

29266

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

T- 29266

MİMARİ AKIMLARIN GENELDE ÜLKEMİZ MİMARİSİ ÖZELDE  
OTEL YAPILARI VE İSTANBUL OTELLERİ ÜZERİNDEKİ  
ETKİLERİNİN İNCELENMESİ

**Y.Ö. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU**  
**DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ  
MİMAR SEYFETTİN COŞAN

İSTANBUL 1993

## İ Ç İ N D E K İ L E R

ÖNSÖZ .....	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	IV

### 1. GİRİŞ

1.1. Konunun Amacı .....	1
1.2. İnceleme Yöntemi .....	5
1.3. Üslup Kavramı ve Açıklaması .....	6
1.4. Bölüm Notları	

### 2. 20. YÜZYIL MİMARİSİNDE AKIMLAR

2.1. Arts and Crafts .....	14
2.2. Art Nouveau .....	15
2.3. Fütürizm .....	16
2.4. Neo-Plastisizm (De Stijl) .....	18
2.5. Fonksiyonalizm .....	23
2.6. Pürizm .....	23
2.7. Ekspresyonizm .....	25
2.8. Konstrüktivizm .....	28
2.9. Brütalizm .....	30
2.10. Strüktüralizm .....	32
2.11. Rasyonalizm .....	34
2.12. Post Modernizm .....	37
2.13. Dekonstrüktivizm .....	44
2.14. Bölüm Notları	

### 3. TÜRKİYE'DEKİ MİMARLIĞIN EVRİMİ

3.1. Osmanlı İmparatorluğunun Son Döneminde Mimarlık ...	48
3.2. I. Ulusal Mimari (1900-1930) .....	56
3.3. Rasyonel Uluslararası (1927-40) .....	65
3.4. II. Ulusal Mimari (1940-52) .....	76
3.5. Rasyonel Uluslararası (1952- ) .....	80
3.6. İrrasyonel Mimarlık (1960- ) .....	86
3.7. Post Modern Mimari (1970- ) .....	89
3.8. Bölüm Notları	

### 4. TARİHİ SÜREÇTE MİMARİ AKIMLARIN ÜLKEMİZDEKİ OTEL YAPILARI VE İSTANBUL OTELLERİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

4.1. Ülkemizdeki Otel Yapılarının Tarihçesi .....	106
4.1.1. 19.Yüzyıldan önce oteller (Hanlar ve Kervansaraylar) .....	106
4.1.2. 19.Yüzyıl Otelleri .....	110
4.1.3. 20.Yüzyıl'ın İlk Yarısı Otelleri .....	117
4.1.4. Daha Sonraki Dönemde Oteller .....	127

4.1.5. İstanbul Otelleri Üzerinde Mimari	
Akım Etkileri .....	141
4.1.5.1. Sanayi Otelleri .....	144
4.1.5.2. Aile İşletmesi Otelleri .....	151
4.1.5.3. Eski Yapıların Otel Olarak Kullanılması .....	156
4.2. İstanbul'daki Bazı Otellerin Değerlendirilmesi .....	159
4.3. Bölüm Notları	

## 5. SONUÇ

## BİBLİYOGRAFYA

## ÖZGEÇMİŞ




## ÖNSÖZ

Bu çalışmanın, sonuçlanıncaya kadarki geçen tüm sürecinde yardımını esirgemeyen tez danışmanım Doç. Dr. Zehra Kaya Dinçer'e, araştırma ve fotoğraf çekimi sırasında kolaylık sağlayan kişi ve kuruluşlarla, yazım sırasında yardım eden tüm arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Şubat 1993

Seyfettin Coşan



---

## ÖZET

Mimaride kimlik arayışını ve günümüz mimarisinin estetik ağırlıklı sorunlarını dile getirmek bunun için yöntem ve izlenecek süreç hakkında bir tartışma başlatmak çalışmamızın konusunu oluşturdu.

Mimarlığın tarihine genel bir bakış ve bu doğrultuda üslup (biçem) kavramı hakkında bilgi verilerek 'mimari üslupların' kavramsal çözümlemesi birinci bölümde anlatıldı.

İkinci bölümde, sanayi devriminden önce ve sonra Batı'da ortaya çıkan farklı eğilimlerden söz edildi. Modern mimarinin oluşmasında temel taşı olabilecek bu eğilimler ortaya çıktıkları yer ve zamana göre değerlendirildi. Modern dönem içinde sayılabilecek akımlar ve bunlara tepki olarak çıkan modern sonrası dönemi hakkında çeşitli görüşler sunuldu.

Üçüncü bölümde, Batı'daki gelişmelere koşut olarak ülkemizdeki mimari oluşuma, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminden itibaren bakıldı. Bu oluşumu etkileyen eğilimler, kişiler örneklerle karşılaştırmalı olarak anlatıldı.

Mimari akımların genelde ülkemizdeki mimari üzerindeki etkisi incelendikten sonra özelde otel yapıları üzerine etkisi dördüncü bölümde ele alındı.

Turistik, tarihi, doğal güzellikleri yanında, siyasi-ekonomik ve kültürel bir merkez olma özellikleriyle de önemli

bir konuma sahip olan istanbul'un, bünyesindeki otel yapılarının, Türkiye'nin genelindekileri için bir fikir vereceği düşünülerek çalışma bu bölgede yoğunlaştırıldı.

Ülkemizdeki mimari ortamın genel ve otel özelinde bir değerlendirmesi yapılarak çalışma sonuçlandırıldı.



## ABSTRACT

To express continuous search for entity in architecture and problems of architecture strongly in aesthetics and to start a discussion on the method and procedure to be followed have formed the subject of our work.

Conceptual analyses of architectural styles are expressed in the first chapter after a general view of the history of architecture, followed by the introduction on the concept of style.

In the second chapter, different trends in western architecture before and after the Industrial Revolution, are talked about. These trends, which had probably formed the foundation of Modern Architecture are evaluated with respect to time and place ; various movements some of which have been born as reaction to those of the Modern period in the Post-Modern period are represented.

In the third chapter, in parallel to the developments in the western countries architectural formation in our country, beginning from the last decades of Ottoman Empire are studied. The tendencies and persons effecting this formation are introduced and explained comparatively by examples.

After examination of effects of architectural movements on architecture in general in our country, these effects on hotel building are specially handled in the fourth chapter.

The work is concentrated on Istanbul since it has an important position in Turkiye with characteristics of political, economical and cultural centre besides its touristic, historical and natural beauties and thus the hotel buildings in Istanbul will give an idea about the hotel buildings in Turkiye in general.

The work is completed by a general evaluation of architectural atmosphere and special evaluation of hotel structures in our country.



## 1. BÖLÜM GİRİŞ

### 1.1. Konunun Amacı

Yapı yapma kavramı özünde bir değerler sisteminin somutlaşmış ifadesidir. İnsanoğlunun çeşitli ihtiyaçlarını gidermek için barınak (yapı) yapmaya başlamasından itibaren, yaşama biçimine, doğal şartlara, topoğrafyaya vb. bağlı olarak bir biçimlenme oluşmuştur. Zamanla değişen koşullar, bilgi birikimi farklılaşan ve çeşitlenen ihtiyaçlar, kültürel gelişimde bu biçimlenmenin şeklini değiştirmiştir.

Bu biçimlenme "bir toplumun ve çağın tüm sanat yapıtlarında ortak bir ivme kazandığında" (1) ortaya bir üslup çıkar. Tarihte ortaya çıkan üsluplar (Barok, Gotik, Klasik Osmanlı Üslubu gibi.) bize o dönemin mimari, sanat alanlarındaki özellikleri hakkında bilgi vermenin yanı sıra, sosyal yaşam, alışkanlıklar, estetik ve kültürel değerler, yörenin yada dönemin ekonomik-politik yapısı hakkında bilgiler de verirler. Bu bağlamda bu söylemlerle mimari arasında diyalektik (eytişimsel) bir bağ vardır.

Sanayi Devrimi ve buna bağlı olarak oluşan modern mimari dönemi, bu diyalektik sürecin en yoğun yaşandığı dönem olmuştur. İnşaat tekniklerindeki ilerlemeler, yeni malzemelerin bulunuşu, bilimdeki ilerlemeler, fikir hayatındaki gelişmeler, işgücünün aldığı yeni biçim bu dönemdeki değişimi hızlandırmıştır.

20.yy'ın başında dünyadaki gelişen olaylara paralel olarak ülkemizde de büyük siyasi ve toplumsal değişimler olmuştur.(2) Bu oluşumların mimari üzerindeki etkisi, değişen koşullarla birlikte günümüz mimarisini oluşturmuştur.

Mimarlıkta bir kimlik sorununun olduğu, tarihin her döneminde buna bir çözüm arandığı aşikardır. 20. yy başında dünyadaki milliyetçilik akımlarının yoğunlaşmasıyla birlikte Türkiye'de de yöresel-bölgesel tavırlar etkisini göstermiştir. Bu doğrultuda Osmanlı-Selçuklu biçimsel öğelerine referans veren yapılar üretilmiştir. (I.Ulusal Mimari Dönemi) Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla yeni kimlik arayışlarına yönelinmiş ve çağdaş batı mimarlığının etkileri yeni Türk Devletinin Mimarisinde etkin rol oynamıştır. (Rasyonel Uluslararası Dönem) Ardından gelen 2.Dünya Savaşı yıllarında , mimarlığımızdaki denge ; milliyetçilik akımlarının yeniden gündeme girmesiyle ,1940'lı yıllardan itibaren tekrar bölgesel-ulusal mimarlık lehinde ağırlık kazanmaya başlamıştır. Ulusal Mimarlık adı altında Neo klasisme doğru giden Türk Mimarlığı 1940-50'li yıllar arasında tekrar 1920'li yıllara dönmüştür.1950'li yıllardan sonra, özellikle Hilton Oteli'nin yapılmasıyla birlikte Uluslararası Stil tekrar ülkenin gündemine girmiştir. Bu rasyonel uluslararası anlayış çeşitli tepkilerle birlikte hala etkisini sürdürmektedir.

Günümüzde de mimarinin oluşumunda farklı eğilimler görülmektedir.Modernist etkinin önemini yitirdiğini söyleyenlerin ve buna tepki olarak ortaya çıkan post-modernistlerin yanında,hala modernizmin ilkeleri doğrultusunda yapı yapanlar, ya da bu iki anlayışı da reddedip giderek yeni anlayışlar ortaya koyma çabası içerisinde olanlar görülmektedir.

Görüldüğü gibi belli dönemlerde farklılaşan mimarlık ,dünyada olduğu gibi Türkiye'de de,kendisini gerek kuramsal gerekse

de pratik anlamda bir zemine oturtma çabası içerisindedir. Oluşturulacak kuramsal ve pratik zemin ancak ülkedeki mimariyi iyi bilmekten ve değerlendirmekten geçmektedir. Bunun için de iki yol vardır. Birincisi; mimarimizi oluşturan yapıları gezip görmek, ikincisi de bunları yayımlamaktır. Birinci yol daha sağlıklı olmakla beraber gerçekleştirilmesi gerek maddi imkanlar gerekse de zaman problemi açısından zor bir yoldur. İkincisi ki- mimarlığımızın önemli eksiklerinden birini ortaya çıkarması açısından önemlidir-şu ana kadar ülkemiz de çeşitli nedenlerle fazla başarılılamamıştır. Gerçi son yıllarda çıkan mimari dergiler bu anlamda bir eksikliği biraz da olsun gidermiş ama bunların da hem sayısı sınırlı kalmış hem de içeriği resim vermekten öteye geçememiştir.

Ülkemizdeki mimari ortamı değerlendirerek , kuramsal ya da pratik bir zemine oturtmak için bu iki yoldan hangisi seçilirse seçilsin açıklayıcı olmak ve somut örneklerle gitmek daha yararlı olacaktır.

Tarihi süreçte konut, dini yapılar, askeri yapılar, kamu yapıları gibi yapı tiplerinin sürekli varolduğunu biliyoruz. Özellikle 20.yy'dan sonra bu tiplere; oteller, iş merkezleri, alışveriş merkezleri gibi yapı tipleri katılmıştır.

Mimari akımların; tarihi süreçte ya da belli bir dönemde, yalnız bir yapı tipinin üzerindeki etkilerini incelemek, o ülkenin mimarisinin genelini anlaşılmasında gösterge değildir. Hatta bu, incelenen yapının türüne göre tam tersi bir durumun göstergesi de olabilir.

Otel ise, zamanla değişen istemlerin yarattığı bir yapı tipi olmasından ve 20.yy'ın ikinci yarısından sonra kapitalistleşme sürecini yoğun yaşayan dünyada, bu sistemin yapılarda sim geleştığı bir sürecin ürünü olmasından da kaynaklanan özel bir konuma sahiptir. İletişimin dolayısıyla da etkileşimin hızla arttığı bu dönemlerde isteme bağlı imajlar yaratma çabası biçimlenmede rol oynamıştır. (Oysa mimari günlük modalardan etkilenen bir olgu değildir. Aksine mimari, bir kültürün en zor değişen parçasıdır). Bu hızlı değişim sürecinden payını en fazla alan yapı tipleri turizm yapıları ve bu kapsamdaki oteller olmuştur. Bu bağlamda otel yapıları, ülkenin mimarisi hakkında genel olarak bir fikir vermektedir.

Oteller; başlangıçta (Özellikle 20.yy. ortalarına gelinceye kadar) yalnız konaklama hizmeti verirken değişen ihtiyaçlar ve buna paralel oluşan istemlerle, artık günümüzde bulunduğu yere ya da pazara göre, eğlence, yemek yeme, konferans, kongre sağlık kumar vs.. ihtiyaçlara cevap veren mekanlarla fonksiyonel ve biçimsel bir takım değişikliklere uğramıştır.

Tarihi ve doğal güzellikleri yanında siyasi, ekonomik ve turistik güzellikleri ile dünyada önemli bir merkez haline gelen İstanbul, bu değişiklikleri ve bu değişikliklerle birlikte gelen karmaşıklığı (bu anlamda zenginliği) bünyesinde barındıran özel bir konumdadır. Bu konumu nedeniyle de İstanbul otelleri, çalışmamızın bu bölgede yoğunlaşmasına neden olmuştur.

## 1.2. İnceleme Yöntemi

Mimarlığımızın teorik ve pratik anlamda bir zemine oturulması, şimdiye kadar geçirdiği evreyi bilmekle olur. Bu evrimin başlangıcı Türkiye'de Osmanlı İmparatorluğunun son döneminden, Batı'da da sanayi devriminin gerçekleşmesinden itibaren ele alındı. Batı'da ortaya çıkan mimari eğilimler, bunların kuramsal ve somut uygulamaları belli bir sıralamayla incelendi. Aynı eğilim içinde farklı görüşlerin olduğu söylenerek bunlara yer verildi.

Ülkemizdeki mimarının evrimi, dışarıdan etkilenmeleriyle birlikte örneklerle karşılaştırıldı. Bu evrimin otel yapıları üzerindeki etkisi özelde bir yapı türü ve bölge ele alınarak tarihi süreçte incelendi.

### 1.3. Üslup Kavramı ve Açıklaması

Günümüzden önce mimarlık stilinin dayandığı sanat anlayışı bina parçalarını binaların bütününe gözönünde tutan bir grup usta tarafından tasarlanıp güzelleştirilmesiydi. Rönesans çağın da olduğu gibi, mimarın kişiliğinde, kontrol edici bir baş bulunduğu zaman bile her usta, üzerinde çalıştığı binayı yakından tanıyor ve işlediği parçayla otomatik olarak bütüne yardımda bulunuyordu. Süsleme işinde her zaman kişi binaya kendinden bir şeyler katıyordu. Yani sanatçıyla yaptığı iş birbirine sıkıca bağlıydı. Oysa bugün süs malzemesi yapan insan onların deseni hakkında söz edemez. Elle yapılan süsün değeri büyüktür; Çünkü bir sanatçının alın terini, kabiliyetini, sabrını gösterir. Fakat işin içine makine girip aynı süsün istenildiği miktarda yapımına başlanınca sanat kavramı ortadan kalkar. Bu olsa olsa bir zenginlik göstergesidir, daha gelişmiş bir makina olabilmek kabiliyetidir ve mimarlıkla ilgisi azdır.

İşte Viktorya çağı (3) makine süsü el işini makine marifetiyle taklide kalkınca binalar çirkinleşti. Modern mimarlığın elişi yahut uygulama süsleri inkar etmesinin sebebi de budur. Bunun sebebi ne mutaassıplığımız (tutuculuğumuz) ne "modern" stilde süsler bulmayı başaramadığımız, ne de yüzyılımız hayatının sürati gibi sık sık işittiğimiz yorumlardır. Modern binalar alelade süslerle zenginleştirilemezler, çünkü parçaları makine ile yapılmıştır ve tatbiki süs, makinenin güzelleştirme metodu değildir.

Rönesans'tan sonraki Maniyerizm ve Barok çağlarında mimarinin yaratıcı, yenilikçi ve dinamik evreleri yaşanmış, fakat son

radan mimarlık durgun bir devreye girmiş; toplumdaki duygu ve düşünce ayrılığının da bir sonucu olarak mimarlık yeniden diriltici (revivalist) ve seçmeci (eclectic) bir duruma düşmüştü.

Çağın hakim estetik zevki (ruling taste) Antik, Grek, Gotik, Rönesans v.b. gibi üslupları yeniden canlandırarak hemen her tür yapıda (konutlar, kamu binaları v.b.) klişeleşmiş şekillerde uygulanması biçiminde kendini göstermekteydi.

Böylece, çağ mimarlığının, binaların dış biçimlerinin görünümünden kaynaklanan estetik formülleri kesin olarak belli olmuş, form ve içerik arasındaki beraberlik, özdeşlik yok olmuştu.

Bu devirde üsluplar kargaşası içindeki mimarın durumunu Walter Gropius şöyle tanımlar: "Tekniğin olanaklarına hükmedemeksizin akademik anlamda bir estetikçiliğe takılıp kalan ve sadece sanat yapmaktan öteye geçemeyen mimar, yorgun ve alışıla gelen kuralları terk edemeyen bir kimse idi." (4)

Osmanlı Mimarlığı da benzeri etkiler altında kalmış, giderek kendi öz değerlerinden uzaklaşarak yozlaşmış ve Eklektisizm'e dönmüştü. Ancak XIX. yüzyılın sonlarına doğru bilim, felsefe ve sanatta gelişen yeni akımlar, yeni bir çağın başlamakta olduğunu işaret ediyordu.

Kökü, Yunancadaki Stylos'a dayanan bu kelime, Batı dillerinde uzun bir süre asıl somut anlamını muhafaza etmiş ve yazı kalemini ifadede kullanılmıştır. Aynı kelimenin 14. ve 15. yüzyıllardan itibaren belirli bir davranışı, yazı ve konuşmada

belirli bir tarzı anlatmaya yaradığını görüyoruz. Daha sonraları, 16. yy. Fransasında "fikirleri ifade etme tarzı"na "stil" denmiştir.

Mimarlık bir toplumun kültürünün ürünü olarak tanımlanmaktadır. Toplumun kültürünü oluşturan sosyal, ekonomik, politik, ideolojik ve teknolojik bütün bileşenler onun mimarlığını etkilediği gibi, toplumun coğrafi konumu, malzeme koşulları da bunu etkilemektedir. Bazı durumlarda mimarlık kendi içinde bir birliğe, tutarlı bir bütünlüğe ulaşır, toplumun verilerinden o toplumun koşullarına özgü bir senteze erişir. Bu sentez toplumun her kişisi, her kurumu ve her sınıfı için geçerli olan, hepsince benimsenmiş ve anlaşılabilir sembolleri içerir. Mimarlık ürünleride, biçimleri, fonksiyonları, konstrüksiyonları ile bu sembollerin ileticisi durumunda olurlar, toplumsal değer yargılarını bu sembollerle yansıtırılar. "Sentezlerin zaman ve mekan içinde tekrarlanmasından ise 'üsluplar ortaya çıkar.'" (5) Toplumsal değer yargılarınının, sembollerin iç ya da dış kültürel etkiler nedeniyle değişmeleri, bozulmaları, terkedilmeleri ve yerlerini yenilerininin alması, mimarlıkta da üslupsal değişmeler şeklinde yansır.

Mimarlık fonksiyonları değiştiği gibi, değer yargıları ve semboller de çok hızlı bir şekilde değişmektedir. Mimarlık bu ara dönemde toplumun her kişisi, kurumu ve sınıfı tarafından benimsenebilecek sentezler oluşturmakta güçlükler çekmektedir. Mimarlık düşüncesinde izlediğimiz duygusal-biçimci-bölgesel aşırı ucundan, 'akılcı-fonksiyonel-bölgelerarası' aşırı ucuna

gidip gelmeler, aslında toplum yapısındaki bu kültürel değişmelerin mimarlık düşünce ve ürünleri üstündeki bir yansımasıdır. Bu gidip gelmelerin hiçbiri bir üslup niteliğini alamamaktadır. Onların da oluşma hızları gittikçe artmakta, hiçbirinin ömrü on seneyi geçmemektedir. Aynı mimarlar nesli içinde farklı eğilimler görülmekte, hatta bir mimarın zaman sürecinde bir düşünceden diğerine geçtiği gözlenmektedir. Örneğin; saf prizmatik şekillerden -fonksiyon ne olursa olsun- hiç taviz vermeyen Mies Van Der Rohe mesleğinin bir döneminde çatılı yapılar, bir döneminde ekspresyonist yapılar bir döneminde de Walter Gropius'un etkisinde yapılar yaptığı görülmüştür.

Geleneksel Türk Mimarlığının tanımadığı yeni fonksiyonlar, yeni yapı malzemeleri ve onların getirdiği yeni konstrüksiyon yöntemleri, birinci ulusal mimarlık dönemindeki kaçış devresini saymazsak, ilk uygulamalarında batı modellerinden yararlanılarak kullanılmış, dolayısıyla mimarlık ürünlerinin biçimlenmelerinde bu etkilenmeyi yansıtır bir şekilde olmuştur. Ama nasıl ilk kuruluşları batı modellerine göre düzenlenen toplumsal örgütlenme ekonomik yapı zamanla Türkiye koşulları ile yeni sentezler ortaya çıkarmışsa, Türk Mimarlığı da bir öğrenme süreci olan taklit etmeyi, kopya etmeyi uygulamaya dönüştürürken kendine özgü malzeme kullanışları, konstrüksiyon uygulamaları, dolayısıyla da biçimlenmeler geliştirmiş, öğrenme sürecini tanımladığı yerlerde de tamamen kendine özgü mimarlık sentezleri oluşturabilmiştir.

Ne Batı ne de geleneksel Türk Mimarlığını taklit etmeden Türkiye'ye özgü sentezlere ulaşmış örnekler arasında; Altuğ ve

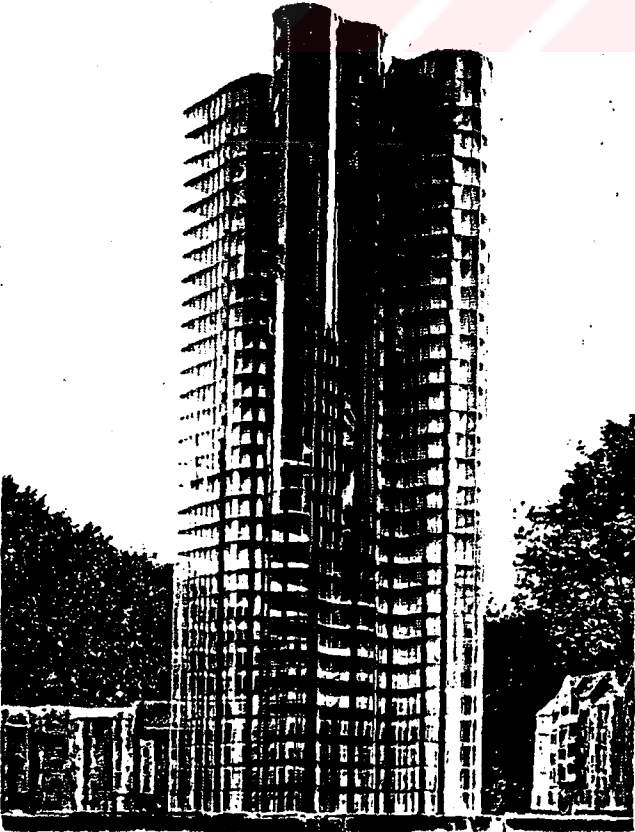
Mies Van Der Rohe'nin bazı yapıları.



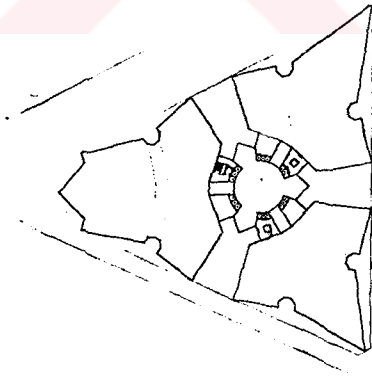
Berlin'de bir ev, 1911



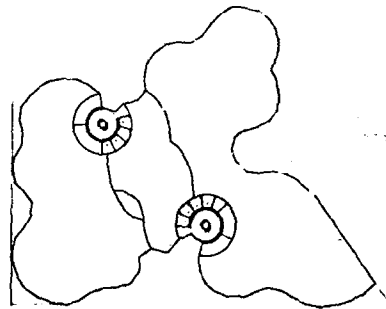
Büro binası,  
Berlin, 1921



Büro binası, Berlin, 1922

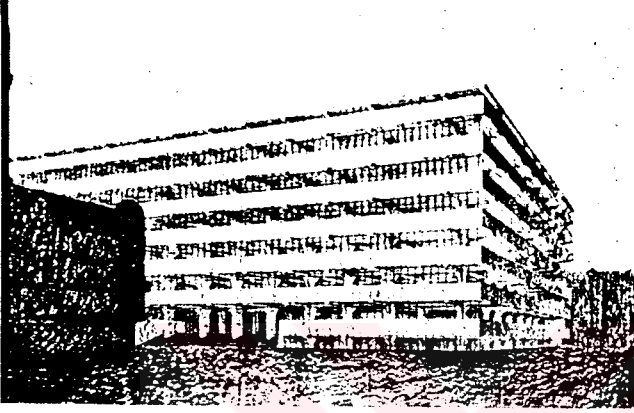


büro binası planı, 1921

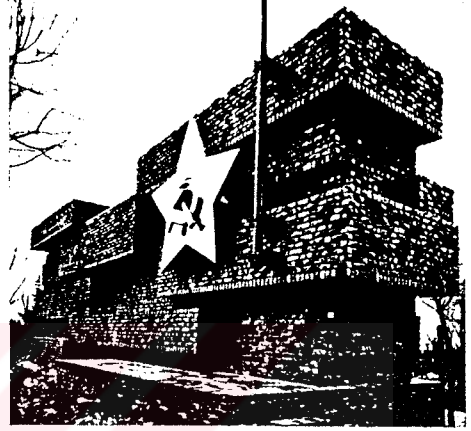


Büro binası planı, 1922

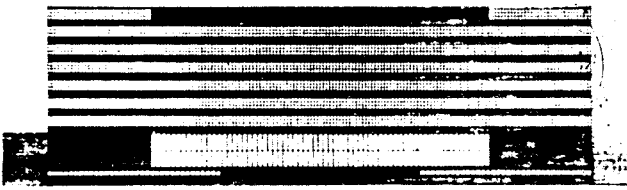
Mies Van Der Rohe'nin bazı yapıları.



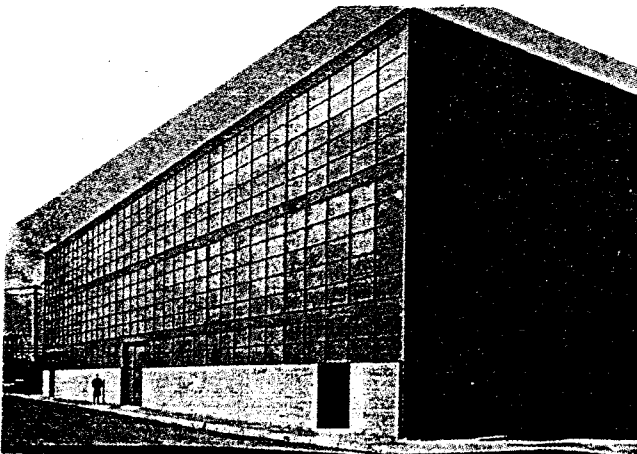
Büro binası, 1923



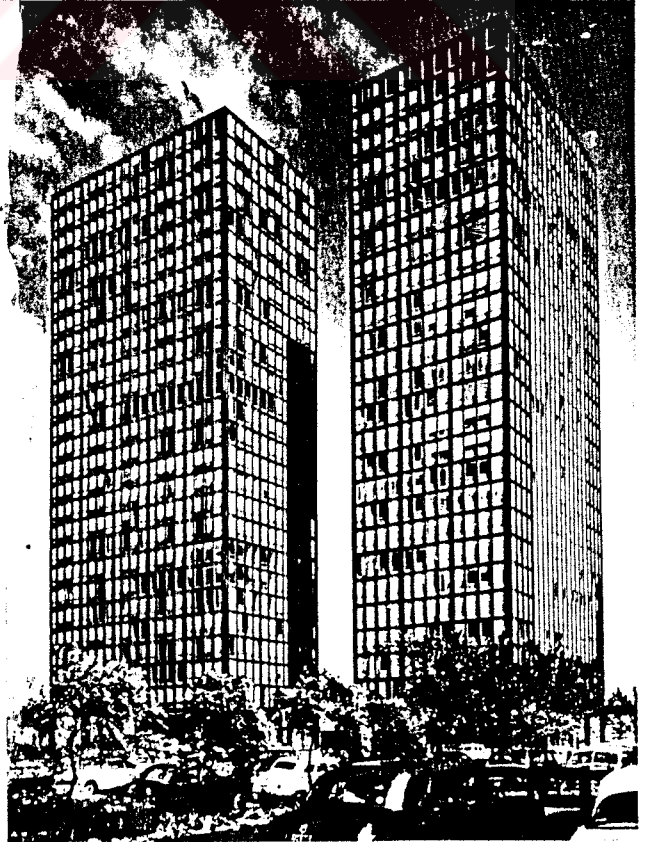
Karl Liebknecht ve  
Rosa Luxemburg Anıtı  
Berlin, 1926



Reichs Bank, Berlin 1933



Mineral ve Metaller  
Binası, IIT, Chicago, 1942



Lake Shore Blokları  
Chicago, 1948-1951

Behruz Çinici'nin Ankara'da ODTÜ Kampüsündeki yapıları, gene aynı mimarların Ankara Fen Lisesi'ni, Turgut Cansever'in Ankara'daki Türk Tarih Kurumu'nu ve Cengiz Bektaş'ın Türk Dil Kurumu binasını gösterebiliriz. Vedat Dalokay'ın gerçekleştirilemeyen Ankara'daki Kocatepe Camisi proje olarak bile böyle bir sentezin potansiyelini içermektedir.

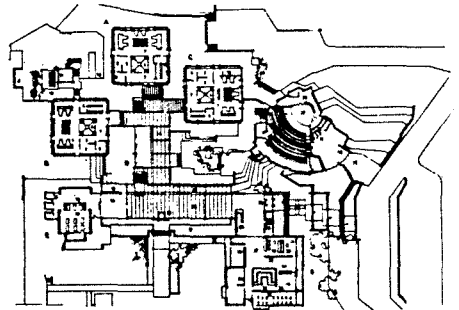
73 5 77



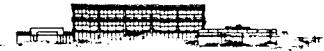
Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1967  
Turgut Cansever, Ertur Yener

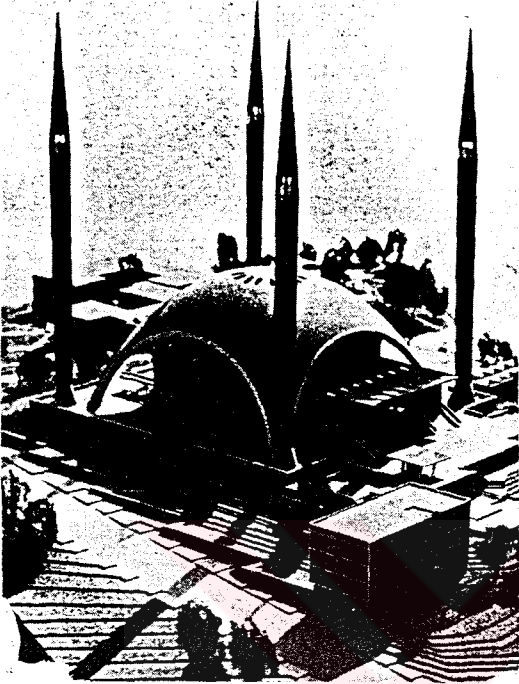


Ankara Fen Lisesi, Ankara,  
Behruz-Altuğ Çinici



2.000 m<sup>2</sup> Alan  
Korunmuş Alan 1.000 m<sup>2</sup>





Ankara Kocatepe Camisi, 1957  
Vedat Dalokay, N.Tekelioğlu



Türk Dil Kurumu, Ankara, 1972-78  
Cengiz Bektaş



Türk Dil Kurumu, Ankara, içi  
Cengiz Bektaş

#### 1.4. Bölüm Notları

1. Metin Sözen, Uğur Tanyeli, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul, 1986
2. 1914 yılında olan Dünya Savaşı büyük bir ekonomik bunalıma neden olmuş ve bunalım mimarinin oluşma şartlarını etkilemiştir. Yurdumuzda ise bir yandan Osmanlı İmparatorluğunun yıkılmasıyla oluşan siyasi boşluk diğer yandan devam eden Kurtuluş Savaşı oluşacak mimari çehreyi etkilemektedir.
3. Viktorya çağı mimarlığı: 1830 yılı ile XX. yüzyılın başlangıcı arasında İngiltere ve Kuzey Amerika'da uygulanan bu biçem, seçmeci ve yeni gotik biçemlerinden izler taşır.
4. Bülent Özer, Rejyonelizm, Üiversalizm ve Çağdas Mimarimiz Üzerine Bir Deneme, Doktora Tezi, İTÜ, Mim. Fak., İstanbul, 1964, s 12
5. Üstün Alsaç, Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi, (doktora tezi), İTÜ, İstanbul, 1976, s 145
6. Bülent Özer, a.g.e., s 12



**2. BÖLÜM**  
**20. YÜZYIL MİMARLIĞINDA AKIMLAR**

## 2.2. Arts and Crafts (Sanat ve Zanaat)

Sanayi Devriminin yarattığı; 19. yüzyıl ortalarında makine üretimi ucuz Kitsch'lerin mimari ve mobilya pazarını kapladığı sırada buna reaksiyon olarak gelişen harekettir.Çoğunluk Pugin'in ve Ruskin'in yazılarından esinlenen İngiliz mimar ve sosyal reformcu William Morris, eliştiriliğinin yaşama döndürülmesi için ilk çaba gösterenlerden biriydi. Sembolik başlangıç ise "Bexley Heath", Kent' (1869) deki Kırmızı (Kızıl) Ev'dir.



Kırmızı Ev, 1850  
Philip Webb

Morris, Marshall, Webb, Faulkner, Brown, Rossetti gibi sanatçılar bir firma -yüksek kalite duvar kağıtları, dokuma ve baskılı kumaş, resim dokumalı duvar örtüsü (goble) ve vitray üretmek üzere- kurdu.Daha sonraları firmayı Morris ve ortakları

olarak tek başına yürüttü. Morris atelyeleri, özel oldukları ölçüde başarılı ürünleri daha sonraları Amerika'da Sullivan'a ve Wright'a esin kaynağı oluşturan Owen Jones'un 'Grammar of Ornament' (Süslemenin Dili) den üretilmiş egzotik (yabancı) şablonlar kadar ortaçağa ait modellere de yönelmiştir.

Bu dönemde birçok profesyonel sanatçı ve aydın, hareketin yaygınlaşmasına yardımcı oldu. Üretilen ürünlerin nitelik ve estetik açıdan çekici olduğunu kimse inkar etmiyordu. Fakat çağdaş dünyada bu tür bir üretim uygulanabilir miydi? 1888' de başlayan Arts and Crafts sergileri yoluyla Morris, çok sayıda İngiliz sanatçısı ve işadamını etkilemeyi başardı ve hareket yaygınlık kazandı.

## 2.2. Art Nouveau

Diğer memleketlerde de İngiltere ve Amerika'da olduğu gibi mimarlıkta yeniliklerin belirtileri çeşitli biçimde ortaya çıkmaya başladı. Bunlardan en önemlisi 1880 yıllarında Belçika'da olanıydı. Mimarlığın özünü biçim ve konstrüksiyonun teşkil ettiği yolunda bir tezin geliştirilmesinden doğan ve Art Nouveau denilen bu akımın kurucusu Henri Van De Velde idi. Ne yazık ki bu akım yeni bir süs olmaktan ileri gidememiştir. Art Nouveau genellikle bitki biçimlerine dayanan ifadeli, kuvvetli akan çizimler sanatıydı ve zamanın sert geometrik biçimleriyle büyük tezat teşkil etti. Art Nouveau akımı sade süsle ilgilendiği için yeni bir mimarlığın ilkelerini kuramadı. Çok geçmeden soysuzlaştı; konstrüksiyonun mantığını unuttu ve herhangi bir kökten kay

naklanmadığı için kendi serbestliği içinde boğuldu gitti.

Art Nouveau'nun period stilleri taklitçilikten kurtarıp, nasıl bir period stili haline soktuğunu gördük. Art Nouveau'nun etkisinde mimarlık yeni bir tip sanatı oluyordu; mimarlık bir süs aracı olmaktan kurtulamamıştı. Loos, bu tehlikeyi sezdi ve her türlü süs unsuruna savaş açtı. "iyice düşünülmüş, muhayyile ürünü mimarlığın biçimini herhangi bir süs sistemi altında saklaması gerekmez"(7) diyordu. Bu, William Morris'in inancıdır; fakat Loos bunu zamanın ihtiyaçlarına göre uyarlamasını bildi.



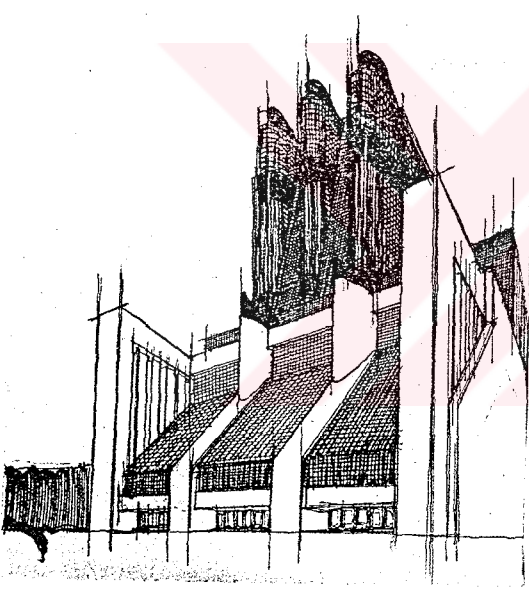
Casa Mila, Barcelona, 1905-10  
Antoni Gaudi

### 2.3. Fütürizm

Fütüristlerin temel felsefeleri, çağdaş modern fizik kurallarının etkisi altında gelişir. "Dünya yeni bir güzellikle zenginleşmektedir. Hız'ın güzelliğiyle!"(8)

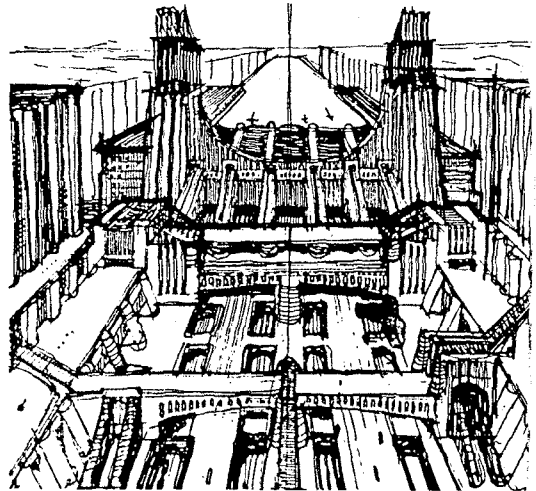
Fütüristlerin ürünlerindeki hareket kavramı, birbirine giren formlar ve 'aynı zamandalık' kavramları gelişmiştir. Antonia Sant Elia ve Moria Chiattone fütürizmin hareket ve hız ilkelerini eserlerinde yansıtmaya çalışırlar.

A.Sant Elia projesini hazırladığı Citta Nuova (yeni kent) te (1914) gökdelenler, metrolar, asansörler, farklı nivolarda trafik şekilleri vb. gibi yeni ve ilginç fikirler kullanmıştır.



Sant'Elia, eskiz, 1913

Citta Nuova, 1913-14  
Sant-Elia



Fütüristler "Modern kentimizi muazzam bir tersane gibi yaşa tıp yeniden inşa etmeliyiz; her yer hareketli ve dinamik, Modern

binalar ise dev bir makine gibi olmalıdır" diyorlardı.

Geçmişte bağlarını koparan diğer fütüristler gibi Sant Elia yeni estetik değerler, aramaktadır; antik, Platon estetiğine, Klasik ve Statik kökenli adeta kutsallaştırılmış estetiğe karşı çıkmakta ve kendi deyimiyle "Mimari Dinamizm ve özlü hareketlilik değişim ve hız olan dinamik, canlı bir estetiğe doğru yol almaktadır."(9)

Fütüristler mimarlığın estetik değerlerini şöyle açıklamaktalar: "Eğik ve eliptik çizgiler, kendi öz tabiatlarından dolayı dinamik olup dik ve yatay çizgilerden bin defa daha büyük duygusal kuvvete sahiptir. Dinamik bir şekilde bütünleşmiş mimarlığın onlarsız düşünülmesi mümkün değildir." (10)

#### 2.4. Neo Plastisizm

Birinci Dünya Savaşı'ndan önce, eşyanın dış görünüşü gerisindeki geometrik biçim ve bünyeyi arayan ressam ve heykeltıraşların fikirleri mimariyi etkiledi. Çünkü kübizm eşyada mimari bir güzellik arıyordu. Le Corbusier dışında, kübist resim modern mimarlığı Hollanda yoluyla etkilemiştir. 1917 yılında Doesburg önderliğindeki De Stijl adında bir grup Hollandalı sanatçı bir dergide fikirlerini yayımladılar. De Stijl grubunun 1920'lerde önce kübizm ve sonra soyut sanat üzerinde çalışmaları, modern mimarlığın, klasik Yunan ve onsekizinci yüzyıl mimarlıklarıyla boy ölçüşebileceği, saf geometrik zerafetin ilkelerini tespit etmek bakımından önemli yararlar sağlamıştır.

Theo Van Doesbourg (1883-1931) ve Piet Mondrian(1872-1944)

gibi ressamaların, teorik ilkelerini ortaya koyduğu bu görüş, mimarlık alanında çok etkili olmuştur. Bu ideolojinin ilkeleri, ahlaksal ve dünya görüşü niteliğinde bir kavramlar zinciridir. Bunlar; hakikat, belirlilik, açıklık, basitlik, konstrüktif olma, fonksiyonel olma, ortaklık, objektiflik ve yasallıktır. En temel kavram ise 'biçim verme'dir. Bu akımın etkileri evrensel genel-geçer objektif ve rasyonel değerlerin ön plana alınması, buradan geçerek BAUHAUS'a da (1919-1933) ulaşmıştır.

Mies'in kendi mimarlığının açıklayıcı sloganı olan, "Az çoktur" deyimiyle " çokluğa tahammülü olmadığını, mimarı kompozisyonların mümkün merteye yalın, az, saf elemanlarla yaratılması gerektiğini ortaya koyar. Mondrian 'daima daha uzak' deyimiyle mutlak soyutlamaya doğru ulaşmayı amaçlamış: saf, yalın, soyut, geometrik, dikaçılı biçimlerle kompozisyonu oluşturmuştur.

Bu grubun (De Stijl) üyelerinden Theo Van Doesburg'un Modern mimarlığın özü ile ilgili ortaya attığı teoriler önemlidir. Yeni mimarlığın karşıt-kübik olduğunu ifade eden Van Doesburg , bunun da çeşitli fonksiyonel mekan hücrelerini bir kapalı küp içinde dondurmaya çalışmaktan kaçınmak olduğunu söylemiştir. Bunun yerine " taşan düzlemlerde, balkonlarda vb. olduğu gibi fonksiyonel mekan hücrelerini küpün çekirdeğinden dışarıya doğru merkezkaç kuvvetin etkisiyle fırlatır ve böylece yükseklik genişlik derinlik-zaman yaklaşımlarıyla açık mekanlarda tamamıyla yeni plastik ifadeler elde edilir. Böylece mimarlık aşağı yukarı uçan bir görünüş kazanır ki bu da doğanın yer çekimi ya-

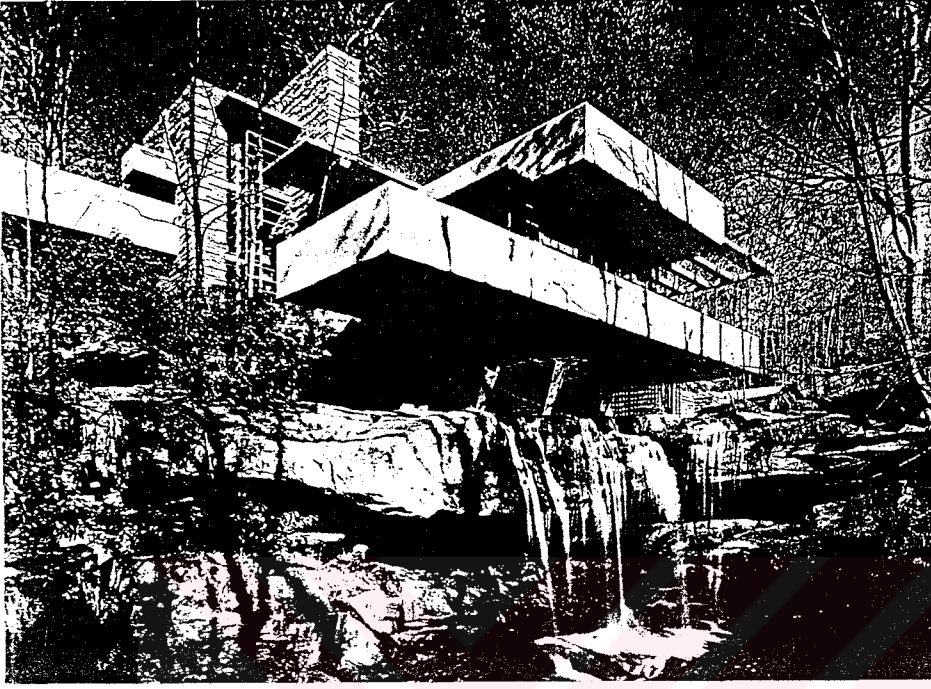
salarını karşıt bir durum gösterir." (11)

Theo Van Doesbourg, bu ifadesiyle geleneksel, klasik, statik dikdörtgen prizmalara, küplere karşı çıkıyor."Yeni mimarlık bilinen klasik formlara karşıdır"(12) diyor ve bununla önceden kararlaştırılmış estetik formülleri kabul etmediğini söylemek olduğunu belirtiyor.

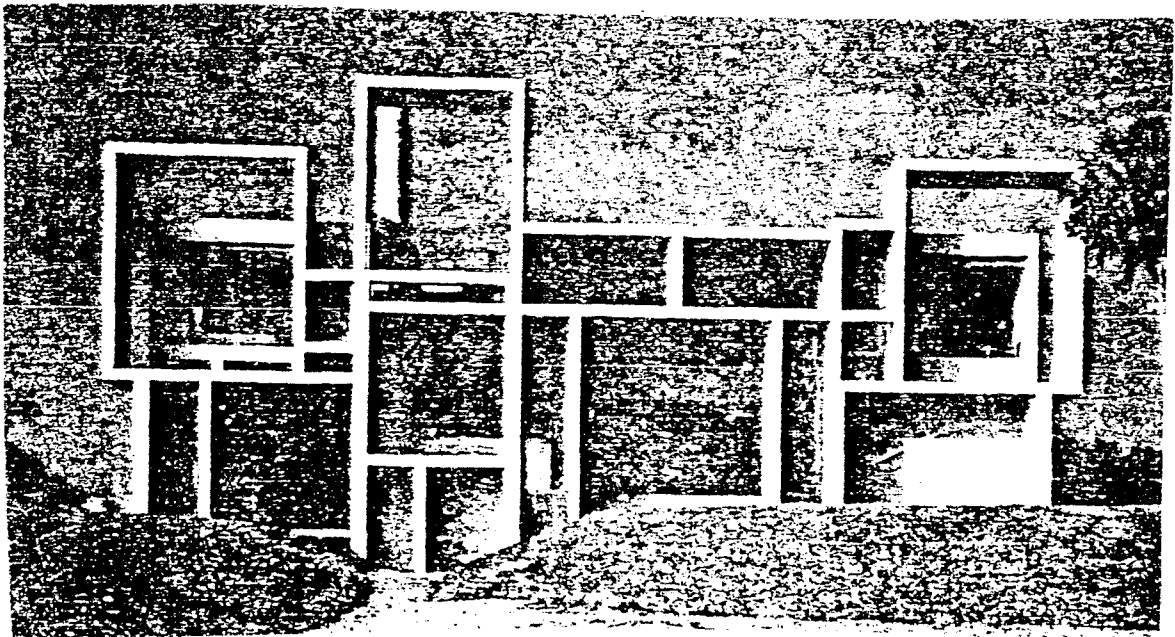
Aynı teoriler doğrultusunda Frank Lloyd Wright kutunun parçalanmasını ele almış ve Şelale Evi'ni bu ilkelerin ışığı altında tasarlamıştır. Bu eser doğanın sürekliliği içinde mekanların 'şekilsiz' artikülasyonunu açıklar ki, bu da bütün klasik kavramların 'kübik' elemanter şekillerin yıkılması demektir.

Theo Van Doesbourg, önceden kararlaştırılmış tip form anlayışına,diğer bir deyişle "tümdengelim " yaklaşımına karşı çıkmakta ve bu tür "dış " tan kaynaklanan ve geleneksel estetik ağırlıklı bir mimari tasarım yöntemini reddetmektedir.Mimar yaratacağı yapının formunu önceden belirlememelidir.Van Doesbourg mimarın pratik yaşam ilkelerinden yola çıkmasını, böylece içten dışarı doğru gelişen mantıksal adımlarla, problemi parçalara bölerek çözümlemesi gerektiğini söylemiştir.Bu da fonksiyonalist, tümevarımcı bir durum gösterir.

Moshe Soffdie'in 1967'de Kanada'da gerçekleştirdiği toplu konutlarında da önceden kabul edilmiş bir biçim yoktur.Her bir fonksiyonel mekan hücresi, dik açılı bir düzende kendi özdeşlikleriyle ayrı ayrı ifade edilmişler ve fonksiyonel birimler, kütlenin merkezinden adeta merkezkaç kuvvetiyle dışa doğru fırlamışlardır.



Şelale Evi, 1935-39  
Frank Lloyd Wright



Florida'da bir ev, 1960, Paul Rudolph

Bu akımın etkileri özün yanında biçim ve yüzeyde de kendini göstermektedir( Paul Rudolph vs.) binalarının cephelerini Mondrian ve Doesbourg'un resmi gibi ele almışlardır. Dikdörtgen ve karelerle ( notr formlarla) yapılan dik açılı bir kompozisyon bu yapılarda kendini üçüncü boyuta taşımıştır.

### Bauhaus

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'da; bütün sanatlar arasında birliğin önemi bir yandan da, modern desende en önemli unsurun endüstriyel üretim olduğu fikrini yayan Walter Gropius önderliğindeki Bauhaus okulu çıktı. Walter Gropius; "Amacımız, tıpkı insan tabiatı gibi herşeyi içine alan bir modern mimarlık sanatı yaratmaktır. Herbirinin kendine ait görünüş ve eğilimleri gözönünde tutulmak üzere, çeşitli sanatlar, her türlü desen ve teknik, bahis konusu bağımsız birlik içinde bir düzene sokulup kendine yaraşan yeri bulabilir. Bu yüzden son hedefimiz monumental ve süsleyici unsurlar arasındaki eski bölüm noktasının ortadan yok olacağı bütün ve ayrılmaz sanat eserlerini ortaya çıkarmaktır" (13) şeklinde amaçlarını tanımlamaktadır.

Bauhaus binasında görüleceği gibi Gropius'un mimarlığı aşırı rılığa kaçan bir ciddiliğe bürünmüş derecede rasyoneldir. Fakat o derece ahenkle düşünülmüş, her parça öyle güzel koordine edilmiştir ki eserlerinden, daha oynak bir stilin az elde ettiği bir asillik akar.

## 2.5. Fonksiyonalizm

Fonksiyonel mimarlık, peşinen estetik değerleri kabul edilmiş adeta kutsallaştırılmış statik ve simetrik formlarla ilişkili Platon estetiğini reddeder fakat bunun yerine parçaların farklı fonksiyonları, farklı durumları, ebatları ve nispetleri olması sebebiyle benzer olmayan parçaların dengeli bir ilişkisini kurar.

"Biçim işlevi izler"(14) ilkesi ile meydana getirilen ve sadece pratik işlevlere cevap veren yapılar mimarlık için yeterli olmamaktadır.

## 2.6. Pürizm

Le Corbusier ve Amedee Ozenfant "Bir sanat eseri; rastlantısal, seri dışı izlenimci inorganik tepkici pitoresk olmalı, fakat bunlara karşıt olarak genelleşmiş, statik ve değişmezliğin bir ifadesi olmalıdır."(15) diyerek sanatta evrenselliği, durağanlığı savunmakta ve kişiselliği, dinamik davranışlara sırt çevirmektedir.

Pürizm ideolojisi içinde Le Corbusier güzelliği saf,yalın, birincil geometrik formlarda bulmuştur:

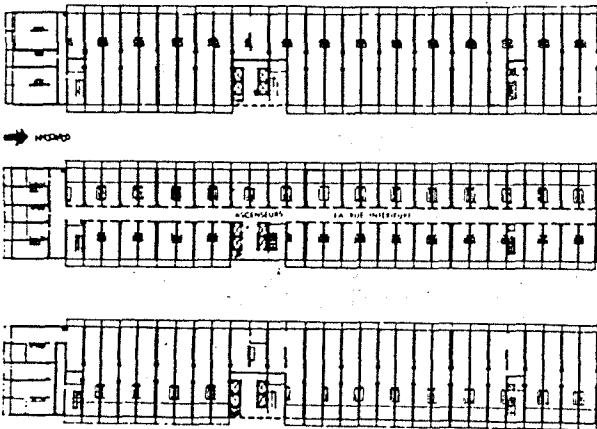
"Mimarlık ışıkta bir araya getirilmiş kütlelerin ustaca, doğru ve muhteşem oyunudur.Gözlerimiz formları ışıkta görmek için yapılmıştır; ışık ve gölge bu formları açıklar; küpler, koniler, silindirler ve piramitler ışıkta avantajlı olan birincil formlardır; bunların imgesi içimizde herhangi bir karışıklığa yer vermeksizin anlaşılabilir. Bu sebeptendir ki bunlar güzel

formlardır.(16)

Mies "Biz formel problemlerle uğraşmayı reddediyor sadece fakat sadece binanın problemleriyle uğraşmayı kabul ediyoruz" (17) demektedir. O, biçim problemini peşinen çözmüş oluyordu. Mies, yapılarında kendi deyimiyle "hemen hemen hiçbirşey arayarak" daima yalınlık, saflık taraftarı olmuş ve daha sonra da bu ideolojisini 'Less is more' (az çoktur) deyimiyle formüle etmiştir.



Konut birimi, Marsilya,  
Görünüş



Konut Birimi, Marsilya  
1947-52, Plan  
Le Corbusier

## 2.7. Ekspresyonizm

Mimarlıkta XX.yy.ın başlarından günümüze kadar pekçok eser ekspresyonizm adı altında sınıflandırılmıştır. Ancak bu hareket fütürizm, pürizm vb. hareketlerde olduğu gibi bir takım manifes tolarla ortaya atılmış, birbirleriyle anlaşmış sanatçıların topluca yaptıkları bir hareket olmayıp bazı bireyci (maniyerist) mimarların kendine özgü davranışları ve yaratışları sonucu ortaya çıkan seri dışı ilginç ve özgün eserlerindeki niteliksel eserlere göre yapılabilen bir sınıflandırma olarak düşünülmelidir.

Ekspresyonist yapılar duygusal yönden çok güçlü mesajlar sunarlar. Sanat eserlerinin tümünde ifade vardır.

Ekspresyonist eserler (Naum Gabo'nun kriterleri) irrasyonel, duygusal ifade ile yüklü ilginç ve çarpıcı dolayısıyla orijinal, yeni tek defaya mahsus tekrar ve taklit edilmeyendir.

Kendine özgü dili, hayatı ve güçlü duygusal etkisi olan, imajı derhal bellekte yer eden ve unutulmayan, mimari ölçekte ve dinamik bir heykel gibi olan,

Duygusal gücü tek, ani, dayanılmaz ve evrensel olan,

Özde ne ise biçimde onu anlatan başka deyişle tinsel özü biçimde dışlaştıran,

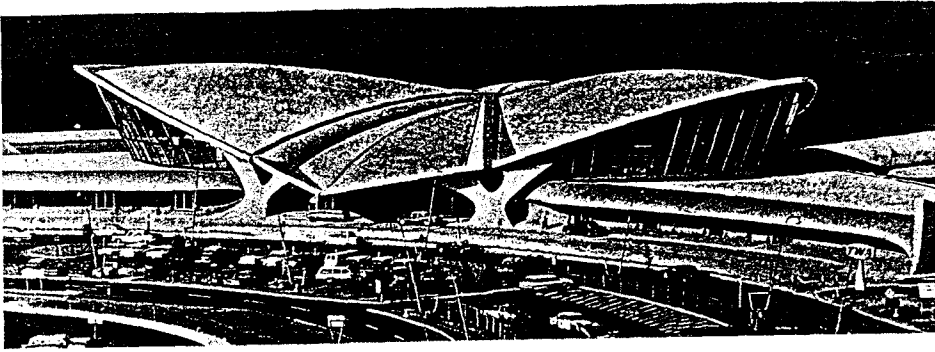
Yaratıcı, sezgisel ağırlıklı ve yüksek imgelem gücünün sürprizli ve şiirsel gerçekdışı kaliteye ve üstün estetik değerlere sahip olan yapılar ekspresyonisttir.

Bu yolu izleyen mimarlar, bir bakıma klasik devrin eserlerine ve kurallarına başkaldıran ve maniyerizm yolunu seçenler-

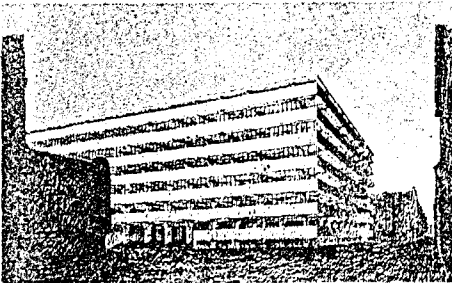
dir.

Ekspresyonist mimarlıkta "dış" tan bir yaklaşımın belirgin olduğunu söylemiştir. Erich Mendelsohn'un, Hans Scharoun'un, Bruno Taut'un Paul Scheerbort'ın, Eero Saarinen , John Urtzon'un vb. birçok eskiz çizimleri bunu kanıtlar.

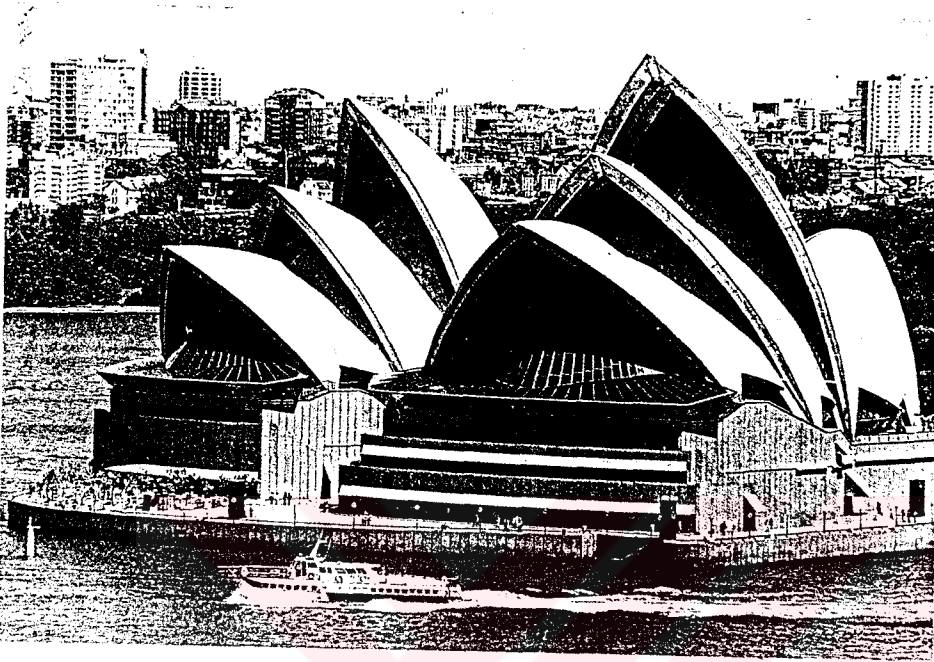
Fakat bu tür yaklaşımın sadece 'dış biçim'den ibaret olduğu içerikle birlikte yaratılmadığını iddia etmek doğru olmaz; Mendelsohn Einstein Kulesi'nin, Saarinen TWA terminal binasının, Utzon Sydney Operası'nın, Le Corbusier Ronchamp tapınağının eskizlerini acele ile çizerken aynı zamanda içeriğini de tasarlıyordu. Form ve fonksiyonun birliğini, bütünlüğünü arıyordu.



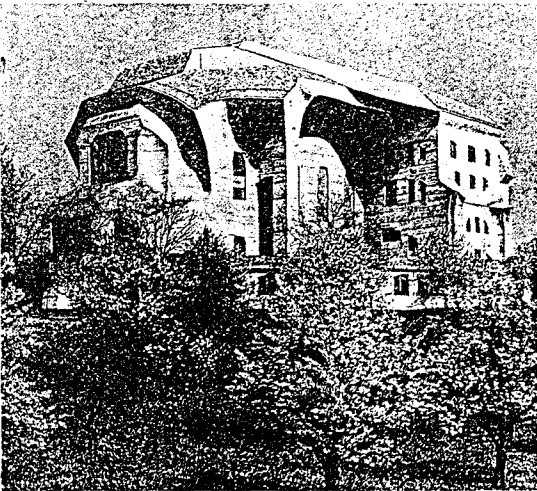
TWA Terminal Binası, New York, 1956-62  
Eero Saarinen



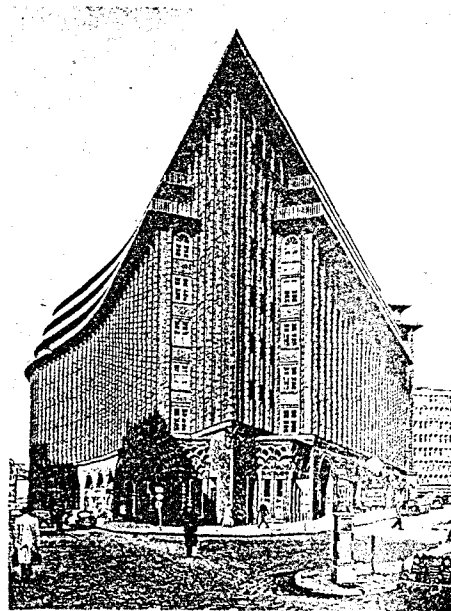
Ofis binası, 1922  
Mies van der Rohe



Sydney Opera Binası, 1956-73  
John Utzon



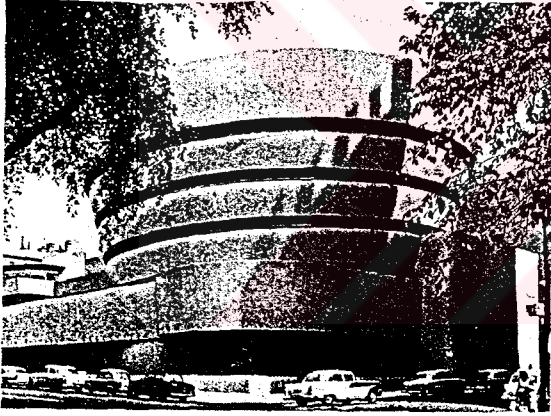
İkinci Goetheanum, Dornach,  
1924, Rudolf Steiner



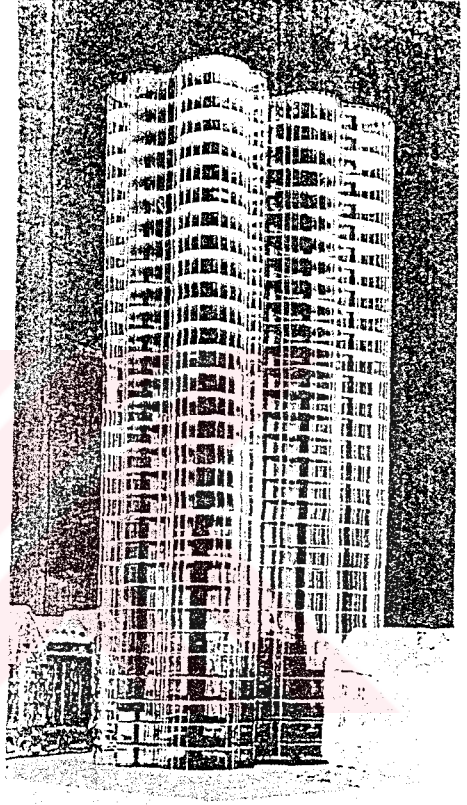
Chilehaus, Hamburg, 1922,  
Fritz Höger



Einstein Kulesi, Postdam, 1917  
Mendelsohn



Guggenheim Müzesi, New York, 1943-46,  
1956-59, F. L. Wright



Cam Kule, Almanya, 1921-22  
Mies Van Der Rohe

## 2.8. Konstrüktivizm

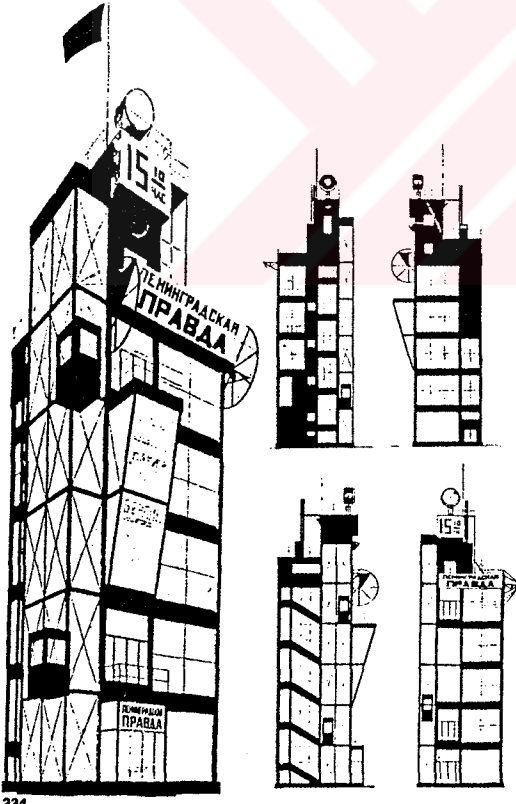
Konstrüktivistler, mekanın sadece onun derinliği içinde 'içten dışa' doğru şekilleneceğini iddia etmektedirler.

Konstrüktivizmde estetik açıdan 'mekanik bir estetik' ön plandadır ve mimarlık, esas itibarıyla çağdaş teknolojiye dayanmaktadır.

Bundan böyle, yapıların strüktür sistemi ve onun somut ifa

desi olan konstrüksiyon sadece mimarlığın üç asal ögesinden biri olan 'sağlamlık' ilkesini yerine getirmekle kalmamalı fakat apaçık bir şekilde görülüp bir estetik ifade aracı olarak da işlev görmelidir ve mimarlık her türlü dekoratif elemanlarla kuşatılmalıdır.

ikisi de heykeltraş olan Gabo ve Pevsner kardeşler özellikle savaş sonrası Rus mimarlığı üzerinde (Tatlin, Vesnin kardeşler, Lissitzky) güçlü bir etkisi olan Konstrüktivizmin temel ilkelerini 1920'de Moskova'da yazdıkları ve 5 maddeden oluşan realist manifestoda ortaya koydular. (18)



Leningradskaya Pravda Building  
Moskova, 1923  
Alexander Vesnin



3.Uluslararası Anıt  
1920, Vladimir Tatlin

## 2.9. Brütalizm

Smithson'ların çevresinde kuramsal temelleri ortaya atılan İngiliz Brütalizmi, Uluslararası Brütalizm ve son olarak da Cephe Brütalizmi arasında çok titiz bir ayırım yapılması zorunludur.

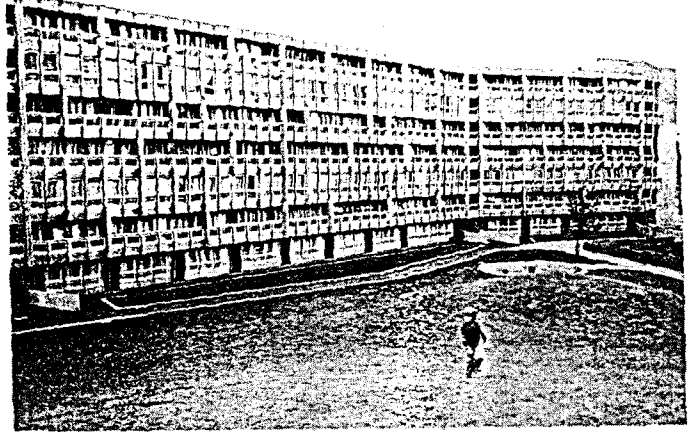
Smithson'ların kuramsal anlayışı, o zamana değin erişilmiş olanları şüpheyile karşılamıyordu. Onu daha çok, şimdiye kadar modern olarak belirlenen görüşler arasında özel bir yeri olan, günümüze ve günümüzün gereksinimlerine yanıt veren bir yorum olarak tanımlayabiliriz. Burada aynı zamanda, namus kavramı önemli bir rol oynar ki mekansal kuruluş, konstrüksiyon ve malzemenin okunaklı olması gerekliliğini beraberinde getirir.

Uluslararası brütalizmin başlangıcını Le Corbusier'in Paris'te ki Jaoul evi oluşturur. Yine Corbusier İsviçre pavyonundaki pilotilerde olduğu gibi betonu sıvamadan, örtmeden, çıplak bir şekilde sergiliyor. Ahşap kalıbın izleri, damarları, budakları ve ek çizgileri beton üzerinde açıkça belli oluyordu. Aynı şekilde taş ve tuğla, sıvanmadan çıplak halde bırakılacak onların konstrüktif yapısından ve malzemenin doğasından kaynaklanan kaba, düzgün olmayan desen, doku ve ifadesinden yeni estetik değerler ortaya çıkacaktı.

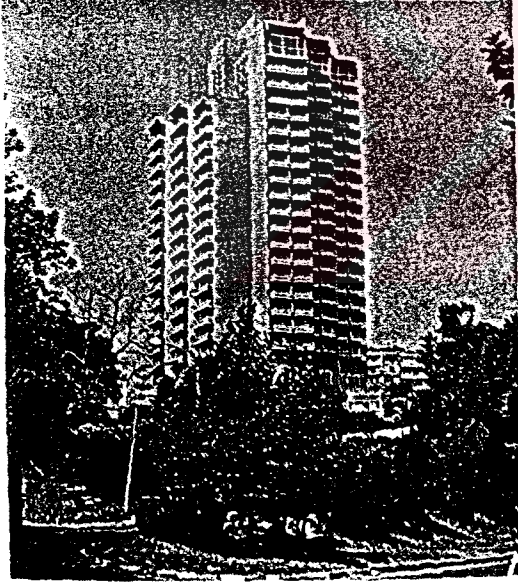
Öte yandan Jurgen Joedicke "farklı fonksiyonel elemanları farklı kütlelerde tasarlayıp onların kompozisyonundan mimari bütüne varış yöntemini brütalizm olarak adlandırmaktadır."(19) Bu anlamda yurdumuzda da birtakım örnekler verilmiştir. Sheraton, Stad Oteli, Harbiye Orduevi vb.



Jaoul Evleri, 1952-56  
Le Courbusier



Robin Hood Bahçeleri, 1968-72  
Alison-Peter Smithson



Harbiye Orduevi  
İstanbul  
Metin Hepgüler



Stad Oteli, 1962  
D. Tekeli, S. Sisa,  
M. Hepgüler

## 2.10. Strüktüralizm

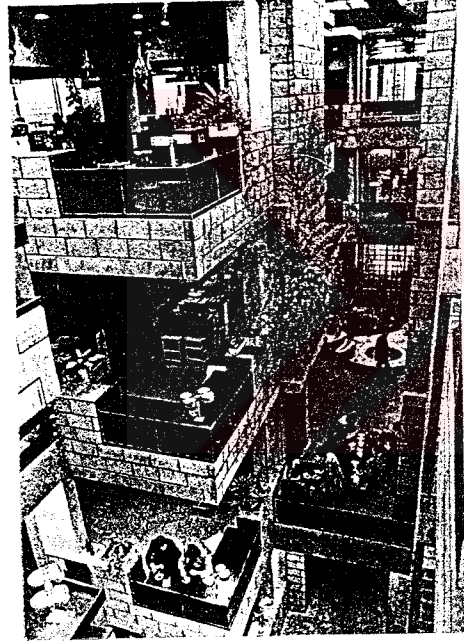
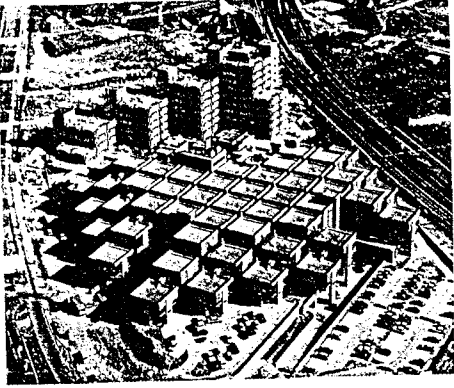
Strüktür kavramı ve strüktüralizm,1966'da Tange ile ortaya çıkmıştır.Tange görüşlerinde, belirli işlevler için belirli mekanlar talep eden fonksiyonalizm'den hareket etmiştir.

"İşlevselliğin, işlevsel bütünlükleri bağlayan bir planlama sürecine daha"(20) gereksinmesi olduğuna dikkati çeker.

Strüktüralizmin ayıredici özelliği, belli düzenleme ilkele rinin vurgulanmasıdır. Bu düşünce yeni değildir.1950'lerde örne ğin,ulaşım sisteminin (cadde platformları,yaya geçitleri,ve a- sansör tesisleri)tasarımın esasını oluşturduğu Sheffield Üniver sitesi Projesi'nde olduğu gibi,Smithson'larda ortaya çıkmıştır. Kahn'ın,kat planlarını hizmet eden ve edilen öğelere ayırması, hizmet eden öğeleri vurgulaması bu düşüncenin devamı gibidir.

Kent planlamasında ulaşım ağının vurgulanması, hizmet eden ve edilen öğelere planlama yanısıra, bir üçüncü düzenleme ilkesi daha vardır: Eşit büyüklükte kitlelerin yanyana getiril- mesi. Bu yönde ilk katkılardan birini Aldo Van Eyck'in Amsterdam'daki Öksüzler Evi göstermektedir. Dörtköşe, kubbeli öğeler, strüktürü belirleyici ilkeleri oluştururlar.

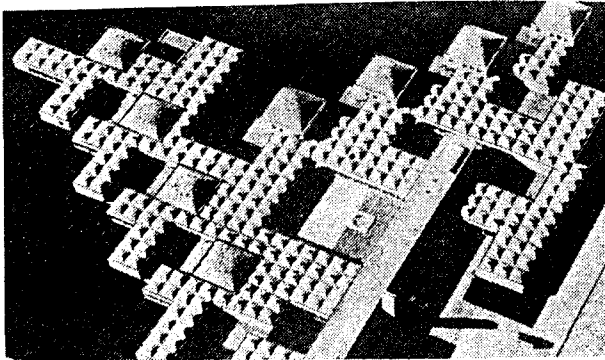
Bu düşünceyi, Hertzberger'in Apeldoorn'daki Central Beheer Yönetim Binası'nda görürüz. Burada artık Brütalizm'de olduğu gibi belirli kullanımlara uyum sağlayan mekanlar oluşturulmak- tadır. Hertzberger değişik yorumlara olanak sağlayan önceden kurulmuş bir iskelet sistemi ile, kullanıcıları değişiklikler yapmaya ve kendi alanlarını kişisel isteklerine göre biçimlen- dirmeye özendirmek istemektedir.



Centraal Beheer Yönetim  
Binası, Apeldoorn, 1970-72  
Hertzberger



Richards Tıbbi Araştırmalar  
Binası, Philadelphia, 1957-65  
Louis Kahn



Öksüzler Evi, Amsterdam  
1958-60 Aldo Van Eyck

## 2.11. Rasyonalizm

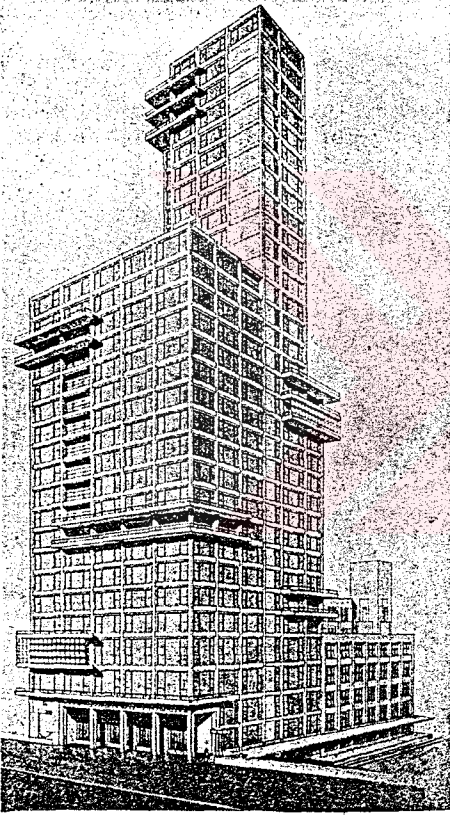
Bu deyimini ilk defa, 1926'da yayınlanan "Modern İşlevsel Yapı" adlı kitabında Adolf Behne kullanmış ve fonksiyonalist ve rasyonalistler arasında bir ayırım getirmiştir. O'na göre, Hugo Haering ve Hans Scharoun fonksiyonalist Le Corbusier ise rasyonalistti.

Behne, daha o zamandan, rasyonalizmin bugün de geçerli olan bazı özelliklerini tanımlamıştır ki bunlar, belli bir işlev için tasarlanmış binalar, özel değil tipik olanın aranışı ve kentsel yapının düzenlenmesinde biçimin araç olarak anlam kazanmasıdır. Rasyonalizmin tehlikesinin nerede yattığına da işaret etmiştir: Biçimsel kalıplaşma, donma ve şematik çözümlere saplanma.

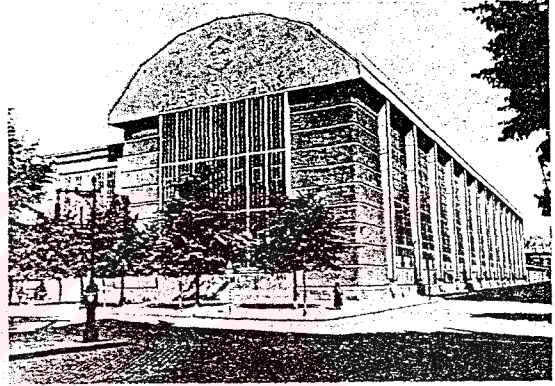
Günümüzde, "rasyonalizm" kavramını her halde ilk kullanan Aldo Rossi olmuştur. 1973 Milano XV.Triennali dolayısıyla "Architecture Razionale" adlı bir kitap yayınlamıştır. Burada, İtalyan mimarlık ortamında da, 1920'lerin sonlarında önemli bir rol oynamış olan bir kavramı yeniden ele almaktadır.

Rossi, biçim dağarcığını az sayıda tipik öğelere indirmekte ve bu azalmayı sürdürerek, az sayıda anlatım biçiminin devamlı değişen düzenlemeleriyle yeni bir mimarlık dili elde etmeye çalışmaktadır. Milano-Gallaratese'deki konut yapısının uzun zemin kat holünde ne elde etmeye çalıştığı görülmektedir: Giriş sokak niteliği vermek. Rossi şöyle tanımlıyor uygulamalarını: "Apartman projelerinde, kent mimarisinin uzun sürecinde oluşmuş temel iskan biçimine dayanıyorum. Böylece benzerlikleri nede-

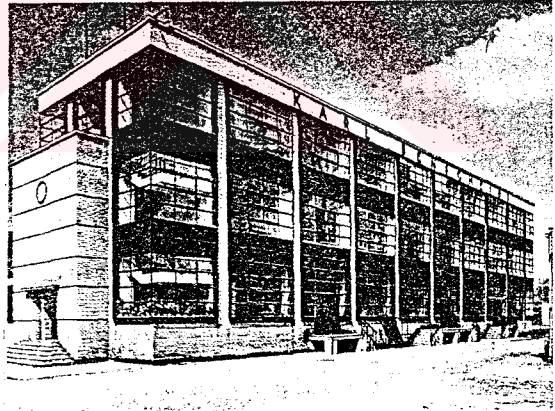
niyle, her koridor bir sokak, her avlu bir meydan ve her bina bir mahalleye özdeş olmaktadır."(21) Eski bir kentte, bir sokak, insanlar, trafik ve dükkanlarla canlılık kazanıp her iki tarafında binalarla çevrelenmiş olmasına karşılık, Gallaratese deki bu uzun "sokak" üzerinde sadece iki apartman katı bulunmaktadır.



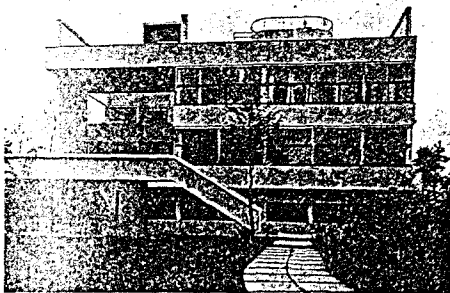
Chicago Tribune Tower  
1922, Gropius-Meyer



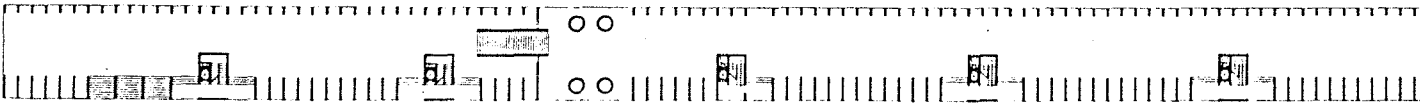
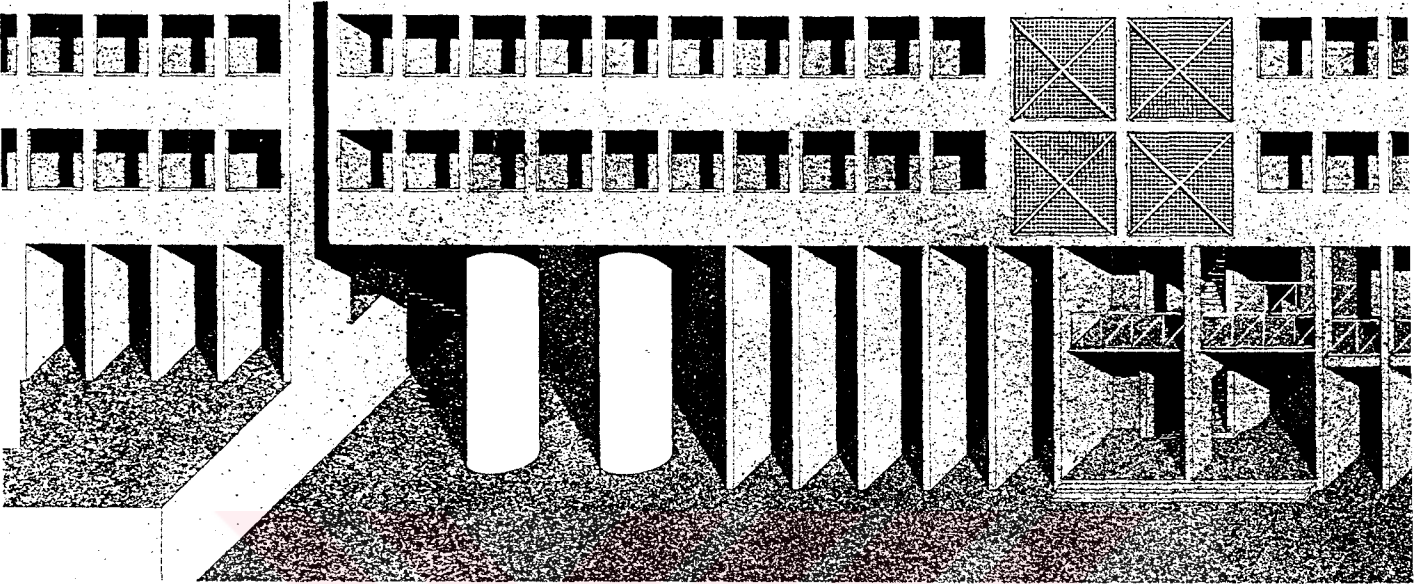
AEG Fabrikası, Berlin, 1908-09  
Behrens



Fagus Fabrikası, 1910-11  
Gropius



Maison Stein, 1927  
Le Corbusier



Gallaretes konut yapısı, Milano,  
Aldo Rossi

## 2.12. Post Modernizm

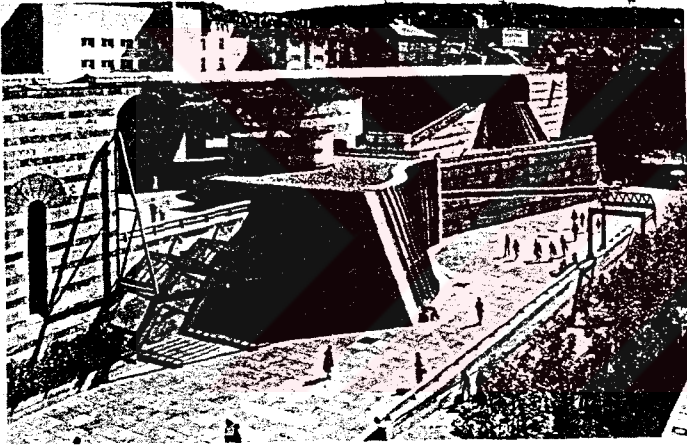
1960'lı yıllardan sonra özellikle ABD ve İngiltere'de modern mimarlığa karşı kökten eleştiriler olmuştur. Bu eleştiriler, modern mimarlığın anlatımsızlığını, anonimliğini ve anlatımının yegane tasarım aracı olduğu ileri sürülen teknik işlevselliğe indirgenmesini hedef alıyordu. Sosyolog Mitserlich'de Kentlerin inşa edilemediği savı ile benzer bir eleştiri getiriyordu.

Modernizme karşı üretilen en önemli sav, mimari biçimlerin nedensiz ve keyfi olduğunu ileri sürmektir. Bunu hiçbir post-modernist mimar bu biçimde dile getirmemişse de üzerinde hepsi de uzlaşmakta ve post modern akımı biçimin işlevsel açıklamasını ya da gerekçesini (en belirgin modernist slogan olan "biçim işlevi işler", "işlev biçimi belirler") tüm komplimanları ile birlikte yadsımaktadır.

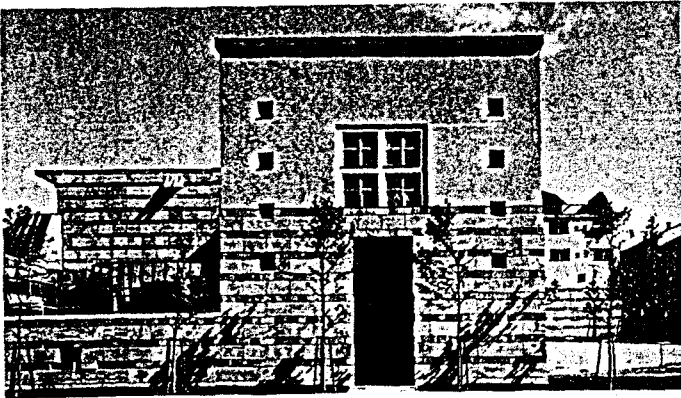
Post-Modernistler, Modern akımın salt tasarım bazında ele alınırsa, biçimsel tekrarlar dışında kentsel bir öneirsi olmadığı konusunda da eleştiri getirmektedirler. "Diller çağında olduğunun aksine, modernizmin aynı dili konuşanların gramatik olarak ortak ama ifade olarak sonsuz bir çeşitlilik gösteren 'sözler' söylemelerine olanak vermez; ya aynı 'söz' defalarca yinelenmektedir ya da aynı dile bile ait olmayan farklı 'sözler'den oluşan bir kentsel katostrof çevre üzerinde egemenlik kurmaktadır."(22)

Post-Modernizmin belagat ustası Charles Jencks, modernizmin bu olumsuz yönlerine karşı, bölgeden bölgeye gelişen bir

rasyonel eklektisizmin olabileceğini savlıyordu. Bununla da ne demek istediğini Stirling'in Stuttgart Devlet Galerisi ek binaları için geliştirdiği projede gösterdiğini söylüyordu. Uzaktan bir Etrüsk Tümülüs mezarının taş sokulunu anımsatan bir notunda gotik pencere detayları, yuvarlak kemerler, çok çıkıntılı kornişler ve bir yandan da 1920'lerin yatay pencere şeritleri gibi çelişkili biçimler sanki bir kolaj mimarisinden alıntılar gibi kullanılmıştır.



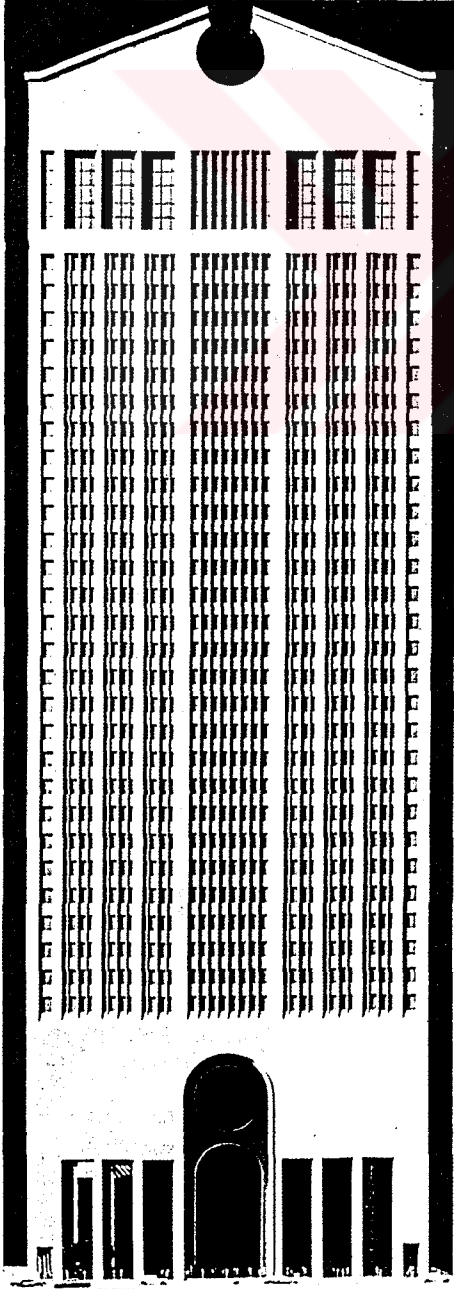
Stuttgart Devlet Galerisi  
1977-80, James Stirling,  
Michael Wilford \* Ass.



Stuttgart Devlet Galerisi  
görünüş

Post-Modern anlayış içerisinde farklı tutumları bir arada görmekteyiz. Örneğin;

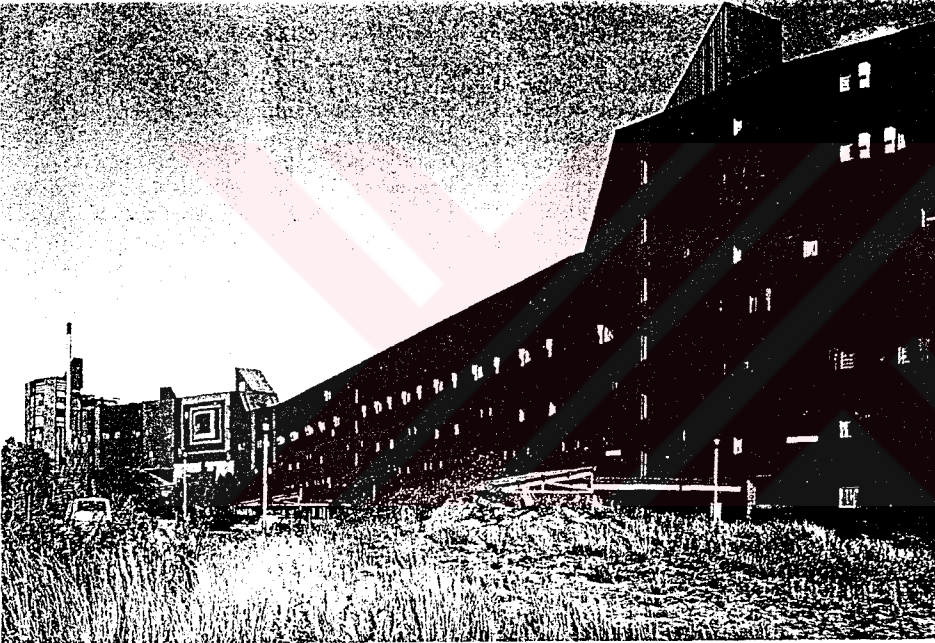
a) Tarihten birtakım biçimleri alıp günümüz malzemesi ile bir oranda değiştirerek kullanan Franco Albini (İtalyan mimar), Saarinen, Portoghesi, Philip Johnson gibi (kendisini modern olarak görmesine rağmen) historisist bir tutumu benimseyenler. (Historisizm-tarihselcilik)



Humana Building, Kentucky, 1982  
Michael Graves

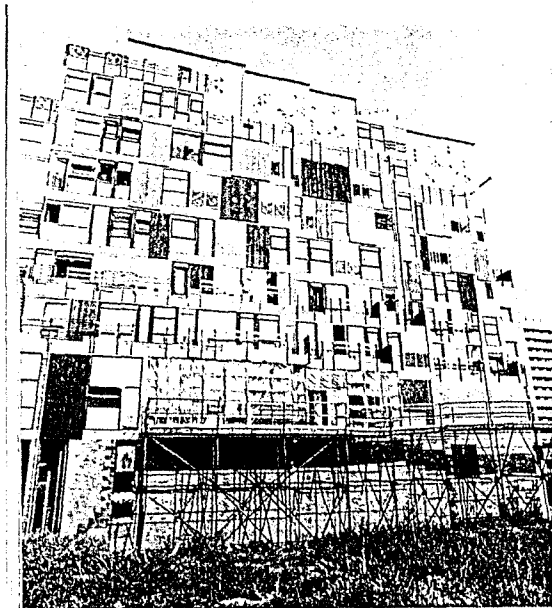
ATT Binası, New York, 1978-83  
Philip Johnson

b) Kullanıcının tasarıma ve yapımına doğrudan katılımını savunan Post-Modernistler, Ralph Erskine'nin Byker Wall binası (bu katılım; bir tarafın düşüncelerini öne sürdüğü diğerlerini de kendi yorumlarını kattığı bir düzendir.), Lucien Kroll'un Brüksel yakınındaki Louvain Üniversitesi'ndeki öğrenci yurtları ve sosyal tesisleri, Krier'in Roma kentleri bu tutuma örnek gösterilebilirler. (Ad-Hocism)



Byker Wall Binası, New Castle  
1969-80, Ralph Erskine

Louvain Üniversitesi Öğrenci  
Yurdu, Belçika, 1970-77  
Lucien Kroll



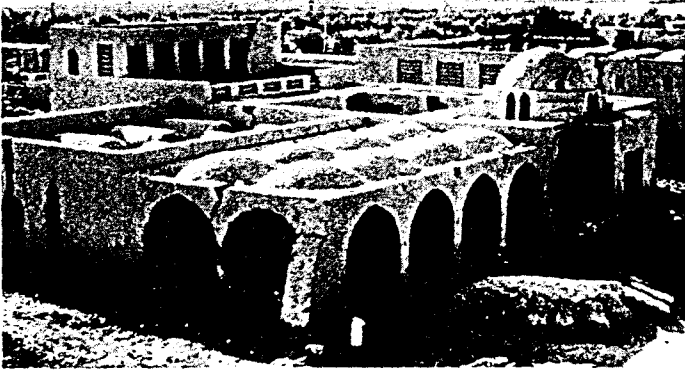
c) Çatı formlarının, tuğla ve pencere düzenin ya da yerleşmenin biçiminin eskiye benzer bir biçimde ele alınması ile oluşan mimari tutum. (Neo-Vernaculer - yeni yerel)

d) Eskinin biçimini, malzemesini ya da yapım tekniğini alarak aynısını yapmak (Straight Revivalizm-yeniden canlandırıcılık)

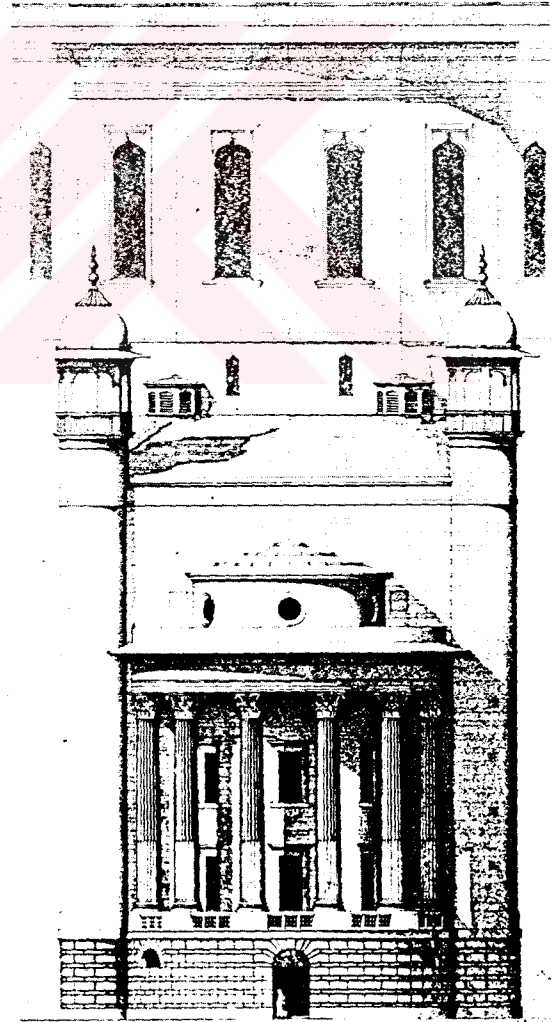
İngiltere'da Leon Krier'in projeleri Quinlan Terry'nin bazı uygulamaları, Mısır'da Hassan Fathy, Türkiye'de de Nail Çakırhan'ın yaptığı yapıları örnek verebiliriz.



Kingswolden Bury, 1971  
Quinlan Terry-R. Erith



Gournah Kasabası, Mısır  
1945-47, Hassan Fathy

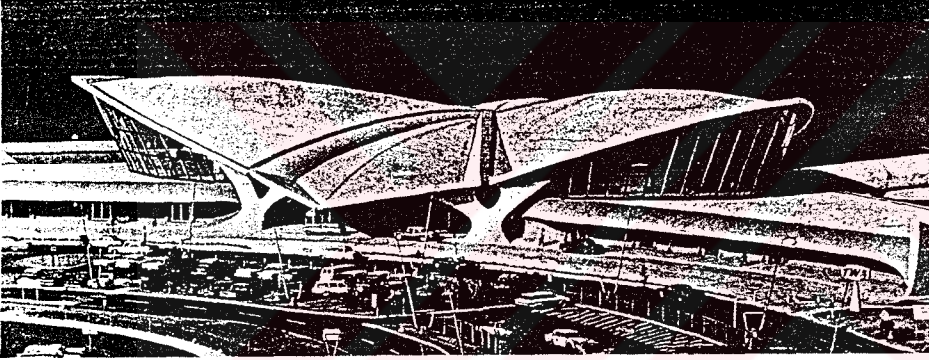


Ortadoğu'da Cami, 1975  
Quinlan Terry

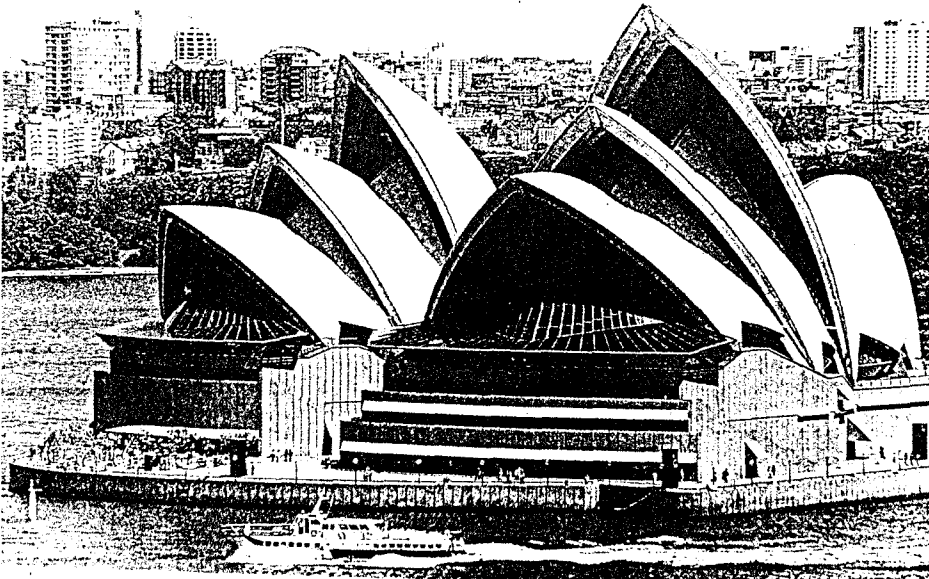
e) Mecaz (Metaphor)

Yapının ya da bir ögesinin farklı anlamsal çağrışımlar yapması. Örneğin; Saarinen'in TWA binası, John Urtzon'un Sydney Opera Binası böyle bir anlatımı sergilemektedir.

Post-Modernistlerin bazıları da mizahi bir tarzı benimsemiştir. Tarihteki üslupların serbest ve kaygısızca hatta karikatürize edilerek kullanılması, örneğin Charles Moore'un New Orleans'da Piazza D'Italia adlı yapıtında açıkça görülmektedir.



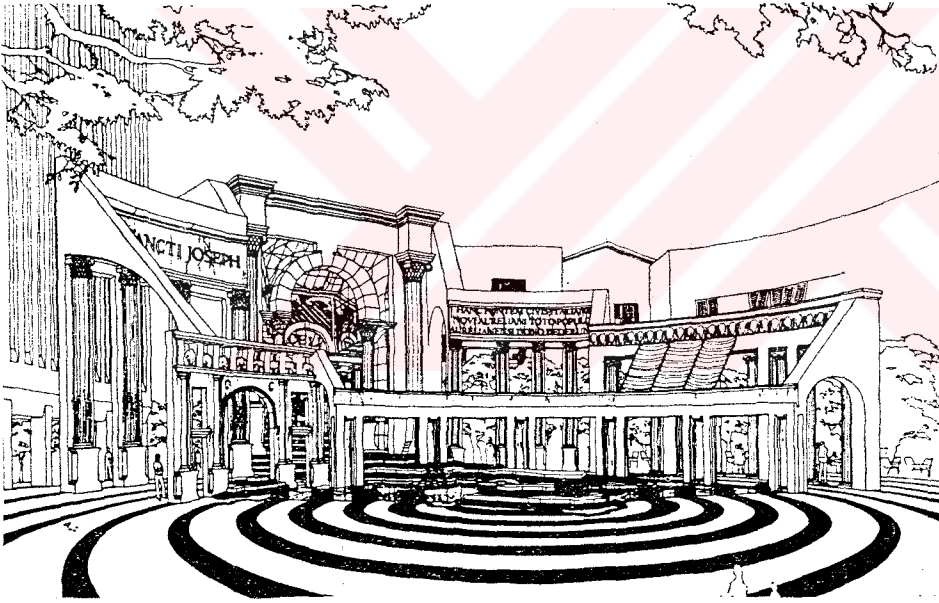
TWA Terminal Binası, New York, 1956-62, E. Saarinen



Sydney Opera Binası, 1956-73, John Utzon

Gerek kuramsal gerekse de uygulamada sınırlı da olsa işlevselci geleneğin baskısından kurtularak özgün biçimler aranabileceği hatta bu biçimlerin gerçekleşebileceği gibi bir kültür ortamında yaşadığımız ortaya çıkmıştır.

Post-Modernizm, mimari düşünceye, o zamana kadar görmediği bir düşünce serbestliği getirmiş, her tür klişeyi ve akademizmi tahtından indirmiş ve anonim mimarlığa özel bir statü kazandırarak mimarları, bilinmeyi aramaya yöneltmiştir.



Piazza D'Italia, New Orleans, 1976, Charles Moore

### 2.13. De Konstrüktivizm

Dekonstrüktivizm, bir dönem post modernist akımın geniş yelpazesi içinde yer alan ancak bugün radikal çıkışlarıyla farklılaşan ve bu yelpazenin dışına taşan bir yaklaşımdır. "Dekonstrüktivizm" terimi ilk kez New York Times'da tasarım ve mimarlık üzerine yazan Joseph Giovannini tarafından ortaya atılmıştır. Giovannini bu yaklaşımı isimlendirirken yaklaşıma isim kaynağı olan iki akımdan yola çıktığını söylemektedir. Bunlardan birincisi Fransız düşünürü Derrida'nın edebiyat ve felsefe alanında ortaya attığı "dekonstrüksiyon" akımı, diğeri de konstrüktivistlerinin etkisi olmuştur. Terim bu iki etkileşmenin birleşmesini yansıtmaktadır. Derrida edebiyatta ve düşüncede dekonstrüksiyon akımını biçimlerin otantikliğinden, öneminden hatırlanarak tarihsel farklılıklarından kuşku duyulması olarak tanımlamaktadır. Yalnız geleneksel düşünüş biçimini değil, o düşüncenin çözümlenmesindeki alışılmış yolları da sorgulamaktadır.

Diğeryandan Rus Konstrüktivizminin de değişik bir açıdan mimarlıkta dekonstrüksiyon düşüncesini etkilediği izlenmektedir. Rus Konstrüktivistleri 1910-20'li makine ve teknolojiye modern çağın, endüstri malzemelerine duydukları hayranlıkla yeni bir sanat anlayışını biçimlendirmişlerdi. Yarattıkları ürünlerinde saf olmayan geometrik düzenler ve dışa yansıtılmış strüktürel formlar gözlenmekteydi.

Dekonstrüktivist düşüncenin uygulayıcısı mimarların Rus Konstrüktivistlerinin biçimlerini, yeniden kullandıkları gözlenmektedir. Ancak burada alışılmış modern kalıplar ve asıl o-

larak da düzen fikri sorgulanmaktadır. Dekonstrüktivizm bu anlamda "boşaltılmış, soyulmuş, hatta patlatılmış bir konstrüktivizm" olarak yorumlanabilmektedir.

Dekonstrüktivist mimari düşünce, birbirinden farklı, birbirini karşılıklı etkileyen hatta bozan, ancak birbirini yok etmeye çalışan biçimlerin bir arada varolması olarak yorumlanabilir. Saf biçime müdahale eden, onu patlatan, soyan, ancak onun varlığını da reddetmeyen bir düşünce biçimi. Mimari bir yersizleştirme, yönsüzleştirme, saptırma olayı olarak ele alınmaktadır. Örneğin Coop Himmelblau mimarlarının Viyana'daki elli birimlik konut yapısında farklı yönlere bükülmüş ve yerden açı yapan dört dikdörtgenler prizması içine, onlarla mücadele içindeymiş gibi görünen konut birimlerinin yerleştirildiğini ve yine aynı mimarların çatı düzenleme projesinde mevcut binanın kararlı strüktürün, yeni çatı önerisindeki kararsız biomorfik strüktür ile enfekte edildiğini görmekteyiz.

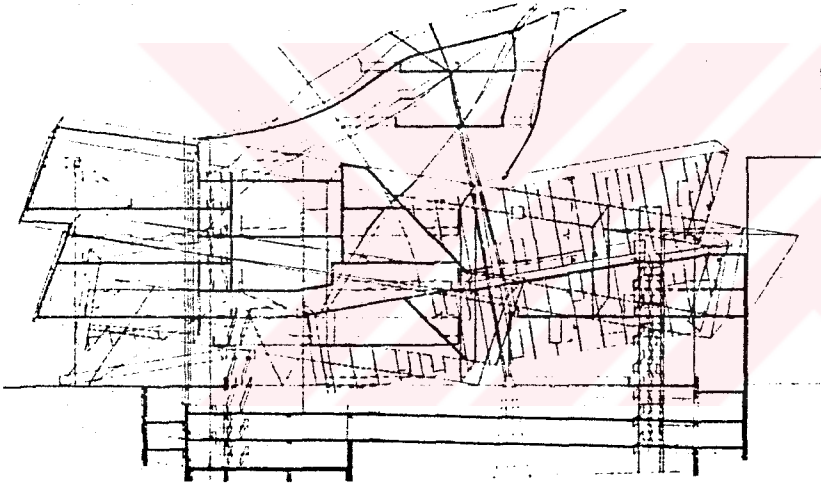
Libeskind'in Berlin Duvarı projesinde önerilen asansör, daireysel hareketlerle dönen bir tekerlek içinde yol almaktadır. Kullananda yönsüzlük ve yolundan sapma duygusunu hissettirmenin amaçlandığı bir asansör olduğu ifade edilmektedir.

Prix, bu mimariyi tek yön ve çizgi dışında çok sayıda çözüm olasılığını içeren açık bir sistem olarak tanımlamaktadır.

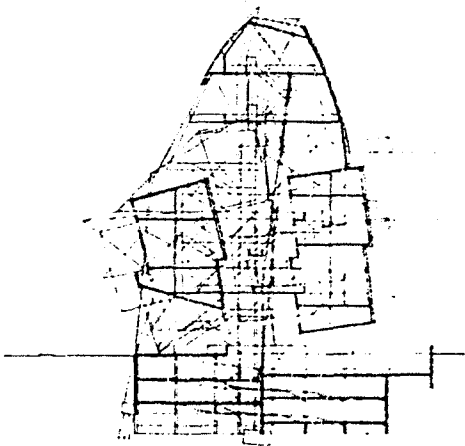
Tschumi'ye göre ise dekonstrüksiyon "ayrışmanın stratejileri" olarak yorumlanmaktadır.

Hadid'in mimarisi de merkez dışılık, bütünleşik ve bitmiş olmama yaklaşımı ile paralellik gösteriyor.

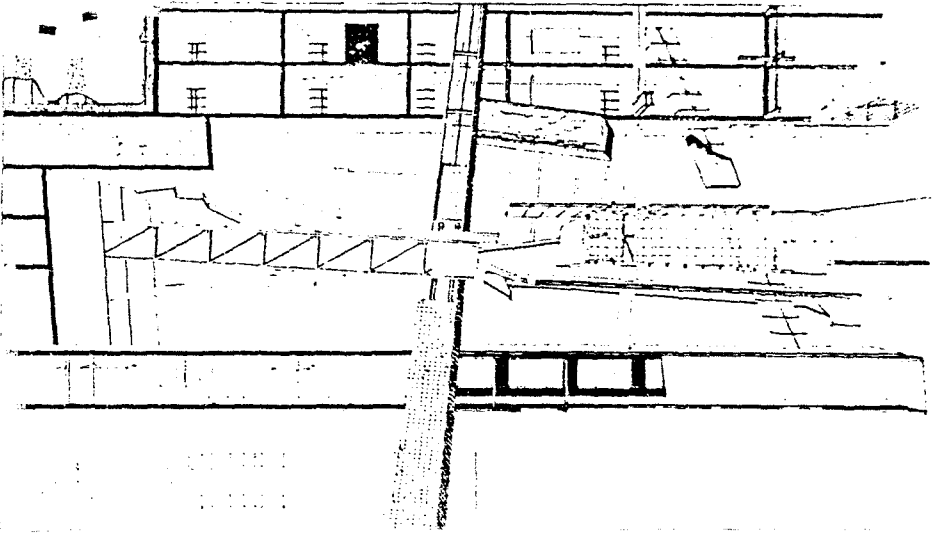
Hadid'in temsili dili de mimari ürünü biçimlendiriliş ve anlamlandırılış anlayışı ile tutarlıdır. Bina bir bütün değil parçalanmış ya da dinamitlenmiş gibi ve kontrastlı renklerle sunuluyor. "Zirve" projesinde vaziyet planının ikili sunumu, bir fotoğrafın negatifi ve pozitifi gibidir. Berlin projesinde ise "bina döndürülerek çeşitli açılardan çizilmiş, böylelikle aynı binanın farklı biçimlerde farklı elemanlarıyla okunabileceği öneriliyor gibidir." (23)



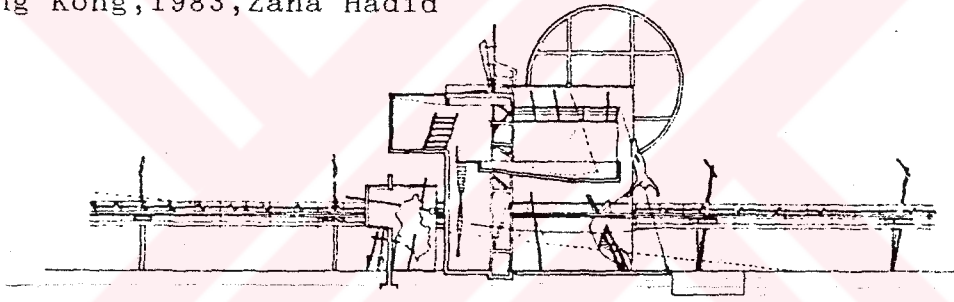
Apartman, Viyana, 1986  
Boyuna kesit  
Coop Himmelblau



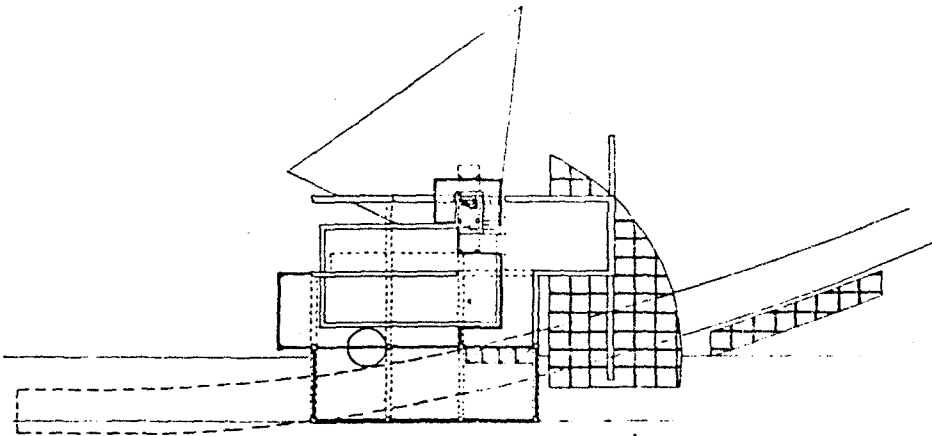
Apartman, Viyana, 1986  
Enine kesit  
Coop Himmelblau



Zirve, Hong Kong, 1983, Zaha Hadid



Villette Parkı, Paris, 1982-85, kesit, Bernard Tschumi



Villette Parkı, Paris, 1982-85, asma kat planı, Bernard Tschumi

#### 2.14. Bölüm Notları

7. Ulrich Conrads, 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1991, s 8
8. Ulrich Conrads, a.g.e., s 21
9. Ulrich Conrads, a.g.e., s 23
10. Ulrich Conrads, a.g.e., s 23
11. Ulrich Conrads, a.g.e., s 65
12. Ulrich Conrads, a.g.e., s 64
13. Walter Gropius, Yeni Mimari ve Bauhaus, Mimarlar Odası Kültür Yayınları 1, İstanbul, 1967, s 33
14. Enis Kortan, XX. YY Mimarlığına Estetik Acıdan Bakış,
15. Enis Kortan, a.g.e., s 40
16. Enis Kortan, a.g.e., s 42
17. Enis Kortan, a.g.e., s 51
18. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ulrich Conrads, a.g.e.
19. Jurgen Joedicke, Modern Mimarinin Bugünkü Durumu, Mimarlık, 1963
20. Jurgen Joedicke, "Günümüz Mimarlık Eğilimleri Hassas Bir Denge", Yapı-37, s 30
21. Atilla Yücel, "Kuramcı ve Sanatçı Aldo Rossi Rasyonalizm ve Manyerizm Arasında", Dekorasyon, Temmuz-1991, s 118
22. Uğur Tanyeli, "Post-Modernizmin ya da Mimarlıkta Olanaksızın Peşinde", Dekorasyon, Kasım-90, s 97
23. Belkıs Uluoğlu, "Bir Yeni Modern: Zaha Hadid, Dekorasyon 1991-10, s 92



### **3. BÖLÜM**

## **TÜRKİYE'DEKİ MİMARININ EVRİMİ**

### 3.1. Osmanlı İmparatorluğunun Son Döneminde Mimarlık

Kendi içinde belirli evrimi geçirerek, ilginç örnekler veren bu dönem mimarlığı, uzun bir zaman diliminde oluşmuştur. Bir bakıma bu dönem mimarlığı, daha önce gene Avrupa etkisiyle gelişen barok, rokoko vb. akımların bir uzantısı olmuştur. Batı etkileri gittikçe yoğunluğunu arttırarak, sürekli bir biçimde, kurumlarıyla birlikte Osmanlı toplumunda varlığını duyurmuştur.

3.Selim'in yenilik girişimleri, bilindiği gibi önce askerlik alanında başladığı için, bu alanda gereksinim duyulan yapılarla -başta başkent İstanbul olmak üzere- ülkenin önemli merkezleri donanmış, boyutları ve getirdikleri özelliklerle, kentlere o güne kadar rastlanmayan görünüm kazandırılmıştır. Büyük anıtsal camilerle boyutsal olarak yarışmayan değişik işlevli yapılar geleneği, yeni yapılan kışla, okul vb. örneklerle değişmiştir. Günümüzde bile ağırlıklarını koruyan bu yapılar, biçimsel olarak bağlı olduğu ve kaynaklandığı kültürlerin, yaygın akımlarını yansıtacak niteliktedir. Zaman zaman tasarımdan uygulamasına kadar, yabancı mimarların görevlendirildiği bu yapılarda, açık etkiler bulmak bir bakıma doğaldır.

Tanzimatla birlikte batı'daki gelişmelere koşut bir yaşam biçimi, özellikle yönetici güçlerin özlemi olmuştur. Ekonomik açıdan zor günler geçiren imparatorlukta, birbirinden anıtsal seçmecî bir yöntemle yabancı ve azınlık mimarlar eliyle üretilen eserler, hep batıdaki örneklerle yarışır bir biçimde ele alınmıştır. İstanbul'da Boğaziçi ve çevresinde karşımıza çıkan saraylar bunun tanıklarındır. Batı'da hızla değişen, yeneden

örgütlenen toplumların gereksinim duyduğu yeni işlevleri karşılamak üzere üretilen yapıların benzerleri, başka bir gelişim göstererek biçimlenmiş önemli osmanlı kentlerinde birbirini izlemiştir.

Burada dikkati çeken nokta, yabancı ve azınlık mimarların batı'daki gelişmeleri aktarırken getirdikleri yorumdur."Becerileri sınırlı mimarların, Batı'daki gelişmeleri Türk-İslam dünyasının yüzlerce yıl geliştirdiği değerlerle yorumlayarak vermeye çalışmaları, çoğu kez yüzeysel kalmış, karmaşık bir görünüme bürünmüştür. Bu yüzden verilen ürünlerin hiçbirinde, sağlam bir bireşime (senteze) ulaşılammış, karmaşık bir ortam doğmuştur."(24)

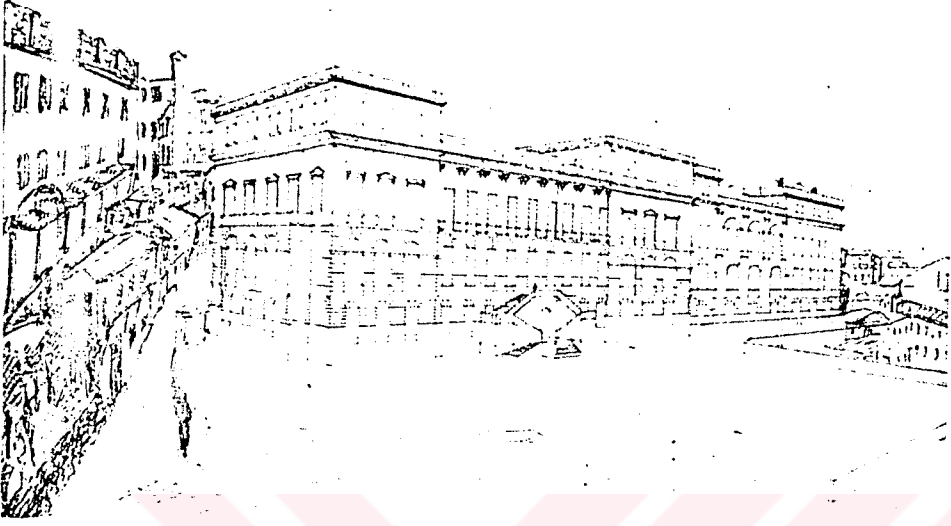
Yabancı mimarlar içinde;Rus konsoloslugu, Askeri Hastahane Babıali'de Hazine-i Evrak Binası, Posta Telgraf Müdüriyeti, Galata'da San Pietro ve San Paolo Kilisesi, Sultanahmet'de Darülfünun Binası ve Ayasofya'nın onarım işlerini yapan Gaspare Fossati, Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane\Haydarpaşa lisesi, Duyun-i Umumiye\İstanbul Erkek Lisesi, Galata'da Osmanlı Bankası, Bağlarbaşı'nda İbrahim Paşa\Mecit Efendi Köşkü, İstanbul Arkeoloji Müzesi, Eski Sanyı-i Nefise Mektebi\Eski Şark Eserleri Müzesi, Beyoğlu'nda Union Française ve aynı sırada kendi konutu,M. Decugis konutu, yeniden düznlediği Taksim'deki bugün yıkılmış olan Osmanlı Bankası, Eminönü Osmanlı Bankası, Hamidiye\Yıldız ve Eminönü Hidayet camileriyle Alexandre Vallaury (bazen de Raimondo D'Aronco ile), Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane\Haydarpaşa lisesi, Yıldız Sarayı'nın bazı bölümleri, Tarabya'da İtalyan

Sefareti, Kuruçeşme'de Nazime Sultan Yalısı, Karaköy Camisi, Beyoğlu'nda Botter Apartmanı, Beşiktaş'ta Şeyh Zafir Türbesi, Kitaplık ve Çeşmesi, Sultanahmet'de yanan eski Yüksek Ticaret Mektebi ve daha birçok yapıyı yapan Raimondo D'Aronco ve Jachmund gibi mimarlar sayılabilir.

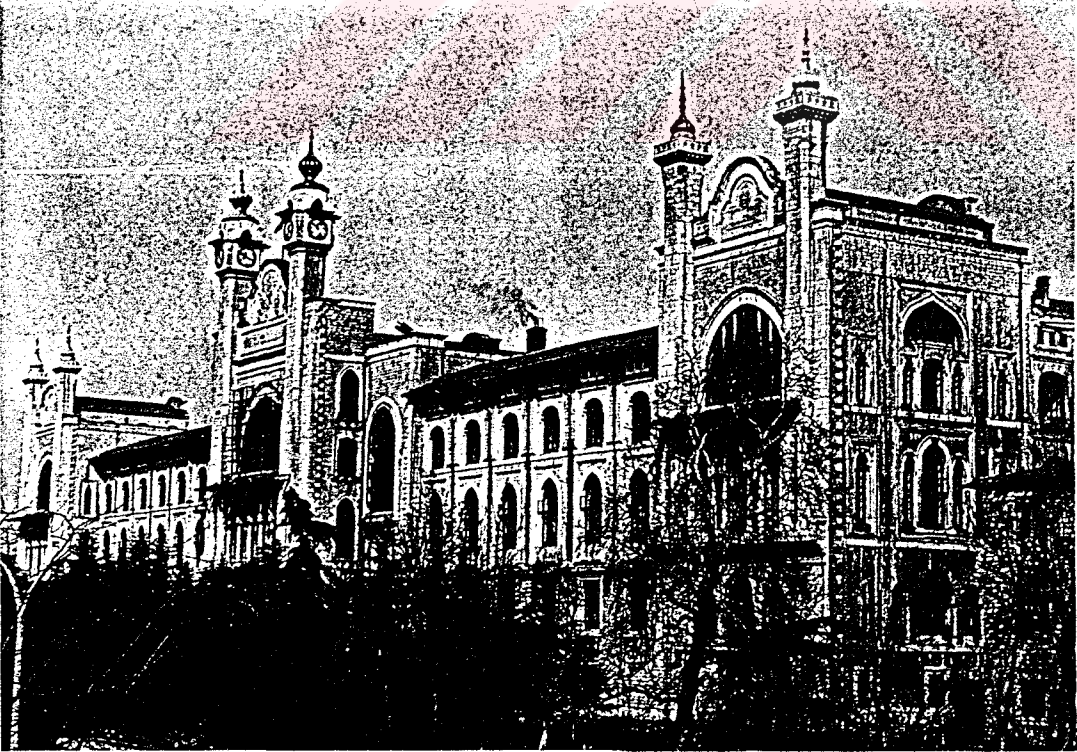
Ülkemizde Art Nouveau akımının da temsilcisi olan Raimondo D'Aronco'nun, İstanbul'da bugün de özelliğini koruyan ilginç eserleri vardır.



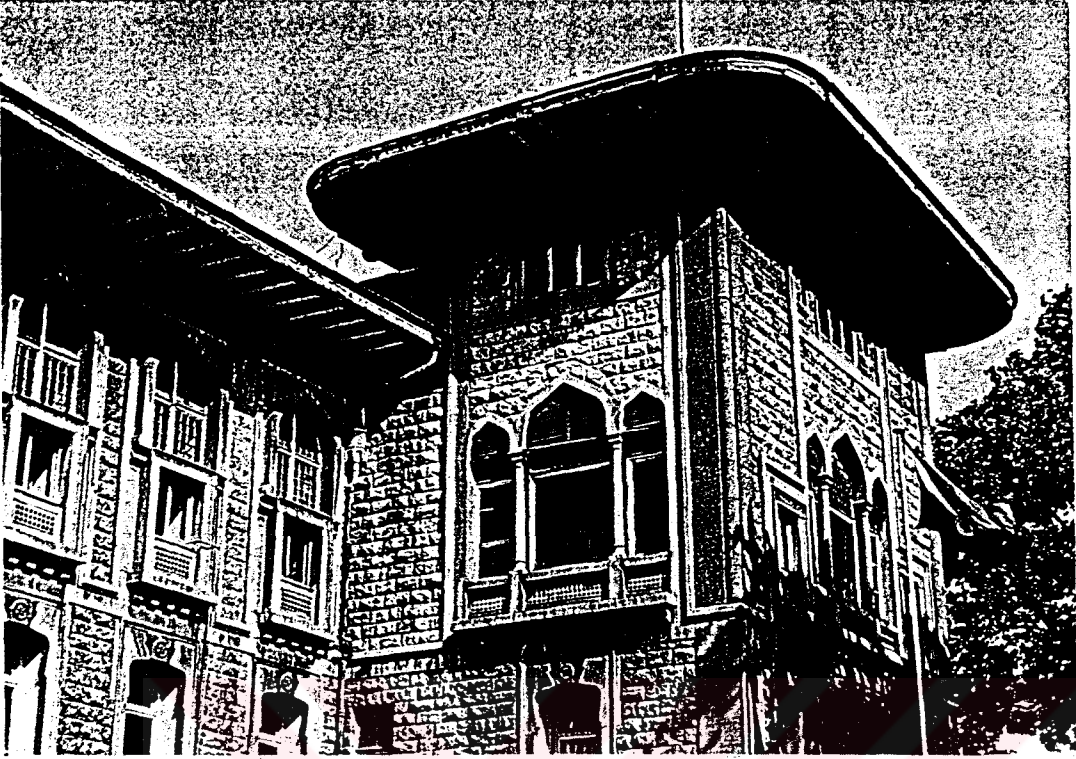
Taşkılla, İstanbul, 1860-61



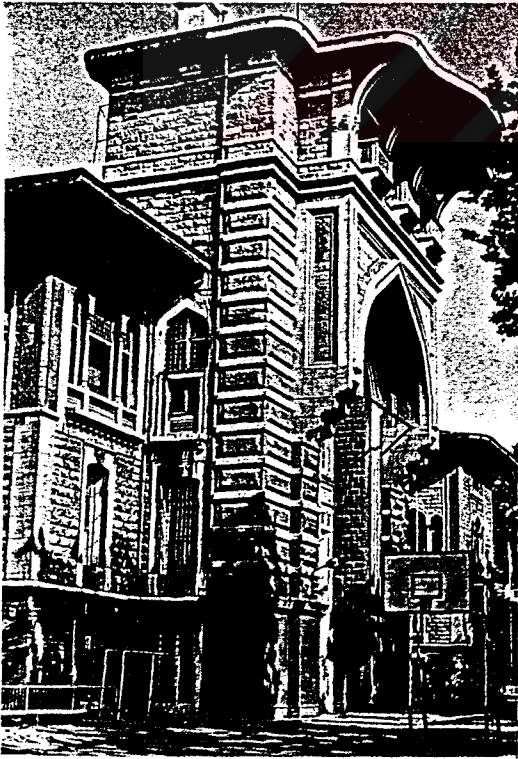
Rus Elçiliği binasından perspektif, İstanbul, 1840  
Gaspard Fossati



Haydarpaşa Lisesi, İstanbul,  
Alexandre Vallaury



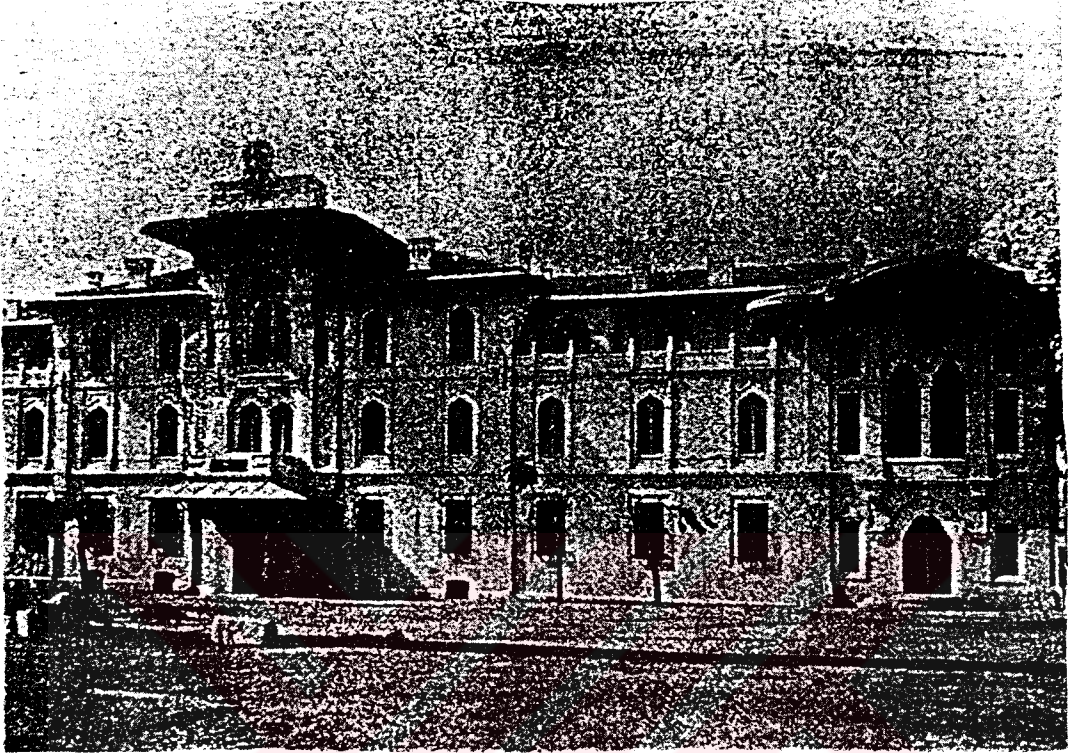
İstanbul Erkek Lisesi, Alexandre Vallaury



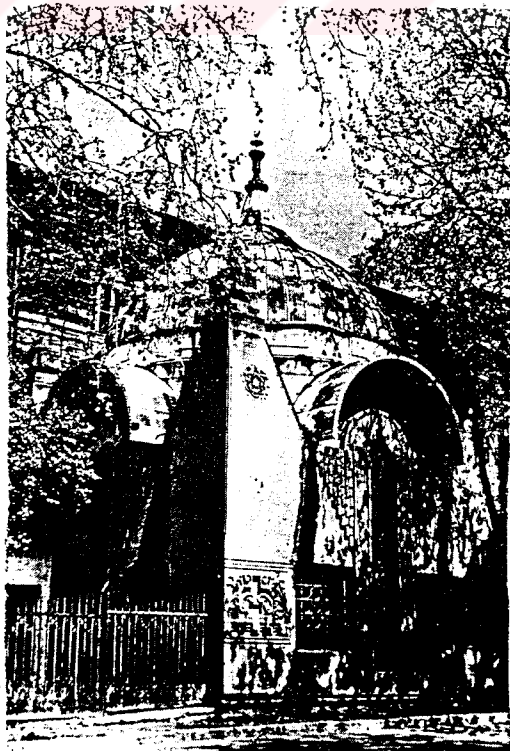
İstanbul Erkek Lisesi  
giriş



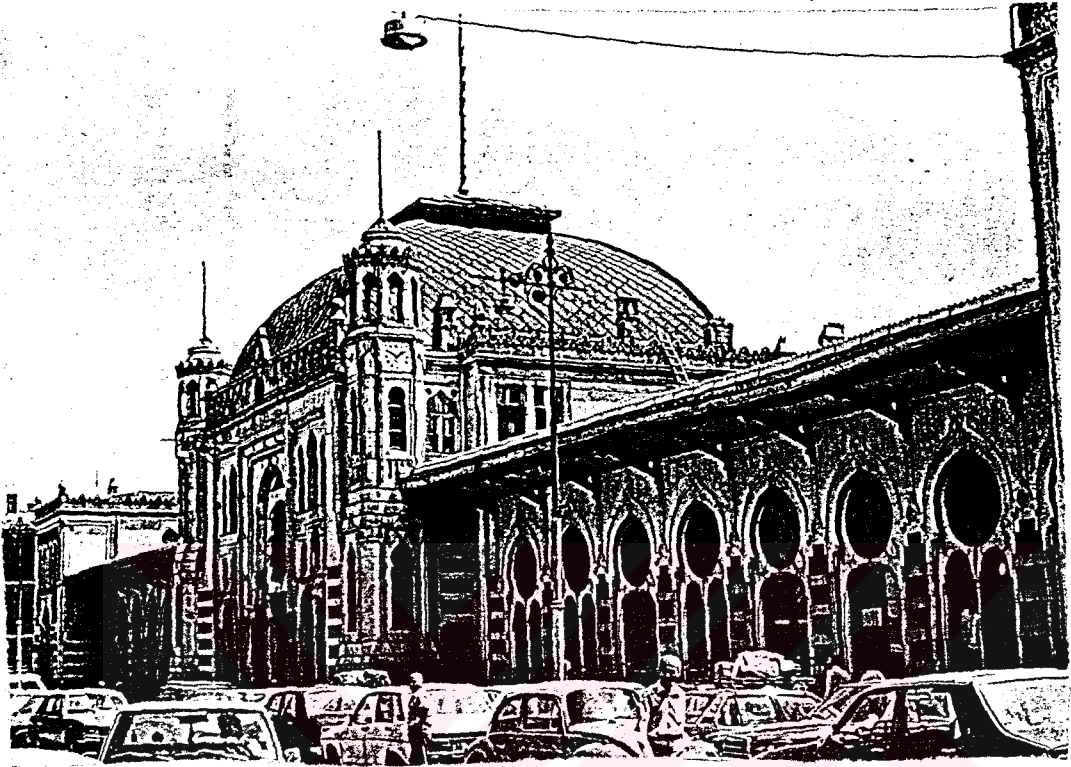
İstanbul Erkek Lisesi  
giriş saçağı



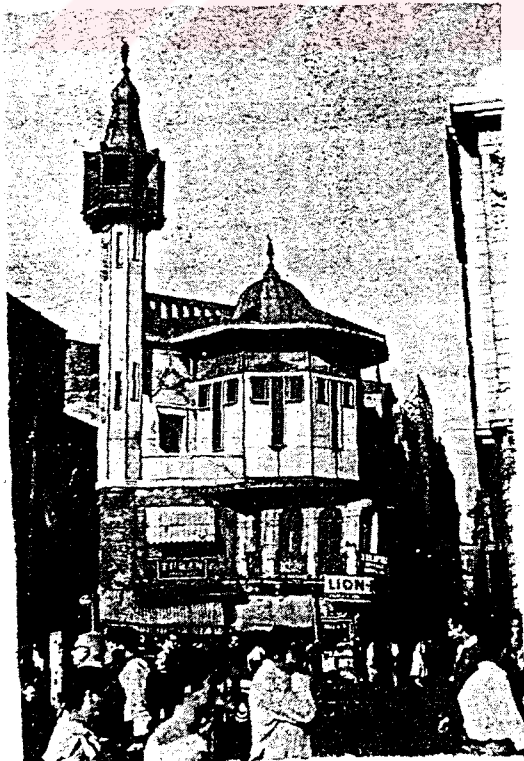
Sultanahmet Yüksek Ticaret  
Mektebi, İstanbul  
Raimondo D'Aronco



Şeyh Zafir Külliyesi  
Serencebey, 1905-06  
Raimondo D'Aronco



Sirkeci Garı, İstanbul  
1890, Jachmund



Karaköy Camisi, İstanbul  
1903, Raimondo D'Aronco



Botter Apartmanı, istiklal Caddesi, Raimondo D'Aronco

### 3.2. I.Ulusal Mimari Dönemi

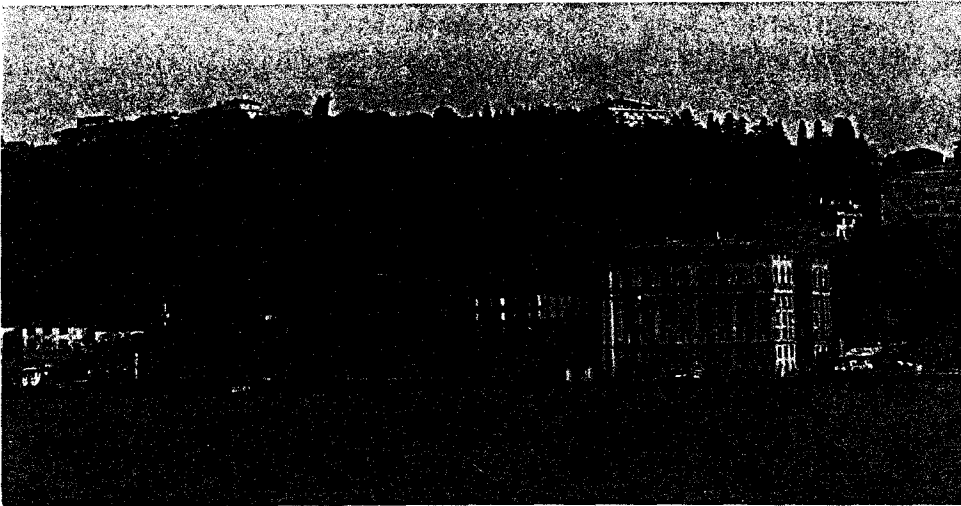
19. Yüzyılda Osmanlı imparatorluğundaki mimarlığa, Batı'da olduğu gibi seçmeci (eklektik) Neo Klasik ve Neo Barok bir anlayış hakimdi. Zayıflayan imparatorlukla birlikte gerileyen mimarlıkta bu süre içinde yüzeysel, çeşitli eğilimlerin yan yana yaşadığı dekoratif bir şekil almıştır.

Devletin mimarlığı konusunda Cumhuriyet Türkiye'si ciddi bunalmış ve bir uç noktadan ötekine gidip gelmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında evkaf nezareti mimarı Kemalettin, Sanayi-i Nefise Mektebi hocaları Mongeri ve Vedat (Tek) ile müteahhit-yapı ustası Arif Hikmet Bey'ler yeni rejimin mimari dışavurumunun tarihsel Türk kaynaklarından oluşmasını savunmuşlar ve özünde klasisist Osmanlı-Selçuklu kökenine dayanan biçimlendirmeyi amaçlamışlardır. Bu tutum gerçekte 18. yüzyıldan bu yana olagelen Barok, Rokoko, Art Nouveau üsluplarıyla tanımlanan ve sonra Balyan ailesinin tasarladığı yapılarla doruğa çıkan Batıya yönelik saplamalara karşı çıkmıştır.

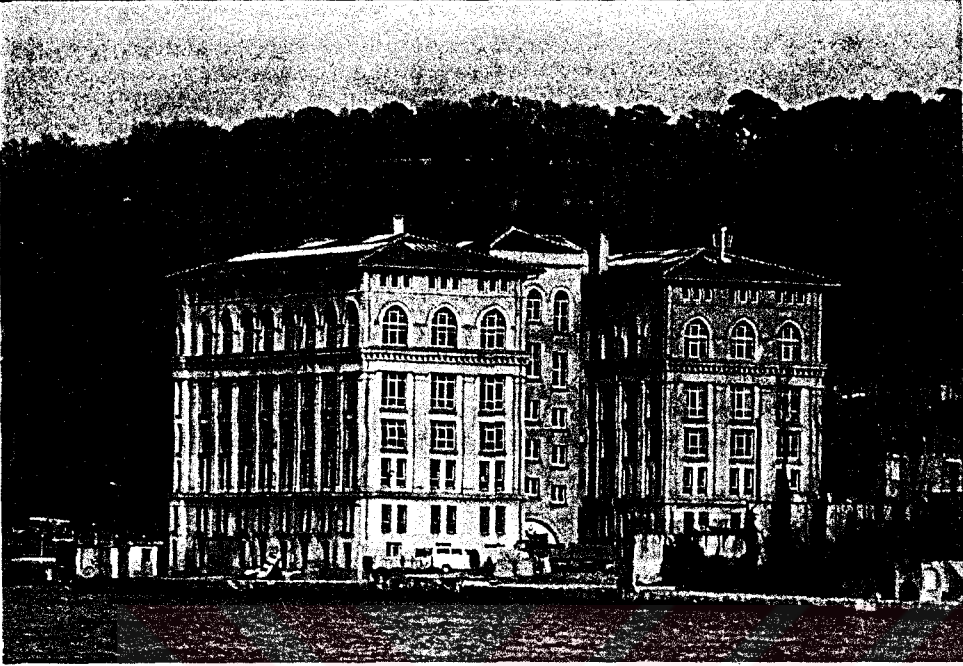
Döndüğünde Sultan Reşat'ın sermimarlığını üstlenen Mimar Vedat'ın Paris'teki okul günlerinde, yurda döndüğünde olgunlaştırıp kullanmak için Osmanlı, Selçuk ve Arap mimari ve bezeme öğelerini çok ayrıntılı çalışıp geliştirdiği ve Batı taklitçiliğine karşı olduğu bilinir. Osmanlıların son döneminde, özellikle Sirkeci' deki Büyük Postane ile geliştirdiği biçimleri daha sonra Cumhuriyet Halk Fırkası Mahfeli (2.T.B.M.M. Binası) ve Çankaya Köşkünde kullanan Mimar Vedat, Arif Hikmet'in (Koyunoğlu) Türkocağı, Hariciye Vekaleti, inhisarlar Vekaleti; Kemalettin'

in Evkaf Apartmanları, Gulio Mongeri'nin Türkiye İş Bankası, Kemalettin'in kendi çizdiği temeller üzerinde tamamladığı Ankara Palas yapıları ile yeni ve genç Cumhuriyet'in Batı'ya değil, Doğu'ya ve ırkın kökenine yönelik dışavurumlarını saptayan önemli bir akımın öncüsüdür.

Bu dönemde yapılan yapılar; taş yapı karakterinde olacak, yapı taş olmasa bile suni taş taksimatı yapılacak, kapı ve pencereler sepet kulpu, Sinan veya Bursa Kemeri ile kapatılacaktı. Cephede; kemer alınlıkları kabartma süslemelerle veya çini ile kaplanacak, binada stalaktit-baklava başlıklı kolon ve plastrlar kullanılacaktı. İç mimaride ahşap ve çini, lambrielerde klasik Osmanlı motif ve desen renkleri uygulanacak, tavanlarda kilaç ve kartonpiyerlerde de aynı desende motifler tekrarlanacaktı. Döşemeler; umumi mahallerde mermer, odalarda ahşap kaplanacaktı. Çatı saçaklı olacak, saçaklar ahşap kaplanacak ve çok çıkıntılı olacaktı. Çatının başına veya ortasına kubbe oturtulacaktı.



Tütün Deposu, İstanbul, Vedat Tek,



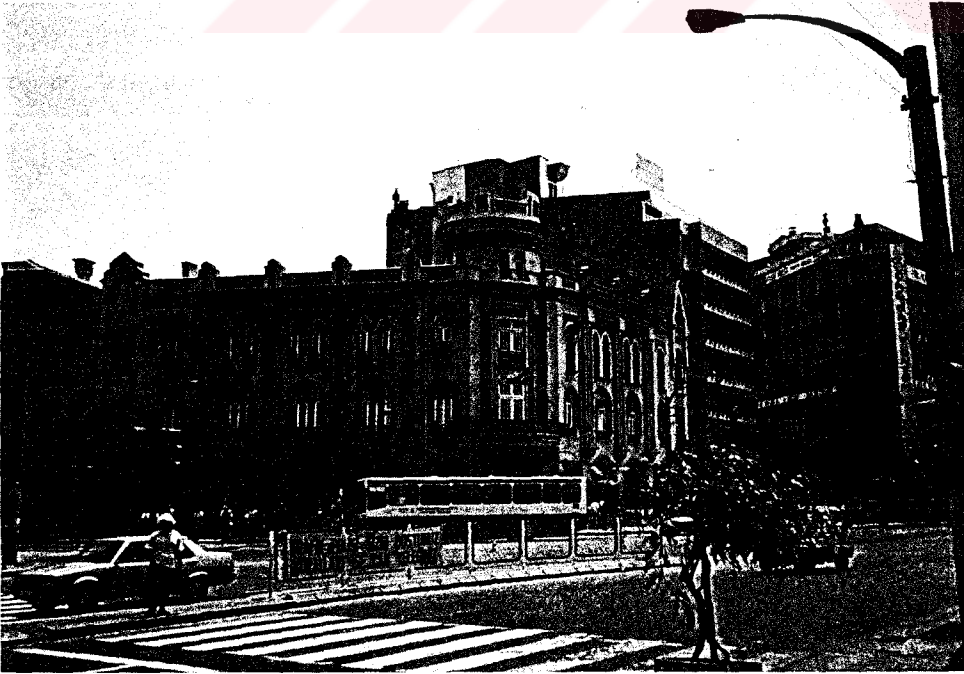
Tütün Deposu, İstanbul, Vedat Tek



Sirkeci Postahanesi, İstanbul, 1909, Vedat Tek



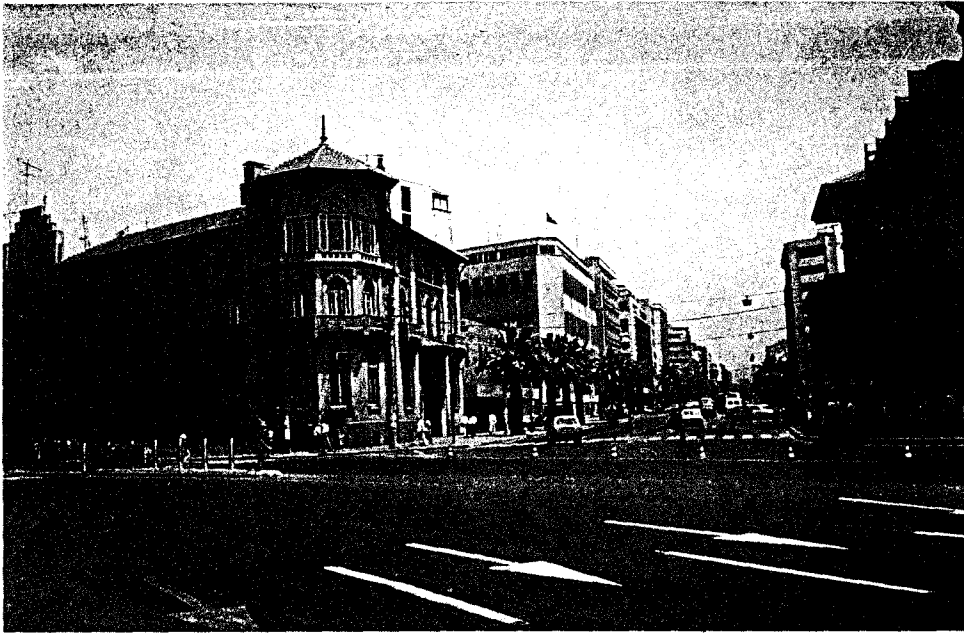
Sirkeci Postahanesi, İstanbul, kubbeli bölüm, 1909, Vedat Tek



İZMİR Roma Bankası ve Amerikan Konsoloshanesi,  
Türkiye Vakıflar Bankası, 1930-32, Ahmet Kemal



İZMİR Büyük Kardağalı Han, 1928, Mehmet Fevzi



İZMİR Osmanlı Bankası, 1926,



Evkaf Apartmanları, 1928-30, Kemalettin Bey



Ankara Osmanlı Bankası, 1926, Gulio Mongeri



1.T.B.M.M.Binası,1915,  
Hasip Bey



Tekel Başmüdürlüğü Binası  
Ankara,1928,G.Mongeri



Ankara Ziraat Bankası, 1926-29, G. Mongeri



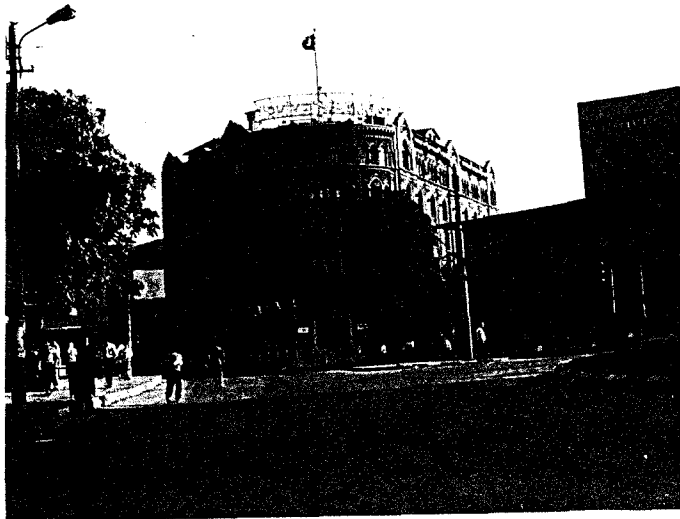
Türk Ocağı, 1926, Arif Hikmet Koyunoğlu



Hariciye Vekaleti (Kültür Bakanlığı), 1927, Ankara  
A. Hikmet Koyunoğlu



Ankara Osmanlı Bankası, 1926, G. Mongeri



İş Bankası, Ulus, Ankara, 1926, G. Mongeri

### 3.3. Rasyonel Uluslararası Dönem

Eskinin tüm 'köhnelikleri'nden arınmak isteyen genç cumhuriyetin savına Osmanlı-Selçuk biçiminin çağdaş uyarlamalarının uygunluğu ciddi bir sorundu. Çelişki cumhuriyetin temel sloganı olan 'muasır medeniyet seviyesi' ve onun kaçınılmaz ürünü olan 'asrilik' ile, bu ilk dönem biçimleri arasındaydı. Çünkü devlet muasır medeniyet tanımlaması için Batı'ya yönelmişti ve mimarlık bu yönelimin dışında kalamazdı. Tepki ve köktenci çıkarsama, Sanayi-i Nefise hocaları olarak akademik elit içinde yer alan Mongeri'nin ve Vedat'ın mimarlığının gerici oluşuydu.

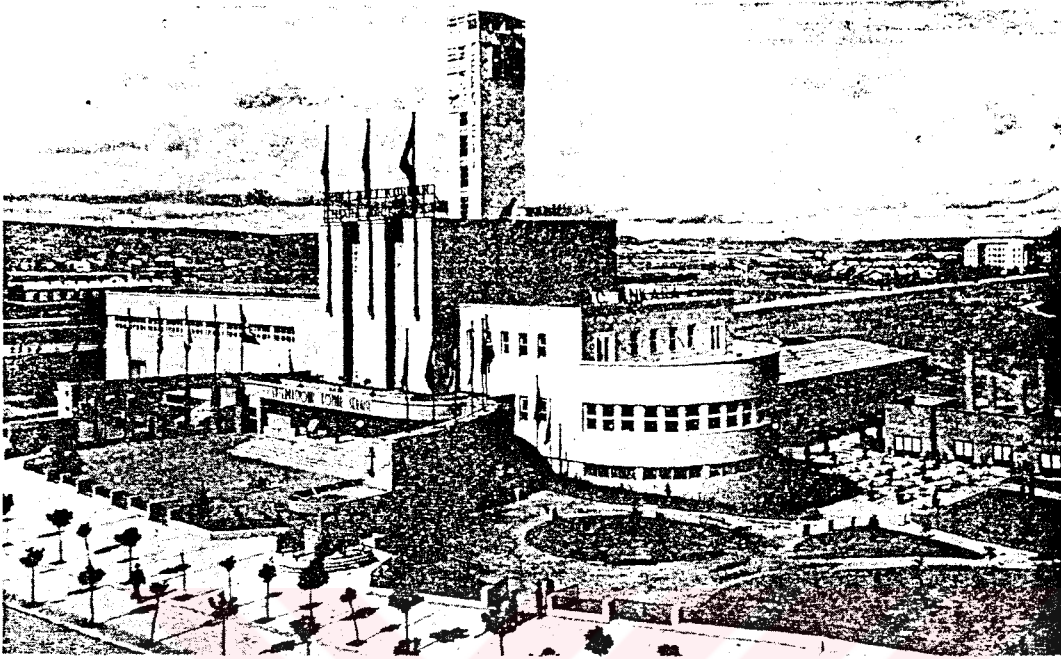
Devlet çağdaş mimarlığın yetkin ürünlerinin Türkiye'de devlet eliyle üretilmesini sağlamalıydı. Batı'ya olan yoğun açıklık genç kuşağın yeni biçimlendiricilerini yetiştirmişti. Sanayi-i Nefise'de ki Mongeri ve Vedat atelyelerinin kapatılması, eğitimin de bu doğrultuda geliştiğini belgeliyordu. Aynı dönemde Z. Sayar ve A. Z. Kozanoğlu İstanbul valiliğine çağrılmış ve kendilerinden dergilerinin eskiyi anıştıran mimar adını değiştirmeleri istenmişti. Zeki Sayar'ın Batı kökenli Arkitekt önerisi hemen orada onay bulmuş ve tüm üçüncü dünya'nın ve Türkiye'nin en uzun ömürlü bu dergisi bir batı sözcüğüyle adlandırılmıştı. Bu ödünsüz 'muasır medeniyet'i yakalama ve onun sanatsal dışavurumunu geliştirme çabası her kesimde vardı ve doğrusu 'en iyileri' getiriliyordu. Devlet operası'nı kurmak için Paul Hindemith çağrılmış, Bela Bartok uzun bir süre Cumhurbaşkanlığı (Senfoni) Orkestrasını yönetmiş, Bruno Taut Milli Eğitim Bakanlığı'nın (Maarif Vekaleti'nin) mimarlık danışmanı ve mimarı ol-

muş, devletin önemli yapıları Viyanalı Clemens Holzmeister'e verilmiştir. O kadar ki askeri giysilerin tasarımı için çağrılan Coco Chanel'in katkısı bugün bile moda tarihinde sözü edilen ve Cumhuriyet Türkiye'sinin üstün niteliğinin ve çağdaşlığa olan tutkunluğunun belgesiydi.

İşte Cumhuriyet'in erkini kanıtlayıp on yılı doldurduğu dönemde, artık halk dilinde 'kübik' olarak adlandırılan tasarım dili de kendi ustalarını yetiştirmişti. Kuşkusuz, dönemin en yetkin başyapıtı 2.Dünya Savaşı yıllarında, bir tepki olarak gelişen yerel kimlik arama döneminde Paul Bonatz tarafından 'klasikleştirilecek'(!) olan Şevki Balmumcu'nun Sergi Evi yapısıdır.

Bu çağın yetiştirdiği en yetkin ve üretici mimarlardan biri de Seyfettin Nasih Arkan ya da kısaca Seyfi Arkan'dır. Adolf Loos'un "bezeme suçtur" ilkesini sonuna değin benimsemiş olan Arkan'ın yapı dili Le Corbusier'nin ve Bauhaus'un diliyle pekişmiş 1917 Sovyet Devriminde kabul gören Çatkıcılık unsurlarını barındıran bir Modern Mimarlık diliydi. Arkan'ın Anadolu ya da Türkiye'ye özgü olma çabası yoktu. Tam tersine çağdaşlığın simgesi olarak gördüğü Batı mimarlığının Türkiye'de yetkin ürünlerini yaratmak onun öncül hedefiydi. Çok etkin olduğu 1930'larda ürettiği onlarca yapı eriştiği bireşimin ürünleridir.

Söylenilecek olan 1930'larda Arkan ve nesiltaşlarının Türk mimarlık söylemini kökten değiştirmiş olmalarıdır. Cumhuriyetin mimarları da bu özgüvenin kimliğinin biçimini ortaya



Ankara Sergi Evi,1933-34,ilk yapıldığı yıllarda,Şevki Balmumcu



Ankara Sergi Evi,değiştikten sonraki hali,1948,Paul Bonatz

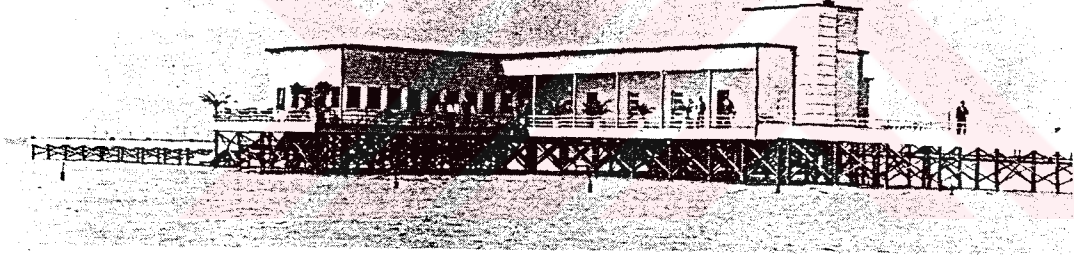
koyabilecek bir yetiye ermişlerdir.

Doğal olarak alınan 'referans' noktası en önemli işveren olan devletin yapılarıydı. Holzmeister'in 1927-33 yılları arasında tasarladığı Milli Savunma Bakanlığı, Cumhurbaşkanlığı Köşkü ve Bakanlıklar binaları ile Egli'nin aynı dönemde gerçekleştirdiği Sayıştay ve İsmet Paşa Kız Enstitüsü çağdaş dilin 'devlet yapısı' düzeyinde betimlenmesinin öncü örnekleri olmuştur.

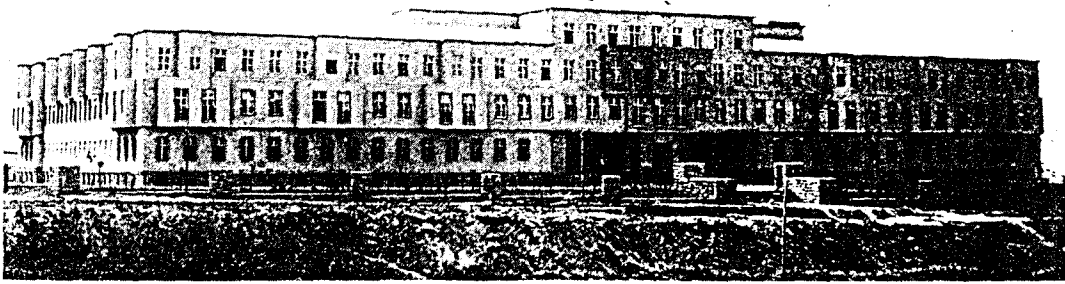
Seyfi Arkan bu ağır, tutucu ortamdan çıkıp daha yalın ifadeler aramıştı. Geniş ve sürekli cam yüzeyler, derin konsol saçaklar, yatay ve düşey düzlemlerin temiz tanımları ile oluşturduğu Hariciye Köşkü'nde (1933-34) değişen yapı dilinin öncülüğünü üstlenmiştir. Tümüyle Bauhaus esiniyle biçimlenmiş Cumhurbaşkanlığı Florya Köşkü (1934), geniş yatay bantları derin fugalar ile bezenmiş, teras balkonların ve tüm saydam yüzeylerin birlikte ele alındığı Ayazpaşa'daki Üçler apartmanı (1935) daha sonra 1937 de gerçekleştirdiği dairesel ve dik açılı biçimlerin, taş, beton, bronz ve pirincin yalın ve som olarak kullanıldığı Belediyeler (İller) Bankası Türk yapı sanatında "Batı'nın" yadsınamacağı bir olgunun varlığını kanıtlamıştır.

Arkan Türkiye'de çağdaş mimarlık akımının kuşkusuz en üretken ve etkin temsilcisi idi. Arkan'ın yanında Şevki Balmumcu, Abidin Mortaş, Arif Hikmet Holtay, Zeki Sayar, Sabri Oran, Bekir Vural, Rebiî Gorbon, Rüknettin Güney ve Asım Kömürcüoğlu gibi Türk mimarlarla Ernst Egli, Bruno Taut, Martin Elsaesser gibi yabancı mimarlarında etkisi çok olmuştur.

"Arkan ve izleyicilerinin başlattığı -amiyane (bayağı) ta-  
birle- 'kübik mimari' hareketi öyle bir etkinlik kazandı ki,  
1930'lardan 1990'lara değin 60 yıllık mimarlık söyleminde her-  
hangi bir seçenek tutum ne destek buldu ne de gelişti. Geçen  
60 yılda ne yazık ki Türk mimarlığı ilk yıllarının nitelikli  
ürünlerini üretmeyi sürdüremeyip evrensel mimarlık ortamında  
bir varlık gösteremedi. Çağdaş hareketten sapıp 'Türk' ya da  
'Anadolu' olanı saptamaya ve bir kimlik yaratmaya çalışanlarda  
Sedat Hakkı Eldem'in çevresinde küçük bir grup olmaktan öteye  
gidemediler."(25)



Cumhurbaşkanlığı Deniz Köşkü, Florya, İstanbul, 1935-36  
Seyfi Arkan



Milli Savunma Bakanlığı, Ankara, 1927-31, Clemens Holzmeister



Üçler Apartmanı, Ayazpaşa, İstanbul, 1935, Seyfi Arkan



Üçler Apartmanı, Ayazpaşa, İstanbul, 1935, Seyfi Arkan



İsmet Paşa (Zübeyde Hanım)  
Kız Enstitüsü, 1930 Ankara  
Ernst Egli

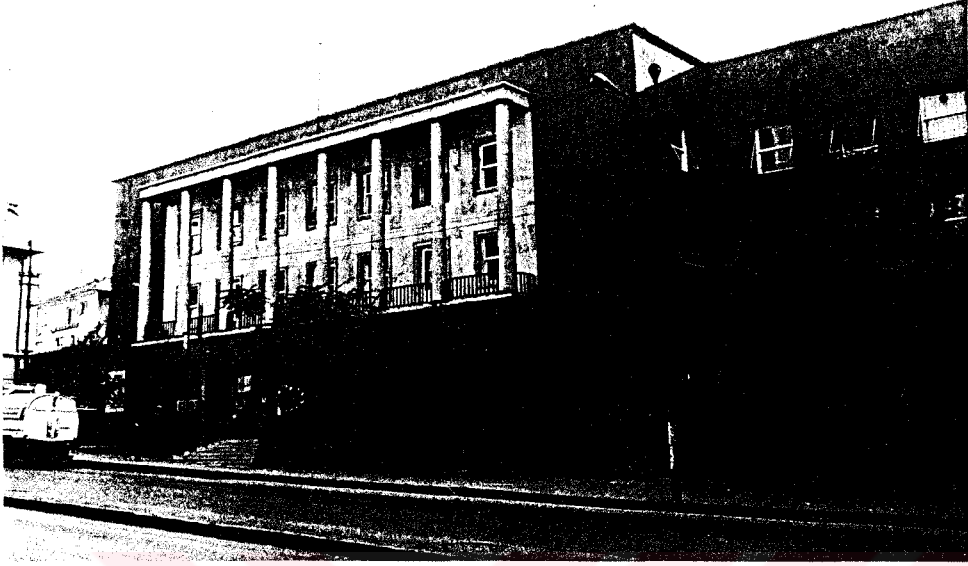
Olgunlaşma ve Akşam Kız  
Enstitüsü Ankara  
Ernst Egli



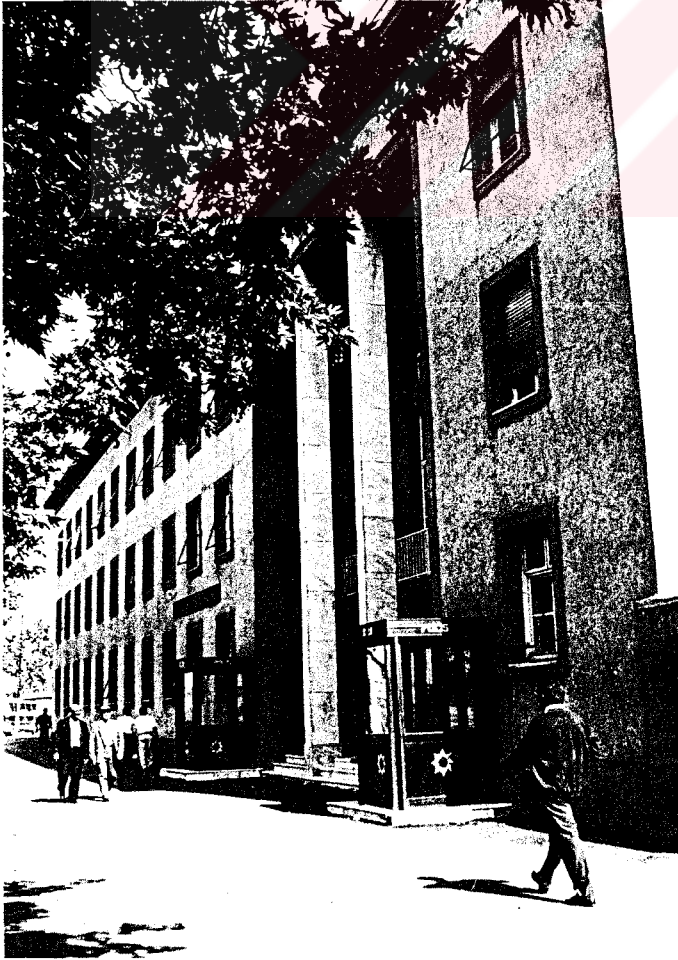
Sümerbank Genel Müdürlüğü  
Ankara, 1937-38  
Martin Elsaesser



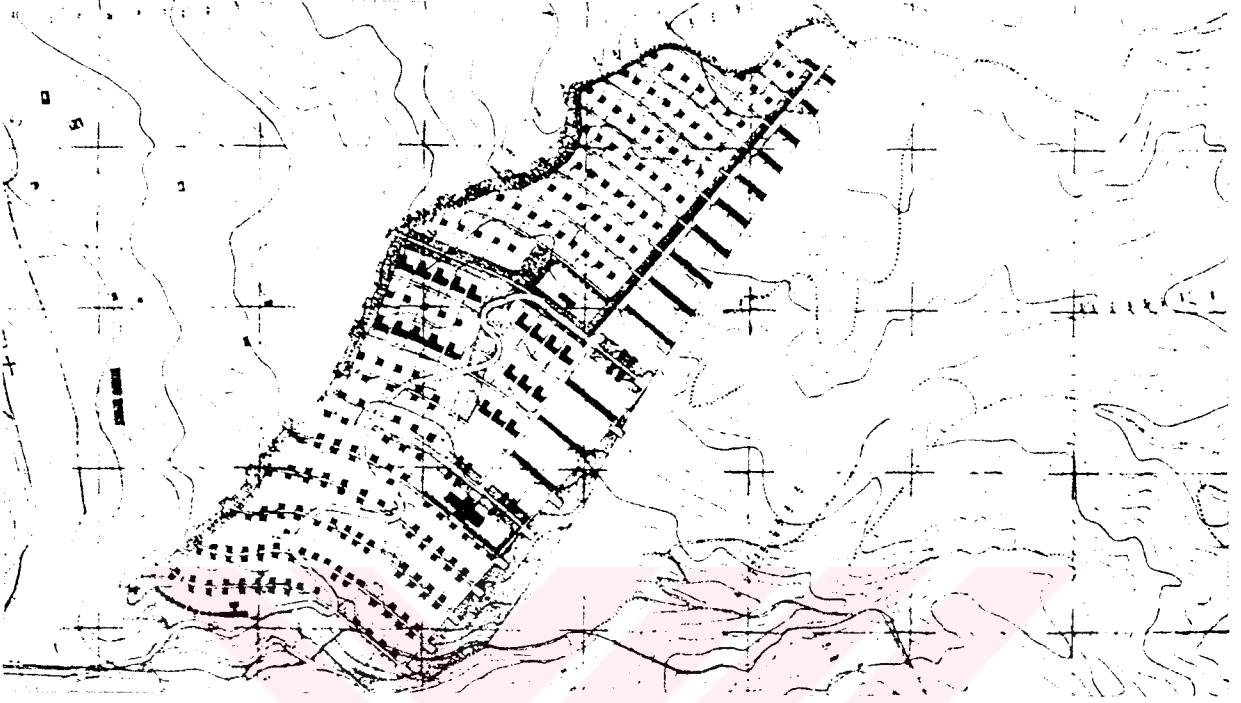
Hukuk Fakültesi Girişi  
1938-40



Emlak Kredi Bankası, Ankara  
Clemens Holzmeister



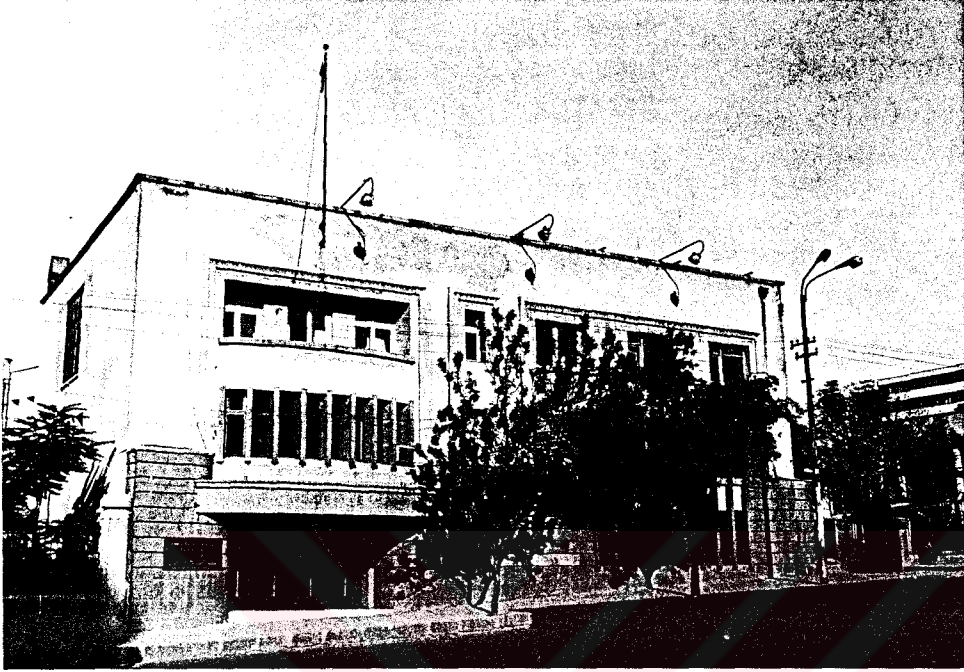
Ankara Radyo Evi



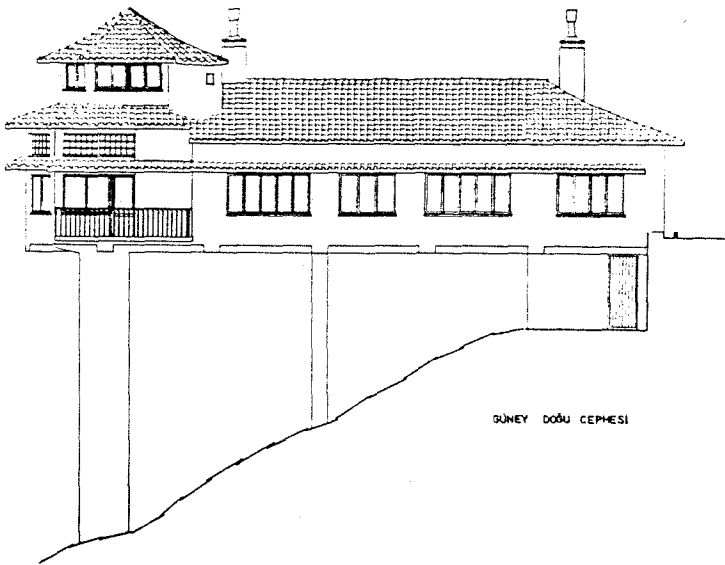
Kömür-iş İşçi Uramı, Kozlu, Zonguldak, 1936-37, Seyfi Arkan



Kömür-iş İşçi Uramı, Kozlu, Zonguldak, 1936-37, Seyfi Arkan



DESİYAB Binası, Ankara, 1935-36



Ortaköy'de kendi evi, 1937, Bruno Taut

### 3.4. II. Ulusal Mimarlık Dönemi

Zamanla ülkemizin tek mimarlık okulunun da öncüsü olan S.H.Eldem'inde etkisiyle mimarlığımızdaki denge, 1940'larda tekrar bölgesel-ulusal mimarlık lehine değişmiş ve Ulusal Mimarlık adı altında Neo Klasizme doğru giden Türk Mimarlığı 1940-50 yılları arasında tekrar 1920'lerdeki anlayışa dönmüştür. Biçimsel Neo Klasik ve sözde Ulusal Mimarlık hareketinin yabancı mimarlar tarafından da destek gördüğü bu dönem 1950'li yıllara kadar sürmüştür. Bu dönemin önemli yapıları New York sergisindeki Türk Pavyonu (1939), Anıt Kabir (1942), İstanbul Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi (1943), Çanakkale Anıtı (1944), İstanbul Radyo Evi (1945), İstanbul Üniversitesi Hukuk ve İktisat Fakülteleri (1947), Amiral Bristol Hastanesi Pavyonu (1950) ve nihayet İstanbul Taşlık'taki Şark Kahvesi (1950) dir.

Tarihsel bir görünümün bina cephelerinde görüldüğü bu dönemde; cepheler kesme taş örgüsü biçiminde taş kaplama olacak, ara yerlerine eski biçim yassı tuğla sıraları dizilecekti; pencere ve kapılar düz lentolu olacak, fakat basık hafifletme kemeri bulunacaktı. Binanın üstü çatı ile örtülecek ve geniş saçaklarla nihayetlenecekti. Boğaziçi yalılarını biçiminde cumbalı salonlar yapılacak ve planı da yonca yaprağı şekline bürünecekti; beton tavanlara ve saçaklara ahşap kaplanacaktı. Hatta bazı mahaller tonoz veya kubbeyle örtülecekti. İşte böylelikle uluslararası mimarlık Türkize edilmiş olacaktı.

Ulusal mimariye dönüşün en önemli sebeplerinden biri de kuşkusuz -ikinci Ulusal Mimarlık düşüncesi döneminin incelenme

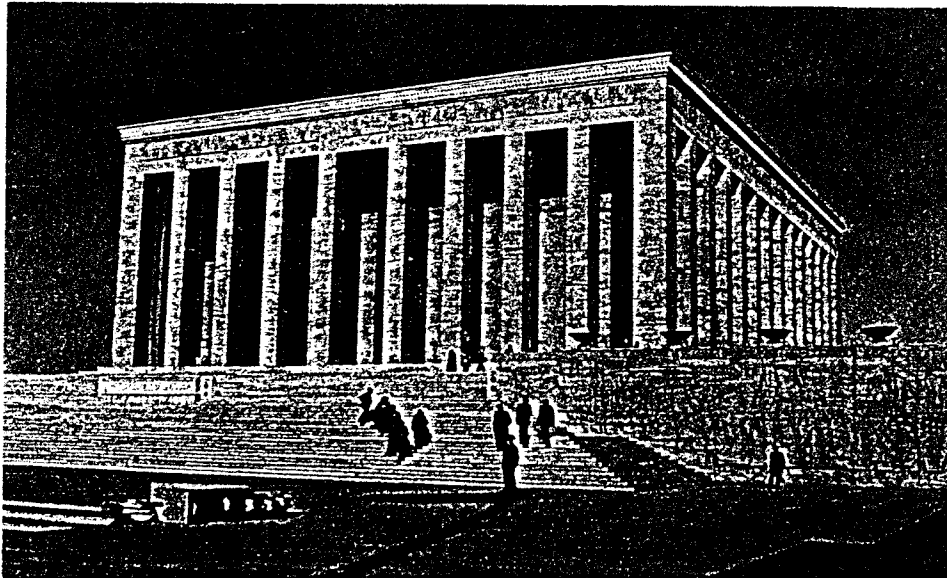
sinde şimdikiye kadar genellikle gözönüne alınmamış olan bu faktör- ikinci Dünya Savaşının çıkması, dolayısı ile o zamana kadar dışardan alınan demir, çimento, cam gibi malzemelerin birden bire gelmez oluşu ile yapı sektöründe beliren durgunluktur. Bu dönemin yapıları değerlendirilirken bu etki gözden uzak tutulmamalıdır.

Birinci ulusal mimarlık akımının ulusalcılığı, Osmanlı İmparatorluğu zamanında ortaya çıkmış bu nedenle de biçim dili olarak daha üst bir sembolik düzeyde, yani anıtsal Türk-Osmanlı mimari ürünleri öğelerinin daha geniş halk kitlelerine hitab edebilecek sembolik düzeyinde, ulusalcılığın kaynaklarını araştırmıştır. Buna karşılık ikinci Ulusal Mimarlık akımı geleneksel Türk Sivil mimarlığını ulusalcılığın kaynağı olarak almaktadır. Türk evinin çeşitli yerlerde kullanılması buna örnektir. Buna neden olarak Osmanlı İmparatorluğunun sembollerini canlandırmaya hala dikkat edilmemesinin yanında, Türk Sivil Mimarlığı üzerindeki inceleme ve araştırmaların bu dönem içinde yoğunlaşmış olduğu, bu mimarlık dilinin temsili yapıları biçimlendirilmesinde kullanılabileceği düşüncesinin doğmuş olduğu gösterilebilir. Bu yapılar Türkiye Cumhuriyeti sınırları içindedirler, sembolik öğeleri Türk halkının anlayabileceği, kabul edebileceği niteliktedir. Bu nedenle, ikinci Ulusal Mimarlık akımı dönemindeki dış etkilenmeleri değerlendirirken de dikkatli olmak gerekmektedir. Çünkü klasik anıtsal Avrupa mimarlık öğelerinin çağdaş ideolojik sembollerle birleştirilerek oluşturulmuş olduğunu söylediğimiz aynı dönem Batı Mimarlığına karşılık Türki-

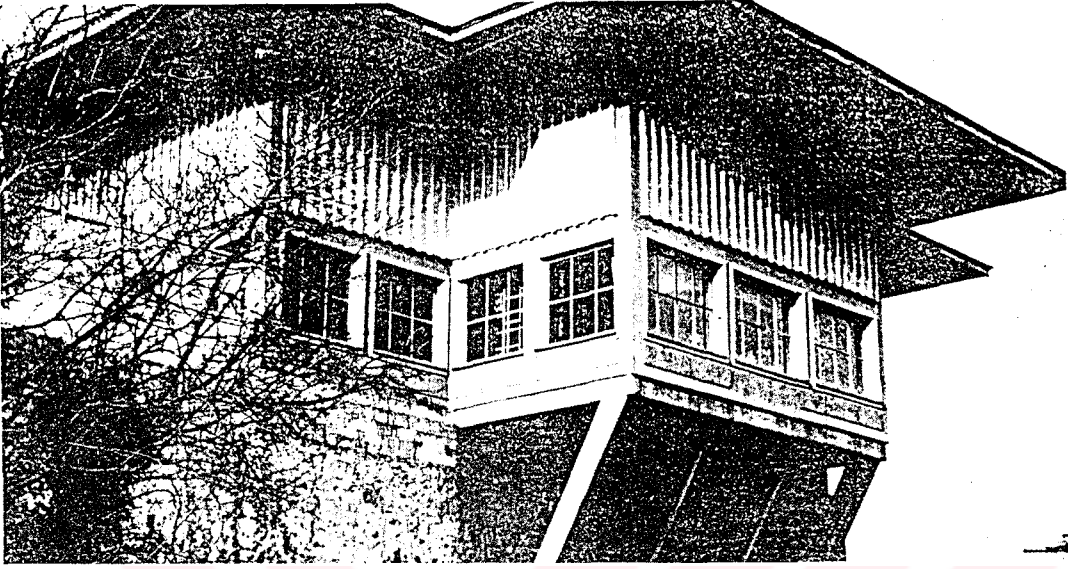
ye'de geleneksel sivil mimarlığın kaynağını oluşturduğu Ulusal Mimarlık düşüncesi bu özelliği ile hem Birinci Ulusal Mimarlık düşüncesinden, hem de o zamanın Batı Mimarlık düşüncesinden ayrılmaktadır.



İ.Ü.Fen Edebiyat Fakültesi, 1943, S.H.Eldem, Emin Onat



Anıtkabir, Ankara, 1944-54, Emin Onat-Orhan Arda



Şark Kahvesi, Taşlık, 1948-50, yıkılmadan önceki hali, S.H. Eldem



Şark Kahvesi, Swissotel ile birlikte yapılan yeni hali

### 3.5. Rasyonel Uluslararası Dönem (1950- )

II.Dünya savaşından sonra ki dönemde serbest mimarlık düşüncesi ağırlık kazanmıştır. Türkiye'de bu dönemde serbest biçimlerle yeni malzeme ve konstrüksiyon olanaklarını deneyerek çözümlere gitme yaygınlaşmıştır. Kaldırılmış olan Lonca örgütlerinden sonra, mimarlar bir örgüte bu dönemde kavuşmuştur.

Yabancı mimarların ülkede mimarlık yapma olanağını yitirdiğini mimarlık yarışmalarının bir düzene sokularak sürekli mimarlık bürolarının kurulabilmesine olanak tanındığını görüyoruz.

ODTÜ, KTÜ, gibi okulların kurulması yeni mimarlık eğitimi verecek kuruluşların İstanbul tekeline çıkarılarak Anadolu'nun başka şehirlerine yayılması düşüncesi uygulamaya konmuştur. Mimarlık ifade araçlarının standartlaştırılması, Türkiye koşullarına uygun ahşap, çelik, betonarme yapı şartnamelerinin çıkartılmaları maliyet hesaplarının, yapı malzemelerinin, yapı araç ve gereçlerinin standartlaştırılmaları gibi mimarlığı, mimarlık uygulamalarını doğrudan etkileyen konuların ortaya konarak bunların yasalar ve yönetmeliklerle düzenlenmesinin başlama sı bu dönemde olmuştur.

Turgut Cansever "ithal söylemlerle yerli mimarlık yaratılamayacağını 1940'larda ulusalcı, 1950'lerde uluslararası ve 1960'larda da yöreselci ithal söylemlerin egemenlik dönemlerini yaşadıkten sonra anlamış olmalıdır."(26) Türkiye de 1940'ları karak terize eden -kendi deyimiyle-"Orta Avrupa köy mimarisinin sevi yesiz pörsük biçim etkileri" (27) nden sözedişi, Bonatz ve diğerlerince ülkeye getirilen tutucu Alman mimarlık söylemine

duyduğu tepkiyi açıklıyor. Bu tepkiyle Büyükada Anadolu Kulübü Otelini (1951-1957, A.Hancı ile birlikte) gerçekleştirmişti ki 2.Ulusal Mimarlık Dönemini gerçekten kapatan yapının S.H. Eldem'in Adliye Sarayı değil, bu yapı olduğu söylenmelidir. Önemi bugüne kadar yeterince takdir edilmemiş bu yapı Türkiye' de 1930'lardan sonra sonra yapılmış ilk gerçek modern üründür. Yoğun Le Corbusier etkilerini Cansever'in hiçbir zaman yoksun kalmadığı bir ustalıklı işleyen bu yapıda bir 'yerli' duyarlılık arayışı vardır.

Bu dönemde "Kişisel mimarlığın ön plana çıktığı,ulusal mimarlık düşüncesinin aksine biçim açısından Batı düşünce ve uygulamalarının etkisi altında kalındığı bunun da bazı durumlarda biçimsel bir kopyacılığa götürmüş olduğu söylenebilir."(28)uygulama alanındaki bazı aşırı örnekler bu yargıyı kanıtlar şekildedir, bunlar da bazı yazarların bu dönemi "Türk mimarlığının dış yayınlarla ve dış etkilerle beslendikleri bir devredir."(29) şeklindeki aşırı ifadelerle tanımlamalarına ve eleştirmelerine yol açmıştır. Bu dönemde toplumsal konulara büyük ölçüde önem verilmemiş olması da başka bir eleştiri noktası olmuştur.

Bu dönemde Le Corbusier'in, Ludwig Mies Van Der Rohe'nin, Frank Lloyd Wright gibi mimarların kişisel etkileri olduğu söylenebilir. Örneğin; 1950'lerden sonra yapılan, Hilton Oteli, İstanbul Belediye Binası, Sakarya Hükümet Konağı, Eskişehir Orduevi (Porsuk Oteli) İstanbul Büyükada Anadolu Kulübü, Tarabya Oteli, Çınar Oteli, Büyük Efes Oteli, Etibank Merkez Büro Binası ve birçok yapıda Le Corbusier ve Brezilya'lı mimar Oscar

Niemeyer'in etkilerini görmek mümkündür.

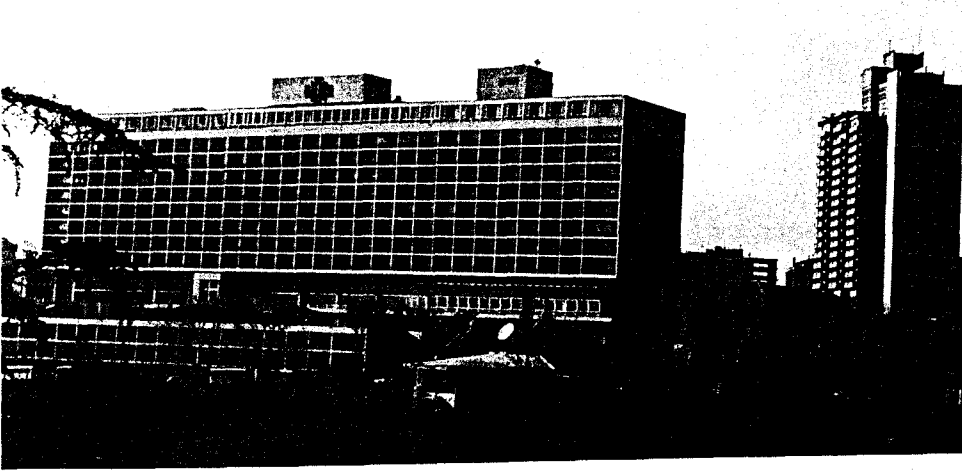
Rasyonel mimarlık başlıca iki yönden eleştirilmektedir:

- 1) Mimarının psikolojik görevselliği açısından.
- 2) Toplumun sosyo-ekonomik koşulları açısından

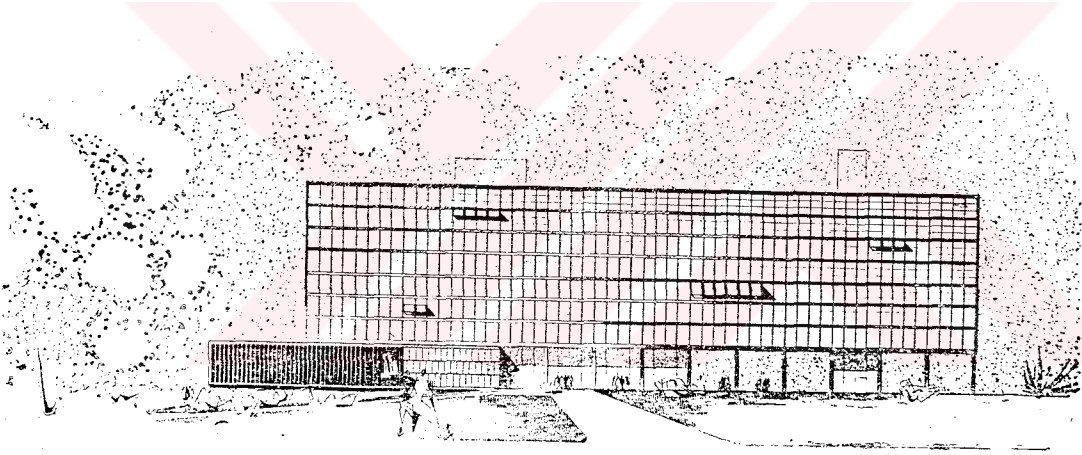
Rasyonel mimarının belirlediği çevre düzeninde yaşayan insanlar zamanla monoton, isimsiz ve benzer biçimlerin tekrarı içinde bulunmanın sıkıntısını duymuşlardır. Öylesine mükemmel tertipli, düzenli bir mimarlık ortamında yaşayan insanın tabiatı ise bu düzenden daha farklı bir şeydir.

Rasyonalist ilkelerin katılıkla uygulanmış olduğu Walter Gropius'un Karlsruhe'deki Dommer Stock Sitesi (1929) ve Berlin'deki Siemens işçi Sitesi (1929-31) gibi sosyal konut yerleşmelerinde alınan sonuçlar açıkladığımız eksikleri göstermekteydi. Diğer taraftan ev, büro, okul, müze vb. gibi farklı fonksiyonlara sahip yapıların tasarımılanmasında aynı rasyonel mimari kurallarının uygulanması sonucunda benzer biçimlerin elde edilmesi de bu sıkıcı tekrarı arttırmaktaydı.

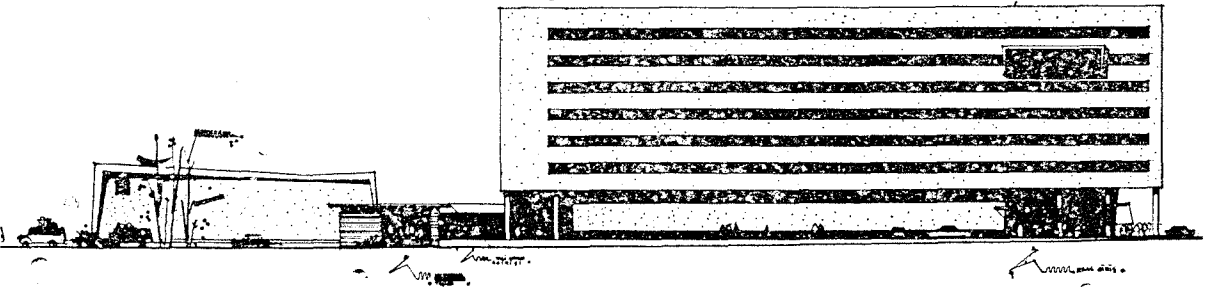
Diğer taraftan mimarlar da hep benzer, anonim (isimsiz) eserler vermekten sıkılmışlar ve kendi kişiliklerini eserlerinde ifade etme ihtiyacını duymuşlardır ki bu da ferdiyetçi, subjektif bir davranıştır ve maniyerizme gidiş olmaktadır.



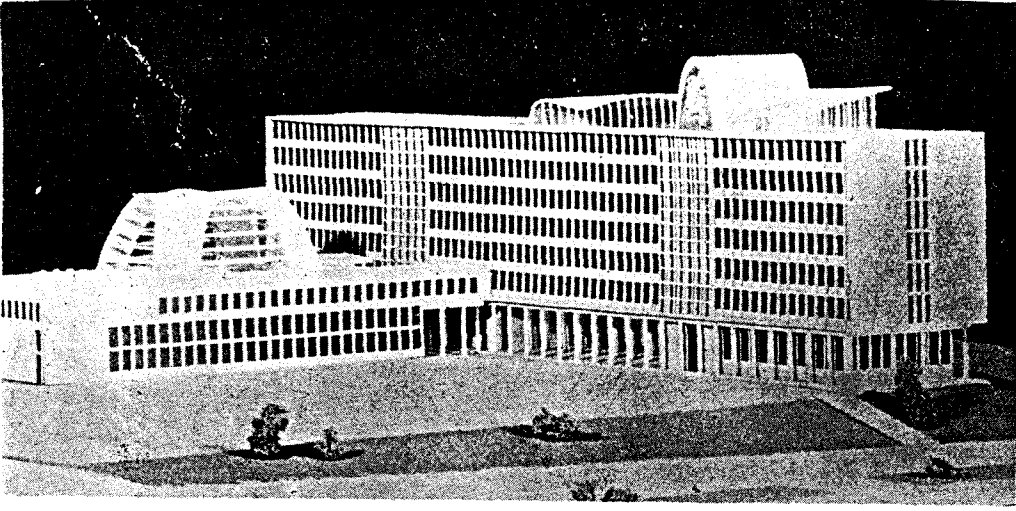
İstanbul Hilton Oteli, 1954, SOM Grubu-S.H.Eldem



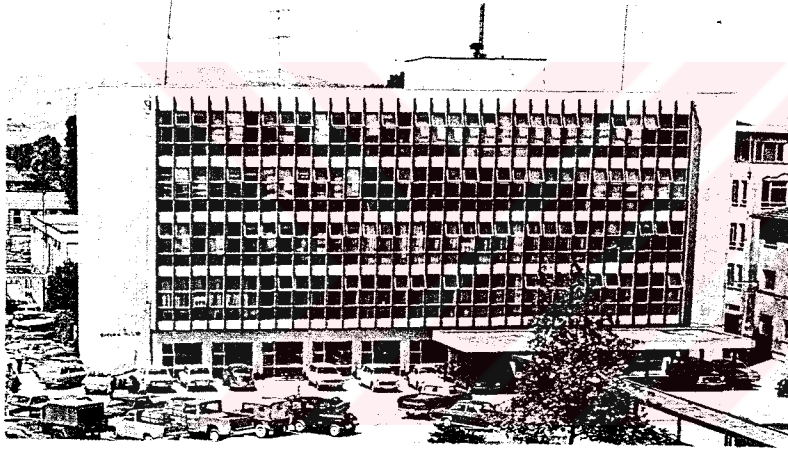
Karayolları Genel Müdürlük Binası Proje Yarışması, 1.Ödül, 1955, Ankara Haluk Bayşal, Melih Birsnel, Radi Birol, Sedad Gürel, Maruf Önal, Abdurrahman Hancı, Süha Toner, Faruk Sırmalı



Karayolları Genel Müdürlük Binası Proje Yarışması, 3.Ödül, 1955, Ankara, Hande Çağlar, Cavit Özedeş, Süleyman Giritlioğlu, Altay Erol



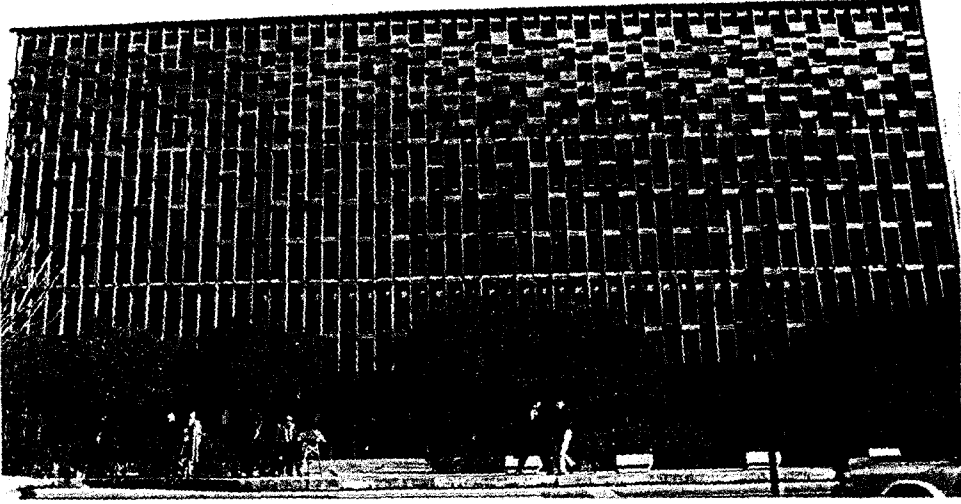
İstanbul Belediye Sarayı, 1953, Nevzat Erol



Adapazarı Hükümet Konağı, 1956,  
Enis Kortan-Harutyun Vapurciyan, Nişan Yaubyun, Avyerinos  
Andoniadis



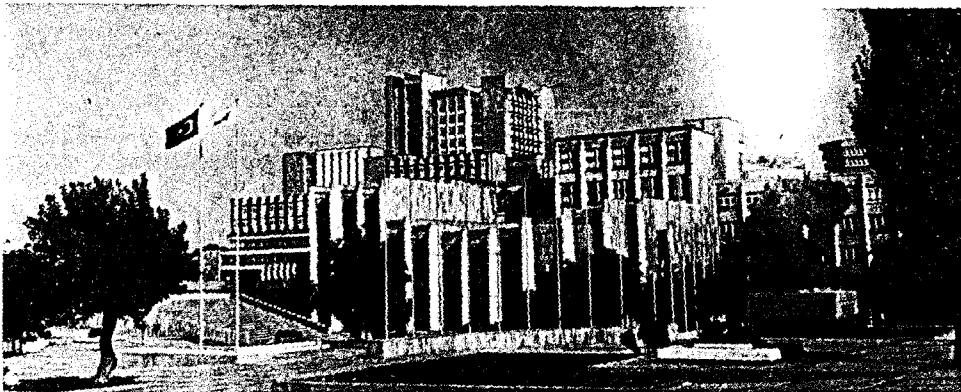
Etibank Genel Müdürlüğü  
Ankara, 1956, Vedat Özsan  
Tuğrul Devres, Yılmaz  
Tuncer



A.K.M., 1969, Hayati Tabanlıoğlu



T.T.K. Ankara, 1967, Turgut Cansever, Ertur Yener



Hacettepe Ünv. 1964, SİSAG Yapı Projelendirme Grubu, Sabih Kayan

### 3.6. Irrasyonel Mimarlık

- a) Sezgisel imgeleme ve duygularla sonuca varmak
- b) Doğa ile yakın ilişkiler kurmak
- c) Mevcut koşullara göre özel, tek defaya mahsus çözümler aramak. Dolayısıyla süprizli, alışılmamış, farklı, yeni ruhsal etkiler sağlamak.
- d) Çok biçimli çalışmalar yapmak.
- e) Düzgün geometrik biçimlere karşı çıkmak, serbest, dinamik biçimler aramak. (Biçimsel saflıktan uzaklaşmak.)
- f) Salt güzellik ve mükemmel oranlar aramayı reddetmek ve sağ duyunun ürünü olan, kabul edilebilir bir güzellik aramak.
- g) Kişisel yaratıcı ifadeler aramak, spontane olmak, subjektif olaylara değer vermek, mimarı bir ölçüde "biçim verici bir artist" olarak görmek.

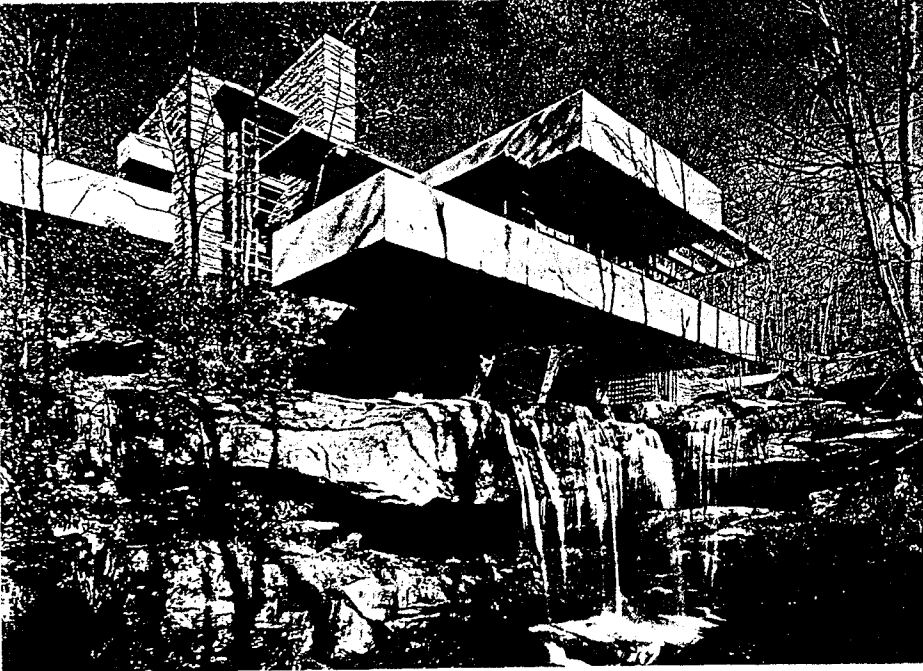
irrasyonel mimarlık bu başlıklar altında toplayacağımız bazı görüşlerle rasyonel mimariye eleştiri ve alternatif getirmiştir. Bu mimari dönem içinde de Le Corbusier'in, Frank Lloyd Wright'ın Alvar Aalto'nun, Eero Saarinen vb. mimarların etkileri olmuştur.

1950'lerde ABD'de, rasyonel mimariye maniyerist tepkilerle karşı çıkışlar olmuştur. Eero Saarinen'in New York'ta yaptığı TWA binasını bu anlamda bir örnek olarak görebiliriz. Aynı şekilde Frank Lloyd Wright yapıtlarında genellikle irrasyonel bir tutum içinde kendi güçlü kişiliğine özgü, maniyerist davranışlar gösterir. 1936'da yaptığı Falling Water (Şelale Evi)nde dahi yapı bütünü bileşenlerinin rasyonel-geometrik elemanlardan

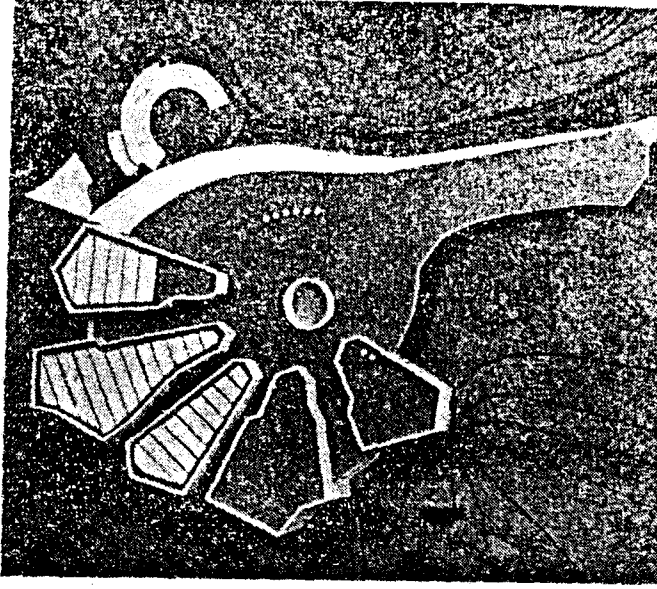
(dikdörtgen prizmalardan) oluşmasına rağmen bu elemanların sentezi olan son biçimde dinamik, heyecanlı, sürprizli, tekrar ve taklit edilemeyen orjinal bir eser ortaya koymuştur.

Ankara'da yapılan Büyük Ankara Oteli, genel tasarım ilkeleri ve plastik değerleri bakımından Wright'vari bir davranış ifade etmektedir.

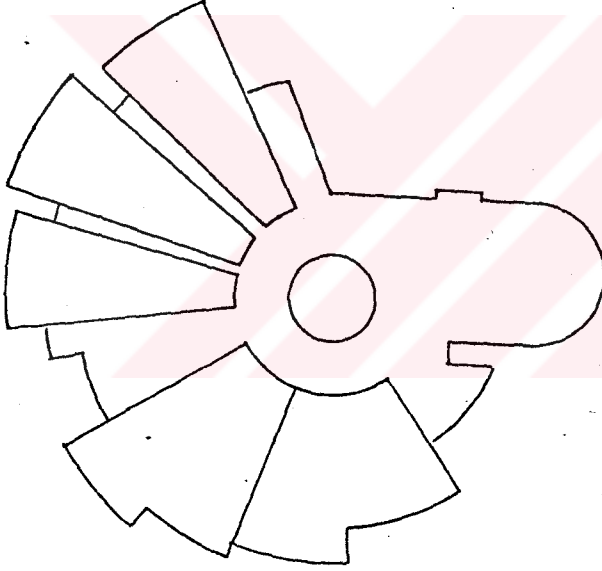
ODTÜ Kampüsünde akademik bölge içinde tek tek kendilerine özgü düzen ve tutumlar içinde gerçekleştirilen yapılarda birbirinden farklı mimari davranışlar dikkati çekmektedir. Örneğin Anfiler grubunda Aalto etkilerini görmek mümkündür. Aynı kampüste Mimarlık Fakültesi ve Merkezi Kütüphane Binası'nda da Brütalist etkiler görülmektedir.



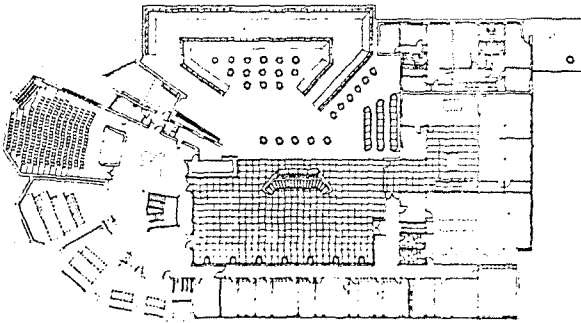
Selale Evi, 1935-39, F.L. Wright



Hövikodden'de bir müze  
Eikvar ve Engebretsen



O.D.T.Ü.Akademik Merkezde  
Anfiler grubu,1966-67  
Altuğ-Behruz Çinici



Wolfsburg Kültür Merkezi  
Alyar Aalto

### 3.7. Post-Modern Mimari

Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de mimarlığın yeni yönelimi Post-Modernist doğrultudadır. Bu eğitim Türkiye'de üretilen yapılar içinde çok küçük bir bölümde etkisini gösterse de böyle oluşu öneminin yadsınmasını gerektirmez. Bunun yanında post modernizmin yalnızca 'biçimin maliyetini karşılayabilecekler için varolabileceğini de belirtmek gerekir. Ve bu maliyet yalnız parasal değil aynı zamanda kültürel bir maliyettir. Çünkü "prestij mimarlığı" dışında kalan yapı üretim etkinliklerinde, mimar, alanlara göre değişen oranlarda olmakla birlikte, oldukça kısıtlı bir role sahiptir.

Post-Modernist gerekçelerin ilki ve en önemlisi 'halkın anladığı bir mimarlık' ülküsü geliştirmesi olmuştur. Özellikle 20. yy. mimarlık akımlarının hemen hemen hepsi oldukça karmaşık bir düşünsel temele oturur ve daha da önemlisi, bu temelin kısıtlayıcılığı nedeniyle mimar oldukça dar bir biçimler evreninde hareket etmek zorundadır. Kısacası, onun eylem olanakları yalnız müşterisinin isteklerinden ötürü değil ondan da fazla kendi koyduğu kurallar nedeniyle daralmıştır. Mimar olmayanlar, gittikçe daha özel bir meslek dili içine kapanan mimarların dediklerini ve dolayısıyla da yaptıklarını anlayamamaktadır. Mimarın hem kendini kısıtladığı, hem de buna tutarlı nedenler bulmaya çalıştığı ortamda, gittikçe karmaşıklaşan mimari düşünceyi, kitlelerin anlamaması doğaldır. Ama pek de o denli doğal olmayan şey gitgide daha 'anlaşılmaz' hale gelen mimarlığın her geçen gün daha az toplumsal oluşudur.

Türk mimarlığında 'uçlar' hiç varolmamıştır. Birinci Ulusal Mimarlık, 1930'ların mimari batılılaştırma dalgası içinde kolayca silinip gitmiş; kısa bir aradan sonra 1950'lerde Batı'lılık yeniden gündeme gelince kendine eskinin en güçlü izleyicileri arasında bile karşıt bulamamıştı. Oysa Post-Modernizmin gelişi böylesi bir suskunlukla karşılanmamıştır.

1970'li yıllara dek sadece mimari biçimleri ve üslupları ithal eden Türkiye ilk kez bugün dışarıdan gelen bu anlayışın düşünsel altyapısını tartışmayı denemektedir. Artık, Batı'da üretilen her şeyin 'tanrı sözü' gibi değerlendirildiğini görmüyoruz. Post-Modernizm, Türkiye'de kendine izleyiciler bulmuştur; ama tek doğru yolun onların ki olduğunu düşünmeyenlerin de sayısı fazladır. Üstelik, gerek akademik çevrelerde, gerekse de meslek pratiği içinde çalışanlar arasında çoğu kişi de güçlü bir muhalefet cephesi oluşturmaktadır. Türk mimarlığı pasif bir izleyici değil de etkin bir yaratıcı olacaksa, bunu tartışmalar ve özgün eylemlerle başaracaktır.

Batı'da üretilen her şeyin itirazsız izleyiciliği ile özgün bir mimari üretiminin asla bir araya gelemeyeceği anlaşılmıştır.

İki Post-Modernist mimar arasında, çoğunlukla hiçbir tasarımsal bir benzerlik bulunmayabilir. Onları aynı çatı altında toplayan şey mimarlığı bir 'biçim bulma' sorununa indirgemeleridir. Bu biçim, özgürce hiçbir kısıtlamaya uğramaksızın üretilebileceği gibi, tarihten doğrudan alma şeklinde ya da tarihsel bir biçimin yeniden yorumlanmasıyla da yaratılabilir.

Türkiye’de uygulanan Post-Modernizmi, tasarım anlayışlarındaki ayrımlara göre üç grupta toplayabiliriz:

- tarihsel biçimlere doğrudan yönelme
- tarihsel yorum denemeleri
- serbest biçim denemeleri

a) Tarihsel biçimler doğrudan yönelme

Bu anlayışla tasarım yapanlar, eski üslup ve dönemlere ait özgün biçimleri az ya da hiçbir değişikliğe uğratmadan kullanmaktadırlar. Fakat yeni bir yapıyı tümüyle eski mimari biçimlerle tasarlamak olanaksızdır. Yoksa çağdaş yapım tekniklerine ve öngörülen işlevlere uygun olmayan bir yapı ortaya çıkar. Dolayısıyla eskiye ait biçimlerin yeni yapılan yapıda kullanımı sınırlı olmaktadır. Tarihsel biçimlere yönelen bir mimarlığı çoğu zaman bir cephe mimarisinden öteye geçememesi bu yüzdendir.

Örneğin İstanbul, Şişli’deki Atalar Mağazası yepyeni bir yapının içinde yer aldığı halde giriş cephesinde Dor düzeni antik bir tapınak cephesinin dörtte üçünü oluşturur.



Atalar Mağazası, Şişli

Buradaki Post-Modernist anlayış, mağaza cephesinde resimsel bir yüzeye dönüşmüştür. Nail Çakırhan'ın Muğla'nın Akyaka Köyü'ndeki tasarladığı evlerde ve Datça yakınlarındaki Perili Köşk adlı motelde mimari anlatım, daha bir bütünlük oluşturmaktadır. Bu yapılar hem kitle düzeni, hem cephe, hem de ayrıntılar açısından yörenin halk mimarlığını neredeyse yinelemektedir. Mekan düzeni açısından ise bu yapılarda geleneksel mimariyi çağrıştıracak çok az şey vardır.

#### b) Tarihsel yorum denemeleri

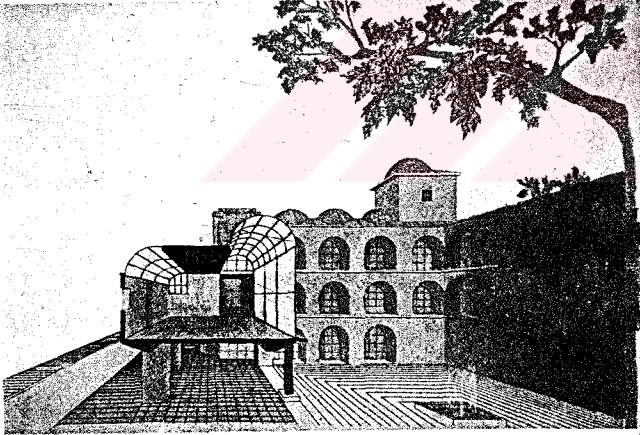
Tarihsel yorum denemeleri yapmaya yönelen mimarlar biçimlerin geçmişten olduğu gibi alınmasını yadsıyıp, bunları bir anlamda çağdaşlaştırmayı denemektedirler. Eski öğeler tarihten soyut birer 'kavram'a dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Örneğin; geçmişten kubbe alınacaktır; ama bu artık bir Osmanlı kubbesi ya da Roma kubbesi olarak kullanılacaktır. Bu mantık tüm mimari biçimlere, mimarın amaçları ve tasarımına gerekleri doğrultusunda uygulanabilir.

Tarihsel yorum denemesi yapan Post-Modern tutumun en başarılı örneklerden birinin Turgut Cansever'in Ankara'da Ulusal Müze için hazırladığı proje olduğu söylenebilir. Bu yapıda Cansever; Osmanlı Mimarlığına özgü pek çok öğeyi yeniden gündeme getirmektedir. Örneğin, yapı dev bir Osmanlı hanı gibi geniş ve revaklı bir çevresinde gelişen plan düzenine sahiptir. Çatı örtüsü ise Topkapı Sarayı'nın mutfak bölümünü anımsatan piramidal külahlardan oluşuyor. Kullanılan biçimler geçmişi anımsatsa

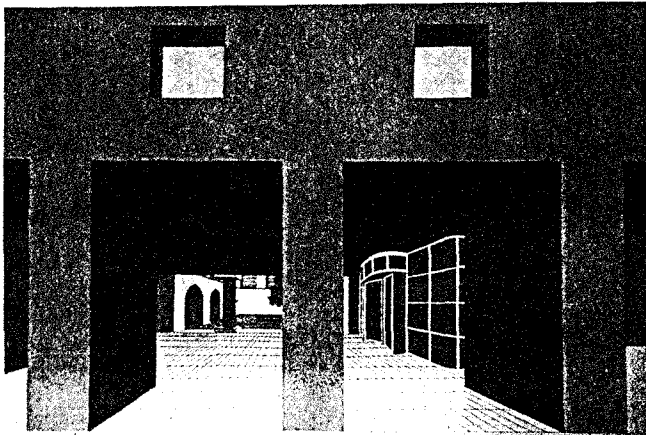
bile, onları tarihte aynen bulma olanağı yoktur.

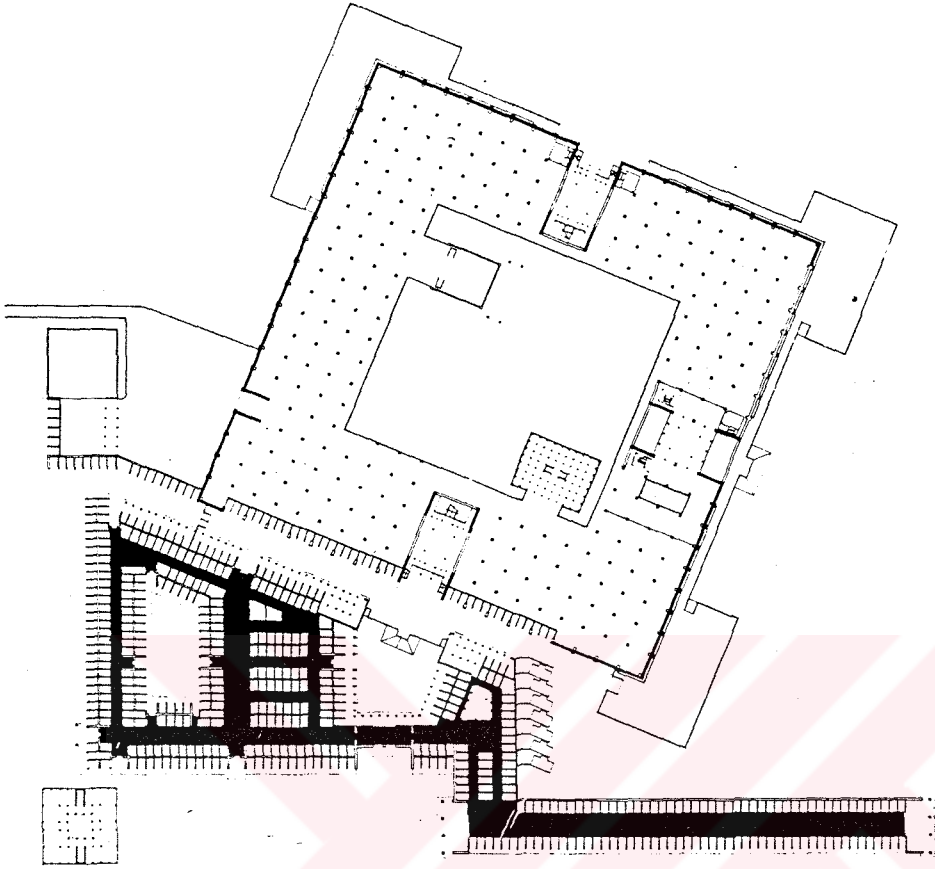
Cengiz Eren'in Kemer-Kızıltepe Tatil Köyü Sosyal Merkez Yapısı'ndaki yorum denemesi, türünün yetkin örnekleri arasındadır. Eren, yapısını İslam ülkelerinin çoğunda görülen tonoz, kemer, kubbe, eyvan gibi öğelerle oluşturmuştur, fakat ortaya çıkan yapı, doğrudan hiçbir tarihsel üsluba ya da biçim düzenine bağlanamayacak özgünlüktedir.

Benzeri bireysel tutumları; Haydar Karabey'in, Atatürk Barajı şantiye kentindeki cami yapısı, yine aynı yerleşmadeki N.E Özyurt'un çarşısı, Atilla Yücel'in Balibey Hanı Restorasyon ve Bütünleme Projesi'nde (Bursa) görmek mümkündür.

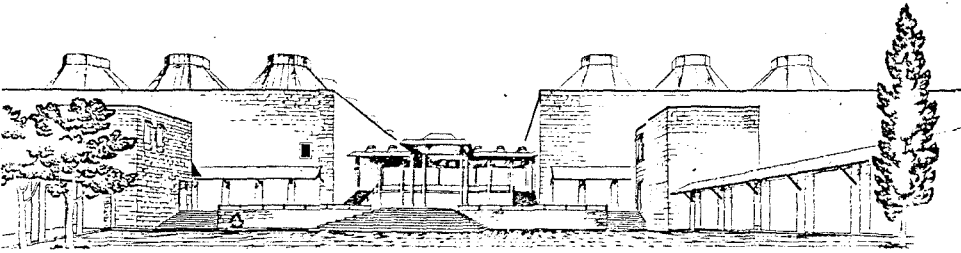


Bali Bey Hanı Restorasyonu  
Projesi, Bursa, Atilla Yücel

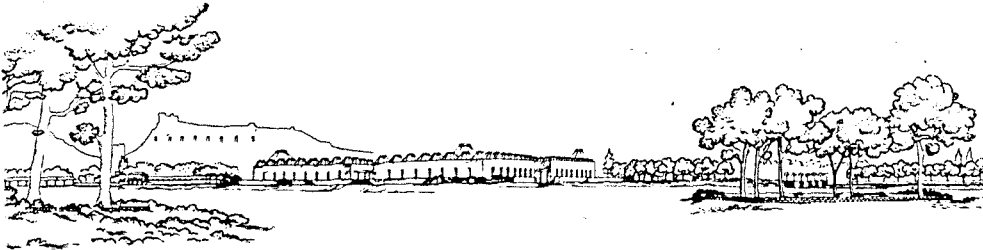




Ulusal Müze ve Kültür Merkezi Projesi, zemin kat planı, Ankara, Turgut Cansever



Ulusal Müze ve Kültür Merkezi Projesi, ana girişten görünüş



Ulusal Müze ve Kültür Merkezi Projesi, parktan görünüş.

c)Serbest biçim denemeleri

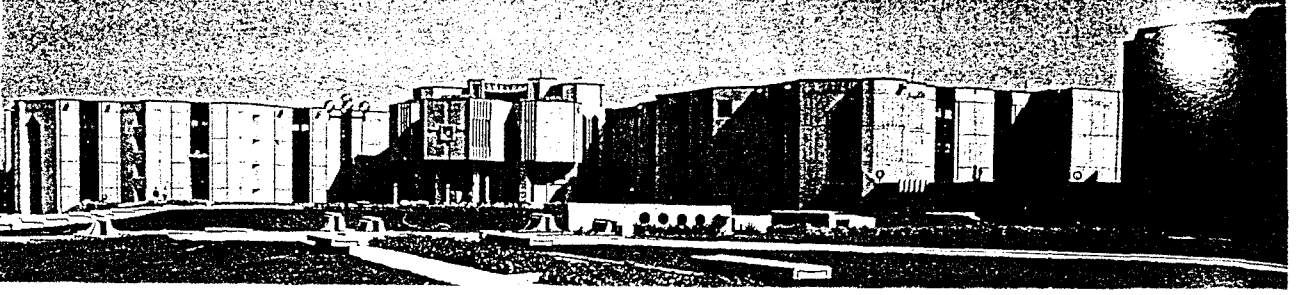
Post-Modernist bir serbest biçim denemesinde seçenekleri sayısı, mimarın kullandığı yorumlama olanaklarının çokluğu sayesinde daha da artmaktadır. Mimar hem tarihsel biçimleri, hem de kendi yarattıklarını kullanabilmekte, özgürce yorumlamaktadır.

Serbest biçim dili oluşturmaya yönelen Türk mimarları arasında Altuğ ve Behruz Çinici adları sayılabilir. 1984'de yaptıkları T.B.M.M. ek binası bu anlamda bir çalışmadır. T.B.M.M. üyeleri için yapılan konut sitesinde de benzer bir anlayışla çalışmışlardır. Burada diğer örnektekinin tersine, geleneksel Türk halk mimarlığından alınmış denebilecek pek çok mimari biçim ve öge vardır. Örneğin; pencere oranları, kafesler, çatı vb. Fakat oluşan bütün, tarihselci nitelikte olmaktan uzaktır.

Farklı ürünlerde somutlaşan, serbest tasarım anlayışı başka pek çok mimar için geçerlidir. Birleşmiş Mimarların Çamyuva Tatil Köyü, D.Tekeli ve Sami Sisa'nın Halk Bankası Genel Müdürlük Binası, Mimarlık Araştırmaları Stüdyosu'nun Ankara Kızılay'daki işhanı, Fatih Gorbon ve Kaya Dinçer'in Maçka Teknik Lisesi ek binaları, Tuncay Çavdar'ın; İber Oteli, Göynük'teki Sultan-saray Oteli, Ekselsior Oteli serbest biçim denemelerinin görüldüğü yapılarıdır.

Post-Modernizm Türk mimarlığına tarihten (kendi tarihsel geçmişimizden) korkusuzca yararlanabilme olanağını vermiştir. Bu biçimleri tarihten yararlanarak bulma fırsatları Türk mimarlarının karşısına, başka ülkelerin mimarlarından daha sık çıkacaktır. Çünkü onların karşı karşıya kaldığı tarih olağanüstü

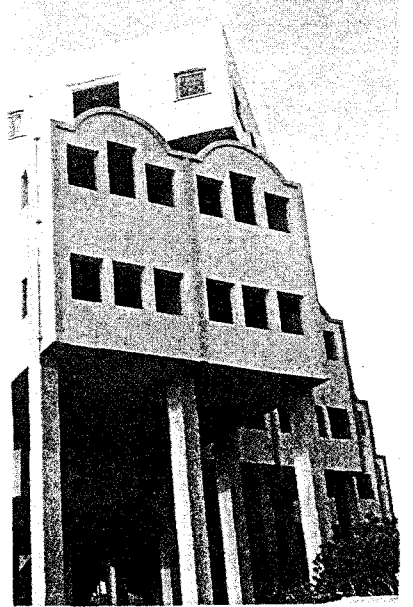
bir çeşit ve zenginlik içermektedir.



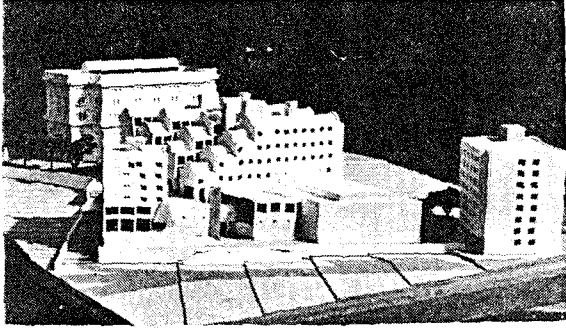
T.B.M.M Ek Binaları, Ankara, 1984, Altuğ-Behruz Çinici



Kızılay'da İşhanı, Ankara  
Mimarlık Araştırmaları  
Stüdyosu

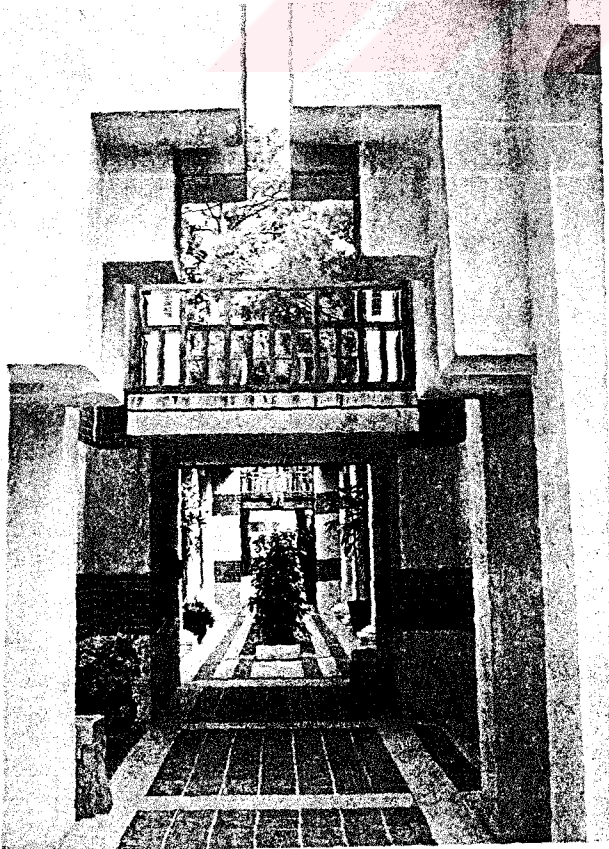


Ekselsior Oteli



Maçka Teknik Lisesi  
ek binaları,  
Kaya Dinçer-Fatih Gorbon

Sultansaray Oteli, Göynük  
Antalya, Tuncay Çavdar



Çamyuva Tatil Köyü  
1983-84  
Birleşmiş Mimarlar

## Otuz Değişkene Bağlı Olarak Akımların Sınıflaması \*

Modern (1920-60)	Geç Modern (1960- )	Post-Modern (1960-)
İdeolojik Özellikler		
1.tek bir uluslararası biçem (stil) ya da 'biçemsizlik'	bilinçsiz biçem	biçimde çifte kodlama
2.ütöpik ve idealist	faydacı (pragmatik)	'popüler' ve çoğulcu (pluralist)
3.determinist biçim, işlevsel	esnek	göstergibilimsel (semiotik) biçim
4.zeitgeist (çağın düşüncesi)	geç-kapitalist	gelenekler ve seçenek
5.peygamber ve şifa veren olarak sanatçı	bastırılmış sanatçı	sanatçı\müşteri
6.elitist\tektip insan için	elitist profesyonel	elitist ve katılımcı
7.bütüncü, geniş kapsamlı	bütüncü	parça parça
8.kurtarıcı\doktor olarak sanatçı	mimar,hizmet verir	temsilci ve harekete geçirici olarak mimar

## Biçimsel (stilistik) özellikler

9.dürüstlük	supersensuelizm\ slick-teck, high-teck	melez anlatım
10.basitlik	karmaşık basitlik belirsiz ilişkiler	karmaşıklık
11.eşiklimli mekan	aşırı boyutlarda eşiklimli mekan (açık büro,fabrika mekanı) aşırı ferah mekanlar,düz- lük	süprizli değişken me- kan

\*Classifying Movements According to Thirty Variables. Late Modern Architecture. Charles Jencks. Academy Editions, Londra, 1980, s.32

12. soyut biçim	heykelimsi biçim hiperbol, bilmece- si biçim	geleneksel ve soyut biçim
13. özleştirmeci (pürist)	aşırı tekrarcı ve özleştirmeci	seçmeci (eklektik)
14. sessiz 'aptal kutusu'	geveze (çok parçalı)	göstergebilimci parçalama
15. makina estetiği, düz mantık, sirkü- lasyon, mekanik, teknolojik ve strüktür	ikinci makina es- tetiği, aşırı man- tık, sirkülasyon, mekanik, teknoloji ve strüktür	bağlama göre değişen karışık estetik, içe- riğin anlatımı ve işleve göstergebilim- sel uygunluk
16. süse karşı	süs olarak strük- tür ve konstrüksiyon	organik ve uygulamalı süsten yana
17. benzerliklere ve çağrışımlara kar- şı	mantık, sirkülasyon mekaniklik, tekno- loji ve strüktür çağrışımları, don- durulmuş hareket	benzerlik ve çağrışım lardan yana
18. mecaza karşı *	mecaza karşı	mecazdan yana
19. tarihsel anılara karşı	tarihselliğe karşı	tarihsel çağrışımlar- dan yana
20. mizaha karşı	istenmeden oluşan mizah, dilsürçmesi	mizahtan yana
21. simgeselliğe karşı	istenmeden oluşan simgesellik	simgesellikten yana

Tasarıma yönelik düşünceler

22. park içinde kent	park içinde "anıtlar"	bağlamsal şehircilik ve yenileme
23. işlevsel ayırım	tek çatı altında tüm işlevler	işlevsel karışım
24. 'bir deri bir ke-	optik etkili kay- gan deri, ıslak gö- rünümlü bükülmeler	'Manyerist ve barok'

\* mecaz- metaphor. Benzetmeye dayanan bir edebi sanat  
(çevirenin notu)

25. <u>Gesamtkunstwerk</u>	azaltıcı, eliptik ızgaracılık, irrasyonel ızgara	her türlü sanatlı anlatım
26. 'kitle değil hacim	kapatılmış zar gibi hacimler, kitle reddediliyor; her şeyi kapsayan biçim, kapsamlayış**	dik açılı olmayan mekan va taşmalar
27. kibrit kutusu bloklar, nokta bloklar	taşmaları olan bina, çizgisellik	sokak binası
28. transparanlık	tam anlamıyla transparanlık	çok anlamlılık
29. asimetri ve 'düzenlilik'	simetri, biçimsel dönme, ayna etkisi ve serilere yönelir	asimetrik simetriye
30. uyumlu bütünleşme	paketlenmiş uyum, zorlama uyum	kolaj\çarpışma

\*\* Kapsamlayış-synecdoche. Tümün parçalardan birinin ya da parçalardan birinin tümün yerine kullanıldığı edebi sanata verilen ad (çevirenin notu)

Çeviren: Kaya Dinçer, İstanbul, 1981

### 3.8. Bölüm Notları

24. Metin Sözen, Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı, T.İş Bankası Yayınları, Ankara,1984, s 4
25. Süha Özkan, "Seyfi Arkan,Bir Devlet Mimarı"  
Dekorasyon 1992-3, s 87
26. Anonim, Dekorasyon, 1991-8, s 82-99
27. Uğur Tanyeli,"Turgut Cansever, Çağdaş Bir Mutasavvıf"  
Dekorasyon 1991-8, S 88.
28. Üstün Alsaç,a.g.e.,s 45
29. Bülent Özer,a.g.e.,s 71





4. BÖLÜM  
TARİHİ SÜREÇTE MİMARİ AKIMLARIN  
ÜLKEMİZDEKİ OTEL YAPILARI VE  
İSTANBUL OTELLERİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Mimari akımların ülkemizdeki otel yapılarına etkisini anlamak için birtakım kavramları ve olguları bilmek gerekmektedir.

Turizm, İngilizce 'Tour' sözcüğünden üretilmiştir ve 'seyahate çıkıp çeşitli yerleri ziyaret ettikten sonra geri dönme' şeklinde betimlenebilen bir anlam taşımaktadır. İlk olarak, XIX. yüzyılda İngilizlerin Avrupaya yaptıkları yolculuklar için kullanılmaya başlayan 'Turizm' terimi ansiklopedik anlamda "bir ülkenin tabii ve tarihi güzelliklerini görmek görmek üzere zevk için yapılan gezi"(30) şeklinde tanımlanmaktadır.

Başlangıçta, özellikle imtiyazlı sınıflar tarafından uygulanan turizm; ulaşım olanaklarının gelişimine, hayat standartlarının yükselmesine, tatil yapma olgusunun yaygınlaşmasına, kütleli iletişim ve etkileşimin artmasına bağlı olarak hızlı bir evrim geçirdi, çeşitlendi (eğlence turizmi, sağlık turizmi, kongre turizmi, av turizmi, spor turizmi gibi) ve bir sanayi dalı haline dönüştü.

1960'lı yılların sonuna kadar Türkiye'de 'Turizm' ağırlıklı dış 'turist'e yönelik uluslararası bir olgu olarak kabul edildi. Örneğin 'turistik' kelimesi uluslararası bir standardın veya başka bir deyişle belli bir kalitenin sembolü olarak kullanıldı. Bu yıllarda (1950'li yıllar) 'turistik tarife', 'turistik otel', 'turistik lokanta-gazino' gibi tamamlamalar en lüks sınıfı, en üst düzey hizmeti betimliyor idi. (Oysa ki aynı dönemde Avrupa'da turistik sıfatını ekonomik, ucuzluk göstergesi olarak kullanılıyor idi.) Bu sosyo-ekono-

mik ve sosyo-kültürel bağlam içinde turizm tesisleri de uluslararası 'Üniversalist' bir öze göre planlandı.

XIX. yüzyılın Büyük Londra Oteli, Bristol Oteli, Pera Palas zincirine, 1960'larda Hilton, Sheraton, Intercontinental ve onların kopyaları yabancı isimli oteller, Otel Kennedy'ler Dilson'lar, Carlton'lar katıldı. Hatta otel sözcüğü yerini internasyonal Hotel'e, lokanta yerini Restaurant-Lokantası'na bıraktı. Bu bağlam içinde turizm tesisleri otel odağının dışına çıkararak çeşitlendi, çok yıldızlı otellerin yanında; küçük oteller, moteller, tatil köyleri, pansiyonlar gibi konaklama tesisleri planlandı 1970'li yıllar bu öze dayalı çok sayıda turizm tesisinin tasarımı ve yapımıyla geçti.

1980'li yıllarda uygulanan turizmi teşvik politikalarının yanısıra, izlenen Avrupa ile bütünleşme AT'a tam üye olma çabaları yöresel, bölgesel değerlerle uluslararası standartların integrasyonu sorununu ön plana çıkarttı. Bu yeni turizm olgusunun temelinde geleneksel, yöresel, bölgesel niteliklerle çevresel ve akültürel özelliklerin sentezi yatmaktadır.

'Sinkretizm' olarak adlandırılabilen bu bütünleşme sürecinde, hangi geleneksel değerlerin korunup hangilerinin yenileri ile değiştirileceğine ilişkin sistematik analizlerin yapılamaması sonunda 1980'li yıllar sayısal çokluk, acelecilik gibi olumsuzluklarla dolu karışık ürünler verebilen bir arayışlar dönemi olarak geçti.

Türkiye'de turizm planlamasında uygulanan yaklaşımları üç evrede incelenebilir.

a) Üniversalizm: II.Dünya Savaşın'dan sonra etkin olan

modern mimari hareketi, geliştiği ülkelerin dışına taşarak gelişmekte olan ülkelerin prestijli, yapılarına damgasını vurmuştur. Bu yapılar grubuna Türkiye'de oteller de girmektedir. Bunda ülkenin diğer ülkelerle olan, ekonomik, teknolojik ve politik bağlarının geliştirilmesinin yanısıra modern mimarinin önemli kriterleri olan, rasyonalizm, fonksiyonalizm gibi niteliklerinin de etkisi büyüktür.

Bu planlama yaklaşımı özellikle Türkiye'de 1960'lı yılların sonuna dek egemen olmuş, SOM ve S.H. Eldem'in Hilton'u (1952), Turgut Cansever ve Abdurrahman Hancı'nın Büyükkada Anadolu Kulübü Oteli (1952-57), K.A. Aru, Hande Suher, Yalçın Emiroğlu, Tekin Aydın ve Erol Altay'ın Sheraton'u (1958), Fatin Uran'ın intercontinental (The Marmara) ve Efes'i gibi özgün örnekler vermiştir.

Bu yaklaşıma ilk tepki önce kullanıcılarından sonra da çevreyi biçimlendiren mimarlardan geldi. Kullanıcılar geldikleri yörenin otantik özelliklerini yaşamak , mimarlar ise çevresel verileri dışlamadan, modern teknolojiyi kullanarak, kendi sosyo-kültürel çevrelerinin bir uzantısı olan yeni bir ortam yaratmak istiyorlardı. Bu tutum -varılan çözümlerin tutarlılığı ve mimariyi, getirdiği nokta açısından tartışma götürür-halen de yapılmakta olan 4-5 yıldızlı otellerin planlamasında etkisini sürdürmektedir.

b)Rejyonelizm: Bir bakıma 'bölgeselcilik' ya da 'çevreci koruma' özüne dayanan 'rejyonelizm' hareketi, temelde "belirli bir yer ve zamana özgü -malzeme, teknik özellik, organizasyon, estetik ve bina kurgusuna ilişkin- normları araştırmakta

ve çevreyi bunlara dayalı olarak oluşturmaya çalışmak tadır." (31)

"Rejyonelizm bir bakıma tasarıma geçmeden önce bir veri toplama aşamasını içermektedir." (32)

Çoğunlukla bu ön tasarım süreci, veri toplama ve analiz aşamaları, uzun ve pahalı oldukları savıyla yüzeysel modellerle geçiştirilmektedir. Bu nedenlerle "rejyonalist yaklaşımların Türkiye'de turizm planlamasındaki başarıları bireysel çıktışların ötesine geçememiştir."(33)

Turizm tesislerinde ve özellikle otel binalarında bölgesel düzeyde mimari formasyonu belirleyecek bir ilke ortaya konulamadı. Sadece, örneğin otel lobilerinde büyük bir mikro kosmos içinde bir alanın yöresel motiflerle süslenmesi çabası turizm tesisinin içinde yer aldığı bölgeyle hesaplaşmasıydı. Kısmen de olsa tatil köyleri içinde, bölgenin tipolojik özelliklerini yansıtan, otantik özellikleri sergileyen binalar ya da bina grupları yapılırken otel planlamasında bu seviyeye ulaşılamadı.

Mimarlar, küçük parçalı sivil konut mimarisi geleneğini turizm yapılarına yansıtırken; sosyal kurum tipolojilerinin turizm planlamasına taşıyamadılar. Örneğin, köklü kervansaray geleneği bir otel mimarisinde sürdürülemedi. Genelde oluşan mimari o yöreyi anımsatıyor fakat özden kopmuş biçimci yaklaşımlardan öteye pek geçemiyordu. Bu çabaların yanında, topografya ve doğal özellikleri bile hiçe sayan pekçok turizm kompleksi ya da tesisi yapıldı. Bunda girişimci-planlamacı-denetçi üçgeninin işleyiş biçimi de etkili olmaktadır. Özellikle gi-

rişimcinin belirlediği ekonomik profil ile planlamacının romantik profili arasındaki ilişki ve çelişki düzeni ile denetçi ve sınırlayıcı rol oynayan merkezi veya yerel yönetim turizm tesisini ortaya çıkarmaktadır.

Sinkretizm (34):Üniversalist ve rejyonelist yaklaşımların tek başlarına uygulanmalarının yetersizliği; yeni turizm politikalarının bütünleştirici istemleri, integre bir yaklaşımı olan sinkretizmi 1980'li yıllarda gündeme getirdi. Bu kavram temelinde o kültür grubunun, geleneksel, gelişmekte olan ve yeni elemanlarının sentezini içermektedir. Tasarımcı değişen dünyada bu üç farklı sistem elemanın anlamlı bileşimini yaratmak durumundadır. Bu bağlamda turizm planlaması o kültür grubu bünyesinde yer alan;

- 1) Öz elemanları ( O kültür grubunun fiziksel ve sosyal niteliklerini taşıyan ve destekleyen)
- 2)Çevresel elemanlar (O kültür grubunun çevresinde her zaman değişebilecek olan)
- 3)Yeni elemanlar (O kültür grubuna akültürasyon sürecine giren)

arasında yeni imgelerle köprü kuran bir felsefe tabanına oturmalıdır.(35)

Ancak bir turizm bir planlamacısından sentez aşamasından önceki, kültürel öz, periferi ya da yeni elemanların saptanması çalışmalarını beklemek fazla iyimserlik olmaktadır. Bu süreç hem uzundur hem de önemli bir yöntem sorunu içermektedir. Fakat sinkretizmin sağlıklı temelini de bu yaklaşım oluşturmaktadır. Hiçbir sosyal, psikolojik, ekolojik çalışma yapılmaz

dan, bir yörede mimarın sinkretist bir sentez yapmasını beklemek hayaldir. Türkiye'de bu nedenle; mimarların yapı elemanları veya özsüz bina kurgularını benimseyerek turizm tesislerine uygulamalarını ve sonuçta bazı "bağlamsız tiyatro dekorlarının"(36) gündeme gelmesi doğaldır.

#### 4.1.1. 19.yy'dan önce Oteller (Hanlar ve Kervansaraylar)

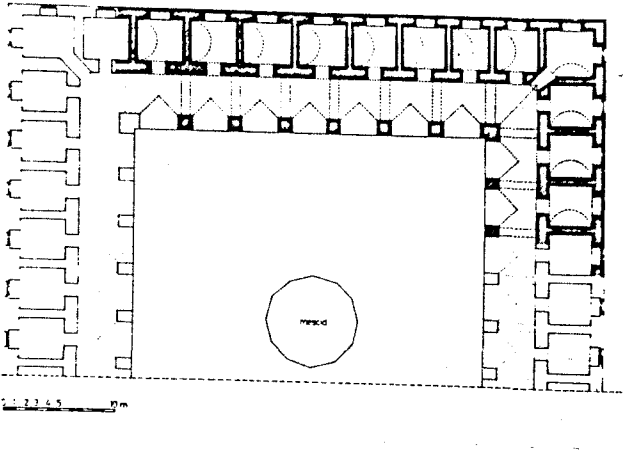
Otel ve otel yapısı kavramının ülkemize girmesi çok eski değildir. 19.yy.'a gelinceye kadar konaklama işlevini hanlar ve kervansaraylar görmekteydi.

Ortaçağ'da Doğu ile Batı arasında ticaret yolları üzerinde bulunan Anadolu'da, ticaretin canlılığının devam etmesi için belli aralıklarla kervansaraylar yapılmıştır. Kervansaraylar, Selçuklu Dönemi'nde, Anadolu'nun önemli yollarıyla belli aralıklarla yapılmış, yolcuların barınak, sığınak gibi ihtiyaçlarını karşılayan konaklama yapılarıydı. İssiz Anadolu yollarında kaleyi andıran görünümleri, taş işçiliğinin zengin örneklerini veren bezemeleri, hamam ve mescit gibi değişik gereksinimleri karşılayan kısımları kadar, etkileyici mekanlarıyla da Selçuklu Dönemi'nin önemli yapıları arasında yer almıştır.

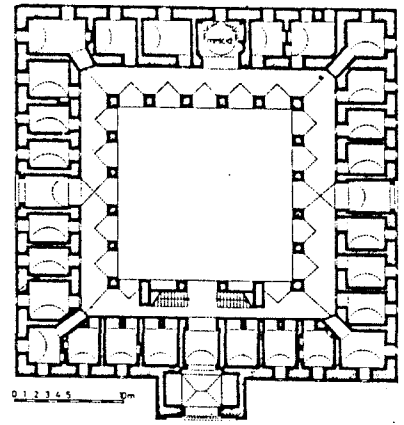
Selçuklu Dönemi'nde, yollarda, belirli noktalarda karşımıza çıkan kervansaraylar ve hanlara, Osmanlı Dönemi'nde yerleşme merkezlerinin ticaret ile ilgili bölgelerinde ve önemli külliyelerin içinde de rastlanmaktadır.

Uluabat'ta bulunan İssiz Han, Selçuklu Kervansarayları'nın etkisini sürdürür. Avlusu bulunmayan bu han geleneksel

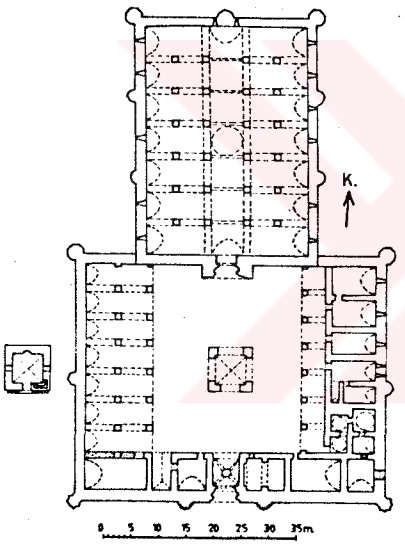




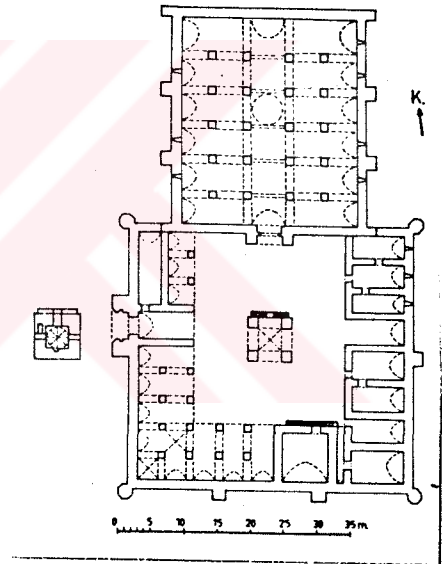
İpek Han  
Bursa



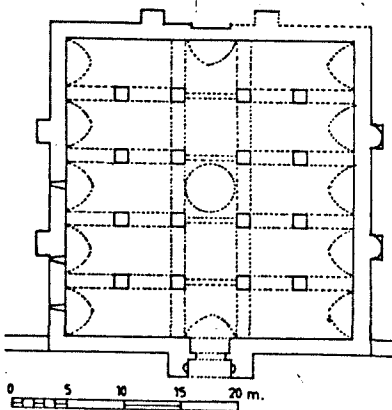
Geyve Han  
Bursa



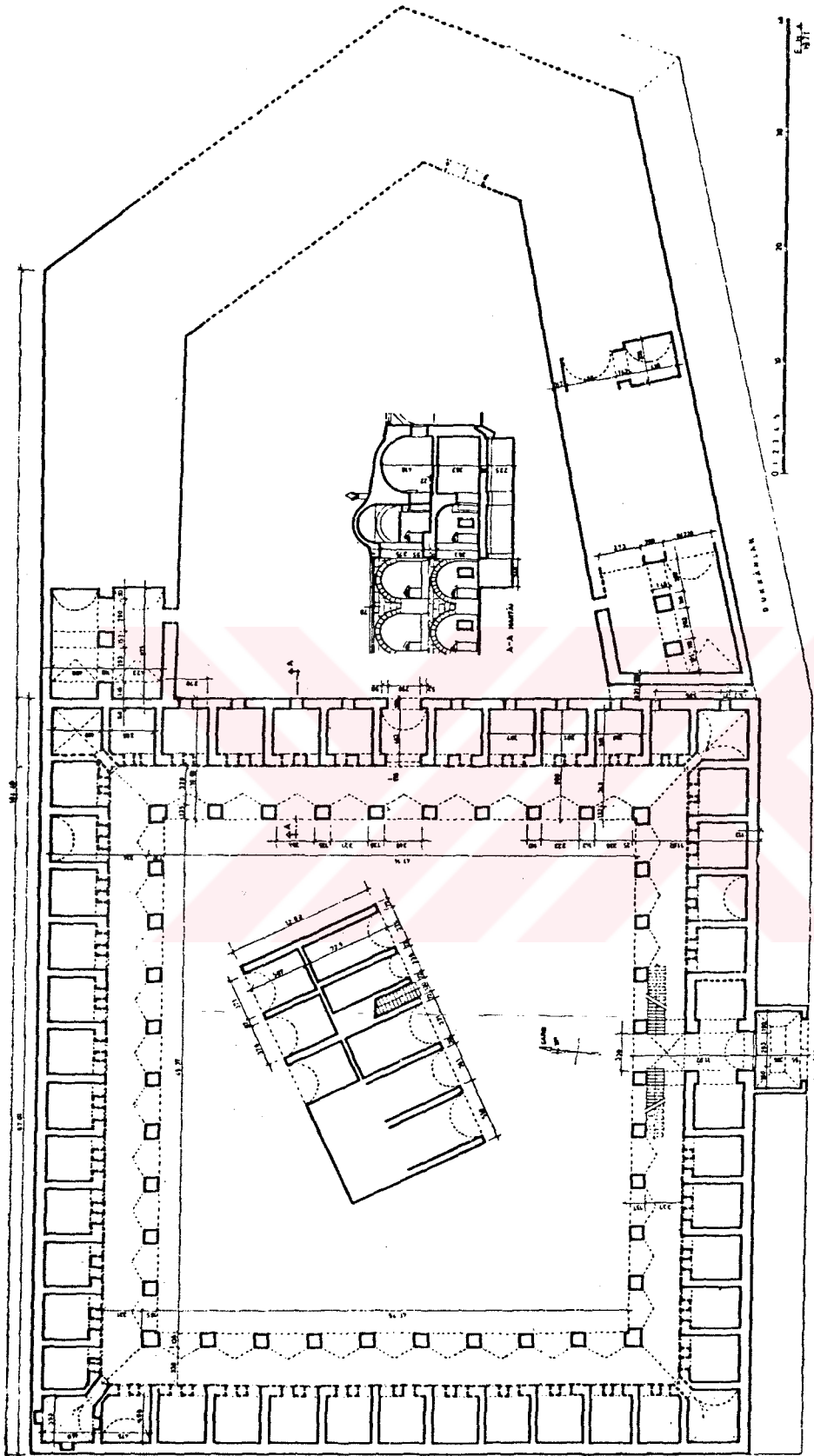
Sultan Han,  
Kayseri-Sivas yolu



Ağızkara Han  
Kayseri-Aksaray  
yolu



Susuz Han  
Antalya-Isparta yolu



Kırkkü Han, İstanbul, plan

#### 4.1.2.19.yy Otelleri

19.yy. gelinceye kadar hanlar ve kervansaraylar yollarda ve şehrin, ticaretin yoğun olduğu bölgelerinde konaklama hizmeti verdiğini gördük. 19. yy.'da Osmanlı'nın yabancı devletlerle ilişkileri ticari, kültürel, ekonomik, politik alanlarda daha da yoğunlaşmıştır.

Özellikle imparatorluğun başkenti olan İstanbul'da siyasi ilişkilerin getirdiği bir canlılık gözlenmiştir.

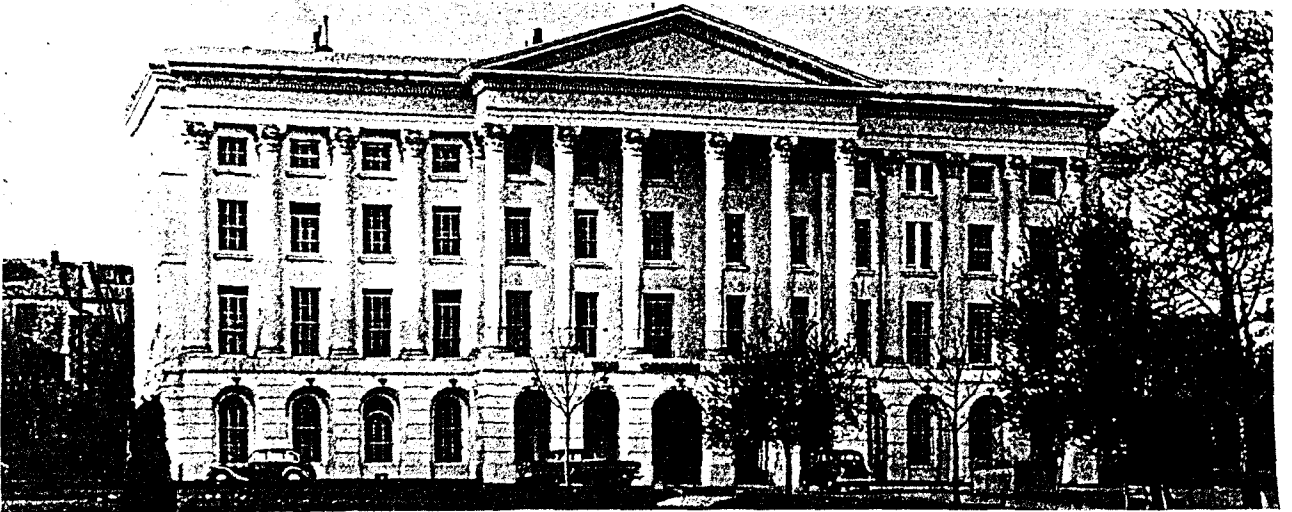
Şimdiye kadar ticaret yapanların ya da seyyahların kaldıkları yerler olan oteller (hanlar, kervansaraylar) 19. yüzyılda yabancı ülkelerde gezip görme amacıyla gelen ziyaretçilerinde kaldığı yerler olmuştur. Nüfus yoğunluğu arttıkça, gelişen ekonomi ve ulaşım ağı ve kapitülasyonlar nedeniyle sıkça gelen zengin tüccarlar ve gezginler hanlar yerine bağlık ve bahçelik alanlardaki otelleri tercih etmişlerdir. Ayrıca bu dönemde açılan ve sayıları hızla çoğalan elçilik binalarının çevresi her ülkenin kendi adını taşıyan otellerle çevrelenmiştir. Bu oteller aynı ülkeden olan insanların bir araya gelebildikleri, o ülkeye özgü yiyecek, içecek ve gazete bulabildikleri yerler olmuştur. Otellerin çoğu 1840'lardan sonra açılmış çoğu konuttan bozma 20-30 kişilik olup Avrupa standartlarının hizmet vermiştir.

19. yüzyılın ortalarında Avrupa ve Amerika'da, oda sayısı ve kısmen de sunduğu hizmeti farklı olan oteller yapılmaktaydı. Fakat yapılar yine eklektik tarzdaydı. Halen klasik biçimler, (her tarafta) seçmeci bir tavırla alınıp yapılarda kullanılmaktaydı.

Bu dönemde yapılan oteller Batı'daki örneklerinden etkilenmekle birlikte Osmanlı etkisinde de kalmıştır. Pera Palas, Bristol, Hotel d'Angleterre, Büyük Londra ve Tokatlıyan otelleri dönemin mimari tarzı olan, eklektik tutumda yapılmışlardır.



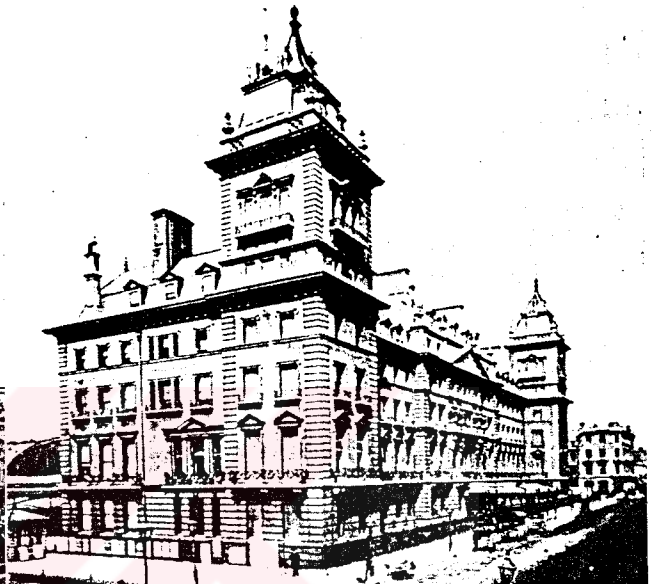
Grantham, new Angel and Royal Hotel, 15. yy



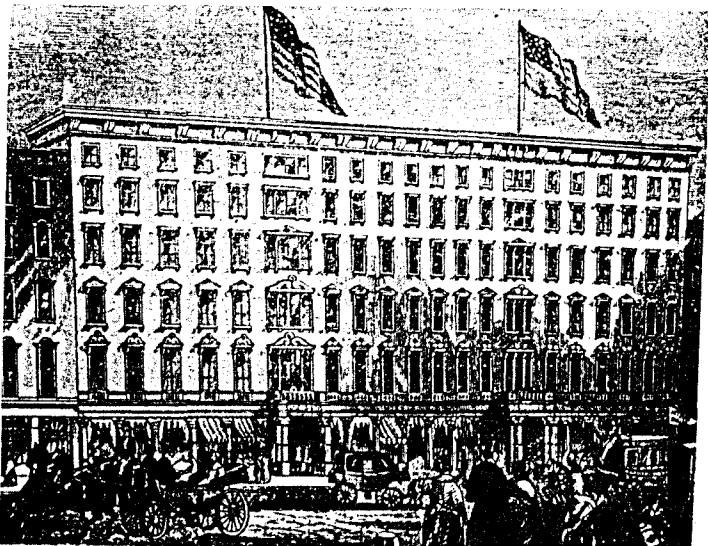
Cheltenham, Queen's Hotel, 1836-38, R.W. Jerrad



Charleston, S.C. Charleston Hotel,  
1839, C.H. Reichardt



Londra, Great  
Western Hotel  
1851-53  
P.C. Hardwick



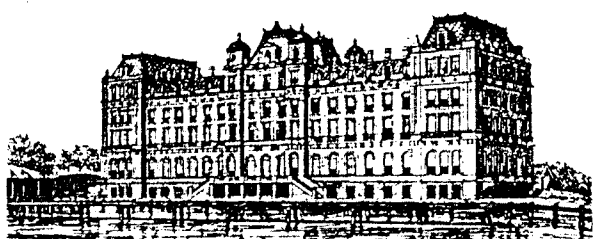
New York, St. Nicholas  
Hotel, 1851-54  
Trench-Snook



Londra, Grosvenor  
Hotel, 1859-60  
James Knowles



Grand Hotel, Paris, 1862, Alfred Armand



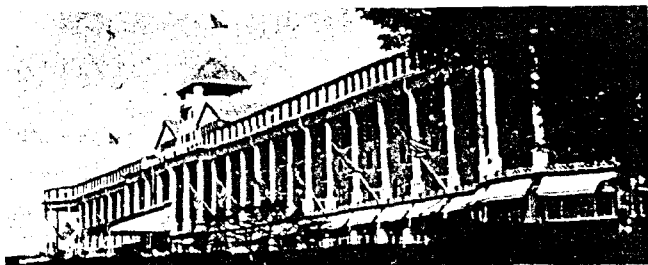
Amsted Hotel, Amsterdam  
1863-66, C. Outshoorn



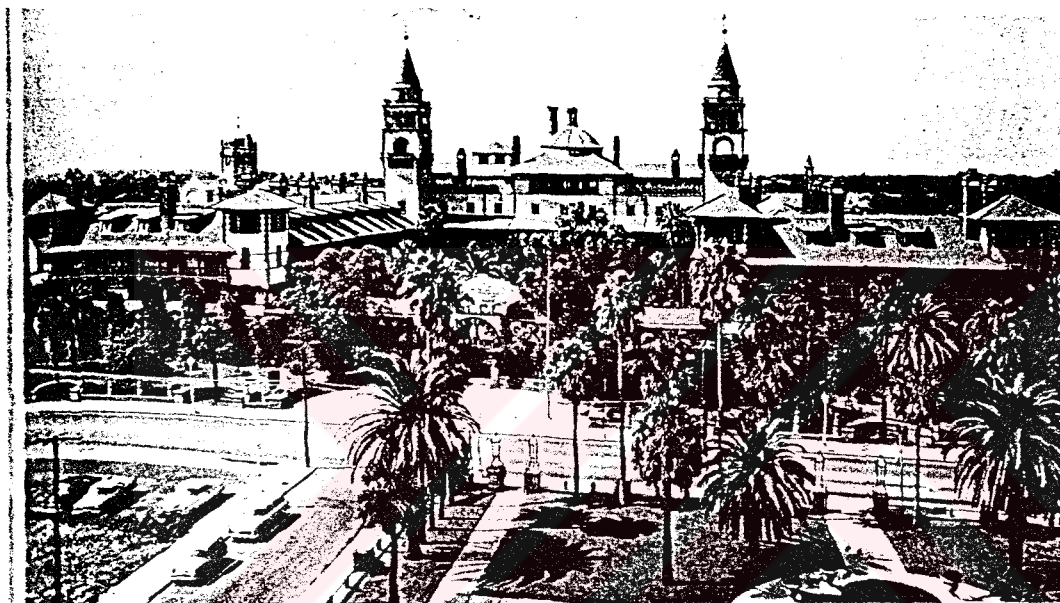
Lindell Hotel, St. Louis, 1863, Thomas Walsh



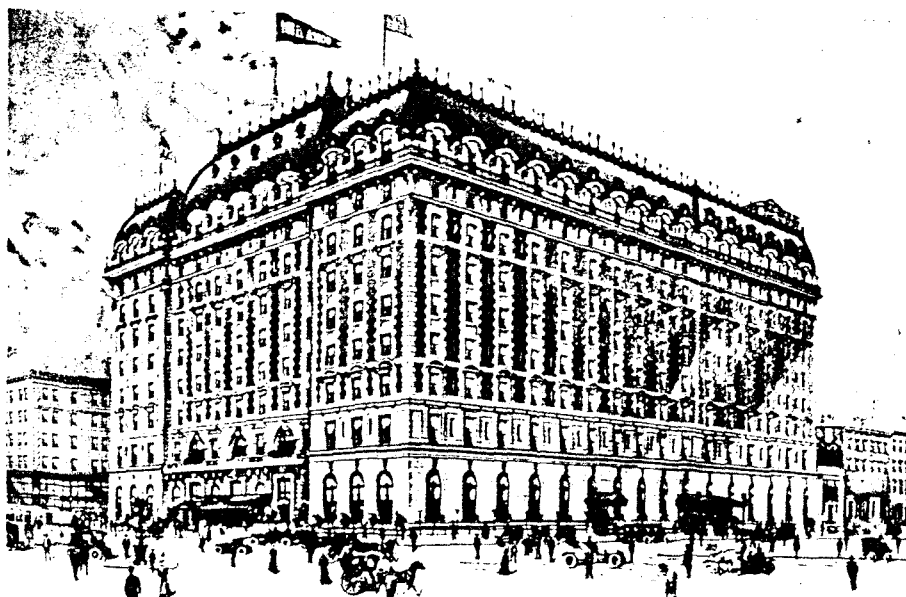
Midland Grand Hotel, Londra, 1868-76, Sir George Gilbert Scott



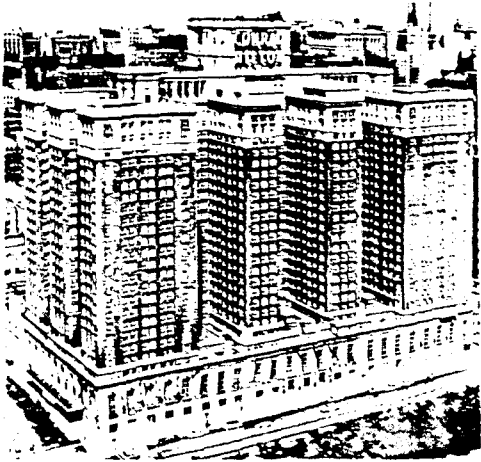
Grand Hotel, Mackinac Island, 1887, Mason-Rice



Ponce de Leon Hotel, St. Augustine, 1888, Carrere-Hastings



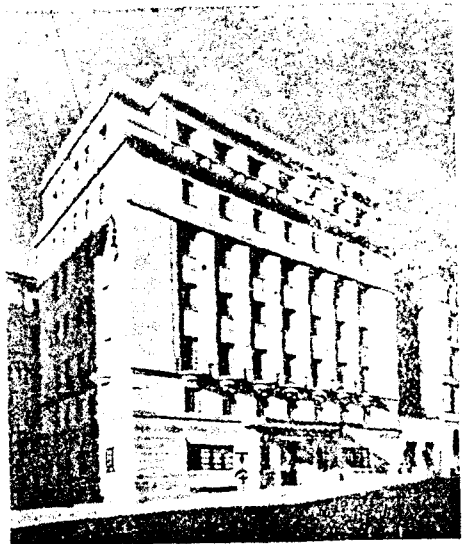
Hotel Astor, New York, 1902-04, Clinton-Russel



Hotel Conrad Hilton  
1904



Marlborough-Blenheim Hotel  
Atlantic City, 1905  
Price-Mc Lanahan



Atlantik Oteli  
Roma, 1934,  
Mario Loreti

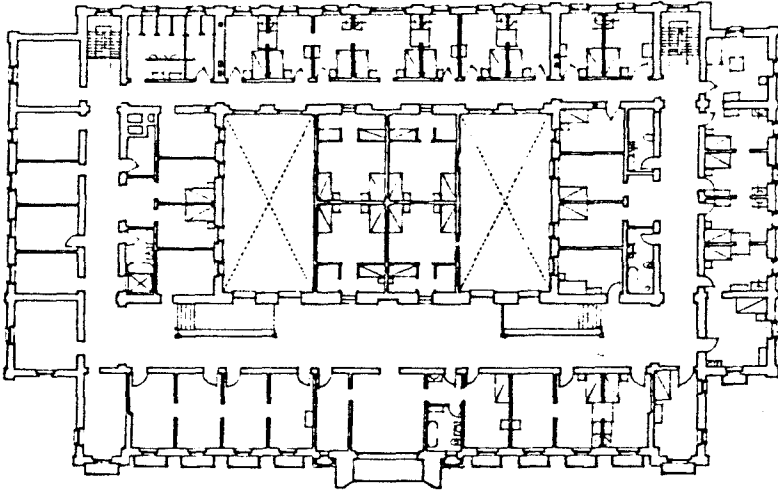
#### 4.1.3. 20.yy'ın İlk Yarısı Otelleri

20.yy. başlarında aynı tarzda oteller yapılmaya devam edilmiş,fakat bu yıllardaki milliyetçilik hareketlerine koşut olarak gelişen Ulusal Mimarlık etkili olmuştur. Mimar Kemalettin ve Vedat Tek başta olmak üzere bazı oteller gerçekleştirmişlerdir. Vedat Tek'in Ankara'da yapmış olduğu Ankara Palas Oteli(1926) dönemin özellikleri anlatan iyi bir örnektir.

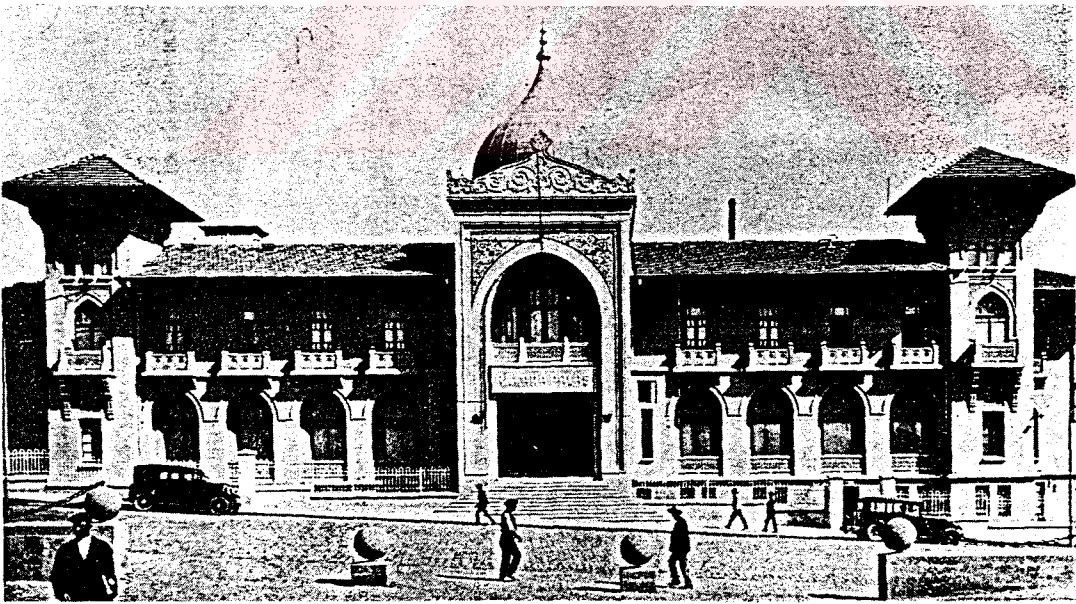
Aynı yıllarda Bursa'da Çelik Palas (1930-32), İzmir'de Ege Palas Oteli, Eskişehir'de Turing Oteli (1927) gibi aynı dönem anlayışını yansıtan örnekler yapılmıştır.



Ege Palas, İZMİR, 1926,



Ankara Palas, Ankara, 1924-28, plan, Vedat Tek-Kemalettin Bey



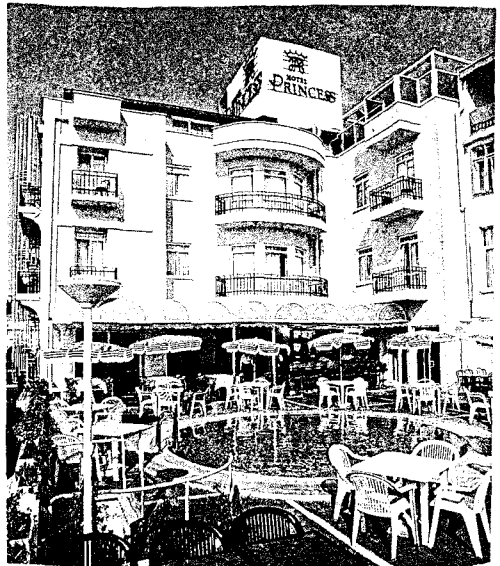
Ankara Palas, Ankara, 1924-28, Vedat Tek-Kemalettin Bey



Çelik Palas, Bursa, 1930-32, Gulio Mongeri-Hüsnü Tümer

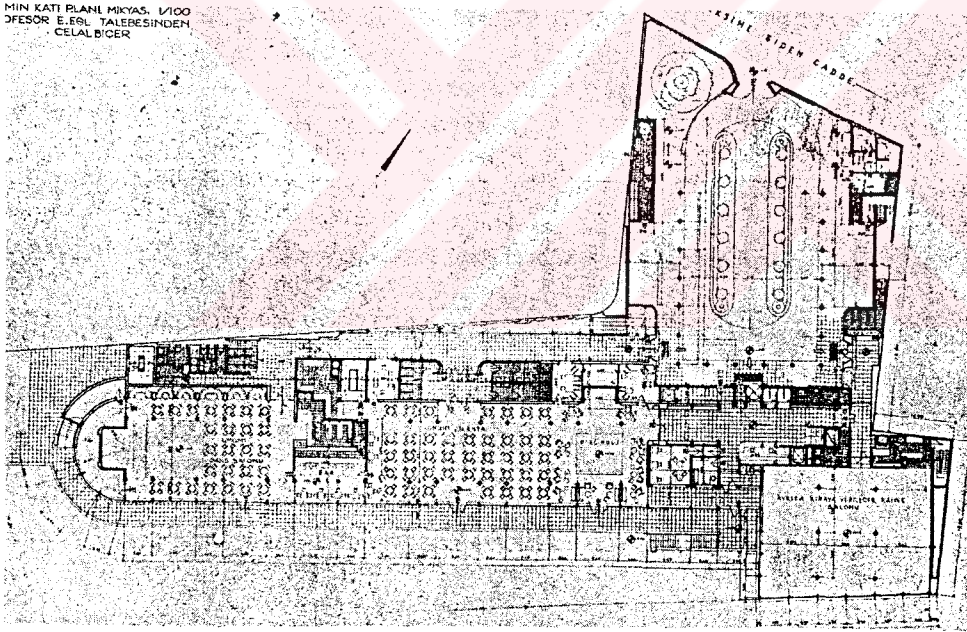


Splendid Oteli, Büyükada

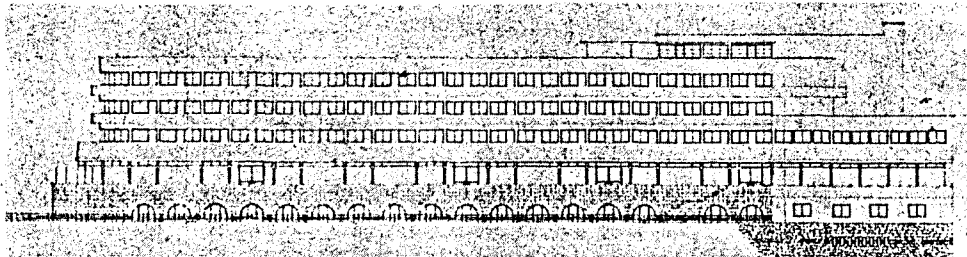


Princess Oteli, Büyükada

1930'lu yıllarda bir yandan ikinci Ulusal Akım etkisinde yapılar yapılırken, diğer taraftan ülkeye gelen yabancı mimarların etkisiyle rasyonel uluslararası anlayışta yapılar yapılmaya başlanmıştır. Hatta okullardaki proje konkurlarında bile bu etki kendisini göstermiştir. Ernst Egli'nin öğrencilerinden Celal Biçer'in projesinde (Ayaspaşa'da) ayaklar üzerinde yükselen zemin katını devamlı pencerelerden oluşan yatak odası katları izlemiştir. Çizgiler ve oranlarda bir sadelik ve değişme gözükmemektedir.



Park Oteli Projesi, plan, Celal Biçer



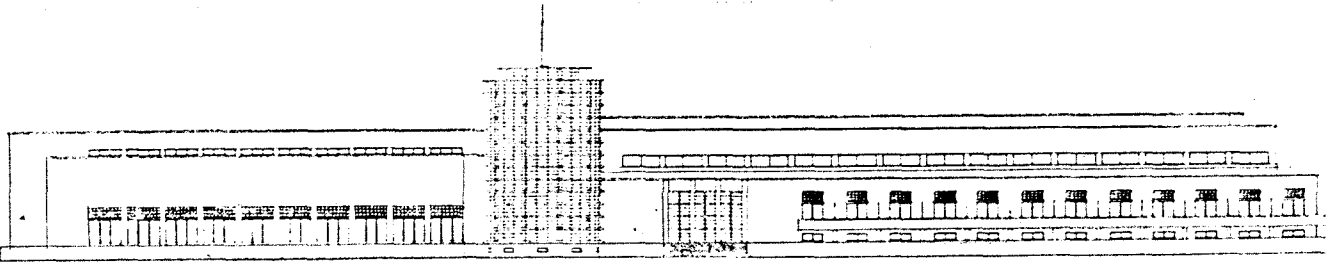
Park Oteli Projesi, görünüş, Celal Biçer

1934 yılında Yalova'da yapılacak bir otel için gönderilen projelerin birçoğunda rasyonel uluslararası akımın izleri görülür.

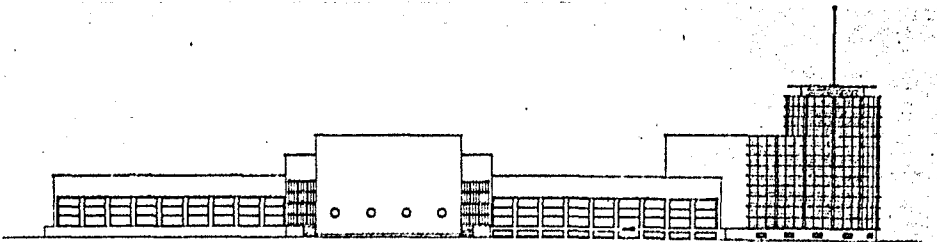
Seyfi Arkan'ın yapmış olduğu Sapanca Oteli, Adana Belediyesi Oteli (1936-39) gibi yapılarda yerleşim ve biçimlenişte Bauhaus'un etkileri açıkça görülmektedir. Bu otel yapılarında Bauhaus'daki gibi "Yapıtın ritmik bir planlaması olup her parçanın bütünle olan koordinasyonu yapıya bütünlük kazandırmaktadır.(37)

Burada bina kompleksinin dış mekandaki oluşumunu anlamak ve kavramak için bina etrafında dolaşmak gerekmektedir; bir tek noktadan bakıp kompleks hakkında tam olarak fikir edinmek mümkün olmamaktadır.

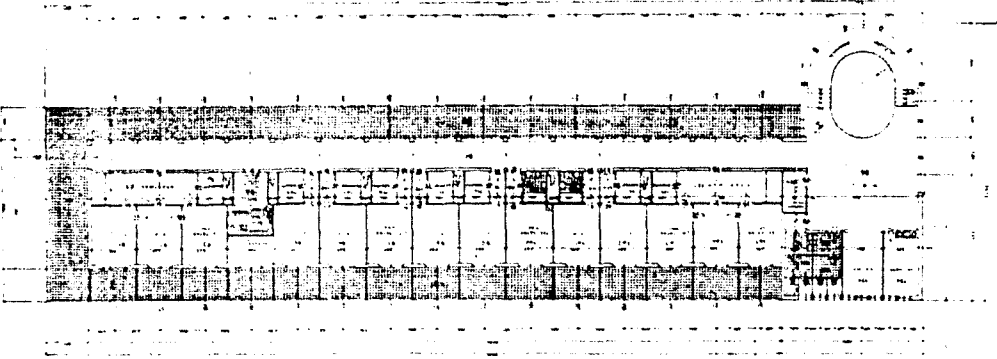
1940'lı yıllar Dünya Savaşı'nın etkisiyle dünyada ikinci bir ekonomik kriz olmuş ve inşaat piyasasında buna koşut bir duraklama olmuştur. Daha önce II.Ulusal Mimari Dönemi'ni değerlendirirken de söylediğimiz gibi savaş sonrası Avrupa'da büyük çaplı imar hareketleri başlamıştır.



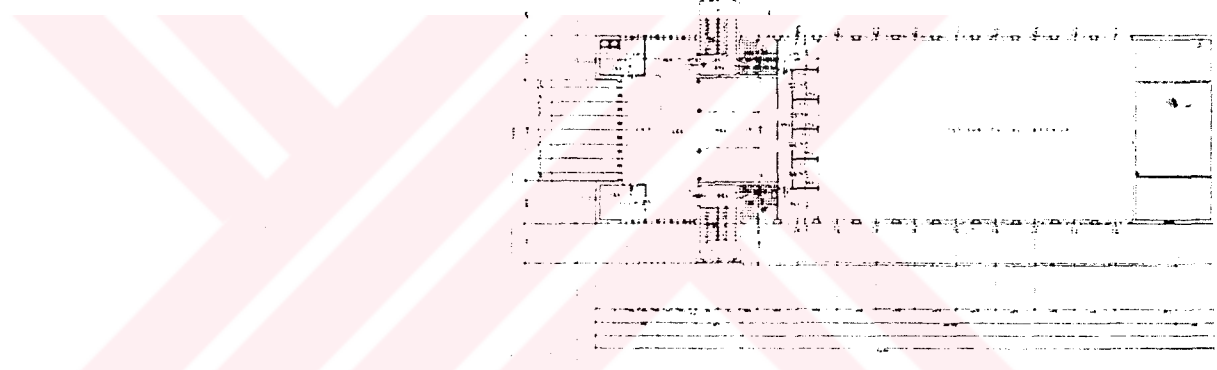
Adana Belediye Oteli, görünüş, Seyfi Arkan



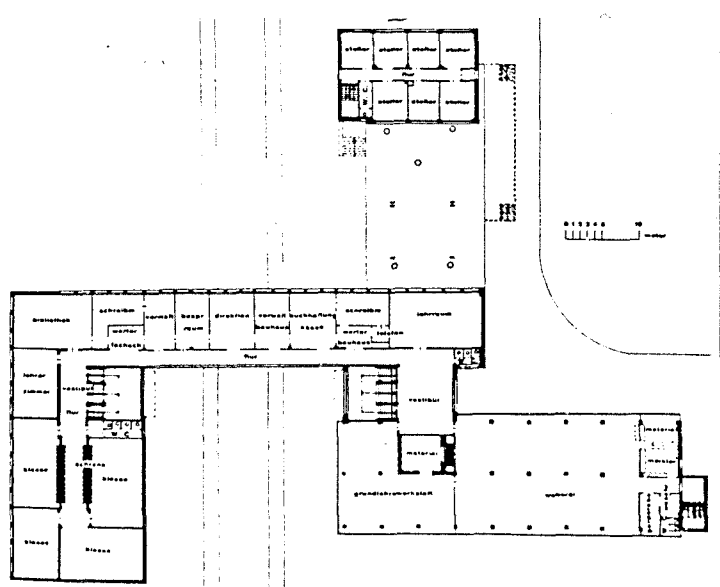
diğer görünüş

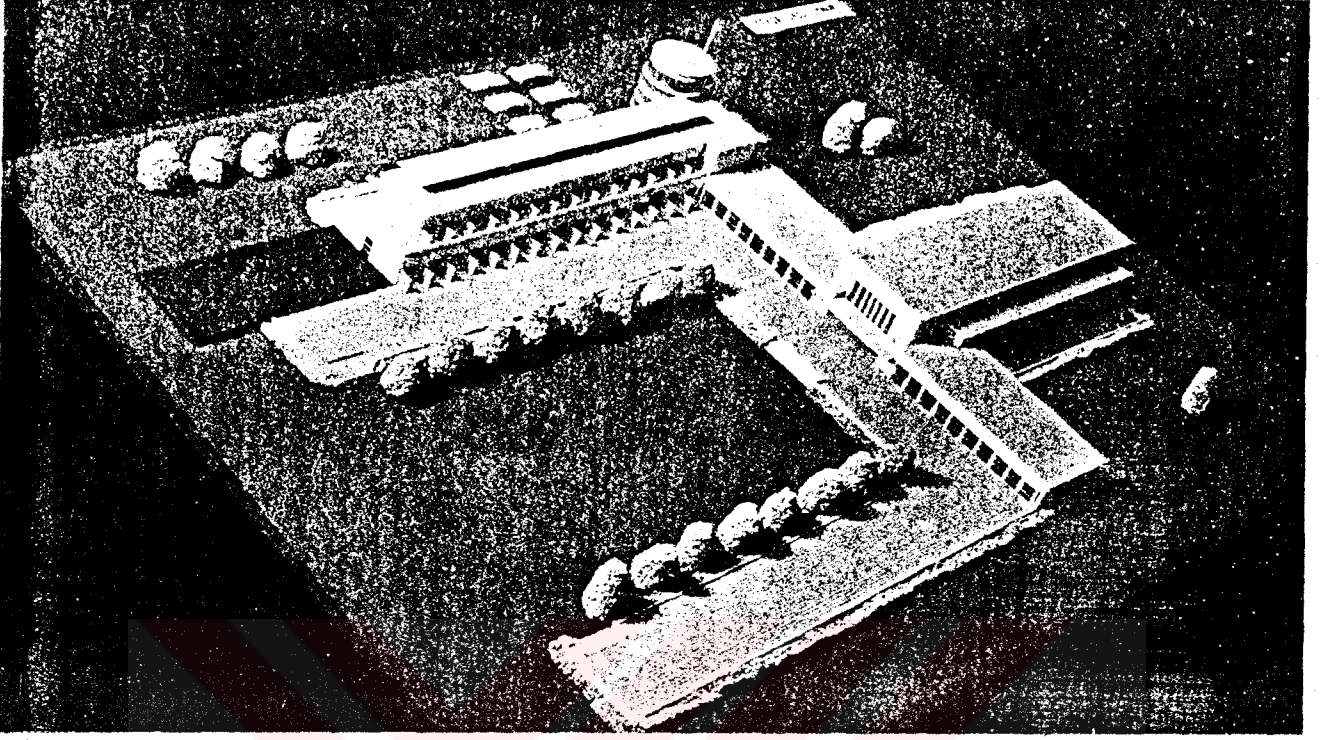


Adana Belediye Oteli  
Zemin kat planı

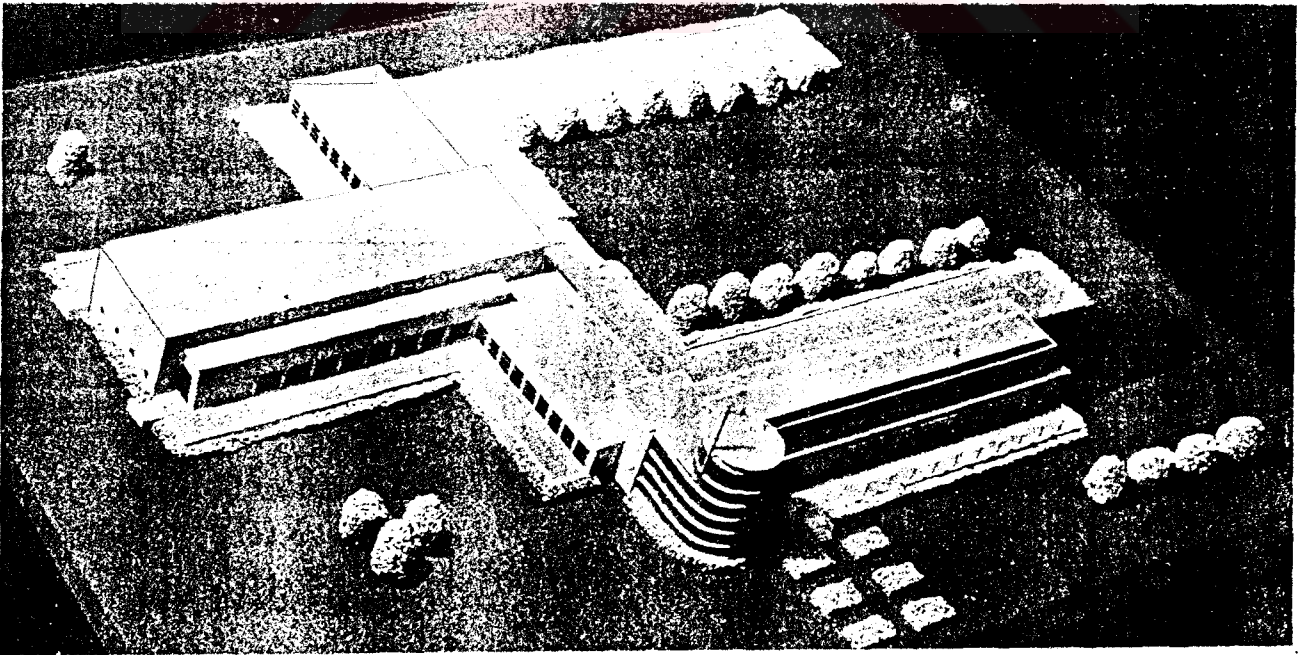


Bauhaus Building  
Walter Gropius

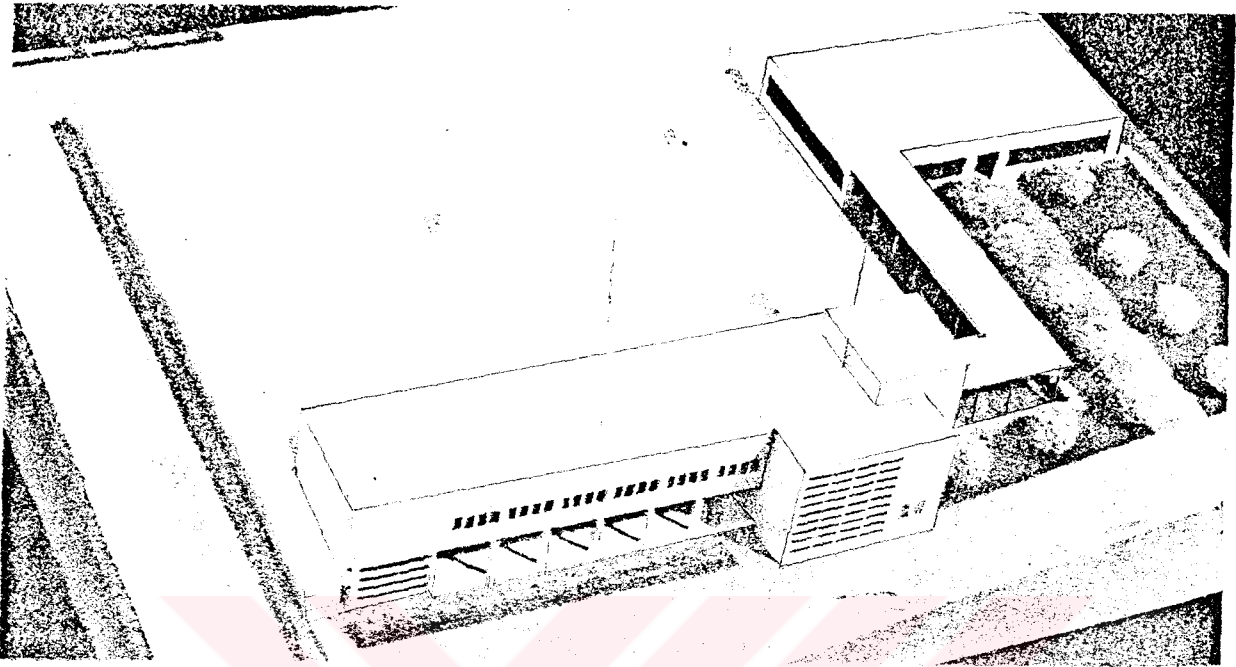




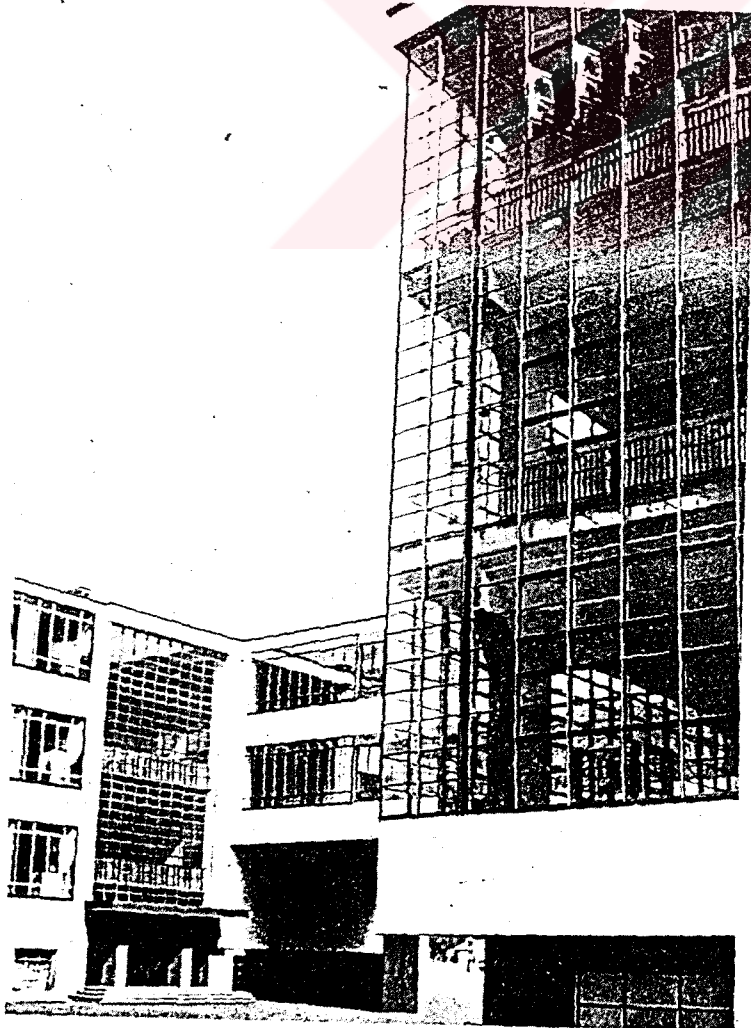
Adana Belediye Oteli, Seyfi Arkan



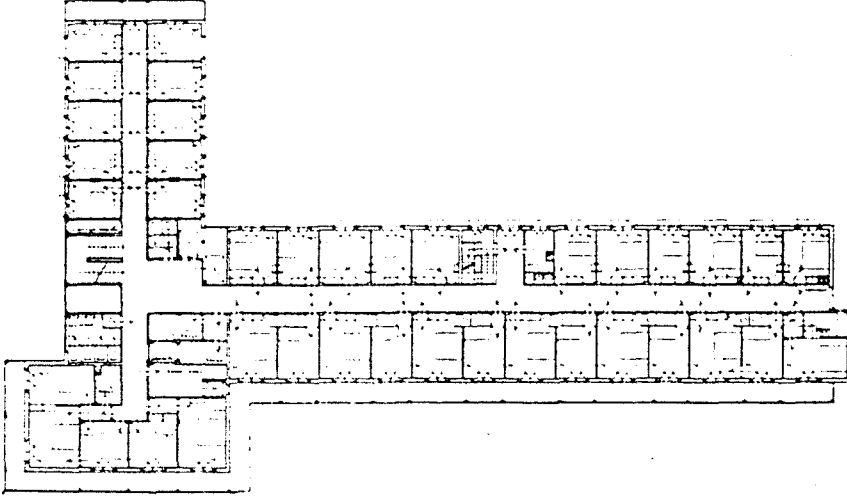
Adana Belediye Oteli, 1939, Seyfi Arkan



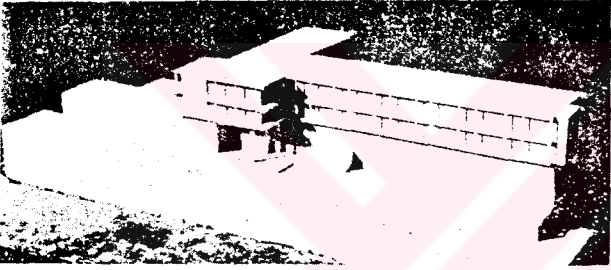
Sapanca Oteli, 1937,  
Seyfi Arkan



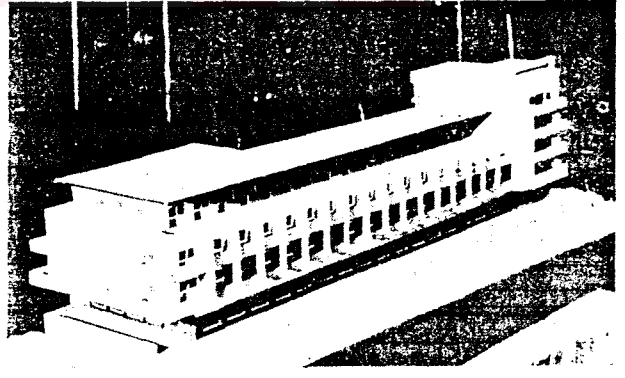
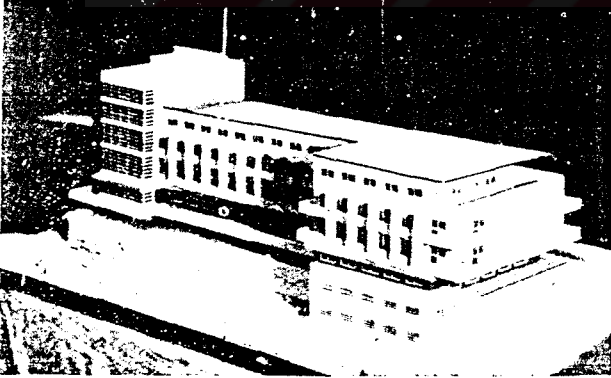
Bauhaus Building, 1925-26  
Walter Gropius



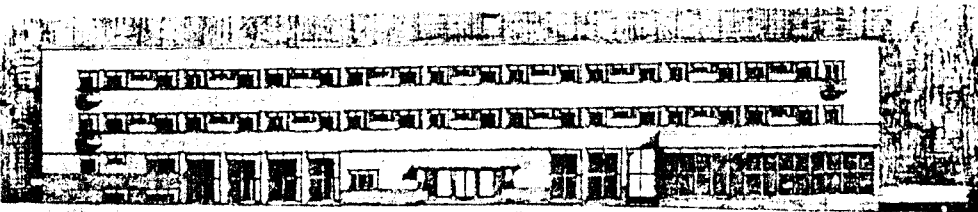
Yalova Termal Otel Proje Yarışması, 1. ödül, S.H.Eldem



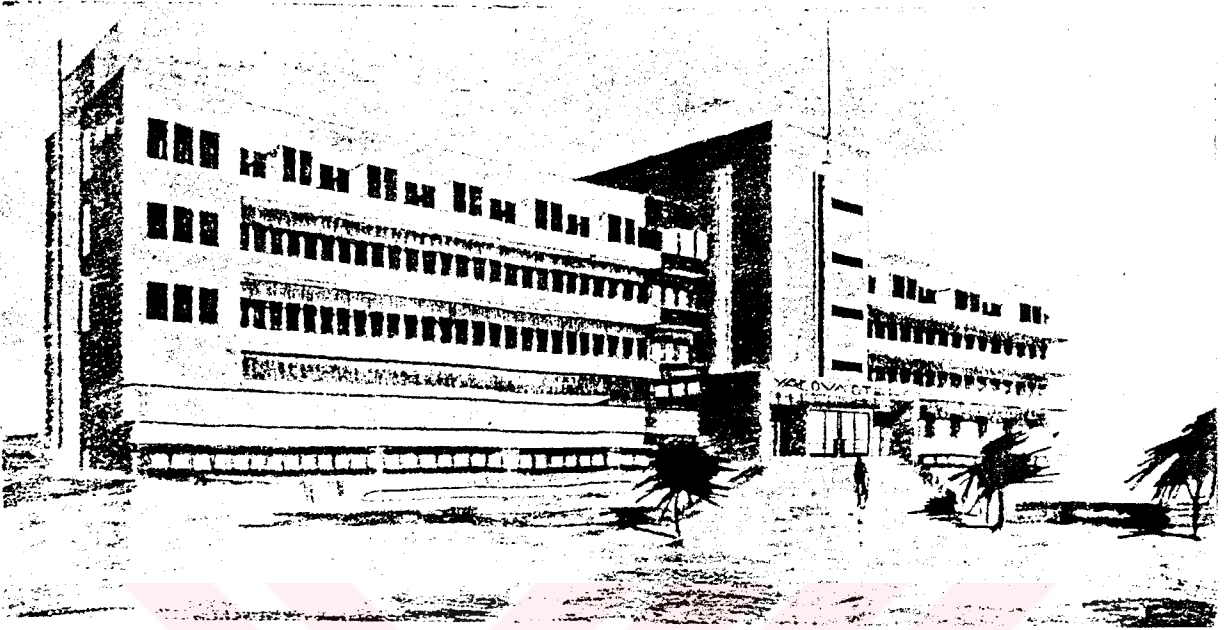
Yalova Termal Otel Proje Yarışması, görüşler, S.H.Eldem



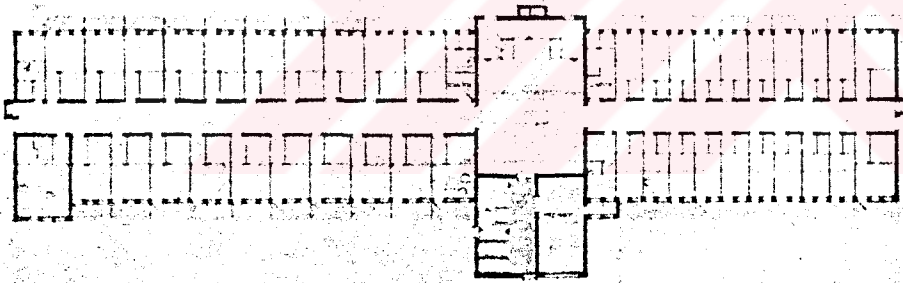
Yalova Termal Otel Proje Yarışması, Seyfettin Nasih önerisi



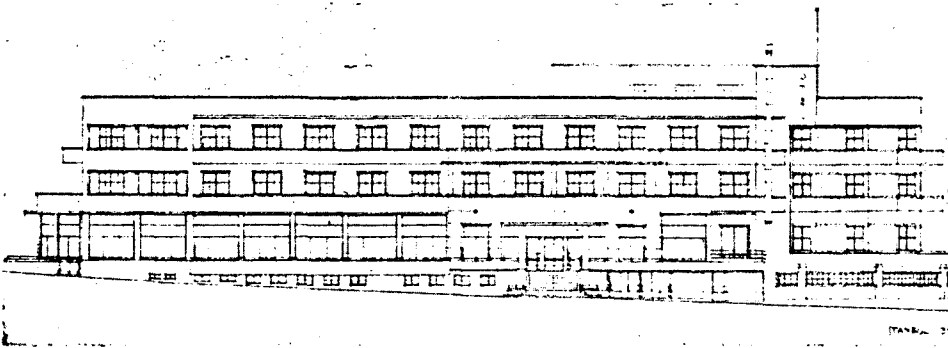
Yalova Termal Otel Proje Yarışması, Mimar Abidin önerisi



Yalova Termal Otel Proje Yarışması, Mimar Aptullah Ziya



kat planları, Mimar Aptullah Ziya



Yalova Termal Otel Proje Yarışması, Mimar H. Hüsni

#### 4.1.4. Daha Sonraki Dönemde Oteller

Türkiye'de de savaş dönemindeki Ulusal Mimari'ye dönüş 1950'li yılların başında tekrar rasyonel uluslararası bir eğilim kazanmıştır. Özellikle 1952'de yapılan Hilton Otelinden sonra bütün gerçekleştirilen yapılarda Hilton plan şemasının ve biçim anlayışının hakim olduğunu görüyoruz. SOM grubu ve S.H. Eldem tarafından yapılan bu otel mekan ve biçim anlayışından, yapım sistemi ve kullanılan malzeme kalitesine kadar Batı'daki çağdaşlaşmalarının kalitesindeydi.

Bu yapı, bu dönemde Türkiye'de de böyle yapı yapılacağını kanıtlıyordu. Bunu takip eden yıllarda Çeşme'de Turistik Otel (1954), Eskişehir'de Porsuk Oteli (Orduevi) (1956), Büyükada Anadolu Kulübü Oteli (1953-1959), İstanbul Tarabya'da eski Tokatlıyan Oteli yerine yapılan Tarabya Oteli (1957-65) İstanbul'da Çınar Oteli (1959), İzmir'de Büyük Efes Oteli (1965), aynı anlayışta yapılmış otellerdir.

Divan Oteli'ne, Abdurrahman Hancı'nın yapmış olduğu ek rasyonel uluslararası stildeki bir yapıya yerli bir takım öğelerin eklenmesiyle farklı bir görünüm kazanmıştır. Giriş tarafındaki iki katlı bölümün üstü geniş saçakla kapatılmış ve güneşten korunmak için pencerelere geleneksel Türk sivil mimarisindeki ahşap ızgaralar konmuştur.

Abdurrahman Hancı'nın kullandığı bu öğeler bir yandan II. Ulusal Mimari Dönemi'ndeki geniş saçak kullanımını, bir yandan da Turgut Cansever'le Büyükada Anadolu Kulübü Oteli'nde uyguladıkları ahşap ızgara kullanımını hatırlatır. Ayrı-

ca, girişe bakan cephedeki odaların balkonu daha sonra odalara dahil edilmiştir.

Bu dönemde yapılan otellerin bazılarında, betonarmenin Güney Amerika'dakine benzer şekillerde (kubbe gibi, parabolik şekillerde, kırık plak olarak) kullanıldığını görüyoruz. Hilton'un geniş saçağı ve kafeteryasının üstünün örtüsü, Eskişehir Porsuk Oteli'nde ve Çeşme'deki Turistik Otellerinde aynı şekilde bir kullanıma rastlanmaktadır.

1960'lı yıllarda bilinen Hilton şemasına tepki olarak yapılan Sheraton Oteli dik açılı olmayan bir kompozisyon oluşturmaktaydı. F.L.Wright'ın bazı yapıtlarında eşkenar üçgen, altıgen vb. modülleri kullanması nedeniyle bu modülleri kullanarak yapılacak yapıların organik mimari ürünü olduğu kanısı yaygın olsa da, bu otel irrasyonel özellikler göstermektedir.

1960'lı yıllarda ortaya çıkan Brütalizm'in (uluslararası) etkilerini Ankara'daki Stad Oteli'nde (1964-70), İstanbul'daki Harbiye Orduevi'nde (38) görmek mümkündür. Taşıyıcı sistemi ve duvarları oluşturan betonlar tamamen çıplak bırakılarak malzemenin kendini açıkça ifade etmesi gibi etik bir durumla karşılaşmaktayız.

1960'lı yıllarda farklı bir anlayışla yapılan yapılardan biri de Büyük Ankara Oteli'dir. Yapı genel tasarım ilkeleri ve plastik değerleri açısından Wright'vari bir tutumu sergilemektedir. Özellikle F.L.Wright'ın ünlü Price Tower'ının etkilerini Ankara Oteli'nde görebiliriz.

Yine 1970'li yıllarda yapılan Etap Pulman Oteli'nde yatak odalarının yönlendirilmesinde Aalto'nun Almanya'daki Sie-

mens işçi konutlarındakine benzer bir tutumu görmekteyiz. Adı geçen işçi sitesinde her daire güneşten maksimum derecede yararlanılabilmeye çalışılmıştır. Etap Pulman'da ise manzaradan maksimum yararlanma kaygısı böyle bir biçimlenmede etkili olmuştur.

Özellikle 1980'li yıllardan sonra ülkemizde turizm sektöründe büyük bir canlılık gözlenmiştir. Devletin teşvikiyle özellikle Ege ve Akdeniz kıyılarında yoğun bir turizm yapılaşması olmuştur. Devlet, hazine arazilerini bu amaçlı yapılaşmalar için özelleştirmiş ve çok ucuz ya da uzun vadeli satışlarla turizm yatırımlarına sunmuştur.

Turizm yatırımlarının amaca uygun ve verimli olması için bu konuda deneyimli kişilerin ya da kuruluşların yatırımcı olması gerekir. Oysa bu teşvikleri kullananlar genelde turizm konusunda deneyimli olmayan kişilerdi. Bu da yapının amaca uygunluğu yanında biçimlenmesini de etkilemiştir. Düşünce yapısı tamamen kar amacı güden bu yatırımcılar bu sektörü kara paranın aklanması gibi art bir niyetle kullanmışlardır.

Türkiye'de turizm yatırımcıları:

- 1 - Turizm konusunda deneyimli şirketler,
- 2 - Turizm konusunda deneyimi olmayan şirketler,
- 3 - Yabancı katılımlı şirketler,
- 4 - Bireysel yatırımcılar.

Bu gruplar arasında özellikle ikinci ve dördüncü gruptaki yatırımcılar son yıllardaki yatırımcılar grubunu oluşturmaktadır.

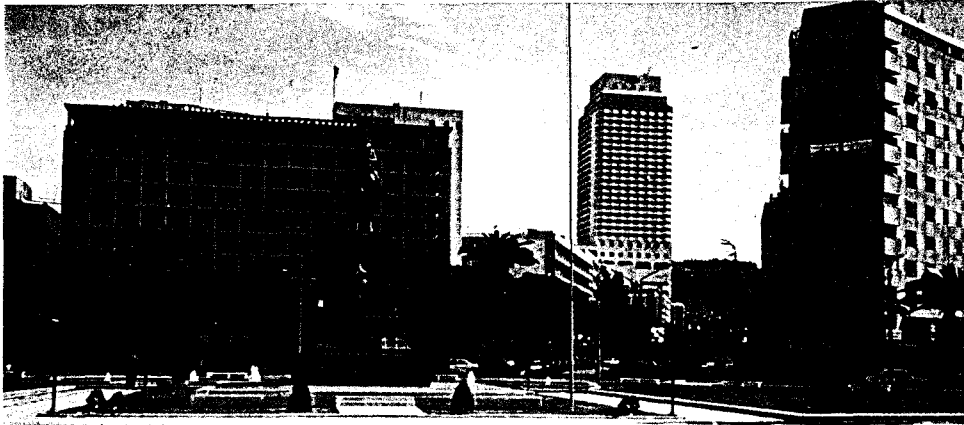
Bu yatırımcıların yaklaşımları üç ana doğrultudadır:

- a - Planlamayı yüzeysel bilgilerle yönlendirmeye çalış-mak,
- b - Fazla yatak, fazla kar düşüncesiyle hareket etmek,
- c - Planlamayı çok kısa sürede elde etme isteği.

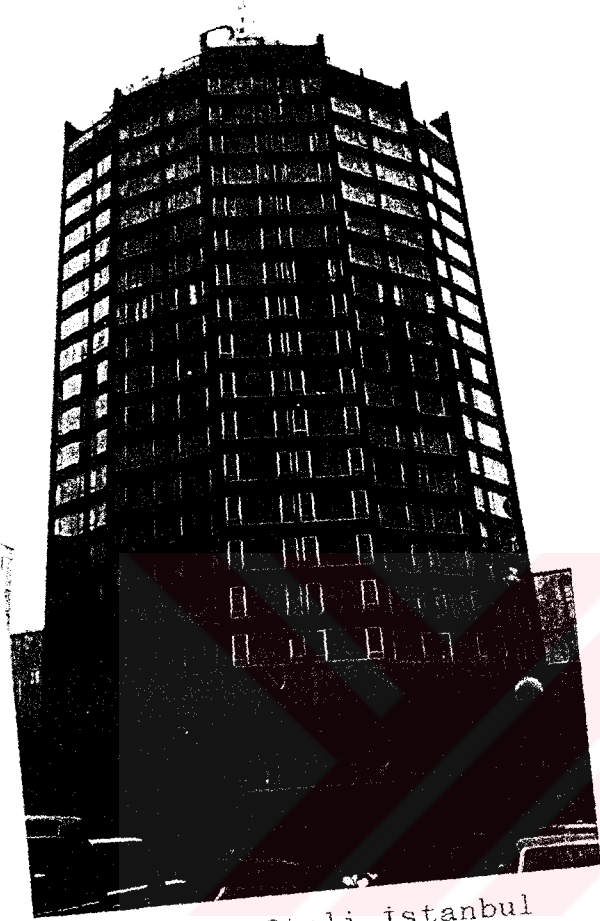
Tasarımcı yaklaşımları: Genelde yatırımı kar amacına yönelik değil de öncelikle bir mimari yapıt olarak görmek mimar ve yatırımcı arasındaki sorunun temelini oluşturmaktadır. Bu durum genelde yatırımı kar amacına yönelik değil, öncelikle bir mimari yapıt olarak gören mimar ile yatırımcı arasında bir sorun oluşturmaktadır.



Porsuk Oteli, (Orduevi), Eskişehir, 1956, Vedat Dalokay



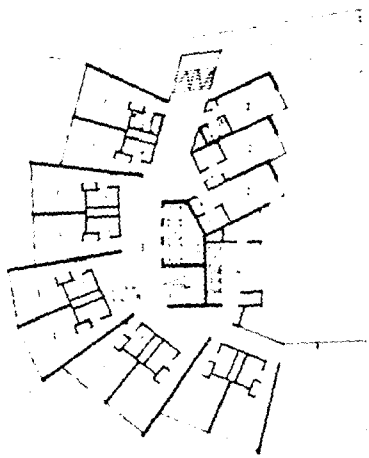
Büyük Efes Oteli, İZMİR, 1956, Fatin Uran, Paul Bonatz



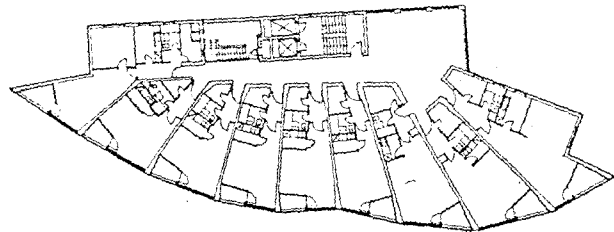
Pulman Etap Oteli, Istanbul  
1970, Fatin Uran



Toplu konut, Bremen  
Alvar Aalto

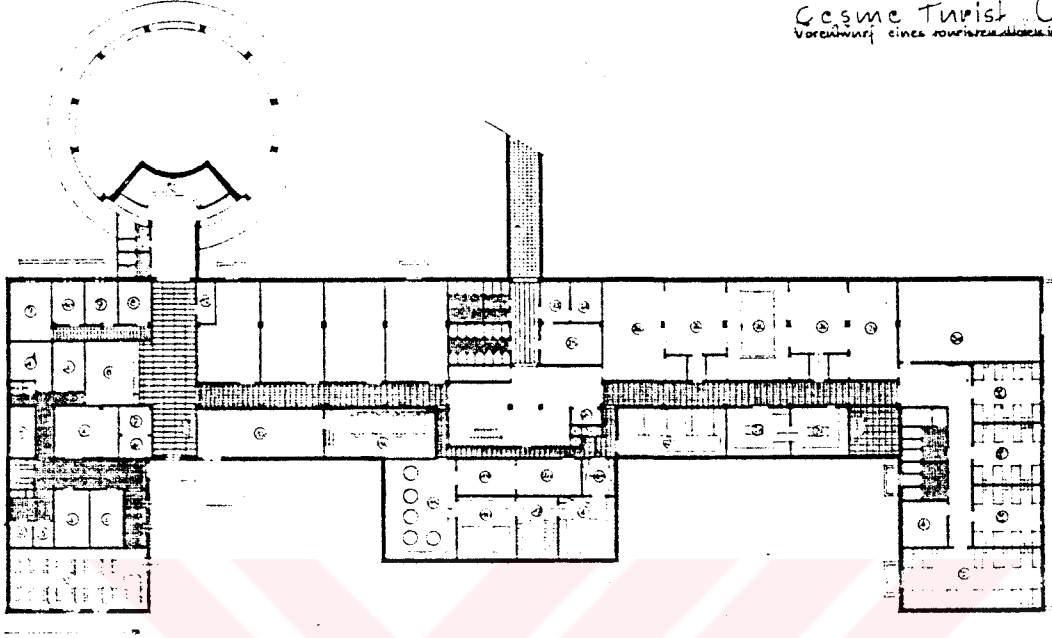


plan

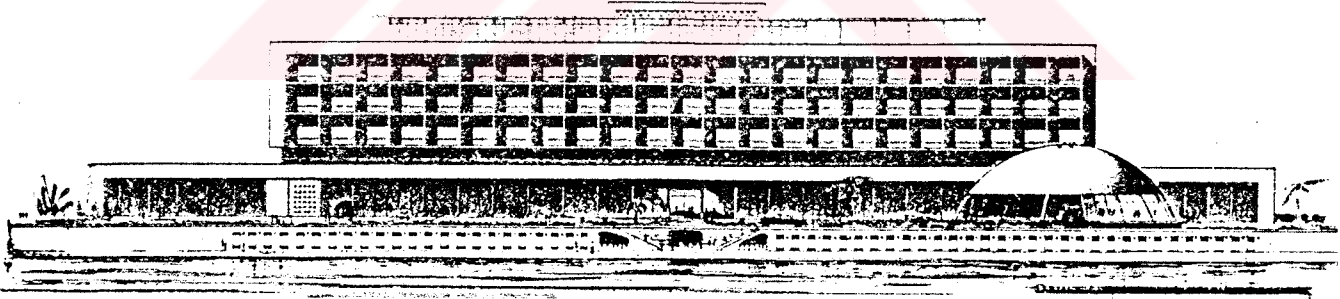


plan

Çeşme Turist Oteli  
Vordwörp, eines römischen Bades in Çeşme



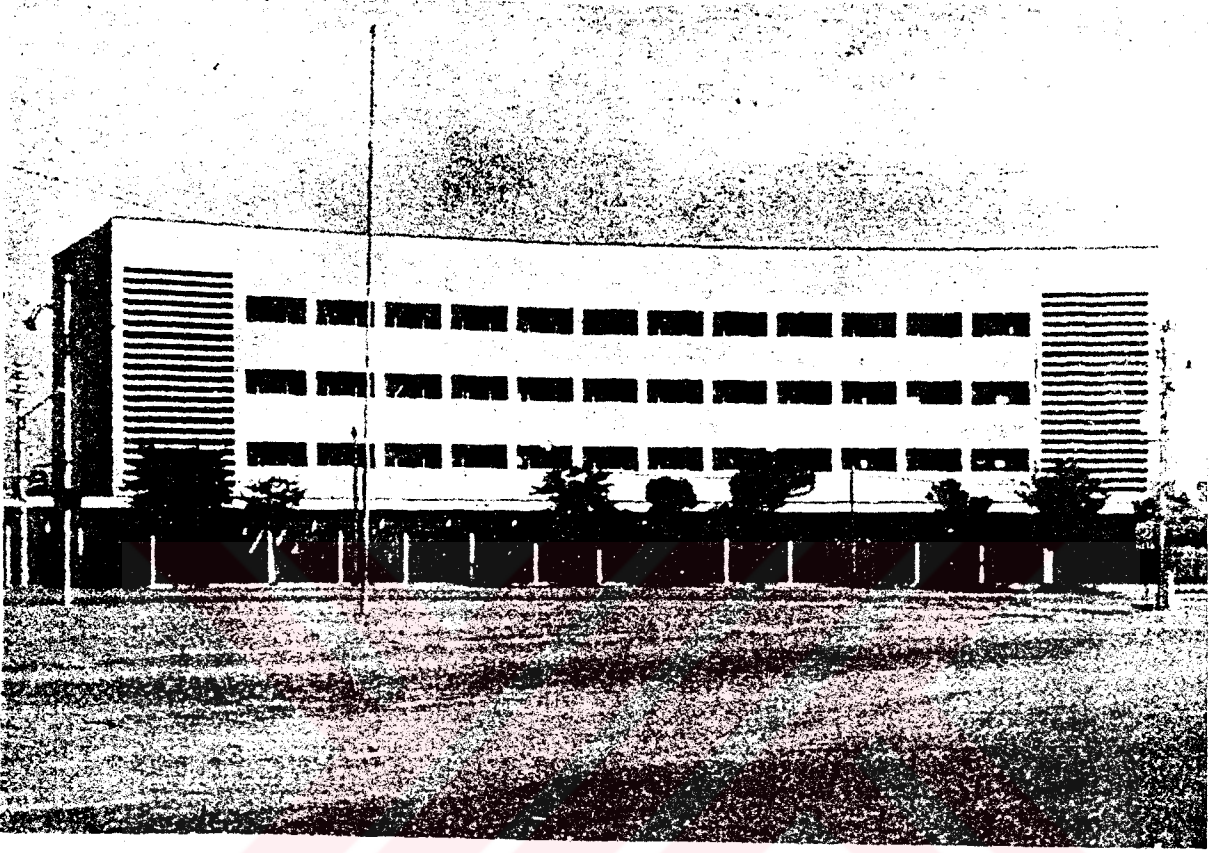
Çeşme Turist Oteli ,1958, plan, Orhan Çakmakçioğlu



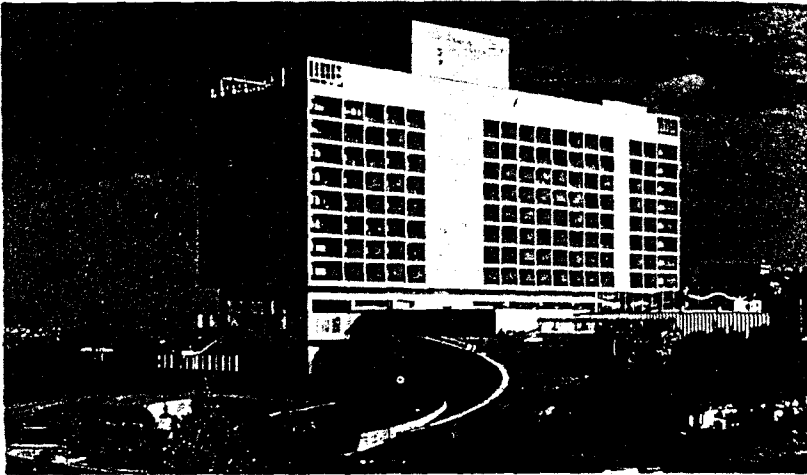
Çeşme turist Oteli, görünüş



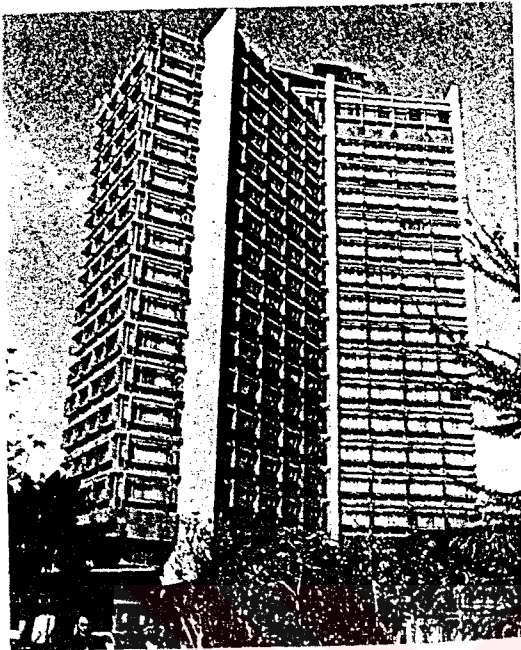
Hotel Claudius, Szombathely  
1969-72, Peter Fazakas



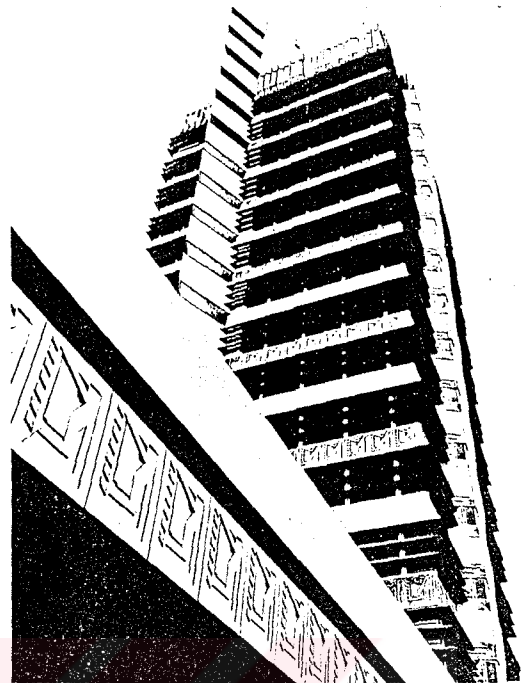
Vakıf Oteli, Balıkesir, Muhteşem Giray,



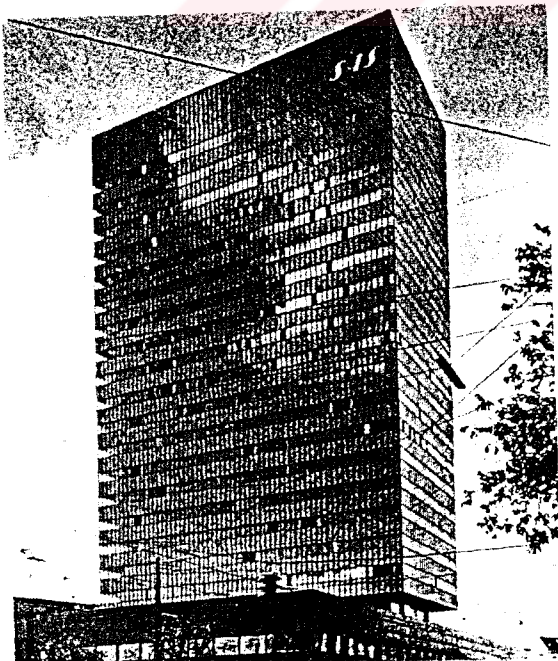
Hilton Oteli, İstanbul, ek yapılmadan önceki hali, 1953-55  
Skidmore, Owings, Merrill, S.H. Eldem



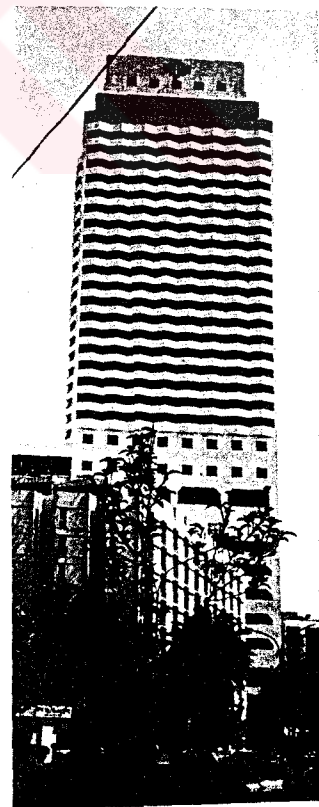
Büyük Ankara Oteli,  
Ankara, 1960  
Marc Saughey-Y.Okan



Price Tower, Okla.  
1953-56  
Wright



SAS Royal Hotel, 1960  
Kopenhag A. Jacobsen



Hilton Oteli, izMİR  
1991



Divan Oteli, İstanbul, 1965, Rüknettin Güney (ekten önceki hali)



Divan Oteli, İstanbul,  
Abdurrahman Hancı'nın yaptığı ekten sonraki hali



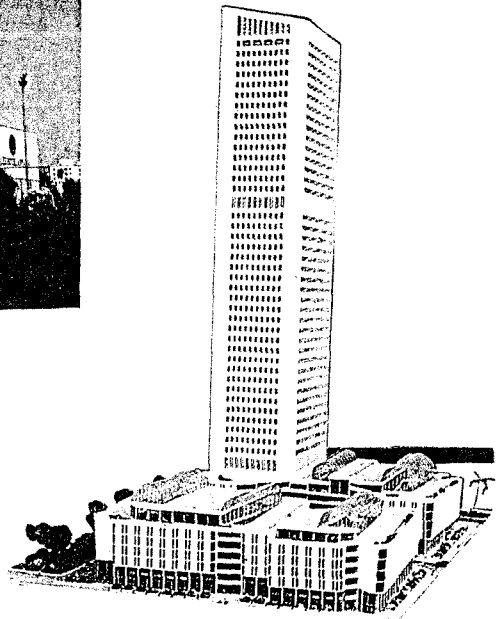
Sheraton Oteli, Antalya  
1990, Savaş Basatemur



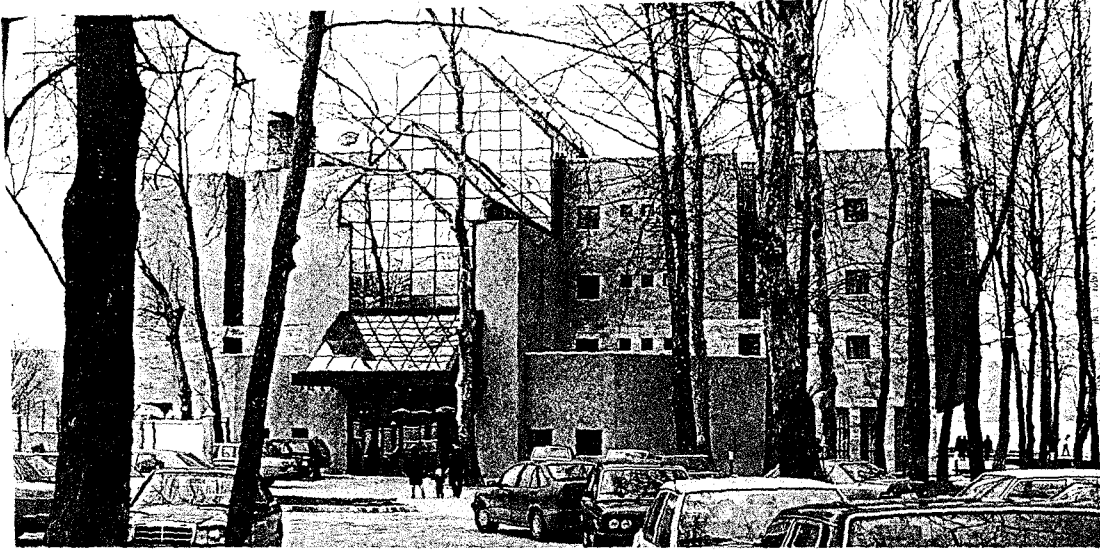
Sheraton Oteli, Ankara  
1990, Von Gerkan



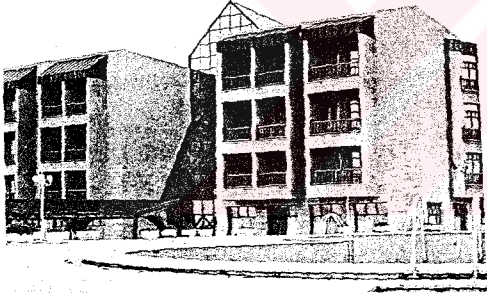
Falez Oteli, Antalya  
1986-90, Y. Erdemir



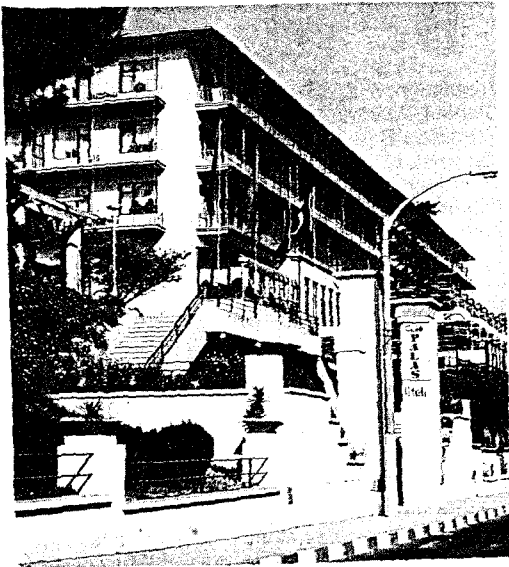
Ramada Hotel, Mersin  
1991, Cengiz Bektaş



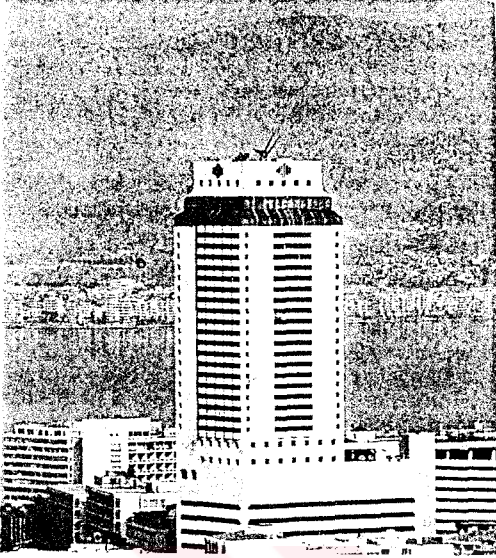
Sapanca Oteli  
Arolatlar



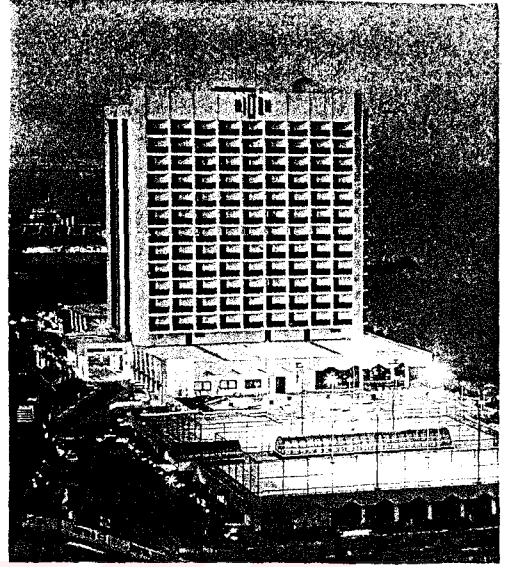
Sapanca Oteli  
Arolatlar



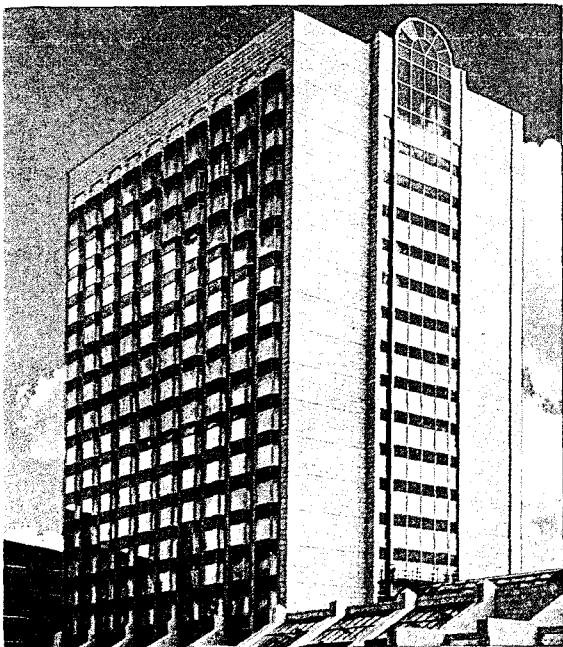
Çelik Palas  
Bursa



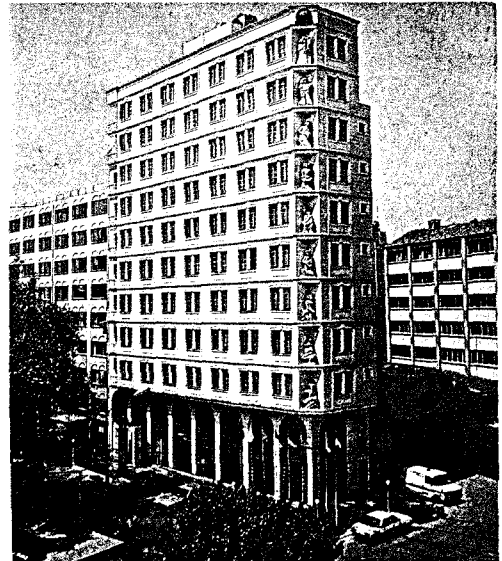
Hilton Oteli, İZMİR  
1991



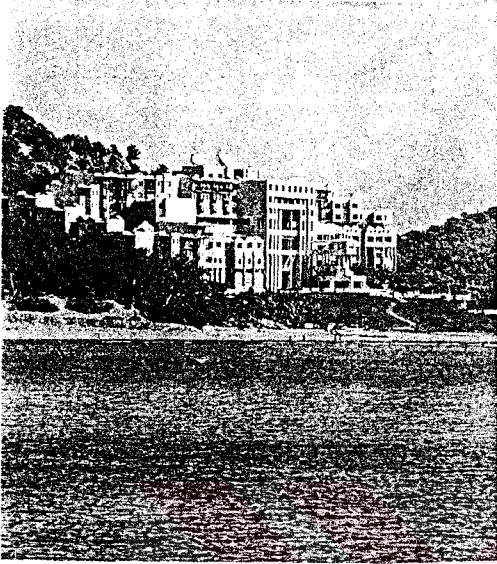
Hilton Oteli, Mersin  
1991,



Hilton Oteli, Ankara



Marla Otel, İZMİR



Garden Beach Hotel, 1990  
Sarigerme, Tuncay Çavdar



Seyhan Oteli, Adana  
1991



Pullman Etap, İZMİR



Altınöz Otel,  
Nevşehir



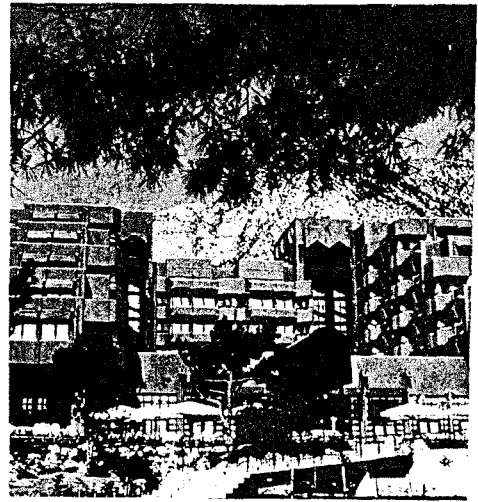
Örnek Otel, Ankara  
Nuran-Merih Karaarslan



Diyar Otel yenileme  
projesi, Bursa,  
Mimarlık Araştırma-  
ları Stüdyosu



Grand Hotel Plaza, izMiR



Ramada Resort Otel  
1987, Antalya  
Ertem Ertunga

#### 4.1.5.İstanbul Otelleri Üzerinde Mimari Akım Etkileri

19.yy.da Avrupa ile olan ticaret ve kültür ilişkilerinin artması nedeni ile İstanbul'a gelen yabancıların artan isteklerini karşılayabilmek için o yıllarda Avrupa'daki benzerlerini aratmayacak ölçüde görkemli oteller yapılmıştır.

19.yy.dan önce İstanbul'a gelen yabancılar Galata'daki hanlarda kalmışlardır.Fakat nüfus yoğunluğu arttıkça, gelişen ekonomi, ulaşım ağı ve kapitülasyonlar nedeni ile sıkça gelen zengin tüccarlar ve gezginler, kalabalık Galata hanları yerine bağılık, bahçelik Beyoğlu sırtlarındaki otelleri tercih etmişlerdir. Yukarıda sayılan nedenlerle birlikte elçiliklerin de bu bölgede oluşu otellerin Beyoğlu'nda yoğunlaşmasına neden olmuştur. Genellikle elçiliklerin yakınında o ülkenin adını taşıyan oteller yapılmıştır; Grand Hotel Françoise, The Prince of Wales, Hotel De Breslau, Hotel d'Angletterre, Hotel de Roma, Hotel Athanes vs. Bu oteller aynı ülkeden olan insanların biraraya gelebilecekleri çevreyi oluşturmuştur. Otellerin çoğu 1840'lardan sonra açılmış olup çoğu konuttan bozma 20-30 kişilik olup Avrupa standartlarının altında hizmet vermiştir.

Bu dönemdeki hızla yapılaşma, Batıdaki örneklerinden etkilenmekle birlikte Osmanlı etkisinde de kalmıştır. Pera Pallas (1880), Bristol Otel (19.yy.ın ikinci yarısı), Hotel d'Angletterre (19.yy.ın ikinci yarısı), Büyük Londra Oteli (19.yy.ın ikinci yarısı) ve Tokatlıyan (1894) otelleri bu dönemde yapılmış eklektik tarzdaki yapılardır.



Pera Palas, İstanbul, 1880



Tokatlıyan Oteli, İstanbul, 1894,



Hotel D'Angletterre, İstanbul, 19.yy.ın ikinci yarısı



Büyük Londra Oteli, İstanbul, 19.yy.ın ikinci yarısı

Tarihte önemli bir yere sahip olan İstanbul, genelde yeni binaların ilk ortaya çıktığı yerdir. 19.yy.da ülkemizin diğer illerinde konaklama işlevini Hanlar görürken aynı dönemde İstanbul'da bu işlevi otellerin yerine getirdiğini görüyoruz. Çağdaş anlamdaki ilk otel yapıları da burada ortaya çıkmıştır. Pera Palas Oteli o günün, Batı'daki ve Amerika'daki örnekleriyle kıyaslanabilecek niteliklere sahiptir. İstanbul otellerinin, biçimlenmesinde etkili olan faktörleri gözönünde bulundurarak üç grupta toplayabiliriz.

- 1.Sanayi otelleri
- 2.Aile işletmesi otelleri
- 3.Eski yapıların otel olarak kullanımı

#### 4.1.5.1. Sanayi Otelleri

Dünyanın birçok yerinde hizmet veren oteller zincirleri bu gruptadır. Hilton, Sheraton, Ramada, Mövenpick, Kempinski Otelleri -Türkiye'de de otelleri bulunan-bu gruptaki otellerdendir.

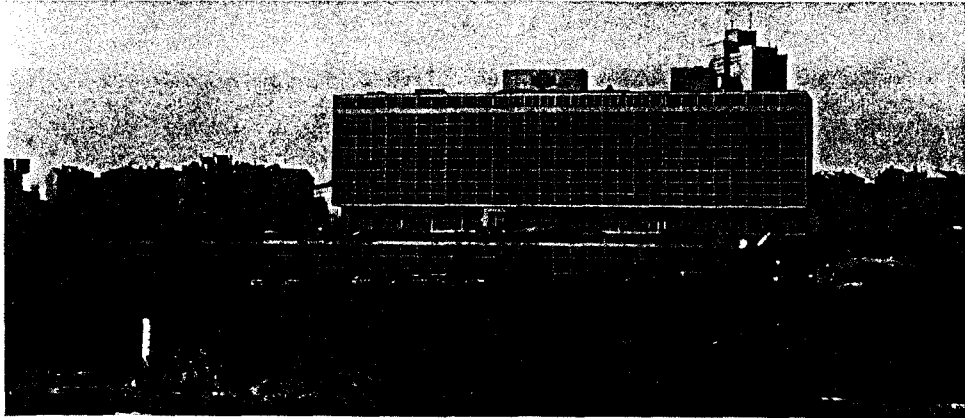
Bu otellerde, oda boyutlarından odaların içinde kullanılan mobilyalara kadar tipleşmiştir. Örneğin Hilton Oteli'nin kapısı Türkiye'de de Japonya'da da aynı olabilmektedir. Bu anlamda otellerin biçimlenmesi oda boyutlarına göre oluşmakta ve beton biçimde fonksiyondan meydana gelen kısıtlamanın yanında müşterinin doğrudan kısıtlaması ile de karşı karşıya kalabilmektedir. Uluslararası çapta hizmet veren bu oteller, her yerde aynı konforu sağlayacak şekilde yapılmakta, dolaşımıyla da uluslararası bir mimarlık dili oluşmaktadır. (is-

İstanbul'da Hilton Oteli, Parksa Hilton, Conrad Hilton, Sheraton, Mövenpick, Swiss Hotel, Ramada, Kempinski Otelleri büyük sermayenin ve otel zincirlerinin Türkiye'deki uzantılarıdır. İstanbul'un doğaya ve manzaraya en hakim yerlerinde yerleşen bu oteller özellikle saray bahçelerinde yerleşmişlerdir. Kentin tarihi yerlerinin üzerinde kurulan bu oteller 'sermayenin ve prestijin simgesi olarak ayakta durmaktalar'. Bu oteller, kentin eski yerleşmelerinde zaten yetersiz olan altyapıya daha da fazla sorun yüklemektedirler. Bu otellerin tek yapı ölçeğinde mimari kaygıları olsa da şehrin silüetine ve buldukları çevreye olan olumsuz etkileri üzerinde de tartışılabilir.

Uluslararası otel zincirlerinin yanında, ülke ölçeğinde de otel zincirleri vardır. Dedeman, Sürmeli, Eresin otelleri bu gruptaki otellerdendir.



Swissotel, İstanbul, 1988-91,



Hilton Oteli, istanbul, 1954



Conrad Hilton Oteli, istanbul, 1992



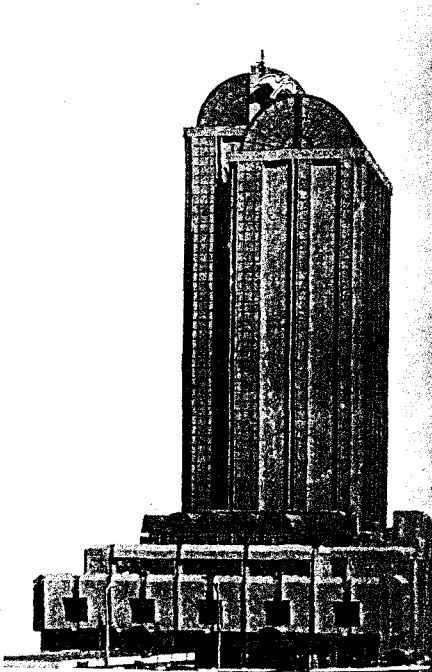
Parksa Hilton Oteli, istanbul, 1991



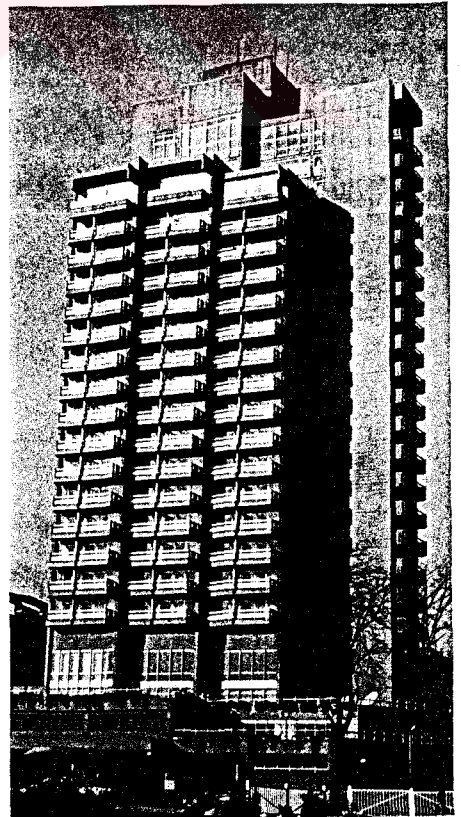
Sheraton Oteli, İstanbul



Pullman Etap, İstanbul



Mövenpick Otel  
İstanbul



Harbiye Orduevi  
İstanbul



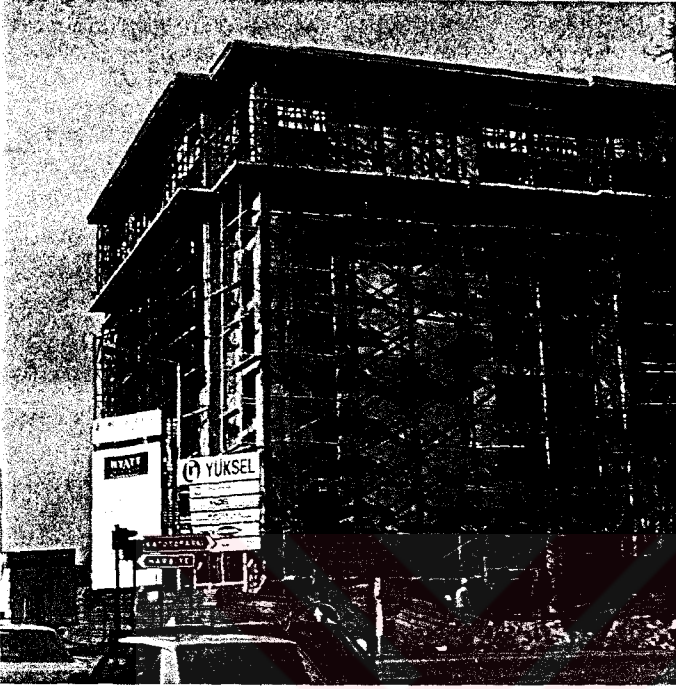
Eresin Oteli, Topkapı, 1992,



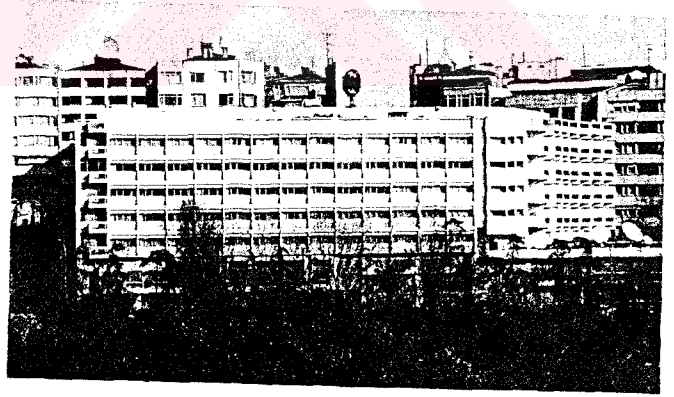
Sürmeli oteli, Gayrettepe



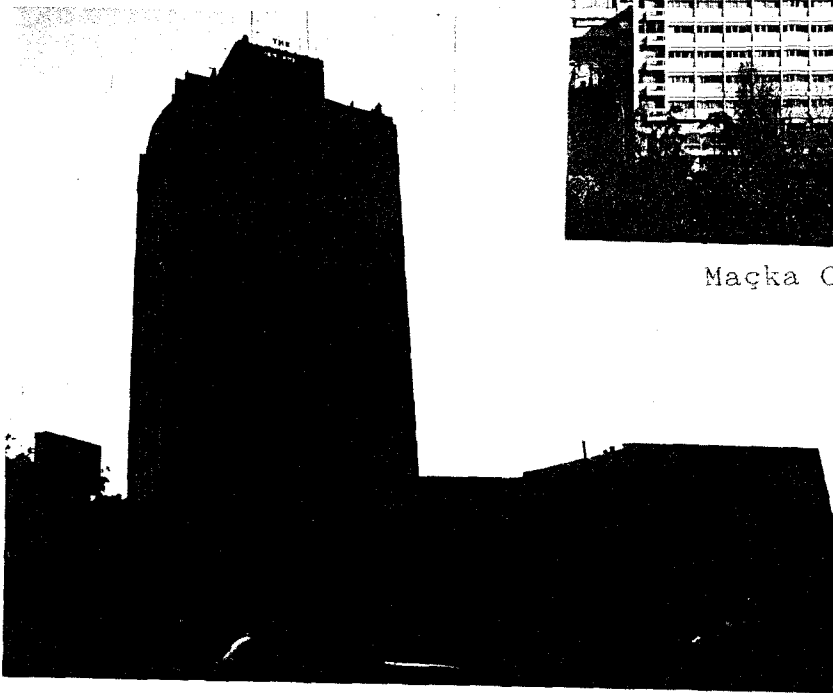
Dedeman oteli, Gayrettepe



Hyatt Regency Oteli, Taksim



Maçka Oteli, Maçka



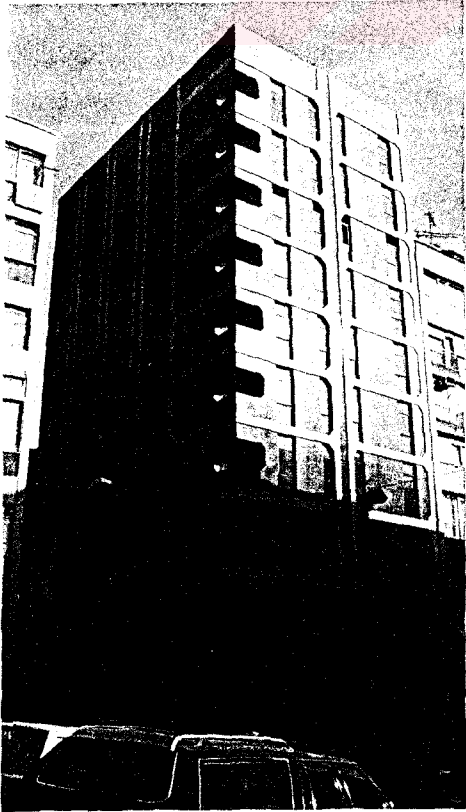
Otel The Marmara, Taksim



The President Hotel  
Beyazıt



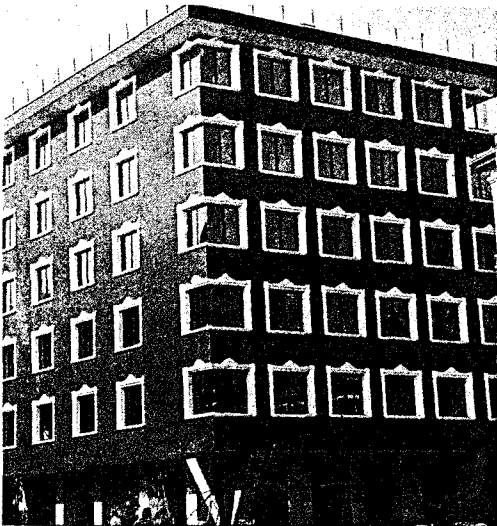
Swissotel, Dolmabahçe



Teşvikiye Oteli,  
Teşvikiye  
Nevzat Kurdoğlu

#### 4.1.5.2. Aile İşletmesi Otelleri

Özellikle Aksaray, Taksim ve Fatih semtlerinde yoğunlaşmış olan bu oteller daha küçük çapta otel işletmeleridir. Orta gelir grubunda ve çoğu ticaret için İstanbul'a gelen turistlerin ihtiyacına cevap veren bu otellerde, oda genişlikleri minimumu ölçülerde tutulmuş, dolayısıyla biçimlenme de buna koşut olarak oluşmuştur. Sıkışık nizam bir imar düzeninde en fazla iki üç cephesi olan bu oteller çok fazla biçim endişesi duymadan yapılmaktadır. Cephede kullanılan malzeme genelde betebe'dir. Bazı örneklerde alüminyum doğrama ve cam giydirmeye rastlanmaktadır. Bunların içinde gerek malzeme gerekse de düşünsel altyapısı olan örneklere de rastlanmaktadır. Ali Esat Göksel'in Sultanahmet'de yaptığı Halı Oteli'nde tarihten hem anlam hen de birtakım biçimsel çağrışımlar görmekteyiz. Basık kemerler ve taş sokulu andıran çıkma ve cephe-deki taş kaplamayla kontrast oluşturan metal doğrama renkleri bütünde bir uyum göstermektedir. Burada Post-Modernist-tarihselci bir anlayış görülebilir.



SED Hotel, Kabataş



Richmond Hotel, Beyoğlu



Dilson Hotel, Siraselviler



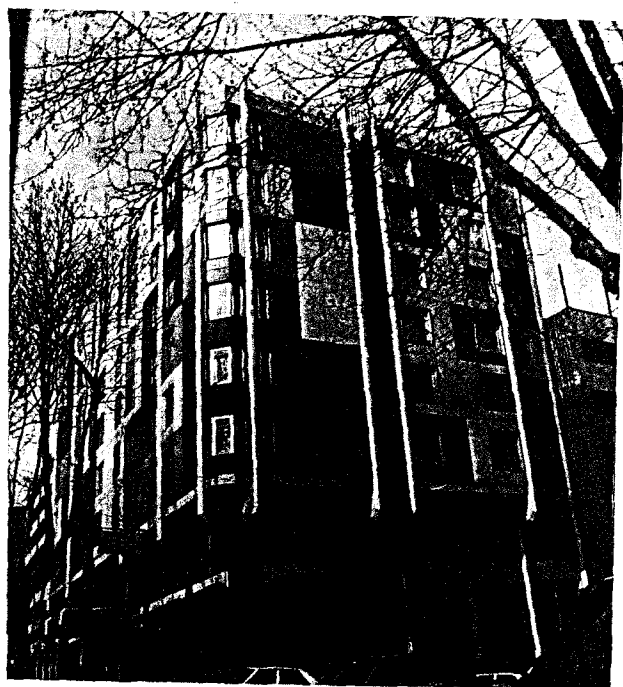
Hotel Zurich, Vezneciler



Aksaray'da bir otel



Ateş Hotel, Aksaray



Color Hotel, Aksaray



Hotel Troya, Tepebaşı



Sıraselviler'de bir hotel



Resteria Hotel, Aksaray



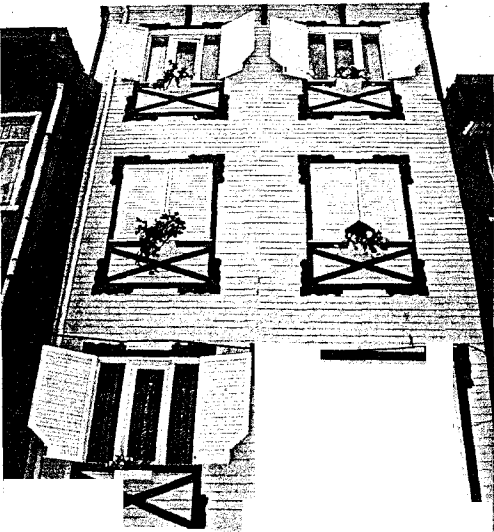
Halı Hotel, Sultanahmet  
Ali Esat Göksel

#### 4.1.5.3. Eski Yapıların Otel Olarak Kullanımı

Kentin özellikle eski ve tarihi-doğal güzelliklerinin yoğun olduğu yerlerde, az odalı ve genelde ahşap olan evlerin bu türdeki otellere dönüştürüldüğü, Sultanahmet civarında yoğun olarak görülmektedir.

Laleli'deki Ramada Oteli bu gruptaki otellerin en çok ilgi çekenidir. Ülkemizde ilk toplu konut örneği olan bu yapı 1921-22 yıllarında Kemalettin Bey tarafından yapılmıştır. II. Ulusal Mimari Dönemi özelliklerini gösteren yapıya 1986 yılında otel yapılmak üzere müdahale edilmiştir. Yapının dört ana bloğunu birbirine bağlayan aksların üzeri şeffaf örtüyle kapatılarak yapıya fazla müdahale etmeden yeni işlevine uygun hale getirilmiştir.

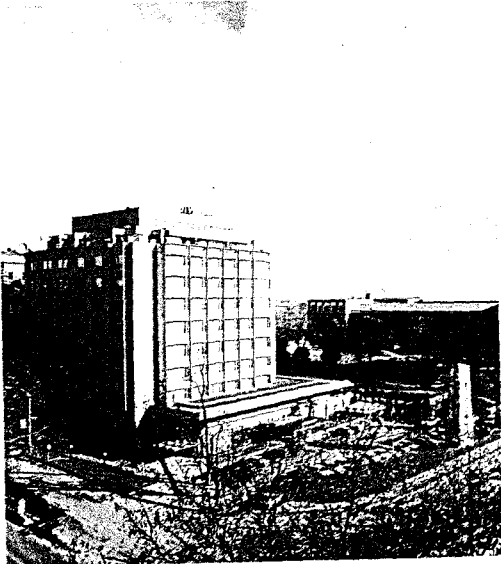
Aynı şekilde otel olarak işlev kazanan bir diğer yapı da Çırağan Oteli'dir. Dünyanın hiçbir yerinde, 'tarihi ve doğal güzellikleri korunacak bölgelerde (sit alanlarında) tamamen kar amacı düşünülerek yapı yapıldığı görülmemiştir.' Mimarisi ne kadar güzel olursa olsun böyle bir yapının, konumu itibarıyla varlığı tartışma götürmektedir.



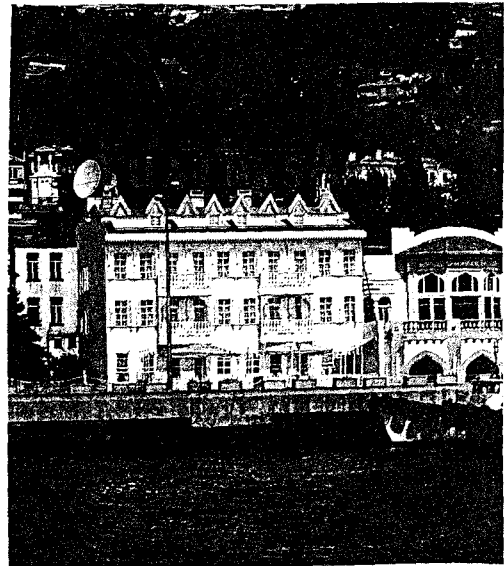
Küçük Ayasofya Oteli, Sultanahmet



Ramada Hotel, Aksaray



Divan Oteli, Taksim



Fuat Paşa Hotel, Çayırbaşı



Yeşil Ev, Sultanahmet



Alzer Oteli, Sultanahmet

#### 4.2. İstanbul'daki Bazı Otellerin Değerlendirilmesi

İstanbul Büyükkada Anadolu Kulübü (1952-54)  
(Turgut Cansever, Abdurrahman Hancı)

Bu yapı ulusal bir yarışma sonucu projesi elde edilmiş ve uygulanmıştır. Genellikle Le Corbusier'in ilkeleri ve etkileri kendini belli etmektedir. Özellikle adı geçen mimarın 1930-32 yılları sırasında Paris'te, üniversite sitesinde yaptığı İsviçre Talebe Pavyonu'nda önerdiği nitelikler görülmektedir. Üç katlı olan ve otel odalarını içeren kısım kolonlar üzerine kaldırılmış ve zemin kata genel, çok maksatlı kullanıma olanağı sağlanmıştır.

Yine Le Corbusier'deki saf kütle anlayışı mevcut olup O'nunkine benzer şekilde merdiven ve asansör evi kendi plastik değerleri ile esas kütlede ayrılmışlar ve bir bağlayıcı öğe ile ana bloğa bağlanmışlardır. Burada "servis" kısmı ile "servis yapılan" kısım açıkça belirtilmiş ve birbirinden ayrılmıştır. Bu ilke, Güney Amerika'da; özellikle Oscar Niemeyer Soares'in yapıtlarında da görülmektedir. Daha sonraları (1950'lerin sonlarında) Louis Kahn'ın ilkeleri de aynı paralelde olacak ve Pensilvanya Üniversitesi için yaptığı laboratuvar binalarında uygulaması görülecektir.

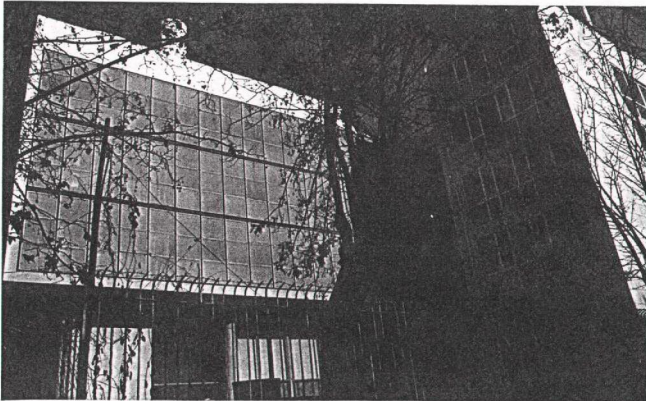
Le Corbusier'in yapısındaki zemin kattaki kolonlar gayet ağır ve iri olup bu katta bir tesis yapılmamış ve doğanın binanın altında devam etmesi ilkesi gerçekleşmiştir. Anadolu Kulübü'nde ise zemin kat çamlarla çevrelenerek çok maksatlı bir mekan elde edilmiştir.

Yapıt hemen her niteliği ile rasyonel uluslararası mimar

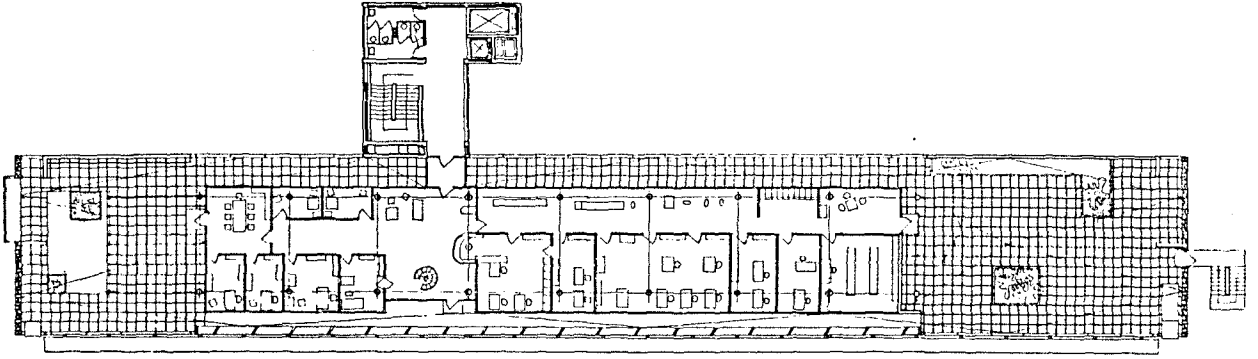
lığın ilkelerini içermektedir. Renkler de bu anlayış çerçevesinde düşünülmüş olup dış sıvanın beyaz rengi çevresindeki doğa renkleri ile zıtlık yaparak yapıyı belirlemiştir.

Otel kitlesinin yatay, sakin çizgileri ile cephelerde dikkatle çalışılmış, oranları ve kitlenin kendi ölçüleri ile değer kazanmakta olup tuttuğu yolda başarılı bir gelişme sağlamıştır. Ancak Büyükkada'nın geleneksel yapılarındaki bölgesel niteliklerin eksikliği bu yapıda hissedilmektedir. Bölgenin özelliklerini yansıtacak köklü bir çaba olmamakla beraber koridor tarafına konan sepet örgüsü ahşap ızgaralar geleneksel yapılarımızda ve sıcak iklim yapılarında özellikle Güney Amerika'da çok görülen öğelerdendir.

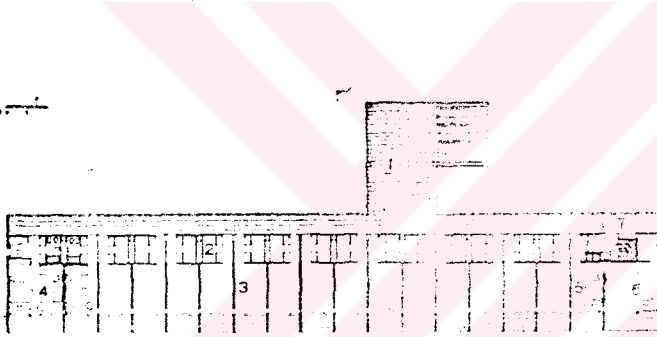
Çatıdaki teras katında da Le Corbusier'in ilkeleri izlenmiştir. Corbusier çok yönlü bir sanatçı olduğundan, çatı teras katındaki çeşitli öğelere plastik değerler kazandıran heykelsi nitelikler vermiştir. Bu yapıda da bazı öğelerle heykelsi denemeler yapılmıştır.



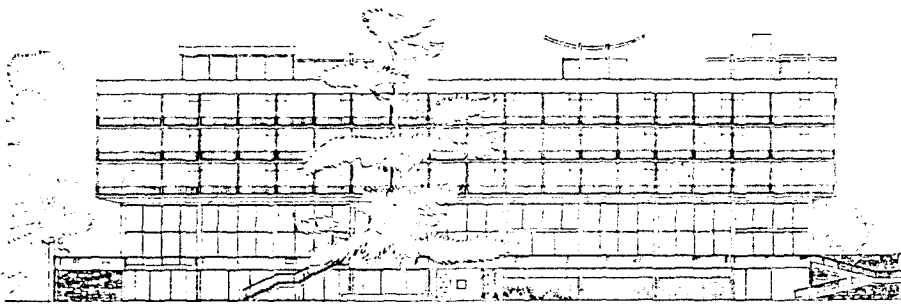
İstanbul Büyükkada Anadolu Kulübü, Turgut Cansever, A. Hancı



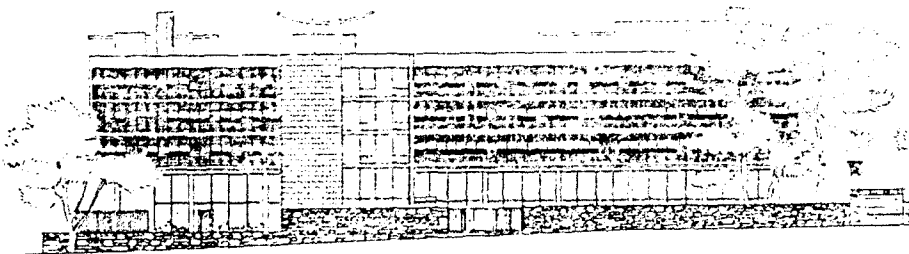
Büro binası, Le Corbusier



Anadolu Kulübü, Büyükkada, 1959, Turgut Cansever, A. Hancı



Anadolu Kulübü, denizden görünüşü



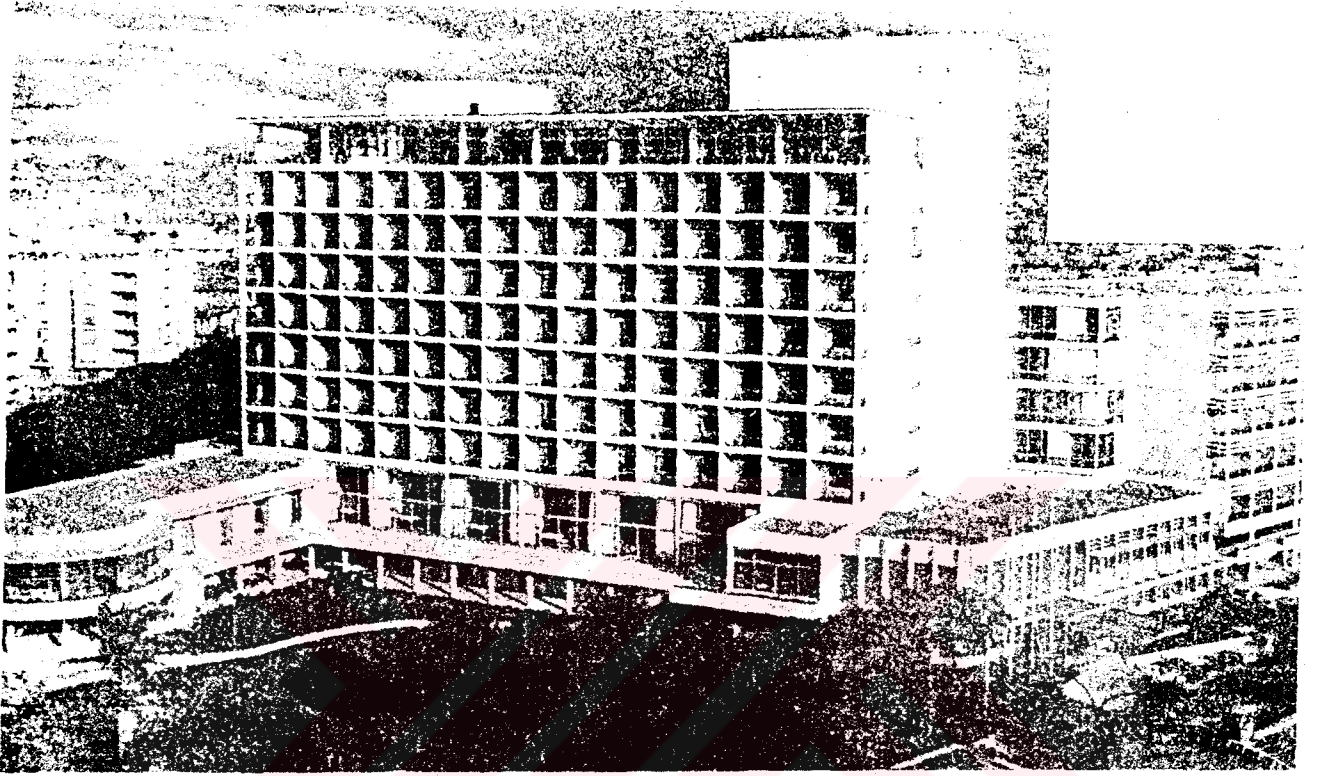
Anadolu Kulübü, görünüş

Çınar Oteli Yeşilköy-İstanbul (1954)

Rana Zipçi-Ahmet Akın- Emin Ertan

Rasyonel uluslararası mimarlığın diğer bir örneği de bu otel yapısıdır. İstanbul Hilton Oteli'nin ana kitlesinin tasarım ilkelerinin hemen hemen aynı şekilde burada uygulandığı dikkati çekmektedir.

Kişisel ve bölgesel yönden köklü bir çaba görülmemektedir. Otel odalarını içeren kitle Hilton'daki gibi kolonlar üzerine kaldırılmış bir dikdörtgen prizmadır. Ancak prizmadaki saf ve mutlak anlayış biraz zedelenmiş ve yan cepheye bir servis merdiveni getirilerek pürizm ilkesi bozulmuştur. Yapının ön cepheden ifadesi hemen hemen Hilton'daki esaslar izler şöyle ki; iki örnekte de cephenin sağ ve sol bitimlerine büyük olan daireler yerleştirilmiş ve bunlar normal akslardan daha geniş olarak belirtilmiştir. Çatı terasında da benzer davranışlar görülmektedir. Yine Hilton'daki gibi zemin katındaki bazı duvarlara Kütahya çinileri kaplanarak biraz da olsa bölgesel bir karakter verilmek istenmiştir. Genellikle malzeme ve işçilik yerli olup Hilton'da balkon korkuluklarında kullanılan teak ağacından küpeşteler yerine örneğimizde seramik (terracotta) malzeme kullanılmıştır. Restoran-gazino kısmında bazı eğri duvarlar vb.öznal davranışlarla yapıya kişilik kazandırma çabası görülmektedir.



Çınar Oteli

Tarabya Oteli İstanbul (1957-65)

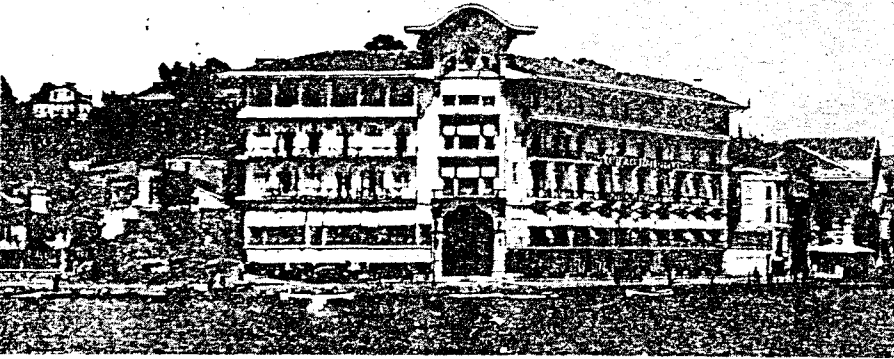
Kadri Erdoğan

Bölgesel ve geleneksel nitelikleri çok kuvvetli bir şekilde var olan Boğaziçi'nde yanmış olan ahşap otelin yerine yapılan bu bina genellikle rasyonel uluslararası mimarlık anlayışının Güney Amerika'daki yorumu etkisindedir. Kitlenin bir kısmı "eğrisel plastiklik" niteliklerini içeren kütle, deniz ve yola paralel biçimde tasarlanmıştır. Kitlenin bu biçimdeki durumu, sahil çizgisine paralel bir duvar oluşturmaktadır. Bu tutumun sakıncaları açıktır. Sahillerde yapılacak yapıların bir çevre düzenine ve varolan dokuya uygun bir tarzda ele a-

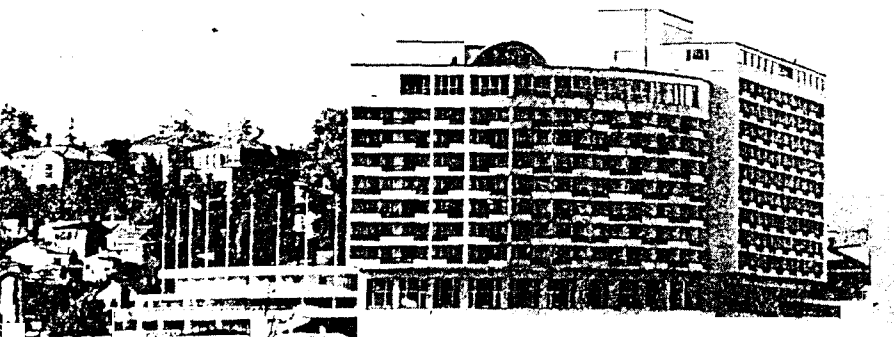
linması gerekmektedir.

Bu otel, çevresindeki sürekli ve geleneksel anlamda bir ölçeğin dışında bir büyüklüktedir. Boğazdaki yalılar, Boğaziçi'nin çevresinin doğal güzelliğini izlemişler ve silüetini değiştirmemişlerdir. Oysa otel doğal ve yapay çevreyi küçümsemiştir. Amerika, Florida'daki otellerin sonsuz okyanusun muazam büyüklüğü karşısında hep birlikte aynı ölçekte başarılı bir şekilde durdukları düşünülebilir. Fakat Boğazın kendisinin, çevresindeki doğanın ve geleneksel yapılarının özel bir ölçeği vardır ve insan yapısı olan mimarlık yapıtlarının da çevredeki bu ölçek ile harmoni halinde olması beklenir.

Binanın dış renginin beyaz olarak seçilmesi, genellikle hafifletici bir etki yapmış olup deniz, gök ve bitkilerin zaman içinde değişen renkleriyle şiddetle zıtlık yaratarak her türlü doğal ışık koşullarında yapıyı belirtmiştir.



Tokatlıyan Oteli, Tarabya, yıkılmadan önceki hali



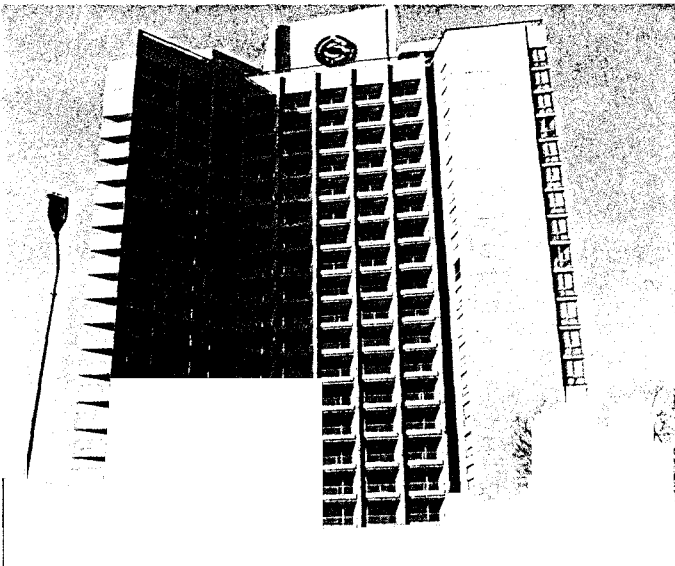
Tarabya Oteli  
1957-65

## İstanbul Sheraton Oteli

Kemal Ahmet Aru-Hande Suher-Tekin Aydın-  
Yalçın Emiroğlu-Altay Erol

Proje bilinen Hilton şemasına karşı bir tartışma konusu oluşturmaktaydı. Yapının prizmatik formu aynı zamanda şehrin silüetine katkıda bulunmaktadır. Projenin, kitleyi köşeli bir şekilde kabulü, esas yöndeki büyük yapı kütesini parçalaması kayda değer yönüdür.

F.L.Wright'ın bazı yapıtlarında eşkenar üçgen, altıgen vb. modülleri kullanması nedeniyle birtakım çevrelerde bu modülleri kullanarak yapılacak yapıların "organik mimarlık" yapıtları olacağı inancı ortaya çıkmıştır ki doğru olmayan bir görüştür. Herşeyden önce modül seçimdeki kararların tutarlılığını anlayabilmek için ki bütün yapıt bu modülden üremeyele doğmaktadır, bu seçmenin mantıki gerçeklerini bilimsel bir yöntemle açıklamak gerekir. Bu yapıda "açısal plastisite" ilkesi mevcut olup irrasyonel nitelikleri içerir.



Sheraton Oteli, İstanbul

Klassis Resort Silivri-Istanbul

Şefik Birkiye

Kendisini okul sıralarında beri klasizmin yılmaz savunucusu sayan ve herhalde adının konmasında da katkısı olan Mimar Şefik Birkiye otel tasarımını "alışıl gelmiş detaylar" bütünü olarak tanımlıyor.

Bu yapılar Post-Modernist, eklektik bir yaklaşımın da, yerine göre çevreyle ne kadar ilgili olabileceğini gösteriyor.

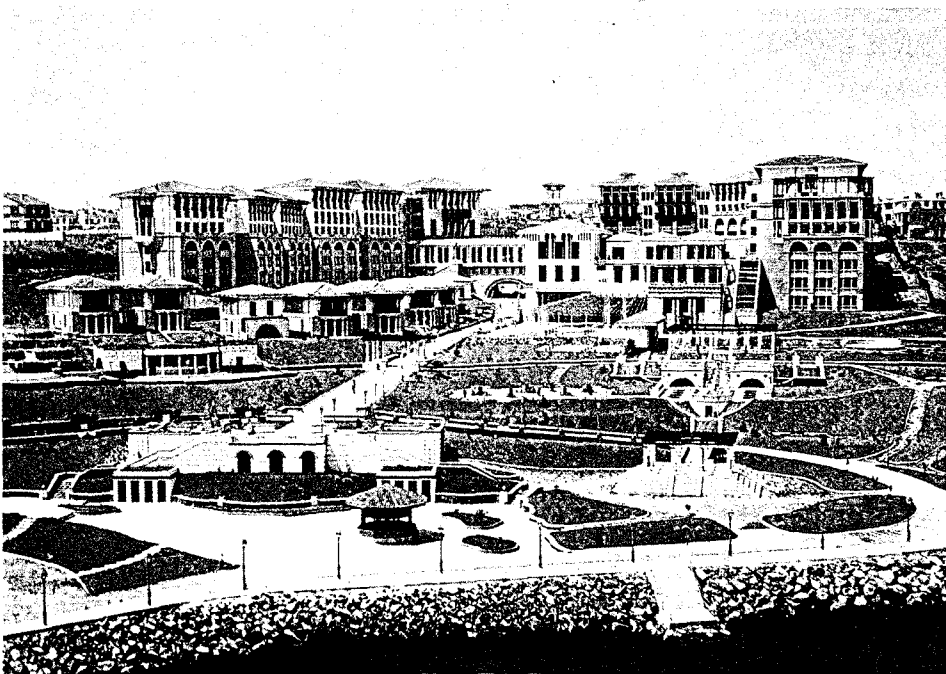
"Klassis, belki çocukluğumuzdaki masalları, belki ortak bilinçaltımızdaki "atalarımızın" evlerini, belki dergilerdeki -örneğin Michael Graves'in- projeleri, belki de henüz oynanmamış bir Sihirli Flüt Operası'nın sahne dekorlarını çağrıştırıyor."(38)



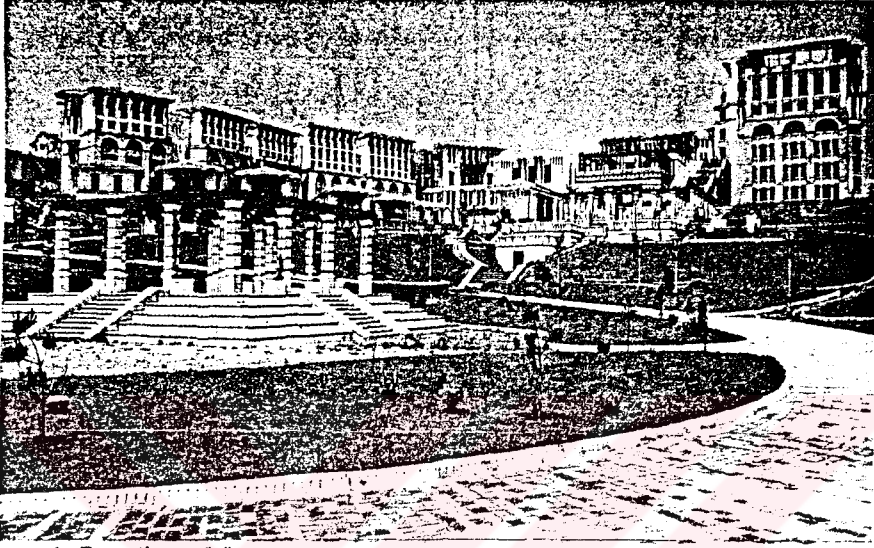
Klassis Resort, Silivri, Şefik Birkiye



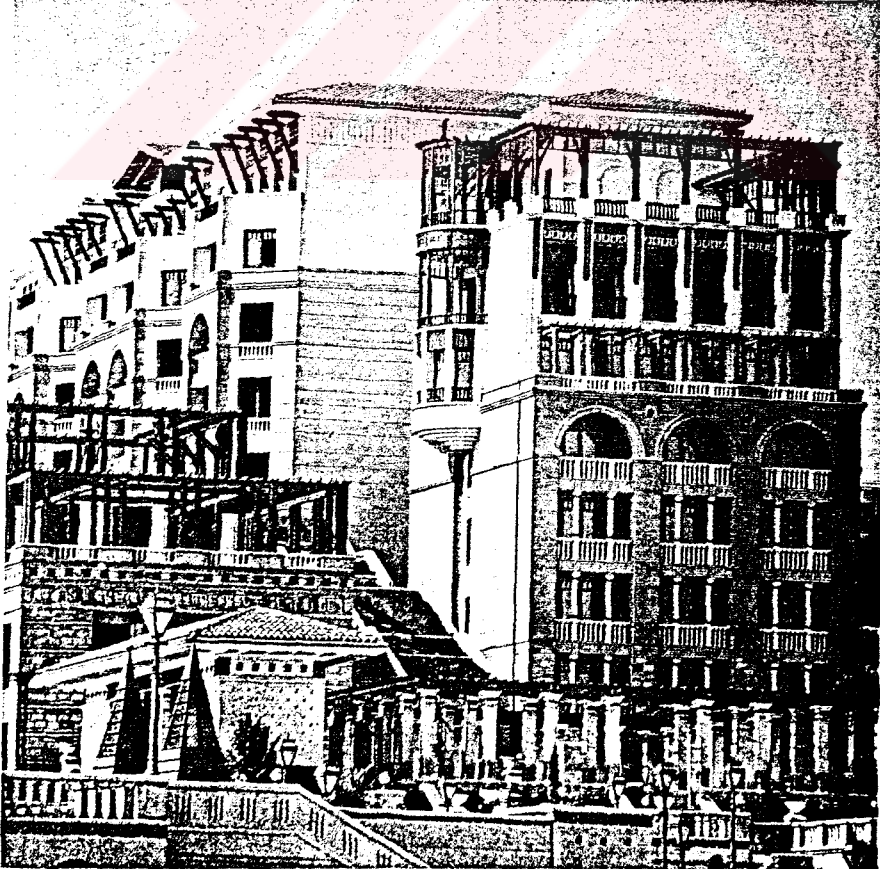
Plinius'un villası, Leon Krier



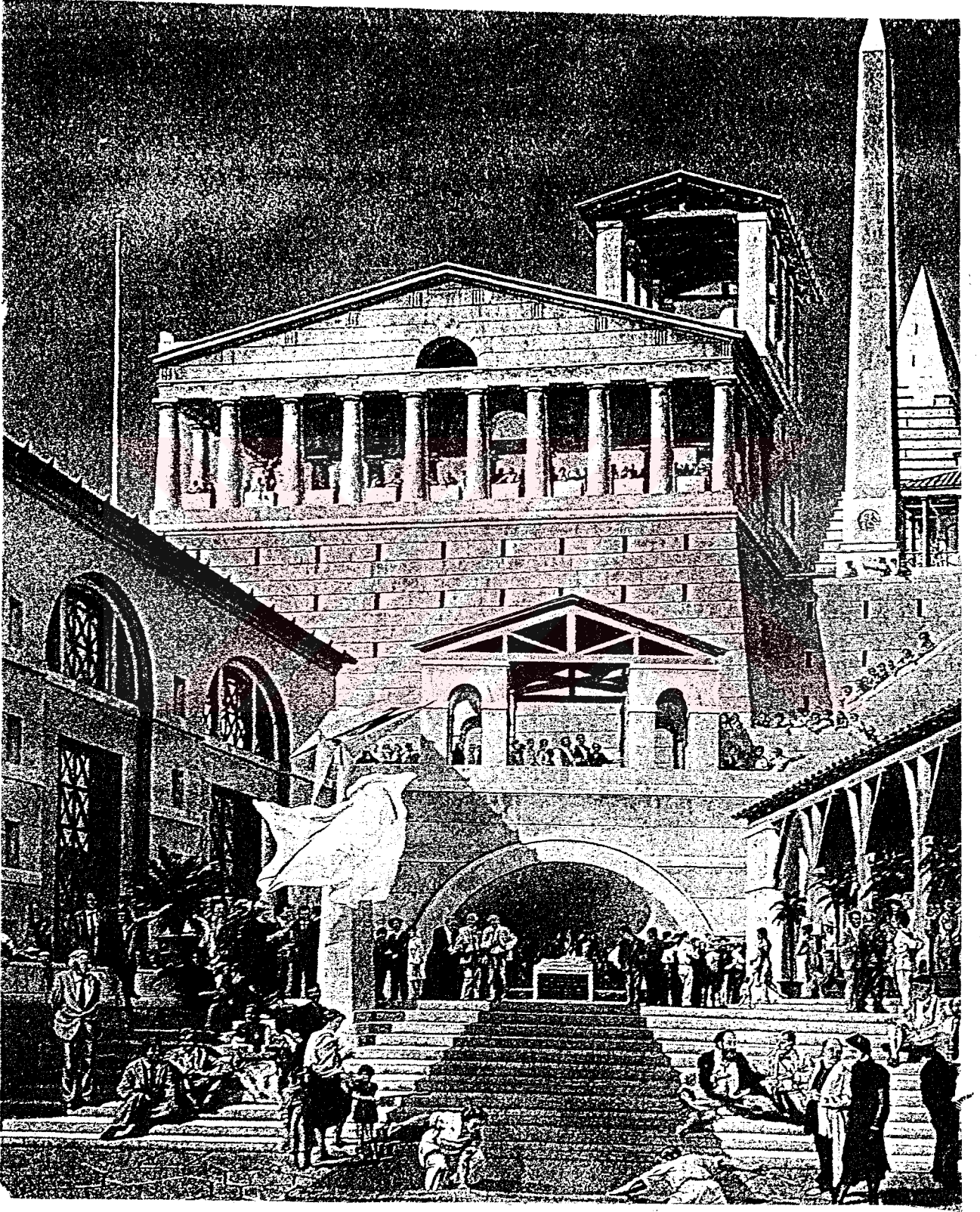
Klassis Resort, Şefik Birkiye



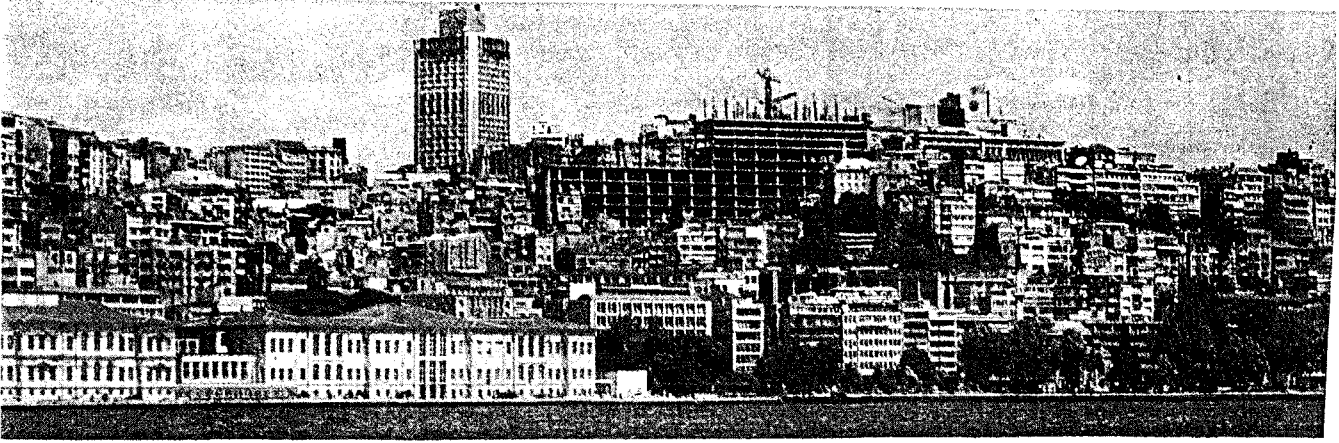
*Klassis Resort'tan görünümler*



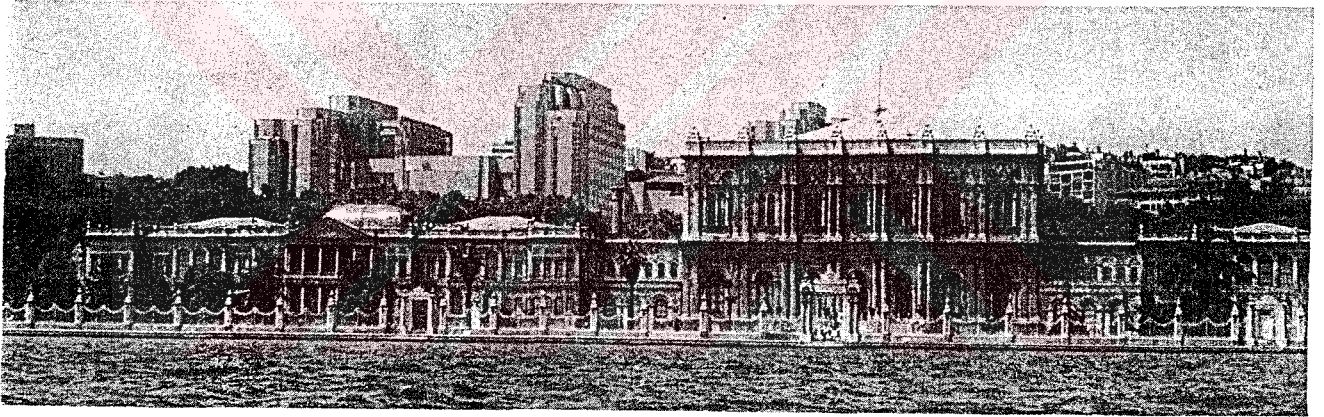
Klassis Resort, Şefik Birkiye



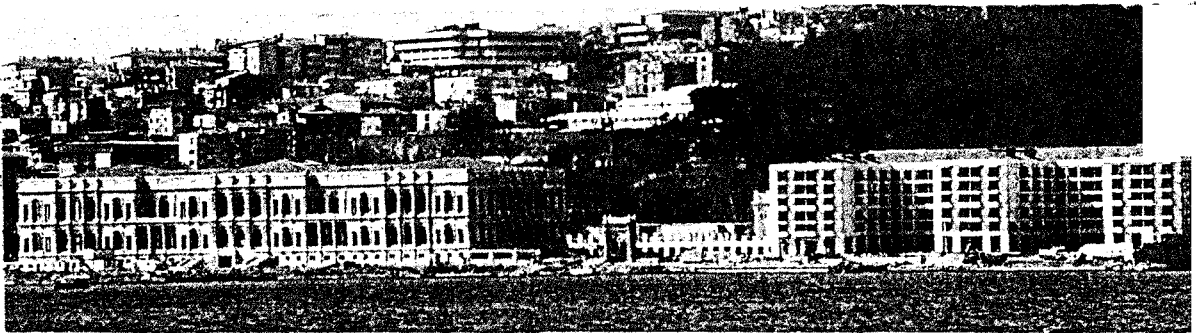
Atlantis Projesi'nden Akropole aşağıdan bakış



Boğaz'dan Park Otel ve The Marmara'nın görünüşü



Boğaz'dan Swissotel ve Dolmabahçe Sarayı'nın görünüşü



Boğaz'dan Çırağan Sarayı ve Kempinski Otel'in görünüşü

#### 4.3. Bölüm Notları

30. "Meydan Larousse", Meydan Yayınevi, İstanbul, 1988, cilt 12, s.321
31. Bülent Özer, a.g.e.,s
32. Bülent Özer, a.g.e.
33. M. Ünügür, Alper Ünlü, "Türkiye'de Turizm Planlamasında uygulanan yaklaşımlar" Türkiye'de Son On Yılda Turizm Yapıları Uygulamaları Sempozyumu, Y.Ü. Mim. Fak., İstanbul, 6-7 Nisan 1989
34. Sinkretizm: Değişik binaların en iyi taraflarının biraraya getirilmesi
35. M. Ünügür, Alper Ünlü, a.g.e, s 357
36. M. Ünügür, Alper Ünlü, a.g.e, s 357
37. Modern Mimarinin Gelişimi, J.M. Richards
38. Buradaki brütalizm, uluslararası brütalizmdir.



**5. BÖLÜM**  
**SONUÇ**

## SONUÇ

Mimarlığımızı, bir zemine oturtma çabası içerisinde ele aldığımız bu araştırma, mimarlık akımları çerçevesinden mimarlığımıza ve özelde bir yapı türü üzerindeki etkilere değinilerek konuya açıklık getirilmeye çalışılmıştır.

Çağdaş mimarlık akımları çerçevesinden mimarlığımızın evrimine baktığımızda, 60 yıllık bir süre içinde Ulusal Mimari dönemlerinin dışında kalan ve hakim olan eğilimin, Batı'daki biçimlendirmelere koşut olduğu görülür. Bu biçimsellik Batı ile olan ilişkilerin yüzeyselliğinin yanı sıra Batı'daki koşullarla ülkemiz koşulları arasındaki ilişkisizlikten kaynaklanmıştır. Batı'daki mimarlığa yansıyan düşünce sistemleri yerine ülkemizde bunların biçimsel sonuçları gündeme gelmiştir. Bu nedenle Çağdaş Mimarlık Akımları ile ilişkilerinde mimarlığımızın özellikle düşünsel açıdan üretici olmaktan çok tüketici bir konumda olduğu söylenebilir.

Pek çok mimarımızın ürünlerini, belirli düşünsel temeller doğrultusunda tasarlamalarına, mimarlığımızla ülkemiz koşulları arasında gerçek ilişkiler kurmaya çalışmalarına rağmen yakın bir zamana -Post Modernizmin 1960'lı yıllardan itibaren ülkemizde de etkisini göstermesinden itibaren- kadar gerek mimari çevrelerde gerekse de toplumumuzda bir iletişim ve tartışma ortamı yaratılamamıştır.

İçinde bulunduğumuz dönemde toplumumuzdaki koşullar kısmen serbest piyasa ekonomisi ile dışa açılma politikalarının etkisi altındadır. Dışa açılma politikasında da ekonomik amaçlar ağırlık kazanmıştır. Etkileşim de Batı ile sınırlı kalma-

yıp dñnyanın her yönüne doğru gelişme göstermiştir.

Gerçekte toplumumuz ekonomik, teknolojik ve kültürel açılardan homojen bir toplum niteliği göstermez. Bu karmaşık yapı içinde belirginleşen tek ortak tutum, ekonomik politikaların neden olduğu, hızlı ve aşırı bir tüketim eğilimidir. Bu tüketim eğilimi doğrultusunda, hızlı etkileşim, iletişim ortamında insanlar daha çok gezip görme, tanıma, öğrenme isteği duymaktadır

Turizm, bu anlamda önemli bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Ülkemizde uygulanan ekonomik politikalar, belli bir kesimde aşırı sermaye birikimine neden olmuş ve taşınmaz mallara yatırım hızlanmıştır. Sermaye birikimine ve yatırımdan sağlanacak karın büyüklüğüne paralel olarak mimari ürünlere ayrılan pay da artmıştır. Zenginliği, gücü simgeleyici, prestij sağlayıcı özgün, anıtsal biçimler, yatırımın tutarlılığını ya da sosyal statüyü belirleyici olarak kabul edilmeye başlanmıştır.

Bu dönemde turizm teşvik politikaları da yatırımları hızlandırmıştır. Gerek kullanıcıların gelir ve kültür durumlarına bağlı beklentileri gerekse yatırımcıların pazarlama politikaları doğrultusunda sıradan, niteliksiz uygulamaların yanı sıra toplumsal statüyü, zenginliği simgeleyen yaklaşımlar evrensel, ulusal, yöresel, tarihsel vb. yorumlarla çeşitlenmelere neden olmuştur.

Bu çeşitlenmeleri bünyesinde barındıran İstanbul ise gerek tarihteki gerek uluslararası tarzın ya da diğer eğilimlerin Türkiye'de ilk çıktığı yer olması açısından önemli bir ko

numdadır. Fakat bu ortamda ortaya çıkan mimari ürünler, nitelikleri itibariyle içaçıcı bir görünüm sergilememektedir.

Geçmişle karşılaştırıldığında ise mimarlığımızda, özellikle Post-Modern anlayışla birlikte cesaret, heyecan ve yaratıcılık yolu daha fazla açılmıştır. Bugün bir anlatım aracı olarak çok daha özgür bir biçimlendirme ortamı vardır. Eğer bu ortam iyi değerlendirilir, düşünsel temelleriyle birlikte dayanaklar arama başarılabilirse mimarlığımızdaki kişilik arama sorunu da kendine bir zemin bulacaktır.



## KAYNAKLAR

- Erden Aksoy Mimarlıkta Modern Sonrası Dönem ve Türkiye, Tasarım, s 27
- Üstün Alsaç Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi, (Doktora Tezi) Trabzon, 1976
- İnci Aslanoğlu 1923-1938 Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (Doktora Tezi), ODTÜ Yayını, Ankara, 1983
- Anonim Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, Görsel yayınları, İstanbul, 1986, c:5
- Anonim Meydan Larousse, Meydan Kitabevi, c:12 İstanbul, 1988
- Anonim Turgut Cansever ile Söyleşi, Dekorasyon 1991-8
- Anonim Türkiye'de Son On Yılda Turizm Yapıları Sempozyumu, 6-7 Nisan 1989, Yıldız Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayını, İst.
- Anonim 1992 Türkiye Otel Rehberi
- Reyner Banham A Personal View of Modern Architecture, England, 1982
- Afife Batur "Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı" Mimarlık Ansiklopedisi, İstanbul
- Afife Batur "İstanbul'da 19. Yüzyıl Sıraevleri 'Koruma için Bir Monografik Araştırma'", ODTÜ Mim. Fak. Dergisi, Ankara, 1979
- Afife Batur "Contemporary Turkish Architecture" Mimar 10, 1983, Singapore
- Leonardo Benevolo Modern Mimarlığın Tarihi, 1. Cilt: Sanayi Devrimi, İstanbul 1982
- Turgut Cansever Şehir ve Mimari Üzerine Düşünceler, Ağaç Yayınları, İstanbul, 1992
- Alan Colquhoun Mimari Eleştiri Yazıları, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara, 1991

- Ulrich Conrads XX. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Şevki Vanlı Vakfı Yayınları, Ankara, 1990
- William J. R. Curtis Modern Architecture since 1900, Phaidon, Oxford, 1982
- Altuğ Çinici Behruz Çinici Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Ankara, 1964
- Walter Gropius Yeni Mimari ve Bauhaus, Mimarlar Odası Kültür Yayınları, Kasım, 1967
- Çelik Gülersoy Dünkü Beyoğlu Otelleri, Yıllar Boyu Tarihi, c:7, s 9, 1981
- Charles Jencks Modern Movements and Architecture, Penguin Books, 1982
- Charles Jencks The Language of Post Modern Architecture, Academy Editions, London, 1977
- Jürgen Joedicke Günümüzün Mimarlık Eğilimleri Hassas Bir Denge, Yapı, s 37
- Mine Kazmaoğlu Uğur Tanyeli 1908'li Yılların Türk Mimarlık Dünyasına Bir Bakış, Mimarlık, 1986, s 2
- Affan Kırımlı 50 Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı Üzerine, Mimarlık, 1974, s. 7
- Enis Kortan Son Yüzyıl Mimarlık Dünyasındaki Olayların Türk Mimarlığındaki Gelişmelerle Birlikte İncelenmesi, Yapı, s 62
- Enis Kortan Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi 1950-1960, Ankara, 1971
- Enis Kortan Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi 1960-1970, Ankara, 1974
- Enis Kortan XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açından Bakış, Yaprak yayınları, Ankara, 1980
- Doğan Kuban Mimarlık Kavramları, İTÜ, Mim. Fak., İstanbul, 1973
- V.M. Lampugnani The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20 th-Century Architecture, London, 1963
- Jean-François Lyotard Post Modern Durum-Postmodernizm, Ara yayıncılık, 1990,

- Esen Onat Akımlar, Koşullar ve Mimarlığımız, Yapı  
s 99
- Bülent Özer Mimaride Üslup, Batı ve Biz  
Mimarlık, 1965
- Bülent Özer Bakışlar-Günümüzde Resim-Heykel  
Mimarlık, İstanbul, 1969
- Bülent Özer Rejyonelizm, Üniwersalizm ve Çağdas  
Mimarlığımız Üzerine Bir Deneme, İTÜ  
Mim. Fak., İstanbul, 1970
- Süha Özkan Seyfi Arkan Devlet Mimarı, Dekorasyon  
1992-3, s 35,
- Nikolaus Pevsner A History of Building Types, Washington,  
1984
- J.M. Richards Modern Mimarlığın Tarihi,  
Elizabeth B. Mocle
- W.A. Rutes Hotel Planning and Design
- Metin Sözen Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı,  
İş Bankası Yayını, Ankara, 1984
- Metin Sözen 50 Yıllın Türk Mimarisi, İş Bankası  
Mete Tapan Yayını, Ankara, 1973
- Vincent Scully Modern Mimarlık, Çevre Yayınları,  
İstanbul, 1980
- Uğur Tanyeli Post-Modernizm ya da Olanaksızın  
Peşinde, Dekorasyon, Kasım-1990
- Bruno Taut Mimari Bilgisi, DGSA Yayını,  
İstanbul, 1938
- Behçet Ünsal Mimarlığımız 1923-50, Mimarlık,  
1973, s 2
- Robert Venturi Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki,  
Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları,  
Ankara, 1991
- Yıldırım Yavuz "Cumhuriyet Dönemi Ankara'sında Mimari  
Biçim Endişeleri", Mimarlık, 1973  
s 11-12
- Yıldırım Yavuz Türkiye'de Çok Katlı Sosyal Konuta İlk  
Örnek, İstanbul-Laleli'de Harikzedegan  
Katevleri, Çevre Dergisi, 1979, s 4

Sercan Yıldırım

Modern ve Post Modernizm'de  
Kent-Mimarlık ilişkisi, Mimarlık,  
Ekim-1992, s 249



## ÖZGEÇMİŞ

1969 yılında Gaziantep, İslahiye, Hisar Köyü'nde doğdu. İlköğrenimini Hisar Köyü ilkokulu'nda, ortaöğrenimini Gaziantep Lisesi'nde bitirdi. 1985 yılında Yıldız Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde lisans öğrenimine başladı. 1989 yılında mezun oldu. Aynı yıl Yıldız Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık-Mimari Tasarım Bilim Dalı'nda yüksek lisansa başladı. Çeşitli mimari bürolarda (Nevzat Sayın, Mehmet Bölük büroları) mimar olarak çalıştı. 1990 yılında 'Antalya kent merkezi içinde Kalekapısı ve Çevresi Kentsel Tasarım Yarışması'nda mansiyon aldı. Bunun dışında çeşitli ulusal mimari proje yarışmalarına katıldı.