

**TÜRK MİMARİSİNDE POSTMODERN DÖNEMDE
TARİHSELÇİ VE YÖRESELÇİ BAKIŞ**

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mimar Berna ÖZCAN
502981165**

104176

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 11 Haziran 2001

Tezin Savunulduğu Tarih : 29 Haziran 2001

**Tez Danışmanı :
Diğer Jüri Üyeleri**

**Prof.Dr. Semra ÖGEL
Prof.Dr. Günkut AKIN**

Doç.Dr. Nuran KARA PİLEHVERYAN (Y.T.Ü.)

HAZİRAN 2001

104176

ÖNSÖZ

Türk Mimarisinde Postmodern Dönem üzerine yaptığım bu çalışmada, bir dönemi değerlendirmede farklı bakış açıları ve yorumlamaların ne denli farklı sonuç ürünlerine yol açabileceğini gördüm. Araştırma sürecinin bana sadece Mimarlık Tarihi değil, bilimin her alanına dair yaklaşımlarımda etkileyici olacak bir deneyim ve araştırma heyecanı kattığını düşünüyorum.

Bu çalışmalar sırasında, özellikle en önemli noktalarda bana yol gösteren danışmanım Profesör Semra Ögel'e çok teşekkür ederim.

Tezimi yazdığım süre içerisinde bana büyük bir sabır ve içtenlikle destek olan kardeşim Rabia'ya ve tüm arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Haziran, 2001

Berna Özcan

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
TABLO LİSTESİ	v
ŞEKİL LİSTESİ	vi
ÖZET	viii
SUMMARY	x
1. GİRİŞ	1
2. POSTMODERNİZM	2
2.1. Postmodern Mimari	4
2.2. Türkiye’de Postmodern Dönem	8
3. TÜRK MİMARİSİNDE POSTMODERN DÖNEM	13
3.1. Postmodernizmin Getirdiği Kendi Dilini Oluşturma Özgürlüğü ve Çeşitlilik	19
3.2. Popüler Kültür ve Postmodern Mimari	22
4. POSTMODERNİZMDE GEÇMİŞTEN YARARLANMA	28
4.1. Türk Post Modern Mimarisinde Geçmişten Yararlanma	32
4.2. Geçmişten Yararlanmada Rejyonalist Söylem ve Tarihsehcilik	36
4.2.1. Çoğulculuk Amaçlı Rejyonalizm ve Tarihsehcilik	37
4.2.2. Kültürel Tüketim Aracı Olarak Rejyonalizm ve Tarihsehcilik	40
5. TÜRK MİMARİSİNDE POSTMODERN DÖNEM VE ULUSAL MİMARLIK DÖNEMLERİ	44
5.1. I. Ulusal Mimarlık Dönemi	44
5.2. II. Ulusal Mimarlık Dönemi	49
5.3. Postmodern Dönem ve Ulusal Mimarlık Dönemlerinde Tarihsehcilik	54

	<u>Sayfa No</u>
6. TÜRK MİMARİSİNDE GEÇMİŞİ DEĞERLENDİRMEDE FARKLI YÖNELİMLER VE ÖRNEKLER	58
6.1. Turgut Cansever	58
6.2. Merih Karaaslan	65
6.3. Cengiz Bektaş	78
6.4. Tuncay Çavdar	84
6.5. Behruz Çinici	96
7. SONUÇ	106
KAYNAKLAR	109
ÖZGEÇMİŞ	113

TABLO LİSTESİ

Sayfa No

Tablo 2.1.	Postmodernizm ve Modernizm-karşılaştırmalı tablo.....	18
-------------------	--	-----------



ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 2.1 : Pruitt-Igoe konut yerleşiminin dinamitlenerek yıkılışı	6
Şekil 2.2 : Vitra ürünü reklamı	11
Şekil 2.3 : Paşabahçe Fabrikası reklamı	11
Şekil 4.1 : Büyükaada Anadolu Klubü Dans ve Restoran Pavyonu, 1963.....	29
Şekil 4.2 : Aksanat Kültür ve Sanat Merkezi, 1992	34
Şekil 4.3 : Atalar Mağazası, Osmanbey, İstanbul	35
Şekil 4.4 : Kemer Country Club, Kemerburgaz, İstanbul	43
Şekil 5.1 : Gazi Eğitim Enstitüsü, Ankara.....	46
Şekil 5.2 : IV. Vakıf Han, Sirkeci	47
Şekil 5.3 : Harikzadegah Apartmanları, Laleli	47
Şekil 5.4 : Eski Meclis Binası, Ankara	47
Şekil 5.5 : Yeni Postane, Sirkeci	47
Şekil 5.6 : Ankara Palas	47
Şekil 5.7 : Etnoğrafya Müzesi, Ankara	48
Şekil 5.8 : Anıtkabir, 1942.....	51
Şekil 5.9 : İ.Ü. Fen ve Edebiyat Fakültesi, 1943	52
Şekil 5.10: İstanbul Radyoevi, 1945	52
Şekil 5.11: Saraçoğlu Mahallesi, 1945	52
Şekil 5.12: Devlet Demir Yolları Genel Müdürlüğü, 1941	52
Şekil 5.13: Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi	53
Şekil 5.14: Taşlık Gazinosu, 1950	53
Şekil 6.1 : Demir Tatil Köyü, Bodrum	60
Şekil 6.2 : Demir Tatil Köyü, yerleşim birimlerinden detay	60
Şekil 6.3 : Avanos'un yerel dokusu	61
Şekil 6.4 : Oyma Kaya Oteli Projesi, görünüş	61
Şekil 6.5 : Ulusal Müze ve Kültür Merkezi Projesi, zemin kat planı	64
Şekil 6.6 : Ulusal Müze ve Kültür Merkezi Projesi, ana girişten görünüş	65
Şekil 6.7 : Batıkent Andaş Çarşısı, 1989	67
Şekil 6.8 : Batıkent Andaş Çarşısı, 1989	67
Şekil 6.9 : Sürücüler Teras Evler Sitesi, Ankara	69
Şekil 6.10: Altındağ Belediye Sarayı, Ankara	70
Şekil 6.11: Kayseri Hükümet Konağı, İstanbul.....	71
Şekil 6.12: Ensa Kent Konutları, Ankara, 1987.....	73
Şekil 6.13: Göreme Ataman Tesisleri, 1985	73
Şekil 6.14: Kayseri Ticaret Odası, 1987	75
Şekil 6.15: Kayseri Maliye Binası, 1989	77
Şekil 6.16: Kayseri Sular İdaresi Müdürlüğü	78
Şekil 6.17: Türk-İsveç Kültür Evi, plan	80
Şekil 6.18: Türk-İsveç Kültür Evi, görünüşler.....	81
Şekil 6.19: Klüp Ora Tatil Köyü, 1989	82
Şekil 6.20: Antik Tiyatro Oteli, Bodrum, 1993.....	83

Sayfa No

Şekil 6.21	: Antik Tiyatro Otelı, detay	84
Şekil 6.22	: Haliç P.T.T. Binası.....	84
Şekil 6.23	: Robinson Kapadokya Otelı, Göreme.....	86
Şekil 6.24	: Robinson Kapadokya Otelı, lobide yer alan duvar resimleri	87
Şekil 6.25	: Robinson Kapadokya Otelı, yöre haritasından oluşan duvar resmi.....	87
Şekil 6.26	: Arcadia Tatil Köyü	88
Şekil 6.27	: Arcadia Tatil Köyü, otel ve zemindeki çarşı görünüşü	89
Şekil 6.28	: Corinthia Otelı	90
Şekil 6.29	: Corinthia Otelı, cepheden detay	90
Şekil 6.30	: Corinthia Otelı, giriş cephesi	91
Şekil 6.31	: Pamfilya Tatil Köyü, Kemer, 1989.....	92
Şekil 6.32	: Pamfilya Tatil Köyü, yerleşim birimlerinden detay	93
Şekil 6.33	: Çamyuva Tatil Köyü, Kemer, geçit ayrıntıları	94
Şekil 6.34	: Ulusoy Tatil Köyü, Kemer, 1989.....	95
Şekil 6.35	: Ulusoy Tatil Köyü, tiyatro bölümü	95
Şekil 6.36	: Ulusoy Tatil Köyü , detay	96
Şekil 6.37	: Megasaray Otelı, Belek	96
Şekil 6.38	: ODTÜ Kampüsü, Mimarlık Fakültesi girişı	99
Şekil 6.39	: ODTÜ Kampüsü, bilgisayar merkezi	100
Şekil 6.40	: TBMM Halkla İlişkiler Binası	103
Şekil 6.41	: TBMM Halkla İlişkiler Binası, orta alan	103
Şekil 6.42	: TBMM Camisi, 1989	104
Şekil 6.43	: TBMM Camisi, kütüphane bölümü ile birlikte	104

ÖZET

Postmodernizmle birlikte bireysel ifadeye önem veren, kullanıcı isteklerini öne çıkaran, çoğulcu bir mimari yakalamaya yönelik yaklaşımın etkili olduğu bir döneme girilmiştir. Bu çalışmada Türk mimarisinde Postmodern dönemle birlikte yeniden gündeme gelen Tarihselci ve Rejyonalist yaklaşımlar üzerine bir araştırma yapılmıştır. Bu yaklaşımı ortaya çıkaran nedenler ve Postmodernizmle ilişkisi incelenmiş, Ulusal Mimari dönemlerinin benzer yaklaşımlarını da benimseyen bir dönemin ortaya çıkmasıyla birlikte, yeni bir Ulusal Mimari dönemi tanımı getirilememesinin nedenleri sorgulanmıştır.

Tezin ikinci bölümünde Postmodernizmin genel bir tanımı yapılmış, Postmodern mimarinin özellikleri incelenmiştir. Çoğulculuğa dayalı kültürel atmosfer çerçevesinde müzikten giyime, beslenme alışkanlıklarından gösteri sanatlarına, eğlence ve dinlence normlarına dek gündelik yaşamının büyük bir bölümüne etki eden Postmodernizm, Türkiye’de özellikle 1980 sonrasında yaygınlaşmıştır. Ancak bu dönem Batı Postmodernizminden farklı olarak, Modernizm’e tepki yönünden çok çeşitlilik ve çoğulculuğu besleyen yönüyle etkili olmuştur. Bu çoğulluğu hazırlayan bir çok etmenle birlikte, dönemin; kültürel çelişkilerin derinleştiği bir arayışlar dönemi olarak tanımlanması mümkündür.

Üçüncü bölümde Türk Mimarisinde Postmodern dönemin Türk mimarisindeki yansımaları incelenmiştir. Popüler kültürle ilişkisi ve Postmodernizmin getirdiği söylem özgürlüğü yönünden ele alınan bu dönem özelliklerinin, mimari tutumlarda ortaya koyduğu farklılaşmalar ele alınmıştır. Bu dönemle beraber yerel ve tarihsel geçmiş, biçim aktarmaları doğrultusunda en çok kullanılan başvuru kaynakları olmuştur.

Tezin dördüncü bölümünde Postmodernizmle birlikte yaygın bir kullanım kazanan geçmişten yararlanma eğilimi ve bunun Türk mimarisindeki yansımaları incelenmiştir. Bu dönemde Türk mimarisinde geçmişten yararlanma eğilimi Postmodern dönemin çoğulculuğunu ve kültürel tüketim ihtiyacını besleyen bir araç olarak kullanılmış, Rejyonalizmin tarihselci tutumun kaynaklığında çeşitli söylemler geliştirilmiştir.

Beşinci bölümde Ulusal Mimarlık dönemleri incelenmiş ve geçmişten biçim aktarmaları yapmaları yönünden Postmodern dönemle karşılaştırılmıştır. Postmodern dönemin Türk mimarisinde ulusalcı ve yerel değerleri ön plana çıkaran bir söylem ortaya koyması açısından, Ulusal Mimari dönemleri ile benzerlikler taşımaktadır. Ancak bu benzerlikler kullanılan kaynaklarla sınırlanmakta ve belirli bir mimari ideolojinin belirleniminden uzak tutumu, Ulusal bir mimari dönem tanımı getirilememesine neden olmaktadır.

Tezin altıncı bölümünde Türk mimarisinde geçmişi değerlendirmeye yönelik tasarım felsefesi ortaya koyma iddiasında örnekler ve bu örneklerle birlikte

geliştirilen söylemler incelenmiştir. Değerlendirilen örneklerde farklı Rejyonalizm tarifleri ve söylemlerle birlikte, mimari ürünlerde çeşitlilik ve özgünlük yaratmak amacıyla tarihselci biçim aktarımlarını benimsendiği gözlemlenmektedir.

Postmodernizmle birlikte her sanatçı kendi özgün dilini yaratma özgürlüğü bulmuş; bunu gerçekleştirirken herhangi bir kavramsal açıklama ya da gerekçelendirmeye ihtiyaç duymayan bir tutum benimseyebilmiştir. Bu çerçevede içerisinde tarihselci ve Rejyonalist tutum Türk Mimarisinde yaygın bir kullanıma kavuşmuştur. Bu tutumda Postmodern döneme özgü çeşitlilik ve çoğulculuk arayışı etkilidir. Herhangi bir mimari ideolojinin belirleniminden uzak olarak gerçekleşen bu yönelim, yerel ve ulusal değerlere verdiği önem açısından Ulusal Mimari dönemleriyle benzerlik göstermektedir. Ancak belirli bir mimari ideolojinin benimsenmeyişi ve tarihselciliğin kullanım amaçları açısından Türk mimarisinde farklı bir dönemi tarif etmektedir.



REGIONALIST AND HISTORICAL VIEW IN POSTMODERN AGE OF TURKISH ARCHITECTURE

SUMMARY

Together with Postmodernism, a period considering important the individual expression, giving preference the user demands, in which an approach directed to catch a pluralistic architecture is effective was entered. In this study, a research has been done for historical and Regionalistic approaches becoming a current issue again in Postmodern period of Turkish architecture. Reasons revealing this approach and their relations with Postmodernism have been reviewed, it has been interrogated the reasons why a new National Architectural period definition could not be constituted although a period accepting also similar approaches of national architectural periods has occurred.

In second part of the thesis, a general definition of Postmodernism has been done, features of Postmodern architecture have been reviewed. Postmodernism affecting a great part of daily life from music to wearing, from nutrition habits to show arts and untill entertainment and resting norms in cultural atmosphere based on pluralism has been become widespread in Turkey especially after 1980. However, this period, differing from West Postmodernism, has been effective with its feature developing multi-variety and Pluralism in reaction to Modernism. Together with many reasons causing this pluralism, it is possible that the period is defined as searches period in which cultural discrepancies got deep.

In third part, reflections of Postmodern period in Turkish Architecture have been reviewed. Differences occurred in architectural conditions by the features of this period taken up regarding its relation with popular culture and expression freedom that Postmodernism brought have been considered. Together with this period, regional and historical past have been the application sources mostly used from the point of view of shape quotations.

In fourth parth of the thesis, tendency of benefiting from the past having a broad usage with Postmodernism and its reflections in Turkish Architecture have been reviewed. In this period, tendency of benefiting from the past in Turkish Architecture has been used as a method feeding the pluralism and cultural consumption need of Postmodern Period, various expressions have been developed in the basis of Regionalism and historical point of view.

In fifth part, National Architectural periods have been reviewed and they have been compared with Postmodern period from the point of view that they make shape quotations from the past. Since Postmodern period has constituted an expression giving preference national and regional values in Turkish Architecture, it carries similarities with National Architectural periods. However these similarities have been confined by the sources used and since a

behaviour has occurred far from defining a certain architectural ideology, a definition about national architecture can not be constituted.

In sixth part of the thesis, examples claiming to expose a conception philosophy devoted to evaluate the past in Turkish Architecture and the expressions developed together with these examples have been reviewed. In the examples evaluated, besides different Regionalism definitions and expressions, it is observed that historical shape quotations have been adopted in order to create the variety and originality in architectural products.

Together with Postmodernism, every artist has found the freedom of creating his own original language; while realizing that, he was able to adopt a behavior which doesn't need any conceptual explanation or justification. Within this frame, historical and regionalist behavior has obtained a wide usage in Turkish Architecture. In this behaviour, variety and plurality search pertaining to Postmodern period are effective. This tendency realizing as far from the constitution of any architectural ideology is similar to National Architectural Periods from the point view that it considered important regional and national values. However, it defines a different period in Turkish Architecture from the point of view that a definite architectural ideology is not adopted and the usage purposes of historical method.



1. GİRİŞ

Türkiye’de özellikle 1980 sonrası toplumsal ve sosyal yapıdaki değişimlerin de etkisi ile Postmodern bir döneme girilmiştir. Gelişim seyri ve özellikleri açısından Batı Postmodernizminden farklı nitelikler de içerebilen bu dönem, mimaride çeşitlilik ve çoğulculuğa dayalı bir gelişim göstermiştir. Bu dönemde bireysel ifade ve özgünlük arayışları, popüler kültürün de etkisi ile mimariyi tarihselci yaklaşımlara yönlendirmiştir.

Postmodernizmle birlikte sanatçılar kendi özgünlüklerini ortaya koyma iddiasına dayalı söylemler geliştirmişlerdir. Ancak özgünlük yaratma adına başvurulmuş genel yöntem, Rejyonalist bir söylem üzerine kurgulanmış tarihsel biçimlerin aktarımına dayalı bir tutum kaynaklıdır.

“Geçmiş değerlendirme”ye yönelik arayışların etkili olduğu bu dönemde, tarihselcilik kaynaklı çeşitli söylemler geliştirilmiştir. Turgut Cansever’in “Türk-İslam sentezi”, Tuncay Çavdar’ın “Doğu’ya Özgü Görme Biçimi”, Merih Karaaslan’ın “Anadolu Medeniyetlerinin Sentezi”ne dayalı söylemi, bunlardan birkaçıdır. Ancak Rejyonalizm ve tarihselcilik kaynaklı söylem çeşitliliği mimari görüntüye, biçimci tarihsel aktarımlarının çeşitliliği olarak yansımıştır. Bu değişimler yöneldiği kaynaklar açısından I. ve II. Ulusal mimari dönemleri ile benzerlikler taşımakla birlikte; bir Ulusal dönem tanımının oldukça dışında bir dönem özelliği taşımaktadırlar.

Postmodernizmin serbest ve bireysel ifadeye dayanan tutumu bu dönemde ideolojik bir belirlenimin etkisi dışında bir mimari ortaya koymuştur. Biçimci yaklaşımı açısından Ulusal Mimarlık dönemleri ile benzerlik taşımakla birlikte; benimsenen serbest tutum nedeniyle, Postmodernizme özgü çeşitlilik ve çoğulculuğun hakim olduğu eklektik bir mimari ortaya çıkmıştır.

2. POSTMODERNİZM

Yirminci yüzyıl için genel bir nitelendirme yapmaya çalışırsak, ikili bir yapı ile karşılaşırız. Coşkulu, bilime ve teknolojiye, makine çağına inanan, umut dolu yüzyıl başı; bilim ve onun arkasındaki “akıl”ın (ratio) sorgulandığı, görünen ve gerçek arasındaki farkın ortadan kalktığı, içsel bir anlam yitikliği ile kendisini gösteren, umutsuz ve hatta nihilist olarak adlandırabileceğimiz bir yüzyıl sonu [1,s.106]. Genel olarak Postmodern diyebileceğimiz bu ikinci dönem kendi içinde barındırdığı karmaşa ve çelişkiler ile birlikte, geçmişe ve onun değerlerine verdiği önemle nostaljik bir tutumu benimser.

1970’lerin başından itibaren, “Aydınlanma” ile başlayan modern bilincin bir bitişi, sona eriş duygusuyla farkedilmesini ifade eden bir “post” dönem yaşanmaktadır. Ekonomi alanında değişen üretim modellerini tanımlamak amacıyla kullanılan “Postfordizm”, toplumsal durumlar için kullanılan “Postmodern”, edebiyat, sanat, mimarlıktaki “Postmodernizm”, felsefede özellikle Fransa merkezli çağdaş düşünürleri tanımlamak için kullanılan “Poststruktüralist” terimleri, bu kopuş bilincini temsil eden dönemin ürünleridir [1,s.107].

“Postmodern” sıfatı ilk kez 1934’de Frederico Onis’in antolojisinde “post-modernismo” olarak kullanılmış, 1971’de İhab Hassan’ın “POSTmodernISM: A Pratical Bibliography” adlı makalesinde sistematik bir biçimde edebiyata ilişkin olarak ele alınmış, daha sonra sosyal bilimler, semioloji ve felsefe alanında kullanılmaya başlamıştır. Mimarlığa ilişkin ilk akademik kullanımı ise 1975’te Charles Jencks’in “The Rise of Postmodern Architecture” başlıklı makalesinde rastlanmaktadır [2,s.47].

Postmodern teriminin varlığı 1930’lardan itibaren bilinmesine karşın, bu günkü yaygın anlamıyla Postmodernist mimarlığın tanımı ilk olarak C. Jencks tarafından yapılmıştır. 1977’de yayımlanan The Language of Post-modern Architecture (Postmodern Mimarlığın Dili) isimli kitabında, Modern

mimarlığın öldüğünü öne sürmüş, Modernizm karşıtı bir mimarlık dilinin nasıl olması gerektiğine ilişkin dilbilim temelli görüşler öne sürmüş ve bazı yapıları Postmodernist olarak nitelemiştir [3].

1966 yılında yayınlanan Venturi'nin "Complexity and Contradiction in Architecture" (Mimarlıkta Karmaşa ve Çelişki) ve Aldo Rossi'nin "The Architecture of The City" (Kentin Mimarlığı) isimli kitapları mimarlık söyleminde yeni bir dönemi tarif etmektedir. Venturi'nin tasarımda birden fazla referans verilmesini savunan yaklaşımı ve Rossi'nin toplum belleğinde yer alan tiplerin yeniden yorumunu içeren, kalıcı formların zaman içinde yeni kullanımlara ve yeni anlamlara yol açabileceği düşüncesi mimaride Postmodern yaklaşımın temellerini atmışlardır [2,s.47]. Ancak bu kitaplarda "postmodern" sıfatı kullanılmamış, Modern mimarlığa alternatif olabilecek yaklaşımlar üzerinde durulmuştur.

Postmodernizm, "post-" ekinden kaynaklanan bir sonralık, bir başkaldırı boyutu taşımaktadır. Herhangi bir tanıma indirgenemeyecek bir karmaşıklığa, düzensizliğe sahipse de, Postmodernizm öncelikle Modernizmle bir hesaplaşma demektir. Bu yönüyle kuşkusuz içinde Modernizm karşıtlığını ya da Modernizm öncesini de barındırmaktadır. Ancak, bütün yıkıcılığına (bütün kodları kırma, ihtilafları şiddetlendirme gibi projelere) karşın, Postmodernizm, Modernizm gibi kendine "isyan" jargonu edinmez, daha çok bir yeniden değerlendirme süreci olarak şekillenir [4,s.10]. Bu nedenle Modernizmin revizyonu olmakla onu tümünden inkar eden bir tarihselciliğe yönelen kutuplar arasında uzanan belirsiz bir görünüm oluşturmaktadır. Üstelik kuralsızlığın ve çoğulculuğun öngörüldüğü bir ortamda ortaya çıkan kişisel anlayış farklılıkları bu belirsizliği daha da artırmaktadır.

Postmodernizmin heterojen, çok sesli ve kaotik yapısı içinde başka bir belirsizlik alanı; bilim, sanat, felsefe arasındaki sınırların kalkması ve hatta bunların çakışması üstüne kurulu bir yapıyı benimsemesidir. Artık bilimsel alanda da Pozitivist akıl yürütme eleştirilmekte, yaratıcılığın "usdışı-sezgisel" yaklaşımları zorunlu kılındığı savunulmaktadır [5,s.56]. Heterojen, çok sesli bir yapı içinde farklı, hatta birbirine karşıt fikirler aynı anda bulunabilmekte ve bu durum "evrensellik, bütünlük iddialarından vazgeçilmesi" olarak açıklanmaktadır [1,s.107]. Postmodern dönem evrensellik ve bütünlük

iddialarından vazgeçerken; birçok belirsizliği ve çelişkiyi de beraberinde getirmiştir. Ancak bu belirsizlik ve çelişkiler yaratıcılığın bir unsuru olarak görülmüş ve çözümlenmeye çalışılmamıştır.

Bu dönemde Venturi, tarihte aslolanın çelişki olduğunu ve tarihsel sürece düzenliliği verenin, çelişkinin belirli kategorik gruplarda somutlaştırması olduğunu öne sürmektedir [6,s.23]. Mimari dahil bütün alanlarda tutarlılığın ancak düşünce düzeyinde varolabildiği savunulmakta, uygulamanın içerdiği çelişkiler yadırganmamaktadır.

2.1. Postmodern Mimari

Postmodernizmin en çok tartışıldığı alanların başında mimarlık yer almaktadır. Bunun temel nedeni mimarların Postmodern olarak nitelendirilen somut ürünler, yapılar ortaya koymalarının yanı sıra; mimarlığın geç kapitalizm ile Postmodern deneyim arasında en dolaysız ilişkinin gösterilmesini sağlaması [56,s.12], Postmodernizmin zaten temel olarak bir mekan estetiği, yeni bir görsellik estetiği olduğuna dair görüşlerin varlığıdır.

Gropius tarafından “yeni bir stil değil, bütün olası stillerin aşılması” olarak tanımlanan; “mükemmel sandalye”nin ya da “ideal kent”in tasarlanabileceğini savunan Modern mimarlık, Postmodernler tarafından, bitmiş bir mükemmellik, netlik, kesinlik ve çelişkisizlik arayışı olarak eleştirilir. Bu eleştiri aynı zamanda Modern mimarinin, adaleti ve eşitliği sağlamak, toplumu değiştirmek gibi amaçlarının da eleştirisi ve bu ideallerin terkedilmesidir. Bu ideallerin çirkin çağdaş kentler, beton bloklar çıkarttığı; tek düzeliğe yol açtığı öne sürülmektedir.

Topluma biçim verme hedefinin ortadan kalkması ile birlikte; sıradan olandan, karmaşadan, kitsch’den çekinmeyen; hatta bunları da birer estetik değer olarak kabul eden bir rahatlık gündeme gelmiştir [4,s.16]. Çelişkili karşıt öğeler kullanılarak şaşırtıcılık elde etmek, soyut düşünceler yerine insanların zevk ve duyarlılığını esas almak benimsenmektedir. Bunu sağlamak adına ürünlerde karmaşa ve çelişkiyi yansıtan öğelere yer verilmiştir.

Postmodernizmin benimsediği, Venturi kaynaklı “karmaşa ve çelişki” söylemi ne “doğru mimarlığın nasıl yapılacağına”, ne de “mimarlığın nasıl yapılması

gerektiğine” dair bir öngörüde bulunmamaktadır. Böyle bir öngörüde bulunmayı zaten baştan yadsıyan Venturi söylemi; mimarlığın düşünce planını terkedip yapıya dönüştüğünde; hiçbir savın, kuramın ve ideolojinin önermeleriyle açıklanamayacak bir özerklik edindiği savunmaktadır. Savundukları ideolojiler üstü tutumu Venturi şu şekilde dile getirmektedir:

“...yaklaşımımızda eklektik, pragmatik ve fırsatçıyız; fakat ideolojik değiliz”[7,s.37].

Modern mimarlığın en çok eleştirilen yönü, “kent anlayışı”dır. Postmodernistlere göre mitik bir modern insan tasarımını esas alan Modernizm, ancak çirkin çağdaş kentler, beton bloklar ortaya çıkartmıştır. L. Krier bu konuyu, Modernizmin “çirkinlik, zavallılık ve kamu alanlarının yitirilmesi” ne yol açtığını öne sürerek dile getirmektedir [4,s.13]. Modernizmin eleştirilen kent anlayışının da etkisiyle, 15 Temmuz 1972’de, trajik bir sığlaşma, tahribat ve kimlik kaybına yol açtığı öne sürülen St Louis’deki Pruitt-Igoe konut yerleşiminin dinamitlenerek yıkılması Postmodernistlerce, Modernizmin öldüğü gün olarak kabul edilir (Şekil 2.1). Postmodernizm, Modernizmin aksine yaşamın maddi koşullarını düzeltme amacını gütmeyiz. Postmodernistlerin amaçları, yapısaldan kent ölçeğine dek her alanda istatistiklerde açığa vurulmayan konular üzerinde yoğunlaşır.

Modern mimarlığın ilkelerinin ilk ciddi sorgulanması, içinde Jacob Bakema, Alison ve Peter Smithson, Aldo van Eyck, Georges Candilis, Shandrach Woods gibi mimarların bulunduğu Team 10 Grubu tarafından gerçekleştirilmiş ve daha sonraki yıllarda, Postmodernistler tarafından, farklı biçimlerde bu sorgulama devam etmiştir. 1947’de toplanan CIAM bünyesindeki tartışmalar sonucu kurulan Team 10 Grubu, evrensellik yerine kişilik, mekan yerine yer, zaman yerine durum, yaşama-eğlenme-çalışma-ulaşım gibi işlevlere göre “zone”lara ayrılan kent anlayışı yerine ev-sokak-mahalle-kent gibi toplu yaşamın hiyerarşik öğelerini ön plana çıkaran, insan ilişkilerini kurmaya çalışan bir yaklaşımı savunmuşlardır.

İçinde M.Graves, R. Venturi, R. Stern gibi isimlerin bulunduğu bir grup mimar, 1980 Venedik Bieneali’nde -Habermas’a göre, modernliği kurban ederek- Modernizm eleştirisini temel alan yeni bir mimarlık söylemi ortaya

koymuşlardır. “Pozitivist işlevselciliğin tahribatına son verip tarihi ve geçmiş kültürü yeniden gündeme getirmek” gibi amaçlarla yola çıkan bu mimarlar Postmodernizmin öncüleri olarak kabul edilmektedir.



Şekil 2.1 Pruitt-Igoe konut yerleşiminin dinamitlenerek yıkılışı, 1972

Postmodern mimari de, Modern mimari gibi dünyadaki ekonomik, teknolojik, sosyo-kültürel değişimler paralelinde gelişmiştir. Lyotard’ın belirttiği gibi “sanayi sonrası” ya da “post-endüstri” dönemi diyebileceğimiz 1960 sonrasında sanayi toplumun yerini bilişim toplumu almış, emek üretim paradigmasından enformasyon paradigmasına geçilmiştir [2,s.47]. Bu dönemde yaşanan endüstriyel değişimler, enerji krizi, enformasyonda gelişimler, savaş karşıtı hareketler sanat ve mimarlıkta da etkisini göstermiş; bu etkilenim sonucu ortaya konan ürünler “Postmodern” olarak tanımlanmıştır.

Postmodernizm ile birlikte; çoğulculuk, tarih, gelenek, retorik, ikonografi, renk, konvensiyon, heykel, süsleme önem kazanmıştır. Bu dönemdeki “anything goes” (herşey olur) sloganıyla, tam bir serbestlik ve özgürlük tarifi yapılmıştır. Bu özgürlüğün getirdiği heterojenlik, çok seslilik, bölünmüşlük kadar; bunların beraberinde getireceği yanlış anlamaları, yanlış çıkarsamaları, yanlışları da olumlayan, hatta meşruluk zemini olarak gören bir tavır benimsenmiştir. Tarihin popüler bir değer olması ile “ilkesizlik” ilkesinin

benimsenmesi birleşince, Postmodern binalar bir “biçimler ve semboller repertuarı” na dönüşmeleri yönünden eleştirilmişlerdir [4,s.16].

Postmodernizmin sıkça kullandığı biçim ve semboller tarihten alınabildiği gibi, Venturi’nin “Las Vegas’dan Öğrenmek” kitabında önerildiği şekilde; reklam panolarından, tabelalardan, neonlardan, yol kıyısındaki ticari mimarlığın ikonografisinden de alınabilmektedir. Biçim aktarmada benimsenen bu serbest tutum Postmodernizmin popülist olmakla suçlanmasına neden olmuştur ve Popülizmin Postmodern dönemde yükselen değerlerden birisi olduğu muhakkaktır.

Postmodern dönemi; belli bir akım ya da üslubun ötesinde; bütün üslup ve akımları etkileyen, akımlar üzerinde bir basınç yaratan, içlerine sızan bir kültürel başat öge olarak da yorumlayanlar da bulunmaktadır. Postmodernizm için çok daha geniş bir çerçeve çizen bu yaklaşım; Postmodernizmin irrasyonel, tekilliği ve fark kavramını savunan bir söylemden hareket etmesine dayanmaktadır. Ancak, özgürleştirici ve bireysel ifadeye dayanan tutumu, bayağı olanın estetikleştirilmesi için bir araç olarak da kullanılabilmiş, ve bu dönemde çıkış noktasına ters düşen birçok ürün de ortaya konmuştur.

Postmodernizm konusunda diğer yaygın bir kanı ise; özellikle mimaride çift anlamları, çift işlevleri öne çıkartan yeni bir Manyerizm olduğu yönündedir. Postmodernizmin ironi ve eğlence üzerine kurulu bir Manyerizm olduğu görüşünü savunanların başında Umberto Eco gelmektedir [4,s.17].

Bu görüşlerin yanısıra Posmodernizmi Modern dönemden tam anlamıyla bir kopuş olmadığını, Modernizmin sonunu ya da tikanışını ortaya koyan bir dönem olduğu düşüncesini öne süren görüşler de mevcuttur. Bu görüşü savunanlardan Hakkı Yırtıcı “Modernizmin Karanlık Yolu” isimli yazısında görüşünü şu şekilde dile getirmektedir :

Postmodernizmi, Modern söylemin tümünden reddi olarak görmek de yapılan hatalardan birisidir. Bunun yerine, Postmodern durumu evrensel bir eşitlik ve özgürlük üstüne kurulu Modern söylemin sınırlarının ortaya çıkması olarak değerlendirmek gerekli. Böyle bir değerlendirme, kopuşların yanısıra sürekliliklerin de olduğunu farketmemizi sağlayacak ve tümüyle farklı bir dönem içinde olduğumuz yanılgısına düşmemize neden olacaktır [1,s.107].

Postmodernizmin ortaya çıkışının Modernizm'in eleştirisi üzerinden kurgulanmış olması bu görüşte dikkate alınmamaktadır. Ancak; Postmodernizm'in, Modernizm'in eleştirdiği yönlerine bir alternatif getirmekte başarılı olamaması ve hatta bunu zaten amaçlamıyor olması göz önünde bulundurulduğunda; böyle bir yoruma da geçerlilik tanınabilmektedir.

Bülent Özer, "Mimari Nedir?" isimli makalesinde bu tartışmaya farklı bir yaklaşım getirerek; Postmodernizmin, Modernizmin katı Rasyonalizme karşı bir yumuşama hareketi başlattığı görüşünü eleştirmekte ve Modernizmin bu hareketi kendi içerisinde Wright'la, Aalto'yla, Scharoun'la başlattığını öne sürmektedir.

Modernizmin "ya öyle-ya böyle" katılığına karşı, "hem öyle-hem böyle" mantığını, çoğulcu bir ahlak anlayışını savunan Postmodern mimariyi, "pop-art dünyasını çağrıştıran, farklılaşmış bir bildik'in 'garip ve açıklayıcı gücü'ne inanan, sıradan olanı stilistik olarak zenginleştirme üzerine kurulu bir mimari" olarak tanımlamak mümkündür. Biçimsel zenginlik yaratmak Postmodern mimaride ana ilkedir ve bunu sağlama yönünde denenebilecek her yöntem Postmodernistlerce benimsenebilmektedir. Ancak, uygulamada anlamın yadsınması; kuralsızlığın ve çoğulluğun öngörüldüğü bir ortamda, birçok belirsizliği de beraberinde getirmektedir. Bu nedenle dönem hakkında birçok farklı görüş oluşmaktadır. Bu görüşler doğrultusunda birbirinden oldukça farklı Postmodern uygulamalara rastlanmaktadır.

Aslında, bu belirsizliğin arkasında iki yüzlü bir görünümünden bahsetmek mümkündür. Biri, anlamlı biçimlerin dilini yeniden yakalayabileceğimiz temeli oluşturacak başlangıçlar ya da kökenler bulmayı umarak geriye doğru bakar; öbür yüz ise ileriye, hiçliğe bakar, öyle bir Nihilizmi savunur ki buna göre biçimler, baştan çıkarıcı oyunun parçaları olarak bir görünüp bir kaybolurlar [8,s.15]. Ancak bu iki yönelim zaman zaman birbiri içine geçebilmekte; geçmişe ait tarihsel biçimler, kurgulanan biçimsel oyunların bileşenlerine dönüşebilmektedir.

2.2. Türkiye'de Postmodern Dönem

Türkiye'de özellikle 1980 sonrası için "Postmodern bir dönem" tanımlaması yapıp yapılamayacağı konusunda farklı görüşler mevcuttur. Bu dönemde

Türk kültür dünyasının farklı düşünce ‘uçlarını’ barındırabildiği, gelişkin Batı ülkelerine özgü bir çok-kutuplu ortam oluşmaya başladığı söylenebilir. Ancak bu dönemde yaşanan ideolojik anlamda bir kopuş genel kabul görmekle birlikte, bu kopuş Jameson’un Postmodernizmin geç kapitalizm mantığı içinde irdelediği çalışmasındaki ‘kopuş’ koşullarından çok farklıdır [9]. Bu konuda Ayhan Usta şu görüşü dile getirmektedir:

Ulusal bilinç, kimlik ve kültür kavramları sanayi devrimini gerçekleştirmiş yerleşik toplumlar için geçerlidir. Bu aşamayı yaşamış toplumlarda kapitalistleşme ile birlikte yerleşik bir burjuva kültürü oluşmuş ve buna bağlı olarak kültürel gelişmenin dinamikleri sağlanmıştır. Kaldı ki Postmodernizm diye bilinen toplumsal ve kültürel değerlendirmelerin esasını Modernizm diye tanımlanan bu sürecin eleştirisi oluşturmaktadır. Oysa Türkiye için benzer bir süreçten söz etme olanağı yoktur. Çünkü Batı’da söz konusu gelişmelerin 18. y.y.ın ortalarından itibaren yaşanmaya başladığı düşünülürse Türkiye’de Cumhuriyet’in 70 yıllık serüveni sanayileşme ve kapitalist süreç açısından oldukça kısa bir zaman dilimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla Türkiye gibi kendine batılılaşmayı çağdaşlaşmanın bir yolu olarak seçmiş bir ülkede kültürel ve mimari eğilimlere tanı koymanın zorluğu bu ikilemde yatmaktadır. Çünkü geleneksel ikili toplumsal ve kültürel yapının [halk kültürü-seçkinler kültürü] sanayileşme ile birlikte yaşadığı değişim olgusu Türkiye’de toplumsal ve kültürel gelişmesini 70 yıllık sürede tam olarak sağlayamamıştır [9].

Aslında “Modernizmin Türkiye’de tam olarak yaşanmadığı bu nedenle Postmodernizmin de eksikli yaşanmasının kaçınılmaz olduğu” yönündeki önermelerin gerçeklilik payı olmakla birlikte, Postmodernizm “kendi içinde eksiklikler barındırması”nı ya da diğer bir deyişle tamamlanmamışlığını kendi içinde formüle etmiştir ve bu dönem için “Postmodern” tanımlaması getirmenin önünde bir engel olarak görülmemektedir. Ancak, Postmodernizm, varlığını 18. y.y. ve hatta 17. y.y. a kadar dayandıran ideolojiler sisteminin sorgulanması olarak düşünüldüğünde [10,s.76]; Türkiye’nin Modern ideoloji ile daha geç tanışmış olması nedeniyle; Modern çağın Pozitivist çerçevesinden sıyrılması çok daha zordur.

Ancak tanımlama ne olursa olsun, Türkiye’de 1980’lerden itibaren başlayan kültürel bir değişimden bahsetmek kaçınılmazdır. Bu dönemde gerek mimari gerekse genel kültürel anlamda çoğulluk ve çeşitlilik gözlemlenmektedir [9]. Bu çoğulluğu hazırlayan bir çok etmenle birlikte, dönemin; kültürel çelişkilerin

derinleştigi bir arayışlar dönemi olarak tanımlanması mümkündür. Dönem için çoğulluğu besleyen bir çok kültürel ve toplumsal değişim sözkonusudur.. Bunlardan birisi 1980 sonrası toplumsal gündemde sürekliliğini koruyan bir söylem olan “Demokrasi” söylemidir.

“Söz söyleme özgürlüğü”, “fikir özgürlüğü”, “fikirleri yayma özgürlüğü” vb. gibi başlıklarda somutlaşan tartışmaların sürekli gündemde olduğu bir ortamda; kültürel anlamda da bir serbestlik ve “tabuların yıkılması” süreci başlatılmış; sanatsal ifadede çoğulluk ve çeşitliliğin benimsendiği ve hatta aranır olduğu bir değerler sistemi gelişmeye başlamıştır.

Bu dönemde çoğulluğu besleyen kaynaklardan bir diğeri, yerel yönetimlerin 1980 sonrası güçlenmesi ve bağımsız çalışabilecek uygulamalara imkan tanınmasıdır [11,s.24]. Bu değişimlerin etkisi altında gerçekleştirilen bağımsız uygulamalar arasında büyük ölçekli kentsel düzenlemeler, onarım ve yenilemeler, önemli altyapı çalışmaları bulunmaktadır. Kentsel ölçekli çalışmalar kapsamında; başta İstanbul, Ankara, Bursa olmak üzere çoğu kentte “noktasal” düzenlemelere girişilmiştir [12,s.36]. Yönetimsel denebilecek bu değişimlerle birlikte kamu yapılarında da çeşitlilik ve özgür biçim denemelerine yer veren uygulamalara sık rastlanmaktadır.

Bu dönemde etkili olan diğer değişimlerle; tekrar imar affının çıkarıldığı, resmi toplumdan sivil topluma geçişin, “2. Cumhuriyet” kavramının, uluslararası alanda yeni dünya düzeni arayışlarının birlikte yaşandığı, çok sesliliğin tartışıldığı bir kültürel ve toplumsal ortam oluşmuştur.

Bu yıllarda yayımlanan kültürel içerikli programlarda geçmişte üretilen eserler kültürel miras olarak gündeme getirilmiş ve bu eserlerde görülen teknik beceri ve estetik beğeni herkesin anlayabileceği değerler sistemi içine yerleştirilmiştir [13,s.175]. Bu tür yayımlar ile; geçmişten gelen değerlerin nostaljik bir duyguyla birlikte benimsenmesi, geçmiş ve bugün arasında sürekliliğin sağlanması gündeme gelmiştir.

Nostaljik tutumun yaygınlaşması ile, geri getirilmesi olanaksız bir biçimde yitirilmiş bir yaşamın estetiğine ait imgeler yeni yapılaşmanın görüntüsüne yansıtılmaktadır [14,s.60]. Bu tutumla birlikte, geleneksel biçimlenmeler yeni olanın kaba gerçekliğini estetize etmekte, kültür ve geleneğin korunduğu

izlenimini yaratmaktadır. Böyle bir yanılsamayı, bu dönem ürünleri arasında yer alan, Anadolu uygarlıklarının çeşitli motiflerini kullanan Paşabahçe cam fabrikası ürünlerinde (Şekil 2.2), geleneksel motiflere yer veren Vitra seramiklerinde ve reklamlarında (Şekil 2.3); “Saray Halıları”nın geleneksel halı sanatıyla bağlantı kuran desenlerinde görmek olasıdır.



Şekil 2.2 Vitra ürünü reklamı



Şekil 2.3 Paşabahçe fabrikası reklamı

Müzikten giyime, beslenme alışkanlıklarından gösteri sanatlarına, eğlence ve dinlence normlarına dek gündelik yaşamının büyük bir bölümüne etki eden Postmodernizm, Türkiye’de de birçok tartışmayı beraberinde getirmiştir. Modernizmin kendini sürekli yenileyen, kendi ortaya attığı şeyleri de eleştirebilen açık uçlu tutumuna karşın, Postmodernizmin eleştiri

reddeden ve kendine her tür meşruiyeti sağlayan tutumuyla birlikte, eleştirelliğın büyük ölçüde yitirildiğı bir döneme girilmiştir.



3. TÜRK MİMARİSİNDE POSTMODERN DÖNEM

1980 sonrası dönemde Türkiye’de Postmodern durumun varlığı -üslup olup olmadığına dair tartışmalarla birlikte- mimarlık alanında belirgin hale gelmiştir [12,15,7]. Bu dönemin ortak bir dil oluşturamadığı ve bu nedenle bir akım olarak nitelendirilemeyeceğı, kreasyonlar yaratmanın ötesine geemeyeceğıne dair görüşler olmakla birlikte; mimari görüntüde ve söylemlerde genel anlamda bir farklılaşmanın olduğı muhakkaktır. Bu dönemi “Postmodern” olarak tanımlayan Ayhan Usta, mimari ortama dair söyle bir tablo czmektedir:

Bugünlerde Türkiye’de son on-onbeş yıllık sürede üretilen mimari yapıtlar çerçevesinde bir tartışma ortamının varlığı dikkati çekmektedir. Tartışmaların özünü bu dönemde ortaya çıkan mimari görüntünün kimliğı oluşturmaktadır. Gerek eleştirilerde gerek mimarlar ve ürünlere yönelik irdelemelerde gerekse bu dönemin özelliklerini saptamaya yönelik çalışmalardaki hareket noktasını genellikle Post-modernist söylem oluşturmaktadır [9].

Postmodern dönem tanımlamasına karşı ıkışlar daha çok “Türk mimarisinde Modernizmin eksikli ve tam anlaşılamadan yaşanmış olması” görüşüne dayandırılmaktadır. “Modernizmin Türk mimarisinde söylem özelliğinden çok biçimsel olarak ele alınması, bu nedenle de kavramsal açıdan eksikli yaşanmış olması” bu yöndeki görüşlerin çıkış noktasıdır. Ancak bir dönemin tam olarak yaşanıp, bir sonraki aşamaya geçilebileceğini ne süren Determinist yaklaşım, bütün kavramların i ie getiğı bir dönem için geçerliliğini yitirmektedir. Ayrıca içinde barındırdığı çeşitlilik ve söylem bolluğı nedeniyle sınırları izilemeyen Postmodern dönemin, sadece Türk mimarlığı özelinde değıl genel anlamda da bir bütünlüklü değerlendirmesi mümkün görünmemektedir.

Bu yaklaşımlarla birlikte; “Modern mimarlığın Türkiye gibi ülkelere tamamen yabancı bir proje olduğı, dolayısıyla da çalışılmaya değımez, özgün olmayan bir niteliğı olduğı, bu nedenle de karşı çıkılması gerektiğı”; “Modernlik projesinin tek ve evrensel olma iddiası taşıdığı, dolayısıyla da Türkiye’de onun

sadece bir uzantısının yaşanabileceği ve bunun da hiçbir zaman gerçeği ile kıyaslanamayacağı” gibi eleştiriler getirilerek içinde bulunulan dönemi yadsımaya yönelik söylemler de geliştirilmiştir. Modernizmin eksikli yaşandığı görüşünü savunanlardan Enis Kortan, Modern mimarlığın Türkiye’de, “Mies’vari cam kutular mimarisi” ile özdeş olarak anlaşıldığını öne sürmektedir [16,s.33]. Bu konuyla ilgili olarak, benzer bir düşüncüyü dile getiren Bülent Özer, Türk Mimarlığında Modern dönem ve sonrasını şu şekilde değerlendirmektedir:

Modern anlayışın öz ihtiyaçlarımıza ve imkanlarımıza adapte edilmesi köklü bir tarzda hiçbir zaman bahis konusu edilmediği için ortaya çıkan yeni cereyanlar da modern anlamda ve bize ait olan bir yapı sanatını teşvik edebilecek takate sahip olmamışlardır [17,s.2].

Ancak Türk mimarisinde Modern dönem ne şekilde tanımlanırsa tanımlansın, 1980 sonrasında mimaride farklı bir döneme girildiğinin kabul edilmesi kaçınılmazdır.

Bu dönemde; apartmanlaşma ile birlikte -kentleşme doğrultusunda- meydana gelen fiziksel değişim ve bu yapılaşmaya oranla çok daha yavaş bir değişim yaşayan geleneksel inanç ve yaşam alışkanlıkları arasında bir farklılaşma ortaya çıkmaktadır. Geleneksel inanç ve yaşam alışkanlıklarındaki değişimin daha uzun bir süreç alması, yeni yapılaşma ve bu yapılaşma içinde biçimlendirilmeye çalışılan yaşantı arasında çarpık bir ilişki ortaya çıkmaktadır [14,s.59]. Biçim ve anlam arasında giderek büyüyen bu uçurum kaçınılmaz olarak, kültürel anlamda bir yabancılaşmayı da beraberinde getirmektedir. Bu yabancılaşmanın yarattığı boşluk, kültür endüstrisinin “kitsch”i için mimarlık alanında yeni bir pazar yaratmıştır. Bu pazarın yansımalarını özellikle turizm yapılarında açıkça görmek mümkündür.

Uluslararası pazarın sürekli yeni ve farklı cazibe alanları talebinde bulunması; turizm yapılarında yerel kültür ve mimarinin bu pazara cevap verecek biçimde kurgulanmasına neden olmuştur. Bu şekilde biçimlenen bir kurgusal süreç; egzotik, Oryantalist imajlar yakalamaya yönelik, kültür ayrıştırmasından çok birliğinden oluşan bir mimari ortaya çıkartmaktadır [18,s.102]. Kültürel birliğin getirdiği sonsuz imgesel birleşimle, her biri diğerinden farklı ve yeni

tadlar sunan bir sonuç üretmeyi hedeflerken, eklektisizm ve kitsch etkinlik kazanmaktadır. Özellikle kıyı kentlerinde etkili olan bu mimari görüntüyü Esra Akcan “tüketici mantığının beslediği egzotizmin temsili” olarak [19] nitелеmektedir.

Bu biçimsel değişimler ile birlikte gelenek, kültürel süreklilik gibi kavramlar vurgulanırken, globalleşme ile birlikte yaygınlık kazanan Postmodern değerler genel kabul görmektedir [20,s.42]. Sosyal ve toplumsal değişimler, Globalizm, sivilleşme gibi kavramların ön plana çıkmasıyla birlikte, mimariye ait kavramsal yaklaşımlarda da değişim gözlemlenmektedir.

Bu dönemde tasarımlara ait kavramsal yaklaşımların hemen hemen büyük bölümü Rejyonalist bir söylemi benimsemiştir. Rejyonalizmin geçmiş Postmodernizmin çok öncesine uzanmakla birlikte, Postmodernizmin tarihsel biçim aktarmaları için kavramsal düzeyde kullanımı yeni bir dönemi ya da kullanım biçimini yansıtmaktadır. Bu nedenle mimaride tarihselci yönelme için Rejyonalizm kullanılan başlıca araçlardan biri konumundadır.

Bu dönemin Türkiye’deki yansımalarından; Postmodernizmin özgürleştirici tutumu ile beraber ortaya çıkan yeni formalist oyunlar, yeni tarihselci arayışlar en belirgin olanlarıdır. Tarihselci tutumun başlangıcı Postmodernizm öncesine dayanmakla birlikte, Postmodern dönemde, Modernizmin reddettiği bu tutumun kendine güçlü dayanaklar bulduğu ve kazandığı meşruiyetle birlikte, çok daha özgür ve kendini sorgulamayan bir niteliğe büründüğü görülmektedir. Bu tutum da kaçınılmaz olarak yer yer eklektisizme kayan, kolaj özelliği dışında kendine has özgünlükler barındıramayan, kendini kavramsal açıdan açıklamaya gereksinim duymayan bir niteliğe bürünebilmektedir. Kavramsal açıklama getirilen örneklerde ise söylem ve tasarım arasında çelişkiler gözlemlenebilmektedir. Buna örnek olarak Turgut Cansever’in İslami bir söylem benimsemekle birlikte, İslami bir içerik taşımaktan uzak olan mimarisi gösterilebilir.

Postmodernizmle birlikte içine girilen dönemi Bülent Özer şu şekilde tarif etmektedir:

...çağımızda insanlık yine bir kültürel kısırlık dönemine girmiştir. Bundan önceki dönemlerde yalnızca bazı toplumlara, ülkelere ya da toplumsal sınıflara bağlı kalan söz konusu bunalım, bu defa adeta insanlığın tümünü tehdit eder hale gelmiştir. Nitekim, 19. yy.daki seçmecilik, eklemecilik, devşirmecilik eğilimlerini güçlkle yenebilen Batı ülkelerine, bu kriz, burjuvazi yoluyla girmişti. 1960 sonrası endüstri toplumunda ise, bu sefer nüfusun neredeyse tümünü etkileyen ikinci bir dalgayla karşılaşyoruz. Kültürel bütünlüklerini, sürekliliklerini, özgünlüklerini kaybetmiş şehirli insan kümeleri, halen 19. yy. burjuvasının dengesizlik düzeyini defalarca aşan bir yükseltide bunalımı inadına körükleyen bir tutumun cazibesine kapılmış gibidirler [21,s.47].

Henüz endüstrileşmemiş veya endüstrileşme halindeki ülkelerde, “kültürel kısırlık” olarak tanımladığı dönemin yansımasının “kendi kültürel simgesini” yaratma doğrultusundaki eğilimlerin geçerlilik kazanması olarak niteleyen Bülent Özer; bu eğilimlerin içine girilen kültürel yozlaşma dönemine çözüm getiremeyeceğini öne sürmektedir. Çünkü, halk kültürü ya da folklorik kültüre yönelmenin aktarmacılık, devşirmecilik, simgesel kargaşa ile birlikte gündeme gelmiş olmasının, bu kaynakların verimli ve doğru bir biçimde kullanımına olanak vermeyecektir. Bülent Özer böyle bir kültürel tablo içerisinde, benimsenen iki yanlış tutum olduğunu dile getirmektedir:

“Batı’dan biçim aktarmaları yapmak, ya da kendi geçmişlerinden otantik olmayan yöntemlerle yararlanmaya çalışmak”.

Özellikle ikinci tutum, 1980 sonrası dönemde yaygınlık kazanmış, yerel ve tarihsel geçmiş, biçim aktarmaları doğrultusunda en çok kullanılan başvuru kaynakları olmuştur. Bu dönemde Türk mimarisinde, mimari tutumlar açısından en belirgin farklılaşma, mimarların 1960 sonrasında geliştirdikleri “toplum mühendisliği”ni terketmeleri; toplumsal, sosyal kaygılardan uzaklaşarak sadece mimari alanda sınırlı bir tartışma ve üretim atmosferine yönelmeleridir. Bu konuda değişen tutumu yansıtan örneklerden birisi; Abdullah Kuran’ın “Toplum Açısından Mimarlığın Tarihsel Gelişimi ve Toplumsal Yapı Değişikliklerinin Mimarlığın Evrimine Etkileri” isimli makalesinde mimarların kendi öznel alanları dışında endişeler taşımasına getirdiği eleştiridir:

...mimarın topluma yön veren insan olmayıp toplum değerlerini yansıtan insan olduğunu gözden uzak tutmamak gerekir. Toplumu değiştiren düşünürlerdir. Tarih boyunca bir mimar toplumu etkilemiş ve kendi çağında değiştirebilmişse, bunu mimar olarak değil aynı zamanda düşünür olduğundan yapabilmektedir.

Bu dönem için genel bir değerlendirme yapmak gerekirse, genel kültürel atmosferin sosyopolitik vurgudan büyük ölçüde yoksun olduğunu söylemek mümkündür. Aydın-seçkinlerin modern toplumu kendi belirledikleri amaçlar ve yöntemlerle biçimlemeyi öngören bakış açısı artık işlerliğini yitirmiştir [22,s.245]. Zaten Postmodernizmin Modernizme getirdiği en önemli eleştirilerden birisi, mimari ve kent planlamayı toplumu değiştirmek, eşitliği ve adaleti sağlamak gibi ideallerin gerçekleştirilmesi için kullanmasıdır.

Türkiye’de Postmodernizmin böylesi bir eleştirel sürecin arkasından geldiği söylenemez. Ancak, Postmodernizmin tanımladığı mimari ortam “Modernizm eleştirisi” kaynaklı olamamakla birlikte, 80’li yıllardaki toplumsal ve ideolojik değişimlerin bir yansımasıdır. Böylesi bir süreci, Batı’da olduğu gibi Modernle hesaplaşma sonrası içine girilen bir dönem değil; toplumsal ve sosyal yapıdaki değişimin yeni bir mimari ortamı ve bunun ürünü olan yeni bir tasarım dizgesini gerektirmesi olarak tanımlayabiliriz. Farklı süreçlerden kaynaklansa da, Batı’da yaşanan Postmodern dönem; bu çoğulcu, sivil toplumcu ortam için uygun bir örnek oluşturmuştur. Çoğulluğun ve sivil toplumculuğun etkin bir görüntü sergilediği bu dönemin mimarideki yansımasını, yaşanan olumlu bir gelişme olarak değerlendiren, farklı düşünce uçlarını barındırabilen Batı mimarisinin çok-kutuplu mimarlık ortamının Türk mimarlık ortamında da oluşmaya başladığını öne süren düşünceler de bu görüşü desteklemektedir.

Enis Korta’nın “Türkiye’de Mimarlık Hareketleri” isimli makalesinde Postmodern ve Modern mimari dönemleri için oluşturduğu karşılaştırmalı tablo (tablo3.1) Postmodernizmin çoğulcu ve belirsizliklere olanak veren tutumunu ortaya koymaktadır. Türk mimarisinde bu dönemi, içerdiği çok seslilik ve ifade bolluğu ile ortaya koyduğu karşıt gelişmeler ve belirsizlikler açısından, “Türk mimarisinde çelişkiler” dönemi olarak nitelemek mümkün görünmektedir.

Tablo 2.1 Postmodernizm ve Modernizm-Karşılaştırmalı Tablo

MODERNİZM	POSTMODERNİZM
Bitmişlik, Tamlık	Bitmemişlik, Eksiklik, Fazlalık
Azlık	Çokluk
Birlik, Monotonluk	Çeşitlilik
Bütünleşme	Parçalanma
Düzen	Kaos, Kargaşa
Düzensizlik	Eğrilik, Çarpıklık, Karışıklık
Fonksiyon Ağırlıklı	Formalist Ağırlıklı
Genelleşmiş Üslup	Bireyin Üslubu, Keyfilik, Manierizm, Modality
Homojenlik	Heterojenlik
Keskinlik, Belirlilik	Belirsizlik, Muğlaklık
Öz ve Biçim Beraberliği	Biçimin Özden Bağımsız Olarak Gelişebilmesi
Rasyonalizm Ağırlıklı, Mantıklı	İrrasyonalizm, Önsözler Ağırlıklı; Mantıksız, Absürd
Sadelik, Yalınlık	Kompleksite, Karmaşa, Karışık
Simetri, Statik Denge	Simetrisizlik, Dinamik Denge
Tarihten Fikir ve Öz Bakımından Yararlanma	Tarihten Biçim Olarak Yararlanma
Tarihten Fikir ve Öz Bakımından Yararlanma	Tarihten Biçim Olarak Yararlanma
Statik Ritimler	Dinamik Ritimler
Ciddiyet, Kibarlık, Soyluluk	Alaycılık, Sıradan Olma, Banallik

3.1. Postmodernizmin Getirdiği Kendi Dilini Oluşturma Özgürlüğü ve Çeşitlilik

Postmodern dönemle birlikte, gerek mimari görüntüde, gerekse mimari görüntüye ilişkin değerlendirmeler ve ürünler çerçevesinde başlatılmış olan tartışmalarda çeşitlilik ve çoğulculuk dikkati çekmektedir. Getirdiği ya da meşruiyet kazandırdığı çeşitlilik atmosferi ile Postmodernizm, endüstri çağı sanatçısının kendi kurmaca dillerini yaratma özgürlüğünü kazandırmaktadır. Postmodern ideolojinin tanıdığı bu serbestlik, bir süre sonra “her seferinde seferinde yeni söz söyleme” nin zorunluluğunu getirmiştir. Aykut Köksal bu yeni durumu “kurmaca bir dilin buyurganlığı ortadan kalkınca, söz üretiminin söz tüketimine dönüşmesi” olarak tanımlamaktadır [23,s.5].

Postmodernizmle birlikte her sanatçı kendi özgün dilini yaratma özgürlüğü bulmuş; bunu gerçekleştirirken herhangi bir kavramsal açıklama ya da gerekçelendirme gerekliliğinin dışında bir kavramsal çerçeve çizebilmiştir. Türk Mimarisinde mimarın kendi dilini bu şekilde özgürce oluşturmasının ilk örneklerini Behruz Çinici’de görmekteyiz. Bu yönüyle Behruz Çinici yapıları Modernist tutumun ne oranda zorlanabileceğinin örneklerini barındırmakla beraber, Postmodernizmin de ilk temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir [24,s.82].

Behruz Çinici’nin bu anlamda en karakteristik sayılabilecek eseri -Postmodern dönem öncesine dayanan bir tarihte gerçekleştirilmiş olmakla birlikte- ODTÜ kampüsüdür (1961). Buradaki mimari tutum daha sonraki dönemde geliştireceği tasarım yaklaşımının izlerini taşımakla birlikte; özellikle Modernizm’den kopuşu simgeler niteliği ile önem kazanmaktadır [10,s.74]. Tüm kampüs mimarisine hakim olan malzeme ve yararlanılan mimari kaynaklarının çeşitliliği çoğul ve o denli de kişisel bir dil oluşturmaktadır. Etkilenilen kaynakların hiç birisi diğerinden ağırlıklı değildir ve bu nedenle tasarım tek bir kaynağın yoğun etkisine yaslanmamaktadır. Kaynak çeşitliliğinin yanı sıra, malzeme seçimlerinde ve tasarımın çeşitli kot farkları ve yükselti içeren içeriğinde de bu çeşitlilik gözlemlenmektedir

Behruz Çinici’nin son dönem benimsediği tamamen öznel olan tutumunda mimari biçimler başlıbaşına bir amaçtır; biçimlerin bir takım kavramsal ya da

fonksiyonel gerekçelendirmelerine gerek duyulmamıştır. Bu tutum, Postmodernizmin biçimsel ve öznel yaklaşımı ile örtüşmektedir. Son derece açık bir gözlem sonucu zihinde iz bırakan herşey belirli bir izleğe tabi olmaksızın tasarım bileşenine dönüşmektedir. Biçimler belirlenirken gerçekliklerinden soyutlanarak, seçme esnasında hiçbir sınırlama getirilmemektedir. Genel olarak kabul gören yerel ya da ulusal geçmişe yaslanma kaygısı, Behruz Çinici için merkezi bir önem taşımamaktadır. Geçmişin kaynaklarına yönelirken, kendine belirli bir dönemden yararlanma hedefi koymamakta; yerel ya da ulusal kaygılardan uzak, tüm tarihsel olgulara aynı mesafeden bakmaktadır [10,s.75]. Böylece kendi mimari tasarım dilini oluşturmada kendisine oldukça geniş bir çerçeve çizen Behruz Çinici, serbest biçim denemelerine dayanan ama aynı zamanda tarihsel geçmişten izler taşıyan bir mimari ortaya koymaktadır.

Behruz Çinici'nin mimari dili geçmişten izler barındırmakla birlikte; biçim aktarmaları için gerekçelendirme ya da kavramsal açıklamalara gerek duymamakta ve aldığı biçimsel öğelerini başkalaşımlara uğratarak kullanmaktadır. Bu başkalaşım sonucu tarihsel biçim kolay tanınmaz bir hale gelmektedir. Bu açıdan Batı Postmodernizmde kullanılan mizah unsuru ile çağrışım yapsa da, Çinici'nin bu öğeleri mizah amaçlı kullandığı söylenemez. Tarihsel biçimler tasarımlarında kendi dilini oluşturmaya katkı koyan unsurlar olarak bulunmakta ve tarihsel öğelere oldukça sık yer verilmektedir. Ayrıca kullandığı tarihsel biçimler tasarımında çeşitliliği desteklemekte ve böylece her tasarımında farklı bir mimari dil ortaya koyabilmektedir.

Böyle bir bakış, tarihi analiz etme, geçmiş ve bu günün sentezini yapma gibi amaçlara ihtiyaç duymayan; şimdi, gelecek ve geçmişi aynı düzlemde biraraya getiren, bir nevi eklektisist bir yaklaşımı barındırır. Behruz Çinici'nin tasarımları üzerinde kavramsal açıklamalarda bulunmaması -ki bu bilinçli bir tercih olmalıdır- çözümlemelerin sadece ürünleri üzerinden yapılmasını gerektirmektedir. Ancak kullandığı dilin her yapısı için farklı olması ve bu çeşitliliğin de zaten tasarım yaklaşımından kaynaklanması önemlidir.

Postmodern dönemde tasarımsal yaklaşımların içeriğinde gözlemlenen çeşitlilik, ayrıca söylemlerin ve ortaya konan ürünlerin çeşitliliği için de

sözkonusudur. Özellikle turizm ağırlıklı yapılaşmanın ağırlıklı olduğu bölgelerde, her biri farklı bir dil ve söylem ortaya koyan, farklı tarihsel dönemlerin biçimlerinin kullanımıyla oluşturulmuş çoğul bir görüntü hakimdir. Bu çoğul görüntüde, mimaride geçerlilik kazanan “kendi sözünü söyleme” özgürlüğü ve biçim aktarımında benimsenen serbest tutumun etkili olduğu muhakkaktır.

Esra Akcan mimaride öznel tutumun etkisiyle oluşan çoğul bir çevreye örnek olarak Side-Titreya Göl’de binaların bir araya gelişle ortaya çıkan eklektik birleşimi şöyle ifade etmektedir:

...Doğu’ya özgü görme tarzını mimarlığa aktarmaya çalışan bir Atölye T oteliyle (Excesior Corinthia), Anadolu’nun çağdaş yorumunu arayan Karaaslanlar’ın oteli (Arinnia) yanyana konumlanıyor. Hemen bitişiklerinde ise Modern mimarlık dilini konuşan bir otel (Grand Prestige ve Kaya) ve cephesine Batı Klasik mimarlığından elemanlar yapıştıran bir başka otel ([Seven Seas) yer almış. Tüm bunlar aynı anda algılanıyor, içinde bulunduğumuz yer artık değişik geçmişlerin ve değişik yerlerin biraraya geldiği bir nokta [19].

Genel mimari görüntünün çoğul bir ifadeye büründüğü bu tür çevrelerde kendine özgü bir “yer”in varlığı imkansızlaşırken, birçok “yer”in biraraya gelişle eklektik bir bileşim oluşmaktadır.

Özellikle turizm yapılarının olduğu çevrelerde bu çoğul görüntü yoğunlaşmakla birlikte, dönem mimarisinin de bu Pluralist etkiyi taşıdığı söylenebilir [25,s.36]. Böyle bir görüntünün oluşmasında bir çok mimari dilin ve çeşitli tarihsel dönemlere ait simgesel biçimlerin bir arada bulunması etkilidir.

Serbest biçim denemeleri ile Tuncay Çavdar’ın çalışmaları da kendi dilini oluşturma çabasının mimarideki yansımaları olarak değerlendirilebilir. Tasarımlarının içerdiği çeşitlilik ve ifade bolluğu, genel anlamda hakim olan eklektik görüntüyü tasarım içerisine taşımakla birlikte; Doğu’ya özgü görme tarzı olarak isimlendirdiği bir söylemle kendine özgü bir dil oluşturmaya çalışmaktadır.

Ancak genel olarak bu dönemdeki mimari değerlendirildiğinde, mimarların kendi dillerini oluşturma çabası söylem bazında kalmakta ve mimariye yansıtılırken; kendine özgü olmaktan çok döneme özgü, tarihselciliğin tasarıma biçimsel zenginlik katmanın dışında bir kullanım anlamı kazanamadığı yapılar ortaya konmaktadır. Bu da genel mimari görüntüye çeşitlilik ve çoğulluğun getirdiği eklektik bir bileşim olarak yansımaktadır.

3.2. Popüler Kültür Ve Postmodern Mimari

Yerel-bölgesel farklılıkların gittikçe ortadan kalkmaya başladığı, toplumsal değişimlerle birlikte kültürel çeşitlenmenin yaşanmaya başladığı Postmodern dönemde değişken bir değerler sistemi etkinlik kazanmıştır. Bu değişimlerle birlikte, hareketli ve toplumun genel yargılarının ağırlıklı olarak dikkate alındığı bir kültürel atmosfer oluşmuştur. Postmodern dönemle birlikte biçimlenmeye başlayan çağdaş endüstri toplumu kültürünün ana bileşenlerini, bu atmosferin yansıması olan çeşitlilik ve kültürel çoğulculuk söylemleri oluşturmaktadır.

Mimari literatürde “çoğulculuk ve çeşitlilik” olarak nitelenen bu dönemde, sorunlara çözüm getirmekten çok geçiştirmeye yönelik yaklaşımın uzantısı olan popülist tavırlar oldukça etkilidir [9]. Ancak, popüler çözümlerin geçici çözümler olmasının paralelinde bu dönemi bir geçiş dönemi olarak tanımlamak mümkündür. Ayrıca; modern sonrası durumun getirdiği çoğulculuk ve çeşitlilik kavramları ve serbestlik zemini tüketim toplumu kültürünün yerleşmesinin yanı sıra bu kültürün eleştirisinin ve dönüşümünün de olanaklarını artırmaktadır [2,s.49].

Popüler kültürün sayısız imge tüketimine dayalı kurgusu, sürekli yeni görünüm ve imajlar yaratmaya yöneliktir. Sayısız imge tüketimine teşvik edilen kitlelerin yeni imaj ve görünüm beklentisi süreklileşmekte; kültür, tüketim nesnelerinden birisi haline dönüşmektedir. Böyle bir kültürel ortamda, tarihsel biçimler beraberinde getirdiği sonsuz “kreasyon” imkanı ile bu döneme biçimsel kaynaklık görevi görmektedir. Popüler kültürün tüketime yönelik eğilimi, özellikle turizm yapıları ve prestij binalarının birer tüketim nesnesi ve

bir medya unsuruna dönüşerek skenografik düzeyde ele alınmasına neden olmaktadır. Böyle bir dönüşüm de giderek biçimi ve yüzeydeki görüntüyü bir kimlik aracı olarak ön plana çıkartmaktadır.

Tüketim kültürünün Popüler kültür ile olan ilişkisini, Postmodernizm’le de kurmak mümkündür. Aslında süreç olarak iç içe geçen bu kavramları, birbirinden bağımsız değerlendirmek de pek mümkün görünmemektedir. Modern mimarlık söyleminde mimarlığın diğer endüstriyel ürünler gibi fonksiyonel bir obje olarak değerlendirilmesinin yerini, Postmodern dönemde tüketim toplumu kültürlerinin sınırsız serbestliğini öne çıkaran söylemler benimsenmiştir [2,s.47]. Değişen yaşam felsefeleriyle de somutlanan bu yaklaşım içinde; mimarlıkta, sanatın değer sistemleri yerine yapının tüketim değerini artıran tekniklerin geliştirilmesi ön plandadır. Postmodern dönemde kültürün bir tüketim maddesine dönüşümü ile ilgili olarak F. Jameson şöyle bir yorum getirmektedir:

Postmodern kültürde “kültür”, kendi içinde bir ürün olmuştur; Pazar, kendi kendisinin ikamesini gerçekleştirmekte, ve gerçek anlamda kapsamına aldığı nesnelerin herhangi biri kadar metalaşmaktadır. Postmodernizm, bir süreç olarak, salt metalaşmanın tüketimidir [26,s.10].

Temelinde “popüler beğeniye seslenmek”, “insanların alıştıkları, yabancılık çekmeyecekleri, kendilerine yakın buldukları mekanlar yaratmak” gibi amaçların yer aldığı Postmodern mimaride, popüler kültürden bağımsız bir duruş mümkün görünmemekle birlikte; Postmodernizm’e getirilen eleştirilerin içinde, “geniş yığınlarca anlaşılamamış olması”nın da yer alması dikkat çekicidir. Önder Şenyapılı bu eleştiriye Mimarlık’ta Bunalım isimli yazısında şöyle dile getirmektedir: “Bu yapılar geniş yığınların ne algı düzeyine, ne de beğenisine seslenmektedir.”

Postmodernizmin Modern mimarlık ürünlerine getirdiği eleştirilerin başında, Modern mimarlık ürünlerinin kitlelerce anlaşılamaması, ve benimsenememesi gelmektedir [12,s.41]. Mimari ürünlerin anlaşılamaması, Modern mimarinin kendi koyduğu kurallar çerçevesinde sınırlı bir alanda ve karmaşık düşünsel süreçlere dayandırılan bir tasarım felsefesinden yola çıkmasına dayandırılmakta [12,s.41]; ve toplumun bu karmaşık süreçleri anlayamaması ve

zaten anlamasının da gerekmediğini öne sürülmektedir. Bu eleştiriye çözüm olarak da, kitlelerce daha kolay anlaşılabilen ve beğeni kazanabilen bir mimari ortaya koymak gerektiği düşüncesi benimsenmiştir. Bu doğrultuda, -mimari ürünleri kolay anlaşılabilir kılmak üzere- geniş kitlelerce beğeni kazanmış ve benimsenmiş mimari biçimlere yönelme, tarihsel ve geleneksel değerlere yaslanan bir söylem geliştirme yoluna gidilmiştir. Batı mimarisinde bu yönelimler ideolojik bir arka plana oturtulurken, Türk mimarisinde Postmodernist yönelimin bahsedilen kaygılarından uzak ve biçimsel değişiklik yaratmak adına “kitsch”e cevap veren bir tutum benimsendiği ileri sürülmekte [27] ve bu açıdan popülist yaklaşımlar eleştirilmektedir. Ancak, sorgulama sürecinden bağımsız olsa da sonuç ürünü değişmemekte; Batı’da da, Türk mimarisinde de popülist ve “kitsch”e paralel ürünlere rastlanabilmektedir.

Kültür, “toplumsal bir varlık olan insanın doğayı değiştirmeye yönelik etkinlik süreci ve bu sürecin yarattığı ürünler ve sonuçların oluşturduğu bütün” olarak değerlendirildiğinde; yaratıcı etkinliğe bağlı olarak, onun çabasıyla üretilmiş maddi ve manevi değerler ile insanın özgüçlerinin bu değerler içinde nesneleşmesini içermektedir [9]. Herhangi bir kültürel olgu, tarihsel ve somut bir biçimde, belli bir toplumsal-ekonomik oluşuma bağlı olarak varolan ve o toplumun tarihsel-görece üretim tarzıyla bağıntısı içinde toplumsal yapının özelliklerini göstermektedir. Bu bağlamda ele alındığında; kültür, ekonomik ve toplumsal yapının bir göstergesidir ve bu bileşenlerden ayrı değerlendirilemez. Türkiye’de son on-on beş yıllık toplumsal, ekonomik ve kültürel anlamdaki görüntü, popüler kültür olgusu çerçevesinde ele alındığında, bu döneme ilişkin mimari değerlendirmeleri Ayhan Usta şu başlıklarda somutlaştırmaktadır [9]:

- Entellektüel yabancılaşma
- Zaman-mekan ve yaşam tanımayan tavırlar
- Tarihsizleştirme olgusu
- Talep yönlendirme, tüketici kültürü oluşturma
- Kitsch
- İkonolojik yön
- Edilgenleştirme

Bu dönemdeki popülizm olgusu, dönemi bir nevi “moda” olarak nitelendirebilecek bir tanımlamaya yol açmaktadır. Toplumsal içerikli belirli davranış, biçimlendirme ve estetik duyuş kalıplarının kısa bir süre için geçerli olup yerlerini hızlı bir biçimde eşdeğerlerine terk etmelerini ve bu sürenin ritmik bir düzenlilik kazanışı moda olarak nitelendirildiğinde; Postmodernizmin “moda” olarak tanımlanabilmesi için, toplum tarafından benimsenmiş olması ve direkt toplumun dönemsel estetik beğenilerine hitap amacıyla oluşturulmuş bir ideoloji olması gerekmektedir. Postmodernist yaklaşımlar içersinde toplumun estetik beğenisine hitap etme ve onların anlayacağı bir dil ortaya koyma benimsenmiş bir ilke olsa da, Postmodernist ideoloji salt bu amaç etrafında biçimlendirilmemiştir.

Bu dönemi bütünüyle moda olarak tanımlayan ve gelip geçici bir heves olarak niteleyenlerin yanısıra [2,s.46]; bu dönemde tarihe, doğal ve yöresel özelliklere, toplumsal değerlere ve kimliğe karşı başlayan genel ilgiyi, pek çok mimarın bir modayı takip edercesine sürdürdüğünü öne süren [19] görüşler de bulunmaktadır. Bu şekilde bir tanımlama ile Postmodernist dönemdeki popülist kaygılara ve aynı zamanda Postmodernizmin popülist uygulamalarına dikkat çekilmektedir. “Moda” nitelendirmesinin, dönemdeki estetik beğenilerin koşulsuz genel kabulü açısından bir yönüyle bu dönemi tarif edebildiği, ancak böyle bir dönemin yaşanmasının nedenlerini açıklamak açısından yetersiz kaldığını düşündürmektedir.

Türk mimarisinde 1980 sonrasında yerele ve tarihsel kültüre duyulan ilginin mimariye yansıması; dönemi, popüler kültürün devamı olarak nitelendirmeye olanak vermektedir. Yerel ve tarihsel öğelerin kullanımı bu dönemden çok daha öncesine uzanmakla birlikte, dönemin popülist değerler taşıyıp taşımadığında belirleyici olan bu değerlerin kullanım şeklidir. Özellikle görsel cephe etkisinin önem kazandığı turizm yapıları ve prestij binalarında tarihsel biçimlerin cephe mimarisi yaratmak üzere kullanımı, popülist bir yaklaşımı benimsemektedir.

Çağdaş Mimaride Geçmişin Değerlendirilmesi Sempozyumu’nda Yalçın Tezcan’ın değerlendirmesini yaptığı Arap-Türk Bankası (1986, İstanbul), prestij binalarının bu tutumuna bir örnek olarak ele alınabilir. %40 Türk, %40

Libya, %20 Kuveyt sermayesi ile kurulan bankanın genel merkez binası niteliğindeki yapıda, çıkış noktaları “Türk ve Arap mimarilerini yorumlayan bir üslupta inşa edilmiş bir prestij yapısı ortaya koymak” olarak tanımlanmaktadır. Ancak kaçınılmaz olan, iki kültürü yorumlarken, kolay anlaşılabilir ve benimsenebilir bir tarzın benimsenmesinin gerekliliğidir. Bu yaklaşımı, “Bina Türk ve Arap işbirliğinin bir eseri ise, her iki milletin de sevdiği ve kullandığı bir kemer motifini kullandığı bir kemer motifini bu eserde kullanmaktan niye kaçınmalıydık ki?” [28] ifadesi de ortaya koymaktadır. Postmodern dönemle birlikte, toplumsal beğeni ve değer yargılarının belirleyici yönü, özellikle bu iki alan (turizm ve prestij yapıları) sözkonusu olduğunda çok daha etkili olmaktadır. Bu değişen mimarlık ortamı ve değer yargılarını Abdullah Kuran “Toplum Açısından Mimarlığın Tarihsel Gelişimi ve Toplumsal Yapı Değişikliklerinin Mimarlığın Evrimine Etkileri” isimli makalesinde şu şekilde ifade etmektedir:

Tarihte olduğu gibi bugün de mimarın görevi içinde yaşadığı toplumun anıtsal yapılarını inşa etmektir. Değişen bir şey varsa o toplumun değerleridir. Günümüzün mihrak noktalarını genellikle tapınaklar, türbeler, saraylar teşkil etmiyor. Bunlar yerlerini büyük ve zengin şirketlerin ekonomik gücünü temsil eden gökdelen işhanlarına, demokratik düzeni temsil eden meclis binalarına, adalet saraylarına,; bilim ve kültürü temsil eden üniversite komplekslerine, opera binalarına,; mesafelerin kısaldığı ve dış seyahat ilişkilerinin arttığı bir dünyada gezegenin yeni bir ülkede karşılaştığı hava limanlarına bırakmıştır.

Doğası gereği biçimsel tercihlerini sürekli değiştirmek zorunda olan prestij mimarlığında Postmodern tutumlar çok daha belirgin bir niteliktedir. Kendi çalışma alanı içinde sürekli yeni “kreasyonlar” üretmek durumuna olan bu mimari yapı alanında moda olarak nitelenen popüler değer yargıları çok daha etkilidir. Bu konuda Mine Kazmanoğlu ve Uğur Tanyeli, “1980’li Yılların Türk Mimarlık Dünyasına Bir Bakış” isimli makalede, şöyle bir yorum getirmektedirler:

... prestij mimarlığı “modalar” mimarlığıdır. Üretilcek modanın hangi düşünsel temele oturduğu sorunuysa, işvereni pek az ilgilendirir. New York’un banliyösünde villa, Boğaziçi’nde yalı, ya da Şikago’da işhanı yaptırmak isteyen işverenin duyduğu kaygı, yapısının bir tarihsel çözümlemede “doğru” ya da yanlış

diye nitelenmesi değildir; çok abartılı bir anlatımla o yalnızca “biçimi” sahiplenecektir. Postmodernistler de kendilerini bu biçimi yaratmaktan sorumlu saymaktadırlar.

Popülist tutum dönem içinde mimari yapı gruplarının büyük bölümüne yansımış ve kimlik yaratmak için yerin tarihine, kültürüne ait mimari elemanlar özellikle cephe etkisi yaratmaya yönelik olarak kullanılmaya başlamıştır[19]. Bu değişimde dönemin kültürel mantığının büyük ölçüde etkili olduğu düşünülmektedir.



4. POSTMODERNİZMDE GEÇMİŞTEN YARARLANMA

Mimarlığın biçimsel gereksinmelerin yanısıra estetik gereksinmelere de cevap veren biçimler üretiyor olması, mimarlığı sanat düzeyine çıkaran önemli özelliklerden birisidir. Zamanla mimarinin ortaya koyduğu biçimler kendi biçimsel-strüktürel-işlevsel özelliklerinin ötesinde anlamlar kazanabilmekte ve simgelere dönüşmektedir. Simgeler kullanım süreci içerisinde salt anlamsal içerikleri doğrultusunda bir değere sahip olabilmekte veya simgelerin anlamlarını değiştirmek veya genişletmek mümkün olabilmektedir.

Toplumsal anlamda hızlı değişimlerin olduğu bir dönemde mimarlık ve halk arasında mesafe giderek artmakta, bireyler için yeni olaylara güven kazanma ve onları mimari deney birikimlerine katma ve onlara ulaşma süresi azalmaktadır. Böyle bir değişim sürecinde benimsenmiş ve bilinen tasarım öğelerine yer verilmesi, yeni oluşturulan çevrelerin benimsenmesi ve kullanıcılar üzerinde anlamsal bir ifade etkisi uyandırması açısından tercih edilmektedir. Kültürel içeriğin oluşması, ancak, tarihten gelen, tarihi sürekliliği dünden bugüne, giderek de yarına aktaran öğelerle mümkün olduğu düşünüldüğünde [29,s.1]; bu şekilde bir tarihsel aktarım sorunlu bir süreci tarif etmektedir.

Postmodernizmin kurucularından sayılabilen Robert Venturi, tarihsel aktarımı farklı bir şekilde yorumlamakta, uzun süreli kullanım ve alışkanlık sonucu zaten işaret ve simgelere dönüştükleri ve genel anlatım hazinesini oluşturdukları için, alışlagelmiş biçimlerin kullanımını savunmaktadır. Bu alışlagelmiş biçimleri değişime uğratarak ve yeni şaşırtıcı ilişkiler içinde kullanarak kullanıcılara hem yeni, hem de aşina oldukları bir çevre yaratmak mümkün olacağını öne sürmektedir.

Postmodern dönemde geçmişten yararlanma ve onu yeniden değerlendirmeye yönelik tasarım yaklaşımlarında, tarihsel biçimlerin simgesel değerleri biçimin tekrarlandığı döneme taşınmakta ve simgesel değeri üzerinden biçime anlam

yüklenmektedir. Böylece, geçmişe ait biçimler yeninin anlaşılabilmesi için izleyicinin bilincinde bağlantı kurmaktadır. Ancak tarihsel biçimlerin kullanımında böyle bir anlam aktarımı her zaman geçerli olamamakta [30,s.62]; biçimin salt estetik değeri üzerinden kullanımı da benimsenebilmektedir. Özellikle biçimlerin işlevlerinden bağımsız gerçeklikleri olduğu görüşünün benimsendiği Postmodern dönemde tarihsel biçimlerin estetik değeri, kullanım için yeterli gerekçeyi oluşturabilmektedir. Tarihi ve geleneksel biçimlere bugünkü işlev, teknik ve malzeme koşullarına göre gerekli, hatta mümkün bile olmasalar; işaretsel, göstergesel bir çevrenin oluşturulmasında sırf semiyolojik ağırlıklarından dolayı yer verilebilmektedir [31,s.28].

Böyle bir davranış, Ertur Yener'in Büyükada Anadolu Kulübü Dans ve Restoran Pavyonu'nda (1963) görülmektedir. Bu yapıda geleneksel Türk konut mimarisinin ters T plan şeması kullanılmıştır [29,s.96]. Bu yaklaşımda yeni fonksiyon ve plan şemasının alındığı fonksiyon arasında bir benzerlik aranmamaktadır. Konut ve pavyon gibi iki farklı tasarım problemine ortak bir plan çözümünden hareket edilmiştir. Burada kullanılan geleneksel plan şeması, taşıdığı anlam ve işlevden soyutlanarak, biçimsel yönden tarihsel aktarımı yapılmaktadır (Şekil 4.1).



Şekil 4.1 Büyükada Anadolu Kulübü Dans ve Restoran Pavyonu, 1963

Postmodernizmin başlangıçta kendine has bir dil oluşturma iddiası ile yola çıkmasa da, C. Jencks'in kitabı "The Language of Postmodern Architecture"dan da anlaşılacağı üzere, bir dil sayılarak yorumlanabileceği düşünülmüştür [15,s.98]. Ancak, sonuç her mimar hatta her yapı için farklı bir

dil oluşturmaya kadar varmıştır. Bu çok sesli ortamda tarihsel referanslar da her farklı yaklaşım için farklı şekilde yorumlanmıştır. Postmodernizm bu açıdan, yaşanan zaman üzerinde tarihselci bir bağlamda düşünmeye yönelik bir girişim niteliğindedir. Bu durumda, F. Jameson'un "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı" isimli kitabında dile getirdiği üzere; Postmodernizm - seçilen eğilime bağlı olarak- ya derinlerde yatan bastırılmaz tarihsel bir dürtüyü ifade eder, ya da etkili bir biçimde "bastırır" ve çarpıtır. [26].

"Tarihselcilik" diye tanımlayabileceğimiz bu yaklaşım, tarihsel olanı somut olarak içinde olduğu bütünsel ortamdan çıkartarak, farklı dizgeler sistemi içinde bugünü geçmişe bağlayarak kullanır. Tarihsel kullanım sürecinde, bireyin anıları ve kültürel miras örnekleri, üzerinde yoğunlaşılan konuları oluşturmakta ve her iki alanda tarihin sürekli yeniden üretilerek devingen bir okumaya dönüştürülmesine çalışılmaktadır. Tarihin tasarım bileşeni olarak kullanımıyla birlikte mimaride yaşanan değişimleri Bülent Özer şu şekilde açıklamaktadır [32]:

Aslında tarihin tasarım bileşeni olarak kullanımı çok eski tarihlere dayanmakla birlikte, 19. yüzyılın büyük keşfi "tarih merakı" debdebeli çağların sembollerini aktaran, tanıtan, sevdiren bir disiplin olarak rağbet görmüştür. İster ressam, ister heykeltıraş, isterse de mimar olsun, sanatçı artık müşterisinin keyfine göre hareket ederek ısmarlanan, hoşla giden şeyleri yapan, tekrarlayan biridir. Diğer bir deyişle, sanat biçimlerini aktüel, gerçek hayatın çerçevesinden koparıp alarak, onları suniliğin, keyfiliğin, taklitçiliğin sembolleri haline getirecektir. Bu durumda, mimariyi belirleyen fonksiyon-strüktür-form bağlantısı her türlü ölçüyü aşacak şekilde gevşemiş, adı geçen üç faktör de apayrı yollara yönelmiştir.

Geçmişten yararlanma ve biçim aktarma, mimarinin ortaya çıkışından itibaren dönem dönem benimsenen bir tutum niteliğindedir. Bu tutumu geçmişin ahşap yapı öğelerini taş üzerinde uygulayan Yunan Mimarisinde, erken Hristiyan ve Roma mimarisini kullanan erken İslam mimarisinde vs. görmek mümkündür. 15. ve 16. y.y. Avrupası'nda hümanizmin etkisiyle oluşan ve Eski Yunan ve Roma sanatının klasik öğelerinin yeniden canlandırıldığı Rönesans ve 18. y.y. da Avrupa'da egemen olan Neo-Klasik eğilim de bu dönemlere örnek olarak verilebilir. Bu "geri dönüşler"e özellikle bir dönemin kapanıp yerine yenisinin tam olarak gelmediği geçiş aşamalarında rastlanmaktadır[2,s.47]. Özgün tasarım yöntemleri geliştirildiği öne sürülen Romanesk, Gotik ve Barok

dönemler için bile, geçmişe ait köklere sahip olguların yer aldığını söylemek mümkündür [30,s.61]. Ancak Postmodern dönemde geçmişin değerlendirilmesi konusunda yaklaşımlar daha kişisel ve belli bir tasarım dizgesinin kullanımının reddedilmesi nedeniyle çok çeşitlidir. Geniş bir görüntü çeşitliliği, davranış çoğulluğu ve çoğulluk beklentisi, reel mimarlığı yönlendirmektedir [22,s.245].

Postmodern dönem içerisinde geçmişe ait tasarım ilke ve biçimlerinin yanısıra; ironi, sembolizm, XX. y.y. şehir folkloru, ticari reklam dünyası gibi öğeler de tasarım bileşenleri olarak yer almaktadır. Ancak bu dönem için en belirleyici olan tasarım bileşeni geçmişin yeniden değerlendirilmesidir[35,s.97]. Postmodernizm tarihsel olanı güncelleştirmekte ve evrensel olana karşı yerel olanı ön plana çıkartmaktadır. Bu dönemde kültürel ve geleneksel değerler önem kazanmaktadır[52, s.25].

Tarihsel geçmişin değerlendirilmesi değişik dönemlerde uygulanagelen bir yöntem olmakla birlikte; Postmodern dönemin uygulayıcılara sağladığı rahatlık çok daha serbest bir kullanıma olanak vermiştir. Sözkonusu serbest yaklaşım, geçmişin değerlendirilmesi konusunda diğer dönemlere oranla çok daha çeşitli tutumların oluşmasına neden olmuştur[33]. Postmodern dönem içinde; XIX. yy. daki Historisizmin canlandırılmasının yanısıra geçmişin değerlendirilmesi ve yeniden yorumlanması, tarihin bir biçimler repertuarı olarak algılanıp bu repertuara seçmeci bir yöntemle yaklaşarak kolajlanması, geçmişe ait plan şemalarının yeni fonksiyonlar için uyarlanması gibi farklı yönelimler etkilidir. Tutumların bu denli çeşitli olması tarih algılanışının da çok çeşitli olması veya her tasarım için farklı tarih algılamalarının söz konusu olmasından da kaynaklanmaktadır. Modernizmin geçmişle bağları kopartan yaklaşımına karşılık Postmodernizm, “tarihin yeniden keşfi ve farklı yöntemlerle tasarımlar için bir malzeme olarak kullanılması” olarak tanımlanabilecek bir tutumu benimsemiştir.

Geçmiş değerlendirilmede daha ilkeli bir yaklaşım olarak nitelendirilebilen “sadece temel mekansal öğretilerinden yararlanmak” üzere tarihe yaklaşım; tarihin zamana bağlı nitelikleri yerine zaman üstü nitelikleri ile ilgilenmektedir [34,s.105]. Bruno Zevi’nin “eski anıtlara, onların temel mekansal öğretilerinden yararlanmak için başvurma”[35,s.242] sözleri ile özetlenebilecek bu tutum, tarihe karşı daha bütünlüklü bir yaklaşımı hedeflemektedir. Ancak

Postmodern dönemde daha parçalı, bütünlükten uzak tutumların ağırlıklı olduğu görülmektedir.

4.1. Türk Postmodern Mimarisinde Geçmişten Yararlanma

Postmodern dönem Türk mimarisinde, tarihsel geçmişten yararlanma konusunda diğer dönemlere oranla çok daha rahat bir tutumun geliştirilmesine olanak vermiştir. Bu dönemde biçimi ön plana alan bir tasarım anlayışı, tarihsel geçmişi değerlendirme açısından sınırları daha geniş çizilmiş bir çerçeve içinde hareket olanağı sağlamaktadır[12,s.41]. Bu geniş çerçeve ile birlikte, geçmişten yararlanma, “gelenekselin çağdaş yorumu” söyleminin temellendirdiği bir anlayıştan hareket etmektedir. Çağdaş yorum söylemi; hem tarihsel biçimlerin doğrudan tekrar edilmemiş olduğunu vurgulamak, hem de teknolojik yapım teknikleri ve malzemelerin kullanımını geleneksel biçimlerle bağdaştırabilmek adına benimsenen bir söylem niteliğindedir.

Gelenekselci tutumun yaygın bir geçerlilik kazandığı bu dönem içinde Türk mimarisinde tarihselci biçim aktarımı ve Rejyonalist söylem birlikte kullanılmaktadır. İkisinin bir arada kullanımı ilk olmamakla birlikte, etki kaynakları, kullanım biçimleri ve sonuçları açısından yeni bir dönemi, Türk mimarisindeki Postmodern dönemi tarif etmektedir[22,s.246]. Yapıların büyük bölümü Rejyonalist olmasa bile, tasarım felsefelerini Rejyonalist bir söylem üzerinde açıklamaktadırlar. Tarihsel biçim aktarmaları için Rejyonalist söylem genel bir meşruiyet zemini yaratmakta ve çoğulcu görüntünün arkasındaki ortak zemini tarif etmektedir. Bu dönemde reel mimarlığın sergilediği geniş çoğulluğu Rejyonalist söylemin kaynaklık ettiği çeşitli bireysel ifade biçimleri beslemektedir. Bu dönemde farklı gerekçelerle temellendirmekle birlikte; Rejyonalist bir tutumla tarihsel geçmişi değerlendirme yönünde bir tasarım felsefesi geliştirilmiştir.

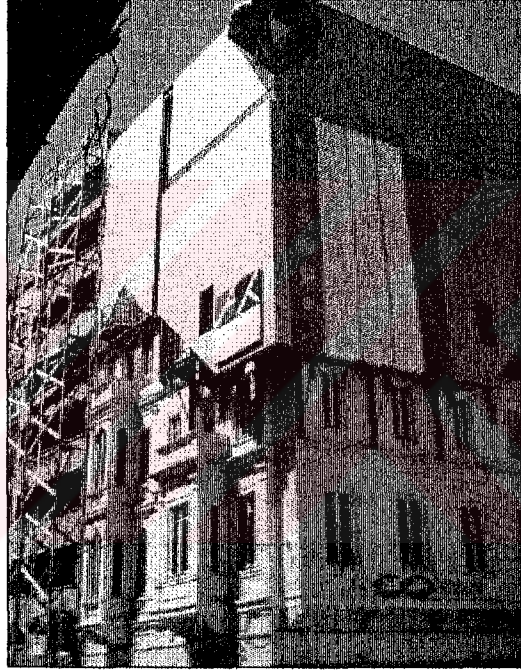
Postmodernizm, toplumsal ve ekonomik anlamda yaşanan tikanıklık ve krizin sanata yansıması olarak değerlendirildiğinde; Rejyonalizmin yeniden yaygın bir söylem haline gelmesine; Bülent Özer’in Rejyonalizm ve Üiversalizm ile kriz dönemleri arasında ilişki kuran yorumu da bir cevap niteliği taşımaktadır:

Bu akımların (Üniversalizm ve Rejyonalizm) daha çok toplumların kültürel Kriz dönemlerine rastladığını görmekteyiz. Rejyonalizm ve Üniversalizmi birer formül olarak kabul edip bunlardan birtakım ilkeler çıkarmak; toplumsal, ekonomik, teknik gerçeklerden bilinçli veya bilinçsiz bir uzaklaşmanın tabi sonucu olarak ortaya çıkmaktadır [17].

Postmodern dönem içinde geleneksele duyulan ilginin artması ile birlikte, sivil yapıların onarılıp yenileştirilmesi yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Bu ilgi yalnız kamu kuruluşları değil, özel sektör ve hatta tek tek kişilerde yansımaları bulmuş; eski eser koruma artık bir uzmanlık alanı olarak tanımlanmaya başlamıştır [11,s.24]. Bu doğrultuda, eski eserleri koruma amacıyla, tarihi binalara ikincil işlevler verilerek yeniden kullanıma açılması, restore edilerek yeni bir kullanım değeri kazandırılması yaygınlık kazanmıştır. Bu dönemde sadece cepheleri korunarak yeniden inşa edilen iki Pera yapısının, Aksanat Kültür ve Sanat Merkezi (Şekil 4.2) olarak dönüştürülmesinin mimarlık tarihi açısından değerlendirilmesi çerçevesinde başlayan tartışmalar mimarlık tarihi ve koruma konusundaki genel ilginin bir yansımasıdır. “Bir reklam yapısı olması”, “tarihe saygısızca bir yaklaşım olması” vb. nitelermeler getirilerek sorgulanan Aksanat yapısının en çok eleştirildiği yönü; yeni geleneğin eskiyi örtüp, onu zayıflatmasıdır. Mimarlarından Can Çakmakcıoğlu’nun “dün bugün ve yarın’ı birleştirmek” olarak tanımladığı tasarım hedefi [36,s.26]; geleneksellik ve çağdaşlığı birleştirmeye yönelik denemelerden birisi niteliğindedir.

Bu dönemdeki geçmişî değerlendirmeye yönelik yaklaşımlarda farklı tutumlar gözlemlenebilmektedir. Bunlardan birisi “tarihsel biçimlere doğrudan yönelme” olarak adlandırılan tarihsel biçimlerin aynen tekrarına dayanan tutumdur. Hiçbir değişime uğramadan devam eden geleneksel cami mimarisi, ya da Türk evi cephe biçimlenmesini cepheye yansıtan konutlar bu tutuma örnek olarak gösterilebilir. Bu anlayışla tasarlanan yapılarda eski üslup ve döneme özgü biçimler ya çok az değişime uğratılarak ya da hiç değiştirilmeden –cami mimarisi örneğinde olduğu üzere- kullanılmaktadırlar. Ancak çağdaş yapım teknikleri ve ortaya çıkan yeni işlevlerle uyumsuzluk problemi ortaya çıkacağından; tarihsel biçimlerin genelde sadece cephe özelliklerini aynen alıp; yapım tekniği ve plan şemasında dönemin gerektirdiği biçimlenmelere

gidilmektedir. Böyle bir anlayışın sergilendiği İstanbul-Şişli'deki Atalar Mağazası'nda (Şekil 4.3) -yepyeni bir yapının içinde yer almakla birlikte- giriş cephesinde Dor düzeni antik bir tapınak cephesinin dörtte üçünü sergileyen bir biçimlenmeye gidilmiştir [12,s.43]. Postmodern dönemde cephe mimarisi yaklaşımı, “farkedilir” ve “ilginç” dekor özelliği katması nedeniyle özellikle mağaza cephelerinde sık kullanılan bir yaklaşımdır. Tarihsel biçimlere doğrudan yönelen bu anlayış mağaza cephelerini resimsel bir yüzeye dönüştürmektedir. Bu dönemde “yere özel” elemanlar ya da mimari prensipler çoğu zaman salt cephe hareketliliği ile sınırlı bir kullanıma sahip olabilmişlerdir [19].



Şekil 4.2 Aksanat Kültür ve Sanat Merkezi, 1992

Bir diğer yaklaşım ise; tarihsel yorum denemeleri yapmak üzere tarihsel biçimleri kullanmaya dayalı tutumdur. Bu yaklaşımda geçmişten biçimlerin olduğu gibi alınması yadsınmakta, biçimlerin yorumlanarak “çağa özgü” hale getirilmesi amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda eski biçimler tarihten yalıtılıp soyut birer kavrama dönüştürülmeye çalışılmaktadır[12,s.114]. Cengiz Bektaş'ın, Turgut Cansever'in tasarım söylemleri ve mimarileri böyle bir yaklaşımın özelliklerini taşımaktadır. Postmodern dönemdeki tarihsel biçim denemelerinde Modern dönemin tasarım felsefesi ve biçimini de içine alan örnekler de yeralabilmektedir. Bu yaklaşımı benimseyenler tarafından Modern

anlayışın da artık tarihsel olarak değerlendirilmesi, bu döneme ait biçimlerin de tarihsel yorumlarda yer almasına neden olmaktadır.



Şekil 4.3 Atalar Mağazası, Osmanbey, İstanbul

Türk mimarisinde Postmodern dönemde geçmişten yararlanmaya yönelik bu iki tutumun yanısıra tarihsel biçimleri kendi mimari dillerini ortaya koymak üzere, serbest biçim denemeleri yapmak doğrultusunda kullanan bir tasarım felsefesi geliştiren yaklaşımlar da yer almaktadır. Bu anlayışı benimseyen mimar hem kendi özgün yaratılarını kullanmakta, hem de geçmiş çağ ve üsluplardan devşirdiği mimari biçimleri değiştirip deformasyona uğratabilmekte, özgürce yorumlayabilmektedir. Çoğunlukla tarihe göndermeler yapan bir tasarım anlayışının amaçlanmadığı bu yaklaşımda tarihsel biçimler kökeni nedeniyle değil, çevreye getirdikleri karşıtlık ve görsel zenginlik için kullanılmaktadırlar. Mimari biçimin kökenine bağlı kalmadığı için mimar tarihsel biçimi tanınmayacak biçimde değiştirebilmekte ve bu değiştirme eylemi bazen bir güldürü dozu içeren sonuçlara ulaşabilmektedir[12,s.115]. Bezemenin de önemli yer tuttuğu bu anlayışta tarihsel biçimlerin kendileri değil, kullanım biçimleri tarihsel değer taşımakta ve tüm biçimlere yeniden keşfedilme ve uygulamaya geçirilme olanağı verilmektedir[30,s.63].

Geçmişten yararlanmada çok daha özgün bir tutuma olanak veren bu yaklaşıma örnek olarak Behruz Çinici'nin serbest biçim denemeleri ya da Merih Karaaslan'ın çıkış noktası olarak Anadolu Medeniyetleri'nin sentezine dayandırdığı tasarımları, Tuncay Çavdar'ın "Doğu'ya özgü görme tarzı"

üzerine kurguladığı biçim denemeleri verilebilir. Behruz Çinici'nin tasarımlarında eski üslup ve dönemden alınan birçok biçimsel öğe mimarın düş gücü ürünleriyle bir arada kullanılmaktadır. Postmodernizmin tarihe yönelmede benimsediği, biçimin somut gereksinme ve koşullara göre oluşturulması gerekliliğini yadsıyan bu tür bir yaklaşım; tasarımcıya neredeyse sınırsız bir biçim seçme, yorumlama ve yaratma olanağı sunmakta ancak Tuncay Çavdar ve Merih Karaaslan'ın tasarımlarında gözlemlendiği üzere eklektisist birleşimlere de neden olabilmektedir.

4.2. Geçmişten Yararlanmada Rejyonalist Söylem ve Tarihselcilik

Postmodernizmin getirdiği göreceli özgürleşme ortamında, pozitivizmin, evrenselliğin, bilimselliğin kısıtlayıcılığından kurtulma gibi söylemlerle; Rejyonalizm belirgin bir hal almıştır. Ancak, “anonim yapı sanatının incelenmesiyle ortaya çıkabilecek birtakım insani verilerin çağın yapı sanatına katılımı”na dayanan bu yaklaşımın kullanımı daha önceki dönemlerde de benimsenmiş; yerel ve evrensel değerler mimarlık tarihinde dönem dönem öne çıkmıştır[17,s.2]. Birbirini döngüsel bir biçimde tekrar eden bu yönelimlerden Rejyonalizm ile Postmodernizm arasında direkt bir bağlantı öngörülmemekle birlikte, Postmodernizmin getirdiği rahatlama ortamında Rejyonalist söylemlerin, tarihsel biçim aktarmasına yönelen mimarlar için oldukça sık kullanılan bir söylem niteliğinde olduğu görülmektedir.

Rejyonalizm bu dönemdeki kullanımıyla; “Postmodern durum”dan söz edildiği biçimde “durum” değil, bir söylem niteliğindedir. Dolayısıyla, nesnelerde ve/veya olgularda içkin değildir. Tanımı bir akım ya da üslup tanımı kadar kesinlik içermemekle birlikte; bir etkinlik bölgesi için geçerli olan ve o praksise eklemlenen bir düşünsel konstrüksiyon özelliği taşımaktadır[22,s.246]. Varolduğu bölgede kimlik tarifi için kullanılması, Postmodernizm'in çoğulcu ve “diğer” kültürlerin varlığının kabulüne dayanan görüşü ile ortak bir zemini oluşturmaktadır. Postmodern dönemde kimlik kaygısının yerini alan kimliğin ortaya konmasının meşrulaştırılması, Rejyonalizme yeni ve farklı bir geçerlilik kazandırmış, tarihsel biçim aktarmaları da bu dönem için en çok başvurulan yöntem olmuştur.

Tarihsel biçimlerin zaman içinde kullanımında kesintiye uğraması, o dönemin biçimlerine karşı duyulan ilginin azalması ve dönemin biçimleri üzerinde yeni bir söylem oluşturulamamasından kaynaklanmaktadır. Eskimiş bir söylemle tarihsel bir biçimi yaşatmak mümkün olmadığından; tarihsel bir biçimin yeniden kullanılabilmesi için eski söylemin sürekli uyarlanması gerekmektedir[5,s.57]. Bu doğrultuda Postmodernist dönem, Rejyonalist söylemlerin yeni uyarlamaları için olanak vermiş; çeşitlilik ve çoğulculuk arayışları doğrultusunda yerele özgü özellikler önem kazanmıştır.

Rejyonalizm, Türk mimarisinde bu dönem için -sonuç ürünleri birbirinden çok farklı olabilse de- genel kabul kriteri olarak başvuru bir araç niteliğindedir. Rejyonalist söylemin yeni bir söylem olmayışı, birbirinden farklı uygulamaların yapılabilmesini sağlamıştır.

4.2.1. Çoğulculuk Amaçlı Rejyonalizm ve Tarihselcilik

Modernizmde tarih anlayışı tarihin “geri dönüşsüz ve tek yönlü” bir süreç olarak algılanmasına dayanmaktadır. Buna karşılık Postmodernizm, tarih anlayışı ve tarihin içsel mekanizmalarının bu denli kurallı bir biçimde işlemediğini öne sürmektedir. Tarihe karşı daha esnek yaklaşımın savunulduğu Postmodernist dönemde mimarlık tamamen tarihselci üslupların etkisine girmese de, eklektisist eğilimleri de olanaklı kılacak kadar geniş, yeni bir mimari eylem alanı tanımlamıştır[3]. Tarihe karşı bu esnek yaklaşımla yatay okumalardan dikey okumalara geçilerek, tüm dönemleri kapsayan bir tavır benimsenmiştir. Bu dönemde sanatın hemen hemen bütün alanlarında melez bir stilin, geçmişe yönelmenin, geçmişini yüceltmenin, tüm zamanları kapsayan ve ortak tarih mirasına yönelen bir anlayışın meşruiyet kazandığı görülmektedir[37,s.94].

Geleneksel mekanların oluşumunda, kişiye çevreden gelen mesajların yoğunluğu, hassas bir dengelemeyle değişik algılamalara, değişik yorumlara olanak veren mekan zenginliğinin Postmodern dönemin çoğulcu yönelimine cevap veren bir özellik taşıması, bu dönemde geleneksele olan ilginin artmasında etkili olmuştur. Bu dönemde gelenekselin değerlendirilmesinde ortak bir dil olan Rejyonalizm, Modern dönemde Batı kaynaklı bir akımın içselleştirilmesi için bir araç niteliğinde iken, Postmodern dönemde

çoğulculuğun arkasındaki ortak söylemi oluşturmaktadır. Modern dönemde Batı kaynaklı Modernizmin içselleştirilmesi ve bu anlamda “bize özgü bir Modernizm”in yaratılabilmesi yönünde bir fonksiyon üstlenen Rejyonalizmin varlığını; henüz ulusalcılık-Batı çelişkisinin ya da ulusalcı söylemlerin aşılması için hazır olunmaması gibi nedenlere bağlamak mümkündür.

Rejyonalizmin kişi ya da toplumun eldeki malzeme ve araçlarla herhangi birşey yaratılamayacağına, aktüel problemlere gerçek çözümler getirilemeyeceğine dair düşüncelerin etkili olduğu dönemlerde benimsenen bir söylem olduğunu öne süren Bülent Özer, Rejyonalist yönelimde temel çabanın kişi ya da toplumda belli şartlar altında gelişen ideale cevap verebilecek bir mimari kalıp araştırması olduğunu belirtmektedir[17,s.2]. Rejyonalizm bu tanımlama doğrultusunda değerlendirildiğinde; beklentisizlik ve ideallerden vazgeçme özellikleri açısından, Postmodern dönemde benimsenen bir söylem olması kaçınılmazdır.

“Yere özel kültürün mimarlığa yeni yorumlarla ya da doğrudan aktarılması çabası” olarak nitelendirebileceğimiz Rejyonalizmin; Postmodern dönemle birlikte Türk mimarisinde yeniden etkili bir söylem haline gelmesinde; Batı’da 1970’lerden itibaren gelişen Modernite’nin eleştirisi etkili olmuş ve bu etki ile meşruiyet kazanmaya başlamıştır [19]. Türk mimarisinde bu kimlik arayışının ortaya çıkışı daha önceki dönemlere dayanmakla birlikte, Postmodern dönemde benimsenme nedeni diğer dönemlerden farklı gerekçelere dayanmaktadır. Rejyonalist söylemle birlikte ortaya çıkan çeşitlilik de sonuç ürünü olarak diğer dönemlerinkinden farklı özellikler taşımaktadır.

Rejyonalizmin Türk mimarisindeki bu dönemsel farklılığının yanısıra; çoğulcu yapı özelliğinin bütün dünyada farklı Rejyonalizm tariflerinin oluşmasına neden olduğu düşünülmektedir. Ayrıca Batı için merkezin değişmezliğinin aracı olarak kullanılırken, diğerleri için değişen bir dünyaya uyarlanma aracıdır[22,s.248]. Batı için Postmodernizmin çoğulculuğunun etkisiyle “öteki”nin de varlığının kabul edilmesi denebilecek bu süreçte, “diğerleri” için Modernizm dönemi kimlik arayışlarına karşılık gelen süreç yaşanmaya devam etmektedir. Bu bağlamda; S.H. Eldem’in çalışmaları, modern kuramın Batı’dan yapılan doğrudan retorik transferleri aracılığıyla değil, “yerli” bir biçim malzemesiyle içselleştirilmesine hizmet eder[22,s.245]. Hatta bazı örnekler

için, Rejyonalizm'in Postmodern dönem ile modern dönemin içiçe geçmesine ya da aynı eser için farklı dönem nitelendirmelerine neden olduğu ileri sürülebilir. Örneğin, Behruz Çinici'nin ODTÜ Kampüsü hem modernist dönemin bütün eğilimlerini topluca temsil eden bir yapı, hem de içerdiği çoğulculuk ve çeşitlilik açısından Modernizm'den kopuşun ilk örneklerinden biri olarak kabul edilebilmektedir.

Postmodern dönemde benimsenen Rejyonalist söylemin önceki dönemlerdeki kullanımından farklı olan bir yönü, "yer" tanımının belirsizliğidir. Kendine has kültürü mimarlığa aktarılmaya çalışılan "yer"ın sınırlarının iklimsel bölge, haritada belirlenmiş şehir sınırları, milli sınırlar, din ortaklığı olan ülkelerin oluşturduğu sınırlar vb. seçeneklerden hangisinin benimseneceğine net bir cevap üretilmemiştir. Bu dönemde karşılaşılan örneklerde bu soruya verilen değişik cevaplar yer kavramının belirsizleştğini ortaya koymaktadır[19]. Bu belirsizlik aynı zamanda Postmodernizme özgü çoğul görüntüyü de beraberinde getirmektedir. Bu dönemde "yer" seçimleri Tuncay Çavdar "Doğu", Merih Karaaslan "Anadolu Medeniyetleri", Turgut Cansever "Türk-İslam sentezinin kapsadığı sınırlar"a kadar uzanan geniş bir coğrafyayı kapsayabilmektedir.

Türkiye'de Postmodernizm yaygın söylem olarak 1980'lerde kabul görse de, çoğulcu düşünme biçimleri ilk ürünlerini 1960'larda vermektedir[20,s.45]. Sedat Hakkı Eldem'in Zeyrek Binası, Behruz Çinici'nin ODTÜ kampüsü, Turgut Cansever'in Türk Tarih Kurumu Binası gibi örneklerde Modern söylemin dışına yönelmenin ve çoğulcu düşüncenin arayışlarının ilk örnekleri görülmektedir. 80'li yıllarda Postmodernizmin egemen söylem olması ile birlikte, resmi kültür ve ideolojinin eleştirisiyle açılan yeni alanlar mimarlıkta da etkili olmakta ve mimari görüntüde çoğulculuğun büyük ölçüde etkili olduğu bir atmosfer oluşmaktadır [9]. Bu çoğulcu atmosferin mimariye yansması, Rejyonalist bir söylemin farklı uyarlamaları şeklindedir. Hatta, tasarım tamamen farklı tasarım süreçleri doğrultusunda oluşmuş olsa bile, Rejyonalist bir söylem üzerine kurgulanmış bir ifadeye dayandırılmaktadır [22,s.245]. Bu şekilde bir kullanımla Rejyonalist söylem, çok çeşitli tasarım söylemleri ve gerekçeleriyle oluşturulmuş biçimlerin meşruiyet kazanması doğrultusunda bir araç niteliğindedir.

Bu dönemde farklı yönelimler ve Rejyonalist bir söylem üzerine kurgulanan çeşitlilik bir süre sonra kendi içine kapalı alışveriş merkezleri, kendi sınırlarında gettolaşmış bahçeşehirler, tatil köyleri gibi örnekleri ortaya çıkarmaktadır. Postmodernizmin çıkış noktası olan çeşitliliğe tezat bir şekilde, yeni alışveriş merkezlerinde (19.yy. Modernitesinde çok önemli olan) sokaklardaki çeşitliliğin ortadan kalktığını, belli stiller baz alınarak yapılan sitelerde çeşitliliğin bir nevi ürün çeşitliliğine indirgendiğini görülmektedir.

Bu noktadan bakıldığında, Postmodernizmin toplumsal kaynakları açısından aslında böyle bir sonuç ürününün de çok şaşırtıcı olmadığı ileri sürülebilir. Egemen olan tüketim kültürü mimariyi de bir anlamda ürün çeşitliliği formülasyonuna doğru yönlendirmiştir. Bu çeşitlilik içerisinde tarihsel referanslar ve Rejyonalist söylem de bu ürünleri kodlama ve tanımlama doğrultusunda bir işlev kazanmışlardır. “Eski ve yeninin sentezi” gibi genel kabul gören bir söylem, belki de içinde barındırdığı esneklik nedeniyle böyle bir formülasyonun temel argumanlarından birisi olmuştur. Bu söylem yeni olmamakla birlikte Postmodern dönem içerisinde sağladığı hareket serbestliği ile çoğul bir mimari görüntünün oluşmasına neden olmuştur.

Rejyonalist söylemin nasıl bir yöntem içerisinde kullanılacağına dair açıklamaların yapılamaması veya eksikli yapılması da sonuçta aynı söylemle birbirinden çok farklı sonuçlara ulaşılmasının nedenlerinden birisidir. Ancak bu farklılıklar Postmodernizmin amacı olan çeşitlilikten çok bu dönemdeki tarihselci yaklaşımların kendi içerisinde barındırdığı çelişkilerden kaynaklanmaktadır. Hatta tarih, mimari yapıtların anlamlandırılması amacıyla araçsallaştırılmıştır.

4.2.2. Kültürel Tüketim Aracı Olarak Rejyonalizm ve Tarihselcilik

Modern mimarlığın yalınlığının yerini zenginlik arayışlarına terk ettiği Postmodern dönemde, karışıklığın ve belirsizliğin getirdiği zenginlik ve serbestliğin yanısıra endüstri toplumunun ve “dünya kültürü” anlayışının getirdiği bir kimlik sorunu kültürel atmosfer üzerinde belirleyici rol oynamaktadır. Bu dönemde iletişim ve kültürler arası etkileişimin artışı ile birlikte yoğun bir kültür alışverişi ortamı oluşmuş ve “kültürel kimlik” arayışları tarihsel imgelere yaygın bir kullanım kazanmıştır. “Kültürel kimlik”

arayışı doğrultusunda kullanılan tarihsel imgeler sundukları sınırsız kombinasyon imkanı ile aynı zamanda birer kültürel tüketim aracına dönüşmüşlerdir. Artık kültür de kendi içinde bir ürün, kapsamına aldığı nesnelerin herhangi biri kadar meta niteliğindedir [26,s.10].

Tarihselci bir yaklaşım doğrultusunda geçmişe ait biçim ve imgelerin, Postmodern dönemle birlikte mimaride sık başvurulan bir kullanıma sahip olması ve günlük değerler sistemi içerisine girmesi, tarihselciliğin yaygınlaşmasının bir sonucudur. Tarihselciliğin popüler bir söylem haline geldiği bu dönemde, herkesin ulaşabileceği kültürel eylemlilik ortamına mimari de katılmakta; tarihsel imgelerin kolay erişilebilir olması ve yaygın kullanıma sahip olması tarihselci tutumu ve dolayısıyla geçmiş dönemlere ait biçimleri kültürel tüketim doğrultusunda bir kullanıma yönlendirmektedir [13,s.173]. Gündelik hayatın yönlendirici etkisinin artışı ile birlikte, bu popülist sürecin zorunlu bireyi olan tasarımcılar kendilerini hangi kimlik ve ideoloji içinde tanımlarlarsa tanımlasınlar, tarihselci sürecin bir parçası haline gelmişlerdir.

Türk mimarlığında tarihsel “geçmişe yönelme”de 1980 sonrası toplumsal ve kültürel yapıda meydana gelen değişimler ve bunların yansımalarının yanısıra; kültürel tüketime yönelik ürünler ortaya koyabilmek ve bunu sağlamak üzere ürün çeşitlilik ve çoğulculuğunu sağlayabilmek gibi amaçlar etkili olmuştur. Bu etki en çok “yerel imaj beklentileri”ne cevap verme [22,s.249] gibi bir amacın belirleyici olduğu turizm yapılarında hissedilmektedir. Alışılmamış olma, şaşırtıcılık, ‘yerel’e özgülük, gibi özelliklerin ön plana çıktığı turizm yapılarında ilgi çekici olabilmek adına egzotik, oryantalist imajlar yaratılmaya çalışmaktadır [19]. Yerel ve tarihsel biçim özelliklerinin “farklılığı sergilemek” amaçlı kullanımında eklektik ve abartılı bir biçim bolluğuna ulaşmakta, ve ortaya çıkan sonuç ürünü yerel olmaktan çok “yerel”in abartılı bir taklidine dönüşmektedir. Mimariye dekoratif bir anlam yükleyen bu anlayış, turizm yapıları ile birlikte dönemin diğer yapı türlerinde de gözlemlenebilmekte ve “kültürel kimlik” arayışı kültürel öğelerin tüketimine dönüşmektedir. Giderek biçim, hatta yalnızca yüzey yapılarda bir kimlik aracı olarak ön plana çıkmaktadır.

Bu dönemde tarihsel imgelerin tarihselcilik anlayışı ile kültürel tüketim içerisinde yaygın bir kullanıma ulaşması, alışıldık ve günlük değerler sistemi içerisine girmesi; bir anlamda, toplumsal değişimlerin kültürel yansımasıdır. 1980 sonrasında politik platformda yaygın kullanılan bir kavram olan “Türk-İslam sentezi” kavramı basın ve iletişim aracılığıyla yaygınlaştırılarak kültürel platformda da etkili olmaya başlamış, toplumun kendi gelenek ve geçmişine daha duyarlı olması gerekliliği genel kabul gören bir yaklaşım haline gelmiştir [13,s.175]. Toplumsal olarak tarihe ve özellikle ulusal tarihe verilen değer üzerinde etkili olmuş; basın ve iletişim aracılığıyla yaygınlaşarak toplumun kendi geçmiş ve geleneklerine karşı daha duyarlı olduğu bir atmosfer oluşmuştur. Bu dönemde geçmişe duyulan ilgi ve merakın popülerlik kazanmasında ve mimaride ulusalcılığın yeniden yükselişinde bu sosyo-politik söylemin kültürel yansımasının da etkili olduğu düşünülmektedir.

1983 yılında çıkarılan Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu ile, eski eser tanımı kültürel varlık ve kültürel miras kavramları ile sınırlı kısıtlayıcı anlamından çıkarılarak daha geniş bir kültürel bağlamda yorumlanmıştır. Sit alanları, ev ve mahalle korumacılığı gibi konular gündeme gelirken bakanlık tarafından kurulan Bölge Koruma Kurulları, belediyeler, koruma imar planlarını uygulamakla sorumlu kılınarak, daha yaygın bir ifade zemini ve uygulama alanı bulunmuştur. Mülk sahipleri evlerine ‘mülk’ kavramı dışında, taşınmaz kültür varlıkları kavramı içindeki bir tarihsellik ile bakmaya başlamışlardır [13,s.176].

Tarihselci yaklaşım kültürel tüketim nesneleri üretirken, ekonomik ve sosyal dönüşümlerin çok hızlı olduğu bir dönemde tarihsel biçimlerin imgelerin kullanım ile ortak bir ifade zemini oluşturmaktadır. Milliyet gazetesinin Kültür Mirasımızı Koruma Semineri (16-17 Şubat 1984) ve kampanyası, aynı yıllarda Güneş gazetesinin sürdürdüğü Tarihi İstanbul Çeşmeleri kurtarılmalıdır kampanyası bu dönemde tarihe verilen önem ve tarihi çevre koruma konusundaki duyarlılığa birer örnek niteliğindedir[12,s.32]. Tarihi çevre duyarlılığının yanısıra böyle bir duyarlılığın reklam değeri taşıdığına da farkedilmiş olması, tarihselciliğin kültürel tüketim amaçlı kullanımının bu yıllarda benimsenmeye başladığını ortaya koymaktadır.



Şekil 4.4 Kemer Country Club, Kemerburgaz, İstanbul

Tarihi konutlara yeniden sahip olma talebinin artışıyla birlikte, tarihi biçimli konut yapılarıyla oluşturulan yeni yerleşim merkezleri tarihselciliğin kültürel tüketime yönelik kullanımının somut göstergesidir. Kemer Country Club'da reklamı yapılan 'yalı-konaklar' sadece isim olarak değil, biçimleriyle de 19. yy. Osmanlı Konutları görünümündedir (Şekil 4.4). Bu konutlarda oturanlar kendilerini kültürel bir kimlik soyağacına bağlamış ve "tarih"i kendi kullanım alanlarına sunmuşlardır [13,s.177]. Yerleşim birimlerindeki bu değişimlerle birlikte, dekorasyonda da antika merakı ve koleksiyonculuk hız kazanmıştır. Özellikle büyük kentlerde artan bu talebi karşılamak üzere Anadolu kentleri ve kırsal kesimlerdeki yerleşimlerde yer alan ahşap evler "kapı", "tavan", "dolap", "tokmak", "pencere" gibi parçalara bölünerek yeni yapılan tarihi görünümlü konutlarda birer dekor niteliğinde kullanılmaya başlamıştır. Parça parça ve özgün ortamlarından koparak gelen bu nesneler yeni mekanlarında, içinde yaşanmamış soyut bir geçmişi sergilerken, tarihsel biçimden kültürel tüketim nesnesine dönüşmektedirler.

5. TÜRK MİMARİSİNDE POSTMODERN DÖNEM VE ULUSAL MİMARLIK DÖNEMLERİ

Tarihselci tutumun etkin olduğu I. ve II. Ulusal Mimarlık dönemleri Postmodernist tutuma kaynaklık etmekle birlikte, çıkış nedenleri ve ortaya konan ürünler açısından belirgin farklılıklar taşımaktadır. Postmodern dönemi bu iki dönemden ayıran en önemli özellik, tarihselci tutum için net bir formülasyona ihtiyaç duymaması, hatta bunu yadsımasıdır. Zaten Postmodern mantık; pozitivist, bilimselliğin kısıtlayıcılığından kurtulma söylemi ile birlikte, mimarlığın kendisini ve disiplinini bile tehdit eder bir niteliğe bürünmektedir. Problemi tanımlama, çözme arayışı olan bilimselliğin reddi; beraberinde böyle bir tehdidi de barındırmaktadır. Bu değerlendirmelerin yapılabilmesi için I. ve II. Ulusal Mimarlık dönemlerinin kendi içlerinde ele alınması gerekmektedir.

5.1. I. Ulusal Mimarlık Dönemi

Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı ilk yıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun mimarlık ortamına bir süre bağlı kalmıştır. Son Osmanlı döneminde, önemli mimarlık ürünlerini tasarlayanlar, Cumhuriyet döneminde de eylemlerini sürdürmüşler, uygulamalarının dışında eğitim kurumlarında da görev almışlardır. Bu nedenle, kısa sürede böyle bir ortamın değişmesi olanağı da sınırlı kalmış; I. Ulusal Mimarlık akımı 1920'lerin sonuna kadar mimari alanda etkisini sürdürmüştür.

II. Meşruiyetin ilanı (1908) ile İmparatorluk yönetiminde etkinlik kazanan “İttihat ve Terakki”nin kendi ulusçuluk ideolojisini kültürel anlamda uygulama isteği ve bu doğrultuda Mimar Kemalettin Bey'in “Evkaf Nezareti İnşaat ve Tamirat Heyet-i Fenniyesi” bürosunun başına gelmesi bu dönemin başlamasında etkili olan değişimlerdir [38,s.277]. XX. y.y. başlarında Avrupa ile kültürel etkileşimlere kapalı bir ortamda gelişen bu dönem, “mimarlığı Türkleştirme” söylemini benimsemiştir. Dönemin siyasi felsefesi olan İttihat ve

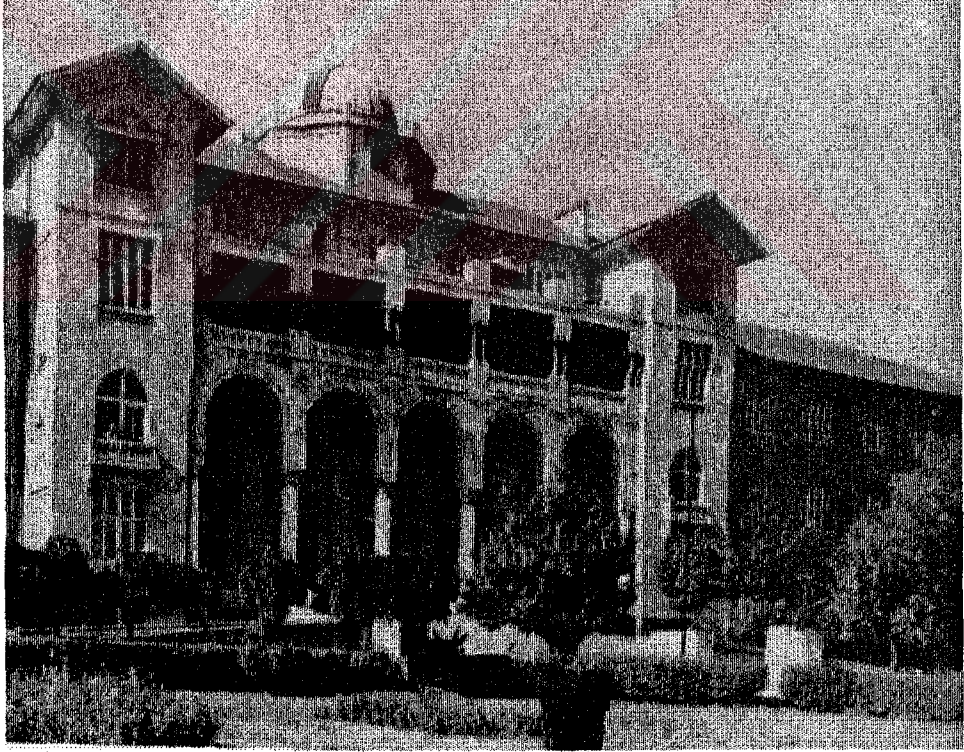
Terakki'nin "Türkleşmek, muasırlaşmak ve İslamlaşmak" ilkeleri ile tam bir uyum gösteren söylemi aynı zamanda "Batı"ya duyulan bir tepkiyi de barındırmaktadır [39,s.188;40,s.673]. Bu doğrultuda, mimarlık mesleki bir etkinliğinin dışında da bir anlam kazanmakta ve mimarlık Türk ulusal varlığının somutlaşma alanlarından biri haline gelmektedir [41]. Mimarlığın üstlendiği bu anlamla birlikte, mimarın kendi özgül bilgi alanının içerdiğinden çok daha geniş kapsamlı bir toplumsal hareket içinde işlev görmesi beklentisi, dönem mimarları üzerinde etkili olmuştur. Bu tutumu Postmodern dönemde terkedilecek olan "toplum mühendisliği" tutumu olarak adlandırmak mümkündür ve dönemin siyasi ideolojisi ile uyum içindedir. Bu dönemde mimarın etik kaygılarının hedefi mimarlığın kendi özgül bilgi alanı sınırlarından çıkarak toplumsal ve siyasal alanları da kapsamakta; mimaride belirlenen parametrelerde dönemin siyasal ve toplumsal ideolojisi etkili olmaktadır.[41].

Avrupa'daki değişimlere görece kapalı olan bu dönem özellikleri, ulusal bilincin oluşturulması çabasıyla da uyum içindedir [61, s.278]. Ulusal bilinci oluşturma doğrultusunda, Batı mimarisinin etkisinden kurtulmak isteğinin yoğunluğuyla birlikte, Osmanlı mimarisi klasik dönem eserleri inceleme konusu olmuştur [40,s.673]. Selçuklu ve Osmanlı dönemi mimarlık öğelerinden esinlenen, genellikle taş, çini gibi bezemelerin denendiği cephelere özel önem verilen bu dönem yapılarında, özgün çözümlere ulaşılması sınırlı kalmıştır. Genellikle yapıların cephe düzenlemelerine önem verilmiş, Selçuklu ve Osmanlı mimarisinde kullanılmış kemerler cephelerde farklı düzenlemeler getirmek amacıyla kullanılmıştır. Özellikle kemerlerle hareketlendirilmiş ve bezemenin ön planda tutulduğu cephelerin plan organizasyonu ile ilişkisine önem verilmemiştir [39,s.277-278]. Bir bölümü yıkılmış olmakla birlikte, günümüze ulaşabilen büyük boyutlu kamu yapıları, I. Ulusal Mimarlık Dönemi'nin özelliklerini açıklıkla yansıtabilecek özelliklerle yüklüdür.

Temsilcileri arasında Mimar Kemaleddin, Mimar Vedat, Muzaffer ve Talat'ın yer aldığı bu dönemde planlarda simetri esastır. Plan ve cephe simetrik yapılmakta, esas giriş simetri eksenine getirilmektedir. Arsanın izin vermediği durumlarda ise sadece ön cephe simetrik kurgulanmaktadır [38,s.278]. Biçimci anlayışın egemenliği doğrultusunda binanın dış yüzeyleri,

kullanılan yapı sistemi farklı da olsa kesmetaş ile kaplanmakta ya da kesme taş görüntüsü yaratılmaya çalışılmaktadır. Klasik Osmanlı mimarisi sütun başlıkları ve kemerlerinin sıkça kullanılmakta [40,s.673]ve cephelerde yatayda üç bölüm olarak yapılan düzenlemede her bölüm kendisi bir bütün olarak düzenlenmekte; bu bütünlerin hepsinde farklı pencere tipleri kullanılmaktadır [38,s.278].

Cumhuriyet döneminde bağımsızlık ve milliyetçilik hareketine de uygun bir tutum sonucu biçimlenen bu dönemde Mimar Kemaleddin'in Bakırköy ve Bebek camileri, Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü (1929, Şekil 5.1), İstanbul'da I. II. III. ve IV. Vakıf Han binaları (Şekil 5.2), Laleli'de Harikzadegan Apartmanları (Resim 5.3), Ankara'da Eski Büyük Millet Meclisi binası (Şekil 5.4), Mimar Vedat'ın Sirkeci'de Yeni Postane (Şekil 5.5) ve Adliye binası, ve Ankara Palas (Şekil 5.6), Ankara Etnoğrafya Müzesi (Şekil 5.7) inşa edilmiştir.



Şekil 5.1 Gazi Eğitim Enstitüsü, Ankara



Şekil 5.2 IV. Vakıf Han, Sirkeci



Şekil 5.3 Harikzadegan Apartmanları, Laleli



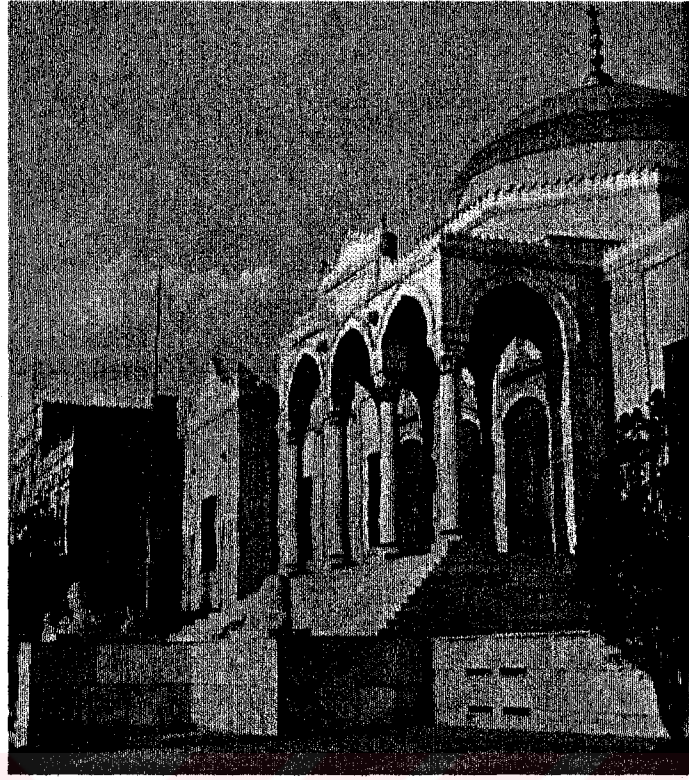
Şekil 5.4 Eski Meclis Binası, Ankara



Şekil 5.5 Yeni Postane, Sirkeci



Şekil 5.6 Ankara Palas



Şekil5.7 Etnoğrafya Müzesi, Ankara

Cumhuriyet devrimi ile birlikte “ulusal ve çağdaş” olarak belirlenen politik ve toplumsal kimlik; Osmanlı dönemi politik, kültürel ve toplumsal geleneklerinden radikal bir kopuş gerekliliğinin bir uzantısıdır. Bu kopuşla birlikte, I. Milli Mimarlık akımı Osmanlı’yı hatırlatan geriye dönük özellikleri ve sivil binalarda dini mimarlık motiflerini kullanması nedeniyle kimlik, meşruiyet ve etik açıdan dönemin yönelimleriyle çelişkili bir duruma gelmektedir [42,s.188]. Bu akıma bağlı, gittikçe yalınlaşarak kendi içinde gelişme gösteren örneklerin yoğunluğu, 1930’lu yıllara doğru azalmaya başlamış, siyasal, toplumsal ortamdaki değişiklikler, dünyaya açılma istekleri eleştirileri de birlikte getirmiştir [44,s.219].

I. Ulusal Mimarlık Akımını benimseyen mimarlık uygulamalarında ‘Osmanlı Mimarisi’ni yansıtmaları Cumhuriyet’in çağdaşlaşma çabalarına ters düşmüştür. Bu nedenle çağdaşlaşma ve batılılaşmayı hedef seçmiş Cumhuriyet yönetimi Osmanlı olmayan bir mimari yaratmak amacı ile yabancı mimarlara geniş çalışma olanakları yaratmıştır. Özellikle 1927’den sonra yabancı mimarların etkisinin artması ile bu dönem sona ermiştir[38,s.278].

5.2. II. Ulusal Mimarlık Dönemi

II. Dünya Savaşı'nın yarattığı koşulların egemen olmaya başladığı 1930'lu yılların sonlarına doğru, yabancı mimarların etkinlik kazanmasına duyulan tepki II. Ulusal Mimarlık Akımının başlamasında etkilidir. Bu yıllarda uluslararası düzeyde ortaya çıkan ekonomik bunalım Türkiye'de etkisini göstermeye başlamış ve ekonomik politikada “devletçilik” ilkesi ağırlık kazanmıştır. Ayrıca bu yıllarda “milliyetçilik” Türkiye'de iktidar partisinin programı içine alınmıştır. Türk Dili ve Tarihi üzerine araştırmalar başlamış, Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu kurulmuştur. Tüm bu gelişmeler “milli mimari” düşüncesinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Avrupa'da 1930'larda başlayan benzer ulusalcı düşünceler özellikle Alman ve İtalyan mimarisinde etkilidir. Bu ülkelere egemen olan ideolojilerin simgeleriyle birleştirilen yeni-klasikçilik, özellikle anıtsal nitelikli yapılarda uygulanmaya başlamıştır.

“Mimari üslubun ithal edilemeyeceği”, “her ülkenin kendine özgü bir mimarisi olduğu”, “mimarının yerli olması ve bunun için yerli işçi ve insanlara, yerli malzeme ve iklime uygun olması gerektiği” gibi söylemlerden beslenen II. Ulusal Mimari Akımı; savaş yıllarının ortaya koyduğu sosyo-kültürel bağlamda ortaya çıkmıştır. Bu dönemde olası bir dış saldırıya karşı koyacak dayanışma ortamının oluşturulması, ulusalcı duyguların uyanık tutulmasını gerektirmektedir. Bu da özellikle devlet görevlilerinin bu düşünceye yakınlık göstermelerine neden olmuştur [44,s.43]. Belki de bu nedenle savaş dönemi sona erdiğinde bu akımın etkisi ortadan kalkmaktadır.

Modernizme tepki niteliğinde ortaya konan tarihselci eğilimler, kentleri kaybedilen özelliklerine kavuşturmayı amaçlamış; “geleneksel kent dokusu ve mimari ideolojinin canlandırılması”, “insan ölçeğine uygun tasarım” gibi kavramlar gündeme gelmiştir. Bu yönelimlerin etkisi ile geleneksel mimarının yok olan örnekleri devlet ideolojisi ile uyumlu burjuvazinin kültürel kimliğinin yapıları göstergelerine dönüşmüştür [38,s.282]. Hatta bu dönemin tabi olduğu ilkelere zaman zaman “devletin bütün kamu yapıları için bir ulusal biçim saptaması, bunu belirleyecek bir yüce kurul oluşturulması, bu kurulun tasarım ve uygulamaları denetlemesi” gibi daha otoriter denetim önerileri de

katılmakta; 1934’de çıkan Bayındırlık Bakanlığı’nın görevleriyle yetkilerini belirleyen yasada “Bakanlık bir örneklığı sağlamak amacıyla bir Türk mimarlığı biçemi geliştirilmesi yönünde çalışmalar yapacaktır” türünden anlatımlara rastlanmaktadır [44,s.43].

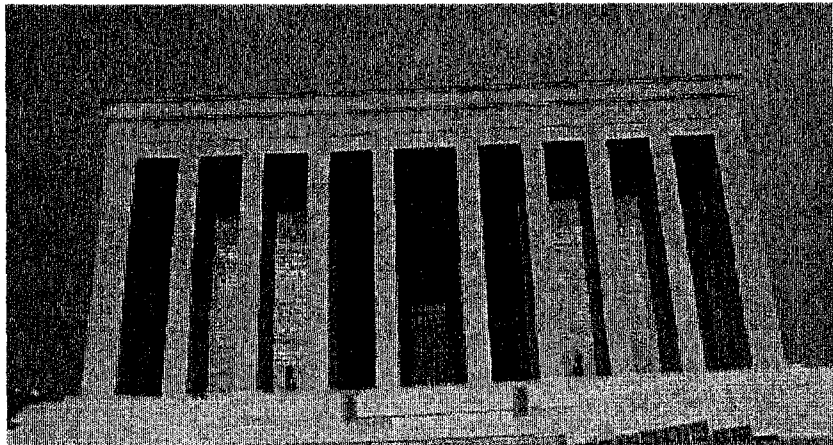
1940-1950 yılları arasında varlığını duyuran II. Ulusal Mimarlık Akımı, birincisinden bazı noktalarda ayrılmakta, Osmanlı Mimarlığı’nın anıtsal yapılarından çok, esin kaynağını geleneksel konutlarda bulmaktadır. Anadolu halkı mimari geleneğinin biçim kaynaklığı yaptığı [45,s.38] bu dönemde; savaş yıllarında dışarıdan yapı malzemesi getirilmesinin yarattığı zorluklar yerli malzemeye dönülmesine yol açmış, yapıların özellikle cephelerine bu durum açık bir biçimde yansımıştır [43,s.220]. Koşulların bir zorlaması olmakla birlikte, “toprağa bağlılık”, “mimarlığın içinde bulunduğu yerin bir ürünü olması gerekliliği” gibi söylemler de yerel yapı malzemesi ve yapım yöntemleri kullanımında etkilidir. Geleneksel yapı gereçlerinin, yapım yöntemlerinin kullanılamadığı durumlarda; bunların kullanıldığı izlenimi verecek şekilde cephenin kesme taş ile kaplanması ya da benzer görüntüyü sağlamak üzere sıva vb. malzeme kullanımı [44,s.44] bu dönemdeki biçimci anlayışın bir yansımasıdır. Anadolu halk mimarisinin artık yok olmaya başladığı ve bu nedenle tarihsel nitelik kazanmaya başladığı yıllarda halk mimarisine dayanan yerli bir mimari geliştirilmeye çalışılması dikkat çekicidir. Bu tutumda etkili olanın “Anadolu Halk mimarisinin örneklerinin azalması ile birlikte artık nostaljik değer kazanmaya başlaması” olduğu düşünülmektedir. Bu dönemde kimi yabancı biçim özellikleri de daha önceki bir dönemde mimarlığa girdikleri ve kendilerine alışılmış olduğu gerekçesiyle ulusal olarak benimsenebilmektedir [44,s.44]. Bu yönüyle II. Ulusal Mimarlık dönemi -I. Ulusal Mimariye göre- “ulusal biçim” tanımında daha esnek bir tutumu benimsemektedir.

II. Ulusal Mimarlık Akımı akılcı-işlevci mimarlığı uluslararası olduğu için eleştirmiş, ona tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu eleştirinin de etkisiyle, geçmişe özgü yapı öğelerini yapı gereçlerini yeni işlevlerde kullanma isteği ekonomik olmayan uygulamalara, akılcı olmayan tasarım ve düzenlemelere neden olmuştur [44,s.44]. Bu dönemde sivil mimariye verilen önem, çeşitli geleneksel, yerel-anonim mimarlık biçimlerinin ayrıntılı olarak incelenmesine

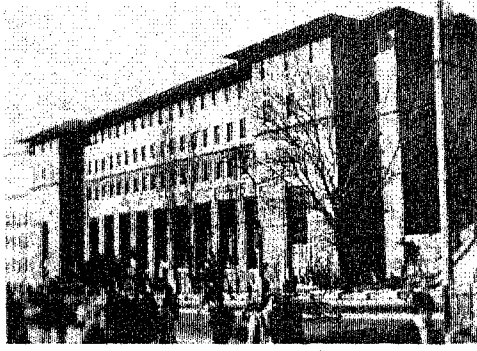
yol açmıştır. Kimi biçimsel-seçmeci uyarlamalara neden olmakla birlikte, Türk evi ile ilgili bilimsel inceleme ve araştırmalar başlamış ve dönem yapıları için bir kaynak oluşturmıştır.

II: Ulusal Mimarlık akımı ile uygulanan yapıların önemli ortak özellikleri; biçimci bir anlayışla ele alınması, değişik öğeler kullanılarak anıtsallık yaratılmaya çalışılması, ayrıntıların dikkatle ele alınmasıdır. Anıtsal bir etki yaratmak kaygısı zaman zaman 20. y.y. Batı Klasizmi etkisindeki cephe düzenlemelerine neden olmuştur [44,s.44]. Bu yapılar incelendiğinde saçaklarda, pencere detaylarında, kesme taşın kullanım biçiminde, mimari elemanlar arasındaki oran ilişkisinde “biçimci” bir yaklaşımın egemen olduğu görülmektedir[38,s.282]. Biçimci yaklaşım doğrultusunda kimi yerlerde işlevlerle uyum içinde olmayan, yapım yöntemleri ve taşıyıcı sistemini zorlayan seçmeci bir mimari gelişmiştir. Biçimciliğin yanısıra, anıtsallık kaygısı, bakışık yerleştirme ve düzenlemeler de bu dönemin özellikleri arasındadır [44,s.44].

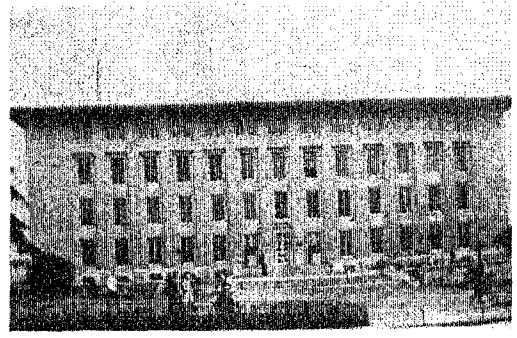
II. Ulusal Mimarlık Akımı, Güzel Sanatlar Akademisinde ve İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesinde 1951’e kadar egemenliğini sürdürmüştür [17,s.71]. Yaklaşık on yıl süren uygulama döneminde Anıtkabir (Şekil 5.8), İ.Ü. Fen ve Edebiyat Fakültesi (1943) (Şekil 5.9), İstanbul Radyo Evi (Şekil 5.10), Ankara Saraçoğlu Mahallesi (Şekil 5.11), Devlet Demir Yolları Genel Müdürlüğü (Şekil 5.12), İstanbul Üniversitesi Hukuk ve İktisat Fakülteleri (1947), Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi (Şekil 5.13), Çanakkale Anıtı (1944) gibi kamu yapılarının yanısıra; Sedad Hakkı Eldem’in Taşlık Gazinosu (1950) (Şekil 5.14) ve Amiral Bristol Hastanesi Pavyonu (1950) yer almaktadır.



Şekil 5.8 Anıtkabir, 1942



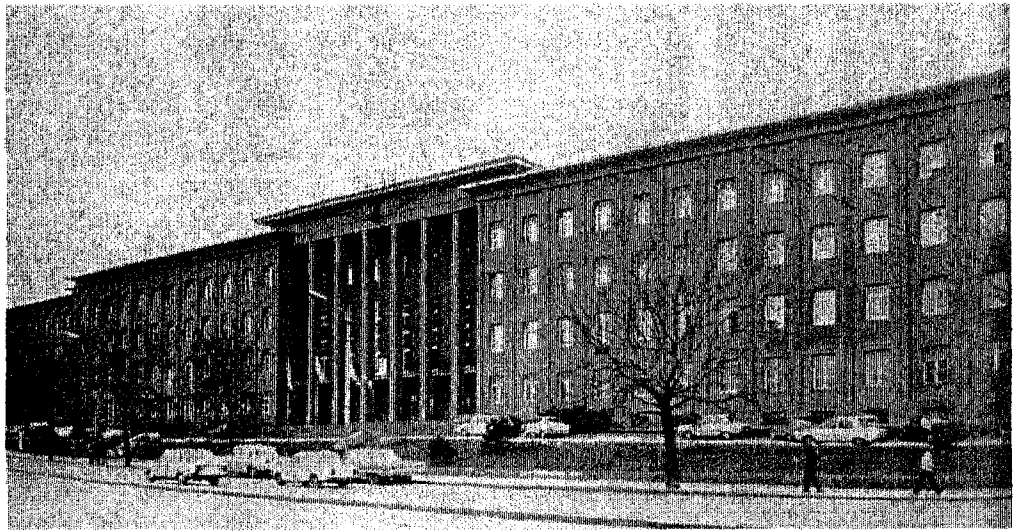
Şekil 5.9 İÜ. Fen ve Edebiyat Fakültesi, 1943



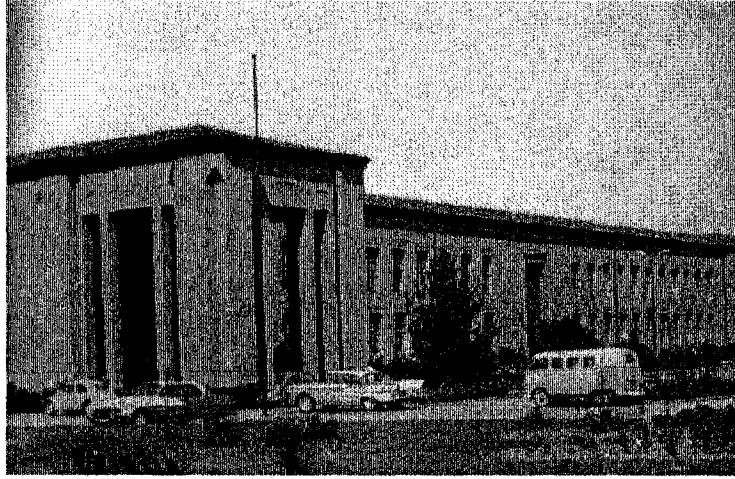
Şekil 5.10 İstanbul Radyoevi, 1945



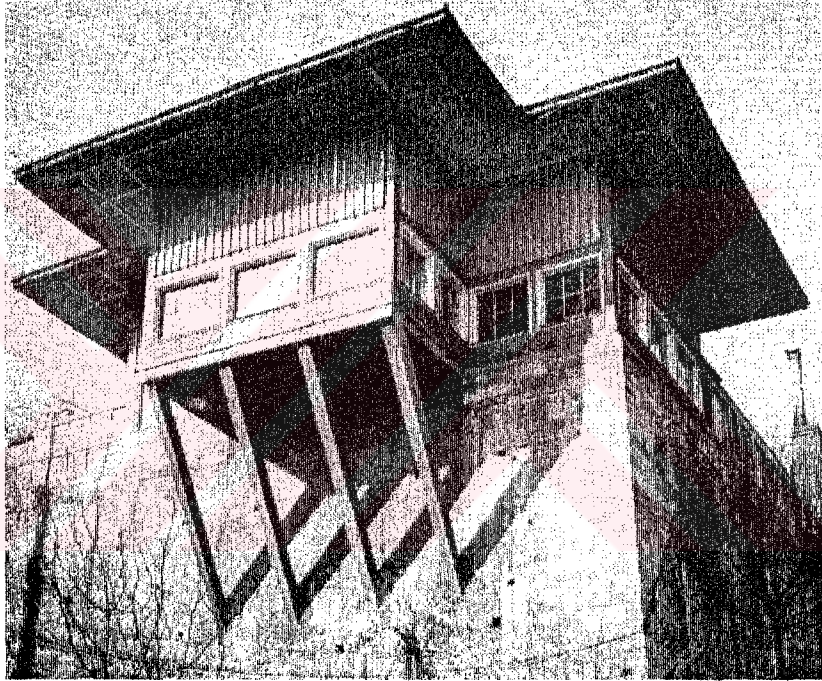
Şekil 5.11 Sarıcaoglu Mahallesi, 1945



Şekil 5.12 Devlet Demir Yolları Genel Müdürlüğü, 1941



Şekil 5.13 Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi



Şekil5.14 Taşlık Gazinosu, 1950

Bu dönem için uygulamalardan yola çıkılarak birbirinden farklı dört milli mimari yorum ortaya atılmıştır [38,s.282]:

- Nostaljik Yorum:

Geçmiş yaşam yüceltilerek o zamanki değerlerin bugün için de geçerli oldukları savunulmaktadır. S.H. Eldem'in eski konak ve köşk mimarisine yönelişi örneği

- Bölgeselcilik:

Ulusal mimarlığın ülkelerdeki malzeme olanaklarına, iklim koşullarına uygun olması, ayrıca çevresiyle kültürel bakımdan uyumlu olması gerektiği savunulmaktadır.

- Mimarsız Mimari:

Anadolu'daki Türk toplumunun anonim mimarlığı önem kazanmaktadır.

- Dar Ulusalcılık:

Ulusal gurur ön plandadır. Anıtsal binalar yaratılmaya çalışılır

II. Ulusal Mimarlık döneminin etkili isimlerinden biri olan Bonatz, yapılarından Saraçoğlu Memur Evleri Mahallesi konutlarında Türk evine karşı duyduğu yakınlığı, işlevsel olmaktan öte biçimci bir yaklaşımla yansıtmıştır. Bir başka yapısı olan Büyük Tiyatro'da mukarnaslı sütun başlıkları kullanarak yinelemeci-seçmeci bir tutum benimsemiştir [44,s.46]. Dönemin karakteristik özelliklerini taşıyan yapılarında, dönem içinde etkili olan biçimci düşünce yansıtılmaktadır.

1950'den sonra yeni toplumsal ve ekonomik gelişmeler nedeniyle bu akım etkisini yitirmiş ve Türk Mimarlığı dünyada çeşitli ülkelerde ortaya çıkan çağdaş mimarlık akımlarının etkisi altına girmiştir. Milli mimariye ait formal anlayışın, 1952 yılında son bulduğunu, o tarihte yer alan İstanbul Adalet Sarayı Proje Yarışması'nın sonuçlarında görmek mümkündür. Gerek ödül alan projelerde gerekse birinci gelip uygulanan teklifte rasyonalist biçimlendirme ilkelerinin benimsenmiş olması [17,s.76;44,s.47], dönemin sona erişini belgeler niteliktedir. II. Dünya Savaşının sona ermesi ile birlikte ulusal duyguların güçlendirilmesini gerektiren nedenler ortadan kalkmış, toplumsal anlamda hakim olan "dışa kapalı" ortam değişmeye başlamıştır. Ekonomik yapıda canlanmayla birlikte yapı gereçlerinin dışalımını yeniden başlamıştır. Artık yeni biçimler aranmaya, teknik olanaklar denenmeye başlamış, ulusal mimarlık akımının etkisinde ürün veren mimarlar bile çağdaş mimarlık akımlarından etkilenmeye başlamışlardır [44,s.82]. Bu değişimlerle birlikte hem ekonomik hem de toplumsal anlamda yaşanan bir liberalleşme dönemine girilmiş ve ulusal mimari doğrultusunda biçimlendirme terkedilmiştir.

5.2.Postmodern Dönem ve Ulusal Mimarlık Dönemlerinde Tarihselcilik

I. ve II. Ulusal Mimarlık dönemlerinin herikisi de, ulusal bir mimarlık dili oluşturma kaygısıyla tarihsel biçimlerden yararlanma yolunu seçmiş, benzer biçimlendirme ve düzenleme ilkelerini uygulamışlardır. Ancak kaynak seçiminde birbirlerinden ayrılmaktadırlar. I. Ulusal Mimarlık dönemi daha

geniş bir siyasal yerbilimsel alana seslenmek zorunda olduğu için Osmanlı İmparatorluğu'nun çok uluslu denebilecek simgelerini kullanmakta; simgelerini daha çok bugünkü Türkiye Cumhuriyeti'nin coğrafi sınırları içerisinde, Anadolu Selçuklu Mimarlığı ile Türk evi gibi yerel, kırsal, anonim mimarlık ürünlerinden seçen II. Ulusal Mimarlık dönemi daha bölgesel bir karakter taşımaktadır[3,s.44]. Gerçekte bu iki akım Cumhuriyet ideolojisinin bir Cumhuriyet burjuvazisi yaratma özleminin somut göstergesidir. Günümüzde bile toplumsal yapının temel çelişki ve gerilimini bu iki akımın temel çelişki ve gerilimleri oluşturmaktadır [38,s.282-283].

Ulusal mimarlık dönemlerinin dış görünüşleriyle bakar bakmaz Türk oldukları anlaşılan yapılara özlem duymaları Postmodern dönemin çoğulcu düşünce biçiminden ayrılan en belirgin yönüdür [44,s.45]. Postmodern dönemde de tarihsel biçimler tasarımın önemli bileşenleri olabilmekte ancak gerek bu biçimlerin alındığı kaynakların çeşitliliği, gerekse de kullanımında belirgin bir ilkenin benimsenmemiş oluşuyla ulusal mimari dönemlerinden ayrılmaktadır. Bu yönüyle, Postmodern dönemde ulusal mimarlık dönemlerinde etkili olan türde bir mimari ideolojiden bahsetmek mümkün değildir.

Postmodern dönemle birlikte özellikle 1980 sonrası, mimaride geçmiş değerlendirme doğrultusunda ulusal kaynakların oldukça yoğun bir biçimde kullanılmış olması, “Yeni bir ulusal mimarlık dönemi mi?” tartışmalarını beraberinde getirmiştir. Ancak bu dönemi bir “ulusal mimari” dönemi olarak tanımlamak mümkün değildir. Çünkü bu kaynaklar ulusalcı bir ideolojinin belirleyici etkisi altında değerlendirilmemektedir. Çoğulculuğun etkili olduğu bir dönemde, “tek doğru yol”u formüllestirmesi ve zorunlu kılması gereken bir mimari ideolojinin varlığından bahsetmek mümkün değildir [45,s.48].

Türkiye’de özellikle 1980 sonrasında ulusalcılık ve din vurgusunun etkili olduğu yeni bir politik ortam oluşmaktadır. Ancak bu dönemdeki ulusalcılık “bir ülkenin kendi varlığını somutlaştırması” amacını taşımamaktadır. 11-12 Haziran 1984 tarihleri arasında İstanbul’da, Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın düzenlediği “Mimaride Türk Milli Üslubu” semineri bu ulusalcı yükselişin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Seminerin amaçları Basın Bülteni’nde, “geleneksel Türk Mimarisi’nin ve Türk’e özgü mimari değerlerin üslup özelliklerini tespit etmek, geçmişte oluşan bu nitelikli mimarlık ve sanatı

tanıtmak ve günümüz mimarisinde yaşatarak gelecek kuşaklara aktarmak” olarak açıklanmıştır [45,s.47]. Ancak dönemdeki ulusalcı yükseliş, net bir amaç tarif edilmediği için ideolojik belirlenimden büyük ölçüde yoksundur ve mimaride yeni bir ulusal dönemi tarif etmemektedir. Bu süreç boyunca mimari bir ideolojinin ortaya koyulmayışında, mimarlığın kendi özgül alanına çekilmiş olması ve mimarların Ulusal Mimari dönemlerindeki aksine siyasal ve toplumsal kaygılardan bağımsız bir duruş sergilemeleri etkilidir. Postmodern dönemde Ulusal Mimarlık dönemlerindeki benzer bir “Batı’ya tepki” den de bahsetmek mümkün değildir. Bu nedenle Postmodern dönemdeki ulusalcılık vurgusu diğer dönemlerdekinden farklı bir tanımlı gerektirmektedir.

Postmodernizm, bütünlük baskısından, bir üst söylemin otoritesi altında senteze varma baskısından kurtulma isteğinin etkisiyle mimarinin kendi özgül alanına çekildiği bir dönemdir. Bu dönemde kültür dünyası önceki dönemlerdeki sosyopolitik vurgudan büyük oranda yoksundur. Mimariyi karakterize edenin, biçimlerin kendisi değil, biçimlerin kullanımını yönlendiren ilke ve kuralları olduğu [30,s.64] düşünüldüğünde; Postmodern dönem ve Ulusal Mimari dönemleri arasında ortaklık yakalamak pek olanaklı görünmemektedir. Kullandıkları biçim kaynakları benzer olabilse de; biçimlerin kullanım ilkeleri açısından Postmodern dönem Ulusal Mimarlık dönemlerinden ayrılmaktadır.

Postmodern dönemde geçmişin değerlendirilmesi bireysel bir içerikte ve kabul edilen bir mimari ideolojinin etkisi dışında gerçekleştiği için, farklı yorum denemeleri ve özgün söylemler geliştirme çabasına uygun bir mimari ortam hazırlamaktadır. Ulusal mimaride böyle bir serbestliğin olmayışı tarihsel yorum denemelerine imkan vermemiş, bu dönemlerin “taklitçi” olarak nitelendirilmesine [46,s.93] neden olmuştur. “Tarihsel yinelemeci” olarak da değerlendirilen Ulusal Mimarlık dönemlerinde [44,s.43], tarihsel biçimleri kullanırken geçmişin birikimleriyle de hesaplaşma boyutu, Postmodern dönemdeki kadar yaygın bir söylem haline dönüşmemiştir. Postmodern dönemde farklı söylemlerin çoğu temelde geçmişle hesaplaşma ve onu yeniden değerlendirmeyi söylem bazında da olsa amaçlamaktadır. Ulusal mimarlık dönemlerindeki geçmişi değerlendirme süreci ise daha çok geçmişten, yapıların biçimleniş ve düzenlenişleri ile ilgili bir ilke koymaya yöneliktir. Hatta II.

Ulusal Mimarlık döneminde bu çaba daha ayrıntılandırılmış [44,s.45] ve çalışmalar kavramsal düzeye de taşınmıştır.

Dönemler arasındaki bu farklılıklarla birlikte; her dönem için geçmişe değerlendirmeye yönelimde etkili olan ortak bir arayıştan bahsetmek mümkündür. Uluslaşma süreçlerinde ve uluslaşmayı takip eden dönemlerde farklı gerekçelerden kaynaklansalar da; hem Ulusal Mimarlık dönemleri, hem de Postmodern dönemde “kimlik” arayışı geçmişe yönelimde etkilidir. Uluslaşma sürecinde mimarlık kendi varlığını somutlaştırmanın bir aracı olarak düşünülmekte ve buna uygun bir “kimlik” arayışı dönem üzerinde etkili olmaktadır. Amaç, çağdaş bir ulus düzeyine yükselmek ve bunun olabilirliğini kanıtlamak için ulusallığı mimaride somutlaştırmaktır [45,s.47]. Ulusal Mimarlık dönemleri böyle bir sürecin devamı niteliğindedir. Postmodern dönemdeki “kimlik” arayışı ise bireyselliğin ifadesini olanaklı kılması ve “kültürel kimlik”in pazara yönelik çeşitlilik katan unsurlardan biri olarak varedilebilmesi üzerine kurgulanmaktadır. Mimarlıkta “kimlik” arayışı, Türk mimarisinde genellikle “yer” kavramı ile bağlantılı olarak düşünülmüştür. [19,s.113]. Ancak, Postmodern dönemde “yer” kavramının hızlı iletişim ortamında belirsizleşmesi, beraberinde “kimlik” tanımında da belirsizlik ve farklılıkları getirmiştir. Bu dönemde Ulusal Mimarlık dönemlerindeki gibi net bir “kimlik” tanımı geliştirilememiştir.

Üç dönem için de ortak özellik olarak biçimci yaklaşımların yoğunluğu dikkati çekmekle birlikte, diğer dönemlere göre ayrıştırılması daha zor ve karmaşık olanı Postmodern dönemdir. Çünkü söz konusu dönemi; toplumsal, ekonomik, etik, etnik ve kültürel değerlerdeki çeşitlilik ve çoğulculuk akımları oluşturmaktadır [9]. Bu dönemde, biçimci yaklaşımların yanısıra ilginç denemeler, özgün araştırmalar, yeni arayışlar da birlikte gelmiş; bir bakıma mimarlık toplumsal yapının bir göstergesi olmuştur.

6. TÜRK MİMARISİNDE POSTMODERN DÖNEMDE GEÇMİŞİ DEĞERLENDİRMEDE FARKLI YÖNELİMLER VE ÖRNEKLER

6.1 Turgut Cansever

Yerel ve geleneksel teknolojiye dayalı tasarımları ve tasarımlarını üzerine oturttuğu İslami söylemi ile Turgut Cansever, Postmodern dönemde tarihselci bakışa kendine özgü bir yaklaşım getiren Türk mimarlarından. Tarihle bilinçli bir hesaplaşma sonucu ilerisi için olumlu hedefler geliştirmeyi amaçlayan felsefesi, doğayla bütünleşik ve yerel mimariyle uyumlu bir çevre yaratma konusundaki duyarlılığı; Türk mimarisine bu dönemde yeni bir soluk getirmiştir. T. Cansever'in bu özgün yaklaşımıyla beraber karşı karşıya kaldığı bir ikilemden bahsetmek mümkündür: "Tüm Batılı çağdaş teknikleri kullandığı halde Batılı olmayan ve Batının tüm maddi kaynaklarından yararlanabildiği halde İslami ya da 'bizden' olan bir mimarlık yaratma ikilemi[48,s.88]". Bu ikilem üzerine kurulu tasarımlarında geleneksel Türk mimarisini çağdaş mimarlığa akılcı bir yaklaşımla uygulamayı hedeflemektedir.

Teknolojiyi yadsımayan ve teknolojiyi kullanarak yerel ile uyumlu bir mimari ortaya koymayı amaçlayan Turgut Cansever, "mimari bilinci biçimler dünyasına yansıtma"yı hedeflemektedir. Teknolojinin yerele özgü bir mimari yaratma amaçlı kullanımı diye nitelendirilebilecek yaklaşımını bir söyleşisinde şu şekilde dile getirmektedir:

Yapmak istediğim şeylerden bir tanesi, maddi varlık tabakasının; yani bütün inşaat malzemesi, teknoloji vs.nin gereklerini dikkatle yerine getirerek, ancak bütün bu malzemeyi fikir dünyamızın, inanç dünyamızın transandantal çerçevesi içine yerleştirerek sosyal, iktisadi ve varlık alanı gerçeklerini de saygıyla inceleyip onların gereklerinin tam yerine getirerek; güneş-gölge gibi biyolojik varlık alanının ihtiyaçlarını da karşılayarak, psişik dünyamıza gerektirdiği sükunet ve huzuru sağlayarak, yavaş hareket çerçevesi içinde, bağımsız tektonikleri tezyini bir niteliğe ulaştırmak istiyorum [48,s.44].

Turgut Cansever'in bu yaklaşımı, çağdaşlığı yadsımayan, ama bununla beraber yerelliğin biçimleri ve değerlerini de içeren bir mimari ortaya koymaya yöneliktir. Bununla beraber; yerele özgü psişik anlamlar dünyasını ise Tasavvufi bir görüşe dayandırmaktadır. Bu doğrultuda, Tasavvufi bir söylem, yerel Anadolu mimarisinin özelliklerini taşıyan bir mimari ve çağdaş bir teknoloji bir arada kullanılmaktadır. Ancak çağdaşlık ve yerellik söylemlerinin bir arada kullanımı evrensel-yerel değerler ikilemini ortaya çıkartmakta, ve kendisi de bu ikilemi dile getirmektedir:

Her yapının üzerine istinad edeceği bir evrensel kıymetler ve etkenler grubu ve bir de mahalli şartlardan doğan mahalli etkenler grubu mevcuttur. Evrensel etkenlerin tekamülcü görüşlere göre veya varlığın dinamik olduğu kanaatine istinat eden çağlarda en azından zaman içinde gelişmesi statik görüş açılarına göre ise evrensel değerlerin kalıcılığı böylece zaman içinde geçerliliği güç kazanır. Mahalli etkenlerle evrensel etkenler arasında böylece varlığın yapısında kaçınılmaz bir zıtlasma vardır [49].

Evensel-yerel ikileminin yanısıra ikinci bir ikilemi de an ve gelecek arasında tanımlamaktadır: “Günün ve gerçeğin meseleleri arasındaki farklılaşma, karar mekanizması içinde yaşanan an ve gelecek arasında kaçınılmaz bir zıtlasma daha meydana getirir[49,s.52].”

Turgut Cansever'in felsefi yaklaşımını bu ikileme çözüm getirme doğrultusunda arayışlar olarak nitelendirmek mümkündür. Rejyonalist yaklaşımı biçimci olmaktan çok, felsefi bir arayışa yöneliktir, bu malzeme seçimlerine ve tasarım kararlarına da yansımaktadır.

T. Cansever'in yerel değerleri ön plana çıkaran yaklaşımı, Bodrum'da Demir Evleri örneğinde olduğu gibi (Şekil 6.1, 6.2), tamamiyle yerel ve geleneksel teknolojiye dayalı bir mimariye kadar ulaşabilmektedir. Burada amacını “Türkiye’de ve özellikle dünyada son bir asırdır kaybolmuş olan ‘insanlar için güzel mimari çevre ve şehirler kurma bilgisi’ni yeniden gündeme getirmek için bir örnek oluşturmak” diye tanımlarken, özellikle örnek oluşturma konusundaki vurguya dikkat çekmektedir. Amaçladığı evrensel değerlere yer veren varlık alanları ve biçimleri ile, yerel etkilerin gözönünde tutulacağı ve çözümleneceği varlık alanlarının ayrımı; bu yönde gerekli ilişkiler düzenini çözümlmeye yöneliktir.



Şekil 6.1 Demir Tatil Köyü, Bodrum



Şekil 6.2 Demir Tatil Köyü, konut yerleşimlerinden detay

1984’de Kapadokya’da yapılmak üzere Avanos Belediyesi için (Şekil 6.3) mimar Emine Öğün ve Mehmet Öğün’le birlikte tasarladığı Oyma Kaya Oteli (Şekil 6.4) yerel mimari ve doğanın bütünleştirilmesi doğrultusunda geliştirmeye çalıştığı tasarım felsefesinin uç örneklerinden birisi olarak tanımlanabilir. Malzeme seçiminde ve tasarımın yerelle bütünleşmesi konusundaki duyarlılık ve yoğunluk tasarımının ana felsefesini oluşturmaktadır. Otelin yerleştirileceği alan içinde yapılacak hafriyat için

oyulan kayadan çıkacak inşaat taşının, yine çevre düzenlemesi ve inşa edilecek apart otellerin yapımında kullanılmasının öngörülmesi, projenin yerel mimari ile bütünleşmeye verdiği önem açısından dikkate değerdir. Tasarımın amacını şu şekilde dile getirmiştir:

İnsanın, çevrenin, tabiatın ta içine yerleştiği, bu efsanevi ortamın bağrından çıkan malzemeyi kullanarak bu rüya alemin sınırsız mekanı içinde insani ölçekte yapıların, “artifact”lerin tektonikler olarak Peri Bacalarına tezyini bir düzen ile katılması mimarının asli amacı oldu [50,s.124].



Şekil 6.3 Avanos'un yerel dokusu



Şekil 6.4 Oyma Kaya Oteli projesi, görünüş

Cansever'in tasarım felsefesini Postmodern dönemde yerele olan genel ilginin içerisinde tanımlamak mümkün olmakla birlikte, yerele yönelmede kendine has bir dil oluşturma iddiası ve doğa ile bütünleşmeye verdiği önem mimarın yaklaşımının belirleyici yönünü oluşturmaktadır. Ancak düşüncesinin ana dinamiklerinden biri olan değişim olgusu içine inşa edilmiş zaman-zemin (tarihsel-toplumsal koşullar) boyutu, Cansever'i Postmodernizmin tarih yaklaşımından ayırtırmakla birlikte [47,s.87]; yaklaşımını Modernizmin sınırları içerisinde tanımlamak da mümkün değildir.

Doğayla bütünleşmeye verdiği değeri, yine Demir Evleri tasvirindeki cümlelerinden anlamak mümkündür:

Tabiatın coşkulu hareketliliği içinde evler, berrak bir geometrinin güzelliğine sahip olacak şekilde, topografyaya, mevcut bitki örtüsüne, kayalara, güneşe, deniz ve vadi manzaralarına, kah yaklaşıp kah uzaklaşarak, tek tek, tezyini tektonikler olarak yerleştirildi [48,s.44].

Turgut Cansever tasavvufi görüşe de dayandığı tasarım felsefesi ile, Postmodern dönemde büyük geçerlilik kazanan “kendine has bir dil oluşturma”ya dair yaklaşımların içersinde değerlendirilebilir. Ancak oluşturmaya çalıştığı dil Postmodernizmin meşru gördüğü keyfilik ve serbestlik ilkesinden uzak, kendi içersinde tutarlı ve bütünlüklü bir yaklaşımı hedeflemektedir. Söyleminin ana ilkesi sayılabilecek Tasavvufi görüşünü şu şekilde özetlemektedir:

Sanat eseri varlık-kainat tasavvurunun yapılana yansımasıdır. Eserini ortaya koyarken aldığı her karar sanatkarın varlık ve varlığın güçleri hakkındaki tasavvuruna göre şekillenir. Bu özellikleri ile sanat din ve ahlak alanındadır [47,s.85].

İslami denebilecek bu tasavvufi görüş yeni bir İslam Mimarlığı yaratma amacından çok, İslamın aynı ortak payda altında farklı bakış açılarına olanak verme amaçlı bir kullanımını hedeflemektedir. Bu şekilde bir yaklaşım da Postmodernizmin oluşturmaya çalıştığı veya olanak sunduğu çoğulcu yaklaşımlar için ortak bir payda oluşturmaya amaçlamaktadır. Bu nedenle de, geçmişe yaklaşımı idealize etmekten çok, “geçmiş farklı bir amaçla kullanmayı hedefler” niteliktedir.

Geçmiş değerlendirilmede Postmodern dönemde yeniden gündeme gelen evrensel-yerel ikilemini çözümüme adına; evrensel kıymetlere tahsis edilecek varlık alanları ile, yerel etkenlerin gözönünde tutulacağı ve çözümleneceği varlık alanlarının ayrımını yapmayı ve tasarım felsefesini bu ayrım doğrultusunda biçimlendirmeyi amaçlamaktadır. Bunu da teknoloji ve yerel mimarının birlikte kullanımı ile somutlaştırmaktadır. Hatta söylemi mimari söylem sınırları dışına çıkarak bir yeni bir toplum felsefesi oluşturmaya hedeflemektedir:

O, insanın tahrip olan tinsel iç bütünlüğünün Batı’da sorun olduğu inancıyla, genel olarak dünyayı ilgilendiren bir öneri geliştirmeye çabalar. Tüm Batı sanatını en erken örneklerinden başlayarak Modernizme uzanan çizgisinde insanın eylem ve düşünce özgürlüğünü kısıtlayan bir ideolojik koşullandırma

aracı olarak niteler ve İslam dünyasında sanatın tam tersine özgürleştirici bir işlevi olduğunu öne sürer [47,s.85] .

Yeni bir toplumsal söylem oluşturma iddiası, Türkiye’de mimarinin toplum mühendisliğini terkederek tamamiyle kendi özgül alanına çekildiği bir dönem içinde, genelden ayrılan bir yaklaşımı sergilemektedir. Ancak bu durumun yine Postmodernizmin çoğulluk potasında eritilebilecek bir tutum olarak değerlendirilebilir.

Turgut Cansever’i Postmodern olarak nitelendirmeye olanak veren nedenlerden birisi de Modernizme ve Modern dönemle beraber ön plana çıktığı öne sürülen değerlere karşı yaklaşımıdır. Modern dönemin kültürel ortamını şu şekilde tanımlamaktadır:

Bütün gayret, beraberce daha gösterişli malzeme, daha şaşırtıcı biçimler, benzeri hiç olmayan şeyler yapma teşebbüsü, daha karmaşık yapılar, vs. gibi insan hayatının yüksek değerlerine yönelik bir gayret yerine tam tersi satılabilirlik, daha çok kar gibi amaçlar ortaya çıkıyor. Tam bir kültürel kirlenme [48s.41] .

Modern şehir plancılığı ile ilgili eleştirilerini de şu şekilde dile getirmektedir: “Şehir planları yaparak bütün ülkeyi düzenleriz zannetmek, planı bir ilah gücünde tasavvur etmektir; yanılıdır. Bu yanılı Türk şehirlerinin içine düştüğü durumu ortaya çıkarır [48,s.42] ”.

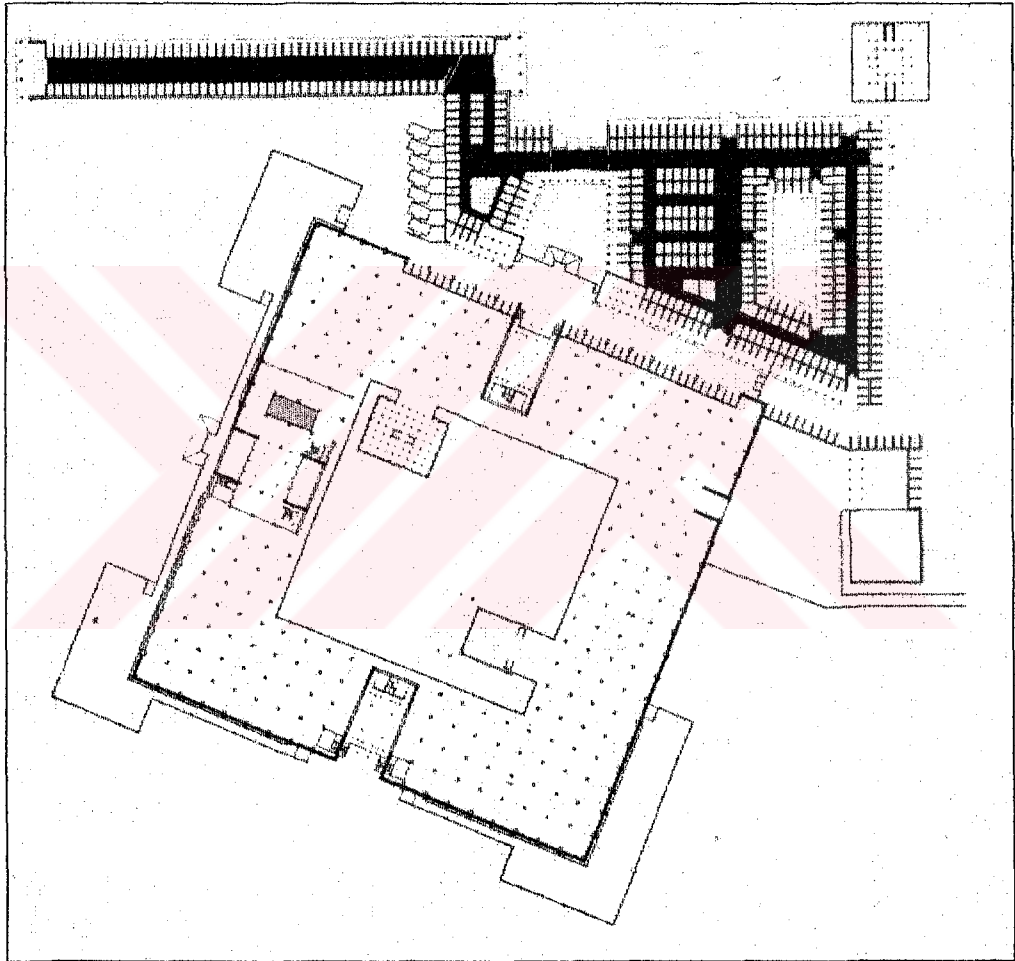
Bu düşünceler doğrultusunda mimariyi, mimariyi taşıyacak iktisadi ve sosyal yönelişlerle bütünleştirerek yeni bir toplumsal bilinç oluşturmayı amaçlamaktadır. Ve bunu gerçekleştirebilmek için de 20. yy. sanatlarına karşı mimarların bir karşı duruş geliştirmesini öngörmektedir. Modernizme karşı böylesi bir tepkisel karşı duruş yaklaşımının belirleyici özelliklerindendir.

Turgut Cansever’in Büyükkada Anadolu Kulübü’nü yaptığı dönemden başlayarak; daha yerli bir mimarlık ve söylem yaratma yönünde bir değişim gösterdiği görülmektedir. Türk Tarih Kurumu Binası (1967), Bodrum’da Ertegün Evi (1973), Ankara’da Ulusal Müze Projesi (1980) ve Bodrum Demir Evleri’nde bu değişimin aşamalarını görmek mümkündür. Her yapıda Modernist çizgiden ve söylemden giderek uzaklaşmış, ve geleneksel bir mimari ve Tasavvufi bir söyleme ulaşmıştır.

Ulusal Müze Projesi’nde İslam-Türk kültürü ve çağdaş kültürün buluşturulmasını, ve bu doğrultuda tarihi birikimin malzemesini biraraya

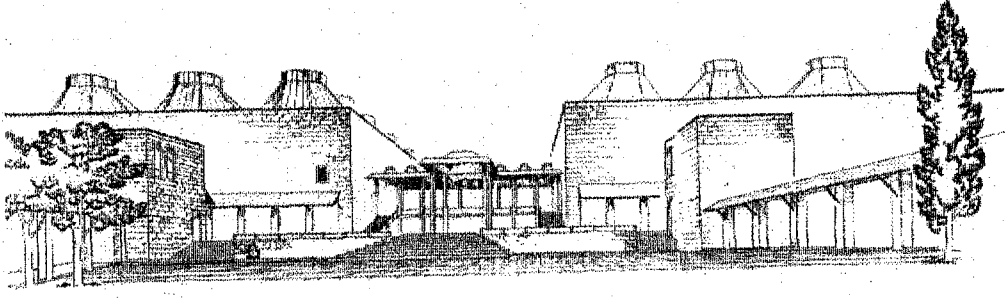
getirmeyi hedeflemektedir. Osmanlı kervansaray ve orta avlulu cami planına göndermeler yaparak (Şekil 6.5) geleneksellik; yapı malzemesi seçimleri ile de geleneksellik ve çağdaşlığı birarada yakalamak amaçlanmıştır. Geleneksel plan şemasının kullanımını şu şekilde açıklamaktadır:

Bir kervansarayın veya orta avlulu bir cami planının anılarından kaynaklanan mimari, 'bütün'ün 'parça' ile ilişkisinde de, bireyin ve bütün'ün çelişkisiz yücelişini simgeleyerek bugün de insanlığın aradığı, genel evrensel çözümlemeyi Türk ve İslam dünyası açısından belirlemektedir [51,s.54] .



Şekil 6.5 Ulusal Müze ve Kültür Merkezi Projesi, zemin kat planı

Osmanlı mimarisini anımsatan geniş ve revaklı bir avlu çerçevesinde gelişen yapının çatı örtüsünde ise Topkapı Sarayı'nın mutfak bölümünün çatı örtüsünü anımsatan piramidal öğeler kullanılmıştır (Şekil 6.6). Kullandığı biçimler geçmişi anımsatmakla birlikte, onları tarihte aynen bulma olanağı yoktur.



Şekil 6.6 Ulusal Müze ve Kültür Merkezi Projesi, ana girişten görünüş

Türk ve İslam değerlerine dayandığı böylesi bir kavramsal temellendirme, tasarımsal söylemine evrensel bir nitelik kazandırmaya yöneliktir. Kullandığı geleneksel biçimler de, biçim aktarımından çok tarihle bir hesaplaşma sonucu evrensel bir çözüme ulaşmaya yöneliktir. Evrensel bir çözümden amaçlanan, tek ve değişmez bir sonuçtan çok, tarihle bilinçli ve doğru bir hesaplaşma doğrultusunda evrensele götürecek olumlu hedefler geliştirmektir. Biçim aktarımı yerine tasarım felsefesi oluşturmak üzere tarihe yaklaşımı, eklektik ve biçimci bir tarihselcilikten uzak ve evrensel-yerel ikilemine çözüm arayışlarına yönelmiş bir mimari dil yaratmasında etkili olmuştur.

Genel olarak bakıldığında Turgut Canseverin söylemi ve mimarlığı arasında tam bir örtüşmeden bahsedilemez. Hatta ikisini ayrı olarak ele almanın daha doğru olduğunu söylemek bile mümkündür. Bodrum'da Ertegün konutu ve Demir Evleri ile Ankara için hazırlanan Ulusal Müze projesi gibi çalışmaları geride "tasavvufi" düşünceler yatıp yatmadığına ilişkin hiçbir ipucu vermemektedir. Tasavvufla mimarlık arasındaki bağıntıyı yalın bir simgeler sözlüğüne indirgememekte; sayıları, öğeleri, geometrik biçimleri belirli Tasavvuf kavramlarına işaret eden göstergeler gibi düşünmemektedir [47,s.86]. Tasavvuf düşüncesini biçimsel ilkeler belirlemeye yönelik olmaktan uzak bir şekilde, parçalanmış inanç-düşünce dünyasını yeniden toparlayabilmek için tinsel bir anlamda kullanmaktadır.

6.2. Merih Karaaslan

Merih Karaslan'ın katıldığı mimarlık yarışmalarında, 18'i birinci olmak üzere, 90'nın üzerinde çeşitli ödüller almış ve 10 mimarlık yarışmasında da jüri

üyeliği yapmış olduğu (1993 yılı itibariyle) göz önüne alındığında, Anadolu Medeniyetlerine dayalı söyleminin ve mimari ürünlerinin Postmodern dönem içinde genel kabul gördüğünü düşünmek mümkündür.

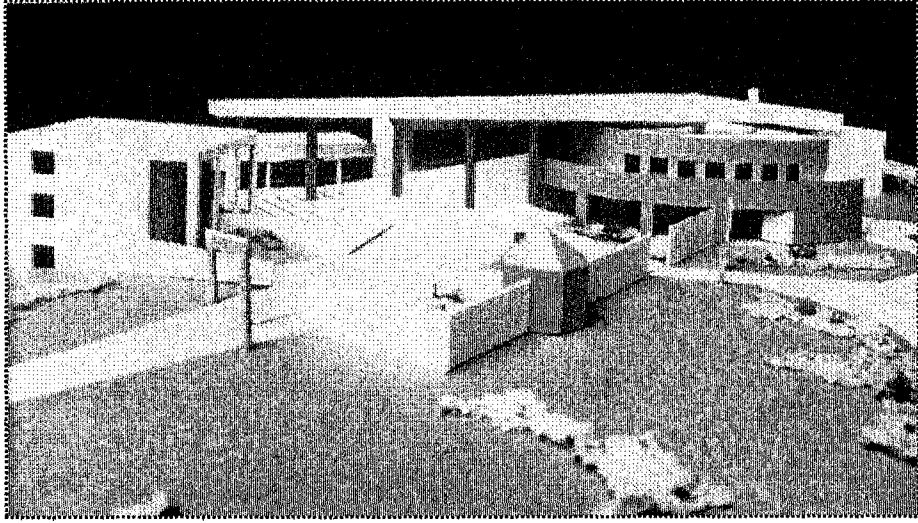
Merih Karaaslan'ın söylemi, Anadolu Medeniyetlerin çeşitli dönemlerine ait mimari biçimlerin tasarımlarında tekrarlanmasına dayanmaktadır. Böyle bir tasarım felsefesini benimseme nedenini kendisi şu şekilde açıklamaktadır:

Türkiye Cumhuriyeti mimarlarının ülkenin zengin birikimleri ile ilişki kurma özlemi ve çabalarına farklı bir bakış açısı getirildiği düşünülmektedir. Geleneksel Osmanlı kültürü veya İslam felsefesi ile ilişki kurma tutumu yerine, Anadolu'nun tüm dönemlerinin miras ve kaynak kabul edildiği bir anlayışın çağdaşlığı ve gelişmeyi ana eksen kılarak yorumlanması düşüncesinin, geleceğe umutlu bakan demokratik Türkiye Cumhuriyetinin mimarlığının oluşmasında bir adım olabileceği kanısını taşıyoruz [52,s.109]

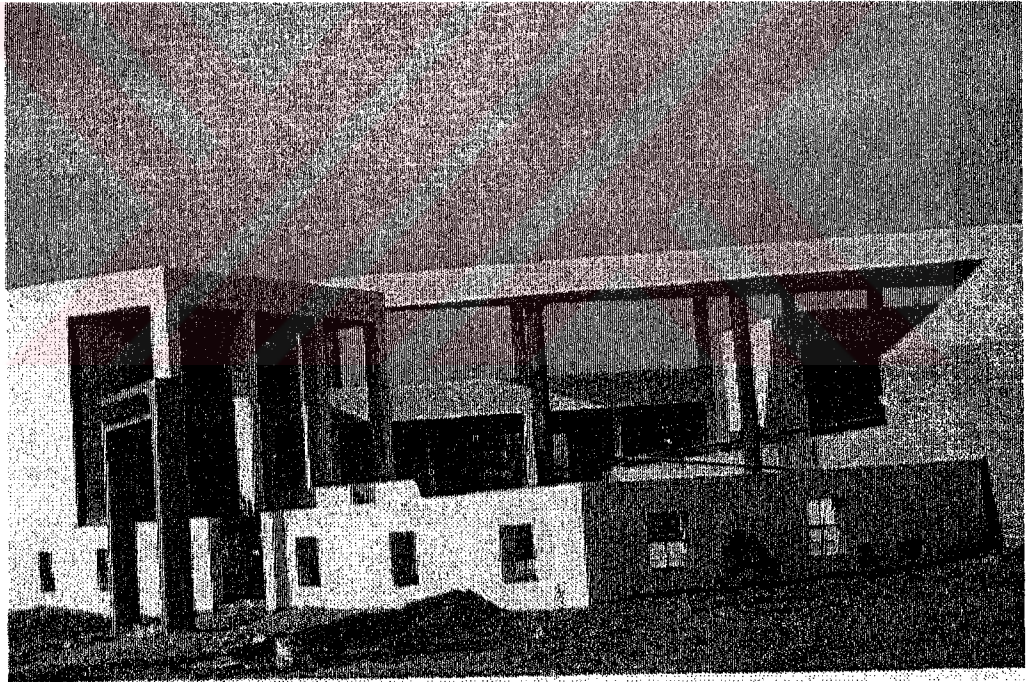
Tasarımlarında yer alan geçmişten biçim aktarımı, çoklu kotlamaya ve hatta net olmayan referanslara izin verebilmektedir. Geçmiş kullanma açısından öngördüğü serbestlik ve biçimci yaklaşımı, Postmodernizmin tanıdığı serbestlik ve çoğulculuk ile uyum içersindedir. Örneğin Nuran Karaaslan ile beraber gerçekleştirdiği Ankara Batıkent Andaş Çarşısı'nda (Şekil6.7) tasarım, Anadolu'da farklı dönemlerde "toplanma" işlevini gören agora (Helenistik dönem), Cami avlusu (Osmanlı dönemi) veya köy meydanı gibi mekanların hepsini birden çağrıştıran bir mekan etrafında kurgulanmaktadır [52,s.106]. Burada geçmişe verilen referans net değildir. Kullanıcının istediği şekilde kotlayabilmesine olanak vermektedir. Aynı yaklaşım dükkanlardan oluşan çarşı mekanının örtüsü için de söz konusudur. Eğimli bir sokak üzerinde dükkanlardan oluşan çarşı mekanının örtüsünün antik dönem stoalarını veya Osmanlı çarşılarını çağrıştırmasının mümkün olduğunu Merih Karaaslan kendisi dile getirmektedir (Şekil 6.8).

Yaklaşım, felsefi arka planı olan bir biçim aktarımından çok, Anadolu Medeniyetlerine dayanan genel bir söylem üzerinden, geçmişten bir biçim repertuarı olarak yararlanmaya yöneliktir. Bu yönüyle tasarımları zaman zaman 19. yy. Eklektizmine de yakınlık gösterebilmektedir. Ancak tasarımlarında varolan genel bir kodlama yoğunluğu ve biçim serbestliği, Postmodern

dönemin çoğulcu ve bireysel ifadeye önem veren ortamının da etkisiyle biçimlenmektedir.



Şekil 6.7 Batıkent Andaç Çarşısı, 1989



Şekil 6.8 Batıkent Andaç Çarşısı, 1989

Aynı tasarım içerisinde birden fazla sayıda dönem ve hatta medeniyete referans verilebilmekte; bu biçim ve referansların birbiriyle oluşturduğu genel bir arka plan olarak da yine Anadolu Medeniyetlerine dayalı tasarım felsefesini oturtmaktadır. Örneğin Ankara Batıkent Andaç Çarşısı'nda hem Helenistik dönem mimarisine, hem Osmanlı dönemi mimarisine ve hem de Anadolu'nun yerel mimarisine referans olabilecek bir orta mekan içersinde; rampa ile Hitit;

amfi kalıntısı, Dorik sütunlu stoa ve prostulas ile Helenistik; tiyatro biçimli kafe ile Roma; kümbet ve taç kapıları ile Selçuk; şadırvan ve avlu duvarları ile Osmanlı; metal konstrüksiyonun kurgulanış biçimi ile de modern dönemlere göndermelerde bulunmaktadır. Bu göndermeler bazen sadece zihinsel boyutta, bazen de doğrudan biçim yinelenmesi şeklinde olabilmektedir.

Tarihten biçim aktarımları için çizilen bu geniş çerçevede, tarihsel formlara içerdikleri işlevlerden bağımsız birer anlam yüklenmesi, yani formların sadece birer sembol olarak değerlendirilmesi belirleyici olmaktadır. Bu yaklaşımını Selçuklu dönemi kümbet mezarlarını örnek vererek dile getirmektedir [20,s.148]. Selçuklu kümbetinin formuna işlevinden bağımsız başlıbaşına bir sembol olarak bakmanın daha doğru olacağını öne sürmektedir.

M. Karaaslan biçim belirlenimli yaklaşımı farklı dönemler içinde benzer fonksiyonlar söz konusu olduğunda da ortaya koymaktadır. Örneğin M. Günday ile birlikte tasarladığı Sürücüler Teras Evler Sitesi'nde (1990) Kayseri çevresinin genel dokusundan, kütle organizasyonundan esinlenerek benzer bir mahalle kimliği oluşturmaya çalışmaktadırlar (Şekil 6.9). M. Karaaslan'ın açıklamasına göre geleneksel dokudaki gibi küçük oda birimlerinin dışavurumlarıyla oluşan küçük kütlelerin parçalı, dinamik birlikteliği bu imgeyi sağlamaktadır [19,s.115]. Gurubun diğer projelerinde de yinelenen bu kütle karakteri, tasarımlarında ana tema olarak kullanılmaktadır.

Ankara Oran yolu üzerinde yer alan Sürücüler Teras Evler Sitesi, Modernizmle birlikte ortaya çıkan toplu konut kavramı konusunda eleştirel bir yaklaşımı ortaya koymayı amaçlayan örneklerden birisidir. Ancak böyle bir eleştirel tutum tasarımda çok belirgin yer almamakla birlikte; mahalle kavramına ve bunun kimlik araştırmasına yönelinmesi, konut birimlerinin bağımsız ünitelerden oluşması, buna dair veriler niteliğindedir. Tasarımda ana düşüncenin Kapodakya'ya özgü "karşılıklı yamaçlar üzerinde evler" temasına dayandırıldığı belirtilmekle birlikte oluşturulan mahallenin Hattuşaş, Alacahöyük gibi Hitit kentlerine özgü sütunlu bir giriş ile "kente girişi" vurguladığına da değinilmekte[52,s.108]; çoklu kodlama sistemi burada da kullanılmaktadır.

Ancak Teras Evlerde evlerin iç planlaması günümüzün tipik apartman daireleri gibidir, oda birimlerinin kendilerini dışarıdaki gibi hissettirmesi mümkün değildir ve böyle bir şey istenmemektedir de. Burada Teras Evler Kapodakya Evi “gibi” olmaya çalışmaktadır. Aslında “gibi olmak”, modern-sonrası dönemin en belirgin ve imajlar çağında en yadırganmayan söylemlerindendir. Bu anlamda bahsedilen mimari uygulamanın dönem kültürüyle tam bir uyum içerisinde olduğu düşünülmektedir.

Merih Karaaslan, Ankara Batıkent Andaş Çarşısı’nda dükkanların üzerindeki örtünün hem antik dönem mimarisini hem de geleneksel Osmanlı mimarisini çağrıştırabilmesindeki amacını “mekanın benimsenmesini kolaylaştırmak” şeklinde açıklamaktadır[52,s.107]. Bu yaklaşım ile geçmişten alınan referanslara; Postmodern dönemde yeniden gündeme gelen kimlik ve bir yere ait olma sorunlarına çözüm getirme gibi bir anlam da yüklenmiştir. Her binanın kendi içeriği, kullanıcıları, söz konusu zaman ve bütün bunların yansımasıyla oluşması ve bunlardan kaynaklanan bir kimliğinin olması gerektiğini öne sürmekte; çalışmalarında bunu amaçladığını dile getirmektedir [53].



Şekil 6.9 Sürücüler Teras Evler Sitesi, Ankara

Merih Karaaslan kimlik arayışının temelinde ülke kimliği konusundaki düşünce ve dünya görüşünün mimarlıkta karşılığını aramanın yer aldığını belirtmekte ve ülke kimliğini oluşturan etmenler olarak Doğu-Batı karşıtlığı, Türk-İslam olgusu, laiklik ve çağdaşlık ilkesi, çok sesli demokrasi kavramı,

gelenekler gibi birbiriyle çelişkili pekçok kavramın yer aldığını öne sürmektedir[52,s.109].

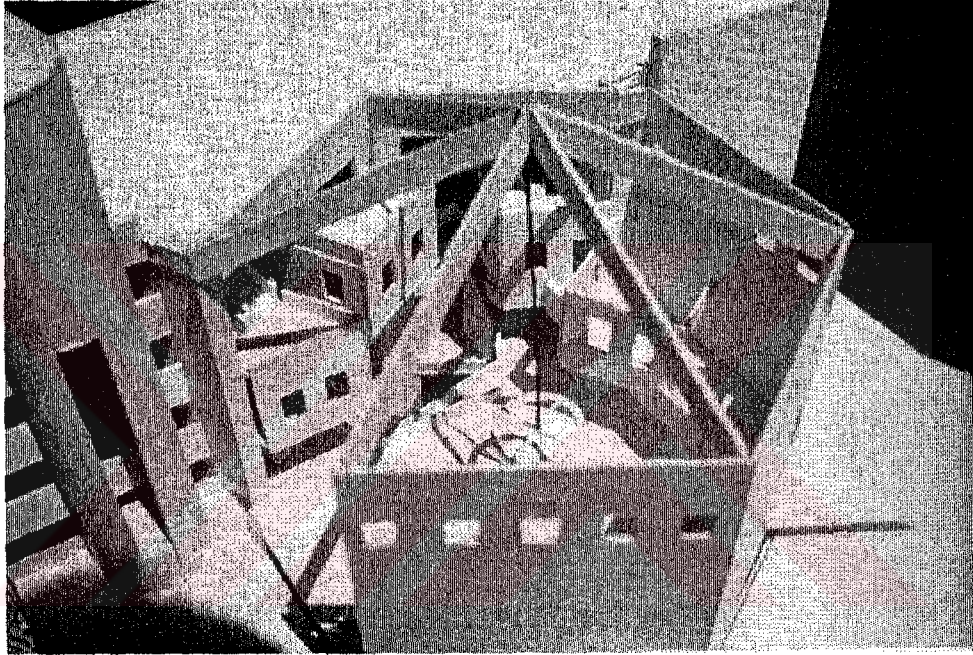
Kimlik sorununu ele alış biçimi, kimlik yaratma adına farklı mimari biçimlerin bir arada kullanımına dayanan Merih Karaaslan'ın bu yaklaşımını en açık şekilde Ankara Altındağ Belediye Sarayında (1987) görmek mümkündür (Şekil 6.10). Konunun yorumlanmasında, Anadolu kent merkezlerinin simgesel öğeleri, kapalı çarşı, saat kulesi, surlar, şadırvan, amfi, eyvan vb. mimari elemanlar, herhangi bir geçmiş zaman canlandırılmaksızın birarada kullanılmıştır. Bütün bu elemanları bir kent merkezi kimliği oluşturmak adına yer verdiğini açıklayan Merih Karaaslan; bu elemanlar arasında kurulacak semantik ve sentaktik ilişkiyi gözardı etmektedir. Ancak kendisi de böyle bir kaygısının olmadığını çeşitli kaynaklarda zaman zaman dile getirmektedir.



Şekil 6.10 Altındağ Belediye Sarayı, Ankara, 1987

Tasarımında göndermede bulunduğu dönemler içinde Modern dönemi de alması mimari tasarım felsefesine “modern sonrası bir dönemin tasarım yaklaşımı” anlamını baştan yüklemiş olduğunu ortaya koyar. Hatta tasarımlarında zaman zaman, Kayseri Hükümet Konağı (1991)’nda olduğu gibi, Modern döneme eleştirel bir yaklaşım da söz konusudur (Şekil 6.11). “Büyük bir kümbetin iç mekanının dış mekan olarak ele alınması” temasına dayandığı yaklaşımı ile “koridor ve bürolardan oluşan sıkıcı büro düzeni”ne eleştirel bir yaklaşım getirmeyi ve kentle ilişki kuran bir mekan yaratmayı amaçladığını öne sürmektedir[53].

Selçuklu külliye kurgusunun transformasyona uğratılması temasına dayandırdığı tasarımında, binanın ana giriş holünü büyük boyutlu bir kümbet oluşturmaktadır. İç mekanda ‘Kayseri kenti mahallesi’ imajını vermeyi amaçlamıştır. Didim Tapınağı ve Selimiye Cami iç mekanında görülen “bina içinde ev” temasından esinlenerek yaratmayı amaçladığı “bina içinde kent” imajını araştırmış, eleştiri getirdiği büro yapılarına bir alternatif geliştirmeyi denemiştir. Esinlenme kaynaklarında öngördüğü serbestlik, biçimleri kullanımında da etkili olmakta; tarihsel biçimleri transformasyonlara uğratmaya olanak verebilmektedir.



Şekil 6.11 Kayseri Hükümet Konağı, 1991

Merih Karaaslan’ın Modernist eğitim konusunda getirdiği eleştiriler de Modern mimariye karşı tutumunu açıkça ortaya koymaktadır:

Fakültede Modernist bir eğitim aldık. Alman mimarların ilkeleri ve yöntemleri, özellikle Batı kaynaklarına, öğretilerine ve kültürüne dayanılarak veriliyordu. Tarih derslerinin varlığına rağmen, bunlar, bizim için geleceğe yönelik kaynaklar olmak yerine, öğrenilmesi sorunlu bilgiler olarak algılanıyordu. Antik kentleri, “harabeler”; Sinan’ı, eski camilerin mimarı olmaktan öteye dikkate almamız sağlanmamıştı. Kalkınma ve çağdaşlaşma hamlesi içindeki Türkiye’nin Batı’ya yönelik tavrı, kendi zengin kültürü ve geçmişini gözden kaçırmaya neden olmuştu [52,s.103].

Modern mimari anlayışına getirdiği eleştiriyle birlikte yerel değerleri ön plana çıkartacak bir tasarım felsefesi ortaya koyan Merih Karaaslan; yerel değerleri aktaracağı coğrafya olarak Anadolu'yu seçmiş ve bu coğrafya için "Anadolu medeniyetleri" tanımlamasını getirmiştir.

Yerel değerleri ön plana çıkartan tasarım felsefesine, Türk mimarlığında yeni bir yaklaşım ve bakış açısı getirme gibi bir amaç da yüklemiştir. Bu konuyu Ankara Batıkent Andaş Çarşısı'nda tasarım yaklaşımını açıklarken şu şekilde dile getirmiştir:

Burada, Anadolu'da tarih boyunca oluşmuş mekan ve kavramları içeren yeni bir yorum ortaya konularak, ticari işlevlerinin yanısıra, sosyal bir iletişim mekanı yaratılmak istenmiştir. Bu noktada, tarihle ilişkide çağdaşlığın ve gelişmenin ana eksen kılındığı tasarımın, T.C. mimarlığının oluşmasında, yeni bir bakış açısı getirdiği düşünülmektedir [52,s.107].

Geçmişin biçim tekrarlarının, projenin gerçekleştirildiği çevre ile de ilişki kuracak şekilde seçilmesinde; tam anlamıyla Rejyonalist kaygılar olmasa da sürdürülebilir bir mimari yaratma gibi bir amacın belirleyici olduğu öne sürülebilir. Ankara Ensa Kent Konutları'nda Ankara Kaleiçi evleri temasının tekrarı bu anlayışın örneklerindendir. Ortaçağda kullanılmış bir kaleiçi ev temasının modern çağda tekrar edilmesine şöyle bir açıklama getirmektedir:

Günümüzde de artık konutlar çevreden korunmak durumundadır. Çevredeki bozuk yapılaşma, gürültü kendi kararlarını kendisi veren bir yaklaşımı öngörmektedir [53].

Postmodern dönemin en yaygın söylemlerinden biri olan sürdürülebilir bir çevre yaratma kaygısı, Merih Karaaslan'ın tasarımlarında da görülmektedir. 1985 yılında tamamlanan Göreme Ataman Tesisleri'nde mevcut mağaralarla ilişki kurulmakta, çevredeki doku ve anlayış aynen sürdürülmektedir (Şekil 6.13). Mürşit Günday'la birlikte gerçekleştirdiği Hacı Bektaş Kültür Merkezi yarışma projesinde (1991), külliye'deki ölçek, malzeme, mekan anlayışını aynen sürdürmeye çalıştıklarını açıklamaktadır [53].

Tasarımlarında öngördüğü esneklik, yatırımcının istediği bir mimarının yaratılmasına da olanak sağlamakta;1980 sonrası hakim olan popülizmin etkisiyle, tasarımlarında yatırımcının estetik beğenilerine belirleyici bir rol vermektedir. Ülke insanlarının beklentileri, özlemleri, beğenileri, istekleri,

kaygıları, hatta estetik anlayışlarını öğrenmek, onları yansıtmak çabası içerisinde yatırımcı veya müşteri ile uzlaşma sağlamayı hedeflemektedir. Bu nedenle içerisinde çelişkileri de barındıran bir tasarım anlayışına yönelmektedir.



Şekil 6.12 Ensa Kent Konutları, Ankara



Şekil 6.13 Göreme Ataman Tesisleri, 1985

Uzlaşma arayışını daha geniş ölçeğe taşıyan Merih Karaaslan, tasarım felsefesini Türkiye’de özellikle 1980 sonrası popüler olan “demokrasi” söylemi ile de ilişkilendirmekte ve mimara varolan bütün çelişkileri düzenleme yetisi öngörmektedir. Demokrasi söylemi ile önem kazanan çok seslilik, farklı yaklaşımlar ve bunların yarattığı zenginliğin ülke mimarisinin kimliğini oluşturmada etkili olacağını öne süren görüşü[53]; çeşitlilik ve ifade çoğulluğuna dayanan dönem atmosferi ile uyum içerisindedir.

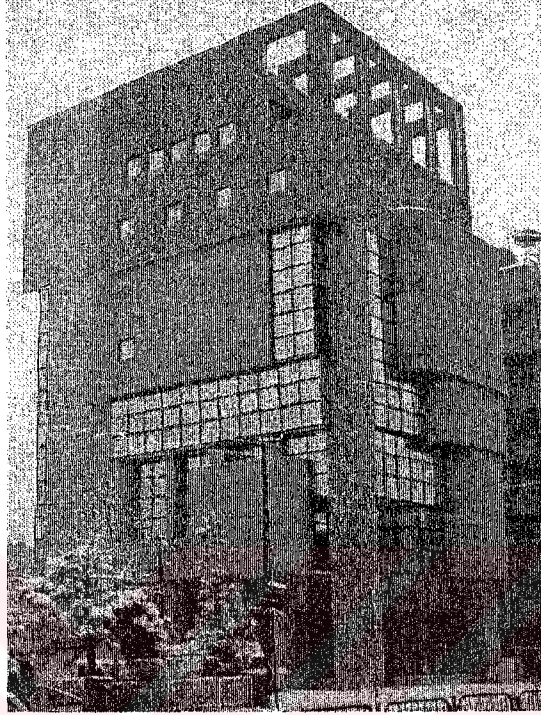
Postmodern dönem için tanımlanan karmaşa ve çelişkiyi, farklı kültürlerin üst üste yarattığı dinamizm olgusu ile yansıtmayı; bu karmaşa ve çelişkinin mimarisini yaratmayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda oluşturduğu yaklaşımı “macera” olarak nitelendirmekte ve “bu ülke insanının benimseyebileceği, estetik ihtiyaçlarına da cevap veren bir uzlaş”ıyı sağlamayı hedeflemektedir. Sezgilere çok önem veren, bunlardan kaçınmayan tutumuyla tasarım kararlarını keyfi nedenlere dayandırabilmekte ve bunu “mimarın, tasarıma kapasite, varlık ve düşüncesiyle katılması” olarak tanımlamaktadır[53]. Yaklaşımında Postmodernizme özgü rastlantısallığın ve sezgiselliğin belirleyici rol oynaması, belirli ilkeler ve mantık dizgeleri üzerine kurgulanmış bir biçimsel aktarımı engellemekte; mimar da tarihsel biçim aktarımları için böyle bir sınırlamayı gereksiz görmektedir.

Ertan Ergin ile beraber tasarladığı Kayseri Ticaret Odası’nda (1987), çelişki kavramını malzeme açısından ele almakta ve tasarım felsefesini “Farklı program elemanlarının dışavurumundan oluşan bir plastiğin araştırılması” olarak açıklamaktadır (Şekil 6.14). Geleneksel malzemelerle (taş), teknoloji ürünü malzemeler (cam, alüminyum, cam) ve modern malzemeler (brüt beton) bir arada kullanılarak, bunların yarattığı çelişkiden bir gerilim elde etmek istediğini belirtmiştir [52,s.105]. Mimara zaman zaman çelişkileri çözen bir rol atfetmekle birlikte; gerilimi yaratan bir tasarım felsefesini de benimseyebilmektedir. Kayseri Ticaret Odası’nda malzeme çeşitliliğinin yanısıra dikkati çeken bir diğer yaklaşım; Kapadokya’daki peribacalarına benzer bir görüntü yaratmak amacıyla kütlenin kaya içine oyulmuş ve eklenmiş izlenimi verecek şekilde biçimlendirilmesidir. Burada inşa yöntemi tamamen farklı olmakla birlikte tarihsel bir biçim, inşa tekniğinin biçimsel sonucu olarak taklit edilmektedir.

Merih Karaaslan’ın popüler değerler konusundaki yaklaşımı ve popüler kültürün tasarımlarında ne derece etkili olduğunu ortaya koyması açısından şu sözlerinin dikkate değer olduğunu düşündürmektedir:

İdealize edilmiş bir dünya, bir ütopya var kafalarda. Ve ona uygun soylu bir mimari beklentisi var hala pek çoğumuzda. Böyle bir dünya yok. Hele Türkiye’de hiç yok. Bu da olumsuzluk değil, yaşam böyle. Buna cevap verebilmemiz gerekiyor. Bu soylu mimariyi yapan arkadaşlara şunu sormak

istiyorum. Arabesk dinleyen, madalyon takan bir müşteriye Gropius'vari bir villa yapılabilir mi? ya da bu insan böyle diye ona bir ürün sunmayacak mıyız? Bu ayırımı dikkat etmezsek, bu halkın sanatçısı olamayız. Bence sorun halkın sanatçısı olabilmekte [53].



Şekil 6.14, Kayseri Ticaret Odası, 1987

“Halkın sanatçısı olabilmek” diye tanımlanabilecek “popülist değerlere yüzünü dönme” durumu Merih Karaaslan’ın kendisinin de ortaya koyduğu ve hatta savunduğu bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım müşteri isteklerini gözetme, halkın anlayacağı bir dil kullanma ve tanınan benimsenmiş ve kabul görmüş biçimleri kullanma gibi tutumları da beraberinde getirmekte ve bu yaklaşımın sonuç ürünleri tasarımlarında açık bir şekilde ortaya konmaktadır.

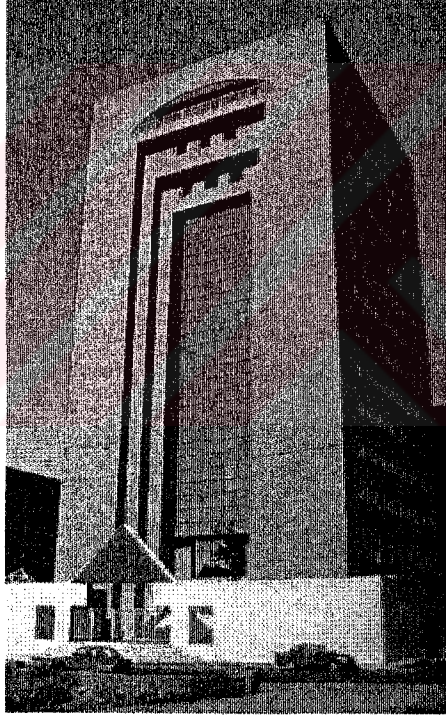
Tasarımlarında kullandığı tarihsel göndermelerin amacına ulaşip ulaşmadığı ya da binayı tarihsel göndermelerle anlamlandırmaya çalışmanın gerçekten tasarıma anlam katıp katmadığı konusunda farklı görüşler mevcuttur [19,s.116]. Tekrarlanan tarihsel biçimlerini ‘Anadolu medeniyetleri’ olarak net olmayan bir tanımlama ile sınırlandırması da tasarım dilinde egemen olan belirsizliğin başka bir yönden tekrarıdır. Ancak Postmodernizmin zaten bir netlik öngörmediği ve hatta buna karşı durduğu gözönünde bulundurulduğunda, bu yaklaşımı da Postmodernizme özgü olarak nitelendirmek mümkündür.

Merih Karaaslan tarihsel biçim aktarmalarını, Modern döneme özgü yabancılaşma duygusuna karşı coğrafi referanslar vererek aidiyet kavramını geliştirmek gibi bir amaca da dayandırmaktadır [53]. Bu aidiyet duygusunu geliştirmenin yanısıra, “geçmiş ve gelecek arasında ilişki kurma” gibi bir çaba üzerinden hareket ettiğini belirten Merih Karaaslan, bunu çeşitli dönemlere ait mimari öğeleri birarada kullanarak yapmayı denemektedir. Bu yönelim doğrultusundaki tasarımlarından birisi de, Nevşehir Açık Hava Tiyatrosu’dur (1991). Tasarımında “Anadolu’da özellikle Helenistik ve Roma Dönemlerinde çok rastlanan bir konunun çağdaş yorumu”nu yapmayı amaçladığını belirtmektedir [52,s.108]. Burada Roma tiyatrosu kurgusunu ana tema olarak kullanmakta; kafeterya, idare gibi yan mekanların düzenlenmesinde Anadolu Medeniyetlerinin farklı dönemlerinin çeşitli kavram ve öğelerini bütününe oluşturmaya katkıda bulunacak yan öğeler olarak kullanmaktadır. Üstte yer alan günümüz teknolojisi ürünü uzay kafes sistemi ile de gelişmiş ses, ışık ve sahne kullanım olanakları yaratılmaktadır. Böylece günümüz teknolojisi ve geçmişe ait biçimleri kullanarak geçmiş ve gelecek ilişkisini kurmayı amaçlamaktadır. Ancak kurulan bu ilişki biçimsel olmanın çok ötesine geçememekte ve tasarımın felsefi içeriği bakımından yetersiz kalmaktadır.

“Geçmiş ve gelecek arasında kurulacak ilişki” teması Side’de tasarlanan Otel Arinna’da (1989) bu sefer farklı bir yaklaşımla ele alınmıştır. Geleneksel ve çağdaş malzeme ile mimari elemanların birlikte bir karşıtlık içinde kullanımı sonucu geçmiş ve gelecek arasında bir gerilim yaratmayı amaçladıklarını öne süren Merih Karaaslan’ın bir çözüm getirmek yerine varolan bir çelişkiyi abartma yönünde geliştirdiği tasarım söylemi dikkat çekicidir. Bu yaklaşım Postmodernizme özgü abartma ve ironiyi anımsatmakla birlikte, Batı Postmodernizminde kullanılan ironi buradaki yaklaşımdan özellikle netlik açısından oldukça farklıdır. Ayrıca lokanta bölümünün üzerindeki kubbenin dıştan ve içten yorumunun da bir ironiyi içinde barındırdığını öne sürmekte, ancak bu ironik yaklaşım çok net bir referans vermekte yetersiz kalmaktadır.

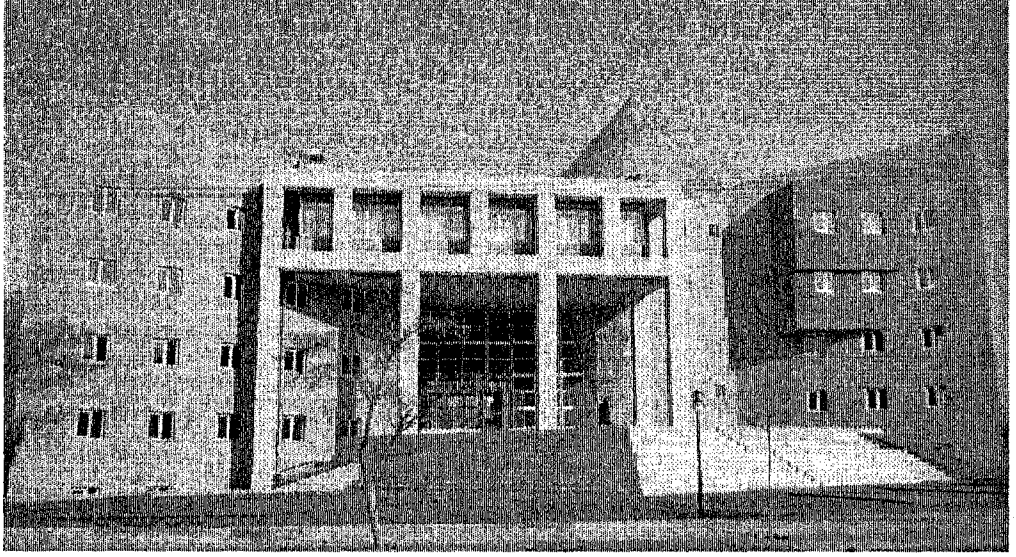
İroni’nin yanısıra ölçek değiştirme gibi biçimsel yaklaşımlara da tasarımlarında yer veren Merih Karaaslan, Nuran Karaaslan ile birlikte gerçekleştirdiği Kayseri Maliye Binası’nda (1989) Kayseri’nin bir Selçuklu başkenti olmasından yola çıkarak Selçuklu “taç kapı” kavramını gündeme getirmiş

ancak kullanılan simgenin ölçeğini değiştirerek 15 katlı bir binanın bütününe uygulamıştır (Şekil 6.15). Ölçek değiştirme ve şaşırtma da, Türk mimarisinde yaygın olmamakla birlikte, Postmodernizmin kullandığı tasarım yöntemlerinden birisidir. Ölçek şaşırtmanın yanısıra ilişki kurulacak mimari biçimin seçiminde izlenen dolaylı yöntem Postmodernizmin serbest çağrışım yönteminin bir uygulamasıdır. Hatta bazı tasarımlarında aktarma yapılan tarihsel biçimin seçiminde bina ile herhangi bir ilişki kurmaya gerek duymamakta; tarihsel biçimi tümüyle farklı bir fonksiyona uyarlama yoluna gitmektedir. Örneğin Kayseri Sular İdaresi Müdürlüğü binasında orta mekanın çok ayaklı bir caminin içinin tekrar dış mekan gibi ele alınması ile oluşturulmuş olduğunu belirtmekle birlikte [53], böyle bir biçim seçimine herhangi bir gerekçe öne sürmemektedir (Şekil 6.16).



Şekil 6.15 Kayseri Maliye Binası, 1989

Geçmişten biçim aktarımı yaparken fonksiyonlar arasında benzerlik ya da herhangi farklı bir ilişki bulma konusunda sınırlayıcı bir tutumu reddetmekte ve geçmişte bir nevi biçimler repertuarı olarak değerlendirmektedir. Bu tutum tarihsel biçimlere içerdikleri felsefi , mimari vb. anlamlardan bağımsız olarak; birer sembol anlamı yüklemektedir. Bu şekilde bir algılama tarihsel biçimlerin içerdikleri değerleri de anlam yitimine uğratmakta ve tarihe bakışta problemli bir tutum ortaya koymaktadır.



Şekil 6.16 Kayseri Sular İdaresi Müdürlüğü

Kullandığı tarihsel biçimlerin çeşitliliğinin yanısıra; Altındağ Belediye Sarayı (1987), İskenderun Belediye Sarayı (1987) ve Zonguldak Belediye Sarayı (1990) projelerinde programda da çeşitlilik yaratarak tasarımlara dinamizm kazandırmayı amaçladığını dile getiren Merih Karaaslan [52,s.106]; Postmodern dönemin çeşitlilik ve çoğulculuk kavramlarının etkisinin yoğun hissedildiği tasarımlar ortaya koymuştur.

6.3. Cengiz Bektaş

Mimariyi “toplumsal, ekonomik, teknik, estetik psikolojik nitelikleri ile belirli bir topluma ait yaşayış, duyuş ve görüşün mimari alandaki yankısı” olarak değerlendiren Cengiz Bektaş’ın mimari yaklaşımı Modernist bir söylemi benimsemekle birlikte; tarihsel biçimleri kullanımdaki tutumu ve özgün Rejyonalist yaklaşımları nedeniyle Postmodern dönemin tarihsel biçim aktarımına bir alternatif olarak görülebilir.

Uğur Tanyeli’nin de ileri sürdüğü üzere, Cengiz Bektaş, Modernist söylemin üzerine uyarlanmış kendi özel yöreselci tutumu çerçevesinde yorumlanmak zorundadır [22,s.76]. Geliştirdiği yöreselci tutum Postmodernizmle ilişkili olmamakla birlikte genel mimari ortam ile etkileşim içersindedir. Hatta geliştirdiği söylem ile bu mimari ortama bir alternatif sunmaktadır.

Cengiz Bektaş'ın "salt biçim aktarmaları"na karşı geliştirdiği tutum oldukça net ve mesafelidir. Bunu Çağdaş Mimaride Geçmişin Değerlendirilmesi Sempozyumu'nda sunduğu bildiri metninde şu şekilde açıklamaktadır:

Geçmişin herhangi bir yerindeki, bugün artık varolmayan, günün koşullarının biçimini seçip almak, bugün gerçekleştirilen bir yapıda kullanmak, gelenekselden yararlanmak değildir. Bu yaratıcılıkla hiçbir ilişkisi olmayan bir kopya, bir seçme aktarma ve günü kavrayamamışlık, günü becerememişliktir. Hele hele geleceğini geçmişin biçimleriyle yorumlayabileceğini düşünmek, gerçekten yaratıcı olamamanın vergileridir

Cengiz Bektaş yapılarında geleneğe referans verirken biçim aktarmacılığı yapmamak adına, alıntı, aktarma, referans verme gibi konularda biçim dışında bir zenginliğe ulaşabilmenin ipuçlarını hazırlamaktadır. Örneğin, Seçkin Konaklar Yatımevi'nde çevresel içeriğin mimariye aktarılması, biçimin ötesinde bir yaşam biçiminin yaşatılmasına dönüşmüştür.

Mimaride her dönem için geçerliliğini korumakla birlikte, Postmodern dönemde tekrar gündeme gelen evrensel-yerel değerler ikilemine yaklaşımı, bu gerilime ikisini birlikte kullanarak çözüm getirmeye yöneliktir. Bu konudaki tutumunu şu şekilde dile getirmektedir:

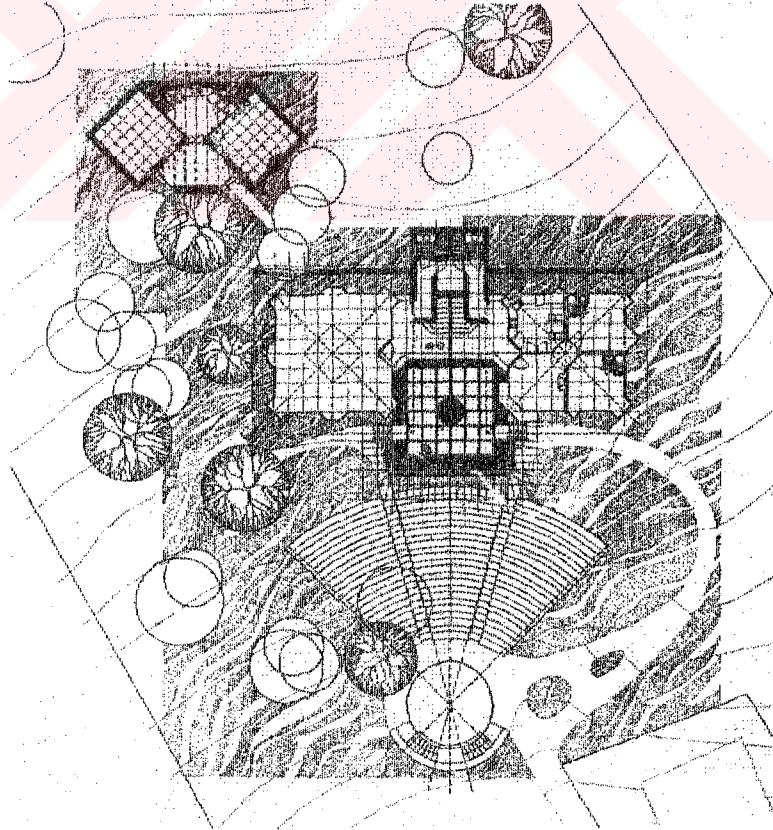
Kültür sorunumuz, kaynağını eski kültürümüzden alan, evrensel verilerden yararlanan, Çağdaş Türk Kültür ve Sanat yapıtlarının yaratılması, yurt düzeyine sürekli olarak yayılması, halk çoğunluğunun temelde çağdaş Türk kültür ve sanatının ürünlerini yaşar duruma ulaştırılmasıdır; bununla birlikte eski kültür ve sanat değerlerimizin saptanması, korunması, değerlendirilmesi;; bunların ve bütün dünya toplumlarının yarattıkları kültür ve sanat ürünlerinin, çağdaş Türk kültürüyle dengeli olarak, halkımızın mümkün olan en büyük çoğunluğunca yaşanılır olmasıdır [49,s.79].

C. Abdi Güzer, "Dört Kişiydiler Bir de O..." isimli yazısında Cengiz Bektaş'ın mimari yaklaşımını "contextualism" ile ilişkilendirmekte ve bu yaklaşımı tüketim anlayışı güdümlü, anlıksal değer üreten ve yapı ile kültür arasındaki ilişkiyi yokederek yapıyı inşai ve gerçek olmaktan çıkaran anlayışa karşı ciddi bir alternatif olarak öne sürmektedir. Bu anlayışı her problemi özgün çerçevesi içinde ele alarak biçimselliğin içinde kaybolmayan, ama biçim ortaya koymaktan da korkmayan, sıradanlık ve kolaycılıktan uzak bir yaklaşım olarak ele almaktadır. Her tasarım problemini, kendi çerçevesi içinde yeniden kurmaya ve anlamaya yönelik yaklaşımı ve özgün çözümler üretme arayışı,

Postmodernizmin biçim arayışlarına yöneldiği bir dönemde alternatif bir yöntem haline gelmektedir.

Cengiz Bektaş tasarımlarında, yaklaşımındaki rasyonellik ve ampirizmle tezat oluşturacak bir şekilde, “Batı’ya muhalif bir kültürel öneri ortaya koyma” gibi bir amaç da taşımaktadır. Bu muhalifliği yerel değerleri ön plana çıkartan bir yaklaşımla sağlamayı hedeflemektedir. Ancak yerel değerleri ön plana çıkartırken onları yeniden üretmeye ve tamamiyle özgün ve yeni bir sentez ortaya koymaya çalışmaktadır. Modernizm, bir tasarım felsefesinden çok, değerlerin yeniden üretiminde benimsenen bir yöntem niteliğinde olduğu için tasarım felsefesinde esas belirleyici olan Rejyonalist eğilimler ve tarihsel biçimlerin yeniden üretimidir. Bunu 1969’da Ankara’da yapılan Mimarlık Semineri’ndeki bildiri metninden anlamak mümkündür:

“Evrensel yöntem ve çözümlerin yöresel uyarlamalarını yapmadan kullanmanın sakıncalarına karşı uyanık olunmalıdır[49,s.80].”



Şekil 6.17 Türk-İsveç Kültür Evi, plan

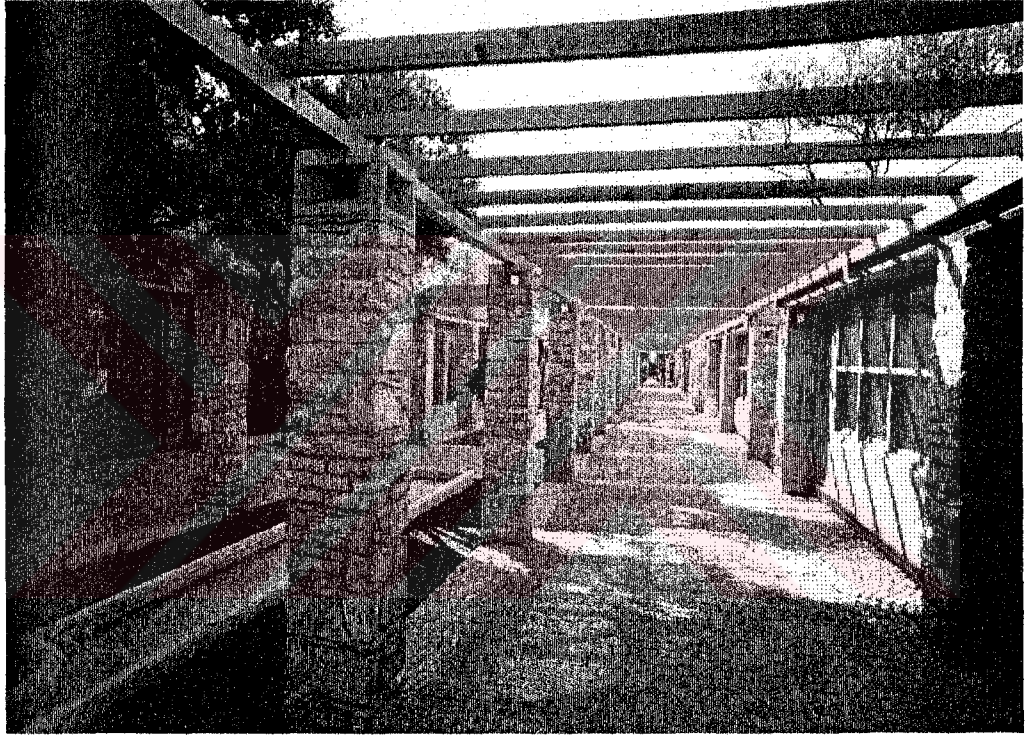
Cengiz Bektaş'ın evrensel ve yerel değerleri bir senteze götürmeye çalışmasının bir örneğini 1989'da tasarladığı Türk-İsveç Kültür Evi projesinde görmek mümkündür (Şekil 6.17). Kare planlı kitaplık ve toplantı yeri bölümü bölümünün dört köşesinde ve dört kenar ortasında yer alacak şekilde çıkmlar yerleştirilmiştir. Bu bölümler birer okuma köşesi niteliğinde ve gerektiğinde ortada yer alan toplantı yeri ile ilişkili olarak kullanılabilir. Çıkmların üzerindeki kesitte plan tam bir karedir. Bu karenin üzeri alttan da tümüyle algılanabilen dört eğimli bir çatı yer almaktadır. Bu çatı biçimine Antik çağdan beri kullanılan evrensel bir çözüm olarak tasarımında yer verdiği düşünülmektedir. Ancak çatı çözümünü yerel mimari biçimlerle transformasyona uğratarak evrensel ve yerel mimarinin bir sentezini ortaya koymaya çalışmaktadır. Bunu yapabilmek için, kare kesitli planın üzerine, kenarlarının ortalarına köşeleriyle oturan daha küçük bir kare, onun da üzerinde yeni bir kare kesit otururarak; Erzurum Ulu Cami'de ve Anadolu'nun yerel mimarisinde kullanılmış olan bir çatı formunu yorumlamaktadır (Şekil 6.18). Mimar bu çatı formunu daha önce Klüp Ora Tatil Köyü'nde (1989) de kullanmıştır (Şekil 6.19). Tasarımında yer verdiği "kendi üzerinde dolanan su yolu" teması da yine yerel Anadolu mimarisiyle ilişki kurmaya yöneliktir.



Şekil 6.18 Türk-İsveç Kültür Evi, görünüşler

Tasarımında kütle düzenleri ve kütlelerin birbiriyle ilişkisinde, gelenekle hesaplamayı ve aynı zamanda çağdaşlığı da yansıtmayı amaçladığını belirten

C. Bektaş [54,s.74], kullandığı biçimlerin anlamları ve felsefesini sorgulayarak biçimsel aktarımdan önce tarihsel biçimin kendisini sorgulamaya ve anlamaya yönelik bir çaba göstermekte; bulduğu cevapları ise çağdaş bir anlayışa göre yorumlamaya çalışmaktadır. Aslında mimarın “çağdaş yorum” diye nitelendirdiği çalışma, tarihsel biçimi rasyonel ve ampirik bir akıl yürütme ve sentezleme yöntemiyle tasarıma uygulamaya dayalıdır. Böyle bir sentez süreci Cengiz Bektaş’ın salt tarihsel biçimlerin aktarımına dayalı bir tasarım yöntemine mesafeli durmasına ve tarihsel biçimleri kullanarak özgün çözümler üretebilmesine olanak vermektedir.



Şekil 6.19 Klüp Ora Tatil Köyü, 1989

Bodrum’da yer alan Antik Tiyatro Otel (1993), Cengiz Bektaş’ın süreklilik ve zamansızlık üzerine arayışlarını yansıttığı bir çözüm olarak ortaya konmaktadır (Şekil 6.20). Tasarımın bütününde bir Bodrum sokağı yaratmayı amaçladığını belirten mimar [55,s.76], yerel mimarının sürekliliğini sağlamayı, tasarımında belirleyici unsurlardan birisi olarak yer vermiştir. Eğimli bir arazi üzerinde yer alan tesiste, eğimden de yararlanılarak, her noktadan algılanabilen ve yerelle bütünleşen bir tasarım yaratılmaya çalışılmıştır (Şekil 6.21). Ancak mimar Bodrum dokusunu devam ettirirken, her parçanın kendi başına da varlığını ortaya koyabileceği bir denge yakalamaya çalışmıştır. Yapı teknolojisinde

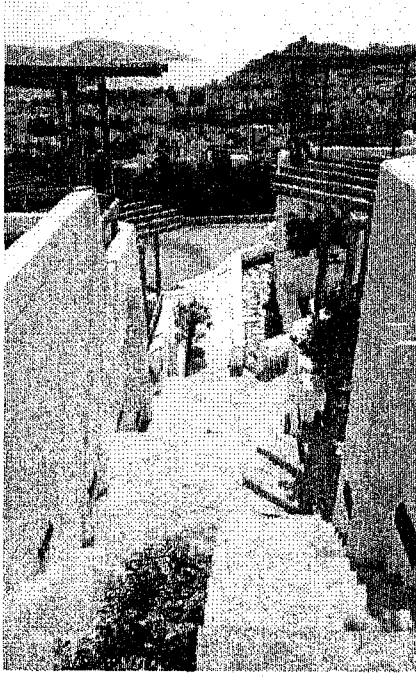
hiçbir zorlamaya gidilmemesi ve ölçülerde abartma olmaması yerelle bütünleşmesinde önemli etkenlerdendir. Aslında bu yaklaşım mimarın bütün tasarımlarında mevcuttur.



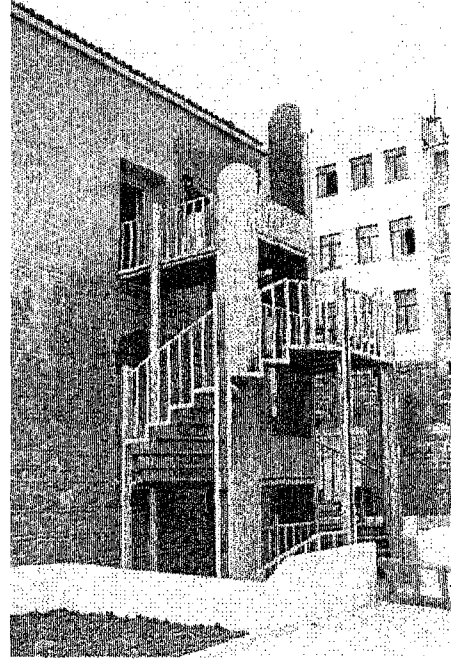
Şekil 6.20 Antik Tiyatro Oteli, Bodrum, 1993

Biçimleri “iç dünyanın sonucu” olarak tanımlayan Cengiz Bektaş, biçimlere sezgisel bir anlam yüklemekte; ancak tasarım sürecini tamamiyle sezgisel etkenlere bırakmamakta ve “Önemli olan onların biraraya gelişleridir. Bilinenlerin oluşturduğu yeni bütün...” diyerek formalist yaklaşımını vurgulamaktadır [55,s.76]. Sezgisel olan tarihsel biçimler belli bir düzen arayışı içerisinde kurgulandığı için, tasarımlarında şaşırtıcı veya olağan dışı bir kurgu ile karşılaşmak mümkün değildir. Her yapısında farkına varılır bir estetik düzeye ulaşmakta, fakat bunu hiçbir zaman biçimsel bir gösteriye dönüştürmemektedir[56,s.78]. Bu yaklaşımı ile tasarımın kendi içinde ve çevre ile olan ilişkisinde denge ve uyumu sağlamakta; biçimlere taşıdıkları anlam dışında farklı anlamlar yüklemeye çalışmamaktadır. Cengiz Bektaş bahsedilen ussal yaklaşımını kendisi şu şekilde tarif etmektedir:

İçten dışa çözüm yolunu yeğledim hep. İşlevi oylumların [mekan] ölçülerinin doğru saptanmasını, ilişkilerin doğru kurulmasını dış görünüşten daha önemli tutmaya çalıştım. Ülkemizin teknik olanaklarının dışına düşmemeye, ancak onları zorlamaya çalıştım [Cengiz Bektaş, Mimarlık Çalışmaları, Ankara, 1979].



Şekil 6.21 Antik Tiyatro Oteli, detay



Şekil 6.22 Haliç P.T.T. Binası

Tasarım felsefesi, kendi tarifinin de ortaya koyduğu üzere; çevreye, sanata, geçmişe karşı duyarlı olmak ve bunları entelektüel bir davranış çerçevesinde yorumlamaya yöneliktir. Bu yorumun en ilginç örneklerinden birisi 1990'da Haliç'te yaptığı P.T.T. binasıdır. Tarihsel bir yapıya arka cepheden eklemlenen merdiveni ile yapıya çağdaş bir yorum katmıştır (Şekil 6.22).

Cengiz Bektaş'ın yerel mimariyi uygulamadaki tutarlı yaklaşımında; yöresel analizler üzerinde (Şirinköy, Bodrum, Antalya, Babadağ, Kuşadası Evleri...) çalışmalar yapmış olması ve yerel mimariyi iyi tanıyor olmasının da etkisinin olduğu düşünülmektedir. Böyle bir yetkinliğin de etkisiyle, yapılarında geleneğe referans verirken alıntı, aktarma, referans verme gibi konularda biçim dışında bir zenginliğe ulaşılabilceğine dair ipuçları vermekte ve Postmodern biçim aktarmacılığına karşı bir alternatif oluşturmaktadır.

6.4. Tuncay Çavdar

Türk mimarisindeki tarihselci bakışa dayalı yaklaşımlar içerisinde; özellikle 1980 sonrası gerçekleştirdiği turizm yapıları ve bu yapılarında ortaya koyduğu "Doğu'ya özgü görme tarzı"na dayandırdığı tasarım felsefesi ile T. Çavdar özgünlüğünü ortaya koyabilen bir tutumu benimsemiştir. Birleşmiş Mimarlar'ın kurucularından olan T. Çavdar (1969), 1984'te bu gruptan

ayrılarak Atölye T'yi kurmuştur. Bu nedenle her iki grupta da T. Çavdar'ın mimari dilini görmek mümkündür.

T. Çavdar, özellikle turizm yapılarında belirgin olan Doğu'ya özgü görme tarzını, minyatür ya da halk resim sanatının görsel etkisini yakalamaya yönelik olarak kurguladığını belirtmektedir. Canlı renklerin kullanılması, yabancılaştırma etkisinin yaratılması, algılamanın iki boyuta indirgenmeye çalışılması, yüzey etkisinin artırılması, çok odaklı bakışa dayalı cephe hareketliliğinin yakalanması gibi özellikler taşıyan yaklaşımı Postmodern bir ifadeyi benimsemektedir. İmge bolluğu ve bunların irrasyonel bir şekilde biraraya gelişleri, her ne kadar çoğul bir ifadeyi getiriyorsa da; Doğu'ya özgü görme tarzı olarak isimlendirdiği yaklaşımı ortak bir ifade zemini oluşturmakta ve tasarımlarındaki çoğulluk ve karmaşıklığa rağmen belirli bir düzeyde özgünlüğü yakalamasında etkili olmaktadır. Ancak Tuncay Çavdar'ın özgünlük iddiası sınırlı bir çerçeve çizmektedir. Mimarın anlamlı şekillerin oluşturduğu dile özgün bir ses getirmek durumunda olduğunu öne sürmekte ve mimaride özgünlüğü şöyle tarif etmektedir:

“...toplumsal kullanımıyla konvansiyonel olmak zorunda olan dili yeniden icat etme olanağı olamayacağı için özgünlüğü, anlatım tarzındaki değişiklik gerektirecektir [57,s.80].”

Doğu'ya özgü görme tarzı, dile getirdiği “anlatım tarzındaki değişiklik”e denk düşmekte ve tasarımlarındaki özgünlük alanının sınırları çizilmiş olmaktadır.

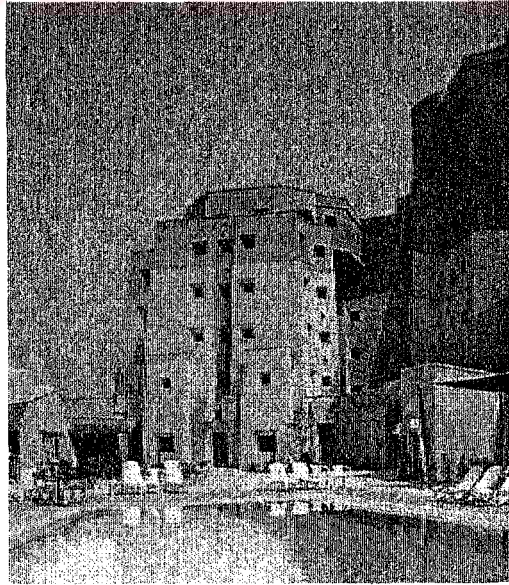
T. Çavdar, “Doğu toplumlarının Batı'nın görüş tarzı ile zıdlaşan ve daha ziyade göstergeleri ve bezemeleri gölgesiz, kendisinden renk saçan yüzeylere dayanan tinsel bakma eylemi” olarak tarif ettiği doğuya özgü görme tarzını eklektik biçim aktarımlarına bir alternatif olarak öne sürmekte ve tasarım dilinin çıkış noktası olduğunu belirtmektedir [57,s.81]. Bu çıkış noktasından hareketle çoğulcu bir ifadeye ve dönemin toplumsal gerilim ve çelişkilerinin anlam boyutunda tasarıma taşındığı Postmodern bir ifade biçimine ulaşmaktadır. Ancak sunduğu bilgi-imge deneyimleri yoğun algılama anında algılayan tarafından içselleştirilememekte, bunca çaba sadece Doğu'nun irrasyonelliğinin aşırılaşmış vurgusu olarak sahnelenmektedir [18,s.104].

Modernist akımları, “çağdaş yaşam deneyiminin karmaşıklığı ve çelişkilerini göğüsleyememesi ve mimari tasarım öğelerinin anlam boyutunu içermemesi”

nedeniyle artık toplumsal ifade açısından yetersiz kaldığını öne süren Tuncay Çavdar [57,s.79]; Doğu'nun irrasyonel ve çoğul ifade biçimine dayalı görsel tutumu ve kullandığı tarihsel imge ve biçimlerle de Modernizmin "anlam" sorununa çözüm getirmeye çalışmakta ve bunu şu şekilde ifade etmektedir:

...zaman ve mekan öğelerinin ikisi de bugünün sınırlarını aşarak tarih, kültür ve mitoloji karmaşıklığına uzanırlar. Bu karmaşık ve dağınık şekiller topluluğu ve anılar yığını "imgeler" oluşturarak anlam kazanmaktadır. Toplum belleğinden kaynaklanan imgelerin oluşturduğu mimari dilin toplumsal gerçeklerle ilişkisi bunun beraberinde getirdiği karmaşıklık ve çelişkileri göğüsleme yeteneği, muhakkak ki Modernizmin getirdiği Minimalist yaklaşımın olanaklarından çok daha ötededir [57,s.79].

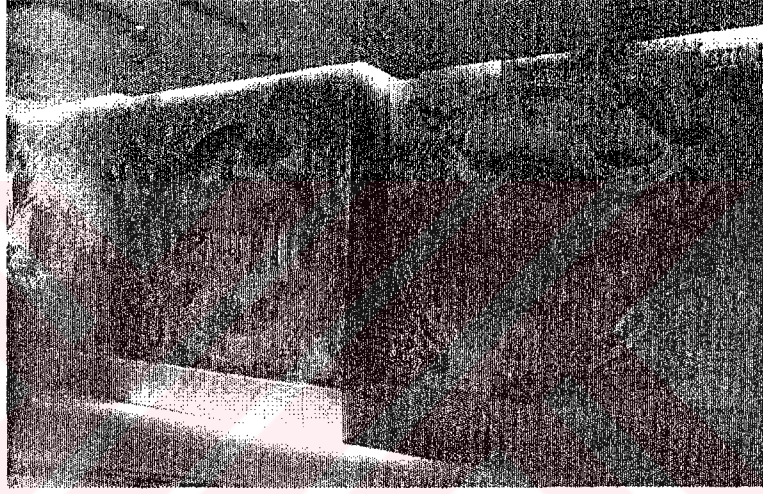
Bu yaklaşımıyla tarihsel imgelere iki görev yüklemektedir: İmgeler hem geçmişten taşıdıkları ve bir zamanlar üstlenmiş oldukları "anlam"ı yapıya taşıyarak anlam oluşturmaya katkıda bulunmakta; hem de biraraya gelişlerinde oluşturdukları karmaşa ve çelişkilerle farklı bir ifade olanağı sunmakta ve Doğu-Batı gerilimini farklı bir boyuta taşımaktadır. Anadolu'nun kültürel katmanları diğer coğrafyalarla karşılaştırıldığında çeşitliliğin çok olması dışında, Doğu-Batı karşıtlıklarını da barındıran bir ortam olması nedeniyle, tasarım serüveninde karmaşıklığı tercih ediyor olabileceği de öne sürülmektedir [18,s.104].



Şekil 6.23 Robinson Kapadokya Oteli, Göreme

Doğu-Batı gerilimini çözümlemeye çalıştığı çalışmalarından birisi olan Göreme'deki Robinson Kapadokya Oteli'ni Doğu'ya özgü görüş tarzının

evrensel boyutunu irdelemeye yönelik bir başlangıç olarak ele almak mümkündür (Şekil 6.23). Atölye T imzalı otelin tasarımı için Göreme ve Göreme'deki Uçhisar görüntüleri yerine Bruger'in Babil Kuleleri'ni görsel bağlam olarak alan Tuncay Çavdar; bölgenin doğal mimarisindeki renk ve formu da tasarıma yansıttığını belirtmektedir. Bu yaklaşımı ile Postmodernizmin çoklu kodlama sistemini oluşturduğu görüş tarzı etrafında bütünleştirmeye çalışmaktadır. Yerellikle ilişki kurmaya yönelik çabanın bir örneği olarak lobide yer alan yöredeki yer altı yerleşim birimlerinden, mağara ve kulelerden esinlenmiş duvar resimleri; şeffaf merdiven boşluğundaki yörenin haritasından oluşmuş duvar resmi gösterilebilir (Şekil 6.24, 6.25).



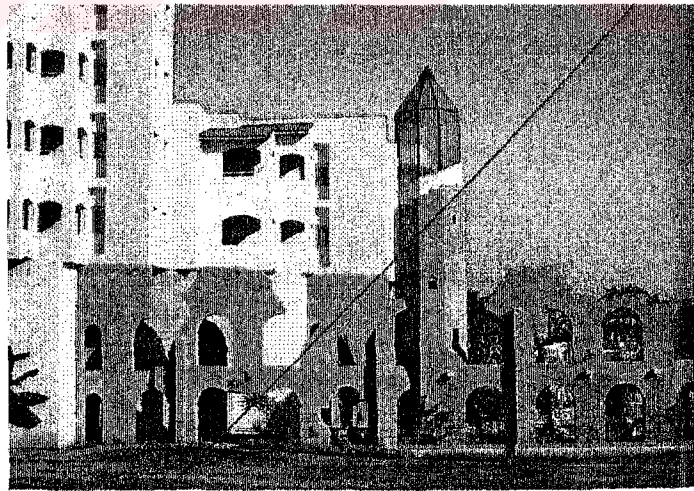
Şekil 6.24 Robinson Kapadokya Otel, lobide yer alan duvar resimleri



Şekil 6.25 Robinson Kapadokya Otel, yöre haritasından oluşan duvar resmi

Modernizm'i rasyonel dili nedeniyle karmaşa ve çelişkiyi, toplum belleğini dışlaması açısından eleştiren Tuncay Çavdar; tasarımlarında imgeleri bahsedilen amaçlar doğrultusunda kullanarak eleştirdiği tutuma bir alternatif geliştirmektedir. Geliştirdiği alternatif dilde "imge bolluğu" yer yer eklektik birleşmelere neden olmakta ve farklı dönemlere ait imgelerin biraraya gelişiyle zamansızlık ve mekansızlık duygusu yaratılmaktadır.

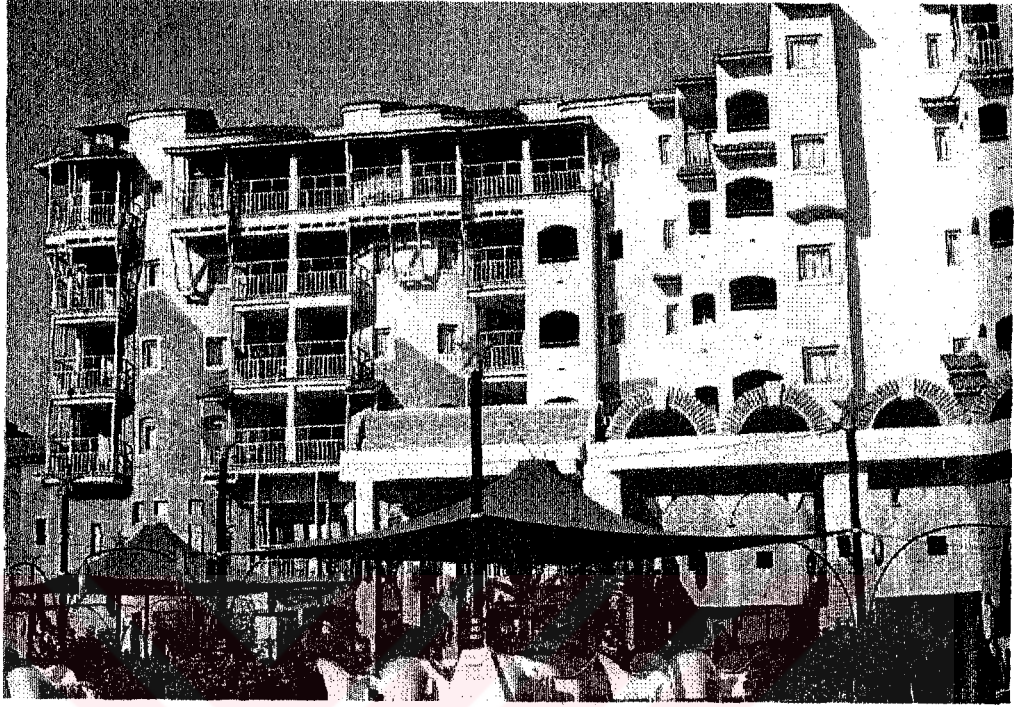
İmge yoğunluğunun tasarımda en fazla etkili olduğu çalışmalarından birisi Arcadia Tatil Köyü'dür (Şekil 6.26). Cephede yer yer ortaya çıkan geleneksel taş ve tuğla örgüsü, su yolu üzerindeki küçük köprücükler, minyatür motiflerini anımsatan figürler vb. ile masalımsı bir panayır ortamı ve bir taraftan da re-image edilmiş bir Osmanlı kent dokusu yaratılmıştır [18,s.03]. Bu denli çok imgenin bir arada oluşu ile yapı seyirlik bir görüntü almakta ve kullanıcıların bu imgelerden ne anlayacağı sorusuna izin vermemektedir (Şekil 6.27). Tasarımda durağan noktaların olmayışı ve süreklilik kazanan imge algısı ile serüvenci bir tutum benimsenmiştir. Ancak tüm bu karmaşa ve imge bolluğuna rağmen mekan gramerinde yeni bir dil bütünlüğünü ortaya koyabilmektedir. Bu tutumunda Osmanlı kenti sokak-meydan ilişkisini irrasyonel bir biçimde yorumlayarak otellerin klasik oda-koridor yapısına özgün bir alternatif geliştirmiş olması da etkilidir.



Şekil 6.26 Arcadia Tatil Köyü

Ayrıca tasarımdaki deforme edilmiş tarihsel biçimler birer mimari gösteri ögesi haline dönüşmekte ve tarihsel anlamlarından sıyrılarak yeni anlam arayışlarına yönlendirilmektedirler. Örneğin çatı fenerleriyle birlikte kullanılan kubbe formu, artık karakteristik kullanımının getirdiği anlamdan farklı bir anlam

taşımaktadır. Bu yaklaşımı ile Tuncay Çavdar yapıya anlam katma amaçlı tarihsel biçim kullanımını daha özgün bir kullanıma dönüştürmeye çalışmaktadır.



Şekil 6.27 Arcadia Tatil Köyü, otel ve zemindeki çarşı görünüşü

Tuncay Çavdar'ın imge bolluğunun ortaya koyduğu zamansızlık ve mekansızlık durumu ile ilgili olarak Olcay Aykut şöyle bir yorum getirmektedir:

...çarpıcı olmak adına imgelemlere öyle vurgu getirilir ki, sürekli birbirlerini etkilemekten çok, şoklama içinde ard arda, biri diğerinin önüne çıkarak, alt ederek, çarpışarak 'ayırt ediciliğin' öne çıkmasını engellediğinde amansız bir imge kalabalığı artık başdöndürür. Çavdar'ın zihnindeki ince-duyarlı imgeler 'hayal tacirlerinin' komutasına oyuna-eğlenceye-masala dönüşür. Böylece kültür globalleşirken, hem Akdeniz'de, hem her yerde olunmasıyla zaman mekandan bağımsız, tanımlanamaz kılınır [18,s.102].

Minyatür sanatının yabancılaşma etkisini toplum belleğindeki görsel anı dünyasından günümüze taşımaya çalışan Tuncay Çavdar, bugünün mimarlık üretimini "bir uygarlığı ve onun nesnel koşullarını ifadelendiren, anıların birikimini dile getiren ve mimari şekillerin etrafında anlam topağı oluşturmaları aracılığıyla mekanın belirmesi sonucu ortaya çıkan" bir nitelik taşıması gerektiğini düşünmektedir [57,s.79]. Tarihsel simge ve biçimleri de toplum belleğine yönelen anlam boyutunu tasarımlarına katmak amacıyla

kullanmakta ve bu anlam ile birlikte yabancılaşma etkisini de bugüne taşımaktadır. Bu düşünce doğrultusunda yabancılaştırmanın yarattığı etkiyi kullandığı tasarımlarının bir örneği Corinthia Oteli'dir (Şekil 6.28). Corinthia Oteli'nde izleyebileceğimiz anlatım dili gerek halk resim sanatımızda, gerek minyatür örneklerinde rastladığımız gerilim yaratan yapısal kurguları anımsatmaktadır. Oran dışı ince uzun taşıyıcılar üzerinde taşınmaktan çok asılı duruyor görüntüsü veren parlak renkli hacimlerle Doğu'ya özgü anlatım tarzının yabancılaşma etkisini pekiştirdiğini öne sürmektedir [57,s.83]. Ağır taş yapı bedeni üzerine yerleştirilen renkli formlar, doğu tasvirlerine özgü şaşırtıcı oranlar kütlelerin ayaklarını yerden kesmekte ve gizemli bir etki yaratmaya çalışmaktadır (Şekil 6.29).



Şekil 6.28 Corinthia Oteli

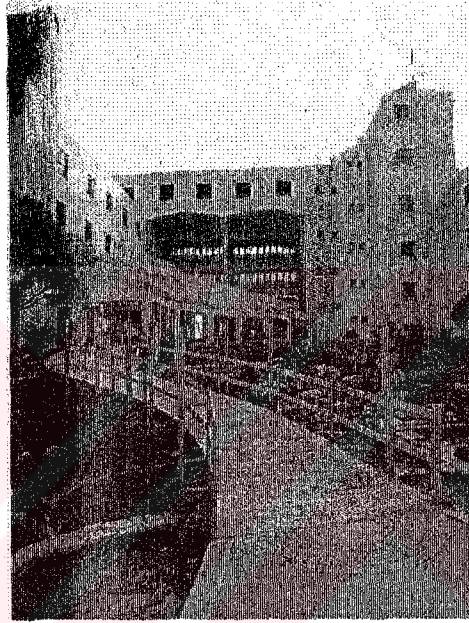


Şekil 6.29 Corinthia Oteli, cepheden detay

Doğu görüş tarzının gizemli dilini çözümlemek, geçmişin kültürel birikimini bugünün kesitinde varedilen imgelerde toparlayabilmek için kullanılan şekilleri, toplumun kendisine malolmuş bir görüş tarzının imbiğinden geçirdiğini dile getiren Tuncay Çavdar; bu görüş tarzını, tarihsel geçmişin aktarımında bir başlangıç olarak görmektedir [57,s.84]. Geçmiş gizemler dünyası olarak algılamanın ve geçmişin rasyonel bir ifadesini olanaksız olarak değerlendirmenin bu görüş tarzının ortaya konmasında etkili olduğu düşünülmektedir. Ayrıca geleneksel minyatür sanatının imge ve bezemelerden oluşan tasvir dilinde fiziksel olmaktan öte tinsel bir ifade kazanan mekan etkisi yaratılan mekanlara taşınmaya çalışılmakta; yaratılan mekan ve cephelerde tinsel bir etki yakalanmaya çalışılmaktadır (Şekil 6.30). Geleneksel resim sanatındaki gölgelerden arınmış ve değişik renk gruplarından oluşan mekansal

görüntülerin tinsel etkisini yakalamaya çalışarak; çok renkli ve gölgenin görsel etkisinin minimuma indirildiği, havada asılı kalan kütlelerden oluşmuş cepheler ortaya koymaktadır. Tuncay Çavdar, cephelerde yakalamaya çalıştığı tinsel etkiyi şu şekilde tarif etmektedir:

Minyatüler dünyasında algılanan etkileyici durağanlığın arkasında, karşılıklı ikili bir hareket sezinleme olanağı vardır. Görüntü, iki boyutluluğu içinde bize yaklaşır ve gözümüzden uzak kalan boyutlarını sergilerken, düşün gücümüzle biz de görüntünün içine doğru yaklaşırız [57,s.83].



Şekil 6.30 Corinthia Otel, giriş cephesi

Cephelerde tinsel etkiyi yakalamaya yönelik çabanın en yoğun hissedildiği çalışmalarından Pamfilya Tatil Köyü'nün tasarımında görüntüye giren yüzeyler çoğaltılarak, değişik yüzeylerde farklı renk kullanımlarıyla gölgenin etkinliği azaltılarak, kitlelerin ağırlığını çoğaltma çabasına gidilmiştir [57, s.83]. Yapıların görüntüde yayılarak ve yassılaştırılması, prizmatik kitlelerin perspektifte görüntüye girmesi sağlanması, yüzeylerin deforme edilerek olası yüzey sayısından daha fazla yüzeyin görüntüsünün oluşturulması ile minyatürlere özgü “havaya asılı duran cephe görüntüsü” yakalanmaya çalışılmış ve mitolojik anlam katma yönünde bir çaba harcanmıştır (Şekil 6.31, 6.32). Tuncay Çavdar bu çabasıyla mimariyi geçmişin yapısal alıntıları olarak yansıtmamanın yerine bir bakış tarzı geleneğinin anlam yüklü olarak aktarılmasını tercih etmektedir. Ancak aktarılan tarihsel biçimler bu ortak görsel dile rağmen

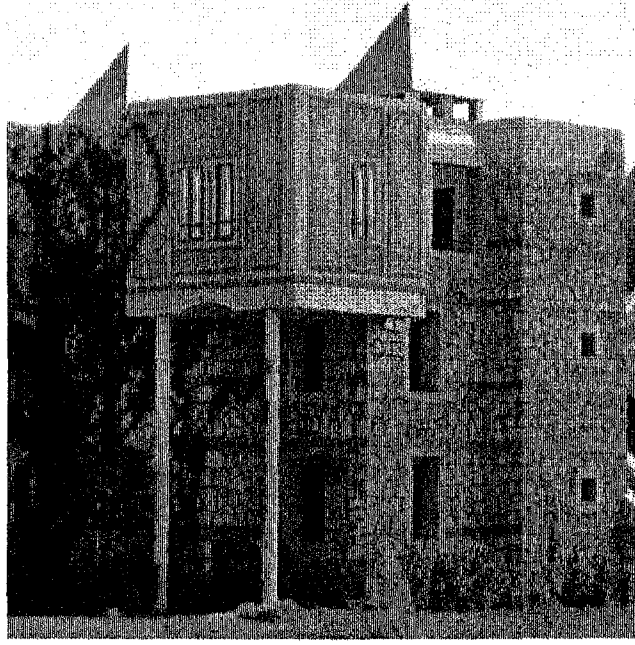
bütünden ayrı birer simge olarak yer almaktadır. Simgelerin bütünlüklü bir ifadeye dönüşmemesinin nedeni, birçok mimari dönemden simgesel biçim aktarımının aynı anda yapılması ve aralarında ilişki kurmak için Doğu'ya özgü görme tarzının tek başına yeterli etkiyi sağlayamamasının etkili olduğu düşünülmektedir.



Şekil 6.31 Pamfilya Tatil Köyü, Kemer, 1989

Tuncay Çavdar, yapılarında yakalamaya çalıştığı anlam ve süreklilik duygusunu sağlamak için kullandığı tarihsel biçimleri belirli bir ironi dozuyla ve yaygın bir çevrenin hoşuna gidecek şekilde biraraya getirdiğini ifade etmektedir [58,s.14]. Bu tavır ile popülist bir yaklaşımın etkisi olduğunu düşünmek mümkündür. Ancak gerçekleştirdiği tasarımların büyük çoğunluğunun turizm yapılarından oluşması göz önünde bulundurulduğunda, imaj pazarlama ve ticari kaygıların ağırlıklı etkisinin olduğu bir alanda popülizmi dışlayan bir yaklaşımın gerçekleştirilebilirliği konusunda net bir tutum oluşmamıştır. Aykut Olcay da, Tuncay Çavdar'ın yaklaşımındaki popülist yöne dikkati çekmekte ve şu şekilde dile getirmektedir:

Çavdar'ın tasarım serüveni devingen bir özgürlük ortamı yaratıyorsa da, bu ortamın içindeki popülerliğin tehlikelerine ve tırmanan bir örnekliğin tehdidiyle tasarıma egemenlik kurmak isteyen ideolojik perspektiflerin sunduğu uyum ortamlarından birine düşmemek için, yeni stratejiler talep etmeliyiz [18,s.104].



Şekil 6.32 Pamfilya Tatil Köyü, yerleşim birimlerinden detay

Postmodernizmin özellikle Batı kaynaklı örneklerinde çok sık görülen ironik yaklaşımına Tuncay Çavdar'ın tarihsel biçimleri biraraya getirme tarzında da rastlamak mümkündür. Örneğin Kemer'de gerçekleştirilen Çamyuva Tatil Köyü'nde, geçmişten alıntılar ve çoğulcu mekansal öğeler belirgin bir ironi dozuyula bir araya getirilmiş ve bu ironik yön yapıya anlam katan faktörlerden birisi olarak kullanılmıştır (Şekil 6.33). Toplumsal bellek kavramını organik ve ekolojik bir proje olarak ele aldığını belirten Tuncay Çavdar; tutucu ve bağınaz diye nitelendirdiği bellek aktarımlarına karşı ironik bir tarzın daha çok benimseneceğini düşünmektedir [58,s.14].

Olçay Aykut'un, Turgut Cansever'in ironi ve mizah öğelerini kullanımı ilgili yorumu şöyledir:

Tarihi bilir, sever, ayıca bunlar tasarımları için gereklidir. Çünkü bu talep edilir. Talep edilen bu ortama sunduğu mekan biçimi ile kültürel kimliğin biraradalığından oluşacak biçim anlayışında süreklilik gösterdiğini söyleyebiliriz. Bu tutuma heyecan oluşturmak adına ironi/mizah katarak etkilerini yoğunlaştırmak ister. Ancak sınırların aşıldığı gözlenir [18,s.102].



Şekil 6.33 Çamyuva Tatil Köyü, Kemer, geçit ayrıntıları

Geleneksel mimarinin çağdaş bir yorumunu yapma doğrultusunda malzeme seçimi ve şaşırtıcılık, tesadüfîlik gibi temaların kullanımı, kolajlama ve çeşitliliğin yoğunluğu açısından Birleşmiş Mimarlar'ın gerçekleştirdiği Ulusoy Tatil Köyü (1989) ilginç örneklerden birisidir (Şekil 6.34). Mimarlar bu yapıda Anadolu'nun çeşitli dönemlerinden gelen görsel imgeleri birlikte kullanmayı bilinçli olarak tercih ettiklerini belirtmektedirler. Böyle bir yaklaşım sonucu; bir tarafta sokağın ölçeği, cumba ve kafesleriyle geleneksel Türk evi imgesinden oluşan mahalleler yaratılırken; bir diğer tarafta duvarlarda Selçuklu alması sistemini, kale imajını, Osmanlı çinilerine referans veren motiflerin kullanıldığını görmek mümkündür [19,s.116]. Artık zaman da mekan da tanımsız hale gelmiş ve Postmodernizmin “yersizlik” duygusu ön plana çıkmıştır.

Tasarımda çağdaş inşaat malzemeleri ile geleneksel malzemelerin entegrasyonu sağlanmaya çalışılmış ve bu çaba eklektik birleşimlere neden olmuştur. Taş duvarın, ahşap konstrüksiyona veya birden renkli bir sıva yüzeyine dönüşümü (Şekil 6.35), taş duvarın içinden cam bir sathın çıkışı (Şekil 6.36) gibi şaşırtmaya ve sürprize dayalı bir anlayış benimsenmiştir. Malzemelerin bu şekilde kullanılması ile tarihsel biçimlerin çağdaş yorumu yapılması amaçlanmıştır. Mekan farklılıklarının malzeme farklılıkları ile vurgulanması, elemanlardaki oran uyumunun gözetilmesi ve inşaat

tekniklerinin rasyonel kullanımı tesadüfiliği dengeleyen unsurlar olarak bütünlüklü bir görüntünün oluşumunda etkili olmuştur.



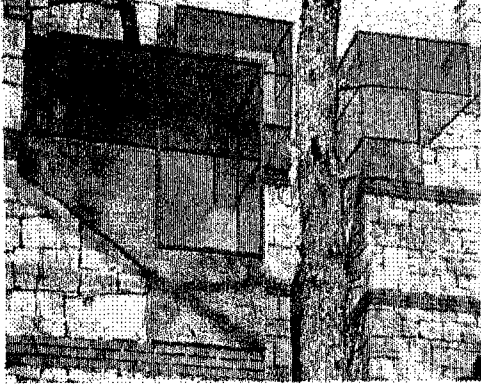
Şekil 6.34 Ulusoy Tatil Köyü, Kemer, 1989



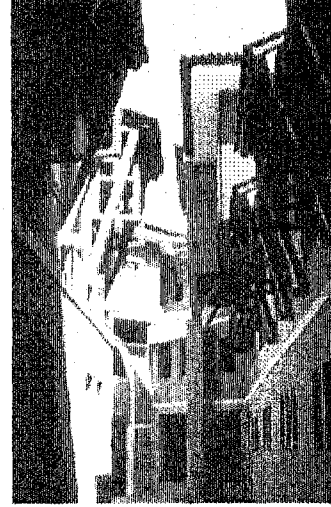
Şekil 6.35 Ulusoy Tatil Köyü, tiyatro bölümü

Tasarımın bütününde tesadüfilik ve şaşırtıcılığa verilen önem Postmodern dönemde ön plana çıkan sezgisel yaklaşımla benzerlik göstermektedir. Bu yönüyle tasarım Merih Karaaslan'ın serbestliğe ve sezgilere dayalı tutumunu çağrıştırmakla birlikte, daha kurallara dayalı bir biçim kullanımı söz konusudur. Yalın formların kullanımı, malzeme seçimlerinde ve inşa

tekniklerinde yöresel özelliklerin gözönünde tutulması serbestliği dengeleyen unsurlardır.



Şekil 6.36 Ulusoy Tatil Köyü, detay



Şekil 6.37 Megasaray Oteli, Belek

Çeşitli yer ve zaman kolajlarının birarada oluşuyla çeşitlilik ve zamansızlığa dayanan çoğulcu biçim aktarımının en tipik örneklerinden birisi Atölye T'nin Belek'teki Megasaray Oteli'dir (Şekil 6.37). Sokak-avlu dokusu, ölçeği ve cephe imgesiyle geleneksel bir Türk mahallesi, hemen yanında kütlelin konumlanması açısından belki Aalto'nun MİT Kampüs yatakhaneğine bir gönderme yapan ama mimari dil sözkonusu olduğunda Türk evlerinin çok çeşitli yer ve zamanlarından parçacıklar koparan ada kütleleri ile beraberinde Amerikan, Teksas vernaküleri, yanında bir taş kapı, yanında belki bir Stirling göndermesi, yanında alaycı bir sivri kemer yorumu, yanında bir Sarrara kulesi yorumu, çok çeşitli kültürle ve eserlerine göndermeleri birarada görmek mümkündür. Esra Akcan'ın yorumuyla, “burası artık geleneksel bir ‘yer’ değil, Modernizmin soyunduğu ‘herhangi bir yer’ de değil, burası artık her yer”dir [19,s.117]. Tasarımlarında geçmiş, bugün ve geleceğin yabancılaştırılmış ve alaycı parçacıkları bir arada yer almaktadır.

6.5. Behruz Çinici

Postmodernizmle birlikte geçerlilik kazanan kendi dilini oluşturma özgürlüğü ve çeşitliliğin erken temsilcilerinden biri olarak önceki bölümlerde ele alınan Behruz Çinici, bir Postmodernist olarak olmasa da; anti-modernist tutumu açısından incelenmesi gereken örnekler arasındadır. Postmodernizm geçerlilik

kazanmadan önce, 1960’larda bile Modernizmin sınırlarını zorlayan Behruz Çinici; biçimsel arayışların yönlendirdiği tasarım anlayışı doğrultusunda, farklı biçim denemeleri ve Rejyonalist çeşitlemelere sıkça başvurmuştur.

Postmodernizmin içselleştirdiği karmaşa ve çelişkiyi mimarisinde oldukça sık gördüğümüz Behruz Çinici, tarihsel biçimleri eklektik bir biçimde biraraya getirmekte; biçimleri seçerken kimi zaman bilinçli, kimi zaman da sezgilere dayalı bir yöntem izlemektedir. Ancak yöntem ne olursa olsun, amaç biçimsel zenginliği yakalamaktır. Atilla Yücel, Behruz Çinici’nin bu tutumunu Manyerist çeşitlemelere dayandırmaktadır [59,s.78]. Biçimsel zenginliği yakalamaya dayalı yaklaşımı ve bu doğrultuda tarihsel biçimleri kullanımı Behruz Çinici’yi Postmodernist ve yöreselci bir tutuma yakınlaştırmaktadır. Ancak herhangi bir “-izm” den bağımsız duruşu ve özgün bir tasarım anlayışı ortaya koyuşu, tam anlamıyla Postmodern olduğunu ileri sürmeyi olanaksızlaştırmaktadır.

Modern sonrası dönemde, bir tasarım tutumu olarak alıntı yapma ve seçmecilik Rossi’den Venturi’ye çok farklı diller için de geçerli olabilen bir tutum olarak karşımıza çıkmaktadır. Behruz Çinici’nin kendi dili içinde geçmişe ve geleceğe referans verme biçimi ne Rossi’ninki kadar katı, soyut ve anıtsaldır; ne de Venturi’nin, kökleri güçlü bir geleneksel mimarlığa dayanmayan, yapay Amerikan popüler mimarlık elemanlarına dayandırarak gerçekleştirdiği tutumundaki kadar rastlantısaldır [24,s.82].

Behruz Çinici tarih ve çağdaşlık arasındaki zaman zaman değişen tercihlerini şöyle dile getirmektedir:

Mimarlık şüphesiz duran bir olay değil, devamlı dönen bir olay. Ben gelenek ve göreneklerin ağır bastığı bir tasarım anlayışı ile çağdaş inşaa, yani geçmiş ve gelecek arasında bir gelgit içindeyim. Bir tarafta tarih bilinci, aynı zamanda beden, hayal gücü ve çevre beni çok ilgilendiriyor [60,s.29].

Behruz Çinici’nin yaklaşımı bu doğrultuda, açıklamasını bilinçle biliçaltının arakesitinde bulan bir mimari yönelim olarak tarif edilebilir [22,s.76]. Zihinsel süreçleri içinde gerçekleşen transformasyon ve metamorfazlar tasarımlarının çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Rejyonalist çeşitlemeler, farklı yöresel etkiler, kimi anıtsal motiflerle birleşerek Behruz Çinici’nin biçim repertuarını oluşturmuştur [59,s.78]. Orta Anadolu ev

motifleri, “kuşgana”lar, cumbalar, kirpi silmeler, Selçuk Portalleri, Taç kapılar, Ege motifleri kütle, cephe ve detaylara yansımaktadır. Ancak tasarımları hiçbir zaman tek bir kaynağın yoğun etkisine dayanılarak oluşturulmamıştır ve çoğu zaman kullanılan tarihsel biçimin kaynağı örtülü bir anlam taşır ve ancak mimarın kendisi tarafından açıklanabilir. Örneğin Ankara’daki İran İlkokulu’nda yapıya bir eyvandan girildiği dile getirilmekle birlikte; sözü edilen eyvan İran mimarlığının en yaygın kullanılan öğelerinden biri olan eyvanı çağrıştırmamaktadır. Uğur Tanyeli bu konuyu şöyle yorumlamaktadır:

“Çinici eyvanı alıp yeniden düşlemiş gibidir. Öyle ki, kendisinden başka hiç kimse onu eyvan olarak nitelemeyecektir [22,s.76].”

Benzer bir durum Çorum Birevler Sitesi’nde, Ankara yakınlarındaki Sincan-Elvanköy planlamasında ya da Ankara’daki Milletvekilleri Lojmanları Sitesi’nde de söz konusudur [22,s.76]. Bu yapılarında genel anlamda, geleneksel Türk konut mimarisinin etkisi hissedilmekle birlikte; bu sezgi somut bir öğeye işaret edememektedir. Tarihsel biçimler başkalaşımlara uğratarak sadece yarattıkları mekansal etki bugüne taşınmaktadır.

Rejyonalist yöneliminin kaynaklarına inildiğinde, mimarın kendi yaşam kesitinden de izler görmek mümkündür. Günümüzde kentsel sorunların etkisiyle bozulmamış tarihi kentsel dokularda yetiştiğini dile getiren Çinici, bu mekanların kendisini etkilediğini belirtmektedir. Ayrıca bu mekanlarda izlediği yaşam biçimi ve insan ilişkilerinin de kurgulandırma sürecine katkıda bulunduğunu belirtmektedir[60,s.25].

Geçmişî biçimsel çeşitlilik katmak adına kullanan Behruz Çinici, forma da daima bir fonksiyon yüklemiştir. Bu tutum hem iç mekanda, hem kütlede, hem de mimarının iki boyutlu öğelerinin ele alınışında etkin bir şekilde görülmektedir. Bu karakteristik tutum bazen seçmeci, bazen üsluplaştırmacı, bazen de özgün deneyimlerle son bulmuştur [61,s.45].

Behruz Çinici’nin özgün tutumunun ilk örneği olan ODTÜ Kampüsü’nde, çoğul ifade biçimini gerek tarihsel imgelerin kullanımında, gerekse malzeme çeşitliliğinde görmek mümkündür (Şekil 6.38). İçerdiği çoğulluk ve çeşitlik ile, Modernist mantığın bitim noktasını işaret etmektedir [22,s.74]. Tasarımında ilham kaynaklarının çevre, Anadolu, Modern bir kerpiç yakalamak düşüncesi

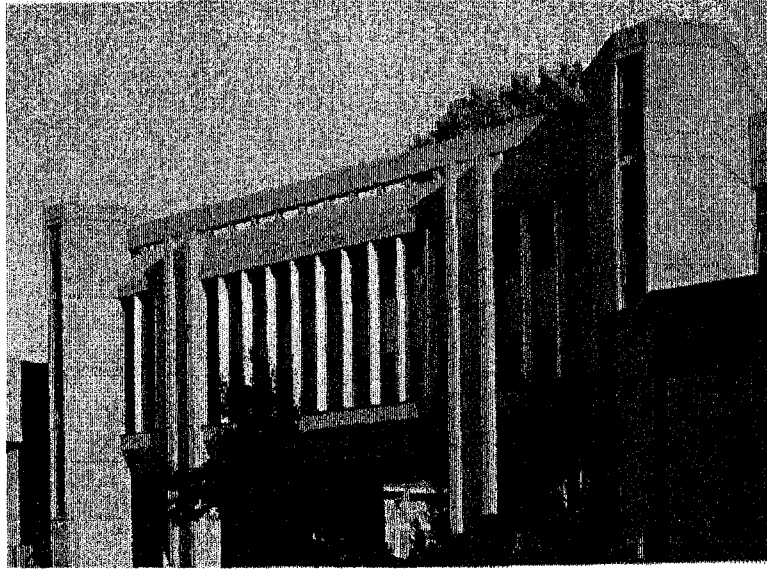
ve Topkapı Sarayı olduğunu belirten Behruz Çinici; Topkapı Sarayı'nın bir tepe üstünde yerleşmesi imgesinin, hacimlerin üzerinde etkisinin büyük olduğunu dile getirmektedir [60,s.29]. Bu ifadesinde dikkat çekici olan, etki kaynaklarını açıklarken; anlam katma, yeniden yorum gibi herhangi bir gerekçelendirmeye ihtiyaç duymamasıdır. Böylesi bir tutumda, bireysel ifadeye verdiği önem belirleyici olmaktadır.



Şekil 6.38 ODTÜ Kampüsü, Mimarlık Fakültesi girişi

Biçimsel çeşitliliğin yanı sıra malzeme çeşitliliği de ODTÜ Kampüsü' nü Modern tasarım ilkelerinden uzaklaştırmaktadır. Çıplak beton, çıplak tuğla, çeşitli nitelikte sıvalar, çeşitli taş örgü türleri, beton bloklar, taş duvar kaplamaları, çeşitli döşeme kaplamaları, ahşap vs. birlikte kullanılmış; ve sayısız yükselti içeren karmaşıklığı ile biçimsel anlamdaki “çok sesli” ifade daha da güçlendirilmiştir (Şekil 6.39).

Behruz Çinici kendi mimari dilini kullanmadaki özgür tutumu ve herhangi bir mimari ideoloji ya da “-izm” e bağlı kalmayışi mimari kimliğinin ana çizgisini oluşturmuştur. Tasarımları üzerinde kavramsal açıklamalarda bulunmaması ve hatta tasarımın çıkış noktası olarak herhangi bir kavramsal açıklamaya gerek duymaması tarihsel biçimleri kullanımındaki belirleyici tutumunu oluşturmaktadır. Behruz Çinici için biçim, mimarlık deneyiminin odağı olarak görülür [59,s.79].



Şekil 6.39 ODTÜ Kampüsü, bilgisayar merkezi

Uğur Tanyeli, Behruz Çinici'nin ideolojiler üstü tutumu ile ilgili olarak şöyle bir yorum getirmektedir:

O, Modernizm'in egemenlik yıllarında gerçek bir Modernist olmadığı gibi, şimdi de tam bir Postmodernist değil. Çinici için söylenebilecek en doğru söz, belki de onun hiçbir dine iman etmeyen, ama Tanrı'nın varlığına inanan bir kişilik yapısı geliştirdiği doğrultusunda olmalı. Çinici'nin tasarımları belli bir mimari ideolojinin 'literatürjisi'ne uyularak oluşturulmamışlardır [22,s.76].

Behruz Çinici'nin tam anlamıyla Postmodernist bir tutumu benimsediği öne sürülemezle birlikte, Modernizm'e karşı çıkışıyla Modern sonrası eklektik mimarlık anlayışının ilk uygulayıcılarından birisi olarak kabul etmek mümkündür. Bu doğrultuda; C.Abdü Güzer, Behruz Çinici'nin ODTÜ Mimarlık Fakültesi binasında ana araç yolu tarafında yer alan kemerli ahşap kapıyı Türk mimarisinde ilk Postmodernist deneme olarak nitelendirmektedir [24,s.82].

Behruz Çinici'nin tarihsel geçmişten yararlanmaya yönelik yaklaşımı, "tarihten biçimleri tasarımının gerekleri doğrultusunda çekip çıkarma" şeklinde tanımlanabilir. Biçimleri aldığı kaynaklar sadece Anadolu ve Osmanlı mimarisi ile sınırlı kalmaz. Farklı kaynaklara da açık tutumu coğrafi veya kavramsal sınırlar çizmez, ancak yerel mimari yine de tasarımlarında en çok kullanılan biçimsel kaynak durumundadır. İdeolojiler üstü tutumu ve başvurduğu

kaynakların çeşitliliği açısından “liberal” bir tutumu benimsediğini öne sürmek mümkündür [22, s.76].

Behruz Çinici’nin Postmodern dönem içinde diğer mimarlardan farklı olan yönü C. Abdi Güzer tarafından şu şekilde yorumlanmaktadır:

Bu dönem içinde Çinici’yi diğer çağdaşlarından ayıran en önemli özellik, Batı tabanlı mimarlık anlayışına karşı tutumunun yalın bir aktarmacılık anlayışı ile sınırlı kalmaması, yeni dönemin getirdiği serbestliği daha “yöresel” olarak nitelenebilecek öğeleri de kapsayan, kişisel kimliği süreklilik kazanmış bir dil olarak kullanmasıdır [24,s.82].

Behruz Çinici yöresel öğeleri tasarımlarında oldukça sık yer veriyor olsa da, ulusal geçmişten yararlanma kaygısı tasarımlarında belirleyici bir unsur oluşturmamaktadır. Türk mimari geçmişinden, Anadolu’dan, halk mimarisinden yararlanma ya da “geçmişin özüne inme” gibi söylemleri gündeme getirmiyor oluşu serbest biçim yaklaşımını destekler niteliktedir. Bu yaklaşımı ile, hiçbir ulusal, yerel ve yöntemsel kaygıyla sınırlanmamış olarak tüm tarihsel olgulara aynı gözle bakar ve tarihten “kam” alır [22,s.75]. Tarihe karşı böylesi bir yaklaşımla, mimari gerçekliği bağlamından kopartan bir zihinsel süreç geliştirir ve tarihsel biçimler var oldukları dönemdeki geçekliklerinden farklı, yeni bir gerçekliğe oturtulur. Bu yaklaşıma bir ad vermek gerekirse, Uğur Tanyeli zihinde iz bırakan herşeyi belli bir izleğe tabi olmaksızın tasarımların bileşenlerine dönüştüren bu tutumu “sinkretik” olarak nitelendirmektedir [22,s.75].

Bazen aynı kompleks içinde farklı yapılarda (ODTÜ örneğinde olduğu gibi), çoğu zaman da aynı yapıda, birçok eğilim, üslup söylemi ve dönemlere has biçimleri birarada kullanımı eklektik bir bileşimi kaçınılmaz kılmaktadır. Tasarımlarında kullandığı tarihsel biçimlere, ait oldukları bağlamsal bütünlük içinde değerlendirmek yerine, biçim aktarımı yapmak üzere yer vermesi, eklektisist bir tutuma kaynaklık etmekle birlikte; Behruz Çinici’nin tasarımlarını eklektik olarak tanımlamanın yetersiz olacağı düşünülmektedir. Ancak Atilla Yücel’in tarifiyle ifade edilirse; biçim tutkusu ve coşkulu eklektisizm, zengin hayal gücü, biçimsel yetenek ve uzun yıllar tükenmeyen enerjisiyle birleştiğinde ortaya karmaşık ve yüklü bir verim çıkar [59,s.78]. Bu tarif doğrultusunda, yaklaşımının eklektisist ama coşkulu bir mimari yaratmaya

yönelik, semantik zenginlik arayışına dayalı, özgün bir tutum olduğunu söylemek mümkündür. Behruz Çinici'nin mimarlığın kendi özgünlüğünü ortaya koyan eklektik ve deneysel diline C. Abdi Güzer "Çinici-izm" tanımı getirmektedir [24,s.82].

Behruz Çinici'nin tasarımlarında semantik zenginlik arayışı, tarihsel biçimleri de bu doğrultuda kullanmasına neden olmaktadır. Tarihsel biçimler form ilham etmekten çok, öz bakımından izlenmesi gereken yöntemi gösteren kaynaklar niteliğindedir. Bu doğrultuda ortaya koyduğu mimariyi Bülent Özer şu şekilde tanımlamaktadır:

...karşımıza tanınmış melodilerden şu veya bu şekilde değiştirilerek aktarılmış sözde yeni melodiler yerine; geçmişte, gelenekte üstünlüğünü kanıtlamış makamlara, melodilere göre kompoze edilmiş yepyeni melodiler çıkmaktadır. Biz tarih ve gelenek içerisinde özgün yaratmanın ancak bu yoldan gerçekleşebileceğine inanıyoruz [61,s.45].

Behruz Çinici'nin semantik zenginlik arayışının ve ifade çeşitliliğinin en yoğun olduğu çalışmalarından TBMM Halkla İlişkiler Binası'nın (1984) tasarımında amaçladıklarını Behruz Çinici şu şekilde tanımlamaktadır:

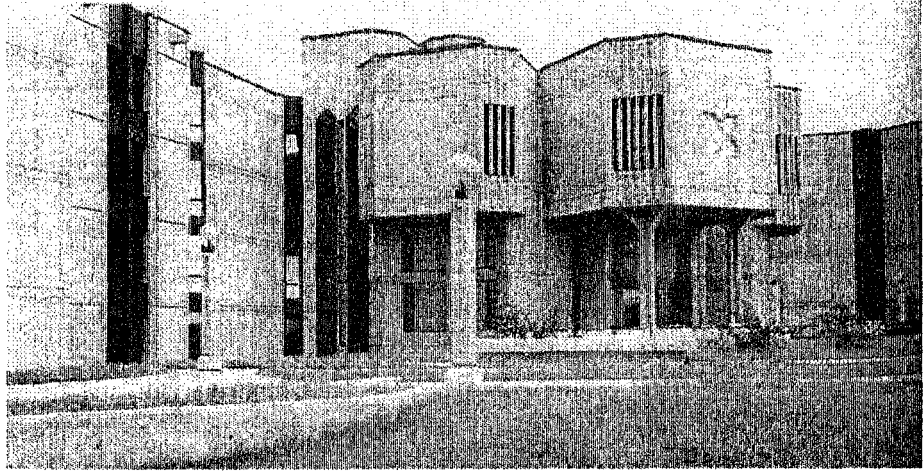
"Tasarımda geçmiş mimarlık değerlerimizin bazı temaları ve özelliklerinin çağdaş bir teknoloji ve özgün bir dille yorumlanarak günümüze aktarılmasına çalışılmıştır [62,s.50]."

Behruz Çinici'nin yapıyı anlatırken geleneksel mekan isimlerini kullanması da geleneksel mimarinin yapı üzerinde ne derece etkili olduğunu ortaya koymaktadır:

Ana yapının halk girişi aksı portal'den güneye doğru uzanan bir alle ve bu eksenden diyagonal biçimde ayrılan iki arter ile iki simetrik kitleye ulaşılır. Diyagonal yollar, üzerinde toplantı salonlarının bulunduğu iki kolonlu revak altından geçerek, ana giriş-bekleme salonları ile şadırvanlı geniş ve yüksek bir mekana-orta alana ulaşır [62,s.50-51].

İç avlular etrafında düzenlenmiş bir dizi ofis bloğundan oluşan TBMM Halkla İlişkiler Binası'nda dış kabuğunda tekrar eden taç kapıyı simgeleyen düşey boşluklar; aynı zamanda iç avluların dışa açılımlarını oluşturmaktadır (Şekil 6.40). İki bloktan oluşan yapıda her iki blokta da yer alan orta mekan; ortadaki şadırvan ve mukarnas çağrışımlı stilize motifleriyle, geleneksel mimarinin simgesel yorumunu taşımaktadır (Şekil 6.41). Behruz Çinici'nin tasarımı

Selçuklu mimarisinin etkisinde gerçekleştirdiklerini söylemesine karşın, direkt olarak Selçuklu mimarisine referans veren mimari biçimlenmelere rastlanmamaktadır.



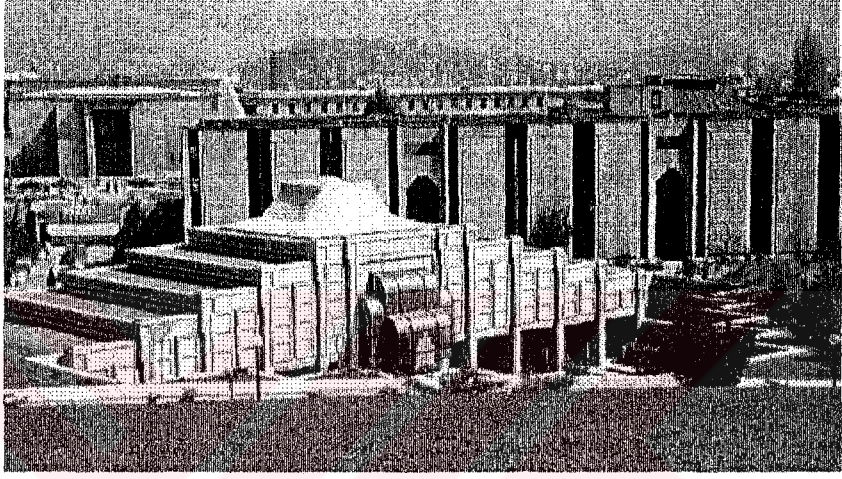
Şekil 6.40 TBMM Halkla İlişkiler Binası, 1984

Can Çinici ile birlikte gerçekleştirdiği TBMM camisi (1989), “geleneksel mimarlık öğelerinin çağdaş bir dil ile, yeniden nasıl yorumlanabileceği” sorusuna cevap oluşturan çalışmalarındandır (Şekil 6.42). İlk bakışta geleneksel bir cami görüntüsü vermekten uzak, saf açısallı geometrilerden oluşmuş brüt beton kütleleri ile, modern bir yapı olarak tanımlanabilir. Ancak, modern bir dil kullanmakla birlikte, geleneksel cami öğelerinin korunabilmiş olması ve yeniden yorumlanması Behruz Çinici’nin geleneksel yorumlamadaki özgün tutumuna bir örnek oluşturmaktadır.



Şekil 6.41 TBMM Halkla İlişkiler Binası, orta alan

Birbirine dik açılı birleşen iki kütleden (kütüphane bölümü ve cami bölümü) oluşan yapıda iki kütlelerin birleşimini sağlayan konsol aynı zamanda cami avlularını kuşatan revak geleneğinin kolonsuz bir yorumudur (Şekil 6.43). Revağın taşıdığı simgesel anlam kullanılarak, geleneksel biçiminden tamamiyle farklı bir yorum getirilmiştir. Bu yaklaşımı cami minaresinin yorumunda da görmek mümkündür. Konsol revakların yerleştiği köşeye yerleşen üst üste oturmuş iki kare balkondan oluşan minareye yükselen bir servi ağacı ile düşey etki kazandırılması düşünülmüştür.



Şekil 6.42 TBMM Camisi, 1989



Şekil 6.43 TBMM Camisi, kütüphane bölümü ile birlikte

Benzer bir yorumu cami bölümünün prizmatik çatı örtüsünde görmek mümkündür. Kademeli olarak yükselen piramit görünümündeki çatı örtüsü, kubbenin çağdaş bir yorumunu getirmeye çalışmaktadır. Alışılmış kubbe örtünün yükselen ve daralan hacim etkisi, üst üste binmiş yatay beton kirişlerle sağlanmıştır. Gerek minarenin ve gerekse kubbenin yorumunda, temel

mekansal etki referans olarak alınmış; biçimsel özellikler tamamıyla deformasyona uğratılmıştır. Saydam kible duvarı ve eğrisel cam yüzeylerle dışarı yönelen mihrap da geleneksel formlarının dışında, bütünüyle farklı bir yorum taşımaktadır.

Binanın bütününde yatay bir etki hakimdir. Bu yatay etki, erken İslam mimarisinin devamı niteliğindedir. Bu etkiyi gerek iç mekanda, gerekse cephelerde hissetmek mümkündür [62,81]. Minare ve kubbeyi simgeleyen formlar da yatay etkiyi destekler niteliktedir. Geleneksel bir cami silüetinin çağrışımlarından uzak bir etkiye sahip olan binada; kemer, kubbe gibi şemalaşmış motiflere başvurmadan, İslam ibadet mekanının referansları ve temel kavramları başarılı bir senteze ulaştırılmıştır.



7. SONUÇ

Mimarlık tarihinde dönem dönem benimsenen bir söylem olan “geçmişin değerlendirilmesi”, Postmodern dönemle birlikte tekrar gündeme gelmiştir. Bu dönemin çoğulcu görüntüsü içinde; tarihsel biçim denemeleri; “geçmişin yeniden değerlendirilmesi”, “geçmişle hesaplaşma” iddiasında olan söylemler; eklektisist örnekler yer almaktadır. Bu dönemde tarihsel biçim ve tasarım yöntemlerinin kullanımında, genel olarak, çeşitlilik ve çoğulculuğun hakim olduğu bir mimari görüntü yakalamak amacının etkili olduğu görülmektedir.

Popüler kültürle etkileşim içinde ve onun isteklerine cevap verir nitelikte olan Postmodern dönem, Türk mimarisinde, tarihsel biçim aktarımına dayalı ve Rejyonalist söylemin benimsendiği bir dönem olarak ortaya çıkmaktadır. Her ikisi de mimarlık tarihinde daha önce birçok kez benimsenmiş tasarım girdileri olmakla birlikte; tarihsel biçim aktarımı ve Rejyonalist söylem, Postmodern dönem içinde farklı gerekçelendirmelerden kaynaklanmaktadır. Bu dönemde ortaya konan ürünler de içerdikleri biçimsel yoğunluk ve çelişkilerle geçmiş dönemlerden ayrılmaktadır.

“Biçimsel zenginlik yaratmak”, “anlam katmak”, “bireysel ifade dilini oluşturmak” gibi gerekçelerden hareket eden; tüketim kültürünün belirleniminde olan yeni bir mimari görüntü bu dönemde etkilidir. Tarihsel biçimlerin kullanımında diğerlerine kıyasla çok daha esnek bir tutumun benimsendiği Postmodern dönemde; birbirinden oldukça farklı söylemler ortaya konmuştur. Ancak ortaya çıkan sonuç ürünlerinde, tarihsel aktarımının biçimsel zenginlik ve çeşitliliği yakalamak amacına yönelik olduğu görülmektedir. Tarihsel biçim aktarımında çeşitlilik ve çoğulculuğun bu denli etkili olmasında dönemin çoğulcu atmosferi, ideolojik olarak genel kabul gören bir mimari söylemin olmayışı, Postmodern dönemle birlikte tekrar gündeme gelen “kimlik” arayışı, ulusal ve yerel değerlerin yeniden önem kazanması gibi faktörler etkilidir.

Bu dönem içerisinde geçmişini değerlendirmeye yönelik tasarım felsefesi ortaya koymayı amaçlayan örnekler ele alındığında; ürünler ve söylemler arasındaki çelişki dikkat çekicidir. Geliştirilen söylemler üründen bağımsız olabilmekte ve başlıbaşına bir amaç niteliğine dönüşebilmektedir. Bu çelişkiyi Postmodernizm'in çelişkilere dayalı yapısı içinde tanımlayabilmek mümkündür. Postmodern bir serbest tutum sonucu ürün ve söylem arasındaki ilişki de daha serbest bir biçimde ele alınmış ve çoğulculuğu destekleyen bir görüntü oluşmuştur.

Postmodern dönemde "geçmişini değerlendirme"ye yönelik tutumlarda bir diğer ortak özellik, tarihsel biçim aktarımlarının ironik yönden ele alınmasıdır. Avrupa Postmodernizminde yer alan tarihe ironik yaklaşım, Türk mimarisinde kullanılmamış ve tarihsel geçmiş bütün örneklerde etkili olan "tarihe saygı" çerçevesinde değerlendirilmiştir. Böyle bir tutumda Türk mimarlık tarihinin hiç bir döneminde ironi dozuna yer verilmeyişinin de etkili olduğu düşünölmektedir.

Postmodern dönemle birlikte, Türk mimarisinde yerelliğin ve ulusal değerlerin önem kazanması yeni bir Ulusal Mimari dönemi özelliklerini çağırıştırırsa da; I. ve II. Ulusal Mimarlık dönemlerinden farklı ilkelerin benimsendiği bir dönem sözkonusudur. Yerel ve tarihsel değerlerin ifade ve biçim zenginliği yaratma amaçlı kullanıldığı bu dönemde, tarihe yaklaşımda Ulusal Mimarlık dönemlerindeki nostaljik tutum terkedilmiş; tarihsel tasarım söylemleri ve biçimler teknik özelliklerden çok biçimsel özellikleri ile önem kazanmıştır. Tarihsel dönemler I. ve II. Ulusal Mimarlık dönemlerindeki gibi ayrıntılı bir inceleme sonucu benimsenmemiş, yüzeysel yaklaşımların yoğunluklu olduğu bir dönem ortaya çıkmıştır. Bu serbest tutum farklı biçim denemelerine imkan vermiş ve bu biçim denemelerinde zaman zaman özgün örnekler de ortaya konmuştur.

Postmodern dönemdeki tarihselci tutumun Ulusal Mimarlık dönemlerinden ayrılan en belirgin yönlerinden birisi, biçimlenmelerde Türk mimarisine direkt referans vermek yerine daha dolaylı ve biçimsel deformasyona da imkan tanıyan yöntemlerin benimsenmiş olmasıdır. Ayrıca; gerek biçimlerin alındığı kaynakların çeşitliliği, gerekse kullanımda etkili bir ideolojik kabulün yer almayışı bu dönem ürünlerini Ulusal Mimarlık dönemlerinden ayırtırmaktadır.

Postmodern dönemle birlikte benimsenen siyasal ve toplumsal kaygılardan bağımsız bir mimari koymaya yönelik tutum, Ulusal Mimarlık dönemlerinde etkili olan “Batı’ya tepki” kaynaklı bir tavrı engellemekte; Ulusal değerlerin öne çıkarılışı tepkisel bir nitelik taşımamaktadır. Türk mimarisinde Postmodern dönemle birlikte, daha çok “kendi tarihsel geçmişi ile hesaplaşma”ya yönelik bir tutum etkili olmuştur.

Postmodern dönemde “yer” kavramının hızlı iletişim ortamında belirsizleşmesi Ulusal Mimarlık dönemlerindeki benzer net bir “yer” tanımının getirilmesini zorlaştırmıştır. Belirsizleşen “yer” kavramı ile birlikte, “kimlik” tanımında da belirsizlik ve farklı yorumlar oluşmuş; Ulusal Mimarlık dönemlerindeki benzer net bir “kimlik” tanımı geliştirilememiştir.

Bu dönemde farklı tasarım söylemlerini benimsemiş mimarların söylemleri ve ürünleri, tarihsel geçmişi değerlendirmeye yönelik yaklaşımları açısından incelendiğinde; biçim arayışı ve bireysel ifadeye dayalı bir mimari görüntü etkilidir. Postmodernist arayışlar Türk mimarisinde de etkili olmuş; geçmişi değerlendirmeye yönelik Rejyonalizm kaynaklı farklı söylemler kullanılmakla birlikte, tarihsel aktarımlarda biçimciliğin belirleyici olduğu bir mimari ortaya konmuştur.

KAYNAKLAR

- [1] Yırtıcı, H., 1994. Modernizm'in karanlık yüzü, *Arredamento Dekorasyon*, **59**, 106-111.
- [2] Dostoğlu, N. T., 1995. Modern sonrası mimarlık anlayışları, **263**, 46-50.
- [3] Jenks, A.C., 1977. The Language of Postmodern Architecture, Pizzoli International Publications, Newyork.
- [4] Zeka, N., 1990. Yolları çatallanan bahçe, aynalı gökdelenler, dil oyunları ve robespierre, derl: N. Zeka, *Postmodernizm*, Kıyı Yayınları, İstanbul.
- [5] Akın, G., 1990. Modernizmin Geometrisi ve Venturi Postmodernizmi, *Mimarlık*, **239**, 55-59.
- [6] Venturi, R., 1977. Complexity and Contradiction in Architecture, Museum of Modern Art, New York.
- [7] Gönen, E., 1997. Modern ile Postmodern'e mimari bağlamda bir bakış, *Yüksek Lisans Tezi*, M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- [8] Cansever, T., 1993. Mimarlık mirasının korunması, *Mimar Gözünde Derlemeler*, Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi Anadolu I. Bölge Temsilciliği Yayınları -2, Demet Ajans, İstanbul.
- [9] Usta, A., 1996. Türkiye'de 80'li yıllarda uygulanan sosyal, ekonomik ve kültürel politikaların mimari biçimleniş etkileri, *Sempozyum:İdeoloji, Erk ve Mimarlık*, Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, İzmir, 11-13 Nisan.
- [10] Tanyeli, U., 1991. Çinici ve bireysel ifade sorunu, *Arredamento Dekorasyon*, **25**, 73-77.
- [11] Alsac, Ü., 1989. Türk mimarlığında çelişkiler dönemi, *Mimarlık*, **233**, 24-26.
- [12] Kazmaoğlu, M. ve Tanyeli, U., 1986. 1980'li Yılların Türk mimarlık dünyasına bir bakış, *Mimarlık*, **221**, 31-48.
- [13] Yenişchirlioğlu, F.Ç., 1999. Tarih, tarihsellik, tarihselcilik ve kültürel tüketim, *Bilanço 1923-1998 Siyaset Kültür ve Uluslararası İlişkiler*, Cilt 1, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- [14] Ögüt, R.N., 1990. Günümüzde kültür, mimarlık ve gerçeklik, *Mimarlık*, **239**, 59-61.

- [15] Tanyeli, U., 1990. Postmodernizm ya da mimaride olanaksızın peşinde, *Arredamento Dekorasyon*, **20**, 96-98.
- [16] Kortan, E., 1997. 1950'ler Kuşağı Mimarlık Antolojisi, YEM Yayınları, İstanbul.
- [17] Özer, B., 1970. Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme, İTÜ Yayınları, İstanbul.
- [18] Aykut, O., 1997. Tuncay Çavdar'ın yeni düşü: Acadia Tatil Köyü, *Arredamento Dekorasyon*, **7-8**, 100-104.
- [19] Akcan, E., 1993. Mimarlığımızda kimlik-yer ilişkisi ve içerik sorunu, *Türkiye Mimarlığı Sempozyumu II, Kimlik, Meşruiyet, Etik*, TMMOB, 7-8-9 Ekim.
- [20] Bozdağan, S., 1994. Söyleşi, *Arredamento Dekorasyon*, **62**, 42-47.
- [21] Özer, B., 1993. Yorumlar Günümüzde Resim Heykel Mimarlık, YEM Yayınları, İstanbul.
- [22] Tanyeli, U., 1998. 1950'lerden bu yana mimari paradigmaların değişimi ve "reel mimarlık", *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık*, Türk Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- [23] Köksal, A., 1994. Zorunlu Çoğulluk, ATT Yayınları, İstanbul.
- [24] Güzer, C.A., 1991. Bir kapının düşündürdükleri ve "Çinici-izm", *Arredamento Dekorasyon*, **25**, 82.
- [25] Kortan, E., 1988. Türkiye'de mimarlık hareketleri (1980-88), *Mimarlık*, **235**, 36-38.
- [26] Jameson, F., 1992. Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı, çev. N.Plümer, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- [27] Kortan, E., 1989. Bildiri, *Çağdaş Mimarlık Akımları ve Türkiye Mimarlığı Sempozyumu*, Ankara, 15-16 Aralık.
- [28] Tezcan, Y., 1990. Arap-Türk Bankası, *Çağdaş Mimaride Geçmişin Değerlendirilmesi Sempozyumu*, Tasarım, **7**, 107-108.
- [29] Özer, F., 1982. Çağdaş Mimari Dizaynlamada Tarihsel Sürekliliğin Değerlendirilmesi, İTÜ Matbaası, İstanbul.
- [30] Tanyeli, U., 1988. Tarih, Tasarım ve geçmişten yararlanma üzerine gözlemler, *Mimarlık*, **228**, 61-64.
- [31] Özer, B., 1985. Postmodernizme sınıflandırıcı bir bakış, *Yapı*, **63**, 26-44.
- [32] Özer, B., 1968., Bakışlar Günümüzde Resim Heykel Mimarlık, YEM Yayınları, İstanbul.

- [33] **Özer, F.**, 1990. Çağdaş mimaride geçmişin değerlendirilmesi, *Çağdaş Mimaride Geçmişin Değerlendirilmesi Sempozyumu*, Tasarım, 7, 97-98.
- [34] **Özer, B.**, 1990. Mimari yaratmada dün bugün..., *Çağdaş Mimaride Geçmişin Değerlendirilmesi Sempozyumu*, Tasarım, 7, 104-105.
- [35] **Zevi, B.**, 1957. *Architecture As Space*, Horizon Press, New York.
- [36] **Çakmakcıoğlu, C.**, 1993. Beyoğlu'nda nara atan bir sarhoş üzerine, *Mimarlık*, 254, 25-26.
- [37] **Sözen, M., ve Tapan, M.**, 1973. 50 Yılın Türk Mimarisi, T. İş Bankası Kültür Yayınları, I. Baskı, İstanbul.
- [38] **Usta, G. K.**, 1996. Cumhuriyet ideolojisi açısından I. ve II. Ulusal Mimarlık dönemleri, *Sempozyum:İdeoloji, Erk ve Mimarlık*, Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, İzmir, 11-13 Nisan.
- [39] **Kandil, M.**, 1993. 70 yıllık Cumhuriyet mimarlığı üzerine düşünceler, *Türkiye Mimarlığı Sempozyumu II, Kimlik, Meşruiyet, Etik*, TMMOB, 7-8-9 Ekim.
- [40] **Turani, A.**, 1997. Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, 6. basım, İstanbul.
- [41] **Tanyeli, U.**, 1993. Türk mimarlığının etik sorumluluğu: bir tarihsel değerlendirme denemesi, *Türkiye Mimarlığı Sempozyumu II, Kimlik, Meşruiyet, Etik*, TMMOB, 7-8-9 Ekim.
- [42] **Kandil, M.**, 1995. Tasarımda tinsel çözümleme yaklaşımı, *Mimarlık*, 266, 17-19.
- [43] **Sözen, M.**, 1985. Cumhuriyet dönemi mimarlığı, *İslam Mimari Mirasını Koruma Konferansı*, 22-26 Nisan, İstanbul.
- [44] **Alsaç, Ü.**, 1991. İkinci Ulusal mimarlık dönemi, *Arkitekt*, 10, 42-44.
- [45] **Kazmaoğlu, M., ve Tanyeli, U.**, 1986. 1980'li yılların Türk mimarlık dünyasına bir bakış, *Mimarlık*, 221, 31-48.
- [46] **Kortan, E.**, 1985. Son yüzyıl mimarlık dünyasındaki olayların Türk Mimarlığındaki gelişmelerle birlikte irdelenmesi, *Yapı*, 62, 32-33.
- [47] **Tanyeli, U.**, 1991. Çağdaş mimarlıkta İslami içerik sorunu ve Cansever, *Arredamento Dekorasyon*, 29, 83-89.
- [48] **Cansever, T.**, 1989. Söyleşi, *Arredamento Dekorasyon*, 10, 38-44.
- [49] **Cansever, T.**, 1969. Mimarlığın bugünkü sorunları, bunalımlar, toplum yapısı ile mimarlık arasındaki müşterekler, çelişkiler, *Mimarlık Semineri*, 15-18 Aralık, Ankara.

- [50] Cansever, T., 1993. Avanos'ta oyma kaya oteli, *Arredamento Dekorasyon*, 49, 122-125.
- [51] Cansever, T., 1983. Turgut Cansever Özel Sayısı, *Mimar*, 11, 5-54.
- [52] Karaaslan, M., 1993. Son dönem mimarlık çalışmaları, *Mimar Gözünden Derlemeler*, Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi Anadolu I. Bölge Temsilciliği Yayınları -2, Demet Ajans, İstanbul.
- [53] Karaaslan, M., 1993. Son dört yılın çalışmaları, *Türkiye Mimarlığı Sempozyumu II, Kimlik, Meşruiyet, Etik*, TMMOB, 7-8-9 Ekim.
- [54] Bektaş, C., 1990. Türk-İsveç kültür evi, *Yapı*, 101, 69-74.
- [55] Bektaş, C., 1994. Antik tiyatro oteli, *Yapı*, 152, 75-83.
- [56] Kuban, D., 1992. Cengiz Bektaş-mimarlık ve ussal şiir, *Arredamento Dekorasyon*, 39, 77-79.
- [57] Çavdar, T., 1990. Turizmin hizmetindeki dört yapı, *Tasarım*, 7, 40-55.
- [58] Çavdar, T., 1989. Çamyuva tatil köyü, *Tasarım*, 2, 12-15.
- [59] Yücel, A., 1991. Behruz Çinici, bir mimar kişiliği, *Arredamento Dekorasyon*, 25, 78-81.
- [60] Çinici, B., 1990. Meydanlar ve sokaklar üzerine düşünce ve çalışmaları, *Tasarım*, 4, 28-37.
- [61] Özer, B., 1985. TBMM halkla ilişkiler binası hakkında, *Yapı*, 62, 45-48.
- [62] Çinici, B., 1985. TBMM halkla ilişkiler binası, *Yapı*, 62, 47-54.

ÖZGEÇMİŞ

1 Ocak 1976'da Aydın'da doğdu. Orta ve lise eğitimini Aydın Adnan Menderes Anadolu Lisesinde tamamladı. Aydın Adnan Menderes Anadolu Lisesinden 1993 yılında mezun oldu. Aynı yıl girdiği İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümünde devam ettiği lisans eğitimini 1998 yılında tamamladı.

Öğrencilik döneminde ve mezun olduktan sonra, çeşitli röleve ve restorasyon projeleri üzerinde çalıştı. Turizm Bakanlığı'na çeşitli tesislerin röleve ve tadilat projelerini hazırladı. Tarihe, felsefeye ve kuramlara olan ilgisi nedeniyle 1998 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Tarihi master programına girdi. Lisans ve master eğitimi süresince çeşitli konularda araştırma ve incelemelerde bulundu. Bu incelemelerin bir bölümü çeşitli dergilerde makale olarak yayımlandı.

Mimarlık Tarihinin sosyolojik ve felsefi yönü üzerinde çalışmalarına devam etmeyi düşünmektedir. Farklı bakış açılarından kavramların sorgulanması ve yeni dizgeler sistemi denemeleri yaratılması ileriki araştırmalarında belirleyici olacaktır.