

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**MİMARLIKTA ÖZGÜNLÜK ARAYIŞLARI:
1950–60 ARASI TÜRKİYE MODERNLİĞİ**

**DOKTORA TEZİ
Y. Mimar İlker Fatih ÖZORHON**

**Anabilim Dalı: MİMARLIK
Programı: MİMARİ TASARIM**

ŞUBAT 2008

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**MİMARLIKTA ÖZGÜNLÜK ARAYIŞLARI:
1950-60 ARASI TÜRKİYE MODERNLİĞİ**

**DOKTORA TEZİ
Y. Mimar İlker Fatih ÖZORHON
(502022002)**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 19 Temmuz 2007
Tezin Savunulduğu Tarih : 11 Şubat 2008**

Tez Danışmanı :

Doç.Dr. Türkan ULUSU URAZ

Diğer Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Ahsen ÖZSOY (İ.T.Ü)

Prof.Dr. İhsan BİLGİN (Bilgi Ü.)

Prof. Dr. Gülsün SAĞLAMER (İ.T.Ü)

Doç. Dr. Sema SOYGENİŞ (Bahçeşehir Ü.)

ŞUBAT 2008

ÖNSÖZ

Genelde sanat, felsefe, tasarım ve mimarlık konularına “özgünlük” açısından bakarken aslında Türkiye'deki mimarlık üretiminin Modern Mimarlık ile ilişkisinde son derece kritik olan 1950–60 arası dönemine ışık tutmaya çalışan bu çalışmanın başlangıcından itibaren her aşamada eleştiri ve yorumları ile destek ve yol gösterici olan tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Türkan Ulusu Uraz’a ve tez süresince katkılarını esigemeyen değerli hocalarım Prof. Dr. Ahsen Özsoy ve Prof. Dr. İhsan Bilgin’e teşekkür ederim. Ayrıca, konuya getirdikleri eleştiri ve yorumlar, sağladıkları literatür imkanları ve diğer katkı ve desteklerinden dolayı başta Prof. Erkut Özel olmak üzere Maltepe Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü’nün tüm değerli Öğretim Elemanlarına, görüşme talebimi geri çevirmeyen sayın Turgut Cansever, Doğan Tekeli, Yaşar Marulyalı, Radi Birol, Altay Erol, Muhlis Türkmen ve Nejat Ersin’e, hep yanımda olan sevgili eşim Y. Mimar Güliz Özorhon’a, kardeşim Beliz Özorhon’a ve son olarak da beni her zaman destekleyen anneme ve babama teşekkürlerimi sunarım.

Şubat, 2007

İlker Fatih ÖZORHON

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
TABLO LİSTESİ	v
ŞEKİL LİSTESİ	vi
ÖZET	iv
SUMMARY	xii
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı	1
1.2 Çalışmanın Kapsamı ve Sınırları	3
1.3 Çalışmanın Yöntemi	4
2. ÖZGÜNLÜK KAVRAMI VE ÖZGÜN BİR DURUM OLARAK “MODERNLİK”TEN “MODERN MİMARLIK”A	6
2.1 Özgünlük Kavramı	6
2.1.1 Özgünlük Kavramı ve Önemi	6
2.1.2 Tasarımda ve Sanatta Özgünlük	8
2.1.3 Mimarlıkta Özgünlük	12
2.2 Özgün Bir Durum Olarak “Modernlik”ten “Modern Mimarlık”a	21
2.2.1 “Modernlik”ten “Erken Modernizm”e	22
2.2.2 Modern Mimarlıkta Özgünlük	34
3. TÜRK MİMARLIĞINDA ÖZGÜNLÜK İZLERİ VE 1950–60 ARASI MİMARLIK ORTAMI	43
3.1 Osmanlı Modernleşmesinden 1950’lere	43
3.1.1 Osmanlı Mimarlığında Özgünlük İzleri	43
3.1.2. Erken Cumhuriyet Dönemi (1923-50) Mimarlığında Özgünlük İzleri	51
3.2. 1950-60 Arası Türkiye’sini ve Mimarlık Ortamını Anlamak	60
3.2.1 Siyasi-Ekonomik ve Kültürel Ortam	60
3.2.2 1950–60 Arası Türkiye Mimarlık Ortamı	65
3.2.2.1 Mimarlık Üretimi	66
3.2.2.2 Mimarlık Eğitimi ve Örgütlenme	73
3.2.2.3 Mimarlık Yayınları	76
4. TÜRKİYE MİMARLIĞINDA 1950–60 ARASI MODERNLİĞİ VE ÖZGÜNLÜK ARAYIŞLARI	77
4.1 1950-60 Dönemi Mimarlığında Özgünlük Arayışları	77
4.2 1950-60 Dönemi Ürünlerinin Özgünlük Kavramı Üzerinden Değerlendirilmesi	80

4.2.1 Anadolu Klübü Otelı	81
4.2.2 İstanbul Manıfaturacılar Çarşısı	85
4.2.3 Cinnah 19	89
4.2.4 Brüksel Sergi Pavyonu	93
4.2.5 Türk Tarih Kurumu Binası	97
4.2.6 Karatepe Saçakları	101
4.3 Bölüm Sonucu	106
5. TARTIŞMA VE SONUÇLAR	113
KAYNAKLAR	120
EK:1 TEZ KAPSAMINDA KİŞİSEL GÖRÜŞME YAPILAN MİMARLAR	132
EK:2 TEZ KAPSAMINDA GÖRÜŞME YAPILAN MİMARLARIN KISA ÖZGEÇMİŞLERİ	133
EK:3 1920-1960 DÖNEMİ TÜRKİYE MİMARLIK ORTAMI İZLENCESİ	137
ÖZGEÇMİŞ	138

TABLO LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Tablo 1.1: Çalışma Yöntemi	5
Tablo 4.1: Anadolu Klübü Oteli.....	84
Tablo 4.2: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı.....	88
Tablo 4.3: Cinnah 19	92
Tablo 4.4 : Brüksel Sergi Pavyonu	96
Tablo 4.5 : Türk Tarih Kurumu.....	100
Tablo 4.6: Karatepe Saçakları	105

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 2.1: Guernica. Pablo Picasso (Kaynak: www.xtec.es)	10
Şekil 2.2: Nuri İyem'in Anadolu Kadınları (Kaynak: www.look-art.com).....	11
Şekil 2.3: Philippe Starck (Kaynak: www.architetturaedesign.it).....	11
Şekil 2.4: A+A Mimarlık Okulu ve iç mekanı (Kaynak: www.yale.edu)	20
Şekil 2.5: Eyfel kulesi Paris (Kaynak: technology.beloblog.com).....	20
Şekil 2.6: Leonardo da Vinci, Anna (Kaynak: www.alka.com.tr)	26
Şekil 2.7: William Morris-Red House (Kaynak: www.nationaltrust.org.uk).....	29
Şekil 2.8: William Morris'in mobilyaları (Kaynak: www.morrisociety.org)	30
Şekil 2.9: Henry Van de Velde (Kaynak: www.greatbuildings.com)	31
Şekil 2.10: Schröder Evi (Kaynak: www.designhistory.org)	34
Şekil 2.11: Bauhaus Dessau (Kaynak: www.bauhaus-dessau.de).....	35
Şekil 2.12: Albers tasarımı iç içe geçen masalar (Kaynak: www.mid-century-modern.com)	36
Şekil 2.13: Le Corbusier – Villa Savoye (Kaynak: www.galinsky.com).....	38
Şekil 2.14: Farnsworth Evi, Mies van der Rohe, 1950 (Kaynak: edwardliffson.blogspot.com).....	40
Şekil 2.15: Barselona Pavyonu, Mies van der Rohe, 1928-1929	40
Şekil 2.16: Alvar Aalto MIT (Kaynak: www.bc.edu)	41
Şekil 3.1: Selimiye Camii ve iç mekanı.....	44
Şekil 3.2: I. Ulusal Mimarlık örneği Beşiktaş ve Haydarpaşa İskele binaları	49
Şekil 3.3: Vedat Tek evi ve Kemaletin'in Harikzedegan Apartmanları.....	50
Şekil 3.4: Harikzedegan ApartmanlarıAvlusu.....	50
Şekil 3.5: Türk Ocağı ve Milli Savunma Bakanlığı Binaları (Kaynak: Mimarlık, 2003, 313)	54
Şekil 3.6: İller Bankası.....	55
Şekil 3.7: Ayhan Apartmanı (Kaynak: Arkitekt).....	56
Şekil 3.8: Sergi Evi ve Opera'ya dönüşümü (Kaynak: Mimarlık, 2003, 313)	57
Şekil 3.9: Taşlık Kahvesi, Sedat Hakkı Eldem (Kaynak: www.mo.org.tr)	59
Şekil 3.10: Emin Onat Evi (Kaynak: Mimarlık, 2003, 313).....	60
Şekil 3.11: Hilton Oteli (Kaynak: www.mimarlikmuzesi.org)	67
Şekil 3.12: Levent – Ataköy (Kaynak: www.mimarlikmuzesi.org).....	68

Şekil 3.13: Kocatepe Camisi Yarışması Vedat Dalokay (Kaynak: Mimarlık, 2003, 313)	71
Şekil 3.14: Kocatepe Camisi.....	72
Şekil 4.1: Emek İşhanı, Lever House ve Çınar Oteli.....	79
Şekil 4.2: Anadolu Klübü Oteli (Kaynak: www.mimarlikmuzesi. org)	81
Şekil 4.3: İsviçre Öğrenci Yurdu- Le Corbusier (Kaynak: www.galinsky.com)	82
Şekil 4.4: Anadolu Klübü Oteli Vaziyet Planı (Kaynak: Arkitekt)	82
Şekil 4.5: Anadolu Klübü Oteli Planı (Kaynak: Arkitekt)	83
Şekil 4.6: Anadolu Klübü Oteli Yatak Katı Planı (Kaynak: Arkitekt)	83
Şekil 4.7: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (Kaynak: www.mimarlikmuzesi. org)...	85
Şekil 4.8: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı Avlusu.....	85
Şekil 4.9: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nın Silüetteki Etkisi (Kaynak: Arkitekt) 86	
Şekil 4.10: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı Yerleşim Planı (Kaynak: Arkitekt).....	87
Şekil 4.11: Cinnah 19, ilk tasarıma ait perspektif (Kaynak: Modernin Saati).....	89
Şekil 4.12: Cinnah 19 Plan (Kaynak: Modernin Saati)	90
Şekil 4.13: Cinnah 19 Koridordan Görünüş	90
Şekil 4.14: Cinnah 19 İç Mekan	91
Şekil 4.15: Cinnah 19 (Kaynak: Modernin Saati)	91
Şekil 4.16: Brüksel Sergi Pavyonu (Kaynak: old. mo. org.tr).....	93
Şekil 4.17: Brüksel Sergi Pavyonu (Kaynak: old. mo. org.tr).....	94
Şekil 4.18: Brüksel Sergi Pavyonu (Kaynak: old.mo.org.tr).....	95
Şekil 4.19: Türk Tarih Kurumu Binası.....	97
Şekil 4.20: Türk Tarih Kurumu avlusu.....	98
Şekil 4.21: Türk Tarih Kurumu Binası Plan (Kaynak: Tugut Cansever Düşünce Adamı ve mimar, 2007)	99
Şekil 4.22: Türk Tarih Kurumu Binası Kesit (Kaynak: Tugut Cansever Düşünce Adamı ve mimar, 2007)	99
Şekil 4.23: Karatepe Müzesi Yerleşim Planı (Kaynak: Tugut Cansever Düşünce Adamı ve mimar, 2007)	101
Şekil 4.24: Karatepe Saçakları Plan (Kaynak: Tugut Cansever Düşünce Adamı ve mimar, 2007)	101
Şekil 4.25: Karatepe Saçakları.....	102
Şekil 4.26: Karatepe Müzesi Saçakları.....	103
Şekil 4.27: Karatepe Müzesi Misafirhanesi ve Saçaklar	103
Şekil 4.28: Karatepe Açık Hava Müzesi (Kaynak: Tugut Cansever Düşünce Adamı ve mimar, 2007)	104
Şekil 4.29: TBMM Camii (Kaynak: www.mimarlikmuzesi. org).....	108
Şekil 4.30: Türk Dil Kurumu binası ve iç mekanı.....	109

Şekil 4.31: Sosyal Sigortalar Kurumu (Kaynak: www.mimarlikmuzesi.org).....	110
Şekil 4.32: Milli Reasurans Binası	110
Şekil 4.33: Tercüman Binası	111

MİMARLIKTAKİ ÖZGÜNLÜK ARAYIŞLARI: 1950-60 ARASI TÜRKİYE MODERNLİĞİ

ÖZET

Bu çalışma öncelikle, özgünlüğü çeşitli bağlamlar içinde ve çeşitli bakış açılarından yararlanarak tanımlamaya ve daha sonra 1950–60 arası mimarlığı ve özgün olma durumunu yansıttığı düşünülen örnekler üzerinden özgünlüğü anlamaya çalışmaktadır. Çalışmada izlenen yöntem ise; literatür araştırmasına bağlı teorik bağlamların ortaya konması, incelenen döneme özgü farklılıkların belirlenmesi ve bunların, dönem mimarlarıyla yapılan görüşmelerle mimarlık alanındaki izlerinin bulunmaya çalışılmasıdır. Ayrıca bu görüşmeler ışığında, dönem mimarlarının özgünlük kavramını ele alışları ve bu dönem içindeki arayışlarının izdüşümünü yansıtmak da hedeflenmektedir.

Mimarlıkta 19. yy.dan itibaren kendisini ifade etmeye başlayan ve önceleri mimarlık sorunsalı içinde küçük bir entelektüel alanı kaplayan özgünlük; diğer alanlarda da olduğu gibi, farklı bir anlam, anlatım, arayış anlamına gelmekte yani yeni bir yorum, farklı bir kimlik ve ortaya koyuş ifade etmektedir. Özgünlük durumu, mekansal kurgu, form, malzeme-teknoloji ve “yer”e özgünlük gibi açılardan incelenebilir ve yenilikçi, keşfedici (innovative) ve yaratıcı, buluşçu (creative) düzeylerde değerlendirilebilir. Mimarlıkta en büyük devrimlerin, mekanın (boşluğun) düşünülmesi ile gerçekleştiği söylenebilir. Mimari tasarımda mekanın işlev ya da onu belirleyen somut (katı) bileşenler aracılığıyla değil daha önemlisi boşluğun kendisi aracılığıyla düşünülmesi gerekir. Tasarlarken mekanda boşluğun düşünülmesi, daha özgün sonuçların ortaya konmasını sağlamaktadır ve sıradan olmayan bir mimariyi ortaya çıkarabilmektedir. Formun benzersizliği de özgünlüğün önemli bir yönüdür. Malzeme ve teknoloji kullanımındaki farklılıklar da özgün sonuçlar doğurabilmektedir. Mimarlık, diğer tasarım ürünlerinden farklı olarak, sabit bir fiziksel bağlamla birlikte var olur ve anlam kazanır. Bu nedenle “yer” mimarlığın belirleyici girdisidir ve bağlama duyarlı bir tasarım içinde yeniden kurulan anlamlar mimari ürünün özgünlüğüne farklı bir boyut katar.

Özgünlük mekansal, işlevsel veya biçimsel bir yenilik olarak ortaya çıkabileceği gibi görünen nesnel gerçekliğin arkasındaki-platonist bir bakış açısıyla görünenin arkasındaki daha üst bir gerçeklik olarak belki de “öz” veya “konsept”- saklı kalan düşüncedir. Bu durumda özgünlüğü kavramak için görsel algılamamanın ötesine geçmek gerekir. Her mimari ürün izleyene bir takım sinyaller gönderir. Bu sinyallerin gücü ve izleyenin yorumu -hayat deneyimine bağlı olarak ürünlerdeki saklı özgünlüğe intersubjektif bir boyut getirir.

Bunların ötesinde bir eserin özgünlüğünün, yenilikçi ve yaratıcı yönlerinin ortaya konması, eserin üretiminden veya tasarlandığı zamandan geriye doğru yapılan bir

analizin, karşılaştırmanın sonucudur. Bunun yanı sıra mimari ürünün üretiminden sonra kazandığı ikonik veya kanonik özellikler de yine özgünlüğe işaret eden durumlardır. Bu iki kavram ve ayırım özgünlük adına önemli görünmektedir.

Modern öncesi dönemde “özgünlük” üzerinde durulan ve önemsenen bir kavram olmamıştır. Modern Mimarlıktan önce mimarlar için üsluplar içinde kalmak önemlidir. Üslupların ya da akımların daha baştan önerdiği biçimsel yaklaşımların varlığı zaten özgünlüğü sınırlamakta hatta önemsememektedir. Bu anlamda Modern Mimarlık kendinden öncekiler gibi hükmedici olmamış aksine bunu reddetmiştir. Yani Modernleşmeyle gelişen eleştirel sürecin sonucu olarak ortaya çıkan modern mimarlığın gelenekle çatışmasıyla, daha baştan “özgün” olma durumunu yaratmıştır. Ancak çoğu görsel sanat ürünü gibi mimarlıkta da “özgün olma” durumu ortaya çıktığı anda “sıradanlaşma”nın başlayabileceği hatırd tutulmalıdır.

Aslında, mimarlığın evrimi içinde Modern Mimarlık, gelenekle çatışması ve tarihselciliğin reddi olarak kendinden önceki mimarlığa bir antitez oluşturması ile çok önemli bir yere sahiptir. Modern Mimarlık, kendini çağın söylemleriyle ifade edebilmek için, geleneğin karşısına koyarak dayandığı rasyonalite (usçuluk) temelinde düşülcüsellik, yenilik ve devrim niteliğiyle insanlığı etkilemeye çalışmıştır.

Modern Mimarlık 1950-60 arası Türkiye Mimarlığı’nda 1930’ların ardından ikinci kez gündeme gelmiş ve ülke mimarlığının bundan sonraki gelişiminde önemli rol oynamıştır. Aslında 1950-60 arası döneminin birçok açıdan önemli bir dönüm noktası olduğu ileri sürülebilir. Siyasi, toplumsal, ekonomik ve kültürel açıdan büyük bir değişimin yaşandığı bu dönem mimarlığını farklı kılan, Sibel Bozdoğan’ın (2002) da üstünde durduğu gibi 1930’larda ülkenin gündemine giren ‘Batılılaşma’, ‘Çağdaşlaşma’ ve ‘Modernleşme’ söyleminin ‘ideoloji’ yükünden sıyrılmış; 1940’ların ulusalcı söylemlerini geride bırakmış olmasıdır. Böylece, 20 yy.’ı yönlendiren rasyonel düşünce Türk Mimarlığına ancak 1950’lerde yerleşmiştir. Bu açıdan dönem mimarlığı, Türkiye mimarlığının modernleşme sürecinde özel konuma ve öneme sahip olmalıdır; peki ama bu durum 1950–60 arasındaki mimarlık ürünlerine nasıl yansımıştır? İşte buradan hareketle 1950–60 arası mimarlığına bakmak ve onu bu denli önemli kılan ürünleri bu gözle bir kez daha incelemek gerekmektedir. Bu niyet çerçevesinde, ‘özgünlük’ kavramı ve bir tasarım ürününün ‘özgün olma durumu’nun ne olduğunun anlaşılması ve açıklanabilmesi tartışmaları ışığında seçkin dönem örneklerine bakmanın yararlı olacağı düşünülmüştür.

1950–60 arası mimarlığı, Türkiye mimarlığının modernleşme serüveninde bir dönüm noktasıdır denilebilir. 1950’ler, Türkiye mimarlığının modernizmle üretken bir hesaplaşmaya girme yolunda, evrensellik ve geleceğe dönük olma özelliklerine kavuştuğu yıllardır. Kendisinden önceki dönemin İkinci Ulusal Mimarlık olarak adlandırılan anlayışı, Türk sivil mimarlığını örnek almakta ve onun mimari öğelerinden oluşan bir repertuarla ulusal kimliği hedeflemektedirken, 1950’ler mimarlığı Modern Mimarlık dili içinde hareket ederek, kendini çağın söylemleriyle ifade etme çabası gösterir.

Bu dönem mimarlığı kimi eleştirmenlerce, batı mimarlığından genelde bir biçimsel aktarmanın gerçekleştiği, Türk mimarlığının dış yayınlar ve etkilerle beslendiği bir devre olduğu şeklinde eleştirilmektedir. Bunlar doğruluk payı olan fakat bütünüyle gerçeği yansıtmayan, bazı tekrarlayan örnekleri çoğaltarak genelleyen kolaycı

eleştirilerdir. Oysa ki 1950-60 dönemi mimarlığı içinde, kimi mimarlık ürünlerinin birtakım özgünlükler barındırdığı düşünülmektedir. Bu dönemde, Modern Mimarlık düşüncesinin sınırları içinde özgün olan; modernizmi özümsemiş, onu yorumlayabilmiş olandır. Üretken bir yorum sürecinin ürünü olan binalar hazır kalıpların, genelgeçer kanonların ötesine geçme çabasındadırlar. Tasarım süreci içinde, yorumlamalar, dönüştürmeler, yeniliklerin niteliği tasarımcının tavrına göre ürünlerde farklı düzeylerde karşımıza çıkmaktadır.

Öte yandan Modern Mimarlık ürünlerinin korunması, önemle üzerinde durulması gerekli bir konudur. Koruma da özgünlük gibi üzerinde kolay uzlaşılabilir bir kavram değildir. Mimari ürünlerin “Batı taklidi” veya kopyası diye üzerinde fazla düşünmeksizin eleştirilmesi özgünlüğünden bahsetmeyi zorlaştırdığı gibi Modern Mimarlık mirası olarak korunmasını da güç hale getirmektedir. Bu nedenle mimarlık ürünleri değerlendirilirken daha dikkatli olunmalıdır. Kültür, özgün durumların oluşturduğu bir değerler bütünü temsil etmektedir. Dolayısıyla nitelikli Modern Mimarlık ürünleri, içlerinde barındırdıkları özgünlükle kültür nesneleri olarak korunmalıdır. Bunun yanı sıra bir dönemi anlatmaları, yani belgesel nitelikleri ve hala orijinal işlevini koruyup korumamaları, bu binaların korunması gerekliliği konusunda ipuçları vermektedir. Ama asıl önemlisi bu binaları var eden tasarım düşüncesi ve yaklaşımlarının korunması ve değerlerinin bilinmesidir.

THE ISSUE OF ORIGINALITY IN ARCHITECTURE: TURKISH MODERNITY IN THE PERIOD OF 1950-60

SUMMARY

The major objective of this study is to define originality making use of different viewpoints and contexts and to discuss originality by exploring the cases that are regarded to reflect the 1950-60 period's architecture and the process of being original. The research methodology includes the theoretical context based on an extensive literature survey, analysis of the distinctions of the period under consideration, and investigation of the impact of these distinctions in the field of architecture through the interviews conducted with the architects of that period. In the light of these interviews, this study also aims to reflect the approach of the architects of that period towards the originality concept and the projection of search of originality within this period.

Originality that has begun expressing itself in architecture since 19th century and previously covered a small intellectual area in the familiar concerns of architecture, similar to the other fields, is a different meaning, expression, search and defines a new interpretation and a different identity. Originality can be searched by the way of spatial features, form, material-technology and context and evaluate in the levels of being innovative (refinement) or creative (heuristic). It can be ascertained that the most important revolutions in architecture occurs by the space being thought by means of void. Architectural design should be thought not by means of the function or solid components of the space but by void itself. Thinking the void in designing process can create more original results and reveals an architecture which is not generic. The uniqueness of the form is either an important way of originality. More, differences in using the materials and technology can reveal originalities. Architecture, differing from other design products, exists with a constant "place" and gains meaning. So "place" is the significant data for architecture and meanings founded in a design sensible for its context adds dissimilar dimensions to the buildings originality.

Originality, behind the apparent objective reality- being an upper reality with a Platonist point of view behind what is apparent and maybe is a hidden idea - "abstract" or "concept", that can also be revealed as a functional or formal renewal. In this situation, to comprehend originality, one needs to go beyond visual understanding. Each building sends some signals to its spectators. The strength of these signals and the interpretations of the spectator- the conception of abstract in the building based on his/her life experience- brings an inter-subjective dimension to the originality of the building.

Moreover, the innovative and creative ways of originality of an architectural product, is a result of the analysis made backward from the production of the work. Besides, the iconic and canonic qualities of the work which gained after the production are

both the aspects referring to originality. These two concepts and differentiations are seen considerable in the name of originality.

“Originality” has not been a concept that was discussed and considered widely within the period before modernism. It has been important for the architects to be included in movements and styles. Actually, existence of the formal approach that is offered by the movements and styles bound/confine originality. In this respect, modern architecture can be regarded as not being dominant like previous movements. In other words, modern architecture, which comes out as a result of a critical process developed with modernism, can be reported to be “original” itself through its conflict with tradition. But like many other visual art product, it should be marked that generic situations can begin as soon as the situation of being original occurs

Indeed, within the evolution of architecture, modern architecture has a very important role due to its conflict with tradition and creating an antithesis with its preceding architecture as a refusal of history-defense. As far as the probability of development to exist in a thesis-antithesis continuity is concerned, modern architecture is a milestone for the evolution of humankind based on its efforts to communicate the era with the era’s expressions and the rational and ethical values/principles.

Modern Architecture in Turkish Architecture within the period of 1950-60 has become popular for the second time after 1930s and has played a major role in the development of Turkish Architecture afterward. The distinctive characteristic of this period’s architecture, where chief political, social, economic, and cultural changes have occurred, as Sibel Bozdoğan (2002) asserted, is that it has freed from the burden of “ideology” of the expressions of “Westernization”, “Civilization”, and “Modernism” that came up in 1930’s and left behind the nationalist expressions of 1940’s. Consequently, rationalism that has led the 20th century settled in Turkish Architecture only in 1950’s. In this respect, this period’s architecture has a special position and importance on the modernism period of Turkish architecture; however how was this emphasis reflected on the products of the 1950-60 period’s architecture? Therefore, the 1950-60 period’s architecture and the products that validates the significance of this period should be investigated in detail once again. Within this context, it is suggested that it would be appropriate and worthwhile to analyze the distinctive cases of the period in the light of the discussions on emerging and definition of the concept of “originality” and a product’s “state of being original”.

It can be claimed that the architecture of 1950-60 is a milestone for the modernism adventure of the Turkish Architecture. 1950s are the years that Turkish Architecture has reached its features of being globalized and future-oriented in the way of a productive settlement with modernism. While the idea of previous period that is called “the second national architecture” has taken the Turkish civilian architecture as a model and aimed at achieving a national identity consisting of its architectural components; architecture of 1950s has an effort of expressing the era with the expressions of the era moving in the modern architecture language.

This period’s architecture has been criticized by some critics for being a phase in which generally a formal transition from western architecture has occurred and

Turkish architecture has been fed by external publications and influences. Despite being correct to some extent, these are simple criticisms generalizing some repetitive examples by increasing their numbers and they do not totally reflect the reality.

However, it is assumed that some of architectural products have included some original features in the 1950-60 architectural period. Within this period, what may be regarded as original inside the borders of modern architecture conception is the one that assimilated and interpreted modernism. It is observed that some buildings belonging to the architecture of 1950- 60 contain some type of originality both formal and conceptual. Buildings that are the outputs of a productive interpretation process strive for going beyond the formworks. Within the design process, interpretations, transformations and the quality of renewals appear in buildings in different traits based on the approach of the designer.

Besides, protection/conservation of modern architectural works is an important issue that should be carefully discussed. Originality, similar to conservation, is not a concept that can be negotiated easily. Criticizing the buildings as being “Western reproductions” or copies without concentrating on them sufficiently, makes it more difficult to mention originality and preserve them as an architectural heritage as well. Therefore, more attention should be paid when evaluating architectural works. Culture embraces a global characteristic which is made of original situations. So characteristic products of modern architecture should be preserved as culture objects with the originality they incorporate inside. Besides, the fact that these buildings depict a specific period that is their documentary quality and the question whether they still have original functions provide an evidence that these buildings should be protected. In deed, the important thing is to preserve the design thoughts and approaches they are made of and appreciate their values.

1.GİRİŞ

1.1 Çalışmanın Amacı

“Dehanın başlıca işareti mükemmeliyet değil özgünlüktür, yeni ufuklar açmaktır.”

Arthur Koestler (İngiliz yazar, 1905-1983)

Bu çalışmanın amacı, öncelikle, özgünlüğü çeşitli bağlamlar içinde ve çeşitli bakış açılarından yararlanarak tanımlamak ve daha sonra 1950–60 arası mimarlığı ve “özgün olma durumu”nu yansıttığı düşünülen örnekler üzerinden özgünlüğü anlamaya çalışmaktır.

Modern öncesi dönemde “özgünlük” üzerinde fazlaca durulan ve önemsenen bir kavram değildir. Modern Mimarlıktan önce mimarlar için akımlar, üsluplar dahilinde olmak önemlidir. Üslupların ya da akımların daha baştan önerdiği biçimsel yaklaşımların varlığı zaten özgünlüğü sınırlamakta hatta önemsememektedir. Bu anlamda Modern Mimarlık kendinden öncekiler gibi hükmedici olmamış aksine bunu reddetmiştir. Yani Modernleşmeyle gelişen eleştirel bir bakış açısının sonucu olarak ortaya çıkan Modern Mimarlık gelenekle çatışmasıyla, daha baştan “özgün” olma durumunu yaratmıştır. Ancak çoğu görsel sanat ürünü gibi mimarlıkta da “özgün olma” durumu ortaya çıktığı anda “sıradanlaşma”nın başlayabileceği hatırd tutulmalıdır.

Aslında, mimarlığın evrimi içinde Modern Mimarlık, gelenekle çatışması ve tarihselciliğin reddi olarak kendinden önceki mimarlığa bir antitez oluşturması ile çok önemli bir yere sahiptir. Modern Mimarlık, kendini çağın söylemleriyle ifade edebilmek için, geleneğin karşısına koyarak dayandığı rasyonalite (usçuluk) temelinde (Corbusier’in başyapıtı “Bir Mimarlığa Doğru” adlı eserinde de üstünde durduğu) düşülcüsellik, yenilik ve devrim niteliğiyle insanlığı etkilemeye çalışmıştır.

Modern Mimarlık 1950-60 arası Türkiye Mimarlığı’nda 1930’ların ardından ikinci kez gündeme gelmiş ve ülke mimarlığının bundan sonraki gelişiminde önemli rol

oynamıştır. Aslında 1950-60 arası döneminin birçok açıdan önemli bir dönüm noktası olduğu ileri sürülebilir. Siyasi, toplumsal, ekonomik ve kültürel açıdan büyük bir değişimin yaşandığı bu dönem mimarlığını farklı kılan, Sibel Bozdoğan'ın (2002) da vurguladığı gibi 1930'larda ülkenin gündemine giren 'Batılılaşma', 'Çağdaşlaşma' ve 'Modernleşme' söyleminin 'ideoloji' yükünden sıyrılmış; 1940'ların ulusalcı söylemlerini geride bırakmış olmasıdır. Böylece, 20 yy.'ı yönlendiren rasyonel düşünce Türk Mimarlığına ancak 1950'lerde yerleşmiştir. Bu açıdan dönem mimarlığı, Türkiye mimarlığının modernleşme sürecinde özel konuma ve öneme sahip olmalıdır; peki ama bu durum 1950-60 arasındaki mimarlık ürünlerine nasıl yansımıştır? İşte buradan hareketle 1950-60 arası mimarlığına bakmak, ve onu bu denli önemli kılan ürünleri bu gözle bir kez daha incelemek gerekmektedir. Bu niyet çerçevesinde, 'özgünlük' kavramı ve bir tasarım ürününün 'özgün olma durumu'nun ne olduğunun anlaşılması ve açıklanabilmesi tartışmaları ışığında dönemin seçkin örneklerine bakmanın yararlı olacağı düşünülmüştür.

Özgünlüğe 1950-60 arası döneminde bakmak önemlidir, çünkü bu dönemin, çağdaş mimarlık dili içindeki arayışların yoğunlaşarak başladığı ve bu yönüyle de Türkiye mimarlığının evriminde önemli bir konumda olduğu düşünülmektedir. Öncü olabilecek ne tür örnekler verildiğini görmek, bunların geleceğe ne kadar ışık tutup tutamadığını anlamak ve bugün geldiğimiz noktayı daha iyi kavramak açısından da 50'ler mimarlığını özgünlük aracılığıyla değerlendirmek önemlidir.

Modern mimarlığın Türkiye'de Batıdaki gibi kendiliğinden gelişen bir süreç olmadığı, yani tarihsel bir birikim sonucu ortaya çıkmadığı bir gerçektir. Bu noktada, birtakım soruların sorulması kaçınılmazdır. Öyleyse "Öteki"nin mimarlık düşüncesi ve bu düşüncenin somutlaştırılmasıyla ortaya çıkan mimarlık ve estetik kalıpları kullanarak (kanonları) özgün olmak mümkün müdür? Batı dışı modernlik, imrendiği anlayışı aşan bir gerçeklik barındırdığında mı özgün oluyor? Bunların ötesinde Mies'in özgünlüğü aradığı "Zeitgeist" düşüncesi, yani mimari eserin çağın ruhunu yansıtması tek başına özgün olmaya yeter mi? Özgünlük aidiyet gerektirir mi? Evrensellik ve yerellik özgünlüğün neresindedir? Tez çerçevesinde bu sorulara cevap aranacaktır.

1.2 Çalışmanın Kapsamı ve Sınırları

Çalışmada özgünlük kavramı “farklılık” olarak ele alınmaktadır ve yenilikçi-keşfedici (innovative) ve yaratıcı- buluşçu (creative) olmak üzere iki tür açılımda ve düzeyde değerlendirilmektedir. Bu çalışma aynı zamanda, modernist söylemde kendini göstermiş bir terminoloji ve varoluş olarak tanımladığı özgünlüğe, onun, diğer mimari hareketlerde, yaklaşımlarda ve dönemlerde de izlerini sürerek bakmaya çalışmıştır. Bunun yanı sıra özgünlük konusunda yapılacak her çalışma, araştırmacının özgünlükle ilgili öngörülleri, bulguları ve kabulleri ışığında her türlü örnekte yapılmaya açıktır. Ne var ki bu çalışma, yaratıcılık ve mimari eleştiri konularında bir tez değildir ama bu konularla ilintili olarak da söyleyecek sözü vardır.

Çalışma kapsamında, özgünlük eksenli olmak üzere, 1950-60 arası mimarlığı incelenmektedir. Kavramsal bir analizin felsefi bakışı da beraberinde getireceği düşüncesiyle, tez kapsamında “özgünlük” kavramı bu gözle tartışılmakta ve 1950-60 arası mimarlığına bu kavram ışığında bakılmaktadır. Dönemin ve mimari ürünlerinin farklılıklarının anlaşılmasına yardımcı olması amacıyla geliştirilen ve ayrıca tezin problem alanının “özgünlük” kavramına dayanmasında ve çalışmanın ilerlemesinde önemli yere sahip olan kategorizasyondan da (Ek 3) anlaşılacağı üzere 1950-60 arası dönem ürünleri hem öncesine göre hem de kendi içerisinde önemli farklılıklar barındırmaktadırlar. Bu dönem, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Mimarlığı üzerine yapılan çalışmalarda da, genelde ayrı bir dönem olarak ele alınmaktadır. Enis Kortan (1971), dönemin ürünlerini değerlendirmede "rasyonalist-uluslararası" tanımını kullanmakta; Üstün Alsaç (1976) dönemi "Uluslararası Mimarlığa Açılış: Mimarlıkta Serbest Biçimlerle çözüm Getirme Düşüncesi", Mete Tapan (2007) ise “ Uluslararası Üslup: Mimarlıkta Liberalizm” başlığıyla ele almaktadır. Batur’a (1993) göre 50’ler, mimarlıkta uluslar arası sisteme açılışın ilk dönemi olurken Sözen’e (1996) göre ise bu yıllar, Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı'nda tam bir dönüm noktası sayılmalıdır. Birinci Ulusal Mimarlık (1908–1930), İşlevci-Rasyonalist Dönem (1930–1940) ve İkinci Ulusal Mimarlık Dönemi (1940–1950) hep kesin çizgilerle belirlenmiştir. Oysa 1950 sonrasında pek çok anlayış, üslup ve düşünce aynı anda bir arada varolabilmiştir. Bu, bir anlamda mimarlık ortamında da “demokratikleşme”nin başladığını göstermektedir. Aslında, Türkiye mimarlığının geçmişini

değerlendirmede, dönemlere ayırma çok yaygın olarak kullanılan bir yaklaşımdır. Bunun pragmatik bir ayrıştırma olarak eleştirildiği de bilinmektedir. Ancak 1950–60 dönemi, bu dönemi belirleyen sınırların belirginliği nedeniyle doğru bir zamansallık ifade etmektedir.

1950–60 arası mimarlığı üzerinde yapılan tartışmalarda genellikle bu dönemde batıdan ithal bir mimarlığın hakim olduğu, mimarlık ortamının dış yayınlarla ve dış etkilerle beslendiği ileri sürülse de bu değerlendirmenin güvenilirliği de tartışılmalıdır. Bu tür değerlendirmeler bu dönem ürünlerinin değerini düşürmekte ve “Modern Mimarlık mirası olarak” korunmasını da zorlaştırabilmektedir.

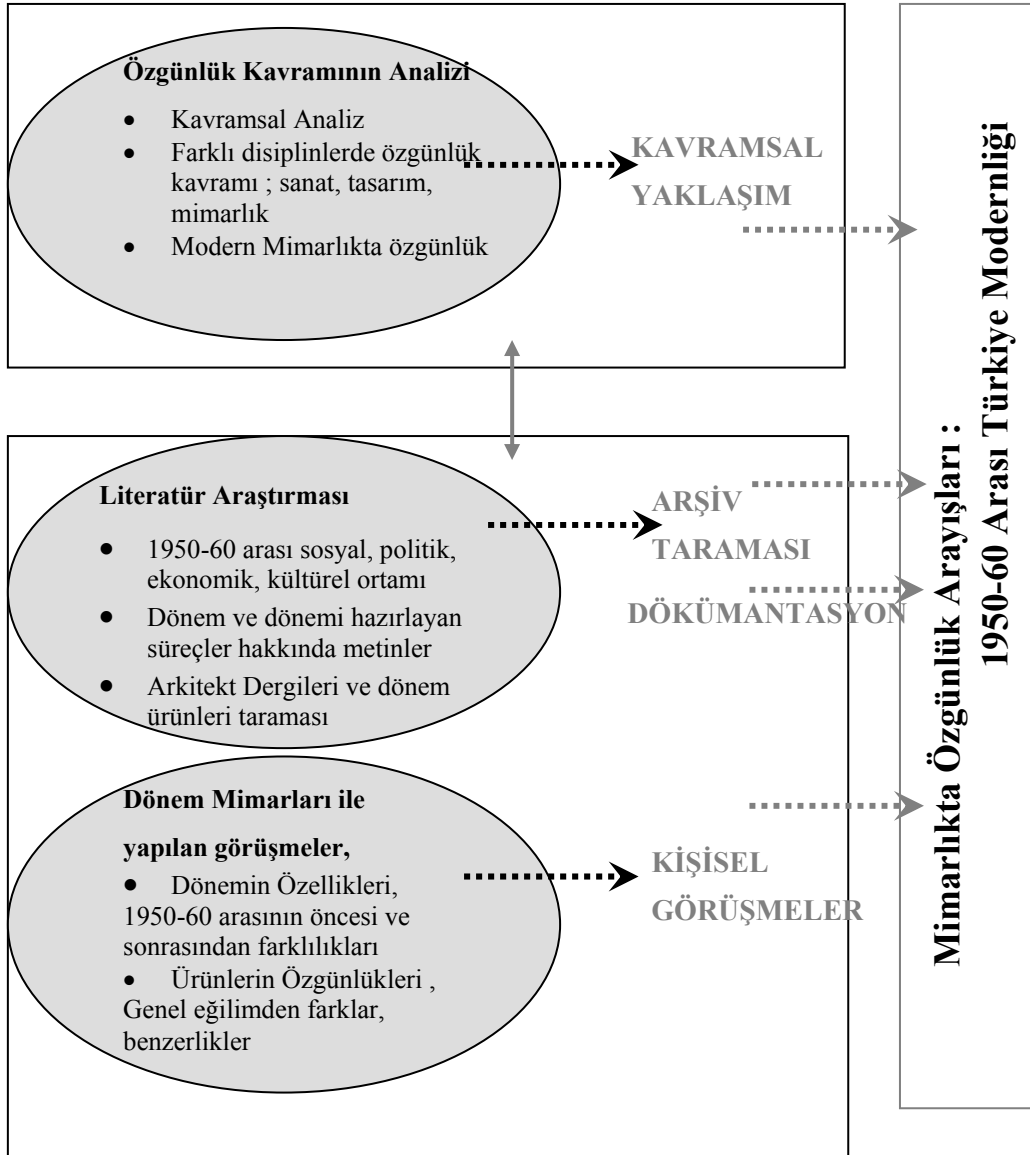
1.3 Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada izlenen yöntem ise (Tablo 1.1); literatür araştırmasına bağlı teorik bağlamın ortaya konması, incelenen döneme özgü farklılıkların belirlenmesi ve bunların, dönem mimarlarıyla yapılan görüşmelerle mimarlık alanındaki izlerinin bulunmaya çalışılmasıdır. Ayrıca bu görüşmeler ışığında, dönem mimarlarının özgünlük kavramını ele alışları ve bu dönem içindeki arayışlarının izdüşümünü yansıtmak da hedeflenmektedir. Yapılan görüşmelerde sorulan sorular aracılığıyla, dönem mimarlarının 1950–60 arası döneminin ve mimarlık ortamının öncesi ve sonrasında nasıl ayrıldığına yönelik görüş ve saptamaları tesbit edilmeye çalışılmıştır. Bunun yanı sıra, kendi mimari ürünlerini değerlendirerek, dönemin genel eğilimlerinin ne derece içinde ya da hangi noktalarda dışında kalarak farklılaştıkları (özgünleştikleri) yönünde açıklamada bulunmaları beklenmiştir.

Yukarıdaki tespitler ve sorular çalışmanın kurgusunu da belirlemiştir. Giriş bölümünden sonraki ikinci bölümde, öncelikle “özgünlük” kavramı incelenmiştir. Tasarımda, sanatta özgünlüğün ne olduğu anlaşılmaya çalışıldıktan sonra mimarlık özelinde kavramın farklı boyutları ortaya konmuştur. Ardından “Modernlik” olarak nitelenen süreçten bu yana, mimarlıkta “özgünlük” konu edilmiş ve alışılmış tarih bilgisinin ötesinde özgünlük durumu figürlerin, nesnelerin, tavırların üzerinden anlatılmıştır. Batıda derin tarihsel, toplumsal değişimler sonucu ortaya çıkan “Modernlik” ve buna bağlı gelişen mimarlık süreci ana hatlarıyla ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise, Osmanlı döneminde başlayan ve Cumhuriyet döneminde

devam eden Türk modernleşmesi süreci içinden 1950'ye kadar olan dönemde yine figürlerin, mimarlık ürünlerinin üzerinden özgünlüğün izleri sürülmeye çalışılmıştır. Daha sonra 1950–60 arası dönemini ve mimarlık ortamını anlamak için öncelikle dönemin siyasi-sosyal-kültürel ortamı incelenmiş ve farklılıkları ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu argümanlar ışığında mimarlık ortamı geniş bir çerçevede ele alınmıştır. Dördüncü bölümde ise 1950–60 dönemi mimarlığındaki özgünlük arayışları konu edilmiştir. Bu bölümde öncelikle özgünlük kavramının bu dönem mimarlığındaki durumu sorgulanmış ve dönemin seçilen mimarlık ürünleri özgünlük kavramı üzerinden tartışılmıştır. İncelenen binaların tümünün mimarlarıyla görüşülerek özgünlükleri değerlendirilmiş ve ortaya konulmuştur.

Tablo 1.1: Çalışma Yöntemi



2. ÖZGÜNLÜK KAVRAMI ve ÖZGÜN BİR DURUM OLARAK “MODERNLİK”TEN “MODERN MİMARLIK”A

2.1 Özgünlük Kavramı

“İnsan her seferinde yeni baştan yaratmak adına sürekli kendisini yok etmelidir”

Theo van Doesburg, 1918

Çalışmanın bu bölümünde öncelikle “özgünlük” kavramı ele alınacaktır. Kavram, güzel sanatlar, tasarım, mimarlık ve düşünsel temelli bağlamlarda incelenecektir. Bu incelemeler sonucunda ve bu bakış açılarıyla bir “özgünlük” tanımlamasına ulaşılması ve bu tanımın 1950–60 arası Türkiye mimarlığına ait irdelenecek örneklerdeki yaklaşıma temel oluşturması hedeflenmektedir.

2.1.1 Özgünlük Kavramı ve Önemi

Kavramlar dinamik hayatın içinde üretildikleri; değişik zaman dilimlerinde veya aynı zaman diliminde bile olsa değişik bilgi, kültür ve eğilime sahip insanlar tarafından farklı anlamlar yüklenerek kullanıldıkları için, sürekli değişime uğrar; evrilir, genişler, büyür, küçülür yahut kabuk değiştirirler (Demir ve Acar,1997,s:65). Bu nedenle kavramlar için genel tanımlar ortaya koymak güçtür. “Özgünlük” de tanımlanması zorluklar içeren kavramlardan biridir. “Özgün”, doğrudan doğruya kaynağından gelen ya da yaratıcısının elinden çıkan bir parça, bir yapıt, bir metin vb. kopyaya, röprodüksiyona, çeviriye, yeni bir düzenlemeye vb. karşıt olarak kullanılmakta (Büyük Larousse, 1994), orjinal, otantik olanla eşanlamlı değerlendirilmektedir. Ayrıca alışlagelenden ayrılan, sıradan olmayan, sık rastlanmayan bir şey için de kullanılmaktadır. Bunun da ötesinde, kendi türünde tek olan, daha önceki hiçbir örnekten esinlenmeyen, başka hiçbirşeye benzemeyen bir şey için kullanılmakta, yeni, görülmemiş anlamına gelmektedir (T.D.K. Sözlüğü, 1998), “Bedri Rahmi’nin yazmalar üzerine yaptığı araştırmalar, ürettiği “özgün” kalıplarla kısa zamanda üretime dönüşür” (Giray,2000,s:398) ifadesi bu tanıımı örneklemektedir. “Özgünlük” ise bir buluş sonucu olan, nitelikleri bakımından

benzerlerinden ayrı ve üstün olan şeklinde de tanımlanan “özgün olma durumu”nu ifade eder. Ayrıca “özgünlük”; bir kişinin yeni, özgün bir şey yaratma yeteneği, kişiliği, orijinalliyetidir (Büyük Larousse, 1994). “Monet’in özgünlüğü fırça vuruşlarında gizlidir” ifadesinde olduğu gibi.

Öze dair, özden gelen anlamlarını da içeren özgün sözcüğü, kökeni Latince “originalis” olan “orijinal” sözcüğünün karşılığıdır ve İngilizce, Fransızca ve Almanca’da “original” olarak yazılır. Orijinal sözcüğü ise ilk örnek olan, asıl olan, yeni, yaratıcı, taklit olmayan, özgün olan demektir. Özgün olanı sorgularken, bu kavramın anlamsal yakınlığı (yeni, biricik, özgül-spesifik) veya karşıtlığı (sıradan-jenerik, kopya, taklit) olan sözcük ve kavramlarla birlikte ve bunları akılda tutarak düşünmek yararlı olacaktır.

Guilford (1959) özgünlüğü yaratıcı düşünceye özgü bir özellik olarak tanımlar ve ona göre özgünlük, alışılmamış fikirleri ve çözüm önerilerini üretme yeteneğidir. Read’in (1960) “önceden biçimi ve hiçbir yüzü olmayan birşeyin varlık kazanması” olarak tanımladığı yaratıcılık, yoktan var etme olabileceği gibi, daha çok ve genellikle, var olan malzemenin yeni biçimde kullanımı, yeni baştan uyarlamasıdır. Landau’ya (1974, s:72) göre yaratıcılık, daha önce kurulmamış ilişkiler arasındaki ilintileri kurabilme, böylece yeni bir düşünüş şeması içinde, yeni yaşantılar, deneyimler, yeni ve özgün düşünceler ve yeni ürünler ortaya koyabilme yetisidir.

Yaratıcılıkla ilgili araştırmalara göre özgünlük, fikirlerden başlayarak davranışa ve giderek de üründe ortaya çıkan bir yaratıcılık yeteneğidir ve bu yetenek, aynı zamanda yaratıcı düşüncenin ürettiği ana fikrin ve bu yolla gerçekleştirilen ürünün önemli bir özelliğidir (Şatır, 1998). Muhakemenin hakim olduğu bir düşüncede gerçeğin varlığı, güvenlik içinde olma ve kendini garantileme ön planda iken, yaratıcılığın hakim olduğu düşüncede bağımsızlık, özgürlük, çok yönlülük, esneklik, hayal gücü, genellikle düzensizlik ve alternatifli düşünme söz konusudur. Şatır’a (1998) göre özgünlük hem sanatsal ürünlerde, hem bilim ve teknik alanının ürünlerinde ve hem de doğa varlıklarında ortaya çıkmaktadır. Sanat ağırlıklı ürünlerde sınırlamalar daha büyük ölçüde yok olmakta, duygusal anlamlılık artmaktadır. Bilim ve teknik ağırlıklı ürünlerde ise akla yatkınlık ve gerçeğe uygunluk önemlidir. Bunlara karşılık doğa varlıkları gerçeğin kendisidirler. Fakat

öylesine çok, öylesine çeşitli ve öylesine sınırlar içinde sınırsızlardır ki hem bilimin-teknikğin akla yatkınlığını ve hem de sanatın duygusal anlamlılığını kapsarlar.

Özgünlük modern dünya için önemli bir kavram haline gelmiştir. Oysaki Tanyeli'ye (2001, s:7) göre geleneksel dünyada geçerli değer biçme alışkanlıkları içinde, yeni bir ürünü bir modele, bir arketipe, bir prototipe ve saygı gören eski bir yapıta benzetme çabası olumsuz olmak bir yana, tam aksine övgüye değerlidir. Gelenekselin yıkıldığı dünyada ise yapıtın kalitesini tanımlayan şey, onun ideal bir modele benzemesi değil, tersine benzememesidir.

Felsefî bakış açısıyla özerkliğe işaret eden bir kavram olarak nitelenen özgünlük, bir nesnenin, bir düşüncenin, bir davranışın yani soyut-somut bir gerçekliğin özelliğidir. Özgün olma durumunun ortaya çıkması için bunu yapacak bir öznenin, özgürlük ortamının, eleştirel ortamın ve yaratıcı düşüncenin olması gereklidir. Özgünlük, bir ürün, bir nesne, bir durum vb. üzerinde düşünülmüşlüğü, eleştiriyi, emeği çağrıştırmasının ötesinde, beraberinde getirdiği yenilik ve gelişme gibi niteliklerle önem kazanmakta ve sıradanlığın karşısında durmaktadır. Bireyselliğin yansıması ve yenilik düşüncesinin aranmasıyla varolabilecek özgünlük kavramını daha iyi anlamak için, değişik alanlarda tartışmanın yararlı olacağı düşünülmektedir.

2.1.2 Tasarımda ve Sanatta Özgünlük

Tasarım önceden görülenmiş olana karşıt olarak salt imgelem yoluyla varlık kazanan şey olarak tanımlanmaktadır (Akarsu, 1998, s:172). Yani tasarlama; yeni ve daha önce varolmayan bir ürünü ortaya koymak amacıyla yapılan bir eylemdir. İdeal bir tasarlama eylemi de yaratıcılığı gerekli kılar ve bu yönüyle de sezgiselliği ve özgürlüğü barındırır. Aynı zamanda tasarlama, mevcut bilgi ve birikiminden oluşan zemin (bellek) üzerine yeni sentezler geliştirilerek -farklı bakış açılarıyla yenilemekle- de ortaya çıkabilir.

Sanat ise, güzeli gerçekleştirmek için ortaya konulan özel etkinlik alanlarının her biri olarak tanımlanmaktadır. Sanat düzeyinde yaratmak, özgün bileşimler oluşturmaktır. Özgün olmayan hiçbir sanat yapıtı, gerçek sanat yapıtı olamaz. Rodin “Sanat insanın en yüce görevidir, çünkü sanat dünyayı anlamak ve anlatmak isteyen düşüncenin çabasıdır” der (Timuçin, 2004, s:423).

Modernleşmenin getirdiği özgürlük ortamıyla birlikte sanatın tek alıcısı ve üzerinde söz sahibi olan kurumların, kilisenin ya da aristokrasinin etkisi kalkmıştır. Bu yeni durum da Erzen'e (2002, s:58) göre 17. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş karşımıza, bireysellikleriyle etrafı büyüleyen, gelenekleri farklı yorumlayan, daha doğrusu "yorum" yapan sanatçıları çıkarmıştır. Yani bu "özgürlük" ortamı sanatçıların kendilerini gerçekten bir yaratıcı olarak görmeye başladığı özgün ürünün oluşmasını sağlamıştır. Fischer da (1980) sanatı, bireyi varoluşunun bilincine vardırarak bir yol olarak görürken kendi varlık nedeninin hiçbir zaman aynı kalmadığını ileri sürer. Çağların gelişimi toplumların değişimini hazırlarken sanatın görevi de değişir ve çağa paralel yürür. Ancak sanatın hiç değişmeyen bir görevi "gerçeği yansıtma niteliği"dir. Gerçeği yansıtma niteliği onu bir anlamda sıradanlaştırıyor gibi düşünülse de, sanatın asıl özelliği, belirli bir nesne üretmeyi amaçlayan ve bir tasarım ya da kurmaca sonucunda ortaya çıkan bir etkinlik olmasıdır, insanın yaratıcı gücüne bağlı bulunmasıdır. Bozkurt'a göre olağan ve sıradan nesneler sanat yapıtının karşısı sayılmışlardır, çünkü sanat yapıtını, doğal oluşumlardan farklı olarak, belirleyen belli başlı özelliklerden biri özgünlük, öbürü de onun tek ve biricik (unique) olmasıdır (Bozkurt, 2000, s:14).

Öte yandan tasarımın, bilim ve sanatın sentezini içeren bir etkinlik oluşu, özgünlük açısından da böyle bir sentezin gerekliliğini düşündürür. H. Oestreich'a (1988) göre en iyi tasarım çözümleri genellikle ve öncelikle ürünü belirleyen etkenlerin ve ihtisas alanlarının sunduğu zor farkedilen toleransları ve hareket alanlarının değerlendirilmesiyle elde edilir. Tasarımcı yaratıcı bakış açısına sahip olduğu sürece, alışılmamışı ve mükemmelliği sürekli arayacaktır. Bir yandan tasarım nesnelerini sanat nesneleriymiş gibi belli bir felsefi düşünce ile geliştirerek "özgün" ürünler elde etme çabası gösterirken, bir yandan da gerçekten basit-yalın bağıntılarla alışılmışın içinde bile özgün olanı keşfedebilecektir. Bir tasarım nesnesinin özgünlüğü çok genel olarak işlevi, yapısal kuruluşunda ve anlam, kavram, sembol, biçiminde olmak üzere iki şekilde ele alınabilir (Şatır, 1998).

Orjinal ve özgün bir fikrin, bir ürünün ya da bir davranışın tipik özellikleri; Preiser'dan da (1976) yararlanarak şöyle sıralanabilir; az bulunurluk, alışılmamışlık ve kaliteli olmak. Şatır'a (1998) göre de buradaki kalite anlayışı çok yerinde bir değerlendirmedir, çünkü az bulunma ve alışılmamış olma özelliği saçma sapan fikirlerin ve küçük ürünlerin meydana gelmesine neden olabilir. Kalite anlayışı, fikrin

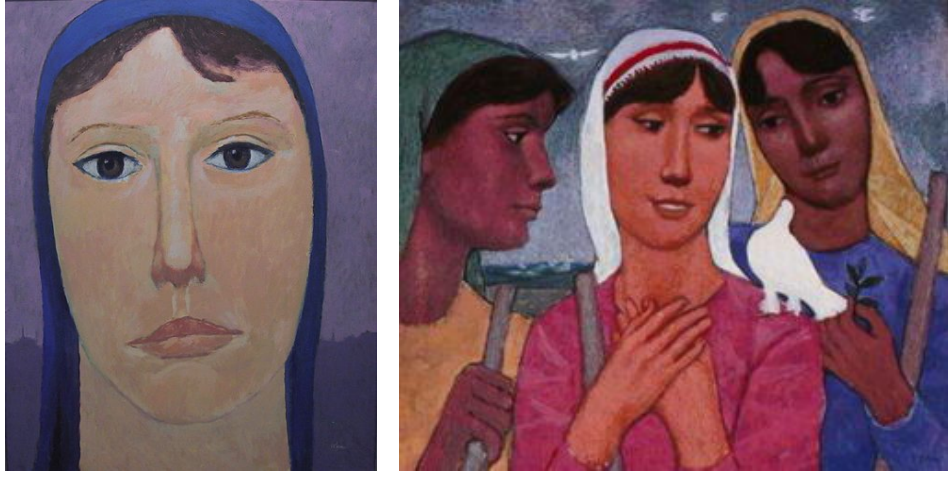
probleme uygunluğunda, bütün duygusallığına ve sezgi gücüne rağmen akıllıca çözümünde, vb. özelliklerde aranacaktır. Özgün bir ürünlerdeki yeniden yorumlama, benzetme ya da aktarma olgusunda eski anlamlar ne derece çok erir ve yeni anlamlar ne derece yoğunlaşırsa özgünlük ve yenilik oranı o denli başarıya ulaşmış demektir.



Şekil 2.1: Guernica. Pablo Picasso (Kaynak: www.xtec.es)

Bu anlamda örneğin Picasso sanata getirdiği kendine has yorumuyla özgün bir konumdadır. Onun en önemli eserlerinden Guernica (Şekil 2.1) bu farklılığı açıkça ortaya koyar. Alman bombardıman uçakları, Guernica adlı küçük kasabayı bombalamışlardır. İşte o zaman Picasso, aradığı konuyu bulmuştur. Fakat bunun sonucu olarak yaptığı o ünlü tablo, ne o olayın bir doğrudan bir betimlemesi, ne de bir silahlanma çağrısıdır. Bunun yerine Picasso bir duvar resminin geniş çerçevesi içinde, bir takım eylemleri simgesel anıtsal bir düzenlemeyle bir araya getirmiştir. Resimdeki simgecilik açık olmamakla birlikte, figürlerin ne yaptığını, örneğin atın acı çektiği, boğanın kötü durumda olduğu çıkartılabilir... (Lynton, 1982) Picasso burada, kurucusu olduğu kübist sanat akımı dahilinde ve güçlü sezgileriye, ilham kaynağı olan olayı kendine özgü biçimlerle yorumlayarak özgünlüğe ulaşmıştır.

Resim sanatından bir başka örnek vermek gerekirse; Nuri İyem “anadolu kadınları”nda (Şekil 2.2) o güne kadar alışılmayan bir anlatım kullanmış, özellikle de figürün tuvale aktarılması anlamında kendine has bir tavır benimsemiştir. Giray (2000, s:438) da tüm tuval yüzeyini korkusuzca kaplayan hem de alının ortasından kesilmiş bir kadın yüzünün İyem’in yıllar içinde gelişen şaşırtıcı ve özgün figür anlatımı olduğu görüşündedir. Aslında İyem, kadınlar üzerinden Anadolu’yu resmetmiş ve onun gerçekliklerini kadınların ifadelerindeki acı, sevinç, heyecan ve hüznünde aramıştır.



Şekil 2.2: Nuri İyem'in Anadolu Kadınları (Kaynak: www.look-art.com)

Çağdaş tasarımcı Philippe Starck ise günlük hayatın parçası olan nesneleri basit ve yalın bir biçimde yeni malzeme ve formlarla “yeniden” yorumlamaktadır. Sağocak (2003, s:92) Starck’ın, tarafsızlık, dürüstlük, maneviyat gibi kavramları öne çıkaran tasarımlarıyla, çağdaş bir yaşamın kurulmasında tasarımcının anlam arayışı içinde olması gerektiğini vurguladığını belirtir. De Winter (2002), tasarım ve hatta genel olarak toplumda üç olgunun, teknoloji, işlev ve kültürün öneminin inkar edilemez olduğunu belirttiği yazısında bu üç alandan birindeki yenilikten kaynaklanan özgünlüğün önemine değinir. Örneğin Starck’ın ünlü limon sıkacağı (Şekil 2.3) yepyeni bir teknolojik işlemin ürünü değildir ve aslında işlev üzerine yenilikçi bir düşüncenin ürünü olduğu da söylenemez. Ancak güçlü heykelsi varlığıyla ulaştığı özgünlüğünü, bir tasarım ürününün geç 20. yy kültüründe sahip olduğu konumdan ve yeni algılanış biçiminden alır (De Winter, 2002).



Şekil 2.3: Philippe Starck (Kaynak: www.architetturaedesign.it)

Sanatçılar ve tasarımcılar özgün ürünler yaratma çabası içinde olurken kimi zaman doğadan kimi zaman da diğer sanatçı veya tasarımcılardan etkilenmişlerdir. Bu noktada tasarımda, sanatta ve mimarlıkta da esinlenmenin doğallığından bahsetmek mümkündür. Bu durumu Fuat (1996, s:168) “Özgünlük Avı” adlı kitabında şiir üzerinden değerlendirirken, “Sanatçıların birbirinden etkilenmeleri, esinlenmeleri çok doğal bir şey. Bunun bütünüyle aşıldığı bir durum olabilir mi?” diye sorduktan sonra “Sanmıyorum. Örneğe bugün birileri şiir yazabiliyorsa, yeryüzünde onlardan önce birtakım kişiler şiir yazmış oldukları için yapabiliyorlar bunu. “Şiir” onlardan önce vardı. Ne kadar özgün olsalar da, ne kadar kimselere benzemeseler de, “şiir” yazmaları onları kaçınılmaz bir ortaklığın içine çekiyor. Önceden belirlenmiş bir alanda at oynatıyor, bu işi kendilerinden önce yapmış olanlara bakıyor, birtakım görülen ya da görülmeyen kurallara boyun eğiyorlar. Şiir yazma işi onlarla başlamadığına göre, şiir yazıyor olmalarıyla, bir “etki”, bir “esinlenme” içindeler...” diyerek açıklamaktadır (Fuat, 1996, s:168). Aslında her üretimin kendinden öncekilerin tanımladığı gelenek ve normlar içinde yapıldığı düşünülürse esinlenmelerin, etkilenme ve benzerliklerin doğal ve hatta belki de kaçınılmaz olduğu ortaya çıkabilir.

2.1.3 Mimarlıkta Özgünlük

Neagu (2006), Mimarlıkta 19. yy.dan itibaren kendisini ifade etmeye başlayan ve önceleri mimarlık sorunsalı içinde küçük bir entelektüel alanı kaplayan özgünlüğün; diğer alanlarda da olduğu gibi, farklı bir anlam, anlatım, arayış anlamına gelmekte, yani yeni bir yorum, farklı bir kimlik ifade ettiğini ileri sürmektedir. Güney (2004) ve Yürekli’ye (2004) göre entelektüel sorgulama, mimarlığın değişmez bir biçimler bütünü olmadığını ortaya koyar. Mimarlıkta özgün bir ürünün ortaya çıkması ancak bu sorgulama bilinci ile olabilir. Bu, mimarlığın akıl tarafından yapılan bir eylem olma özelliğidir ve bu da mimarlığın en değişmez gerçekliğidir.

Modern öncesi dönemde özgünlüğün önemli bir değer sayılmadığı söylenebilir. Çünkü Tanyeli’nin belirttiği gibi modern-öncesi dünyada her bilgi alanı normatif bir sistem oluşturur. Tasarımcı ve/veya sanatçının önünde hazır eylem ve düşünce kalıpları-sistemleri vardır. Söz konusu sistemler kişiyi tekil her durum karşısında sıfırdan başlayarak tavır almaktan kurtarır:

“Sayısız tekil duruma uygulanabilir nitelikteki sınırlı sayıda kalıp (patern) ve bunları bir araya getiren sistemler o bilgi ve etkinlik alanına ait her soruyu daha sorulmadan yanıtlamaktadır. Örneğin, müzikte barok çağıın yaşandığı dönemde tüm sanatçılar barokun kalıplarına uygun müziği bestelemek durumundadırlar. Bu kalıplar öylesinde yaygındırlar ki, çoğu zaman ülke ya da ulus sınırlarını aşarlar. Vivaldi, Telemann, Lully ve Purcell’ın farklı uluslardan oluşları yaptıkları müziğin temeldeki özdeşliğini gözden saklayamıyor. Yine normatif bir eylem kalıpları sistemi olduğundan ötürü, sözgelimi, gotik mimarlığın içerdiği kişisel çizgileri saptayamıyoruz. Aynı çağda, aynı coğrafyada inşa edilen gotik yapılar özdeş nitelikler gösteriyorlar. Osmanlı klasik çağının ve sonrasının mimarlık ürünlerinde de yine kişisel farklılıkların saptanabildiği söylenemez. Böylesi bir düzende kişisellik ya da bireysellik ancak kısıtlı bir çerçevede söz konusudur” (Tanyeli, 2002, s:65).

Özgünlük, özneyle, bireysellikle varolan bir kavramdır. Bu nedenle de öznenin sezgileri, hayal gücü ve birikimiyle yakından ilgilidir. Sanatı, salt yararlılık amacı güden yaklaşımdan ayıran da budur. Bir sanat eseri olarak değerlendirilen, ama yararı da hedefleyen mimari üründe estetik ve güzellik kaygıları vardır ve bunları oluşturan hayal gücü, sezgisellik ve yaratıcılık kişiden kişiye, toplumdan topluma, kültürden kültüre değişir. Öyleyse bu noktada “o kültür için özgün”, “o zaman için özgün”, “bu durumuyla veya bu yönüyle özgün” tanımlarının da özgün olma durumunun çeşitliliğini anlatmakta olduğunu söylemek mümkündür. Tabî ki çok daha bireysel olduğu düşünülebilecek bir etkinlik alanı olan sanattan farklı olarak, mimarlık alanında daha bağımlı bir özgünlükten söz etmenin gerekliliği de ortaya çıkmaktadır.

Güzer’e (2007, s:30) göre mimarlık, her zaman sanat ve yaratıcılıkla yakın ilişkili bir etkinlik olarak ele alınmıştır. Tasarım ürünü söz konusu olduğunda orijinal, yeni, özgün, öncü, farklı olmak olumluluğun bir ön koşulu olmuş, "vazgeçilmez bir beklenti" olarak kabul görmüştür. Tersten gidildiğinde de bildik, sıradan ya da kopya olmak, tekrar etmek, taklit etmek, olumsuz çağrışımları olan tutumlardır.

Cengizkan’a (2004, s:106) göre ise “özgünlük” ve “yenilik” daha doğrusu yenilik yaratmanın ürünü olarak özgünlük, tekrarlarla gelen kemikleşmeye karşı duran, statükoya karşı koyan ve onu hırpalayıp, dönüştüren bir şeydir. Ve bir kopuşun hem aracı hem de işareti olarak düşünülmesi gerekir. Korkmaz (2006, s:76) da yeniliğin önemini şöyle vurgular: “Mimarlığın gücü, zanaatı aştığı noktada başlıyor ve bunun da yegane ölçütü yenilik: var-olanın içinde saklı olan yenilik, gerçekleşmemiş potansiyeller anlamında yenilik; icat edilmiş/zorlama/yapıştırma yenilik değil.” Tabi

burada dikkat edilmesi gereken yenilik ya da özgünlük arayışı içinde kaybolmamaktır. Çünkü farklı olana ulaşma çabası kimi zaman gereksiz zorlamalarla olumsuz sonuçlar getirebilir. Örneğin “overdesign” (aşırı tasarım) ve ya “kiç”e (kitsch) varan sonuçlarla karşılaşılabilir. Tasarımın abartılması giderek tasarım toluyla yabancılaşma overdesign’a götürürken, tasarımın bir süreç olarak göz ardı edilmesi vesalt beğeniyi hedefleyen biçimsel özelliklerin dikkat çekici olması ve ön plana çıkması da kiçleşmeye götürür. Özgün bir tasarım ürününde olduğu gibi kiçte de norm dışı olma çabası vardır ama kiç üretim, duygusallığı sömürücü özellikleri de ekleyerek yapılan üretimdir. Baudrillard’a (1997) göre de kiç, güzelliğin ve özgünlüğün karşısına nesneleri değişik boyutlarda yeniden ürettiği ve taklit ettiği kendi simulasyon estetiğini koyar ve bu durumda geleneği olmayan bir estetiğe göre üretim söz konusudur.

Özgünlük arayışında norm dışı olma çabası diğer alanlarda da karşılaşılan bir durumdur. Örneğin Fuat’a (1997,s:168) göre şiirde kimi çağdaş sanatçılar özgün olmaya çok önem verirler. Fazla incisini düşünmeden, günün ölçüleriyle, etkilenmelerden, esinlenmelerden uzak kalmaya özen gösterirler. Konuları, temaları, kişileri, duyguları, düşünceleri, dahası sözcükleri "dokunulmamış" olsun isterler: “Ne var ki bu saydıklarımızın hepsi ortak bir alanda edinilen şeyler. Şu kesin: Saltık bir özgünlük yoktur. Ama belli bir çerçevede "özgün" görünebilir.”

Benzer şekilde mimarlık alanında da sınırsız özgünlükten ya da tamamen özgünlük yoksunluğundan bahsedilemez. Bir mimarın, başka bir mimarın ürününden etkilenmiş olması da tasarlanan eserde özgünlüğün olamayacağı anlamına gelmez. Ancak özgünlük durumunun “derecelerinden” söz edilebilir. Her mimari eser toplumsal bir yapıda ve belli zaman diliminde ortaya çıktığına göre ve her toplumsal ve tarihsel olgu da kendi içinde tek, eşsiz ve bir bütün olduğuna göre ilintili olarak her mimari eserin de kendine has bir özgünlük ve farklılık taşıması beklenebilir. Dolayısıyla bir mimari eserde mutlak özgünlüğün olmadığını ifade edebilmek her zaman o kadar da kolay değildir. Burada önemli olan özgünlüğün, mimari üründe hangi düzeyde varolduğudur.

Buna karşın Şenyapılı (1999, s:248) “Birçok binada içerik ve teknik yeni/değişik/farklı olmayabilir. Bilinen bir içerik, bilinen teknikler kullanılarak gerçekleştirilmiş olabilir ama biçimlenmesinin “bilinen” olmaması gerekir. Başka

binalara öykünen bir mimarlık yapısı “özgün” değildir. Bir başka mimarın biçimleme yaklaşımı uygulandığında, özgünlükten yoksun binalar ortaya çıkması kaçınılmaz” demektedir. Oysa Vanlı (2006, s:357) bundan farklı olarak, var olanı kavramanın ve var olandan yola çıkmanın, var olmayanı bulmada en etkin yöntem olduğunu vurgulamakta ve zamanın süzgecinden geçerek kalıcı değerlerini kanıtlamış olan nesnelliğin, yarınlarda var olacak niteliklerin ipuçlarını da sakladığı inancına yakın olduğunu belirtmektedir.

Goff (1968) da, sanatta ve mimarlıkta herşeyin bütünüyle özgün olamayacağı görüşündedir. Ona göre sanatsal ya da mimari eserin üretiminde geçmişe ya da bugüne ait birçok şeyden etkilenilmektedir ve ancak bu etkilenilen şeylerin yorumlanmasıyla özgünlüğe ulaşılabilir. Öteki özgün eserlerden, yeni metodlardan, bilimdeki gelişmelerden yararlanılarak sezgi, ilham, hayal gücüyle özgün ürün elde edilir (Goff 1968). Benzer düşüncelerle Abdi Güzer de (2006, s:30) mimarlık söz konusu olduğunda tamamen özgün ve orijinal bir üründen söz etmenin çok kolay olmadığı ve aslında burada tartışılanın bir sınır meselesi olduğunu ileri sürmektedir. Konusu mimarlık olan her tasarım, kendisinden öncekilere belli ölçülerde referans verir, alıntılar barındırır. Öte yandan ona göre mimarlık, diğer tasarım ürünlerinden farklı olarak, sabit bir fiziksel bağlamla birlikte var olur ve anlam kazanır. Bu nedenle “yer” mimarlığın belirleyici girdisi, varolma zeminidir:

“Mimarlığa yönelik her değerlendirme, mimarlık ürününün ürettiği her anlam onu kavrayan bağlamla birlikte yeniden algılamalara, alternatif okumalara açıktır. Ürünle bağlamı arasındaki ilişki her ikisinin de anlamını yeniden kurar, dönüştürür. Bu özelliği, mimarlık ürününün birebir tekrarını olanaksız kılar. Aynı bina farklı bir bağlam içinde yeniden anlam kazanacak, bir önceki örneğinden ya da prototipinden farklılaşacaktır. Bağlam, mimarlık nesnesini farklılaşmaya ve özgünleşmeye zorlar. Bu nedenle alıntı ve referanslar, bağlama duyarlı bir tasarım içinde yeniden anlam kazanacak biçimde dönüşüme uğrar. Bu dönüşümün ulaştığı doygunluk düzeyi, bağlamla kurulan aidiyet ilişkisi ürünü taklit olmaktan uzaklaştırır. Şüphesiz bağlam salt fiziksel zeminle kısıtlı bir kavram değildir. Onu saran kültür ortamını ve zaman bilincini de içerir” (Güzer,2006).

Peki bu özgünlük arayışında “t a k l i t ” kavramı nerededir? Murat Belge (2005) “Özgün denecek düşünce yaratılamayınca, ‘yaratma’nın yerini ‘ödünç alma’ tutar ve birinin söylediğini başkaları tekrarlamaya başlar. Böylece bu ‘düşünce’ yaygınlaşınca, eh, bu kadar çok söylenen bir şeyin doğru olması gerektiğine göre, sonunda doğru da ‘olmuş olur’.” diyor.

Köksal'a (2003) göre de hangi coğrafyada yaşarsa yaşasın, bir tasarımcının "modernist" ya da "dekonstrüktivist" bir dil kullanması taklitçilikle suçlanmasına yol açmaz. Anonim ve kolektif bir tekil dile sahip olan geleneksel mimarlıkların (örneğin vernaküler mimarlığın) üretiminin taklit tartışmasının dışında kalmasının da nedeni budur. Özneye bağlı kişiselleşmiş "söz"ün taklidi ise öncelikle etik bir sorunsal tanımlar.

Köksal (2003), Osmanlı geleneksel üretiminin (özellikle büyük gelenekler söz konusu olduğunda) taklidi meşruiyet sınırlarının dışında bıraktığını belirtmektedir. Bunun şiirden müziğe dek uzanan örneklerini izleyebildiğimizi de eklemektedir: "Örneğin Victoria Holbrook, Osmanlı şiiri üzerine yaptığı çalışmada, Osmanlı'da "şiirin daha önce asla söylenmemiş bir şey olması gerektiği" görüşünün varlığından söz eder. Charles Fonton, bir Osmanlı bestecisinin bir peşrev bestelemek için o ana dek bestelenmiş peşrevlerin tümünü bilmesi gerektiğini (bilinmesi gereken yani bellekte olması gereken eserlerin sayısı kimi kez 10.000'e dek ulaşır), eğer bestelediği peşrev öncekilerden birine benzerse derhal "intihal" yani "çalıntı" damgası vurulduğunu aktarıyor. Osmanlı anıtsal mimarlığı için de durumun çok farklı olmadığı, birbirinin kopyası olan iki camiye bile rastlamanın ne denli zor olduğu bilinmektedir" (Köksal,2003).

Vanlı'ya (2006,s:17) göre bir binayı taklit etme seçiminin entelektüel savunması yapılsa da, eski başarıların gölgesine sığınmayı istemek, tarihte çok görülmüş kestirme bir yoldur: "İspanya'da 1950 yılında ziyaret ettiğim falanjist Franco'nun baş mimarı, son yaptığı kilisenin fotoğraflarını gösterdiğinde, "ama bu Brunelleschi'nin kubbesi değil mi?" diye sormuş, "evet, o en güzelini yapmış" yanıtını almıştım..."

Modern Mimarlıkla birlikte, mimarlığın içinde olduğu şartlar değişmiş ve yeni durum da akli ve rasyonel düşünceyi ön plana taşımıştır. Yürekli'ye (2002,s:68) göre aklın ön plana çıkması bir çeşit slogan olan "üslup" kavramını saf dışı bırakmıştır. İnsan beyninin önemli özelliklerinin kendini izlemek ve tekrardan -tekrarların çizdiği çerçevelerden- sıkılmak olduğu, insanların daha çoğu tarafından kavranmaya başlanmış, bunun sonucunda sonuç ürüne yönelik "mimesis" (taklit) kavramı itibarını hızla kaybetmiş, insan aklına yakışmayan bir davranış olarak görülmeye başlanmıştır.

Bülent Tanju'nun (2003,s:1) kaleme aldığı "Mimarlıkta sıfır noktasını aramak" adlı kitapta Han Tümertekin "özgün" olmanın karşısında, belleği sıfırlamayı önermektedir. Elbette belleği sıfırlamak ya da yitirmek mümkün değildir. Ancak burada kastedilen, tasarımcının zihninde oluşan kalıplardan kurtulma çabasıdır. Gerçekten de günümüz mimarlık ortamında, eğitimde model alınan ürünler veya her an karşılaşılan mimari imgeler, zihnin etkilenmemesini olanaksız kılmaktadır. Bu duruma karşı bellek, içinde barındırdığı birikimle düşünmeye yardımcı bir araç haline gelmelidir.

Mimarlık üzerine çokça düşünen felsefecilerden İnam (2004,s:130) özgünlüğün mekandan kaynaklandığını düşünmektedir ve "Özgünlüğümüz, mimarlık kentini gününbirlik gezmiş bir turist olarak söyleyebilirim ki, mekandan doğuyor. Mekan, kâne fiilinden geliyor, kevn mastarından. Olmak, oluşmak, var olmak ortaya çıkmak... demek. Kainat da aynı kökten. İmkan da. Mekan bir mekan değil, mimarlık kentinde, mekan bir imkân. Mimarlığın özgünlüğü, imkânın, varlık alanının, var olma ortamının mekan olmasından geliyor. Mekan oluşumu: Mekanın zamanla yoğrulması. Mekanın kendisini açması, duyurması, ortaya koyması. Mekanın sunabileceklerinin yakalanması, mekanın yaşanılacak yerlere dönüştürülmesi." demektedir. Louis Kahn ise özgünlüğün, belli bir düzen içinde yapılan tasarım sürecinde, mekanın, malzemenin, strüktürün ne olmak istediğine aranan cevapta olduğu görüşündedir.(Conrads,1991)

Aslında mimarlar eserlerinde özgünlüğe farklı araçlar kullanarak ulaşmışlardır. "Özgünlük durumu" mimari eserde mekansal kurgu, form, malzeme-teknoloji ve "yer"e özgünlük gibi açılardan incelenebilir. Mimarlıkta en büyük devrimlerin, mekanın (boşluğun) düşünülmesi ile gerçekleştiği söylenebilir. Mimari tasarımda mekanın, işlev ya da onu belirleyen somut (katı) bileşenler aracılığıyla değil, boşluğun kendisi aracılığıyla düşünülmesi daha özgün sonuçların ortaya konmasını sağlamaktadır ve sıradan olmayan bir mimariyi ortaya çıkarabilmektedir.

Formun benzersizliği de özgün olma durumunun önemli bir yönüdür. Mimari tasarımın sonuç ürünü olan form mimari ürüne temel niteliğini kazandıran en önemli bileşenlerdendir. Formun biçimsel görsel özellikleri, formu meydana getiren elemanlar, elemanlar arasındaki ilişkiler, anlam açısından ele alınabilir. Şentürer'de (1993) biçimin (formun) mimarlığın sonuç ürünü olması nedeniyle, insanların

mimarlığı bu sonuç ürüne göre değerlendirdiklerini ve mimarlıkla ilgili tartışmaların biçim temel alınarak yapıldığını ifade etmektedir. Bunun yanı sıra malzeme ve teknoloji kullanımındaki farklılıklar da özgün sonuçlar doğurabilmektedir. Malzemenin mimari üründe nasıl değerlendirildiği strüktürün nasıl yorumlandığı ve farklılığı da bu noktada önem kazanmaktadır. Ayrıca, diğer tasarım ürünlerinden farklı olarak, fiziksel bağlamla birlikte var olan mimarlıkta "yer", önemli bir tasarım girdisidir ve bağlama duyarlı bir tasarım çevreyle kurduğu ilişkilerin önerdiği anlamları ifade ettiği ölçüde özgün olabilmektedir.

Bütün bu tartışmalardan sonra özgünlüğün düzeyinin belirlenmesinde, mimari biçimin düşünülmesine yön veren süreçlerden yararlanmak mümkün görünmektedir. Uraz'a (1993, s:29) göre bir tasarımcı, tasarım problemini mevcut biçimlerle çözmeye çalıştığı süreçlerde karar verme minimum olduğu için, zamandan kazanmış ve yeni bir ürünün her türlü gerektirdiği harcamadan da kurtulmuş olmaktadır. Rutin tasarım (parametric design) olarak ifade edilebilecek olan bu tasarım sürecinde özgünlükten bahsetmek kolay değildir. Ancak mevcut, geçerliliği kanıtlanmış, bilinen örneklerden doğrudan aktarmalar yaparak mimari ürün oluşturulmaktadır.

Ne var ki mevcut bir görsel modelin aktarılması ile başlayan bir tasarlama faaliyetinde giderek bu formun değişmesi ve yeni bir modele ulaşılması mümkündür. Buradaki tasarımcı yaklaşımında, öğeler ve ilişkiler ile oynanır, onları bozarak, yeni sıralamalar ve düzenlemeler yaparak sonuçta başlangıçtan oldukça farklı bir ürüne varılabildiği gözlenmektedir (Turuthan, 1987). O güne kadar bilinen şeyleri o güne kadar akla gelmedik bir biçimde yorumlamak olarak da düşünebileceğimiz ve yenilikçi tasarım "innovative design" olarak adlandırabileceğimiz süreç özgün ve yaratıcı ürünler verme konusunda önemli bir düzeyi temsil etmektedir.

Yaratıcı tasarımda (creative design) ise yeni öğeler ve yeni ilişkilerle tamamen yeni bir tipoloji yaratılmaktadır. Bu bir prototipin detaylandırılması veya adaptasyonu amacıyla değiştirilmesinden daha zordur, çünkü çok daha yaratıcı olmayı gerektirmektedir (Uraz, 1993, s:34). Bu, bir anlamda o güne kadar görülmemiş ve yapılmamış bir şeyi yapmak, yeni biçimsel düzenlemeler elde etmek olarak da ifade edilebilecek buluş (heuristic) temelli düşünme süreci, özgünlük anlamında en üst düzeyde ürünlerin verilmesini olanaklı kılmaktadır. Öyleyse, bu yaklaşımlardan yararlanarak "özgünlük durumu"nun mimari eserlerde yenilikçi, keşfedici

(innovative) ve yaratıcı, buluşçu (creative) olmak üzere iki düzeyde değerlendirilebileceği söylenebilir.

Peki özgünlüğü anlamak, okumak her zaman mümkün müdür? Tasarımcının yaklaşımları ve bu yaklaşımların özgünlüğü, ortaya çıkan biçimlerden net olarak okunamayabilir. Tasarımın nerede özgün olduğunu anlamak ürünle kurulan ilişki düzeyine de bağlıdır. Özgünlük mimari üründe mekansal, işlevsel veya biçimsel bir yenilik olarak ortaya çıkabileceği gibi görünen nesnel gerçekliğin arkasında - platonist bir bakış açısıyla görünenin arkasındaki daha üst bir gerçeklik olarak belki de “öz” veya “konsept”- saklı kalan düşüncedir. Bu durumda özgünlüğü kavramak için görsel algılamamanın ötesine geçmek gerekir. Her bina izleyene bir takım sinyaller gönderir. Bu sinyallerin gücü ve izleyenin yorumu -hayat deneyimine bağlı olarak ürünlerdeki özü kavraması- eserin özgünlüğüne intersubjektif bir boyut getirir.

Bir eserin özgünlüğünün, yenilikçi ve yaratıcı yönlerinin ortaya konması, eserin üretiminden veya tasarlandığı zamandan geriye doğru yapılan bir analizin, karşılaştırmanın sonucudur. Bunun yanı sıra mimari ürünün üretiminden sonra kazandığı ikonik (ürünün simgesel değeri) veya kanonik (Leatherbarrow’un (2001, s:25) tanımıyla ürünün standard ve norm belirleyerek model oluşturan-öncül olan-yapısı) özellikler de yine özgünlüğe işaret eden durumlardır. Lipstadt’ın (2001) da üstünde durduğu bu iki kavram ve ayrım özgünlük adına önemli görünmektedir.

Bir eseri doğrudan ve tek başına ikonik ya da kanonik olarak tanımlamak zorluklar içermektedir. Burada, ikonik değer kazanmada eserin biçimsel özellikleri kadar onun toplumsal hafızaya kazınmışlığı da – Lipstadt (2001) bunu çoğu kez mimar olmayanlar tarafından yüklenen bir nitelik olarak yorumlamaktadır- önemli bir parametredir. Zira, toplumsal hafızada simgeleşmiş bir mimari eserin ardılının; onun tekrarı olarak algılanması neredeyse kaçınılmazdır. Bu anlamda ikonik eğilimler kendi niteliklerini kendine saklarlar. Kanonik bir eserin bilgisi ise, toplumsal hafızadan çok, mimari ortamın aktörlerince içselleştirilmiş gibi görünmektedir. Kanonik eser, hem model alınabilir olan, hem de model alınması öngörülendir.

Bir eser aynı anda hem kanonik hem ikonik özellikler gösterebileceği gibi yalnızca kanonik veya yalnızca ikonik de olabilir (Lipstadt,2001, s:13). Örneğin Benedikt’in (2001, s:15) de belirttiği gibi Paul Rudolph’un Yale’deki Sanat ve Mimarlık Binası

kendisinin en başarılı binası olmanın yanı sıra, hem en ikonik hem de en kanonik binasıdır. (Kanoniktir çünkü Rudolph’un tektonik fikirleri on yıllarca kopyalanmıştır.) Rohan’a (2001, s:39) göre A+A binasında (Şekil 2.4) Rudolph, Uluslararası Stil’in ticarileşmiş ruhsuzluğuna ve griliğine bir alternatif ortaya koymaktadır; yaptığı aynı zamanda renkli, pürüklü, zarif, çarpıcı, nükteli, hafiften kaba ve hatta tehlikeli bir Modernizmin kapılarını açmaktır. Materyal kullanımı ve renk seçimleri, hislere hitap edebilirliği ve gösterişsizliği de önemlidir. Hem kanonik hem ikonik olmasıyla da oldukça özgün olduğunu düşündürmektedir. Eiffel Kulesi (Şekil 2.5) ise kanonik olmaktan çok ikonik olarak düşünülmelidir. Tipik bir “landmark” olmayan bu eser de oldukça başarılı, neredeyse şiirsel bir düzeydedir ve özgünlüğünü değişimin simgesi olmasında bulur.



Şekil 2.4: A+A Mimarlık Okulu ve iç mekanı (Kaynak: www.yale.edu)



Şekil 2.5: Eyfel kulesi Paris (Kaynak: technology.beloblog.com)

Aslında ikonik olmak ve kanonik olmak, yalnızca ürünün kendisiyle ilgili değildir ve ürünün analizi tek başına bu kavrasallaştırmayı ortaya koyamaz. Toplumsal hafıza ve mimari ortamın eseri, ortaya çıktıktan sonra nasıl değerlendirdiği önemlidir. Buna ek

olarak, özellikle kanonik yaklaşımda, ürünün tasarım sürecinde, ürünün tekrarlanabilir olduğu, hatta rasyonel bir yaklaşımla belki de tekrarlanması gerektiğini de düşünülmüş olmalıdır ve bu durum modernin tezin başında sözü edilen özgünlük adına kendi içindeki çelişkisini de açıklamaktadır.

2.2 Özgün Bir Durum Olarak “Modernlik”ten “Modern Mimarlık”a

Özgünlüğün modern zamanlara ait bir kavram olduğundan yani Modern bakış açısının özgünlüğe yol açtığından önceki bölümde sık sık üstünde durularak bahsedilmişti. Bu noktada şimdi “modernliğin” ve “modern mimarlığın” özgünlük açısından konumuna bakmak yararlı olacaktır.

Gelenekten kopuşu ifade eden ve bu yönüyle kendisi de özgün bir durum olarak ortaya çıkan “Modernlik”le başlayan süreç, özgünlüğün varoluşunda, özgürlük ortamını sağlamış ve eleştirel düşünceyi öne çıkarmıştır. Modern düşünce, modern mimariyi ve onun özgün mekanlarını doğurmuştur. Tanyeli’ye (2002, s:65) göre Mimarlık dünyasındaki büyük dönemeç, yalnızca sanatsal “praksis”in geçirdiği değişimin bir ürünü değildir:

“Onu epistemolojik bir değişim, yani mimarlığın bilgi alanının yeniden biçimlenmesi eylemi olarak düşünmek gerekiyor. Şayet modernizm “praksis” düzeyinde bir değişimden ibaret olsaydı, onun en ilkel modernist tavırlarda dile getirilen biçimde, özgün olmayan tarihselci üsluplara karşı ortaya konmuş bir özgün biçimlendirme tavrı olduğunu kabul etmek gerekecekti. Oysa, “özgünlük”, yani içinde var olduğu çağın gerçekleriyle tutarlılık gibi bir “pseudo-kriter”in doğrulayamadığı hiçbir çağ, üslup ya da akım mevcut değil. Sanat yapıtı adeta tanımı gereği olarak, var olabilmek için talep edilmek zorunda. Buysa, onu kaçınılmaz biçimde çağının “kendiliğinden” bir ürünü kılıyor”.

Burada özgünlük “zeitgeist”a (çağın ruhuna) uymakla tanımlanmıştır, ancak bu, özgünlüğü tanımlamak için yeterli değildir. Çünkü tam da “zeitgeist”a mualif veya aykırı durumlar, derecesi yüksek bir özgünlüğü de beraberinde getirebilir. Tabi bu aykırılık geleneğe yaklaşmak olarak görülmemelidir. Çağın ruhuna uymamanın avangardizme götürebileceği de düşünülmelidir. Rosalind Krauss, 1981 tarihli “The Originality of Avangard” (Avangardın Özgünlüğü) adlı makalesinde avangard tartışmasının geleneğe karşı isyan olarak gördüğü orijinallik/özgünlük tartışması ile beraber yürütüldüğüne, düşünüldüğüne işaret eder. Avangard hareketler (dada,

fütürizm vs.) sürekli olarak yeniye dolayısıyla da özgün olanı arama gayreti içinde olmuşlardır ve aynı zamanda belirsiz bir geleceği keşfetme amacındadırlar. Benzer şekilde, kağıt üzerinde kalan, gerçekleşmemiş mimarlık ürünlerinin (paper architecture) de içinde bulundukları çağın imkanlarını aşan niteliklere ve önerilere sahip oldukları bilinmektedir.

Tezin bu bölümünde modern dünyadaki özgünlüğün izleri, öznelere (mimarlar) ve düşüncelerini de içine katarak nesneler (mimari ürünler) üzerinden tartışılacaktır. Modern mimarlığı oluşturan süreçlerin ışığında kimi zaman çağın ruhuna paralellik gösteren kimi zaman onunla çelişen özgünlük arayışları ortaya konacaktır.

2.2.1 “Modernlik”ten “Erken Modernizm”e

Özgünlüğün izlerinin sürülmesinde, özgünlük adına olumlu-olumsuz süreçlerin anlaşılmasında, “Modernlik”le birlikte ortaya çıkan değişimlerin ve yeniliklerin önemi büyüktür ve aydınlanma çağının, endüstri devriminin etkisinde gelişen mekan olgusundaki, bilginin derlenmesinde, sunulmasında ve yaygınlaşmasındaki ve daha birçok alandaki gelişmeler önem taşımaktadır. Modernlikle birlikte yeni gereksinimler doğmuştur ve yeni gereksinimlerin yanıtları da -doğal olarak- “özgün” olmuştur.

Aklı ve bireyi merkeze alan modern çağın, genel olarak rönesansla başladığı kabul edilmektedir. Bununla beraber felsefi temellerinin aydınlanma düşüncesiyle yerleştiği söylenebilir. Ayrıca 1789 Fransız devrimiyle siyasi, endüstri devrimiyle de ekonomik olarak tanımlanan Modernlik, bireyi ve özgürlüğü öne çıkarırken hem geçmişin kökten bir eleştirisini yapar hem de değişime ve geleceğin değerlerine kesin bir bağlılığı dile getirir.

Modernite, geleneğin normalleştirici işlevlerine başkaldırıdır ve normatif olan her şeyi reddeder ve direnir. Bu yönüyle modernizm kendinden önceki kültürlerden farklı olarak geçmişte yaşamaktan çok, gelecekte yaşayan bir toplum, daha teknik bir deyimle bir kurumlar bütünüdür (Giddens, Pierson, 2001, s:83). Modernliği gelenekten büyük kopuş olarak gören Baudelaire, onun yeniliğe mahkum olduğunu savunur. Ona göre ancak yeni olan, şaşırtıcı, bireysel ve biriciktir. (Baudelaire, 2004) Habermas da “modernlik, geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı başkaldırır;

modernlik, normatif olan her şeye karşı isyan deneyimiyle yaşar” der (Lyotard, Habermas, Jameson, 1994, s:33). Touraine (1992) ise modernliğin, insanlığın sonuna çağrıda bulunan dinsel düşünceden kopma olduğu görüşündedir. Comte, Hegel ve Marx bu tarih sonu fikrine karşı çıkmakla birlikte moderniteyle oluşan büyük gelişmeleri yeni bir başlangıç olarak görürler. Buna karşın Anthony Giddens’da “The Consequences of Modernity” de, eğer karşı konulmazsa modernliğin, örneğin çevre riskleri, otoriter yönetim biçimleri gibi, insan yaşamının sonunu getirecek global riskler taşıyan bir durum olduğu kanısındadır (Giddens, 1992).

“Architecture and Modernity” adlı eserinde güçlü bir biçimde modernliği tartışan Heynen’e göre “modernlik” sürekli bir evrim ve değişim süreci ile bağlantılı olan ve geçmişten ve bugünden farklı olacak geleceğe yönelen bir yaşam tavrı anlamına gelir. Modernlik tecrübesi, kültürel eğilimler ve sanat hareketleri şeklindeki tepkileri beraberinde getirir. Kendilerini geleceğe yönelik olma ve ilerleme arzusu olarak tanımlayan hareketlerden bazılarına, özellikle *modernizm* adı verilir (Heynen, 1999, s:10). Artun’a (2004) göre modernizmin etkileri arasında sanatın bir eleştiri, özerklik, siyaset belki de muhalefet odağı olarak belirmesi beraberinde sanatı, sanatçıyı anonimlikten sıyrıp kişisel ve özgünlük boyutu içerisinde algılamamıza neden olmuştur.

Heynen’e (1999, s:10) göre modernleşme terimi sosyal gelişim sürecini tanımlamak için kullanılır. Sosyal gelişimin temel özellikleri, teknolojik gelişmeler ve sanayileşme, kentleşme, nüfus patlamaları, bürokrasinin artması ve giderek artan biçimde kuvvet kazanan ulus devletleri, toplu iletişim sistemlerindeki büyüme, demokratikleşme ve genişleyen (kapitalist) dünya piyasasıdır.

Buna karşılık Tekeli (1998, s:138) modernleşmenin dört boyutuyla kavranabileceğini ileri sürmektedir:

"Modernleşme dört boyutuyla ve bunlar arasındaki gerilimlerle kavranabilir. Bunlardan biri ekonomik boyuttur; kapitalist ilişkiler içinde, inorganik enerjiye dayanarak üretim yapan sanayileşmiş bir toplum. İkinci boyut bilgiye yaklaşımdır; nesnel bir toplumbilim kurulabileceğine inanılmaktadır. Üçüncü boyut geleneksel toplum bağlarından kurtulmuş, kendi aklıyla kendini yönetebilecek bireyin doğmuş olmasıdır. Modernleşmenin dördüncü boyutu kurumsal yapısıdır. Bu tür ekonomik faaliyetlere sahip olan, bu tür bireylerden oluşmuş, kendi üstünde düşünen bir toplum yeni bir örgütlenme biçimi geliştirmiştir."

Modernlik, kendisini, yalnızca çizgisel bir zaman anlayışında değil, bir yandan da bu zamanı oluşturma –yani tarih yazıyor olma– iradesinde tanımlar. Calinescu’ya (1977,s:42) göre, modernliğin özü bu ilerleme fikri ile açıklanabilir. Ona göre bir burjuva ideali olan ilerleme fikri, yoğun bir pragmatizm ve soyut bir özgürlük anlayışı ile beslenen bir “başarı ve eylem kültürü” yaratmıştır. Köklerini akılcılık ve hümanizmde bulan modernleşme ideali, insanlığın özünde “iyi”yi arzuladığını ve bu nedenle, sonunda herkesin eşit olacağı bir duruma doğru yavaş yavaş ilerlemekte olduğunu varsayar. Modernliğin totaliter etkisi de işte tam burada gizlidir: eşitlik arayışı ile yola çıkan ilerleme fikri, özgürlüğü ve çeşitliliği göz ardı ettiği ölçüde, eşitlikten ziyade bunaltıcı bir tektiplilik üretir hale gelmiştir. Yani bir taraftan özgünlüğü besleyip kışkırtırken öbür taraftan da yok etmektedir. Bu ise modernliğin özgünlük bağlamındaki çelişisini ortaya koyar.

West (1996) modernliğin başlangıcı saydığı Rönesans ve Reform hareketlerinin Avrupa’da sosyal, kültürel ve entelektüel yaşamda köklü dönüşümler başlattığını ifade etmektedir. 16.yy felsefeci ve siyaset bilimcileriyle birlikte doğa, siyasi düzen ve ahlaka ilişkin daha rasyonel temeller bulma arayışı insanların geleneksel inançlarla dini otoriteden şüphe etmelerine yol açmıştır. Kültürel ve sanatsal alanlardaki hümanizme paralel olarak felsefe ve bilimdeki gelişmeler de dini dünya görüşünde yeni yorumlara yol açmıştır. Jacob Burchardt, ‘The Civilization of the Renaissance’da dünyada ilk modern devlet olmayı hak eden Floransa’da ifadesini bulan Rönesans çok çeşitli biçimlerde kendini gösterdiğini düşünmektedir. Rönesanstan sonra dini konuların dışına çıkılmaya başlanmış, ressamlar eserlerine vermek istedikleri anlamlara göre nüanslar katmaya başlamışlardır. Rönesans ile canlanan ve doğayı inceleyerek, detaylı şekilde, olduğu gibi resmetme arzusu perspektif tekniğinin geliştirilmesine yol açmıştır. Bu olgu Modernlik sürecini Batı metafiziği içinde temellendirmenin en köklü dayanağıdır. Batı metafiziğine ‘merkez’ olgusu girerek, zihniyet dünyasına getirdiği yenilik ‘mekan’ düşüncesi olmuştur. (Burchardt, 1973) Ortaçağ mekan kavramından koparak bir devrim yaratan yeni mekan anlayışı homojen bir mekandır (Pelt vd, 1991, s:284). Rönesans perspektif aracılığıyla merkezi tespit ederken, bireyde mekan algılaması içinde kendini bir bilinç nesnesine dönüştürmüştür. Bu M.Foucault’nun (1997, s:95) tabiriyle klasik öz’den modern özneye geçiştir.

Oğuz, Batı uygarlığında düşünsel serüvenin her alanda antik kaynakların yeniden keşfedildiği ve referans alındığı Rönesans döneminde, milattan önce 1. yy'da yaşamış Romalı mimar Vitruvius'un "De Architectura"sının açığa çıkarılmasıyla başladığını ortaya koyar (Oğuz, 2004, s:73). Zevi (1990, s:48) insanı ezen mimariyi kabul etmeyen, anıtsal mimariyi reddeden modern düşüncenin temelini, Rönesans mimarisinde bulunduğunu düşünmektedir. Klasik dönemin kurallarının etkili olduğu Rönesans mekanı, Hardenne'e göre (1994, s:111) homojen ve geometrik düzene duyulan arzuyu, armoni ve mükemmeliyetçi mutlak değerlerde somutlaştırarak dışa vurur. Rönesans'ta perspektifin bulunması bir devrim olarak mekanı algılayabilme ve kavrayabilme gücümüzü değiştirecek ve ardından klasik ve modern mekan nosyonlarının oluşmasında etken olacaktır. Van de Ven (1993), yüzyıllar sonra özellikle 1890'larda estetik teoride 'mekan'ın bir mimarlık düşüncesi olarak gelişeceği ve modern mimaride de en merkezi kavram olarak yerini alacağından bahsedecektir.

Gideon'ın (1982, s:30) da belirttiği gibi sanat ve bilimin birlikteliği Rönesans'ta perspektifin gelişiminde önemli rol oynamıştır. Perspektif, sanatçıların fiziksel çevreyi sembolik realiteye dönüştürmelerini sağlamıştır (Mc Grath,1992, s:171). Daha da önemlisi perspektifin bulunuşuyla modern bir kavram olarak bireysellik sanatı yerini almıştır. Gideon (1982, s:71) perspektif kullanımının yayılma hızıyla birey olma sürecinde yaşanan yoğunluğun birlikte ilerlediğini ileri sürer.

Bu anlamda dönemin yaratıcı ve özgün düşünce bağlamında en önemli figürlerinden olan Leonardo, yalnızca kompozisyon ve perspektif gibi sorunlarla uğraşmamış, bu konudaki kuramsal çalışmalarına uygulama alanı da bulmuştur. En tipik örneğini Üçlü Anna Grubu (Şekil 2.6) diye bilinen resminde gördüğümüz "hava perspektifi", onun resim sanatına katkıları arasındadır. Figürlerin arkasında uzanan manzaranın gittikçe soluklaşması, buğulu gri bir ton alması, ustanın bu buluşunun ürünüdür. Böylece o zamana kadar yalnızca çizgi perspektifiyle sağlanan derinlik, Leonardo'nun "sfumato" diye tanımladığı bu yeni buluşla daha inandırıcı bir boyut kazanmıştır (Atasoy, 2006).



Şekil 2.6: Leonardo da Vinci, Anna (Kaynak: www.alka.com.tr)

Peter Bürger, (1984) Batı Uygarlığına dair, insanın kullanımına sunulan araçların gelişiminden ziyade, insanın kendisinde, dünya görüşünde ne ölçüde gelişme kaydettiğinin sorgulanmasının önemli olduğu inancındadır. Aslında modern Batı Uygarlığının olumlu imgesi, birey olarak insan yaşamı ve özgürlüğü üzerine Aydınlanma ile atılan adımlarla yaratılmıştır.

Rönesansın getirdiği Aydınlanma döneminin, bilginin yayılmasına olanak sağlayan özgün bir nesnesi olan, Diderot ve d'Alembert'in hazırladıkları Ansiklopedi'nin (1751) içeriğini genel olarak belirleyen ayırt edici özellik, geleneksel, dinsel ve metafizik bilgi anlayışlarına karşıt bir tutumun, bilginin dünyevileştirilmesidir. Ansiklopediciler, hoşgörüsüzlüğü, bağnazlığı, kurumlaşmış dini ve kurulu düzeni eleştirmişlerdir. Amaçları, yaygın ve kalıplaşmış inançları aklın ışığında inceleyip, geçersizliklerini kanıtlamak ve insanlığa eleştirel bilinci ve doğal özgürlüğünü kazandırmak olmuştur. Ansiklopedicilerin Aydınlanma için önemi, özgürlük, eşitlik, adalet kavramlarıyla alevlenen Fransız Devrimine giden yolu radikal bir şekilde aydınlatmaları olmuştur (Hilav, 1993, s:15). Bunun da ötesinde aydınlanma, bilginin

yayılması, Descartes'in getirdiği rasyonalist düşünce biçimi, 17. yüzyılın pozitif düşüncesi ve teknolojik gelişmeler Endüstri devrimini hazırlamıştır.

Endüstri devrimi, birçok konuda (teknoloji, üretim, kültür, ekonomi, toplumun sosyal yapısı, sanat ve mimarlık) önemli değişimlere ve yeni yaklaşımların ortaya çıkmasına yol açmıştır. 18.y.yıl ortasında Endüstri Devrimi'nin süreçleri; nüfus artışı, artan endüstriyel üretim ve üretim sistemlerinin makineleşmesi de dahil olmak üzere İngiltere'de başlayıp değişik hızlarla Avrupa'nın diğer kentlerine yayılmıştır. Bu süreçler Benevolo'ya (1995, s:188) göre onüçüncü yüzyıldan beri ilk kez Avrupa'daki kent sisteminin nitel ve nicel boyutlarını değiştirmiştir. Nüfus artışı ve iç göçler çok sayıda konut yapımını gerektirirken, kamu görevlerinin genişlemesi daha büyük kamu binalarının yapımını zorunlu kılmış, emek alanlarının çoğalması, uzmanlık alanlarının ilerlemesi yeni bina tiplerinin doğmasına neden olmuştur (Benevole, 1981). Örneğin 19. yüzyılda yapı üretiminde yeni yapı malzemeleri ve yapım yöntemlerinin kullanılması ve ülkeler arasında teknoloji alanında yaşanan rekabet, mimarlık dünyasının gündemine “fuar yapıları” adı verilen yeni bir yapı tipinin girmesine yol açar. 1851 yılında Londra'da açılan ilk dünya fuarında İngiltere'yi temsil eden Kristal Saray (Crystal Palace), ilk kez dökme demir ve camın birlikte yapı malzemesi olarak kullanıldığı ve böylece teknolojinin biçimlendirdiği bir bina olduğu için büyük önem taşır. Bu bina ile birlikte, iç mekan-dış mekan arasındaki kalın duvarlar ortadan kalkar ve böylece iç mekanın her türlü ağırlıktan kurtulması sağlanır (Özer, 1964, s:23); bu da mimarlıkta özellikle malzeme-teknoloji ve form açısından yaratıcı olan, yeni ve özgün bir mekan anlayışının habercisidir.

Aslında ondokuzuncu yüzyıl, batı'da binlerce yıllık tarımsal uygarlıktan endüstri uygarlığına geçişin yaşandığı, toplumsal sınıfların köklü değişimler geçirdiği ve bunun sonucunda da sanat anlayışında büyük değişimlerin meydana geldiği bir zaman dilimidir. Ancak Özer (1989), çok kısa süre içinde zenginleşen burjuva sınıfının maddi komplekslerini bir an önce tatmin etmeye yönelmesinin, 19.yy.'da eski üslupları diriltme çabalarını gündeme getirdiğini ve böylece söz konusu devrin mimarisinin, değişik geçmiş üslupların otoritesini kabul eden ve onları yeniden canlandıran revivalizmler ile hepsinden gelişi güzel alıntılar yapan eklektisizmin dışına çıkamadığını belirtmektedir. Victor Coisin'in 1818'de ortaya attığı “Sanat için Sanat” (L'Art-pur-l'Art) formülü, 19.yy.'ın bu esprisini belirli bir gerekçeye

oturtmuştur. Başka bir deyimle, sanat tezahürlerini aktüel, gerçek hayatın çevresinden uzaklaştırarak, onları suniliğin, keyfiliğin, taklitçiliğin sembolleri haline getirmiştir. Bu durum, mimariyi belirleyen fonksiyon-strüktür-form bağlantısını her türlü ölçüyü aşacak şekilde gevşetmiş, adı geçen üç faktörün de apayrı yollara yönelmesine sebep olmuştur (Özer,2000). Yani bu yönüyle 19. yüzyıl, modernlikle beraber mimaride özgünlük adına olan gelişmelerin durakladığı bir dönem olmuştur denilebilir. Roth'un (2002, s:556) aktardığına göre Viollet-le-Duc da "Ondokuzuncu yüzyıl kendine özgü bir mimarlığı olmadan mı sona ermek zorunda kalacak? Buluş bolluğuna, yaşam gücündeki artışa karşın bu çağ gelecek kuşaklara sanatta karakersiz ve sınıflanması olanaksız melez binalar ve taklitlerden başka birşey bırakmayacak mı?" diyerek bu mimarlığa karşı olan eleştirel bakışını ortaya koymuştur.

19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise hakim olan tutuma karşı tepkiler yavaş yavaş belirginleşmeye başlamış, içinde bulunulan endüstri çağına ve gün geçtikçe hayata etkisi gözle görülür derecede artan teknolojik gelişmeye uygun, tarihi üsluplardan kaynaklanmayan ve etkilenmeyen, yepyeni (özgün) bir mimarlık anlayışı yaratma fikri ön plana çıkmaya başlamıştır.

Morris'in oluşturduğu ve eklektisizme ilk tepkiyi oluşturan Arts&Crafts hareketi, yüksek mesleki standartları ve konut mimarisinin problemlerine karşı ciddi ve dürüst bir mücadeleyi amaçlamıştır. Pugin, Ruskin ve Morris dönemin mimarlık anlayışındaki yozlaşmanın, zanaatkarlık ve ahlaki değerlerin gözden geçirilmesi yoluyla reforme edilmesini gerçek mimariye giden bir yol olarak görmüşlerdir. Morris özellikle en yüksek estetik değerlerin müzelerden arındırılıp, gündelik kullanıma ait artifaklarla tekrar bağlantısının kurulacağı bütünleşmiş yeni bir dönemi düşlemiştir(Lampugnani, 1985, s:28). Curtis (1996, s:49) de Muthesius'a göre sanat ve zanaatın, toplumda dürüstlük, bütünlük ve basitlik bilincini geri getireceğini belirtir. Eğer bu başarılırsa tüm kültürel yaşantı bundan olumlu etkilenecektir. Bu durum sadece mimariyi değiştirmekle kalmayacak aynı zamanda tüm neslin karakteri üzerinde de yansımaları olacak ve bundan yeni, özgün, devamlı bir üslup doğacaktır.

Örneğin Lampugnani'ye (1985) göre Morris için bu düşüncelerle tasarlanan Red House (Şekil 2.7), 19. yy tarihselciliğine karşı Gotik canlandırmacı bağlarına rağmen konut mimarisinde yeni bir üslup yaratacak özgün bir atılımdır. Açık, asimetrik

zemin planı, odaların bir araya gelişi, duyarlı yerleşimi ve iç dış birliği, malzemenin dürüst kullanımı ve iddiasız sade cephesi ile modern mimari için de önemli olacak farklı bir yönelimin habercisidir.



Şekil 2.7: William Morris-Red House (Kaynak: www.nationaltrust.org.uk)

Kantoğlu (1967, s:43), dönemin düşünce bağlamında özgün figürlerinden William Morris'in (Şekil 2.8) "Sanatın artık hiçbir kökü kalmamıştır. Sanatçılar günlük hayattan tamamıyla uzaklaşarak kendilerini eski Yunan ve Roma'ya kaptırmışlardır. Sanat da tıpkı eğitim ve özgürlük gibi yalnız birkaç kişiye ait olmamalıdır. Herkesle paylaşılmadıkça sanatın ne değeri olabilir" sözünün altını çizerek ve 19.yy ikinci yarısındaki değişimleri vurgular. Penty'in aktardığına göre ise insan ile maddenin arasına giren makinenin, dolayısıyla endüstriyel gelişimin güzelliği yok ettiği görüşünde olan Morris "... görüyoruz ki endüstrileşme tüm mantıki ve anarşik sonuçlara rağmen devam ediyor. Mimari ise tüm sanatların anası olarak toplumda itici güç oluşturuyor. Çirkinliklerin kültür diye sunulduğu bir ortamda daha önceki tecrübelerle sabit hiçbir sanat makinelerin ve seri üretimin karşısında tutunamaz. Ancak el sanatları ayakta kalma mücadelesi verir. Şimdi güzel sanatlara dönme vakti gelmiştir" demektedir (Penty, 1934, s:368). Ancak onun bu özgün tavrı fikir olarak birçok tasarımcıyı etkilemesine ve yön vermesine rağmen endüstrileşmenin karşısında duramamıştır.



Şekil 2.8: William Morris'in mobilyaları (Kaynak: www.morrissociety.org)

Arts and Crafts tasarımcıları, tasarımı, kişisel ve sanatsal ifade olarak görüyorlardı. Klasizmin ya da Gotik'in kuralları yerine, zanaatin getirdiği estetik normların kurallarıyla yeni formlar oluşturmuşlardır. Örneğin, Mackintosh'un "Free Style"ı bilinen hiçbir geleneği yansıtmamakta fakat zanaatkârlık ve kişisel ifade izleri taşımaktadır (Gelertner, 1995, s:204).

Ancak İnceoğlu'nun (2004) da belirttiği gibi "Arts & Crafts" hareketi, Avrupa'ya güçlenerek sıçramış, John Ruskin ve Henry van de Velde'nin önderliğinde, eski üslupların taklidinin yerine, yeni bir üslup anlayışını gündeme getiren, ama daha çok süsleme ölçeğinde kalan Art Nouveau hareketine dönüşerek, bu fikri uygulamaya çalışan ilk akımlardan biri olmuştur. Hemen hemen eş zamanlı olarak ortaya çıkan Art deco akımı ile tepki, daha grafik bir şekle bürünmüş ve 20. yüzyıl başından ortalarına kadar, dünyanın pek çok yerinde, hakim tek mimari anlayış olarak kabul edilecek olan Rasyonalizm'e bir temel oluşturmuştur (İnceoğlu, İnceoğlu, 2004).

Art Nouveau ise mimarlığın özünün biçim ve konstrüksiyonun oluşturduğu tezinden hareketle doğmuştur. Genellikle dönemin sert geometrik biçimlerine karşın, bitkisel biçimlerden türeyen daha yumuşak, akıcı çizgilerle ifade olunan Art Nouveau tüm çabalarına rağmen dekoratif özelliğinin ötesine geçememiştir. Batur'a (1995) göre Art Nouveau, sanayi karşısında geçerliliğini yitiren zanaatkârlığın durumunu sorgulayan yazar ve düşünürlerin kuram ve pratiklerinden, uygulamalı sanatlardaki reform hareketlerinden ve Arts & Crafts'dan büyük ölçüde etkilenerik beslenmiştir



Şekil 2.9: Henry Van de Velde (Kaynak: www.greatbuildings.com)

Curtis (1996, s:21), Beaux-Arts Klasizmine karşı bir reaksiyon olarak Art Nouveau'nun modern mimarının stilistik ve entellektüel anlamda ilk ve en önemli basamağını oluşturduğunu belirtir. Yani Art Nouveau, eğer Modern Mimarlık tarihselciliğin reddi ise modern mimarının ilk evresi olabilir. Aslında Art Nouveau mimarları tarihselciliği reddetmiş fakat geleneği tamamen reddetmemişlerdir.

Art Nouveau'nun düşünsel arka planının sanayileşmenin ve ekonomik büyümenin olanaklarıyla beslenmesine karşın, sanayileşmenin ve büyüyen ekonomilerin problemleri ile oldukça ilişkili sorunları olmuştur. Endüstriyel üretimdeki gelişmelere, yapı alanında yeni malzeme ve tekniklerin gelişmesine karşın, geleneksel form ve kalıplara bağlı kalmanın yarattığı çelişkiler sonucu olarak başlamış bir harekettir. Bu nedenle de önce bu gelişmelerin orijini olan İngiltere'de başlamış, daha sonra Fransa, Belçika ve Orta Avrupa'ya yayılmıştır. Ayrıca toplumsal yapılaşmanın, oluşan yeni aydın, özgürlükçü kent soylularının estetik gereksinimlerinin ve etik normlarının da Art Nouveau'nun oluşmasında büyük payı vardır (Batur, 1995).

Art Nouveau'nun etkili figürlerinden Henry van de Velde, 19.yy.ın sonunda başlayan yeni bir kültür sanat döneminin koşulları altında yaratıcı gücünü ayakta tutabilmiş, dönemini ciddi şekilde eleştirebilen az sayıdaki insandan biridir. Şairlerle, yazarlarla, sanatçılarla iç içe geçirdiği yaşamında yenilikçi sanat akımlarından etkinlenmiş ve deneyimlerini ileri taşımıştır. Biçimsel bir arıtma hareketi olan Arts and Crafts'ı tanımaya, doğadan ve biçimlerinden etkilenmeye başlamıştır. Doğayla ilişkisi olan dinamik ve hareketli ve kendi soyut karakterini koruyan ve dalgalı hacimler

oluşturan bir dünyayı hedefleyen bu hareketi ilk uyguladığı yer Brüksel'deki Vorort Uccle evi olmuştur. (Şekil 2.9) Sanat endüstrisinin ve zanaatın sorunlarını kendi teorik ve pratik çalışmalarının içine almış ve onun da ötesinde modern mimarinin gelişiminde ve biçimsel evreninde (biçim dünyasında) düşünsel olarak zemin hazırlamıştır. Modern mimarinin bu gelişimini önceden görmüş ve bu gelişim içinde hem yaratıcı ve hem de düşünür olarak yer almıştır (Anon,1958).

De Velde, düşünceleriyle yön verdiği Werkbund'un Köln kongresinde Muthesius'un endüstrileşme yönündeki tavrına karşı sanatın önemli olduğu çıkışını yapmıştır Yani bir anlamda çağın ruhunun (zeitgeist) tersine gitmiştir ama bu geleneksel olmak, geleneği tekrar etmek demek değildir. Sonuçta Van de Velde'nin dediği olmamıştır yani sanat endüstriden daha önemli olmamıştır. Hepimizin hayatı standardize olma tehlikesini bize dayatırken bunu ilk dile getirenlerdendir. Burada sorun sadece gelecekte ne olacağını bilmek de değildir ama Van de Velde'nin Köln kongresindeki tavrı ve oradaki çıkışındaki kaygı bütün 20. yüzyıla damgasını vuran bir kaygıdır ve özgün bir mimarlığı doğuran özgün düşüncelerinin işaretidir.

Art Nouveau tarihselciliği bilinçli olarak reddeden ilk hareket olması ve bireysel tavırları öne çıkarmasıyla biçimsel benzerlikleri aşırıp özgün bir üslup olma gayreti içindedir. Ama yine de Beeby'ye göre (1997, s:11) yeni teknoloji ve sosyal koşulları değerlendirmek yerine yerine ornamental yenileşmeyi tercih etmesi nedeniyle en başında kaybetmiştir. Frampton (1982, s:22), modernist avangardın, klasiğin rasyonalitesinden, gotik canlandırmacılığın irrasyonalitesine kadar geçmiş ile ilişkisini keserken, Art Nouveau'nun son dönemlerinin hermetizmini de bu bağlamda reddettiğini belirtir.

Van de Velde'nin de düşünce ve çalışmalarıyla önünü açtığı ve kuruluşunda önemli katkıları olduğu Werkbund, 1907'de kurulduğunda İngiliz Arts and Crafts ruhunu taşıyordu. Ama Werkbund Arts and Crafts'ın Alman versiyonu olmasının çok ötesindeydi. Endüstriyel üretimin sorunlarıyla uğraşmanın yolunun yine endüstriden geçeceğini bilerek Morris ve arkadaşlarının yaptığı gibi el sanatlarına dönme yerine endüstri ile uzlaşmayı, işbirliğini öngörüyorlardı.

Posener'e (1979) göre Werkbund'un en önemli yanı 1907'lerin seri üretimine karşı bir tepki oluşturmasıdır. Modern kapitalist endüstriyel üretim sisteminin dayattığı

yasaları aynı yıllarda gelişen hareketlere göre en iyi anlayan Werkbund olmuş ve zanaat üretiminin kitlelerin talepleriyle uzlaşmadığının farkına varmıştır (Petsch,1979, s:85).

19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan çağdaş ve yalın mimari anlayış, 20. yüzyıla gelindiğinde mimaride hızla gelişmeye ve yayılmaya başlamıştır. Birol'un (2006, s:10) da ifade ettiği gibi Mimaride Adolf Loos, Tony Garnier ve Auguste Perret, Art Nouveau'daki yalınlaşma yaklaşımını geliştirerek belli noktalarda Art Nouveau ile çakışan, belli noktalarda da ondan tümüyle ayrılan Erken Modernizmin temellerini atmışlardır. Özellikle Adolf Loos, "Kültürün evrimi kullanıma dönük nesnelerin süslemeden arındırılması ile eş anlamlıdır" diyerek binanın simgesel değerini reddeder ve binayı minimum maliyetle ekonomik olarak yapmak gerektiğini, ekonomik binanın da aynı zamanda topluma hitap ettiğini belirtir. Ayrıca, ilk olarak Adolf Loos tarafından "Ornament is crime" (Süsleme cinayettir) gibi katı bir formülle ifade edilmiş olan rasyonalizm, 1919 yılında Hollanda'da De Stijl ismi ile kurulan bir grup tarafından Loos'a göre daha radikal bir tutuma dönüşmüştür.

Öte yandan Cengizkan'ın da modern mimarinin başlangıcı olarak tanımladığı De Stijlin ilk manifestolarında, bireysel olana değil, evrensel olana ulaşma arzularını, geleneğin ve bireysellik kültürünün elinden sanatın kurtulmasını, yeni bir çağ bilinci umuduyla vurguluyordu.

De Stijl sanatçıları armonik bir çevrenin onun yaratım sürecini de yansıtacağına ve mimar, ressam, zanaatkarın birlikte çalışmasının bütün olarak toplumdaki rollerinin yeniden integrasyonunu sağlayacağına inanıyorlardı. Çevreye sadece estetik değerler değil etik değerler de yüklenecekti. Bu bağlamda modern mekan ve biçimsel soyutlama kavramlarının çıkış noktası olarak De Stijl en önemli kaynaktır.(Anon, 1982) . De Stijl taraftarları her ne kadar fonksiyonel düzeni savunmuşlarsa da, ortaya çıkan mimari, sanatsal ve estetik ağırlıklı olmuş ve bu nedenle teorisyenlerle uygulamacılar arasında anlaşmazlık doğmuştur (Gieselmann, 1996). Yine de De Stijl akımının geliştirdiği olumlu düşünceler, daha sonra ünlü Bauhaus okulunda (1919-33) geleceğin tasarımcılarını yetiştirmede uygulanan metodların bir bakıma öncüsü sayılabilecek niteliktedir.



Şekil 2.10: Schröder Evi (Kaynak: www.designhistory.org)

1924-25’lerde pratik olarak tükenen De Stijl’in geride kalan elemantarist tek binası Rietveld’in Schröder (Şekil 2.10) konutudur (Trachtenberg vd, 1986,s:525). Ana kitleden fırlayan fonksiyonel mekan birimleri bütüne ya da mimari forma dinamizm kazandırmaktadır. Önceden belirlenmemiş bu tasarım yöntemiyle varolacak sonuçta bir defaya özgü orijinal bir form olacaktır. Aslında binanın özgünlüğü dış formunu çok aşan bir biçimde, son derece esnek ve fonksiyonel olarak tasarlanmış olan iç mekanındadır. Schröder evinin iki belirgin özelliği olan açık plan anlayışı ve esnek yaşam kavramı Modern Mimarlıkla eş anlamlı hâle gelmiştir. Hanson (1998)’un da belirttiği gibi Rietveld-Schröder evi sabit duvarlar ve hareketli mobilyalar yerine hareketli bölmeler ve sabit mobilyalarla alışılmış domestik düzeni tersine çevirerek mekâna açıklık ve esneklik kazandırmıştır.

Hanson, Buller’dan aktararak Schröder evinin “20. yüzyılın sosyal yaşam biçimlerinde giderek artan özgürlük ve informelliği hesaba katan, gerçek anlamda esnek ilk ev olmasının yanı sıra, kullanıcısının çok çeşitli ihtiyaçlarına da açıkça cevap verdiğini” ifade eder (Hanson, 1998, s: 213).

2.2.2 Modern Mimarlıkta Özgünlük

Yukarıda anlatılan gelişmeler, mimarlıkta giderek daha yalın, tarih, gelenek ve üslupların belirleyiciliğinden uzak bir biçimsel dilin yerleşmesine, yaygın olarak kabul görmesine ve bunun sonucunda “Modern Mimarlık” adı verilen yeni bir yaklaşımın ortaya çıkmasına yol açacaktır. Modern mimarlığı hazırlayan gelişmeler, 20. yüzyılda etkilerini arttırarak sürdürür. 20.yüzyılın başlarında Werkbund’da, daha

sonraları Bauhaus'ta örgütlenen modern hareket, manifestoları, ürünleri ve bildirileri ile mimarlık pratiğini etkilemeye başlar.

Heynen (2002) Franziska Bollerey'nin, Modern Hareketin getirdiği varsayılan yenilenmenin sonuç olarak gerçekten yeni olup olmadığını sorguladığından bahseder. Yazar Modern mimarların çalışmalarının çeşitli tarihsel kaynaklarının tespit edilebileceğini savunur: rasyonellik, doğruluk ve etkinin hemen hemen aynı kavramlar olduğu düşüncesi Spinoza'ya kadar gider; makinenin putlaştırılmasının kökleri Kartezyen düşüncededir; toplumsal adalet ütopyasının ve kalabalık ve şehir kirliliğinin eleştirisinin izleri Fourier'dedir. Modern Hareketin en azından bütün bu farklı unsurları, ütopuyla realizmi birleştiren tutumundan ötürü özgün ve yenilikçidir (Heynen,2002).

Gio Ponti Modern Mimarlıkla ilgili olarak “ İnaniyorum ki Modern Mimarlık üniter bir üslup ortaya koymaz; fakat o, eser yaratan mimarın kendine özgü olan ifadesini açıklar” demektedir. Enis Kortan'a (1997) göre de Modern Mimarlık bir”moda” olmayıp, tarihteki başarılı mimarlık eserlerinden türetilmiş kalıcı ve zamandışı birtakım ilkeler bütününden oluşan ve çağımızın yeni kuram, malzeme, yöntem ve teknolojisiyle de zenginleşen bir mimarlıktır. Heynen (1999), Space, Time and Architecture kitabında Giedion'ın, geçmişin en uygun mimari akımlarına yasal bir mirasçı olarak modern mimarının, bilim ve sanatta olduğu gibi zaman-mekan kavramına dayalı olduğu için, düşünce ve duygu arasındaki boşluğa köprü kurabilecek yetenekte olduğu tezini savunduğunu belirtir. Gerçekten de Space, Time and Architecture kitabının bütün amacı sonuç olarak, modern mimariyi “yeni bir gelenek” olarak yüceltmektir.



Şekil 2.11: Bauhaus Dessau (Kaynak: www.bauhaus-dessau.de)

Modern Mimarlık içinde özel bir yeri olan Bauhaus'un amacı sanatı, galeri ve müzelerden kurtarıp yaşamın içine sokmaktı. Kostof'a göre (1995, s:702) Bauhaus'un öğrencileri hem tasarımcı, hem de zanaatkar olarak takım çalışmasının demokratik ortamı içinde yetişecekti. Okulun eğitim pedagojisine özgün bir bakış açısı vardı ve bu her alanda hissediliyordu. Gropius'un idaresinde kurulan Bauhaus'un (Şekil 2.11) ilk hocaları Kandinsky ve Johannes Itten'di. Gropius'un, Bauhaus'un başlangıç derslerini verdiği Itten, öğrencilerine Mazdean dietleri uygulayarak, Mazdean kostümleri giymelerinde ısrar ederek mistik ritüellerin canlandırılması yoluyla Bauhaus'u sadece pedagojik deneyimlerin odağı haline getirmek değil, gizemli bir yaşam tarzının ifadesi olarak da inşa etmeye çalışmıştır. Kandinsky'nin entellektüel çıkış noktasının kaynağı ise genelde bazı doğrudan vahiyler yoluyla dünyanın doğası üzerine spekülasyon anlamına gelen Teozofi idi (Rykwert, 1982, s:44).

Öğrencinin keşif ve buluş'a imkan tanıyan özerkliği, Albers'in eğitim programının en temel prensiplerinden biridir. Derslerinde tek ve belirli bir çalışma metodu uygulamaktan özellikle sakınmış ve öğrencilerine hiçbir standart yöntem ve önerisi olmamıştır. Öğrencilerin kendi başlarına keşif ve buluş yapmaları beklenirdi. Örneğin malzemenin keşfedilmesi gereken kendine özgü özellikleriyle çalışmalarını sağlayan Albers'e göre uygun malzemelerin seçimi, geçmiş deneyimlere ait bulunmuş çözüm yollarından sakınmak anlamına geliyordu. Amaç farklı çalışma süreçleri geliştirmek ve böylece sonuca dair yeni yöntemler üretmektir. Albers'in hazırlık eğitimi, her zaman spesifik bir amaç taşıdı. Hedeflenen, öğrencilerin kişisel eğilimlerini ve doğal yeteneklerini tanımları ve geliştirmelerini sağlamaktır (Anon, 2007) (Şekil 2.12).



Şekil 2.12: Albers tasarımı iç içe geçen masalar (Kaynak: www.mid-century-modern.com)

Rykwert (1982,s:44), Bauhaus’da formel olarak ders vermeyen ama Bauhaus deneyimi için davet edilen Theo van Doesburg’un neoplastisizminin ise Bauhaus içerisinde büyük değişimlere neden olduğunu belirtir. Doesburg daha çok forma yönelik problemlerle ilgilenmiş ve zanaatı endüstriyel üretimle değiştirmek istemiştir. Oysa Bauhaus’un amacı öğrencilerini aynı zamanda usta bir zanaatkar yapmaktı.

Öte yandan Walter Gropius “Yaratıcı fikirler ısmarlanamazlar fakat buna rağmen tasarımcı... projesi ile... ekonomik metodların hükümleri gereğine uygun seri üretim temelleri ile üretilecekmiş gibi eğitilmelidir.” derken yaratıcı fikirlerle seri üretim olanaklarının genelde çakıştıldığını ve yeni fikirlerin üretimine sınırlar getirildiğini de anlatmak istemiştir. Bu sınırlar kapsamında yaratıcı olabilmek ve özgün ürünler tasarlayabilmek bir yandan üretim olanaklarını çok iyi bilmeyi diğer yandan hayalgücünü esnek bir düşünme tarzı ile kullanabilmeyi gerektirir (Şatır, 1998).

Modern mimarlığın bir diğer temel kuruluşu 1928 yılında CIAM (Congres Internationaux d’Architecture Moderne-Modern Mimari Kongreleri), ilk toplantısını İsviçre’nin LaSarraz kentinde yaparak, durumun, geriye ve ileriye bakmak suretiyle, adını koymuş ve bu arada hayati öneme sahip bir takım ilkeleri tespit etmiştir. Buna göre “mimar, devrin gerçeklerine ve ait bulunduğu toplumun ihtiyaç ve amaçlarına iyice nüfuz ederek, eserlerini ona göre yaratan kimsedir. Nitekim toplumda yer alan strükür değişmeleri yapıya da yansıyacak, manevi hayatımızla ilgili belirleyici düzen kavramları yapı sanatının düzen kavramlarını da etkileyecektir.”

Aslında CIAM kongreleri, şehircilik, konut, yerleşme, yaşam çevresi konularında özgün ve yeni yaklaşımlar getirmekteydi. 1933 tarihli Atina Bildirgesi bu tarihi izleyen yaklaşık otuz yıl boyunca modernist mimarlığın ana çizgilerini tanımlayan belge olmuştur (Harvey, 1999, s:46). Kongre’de benimsenen ilkelerden en önemlileri Dostoğlu’nun (1996, s:138) aktardığı biçimiyle şunlardır; evrensel çözümlerin aranması, böylece yöreselliğin ortadan kalkması, sonsuz, farklılaşmamış mekanın elde edilmesi, mevcut teknolojinin mükemmelleştirilmesi, özellikle toplu üretimin desteklenmesi, toplumsal sorunlara ilgi, kentin konut rekreasyon iş ve ulaşımdan oluşan dört işleve ayrılması. Bu ilkeler, başlangıçtaki yeni yaklaşımların hızla sıradanlaşmasını da beraberinde getirmiştir.

CIAM kongrelerine düşünceleriyle damgasını vuran ve Modern mimarinin temellerinin atılmasında en önemli figürlerden olan Corbusier ise mimarisini serbest plan ve serbest cephe gibi özgün fikirleri üzerine kuruyordu. Onu, istediklerini gerçekleştirmek için o zamana dek uygulanmamış teknikleri icat eden bir mucit ve bu teknikleri adım adım işleyen ve uygulanabilir kılan yetenekli ve inatçı bir öncü olarak niteleyen Bilgin'e (1999, s:144) göre Corbusier'in kastettiği serbestlik, "yapan öznenin" ziyade, nesnenin içsel özelliklerine ve kurgusuna ilişkindi: Nesnenin, eskiden birbirlerine sıkı sıkıya bağlı olan unsurlarını ayırıştırmak, birbirlerine bağımlılıktan kurtarmak istiyordu: Planı cepheye, konstrüksyona, hatta alt ve üst katın planına; cepheyi plana ve konstrüksyona; konstrüksyonu mekan kurgusuna; pencereyi duvarlara bağımlılıktan kurtarmaktı istediği. Dahası da var: Bahçeyi topraktan, evi yerleşmeden, yerleşmeyi şehirden, yaya yolunu oto yolundan.., herşeyi birbirinden, birbirine bağımlı olmaktan, birbiri tarafından koşullanıyor olmaktan kurtarmayı, bağımsızlaştırmayı hedefliyordu. Bu hem mekan kurgusu hem de açısından oldukça yaratıcı düzeyde bir özgünlüğe işaret etmektedir. Ayrıca örneğin Le Corbusier'nin Villa Savoy (Şekil 2.13) veya Marsilya konutlarını düşünüldüğünde, binaların pilotiler üzerinde yükseltilmiş olmaları da yeni ve özgün bir fikirdir denilebilir. Çünkü Le Corbusier, bu uygulamayı doğanın zemindeki sürekliliğini sağlamak ve ortak bir yeşil oluşturmak düşüncesiyle uygulamıştır; bu düşünce o zaman için yeni bir düşüncedir. Yürekli'lere (2004) de göre pilotiler üzerine yükseltilmiş yapı tipi aslında daha önce de vardı ancak oluşturulma sebebi (korunma ve benzeri) çok farklıydı.



Şekil 2.13: Le Corbusier – Villa Savoye (Kaynak: www.galinsky.com)

Ancak yine Bilgin'e (1999, s:144) göre yukarıda değinilen çalışmaları, tek seferlik ve "biricik" (ya da özgün) eserler olarak değil, daha genel ve evrensel bir arayışın deneyleri olarak okumak Corbusier'in projesini anlamak açısından daha doğru olur. Çünkü İddialı bir modernist olarak asıl ilgisi, 19. yüzyıldan beri en ağır sosyal sorunlardan biri haline gelmiş olan konut sorununun çözümü idi; yani sıradan insanın sorunları ve anonim talepleri. Ancak yine iddialı bir modernist olarak, talepleri dile geldikleri biçimleriyle yanıtlamak ve sorunları tanımlanmış biçimleriyle çözmek değildi hedefi. Sorunun tanımı ve talebin niteliğini değiştirmek, yüz yıldır kitlenmiş olan sorun yumağından hareketle "modern ikamet" formunun keşfine öncülük etmek istiyordu. Dolayısıyla Corbusier özgün tasarım düşünceleriyle her yerde tekrarlanabilecek kanonik bir düzen önermiştir denebilir. İşte belki de modernliğin ilk anda özgün olan ama hemen ortaya çıkar çıkmaz da sıradan (jenerik) durumları kolaylıkla üretebilme yeteneği, aslında özgünlükle sıradanlığın çelişkisini tam bu noktada, özellikle 'Modern Mimarlık' açısından daha kolay anlaşılabilir kılar. Charles Jenks'in (2001), Modern mimarının kavrayış açısından ne kadar karmaşık olduğunu gösterdiği "Canons in Cross Fire" yazısında modernin kanonu olmadığı iddiasının altında da bu çelişki yatar. Ona göre ortada mükemmel bir model bulunmamaktadır, modern mimarlığın kesintisiz devrim iddiası buna izin vermez. Ancak bu onun kanonik durumu farklı bir biçimde ele almasından da kaynaklanır. Jenks kanonik olmayı eserin yapım süreci açısından değerlendirir. Bu noktada Benedikt'in (2001, s:16) sorusu önemli görünmektedir. "Mimarlık eserlerinin değerlendirmesinde en önemli kriter yapım sürecinde gösterilen sanatsal ustalık mı olacaktır? Yoksa mimarının kendisi mi doğrudan değerlendirilmelidir?"

Corbusier'in yanı sıra modern mimarlığın diğer bir önemli ismi Mies van der Rohe de özellikle mekansal kurgu açısından "ilk örnek" sayılabilecek, yaratıcı (buluşçu) düzeyde özgün örneklerini vermiştir. Ancak ürünleri neredeyse ilk ortaya çıktıkları anda jenerik hale gelmiştir.

Mies van der Rohe, ürünlerinde kendi deyişiyle "hemen hemen hiçbir şey" arayarak tasarımı sadelik taraftarı olur ve bu yaklaşımını "less is more" sözleriyle ifade eder. Mies için biçim, mimarlıkta "tasarımcıyı baştan çıkaran, istem-dışı davranışa yönelten ve varlığı "ahlaki" gerekçelerle açıklanamayan herşeydir". Bu nedenle Mies, geleneksel yapı kavramından uzaklaşma açısından tüm modern mimarlar içinde en uç noktayı temsil eder. Örneğin Farnsworth Evi'nde (Şekil 2.14) Mies,

geleneksel “ev” i tuvalet-banyo hacmi dışında kapalı odaya sahip olmayan bir “cam prizma”ya, saf bir tümel mekana indirger (Tanyeli,1993). Mies’in mimarisinde açıklık ve şeffaflığın yeni bir toplum yaşam biçimi de getirdiği düşünülebilir. İç ve dış arasında akışkan bir mekan yaratarak mimarlığa yeni bir vizyon getirmişti. Berlindeki ulusal galeri binası da Mies’in bu anlayışının mekana dönüşmüş halidir.

Modern Mimarlık tarihinin en önemli yapıtlarından biri olan Barselona Pavyonu’nda (Şekil 2.15) ise yine Mies’in geliştirdiği “tümel mekan” anlayışı hakimdir. Bu anlayış, iç mekanda geleneksel “oda” kavramını yadsır ve iç-dış mekan arasındaki görsel engelleri ortadan kaldırmayı amaçlar. Mekan hiçbir strüktürel öge tarafından koşullandırılmaksızın, nötr bir uzay parçası olarak uzanır ve kapatıcı olmaktan çok perdeleyici işlevi gören pano benzeri öğelerle ancak kısmen parçalanır (Tanyeli,1993).



Şekil 2.14: Farnsworth Evi, Mies van der Rohe, 1950 (Kaynak: edwardlifson.blogspot.com)



Şekil 2.15: Barselona Pavyonu, Mies van der Rohe, 1928-1929 (Kaynak: edwardlifson.blogspot.com)

Mies'in Birleşik Devletleri'nin sağladığı endüstriyel üretim olanaklarıyla tasarladığı ve zamanla kentsel yenilenmenin ve modernleşmenin işareti olan cam kulelerin ilk örneğini oluşturan apartman blokları, işlevsel ve strüktürel olarak en yalın tanıma indirgenmiştir. Ancak tabî ki malzeme ve teknoloji açısından özgünlüğe ulaşan ürünlerin yalın ifadesi, kolay tekrar edilebilir ya da kanonik olmasıyla jenerik durumları mümkün kılmaktadır. Buna karşılık “oda” kavramını yadsıyan farklı bir mekan tanımlama yaklaşımı o kadar da kolay taklit edilebilir ya da sıradan hale gelebilir değildir. Bu noktada belki de iç mekanın taklidinin dış biçime göre çok daha güç olduğu da belirtilmelidir.

Aslında Mies güzeli arayışındaki özgün tavrıyla da çağdaşlarından ayrılır. “We just solve the problems” yalnızca problemleri çözüyoruz demekle, eldeki olanaklarla en azı kullanarak, malzemenin doğasına uygun kullanılması ve strüktürün açık ifadesiyle gelen bir güzellik anlayışını savunmaktadır.



Şekil 2.16: Alvar Aalto MIT (Kaynak: www.bc.edu)

İçinde yaşadığı çağın rasyonel anlayışına muhalif çizgisiyle yani bir anlamda çağın ruhunun (zeitgeist) tersine gitmesiyle daha yüksek bir derecede özgünlüğe eriştiği de düşünülebilecek olan Alvar Aalto'nun ürünlerinde ise özgünlüğe farklı yönden ulaşılır. Bu ürünler yerine özgünlüğü ve spesifik işlevsel ihtiyaçlara cevap vermedeki yaratıcı tavrı ve formun benzersizliği ile özgündür. Standardizasyonun öne çıktığı zamanlarda mimarlığın katılığını insanileştirmeyi amaçlamıştır. 1946–1948 tarihli M.I.T Baker öğrenci yurdu, Aaltonun özgün tavrının önemli bir örneğidir. Boston'a hakim Charles Nehrinin kıyılarındaki yurt binası, iki binanın arasında kalan bir

alandadır (Şekil 2.16). Bina nehrin kıvrımlarını izlemekte ve böylece tüm odalar kenti ve nehri her biri bir diğerinden farklı perspektiflerle izleyebilmektedir. Binanın arka tarafında ise servis (salonlar, banyolar vs.) ve sirkülasyon elemanları yer almaktadır. Cephelerinde kullandığı farklı renkteki tuğlalarla elde ettiği doğal doku iri sayılabilecek binayı insani ölçeğe taşımaktadır.

Mies ve Corbusier'de özellikle boşluk ve onu tanımlayan dış biçim konusunda düşünce ve yaklaşımlarının özgünlüğe ulaşma konusunda bir yol olabileceği görülmektedir. Aalto ise Mies'in mimarlık anlayışından bağlamla kurduğu sıkı ilişkiyle farklılaşır. Örneğin Lake Shore Drive Apartmanları dünyanın herhangi bir yerinde olabilme anonimliğine sahipken; Baker Yurdu ancak Charles Nehri'nin kıyısındaki bu alanda varolabilir. Bu nedenle eğer Aaltonun mimarlığı özgünlük anlamında bir geleneğin başlangıcıysa, izleyicilerine yeni özgünlüklere ulaşma açısından da güçlü bir yol sunmaktadır.

3. TÜRK MİMARLIĞINDA ÖZGÜNLÜK İZLERİ ve 1950–60 ARASI MİMARLIK ORTAMI

3.1 Osmanlı Modernleşmesinden 1950'lere

Türkiye Mimarlığında 1950-60 arası döneminin özelliklerini ve özgünlüklerini ortaya koyabilmek için, bu dönem öncesi mimarlığını genel olarak incelemek gerekmektedir. Çalışmanın bu bölümünde, ilk olarak, modernleşme süreci de göz önünde bulundurularak Osmanlı mimarlığında özgünlüğün izleri, önceki bölümde ortaya konan özgünlük yaklaşımları çerçevesinde sürülecektir. 1923-50 arasını kapsayan Erken Cumhuriyet Döneminin özellikleri ve bu dönem içindeki özgünlük arayışlarından söz edildikten sonra çalışmanın temel konusunu oluşturan 1950-60 arasının geniş bir incelemesinin yapıldığı, döneminin kendine özgü koşulları (siyasi, ekonomik, toplumsal) ışığında mimarlık ortamı tanımlanacaktır. Gerçek anlamda modernlikle yüzleşmenin 1950-60 arasında olduğu da bu bölümde açıklanmaya çalışılmıştır.

3.1.1 Osmanlı Mimarlığında Özgünlük İzleri

Vanlı (2006), Osmanlı mimarlarının, özellikle anıtsal tek mekanlarda yani, camilerde, Bizans'tan aldıkları teknolojiyi, kubbeyi kareye oturtmak ve büyük mekanın çevresinde, yenilerini ek olarak düzenlemek ve bu bütünü yinelenen taşıyıcılarla dış düzenlemeye yansıtarak özgün büyük bir söylem ortaya koydukları görüşündedir. Osmanlı mimarlığının, hatta yaşadığı yüzyılın en özgün figürlerinden biri kuşkusuz Mimar Sinan'dır. Sinan'ın mimarlığı bütünüyle yeni bir mimarlık anlayışı ortaya koymaz ama Sinan, kendinden önceki yapı geleneğini ve özellikle Ayasofyayı kendisine bir öğreti olarak değerlendirmiş ve geliştirerek kendi özgün mimarisini oluşturmuştur.

Kuban (1998, s:11), “Kubbeye bağlı strüktür düzenlerinin, yaygın öğelerle ve yaratıcı biçim düzenleri içinde kullanılışı Sinan'ın üslubu için belirleyicidir” der:

“Kuşkusuz bu üslup, sadece yapıya ilişkin öğelerin özel bir birlikteliğinden değil, o sentezi yönlendiren ve olanaklı kılan bir kültürel tavrı yansıttığı için de önemlidir... Sinan, kendinden önceki arkaizmi, mimari vizyonunu destekleyen gelişmiş strüktürel tasarımlarla bütünleştirerek aşmıştır. Belki de onun tasarımlarının mühendislik boyutunu abartmamak gerekir. Sinan var olan bir yapı strüktürü geleneği içinde çalışmıştır. Onun dehası, statik sınırları denenmiş bu strüktürel sistem içinde kalarak, büyük bir yaratıcılığın ifadesi olan mekan tasarımları ve archetypal kompozisyonlar geliştirmiş olmasıdır. Onun mimarlığının en önemli karakteristiği tümüyle rasyonalize ettiği bir strüktür sistemini, kendi mimari vizyonunun hizmetine vermesi ve onu destekleyecek şekilde kullanmasıdır.”

Sinan’ın asıl yaratıcılığı, eserlerindeki formu ve dış biçimlenmeyi de belirleyen iç mekanın kurgulanışındadır. Tümer’in (1979) de belirttiği gibi Sinan’ın bütün eserlerinde, özellikle de Süleymaniye ve Selimiye’de (Şekil 3.1), mekanın, mimarlığı oluşturan tüm öteki öğelerin üstünde bir yer tuttuğunu, daha doğrusu, bütün o öğeleri varlığında özümlediğini ve yansıttığını gözlemlemek zor değildir.



Şekil 3.1: Selimiye Camii ve iç mekanı

Kuban (2007, s:680) "Sinan ile Osmanlı mimarisinde yaratıcı dönem başlamış ve bitmiştir." demektedir. Ona göre Sinan'ı "izleyenler, yetenekli sanatçılardır, fakat yaratıcı değil izleyicilerdir. Osmanlı mimarisi Lale Devri'ne kadar, Sinan söyleminin yinelenmesinden ibarettir." 18. yüzyıl ile birlikte Osmanlılar Avrupa'nın gerçekten farkına varmışlar, "geleneksele yeni bir elbise giydirilmiş", ve bu dönemde kültürel alıcı olmuşlardır. Dolayısıyla olağanüstü bir dönüşüm çağı olan bu yüzyılda Osmanlı toplumu yok olmaktan kurtulmak için yenilenmeye razı olmuştur. Mimari de "gelenekten ayrılma yoluna girmiştir". Ancak Kuban, 19. yüzyıl Osmanlı mimarisinin Cumhuriyet'e kadar "bir sömürge mimarisi niteliği taşıdığını

düşünmektedir. Bu dönemin sonlarında Cumhuriyet'i hazırlayan direnç birkaç Türk mimarının yapıtında bir Yeni Osmanlı üslup şeklinde ortaya çıkmıştır".

Osmanlı mimarlığı, özellikle 18. yy.ın başlarından itibaren bir modernleşme çizgisi içine girmiştir. Batur (2006), Türkiye mimarlığında Modernite (Modernlik) olgusunu tartıştığı konuşmasında; değişim sürecinin, 1722 yılında Avrupa'ya giden ilk Osmanlı elçisi, Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Fransa ve Avusturya'da ve asıl Paris'te karşılaştığı görünümünün ve Avrupa'ya özgü özelliklerin öğrenilmesi ile başladığını ve aslında bu ziyaretin asıl amacının, Avrupa'daki durumu gözlemlemek, özellikle askerlik alanındaki yenilikleri yerinde görmek ve Osmanlı'dan elbette çok farklı olan bu dünyayı tanımak olduğu üzerinde dürarak şöyle belirtir:

"Elçinin verdiği rapor, askerlik kurumları ve eğitim alanında reform girişimlerini başlatırken, getirdiği proje ve resimler de sarayın mimar ve nakkaşlarının kavramlarında değişimlere yol açtı. Mimarlık ve resimdeki bu değişiklikler için "Modernlik" kavramı elbet kullanılamazdı ama askerlik ve eğitim alanındaki değişiklikler, adı modern olmasa bile yenilik ve çağı yakalama adına yapılan girişimler olarak Osmanlı düşünce dünyasının gündemine yeni bir boyut getirmişti. Burada özellikle vurgulamak istediğim nokta, bu girişimin iç dinamiklerden kaynaklanması; Osmanlı yönetiminin çağdaş olanı öğrenmek ve gerekirse alıp kullanmak için ilk adımı kendisinin atması konusundaki inisiyatif üstlenmesiydi. Bu inisiyatif, kanımca sonraki gelişmelerde kendine özgülüğü aramanın da ilk adımıydı. Burada, birincil olarak Modernliğin dışardan kabul ettirilen değil, aranan olmasını vurgulamak istiyorum" (Batur, 2006, s:50)

Batur'un da belirttiği gibi mimarlıktaki modernleşme durumu diğer alanlardaki modernleşme çabalarıyla çok ilgiliydi. Batı'da 15. ve 16.y.yıllardaki Rönesans hareketinin yol açtığı bilimsel devrimle de birleşen süreç ile Avrupa, teknolojik bir üstünlük sağlamıştır. Ortaylı'ya göre de, Batı'daki ülkeleri Batı'nın teknolojik üstünlüğü ile birlikte çeken, kültürü, ekonomisi, siyaset alanındaki gelişmeleri ile Batının yeni evrenidir. Ancak Osmanlı bağlamında, Osmanlı'yı Batıya ilk yönelten Batının kurduğu teknolojik üstünlük olmuştur. Batı Avrupanın 17.y.yılda teknolojik/endüstriyel gelişmişliği karşısında, Osmanlı İmparatorluğunun iktisadi ve teknik altyapısının sarsılmış olması (Ortaylı,2001,s:17), askeri alanda alınan yenilgiler, toprak kaybı, ve hazineye büyüyen açıklar yüzünden oluşan tehdidi ortadan kaldırmak için politik otoritelerce (batı tarzında yetişmiş evrimci, materyalist, ve laik düşüncelerle dolu sivil ve asker bürokratlar) girilen yenilik çabaları, (Kalaycıoğlu, 2001, s:6) Osmanlı'da modernleşmeyi başlatmıştır.

Ş.Mardin (1994), Osmanlı İmparatorluğunun aslında Batı uygarlığı denilen kültür bütünüyle hiçbir zaman ilişkisini kesmediğini vurgularken, İmparatorluğun yükselme devrinde kendilerini üstün bile saydıklarını ancak gerilemeyle birlikte faturanın önce devlet yönetiminin bozulmasına, arkasından da sivil bürokrasinin belirlediği gibi, Batının askeri gücüne bağlanarak kesildiğini vurgular. Modern epistemolojinin ülkeye girişi ise, İmparatorlukça askerlik aktiviteleri ve reformları kadar önemli olmamıştır. T.Z.Tunaya (1996, s:12) da “Batılılaşma Hareketleri” adlı eserinde, Osmanlının Batılılaşma arzusunun arkasında, sadece Batının teknik özelliklerini değil, medeni üstünlüklerini de alma isteğinin bulunduğunu belirtir.

Bu bağlamda da, askeri alanda reformlar gereği olarak, ülkede yabancı uzmanlar görevlendirilmiş aynı zamanda mühendislik okulları açılmış, bilimsel eserler çevrilerek basılmış, ordu için gerekli tıp eğitiminin sağlanması için çalışılmıştır. Reformlar, Osmanlı bürokrasisinin dış görünüşüne de yansyarak, sarık yerine fes ve kıyafet olarak siyah redingot giyilmiştir. Askeri ve tıp okullarından mezunlar, 1834’den başlayarak eğitim amacı ile Avrupa’ya gönderilmeye başlanmıştır. Bütün bu çabalar yavaş yavaş Batılılaşan bürokrasiyi işaret etmektedir. Ayrıca II. Mahmud ilk resmi gazeteyi (Moniteur Ottomane) kurmuş, nüfus sayımını gerçekleştirmiş ve tımarı kaldırmıştır (Roderic, 1997, s:79).

18. yüzyıl sonuna doğru Padişah III. Selim, bir yandan Ecole Polytechnic modelindeki ilk yüksek okulu kurarken, bir yandan da Osmanlı müziğinde yeni formatları deneyen besteler yapıyordu. 1839 yılında ilan edilen bizim Tanzimat (Düzenleme) dediğimiz reform hareketi, modern devlet yapılanması için daha ileri bir ‘yeni’yi, radikal değişiklikler ve yeniden düzenleme (re-organisation) öneriyordu. 19. yüzyıl başlarken, “yeni” artık toplum olarak öğrenilme aşamasına gelmiş bir kavramdı. Yeni, lineer bir biçimde yürüyüşünü sürdürüyordu. Yeni eğitim modeline göre kurulmuş olan Nizam-ı Cedid (Yeni Düzen) askeri isyana yol açmıştı, ama Nizam-i Cedid (Yeni Düzen) kavramı, özellikle eğitimde ve mimarlık ile resimde, hatta müzikte etkili idi. 19. yüzyıl, özellikle siyaset ve hukuk alanındaki modernleşmenin mücadeleleriyle geçti (Batur, 2006, s:51).

Tunaya, (1996) 1876 Birinci Meşrutiyetin ilanına kadar, Osmanlı Devletinin iç ve dış siyasetinde temel vazifesi görmüş olan 1856 Islahat Fermanı, devletin hemen bütün müesseselerini yenileştirecek, hatta dayandığı düşünsel esaslarda derin değişiklikler

yapacak mahiyette olduğunu ifade etmektedir. Karpat'a göre de (1996, s:36) 1876 ilk Osmanlı 'Kanun-i Esasi'si olarak anayasanın ilan edilmesinin ardındaki nedenler, aydınların siyasi alandaki reform yani meşrutî idare isteği, padişahla maiyetinin yeni Osmanlılık siyasetini gerçekleştirmek arzusu ve yabancıların baskısıdır. Bu siyasi reform Osmanlı tairhinde, 'Birinci Meşrutiyet' olarak adlandırılacak ve 1908'e kadar devam eden evreyi belirleyecektir.

Mimarlık alanında da Batur'un (2006, s:51) belirttiğine göre tanınmış ve yetenekli Avrupalı sanatçılar, başta İtalyanlar olmak üzere İstanbul'a "yeni" olanı taşımaya girişmişlerdir. Tarz-ı Cedid (Yeni Üslup) sözcüğü mimarlıkta bu yeniyi anlatmaktadır. İsviçreli Fossati'ler klasik bir disiplini İstanbul mimarisine taşıdılar. Alexandre Vallaury, Neo-Grek'le başladığı profesyonel yaşamını oryantalist bir romantizmle sürdürdü. Bu dönemde "Modern" sözcüğü, sözcük olarak belki de ilk kez, Art Nouveau ile kullanılır oldu. "L'Art Modern" olarak da anılan eğilim "yeni"nin "modern"e dönüşmesinin yolunu açtı. Raimondo D'Aronco, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başındaki dönemi, bu modernin temsilini yüklenerek inşa etti.

Bu dönemde mimarlık alanında Türk Baroğu, İstanbul Art-Nouveau'su vb. gibi bazı mimari sentez denemeleri görülse de batı biçimlerinin egemenliği tartışılmaz. Bu biçimler, 19.yy.'da batı etkisinin daha da yoğunlaşmasıyla, o dönemde batıda görülen Revivalist, Eklektik eğilimleri iyice yansıtmaya başlamıştır. Batıdaki 19.yy. mimari eğiliminin altyapısını hazırlayan sebepler, Türk mimarisi için geçerli olmayıp, bu tutumun izlenmesindeki tek sebep, o dönemde gelişen tarihi olaylar çerçevesinde giderek artan batıya bağımlılık ve batı hayranlığıdır.

Buna karşın Köksal'a göre ise Osmanlı mimarlığının modernleşme sürecinin başladığı 18.yüzyılın ortalarından 19. yüzyıl sonlarına dek ulaşan Osmanlı mimarlığı, modernleşmenin doğurucu toplumsal dinamiklerinin eksikliğine karşın, tüm alanlarda olduğu gibi gecikme dinamikleri üzerinden yükselen ama neredeyse kendiliğindenliğe yaklaşan bir gelişim çizgisi gösterir:

"Batı'da modernleşmenin getirdiği doğal dil sonrası kopuşun ve ortaya çıkan zorunlu boşluğun tarihselci seçmecilikle dolmasının Osmanlı mimarlığına ilk etkileri sözlük ithaliyle belirir. Burada bizi neredeyse bir 'kendiliğindenlik' saptaması yapmaya götüren ise bu etkilerin dışarıdan yapılandırılmış olmanın ötesine geçip tam anlamıyla içselleştirilmiş olmalarıdır. Bu yüzden doğru bir tanımlamayla 'Osmanlı Baroğu'ndan ya da 'Osmanlı

Seçmeciliği'nden, hatta 'Osmanlı Art Nouveau'su'ndan söz edebiliyoruz. Bu modernleşme çizgisindeki en önemli kırılma noktası ise yeniden bir 'gelenek' yaratma çabası olarak ortaya çıkan Yeni-Osmanlı Mimarlığı olacaktır. İşte daha sonra 'I. Ulusal Mimarlık' diye adlandırılan ve Osmanlı mimarlığının son 20 yılına damgasını vuran bu yeni hareket, bir 'gelenek icadı'nın peşinde olduğundan, aslında Türkiye mimarlığının ilk gerçek 'modern' hareketi niteliğini taşır. Başka bir deyişle, Osmanlı mimarlığı, modernleşmenin zorunlu bir adımını kendi tarihselciliğini yaşayarak var etmeye koyulur” (Köksal,2002,s:91).

Bülent Tanju (1998) da “mahcup modern” olarak nitelediği I. Ulusal Mimarlığın, Osmanlı mimari elemanlarını tamamen farklı bir bağlamda yeni bir kurgu içinde bir araya getirdiğinin ve eski izlekleri kırdığının altını çizmektedir. Bu anlamda, I. Ulusal'ın eklektisizminin bir tasarım özgürlüğü verdiği ve bu özgürlükle öğelerin farklı biçimlerde bir araya getirilmesinin, özgün bir biçimlenmeyi doğurabileceği ileri sürülebilir.

Alsaç'a göre yeni işlevlerde eski daha önceki dönemlerin biçem ve biçimlerini kullanarak seçmeci bir mimarlık anlayışı geliştiren Birinci Ulusal Mimarlık akımı, bu görünümüne karşın önemi bir çağdaşlaşmanın da öncülüğünü yapmıştır. Temsilcileri yapı sanatını ilk kez kuramsal bir temele kaynağını dinden almayan bir düşünsel yapı üstüne oturtma kaygısı içinde olmuşlardır. Bu yalnız Türk mimarlığı için değil İslamlığı benimsemiş bütün öteki ülkelerin mimarlığı için de yeni bir olgudur. O dönemin mimarları mimarlık nedir, nasıl olmalıdır, diye düşünmüşler, kendilerine göre bir tanım yapmışlar, bunu da uygulamaya çalışmışlardır (Alsaç,1998,s:21). Bu dönemde aslında mimarlıkta özgünlüğün ideolojik çerçeveye (ulusçuluk) bağlanarak arandığı düşünülebilir. Ancak buradaki biçim aktarmacılığının, sınırlı bir özgünlük getireceği de düşünülmelidir.

İnceoğlu'na (2004,s:110) göre de Birinci Ulusal Mimarlık Akımının öncülüğünü yapan mimarlar geçmişteki mimarlık ürünlerini incelemekte, bunlardan yararlanmaya çalışmaktaydılar. Bu mimarlık da Avrupa seçmeci mimarlığı gibi bir cephe mimarlığıdır. Ama yine İnceoğlu'nun aktardığına göre hem o dönemi hem de hem de Cumhuriyet ve Türk Modernizmi'ni tanımış ve deneyimlemiş olan H. K. Söylemezoğlu Arkitekt dergisinde yazdığı bir yazıda, o dönemin Türk mimarlarını değerlendirirken "...onları seçmeci, geleneksel mimari biçimlere bağlı bir düşünce olan Ulusal Mimarlık düşüncesine yönelten nedenin, eğitimlerinin ve zamanlarının modasının etkileri yanı sıra, o zamanki toplumsal koşullardan da ileri geldiğini

düşünmemiz gerekmektedir. Osmanlı İmparatorluğu dağılmak üzere idi, bunu önleyebilmek için çözümler aranıyordu" demektedir.

Kızıldere'ye (2005,s:90) göre yüzyılınbaşından 1930'lara dek etkisini sürdürecektir olan Birinci Ulusal Mimarlık belli bir ulusçuluk kültürü ile beslenmiş, batılı bir eğitimle desteklenmiş, Avrupa ve İstanbul Mimarisinin o güne kadar süren eklektisist-revivalist eğilimli mimari anlayışının etkisinde oluşmuş, fakat daha Türk, daha özgün bir üslup olarak ortaya çıkmıştır. Yeni yapı gereçlerinin kullanıldığı bu binalar batı esinli kütlelerinin üzerinde, klasik çağ Osmanlı mimari düzenlemeleri ile hacimsel etkilerinin yanında ulusal bir vurgu ile yerel değerleri kent insanının kullanım alanına sokmuşlardır. İstanbul'da yaşayan insanlar için günlük kullanımın vazgeçilmez ögesi olan iskelelerin (Şekil 3.2) Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nin özelliklerini taşıması, plan şemalarının benzeşmesi, bezemede ortak tercihlerine rağmen her biri özgün ve benzemez olma iddiasını taşırlar (Kızıldere, Sözen, 2005).

Birinci Ulusal Mimarlığın özgün düşünceleriyle döneme yön veren bir ismi -Ecole des Beaux-Arts'da öğrenim görmüş mimar- Mehmet Vedat Tek'tir. Yavuz'a göre bu eğitim onun Beaux Arts üslubunu kullanmasına neden olmamış, onu daha Türk, daha yerel bir ifade tarzı arayışında olmaktan alıkoymamıştır (Yavuz, Özkan, 2006, s:46).



Şekil 3.2: I. Ulusal Mimarlık örneği Beşiktaş ve Haydarpaşa İskele binaları

Ayrıca Batur (2006, s:52) Vedat Tek'in kendi mimarlık anlayışını Türk mimarisini modernize etme düşüncesi olarak tanımladığını ileri sürmektedir:

"Mimar Vedad'ın mimarisinin "modern" olarak tanımlanıp tanımlanamayacağı ayrı bir soru, ama kendi savı önemli. Kişisel tavrını "modern" olarak tanımlama ve asıl bir kavramlaştırma yapma peşinde tasarımlar yaptı. En önemli yapılarından biri olan Postahane Binası, açık ve okunaklı planı, metal öğelerle gerçekleştirdiği konstrüksiyonu, cam örtülü büyük holü, merkezî ısıtma ve havalandırma gibi teknik tesisatlarıyla modern olabilirdi. Ancak Vedad'ın asıl düşü, "tarihî sürekliliği inşa ederek moderne ulaşmak" idi." demektedir.

Vedat Tek'in Nişantaşı'nda, eğimli ve üçgen bir köşe parselinde kendisi için tasarladığı konutu, geniş saçakları ve derin balkon gölgelikleri ile F. L. Wright'ın erken dönem konutlarını hatırlatan tekrarlanamaz nitelikte, küçük ölçekli, olağanüstü bir başyapıttır (Şekil 3.3). Yavuz'a göre bu dört katlı asimetrik bina, sokağı köşeden doğrusal olarak gören ana iç mekânları ile zor bir arsaya ustaca oturtulmuştur. Zemin ve çatı katlarındaki değişikliklere karşın bina, zengin çini dekorasyonu, çok iyi biçimde oranlanmış kemerli pencereleri ve mermer döşeli çarpıcı girişi ile, sahibinin o fırtınalı yıllardaki güçlü ulusçu duyarlıkları yanı sıra, ince zevkini de yansıtan özgün karakterini halen yitirmemiştir (Yavuz, Özkan, 2007, s:47).



Şekil 3.3: Vedat Tek evi ve Kemalettin'in Harikzedegan Apartmanları

Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nin İstanbul kentine getirdiği yeni yaklaşımın en önemli ve kendine has nitelikleriyle özgün örneklerinden biri Harikzedegan Apartmanları'dır. Mimar Kemalettin tarafından tasarlanan, 1918 Sultan Selim yangınında evsiz kalan aileler için inşa edilen ve sosyal konut diyebileceğimiz bir anlayışta ele alınan binada İstanbul kentinin yaşam alışkanlıklarının dışında tasarlanmış bir ortak kullanım alanı önerisi vardır (Şekil 3.4).



Şekil 3.4: Harikzedegan ApartmanlarıAvlusu

Kızıldere'ye göre hepsi ortak alana açılan ev-odalar burada barınan bireylerin sosyal yaşantısını kökten değiştirmiş olmalıdır. İçe kapalı yaşayış burada zorunlu bir paylaşımı gerekli kılan mimari şartların yönlendirmesiyle dışa dönük hale gelmiştir. Bu bina, toplumdaki sosyal dönüşümün yaşayan bir göstergesi görünümündedir. Yapılış amacına bakıldığında burada oturmak zorunda olan mağdur aileler için geleneksel yaşam tarzlarının dışında bir konfor öneren bu bina, yine o geleneği sarstığı için modernist bir dayatma olmalıdır. (Kızıldere, Sözen, 2005, s:93) Bu yönüyle bina için genel ulusal mimarlık ürünlerinin çizgisinden ayrılarak işlevle ilgili duyarlılıklar ve özellikle mekansal kurgudaki yenilikçi ve farklı yaklaşımlar söz konusu olmuştur.

Özetlemek gerekirse, Vedat Tek, Kemalettin Beyle birlikte, biri Paris öteki Berlin'de eğitim görmelerine karşın ulusal bir mimarlık dili geliştirmeleriyle kendilerine özgü bir konum belirlemiş özneler olarak evrensel söyleme katılma isteğinde olmuşlardır. Ancak çağın modern mimarlığı, Cumhuriyetin ilk yıllarında Cumhuriyet ideolojisiyle çok üst üste düşüyordu. Bu nedenle 1. ulusal Mimarlığın heyecanlı dönemini yaşamaya devam ettiği bir dönemde modern mimariye tutunmak daha önemli olmaya başlamıştı. Vedat Tek'in iş alamamak yüzünden düştüğü zor durumu anlattığı mektupların Atatürk tarafından cevapsız bırakılması bunu açıkça gösteriyordu. Sadece on yıllık bir işlevsel mimarlık anlayışını getiren bu dönemde 1. Ulusal Mimarlığı uygulayan yerli ve yabancı mimarlar dışlandı. Böylece Türk mimarlığında özgünlük adına başka bir eksene geçilmiş oldu.

3.1.2. Erken Cumhuriyet Dönemi (1923-50) Mimarlığında Özgünlük İzleri

Cumhuriyet'le birlikte Osmanlı geçmişinden radikal bir kopuş yaşanmıştır. Aslında yüzyıl başındaki 1908 de bu anlamda çok önemli bir dönemeçti. Bu dönemeç, kökleri 19.yyıl ortalarına dek giden atılımlarla, modernleşme anlamında gerçek bir toplumsal dönüşümün ilk habercisiydi. Ancak Cumhuriyet'in modernist atılımları çok daha radikal, çok daha hızlı olmuş, Sibel Bozdoğan'ın (2002) "Modernizm ve Ulusun İnşası" adlı eserinde de belirttiği gibi halk için ancak halka rağmen bir proje hiç ödünsüz realize edilmeye başlanmıştı.

Kemalist reformlar toplumu laikleştirmeyi ve modernleştirmeyi amaçlıyordu. İktidar için tehlike oluşturan Halifelik 1924'te kaldırılmış, 1925'te ise tekke ve zaviyeler

kapatılmıştır. Bu hareketler laik-yenilikçi grubun dinci-muhafazakar gruba karşı başarıları olarak nitelendirilebilirler (Zürcher, 1993, s:251). Ayrıca Meclis Şeriat ve Evkaf Vekaleti kaldırılmış, yerine Diyanet işleri Müdürlüğü kurulmuş ve Milli Eğitim Bakanlığını kurularak bütün eğitim kurumları bu bakanlığa bağlanmıştır. Bütün bunlara ek olarak 1924'te şeriat mahkemeleri tarihe karışmıştır (Karpas, 1996, s:57). Yani artık dinsel otorite kalmamış ve dini kurumlar tamamen hükümetin denetimine geçmiştir. Yine aynı yıl kabul edilen yeni Anayasa bazı tadillerle 1960'a kadar geçerliliğini sürdürmüştür. 1924 Anayasası klasik bir parlamenter sistem kurmayı amaçladıysa da 1921 tarihli Teşkilat-ı Esasiye Kanunu'ndan getirmiş olduğu geleneklerden kopamamış ve parlamenter sistemin ağır bastığı bir karma sistem oluşturmuştur. 1924 Anayasa'sı tek parti döneminde kağıt üzerinde kalmış ve rejimin gerçek işleyişini yansıtamamıştır (Koçak, 1995).

1920'lerin ortalarından 1940'lı yılların ortalarına kadarki yirmi yıl, Kemalist ilkelerin ve ideallerin eksiksiz bir biçimde uygulandığı yıllar olmuştur. Sanatta aşırı milliyetçilik desteklenmemiş ve daha da önemlisi Cumhuriyet'in kendi biçimlerini yaratması istenmiş ve hedeflenmiştir. Bu anlayış mimarlık ve mimarlık eğitiminde de kendini göstermiş, eğitim ve uygulama amaçlı olarak Almanya ve Avusturya'dan pek çok mimar Türkiye'ye davet edilmiştir. 1926-27 yıllarında, 2.Meşrutiyet'in ilanından beri uygulanagelen Ulusal Mimarlık ilkeleri yavaş yavaş yerini –özellikle yabancı mimarların getirdiği- Enternasyonal Biçimlere ve Rasyonalizm'e bıraktığı görülür. Bu yıllarda Avrupadan, Theodore Post, Ernst Egli, Clemens Hozmeister, Herman Jansen, Bruno Taut gibi mimarlar Türkiye'ye gelmiş ve 1940'lara kadar ülke mimarisine damgasını vuracak olan modernizm düşüncelerinin yayılmasına yardımcı olmuşlardır.

Balamir (2003, s:25), Cumhuriyet'in kurucularının, Modern Mimarlıkla aralarında kuvvetli bir manevi ortaklık buldukları görüşündedir. Bu mimarlık, batı yönünde radikal bir 'medeniyet değişimi' projesine girişmiş genç ulusun ilerici ideallerine uyuyordu. Bozdoğan'a (2002, s:317) göre ise Modernizmin soyut ve evrenselci biçimsel dili, milli ifade için pek de uygun olmayan bir seçenekmiş gibi görünebilir, ama bu formlarla özdeşleştirilen bazı kahramanca özellikler (mesela, devrimcilik, bilimsellik ve ilericilik), Kemalist inkılabın ruhuna çok iyi uyuyordu. Oysa yine Balamir'in belirttiği gibi ilk başlarda, geç Osmanlı döneminden devralınmış milliyetçi tez, Türk kimliğinin yabancı ve yerli kültür kaynakları arasında dengeli bir

diyet oluşturabilmesini, batıdan alınacak unsurların doğu kültürüyle evcilleştirilmesini öngörüyordu. “Evrensel uygarlık” ve “ulusal kültürler” karşılığı üzerine kurulu bu tezi sahiplenenler içinde egemen konumdaki Türkçülük akımı, Cumhuriyet’in kurucuları tarafından olumlu karşılanmadı. Yeni bir başkentin inşası, tasarlanan kökten medeniyet değişimini başlatmak için her imkanı sağlıyordu; kentin mekanları ve donanımı, çağdaşlığın göstergesi ve motoru olma yönünde, modern giysilerden daha da etkili bir araçtı. Modern tarzda konutlar, batılı tarzda yeni bir yaşam ve görsel beğeni kültürünün yayılmasında etkin oldular. (Balamir,2003,s:25)

Aslında Bozdoğan’a göre Modern mimari, ülkenin kendi Osmanlı ve İslami geçmişinden kopmuş, tam anlamıyla Batılılaşmış, modern ve laik yeni bir ulus yaratmaya yönelik bu radikal programın hem gözle görülür bir simgesi hem de etkili bir aracı olarak ithal edilmiştir. Bu bakımdan, erken cumhuriyet dönemi Türkiye’sindeki mimariye, yüksek modernist bakış açısının tam anlamıyla “somut-betonarme” (concrete) bir tezahürü olarak bakılabileceğini belirtmektedir(Bozdoğan, 2002,s:18).

Diğer yandan, Köksal (2002, s:90) 1930’larda, Cumhuriyet’in dışa açık yıllarının yerini, tüm dünyada olduğu gibi, içe kapanmacı ve ulusalcı bir döneme bıraktığını ifade etmektedir. Bu, Türkiye’nin modernleşme sürecinde yalnızca temel bir eksen farklılaşması değil aynı zamanda ‘gecikme’ doğuran önemli bir izlek değişimidir:

“Merkezi siyasetin belirlediği yeni izleğin, ulus-devlet paradigması üzerine oturduğu biliniyor. Batı’da toplumsal yapıdaki değişimin getirdiği modernleşme, Osmanlı’da aynı süreçle yaşanan bir değişimin değil, ancak yaşamın dayattığı bir durumdu. Başka bir deyişle, toplumsal gecikme ister istemez bir modernleşme programını devreye sokmuştu. Ne var ki yine Batı’da toplumsal değişimin zorunlu bir sonucu olarak ortaya çıkan ulus-devlet’i, dışarıdan ve yukarıdan ideolojik bir dayatmayla var etmeye girişmek, son derece paradoksal bir biçimde, tarihi yüz elli yıla varan modernleşme sürecinin mevcut zeminini ortadan kaldırmaya yol açtı. Bunun yalnızca mimarlığa değil tüm kültür üretimine yansıyan yüzü, resmi ideolojinin kesin egemenliğini ilan etmesidir. 1930’ların başlarında yeni ulusalcı kültür siyasetini yayacak bir aygıt olarak Halkevleri’nin kurulması, 1932’de gerçekleşen I. Türk Tarih Kongresi, dönemin ideolojik çizgisini çok iyi temsil eden Güneş Dil Kuramı ulusalcı programın ana adımlarıdır. Ulusalcılık 1940 ların sonuna dek egemenliğini sürdürmüştür”(Köksal, 2002, s:90).

Aydan Balamir (2003, s:25) Erken Cumhuriyet dönemini Ulusalcı Akımlar ile Avrupa Modernizmi Arasındaki kararsızlık süreci olarak değerlendirdiği yazısında

1927 yılından iki binanın, Türk Ocağı ve Milli Savunma Bakanlığı, Cumhuriyet'in kuruluş yılları süresince yaşanan kültürel tereddütü ifade etmek için kusursuz bir çift oluşturduğunu belirtmektedir(Şekil 3.5).



Şekil 3.5: Türk Ocağı ve Milli Savunma Bakanlığı Binaları (Kaynak: Mimarlık, 2003, 313)

Osmanlı mimarisinden çizgiler taşıyan ilki, yüzyılın başında ortaya çıkan ve daha sonra “1. Milli/Ulusal Üslup” adını alacak akımı örnekleyen bir binaydı. Avusturyalı mimarların getirdiği, “kübik mimari” olarak adlandırılan ikinci bina ise ülke için oldukça yeniydi. Başkent Ankara’nın çorak peyzajı o yıllarda, genç Cumhuriyet’in bir süre aralarında gidip geldiği iki kimliğin mimari karşılıklarına sahne oluyordu: Osmanlı mirasını sürdürmek ya da onu tamamen reddetmek.

Bozdoğan’a (2002, s:19) göre genç Türk mimarları her ne kadar Modern Hareket’i kucaklamak istemişlerse de, erken cumhuriyetin milliyetçi coşku ortamında, “uluslararası” kelimesi, “üslup” kelimesinden bile daha şaibeliydi diyerek çelişkiye parmak basar: “Cumhuriyet liderleri nasıl modernliğin pozitivizmini, bilimini ve ilerlemesini ithal edip liberal felsefesinden ya da sosyalist tınılarından uzak durmak istemişlerse, cumhuriyet mimarları da uluslararası yananamları olmayan bir modernizm istiyorlardı. Erken cumhuriyetin bütün mimari kültürü, “modern” olanı “milli” olanla uzlaştırmaya yönelik büyük bir çabadan ibaretti.....Ulusüstü ya da ulusaltı her türlü bağı vurgulamanın cumhuriyet ideolojisi tarafından aforoz edildiği bir dönemde, modernizm ulusüstü çağrışımları fazla vurgulayamayacağı gibi, milli mimari de gerçekten yerel, geleneksel ya da bölgeci olamazdı”. Dolayısıyla 30’lu yıllarda “özgün olma durumu”, Modern Mimarlık dili içindeki mimarların yaklaşımlarındaki bireysel farklılıklardan ileri gelebilecekti.

Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığının yukarıda değinilen ortamının en özgün aktörlerinden biri kuşkusuz, kamu binalarından işçi konutlarına kadar birçok farklı alanda aynı titizlik ve beceriyle tasarım etkinliğini sürdürmüş olan Seyfi Arkan'dır(1902-1966). Arkan, Vedat Tek'in atölyesinden mezun olmuş ve bundan sonra bir süre Almanya'da Hans Poelzig'in yanında çalışmıştır. Özellikle Hariciye Köşkü için yaptığı tasarımı Atatürk'ün dikkatini çekmiş ve daha sonra onun Florya'daki yazlık konutunu tasarlamıştır. Diğer önemli tasarımları, Tahran'daki Türk Büyükelçiliği, İzmir Enternasyonal Fuarı'ndaki Sümerbank Pavyonları, Zonguldak'ta Kozlu ve Üzülmüş'deki işçi konutları, Türk Ticaret Bankası, İstanbul Güç Terminali Kompleksi gibi ürünleridir.

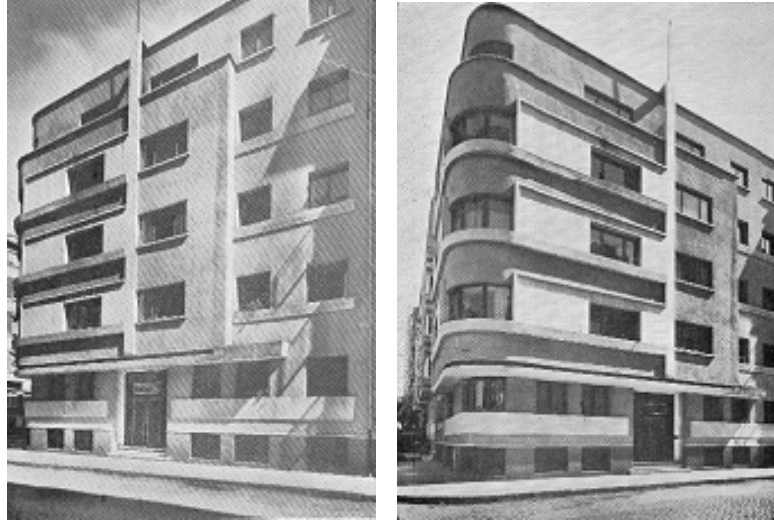


Şekil 3.6: İller Bankası

Arkan'ın en önemli binası ise, 1935 yılında yapılan bir yarışmayla kazandığı ve uygulama fırsatı bulduğu İller Bankası (Şekil 3.6) eski adıyla Belediyeler Bankası binasıdır. Mendelson'un tasarımlarını hatırlatan bu bina Binanın yatay ekseninde uzanan dört katlı kütlesi, L formunda birleşen ve podyum benzeri bir zemin kat üzerine oturan iki ofis kanadından oluşmaktadır. Batur'a (2007, s:92) göre, binanın en ilgi çekici düzenlemeleri ise içeride, iç yüzeyleri dalgalı bir tarzda biçimlendirilen banka holü ve yönetim katındadır. Pahalı malzemeyi basit bir biçimde kullanmakla birlikte iç mekânların dışavurumcu düzeni, binayı zamanının alışlagelmiş uygulamalarından farklı ve özgün kılar.

Seyfi Arkan'ın diğer önemli bir binası da Ayhan Apartmanıdır (Şekil 3.7). Arkitekt dergisindeki tanıtım metninde Seyfi Arkan (1939) binayla ilgili olarak "Bina harici mimarisi ile orijinal bir tesir yapmaktadır. Taksim'de mimar olmayan kimseler tarafından yapılan binalar arasında bu kira evinin hususiyetleri yeknazarda tebarüz

etmektedir” demektir. Yine eğrisel çizgileri yuvarlak köşe dönüşleriyle Mendelsonvari bir ekspresyonizmle, Arkan’ın kişisel tavrının birleşiminden oluşan bina çevresindeki Art Deco binaların yanında dokuya özgün bir katkı niteliğindedir. Ancak bina 2004 yılında yıkılmıştır.



Şekil 3.7: Ayhan Apartmanı (Kaynak: Arkitekt)

Dönemin bir diğer özgün aktörü Türkiye'nin ilk büyük uluslararası yarışmasında (Sergi Evi Yarışması–1933) birincilik ödülü alan Sevkı Balmumcudur. Yarışmaya katılan ve aralarında S. Arkan, S. Eldem gibi mimarların önerilerinin de bulunduğu tüm projeler, Atatürk Bulvarı'na paralel bir tutum sergilerken yalnızca Ş. Balmumcu'nun projesi, birbirini kesen biri yatay, diğeri dikey iki esas bloktan oluşur. Vanlı'ya (2006, s:254) göre, hemen algılanan, etkilenilen bir forma sahip olan binayı, biri yatay giriş saçağı ile, öbürü dikey simgesel kuleden oluşan iki ek destekler. Bu yalınlığı yakalayan bir anlatım, planda da, görünüşte de aynı kararlılık ve berraklıkla bir bütün oluşturur. Ancak bu bina 40'lı yılların ulusalcı söylemlerinin etkisiyle önemli değişikliklere uğramıştır. Binanın ilk hali (Şekil 3.8), Sovyet Yapısalcılığı'nın izinde modernist bir çizgi sergilerken, dönüştürülmüş bina, devrimci kimliğin çok değil onbeş yıl içinde evcilleştirilmesine tanıklık eder. Bina klasikleştirilmiş; kule ile yalın beyaz görünüm gitmiş, yerini göze aşına revaklar ve takılar almıştır. Aslında mekan kurgusu ve formuyla yeni Cumhuriyet için özgün bir öncü örnek olabilecek olan ve hem ikonik hem de kanonik özellik gösteren bina radikal bir müdahaleyle bu niteliklerini yitirmiştir.



Şekil 3.8: Sergi Evi ve Opera'ya dönüşümü (Kaynak: Mimarlık, 2003, 313)

Balamir'e (2003,s:25) göre 1934'te inşa edilmiş olan Sergi Evi'nin 1940'lı yıllarda Opera Evi'ne dönüştürülmesi, kimlik politikasının tek bir bina üzerinde egzersiz edildiği çarpıcı bir örnektir. 1940'larda dünya üzerinde büyümekte olan ulusçu akım, ülkelerin şanlı geçmişlerine, yüceltilen folkloruna ve genelde klasik formlara dönüşü körüklüyordu. Dünyayı saran akımlardan etkilenmemek, akıntının gerisinde kalmak kolay değildir. Türkiye'nin bu gidişata da ayak uydurması fazla gecikmedi ve ilk yılların radikal modernizminden bir kopma yaşandı.

Atatürk'ün sağlığında etkin olan modern görüş onun ölümüyle etkinliğini yitirmeye başlamış; 1940 yılı sonrasında Modern Hareket'in Türkiye'deki etkisi zayıflamıştır. İnceoğlu'na (2004,s:158) göre bir yandan Eldem'in başını çektiği İkinci Milli Mimari Hareketi, diğer yandan Devlet eliyle çıkarılan yarışmaların jürilerinin etkin üyesi Bonatz'ın mimari anlayışları Arkan gibi modern çizgideki mimarları uygulama alanının dışına itmekteydi; O yıllarda yapılan diploma projelerine bakıldığında Arkan'ın öğretim üyesi olduğu Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğretimde etkili olamadığı görülür. Diğer yandan Arkan'ın bu dönem sonrası etkinliği birkaç trafo binasıyla sınırlıdır. Yarışmalara gönderdiği projeler ise jürilerin kompozisyonu nedeniyle ödül alamamaktadır; ancak Arkan modern çizgisini korumaktadır.

Sedat Hakkı Eldem'in Güzel Sanatlar Akademisinde "Ulusal Mimarlık Seminerleri"ni açmasıyla geleneksel mimarlığın dizgeli ve ayrıntılı incelemesi başlamış ve yeni kuşak mimarlarının düşünceleri üzerinde etkili olmuştur. 1940'ta Arkitekt dergisinde yayınlanan (s: 3-4) ve ulusal mimarlığa ilişkin düşüncelerini içeren "Yerli Mimariye Doğru" isimli (Corbusier'in "Bir Mimarlığa Doğru" isimli eserine sanki atıfta bulunmaktadır) yazısında Sedat Hakkı Eldem "tarz-ı mimarimizi hariçten ithal etmek mecburiyetinde değiliz" diyerek yeni dönemde yapı sanatının nasıl olması gerektiğini anlatmaktadır. Burada şunu da belirtmek gerekir ki, 2.Ulusal

Mimarlık akımının, 1.Ulusal Mimarlık akımından ayrıldığı en önemli yer, birincisinin kaynağı Osmanlının klasik mimarlığı, özellikle Sinan dönemi olmasına karşın, ikincisinin kaynağının Türk sivil mimarlığı olmasıdır. Yani bu dönemde mimarlıkta özgünlük -Türk'e özgü olma- sınırları içinde aranmıştır. Eldem'in öncülüğündeki ulusal mimarlık akımı gelişirken aynı yıllarda İnecoğlu'nun (2004,s:161) aktardığı gibi mimar Behçet Ünsal ve arkadaşları modernini savunmayı sürdürmekteydiler. Ünsal, Arkitekt dergisinde yayınlanan "Zamanımız Mimarlığının Morfolojik Analizi" isimli yazısında modern mimarlığın ilkelerini açıklamaktadır.

Ulusalçı anlayış, savaşın etkisiyle belirip güçlenmiştir, ama üs üste binen değişik etkilerin karmaşıklığını da taşır. Modernist anlayışın antitezi olarak yorumlanabilecek bu yaklaşım öncelikle eleştirel ve yadsımacı bir tavra dayanıyordu. Modern mimarinin geleneksel tarihi çevreden farklı olan biçiminin uyumsuzluk yarattığı, “damsız esmer binalar, akasya dizili cetvel caddelerle” Anadolu kentinin yüzünün değiştirildiği öne sürülüyor ve ayrıca büyük ölçüde ithal malzeme ve teknolojiye dayandığı, yapım ve bakımının gereğince yapılamadığı, “teras çatılı saçaksız binaların akan tavanını” dile getiriliyordu (Batur, 1998, s:229).

Önemli doğruluk payı taşıyan bu argümanlara, Avrupa'daki totaliter rejimlerin antimodern, anıtsal boyutlu ve klasisizme dönük mimari eğilimlerinin etkisi de eklenmektedir. Daha 1934 yılında Ankara'da açılan İtalyan Faşist Mimarisi Sergisi, Türk mimarları arasında yankı yapmıştı. Buna nasyonal sosyalist iktidarın uygulamaları eklenecek ve bu iktidarın en güçlü olduğu dönemde 1943 yılında açılan Alman Mimarlık Sergisi'yle bu etkiler siyasi durumun da baskısıyla doruğa çıkacaktır.

Ülkeye gelen yabancı mimarların uygulamalarına tepkiler, 1940'ların sonlarına doğru iyice yoğunlaşmış ve 2.Ulusal Mimarlık Akımı hız kazanmıştır. (Bu hız kazanmada 2.dünya savaşının da büyük etkisi vardır. Çünkü o yıllarda getirilen birçok yapı malzemesi, koşulların değişmesi yüzünden getirilemez olmuş, bu yüzden de modern uygulamalarda bile eldeki imkanlar kullanılmak durumunda kalınmıştır. Böylece yerli malzemeye dönme savıyla yola çıkarak 2.Ulusal Mimariyi destekleyenler gerekli ortamı yakalmışlardır.

Ancak Köksal’a (2003,s:90) göre ulusalcı mimarlığın, düşünsel arka planıyla ne denli yoksul olduğu, bağlamla girdiği ilişkide çok açık biçimde ortaya çıkar:

“1930’lar Avrupa tarihselciliğinin, neo-klasik sözlükle görkemli resmi yapıları buluşturması, anlam/bağlam ilişkisinde tutarlı bir durumdur. Cumhuriyet’in Ulusal Mimarlık hareketi ise sivil mimarlardan derlediği sözlüğü bir üniversite yapısına aktardığında, ideolojik programın bir karikatürü ortaya çıkar. Taşlık Kahvesi için söylenen “suyu çekilmiş yalı” sözü de bir başka karikatürün dile getirilmesi olur. Bağlama bu denli keskin biçimde sırtını çeviren ulusalcı söylem, çok daha ileriki tarihlerde bağlamsalcı olma savını taşıırken de aynı “anlam” sorunlarıyla karşı karşıya gelecektir... Bağlamsalcı kaygıların öne çıkması ulusalcı söylemin bunalımını daha da büyütüyor, çünkü bağlam/anlam sorunsalı söylemin en zayıf noktasını oluşturuyor”(Köksal,2002,s:90).

Vanlı’ya (2006) göre de Taşlık kahvesinin özgün sayılması olası değildir. Deniz kenarındaki bina bir tepeye oturtulduğunda binanın yeri ve çevresiyle ilişkileri, anlamı değişir. Bir evin başka bir işlev niyetine yinelenmesi, çağın mimarlık kavramlarına temelden aykırıdır. Vanlı’yla aynı görüşü paylaşan Balamir (2003) de Sedat Hakkı Eldem’in Taşlık kahvesi (Şekil 3.9), Boğaziçi’ndeki bir 17. yüzyıl yalısına doğrudan benzeşimi nedeniyle, modernist meslek eliti tarafından nadiren onaylandığını belirtmektedir. Esin kaynağı ahşap çıkmalı Ankara evi olan Emin Onat’ın bu döneme ait bir binası ise “taklit” sınırını aşarak, makul bir yerellik yorumu olarak benimsenebilmiştir.



Şekil 3.9: Taşlık Kahvesi, Sedat Hakkı Eldem (Kaynak: www.mo.org.tr)



Şekil 3.10: Emin Onat Evi (Kaynak: Mimarlık, 2003, 313)

1950 yılına doğru ve sonrasında Avrupa'daki liberal ve demokratik ortamın Türkiye'ye yansımaya başlaması ve genç Türk mimarlarının dünya mimarlığı ile daha yakın ilişkiler kurmaya başlamasıyla, Eldem'in öncülüğünü yaptığı İkinci Ulusal Mimarlık Dönemi de kapanmıştır.

3.2. 1950-60 Arası Türkiye'sini ve Mimarlık Ortamını Anlamak

Türkiye mimarlığının 1950–60 arası dönemini kavrayabilmek için öncelikle bu mimarlığın içinde geliştiği koşulları anlamak bir gerekliliktir. Bu nedenle çalışma kapsamında söz konusu yılların kendine özgü siyasi, ekonomik ve kültürel ortamı irdelenecektir.

3.2.1. Siyasi-Ekonomik ve Kültürel Ortam

1950 li yıllar için Türkiye'de modernleşmenin yön değiştirdiği bir dönem olduğu söylenebilir. Erken Cumhuriyet dönemindeki kültürel modernleşmenin eksenini ekonomi öncelikli bir modernleşme anlayışına kaymıştır. Kahraman'a göre 1950 sonrası özünde iki şeydir; birincisi bütün yanlış ve eksik taraflarına rağmen demokrasi projesidir; ikincisi aktif modernleşme olarak adlandırılabilir ve Demokrat Partiden başlayan ekonomik temelli kalkınma, büyüme ve ilerleme hamlesidir (Kahraman, 2007). Ülkenin içinde yaşanan dönüşümler ve beraberinde getirdiği toplumsal hareketlilik bu değişimi beraberinde getirmiştir. 1950'li yıllar Türkiye'de önemli yapısal değişikliklerin başladığı uluslararası düzene açılış yıllarıdır. Marshall yardımı, Kore savaşına katılma, NATO'ya giriş gibi gelişmeler

yeni bir düzenin işaretleridir. Bu yıllarda çok partili döneme geçiş ile birlikte liberal ekonomi politikaları uygulanmaya başlamıştır.

Aslında Demokrat Parti'nin oyların yaklaşık %53'ünü, Cumhuriyet Halk Partisi'nin ise %40 'ını aldığı Mayıs 1950 seçimlerini çoğu tarihçi bir dönüm noktası olarak nitelemektedir. Genel seçimlerde halk, CHP'nin 27 yıllık tek parti iktidarına son vermiş ve iktidar DP'ye geçmiştir. Ayrıca, çoğunluk sistemi geçerli olduğundan, DP mecliste ezici bir çoğunluğa ulaşmıştır. DP'nin seçimi kazanmasıyla İsmet İnönü cumhurbaşkanlığından ayrılmış ve yerine Celal Bayar, Türkiye Cumhuriyetinin 3. cumhurbaşkanı olarak göreve gelmiştir. Adnan Menderes başbakan olarak atanırken, Zürcher, yeni meclisi şöyle tanımlamaktadır: "DP milletvekilleri ortalama olarak daha gençti, üniversite eğitimi görmüş olan daha az, ticaret veya hukuk formasyonuna sahip olan çok daha fazlaydı. CHP ile olan en çarpıcı farklılık, bürokratik ve/veya askeri formasyona sahip milletvekillerinin hemen hemen olmayışydı" (Zürcher, 1998, s:321). Yani Türkiye bu sürecin sonunda sivil bir cumhurbaşkanı ve yine sivillerin çoğunlukta olduğu bir meclise sahip olmuştur.

Büyük umutlar ve beklentilerle iktidara gelen DP'nin ilk yıllarında dıştan, özellikle de ABD'den gelen yardımlar sayesinde görülmemiş bir bolluk yaşanmıştır. 1952 yılında Nato'ya girilmesiyle, II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan yalnızlık tümüyle sona ermiş ve Türkiye, ABD'nin yardımlarını (Marshall yardımı) daha yoğun bir biçimde almaya başlamıştır. Dış politikadaki bu gelişmenin doğal olarak iç politikaya da yansıdığı bu dönemde, DP'nin gücü ve toplumdan aldığı desteği artırmıştır. ABD ve Dünya Bankası ise tarımın geliştirilmesi yönünde önerilerde bulunmaktaydı: "ABD ekonomik yardım kredileri, bu ekonomi politikasının izlenmesi koşuluna bağlanıyordu" (Kepenek, 1996, s:1769) Bu sebeplerle de, tarıma ağırlık verilmiş ve bu sektörde yapılan yatırımlarla üretim düzeyi arttırılmıştır.

Demokrat Parti döneminde ulaşım alanında da gelişmeler görülmüştür. Ancak bu dönemde Atatürk ve İnönü dönemlerinin aksine demiryollarına değil, daha çok karayolu yapımına öncelik verilmiştir. Bunun yanı sıra tek partili dönemin Devletçilik anlayışından uzaklaşarak, özel girişimin de desteklendiği liberal bir anlayışa gidilmiştir. Ancak dönem boyunca görülen kalkınma hareketlerinin bir plana bağlı kalmaksızın uygulandığı bilinmektedir. DP hükümeti, CHP'nin bu konulardaki eleştirilerini dikkate almamaktadır. Bunun da ötesinde Şaylan'a göre

Menderes'in plan düşüncesine karşı olduğu ve plansız bir ekonomik politika izlemeyi çok olumlu bir yaklaşım saydığı bilinmektedir (Şaylan, 1998, s:393).

Bu dönemde Demokrat Parti'nin önem verdiği uygulamalardan biri de batı ülkeleri ile özellikle de ABD ile ilişkilerin kuvvetlendirilmesi olmuştur. Bu çerçevede yapılan ilk uygulama Kore savaşına asker göndermek olmuş, bu karar NATO'ya kabulü kolaylaştırmıştır. Çavdar'a göre de “Demokrat Parti iktidarının ileriki dönemlerinde ise ABD çizgisinde bir dizi pakta ya girilecek ya da bu paktlar bizzat oluşturulacaktı” (Çavdar, 1996, s:2068)

1951 yılının Ağustos ayında Halkevleri ve Halkodalarının devletleştirilmesi ve kamu hizmeti yapan bu örgütlerin mal varlıklarının hazineye aktarılması; 1953 yılında CHP'nin tüm mal varlığının “haksız iktisap” olduğu iddia edilerek hazineye geçirilmesi; yine 1953 yılında Millet Partisi'nin kapatılması; Şubat 1954'te Köy Enstitülerinin öğretmen okullarına dönüştürülmesi ve nihayet basın üzerinde baskıların arttırılması iktidar- muhalefet ilişkilerini kopma noktasına getirmiştir. Ancak halk tarafından bu olumsuz olaylar göz ardı edilmiş ve. 1954 seçimlerinde, 1950 seçimlerine göre oylarını bir miktar arttıran Demokrat Parti yine çoğunluk sistemi uygulaması geçerli olduğundan, milletvekilliklerinin %93 'ünü kazanmıştır (Tunçay, 1997, s:181).

Bu dönemle beraber ekonomik sıkıntılar yaşanmaya başlanmıştır. Özellikle Menderes'in savunduğu plansız yaklaşımın da bir sonucu olarak ekonomik sorunlar baş göstermeye başlamış, dış borçlar artmış ve ABD'den beklenildiği kadar yardım gelmemiştir. Bu gelişmelere bağlı olarak enflasyon artmış, bu durum özellikle de maaşlı çalışanları etkilemiş ve DP'ye bu kesimden gelen desteğin azalmasına sebep olmuştur (Şık, 2000).

1954-1957 yılları arasındaki DP iktidarının belki de en önemli olayı 6/7 Eylül olaylarıdır. 6 Eylül 1955'te Atatürk'ün Selanik'teki evine bomba atıldığı yönünde çıkan haberler üzerine galeyana gelen bir grup, İstanbul'daki Rumların ev ve işyerlerini tahrip etmiş, mezarlık ve kiliseleri yağmalamıştır. Ordu birliklerinin müdahalesiyle bastırılan olaylar sonucunda sıkıyönetim ilan edilmişse de, Türkiye'nin dış politikada aldığı yara kapatılamamıştır.

Demokrat Parti hükümetinin bu olumsuz gelişmelere ve ülke içinde yayılmaya başlayan hoşnutsuzluğa gösterdiği tepki ise, baskıcı tutumunu arttırmak olmuştur (Şık, 2000). DP-CHP gerginliğinin had safhaya ulaşması ve iktidarın güç kaybetmeye başlaması nedeniyle seçimler bir yıl önceye alınarak 1957 yılında yapılmıştır. 1957 seçimlerini de DP kazanmışsa da, oylarında büyük bir düşüş gözlenmiştir. Öte yandan ekonomik sıkıntılar da aşılamamıştır. Sonunda Demokrat Parti hükümeti, IMF ve Dünya bankasının önerilerini kabul ederek ekonomide planlama yönünde adımlar atmış ve bir dizi istikrar önlemi alınmıştır. 1958 yılındaki devalüasyon kararı da bu önlemlerden biridir (Boratav,1997,s:265).

Ekonomik alandaki sıkıntılar, baskıların artırılması ve muhalefet tarafından yapılan uyarıların dikkate alınmaması gibi olumsuz gelişmeler sonucunda 27 Mayıs 1960'ta gerçekleştirilen bir askeri darbe sonucu DP iktidarına son verilmiştir.

DP'nin on yıl boyunca, 1946–1950 arası muhalefet partisi pozisyonundayken eleştirdiği CHP'nin baskıcı tek parti yönetimine benzer uygulamalarda bulunduğu ifade eden Şık'a (2000, s:19) göre başlangıçta uluslararası ortamda Soğuk Savaş'ın tüm gerginliğiyle yaşandığı bir süreçte başa geçen Demokrat Parti Türkiye'nin stratejik konumunu çok iyi kullanmayı bilmiş ve böylece Batı bloğuna yaklaşıp bu ülkelerden daha çok da ABD' den aldığı yardım ve krediler azımsanmayacak bir kalkınma atılımı gerçekleştirebilmiştir. Özellikle ilk beş yılda başarılı olan ekonomi politikası ile DP, ülkede neredeyse her kesimi kapsayan bir dinamizm kazandırmıştır. Ancak bu dinamizm sonucu yığınların ekonomik beklentisi de yükselmiş ve 1950'lerin ikinci yarısında kendini iyice belli eden bunalıma katlanılmasını da güçleştirmiştir. Ekonomik bunalımın sebebinin, temelde, dışarıdan alınan yardım ve kredilere dayanan, yani dışa bağımlı bir tutum olduğu söylenebilir. Soğuk Savaş ortamının yumuşamasıyla birlikte yardım ve krediler azalınca, ekonomik planlamanın da yokluğunda bir kararsızlık dönemine girilmesi kaçınılmaz olmuştur.

1950'li yıllarda yaşanan tüm bu ekonomik ve siyasal gelişmeler toplumsal ve kültürel yaşamı ve dolayısı ile de gündelik yaşam etkilemiştir. Bu etkileri kentlerde ve kırsal bölgelerde izlemek mümkündür.

Belge'ye (1996a, s:846) göre, politik olarak kırsal kesimin oylarına önem veren iktidarın uyguladığı ekonomik politika şehirlerden çok köylerin canlanmasına,

makinelaşmasına, Pazar için üretim yapar duruma gelmesine katkıda bulunuyordu. Dolayısıyla bu dönem özellikle köylerde günlük hayatın akışının değişimi için ortam hazırlamıştır. Ayrıca, kırsal kesimin, bu dönemde politik yaşamın bir parçası haline geldiği görülmektedir. Böylece Demokrat Parti'nin tabana yayılma ve örgütlenme çabalarının da etkisiyle yine Belge'ye (1996a, s:846) göre, halkın kendini tanımladığı kimlik biçimlerinin arasına ilk olarak "partililik" girmiştir. Kasaba da, Black'ten aktararak "daha önceleri modernleşmeden hemen hiç etkilenmediğini ieri sürdürdüğü kırsal kesimin, "birçok gözlemciyi şaşkınlığa uğratan bir gelişmeyle, dünyadaki en gelişkin ve en yaygın siyasal örgütlenme ve katılım sistemlerinden biri"ne damgasını vurduğunu söylemektedir (Kasaba, 1998, s:25).

Hükümet partisinin ekonomik kalkınmada tarıma öncelik veren yaklaşımı, tarımda mekanizasyonu arttırmış, ekilen toprak alanının yanı sıra üretim ve gelir de artmıştır. Buna karşılık, yine bu dönemde karayolları yapımının hızlanması ulaşım ve iletişimi kolaylaştırmış, 1940'ların sonuna doğru belirginleşmeye başlayan kentlere göç de hızlanmıştır. Kentlerde böylece artan nüfusla birlikte, farklı yaşam biçimleri bir araya gelmeye başlamıştır. Örneğin göç edenlerin yöresel giyim tarzları, kent 'modaları'nın yanında, farklılaşmanın görüntüsünü oluşturmaktadır. Bu farklılaşma eğlence hayatında da kendini belli etmiş, gazino ve pavyon gibi 'alaturka' ve 'alafranga' öğelerin bir arada bulunduğu eğlence mekanları ortaya çıkmıştır. Bu dönemde ekonominin gelişmesi ve dışa açılım, tüketim eğilimini de arttırmış, örneğin beyaz eşyaya talep başlamıştır (Şık, 2000). Ödekan bu yıllarda değişen bazı ev eşyalarını şöyle sıralamaktadır: "1950'lerin başlarında mutfakın birkaç önemli lüksü vardı: Gaz ocağı yerine set üstü havagazı ocağı, teldolap yerine buzdolabı ve bakır tencere yerine alüminyum tencere ve düdüklü tencere. Börek ve hamur işi tatlılar ekmek fırınına gitmiyordu artık, ocak üstü fırında yapılıyordu."(Ödekan, 1999, s:243)

1950'lerde radyo da artık iyice yaygınlaşmış, köy evlerine kadar girmiş bir araçtı ve geniş kitleler üstünde çok etkili olabiliyordu (Belge, 1996b, s:1302). Fikret Arıt'a göre 1959' da radyo abonesi sayısı bir milyonu aşmıştır (Arıt, 1959, s:12). Radyonun yanı sıra otomobil sayısının da artışı; ekonomideki canlanma ve tüketim alışkanlığının fazlalaşması gerek ev, gerekse kent mekanını daha da gürültülü ortamlar haline getirmiştir. Diğer tarafta deniz kenarında tatil alışkanlığı iç turizmi geliştirmiş, dergilerde son moda plaj giysileri tanıtılırken, dönemin Erdek, Akçakoca,

Şile gibi gözde tatil beldelerini anlatan bölümlere de yer verilmeye başlanmıştır (Şık, 2000).

1950’li yıllar Türkiye’nin Batı algısında da bir farklılaşmaya tanıklık eder. Daha öncesinde Avrupa’yı anlatan bir kavram olarak yerleşmiş Batı, artık önemli bölümünü Amerika’nın oluşturduğu bir bütünü temsil eder. Özellikle Amerika’dan gelen uzmanlar ve Marshall gibi sermaye yardımları, yaşam kültüründe de bu anlayışın egemen olmasını sağlamıştır. Benzer biçimde mimarlık ortamının dönem ürünlerinde de aynı etkiyi izlemek mümkündür. Dönem içindeki Amerikan etkisine Murat Belge dikkat çekmekte ve: "Batılılaşma bu dönemde daha özel olarak bir "Amerikanlaşma" biçimini aldı. azımsanamayacak sayıda Amerikalı görevlinin Türkiye’ye yerleşmesiyle birlikte bunların belirli Türk aileleriyle kurdukları dostluk ilişkileri, ... "blue-jean", "coca-cola" gibi Amerikan tarzı hayatın simgelerinin yaygınlaşması; görevi bitip Türkiye’den ayrılan Amerikalıların yaptıkları mezatlarda mallarının iç çamaşırlarına kadar kapışılması, bu dönemin bilinen irili ufaklı olaylarıdır” demektedir (Belge, 1996a, s:863). Gerçekten de Şık’ın (2000) da belirttiği gibi Demokrat Parti’nin sık sık tekrarladığı "küçük Amerika olmak" hedefi de göz önüne alınırsa, bu ülkenin dönem boyunca adeta bir model oluşturduğu görülmektedir ve buradan yola çıkarak, Amerika Birleşik Devletleri’nin, sadece siyasal ve ekonomik alanda değil; kültürel, hatta gündelik hayatta da etkilerini gösterdiği söylenebilir.

1950’lerle birlikte Demokrat Parti’nin farklı anlayışı ve liberal tutumunun toplumsal yapıda getirdiği değişim kuşkusuz mimarlık ortamını da etkilemiştir. 40’lı yıllarda ulusal bir mimarlık anlayışının yerleşmesi için devletin öncü olması beklentileri yerini uluslar arası ortama açık, farklı anlayışların bir aradalığına imkan tanıyan bir ortama bırakmıştır.

3.2.2 1950–60 Arası Türkiye Mimarlık Ortamı

İkinci dünya savaşının sona ermesi ile Türkiye’nin dışında bulunan ekonomik-politik gerilimin azalmaya başladığı yıllarda, Türkiye’nin iç politik ortamında da bir değişimin başladığı görülmektedir. Bilindiği gibi, 1945’de çok partili hayata geçiş, 1946’da ilk çok partili seçimlerin yapılması gibi olayların politik yönünü oluşturduğu bu değişimin ekonomik yönünü, göreceli bir “devletçiliğin hafiflemesi-

liberalleşme” sürecinin başlaması oluşturmaktadır. 1950 yılı programında: “İktisadi hayatta özel teşebbüs ve sermayenin faaliyeti esastır...” diyen partinin iktidara gelerek, hükümet programında da: “İktisadi ve mali görüşlerimizin esası bir taraftan devlet sektörünü mümkün olduğu kadar daraltmak hususi teşebbüs sahasını mümkün olduğu kadar genişletmek diye ifade olunabilir...”, sözleriyle bu liberal-kapitalist düşüncelere yer verilmesi, Türkiye’de ilk elle tutulur örneklerini bu tarihlerden sonra vermeye başlamış olan “uluslararası mimarlık düşüncesinin” ekonomik dayanağı hakkında da bilgi sahibi olmamızı sağlar (Batur, 1996). Liberal düşüncelerin egemen olduğu bu yıllarla birlikte, mimaride rasyonalizm eğitimi de içine alarak, Türk mimarlığına yerleşmeye başlamıştır.

1950–60 arası Türkiye mimarlığının özgünlük arayışlarına gelmeden önce, bu bölümde, 1950-60 döneminin mimarlık ortamı; mimarlık üretimi, eğitim ve örgütlenme, mimarlık yayınları başlıkları altında değerlendirilmiştir.

3.2.2.1 Mimarlık Üretimi

1950’li yıllara kadar Türkiye Mimarlık ortamında, modernleşme çabalarının en yoğun yaşandığı 1930’lardaki rasyonel-fonksiyoncu mimarlık dönemi ile 2. ulusal mimarlık dönemi hep milliyetçi bir çizgi üzerinde birbirine dönüşmüş veya art arda gelmişlerdir. Rasyonel-fonksiyoncu dönemin milliyetçi çizgisi kuşku gibi görünse de bu mimarlık da ulusun kendine özdeş gördüğü milliyetçi bir öykünme olarak düşünülebilir. Savaş sonrası dönemde Ulusalçı ideolojilerin mimarlık alanında etkilerini yitirmeleri 50’lere doğru olmuştur. Avrupa’da çok büyük bir savaşın her alanda yarattığı tahribatın etkilerinin sürdüğü bu yıllarda milliyetçiliğe karşı bir reaksiyon oluşmasına şaşmamak gerekir ve Türk mimarlığında gözlenen uluslararası modernizm yakınlaşmasını bu tutumun bir uzantısı olarak dahi anlamak mümkündür

Değişen anlayış ilk olarak İstanbul Adalet Sarayı yarışmasının sonuçlarıyla ortaya çıkmıştır denebilir. Tam olarak modern olduğu iddia edilemese de, modernin dıştan algılanan kanonik etkisiyle örtüşmesiyle bu bina yeni dönemin önemli eserlerinden olmuştur. Daha sonra ise dönemin jenerik binalarından, prizmatik kitlesi, kaset cephesiyle modern kanonun üyesi Hilton’un (Şekil 3.11), yapımı artık modern mimarlığın genel kabul gördüğünü göstermiştir.



Şekil 3.11: Hilton Otel (Kaynak: www.mimarlikmuzesi.org)

Bu dönemde okul, halkevi, bakanlık gibi programların yerine, otel, banka, çarşı vb. görelî ticari binalara geçilmiştir. Halk günlük yaşama dönmüş, çok partili politik düzende belediyeler önem kazanmıştır. Bakanlıklar, halka hizmete yönlendirilmiş, Karayolları, DSİ gibi genel müdürlükler, bağlı oldukları bakanlıktan daha önemli olmuşlardır. Devlet asık suratlı ve hükmedici olmaktan, güler yüzlü ve hizmet verici olmaya dönüşmeye çalışmış, karanlık görünüşlü bakanlık binaları yerine, aydınlık yüzlü, ticari binalara benzeyen modern kamu blokları çoğalmıştır. Yani Modern Mimarinin yeniden güçlenmesi, kapitalist dünya imgesinin bir parçası olarak yaşamımıza yine bu dönemde girmiş bulunmaktadır (Vanlı, 2006, s:209). Dönem mimarlığı ile ilgili olarak Sözen; “1950 sonrasında yapılan her ürünün -fazla bir zorlama olmaksızın- Batı kökenli bir akım veya anlayışın sınırları içine yerleştirilebileceğini söylemek pek yanlış olmaz” değerlendirmesini yapmaktadır. Enis Kortan (1971), dönemle ilgili çalışmasında, ele aldığı projelerin hemen hepsinin yurtdışından örneklerle olan benzerliklerine dikkat çekmektedir. Yeşilköy’de uygulanan bir otelin de İstanbul Hilton Otelî ile olan benzerliğine işaret etmekte ve “Hilton otelinin ana kitlesinin tasarım ilkelerinin hemen hemen aynı şekilde burada uygulandığını belirtmektedir (Kortan, 1971). Aslında aynı saptamayı, 1950 yılında Arkitekt’te tanıtılan, Porto Rico’daki ‘Caribe Hilton Otelî’ ile (mimarları: Toro, Ferrer Torregrosa, Wamer - Leeds, Hunter, Randolph), iki yıl sonra SOM ve Sedad Hakkı

Eldem tasarımıyla İstanbul'da gerçekleştirilen Hilton oteli için de yapmak mümkündür (Şık, 2000, s:58) Frampton'ın da belirttiği gibi, uluslararası stil, aslında bir yaklaşım önermekteydi. Bu yaklaşım, modern dönemde gereksinilen binaların tasarımında esneklik sağlayacak yeni malzeme ve teknolojinin kullanılmasını öngörmekteydi ve Güney Amerika'dan Uzakdoğu'ya dek birçok bölgede kabul görmüş ve uygulanmıştı (Frampton, 1996). Bu benzerlikler hem tasarımın kendi içindeki kolaycılığını anlatmakta ama aynı zamanda da onun sıradan hale gelmesini teşvik etmektedir. Böyle bir yaklaşım da zaten özgün olmadığı için herkes tarafından kullanılabilir olmaktadır.

Öte yandan Tanyeli (1996, s:238) bu benzerliklerin geliştirici yönünü vurgular. Yapı endüstrisinin yeni yeni gelişmeye başladığı, minyatür ölçekli kalifiye işgücünün tırmanan yapım etkinliklerine yetmediği bir ülkede, örneğin Sakarya Hükümet Konağı'nı tasarlayanlar (E. Kortan, H. Vapurciyan, N. Yaubyan, A. Andoniadis, 1956-59) Mies van der Rohe perde duvarlarını çelik profilleri kaynaklayarak üretmek çabası içindedirler. Ülkemizde teknolojik altyapının yetersiz olduğu bu dönemde, mimarlar, yeni teknolojiyi üretememiş, ancak çözülmüş 'detaylar'ı eldeki malzeme ve teknoloji ile uygulama yoluna gitmişlerdir. Ancak eldeki olanakların zorlanması, yapı teknolojisinin gelişmesinde itici bir rol oynamıştır (Tanyeli, 1996).

Öte yandan, 1950'li yıllarda artan sanayileşme ve buna bağlı olarak kentlere göç, beraberinde konut sorununu getirmiştir. Bu dönemde özellikle Türkiye Emlak Kredi Bankası'nın gerçekleştirdiği toplu konut uygulamaları (Levent, Ataköy vs.) bu soruna çözüm getirebilmek için üretilen en kapsamlı uygulamalar olarak göze çarpmaktadır(Şekil 3.12).



Şekil 3.12: Levent – Ataköy (Kaynak: www.mimarlikmuzesi.org)

Emlak Bankası'nın, özellikle İstanbul'da gerçekleştirdiği uygulamalar üzerinde çok durulsa da İstanbul dışında, Diyarbakır, Manisa, İzmir gibi şehirlerde de, daha küçük ölçekli de olsa, uygulamaları mevcuttur. Örneğin Diyarbakır'da 1954'te inşa edilen 82 konutluk mahalle, bankanın broşüründe "iklim ve yerli anane hususiyetleri nazarı itibaren alınarak etüd ve inşa edilmiştir" diye tanıtılmaktadır. Bölgenin konut geleneğine uygunluğu tartışılır olsa da, örneğin yarı açık avlular elde edilmeye çalışılması gibi çabalar, dönem boyunca neredeyse hiç rastlanmayan bir "yerellik" arayışının göstergesi olarak ilgi çekicidir (Şık, 2000). Konut sorununu çözmekte bu tür uygulamaların yetersiz kalışı yüzünden, gecekondulaşma ve "yap-satçılık" da yaygınlaşmaktaydı. Bilgin, konuyla ilgili değerlendirmesinde; "1950 sonrasında "yeni kitlesel konut ihtiyacı, neredeyse toplumun bütün kesimlerinin maddi imkanlarını seferber ettikleri ve bu imkanlar ölçüsünde de kentsel ranttan pay almayı garantiledikleri bir süreç içinde gerçekleşmiştir. Farklı süreçlerden geçerek, kısa zamanda bütün İmarlı alanlar birer parsel üzerine konumlanmış betonarme apartmanlarla dolmuştur" demektedir (Bilgin, 1998).

Bu dönem mimarlığı için, eleştirel bakıştan yoksun olma, önlerinde bulunan batı mimarlığının çağdaş dilini-değişen koşullar için-üzerinde fazlaca düşünmeden kabullenme ve kullanma eleştirileri (Sözen, 1996; Tanyeli, 1998) yapılmaktadır. 1950-60 arasında Türkiye'de mimarlar, neredeyse sadece uygulamaya yönelmişlerdir. Dönemin dergilerinde, projeler tanıtılmakta, ancak bu uygulamalar üzerine eleştirel nitelikte değerlendirmeler yapılmamaktadır. Şikayet konusu genelde maddi yoksunluklardır. (teknolojik yetersiz malzeme, işgücü, vb.) Dönem içinde bir iyimserlik havası olduğu doğrudur ve bunun mimarlık ortamına da yansımaları mümkündür. Ancak mimarlık kaygısının önde tutulduğu örnekler düşünüldüğünde tasarım tartışmalarının olmadığı iddia edilemez.

Öte yandan Tekeli (2006), bu dönemi değerlendirirken;

"Bayındırlık Bakanlığını mimariyi kamu adına yönlendiren çok önemli bir kurumdu. Harbin getirdikleri, varlık vergisi, sevetin eritilmesi gibi nedenlerden dolayı özel sektör işveren olarak zayıftı. Kamu en büyük işverendi ve kamu adına da Bayındırlık Bakanlığı o dönemde mimarlık ortamının gelişmesine, büroların kurulmasına aksi kanaatlere rağmen çok büyük katkıda bulunmuştu. Mimarının uygulanmasıyla ilgili yönetmelikler mesela ücret yönetmeliği bu dönemde konmuştu. Mimari projenin ücreti yurt dışından getirtilip Türkiye'ye uyarlanmıştı. Asgari ücret tarifesıyla bir standart konmuştu. Yarışma kazanan o tarifieden

parasını almaktaydı. Bu büroların kurulmasını sağladı. Daha önce özel büro yoktu. Biz de büromuzu bu sayede kurduk. Daha önce hocalar kürsülerinde çiziyor. Bizler 10 yıl böyle 65 yarışma kazandık. Öyle ayakta kalabildik. Dolayısıyla Mimarlığın kamunun önderliğinde kurumsallaşması bakımından 1950-60 dönemi önemli ve yararlı bir dönem olmuştur.” demektedir.

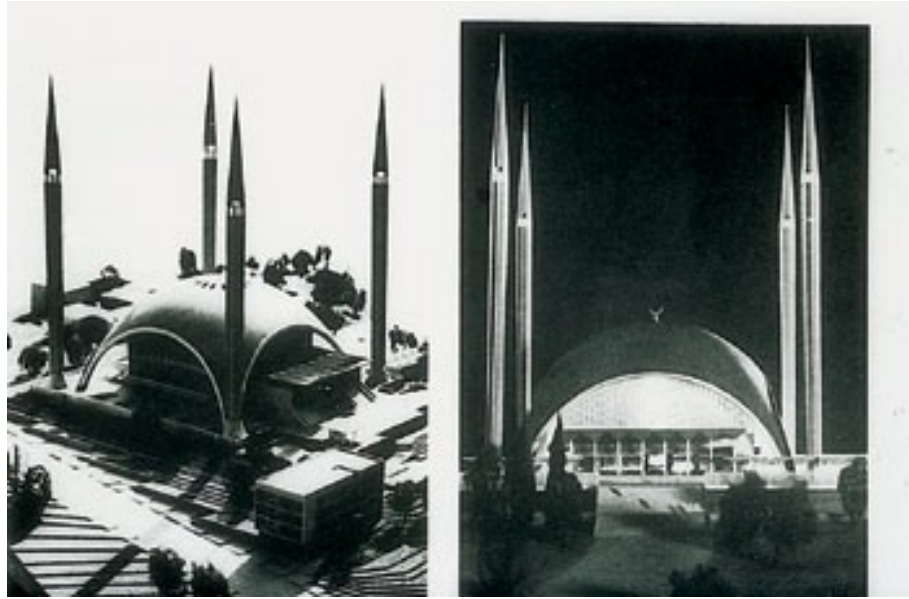
Tanyeli’ye (1998) göre 1950'lerin getirdiği en önemli değişiklik, tasarım talebi ve hatta arzı alanına özel sektörün girişi olur. Örneğin Türkiye'nin ilk ticari büro binaları bu dönemde inşa edilmeye başlanacaktır. Önceki dönemde mimarın emeğinin müşterisi öncelikle kamu ve bir ölçüde de üst düzey bürokratlardır. Talebin yeni durumu mimar emeği arzını da biçimlendirmiştir. 1950 öncesinde Türkiye'de özel mimarlık bürosu olduğu söylenemez. Uzun süre mimarların önemli kesimi çeşitli bürokratik kimlikler altında çalışacaktır. Kimileri yüksekokullarda öğretim üyesidir ve büroları okuldaki odalarıdır. Kimileri belediyelerde maaşlıdır ve ancak fırsat buldukça özel iş almaktadır. Bir kesim mimarsa doğrudan memur veya sözleşmeli eleman statüsündedir. Şekip Akalın Ankara Garı'nı Bayındırlık Bakanlığı memuru olarak tasarlar. İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde üslenen Milli Eğitim Bakanlığı Proje Bürosu tüm Türkiye için tasarım yapmaktadır. Bruno Taut orada çalışmaktadır. Bu yıllarda Türkiye'de istihdam edilen yabancı mimarlardan hiçbirinin serbest büroları olmamıştır. Yoğun etkinliğine karşın, 1940'larda Paul Bonatz da bir büroya sahip olmayacaktır. 50'lerde durum değişmeye başlar; dönem Türkiye'de modern serbest mimarlık kariyerinin doğuşuna tanıklık eder. AHE, Birleşmiş Mimarlar, Baysal-Birsel ile hepsinden önemlisi Tekeli ve Sisa ortaklığının 1950'lerin başında kuruluşu rastlantısal değildir (Tanyeli, 1998).

Dönem içinde ilginç bir mimarlık ortamı da Karayolları Genel Müdürlüğü Yarışması için İMA grubunun (Maruf Önal, Turgut Cansever, Abdurrahman Hancı) Sedat Gürel - Radi Birol, Haluk Baysal - Melih Birsel ikilileri ve Faruk Sırmalı'nın bir araya gelmesiyle oluşmuştur. 9 kişilik bu grup, kendi içinde alt gruplara bölünerek ve ortaya çıkan çalışmaları yaptıkları jürilerle geliştirerek tasarımı hazırlamıştır. Proje birinci olmuş ancak uygulanamamıştır (Birol, 2006). Çelik strüktürle tasarlanmış olan yapı, malzeme ve teknoloji anlamında özgün bir örneğin üretilmesi de böylece yitirmiş olmaktadır.

Öte yandan 1950 yılı sonrası önemli bir projesi İstanbul 'un tarihi yarımadasının ana akslarının açılma operasyonudur. İnceoğlu bunu “İstanbul 1955'lerden sonra bir kaç

yıl süren ve 13üncü yüzyıldaki haçlı işgalinden beri görmediği ölçüde ve büyük yangınlar ve depremlerin yaptığına benzeyen bir yıkım yaşamıştır. İstanbul Belediyesi, gerçekte Menderes Hükümeti tarihi yarımada Vatan Caddesi'ni, Sirkeci-Yenikapı-Yedikule sahil yolunu açmış. Millet Caddesi ile Tophane-Dolmabahçe yolunu genişletmiştir. Bu dönüşüm projesi daha önce yapılmış imar planlarının cüretli bir uygulamasıdır. Bu uygulama o dönemde ve sonrası Menderes'in keyfî bir eylemi ve kişisel kaprislerine dayalı bir yıkım olarak nitelendirilmiştir” diye aktarmaktadır (İnceoğlu, 2004).

Bu dönem mimarlık uygulamalarını etkileyen birtakım olumsuz gelişmeler de olmuştur. Örneğin Balamir'e (2003, s:29) göre Ankara'da bir cami talebinin 1957'de dile gelişinden, 1987'de ibadete açılışına kadar 30 yıl boyunca kamuoyunun gündeminde yer alacak olan Kocatepe Camisi, mimarlık kültürüne fazla değinmeden mimarlık üzerinden siyaset yapılmasına örnektir. Cami için açılan ilk yarışmada ödül alan proje, yenilikçi formu ve mütevazı boyutları nedeniyle engellenmiştir.



Şekil 3.13: Kocatepe Camisi Yarışması Vedat Dalokay (Kaynak: Mimarlık, 2003, 313)

Atılan temel 1964 yılında sökülmüş, açılan ikinci yarışma, Osmanlı imparatorluk camisinin, yaratıcı bir dönüşüme hemen hiç uğramamış bir kopyasıyla sonuçlanmıştır (Balamir, 2003). Böylece Dalokay'ın tasarımı (Şekil 3.13,3.14) da form ve teknoloji bakımından ilk örnek olma şansını kaybetmiştir. Bu örnek, yeni

arayışların ve özgün eserler ortaya koyabilmenin kimi zaman karşılaşılabilecek güçlüklerini de göstermektedir.



Şekil 3.14: Kocatepe Camisi

Bunların yanı sıra yarışmaların, dönemin mimarlık ortamındaki önemi ve katkısı büyüktür. Dönem mimarlarının en önemli iletişim aracı olan Arkitekt dergisinin hemen her sayısında bir ya da birkaç yarışmadan söz edilmektedir. Benzer bir biçim dilinin hakim olduğu yarışma projelerinin, birbirleri ve mimarlık ortamı üzerindeki etkilerinden söz etmek mümkündür. Asal geometrik formların hakim olduğu geniş cam yüzeyli cepheler, pilotiler üzerine kaldırılmış genellikle yatay konumlanan prizmatik kitleler, teras çatılar, kimi zaman eğrisel örtülü hacimler bu ürünlerin ortak özellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ayrıca dönem mimarlığının önemli bir diğer özelliği de Türkiye'nin mimarlık pazarının bu dönemde yabancı mimarlara tamamiyle kapanmış, Türk mimarları ve ülkede üretilen malzemeye inşaat faaliyetlerinin sürdürülmüş olmasıdır (Tekeli, 1999). Bunun yanı sıra batılı ülkelerle kurulan siyasi, ekonomik ve askeri ortaklıkların yanı sıra, sanki yazılı olmayan bir “kültürel ortaklık” da söz konusudur. Resim sanatçıları Batı'da etkili olan soyut ve non-figüratif akımları izlemekte; beğenilen yabancı filmlerin yerli versiyonları çekilmektedir. Mimarlık alanında da benzer şekilde, uluslararası stilin beğenilen ürünleri örnek alınabilmektedir. Hızla gelişen ilişkiler içinde, mimarların da duraksamak ya da kararsız kalmak yerine bu kültürel ortaklığı kabul etmeleri şaşırtıcı değildir (Şık, 2000, s:55).

Özetle, 1950-60 arası döneminde yaşanan değişim Türkiye'deki mimarlık geleneğini de değişime zorlamıştır. Yeni kentlerin mevcut dokusunu değişime zorlayan bir büyüme ve yapı gereksinimi, yeni yapı tiplerinin (ofis, büro, market vb.) ortaya çıkması, özel sektörün yapı talebini karşılamada rol alması, yeni yapı malzemelerinin ülkeye girişi de gözlenen diğer önemli gelişmelerdir. 1950'li yıllarda eğitim örgütlenme, tasarım ve uygulama alanında ortaya çıkan tüm bu gelişmelere karşın genelde bir biçimsel aktarmanın gerçekleştiği, Türk mimarlığının dış yayınlar ve etkilerle beslendiği bir devre olduğu ve toplumsal konulara gerektiği kadar yer verilmediği eleştirilerine hedef olmuştur (Sözen, 1996). Ancak yine de bu dönem Türk mimarlarının daha özgür ve daha içten bir mimarlıkla kişiliklerini ortaya koymanın peşinde koştukları bir arayış dönemi olmuştur. Bu çabayı Kuban şu şekilde ifade etmiştir: “Biz kendimizden bir şey yapmaya 50'lerde başlar gibi olduk, ondan sonra yavaş yavaş o da eridi gitti. Mesela, bizim iyi mimarlarımız var. İşte Turgut(Cansever) yahut Cengiz (Bektaş) yahut daha başkaları da var bir sürü. Ve onlar hakikaten hiçbir zaman eskinin etkisinde kalmadan modern yapmaya çok uğraştılar”

3.2.2.2 Mimarlık Eğitimi ve Örgütlenme

1930'ların sonlarına doğru, Güzel Sanatlar Akademisi'nde Sedat Hakkı Eldem'in, Mühendis Mektebi'nde ise Emin Onat'ın etkileriyle İkinci Ulusal Mimarlık Akımı egemendir. 1940'lı yıllar Yüksek Mühendis Mektebi'nin gelişme yıllarıdır. Emin Onat'ın yönetiminde okula çok sayıda yabancı öğretim üyesi getirilmiştir. Özellikle 1940'ta Avusturya'lı Prof. C. Holzmeister'in 1946'ta da Alman Prof. P. Bonatz'ın katılımıyla öğretim büyük canlılık kazanmıştır. Prof. Bonatz 1955 yılına kadar süren göreviyle bu dönemin en etkili uzmanı olmuştur. İstanbul Teknik Üniversitesi'ne dönüşen Yüksek Mühendis Mektebi'nde artık bir Mimarlık Fakültesi bulunmaktadır. Bu değişim mimarlıkta bilimsel çalışmalar için uygun bir ortam sağlamıştır. Klasik eğitim programlarında yer almayan birçok yeni konu alanı akademisyenler tarafından fakülte öğretimi içine sokulmuştur. Böylece İTÜ'nün Türkiye'de mimarlıkta bilimsel çalışmaların öncülüğünü yaptığı söylenebilir (Sey, Tapan, 1993, s:1422).

1942 yılında yeni bir kurum da mimarlık eğitimine katılmış bulunmaktadır. 1937 yılında kurulmuş olan Teknik Okulda Mimarlık Bölümü kurulmuştur. Bölüm 1945'e kadar çalışmasını sürdürmüş, ancak yeterli sayıda öğrencinin başvurmaması sonucu bu tarihte kapatılmış, 1953 yılında tekrar açılmıştır. Çeşitli değişiklikler geçiren okul bugünkü Yıldız Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nin çekirdeğini oluşturmuştur. 1951

yılına kadar süren İkinci Ulusal Mimarlık Akımı, yeni politik gelişmelerden sonra yerini Uluslararası Akım'a bırakarak yok olmuştur. Yeni akım bu tarihten başlayarak mimarlık okullarını da etkisi altına almıştır. Genç öğretim üyelerinin yurt dışındaki ilişkileri özellikle İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde stüdyo çalışmalarına ve derslere yansımaya başlamıştır. Böylece 1950-60 arası, mimarlıkta yeni ufuklar açan bir dönem olarak kendini göstermektedir (Sey, Tapan, 1993, s:1422).

Ancak 1950'lerin hemen başında henüz Modern Mimarlık düşüncesi eğitime girmemiştir. Doğan Tekeli (2006) İstanbul Teknik Üniversitesine girdiği 1947 yılında ve sonraki seneler içinde hocaların modern hareketle yakın olmadığını belirtmiştir:

“Biz öğrenciler “üslup nedir”den ziyade elemanter düzeyde eğitim alıyorduk. O dönemin tipik yapısı akademik klasik anlayıştaki Radyoevi binasıydı. Dil, Tarih Fakültesi de bu dönemin mimarisinin yansımasıydı. Alman teknik üniversitesindeki eğitimin temsilcileri gibi olan, yani modern hareketi anlatmayan bir iki yabancı dergi vardı yalnızca. Örneğin o dönem Corbusiervari kaset bina çizen öğrenciye Paul Bonatz'ın “bunu çizmekle kendinizi dahi mi sanıyorsunuz” dediğini hatırlıyorum. Biz okulu bitirene kadar modern hareketten adeta haberdar değildik.”

Affan Kırımlı da 1950'lerdeki mimarlık eğitimi ile ilgili fikirlerini şöyle ifade etmiştir: “Savaştan sonraki ilk dönem olan 1946-1955 döneminde, konservatif Osmanlı mimarlık anlayışına ilk direnişler başladı. İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi ile İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi öğrencileri arasında başlayan çağdaşlık eğilimi 1950'lerde toplu öğrenci eğilimi haline geldi. Toplumbilimin şaşmaz yasası gereği, derhal konservatistlerin direnci ile karşılaştı.” (Kırımlı, 1983) Ancak sonraki yıllarda yavaş yavaş bu direnç kırılmaya başlamıştır. Özellikle Avrupa'ya gidip dönen genç eğitimcilerle Modern Mimarlık düşünceleri mimarlık eğitime girmiştir.

Aynı dönemde ABD ile sürdürülen yakın ekonomik ve politik ilişkiler, 1955 yılında Ankara'da yeni bir üniversite açılması ile kültürel ortamda da ürününü vermiştir. Birleşmiş Milletler uzmanı olarak Ankara'ya gelen Amerikalı avukat Charles Abrams'ın girişimleri sonucu kurulan Ortadoğu Teknik Üniversitesi Türkiye'nin mimarlık ortamında önemli etkiler yapmıştır. Tüm Ortadoğu ülkeleri için planıcı ve mimar yetiştirmek amacıyla kurulan üniversitenin ilk açılan fakültesi olan Mimarlık Fakültesi, Türkiye'de mimarlıkta ilk olarak lisans-üstü öğrenimi uygulayan

kuruludur. Tüm öğretimin İngilizce olduğu fakültede ilk yıllarda yer alan yabancı öğretim üyesi sayısı giderek azalmış ve yok denecek bir düzeye gelmiştir. Yine 1955 yılında KTÜ'nün kurulmasına ilişkin yasa çıkartılmıştır.

Mimarlığın kurumsallaşması anlamında önemli bir gelişme, 1952 yılında 'Mimarlık ve Şehircilik Müsabakalarına Ait Yönetmelik' in yürürlüğe girmiş olmasıdır. Böylece "bağımsız büroların yarışmalara katılma oranı büyümüştür (Sözen, 1996). Bu dönemde, serbest mimarlık bürolarının, belki de ilk kez ortaya çıkışı söz konusudur. Kurumsal gelişmeler anlamında bir başka önemli olay da, 1954 yılında 6235 sayılı yasayla 'Türk Mühendis ve Mimar Odaları'nın kurulmasıdır. Yasa ile Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği kurulmuş, böylece mimarlar ilk kez kamu yararına çalıştığı yasal olarak tescil edilmiş bir uğraş örgütüne sahip olmuşlardır. Aslında Türk mimarları öteden beri böyle bir örgütün gerekli olduğunu anlatmaya çalışmışlardır. "Mimarlar Odası" sözcüklerine ilk kez 1930'lu yıllarda Arkitekt dergisinde çıkan yazılarda rastlanıyor. 1940'lı yılların, özellikle de Birinci Türk Yapı Kongresinin önde gelen tartışma konularından biri gene örgütlenme olmuştur. Gerçekleşmesi ise 1950'li yılları bulmuştur.

Alsaç'a (1998, s:25) göre Mimarlar Odası yalnızca üyelerinin hakkını koruyan, uğraş alanının genel politikasını belirlemeye çalışan, mimarların yetki ve görevlerinin saptanmasıyla uğraşan bir örgüt değildi. Üyelerinin çalışmalarını denetlemek, bunların niteliğinin yükseltilmesi için gerekli önlemleri almak da görevleri arasındaydı. Yarışmaların seçici kurullarına üye gönderiyor, uygulanan yapı üretimi çalışmalarını denetliyor, gerektiğinde eleştiri ve uyarılarda bulunuyor, çeşitli konularda öneriler geliştiriliyor bunları kamuoyuna duyuruyordu. Yayınlar gerçekleştiriyor bilimsel toplantılar düzenliyor, sergiler açıyordu. Bütün bu ve benzeri etkinliklerle de mimarlık alanındaki çalışmaların daha olumlu bir yöne doğru ilerlemesine katkıda bulunuyordu.

ODTÜ'nün açılması, Fransız Beaux-Art modeline göre kurulmuş bulunan GSA ve Alman teknik okulları modelini izleyen İTÜ yanında mimarlık öğretimine değişik bir yaklaşım getirmiştir. Bu üç değişik modelin karşılıklı etkileşimleri Türkiye mimarlığında yeni sentezlere yol açmıştır. Özellikle iki kademeli öğretim bu yeni üniversitenin önemli katkısı olarak belirtilebilir. Beş yıllık bir öğretim sonucunda "Yüksek Mühendis" mezun eden GSA ve İTÜ'de giderek benzer bir model

geliştirmiş, öğretimlerini lisans ve lisansüstü olmak üzere iki düzeyde programlamışlardır (Sey, Tapan, 1993, s:1422).

3.2.2.3 Mimarlık Yayınları

1950'lerin başında Türk mimarlarının dünyadaki gelişmeleri takip edebilmeleri için ulaşabilecekleri yabancı kaynak sayısı çok sınırlıydı. Çünkü hem savaş sonrasının sıkıntıları devam ediyordu ve hem de başlarda iletişim olanakları sınırlıydı. Örneğin İTÜ kitaplığında yalnızca birkaç tane, Modern Mimarlıkla direkt ilişkili olmayan Das Ideale Heim ve Bauformen gibi dergiler vardı. Ancak arkitekt dergisi bu dönemin zor şartları içinde yayın hayatını sürdürerek mimarlık ortamının en önemli kaynağı olmuştur.

Önce “Mimar”, daha sonra “Arkitekt” adını taşıyan dergi, dönemin, ulusal mimari arayışları, özel önermeleri ve yarışmalar yoluyla elde edilen ürünlerin yansıttığı sosyal beklentiler açısından, kolay ulaşılabilir olan hemen hemen tek belgesidir. Bu dönem dergiye aldığı ürünlerin seçimindeki kişisel tercihleriyle, mimarlar arası kültürün oluşmasında Zeki Sayar çok önemli bir rol oynamıştır.

Behçet Ünsal (1981) 50. yıl için yazdığı yazısında : “Modern Mimarlık ve şehircilik makaleleri, tarihsel araştırmalar, inşa edilmiş yapılar ve serbest projeler, yarışma projeleri, dünyanın ve memleketin yapı ve imar çalışmalarına ait bilgiler ve eleştiriler... ile tarihsel ve dokümanter bir sicil ve kaynak kitap olmuştur bu dergi koleksiyonu. Bugün son yarım yüzyıllık mimarlık tarihimize uğraşanlar, araştırmacılar ve doktora çalışmaları yapanlara bu koleksiyon ışık tutmaktadır” demektedir. Gerçekten de Arkitekt mimarlar için hem 1950'lerde ve hem de öncesinde gelişmeleri takip edebilme, diğer ülke mimarlıkları hakkında bilgi sahibi olma şansı anlamına gelmekteydi. Yayınlanan makaleler ve mimarlık ürünleri, mimarlık ortamını yönlendirmekteydi. Daha sonraki yıllarda iletişim olanaklarının gelişmesiyle mimarlar, L'architecture D'aujourd'hui, Bauen+Wohnen gibi uluslararası yayınlara da ulaşma fırsatı bulmuşlardır.

4. TÜRKİYE MİMARLIĞINDA 1950-60 ARASI MODERNLİĞİ VE ÖZGÜNLÜK ARAYIŞLARI

4.1 1950-60 Dönemi Mimarlığında Özgünlük Arayışları

1950-60 arası döneminin genel mimarlık ortamında, birbirine benzeme ve taklit etmenin varlığından söz edilmektedir. Ama bu benzeme ve taklit ortamının içinde bazı örneklerin ön plana çıktığı da görülmektedir. Bu çalışmada, 50'ler mimarlığının kendisinden önceki döneme göre özgürlükçü ortamının ürünü olan bu örneklerin neden öncü olabileceği anlaşılmaya çalışılmaktadır. Bu anlamda çalışmanın bu bölümünde daha önce sorgulanan ve tartışılan “özgünlük” kavramının ışığında dönemin özgünlükleri üzerinde durulacak ve seçilen mimarlık ürünleri özgünlük arayışları açısından değerlendirilecektir.

1950-60 arası mimarlığı, uluslararası mimarlık birikiminin dönemin Türk mimarları tarafından kavrandığı ve uygulama çabası içine girildiği yıllardır. Vanlı (2006), Türkiye'nin koşulları ile uyum sağlamış veya yerel istekleri yönlendirmek başarısını göstermiş olan bu yaklaşımın, “paylaşılabilirliği ispatlanmış bir geleneksellik” sayılabileceğini düşünmektedir. Bu bakış açısıyla, belki de uluslararası ile yerel yaşamı barıştıran gerçek bir ilişki olarak görülebilir.

Tabi burada üzerinde düşünülmesi gereken bir soru vardır. Batıda tarihsel koşulların geliştirdiği mimarlık düşüncesi ve bu düşüncenin somutlaştırılması olan modern mimarlığın ilkelerini kullanarak özgün olunabilir mi? Gerçekten de 1950-60 arasındaki dönemde Türk mimarlığı modern mimarlığın etkisi altında ürünler vermiştir. Yani Türkiye mimarlığı bu dönemde, batı kaynaklı Modern Mimarlık öğretisini kendi birikimleriyle yorumlama şansına sahip olmuştur denilebilir. Ancak bu dönemde üretilen binalarda modernist ilkeler kimi zaman oldukça rahat -üzerinde fazlaca düşünmeden- bir biçimde kullanıldığı da bilinmektedir ve dolayısıyla ürünler bazen özgün olmuş bazen de olamamıştır. Tekeli (2006) de 1950-60 arası dönemde modernizmin öğretilerinin kendilerini etkisi altına aldığını doğrulamaktadır:

“Formüle edilmiş, formülleri de gayet inandırıcı görünen bir mimari. Etik de aynı zamanda. “Form follows function” diyor. Gayet inandırıcı.... “Süs yok, samimi olsun, içi neyse dış o olsun, işlevi, hatta strüktürü görülsün” diyor. Dolayısıyla bizler de bu dönemde o mimari dil içinde özgünlüğü aradık. Belki kimlik araması gibi konularda felsefi spekülasyonlar yapılmıyordu ama çevreye uyumu yerine uygun olması oraya ait olması, oranın olanaklarını kullanması gibi düşünceler egemendi”.

Tabi ki Türk mimarlığı bu dönemde daha önceki bölümlerde sözü edilen modern mimarlığın öncü isimlerinden ve onların eserlerinden etkilenmişlerdir. (Ancak ülkedeki kendilerinden önceki modernist uygulamalardan etkilendikleri söylenemez. Bunun ana nedeni, 50’lerin başında eğitimi yönlendirenlerin modern mimarlığa yakın olmamaları gibi görünmektedir). Mimarlığın gelişim sürecinde zaman zaman bu ve benzeri deneyimleme çabalarını izlemek mümkündür. Bu yalnız Türkiye’ye özgü bir durum da değildir. Batı dediğimiz coğrafyanın kendi içinde ve diğer çevre ülkelerinde de bu anlamda etkilenmeler, öykünmeler görülmektedir. Bu esinlenmeler belki başarısı garanti altına alınmış kalıplar olarak değerlendirilebilir. Burada önemli olan ortaya çıkan ürünün esinlenilen modeli aşan bir gerçeklik barındırıyor olmasıdır ki, bu ürünlerin özgün olma durumlarından dahi söz etmek olasıdır.

Ne var ki bu dönemde, daha önce söz edilen biçimsel benzerlikler kurmanın kolaycılığını yeğleyerek Batı modellerinden direkt aktarılmış olma eleştirilerine hedef olan binalar da gerçekleştirilmiştir. Bu binalar uluslararası mimarlık anlayışının bilinen, alışılmış ifadeleri olarak değerlendirilebilirler. Aslında belli bir düzeyi de yasıtmaktadırlar. Ancak taklit olarak değil olsa olsa dönemin jenerik ürünleri olarak değerlendirilebilirler.

Örneğin Emek işhanı (Ankara, 1959), Lever House’a (New York, 1950) olan benzerliğiyle o dönemin yüksek bina anlayışını ortaya koymaktadır (Şekil 4.1). Ya da yine 50’lerin en belirgin jenerik konularından olan Hilton oteline benzerliğiyle dikkat çeken 1950’lerin sonunda inşa edilmiş Çınar otelinin taklit olduğu söylenemez. Burada Tanyeli’ye (2001) katılmamak mümkün değildir:

“Çınar otelinin de yine sayısız akrabası bulunan bir yapı olduğu kesin. O sırada Merkez dünyasında geçerli bir mimari ve otelcilik yaklaşımının Türkiye ayaklarından biridir Çınar. Buysa onu taklit kılmaz; Türkiye’nin de 1950’li yıllarda geçerli genel bir eğilime katıldığını gösterir yalnızca. Bunlar taklit yapılar olmaktan çok, genel kalıpların Türkiye’de uygulanmakta olduğunun kanıtlarıdır. O halde, genelleşmiş planimetrik, kitlesel, yapısal ve

biçimsel kalıplara uygun olarak ortaya konmuş yapıların, ürünlerin taklit olamayacağı açıktır.”



Şekil 4.1: Emek İşhanı, Lever House ve Çınar Oteli

Bir başka yazısında Tanyeli (1998, s:239) bu dönemle ilgili olarak “mesleğin çağdaş ekonomik örgütlenmesini yeni yeni gerçekleştirdiği ve söylem üretiminin hiç mertebesinde olduğu bu dönemde tasarım sorunları doğal olarak en ağırlıklı ilgi konuları değildir” demektedir:

“1950’lerde Türk mimarlığının biçimlenme yönelimleri ve dış etkilenmeler bazında bir tarihi kuşkusuz yazılabilir; bugüne dek de neredeyse hep böyle yazılmıştır, ama o yılların mimari gerçeklerini kavramak için, bilinçli bir biçimsel retorik değişikliği olgusunu merkeze alan açıklamalar yapmak anlamlı değildir. Biçimsel retorik değişimleri doğrudan doğruya yukarıda sıralanan uluslararası siyasal ortamın sürüklemeleriyle rastlantısal olarak karşılaşılan sonuçlardır. Dolayısıyla İkinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye’inde siyasal ideolojinin artık mimari söylemi manipüle etmemeye veya edememeye başladığı doğrudur; ancak siyasal koşullar mimari tasarımsal tercihleri doğrudan manipüle etmektedir. Daha doğrusu, artık eski tercihler o değişen koşullar nedeniyle işlevlerini yitirmişlerdir ve mimarlar önlerine dek gelen yeni olanakları üzerinde fazla düşünmeksizin sadece kullanmaktadırlar.”

Ancak bu dönem mimarlarından Radi Birol (2006), 1950’lerin çok verimli bir dönem olduğunu belirtmekte ve hem de İ.T.Ü hem Akademinin verdiği genç mezunların getirdiği heyecanın o dönem mimarlığına dinamizm getirdiğini düşünmektedir. Daha önce de söz ettiğimiz, içinde bulunduğu İMA grubunun dünyada örneği az bulunur bir mimarlık ortamı olduğunu ve bu grup içinde ciddi mimari tartışmalar yapıldığını, İstanbul’un nasıl planlanması gerektiği gibi konular üzerinde fikirler üretildiğini belirtmektedir. Muhlis Türkmen (2006) de bu dönemde büyük bir hamle yapıldığını

ve iyi eserler bırakıldığını bazı sıradan örnekler olmakla beraber gayet bilinçli, samimi ve içten çabaların da varlığını ifade etmektedir.

Radi Birol (2006) özgünlüğü bütün kalıpları yıkarak, kendine has, kendinden bir şeyler vererek, çağın teknolojik imkanlarını kullanarak, dünyada gidilen istikamete ayak uydurarak ve özümseyerek bina yapmak biçiminde tanımlamaktadır. Muhlis Türkmen (2006) özgünlüğü kendine özgü nitelikleri olan, başkalarından ayrılan ve şahsiyeti olan mimari tutum olarak görmektedir. Nejat Ersin (2007) özgünlüğün, mimarın insan yaşamını mekana dönüştüren mesleğiyle olan ilgisinin sonucu olarak kendiliğinden geliştiği görüşündedir. Altay Erol (2006) ise özgün bir binayı bulunduğu yerin olanaklarından şekillenen, topografyasını, iklimini vs. dikkate alan yani o yere özgü olan anlamında düşünmektedir. Tekeli (2006) kendi pratiklerinde mimariden öge motif biçim almayı çözülmüş bir parça almayı hiçbir zaman düşünmediklerini binalarının hep çevrenin malı olmasına, özgün olmasına gayret ettiklerini belirtmektedir: “Kendimize göre farklı çözüm yapma kaygılarımız vardı. Mimari ürünü, bağlamı içinde düşünürsek ve bizim kültürümüzün yansımasını, modern bir dille ürüne yansıtırsak modern türk mimarlığı öyle olur diye düşünüyorduk.”

4.2 1950-60 Dönemi Ürünlerinin Özgünlük Kavramı Üzerinden Değerlendirilmesi

Mimari ürünün değerlendirilmesi problemi, her zaman üzerinde tartışılan, hangi özellikleri açısından ve hangi araçlarla sorgulanacağını belirsizliğinden dolayı da bir sonuca varılamamış karmaşık bir alandır. Mimari ürün, ekonomik, teknolojik, bağlamsal, etik, estetik v.b. gibi birçok açıdan değerlendirilebilir. Burada 1950–60 arası yıllara ait seçilen mimarlık ürünleri özgünlük kavramı üzerinden değerlendirilecektir.

Çalışma kapsamında, yukarıdaki bölümlerde farklı başlıklar altında sorgulanan özgünlük kavramını anlamak için mimari ürünler bir araç olarak kullanılacak ve seçilen örnekler bu çerçevede tartışılacaktır. Bu dönemin seçilen ürünleri günümüz mimarlığının geldiği noktayı anlamakta, ülke mimarlığını geleceğinde etkili olan öncü örnekler olarak değerlendirilebilirler. 50’li yıllarda ortaya çıkmış olan ve

literatürden incelendiği kadarıyla, yaratıcılığı ve farklı tavırları uzmanlar tarafından altı çizilerek ortaya konduğu için özgünlük durumu bu ürünlerin aracılığıyla anlaşılma çalışılmıştır.

4.2.1 Anadolu Klübü Oteli

Büyükdada'daki Anadolu Klübü Oteli, (Şekil 4.2) Turgut Cansever ve Abdurrahman Hancı tarafından 1953 yılında tasarlanmış, modernist ilkelerin tavizsiz uygulandığı bir binadır. Mimarlar gençlik ürünleri olan bu otelin tasarımında Le Corbusier'in 1925 yılında tasarladığı İsviçre Öğrenci Yurdu binasından (Şekil 4.3) ve onun kanonik kurgusundan esinlendiklerini açıkça ifade etmektedirler.

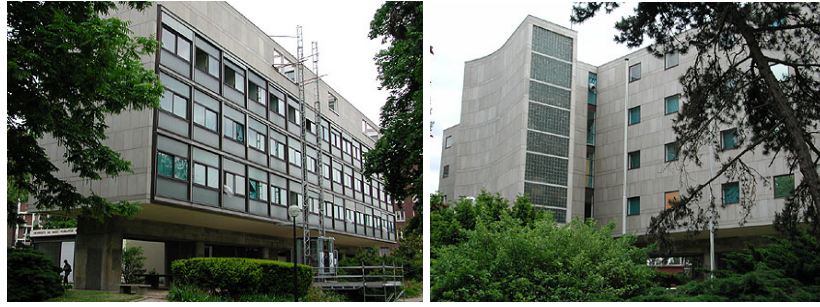


Şekil 4.2: Anadolu Klübü Oteli (Kaynak: www.mimarlikmuzesi.org)

Bu binanın uluslararası ile yerel yaşamı barıştıran gerçek bir ilişkiden meydana geldiği söylenebilir. Bu ilişki Cansever'in (2006) binanın öyküsünü anlattığı konuşmasında şöyle açığa çıkmaktadır:

“1950 yılında bir sene yurtdışındaydım. Bu sürenin 5 ayını Pariste 2,3 ayı bütün Fransa’da ve gerisini diğer Avrupa şehirlerini görmek için kullandım. Le Corbusier’in ne yaptığıyla da ciddi şekilde ilgileniyordum. İsviçre talebe yurda da uzun boylu seyrettiğim bir binaydı. Bu arada 1925 CIAM toplantısına Corbusier’in getirdiği teklifleri de okuma şansım oldu. Balkanlar dolayısıyla Türk evi hakkında düşündüklerini bu kongreye götürmüştü. Bütün Avrupa 19 yüzyılın ikinci yarısı eklektisizmin bütün kirlilikleriyle malul binalar yaparken, mimariyi, mimarlığın saf, asli unsurlarını kullanarak ve asli unsurları yüzeysel dramatik yahut farklı duygusalılıklarla kirliletmeyen saf biçim güzelliğini, o güzelliğin arkasında yatan tutarlı mantıkla beraber ortaya koymanın mimari yapmak olduğunu ortaya koyuyordu. Sanat tarihi doktoramı yapmıştım ve modern sanatın felsefi temelleri hakkında bilgim vardı.

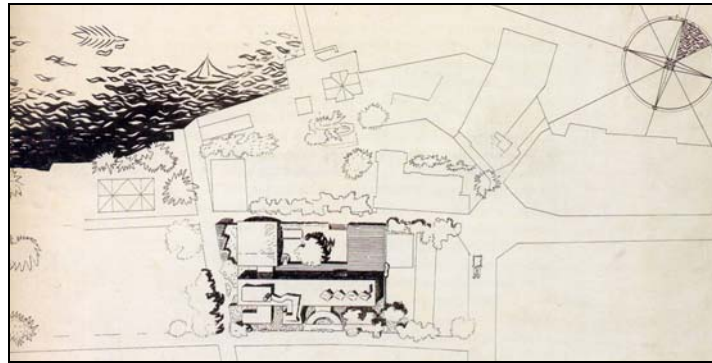
Dolayısıyla tenkit eder gözle bakabiliyordum. Gördüğüm önemli şey şu oldu; bina yerden kaldırılmıştı tıpkı Türk evinde olduğu gibi. Ancak altında kimse oturmuyor. Çünkü insanların sırtlarını dayayacakları yer yok. Bahçe her tarafa devam ediyor. Eğer iki metrelik bir duvar konsaydı insanlar oturur sırtlarını dayar ve bu arada mekan da devam ederdi. Nitekim Türk evi öyledir. Konuya Corbusier'in daha genel bir bakış açısıyla baktığını gördüm. Adadaki binanın altında oturacak insanların Pavion Swiss'ten çok daha belirgin bir şekilde bakacakları yer vardı; denize doğru bakacaklardı. O halde bu insanlar denize doğru bakacaksa ise öbür taraf yani sırtlarını bir duvarla korumak gerekiyordu, arkadaki yoldan rahatsız olmamaları için, tıpkı Türk evinde olduğu gibi, Pavion Swiss'te olmadığı gibi. Pavion Swiss'i gördüm ve altında yaşanmadığını fark ettim. Osmanlı evi tek cephelidir. Corbusier bunu fark eden bir büyük adamdır Pavion Swiss'i böyle planlayarak.” demektedir.



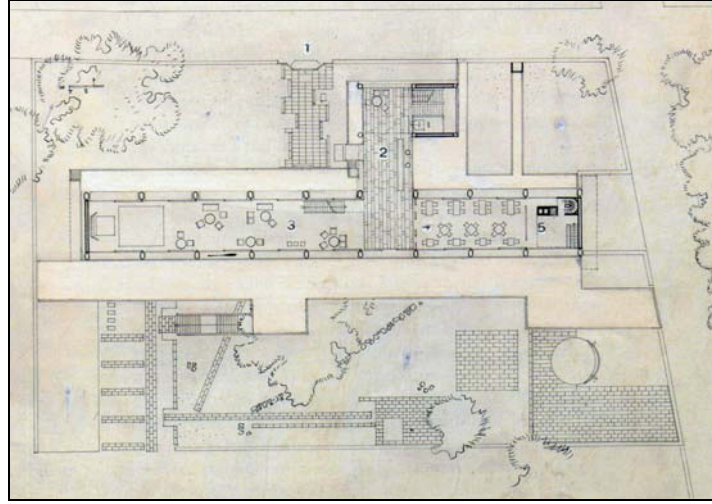
Şekil 4.3: İsviçre Öğrenci Yurdu- Le Corbusier (Kaynak: www.galinsky.com)

Ama Cansever'e (2006) göre konu yalnız bahçe değildir ve planın da eleştirisi vardır:

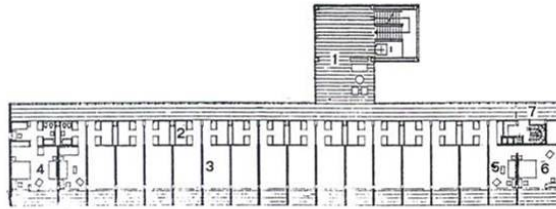
“Arka tarafta koridor var ama yaşamıyor; arka taraf duvar ve küçük pencerelerden oluşmaktadır. Halbuki Türk evinin odaları bakmak istediği tarafta yer alırken diğer tarafı hayattır. Dolayısıyla Anadolu klübünün koridoru hayatın devamıdır. Alttaki büyük mekanın devamıdır. Tabii ki bir ikileme karşı karşıyadır; orası insanların dolaştıkları bir yerdir ve o nedenle korunması gerekir ancak odalarına giderken nerede olduklarını bilerek gitmelidirler. Le Corbusier'in öğrencileri arka koridordan geçip odalarına giderken nerede olduklarının farkında olmadan geçiyorlardı.”



Şekil 4.4: Anadolu Klübü Oteli Vaziyet Planı (Kaynak: Arkitekt)



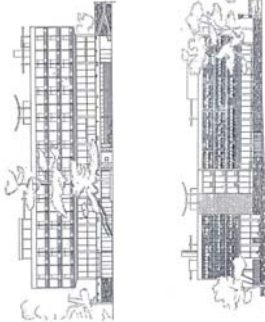
Şekil 4.5: Anadolu Klübü Otel Planı (Kaynak: Arkitekt)



Şekil 4.6: Anadolu Klübü Oteli Yatak Katı Planı (Kaynak: Arkitekt)

Mimarların burada, ilham aldıkları esere eleştirel bakışları ve onun kanonik özelliklerin aşma gayretlerinin, binayı taklit olmanın ötesine taşıdığı ve ona özgünlük kazandırdığı ortaya çıkmaktadır. Binanın arka cephesinde kullanılan kafes güneşliklerin binaya özgünlük kazandıran mimari bir öge olduğu düşünülebilir. Ancak bu binada asıl özgünlük gelenekselin bir yorumu olarak düşünülen bu görsel “ek”in ötesinde binanın Türk evi yaşantısını bir modern esin kaynağı üzerinden yorumlanışındadır (Tablo 4.1). Bina öncül bir modelden hareketle, form ve malzeme-teknoloji açısından rutin bir tasarım özelliği gösterirken aslında burada özgünlük adına mekansal kurgudaki yaratıcı tavırdan bahsetmek mümkündür. Belki de burada bu özgünlük, kültürel köklerin bir izi olarak (bir arketipe ait) değerlerin yeni tasarımda yansımasıdır ve bu yolla ortak kültürel ortama özgü bir mimari oluşturulmaya çalışılmıştır. Bina esin kaynağını Modern hareketin içinden bulmuştur ama Modern kavramını kendisi için adeta gelenekle yoğurarak yeniden üretmektedir.

Tablo 4.1: Anadolu Klübü Oteli

b i n a y a a i t k i m l i k b i l g i l e r i				
v e r	m i m a r	y ı l	f o n k s i y o n	
İstanbul-Büyükdada	Turgut Cansever Abdurrahman Hancı	1953	Otel	
i m a j l a r ı				
p l a n	k e s i t	c e p h e	d i ğ e r	
				
Anadolu Kulübü Oteli				
Ö z g ü n l ü k d u r u m u				
Yere Özgütlük	Mekansal Kurgu	Form	Malzeme-Teknoloji	
		Esinlendiği Corbusier binasının form özelliklerinin kabulü	Strüktür ve malzeme seçiminde genel tavrın kabulü	
Yer aldığı bağlamı içinde boyutsal uyum arayışı			Geleneksel kafes örneğinin yorumu	
yaratıcı	Corbusier binasını aşan geleneksel türk evi yorumu			

4.2.2 İstanbul Manifaturacılar Çarşısı



Şekil4.7: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (Kaynak: www.mimarlikmuzesi.org)

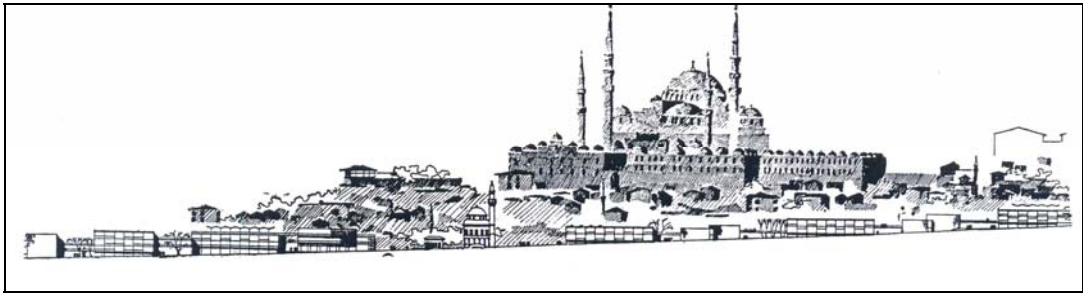


Şekil 4.8: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı Avlusu

Manifaturacılar Çarşısı (Şekil 4.7, 4.8) 1950-60 yılları arasının en büyük projelerinden biridir. 1958 yılında açılan bir yarışma sonucu tasarlanan bina dönemin birbirinin benzeri olan yarışma projelerinden gerek biçimsel ve gerekse de problem duyarlılığı açısından benzemesine rağmen farklılaşır. Binanın tasarlanmasında rehber

görevi gören modern tasarım ilkeleri ile “yer”in somut ortamı arasında bir çeşit diyalektik gelişmiştir. Bu diyalektik binanın başarısını ve özgünlüğünü açıklamaktadır Doku karakteristiği ve morfolojisi konusunda ise, çok açık olarak dönemin genel yaklaşımlarından farklılaştığı söylenebilir.

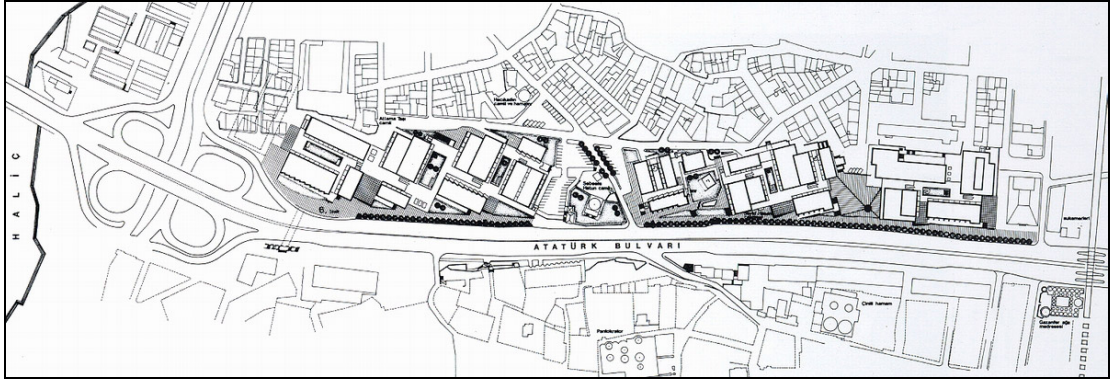
İnceoğlu’nun da belirttiği gibi Doğan Tekeli, Sami Sisa, Metin Hepgüler tasarımı İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Unkapanı-Saraçhane aksında çevresel referansları iyi değerlendirmiş, iyi ilişkilendirilmiş parçalardan oluşan önemli bir dönüşüm projesidir. Ancak bu dönüşüm devam etmemiş Süleymaniye-Küçükpazar ile manifaturacılar arasında kaotik bir bölge oluşmuş, bu başarılı proje kolaj gibi kalmıştır. (İnceoğlu, 2004, s:172). Doğan Tekeli de bu binanın tasarımında arsanın topografyası, arsanın konturu ve çevre verilerinin çok önemli veriler olduğunu ve o veriler içinde hem işlevsel hem çevrenin malı olan bir çözüm arayarak özgünlüğe ulaştıklarını belirtmektedir. Aslında kompleks (Şekil 4.9, 4.10) boşluklu ve geçirgen yapısıyla çevre dokuyla -o dokuya benzemeden- ilişki kurar ve çevre dokuyu önündeki büyük bulvara bağlar. Kompleksin Bulvarla ilişkisinde de ulaşımın direkt kaldırımdan olması yerine -Osmanlı geleneksel mimarlığında ve camilerinde görülen mekan hiyerarşiyi hatırlatan bir yaklaşımla- yoldan geriye çekilerek oluşan bir ara zon vasıtasıyla olması da önemli bir yorumdur. Yola paralel olmayan kurgusu, binaların bulvardan algılanmasında parçalanmışlık duygusunu güçlendirmektedir.



Şekil 4.9: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı’nın Silüetteki Etkisi (Kaynak: Arkitekt)

Kompleks Süleymaniye ve Fatih külliyesi arasındaki vadide, bulvarla eski doku arasında kalan bir alan üzerindedir. Tekeli bulvarın geçmesiyle dokuda bir yarık oluştuğunu ve İsvahan, Şiraz gibi İslam kentlerinde de böyle yarmaların yapıldığını belirtmiştir. Bu kentlerde yarık çirkin olmasın diye önüne bir dekor bir arkat

yapmışlardır. Manifaturacılar çarşısı ise bir dekor yapmak yerine eski dokuyla bulvar arasında bir ara ölçek getirerek kenti tamamlayan bir örnek olmuştur.



Şekil 4.9: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı Yerleşim Planı (Kaynak: Arkitekt)

Tekeli (2006) komplekse özgünlük kazandıran özellikleriyle ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Süleymaniye Camii çok büyük bir kompleks olmasına rağmen azametini veren kubbenin çapı sadece 28 metredir. Bizim binamız ise 800 metre uzunluğunda. Dolayısıyla binanın boyutlarında, girintisinde çıkıntısında, gölgesinde ışığında bir hata yapılırsa mesela corbu gibi düz cephe yapılırsa Süleymaniye azametini kaybederdi. Burada mesele o zaman bu verilere saygı gösterecek bina dokusunu getirmektir. Dolayısıyla her bir blok 30 -40 metre ve onlarında önüne de yine çıkımlar, kafesler, cumbalar, girintiler koyarak hafifletilmiştir. Dükkanlar 5 metrede 1 çıkma oluşturacak biçimde düzenlendi çünkü arkadaki dokuyu oluşturan binalar da öyledir. Bunun da ötesinde binaların yönünü Süleymaniye’ye yönelterek ve yer yer düzenlenen çeşitli akslarla çevredeki diğer tarihi binalara örneği Şebsefa hatun camiine, Şehzade camiine, kemerlere açılan çevreye saygılı bir tutum getirilmiştir.”

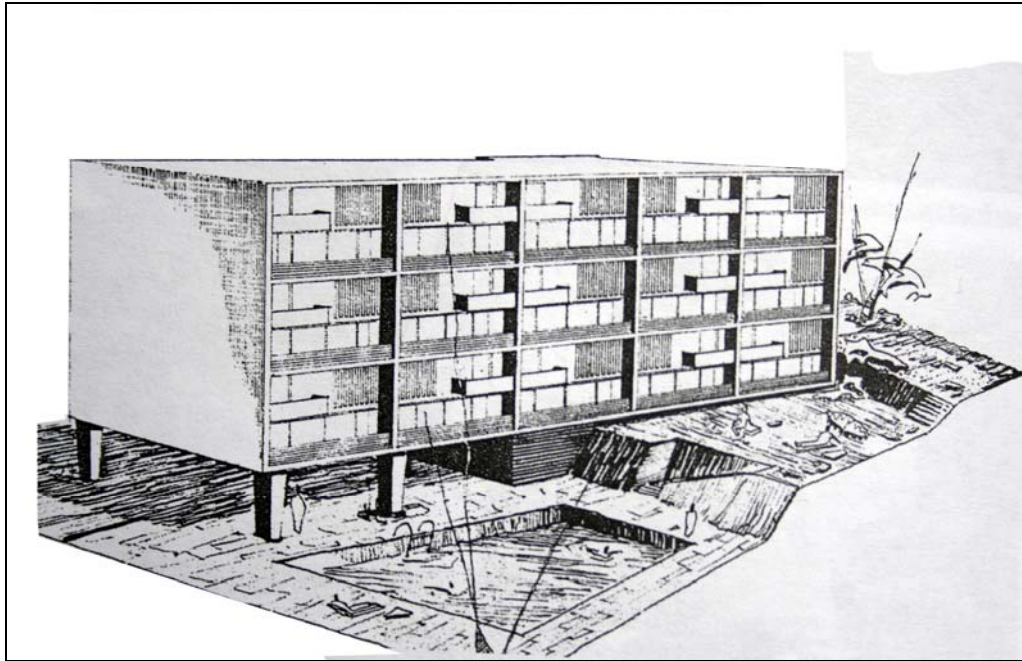
Bu binayı özgün kılan (Tablo 4.2) geleneksel avlulu çarşı tipolojisine getirdiği yorumdur. Aynı birimlerin tekrar edilmeleri monotonluğa neden olmaz aksine bu parçalanma bina dilini güçlendirir. Ve bina bize kentsel mekana müdahalede – kentsel mekanın, kamusal mekanın, nasıl tasarlanacağına dair ipuçları verir. Özetle söylemek gerekirse; bu binada mimarlar uluslararası birikimi duyguları ile kavramışlar ve uygulamayı yüksek bir duyarlılıkla gerçekleştirmişlerdir.

Tablo 4.2: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı

b i n a y a a i t k i m l i k b i l g i l e r i				
a d - v e r		m i m a r	y ı l	f o n k s i y o n
İstanbul		Doğan Tekeli Sami Sisa Metin Hepgüler	1958	Çarşı
i m a j l a r ı				
p l a n		k e s i t	c e p h e	d i ğ e r
				
Manifaturacılar Çarşısı	Ö z g ü n l ü k d u r u m u			
	Yere Özgütlük	Mekansal Kurgu	Form	Malzeme-Teknoloji
				Strüktür ve malzeme seçiminde genel tavrın kabulü
	Bulvarla kurulan ilişkide ara mekan yorumu	Geleneksel çarşı biçimlenmesinin yorumu	parçalı planlama ve tekrarlanan avlulu düzen	Geleneksel kafes güneşliğin yorumu

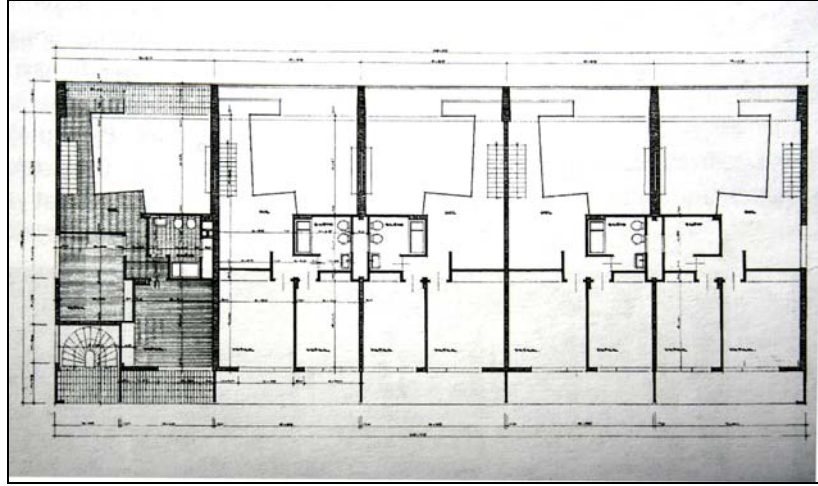
4.2.3 Cinnah 19

Nejat Ersin tarafından 1958 yılında, Çankaya’da apartmanlaşmanın yeni yeni başladığı prestijli bir bölgede, kooperatif konutu olarak tasarlanan Cinnah 19 (Şekil 4.11), Corbusier’in Marsilya bloğunu oluşturan ilkelerin diğer bir deyişle kanonik düzenin yeniden ele alındığı bir binadır. Bina yerden yükseltilmiştir. Her katta beş dubleks apartman dairesinden ve sirkülasyonu sağlayan iki katta bir kurgulanmış olan dış koridordan oluşan binanın bu yöndeki cephesi bir ızgara yüzeyle kapanmıştır, diğer cephesi ise Ankara manzarasına açılmaktadır. Açık bir yüzme havuzu’nun konumlandığı binanın çatısı, içinde yaşayan insanların bir araya gelebilecekleri bir yarı-açık mekân olarak değerlendirilmiştir.



Şekil 4.10: Cinnah 19, ilk tasarıma ait perspektif (Kaynak: Modernin Saati)

Ersin’e (2007) göre Cinnah 19 her yerde eşit konutların yaratıldığı ve her bir bireye eşit olarak davranıldığı bir binadır. Konutlar alışılmış kooperatif binalarından farklı olarak ev havasına sahip olması için dubleks daireler biçiminde düzenlenmiştir. Esnek bir kullanıma da sahip olan binada cepheden taşan balkonlar strüktürel özgünlüğün de bür ifadesidir.



Şekil 4.11: Cinnah 19 Plan (Kaynak: Modernin Saati)

Ersin (2007), Cinnah 19'un (Şekil 4.12, 4.13) tasarım sürecinde Le Corbusier'nin Marsilya'daki Unité d'Habitation bloğunun yanı sıra, Lucio Costa, Oscar Niemeyer ve Edward Durrell Stone'un etkisi doğrulanmaktadır. Cengizkan (2002), binaya baskın uluslararası eğilimlerin basit bir 'taklidi' olarak değil, onu, ikna edici bir biçimde, "içselleştirilmiş bir modernizm" in ürünü olarak nitelemektedir. Cinnah 19'un önemi, ütöpik olan ile gerçek olan arasındaki salınımı mimarlığa dönüştürmesindeki başarıda yatmaktadır. Bu bina bize imar kuralları çerçevesinde nasıl farklı tasarımlar oluşturulabileceğini gösterir. Cephelerinin düzeniyle konumunun getirdiği mahremiyetin farkında olan tavrı da binanın diğeri bir önemli özelliğidir.

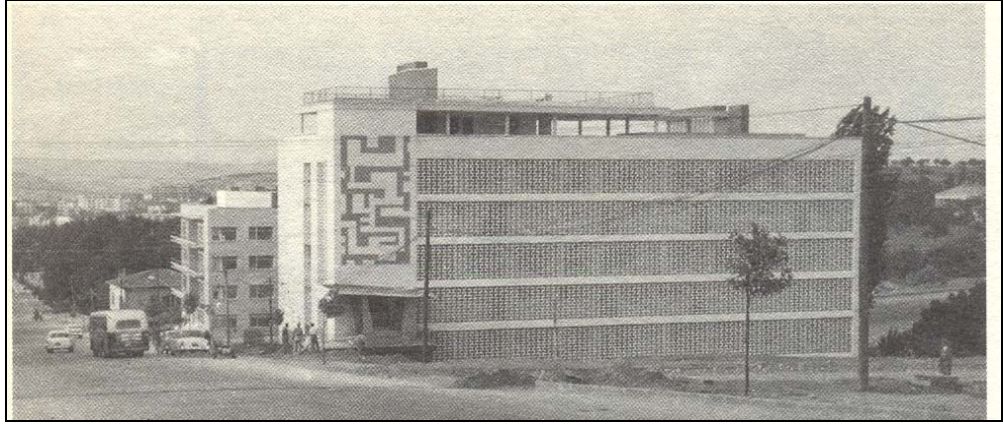


Şekil 4.12: Cinnah 19 Koridordan Görünüş

Bu binada Le Courbusier'in beş ilkesinden (pilotiler, serbest cephe, serbest plan, yatay pencere ve çatı bahçesi), üçü uygulanmıştır. Ayrıca esneklik, mobilite ve dinamizm –Giedion'un modern mimari konseptindeki önemli öğeleri- bu binaya farklılık veren özelliklerdir.



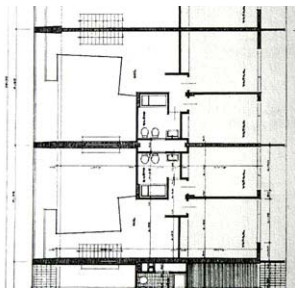
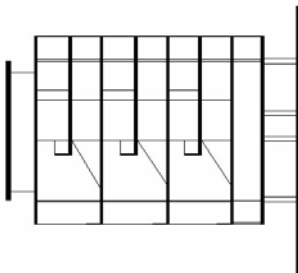
Şekil 4.13: Cinnah 19 İç Mekan



Şekil 4.14: Cinnah 19 (Kaynak: Modernin Saati)

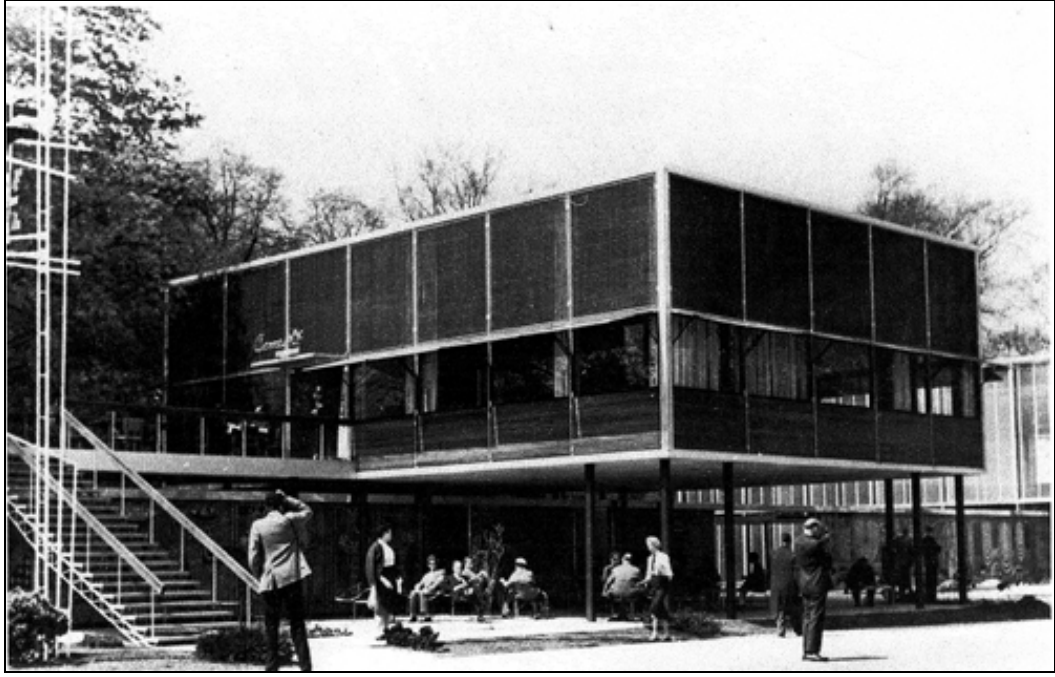
Belki de buradaki özgün tavır (Tablo 4.3) modernleşmenin simgesi yeni başkentte apartman yaşantısına getirdiği farklı yorumla yaşam özgürlüğüne özgün bir katkı sağlamasındadır. Bu binada, öncelikle mekansal kurguda ve formda öncülünü ve kanonik yaklaşımı aşma gayreti görülmektedir. Yaşamın yorumuyla tasarıma yön verilmesi ve iç mekanın kurgulanışındaki özgünlük binaya özel bir konum sağlamaktadır. Malzeme kullanımındaki yenilikçi tavrıyla (galeri ve yatak odalarının yüzeyini oluşturan beton griller) da öne çıkan bina “yeni”yi arayan, farklı ve alışılmadık bir—düzen sunmaktadır (Şekil 4.14, 4.15). Yine Ersin’e (2007)göre cephede kullanılan bu malzemenin geleneksel olanla bir ilişkisi vardır. Gril yüzeyle tüm cepheyi ‘örten’ mimar burada aynı zamanda bir kafes yorumu yapar.

Tablo 4.3: Cinnah 19

b i n a y a a i t k i m l i k b i l g i l e r i				
ver	m i m a r	y ı l	f o n k s i y o n	
Ankara	Nejat Ersin	1958-60	Konut	
imajları				
plan	kesit	cephe	diğer	
				
Cinnah 19				
Ö z g ü n l ü k d u r u m u				
	Yere Özgütlük	Mekansal Kurgu	Form	Malzeme-Teknoloji
rutin				Strüktür ve malzeme seçiminde genel tavrın kabulü
yenilikçi	Arsa verilerinin yönelenmeninyorumu	Moden kent yaşamı için alışılmamış kurgu	Corbusier binalarının biçim özelliklerinin yorumu	Koridor ve yatak odası cephesindeki beton griller
yaratıcı				

4.2.4 Brüksel Sergi Pavyonu

Brüksel Sergi Pavyonu ana teması “insan ve ona yapılan hizmetler” olan dünya fuarında Türkiye’nin tanıtılması için yarışma yoluyla tasarlanmış bir eserdir. Muhlis Türkmen, Utarit İzgi, Hamdi Şensoy, İlhan Türegün tarafından 1958 Brüksel Dünya Fuarı (Şekil 4.16) için tasarladıkları bina yerelliğe ilişkin duyarlı arayışları ile dikkat çeker.



Şekil 4.16: Brüksel Sergi Pavyonu (Kaynak: old. mo. org.tr)

Binanın müelliflerinden Muhlis Türkmen (1997) mimari yaklaşımını açıklarken “Akli ve fonksiyonel bir binayı tasarlamamanın ötesine geçerek mimari bir değer taşımasının yanında, heykelsi tüm estetik değerlerin ışığında bir som biçimlendirmeye gittiğim doğrudur. Bu benim için kaçınılmaz bir prensip halini almıştır. Mimari ve heykel sanatlarının bir arada düşünülmesi yorumlanması bir binaya önemli bir ayrıcalık getirebilir. Bunun zarardan ziyade faydalı olduğuna eminim.” demektedir.



Şekil 4.17: Brüksel Sergi Pavyonu (Kaynak: old.mo.org.tr)

“İlk yıllar modern mimariyi, onun geçmişi red edişine rağmen, tüm katılığı ile kabullendik. Sonraları kendi kültürümüzden gelen mimari öğelerin özüne inerek modern mimari ile bir senteze gitmeye denedik.” diyen mimar buna en yakın örneğin 1958 Brüksel Sergisi'nde uyguladıkları Türk Pavyonu (Şekil 4.17) olduğunu belirtmekedir. Bu proje incelendiğinde sergi salonunun Mies Van Der Rohe anlayışındaki çelik malzeme ile uygulanmış bir dikdörtgen mekan olduğu cephe oranlarının ise Osmanlı-Türk Mimarisi oranları taşıdığı görülür.

“Modern mimarinin kuru ve kuralcı sınırları içinde ilk andan itibaren heykel ve resmin estetik kurallarını benimseyen bir kişi olarak gösterdiğim tepki sonucu, yeni arayışlar içine girdim” diyen Türkmen (1997), bina hakkında şöyle devam eder: “Kahve ve lokanta blokunda ise gelenekselin o yumuşak ve insana rahatlık veren mekanlarından bir esinti görülebilir. Çizgilerde ne bir taklit ne de bir özentisi yoktur. Akılcı, sağlam, sıhhatli, dengeli, modern, çağdaş, ilerici mimarinin prensiplerini taşıyan bir bina olmasına rağmen gelenekselin özünü hissettiren duygulu bir yanını da görebilirsiniz.” Kahve ve Pavyon binasının bir panoyla birleştirilmesi Türkiye'nin doğu ile batı arasında bir köprü gibi düşünüldüğünü hissettirmektedir.

Pavyonda Bedri Rahmi Eyüboğlu, Gevher Bozkurt, Sabri Berkel, Namık Bayık, Füreyâ Koral gibi dönemin önemli sanatçıların eserleri de yer almaktadır. Tasarım Sedat Hakkı Eldem'in New York Sergisi için tasarladığından çok farklı bir anlayışı – Zeitgeist- yansıtmaktadır. Pavyonun cephesi, yerel olanın yorumu da denebilecek

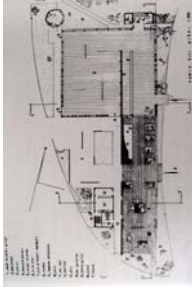
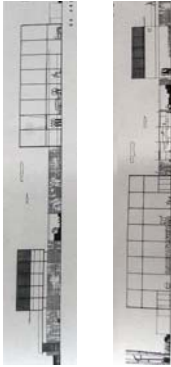
çağdaş bir Miesvari denemedir denilebilir. Bu yönüyle kanonik özellikler barındıran kompleks, özellikle lokanta ve kafe bloğunda (Şekil 4.18) geleneksel Türk evini yorumu ve çağdaş bir dille ifadesidir. Burada, geleneksel Türk evi sentaksının çağdaş malzeme ile yorumlanması söz konusudur. Bina özgünlüğünden söz etmek mümkündür çünkü geleneksel değerlerin özüne ve ruhuna inilerek onları çağın yaşam şartlarına uygun olarak tekrar yorumlayıp yenilikçi ve çağdaş bir çizgide geliştirilmesiyle oluşmuştur (Tablo 4.4).



Şekil 4.18: Brüksel Sergi Pavyonu (Kaynak: old.mo.org.tr)

Muhlis Türkmen (1997) de bu konuda “Çalışmalarında bu hususta br senteze giderken geleneğin devamını modern mimari ile bütünleşmiş olarak düşünüyor ve tasarımlarında bu noktayı ön planda tutuyorum. Aksi halde saçağı, kolonu, duvarı, boşlukları, dolulukları ile aynen bir projeksiyon yapar gibi nakletmek, betonarmeye çevirmek ne getirirki...”demektedir.

Tablo 4.4 :Brüksel Sergi Pavyonu

b i n a y a a i t k i m l i k b i l g i l e r i				
y e r	m i m a r	y ı l	f o n k s i y o n	
Brüksel-Dünya Fuarı	Muhlis Türkmen - Hamdi Şnesoy Utarit İzgi – İlhan Türegün	1958	Pavyon	
i m a j l a r ı				
p l a n	k e s i t	c e p h e	d i ğ e r	
				
Ö z g ü n l ü k d u r u m u				
Yere Özgütlük	Mekansal Kurgu	Form	Malzeme-Teknoloji	
rutin	Mies van der Rohe'nin mekan anlayışının tekrarı			
yenilikçi	Geleneksel Türk evinin yorumu	Bişimin anlam aracı olarak Modern Türk toplumunu ifadesi	Geleneksel kafes güneşliğin yorumu	
yaratıcı				

4.2.5 Türk Tarih Kurumu Binası

“Geçmişe asla onun peşinden koşarak yetişemezsiniz, fakat bugünü açığa çıkarırsanız geçmişle bir iletişime sahip olursunuz”

Sverre Fehn



Şekil 4.19: Türk Tarih Kurumu Binası (Kaynak: www.mimarlikmuzesi.org)

Türk Tarih Kurumu Binası (Şekil 4.19), çağdaş yapım teknolojisini gelenekselin yorumlanmasıyla birleştiren başarılı bir örnektir. Zemin katta konferans salonu, kitap depoları, üst kattaysa kütüphane, okuma salonu ve bir kısım kitaplıklar ile ofislerin yer aldığı bu binada merkezi bir avlu etrafında toplanan mekan anlayışı, Osmanlı mekan kurgusunun içe dönük karakterini yansıtmaktadır. Cansever’e göre bu avlu aynı zamanda şehir mekanının dışa karşı korunmuş bir devamı olarak da kabul edilebilir (Cansever, 2001). Gerçekten de binanın girişinde mekansal kurgusuyla dış mekan etkisinde bir iç hol oluşturulmuştur.

Özellikle koyu kırmızı renkli taş duvarları, masif kütlesi ve Osmanlı medreselerini biçimsel organizasyonunu hatırlatan mimari kimliği ile bina yer aldığı çevrede odak noktası konumundadır.

Cansever (2006) 1956’da tasarladığı ve 1967’de tamamlanan binanın oluşum sürecini ve binayı düşünme tarzının farklılığını şöyle anlatmaktadır:

“Kahn’ın ufak bir etkisi olmuştur. Bina bütünüyle Kahn’ın etkisinde oldu demek haksızlık olur. Ama binanın biçim ifadelerinde zerafetten çok tok, güçlü ve kendisini açıkça ortaya

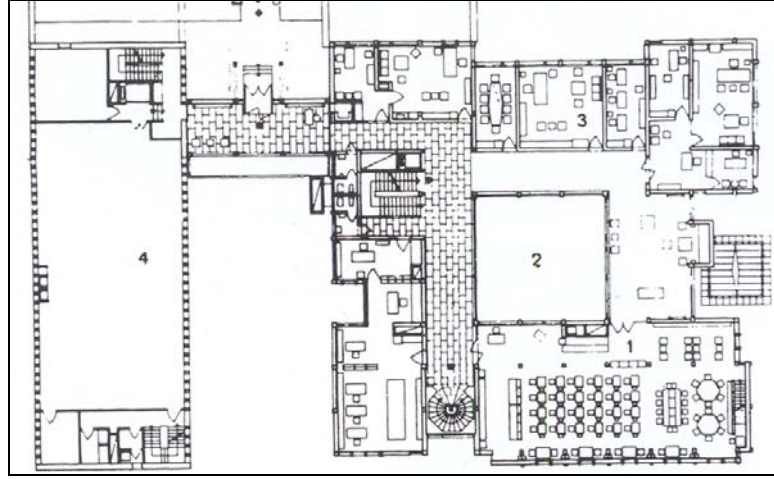
koyan bir erkeksi ifade tercih edildi. Bina hem insancıl olmalı hem de kırık dökük, feminen bir ifadeyle alakası olmamalı diye düşünülmüştü. Tabi ilk ölçüde Dil tarih coğrafya fakültesinin üslup yaklaşımı tartışıldı, ordaki yaklaşım büyük yaparak o büyüklük içinde tekrarlarla etkenlik sağlamaktı. Bu bana göre monümental ve saygıdeğer olmanın en ilkel yoludur. Bu binada onun yerine nasıl biçimler, ifadeler binayı saygıdeğer yapabilirdi? Binanın saygıdeğer olmasıyla beraber ezici olmaması da önemlidir. Ezici olmamak ve saygıdeğer olmak farklı biçimler gerektirir. Binanın tasarımında o farklı biçimlerin birbirini zedelemeyen nasıl bir arada kullanılabileceği araştırılmıştır.”



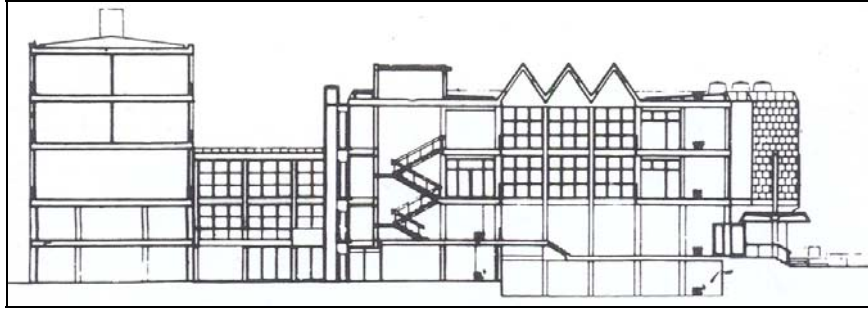
Şekil 4.20: Türk Tarih Kurumu avlusu

Cansever, Türk Tarih Kurumunda (Şekil 4.20) işlevi yorumlayacak binayı “fikir kıymetlerini koruyan” bir konumda görmek istediğini belirtmektedir. “Koruma” kütle biçimlenmesinde “kale” imgesi aracılığıyla ifade edilmiştir. Bu, alt kattaki kolonların kavradığı masif konsollarda ve bina boyunca devam eden orta mekanı aydınlatan örtünün kale burçlarına benzer biçiminde oldukça açık görünmektedir (Cansever, 1992). Bu binada gerçekten de Canseverinde önemle üzerinde durduğu “fikir kıymetlerini koruma” kavramının dönüştürülmesi yoluyla yaratıcı düzeyde özgünlüğün varlığından söz edilebilir.

Batur da Turgut Cansever’in Ağa Han ödüllü binasının, Türk Tarih Kurumu binasını (Şekil 4.21, 4.22), son derece modern bir konstrüktivizmi sergilerken bir genius loci modeli de olabildiğini belirtmektedir.



Şekil 4.21: Türk Tarih Kurumu Binası Plan (Kaynak: Tugut Cansever Düşünce Adamı ve mimar, 2007)

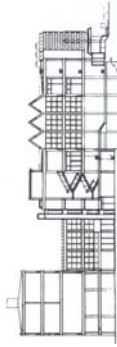


Şekil 4.22: Türk Tarih Kurumu Binası Kesit (Kaynak: Tugut Cansever Düşünce Adamı ve mimar, 2007)

Türkiye'nin önde gelen çağdaş mimarlık eserlerini belgelemeyi amaçlayan ve 1923 – 2003 arasındaki 80 yıllık dönemde gerçekleşen, Türkiye çağdaş mimarlığının önde gelen 20 eserini seçmeyi hedefleyen anketin sonucunda Türk Tarih Kurumu Binasını birinci seçilmesi tesadüf değildir.

Bina, Modern Mimarlık ilkelerini Türkiye mimarlık ortamında belirleyici olduğu bir dönemde kalıplar içine sıkışıp kalmadan, sıradanlaşmadan verilmiş üst düzey bir mimarlık ürünüdür. Orta boşluğunun kurgusu mekansal nitelikleri açısından binaya özgünlük kazandırır (Tablo 4.5). Bunun yanı sıra formun analogiler yoluyla ve dönüştürmelerle ulaşılan benzersizliği de önemlidir. Bina geçmişe referans verir ancak bunu yaparken geçmişin mimari öğelerinden yararlanmaz fakat geçmişe ait kavramları yorumlayarak özgünlüğe ulaşır. Buradaki başarı, kültürel değerleri düşünce ve duygularla yorumlayarak, binaya anlam katmaktır.

Tablo 4.5: Türk Tarih Kurumu Binası

b i n a y a a i t k i m l i k b i l g i l e r i				
ver	m i m a r	y ı l	f o n k s i y o n	
Ankara	Turgut Cansever	1956-1967	Tarih Kurumu	
İ m a j l a r ı				
p l a n	k e s i t	c e p h e	D i ğ e r	
				
Türk Tarih Kurumu Binası				
Ö z g ü n l ü k d u r u m u				
	Yere Özgünlük	Mekansal Kurgu	Form	Malzeme-Teknoloji
rutin				Yerel malzeme ve biçimlenme anlayışı
yenilikçi	İklim ve çevre verilerini yorumu			kafes güneşliğin iç mekanda yorumu, strüktürün biçime katkısı
yaratıcı		Gelenekel avlu tipolojisinin yorumu	Kale imgesinin analogiler yoluyla kullanımı	



Şekil 4.25: Karatepe Saçakları

Karatepe Saçakları (Şekil 4.24, 4.25) hem 1950'lerin genel olarak öncesi ve sonrası hakkında da fikir veren hem de 50'lerin içinde spesifik olan bir eserdir. 1950'li yılların jenerik konularına, bildik bina ve mimarlık tipolojilerine de mualif olan saçaklar bir yandan varoluşçu bir yandan yalnız o dönem içinde bir yaratıcılıkla ortaya çıkabileceğini düşündüren ve çokça hayal kurduran bir strüktürdür.

Aslında eser, saçaklar ve onları taşıyan betonarme kolonlardan ibaret, yarı-açık bir mekan niteliğindedir. Ancak alışılmış beton-cam-çelik ezberini bozarken, hep oradaymış hissini vermektedir. Tasarımı yönlendiren ana unsurlar, Cansever tarafından şöyle ifade edilmektedir:

"Kalıntılar ile onları koruyacak saçakların ilişkileri, çözülmesi gereken temel soruyu teşkil etti. saçaklar ile kalıntıların arasındaki ilişkinin incelenmesi sırasında, farklı yönlerdeki duvarlarda yer alan kitabelerin izah edilemeyen yerleri ile metindeki devamlılığın ancak duvar yönlerinin ziyaretçileri yönlendirmeleri ile oluşan yürüme çizgisi ile anlaşılabilceği fark edildi. Bu durumda sebepsiz gözüken duvar yönlerinin farklılaşması, tarihi mimari düzeni takip etmek, korumak amacını tutarlı bir şekilde gerçekleştirmek açısından zorunlu olduğu düşünülerek, saçakların tarihi duvar çizgilerini izlediği plan alternatifini uygulandı (Cansever,1992,s:56).



Şekil 4.26: Karatepe Müzesi Saçakları

Gerçekten de saçakların alttaki tarihi kalıntının biçimlerine uygun olarak tasarlanmış olması yani - pekala mümkünken- net bir geometriden değil de alttaki yapıların düzgün olmayan geometrisini yansıtmaması aslında özgün bir duruşun ifadesidir(Şekil 4.26). Varolan değerleri koruma amacıyla biçimlendirilen saçaklar, dik açılı bir anlayışı yadsırlar. Burada mimarın bireysel tercihi gerçekte varolanın ve önemli olanın alttaki tarihi kalıntı olduğunu kabul etmesi ve kendi eserinin ona uyduğunu göstermesidir. Bu duyarlılığın yanında doğayla kurduğu ilişki de örtüyü başka bir metaforik düzleme taşımaktadır. Taşıyıcı sistemin tek başına rasyonali nedir diye düşünülmediği görülmekte, amaca uygun olarak kurulduğu, yapısal kurgunun ve strüktürün biçimi oluşturmak için kullanıldığı anlaşılmaktadır.



Şekil 4.27: Karatepe Müzesi Misafirhanesi ve Saçaklar

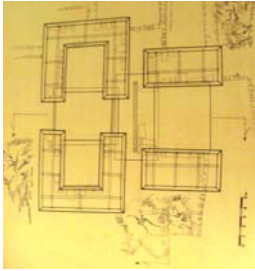
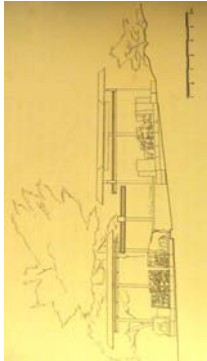
Cansever'in deyimi ile; "Tasarlanan elik-cam-aħsap orta mekan örtüsü, kontrollü ışığın eserlerin yakınına kadar ulaşarak orta mekanın tamamının aydınlatılmasını sağlaması yanında, eserlerin üzerlerine gelebilecek yağmuru önlemek amacı ile dışa doğru alabildiğince çıkar betonarme saçakların asimetrik yük dağılımının dengelenmesi için saçakların ite kalan kenarlarına asmak suretiyle bağlandı. Saaklarda toplanan suyun sevk edilmesinde ise, geliştirilmiş bulunan seviye farklılıklarından yararlanmak, saçakların bütünlüğüne geçerlilik kazandıran teknik ve fonksiyonel özelliklerden biri olmuştur" (Cansever,1992,s:58). Malzemenin doğal doku ve rengine kullanımı, eserin amacının en iyi yansıtır biçimde ortaya koyması gibi tasarım kararları, Brtalist bir anlayışı temsil etmektedir(şekil 4.27, 4.28).



şekil 4.28: Karatepe Açık Hava Müzesi (Kaynak: Tugut Cansever Düşünce Adamı ve mimar, 2007)

Cansever'e göre; "malzeme seçimini belirleyen belli başlı düşünceler, tabiatın kucağına atılmış bu yapıların, en az bakımla idame ettirilmeleri yönünde toplanmıştır"(Cansever, 2006). Malzeme seçimi, yeni strüktürün doğanın içinde uzun süre varlıklarını sürdürebilmelerinin düşünüldüğünü ve yerel özelliklere saygılı yeni bir biçimlendirme anlayışını göstermektedir. Işık da tasarımda ve mekansal etkide önemle üzerinde durulan bir konudur. zeri örtülen eserlerin hem korunması hem de karanlıkta kalmamaları için saçaklar dengeli bir aydınlık, gölge ilişkisi oluşturacak biçimde düzenlenmiştir. Burada kompleksin dönemin jenerik ürünlerinde görülmeyen diğer bir önemli özelliği de örneğin misafirhane binasını kolonlarının farklı kotlara oturması yani topografyanın altından serbestçe akmasına müsaade etmesi ve ona uymasıdır. Bu da ürünün o yere özgü olma duygusunu güçlendirmektedir (Tablo 4.6).

Tablo 4.5: Karatepe Saçakları

b i n a y a a i t k i m l i k b i l g i l e r i				
v e r	m i m a r	y ı l	f o n k s i y o n	
Adana	Turgut Cansever	1957	Müze	
i m a j l a r ı				
p l a n	k e s i t	c e p h e	d i ğ e r	
				
Karatepe Açık Hava Müzesi				
Ö z g ü n l ü k d u r u m u				
Yere Özgütlük	Mekansal Kurgu	Form	Malzeme-Teknoloji	
rutin			Dönemin genel malzeme tercihlerine uygunluk	
yenilikçi	Örttüğü eserlerin düzeninden hareket etmesi	Örtülen yapıların düzeni ve topog. hareket eden yeni biçim dili	Malzeme seçiminde doğal kontexte uygunluk	
yaratıcı	İddialı olmayan yerle ilişki		Tektonik düzenleme amaca uygunluk	

4.3 Bölüm Sonucu

1950- 60 arası mimarlığına ait seçilen ürünlerin gerek biçim gerek içerik olarak (anafikir, kavram, geri plan düşüncesi) birtakım özgünlükler barındırdıkları görülmektedir. Üretken bir yorum sürecinin ürünü olan bu ürünler hazır kalıpların ötesine geçme çabalarıyla üzerinde durulmaya değer mimarlık örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Tasarım süreci içinde yapılan yorumlamalar, dönüştürmeler, yeniliklerin niteliği tasarımcının tavrına göre binalarda farklı düzeylerde karşımıza çıkmaktadır.

Örneğin Anadolu Klübü Otelı kendisine esin kaynağı olan bir binadan, bir tipolojiden hareketle varolmuştur. Ancak burada yalnızca biçimsel bir aktarmadan söz edilemez. Binanın içinde barındırdığı kültürel referanslar ve esinlendiği binayı eleştirerek aşma gücü onu özgün bir bina kılmaktadır. Bu binada Türk evi yaşantısını dönüştürülmesi yoluyla ulaşılan özgünlük sözkonusudur. Manifaturacılar çarşısının özgünlüğü ise geleneksel avlulu yapı geleneğini yorumlamasının yanısıra çevresiyle girdiği diyalog ve bu yolda aradığı çözümlerde ve çıkış noktalarında gizlidir. Yine bir esin kaynağının bulunabileceği Cinnah 19 da kent yaşamına ve apartman tipolojisine getirdiği farklı yaklaşım ile özgünlüğe yaklaşmakta, kullanıcıları için yeni sayılabilecek bir konut biçimlenmesi önermektedir. Ayrıca malzeme kullanımında (binayı “örten” beton griller) yenilikçi düzeyde özgünlüğe ulaştığı düşünülebilir. Brüksel sergi Pavyonu da geleneksel çizgilerin yorumlandığı ve modernize edilme çabası içine girildiği bir bina olmuştur. Türk evi yorumlanmıştır ama bu biçimsel öğeler almak şeklinde değil çağdaş malzeme ve çağdaş dil içinde olmuştur. Sergi binasında bütünüyle Batılı mimarlık dili ile lokanta binasında geleneksellik yorumu arasındaki sentez arayışı yine yaratıcı düzeyde bir özgünlüğü göstermektedir. Türk Tarih Kurumu Binası da modern malzemesi, masif kütlesi, tektonik karakteri ve Osmanlı medreselerinin biçimsel organizasyonunu ve içteki ama dış mekan etkisinde olan bir avlu etrafında toplanan mekan anlayışını çağdaş yorumlaması ve bina ifadesinin kendine özgülüğüyle özgünlük ölçütüne ulaşmaktadır. Çeşitli kavramların (fikri kıymetlerin korunması, kale imgesi) dönüştürülmesiyle yaratıcı düzeyde, ışık etkisiyle ve strüktürün biçime katkısıyla da yenilikçi, keşfedici özgünlüğe ulaşılmaktadır. Karatepe Saçakları ise 1950’lerin diğer

dönemler karşısında özgünlüğüne olduğu kadar, belki de, dönemin jenerik konularıyla hiçbir ilgisi olmaması ile 1950'lerin kendi içindeki istisnai özgünlüklerine de bir örnektir. Yere dokunmakla dokunmamak arasında olma çabası, eserleri sadece örtmeye çalışması ve strüktürün tektonik karakterinin saçakların yapılış amacına ve korunan eserlerin düzenine uygunluğu yaratıcı düzeyde özgünlüğü ifade etmektedir. Aslında bu eserler özgünlüğün ister yenilik, ister yaratıcılık düzeyinde olsun birçok katmanda var olması gerektiğini anlatmaktadır.

Gerçekten de incelenen örnekler özgün olarak nitelenebilecek binalarda özgünlük durumunun aynı anda birçok farklı boyutta kendini gösterdiğini ortaya koymaktadır. Örneğin koruma kavramının kale imgesi aracılığıyla dönüştürüldüğü Türk Tarih Kurumunun cephelerini, çatıdaki burç benzeri elemanlarla biçimlendiren yorum, sınırladığı kütüphane mekanının üzerinde ışıklığa dönüşmekte ve işleve uygun çatı ışığı alan bir hacim özelliği kazanmaktadır. Yani, eserde form alanında ortaya çıkan bir özgünlük durumunun, mekansal kurguya olan etkisiyle onu özgünleştirdiği açıkça görülmektedir.

Bu noktada incelenen eserlerin ikonik ve kanonik değerlerinden de bahsetmek yerinde olacaktır. Anadolu klübü oteli, Manifaturacılar Çarşısı ve Cinnah 19 kendi dönemlerini simgeleyerek ikonlaşmanın ötesinde uluslararası stilin yetkin örnekleri olarak model alınabilir kanonik özellikleriyle öne çıkarken doğu ile batı arasındaki Türkiye'yi simgeleyen Brüksel Sergi Pavyonu, koruma kavramını ve yerelliği simgeleyen Türk Tarih Kurumu Binası ve zamansız olarak nitelenebilecek Karatepe Saçakları ise ağırlıklı olarak ikonik özellikleriyle öne çıkmaktadırlar.

Özgünlüğe ulaşma yollarının, özgünlüğü arayış biçimlerinin sürekliliğinin aranması/izlenmesi bir süreç olarak ele alındığında, 1950–60 döneminde tasarlanmış bu binaların özgünlüğe ulaşma biçimlerinin izlerini sürmenin sonraki dönemlerde de mümkün olduğu söylenebilir. Örneğin çalışmada daha öncede sözü edilen 1957 yılında tasarlanmış olan Vedat Dalokay'ın Kocatepe Camii çağdaş yapı gereçlerini, çağdaş yapım yöntemlerini, çağdaş taşıyıcı dizgelerini kullanan bir üründür. Kubbe yine vardır ama alışılmış kalıpların dışında kullanılmıştır ve bunun neticesinde yine alışılmadık bir mekansal düzen elde edilmiştir. Minareler ise geleneksel özelliklerini yitirerek yalnızca simgesel kuleler olarak yorumlanmıştır.



Şekil 4.29: TBMM Camii (Kaynak: www.mimarlikmuzesi.org)

1995 yılında, cami mimarisine getirdiği yenilikçi yaklaşımı ile T.B.M.M. Camii (Şekil 4.29) Kocatepe Camisi'ne benzemeden ama benzer bir yoldan özgünlüğe ulaştığı düşünülebilir. Bu sefer Kubbenin yerini, aynı zamanda doğal ışığı da binanın içine süzen kademeli bir piramit almış; bir selvi ağacı da görsel olarak minare yükseltisini temsil etmiştir. Mekansal kurgudan ziyade (plan kurgusu erken dönem Osmanlı camilerini hatırlatır) çağdaş malzeme ve biçim arayışıyla (formun alışılmamışlığı) bilinen cami imajını aşma gayretleri görülmektedir. Bunun da ötesinde binanın “yer”le kurduğu ilişkide yaratıcı “creative” düzeyde özgün bir tavırdan söz edilebilir. Çinici (1995) bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Başlangıcından itibaren oldukça dik eğimli tepe ve peyzaj dikkatimi öekti. Tepenin piramidal durumu ilham verici idi. Nitekim sonunda ibadet bölümü çatı şekillenişinde etkili oldu. Çeşitli alternatifler arasından buradaki sonuca gelinceye kadar yapılan deneylerin ortak tek yönü daima gömülme oldu.”

Diğer bir ilişki Türk Tarih Kurumu (Şekil 4.30) ile Bektaş'ın Dil Kurumu binası arasında kurulabilir. Tarih kurumundakine benzer biçimde, 1972 yılında tasarlanmış olan Dil Kurumu'nda orta mekanın düşünmesiyle ulaşılmış formun ve bina yüzeyinin geleneksel Ankara evinin çıkma biçimlenişleriyle kurduğu ilişkiyle özgünlüğü yakaladığı ileri sürülebilir. Özellikle boşluk ve boşluktan çıkan merdivenin plastik etkisiyle ulaşılan anıtsallık binaya simgesel bir boyut da katar. Binanın mimarı Bektaş'a (1997) göre burada önemli olan en azla en çoğu yakalamaktır: “Her ögesi ayrı ayrı, kendi kişiliklerinde vardırılar ama bütünün

oluşması onlarsız olmaz... hiçbir yitik alan yoktur. Orta oylum insanların enerjilerinin birbirine katıldığı bir varoluştur.”



Şekil 4.30: Türk Dil Kurumu binası ve iç mekanı

Manifaturacılar çarşısının hemen karşısında yer alan ve 1963 yılında Sedat Hakkı Eldem tarafından tasarlanmış olan Sosyal Sigortalar Kurumu Binası ise çok daha farklı bir dil ile özgünlüğe ulaşır. Sedat Hakkı'nın geleneksel Türk evi sentaksı konusundaki ustalığını gösterdiği bir binadır. Atatürk Bulvarı ile tarihi Zeyrek dokusu arasında kalan üçgen bir arsada yer almaktadır. Ağa Han ödülü de almış bu binanın jüri raporunda “tepenin üzerinde geleneksel yoğun bir mahalle dokusu ile aşağıda modern bir bulvar boyunca oluşmuş bölgenin açık mekansal biçimlenmesi arasında bir bağ işlevi görmektedir. Binanın üslubu modernken ve geleceği ile bağlantı kurarken, kompozisyonu geleceği anımsatan bir biçimde incelikle işlenmiştir. Bu nitelikler birleşerek, biçimsel ve sembolik, evrimci ve devrimci bir kültürel senteze ulaşır ve sofistike, sanatsal ve etkileyici bir mimarlık ürününde ifade bulur.” (Anon, 1986) Köksal'a göre Sedat Hakkı'nın Sosyal Sigortalar binası (Şekil 4.31), parçalı kurgusuyla içinde yer aldığı bağlamın bir parçası olma savını taşıırken, mimarlığın çok daha esas bir bağlamını, binanın programını dışarıda bırakır. Sonuçta büyük bir yönetim binası, zaman içinde oluşmuş gibi duran parçalı durumuyla işlevi (giderek binanın anlamını) yadsır. Ancak bu başka bir tartışma alanıdır ve eserin özgünlüğünü ortadan kaldırmaz. Bina hem mekansal kurgusu ve özellikle de yere özgülüğüyle özgündür denebilir.



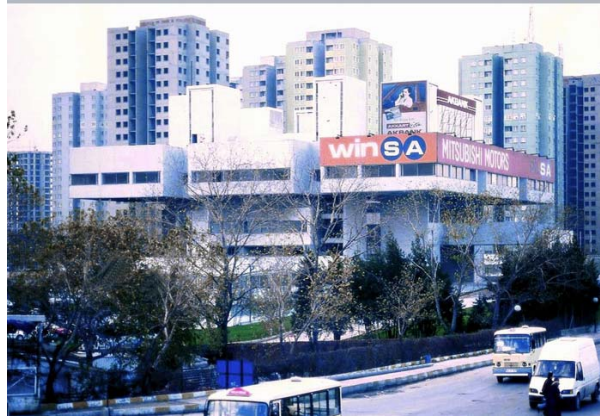
Şekil 4.31: Sosyal Sigortalar Kurumu (Kaynak: www.mimarlikmuzesi.org)



Şekil 4.32: Milli Reasurans Binası

Diğer bir örnek de Hadi'lerin Milli reasurans (Şekil 4.32) binasıdır. Sınırlı bir yarışma sonucu tasarlanan bina tarihi çevre içindeki duyarlı tavrı ve çağdaş mimarlık diliyle başarılı bir örnektir. Mekansal kurgu ve bina formunun yenilikçi bir tavırla ele alındığı düşünülebilir. Teşvikiye ve Emlak caddeleri arasında derin bir boşlukta tasarlanmıştır ve her iki caddeye de cephe vermektedir. Ana fikir, Teşvikiye caddesi üzerinde mekansal bir genişleme yaratma ve tarihi Maçka palas'ın ve caddenin genel dokusunun masif etkisine yaratılan boşluk aracılığıyla cevap vermektir. Oluşturulan boşluğu tek bir kolon üzerine oturan genel müdürlük bölümü örtmektedir. Kentsel eyvan olarak yorumlanabilecek olan binanın önündeki -geri çekilerek oluşturulan-

bu boşluk kent mekanına, kentsel dokuya özgün bir katkı niteliğindedir ve bu yönüyle de büyük bir duyarlılığın ürünüdür.



Şekil 4.33: Tercüman Binası

Bunların yanı sıra 1950’li yıllarda fazlaca görülmeyen strüktürün zorlanmasıyla ulaşılabilecek özgünlük arayışına, örneğin, 1974’de tasarlanan İstanbul Tercüman binasında (Şekil 4.33) rastlanır. Bina Günay Çilingiroğlu-Muhlis Tunca ikilisi tarafından tasarlanmıştır. Simgesel yönü ağır basan, plastik etkisi güçlü ve brütalist ilkelerin kullanıldığı bu bina, strüktürü kullanmasındaki yenilikçi ve cesur tavrıyla özgündür. Bunu yanı sıra bir avlu etrafında düzenlenmiş kare mekanlardan oluşan binanın mekansal kurgusunun geleneksel Türk evi planını yansıttığı da düşünülebilir. Yani mekansal kurguda da aktarma yoluyla ulaşılan bir özgünlük düzeyinden söz edilebilir. Bunun yanı sıra brütalist tavır ve simgesel arayışın ortaya koyduğu form da yenilikçi “innovative” düzeyde yaratıcılık içermektedir.

Öte yandan incelenen örnekler Turgut Cansever’in Türk mimarlığındaki önemini bir kere daha gözler önüne sermektedir. Bu, Osmanlı Bankası Müzesi ve Garanti Galeride düzenlenen “Turgut Cansever: Düşünce adamı ve Mimar” sergisiyle de bir anlamda vurgulanmaktadır. Ancak Cansever gibi yaptığı eserlerle özgünlüğü arayan mimarların, mesleki gelişimleri sürecinde aynı tutarlılığı göstermiş olmaları ya da olmamaları da ayrıca önemlidir. Bu durumlardan Türkiye mimarlığının gelişim sürecinin etkilenebileceği düşünülebilir. Cansever’in 50’li yıllardaki üretimi ve eserlerinin özgünlüğü -eğer bu çizgisini sürdürse ve bu anlamda “genç” kalsaydı- Türkiye mimarlığının modernlik ve özgünlük açısından bugün başka bir boyutta da olabileceğini düşünmek hiç de zor olmayacaktır. Vanlı (2006) ise bu konuda şöyle düşünmektedir: “Cansever’in 1950’lerde Karatepe Saçaklarıyla modernizmin

evrensel yalınlığının, neredeyse simgesel bir düzeyine ulaşmışken, bunu sürdürmek yerine, sonraları kendisini yerellikte araması anlaşılır değildir.”

5. TARTIŞMA VE SONUÇLAR

“Seni diğerlerinden farksız yapmaya bütün gücüyle gece gündüz çalışan bir dünyada kendin olarak kalabilmek, dünyanın en zor savaşını vermektir. Ve bu savaş bir başladımı bir daha bitmez.”

E.E. Cummings

Bu çalışma problem alanını mimarlığın en temel tartışma boyutlarından biri olan “özgünlük” kavramına dayandırmakta ve Türkiye'deki mimarlık üretiminin, Modern Mimarlık ile ilişkisinde son derece kritik bir dönem olan 1950–60 arası ürünlerindeki özgünlük arayışları ve özgünlüğe ulaşma biçimlerini, seçilen örnekler üzerinden tartışmaktadır. Çalışmanın, yakın geçmişimiz olduğu için kolay gözden kaçabilen önemli bir dönem ile oldukça sık kullanılan ama gerçekte ne olduğunun önce “düşünülmesi” gereken bir konu olan “mimarlıkta özgünlüğü” bir araya getirirken, özgünlük kavramına bakışı zenginleştirmesi ve bu açıdan mimarlık örnekleri üzerinde sistematik değerlendirmelere ışık tutabilmesi hedeflenmiştir.

Özne (mimar), özgürlük, eleştiri ve yaratıcı düşüncenin bileşiminden ortaya çıkan özgünlük, mimari üründe, mekansal, işlevsel veya biçimsel bir yenilik olarak ortaya çıkabileceği gibi, görünen nesnel gerçekliğin arkasındaki saklı kalan düşüncede de varolabilir. Bu durumda özgünlüğü kavramak için görsel algılamamanın ötesine geçmek gerekir. Her mimari ürün izleyene bir takım sinyaller gönderir. Bu sinyallerin gücü ve izleyenin yorumu -hayat deneyimine bağlı olarak ürünlerdeki özü kavraması- ürünün özgünlüğüne subjektif bir boyut getirir. Çalışmada özgünlük, mekan kurgusu, form, malzeme-teknoloji ve yere özgünlük bağlamlarında incelenmiş ve tasarımcının biçimi düşünme yaklaşımlarından yararlanarak, yenilikçi (innovative) ve yaratıcı (creative) olmak üzere farklı düzeylerde ele alınmıştır. Bu bakış açısıyla da 1950-60 arasına ait mimari ürünler değerlendirilmiştir ve bu ürünler üstünden özgünlük kavramı anlaşılmaya çalışılmıştır.

Bu noktada şunu belirtmek gerekir ki, bir mimari ürünün özgünlüğünün yenilikçi ve yaratıcı düzeylerde değerlendirilmesi, eserin ortaya çıkışından geriye doğru yapılan

bir analiz, değerlendirme veya diğer ürünlerle yapılan karşılaştırmanın sonucunda olabilmektedir. Yani bir mimari ürünün yenilikçi veya yaratıcı özellikleri, onunla önceki örnekler arasındaki bir nicel ya da nitel sıçramayı ifade eder.

Bir mimari ürünün yenilikçi ve yaratıcı boyutları, en genel anlamda, o ürünün üretildiği dönemin alışılmış yaklaşımlarının dışında konumlanmasıyla belirecektir. Burada dikkat edilmesi gereken bir nokta da, her alışılmış ve sıradan olmayan yorumun, bir gelişimi içermesi gerekmediği, özgünlük anlamına gelmediğidir. Bu anlamda mimari ürünün ikonik ve/ veya kanonik değer taşıması özgünlüğünün bir göstergesi olarak düşünülebilir. İkonik ve kanonik özelliklerin (yani eserin simgeselleşmesi ve tekrarlanarak model oluşturma yetisinin/kapasitesinin) ortaya konması mimari ürünün üretilmesinden sonra kazandığı niteliklerdir ve bu niteliklerle sıradan, tuhaf, kiç vs. olandan ayrıldığı düşünülebilir. Buradan şöyle bir sonuç çıkartılabilir: Mimari eserin üretildiği “şimdiki zaman”dan geriye doğru yenilikçi veya yaratıcı özelliklerin ortaya konması, “şimdiki zamandan” ileriye doğru “ikonik veya kanonik” değerler kazanması ve bu iki hareketin şimdiki zamanda çakışmasıyla “özgün”, sıradan, tuhaf, kiç vs olandan ayrılmaktadır.

şunu da eklemek gerekir ki, bir eserin model alınarak “kanonik”leşmesi de, simgeselleşerek “ikonik”leşmesi de zamansal olarak sıçramalar ve aralıklarla gerçekleşebilir ve bu değerlerini süreç içinde kazanıp kaybedebilirler. Bu da doğaldır çünkü bu kavramsal analiz düzlemi, mimari eserin kendisi kadar, eseri değerlendiren ortamın değer yargılarıyla da ilgilidir. Ancak hiç kuşkusuz, eserlere dair bu kavramların hiç biri, net ve keskin tanımlamalar değillerdir ve birbirlerinden keskin çizgilerle ayrılamazlar. Dahası hiçbir mimari ürün de tümünden bu kategorilerden birine tüm yönleriyle giremez.

Öte yandan, eğer kanon geleneği içinde kalarak –taklit etmeden- farklılığı aramak yenilikçi bir yaklaşım olarak değerlendirilebilirse, bir mimari eserin kendisinin kanon olması ve böylelikle bir geleneğin başlangıcı olması durumunun da yaratıcı bir yaklaşım olduğu ileri sürülebilir. Yani mimari ürünün kendisi kanon oluşturunca bu daha güçlü bir özgünlük durumunu ifade etmektedir. Diğer modernizmler (other modernisms) olarak nitelenebilecek, estetik düzene yerleşmiş kanonik düşüncenin dışına çıkmayı başaran, yerel özelliklerden ve kültür mirasından da yararlanarak yeni sentezler oluşturanların, biçimde de çok geniş bir zenginleşmeyi ve “özgünlüğü”

gerçekleştirdikleri görülmektedir ve bu örnekler adeta hep yeni, ve zamansız olanlardır.

Çalışmanın konusunu oluşturan 1950'ler mimarlığını ilk bakışta tanımlamak için kullanılan kategorizasyondan (Ek 3) yararlanarak, 1950-60 dönemi içinde mimarlık üretiminin büyük kısmının, bir yenilik ve yaratıcılık içermeyen, ikon ve kanon değerleri barındırmak bir yana, mimarlık endişesi bile taşımayan popüler mimarlık ürünlerini (yap-sat apartmanlaşma, gecekondular ve benzerlerinin) oluşturduğu görülmektedir. Dönemin yapı stoğunu oluşturan, niteliksiz ve bu yönleriyle de çalışmanın dışında bırakılmış -modernizme yapılan tekdüzelik ve sıradanlık gibi eleştirilerinin de kaynağı olan- söz konusu popüler mimarlık ürünlerinin zaten modern mimarinin gerçek temsilcileri oldukları söylenemez. Dönemin kimi ürünlerinin ise modernin kanonlarına uymayı seçen jenerik ürünler olmalarına rağmen Türkiye özelinde -Hilton otelinin yeni otelcilik anlayışını temsili gibi- ikonik değerler taşıyabildikleri anlaşılmaktadır. Kimi ürünlerin ise (Anadolu Klübü Oteli, Turgut Cansever, Abdurrahman Hancı- Cinnah 19, Nejat Ersin, Manifaturacılar Çarşısı, Doğan Tekeli, Sami Sisa, Metin Hepgüler-Brüksel Sergi Pavyonu, Muhlis Türkmen, Utarit İzgi, Hamdi Şensoy, İlhan Türegün) biçimsel tercihlerde kübik formların, geometrik şekillerin ve Kartezyen ızgaraların öne çıktığı Uluslararası mimarlık olarak nitelen hakim (mainstream) anlayışı yansıtırken yani bir kanonun üyesi olurken, bu anlayışın içinde yorum getirmeleri ve yeniliği aramalarıyla -sınırlı da olsa- bir özgünlük durumu ortaya koydukları görülmektedir. Ancak yine teze konu edilen örneklerle beraber görülmektedir ki (Türk Tarih Kurumu- Turgut Cansever, Ertur Yener, Karatepe Saçakları- Turgut Cansever) hakim anlayıştan ayrılan (other modernisms) ve bu yönleriyle de kendileri ikon ve kanon olma değerlerine sahip eserler, dönemin özgün- eleştirel mimarlık ürünlerini oluşturmaktadırlar. Modernizmin içsel değerlerini koruyup çevresine, bağlamına uyumlu, iklim koşullarına önem veren ve yerel simgesel anlamı arayan bu eserlerin varlığı, dönem içinde daha yüksek düzeyde özgünlüğe sahip ürünler olduğunu ortaya koymaktadır.

Bunların yanı sıra çalışma kapsamında, mimari ürünün bir alanında (mekansal kurgu, form, malzeme, arkitonik kurgu, yerle ilişki olarak) ortaya çıkan özgünlük durumunun diğer alanlara da etki edebildiğinden önceki bölümde örneklerle söz edilmişti. Bu, aslında, modern mimarinin doğasından kaynaklanan bir durumdur. Çünkü modern mimarinin ve modernist estetiğin en özlu ifadeleri; işlevden

temellenen bir dışavuruma sahip olması, strüktürün ve kullanılan malzemenin dürüstçe ifade edilmesi gibi hem etik hem tasarıma dair düşünceler birbirlerini dolaysız etkilemekte, bu etkileşim de özgünlük durumunun bir alandan diğerine sıçramasını olanaklı kılmaktadır.

Aslında modern mimarlığın özgünlük ve sıradanlık çelişkisinin altında Jenks'in (2001) de ifade ettiği gibi "mainstream" anaakım modernizm ile "critical" eleştirel modernizmin karıştırılmasından kaynaklanan problemlerin yattığı ileri sürülebilir. Kuşkusuz bu durum, ikisinin de modern kelimesi üzerinde olumlu iddiaları olmasından ileri gelmektedir. Ancak modern mimarlığın tekil bir yaklaşıma indirgenmesi ve diğer modernizmlerin (other modernisms) göz ardı edilmesi önemli özgünlük açılımlarının farkındalığını güçleştirmektedir. Çalışmada ele alınan örneklerin bir kısmı anaakım modernizmin kanonik örneklerinin oluşturduğu geleneğin bir devamı iken bir kısmı ise diğer modernistleri eleştirerek ve özümseyerek öğrenilen bir süreç ve klişeleşmiş hale gelen inanç setlerine bir yanıt olan eleştirel modernizmin sınırlarında dolaşan – kendisi bir kanon olma iddiasındaki eserlerdir.

Modern dünyada özgünlük, hemen her alanda ve özellikle de tasarımda, sanatta ve mimarlıkta, her zaman aranan, vazgeçilmez bir beklenti olarak kabul görmüştür. Özgünlüğün farklı bir anlam, anlatım, arayış anlamına geldiği, yani yeni bir yorum, farklı bir kimlik ifade ettiği düşünülebilir. Aslında özgünlük yalnızca sonuç ürün değil, onun ortaya çıkmasını sağlayan sürece yön veren tavidir. Yani Mies'i yalnızca Barcelona pavyonu mu özgün kılar? Ya da Corbusier'i modern mimarının baş aktörü yapan nedir? Burada çoğaltılabilecek bu örnekler özgünlüğün bir duruş, bir tavır olarak bireyselleşebildiğini gösterir.

"Modern"ın kavramsal tanımları arasında yer alan "geçmişten kopuş" niteliği, aslında onu "özgün" bir durum ifadesi olarak açıklayabildiği gibi; dünyanın ve insanlığın, "modernlik"le birlikte sürekli bir ilerleme ve gelişmenin yoluna girmesini de anlaşılabilir kılar. Osmanlı İmparatorluğu döneminde 19.yy'da başlayan bu süreç, özellikle ülkenin Türkiye Cumhuriyeti Devleti olarak 1920'lerden itibaren geçirdiği kökten değişimle devam etmiştir. Topyekün bir modernleşme hareketinin temelde ulus devlet ideolojisi etkisinde ortaya çıktığı Erken Cumhuriyet Döneminin ardından 1950'ler modernizmin gerçek tarihsel koşullarıyla karşılaştığı bir dönem olmuştur.

Kuşkusuz, yaşanan siyasi, toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimlerden bu dönem mimarlığı da etkilenmiştir.

1950-60 arası mimarlığı, Türkiye mimarlığının modernleşme serüvenünde bir dönüm noktasıdır denilebilir. 1950'ler, Türkiye mimarlığının modernizmle üretken bir hesaplaşmaya girme yolunda, evrensellik ve geleceğe dönük olma özelliklerine kavuştuğu yıllardır. Kendisinden önceki dönemde etkili olan ve "İkinci Ulusal Mimarlık" olarak adlandırılan yaklaşım, Türk sivil mimarlığını örnek almakta ve onun mimari öğelerinden oluşan bir repertuvarla ulusal kimliği hedeflemekteyken, 1950'ler mimarlığı Modern Mimarlık dili içinde hareket ederek, kendini çağın söylemleriyle ifade etme çabasında olmuştur. Bu dönem mimarları, modern dili öğrenmiş ve eserlerinde yerellik motifini kullanmış özellikle de Türk evinin biçimsel öğelerini yorumlamayı (Sedat Hakkı'nın Türk evi yorumunun dolaysızlığı düşünüldüğünde) S.H. Eldem'den bir aşama ileri götürmüş görünmektedirler. Kaldı ki Köksal'ın (2002) da belirttiği gibi Sedat Hakkı'nın öncülüğünü yaptığı 40'lı yılların İkinci Ulusal Mimarisi'nin modernizmi geciktirdiği iddiaları 1950-60 arası mimarlığının özgünlük ve modernlik adına önemini daha da güçlü bir biçimde ortaya koymaktadır.

Ancak burada şunun da söylenmesi gerekir ki Sedat Hakkı'nın Türk evi sentaksı üzerine yaptığı çalışmalar olmasaydı, 50'li yılların özgün binalarında Türk evi ve yerellik yorumlarını izleme şansımız olamayabilirdi. Bunun yanısıra 50'li yılların mimarları, kendilerinden önceki dönemlerdeki Seyfi Arkan, Şevki Balmumcu gibi modernist mimarların eserlerinin daha çok farkında olabilselerdi, özgünlüğün başka bir eksen ve biçim dilinde –belki ithal ve yerellikten daha da uzak- ortaya çıkabileceği de düşünülebilir.

Bu dönem mimarlığı kimi eleştirmenlerce, Türk mimarlığının dış yayınlar ve etkilerle beslendiği ve batı mimarlığından genelde biçimsel aktarmalar yapıldığı ileri sürülerek eleştirilmektedir. Bunlar doğruluk payı olan fakat bütünüyle gerçeği yansıtmayan, bazı tekrarlayan örnekleri çoğaltarak genelleyen kolaycı eleştirilerdir. Oysa ki, 1950-60 dönemi mimarlığı içinde, kimi mimarlık ürünlerinin birtakım özgünlükler barındırdığı görülmektedir. Bu dönemde, Modern Mimarlık düşüncesinin sınırları içinde özgün olan; modernizmi özümsemiş, onu yorumlayabilmiş olandır.

Cumhuriyet döneminin hemen öncesinde ve sonrasında görülen Birinci Milli Mimari (1908-1930) üslubu dahilinde özgünlükler ulusçuluk ideolojisinin etkisi içinde Osmanlıya ait formların bir araya getiriliş biçimlerindeki farklılıklarda ortaya çıkmışken; 1930-40'ların rasyonel fonksiyoncu mimarlığında ise bu izler Batılı mimarlık dili içinde, mimarların bireysel yorumlarında gözlenir. Bu dönem mimarlığı geçmişle bağlarını koparmış yeni bir devletin simgesi olma iddiasını taşıdığı için, özünde geleneksel değerleri barındırmaz. Tam da aksine kendisi yeni bir görsel kültür oluşturma peşindedir. Bu dönemden 1950'lere kadarki dönemin mimarlık anlayışını karakterize eden İkinci Milli Mimarlık (1940-1950) akımında ise özgünlüğe, birincisinde olduğu gibi yine geçmiş biçimleri (bu sefer Osmanlı sivil mimarlığını) kullanarak ve Türk'e özgü olanı arayarak ulaşılmaya çalışılır. Bir anlamda yine çağdaş mimarlık dili göz ardı edilir. 1950-60 yılları arasında ise, özgünlük, en belirgin haliyle, yerle kurulan duyarlı ilişki ve kültürel özelliklerin eleştirel yorumuyla ancak çağdaş mimarlık dili içinde varolmasında kendini göstermiştir. Bu türlü özgünlük arayışları, döneme, daha önce görülmeyen ve 1950'lerdeki örnekleri diğer dönemlerden ayıran bir özellik kazandırır.

1950-60 döneminde tasarlanmış bu binalar, özgünlüğe ulaşma konusunda günümüz mimarlığına örnek olabilecek potansiyele sahiptirler. Kaldı ki daha önce açıklandığı gibi mimarlıkta 1950'lerdeki özgünlük arayışlarının izlerini sonraki dönemlerde de sürmek mümkündür. Dönem mimarlığının bu ürünleri, rasyonel tavırları, çağın içinde kendi farklılıklarını ortaya koymaları ve hatta genelekselle olan bağlarıyla, mekansal kurgu, form, malzeme- teknoloji ve yerle kurdukları ilişkideki farklı yaklaşımlarıyla çağdaş mimarlığımızı oluşturma konusunda öncü sayılabilirler.

Öte yandan Modern Mimarlık ürünlerinin korunması, üzerinde önemle durulması gerekli bir konudur. “Koruma” da “özgünlük” gibi üzerinde kolay uzlaşılabilir bir kavram değildir. Binaların “Batı taklidi” veya kopyası diye üzerinde fazla düşünmeksizin eleştirilmesi özgün yönlerinden bahsetmeyi zorlaştırdığı gibi Modern Mimarlık mirası olarak korunmasını da güç hale getirmektedir. Bu nedenle mimarlık ürünleri değerlendirilirken daha dikkatli olunmalıdır. Kültür, özgün durumların oluşturduğu bir değerler bütünü temsil etmektedir. Dolayısıyla nitelikli Modern Mimarlık ürünleri, içlerinde barındırdıkları özgünlükle kültür nesneleri olarak korunmalıdır. Bunun yanı sıra bir dönemi anlatmaları, yani belgesel nitelikleri, ve hala orijinal işlevini koruyup korumamaları, bu binaların korunması gerekliliği

konusunda ipuçları vermektedir. Ama asıl önemlisi bu binaları var eden tasarım düşüncesi ve yaklaşımlarının korunması ve değerlerinin bilinmesidir.

Özet olarak söylemek gerekirse, Türkiye Mimarlığının gelişiminde 1950-60 dönemi haklı bir öneme sahiptir ve özellikle bu dönem içinde kendini hissettirmeye başlayan “özgünlük” arayışları, dönem mimarlığını farklı kılmıştır. 50’lerdeki çağdaş dil içindeki bu özgünlük arayışlarının, günümüz mimarlığının özgünlük arayışlarına yeterince yansımış mıdır ya da ne derece yansımıştır sorusu üzerinde durulmaya değer görünmektedir. Çalışma bu soruya yanıt üretmek amacını gütmemekle beraber, bazı özgünlük durumlarının izlerine işaret etmek mümkün olmuştur. Özgünlük çabalarının 50–60 arasında başlayıp bitmediği inancıyla ve evrensel değerler çerçevesinde kendi kültür ve coğrafyamıza duyarlı “mimaride özgün ve eleştirel modernliğimizi” ortaya koyarak dünya mimarlık gündemindeki yerimizi alabilmeliyiz. Bu da eleştirel mimarlık kültürünün toplumumuzda yerleşmesi ve gelişmesi ile mümkündür ve ancak bu şekilde özgün olan, sıradan, sahte veya kopya olandan ayrılabilir. Unutulmamalıdır ki modern birey, eleştirel bir bakışla çevresine yeni anlamlar ve değerler katabildiğince varolur.

KAYNAKLAR

- Akarsu, B.**, 1998. Felsefe Terimleri Sözlüğü, İnkılap Yayınevi, İstanbul.
- Aktar, C.**, 1993. Türkiye'nin Batılılaştırılması, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Alsaç, Ü.**, 1976. Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.
- Alsaç, Ü.**, 1998. Mimarlıkta 1950 Kuşağı, *Egemimarlık Dergisi*, **3**, Mimarlar Odası İzmir Şubesi Yayını, İzmir.
- Anon**, 1982. De Stijl: The Formative Years, MIT Press, Mass.,
- Arıt, F.**, 1959. 1927 Yılında Yalnız Yedi Radyo Vardı, *Hayat*, **44**, s:12-13, İstanbul.
- Arkan, S.**, 1939. Taksim'de Bir Kira Evi, Mimar Seyfi Arkan, *Arkitekt*, cilt: **9**, s.101-103
- Arkitekt Koleksiyonu**, Yıl, 1950-60.
- Artun, A.**, 2004. Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm (Modern Hayatın Ressamı'na Sunuş), Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı çev.: Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aslanoğlu, İ.**, 1979. Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı;1923-38, İTÜ.
- Aydın, S.**, 1993.Modernleşme ve Milliyetçilik,Gündoğan, Ankara.
- Balamir, A.**, 2003. Mimarlık ve Kimlik Temrinleri- I: Türkiye'de Modern Yapı Kültürünün Bir Profili , *Mimarlık*, Eylül-Ekim.
- Batur, A.**, 1995. Art Nouveau Mimarlığı ve İstanbul, *Yapı Dergisi*, **161**, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Batur, A.**, 1993. Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt **5**, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Batur, A.**, 1998. 1925-50 Döneminde Türkiye Mimarlığı, 75 yılda Değişen Kent ve Mimarlık, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Batur, A.**, 2007. Modern Olmak: Bir Cumhuriyet Mimarlığı Arayışı, Modern Türk Mimarlığı, Eds. Reneta Holod, Ahmet Evin, Süha Özkan, Yalçın Matbaacılık, Ankara.
- Batur, A.**, 2006. Türkiye Mimarlığında “Modernite” Kavramı Üzerine, *Mimarlık Dergisi*, **329**, İstanbul.
- Baudelaire, C.**, 1999. “Modernite”, Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Baudelaire, C.**, 2004. Modern Hayatın Ressamı, çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, s. 45, İstanbul.
- Baudrillard, J.**, 1997. Tüketim Toplumu; çev. Hazal Deliçaylı-Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Beeby, TH.**, 1997. The Grammar of Ornament/ Ornament as Grammar, Via.
- Belge, M.**, 1996a. Türkiye’de Günlük Hayat, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt **III-IV**, s:836-876, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Belge, M.**, 1996b. Kültür, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt **V**, s:1302, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Belge, M.**, 2005. Devlete düşman olmak, *Radikal* Gazetesi, 24.06. 2005.
- Benedikt, M.**, 2001. Introduction, Judging Architectural Value, Ed. William Saunders, University of Minnesota Press, London.
- Benevolo, L.**, 1995. Avrupa Tarihinde Kentler. M.Yayınları, İstanbul.
- Benevolo, L.**, 1981. Modern Mimarlığın Tarihi, Cilt: **1**, Çevre yay., İstanbul.
- Berkes, N.**, 1978. Türkiye’de Çağdaşlaşma, Doğu Batı yay., İstanbul.
- Bilgin, İ.**, 1998. Modernleşme ve Toplumsal Hareketliliğin Yörüngesinde Cumhuriyetin İmarı, 75.yılda Değişen Kent ve Mimarlık, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Bilgin, İ.**, 1999. Serbest Plan Serbest Cephe, *Cogito*, **s:18**, (s.144-157)

- Birol, G.**, 2006. Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi, *Megaron*, Mimarlar Odası Balıkesir Şubesi Dergisi, **Ekim**, s. 3-16, Balıkesir.
- Birol, R.**, 2006. Kişisel görüşme.
- Boratav, K.** , 1997. İktisat Tarihi (1908-1980), Türkiye Tarihi: Çağdaş Türkiye (1908-1980), Cilt IV, s:265-354, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Bozdoğan, S**, 2002. Modernizm ve Ulusun İnşası, Metis yayınları, İstanbul.
- Bozdoğan, S, Kasaba, R**, 1998. Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Bozkurt, N.**, 2000. Sanat ve Estetik Kuramları, Asa Yayıncılık, İstanbul.
- Bradbury, R.** 1976. The Romantic Theories of Architecture of Nineteenth Century in Germany , England and France, The Dorothy Press, NY.
- Bumin, K.**, 1990. Demokrasi Arayışında Ken, Ayrıntı yay., İstanbul.
- Burgin, V.**, Geometry and Abjection, AA Files, n.15.
- Burger, P.**, 1984. The Theory of Avant-garde, University of Minnesota, Minneapolis.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**, 1994. Milliyet Yayınları, cilt 17, s:9078
- Calinescu, M.**, 1987. Five Faces Of Modernity, Duke University Pres.
- Cansever, T.**, 1961. Karatepe Açık Hava Müzesi, *Mimarlık ve Sanat*, **1**, 28-29
- Cansever, T.**, 1992. Karatepe Açık Hava Müzesi, *Tasarım*, **30**, 53-61
- Cansever, T.**, 2006. Kişisel görüşme.
- Cengizkan, A.**, 2004. Özgünlük ve Tekrarın Tekrarı, Konutta Yeni Gelişmeler ve Nesne Olarak Konut, *Arredamento Mimarlık*, Boyut Yayıncılık, İstanbul.
- Cengizkan, A.**, 2002. Cinnah 19: ütöpik mi Gerçek modern mi?, Modernin Saati, Boyut Yayıncılık, İstanbul.
- Colquhoun, A**, 1986. Essays in Architectural Criticism, MIT press, Mass.

- Colquhoun, A.**, 1989. *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays*, MIT Press, Camb., MA.
- Conrads, U.**, 1991. *20.yy Mimarisinde Program ve Manifestolar*, Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara.
- Curtis, W.**, 1996. *Modern Architecture Since 1900*, Chronicle Books, NY.
- Çavdar, T.**, 1995. *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi*, İmge yay, Ankara.
- Çavdar, T.**, 1996. *Demokrat Parti, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt VII, s:2060-2075*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Çigdem, A.**, 1992. *Akıl ve Toplumun Özgürleşimi: Habermas Üzerine Bir Çalışma*, Vadi yay.,Ankara.
- Demir,Ö., Acar, M.**, 1997. *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, Vadi Yayınları, İstanbul.
- Dostoğlu, N.**, 1996. *Modern Mimarlık'ın Dönüm Noktası: Team 10- Louis Kahn, Yapıdan Seçmeler 9*, Yem Yayınları, s. 135-148, İstanbul.
- Eldem,S.H.**, 1973. *Elli Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı*, *Mimarlık*,11-12.
- Erol, A.**, 2006. *Kişisel görüşme*.
- Ersin, N.**, 2007. *Kişisel görüşme*.
- Fischer, E.**, 1980. *Sanatın Gerekliliği*, E Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M.**, 1997. *Ethics* , yay. haz. P.Rabinow, çev.RHurley, New Press, NY.
- Fuat, M.**, 1997. *Özgünlük Avı*,Yapı Kredi yay. İstanbul.
- Frampton, K.**, 1982. *Avangard and Continuity*, AD, n. 52, 7/8.
- Frampton, K.**, 1985 *Modern Architecture*, Thames&Hudson, London.
- Gelertner, M.**, 1995.*Sources of Architectural Form*, Manchester University Press, N.Y.
- Gieselmann, R.**, 1996. çev:Gülşen, Ömer, *Mimaride Üslup Arayışı*”, *Mimari Akımlar 1*,YEM yayınları, İstanbul.
- Gideon, S.**, 1982. *Space. Time and Architecture*, Camb., Harvard Uni.Press.

- Giddens, A.**, 1994. Modernliğin Sonuçları, Ayrıntı y., İstanbul.
- Giray, K.**, 2000. Nuri İyem, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Giddens, A. & C. Pierson**, 2001. Anthony Giddens’la Söyleşiler:Modernliği Anlamlandırmak, çev.: Serhat Uyurkulak, Murat Sağlam,Alfa Kitabevi, Bursa.
- Göle, N.**, 1998. Modernite Bağlamında İslami Kimlik Arayışı, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Gollingwood, R. G.**, 1938. The Principles of Art, Oxford Press, London.
- Güney, D, Yürekli H.**, 2004. Mimarlığın Tanımı Üzerine Bir Deneme, *İTÜ Dergisi*, Cilt 3, sayı1, s.41,
- Gulford, J.P.**. 1959. Traits ofcreativity. In H. H. Anderson(Ed.), Creativity and its cultivation. New York: Harperand Row. (s. 142-161)
- Güzer, A.**, 2007. Mimarlıkta Gerçekle Taklidin Sınırı, *Mimarlık Dergisi*, **333**, İstanbul.
- Grassi ,E., & Lorch, M.,.** 1986. Folly and Insanitiy in Renaissance Literature, Medieval & Renaissance T exts & Studies, V 01.42, N. Y.
- Habermas, J.**, 1983. Modernity– an incomplete Project, The Anti Esthetic, Bay Press, Washington.
- Hançerlioğlu O.**, 1970. Düşünce Tarihi, Remzi yay.,İstanbul.
- Hardenne, J.P.**, 1994. Architecture Virtuelle et Infographie-Quelques Questions Posees AL Architecture, Architecture: Ethics and Technology, yay.haz. L.Pelletier&A.P.Gomez, Mc Gill University Pres.
- Harvey, D.**, 1999. Postmodernliğin Durumu, çev.: Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul.
- Heynen, H.**, 1999. Architecture and Modernity, Mass., MIT. Pres.
- Heynen, H.**, 2002. Back from Utopia, Rotterdam.
- Hilav , S.**, 1993. Ansiklopedi ve Aydınlanma Felsefesi, *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, Yıl: 18, n. **52**.

- İnam, A.**, 2004. Mimarın Felsefeden Devşirebilecekleri Üzerine, Mimarlık ve Felsefe, Y.E.M. Yayınları, s.126-131, İstanbul.
- Illich, I.**, 1995. Guarding the eye in the Age of Show, RES, n.28.
- İnceoğlu, M.,İnceoğlu N**, 2004. Mimarlıkta Söylem – Kuram ve Uygulama, Tasarım Yayın Grubu, İstanbul.
- Jencks, C.**, 2001. Canons in Cross Fire: On The Importance of Critical Modernism, Judging Architectural Value, Ed.William Saunders, University of Minesota Pres, London.
- Kahraman, H. B.**,2007. Konuklar ve ev Sahipleri, *Sabah Gazetesi*,17.05.2007
- Kalaycıoğlu, E.,& Sarıbay, A**, 2000, Türkiye'de Politik Değişim ve Modernleşme, Alfa yay., İstanbul.
- Kantoğlu, F**, 1967. Çağdaş Dizayn, *Mimarlık*, **41**, İstanbul.
- Karpat, K.H**, 1996. Türk Demokrasi Tarihi, AFA yay., İstanbul.
- Kasaba, R.** , 1998. Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm, Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, s:12-28, Eds. Bozdoğan, S. ve Kasaba, R., Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Kepenek, Y.** , 1996. Türkiye’nin Sanayileşme Süreçleri, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt **VII**, s:1760-1796, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Keyder,Ç**, 1991. Modernizm ve Kimlik Sorunu, *Varlık*,1010.
- Kılıçbay, M.**, 1995. Laiklik ya da Bu Dünyayı Yaşayabilmek, Yapı Kredi Yayınları Cogito, **1**: Laiklik, İstanbul.
- Koçak, C.**, 1995. Siyasal Tarih:1923-1950, Türkiye Tarihi ,cA., Cem yay., İstanbul.
- Korkmaz, T.**, 2006. Duvar ev, *Tasarım Merkezi Dergisi* ,İstanbul.
- Kostof, S.**, 1995. A History of Architecture,Oxford University Pres.
- Köker, L.**, 1990. Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Köksal, A.**, 2002. Türkiye Tarihinde Modernleşme ve Ulusalcılık, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, **07-08**, s.89-91.
- Krauss, R.**, 1986. The Originality of the Avant-Garde, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, The MIT Pres, s 151,170.
- Kruft, H.W.**, 1994. A History of Architectural Theory: From Vitruvius To the Present Princeton Architectural Press, N.Y.
- Kuban, D.**, 1998 . Sinan'ın Sanatı ve Selimiye, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Kuban, D.** 2002. V. Türk Kültürü Kongresinin Mimari ve Çevre Kültürü Oturumu Tartışmaları, Ankara.
- Kuban, D.** 2007. Osmanlı Mimarisi, YEM Yayınları, İstanbul.
- Kuran, E.**, 1997. Türk Çağdaşlaşması , Akçağ yay., Ankara.
- Lampugnani, V.M.**, 1985. Architecture and City Planning in the Twentieth Century Van Nostrand Reinhold Company, NY.
- Landau, E.**, 1974. Psychologie der Kreativität, Ernst Reinhardt, Verlag.
- Leatherbarrow, D.**, 2001. What Goes Unnoticed: On the Canonical Quality of the PSFH Building, Judging Architectural Value, Ed.William Saunders, University of Minesota Pres, London.
- Lewis, B.**, 1996. Modern Türkiye'nin Doğuşu, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Lipstadt, H.**, 2001. Learning from St Louis: The Arc The Canon and Bourdieu, Judging Architectural Value, Ed.William Saunders, University of Minesota Pres, London.
- Lynton, N.**, 1982. Modern Sanatın Öyküsü, Remzi, İstanbul.
- Lyotard, F, Habermas, J, Jameson, F**, 1994 Postmodernizm Çev. Nemci Zeka: Kıyı Yayınları, İstanbul.
- Mardin, Ş.**, 2000. Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma, Türkiye'de Politik Değişim ve Modernleşme, Alfa yay., İstanbul.
- Mardin, Ş.**, 2001. Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu, Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi, İletişim yay., İstanbul.

- Mardin, Ş.**, 1994. Türk Modernleşmesi, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Marulyalı, Y.**, 2006. Kişisel görüşme.
- Mc Grath, B.,V& Navin T.**, 1992. Architecture as Conciliator: Toward a Unifying Principle in Architectural Education, JAE , **45**, Mayıs.
- Oğuz, Ş.** 2004. Rönesanstan 20.yy a İki Temel Paradigma Bağlamında Mimarlık Felsefe İlişkisi, Mimarlık ve Felsefe, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Onions, I.**, 1977. A Critique of Renaissance Historiography, AA Files, n.17,Oppositions ,no. **8**.
- Ortaylı, İ.**, 2001. Gelenekten Geleceğe, Ufuk yay., İstanbul.
- Ödekan, A.**, 1998. Üç Kuşağın Eşyaları, 75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları, s:237-244, Eds. Baydar, O., Özkan, D., Tarih Vakfı Yayınları, Bilanço'98 Yayın Dizisi, İstanbul.
- Özer, B.**, 2000. Kültür,Sanat,Mimarlık (3.baskı),YEM Yayınları, İstanbul.
- Özer, B.**, 1964 Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme, İstanbul.
- Özer, F.**, 1989. Genel Bir Yorum, Çağdaş Mimaride Geçmişin Değerlendirilmesi Sempozyumu, İstanbul.
- Özkan, S**, 1982. Mimarlığımızın ilk 60 yılı Üzerine, Boyut Yayınları, Haziran, İstanbul.
- Panofsky, E.**, 1955. Meaning in the Visual Arts , Anchor Books, N.Y.
- Pelt, R.J.V.,Westfall, W.**, 1991. Architectural Principles in the Age of Historicism, Yale University, s.284-95.
- Penty, A, J.**, 1934. The Criterion, vol **8**.
- Petsch, J.**, 1979. The Deutscher Werkbund from 1907 to 1933 and the Movements for the 'Reform of life and Culture, The Werkbund .Studies in the History and Ideology of the Deutscher Werkbund 1907-1933, yay.hz.: L.Burckhardt, çev.P. Sanders, The DesignCouncil.

- Pevsner, N.**, 1982. *Pioneers of Modern Design*, Penguin Books, NY.
- Posener, J.**, 1979. *Between Art and Industry the Deutscher Werkbund, The Werkbund Studies in the History and Ideology of the Deutscher Werkbund 1907-1933*, yay.hz.: L.Burckhardt, çev.P. Sanders, The DesignCouncil.
- Read, H.**, 1960. *Sanatın Anlamı*, çev. G. İnal – N. Asgari , İş Bankası Yayınları, Ankara.
- Roderic, H.**, 1997. *Osmanlı İmparatorlugunda Reform* ,C1,Papirüs, İstanbul.
- Rohan, T.**, 2001. *Canon and Anti-Canon, Judging Architectural Value*, Ed.William Saunders, University of Minesota Pres, London.
- Roth, L.**, 2002. *Mimarlığın Öyküsü*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Rowe,C.**, 1996. *Modernity and Housing*, MIT Press, Mass.
- Rykwert, J.**, 1987. *The First Moderns*, MIT Press, Mass.
- Sağocak, M.**, 2003. *İki Tasarım Yıldızı: Raymond Loewy ve Philippe Starck*, *Yapı Dergisi*, **257**, YEM Yayınları, İstanbul.
- Said, E.**, 1995. *Entelektüel* , çev. T.Birkan, Ayrıntı yay., İstanbul..
- Schulz,C.N.**, 2001. *Principles of Modern Architecture*, A. Papadakis Pub.,Singapore.
- Sey, Y.**, 1998. *Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Mimarlık ve Yapı Üretimi, 75 yılda Değişen Kent ve Mimarlık*, Tarih Vakfı, İstanbul.
- SeyY., Tapan, M.**, 1993. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, Cilt 5, s:1421-1423, İstanbul.
- Sözen, M.**, 1996. *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi* , T.İş Bankası yay. Ankara.
- Şatır, S.**, 1998. *Endüstri Ürünleri Tasarımında Özgünlük*, Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, İstanbul.
- Şenyapılı, Ö.**, 1999. *Mimarlık (yapılarının) Anlam(sızlığını) Beğeni(yor muyuz)*, Mimar Anlam Beğeni, YEM Yayınları, s.248, İstanbul.
- Tanju, B.**, 1998. *1908-1946 Türkiye Mimarlığının Kavramsal Çerçevesi*, *Doktora Tezi*, İTÜ, İstanbul.

- Tanju, B.**, 2003. Mimarlıkta Sıfır Noktasını Aramak, Akın Nalça yayınları, İstanbul.
- Tanyeli, U.**, 1997. Modernizmin Sınırları ve Mimarlık, Modernizmin Serüveni, h. Enis Batur, Yapı Kredi Yay.,s.63-70, İstanbul.
- Tanyeli, U.**, 1993. Mies van der Rohe:Ortaçağla Modernizm Arasında, *Arredamento Mimarlık*,**44**, Boyut Yay., İstanbul.
- Tanyeli, U.**, 1998. 1950’lerden Bu Yana Mimari Paradigmaların Değişimi Ve Reel Mimarlık” 75 Yılda Değişen Kent Ve Mimarlık, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Tanyeli, U.**, 2001. Biz hep taklit mi ederiz?, *Arredamento Mimarlık*, 06, Boyut Yay., İstanbul.
- Tapan, M.**, 2007. Uluslararası Üslup: Mimarlıkta Liberalizm, Modern Türk Mimarlığı, Eds. Reneta Holod, Ahmet Evin, Süha Özkan, Yalçın Matbaacılık, Ankara.
- Tekeli, İ.**, 1999. Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye’de Kent Planlaması Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik Eds:Sibel Bozdoğan – Reşat Kasaba, 2. Baskı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Tekeli, D.**, 2006. Kişisel görüşme.
- Tekeli, D.**, (1999) “Cumhuriyet dönemi Türkiye Mimarlığı”, der:Nilüfer Çınarlı, Ege mimarlık dergisi, 2.
- Timuçin, A.**, 2004. Felsefe Sözlüğü, Bulut Yayınları, İstanbul.
- Timur, T.**, 1998. Türkiye’de Kimlik, Politika ve Gerçekçilik: Tarihi Bir Panaroma, 75 Yılda Tebaa’dan Yurttaş’a Doğru, s:127-138, Ed. Ünsal, A., Tarih Vakfı Yayınları, Bilanço’98 Yayın Dizisi, İstanbul.
- Touraine, A.**, 1994. Modernliğin Eleştirisi ,Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Trachtenberg, M.& Hyman, I.**, 1986. Architecture from Prehistory to Postmodernism in The Western Tradition, Academy Editions, NJ.Prentice Hall Inc.
- Tunaya, T.**, 1996 Batılılaşma Hareketleri, Arba yay., İstanbul.

- Tunçay, M.**, 1997. Siyasal Tarih (1950-1960), Türkiye Tarihi: Çağdaş Türkiye (1908-1980), Cilt IV, s:177-187, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Turuthan, (Ulus),T.**, 1987. Tasarlama Faaliyeti ve Tasarımcı Niteliği Üzerine Bir İnceleme, *Doktora Tezi*, KTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Tümer, G.**, 1979 . İnsan Mekan İlişkileri ve Kafka, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Baskı Atölyesi, İzmir.
- T.D.K Türkçe Sözlük**, T.D.K Matbaası, Ankara.
- Türkmen, M.**, 2006. Kişisel görüşme.
- Uraz, (Ulus), T.**, 1993. Tasarlama Düşünme Biçimlendirme, İTÜ Mimarlık Fak. Baskı Atölyesi, İstanbul.
- Van De Ven, C.**, 1993. The Theory of Space in Architecture, Companion to Contemporary Architectural Thought, yay.haz.B.Farmer, Routledge, London.
- Vanlı, Ş**, 2006. Mimariden Konuşmak – Bilinmek İstenmeyen 20.Yüzyıl Mimarlığı – Eleştirel Bakış, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara.
- W.Kruft, H.**, 1994. A History of Architectural Theory: From Vitruvius To the Present, Princeton Architectural Press, N.Y.
- Watkin, D.**, 1977. Morality and Architecture, Oxford.
- West, D.** 1996. An Introduction to Continental Philosophy, Polity Press, UK.
- Yavuz, Y., Özkan, S**, 2007. Osmanlı İmparatorluğunun Son Yılları, Modern Türk Mimarlığı, Eds. Reneta Holod, Ahmet Evin, Süha Özkan, Yalçın Matbaacılık, Ankara.
- Yavuz, Y., Özkan, S**, 2007. Ulusal Bir İfade Bulmak: Birinci Ulusal Üslup, Modern Türk Mimarlığı, Eds. Reneta Holod, Ahmet Evin, Süha Özkan, Yalçın Matbaacılık, Ankara.
- Zevi, B.**, 1990. Mimariyi Görmeyi Öğrenmek, çev. D.Divanlıoğlu, Birsan Yayınevi, İstanbul.
- Zürcher, E. J.**, 1998. Modernleşen Türkiye'nin Tarihi, İletişim Yayınları, İstanbul.

Anon, 2007. http://www.bauhaus.de/bauhaus1919/unterricht/unterricht_albers.htm, (06.06.2007)

Atasoy,N., Tükel, U.,2006. İtalya’da Rönesans Sanatı, [http:// www. istanbul.edu.tr/ Bolumler/guzelsanat/italyadaronesans.htm](http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/italyadaronesans.htm), (24.11.2006)

De Winter, K., 2002, Thoughts on originality, ,[http:// www.designaddict.com/ essays/ Originality.html](http://www.designaddict.com/essais/Originality.html), (21.4.2007)

Goff,B., 1998, Orginality and Architecture, , [http://www. bruce-goff-film.com /en /download /bruce_ goff_ e.pdf](http://www.bruce-goff-film.com/en/download/bruce_goff_e.pdf). (20.05.2006)

Neagu, C.,2006. The Issue of Orginallity and Influence in Architecture, <http://www.geocities.com/rlcstr/arch524/cristinan.html>, (14.06.2006)

Ek:1 Tez Kapsamında Kişisel Görüşme Yapılan Mimarlar

Turgut Cansever	12.11.2006
Doğan Tekeli	17.02.2006–15.11.2006
Yaşar Marulyalı	14.06.2006
Radi Birol	07.09.2006
Altay Erol	29.07.2006
Muhlis Türkmen	28.06.2006
Nejat Ersin	27.05.2007

Ek:2 Tez Kapsamında Görüşme Yapılan Mimarların Kısa Özgeçmişleri

TURGUT CANSEVER

1920’de Antalya’da doğdu; Galatasaray Lisesi ve İDGSA Mimarlık Bölümü’nde okudu.1951’de mimarlık bürosunu kurdu; İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nden “Osmanlı ve Selçuklu Mimarisinde Sütun Başlıkları” adlı teziyle sanat tarihi doktoru, “Modern Mimarinin Sorunları” adlı tezi ile doçent ünvanını aldı; 959-60’ta kuruluşunda bulunduğu Marmara Bölgesi Planlama Teşkilatı Başkanlığı ve 1961’de İstanbul Belediyesi Planlama Müdürlüğü görevlerinde bulundu; 1974-75’te Dünya Bankası İstanbul Metropol Planlama Projesi’ne başkanlık yaptı; 1974 - 76 arasında Avrupa Konseyi Türk Delegasyonu Üyeliği yaptı ; 1975-80 arasında İstanbul Belediyesi’nde, 1979’de Ankara Belediyesi metropol planlama, yeni yerleşmeler, kent merkezleri ve koruma danışmanlığı yaptı; 1983’te Charles Moore, Roland Simounet, James Stirling, P. W.Sudin, Rifat Chadirji, Habib Fida-Ali, Mübeccel Kiray, İsmail Serageldin’le birlikte Ağa Han Büyük Jüri üyeliği yaptı. Dünyada üç Ağa Han Mimarlık Ödülü almış tek mimar olarak mimarlık bürosunda mesleki çalışmalarını sürdürmektedir.

DOĞAN TEKELİ

Doğan Tekeli 1929 yılında Isparta’da doğdu. 1952 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi’ni bitirdi. Doğan Tekeli, mezuniyetinden sonra bir süre İzmir Belediyesi proje bürosunda mimar Rıza Aşkan’ın yönetiminde çalıştı. Sami Sisa ile birlikte geçen askerlik görevlerinden sonra 1954 yılında kurdukları SITE; Doğan Tekeli-Sami Sisa Mimarlık Kollektif Şirketi, bugün Limited Şirket olarak mimarlık çalışmalarını sürdürmektedir. Doğan Tekeli, 1956 yılında Güzel Sanatlar Akademisi’nde Prof.A.Hikmet Holtay kürsüsünde asistanlık, 1957 yılında bir dönem için Mimarlar Odası başkanlığı, 1961-1971 yılları arasında İstanbul Teknik Üniversitesi Teknik Okulu Mimarlık Bölümü’nde proje dersi öğretmenliği yapmıştır. 1992 ve 1998 yıllarında Ağa Han Mimarlık Ödülü Jürisi’nde bulunmuştur. 1995-1998 yılları arasında aynı kurumun yönetim kurulunda yer almıştır. Tekeli-Sisa

katıldıkları mimari proje yarışmalarında 26 birincilik ödülü, 43 kadar da derece ve mansiyon kazanmışlardır. 98'i uygulanmış, 165 projede imzaları vardır.

YAŞAR MARULYALI

1953'te İTÜ Mimarlık Fakültesi'ni bitirmiş, 1955'te sınıf arkadaşı Levent Aksüt ile birlikte UMO Mimarlık Mühendislik Müteahhitlik ve Müşavirlik Limited Şirketi'ni kurmuştur. 1965 – 71 yılları arasında Yıldız Teknik Okulu Mimarlık Bölümü'nde proje dersi hocalığı yapmış, Birçok önemli binayı projelendirerek gerçekleşmesini sağladı. Ülkeye yeni giren teknolojilerin (Cam giydirme cepheler, strüktürel cam cepheler, tam otomatik otopark sistemleri) uygulanmasında öncü oldu. 1979 – 2000 yılları arasında çelik prefabrik uzay sistemleri ülkemizde ve Amerika'dan Singapur'a kadar, birçok dış ülkede projelendirdi ve uyguladı. 2000'de USKON EUROPE Structures Spatiales şirketini kurdu. 2000'de ÇELİK YAPI Proje, İmalat, Montaj San. ve Tic. A.Ş. yi kurdu. Halen Türk Yapısal Çelik Derneği başkan yardımcılığı görevini sürdürmektedir ve IASS (The International Association for Shell and Spatial Structures) derneği üyesidir. ECCS (European Convention for Constructional Steelwork) mimari danışmanlık komitesi üyesidir.

RADİ BİROL

Birol 1927 yılında İstanbul'da doğmuştur. Lise eğitimini Kabataş Erkek Lisesi'nde almış, 1950 yılında da Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki mimarlık eğitimini tamamlamıştır. Üniversite eğitim hayatının bitmesiyle askerlik görevini tamamlamış ve bunun devamında altı ay Sedat Hakkı Eldem ile Hilton Projesi'nde çalışmıştır. Daha sonra bir sene Paris'te şehircilik eğitimi almıştır. Birol, dönüşünde İMA ile Karayolları Genel Müdürlüğü Binası yarışmasına girmiş ve 1.lik ödülünü kazanmıştır. 1956'da da İsveç'e şehircik ihtisası için gitmiş, Kraliyet Akademisi'nde dört sene çalışmıştır. 1975'te döndüğü Türkiye'de de Yıldız Teknik Üniversitesi'nde Öğretim Görevlisi olarak görev almıştır.

ALTAY EROL

1929 yılında İstanbul'da doğmuş, 1947 yılında Haydarpaşa Lisesini bitirmiştir. 1947 yılında başladığı İstanbul Teknik Üniversitesi'nden de 1952'de iyi dereceyle mezun olmuştur. Erol, üniversite hayatından sonra serbest çalışmaya başlamış, Shereton

Oteli için açılan yarışmada Kemal Ahmet Aru, Hande Suher ve Yalçın Emiroğlu ile 1959'da 1. lik ödülünü almıştır. Bundan Başka yarışmalarda da birçok ödül almış, yine 1959 yılında Maçka Kampusu'nda Öğretim Görevlisi olarak çalışmıştır. Erol, aynı sene Almanya'ya gitmiş ve üç buçuk sene de orada kalmıştır. Buradan döndüğünde Işık Mühendislik ve Mimarlık Okulu'nda görev almış 1976'da ayrılmıştır. Daha sonra Trakya Üniversitesi'nde öğretmenlik hayatına devam etmiş ve buradan da 1984'te emekli olarak ayrılmıştır.

MUHLİS TÜRKMEN

1946 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki mimarlık eğitimini tamamlamıştır. Konya Belediye Sineması Yarılması'nda 1. Mansiyon ödülü alarak mesleğe ilk adımını atmış, daha sonra A.H.Holtay'ın yanında Affan Kırımlı ile asistan olarak çalışmaya başlamıştır. 50 seneyi aşkın bir süre yürüttüğü Akademik kariyerine devam ederken bir yandan mimari proje yarışmalarına katılmaya devam etmiş, Affan Kırımlı, Muhteşem Giray ve Süha Toner ile iki proje ile katıldığı İzmir Enternasyonal Sergisi Sümerbank Pavyonu Yarışması'nda hem birincilik hem de ikincilik ödülü alır. Ve mesleki kariyeri boyunca yarışmalara katılmaya devam eder. Mesleki kariyerindeki önemli projelerden bir diğeri de Utarit İzgi, Hamdi Şensoy ve İlhan Türegün ile beraber hazırladıkları ve yarışma sonucunda 1.'lik ödülü aldıkları (1957)Enternasyonal Brüksel Sergisi Türk Pavyonu'dur.

NEJAT ERSİN

1924 yılında Darıca'da doğan Nejat Ersin, 1950 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olur. Mezuniyet sonrası bir süre özel bürolarda çalışan Ersin, kısa bir süre de Malatya'da, Milli Savunma Bakanlığı bünyesinde mimar olarak görev yapar. 1952 yılında Ankara İmar Müdürlüğü'ne geçmesiyle birlikte artık Ankaralı bir mimar olarak mesleğe devam eden Ersin, 1953 yılında Hava Meydanları İşletmesi Müdürlüğü'nde çalışmaya başlar. 1960 yılından 1994 yılına kadar çok sayıda değerli ürünler vereceği serbest çalışma ortamına geçer. Bu süreçte, hocası Sedat Hakkı Eldem'le birlikte Başbakanlık Ek Binası'na da birlikte imza atarlar. Nejat Ersin, Eldem'in ölümü olan 1989 yılına kadar 27 yıl süreyle, onun Ankara'daki işlerine vekalet eder. Meslek hayatında, sadece mimarlık pratiğinde yer alan bir mimar olarak kalmayıp, Mimarlar Odası'nın kurulması ve örgütlenmesi sürecine de

oldukça büyük katkılar yapar. 1955'den itibaren Ankara  ubesi'nde, 1959'dan itibaren de Merkez Yönetim Kurulu'nda, 1971'e kadar sürekli görev alır.

O L A Y L A R	D Ü N Y A																				
	1919-33 Bauhaus 1928 CIAM 1929 Ekonomik Buhran 1929 Savoie Villası 1932 Moma sergisi 1933 CIAM Ulusalçılık Akımları 1939-45 2. Dünya Savaşı 1946 Seri Üretim										Kore Savaşı Farnsworth House	Lake Shore Drive Apartments	Chandigarh (52-59)		Yale University Art Center	Ronchamp	CIAM	Brezilya	Seagram Building	Guggenheim Museum	
	T Ü R K İ Y E																				
	1920 ler Yabancı Mimarlar 1923 Cumhuriyet'in İlanı 1927 Mimarlar Derneği Weissenhof Konut S. 1934 Milli Mimari Semineri İtalyan-Faşist Mimarlık Sergisi 1943 Alman Mimarlık Sergisi 1945 İngiliz Mimarlık Sergisi 1947 Britanya Şehircilik S. 1949 İthal Malzemede Ucuzlama										Çok Partili Dönem-Liberal Ekonomi-Dünyaya Açılış	Marshall yardımı	Yarışma Yönetmeliği – Nato'ya Üyelik		Mimarlar Odasının Kuruluşu	Kat Mülkiyeti Yasası	O.D.T.Ü. nün kuruluşu				Askeri Darbe
T Ü R K İ Y E M İ M A R L I K Ü R E T İ M İ																					
Popüler Mimarlık											YAP-SAT, GECEKONDU, APARTMANLAŞMA										
Özgün-Eleştirel Mimarlık	1.Ulusal Mimarlık		Rasyonel Fonksiyoncu Mimarlık			2. Ulusal Mimarlık		Merbank-Zincirlikuyu		Cenap And Evi Şenesenevi	Büyükdada Anadolu K.	Ulus İşhanı	4.Levent	Rıza Derviş K. Cinnah 19	Uluslararası Brüksel Sergisi Türk Pavilion	İ.M.Ç. M.Arıtan Evi					
	1926 Ziraat Bankası Merkezi İdare Binası 1927 Türk Ocağı Hariciye Vekaleti Vakıf Apartmanları T.C.İ.B.Ş. M.R		1930 İsmetpaşa Kız E. 1932 Bebek te Villa 1934 Florya Atatürk Köşkü Sergievi 1936 Türk Kuşu Havacılık Okulu 1937 İller Bankası 1938 Kadıköy Halkevi			1944 İstanbul Ü. Fen-Edebiyat F. 1942 Anıtkabir 1945 Radyoevi Binası															
Jenerik Mimarlık														Hilton			Çınar Oteli	Emek İşhanı			
											1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960
	1 9 2 0 - 1 9 5 0										1 9 5 0 - 1 9 6 0										

YARISMA

ÖZGEÇMİŞ

1978’de Rize-Pazar’da doğdu. İlköğrenimini Bafra Gazi İlkokulu’nda, Ortaokulu Burak Bora Anadolu Lisesinde, Liseyi İstanbul Atatürk Fen Lisesi’nde tamamladı. Yüksek öğrenimini Y.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü’nde yaparak 2000 yılında Mimar ünvanı ile mezun oldu. Aynı yıl İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Bina Bilgisi Programı’nda Yüksek Lisans Öğrenimine başladı ve 2002 yılında Yüksek Mimar ünvanını alarak bitirdi. 2001 yılında Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladığı Maltepe Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü’ndeki görevine halen devam etmektedir. Arıköy Sosyal Merkezi ve Maltepe Üniversitesi Başbüyük kampus projelerinde çalışmıştır. Bursa Merkez Bankası Hizmet ve Lojman Binası ve Diyarbakır Yenişehir Belediyesi Hizmet Binası Mimari proje yarışmalarında ödül almıştır.