

768425

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**TARİH, GELENEK VE YÖRE REFERANSLI YAPI
YAKLAŞIMLARININ 20.YÜZYIL TÜRKİYE
MİMARİSİNDEKİ UYGULAMALARI ÜZERİNE BİR
İNCELEME**

Mimar G.Esra SARIFAKIOĞLU

**FBE Mimarlık Anabilim Dalı Mimari Tasarım Programında
Hazırlanan**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Altan AKI

Altan Akı
Esra Sarıfakioğlu
İlgi Aşken

İSTANBUL, 2005

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ŞEKİL LİSTESİ.....	iii
ÖNSÖZ.....	vii
ÖZET	viii
ABSTRACT.....	ix
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Çalışmanın Amaç ve Kapsamı.....	1
1.2 Yöntem.....	2
2. TARİH, GELENEK VE YÖRE REFERANSLI YAPI YAKLAŞIMLARI.....	3
2.1 Bağlamcılık.....	5
2.2 Mekancılık	13
2.3 Ekolojik Yaklaşım	18
2.4 Yeni Yöreselcilik	19
2.5 Tarihselcilik	30
2.6 Kuralcı Yaklaşımlar	37
3. ÜLKEMİZ MİMARİSİNDE “(MİLLİ) ULUSAL KİMLİK” SORUNU	40
4. 20. YÜZYIL TÜRKİYE MİMARİSİNDE YERLİ /ULUSAL ARAYIŞLARIN ZEMİNİNİ HAZIRLAYAN BATILI ARAYIŞLAR.....	42
4.1 Cumhuriyet Öncesi Dönem.....	42
4.1.1 18.yy Sonları ve 19.yy Osmanlı Türk Mimarlığı.....	43
4.1.2 İmparatorluğun Son Dönemlerinde Mimari.....	44
4.2 Erken Cumhuriyet Dönemi	50
4.3 Evrensel Mimarlık Dönemi.....	55
5. 20. YÜZYIL TÜRKİYE MİMARİSİNİN GÜNÜMÜZE KADAR YERELLİK/ULUSALLIK BAĞLAMINDA GEÇİRDİĞİ SÜREÇ VE ÖRNEKLEMELER	60
5.1 I. Ulusal Mimarlık Dönemi.....	60
5.2 II. Ulusal Mimarlık Dönemi	79
5.3 Rejyonalist Yaklaşımlar.....	92
5.3.1 Tarihi Çevre İçinde Süreklilik	93
5.3.2 Kavramsal Süreklilik	95
5.3.3 Biçimsel-Yöresel Değerlerde Süreklilik	97
5.4 Postmodern Yaklaşımlar	102
5.4.1 Tarihsel Biçimlere Doğrudan Yönelme	106
5.4.2 Tarihsel Yorum Denemeleri	108
5.4.3 Serbest Biçim Denemeleri	114
6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	124
KAYNAKLAR.....	126
ÖZGEÇMİŞ.....	130

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1	Haas Haus- Hans Hollein	8
Şekil 2.2	Haas Haus, plan- Hans Hollein.....	8
Şekil 2.3	Pompidou Center- Renzo Piano & Richard Rogers	9
Şekil 2.4	Louvre Pramidi- I.M. Pei.....	9
Şekil 2.5	Abteiberg Müzesi- Hans Hollein.....	10
Şekil 2.6	Abteiberg Müzesi, plan- Hans Hollein	10
Şekil 2.7	Abteiberg Müzesi, detay- Hans Hollein	10
Şekil 2.8	Mondo Tiyatro Binası- Aldo Rozzi	11
Şekil 2.9	IRCAM, Paris- Renzo Piano	11
Şekil 2.10	Zeyrek SSK Binası- Sedat Hakkı Eldem.....	12
Şekil 2.11	Zeyrek SSK Binası, çizim- Sedat Hakkı Eldem	12
Şekil 2.12	Bensberg Belediye Binası- G. Böhm	15
Şekil 2.13	Bensberg Belediye Binası, plan- G. Böhm.....	15
Şekil 2.14	Parkview Commans- David Baker	16
Şekil 2.15	Parkview Commans, yerleşim planı- David Baker	16
Şekil 2.16	Comyn Ching Triangle- Terry Farrell	17
Şekil 2.17	Comyn Ching Triangle, avludan görünüş- Terry Farrell.....	17
Şekil 2.18	Empie Konutu- Charles F.Johnson.....	19
Şekil 2.19	La Tourette Manastırı- Le Corbusier.....	21
Şekil 2.20	Friars Quay Konutları- Fielden ve Mawson	22
Şekil 2.21	Säynätsalo Town Hall- Alvar Aalto	22
Şekil 2.22	Säynätsalo Town Hall, plan- Alvar Aalto	22
Şekil 2.23	Villa Marea- Alvar Aalto.....	23
Şekil 2.24	Villa Marea, plan- Alvar Aalto.....	23
Şekil 2.25	Sea Ranch Condominiums- MLTW	23
Şekil 2.26	Sea Ranch Condominiums, plan- MLTW	24
Şekil 2.27	Plaza Las Fuentes- Moore-Ruble-Yudell	24
Şekil 2.28	Cidade de Goa- Charles Correa	25
Şekil 2.29	Cidade de Goa, avludan görünüş- Charles Correa	26
Şekil 2.30	Asian Games Konutları- Raj Rewal	26
Şekil 2.31	Asian Games, iç bahçeden görünüş- Raj Rewal.....	26
Şekil 2.32	Yeni Gourne, görünüş- Hassan Fathy.....	27
Şekil 2.33	Yeni Gourne, yerleşim planı- Hassan Fathy.....	27
Şekil 2.34	Çanakkale’de yazlık ev- Sedat Güler	28
Şekil 2.35	Çanakkale’de yazlık ev, plan- Sedat Güler	28
Şekil 2.36	Demir Tatil Sitesi- Turgut Cansever	29
Şekil 2.37	Demir Tatil Sitesi, yerleşim planı- Turgut Cansever.....	30
Şekil 2.38	National Children’s Land Lodge- Kisho Kurokawa.....	31
Şekil 2.39	J.Paul Getty Müzesi- Noran Neuerburg	31
Şekil 2.40	Piazza d’Italia- Charles Moore	32
Şekil 2.41	Piazza d’Italia, plan- Charles Moore	32
Şekil 2.42	AT&T Binası- Philip Johnson	33
Şekil 2.43	Public Services Building- Michael Graves.....	34
Şekil 2.44	Carlo Fellice Tiyatro Binası- Aldo Rozzi, Ignazio Gardella	35
Şekil 2.45	Carlo Fellice Tiyatro Binası’na genel bakış- Aldo Rozzi, Ignazio Gardella.....	35
Şekil 2.46	Carlo Fellice Tiyatro Binası, plan- Aldo Rozzi ve Ignazio Gardella	35
Şekil 2.47	San Francisco Modern Sanatlar Müzesi- Mario Botta	36
Şekil 2.48	San Francisco Modern Sanatlar Müzesi,kesit perspektif- Mario Botta.....	36
Şekil 2.49	Klassis Otel, görünüş- Şefik Birkiye	37

Şekil 2.50	Trabzon Belediyesi ve İl Özel İdaresi Turistik Oteli, görünüş- İ.T.Ü.....	39
Şekil 2.51	Trabzon Belediyesi ve İl Özel İdaresi Turistik Oteli- İ.T.Ü.....	39
Şekil 4.1	Dolmabahçe Sarayı- Karabet ve Nikogos Balyan	46
Şekil 4.2	Küçüksu Kasrı- Nikogos Balyan	46
Şekil 4.3	Aksaray Valide Sultan Camisi- Montani Efendi	47
Şekil 4.4	Haydarpaşa Lisesi- Valaury	47
Şekil 4.5	İstanbul Arkeoloji Müzesi- Valaury	48
Şekil 4.6	İstanbul Erkek Lisesi- Valaury ve Raimondo D’Aronco	48
Şekil 4.7	İstanbul Erkek Lisesi, giriş ve giriş saçağı- Valaury ve Raimondo D’Aronco	48
Şekil 4.8	Sirkeci Garı- Jachmund	49
Şekil 4.9	Haydarpaşa Garı- Helmut Cuno	49
Şekil 4.10	Büyük Millet Meclisi- Clemens Holzmeister	52
Şekil 4.11	Ankara Cumhurbaşkanlığı Köşkü- Clemens Holzmeister.....	52
Şekil 4.12	Ankara Zübeyde Hanım Kız Enstitüsü- Ernst Egli	53
Şekil 4.13	Sayıştay Binası- Ernst Egli	53
Şekil 4.14	Dil ve Tarih, Coğrafya Fakültesi- Bruno Taut	53
Şekil 4.15	Ankara Sergi Evi- Şevki Balmumcu	54
Şekil 4.16	İstanbul Hilton Oteli- Skidmore, Owings, Merrill, S. H. Eldem.....	57
Şekil 4.17	İstanbul Belediye Sarayı- Nevzat Erol	57
Şekil 4.18	İstanbul Sheraton Oteli- Aru, Aydın, Suher, Emiroğlu, Erol, Handan	58
Şekil 4.19	Ankara Kızılay İşhanı- E. Tokay, İ. Tayman	58
Şekil 4.20	Büyükada Anadolu Kulübü- Turgut Cansever, A. Hancı.....	59
Şekil 4.21	Büyük Ankara Oteli- Marc Saugey, Yüksel Okan	59
Şekil 5.1	Büyük Postahane- Vedat Tek	63
Şekil 5.2	Büyük Postahane, kubbeli bölüm- Vedat Tek	64
Şekil 5.3	4. Vakıf Hanı- Mimar Kemalettin	64
Şekil 5.4	İzmir Türk Ocağı, Halkevi Binası- Necmettin Emre.....	66
Şekil 5.5	Birinci TBMM binası- Hafı Bey	67
Şekil 5.6	İkinci TBMM binası (Halk Fırkası Kulübü)- Vedat Tek	67
Şekil 5.7	İkinci TBMM binası, zemin kat planı- Vedat Tek	67
Şekil 5.8	Vedat Tek Evi-Vedat Tek.....	68
Şekil 5.9	Vedat Tek Evi, cephesinden ayrıntılar- Vedat Tek	68
Şekil 5.10	Haydarpaşa İskelesi- Vedat Tek.....	68
Şekil 5.11	Ankara Palas (Vakıf Oteli)- Vedat Tek, Kemaleddin Bey	69
Şekil 5.12	Ankara Palas (Vakıf Oteli), zemin kat planı- Vedat Tek, Kemaleddin Bey	69
Şekil 5.13	Laleli Tayyare Apartmanları- Kemaleddin Bey	69
Şekil 5.14	Bebek Camisi ve Mahmut Şevket Paşa Türbesi- Kemaleddin Bey.....	70
Şekil 5.15	Gazi Eğitim Enstitüsü - Kemaleddin Bey.....	70
Şekil 5.16	İkinci Vakıf Apartmanları- Kemaleddin Bey	71
Şekil 5.17	İkinci Vakıf Apartmanları, zemin ve 4. kat planı- Kemaleddin Bey.....	71
Şekil 5.18	Etnoğrafya Müzesi- Arif Hikmet Koyunoğlu.....	72
Şekil 5.19	Etnoğrafya Müzesi, zemin kat planı- Arif Hikmet Koyunoğlu	72
Şekil 5.20	Türk Ocağı Binası (Ankara Halkevi)- Arif Hikmet Koyunoğlu.....	73
Şekil 5.21	Türk Ocağı Binası (Ankara Halkevi), zemin kat planı- Arif Hikmet Koyunoğlu..	73
Şekil 5.22	Eski Hariciye Vekaleti- Arif Hikmet Koyunoğlu.....	74
Şekil 5.23	Eski Hariciye Vekaleti, zemin kat planı- Arif Hikmet Koyunoğlu	74
Şekil 5.24	Osmanlı Bankası- Giulio Mongeri	75
Şekil 5.25	İş Bankası- Giulio Mongeri	75
Şekil 5.26	Ziraat Bankası- Giulio Mongeri	76
Şekil 5.27	Ziraat Bankası, zemin ve birinci kat planı- Giulio Mongeri.....	76
Şekil 5.28	Tekel Başmüdürlüğü- Giulio Mongeri	77

Şekil 5.29	Tekel Başmüdürlüğü, zemin ve 2. kat planları- Giulio Mongeri.....	77
Şekil 5.30	Düyun-u Umumiye (İstanbul Erkek Lisesi)- Valaury	78
Şekil 5.31	Ankara Sergievi- Şevki Balmumcu	80
Şekil 5.32	Ankara Opera Binası (Eski Sergievi)- Paul Bonatz.....	80
Şekil 5.33	New York Uluslararası Sergisi Türkiye Pavyonu- Sedat Hakkı Eldem	82
Şekil 5.34	Taşlık Şark Kahvesi- Sedat Hakkı Eldem	83
Şekil 5.35	Taşlık Şark Kahvesi, plan- Sedat Hakkı Eldem	83
Şekil 5.36	Çapa Yalısı- H. Kemali Söylemezoğlu.....	84
Şekil 5.37	TBMM- Clemens Holzmeister	85
Şekil 5.38	Anıtkabir- Emin Onat, O. Arda	85
Şekil 5.39	Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi ve detayı- Emin Onat, Sedat Hakkı Eldem	86
Şekil 5.40	Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi, plan- Emin Onat, Sedat Hakkı Eldem.....	86
Şekil 5.41	Çanakkale Zafer Anıtı- Doğan Erginbaş	87
Şekil 5.42	İstanbul Radyoevi- Doğan Erginbaş, Ömer Günay	87
Şekil 5.43	İstanbul Açık hava Tiyatrosu- Nihat Yücel, Nahit Uysal.....	88
Şekil 5.44	İstanbul Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi- Sedat Hakkı Eldem	88
Şekil 5.45	İstanbul Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, plan- Sedat Hakkı Eldem	88
Şekil 5.46	Saraçoğlu Mahallesi- Paul Bonatz.....	89
Şekil 5.47	Saraçoğlu Mahallesi, tip yapı plan ve görünüşleri- Paul Bonatz.....	89
Şekil 5.48	Kavaklıdere'de Ev- A. Sabri, Emin Onat.....	90
Şekil 5.49	Kavaklıdere'de Ev, kat planları- A. Sabri, Emin Onat	90
Şekil 5.50	İstanbul Adalet Sarayı- Emin Onat, Sedat Hakkı Eldem.....	91
Şekil 5.51	İstanbul Belediye Sarayı- Nevzat Erol	91
Şekil 5.52	Zeyrek SSK Binası- Sedat Hakkı Eldem.....	94
Şekil 5.53	Zeyrek SSK Binası, plan- Sedat Hakkı Eldem.....	94
Şekil 5.54	Karatepe Açık Hava Müzesi- Turgut Cansever.....	95
Şekil 5.55	Türk Tarih Kurumu Binası- Turgut Cansever, E. Yener	96
Şekil 5.56	Türk Dil Kurumu- Cengiz Bektaş	97
Şekil 5.57	Datça Tatil Köyü- EPA Grubu	98
Şekil 5.58	Mehmetler Köyü- Cengiz Eruzun, Erdal Küpeli	98
Şekil 5.59	Kemer Valtur Tatil Köyü- Tuncay Çavdar, Giorgio Giovanni	98
Şekil 5.60	Demir Tatil Sitesi- Turgut Cansever	99
Şekil 5.61	Oyma Kaya Oteli- Turgut Cansever	99
Şekil 5.62	Ertegün Evi, Bodrum- Turgut Cansever	100
Şekil 5.63	Çanakkale'de yazlık ev- Sedat Güler	100
Şekil 5.64	Gökçeliolu Evi- Haydar Karabey	101
Şekil 5.65	Eski Göreme binalarının durumu	101
Şekil 5.66	Göreme Ataman Tesisleri- Merih Karaaslan, E. Ergin	102
Şekil 5.67	Kocatepe Cami- Vedat Dalokay	105
Şekil 5.68	TBMM Cami Kompleksi- Behruz Çinici, Can Çinici	106
Şekil 5.69	Atalar Mağazası- İstanbul.....	107
Şekil 5.70	Topkapı Palace- H. Sökmen, MNG.....	107
Şekil 5.71	Kremlin Palace- MNG.....	107
Şekil 5.72	Venezia Palace- H. Sökmen	107
Şekil 5.73	Ulusal Müze- Turgut Cansever.....	108
Şekil 5.74	Atatürk Barajı Çarşısı- N.E Özyurt ve Şantiye Camisi- Haydar Karabey.....	109
Şekil 5.75	Balıbey Hanı restorasyon ve bütünleme projesi- Atilla Yücel	110
Şekil 5.76	Robinson Lodge Oteli- Tuncay Çavdar.....	110
Şekil 5.77	Manastır Oteli- Ersen Gürsel.....	111
Şekil 5.78	Peri bacasına yaslanmış evler- Nevşehir	111
Şekil 5.79	Peritower Oteli, maket- Merih Karaaslan, Nuran Ünsal	111

Şekil 5.80 Kayseri Defterdarlık Binası (M. Karaaslan,İ. Aksu) ve Hunat Hatun Külliyesi ..	112
Şekil 5.81 Saat Kulesi ve kale- Kayseri.....	112
Şekil 5.82 Kayseri Hükümet Konağı- Merih Karaaslan, N. Ünsal.....	113
Şekil 5.83 Kervansaray Termal Oteli- Şaziment, Neşet Arolat.....	113
Şekil 5.84 TBMM Halkla İlişkiler Binası- Behruz Çinici, Altuğ Çinici	114
Şekil 5.85 TBMM Konut Sitesi- Behruz Çinici, Altuğ Çinici.....	115
Şekil 5.86 Çamyuva Tatil Köyü- Birleşmiş Mimarlar.....	115
Şekil 5.87 Çamyuva Tatil Köyü, kabul binası ve taç-kapı detayı- Birleşmiş Mimarlar.....	115
Şekil 5.88 Halk Bankası Genel Müdürlük Binası- D.Tekeli ve Sami Sisa.....	116
Şekil 5.89 Kızılay İşhanı- Mimarlık Araştırmaları Stüdyosu (İstanbul)	116
Şekil 5.90 Maçka Teknik Lisesi ek binaları- Fatih Gorbon ve Kaya Dinçer.....	116
Şekil 5.91 Ekselsior Oteli- Tuncay Çavdar	117
Şekil 5.92 Sultansaray Oteli- Tuncay Çavdar.....	117
Şekil 5.93 Andaş Çarşısı- Merih Karaaslan, Nuran Ünsal	118
Şekil 5.94 Andaş Çarşısı, mimari form analizi- Merih Karaaslan.....	118
Şekil 5.95 Expo'92 Türkiye Pavyonu Sevilla, tasarımın kurgusu- M. Karaaslan.....	119
Şekil 5.96 Expo'92 Türkiye Pavyonu Sevilla- Merih Karaaslan, N. Ünsal	119
Şekil 5.97 Altındağ Belediye Sarayı- Merih Karaaslan.....	120
Şekil 5.98 Arcadia Tatil Köyü- Tuncay Çavdar	120
Şekil 5.99 Side Pamfilya Tatil Köyü- Tuncay Çavdar, Sema Giritlioğlu.....	121
Şekil 5.100 Megasaray Oteli- Tuncay Çavdar.....	121
Şekil 5.101 Ulusoy Tatil Köyü- Birleşmiş Mimarlar	121
Şekil 5.102 Ora Tatil Köyü- Cengiz Bektaş	122
Şekil 5.103 Ora Tatil Köyü- Cengiz Bektaş	122
Şekil 5.104 Reklamevi- Haydar Karabey	123

ÖNSÖZ

Tez konumun belirlenmesinde kendi mimari söylemleriyle bana esin kaynağı olan ve yanında staj yaptığım dönemde yapıtlarını yakından inceleme fırsatını bulduğum rahmetli Mimar Merih Karaaslan'a teşekkürü borç biliyorum.

Sayın Prof. Dr. Altan Akı'ya, tez danışmanım olmayı kabul ettiği ve yoğun çalışma temposunda bana zaman ayırıp, gösterdiği ilgi, destek ve hoşgörü için sonsuz teşekkürler. Ayrıca maddi ve manevi destekleri için aileme ve yanımda olan herkese teşekkür ederim.



ÖZET

Modern mimarlık hareketinin ağırlığını yitirishi ile dünyada mimarlık alanında yeni düşüncelere ve görüşlere doğru yönelildiği bir gerçektir. Batı kaynaklı olan bu görüşler dünyanın hemen her yöresine hızla yayılmıştır. Ülkemizde de görülen tarih, gelenek ve yöre referanslı bu yaklaşımlar ikinci bölümde dünyadan ve ülkemizden örneklerle incelenerek kavramsal tanımları üzerinde durulmuştur. Görüldüğü gibi belli dönemlerde farklılaşan mimarlık, dünyada olduğu gibi Türkiye’de de kendisini gerek kuramsal gerekse pratik anlamda bir zemine oturtma çabası içindedir. Türkiye mimarlığının yaşadığı kimlik kaygısı yani evrensellik/ulusallık ikilemi ve mimarideki yansımaları kısaca üçüncü bölümde özetlenmiştir.

Çağdaş Türk mimarlığının kökenleri üstünde durulduğu zaman bu mimarlığı hazırlayan düşüncelerin bazılarının daha önceki dönemlere uzandığı görülmektedir. 20. yüzyıl Türkiye Mimarlık tarihinin geçmişine göz attığımızda ulusal mimarlık dönemlerinin batılı arayışlara tepki olarak ortaya çıktığını görmekteyiz. Bu bağlamda Türk mimarlık düşüncesinin tarihsel süreç içindeki yerini belirleyebilmek ve 20. yüzyıl Türkiye Mimarlığının ulusallık/yerellik bağlamında geçirdiği süreci daha iyi kavramak adına zeminini hazırlayan batılı gelişmelere dördüncü bölümde yer verilmiştir.

İdeoloji-mimarlık bütünleşmesinin ilginç gelişmelerinin izlendiği ulusallık/yerellik esaslı bu akımların oluşmalarının gerisinde yatan etmenlere değindikten sonra, nitelikleri, benzer ve farklı yanları, özellikleri beşinci bölümde örneklerle ortaya konmaya çalışılmıştır.

Sonuç bölümünde ise tezde anlatılmak istenen ana temaya uygun olarak; konu bağlamında geçmişte ve günümüzdeki uygulamaların ele alınmasıyla gözönüne serilen kavramsal kaygılara dikkat çekilerek “geçmiş yorumlama; kopyacılıktan uzak, anlama, yorumlama, ders çıkarma, çağa ve yeni şartlara adapte edebilme şeklinde olmalıdır” düşüncesi vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: 20.yy Türkiye mimarisi, kimlik, gelenek, ulusallık, yerellik.

ABSTRACT

It is a reality that since the affect of the modern architecture movement has decreased, new thoughts and views are in the foreground regarding architecture in the world. These views based in the West have become widespread immediately. These history, tradition and local reference-approaches, which are also seen in Turkey, are examined through examples in the world and in Turkey and their conceptual definitions are expressed in the second part. As seen, architecture, which can be different in certain periods, is searching a way to find a base from the conceptual and practical standpoints both in Turkey and in the world. The concern of identity experienced by the Turkish architecture, in other words, national/global dilemma and its reflection on the architecture is summarized in the third part.

When the roots of the Turkish architecture are considered, it can be viewed that some of the thoughts, which prepare this architecture, date back to previous eras. When we look at the history of the 20th Century Turkish Architecture, we can see that national architecture periods emerged from the reaction against the Western searches. Within this context, in order to determine the place of the Turkish architecture view in the historical process and to comprehend the process of the 20th Century Turkish Architecture from the national/local standpoint, developments in the West are explained in the fourth part.

After the factors are considered which cause these national/local searches in a period when interesting developments regarding the ideology-architecture integration are observed; their features, similarities and differences are explained through examples in the fifth part.

In the conclusion part, in line with the basic theme defined in the thesis, conceptual concerns regarding the implementations in the past and in the present are pointed out and “interpreting the past should be in a way of avoiding from copying, comprehending, commenting, learning lessons and adapting with the new conditions”.

Key words: 20th Century Turkish architecture, identity, tradition, nationality, local.

1. GİRİŞ

20. yüzyıl Türkiye Mimarisinin günümüze kadar yerellik/ulusallık bağlamında geçirdiği evreleri detaylı bir biçimde incelemeyi esas alan bu çalışma; arayışları, nedenleri ve uygulamaları üzerine karşılaştırmalı bir araştırmadır. Bu çalışmada; tarih, gelenek ve yöre referanslı yapı yaklaşımlarının geçmişten günümüze ülkemiz mimarisinde nasıl algılanıp, nasıl uygulandığı, bu arayışlara iten sebeplerin neler olduğu; günümüzde ise ne şekilde uygulanıyor olduğu, yaşanan bu değişikliğin sebeplerinin neler olduğu sorusunun cevabı aranmaktadır. Bu bağlamda 20. yüzyıl Türkiye Mimarisi, Cumhuriyet öncesi dönemden günümüze kadar geniş bir yelpazede ele alınarak örneklerle irdelenmiştir.

1.1 Çalışmanın Amaç ve Kapsamı:

Bu çalışmanın amacı; dünyada çeşitli akımlar adı altında ortaya çıkan tarih, gelenek ve yöre referanslı yapı yaklaşımlarının ülkemiz mimarisindeki uygulamalarının geçmişten günümüze hangi boyutlara vardığına dikkati çekmektir. Günümüz Türkiye'sinde özellikle son 20 yıldır bilinçli ve duyarlı bir tasarım stratejisinden çok popülistlik aracı haline gelen tarihselci yaklaşımlar irdelenerek yaşanan kavram kargaşasına ışık tutma amacı güdülmüştür. Bir milletin tarihi, her alanda olduğu gibi mimarlık alanında da gelişmesine önyak olacak biçimde bir geçmişe sahiptir. Ancak bu geçmişi yorumlama durumu kopyacılıktan uzak, anlama, yorumlama, ders çıkarma, çağa, yeni şartlara adapte edebilme şeklinde olmalıdır ki, dünle bugün arasında boğulmadan varlığını sürdürebilsin. Bu bağlamda geçmişten günümüze ulusalcı, bölgeselci mimari arayışlar ve nedenleri örneklerle irdelenerek taşıdıkları kavramsal kaygılar incelenmiştir. Araştırmada “geçmişimizin çağdaş yorumunun yapılabilmesi şartının, geçmişi ve günümüzü iyi kavramakla olabileceği” düşüncesi vurgulanmıştır. Bu konuyla ilgili olarak Sedat Hakkı Eldem'in görüşü söylenmek istenileni açıkça vurgulamaktadır:

“ Bizim mimarimizin ve şehirciliğimizin doğru rayına girebilmesi için mutlaka mevcut kıymetlerimizden istifadeyi ön plana çıkarmasını bilmeliyiz. Böylece herhangi bir yabancı akıntıya kendimizi kaptırmaktan kurtarmış oluruz. Yerli mimarimizden öğrenelim derken, kesinlikle şekil ve dekor taklitçiliğinden kaçınmalıyız.”

PROF. SEDAT HAKKI ELDEM

1.2 Yöntem:

Öncelikle konunun ilk başta aydınlanması düşüncesi ile, birbirleriyle benzerlik gösteren bölgeselci, ulusalcı ve bağlamsalcı bir takım mimari yaklaşımlara yer verilerek, tanımları ve amaçları üzerinde durulup, sınırları çizilmiştir. Temelde farklı olan bu mimari yaklaşımlar, dünyadan ve ülkemizden örneklerle irdelenerek, bu yaklaşımların birbirinden farklı ideolojik ve kavramsal kaygıları tartışılmıştır.

Ülkemizin yaşadığı süreç irdelendiğinde, bugün gelinen noktada en çok tartışılan konunun 'kimlik' sorunu olduğu görülmüştür. Ülkemizde kimlik arayışı daha çok hangi tarihe, hangi yere ait olunacağını sorgulandığı bir üslup tartışması şeklinde süregelmiştir ki ülkemiz mimarlığı kendini tarihsel süreç içerisinde hep evrensellik/yerellik ikilemi içinde bulmuştur. Bu bağlamda, bu ikilem içindeki ülkemiz mimarisinin tarihsel geçmişine değinilmiştir.

Türkiye mimarisinde ulusal mimarlık dönemlerinin batılı modellere tepki olarak ortaya çıkması nedeni ile çalışmada zeminini hazırlayan, tetikleyen batılı arayışlara da yer verilerek ülkemizdeki evrensel-yerel mimari ikilemi göz önüne serilmeye çalışılmıştır.

Bu kavramsal çerçevede, 20. yüzyıl Türkiye mimarisinin günümüze kadar ulusallık/yerellik bağlamında geçirdiği süreç irdelenerek, mimari mirası yorumlamada daha duyarlı davranmak adına, ulusal yada uluslararası platformda başarılı sayılan, övgüye değer, nitelikli projeler ve 1980 sonrasının görsel imge tüketimine dayalı; sosyal, kültürel ve ideolojik kaygılardan bağımsız yapılar, kendi kültürel donelerimiz ile ilişkilendirilerek irdelenmiştir.

Son olarak ise; geçmiş ve bugünle ilgili saptamalar ortaya konulup çalışmanın sonuçları değerlendirilmiştir.

2. TARİH, GELENEK VE YÖRE REFERANSLI YAPI YAKLAŞIMLARI

Günümüz yapı yaklaşımları modern mimarlık hareketinin egemenliğini yitirmesi ile mimarlık alanında ortaya çıkan pek çok yeni düşünce ve görüşlerle gelişme göstermiştir. Batı kaynaklı bu görüşler hızla dünyanın hemen her yerine ulaşmış ve uygulanmıştır. Baytin (1994), bu yaklaşımların ortak noktasını, modern sonrası toplumlarda yaşanan tekdüzeliğe çokselslilikle yanıt verme ve kaybedilen kültürel değerleri geri getirme çabası olarak yorumlamıştır.

Bu bölümle ilgili yapılan araştırmalarda; tarih, gelenek ve yöre referanslı yapı yaklaşımları üzerine çeşitli sınıflandırmalar yapıldığı gözlenmektedir. Grift bir yapıya sahip olan, aslında birbirinden çok da keskin çizgilerle ayrılmayan bu yaklaşımlar ana başlıklar altında toplanıp, yurt içinden ve yurt dışından bazı örneklerin incelenmesi paralelinde ortaya konmaya çalışılacaktır.

Bu sınıflandırmalar hakkında genel bir bilgi verecek olursak;

“Tarih ve/veya mevcut çevre bağlamındaki yaklaşımların ortak noktası Post-modern mimarlığın oluşumunu ve prensiplerini hazırlayan, endüstri sonrasının yalnız kalan insanına yaratıcı, hayal gücü ağırlıklı, yeni yerel malzemelerle cevap vermek istemeleridir.” diyen Baytin (1994), “Tarihi Çevrelerde Yeni Yapı Olgusuna Bir Yaklaşım, İstanbul Örneğinde Bir Uygulama Modeli” adlı çalışmasında; bu yaklaşımları: Üsluba bağlı yaklaşımlar, Bağlamcı yaklaşımlar ve Kuralcı yaklaşımlar olmak üzere gruplandırarak alt başlıklar oluşturmuştur:

- Üsluba Bağlı Yaklaşımlar
 - Yeni Yöreselcilik
 - Tarihselcilik
- Bağlamcı Yaklaşımlar
 - Bağlamcılık
 - Mekancılık
 - Ekolojik Yaklaşım
- Kuralcı yaklaşımlar

Yıldırım (1996), “Tarihi Kent Dokularının Çağdaş Koruma İle Canlandırılması ve Yeni Yapı Tasarımı” adlı çalışmasında, yaptığı sınıflamada yaklaşımları beş başlık altında incelemiştir:

- imitasyon -kopya etme anlayışı
- kontrast -zıtlık yaratma anlayışı

- geleneksel-yöresel anlayış
- alıntı-çağırıştırma anlayışı
- mekansal yorumlama anlayışı

Doğrusöz (1994), “Tarihi ve Özgün Çevrelerde Yeni Yapı Sorunu ve ‘İnfil’ Olgusuna Farklı Yaklaşımlar” adlı çalışmasında mevcut yerleşimler içerisinde yer alacak yeni yapılarla ilgili tasarım yaklaşımlarını şu başlıklar altında toplamıştır:

- taklit etme
- kontrast yaratma
- yorumlama

Süzer (1994), “Mimari Tasarımda Veri Olarak Kullanılmak Üzere Mimari Çevrede Doku Analizi” adlı çalışmasında çevre dokusunu referans alan yaklaşımlar başlığı altında bir sınıflama yapmıştır. Süzer’in bu çalışmasında yaklaşımlar şu şekilde sınıflandırma yapılmıştır:

- aykırılık
- kopyalama
- çevre ile dengeli iletişim kuran yaklaşımlar

Şişman (1998), “Eski Kent Dokusunda Yeni Tasarım Kriterlerinin İrdelenmesi” adlı çalışmasında, geçmişten yararlanmayı şu başlıklarda toplamıştır:

- Simgesel biçim kullanımı
- Eski biçimlerden etkilenme
- Eski ve yeni biçimlerin sentetik araştırmalarla kullanımı
- Çevreye yalnız boyut, tekstür ve renk açısından uyum sağlamak

Kaynarca (2003) ise; “Geleneksel Yerleşimlerdeki Yeni Yapılaşmada Süreklilik Üzerine Bir Araştırma, Bodrum Örneği” adlı çalışmasında, bu yaklaşımları genel olarak şu başlıklar altında toplayıp özetlemiştir:

“Yeni-yöreselcilik” kuram içermeyen, çevre dokusuna uyum gösteren, ölçekselsel olarak saygı içeren yöre mimarlığı kaynaklı bir yaklaşımdır.

“Tarihselcilik” kuram içeren, yeni yapılarda geçmişten aldığı, yorumladığı biçimlerle ağırlıklı olarak cephede yarattığı etki ile ifade bulan bir yaklaşımdır.

“Bağlamcılık” tarihsel ve fiziki doku içerisinde yer alacak yapılar ile mevcut doku arasındaki ilişki ve karşılıklı görsel etkileşim problemlerine çözüm üretmeyi amaçlayan bir yaklaşımdır. Görsel etkinin ön planda olduğu bağlamsal yaklaşımlarda tek bir çözümün olmadığı, bilinçle ortaya konacak uyum ya da bütünü ile zıtlığa yer olduğu söylenebilir.

“Mekancılık” temel çıkış noktası mekan olan ve kültürel sürekliliğin sağlanmasının mekansal yorum ile sağlanabileceğini savunan bir yaklaşımdır.

“Ekolojik Yaklaşım” tasarımın girdilerinden olarak kabul edilen biçim, işlev, teknoloji ve ekonomiye, doğal dengeyi de ekleyen bir yaklaşımdır. Doğa ile uyumlu mimariyi savunan ve doğal dengeye uyum gösteren örnekleri barındıran yaklaşım yöresel mimarinin doğa ile uyumlu ilişkilerini örnek olarak gösterir.

Baytin’in (1994) çalışmasında alt başlıklar altında topladığı ve Kaynarca’nın (2003) çalışmasında genel başlıklar altında tanımlanan bu yaklaşımlar, yurt içinden ve yurt dışından bazı örneklerin incelenmesi paralelinde daha detaylı bir şekilde incelenecektir.

2.1 Bağlamcılık

Postmodernizmin Avrupa’daki köklerinden biri olan bağlamsal mimarlık yada yeni yapıları mevcut kent dokusuna uyarlama, 1970’lerin ortalarında mimarlar arasında önemli bir ilgi alanı oluşturmuştur. (Baytin, 1994) Amaç, mevcut doku (eskilik değeri olan) içerisinde yer alacak yeni yapılar ile mevcut doku arasında oluşacak ilişki ve karşılıklı etkileşim problemlerine çözüm getirmektir. Görsel etkinin ön planda düşünüldüğü bağlamsal çalışmalarda tek bir çözümün olmadığı; bilinçle ortaya konacak benzeşme ya da bütünü ile zıtlığa yer olduğu söylenilebilir. Bir felsefe ve hareket olan bağlamcılık, kentlerin okunabilirliğini sağlamaya yönelik çalışmalar ile başlamıştır. Graham Shane’nin tanımladığı gibi, dilinde kaçınılmaz soyut ikilikleri barındırır; düzenliye karşılık düzensiz, formale karşılık informal, tiplere karşılık çeşitler, şekillere karşılık alanlar, merkeze karşılık dolgu, dokuya karşıya sınır gibi kavramlar vardır. (Jenks, 1984)

Mimarlık literatüründe yeni yapının çevre ile uyumu ile ilgili üretilmiş bazı yaklaşım ve kriterler karşımıza çıkmaktadır. Bağlamsal problemlere ilişkin söylem ortaya koyan Groat tarafından yapılan bir araştırmada, çevresel konum, kitlesel devinim ve cephe kompozisyonu kavramsal strüktürün sabit fiziksel özellikleri olarak ortaya konmuştur. (Kaynarca, 2003)

Mimari çevresine uygun yeni bir bina tasarlamak için değişik yollar vardır. Bir tarafta çevredeki mimari öğeleri harfi harfine kopya etmek, yada diğer taraftan mevcut binaların görünür sürekliliğini hissettirmek ve gerekirse bunun için yeni formlar üretmek. (Baytin, 1994)

Kopyacılık anlayışı genellikle olumsuz sonuçlar doğurmaktadır. Çünkü değişen malzeme ve yapım teknikleri eskinin, eskininkiler de yeni gereksinimlerini karşılayamamaktadır. Bunun için en mantıklı yol mevcut yapım verilerini koruma kuralları çerçevesinde günün koşullarına uyarlamaya çalışmaktır.

Bağlam (context) tanımı gereği, tasarım yakın çevresine uymalı; varolan bir formu tamamlamalı ya da yeni birini ilave etmelidir. Brolin, (1980) 'Architecture In Context' adlı kitabında, mevcut binalar ve yeni binalar arasında uyumlu ilişkilerin özellikle cephedeki küçük ölçekli elemanlar ile sağlanacağını belirterek, komşuluğun karakterini kuvvetlendirebilen, ilhamı yerin canlılığından alan bir planlama yolu önermektedir. Eğer yeni bina, komşularıyla sınıksız birleşirse artık bazı formları ve motifleri ödünç almak kaçınılmaz olacaktır. Brolin'e göre bağlantı birçok şekilde yapılabilir:

- Varolan plan motiflerini oldukça yakın kopyalamak
- Temel olarak benzer formlar kullanmak, fakat onları yeniden düzenlemek
- Eskiyle aynı görünüş etkisini verecek yeni formlar yaratmak
- Orijinal formları ayırt etmek

Aydınlı (1990), yapılan araştırmalarda, bağlamsal uygunluğu sağlayan ölçütlerin bazı normatif görsel değerleri açıkladığını, uygunluk-zıtlık, birlik içinde çeşitlilik, bütünlük, görsel denge, ritim gibi "Gestalt" ilkeleri, çevresel ve kültürel değerlere bağlı olarak gerçekleştirildiğinde bağlamsal uygunluğun sağlanabileceğini belirtmektedir.

Hürol ve Ercan (1993), genel olarak geleneksel çevrelerdeki yeni yapılara bakışı üç ana başlıkta incelemektedir:

- Tarihi çevrelerde uygulanacak olan binaların buldukları çevreye uyması gerekmediği düşüncesi.
- Optimum biçim özelliklerine uyumun hedeflenmediği ve teknolojinin ifadesinin abartılı olarak arandığı mimari biçimlenme anlayışı.
- Tarihi çevrelerin korunması ve bu çevrelerde uygulanacak olan yeni binaların mevcut çevre ile uyum içinde olması gerektiğini savunan düşünce tarzı. Bu

grubun temel özelliği, optimum biçim özelliklerine uyumun hedeflenmeyip, kültürün ifadesinin aranmasıdır.

İnceoğlu (1991), özel nitelikli bir çevrede yeni yapının; kültürel sürekliliği sağlaması gerektiğini vurgulamaktadır, sürekliliğin temel öğelerinin; mimari bir dil birliği, mekansal bütünlük ve doğru bir biçimsel yorumlama ile mümkün olabileceğini belirtmektedir. Yorumlamanın temel öğeleri; mekansal, sembolik, biçimsel, tipolojik, fonksiyonel, teknolojik analizler ve sosyal içeriğin değerlendirilmesidir. Yorumlamada, biçimsel öğelerden yararlanma en çok başvurulan yollardan biridir. Biçimsel öğelerin analizinde; açık mekan ölçeğinde sokak örüntüleri, sokak tipolojileri, kitlesel özellikler, binaların geometrik özellikleri, ünük ya da tekrarlanan biçimler, simetri-denge, kitlelerin eklenerek ya da bütünden çıkarılarak oluşturulmuş olması, ritim ve oranlar yönünden bir değerlendirme yapılabilir.

Brolin'e göre (1980); eskiyi aynen devam ettirme yerine kontrast/zıtlık yaratma, yeni tasarımlarında mimarların seçtiği bir meydan okumadır. Mevcut çevrede bulunmayan malzeme ve teknoloji, renk, doku ve oranlar yeni tasarımların ortak karakteridir.

Modern mimarinin her döneminde tarihi çevrede yeni yapı sorunu büyük tartışmalara yol açmıştır. Kontrast etki yaratarak tarihi çevrelere saygılı yaklaşımlarda bulunabileceğini savunan modernistlerin bu tutumunu aşağıdaki üç örnek en iyi şekilde anlatmaktadır. (Şekil 2.1, 2.3 ve 2.4)

Yapıldığı dönemde pek çok tartışma konusu yaratmış olan ve Viyana'nın küçük tarihi bir merkezi Stock-im Gisenplatz'da, merkezi bir köşede yer alan Hans Hollein'in Haas-Haus binası, tarihi çevrede kontrast etki yaratarak sonuca gitmeye çalışılan bir örnektir. (Şekil 2.1)

Plan aşaması, sokak dokusunu dairesel iz ile tanımlayan ve yaya akışının sürekli şekilde olmasını sağlayan bina, cam ve taş karışımı cephesi ile tarihi çevrede kontrast etki yaratmıştır. Kentin kullanımı için akışkan bir dış mekan hedefleyen bina, çevresindeki sağır duvarlar ile tekrar eden pencere boşluklarının oluşturduğu mevcut ritme uyum göstermektedir. Yaya ölçeğinde gözlemlenen diğer bir uygunluk, mimarın Viyana'daki iki katlı dükkan cephesini devam ettirerek sokak dokusunda süreklilik sağlamış olmasıdır. St. Stephen Katedrali'ne bakan cephe, yansıtıcı bir yüzey olarak değerlendirilerek buradaki algıda bir yokluk hissi ve yansıma sağlanmıştır. (Kaynarca, 2003)



Şekil 2.1 Haas Haus – Hans Hollein [9]
(www.pritzkerprize.com)



Şekil 2.2 Haas Haus, plan – Hans Hollien
(Amsonleit, 1990, s.125)

Renzo Piano ve Richard Rogers tarafından yarışma sonucu gerçekleştirilen Pompidou Center, Paris'in geleneksel dokusu içerisinde makine estetiği olarak tanımlanan bir yaklaşıma sahiptir. (Şekil 2.3) Binanın bağlamcı olup olmadığı tartışma konusudur. Colquhoun'un görüşüne göre bina, abartılı bir makine estetiğine sahip, çevresine göre büyük ve ezici olarak tanımlanmaktadır. Estetik açıdan bağlamcı olmadığı görüşünün yanında diğer görüşe göre, binanın önündeki meydan ile zemin katının birleşimi, iç ve dış yaşamın devamlılığı olarak bağlamını ortaya koymaktadır. (Kaynarca'dan alıntı, 2003)

Bina, büyük çağdaş bir kullanımın, narin bir geleneksel şehir bölgesine eklenmesi konusunda başarılı bir örnektir. Yüksekliği ve ölçeği çevre alan için doğrudur ve bir kamusal alan yaratarak Marais bölgesine yeni ve hareketli bir yaşam getirmiştir ve oldukça popülerdir. Çevrenin dokusu ile ilgili bazı kabuller yapılmış olmakla birlikte, dokuda bulunan geleneksel malzemeler yeni tasarımda kullanılmamıştır. Dev yansıtıcı kütlelerin çevresinde meydanlar, bahçeler ve çeşitli geçişler yaratılmıştır. Yapı açık, sade ve aydınlıktır. Hem çeşitli faaliyetlere olanak sağlayacak büyük bir meydan oluşturuyor hem de yeni bina ile eski evler arasındaki belirgin karşıtlığı vurgulayarak bir canlılık getiriyor. (Baytin, 1994)



Şekil 2.3 Pompidou Center – Renzo Piano & Richard Rogers [5]
(www.greatbuildings.com)

Pompidou Kültür Merkezi gibi pek çok eleştiri alan bir diğer yapı ise gene Paris'te Louvre Sarayının tamamen müzeye dönüştürülmesi kapsamında yer alan Cam Piramittir. (Şekil 2.4)

I.M.Pei'nin Louvre müzesi giriş binası eki tarihsel bir çevrede yapılması nedeniyle önemli örneklerden biridir. Louvre müzesi giriş binası, bağlamı sadece görsel ve tarihsel olarak ele almanın ötesine geçmiş, bugünün dili ve mekansal yaklaşımı ile meydana ait, yaya yaklaşımlarını-dolaşımlarını en iyi şekilde toparlayan, tarihsel biçimciliğin ve süslemelerin dili yerine mevcut tarihsel yapıların ölçeği ile birliktelik kuran, alçakgönüllü bir sembol olmuştur. (Kaynarca, 2003)



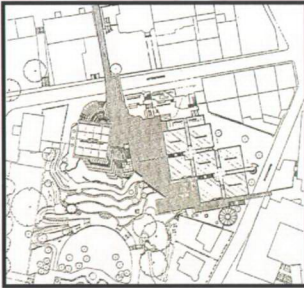
Şekil 2.4 Louvre Pramidi – I.M. Pei [9]
(www.pritzkerprize.com)

Hans Hollein'in 1981 yılında hizmete açılan Mönchengladbach'taki Abteiberg Şehir Müzesi (1976-1982), hem yapı tipolojisi hem de müzecilik anlayışı açısından kendisini belirgin kılmaktadır. O zamana kadar başlı başına bir yapı olarak anlaşılmış olan müze kavramı, burada bir yapılar manzumesi şeklinde yorumlanmıştır. (Şekil 2.5)

Müze yapısının bir yapılar grubu olarak ele alınmasındaki başlıca etken içinde yer aldığı tarihi kent dokusunun küçük ölçekli elemanları ile arasında bir bütünlük aranmasıdır. İkinci tasarım ölçütü ise arsanın konumundan ortaya çıkan verilerdir. Bütünü meydana getiren kütleler bir meydan etrafında toplanmış, kompleksin dominant noktasını yönetim ve kütüphane işlevlerine ayrılmış olan kule oluştururken, diğer fonksiyonlar eğimden yararlanılarak yerleştirilmiştir. (Baytin, 1994)



Şekil 2.5 Abteiberg Müzesi, Mönchengladbach – Hans Hollein [9]
(www.pritzkerprize.com)

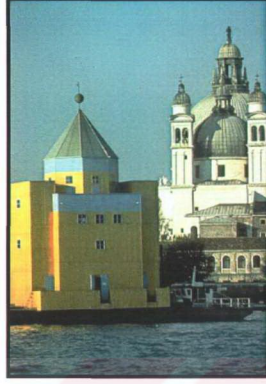


Şekil 2.6 Abteiberg Müzesi, plan
(Yapı 127, s.57)



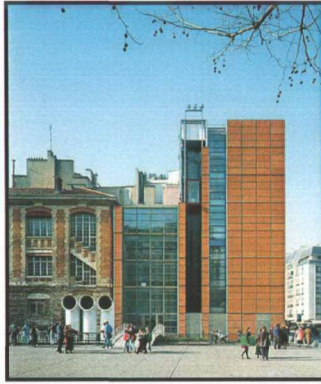
Şekil 2.7 Abteiberg Müzesi, detay
(Jencks, 1984, s.144)

Aldo Rossi'nin Venice'deki tiyatro binasında sergilediği tutum, çevredeki dokuya bağlamsal uygunluğu modern dilde yorumlayan yaklaşımıyla oldukça başarılı bir örnektir. (Şekil 2.8)



Şekil 2.8 Mondo Tiyatro Binası, 1979, Venice, Italy – Aldo Rossi [9]
(www.pritzkerprize.com)

Renzo Piano'nun, Paris'te Stravinsky meydanında tasarladığı Akustik ve Müzik Bilimleri Binası (IRCAM) bir köşe yapısı olmanın avantajlarını değerlendirirken (köşeyi yükselterek vurgulama), yanındaki eski yapıyı da hem fonksiyonel hem de görsel açıdan yeni bina ile birleştirmektedir. Renk, malzeme ve oranlar ile uyumlu bir birliktelik gerçekleştirilmiştir. (Şekil 2.9)



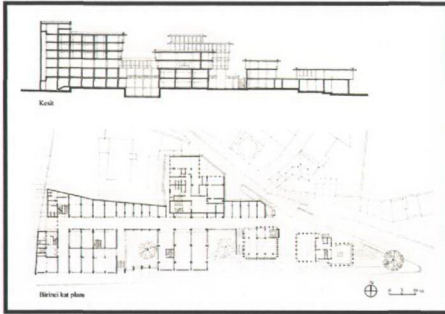
Şekil 2.9 IRCAM, Paris – Renzo Piano [10]
(www.rpbw.com)

1986 yılı Ağa Han Mimarlık ödülü alan Sedat Hakkı Eldem'in Sosyal Sigortalar Binası Zeyrek semtinde, Valencia (Bozdoğan) Su Kemerleri, Pentakrator Kilisesi, Süleymaniye Camii arasında, geleneksel konutların içinde yer almaktadır. (Şekil 2.10) Bina, fonksiyonları ayrıştırılarak parçalı kütleler halinde kurgulanmıştır. Özer'e göre (1986); Eldem'in bu tasarımı, biçimci ve simgesel bir sentez yaratarak, geleneksel Türk Evi'nin yatay ve düşey hatlarının, oranlarının başarılı bir yorumunu sergilemektedir. Geleneksel çevreye uyum sağlamak adına bir cumba yorumlanarak kademelendirme yapılmış, düşey güneş kırıcılar ile bölünerek binanın sokak ile ilişkisinde düşeylik sağlanmıştır. Kütlelere ayrıştırılan yapı, kademelenmeyi çizgisel geniş saçakları ile görsel olarak bağlamış, bir süreklilik sağlamıştır.

Ayrıntı ve motiflerde geçmiş ile ilişkisini tümüyle koparan mimar, daha arınmış ve gelenek ile özüne inen bir tutum geliştirmeye yönelmiştir. (Sözen, 1984a)



Şekil 2.10 Zeyrek SSK Binası – Sedat Hakkı Eldem [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)



Şekil 2.11 Zeyrek SSK Binası, çizim – Sedat Hakkı Eldem [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)

2.2 Mekancılık

Tarih boyunca ‘mekan’ kavramı incelenecek olursa mekan düşüncesi konusunda en açık tavır modernizmle birlikte görülmektedir. Antik çağlar ve Rönesans’ın mimarlık tarihine sunduğu inceleme alanları, cephedeki oranların uyumu ve estetik ilkeler ile güzelin tanımı olmuştur. Mimarlık tarihinin dönüm noktası, mekan kavramının mimarlığın başlıca elemanı olarak ortaya konmasıyla olmuştur. Böylece süslemeler, cepheler ve uyumlu oranlardan üç boyutluluğa doğru bir geçiş yaşanmıştır. (Baytin, 1994)

Özer (1986); tarihselliğin, gelenekselliğin varlığının ancak mekan ile mümkün olabileceğini, tarihsel ve geleneksel etkinliğin sürdürülebilmesi için mekan düzenleme olgusu rolünün vazgeçilmez olduğunu ve bunu anlamak ve değerlendirmek gerektiğini belirtmektedir.

Dolayısıyla mimarlık sadece içte yaşamak için değil, aynı zamanda dıştan da bakılmak içindir. Düşünülmesi gereken sadece havalandırma ve gün ışığı, aydınlatma, yapım tekniği gibi sorunlar değil, aynı zamanda estetik ve mekansal sorunlardır. Gerçekten de mimarın özünü olan mekansal yaşantı, binalardaki iç mekanlarda başlayıp, şehirde, caddelerde, meydanlarda, oyun alanlarında ve bahçelerde, yani insanların bulunduğu her yerdedir. Dolayısıyla günümüzde mimarlık bir mekan organizasyonu olma durumunu aşmış, bir çevre düzenleme konusu haline gelmiştir. (Baytin, 1994)

Tarihi kent dokularında eski-yeni ilişkisinin mekanla mümkün olabileceğini savunan bu anlayış, kentsel mekan ve iç mekan ayrımına giderek, mekanın yorumu ile kültürel sürekliliğin sağlanabileceğini ve görsel bütünlüğün kurulabileceğini göstermektedir. Mevcut mekanlar ile yeni tasarlanan yapı veya yapı grubu arasındaki ilişki bağlamsal uygunluk çalışmalarını da içerir. (Yıldırım, 1996)

Dış eylemlerin yer aldığı kentsel mekan özelliklerinden ve iç eylemlerin yer aldığı iç mekan özelliklerinden yararlanma olarak iki grup oluşturan mekancılığı savunan görüşler, kendi içinde şu şekilde gruplandırılabilir: (F.Özer, 1990)

Mevcut kentsel mekanın özelliklerinden yararlanma; dokuya ilave yapma ve yeni oluşturulan çevrelerde mevcut yapıdan yararlanma olarak iki grupta incelenebilir. Geleneksel iç mekanın özelliklerinden yararlanma ise, devam eden fonksiyonlar ve devam etmeyen fonksiyonlar durumunda yararlanma şeklinde iki gruba ayrılmaktadır. (F.Özer, 1990)

Geleneksel iç mekan anlayışından yararlanma denilince ilk akla gelen geleneksel konut mimarisi olmaktadır. Çünkü yüzyıllar boyunca ihtiyaçlar, alışkanlıklar ile şekillenen gelenek kavramı iç mekanda varlığını sürdürmektedir; yani çıkış noktası kültürel sürekliliktir. Bu

görüş, Japonya gibi geleneksel aile strüktürünün büyük ölçüde değişiklik göstermeden devam ettirildiği ülkelerde, geleneksel konut mimarisinin verilerinden çağdaş tasarımlarda yararlanılarak süreklilik sağlanması ile açıklanabilir.

Buna karşılık ülkemiz gibi sosyal, toplumsal ve ekonomik yapının hatta kültürel ilişkilerin büyük değişiklikler gösterdiği ülkelerde ki bunlar genellikle gelişmekte olan ülkelerdir; yeni aile strüktürü eski fonksiyonlara ve mekanlara uyum sağlayamamaktadır. Özellikle büyük kentlerde eski konutlar gereksinimleri karşılayamadığı için terk edilmektedir. Kültürel sürekliliğe bizlerin katkısı, geleneksel konut nasıl zaman içinde gelişerek günümüze geldiyse bundan sonra geleceğe de gelişerek ulaşmasında olacaktır. Dolayısıyla suni olarak eski konut anlayışında ısrar etmek yerine onu yeni yaşamın gerekleri ile bütünleştirmek gereklidir.

Özer'in de (1986) vurguladığı gibi bir yapının canlılığını, yaşamsallığını sürdüren en önemli etken onun fonksiyonudur. Ancak belli bir fonksiyon için oluşturulmuş bir strüktürü apayrı bir fonksiyona uyarlamak yaratıcılık konusunda sorunlar yaratabilecektir. Bu açıdan dini yapılar geçmişten günümüze aynı fonksiyonu sürdürdükleri için yaşamsallıklarından hiçbir şey kaybetmemişlerdir. Ancak dini yapılar zaman içinde değişim koşullarına da uyum sağlamışlardır. Artık Gotik katedraller yapılmamaktadır. İslam dininin en şiddetli savunucuları olan ülkelerde bile yeni iç ve dış mekan yaratımları uygulanabilmektedir. Buna karşılık ülkemizde ibadet yeri daima bir kubbenin altında olmak durumundadır ve her gün Süleymaniye Camilerinin sayısı artmaktadır.

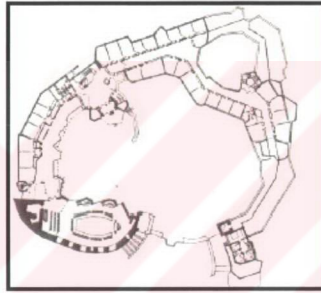
Gottfried Böhm tarafından gerçekleştirilen, Köln kenti yakınındaki Bensberg kentinde eski kale kalıntılarını ve mevcut üç kuleyi değerlendirerek inşa ettiği belediye binası, tarihi sürekliliği çağdaş bir örneklerle sağlamak açısından oldukça başarılı bir örnektir. (Şekil 2.12)

Bensberg Belediye binası, mevcut doku verilerinden olumlu şekilde yararlanmaya önemli bir örnektir. Tarihi reddetme yerine mimari geçmişe saygı duyma, malzeme, çevre ile olan oranlar ve mimari çevrenin yorumlanması gibi alanlarda 'genius loci'ye (mekan karakterine) sadık kalma Böhm'de büyük bir açıklık kazanmıştır. (Kafka, 1983)

Gerek dış mekanın ele alınışında, gerekse de kütle ve plan düzenlemelerinde Ortaçağ mimarisinin geometrik disiplininin uzak, serbest ve spontane karakterine uygun bir tasarlama tarzı benimsenmiş, böylece eski ile yeni arasında iç içe bir öz birliği sağlanmıştır. (Özer, 1993) Ortaçağ mimarisinin serbest ve plastik açıdan zengin karakteri, günümüzün dili ve araçlarıyla yeni bir ifadeye kavuşmuştur.



Şekil 2.12 Bensberg Belediye Binası– G. Böhm
(Özer, 1993, s.344)



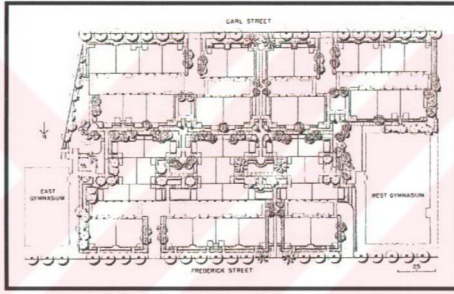
Şekil 2.13 Bensberg Belediye Binası, plan
(Özer, 1993, s.347)

David Baker ve ortaklarının gerçekleştirdiği çok ailelik konut grubu Golden Gate parkının doğu tarafında eski Polytechnic High School'a ait bir alanda projelendirilmiştir. (Şekil 2.14) 3 katlı konut üniteleri, klasik ahşap çerçeveli cepheleri ile San Francisco'nun Neo-Victorian konut cephelerini çağrıştıran çokgen cumba, dekoratif kornişler gibi motifleri içermektedir. Dolayısıyla proje, San Francisco'nun ahşap çerçeveli konut bölgesine hiç de yabancı kalmamaktadır.

Proje tüm bağlamsal hassasiyeti yanında aynı zamanda kuvvetli bir şekilde ortaçağ İtalyan tepe kentlerine benzemektedir. Kırmızı kiremitli çatıları ile yükselen kuleler, sokak cephelerini nokta nokta ayırmaktadır. Binalar, merdiven ve yürüyüş yolları ağı ile çevrelenmiştir ve bunlar yerleşim içinde adım adım yükselmektedir. Sonuç, cazip bir karmaşıklık içinde çeşitlilik sunan bir kentsel kompozisyonudur. (Architectural Record, 1990)



Şekil 2.14 Parkview Commons – David Baker [3]
(www.dbarchitect.com)



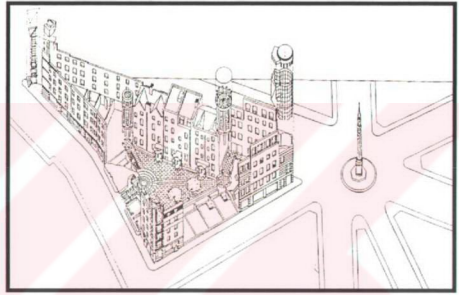
Şekil 2.15 Parkview Commons, yerleşim planı – David Baker
(Architectural Record, 1990, s.86)

Mekansal yorumlamaya verilebilecek bir başka örnek Terry Farrell'in 1978-85 yılları arasında Londra'nın tarihi Camden kentinde renovasyonunu yaptığı Comyn Ching Üçgeni'dir. (Şekil 2.16)

Yapı alanı, 1692'de Sir Thomas Neal'in "Seven Dial"i inşa ettiğinde oluşturulan üçgen şeklindeki bloklardan birinde yer almaktadır ve özgün sıra ev yapıları ile arkasındaki açık avlu ve eklenti birkaç binadan oluşmaktadır.

Comyn Ching şirketinin bu yapı alanını yeniden geliştirme ve içerde açık alan yaratma isteği; etrafında gelişen şehre tezat olacak şekilde yeni kentsel mekanların oluşturulması gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Farrell'da, bu projenin gerçekleştirilmesinin yararını yaratılan mekanın doğasına bağlamaktadır. Projede oluşturulan iç avlu ile konutlar özgün çizgilerine kavuşturulmuş ve yeni ihtiyaçlara cevap veren cepheler oluşturulmuştur. Ayrıca

avluya girilen yeni köşe birimleri ile Seven Dials'tan Shelton Street'e doğru çapraz bir yaya yolu oluşturulmuştur. Farrell mevcut sıra evleri restore etmiş ve üç yeni köşe bina tasarlamıştır. Proje, kentteki geleneksel fonksiyonların tersine bir tarafta ikamet, bir tarafta ofisler ve diğer tarafta da zemin kattaki mağazalar ve üstte konut kullanımlarına ayrılarak oluşturulmuştur. Zemin kattaki dar avluda ilgiyi artırmak için çeşitli oyunlar deneyen Farrell, geniş çıkıntılı kapı saçakları ve onların derinliğine gömülmüş kapılar, oturma birimleri, döşeme ve detaylarda kullandığı malzemelerle yapının önemini artırmıştır. Farrell'a göre yeni ve eskinin karışımı ve kullanımlarının çeşitliliği ile proje, bu kentsel bloğa özel bir kimlik ve aktivite odağı kazandırmıştır. (Yıldırım, 1996)



Şekil 2.16 Comyn Ching Triangle, Camden, London– Terry Farrell [11]
(www.terryfarrell.co.uk)



Şekil 2.17 Comyn Ching Triangle, avludan görüntü– Terry Farrell [11]
(www.terryfarrell.co.uk)

2.3 Ekolojik Yaklaşım

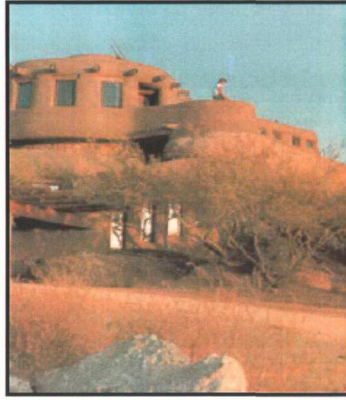
Son on beş yıl içinde günden güne önemi artan çevre sorunları, gelişmiş ülkelerden sonra gelişmekte olan ülkelerde de görülmeye ve yoğunluğu artmaya başlamıştır. Az gelişmiş ülkelerde kentler, genellikle endüstrileşme, kentleşme olguları ve bunların getirdiği nüfus yoğunluğu, hava, su, toprak kirlilikleri ile plansız gelişmektedir. Ekolojik sorunlar üzerinde başlatılan duyarlık; biçim, işlev, teknoloji ve ekonomi boyutlarını izleyerek 1970 yıllarında ekoloji boyutunu da mimarlık bileşenleri arasına katmıştır. (Baytin, 1994)

Varlıkla çevrenin ilişkilerini, etkileşimlerini inceleyen bir bilim dalı olan Ekoloji'ye ilişkin bütün düşüncelerin kaynağında 'uyum' kavramı bulunur. Geçmişin değerlendirilmesinin doğanın değerlendirilmesinden başlaması gerektiğini savunan Boysan (1990), dolayısıyla da mimarlık eserlerinin yerleşmesi, biçimlenmesi ve boyutlanması önce doğaya uygunluk içinde olmalıdır demektedir.

Geleneksel ve yöresel mimari, her şeyden önce doğaya uygun yapım tarzını gerektirmektedir. Ekolojinin 'en uygun çözümü doğa bulmuştur' kuralı bunu doğrular niteliktedir.

Ekolojik verilerden yararlanmak için girilen çalışmalarda, topluluk-çevre-teknojik-toplumsal örgütlenme arasındaki karşılıklı ilişkiler bir ekolojik yaşam sürdürmelidir ve bu yaşam sürdürmenin birbirini eytişimsel bütünlükte tamamlayan niceliksel ve niteliksel boyutlarından yola çıkmak gerekmektedir. (Aksoy, 1987, Baytin'den alıntı)

Charles F. Jhonson tarafından Amerika'da gerçekleştirilen Empie Evi tasarımı, kayaları kullanarak bir iç ve dış mekan oluşturma çabası ile ortaya çıkmıştır. Konut sahibinin sanat, arkeoloji ve mimarisinin sentezi ile gerçekleştirildiği şekilde tanımladığı konut, kızılderi kültüründen yola çıkılarak gerçekleştirilmiş, içten de dışa; doğaya referans veren bir uygulama olarak ele alınmıştır. (Şekil 2.18)



Şekil 2.18 Empie Konutu– Charles F.Johnson
(Altınoluk, 2001, s.103)

2.4 Yeni Yöreselcilik

Modern mimari ile ortaya çıkan evrensel kültür oluşumu ve beraberinde gelen tek tip yapı tipolojisi farklı kültürlerle sahip olan insanların kimlik ve yer duygusunun zamanla azalmasına neden olmuştur. Standart hale gelen binalar hızla yaygınlaşmaya başlarken yaşanan çevreden uzaklaşma başlamış ve bu yabancılaşma sonucu insanlar yerel değerlerin farkına varmış, yöresel mimari insanların aidiyet duygusuna hizmet eder konuma gelmiştir.

İnsanlar bir kimliğe ve özel bir yere ait olmak istiyorlardı. Bu ait olma duygusu ise doğal, fiziksel ve sosyal gerçeklerin bir yansımasıdır. Bunlar özel bir doğa, coğrafya, peyzaj, yerel malzemeler, yetenekler ve kültürel biçimlerin deneyim ve etkileri ile oluşur. Fakat bunlar ayrılabilir elemanlar değildir; kültürel nitelikleri ile adapte edilmiş bir mimarlık, ayrılmaz bir şekilde gelenek ile bütünleşmiştir. (Baytin, 1994)

Jenks'e (1984) göre, Post-modernizm ile birlikte gelişen yeni-yöreselcilik (neo-vernacular), modern, yeniden gelişim ve kapsamlı yenilenişin belirgin başarısızlığına karşı verilen bir tepkidir.

Zamanımızın kültürel çabası, modernizme bir insan yüzü kazandırma üzerinde odaklanmıştır. Bunu sağlamanın ümit verici yolu olarak Bölgesellik (Regionalism) görülmektedir. (Pallasmaa,1988)

Rapoport (1969), yöre mimarlığının özelliklerini "Kuramsal ve estetik iddiaları bulunmayan; çevresi ve bölge iklimine uyum gösteren; tüm çevreye-doğal ya da insan yapısı-saygı gösteren

ve belli bir düzen içinde değişikliklere yer veren” şeklinde sıralar ve tarihi olsun olmasın kent dokularında görsel bütünlüğün sağlanmasının önemini vurgular.

Sezgin (1984) yöresel mimariyi “Toplumun sahibi bulunduğu kültürün, doğrudan doğruya ve bilinçsizce belirli ihtiyaçlar çerçevesinde maddeye dönüştürmesi, yani o toplumun, mimara, dekoratöre veya başka bir uzmana ihtiyacı olmadan kendisi için ideal mekanı ve çevreyi meydana getirmesi” olarak açıklıyor.

Özer (1993), geleneksel mimariden çağdaş anlamda nasıl yararlanılabilir sorusunun cevabını ise şöyle yanıtlamıştır:

“Mimari yapının göze görünen yönünün yeni biçimin ardında, onun bir başka görünümde değil de, öyle olmasını gerektiren bir öz yatar. Özün kabaca fonksiyon, biçimlendirme kuralları, yöntemleri, strüktür olanakları, malzeme, hacim ve mekan oluşumunu etkileyen sanat anlayışı gibi bileşenlerden meydana geldiği ileri sürülebilir.”

Dostoğlu (1981) ise, yöresel özellikteki yapılara bakışın, nostaljik ilginin ötesinde, kuramsal olmayan mimarlıktan yararlanabilmenin yolunun, onları geleneksel-modern ikileminin ürünü olarak değil, toplumsal ve ekonomik ilişkileri tanımanın araçları olarak kavramakla sağlanabileceğini belirtmektedir.

Kuban (1990), anonim halk mimarisinin önem kazanmasını giderek daha demokratik bir tarih anlayışına geçmenin bir sonucu olarak yorumlamış ve “Vernacular”i geçmişte ve bugün olarak iki kategoride ele almak gerektiğini vurgulamıştır.

Yücel (1990), yöresel mimarlığı incelerken, çağdaş tasarımda kullanırken konuya iki açıdan yaklaşmanın; salt biçimler ve öge taklitçiliği ya da bütüncül yaklaşma şeklinde olduğunu söylemiştir. Bütüncül yaklaşımın yöresel mimarinin özüne inmek olduğunu vurgulayan Yücel, olgunun mekansal, yapım teknolojisi ve biçimsel açıdan ele alınması ile olası olduğunu vurgulamıştır.

Güvenç (1990), çağdaş mimarinin, geleneksel halk mimarisinden tasarım yöntemleri, malzeme ve yapı bilgisi, duyarlılık ve uyum ilkelerinden öğrenecekleri olduğunu, vernacular mimariye öykünmek yerine ilgi duymak gerektiği şeklindeki düşüncelerini belirtmiştir.

Sonuç olarak, kültürel olarak uyumlu bir mimarlık, sadece görsel üslup sorunu değil, kültürün, davranışın ve çevrenin bütünlüşmesi ile sağlanabilir. Kültürel olarak özel bir karakter yada üslup bilinçli olarak öğrenilemez, bu karakter yada stil, özel kültürel örnek ve yaratıcı sentezin bir sonucudur; bilinçli yaklaşımlar ve bilinçsiz durumları kaynaştıran, anıları ve deneyimleri içeren, bireysel ve kolektif arasında bir diyalogun sonucudur. (Baytin, 1994)

Modern mimarlığın önde gelen isimlerinden Frank Lloyd Wright, haçvari plan şeması ile tarihi Amerikan evi geleneğini sürdürürken, aynı zamanda Japon mimarisindeki yatay yerleşme ve yayılmadan, mekanlar arası ilişkilerden de etkilenmiştir. Le Corbusier ise, Akdeniz yöresel geleneğine atıfta bulunan tasarımlar gerçekleştirmiştir. (Örnek Şekil 2.19) Modern mimarlığın ustalarının bu tutumu itici bir güç oluşturmuş ve bu tutum daha sonra Avrupa ve dünyanın diğer yerlerine de yayılmıştır. Modern mimarlık her ne kadar eklektisizmi reddetse de geleneğin tekrar yorumunun benimsendiği açıkça görülmektedir.

1930'lardan sonra Le Corbusier'in çalışmaları, yeni çözümler bulmak konusunda tarihten ve geleneksel tiplerden yararlanılması gerektiğini, kaynaklara dönen araştırmalar sonrasında çevresiyle uyumlu tasarımlar yapılabileceğini örneklemektedir. Başlangıç noktası olarak geleneklerin kural sistemlerini almıştır. Çalışmalarının, modern mimarlığın kendi söyleminin dışında bir anlayışla geçmişin başarılı fonksiyonlarından, plan tiplerinden yararlandığı söylenebilir. (Battalgazi, 1989)



Şekil 2.19 La Tourette Manastırı – Le Corbusier
(Schulz, 1998, s.188)

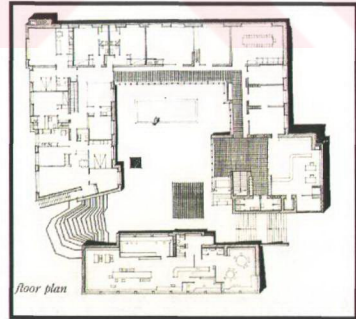
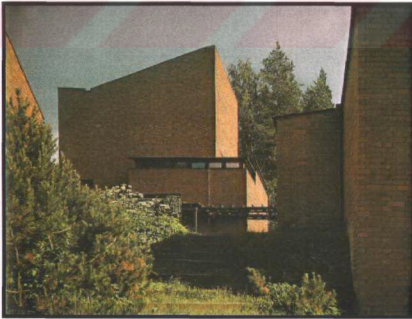
Çalışmaları tarihi anıtların restorasyonu üzerine olan Fielden ve Mawson, Norwich'te (1972-75) Kuzey Avrupa Tüccar Evleri modeline dayanarak tasarladıkları yeni yerleşimde, sadece eski prototiplere dönmemiş aynı zamanda eski şehir merkezlerini, sokak hatlarını ve tesadüfi ortaya çıkmış pek çok ayrıntıyı "bilinçle" uygulamışlardır. (Şekil 2.20)



Şekil 2.20 Friars Quay Konutları – Fielden ve Mawson
(Jencks, 1984, s.99)

Modern akımın katı kurallarından, uluslararası planlama anlayışından ayrılan bir diğer mimar ise Alvar Aalto'dur. Doğayı çok iyi analiz eden Aalto'da uluslararası mimarinin her değişik ülkede aynen tekrarlanan ilkelerinin karşısında, bölgesel verilere, iklime, yerel malzemelere dayanan aynı zamanda modern mimarlık ilkelerini de kullanan bir anlayış izlenmektedir.

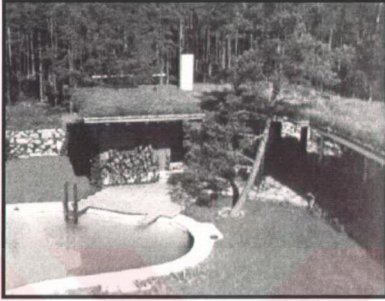
Aalto'nun mimarlığı özel bir stilin tipik mutlaklığıyla sınırlanmamakta, genel bir zaman ve yer duygusu ile hareket ederek, modern dili, tarih ve yöresel geleneğe ilişkin motiflerle birleştirmektedir. Ancak Aalto'nun motifleri bire bir kopya edilmiş değil, kendine özgü yeni yaratımlarla mümkün olabildiğince orjinlerine ilişkin imalar taşımaktadır. (Baytin, 1994)



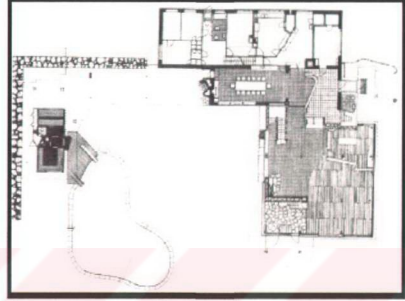
Şekil 2.21 Säynätsalo Town Hall, 1949-52 –A. Aalto
(Schulz, 1998, s.109)

Şekil 2.22 Säynätsalo T. Hall, plan

Modern yöresel olarak kabul edilen Alvar Aalto'nun eserlerinde arkaik tarih, antikite, yöresel Akdeniz mimarisi ve anonim Fin köy geleneğine ilişkin belirsiz imalar bulunmaktadır. Aalto'nun 1938-39'da inşa ettiği Mairea Villası yerel malzeme olan ahşabı kullanan, doğayla uyumlu, kütlelerinde çeşitli hareketlenmelerin sağlandığı bölgesel karakterdeki bir yapıdır. (Şekil 2.23)



Şekil 2.23 Villa Mairea - Alvar Aalto
(Winfried, 1999, s.66)

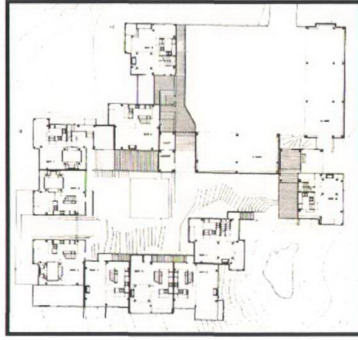


Şekil 2.24 Villa Mairea, plan - Alvar Aalto
(Winfried, 1999, s.65)

1965 yılında California kıyılarında Sea Ranch Condominiums ile Moore, mimarin sadece belirli bir yerleşimin topografyasına değil kültürel geleneklere de cevap verebilen mimarlık da yapabileceğini göstermiştir. (Şekil 2.25) Bu proje, tek evleri resimsel bir ifadeyle gruplamasıyla geleneksel mimarlığın ruhunu yeniden tüm dünyaya göstermiştir. (Baytin, 1994)

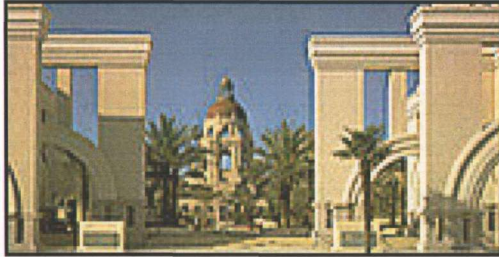


Şekil 2.25 Sea Ranch Condominiums, 1965- MLTW
(Schulz, 1998, s.147)



Şekil 2.26 Sea Ranch, plan
(Schulz, 1998, s.147)

Moore-Ruble-Yudell'in (1993) California'daki Pasadena tarihi kent merkezinde inşa ettiği Las Fuentes Kompleksi, kentteki geleneksel Akdeniz mimarlığının bir devamını oluşturmaktadır. (Şekil 2.27) Yapı, içinde bulunduğu kent dokusu ile ölçek ve tasarım olarak uyumludur. Kompleks ofis mekanları, dükkanlar, otel ve konferans salonlarını içermekte ve şehir merkezine bitişik, yeni işlevlendirilmiş yapılarla düzenlenmiştir. Planlamada şehrin görünüşü dikkatlice korunarak yeni kentsel alanlar oluşturulmuş ve mevcut dokuya uyum sağlanmıştır. Bu özgün site, içinde bulunduğu konum ve zamana göre; kemerleri, arkadları, sıvalı duvarları ve çatıları ile bölge mimari mirasın canlılığını sağlamayı hedeflemiştir. (Yıldırım, 1996)



Şekil 2.27 Plaza Las Fuentes, Pasadena, California – Moore-Ruble-Yudell [6]
(www.maguireproperties.com)

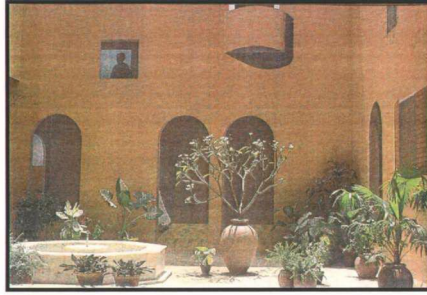
Geleneksel - yöresel anlayış ile yeni tasarımlar yapmak her toplumun kültür yapısına, çevresel verilere, iklim özelliklerine vs. göre farklılıklar içerir. Bunun yanında Jencks'in dediği gibi (1995), Müslüman kültürlerde yaygın olarak kullanılan tuğla, kubbe gibi geleneksel tekniklerin kullanıldığı yapılarda iklime çevrebilimsel bir yanıt verebilen örnekler de bulunmaktadır. (Yıldırım, 1996)

Hindistan'da çalışmalarda bulunan Charles Correa'nın mimarisi Modern Rejyonelizm (bölgelcilik-yerellik) izleri taşımaktadır. Eski ve yeni arasındaki dengeyi kurmaya çalışan Charles Correa, tasarımlarında modern bir dil kullanırken geçmişten esinlenmekte, dönüşüm yolu ile modern parçaların geleneksel formlarla uyumunu araştırmaktadır. Hindistan'ın kuzeyindeki kuru sıcak iklimden güneydeki sıcak nemli iklime dek, çevresiyle uyumlu mekan çözümlerini analiz etmektedir. (Battalgazi, 1989)

Bir otel örneği olan Cidade de Goa'da yerel renkleri tüm sıcaklığı ile kullanırken, planlamasında Hindu, Portekiz, Müslüman tarihlerinin ve kültürlerinin etkileri ve belirli bir modernizm sonrası estetik duyarlılığı görülmektedir. İç avluda boyanmış arkadlar sadece dekoratif değil aynı zamanda derinlik hissini vermeye çalışan mimari elemanlardır. (Şekil 2.28)



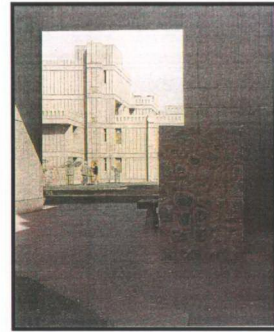
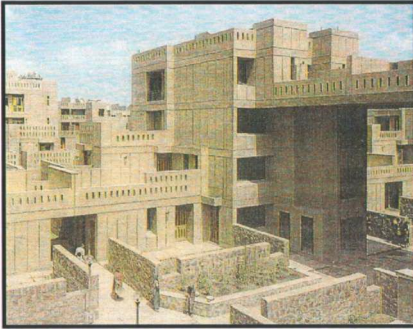
Şekil 2.28 Cidade de Goa – Charles Correa
(Mimar 5, 1982, s.47)



Şekil 2.29 Cidade de Goa, avludan görünüş– Charles Correa
(Mimar 5, 1982, s.47)

Tasarımları modern mimarlığa yakın olup geleneksel Hint mimarisinden etkilenen diğer bir mimar ise Raj Rewal'dir. Raj Rewal'in geleneksel kent dokusu analizleri mimari kişiliğini oluşturmaktadır. Eldeki kaynakları taklide yönelmeden iklime ve verilere uygun bir tasarım gerçekleştirmektedir. Hem teknoloji hem de el sanatlarını başarıyla bir arada kullanmaktadır. (Battalgazi, 1989)

Geleneksel kent dokusu örneği olarak Delhi'deki Asian Games Konutları, her biri bir avlu veya teras şeklinde özel açık mekanlara sahiptir. Evler iç yaya yolları ve geçitlerle birbirine bağlanmış, konutlarda dış cephe kaplaması olarak yerel Delhi kuvarsit taşı kullanılmıştır. Delhi'nin sıcak iklimine uygun açık teraslar, iç bahçeler düşünülürken, teraslarda havanın sürekli dolaşımını sağlayacak parapet delikleri fonksiyonel olduğu gibi aynı zamanda yerel işçiliğin güzelliğinin ifadesi olarak kullanılmıştır. (Şekil 2.30)



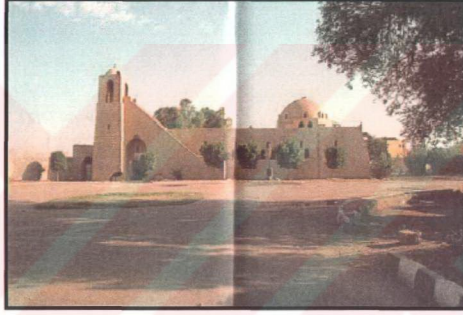
Şekil 2.30 Asian Games Konutları–Raj Rewal
(Mimar 7, 1982, s.59)

Şekil 2.31 Asian Games, iç bahçeden görünüş
(Mimar 7, 1982, s.59)

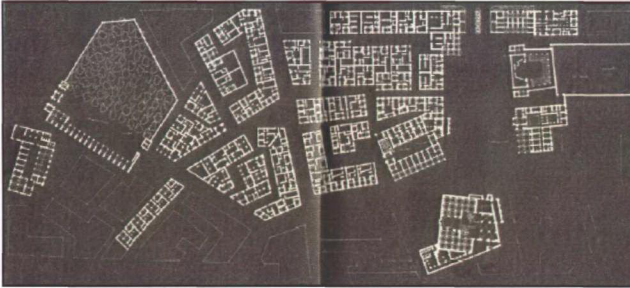
Jencks'in "Evrim Ağacı"nda gerçek yöreselci olarak tanımladığı Hasan Fathy, yukarı Mısır'da yaptığı Yeni Gourne Kenti'nde, mevcut köyün yaşam tarzı ve mimari formlarını kullanmıştır. (Şekil 2.32)

Fathy'nin Yeni Gourne'deki amacı, dikkatsizce tekrarlardan ziyade, kalıtsal içgüdüyü vurgulayan, bireylerin doğuştan sahip oldukları psikolojik gereksinimleri biçimlendirmek için kullandıkları benzersiz kişisel ihtiyaçları ve yerel malzemelerin ve konstrüksiyon tekniklerinin çevresel duyarlılığını aramak olmuştur.

Hasan Fathy'nin Mısır mimarisinde verdiği yerel mimari örnekleri, 3. Dünya ülkelerinin kendi milli değerlerinin farkına varmaları ve açığa çıkarmaları açısından çok önemli yapılardır. (Battalgazi, 1989)



Şekil 2.32 Yeni Gourne, görünüş – Hassan Fathy
(Tanyeli, 2001, s.26-27)



Şekil 2.33 Yeni Gourne, yerleşim planı – Hassan Fathy
(Tanyeli, 2001, s.28-29)

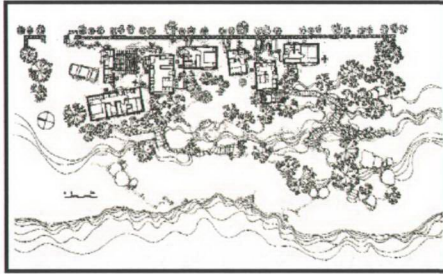
1989 yılında Ağa Han Mimarlık ödülü alan Sedat Güler'in Çanakkale'de tasarladığı yazlık ev için jürinin değerlendirmesi şu şekildedir:

“Bu yazlık ev duyarlı, akılcı ve gösterişten uzak bir yaklaşımla çevreyle yapının eşit derecede önem taşıdığı bir mimarlık diyalogu oluşturmaktadır. Yaşam fonksiyonları her biri kendi içinde bir bütün oluşturan bileşenlere ayrılmış ve kütleler Ege kıyılarına bakan çok güzel bir alanda insancıl ve sakin seçimlerle yerleştirilmiştir. Mekanların yan yana konuluşu, olanakların ekonomikliğı ve yerel yapımın sadeliğı ilkeleri pek çok kullanım ve mekana örnek olabilir. Gerçekten de bu yapı, doğa ve hümanizmin ilk sırayı aldığı bir sanat eseridir.”
(Mimarlık, 1989/4)

Bu proje yerel yapım tiplerini yorumlamakta ve geleneksel form, ayrıntı ve malzemelerini (ahşap tavanlar, kiremit çatılar ve beyaz kireç badanalı kaba sıva) kullanmaktadır. (Şekil 2.34)



Şekil 2.34 Çanakkale'de yazlık ev– Sedat Güler [1]
(www.archnet.org)



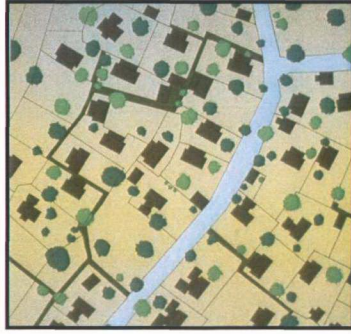
Şekil 2.35 Çanakkale'de yazlık ev, plan – Sedat Güler [1]
(www.archnet.org)

1992 yılında Ağa Han Mimarlık ödülü alan Demir Turizm Kompleksi'nin mimarı T. Cansever; tasarımını, ülkemizde yüzyıl başından beri özellikle Batı'dan gelen temelsiz yaklaşımların ve Batı taklitçiliğinin etkisiyle tümüyle kaybolan mahalli şehir tasarımı ve mimari kültürüne ait değerler ile tasarım metodlarının yeni bir yaklaşım ile uygulanarak denemesi olarak tanımlamıştır. (Şekil 2.36)

36 evlik yapı grubu 6 farklı plan tipi ve üç farklı kattan oluşmaktadır. Tek katlı evler manzara boşluklarını, üç katlı evler odak noktalarını ve iki katlı evler ise yerleşmenin ana mimari malzemesini oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Plan tipi dışında pencere, pencere kapağı, kapı, çardak, baca gibi standart mimari elemanlar ve taş duvar, döşeme dokuları, prekast beton elemanlar gibi malzemelerde yerleşmeye bütünlük ve mimari üslup tutarlılığı aranmıştır. Evlerin temel birimleri olan odaları belirleyen kitle düzenleri insan ölçüsünde ele alınmış ve içte de bu durum yansıtılmıştır. (Baytin'den alıntı, 1994)



Şekil 2.36 Demir Tatil Sitesi – Turgut Cansever
(Mimarlık 311, 2003, s.26)



Şekil 2.37 Demir Tatil Sitesi, yerleşim planı [1]
(www.archnet.org)

2.5 Tarihselcilik

Antik dünyadan başlayarak günümüze kadar gelen yapısal çevrede, her dönemin önceki yapıları referans aldığı; Rönesans'ın Antik Yunan biçimlerini kullanan Roma'yı; Yeni-klasik dönemin Roma ve Antik Yunan'ı, Eklektisizmin ise bunlara Gotiği de eklediği bilinmektedir. 20. yüzyılın tarihselci akımlarının da bazı ulusal ve yöresel formları kullandığı görülmektedir. Türkiye'de ise Cumhuriyet dönemi Osmanlı biçim hazinesini reddederken, 20. yüzyıldaki tarihselci akımların uzantısının ikinci milli mimarlık akımında ortaya çıktığı gözlenmiştir.

Kandinsky, tarihselciliği entelektüel bir manevra, dalavere olarak adlandırmakta ve şöyle devam etmektedir: "Kültür, nesnelleştirilmiş, dışsal bir gerçeklik olarak ele alınmakta ve bilinçli bir şekilde tasarıma geçirilmektedir. Geçmiş, yaratıcı çalışmanın sürekliliği ve bağlamı yerine seçim yapılabilecek bir kaynak olarak ele alınmakta; özerk bir süreç olarak kabul edilmek yerine, kültür, ihtiyatlı bir fabrikasyona dönüşen bir nesne haline getirilmektedir." (Pallasmaa, 1988)

Temelde tarihselcilik, yeniden canlandırıcılık ve postmodern klasisizm; tarihsel formların; belli bir geleneğe bağlı bir stilin ya da süslemenin; klasik motiflerin (sütun, sütun başlığı, arkad gibi) yeni tasarımlarda kullanılmasını hedefleyen ve bunun içinde antik dünyadan gelen teori ve felsefelere, ortaçağ ve özellikle barok üslubun biçimsel öğelerine gönderme ya da bu biçimlerden alıntılar yapan bir yaklaşımdır. (Baytin, 1994)

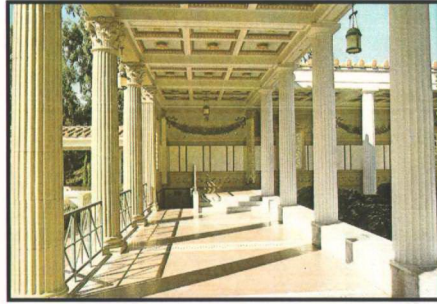
Bu dönemde diğer bir tarz ise "Yeni" Japon tarzıdır. Kunio Maekawo, Kenzo Tange, Tiyonori Kikutake ve Kisho Kurokawa'nın eserlerinde en iyi biçimde örneklenen tarz, brütalist malzemeler kullanırken, aynı zamanda geleneksel zen estetiğinin ilkelerini ve zerafetini

kullanılmaktadır. Kisho Kurokawa'nın 'National Children's Land Lodge' (1964-5) yapısında ağır çatı formu ve uzun yataylıklar geleneksel Japon mimarisinin simgeleridir. (Şekil 2.38)



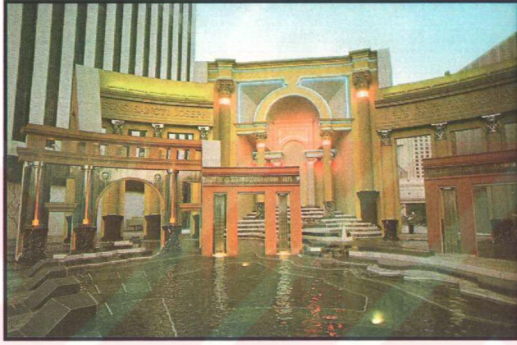
Şekil 2.38 National Children's Land Lodge – Kisho Kurokawa
(Jencks, 1984, s.86)

California'daki J.Paul Getty Müzesi mimar ve eleştirmenlerden oldukça tepki alan bir yapıdır. (Şekil 2.39) Mimarlar yapıyı, iğrenç, rezalet, bilmişlik taslayan, temel mimari tasarım ilkesinden yoksun, sahtekar, uygunsuz teknolojiyle yaratılmış ve gereğinden fazla pahalı bulup eleştirmişlerdir. Ancak Jencks (1984), yapının iyi bir kopya olduğunu, kültürel bakımdan da bir teşvik unsuru ve bugünkü zamanlar için de çok sempatik olduğunu, çünkü başka bir şeyin olmadığı şekilde doğru bir tarihi benzetimin yapılabileceğini gösterdiğini belirtmektedir.

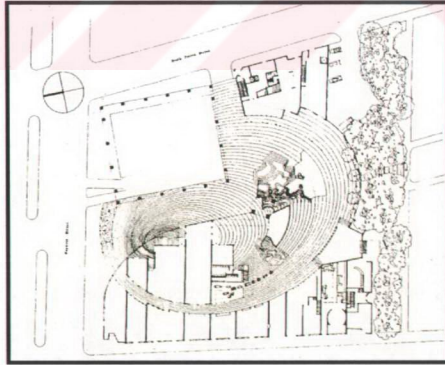


Şekil 2.39 J.Paul Getty Müzesi, Malibu– Noran Neuerburg
(Jencks, 1984, s.83)

Charles Moore'un, New Orleans'ta yaşayan İtalyan kökenli topluluğun kendisine ismarladığı meydan düzenlemesini yaparken, İtalya'ya özgü bölgeleri anlatan bir dekor yarattığı ve tam bir eklektisizm'e başvurduğu görülmektedir (kötü oranlanmış kemerler, pop sanat ürünü başlıklar, su püskürten ölü masklar, Lafayette kemer, Floransa'ya özgü taş kemer gibi). (Şekil 2.40) "Bunun biraz mizahi bir tavrı da benimsemiş olduğu söylenebilir. Tarihi üslupların serbest ve kaygısızca, hatta karikatürize edilerek kullanılması gerçi ilgi çekici uygulamalara olanak vermiş, fakat geleneğin mimaride aradığı disiplini ortadan kaldırmıştır." (Kuban, 1992)



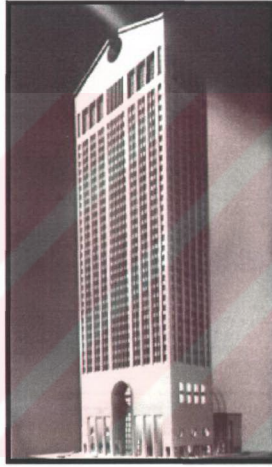
Şekil 2.40 Piazza d'Italia – Charles Moore
(Jencks, 1984, s.148)



Şekil 2.41 Piazza d'Italia, plan– Charles Moore
(Moore, 1978, s.293)

Tarihselci yaklaşımlarda bulunan ve eserleri ile söylem içerisinde yer bulan tasarımcılardan biri Philip Johnson'dır. Geçmiş dönemlerden yapılan alıntılar ve bezemeler ile cephede yaratılan etki, tarihselci davranışlarda görülen bir uygulamadır. (Kaynarca, 2003) Johnson, New York'taki (1978-1982) AT&T binasında, klasik yunan biçimlerinden formlar kullanmış, Postmodern klazizmin bir örneğinin söylemdeki yerini almasına yol açmıştır. (Şekil 2.42)

Rasyonalizmin en katı ucundan; "cam kutu" anlayışından eklektisizme kesin dönüş yaptığını söyleyen mimar, Paul Goldberg tarafından "Post-modernizmin ilk büyük anıtı" olarak tanımlanan binasında, çok-anlamli bir kodlama ile mecazi cepheciliğin bilinçli olarak vurgulandığını belirtmektedir.



Şekil 2.42 AT&T Binası – Philip Johnson
(Jencks, 1984, s.131)

Tarihselciliğe örnek verilebilecek diğer bir bina, Michael Graves'in 1982'de tamamlanan tasarımıdır. (Şekil 2.43) Public Services Building plan tipolojisindeki klasik oranlar ile kurulmuş simerik kurgusu ile modern mekanın akışkanlığına karşı ayrıık parçalara ayrılmış olarak okunmaktadır. Graves'in klazizmin yeni arketiplerini kullandığı tasarımı, yeni postmodern klazizmin eski formlara yeni bir ifade kavuşturmasına örnek olarak gösterilebilir. Dışavurumcu bir etki ile ortaya konan tasarım, polikromatik oluşu ile büyüklük etkisini hafifletme çabası içinde ortaya onmuş. Üç parçalı cephe anlayışı ile klasik mimari dilin bir yansıması olduğu şeklinde tanımlanabilir. (Kaynarca, 2003)

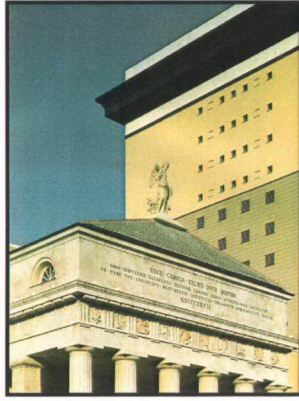


Şekil 2.43 Public Services Building – Michael Graves [5]
(www.greatbuildings.com)

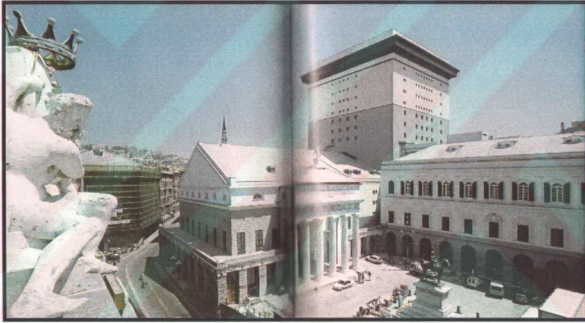
Aldo Rossi, bina tipolojisi ile kent dokusu arasında mantıklı ilişkiler ve bütüncül bir yapı olduğunu savunmaktadır ve bu ilişki ideolojiden dolayısıyla üsluptan bağımsızdır. Özünü tarihten alır, ama bu üsluptan öte bir tarihselliktir. Kent içinde mimarının özgürlüğünü, kentsel yaşantıya, kültürel ve yerel değerlere bağlı olarak ele alan Aldo Rossi'nin tip yorumu geleneksel biçimi yalın özüne indirgemektedir.

1990 yılı Pritzker ödülü Aldo Rossi ve Ignazio Gardella'nın tasarladıkları Cenova'daki Carlo Felice yeni tiyatro binasına (1983) verilmiştir. (Şekil 2.44) Ödülün gerekçesi şöyledir:

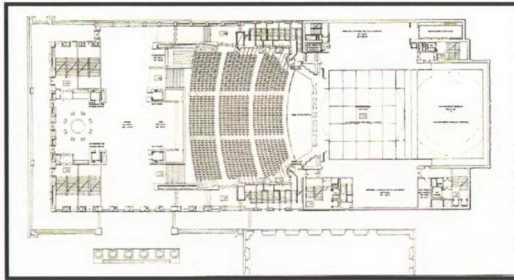
“Rossi klasik mimarlıktan, onun ürünlerini kopya etmeden ders almayı bilmiştir. Yapılarında, form kullanımında, geçmişten yankılar taşır ve evrensel, insanı aklından çıkmamacasına etkileyen nitelikler vardır. Yapıtları hem cesur, hem sıradandır, hem özgündür hem de büyük bir yenilik değildir, görünüşte taptaze bir basitliğe sahiptir ama, içerik ve anlam bakımından son derece karmaşıktır. Yetenek ve becerilerini çok sağlam bir kuram temeli üzerinde, tasarım sorunlarına unutulmaz ve çok yaratıcı çözümler getirmek yolunda kullanır. Etkisi yaygındır ve aldığı her yeni işte daha da yayılmaktadır. Bu ödülle Aldo Rossi, mimarlık sanatı aracılığı ile insanlığa ve yapılaşmış çevreye katkıları dolayısıyla sivrilen bir düzine mimarın arasına katılmaktadır”. (Mimarlık Dergisi, 1990)



Şekil 2.44 Carlo Fellice Tiyatro Binası – Aldo Rozzi ve Ignazio Gardella
(Adjmi, 1991, s.48)

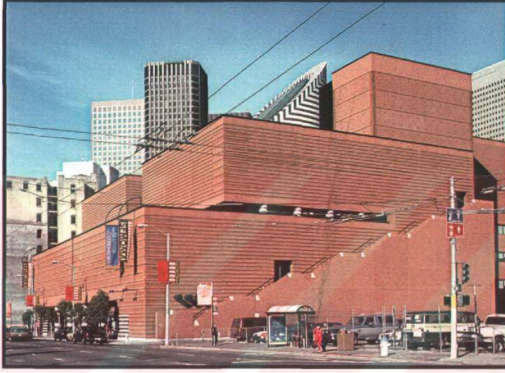


Şekil 2.45 Carlo Fellice Tiyatro Binası'na genel bakış
(Adjmi, 1991, s.50-51)

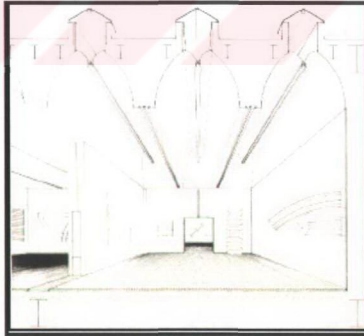


Şekil 2.46 Carlo Fellice Tiyatro Binası, plan – Aldo Rozzi ve Ignazio Gardella
(Adjmi, 1991, s.49)

İsviçre mimarlığı bağlamında Botta, Postmodern-tarihselci bir yaklaşım sergilese de, Botta'nın dünya mimarlık arenasında tarihselci yaklaşımlardan farklı bir duruşa daha yakın olduğu söylenilebilir. Akışkan iç mekan kurgusunda, kütle şemalarında kullandığı katı parçalamalarında Mario Botta neredeyse modernist bir dile yaklaşıyor. Malzeme tektoniği ile kurulan dil, pediment kullanımları, cephede basık yaylar gibi tarihsel referanslar olabilecek ipuçları dışında soyut geometrideki ustalığı ve bu geometrileri ölçüyle uyumlu kullanışı Botta'nın ürünlerini dikkate değer kılar. (Kaynarca, 2003)



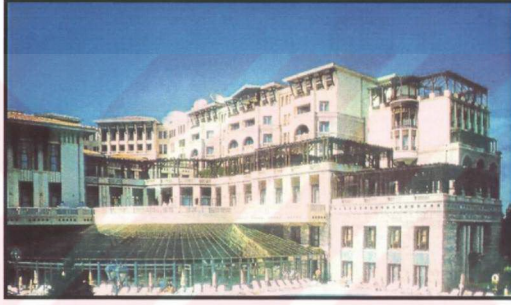
Şekil 2.47 San Francisco Modern Sanatlar Müzesi – Mario Botta [5]
(www.greatbuildings.com)



Şekil 2.48 San Francisco Modern Sanatlar Müzesi, kesit perspektif – Mario Botta [5]
(www.greatbuildings.com)

Türkiye’de, mimar Şefik Birkiye tasarımı olan Klassis Otel tarihselci yaklaşımlara bir örnektir. (Şekil 2.49)

Birkiye tasarımında, eski Roma mimarisi ve yüzyıl önceki Türk mimarisinden esinlenerek bugünün çizgilerini yarattığını iddia etmektedir. Birimler arasında bağlantılar avlu, iç cadde, köprü ve galerilerle sağlanmıştır. Yamaçlara yayılan bir mikroklima sayesinde iç mekanlarda açık-kapalı havuzlar, bahçe ve teraslar tasarlanmıştır. Çağdaş lokal mimarlığı gelenekle, renkle ve yörenin malzemeleri ile elde etmenin mümkün olduğunu savunan Birkiye, uluslararası mimarlığın karşı tarafında durduğunu belirtmektedir. Mimara göre her yere kopyalanan anıtsal cam kütle mantığı yerine çevresine uygun, kamusal alan yaratan eserler savunulmaktadır. (Yapı, 1989)



Şekil 2.49 Klassis Otel, görüntü – Şefik Birkiye
(Yapı, 1989, s.63)

2.6 Kuralcı Yaklaşımlar

Sahip oldukları çeşitli değerler ile hassasiyet gerektiren geleneksel yerleşimler, bütünsel ifadelerini yeni yapıların olumsuz etkileri ile kaybetmektedirler. Bu yerleşimlerde kimliğin korunabilmesi düşüncesi ile imar kuralları, koruma kurul kararları ve tasarım rehberleri aracılığıyla bina tasarımları üzerinde sınırlayıcı ve belirleyici yapılanma koşulları sağlanmaktadır. 1975 Avrupa Mimari Mirasını Koruma Yılı etkinlikleri sonucunda, tarihi önemi bulunan mimari çevrelerin yok olmalarını önlemek, yaşam kalitesini yükseltmek, yeni yapılaşmaların mevcut çevre ile ilişkilerini kontrol altına almak amacıyla, pek çok mevcut bölge ya da yeni yerleşim alanı için bu tür kararları içeren tasarım rehberleri hazırlanmıştır.

“Tümün dili” kavramı, geleneksel çevrelerle ortaklık gösteren bir kavramdır. Ortak bir dil sağlanmasının gerekliliğinin söz konusu olduğu, bütünlük göstermesi istenen hassas

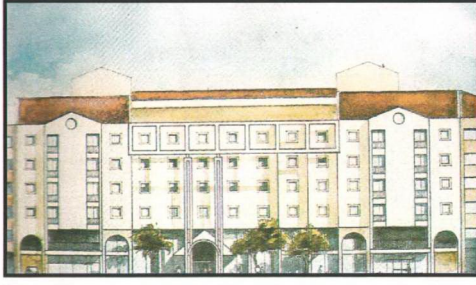
yerleşimlerde karşılaşılabilen tasarım yönlendiricileri/kılavuzları bu sorun karşısında; bütünsel bir dil sağlamada başvuru yöntemlerinden birisidir.

Son 10-15 yılda bina koruma alanlarında benimsenmiş tasarım kararlarını uygulayan toplumların sayısında bir artış olmuştur. Özellikle bir tasarım değerlendirme kurulunun karar önceliğinde, kentsel alanların estetik ve/veya tarihi niteliklerini korumak amacıyla olan tasarım rehberlerinde daha da ileri bir aşama olarak estetik yönlendirme yasalarıyla da kontrol altına alınmıştır. Bu yasal prosedür, kesinliği araştırılmamış tahminlerle bağlamsal uygunluğu değerlendirmekte ve sürekli olarak çeşitli tasarım önerilerine uygulanmaktadır. Aynı zamanda, pek çok tasarım rehberi bilinçli olarak bitmemiş bırakılmıştır. Bu durumda da özel bağlamsal tasarım stratejileri gerektiren alanlar diğerleri ile karışmaktadır. Örneğin pek çok rehber, basitçe tasarım ile ilgili bazı yüzdeler (oranlar) vermektedir; ölçek, yükseklik, hacim gibi. Fakat bu ilişkilerin hangisinin daha önemli ya da uygun olduğu tamamen tasarımcıya bırakılmaktadır. Tasarım rehberleri bitmiş bir proje anlamına gelmemektedir, soyut, kavram ağırlıklı, esnekliği olan fikirleri içeren bir çerçeve olmak durumundadır. (Baytin, 1994)

Tasarım rehberleri sorun tanımlama ve analiz aşamaları nedeni ile yerel unsurların ön plana çıkarılabileceği ve geçmişten referanslar taşıyan öğelerin vurgulanabileceği bir yönlendirme sunabilir. Aynı zamanda tasarımcılara hem esneklik sağlayabilir hem de geleneksel sürekliliği zedeleyebilecek bireysel marjinallikleri belirli bir düzeyde tutabilir. (Koç, 1999, Kaynarca'dan alıntı)

Bu anlayışla tasarlanmış yapı örneği olarak; İ.T.Ü Mimarlık Fakültesi'nde Prof.Dr. Gülsün Sağlamer, Doç.Dr. Hülya Yürekli ve Prof.Dr. Ferhan Yürekli tarafından projelendirilmiş, 1990 yılında hizmete girmiş olan Trabzon Belediyesi ve İl Özel İdaresi Turistik Oteli verilebilir. (Şekil 2.50)

Trabzon Belediyesi ve İl Özel İdaresi Turistik Oteli, Trabzon'un iki önemli ulaşım aksı olan Uzun sokak ve Maraş caddelerine cephesi olan geleneksel kent dokusu içinde, yapı yüksekliği sınır şartları içinde projelendirilmiştir. Her iki caddede de bitişik nizam söz konusudur. Bu koşullar doğrultusunda, binanın bitişik nizamda düzenlenmesi, çevredeki ölçeğe uygun olarak cephenin biçimlenmesi, oluşturulacak avlu ile mahremiyetli olan aktivitelere olanak verilmesi, iç mekanlarda giriş katı, ara kat ve bodrum katlarının algılanmasına olanak verecek düzenlemelerin yapılması, cephede yörede yaygın olarak kullanılan Bayburt taşının kullanılması ile malzeme açısından uyum sağlanması konularına öncelik verilmiştir. (Dündar, 2001)



Şekil 2.50 Trabzon Belediyesi ve İl Özel İdaresi Turistik Oteli, görünüş- İ.T.Ü
(Mimarlık 2, 1989, s.37)



Şekil 2.51 Trabzon Belediyesi ve İl Özel İdaresi Turistik Oteli- İ.T.Ü
(Tasarım 15, s.126)

3. ÜLKEMİZ MİMARİSİNDE “(MİLLİ) ULUSAL KİMLİK ” SORUNU

Globalleşen, her şeyin tekdüze olduğu dünyada kültürel farklılıkların korunması ve yaşatılması, diğer bir ifade ile insanların kimlik olgusuna sahip çıkmaları önemle üzerinde durulması gereken bir konu haline gelmiştir.

Kimlik arayışı aslında kökü çok eskilere dayanan evrensellik/tekillik (özgüllük) yada evrensellik/yerellik tartışmasının bir boyutudur. Bu tartışma yeni dönemlerde yeni içerikler kazansa da, gerek Batı’da gerek Doğu’da insanoğlunu sadece Modern zamanlarda değil, “daima” meşgul etmiştir. (Akcan, 1993)

Kimlik; kimi zaman ulusal kimlik, kimi zamansa mimari kimlik olarak karşımıza çıkmaktadır. Ulusal kimlik eğer tek bir uygarlığa mal edilecek olunursa, kimlik bir uygarlığın tarih boyunca gözlenen değerleridir denebilir. Bu değerler bir sembol, yaşam biçimi, yapım tekniği v.s. olabilir. Mimari kimlik ise, bir ulusun sahip olduğu değerlerin mimarideki ifadesidir. (Battalgazi, 1989)

Türkiye’de mimarlık tartışmalarının merkezini oluşturan kimlik sorusu, daha çok şu iki eksende sorulagelmiştir: Birincisi mimari ürünün kültürel kaynağıyla ilgili olarak, ‘doğulu-batılı’, ‘ulusal-evrensel’, ‘geleneksel-çağdaş’ gibi kutuplarında seyreden bir üslup tartışmasıdır ve hangi tarihe, coğrafyaya ait olunacağı sorusunun mimari karşılığını arar. İkincisi ise, mimari ürünü diğerleri arasında farklı kılacak dil arayışlarının türünü, ve sonuçta varılan özneliliğin, çeşitliliğin sınırlarını tartışır. (Balamir, 1993)

Türkiye’de çağdaş mimarlık pratiği, kültürel kimlik konusundaki tereddütten nasibini almıştır. Cumhuriyet Dönemi süresince kimlik sorusu, gerek doğu ile batı arasındaki coğrafi konumdan gerekse Asya, Anadolu, Osmanlı ve Erken Cumhuriyet miraslarına bağlılık tercihlerinden kaynaklanan zihin karışıklığı, kültürel üretimin çeşitli alanlarında ortaya çıkan tereddütlerin kaynağı olagelmiştir. “Gelenek ve modernlik” karşıtlığına kilitlenmiş kutuplaşmalar siyasal ve kültürel gündemleri işgal ederken, mimari üslup tartışmalarının da kültürel kutuplar etrafında kimlik temrinlerine yol açması doğal bir sonuçtur. (Balamir, 2003a)

Türk mimarlık tarihinin ulusal-evrensel mimarlık ikilemi arasında sürekli gidip geldiği gözlenmektedir. Bu bağlamda tarihsel sürece kısaca değinmek gerekirse;

- Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde siyasal ortamdaki hoşnutsuzluğun etkisi ile oluşan Batıya yönelme ve sosyal-siyasal Batı kurumlarına yönelmenin yanı sıra mimaride de Batı etkisi görülmüştür.

- 20. yüzyıl başında dünyadaki milliyetçilik akımlarının yoğunlaşması ile birlikte Türkiye’de de yöresel- bölgesel tavırlar etkisini göstermiştir. Bu doğrultuda Osmanlı-Selçuklu biçimsel öğelerine referans veren yapılar üretilmiştir. (I. Ulusal Mimarlık 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 klasizme doğru giden Türk Mimarlığı 1940-1950’li yıllar arasında tekrar 1920’li yıllara dönmüştür. (II. Ulusal Mimarlık Dönemi)
- 1950’li yıllardan sonra, özellikle Hilton Oteli’nin yapılmasıyla birlikte Uluslararası Stil tekrar ülkenin gündemine girmiştir. (Evrensel Mimarlık Dönemi) (Coşan, 1993)
- 1980 sonrası ise, postmodern tutuma ve serbest mimari arayışlara yönelinmiştir. Herhangi bir mimari ideolojinin belirleniminden uzak olarak gerçekleştirilen bu yönelim, yerel ve ulusal değerlere verdiği önem açısından Ulusal Mimari dönemleriyle benzerlik göstermektedir. Ancak belirli bir mimari ideolojinin benimsenmeyişi ve tarihselciliğin kullanım amaçları açısından Türk mimarisinde farklı bir dönemi tarif etmektedir. (Özcan, 2001)

Görüldüğü gibi belli dönemlerde farklılaşan mimarlık, dünyada olduğu gibi Türkiye’de de kendisini gerek kuramsal gerekse pratik anlamda bir zemine oturtma çabası içindedir. Türkiye mimarlığının yaşadığı bu kimlik buhranı ve mimarideki yansıması, ileriki bölümlerde tarihsel süreç içerisinde batılı ve yerli/ulusal arayışlar olmak üzere iki ayrı bölümde daha ayrıntılı bir biçimde ele alınacaktır.

4. 20. YÜZYIL TÜRKİYE MİMARİSİNDE YERLİ/ULUSAL ARAYIŞLARIN ZEMİNİNİ HAZIRLAYAN BATILI ARAYIŞLAR

Çağdaş Türk mimarlığının kökenleri üstünde durulduğu zaman bu mimarlığı hazırlayan düşüncelerin bazılarının daha önceki dönemlere uzandıkları görülmektedir. Özellikle (1908-1930) I. Ulusal ve (1940-1950) II. Ulusal Mimarlık dönemlerinin 20. yüzyıl boyunca batı kaynaklı mimarlık akımlarının eleştirisi olarak ortaya çıktıkları gözlenmiştir. Bu bağlamda Türk mimarlık düşüncesinin tarihsel süreç içindeki yerini belirleyebilmek ve 20. yüzyıl Türkiye Mimarlığının ulusallık/yerellik bağlamında geçirdiği süreci daha iyi kavramak adına zeminini hazırlayan gelişmelere kısa da olsa değinmek gerekmektedir.

Erken Cumhuriyet Dönemi'ni daha belirgin bir şekilde irdeleyebilmek için, ilk olarak Tanzimat sonrasında Batı etkileriyle şekillenen Cumhuriyet öncesi dönemi de incelemek gerekmektedir. Bu bağlamda ele alınacak batı referanslı dönemler ve sonrasında ortaya çıkan ulusal dönemler kronolojik sıra ile aşağıda belirtilmiştir. Batı referanslı dönemler bu bölümde incelemeye alınıp ulusal dönemler ayrı başlık altında sonraki bölümde incelenecektir.

- **Cumhuriyet Öncesi Dönem (1700- 1900)**

Sonrasında I. Ulusal Mimarlık Dönemi ortaya çıkmıştır. (1908-1930)

- **Erken Cumhuriyet Dönemi (1930-1940)**

Sonrasında II. Ulusal Mimarlık Dönemi ortaya çıkmıştır. (1940-1950)

- **Evrensel Mimarlık Dönemi (1950-1960)**

Sonrasında Rejyonalist ve Postmodernist Yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. (1960 ve sonrası)

4.1 Cumhuriyet Öncesi Dönem

Cumhuriyet Döneminden önce oluşan yapılaşma süreci; 18. yüzyılda Batı'da başlayan Aydınlanma sürecinin, Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat'ın ilanı ile belirginleşen Batı'ya açılma süreci ile birleşerek yapıyı çevreye yansımalarından oluşmaktadır. (Çaylan, 2000)

Çağdaş Türk mimarlığını doğrudan etkileyen en önemli mimarlık dönemi Osmanlı-Türk mimarlığıdır. (Alsaç, 1976) Osmanlı Dönemi'ndeki mimarlığın şekillenmesi ulusalcılık ve batılılaşma eksenleri arasında biçimlenmektedir. Bir başka deyişle, batı dışı modernleşme örneklerinde görülen ulusal kimliğe sahip çıkma endişeleri ve bir yandan da gelişen ilişkiler çerçevesinde Batı etkileri ile oluşan, kendi iç dinamikleri ile modernleşme sürecini yaşayamamanın getirdiği sonuçlar doğrultusunda, Osmanlı'daki kültürel atmosfer, batılılaşma ve ulusalcılığın ikilemi arasında gelişir. (Çaylan, 2000)

4.1.1 18.yy Sonları ve 19.yy Osmanlı Türk Mimarlığı

14. yüzyılın ilk yarısında oluşmaya başlayıp, devletin geçirdiği evreleri izleyerek gelişen Osmanlı İmparatorluğu ve ona paralel olarak Osmanlı mimarlığı, 16. yüzyılda siyasi, askeri, ekonomik ve sosyal kurumlarla birlikte en olgun dönemine ulaşmıştır. Bunu izleyen yüzyılda imparatorluğun tüm kurumlarında görülen durağanlık mimarlık alanında da yaratıcılığı sınırlamıştır. 18. yüzyıl hem Osmanlı devlet ve toplum yapısında hem de mimarlığında köklü değişimlerin yaşanmaya başladığı bir dönemdir. (Baytin, 1994)

16. yüzyılda kesin sınırlarına ulaşmış olan Osmanlı İmparatorluğu, uzun bir duraklama devrinden sonra 1683 tarihinde Viyana önlerinde bozguna uğrayıp Karlofça Antlaşması ile ilk büyük toprak kaybına uğramış ve Balkanlardaki sınırları tekrar belirlenmiştir. Bu olay Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme ve çöküş dönemlerini başlatmıştır.

Bu yıllarda İmparatorluğun gerileme ve çökme dönemini hızlandıran en önemli etmenler; Batı dünyasında Endüstri Devrimi'nin beraberinde getirdiği hızlı gelişmelerle Batılıların Osmanlı İmparatorluğuna karşı askeri ve teknik alanlardaki üstünlükleri, diğeri ise milliyetçilik hareketlerinin yayılmasıdır.

İlk olarak 1789 Fransız Devrimi ile görülen milliyetçilik kavramı, Avrupa'da ve Balkanlar'da ulus kavramlarının oluşmasında etkili olmuştur. Diğer taraftan Avrupa'da gelişen 18. yy tarihsellik kuramı da, Antik çağlar ile Ortaçağ mimarilerine ilgiyi arttırmış, Batıda Yunan ve Roma uygarlıklarının neo-klasik biçimlenmelerini kullanan tasarımlar yapılmaya başlanmıştır. Böylece Avrupa ülkeleri tarafından da desteklenen ve sempati duyulan Yunan toplumu, ayaklanmaların ardından 1830 yılında Osmanlı İmparatorluğuna karşı bağımsız Yunan Devleti'ni ilan etmiştir. Rumeli'de başlayan bağımsızlık mücadeleleri, Avrupa'nın da desteklemesi ile hızla tüm Balkanlar'da yeni devletlerin kurulmasına neden olmuştur. (Battalgazi, 1989)

Bu devrin Osmanlı padişahları ve devlet adamları, Avrupalıların teknik ve askerlik alanındaki üstünlüklerini görmüşler, İmparatorluğun ancak Batı'ya açılması, Batı'daki yenilikleri ve gelişmeleri izlemesiyle tekrar eski gücüne kavuşacağını düşünmüşlerdir. Böylece III. Ahmed'den itibaren yenilik hareketlerine girişilmiştir. Çıkarılan 1839 Tanzimat Fermanı ile eski kanunlar yerine Avrupa tarzı kanunlara geçilmiş, askerlik ve milli eğitim alanlarında büyük değişiklikler yapılmıştır. Ancak saray çevresinin, Batı'nın yeniliklerinden faydalanmayı, teknik alandaki yenilikleri izlemek yerine, Batı'nın sosyal hayatını biçimsel olarak kopya etmek olarak değerlendirmesi, bu çabaların yetersiz kalmasına neden olmuştur. (Battalgazi, 1989)

Bu arada saray çevresi ve padişahın mutlak otoritesine karşı aydın kesim örgütlenmeye başlamıştır. Kendi içinde örgütlenen ilk olarak Yeni Osmanlılar, Jön Türkler ve daha sonra İttihat ve Terakki Örgütü adı altında birleşen aydın kesim, imparatorluğun son dönemlerinde parçalanmayı durdurmayı, yeniden güçlü bir devlet oluşturmayı amaçlamıştır. Önceleri Osmanlı İmparatorluğunda yabancılara verilen ayrıcalıklara karşı çıkan Jön Türklerin bu tepkileri, zamanla emperyalizm aleyhtarlığına dönüşmüştür. Bu ideolojiler ise Fransız İhtilalinin getirdiği milliyetçilik kavramı ile Aydınlanma döneminin Pozitivist düşünceleridir. Jön Türkler ve İttihat ve Terakki Örgütü üyeleri düşünce yönünden Avrupa'daki bu ideolojilerden etkilenmişler, saray çevresi ve padişaha karşı direnişlerini Avrupa'dan yönetmişlerdir. Bu hareketler 2. Meşrutiyetin ilanına kadar devam etmiştir. (Battalgazi, 1989)

1908 yılında İttihat ve Terakki Örgütü Osmanlı İmparatorluğu'nun mimarlıkta da yoğun bir şekilde izlenen Batı'ya bağımlılığına ve padişahın kötü idaresine karşı toplanarak 2. Meşrutiyet'i ilan etmişlerdir. Bu olayın ardından II. Abdülhamit'in tahttan indirilmesi, Türkçülük ve ulusal bilinç etrafında toplanma, ideolojilerini yayma olanağı sağlamıştır. Daha önce de değinildiği gibi örgütün ideolojisi ve amacı ulusal bilincin oluşturularak, Batı'ya bağımlılığın karşıtının oluşturulması ve Osmanlı Devleti'nin parçalanmaktan kurtarılarak yeniden örgütlenmesini sağlamaktır. Kısa zamanda, kültür, siyaset, din, dil gibi alanlarda ve aynı zamanda mimarlıkta bu ideolojinin etkileri görülmeye başlanmıştır. (Battalgazi, 1989)

Ancak İttihat ve Terakki Örgütü din ve dil farklılığı gösteren çok uluslu Osmanlı İmparatorluğu'nun bütünlüğünü sağlamayı düşünürken, dışta Osmanlılar aleyhine gelişen politikayı görememiş ve milliyetçilik hareketlerine karşı yeterli ilgiyi gösterememiştir. I. Dünya Savaşı yenilgisinden sonra Osmanlı İmparatorluğunun çökmesiyle birlikte siyasi hayatları sona ermiştir. (Battalgazi, 1989)

4.1.2 İmparatorluğun Son Dönemlerinde Mimari

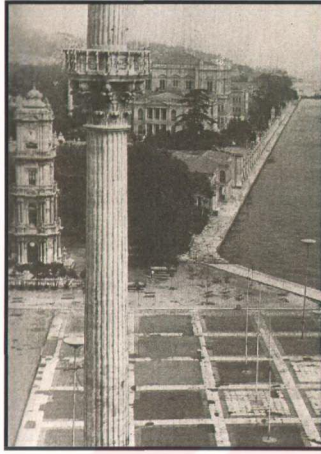
İmparatorluğun son dönemlerinde siyasi ortamdaki hoşnutsuzluğun etkisi ile oluşan Batıya yönelme ve sosyal-siyasal Batı kurumlarına yönelmenin yanı sıra mimaride de Batı etkisi görülmeye başlanmıştır.

19. yüzyılda Batı'daki gelişmeler incelendiğinde, yapıların özellikle dışsal biçimlerinde geçmiş mimari üsluplardaki elemanların yeniden egemen olduğunu görmekteyiz. Neo-Klasisizm olarak nitelendirdiğimiz bu davranışın, mimari ürünlerin cephelerinin biçimlendirilişinde kaldığı açıktır. Yeni gereksinmeler, yeni fonksiyonlar, yapıların iç organizasyonlarında da neo-klasik bir tutuma olanak vermemiştir. Salt cephe süslemelerinde,

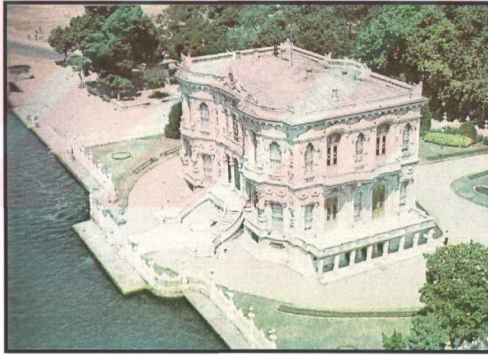
antik çağın mimari elemanlarının biçimlerine olan romantik diyebileceğimiz bir hayranlıkla seçmecilik (eklektisizm) gerçekleşmiştir. Antik çağın mimari elemanlarının biçimlerini yeniden yaşatma, dönemin en ilginç çabası olmuştur. Batı'nın bu tutarsız, irrasyonel davranışını son Osmanlı devri mimari ürünlerinde de görmemek, o günün Batı ile olan kültürel, eğitimsel ve teknik alandaki ilişkilerinin biçimi açısından olanak dışıydı. Kuşkusuz Türk toprakları üstünde, salt "Greek Revival" i canlandırmak yeterli olmayıp, Doğu'nun ve İslamiyet'in simgelediği biçim kabullerini de mimari ürünlerde yansıtmak gerekli olmuştur. O güne dek Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde gelişen klasik biçim kalıpları, yeni ürünlerin şekillenişlerini etkilemiştir. Birçok yabancı veya Avrupa'da eğitim görmüş mimarlar tarafından, bu klasik biçim kalıpları Batı mimari ürünlerinin, Gotik, Rönesans, Barok gibi mimari motifleriyle karıştırılmıştır. (Sözen ve Tapan, 1973)

Bu dönemin başlangıcı ile ilgili olarak Arel (1975) şöyle demektedir: " Barok ve Rokoko'dan devşirilen biçimlerin Osmanlı yapılarında sistematik olarak kullanılmaya başlanması, aşağı yukarı 1740 yıllarına rastlar". Bu tarih Fransa'ya kapitülasyonların verilmiş tarihidir. Kapitülasyonlar ve uzun yıllar devam eden savaşlar sonunda iç ekonomi zayıflamış ve yabancı tüketim malları gibi yabancı ülkelerin ürünü olan bir mimari Osmanlı İmparatorluğunda iyi bir pazar bulmuştur. Böylece abartılmış ölçüde bezemeli ve Batı emperyalizminin İstanbul'daki simgeleri olarak görülebilecek bir çevre anlayışı egemen olmuştur.

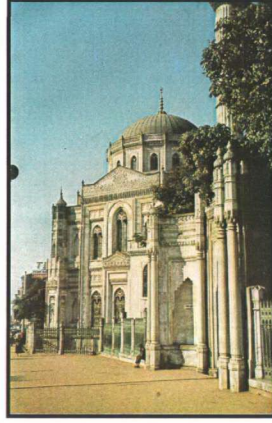
İstanbul'da, Batı etkisinin "Sultan Külliyesi" olarak ilk büyük çapta kullanımı Nurosmaniye Külliyesi'nde 1748- 55 yılları arasında görülmüştür. Bu durum giderek yoğunlaşmış ve 19. yüzyılın ikinci yarısında Batılı mimarlar İstanbul'da Osmanlı geleneksel mekanlarında yabancı akımları kullanan pek çok örnekler vermişlerdir. Bu yapılar arasında, Balyan'ların Gotik, Rönesans, Grek, Arap ve Türk mimarisi ile biçimlenen Dolmabahçe Sarayı (1856), Küçüksu Kasrı; Gaspar Fossati'nin Rus Sefareti (1838-47), Montani Efendi'nin Aksaray Valide Sultan Camisi (1871) sayılabilir.



Şekil 4.1 Dolmabahçe Sarayı- Karabet ve Nikogos Balyan
(Sözen ve Tapan, 1973, s.59)



Şekil 4.2 Küçüksu Kasrı - Nikogos Balyan
(Sözen, 1984a, s.21)



Şekil 4.3 Aksaray Valide Sultan Camisi -Montani Efendi
(Sözen, 1984a, s.22)

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında ise yabancı mimarlar bu kez Osmanlı mimarisinin mimari elemanlarını yorumlamaya girişerek yine Batı'nın mimarlık akımlarıyla bir arada kullanmışlardır. Bu dönemde Alexandre Valaury, Raimondo D'Aranco, Jachmund, Otto Ritter ve Helmut Cuno gibi mimarlar etkili olmuşlardır.

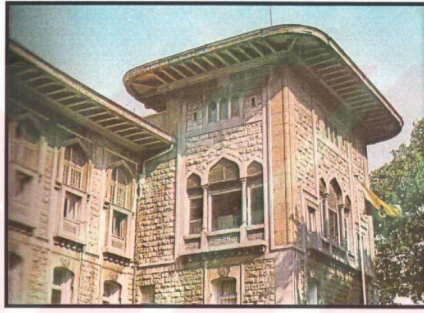
Valaury'nin Haydarpaşa Lisesi (1901), İstanbul Arkeoloji Müzesi Binası (1891-1908), Valaury ve Raimondo D'Aranco'nun birlikte tasarladıkları İstanbul Erkek Lisesi (1900) ve Osmanlı Bankası, Jachmund'un Sirkeci Garı (1890), Otto Ritter, Helmut Cuno'nun Haydarpaşa Garı (1906-1909) dönemin çarpıcı örneklerindedir.



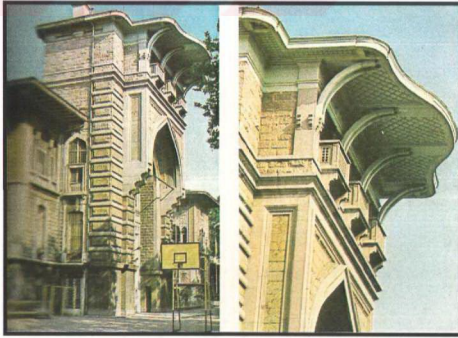
Şekil 4.4 Haydarpaşa lisesi –Valaury
(Sözen, 1984a, s.24)



Şekil 4.5 İstanbul Arkeoloji Müzesi -Valaury
(Sözen ve Tapan, 1973, s.71)



Şekil 4.6 İstanbul Erkek Lisesi - Valaury ve Raimondo D'Arónico
(Sözen, 1984a, s.23)



Şekil 4.7 İstanbul Erkek Lisesi-giriş ve giriş saçağı
(Sözen, 1984a, s.23)

Raimondo D'Aronco, Batı'nın 18. ve 19. yüzyıl mimarlık akımlarından Art Nouveau'yu Osmanlı mimarisindeki ahşap kullanımı ile birleştirmiştir. Bu yıllarda çoğu kez Batı seçmeciliği ile biçimlenen dev ölçekli yapılar ve Osmanlı mimarisinden mimari elemanlar bezeme şeklinde kullanılmışlardır. "Jachmund'un tasarladığı Sirkeci Garı Neo-Barok bir yapı kütleleri üzerinde yerleştirilen minare biçimli saat kuleleri, geniş saçakları ve atnalı kemerli pencereleriyle Orta Doğu'nun egzotik biçimsel ortamına uymayı amaçlamaktadır", diyen Yavuz (1981), bu mimariyi bir mimari üslup kargaşası olarak tanımlamaktadır.



Şekil 4.8 Sirkeci Garı -Jachmund
(Sözen, 1984a, s.24)

Otto Ritter ve Helmut Cuno'nun yapısı olan 1906-1909 yıllarında tamamlanan Haydarpaşa Garı, batı Eklektisizmi'ni canlandırma yolunda iyi bir örnektir. Bu yapıda bölgesel öğelerin yerini, özellikle Orta Avrupa'daki Barok mimari üslubunun biçimsel öğeleri almıştır. (Sözen ve Tapan, 1973)



Şekil 4.9 Haydarpaşa Garı -Helmut Cuno
(Sözen ve Tapan, 1973, s.74)

İster Batı'da ister bizde olsun, eklektik davranışlar toplumun mimari alandaki gereksinimlerine cevap verememiştir. Bu dönemde toplumun temel sorunlarına eğilinmemiş, gerçek verilerden bütünüyle ayrılan bir anlayış egemen olmuştur. Giderek toplumla ilişkisi kopan, adeta saf bir sanat kolu haline gelen mimarlık, mimari ürünün özü olan mekansal organizasyon alanında da bir yenilik getirmemiştir. (Sözen ve Tapan, 1973)

4.2 Erken Cumhuriyet Dönemi

1923 yılında Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte her alanda köklü değişimler başlamıştır. Cumhuriyet'in ilk döneminde, daha önce belirtildiği gibi Osmanlı'da tanzimattan sonra kendini göstermeye başlayan ulusçuluk kavramının etkileri devamlılığını sürdürür. 1920'lerin başına gelindiğinde ise, savaş sonrasında romantik ulusçuluk kavramı devlet eliyle modernleşme projesi ile yer değiştirmiş; tepeden inme bir Batı modeli modernleşme kavramı toplumun tüm katmanlarında yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. Mimarlık alanı da bu yaklaşımlardan payını alır ve batı dünyasında kendini gösteren rasyonalist modern mimarlık hareketlerinin yansımaları erken Cumhuriyet döneminde Türkiye mimarlığını biçimlendirir.

Uluslararası Mimarlık olarak da adlandırabileceğimiz bu dönem yapılarında temel amaçlar; Avrupa'da hızlı yapılaşma ve standardizasyon sisteminin oturtulmasına benzer bir amaç ile yeniden yapılanan bir Türkiye Cumhuriyeti oluşturmak ve Cumhuriyetle gelen uygarlık düzeyini simgeleştirebilecek bir dil oluşturmaktır. Bu iki amacı yerleştirmek için modern mimarlığın dili birer araç olarak ele alınmış ve sembolik olarak gelişmekte olan genç Cumhuriyetin temsilcilerinden biri haline getirilmiştir. (Kaynarca, 2003)

I. Ulusal Mimarlık akımına bağlı mimarlar çalışmalarını sürdürürken Atatürk'ün asıl hedefi Anadolu şehirlerini Batılı anlamda planlı bir biçimde imar ve inşa ettirmektir. Bu nedenle 1927 yılında endüstriyi geliştirmek amacıyla çıkarılan Teşvik-i Sanayi Yasası doğrultusunda aralarında şehir planlamacısı ve mimar da bulunan çok sayıda yabancı uzman ülkemize çağrılmıştır. 1930-40 yılları arasındaki dönemin yapısal çevreye yaklaşımlarını yabancı mimarların teoride ve pratikte yaptıkları uygulamalar belirlemiştir. Çoğunlukla kamu yapılarında görev alan bu mimarlar, çağdaş mimarlık prensipleri dahilinde, yapının kullanım amacını da dikkate alan çok sayıda eser vermişlerdir. (Kaynarca, 2003)

Gelişimi için slogan olarak 'çağdaş uygarlık düzeyine erişmek'i seçen genç Türkiye Cumhuriyeti, mimarlık alanında da hedeflerini bu etkinlik doğrultusunda belirlemiştir. Tıpkı 1789 Fransız ihtilali ile Barok ve Rokoko üsluplarının eski aristokrat yaşantı ile özdeş tutulup reddedilmesi ve yerine özgür Yunan insanların mimarlığının benimsenmesi gibi,

Cumhuriyet mimarlığında da ilk kez Cumhuriyetle gelen ve ulaşılmak istenen uygarlık düzeyini ifade edecek bir anlatım aranmıştır. Bu açıdan dönemin mimari yaklaşımı rasyonalist anlayış doğrultusunda olmuştur. Bu dönemdeki yabancı mimarlar içinde özellikle Ernst Egli, Clemens Holzmeister ve Bruno Taut'un yapıtları önemlidir. (Baytin, 1994)

1927'den sonra mimarimiz, bir yandan yurdumuza gelen yabancı mimar ve hocaların etkisiyle, öte yandan Türk toplumunun yapısında Batı anlamındaki değişikliklerin ışığı altında yeni bir görünüş kazanmıştır. Genellikle Alman ve Avustralyalı olan bu yabancı mimarlar, hem eğitim kurumlarımızın ana eğitim yöntemlerini saptamışlar, hem de uygulamalarıyla Türk mimarisindeki Neo-Klasik davranışları yıkararak, daha çağdaş, daha köklü mimari atılımların ülkemizde gelişmesini sağlamaya çalışmışlardır. Yabancı mimarların Türkiye'ye gelmelerinin başlıca nedeni, Ankara'ya batılı bir başkent görünüşü kazandırmaktır. (Sözen ve Tapan,1973)

Bu dönem yapılarında, I. Ulusal Mimarlık yapılarının özenli cephelerinin aksine daha sade cephe tasarımları uygulanmıştır. Düz çatıların kullanılması da dönemin genel özellikleri arasındadır. Değişim sadece tasarımda değil kullanılan malzemede de görülmektedir. Artık yerel malzeme kullanımı azalmış, demir ve çimento ile birlikte camın da kullanımı artmış, sonuç olarak betonarme yapılar çoğalmıştır. Değişik dış etkilere biçimlenen bu dönem 1940 yılına kadar varlığını sürdürmüştür.

Bu dönemde daha çok, Orta Avrupa-Viyana ekolünden ithal edilen anıtsal, klasik biçimciliğe dayalı bir yeniklasikçilik Türkiye mimarlığına egemen olmuştur. Simetrik planlar, süslemeden arınmış yalın hatlar taşıyan simetrik cepheler, ritmik pencere düzenlemesi, düz ya da gizli eğik çatılar, anıtsal ölçekli merdivenler, girişte sütunlu bir düzenleme ya da cephede kimi zaman birkaç kat yüksekliğinde sütunlar bu dönemin karakteristikleri arasındadır. Toplamda, devletçilik anlayışı ile devlet otoritesini yansıtan bir anıtsallık söz konusudur. (Hasol, D.)

Bu dönemde C. Holzmeister 1928-36 yılları arasında Ankara'da Millî Savunma Bakanlığı, Genelkurmay Başkanlığı, Orduevi, Harp Okulu, Cumhurbaşkanlığı Köşkü, Merkez Bankası, İçişleri Bakanlığı, Ticaret Bakanlığı, Yargıtay, 9 Emlak Bankası, Avusturya Büyükelçiliği binalarını yapmış, 1938'de de TBMM proje yarışmasını kazanmıştır. T. Jost, Sağlık Bakanlığı binasını (1926), E. Egli, Musiki Muallim Mektebi, Sayıştay ve İsmet Paşa Kız Enstitüsü binalarını (1927-30), B. Taut ise Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi binasını yapmıştır (1937).

Ernst Egli, yapıların çevresiyle birlikte düşünülmesini, modern mimarlığın uluslararası bilim ve tekniğe dayandırılmasını ülkemizde ilk savunan kişilerdendir. Bu düşüncelerini tasarıma aktararak geçmiş üsluplara kapılmadan, uluslararası mimarlığın yalın örneklerini tüm eserlerinde yansıtmıştır. Buna karşılık Clemens Holzmeister, özellikle Ankara'daki yapılarıyla dönemin en büyük olanaklarına kavuşmuş ve anıtsal ölçekli binalar yapmıştır. Bruno Taut ise Cumhuriyet tarihinde ilk defa topluma yönelik projeler geliştirmiştir. (Sözen, 1984a)



Şekil 4.10 Büyük Millet Meclisi- Clemens Holzmeister
(Sözen, 1984a, s.237)



Şekil 4.11 Ankara Cumhurbaşkanlığı Köşkü- Clemens Holzmeister
(Sözen, 1984a, s.236)



Şekil 4.12 Ankara Zübeyde Hanım Kız Enstitüsü – Ernst Egli [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)



Şekil 4.13 Sayıştay Binası – Ernst Egli [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)



Şekil 4.14 Dil ve Tarih, Coğrafya Fakültesi – Bruno Taut
(Sözen, 1984a, s.238)

Yabancı mimarların yanı sıra, her ne kadar Osmanlı sisteminde eğitim görmüş olsalar da, bazı genç Türk mimarları da Avrupa orijinli modernleşmeyi kendilerine temel almışlar; fonksiyonel, rasyonel ve modern dilde eserler vermişlerdir. Bunda, hem eğitimde görev alan hem de uygulanan binalar tasarlayan Alman ve Avusturya kökenli mimarların rolü büyüktür. Yabancı uyruklu mimarlar daha büyük ölçekte binalara imza atarlarken, genç Türk mimarları daha çok konut ölçeğinde yapılarla ilgilenme fırsatı bulabilmişlerdir. Bunun yanı sıra, bu ölçekteki Türk mimar imzalı binaların dilinin, anıtsal ölçekte olan ve yabancı mimarların elinden çıkan yapılara kıyasla daha soyut bir modern dili tercih etmesi, genç Türkiye'deki devlet eliyle modernleşme projesinin iyi bir yansımasıdır. Bu noktadan hareketle, Ernst Egli, Clemens Holzmeister ve Bruno Taut gibi mimarların Almanya ve İtalya'daki anıtsal ve ulusal mimarlık diline paralel yapıtlar verdiklerini söylenebilir. (Kaynarca, 2003)

Konut yapıları ötesinde, Türk mimarlarının kendilerini ispatlama çabaları sonucunda 1933-1938 yılları arasında bazı büyük ölçekli yarışmalarda birincilik dereceleri almaları ve bu binaların uygulanması Türk mimarlık tarihinde bir dönüm noktası oluşturmuştur. Bunlardan en önemlisi Şevki Balmumcu'nun 1933 yılında Ankara Sergi Evi Uluslararası Yarışması'nda kazandığı birinciliktir. (Şekil 4.15)



Şekil 4.15 Ankara Sergi Evi - Şevki Balmumcu
(Mimarlık 311,2003, s.25)

Tüm bu binalarda ortak bir tavrın sergilendiği görülür. Uluslararası modern mimarlık dilinde tasarlanan bu yapılar; prizmatik kütleler, yuvarlatılmış köşeler, katları ayıran yatay bantlar, köşeleri dönen pencere bantları, cephe boyunca balkon ve geniş verandalar gibi mimari elemanlardan oluşmaktadırlar.

Sözen ve Tapan'a göre (1973); Toplumun temel mimari sorunlarına değinilmeyen bu dönemde Ankara'nın dışında önemli anıtsal yapıların uygulanmadığı bir gerçektir. Amaç zaten Ankara idi.

4.3 Evrensel Mimarlık Dönemi

1940'lı yılların sonunda savaş sonrası dünyada yaşanan teknolojik ilerlemeler ülkemizde de hissedilmeye başlanmış ve II. Ulusal Mimarlık akımının etkileri yavaş yavaş yerini gelişen teknolojinin gereği çağdaş mimarlık ilkelerine bırakmıştır. İthal malzeme kullanımının artması, yurt dışına mimarlık eğitimi için giden gençlerin yurda dönmeleri, yabancı mimarların ülkemizde yeniden etkin olmaları mimaride değişimi hızlandıran nedenlerden biridir. (Sözen, 1984a)

Savaş sonrası Avrupa ve dünyada görülen çağdaş şehircilik ve mimarlık ilkeleri bir süre sonra Türkiye'yi de etkilemiştir. 1950'lere gelindiğinde Türk mimarlığı, Avrupa ve ABD'de giderek yaygınlaşan Modern Mimarlık'ın etkisi altında rasyonalizme yönelerek ürünler vermiştir. İkinci Dünya Savaşı sonuçlanmış, Türkiye siyasal ve kültürel olarak Batıya iyice yakınlık duymaya başlamıştır. 1950'ler, Türk mimarlığının, teknolojik, ekonomik, sosyal, çevresel verilere bakmaksızın daha çok, dış yayın ve etkilerle beslendiği evrenselci, rasyonalist bir dönemdir. (Hasol, D.) Üstün Alsac bu dönemi serbest mimarlık düşüncesi dönemi olarak değerlendirirken, serbest mimarlık büroları ve mimarlık yarışmalarının sayıca arttığına da değinmektedir.

1950-60 döneminde Cumhuriyet Türkiye'si hızla büyümekte olan kentlerde konut problemleri karşı karşıya kalmıştır. Diğer ülkelerden ithal edilen çeşitli akımların da uygulamalarıyla konut sorununa cevap verilmeye çalışılmıştır. Daha önce de değinildiği gibi Batı ülkelerinde görülen Brütalizm, Rasyonalizm, Bağımsız Biçim Arayışları bu kez ülkemiz mimarları tarafından kullanılmışlardır. Ancak bu yıllarda görülen yabancı gelişmelere, akımlara aşırı biçimde yönelmek detay kopyacılığına yol açmıştır. (Battalgazi, 1989)

Detay kopyacılığının ise büyük tehlikeler oluşturduğunu belirten Özer (1964); "Detay belirli bir ülkenin ekonomik kaynaklarını doğrudan ilgilendiren malzeme konusuna dayandığından eklektik davranışlardaki önemi de ona göre kritik bir mahiyet arz etmektedir" şeklinde açıklamaktadır.

Adalet Sarayı (1948), İstanbul Belediye Sarayı (1953), İstanbul Sheraton Oteli (1955) yarışma projeleri sonuçları dünyadaki gelişmelere paralel olarak yeni biçim ve teknik olanaklarının arandığı örneklerdir. Yine bu dönemde Ankara'da ODTÜ Mimarlık Fakültesi ve 1954 yılında

Mimarlar Odası kurulmuştur. 1950'li yıllarda eğitim, uygulama ve örgütlenme alanında yaşanan gelişmelere karşın Sözen (1984a), bu yılları (1950-60 arası) “ Türk mimarlığının dış yayınlarla ve dış etkilerle beslendikleri bir evredir” şeklinde yorumlamaktadır. Dolayısıyla modern mimarlığın Türkiye'ye gelişi ve yorumlanışı düşünsel değil biçimsel olmuştur.

Bu dönemin uluslararası üslup örneği olan yapılarında, çelik yerine betonarme kullanımı, geniş cam yüzeyler, genellikle yatay konumdaki dikdörtgenler prizması şeklinde bir kitle, prizmatik kitlelerin teras katlarında eğrisel biçimlerden oluşan plastik öğeler, cephe bölümlenmesinde betonarme karkas sistemin kafes gibi biçimlenmesi dikkat çekmektedir. (Baytin, 1994)

İleriki yıllarda geometrik pürizmden organımsı çalışmalara değin bütün girişimler çoğu kez yine Batılı kalıplara uygun olarak denenmiştir. Bu yoldan Rohe, Wright, Aalto, Le Corbusier, Niemeyer, Scharoun gibi dünyaca ünlü mimarların düşünce ve yapıtları yayınlar yoluyla Türk mimarlarını geniş ölçüde etkilemişlerdir. (Hasol, D.)

Bu ürünlerde genellikle Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Richard Neutra, Skidmore, Owings ve Merrill gibi ünlü mimarların, dünyanın çeşitli ülkelerinde yapmış oldukları ürünlerle ve mimari tutumlarıyla, ülkemizdeki mimari alandaki gelişmeleri, diğer ünlü mimarlara oranla çok daha etkiledikleri bir gerçektir. Etkilenmenin bir biçimcilikten ileri gitmediğini, saydığımız mimarların kendi ülkeleri veya uygulama yaptıkları ülkeler için geçerli olabilecek yapıların benzerlerinin ülkemiz koşulları yönünden “doğru” olarak bizde de uygulandıklarını ileri süremeyiz. (Sözen ve Tapan,1973)

Yabancı yayınların yanı sıra gelişen yerli yayınlar, özellikle de dergiler yoluyla, Türkiye'de 1960'tan sonraki düşünsel patlamaya da paralel olarak bir tartışma ortamı doğmuştur; ancak, tasarım ve uygulamalarda özgün kimlik ve yerel-çevresel değerlere önem veren denemelerden daha çok, Batı kaynaklı akımlara uygun yaklaşımlar görülmüştür. Hasol, “Modern mimarlık görünüm olarak Türkiye'ye gelmişti ama, teknolojik altyapı daha yoktu.” yorumunu yapmıştır.

Bu yeni mimari oluşumun ilk örnekleri arasında İstanbul Hilton Oteli (Skidmore, Owings, Merrill, Sedat Hakkı Eldem, 1953), İstanbul Belediye Sarayı (Nevzat Erol, 1953), Büyükkada Anadolu Kulübü (Turgut Cansever, Abdurrahman Hancı, 1953), İstanbul Sheraton Oteli (A. Aru, T. Aydın, H. Suher, Y. Emiroğlu, A. Erol, A. Handan, 1959), Ankara Kızılay İşhanı (E. Tokay, İ.Tayman, 1959), Büyük Ankara Oteli (Marc Saugey, Yüksel Okan, 1958-1965) sayılabilir. Ayrıca 1950'li yıllardan önce yoğun olarak konut ve kamu yapıları tasarlanmasına

rağmen bu yıllardan itibaren fabrikalar, büro ve şirket binaları gibi farklı yapı tipleri dönemin anlayışına göre inşa edilmiştir.

Yabancıların başlattığı yeniliklere ayak uydurmak düşüncesiyle ülkemizde hızla yayılan yabancı akımlar gerekli yeter koşullar olmaksızın uygulanmışlardır. 1950'lerde başlayan yabancı akımlara açık Türkiye ortamı 60'lı yıllarla birlikte çoğulcu olarak adlandırılabilcek yeni bir mimarlık dönemini başlatmıştır.



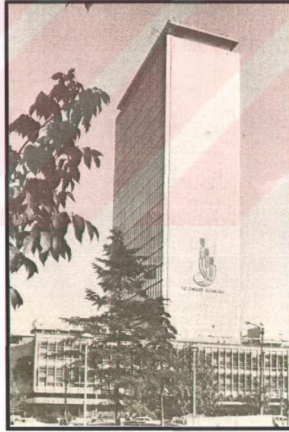
Şekil 4.16 İstanbul Hilton Otelı- Skidmore, Owings, Merrill, Sedat Hakkı Eldem
(Mimarlık 311,2003, s.25)



Şekil 4.17 İstanbul Belediye Sarayı- Nevzat Erol
(Sözen, 1984a, s.339)



Şekil 4.18 İstanbul Sheraton Oteli-A. Aru,T. Aydın, H. Suher,Y. Emiroğlu,A. Erol,A. Handan
(Sözen, 1984a, s.347)



Şekil 4.19 Ankara Kızılay İşhanı- E. Tokay, İ. Tayman
(Sözen, 1984a, s.290)



Şekil 4.20 Büyükada Anadolu Kulübü, 1953 – Turgut Cansever, A. Hancı [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)



Şekil 4.21 Büyük Ankara Oteli, 1958-1965, Ankara– Marc Saugey, Yüksel Okan [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)

5. 20.Y.Y TÜRKİYE MİMARİSİNİN ÜNÜMÜZE KADAR YERELLİK/ULUSALLIK BAĞLAMINDA GEÇİRDİĞİ SÜREÇ VE ÖRNEKLEMELER

Ülkemizde tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkan ulusal mimarlık arayışlarının nedenlerini araştırdığımızda bir önceki dönemin etkili olduğu gözlenmektedir. Özellikle (1908-1930) I. Ulusal ve (1940-1950) II. Ulusal Mimarlık dönemlerinin 20. yüzyıl boyunca batı kaynaklı mimarlık akımlarının eleştirisi olarak ortaya çıktıkları gözlenmiştir. 1960-1980 yılları arası daha çok bölgeselciliğin ön planda olduğu Rejyonalist Yaklaşımların gözlendiği, 1980 sonrası daha serbest biçimciliğin ön planda olduğu Postmodern Yaklaşımlar görülmektedir. Postmodern dönemle birlikte benimsenen siyasal ve toplumsal kaygılardan bağımsız bir mimari koymaya yönelik tutum, Ulusal Mimarlık dönemlerinde etkili olan “Batı’ya tepki” kaynaklı bir tavrı engellemekte; ulusal değerlerin öne çıkarılışı tepkisel bir nitelik taşımamaktadır.

Yapılan incelemelerde Ulusal Mimarlık dönemleri arasında kaynak ve ilkeler bakımından benzerlikler olduğu kadar farklılıklar da görülmüştür. Örneğin; I. Ulusal Mimarlık döneminde anıtsal Osmanlı-Türk mimarlık ürünleri öğeleri sembolik düzeyde ulusalcılığın kaynağı iken, II. Ulusal Mimarlık döneminde geleneksel Türk sivil mimarlığı ulusalcılığın kaynağı olmuştur. 1960 sonrası ise hem kaynak hem de biçimlerin kullanım ilkeleri bakımından ulusal mimarlık dönemlerinden ayrılmaktadır. 1960’larda Batı’nın yanı sıra, ülke koşullarına uygun bir mimarlık yaratılması da gündeme gelmiştir. Bu dönemde, bir yandan siyasal ve toplumsal koşulların, diğer yandan da Türk mimarlığına özgü mimarlığın biçimsel unsurların araştırmaları belirlemeye başlamıştır. 1980 sonrası ise gerek biçimlerin alındığı kaynakların çeşitliliği, gerekse kullanımında belirgin bir ilkenin benimsenmemiş oluşuyla ulusal mimari dönemlerinden ayrılmaktadır.

İdeoloji-mimarlık bütünlüşmesinin ilginç gelişmelerinin izlendiği bu akımların oluşmalarının gerisinde yatan etmenlere değindikten sonra, nitelikleri, benzer ve farklı yanları, özellikleri örneklerle ortaya konmaya çalışılacaktır.

5.1 I. Ulusal Mimarlık Dönemi

1908’de ilan edilen 2. Meşrutiyet’le birlikte gelişen ve tüm dünyada etkisini gösteren milliyetçilik eğilimleri mimarlıkta da yeni arayışları gündeme getirmiştir. Toplumda etkin olan siyasi ve sosyal yaşantının sanata yansımaları kaçınılmaz bir gerçektir ve Osmanlı İmparatorluğu’nun son yıllarında ortaya çıkan bu akım doğal olarak dönemin mimarisini de etkilemiştir.

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın başında çökmekte olan Osmanlı İmparatorluğunu içinde bulunduğu çıkmazdan kurtarmayı amaçlayan ideolojilerden geçerliliğini en uzun süre koruyan Türk Milliyetçiliği Akımı, o yıllar mimarlığını şekillendiren başlıca etmen olmuştur. (Aslanoğlu, 1984)

Mimar Kemalettin ve Vedat Bey'lerin başını çektikleri akımla Türk mimarlığının, "Neoklasik Türk Üslubu" ya da "Milli Mimari Rönesansı" adını alan yeniklasik dönemi başlar. Daha sonraları (1970'lerden sonra) Birinci Ulusal Mimarlık adıyla anılacak bu tarz, klasik Osmanlı yapılarından aktarılan öğeler ve süslemelerle yüklü yeni bir mimarlık yaratmaya yönelir. (Hasol, D.)

Ziya Gökalp'le başlayan Türkçülük akımı özellikle Türk mimarlarını etkilemiş ve "Neoklasik" anlamda, yani eskiyi bir ölçüde kopya etmek biçimindeki bir ulusal mimarlığın doğmasına yol açmıştır. (Akurgal, 1984)

Türkçülüğün esaslarının öne çıktığı bu evrede milli mimari, İslam ve Türk oluşu öne çıkarılan Osmanlı mimarlığını çağdaşlaştırmak misyonunu üstlenen bir akım olarak gündeme gelmiştir. (Batur, 2001)

Hasol'a göre; 1908'de başlayıp 1930'lara dek uzanan bu dönemde mimarlar, klasik Türk mimarlığı yapıtlarını dirilterek bir Milli Mimari Rönesansı ile Türk milli üslubu yaratmaya çalışmışlardır. Ulusal bilinci oluşturma doğrultusunda, batı mimarisinin etkisinden kurtulmak isteğinin yoğunluğuyla birlikte, Osmanlı mimarisi klasik dönem eserleri inceleme konusu olmuştur. Sözde milliyetçi olan bu akım, daha çok eski dinsel yapılardan alınan geniş saçaklar, kubbe, sivri kemer, sütun, çıkma, mukarnaslı başlık, çini kaplamalar gibi yapı öğelerini sivil mimarlığa uygulamaya çalışmıştır. Akım daha çok, kamu yapılarında görülmüş, konutları pek etkilememiştir.

Planlarda simetri esastır. Plan ve cephe simetrik yapılmakta, esas giriş simetri eksenine üzerine getirilmektedir. Arsanın izin vermediği durumlarda ise sadece ön cephe simetrik kurgulanmaktadır. Bir bölümü yıkılmış olmakla birlikte, günümüze ulaşabilen büyük boyutlu kamu yapıları, I. Ulusal Mimarlık Dönemi'nin özelliklerini açıklıkla yansıtabilecek özelliklerle yüküldür. (Aslanoğlu, 1984)

Birinci Milli Mimarlığın biçimci yaklaşımı içinde simetrik kütleler, üç katlı olmasa da Rönesans mimarlığı anlayışıyla kornişlerle üçe ayrılıyor, dışarı taşırılan orta, yan ve köşe aksları yükseltilip ayrı çatılarla ifade ediliyordu. Bazı örneklerde yine Rönesansın cephecilik anlayışına, ön görünüşe daha fazla önem veriliyordu. Simetri aksındaki girişin Osmanlı dönemi portikleri şeklinde düzenlenmesi diğer biçimsel özellikler arasındaydı. Desteklerle

taşınan geniş saçakların alt yüzeyleri geleneksel örneklerde görülenlerin benzeriydi. Süsleme de, Selçuklu ve Osmanlı kökenli idi. Kemer alınlıkları kabartma hatayı üsluplu bitki motifleri, rozetler ve çini panolarla, mermerden balkon korkulukları geometrik Selçuklu desenleriyle bezlenmekteydi. Kısaca, bu üslupta geçmişteki Türk mimarlık ve süsleme sanatından öğelerin kullanımının yanısıra, akademizmin katı kurallarının da biçimlenmede etkili olduğu görülmektedir. (Aslanoğlu, 1984)

Köşelerin yada simetri aksının üstündeki kubbeler-bunlar çok kez yalancı kubbelerdir- dönem yapılarının büyük bir bölümünde Osmanlı görüntüsü sağlamak üzere kullanılmaktaydı. Bu, sosyal nitelikli bir yapı, bir otel, han, borsa binası, müze yada bir kamu yönetim binası olabiliyordu. (Aslanoğlu, 1984)

Cephelerde sık kullanılan bir diğer özellik de çıkmalardır. Özellikle İstanbul, Ankara, İzmir gibi kentlerin, bu dönemde yapılmış büyük iş hanlarında, alttaki dükkanlardan sonra yapı geleneksel mimarlık örneklerinde olduğu gibi taşırılmakta, değişik biçimli konsollarla desteklenmekte, yapının olduğundan daha hareketli görünmesine çalışılmaktadır. Köşe arsalarında ise, köşeler yuvarlatılarak, zemin katından sonra dışarı taşırılmakta, çoğu kez bu görünüş bir kubbeyle bitirilmektedir. (Sözen, 1984b)

Bu çok genel özelliklerin dışında, ana cepheler ayrıntılı incelendiği zaman, sayısız düzenlemelere gidildiği görülmektedir. Ancak kullanılan öğeler belirlidir. Yalnız bunların koşullara göre düzenlenmesinde ayırım ortaya çıkmaktadır. Hepsinde ana ilke, cephelerin ayrıntılarına kadar düşünülerek çözümsüdür. Yerleşme ve planın, gerekli işleve göre çözümü cephelerden sonra gelmektedir. Bununla plan çözümünde yenilik getirilmediği söylenemez. Bu tür yargılar ayrıntılı çalışmalar yapıldıkça değişmektedir. (Sözen, 1984b)

Cephelerde beliren diğer bir nokta da, ana cepheyle diğer cepheler arasındaki ilişkidir. Bu ilişki yapının önemine, yapıldığı yerin özel durumuna göre değişmekle birlikte, cephelerin çoğu kez eşit biçimde değerlendirilmediği bazen cepheler arasında büyük ayrımlar ortaya çıktığı görülmektedir. Bu, üslup değişikliklerinden kullanılan malzemeye kadar uzanmaktadır. (Sözen, 1984b)

Akımın öncüleri Mimar Kemalettin ve Vedat Bey'ler ülke mimarlığını yabancı etkilerden arındırmak amacıyla yola çıkıp, yerel seçmeciliğe yöneldiler ve yalnızca Osmanlı'nın son dönemini değil, Cumhuriyetin ilk yıllarındaki Türk mimarlığını da büyük ölçüde etkilediler. Ziya Gökalp'ın başlattığı Türkçülük hareketi ve Cumhuriyet Hükümeti'nin desteği, bu akımın Cumhuriyet'in ilk yıllarında da canlı kalmasını sağladı. Aslında izlenen yol, genç dinamik Cumhuriyet'in yenilikçi ve atılcı karakteriyle bağdaşmıyordu. Her alanda devrimler yapan

genç Cumhuriyet'in mimarları, daha önceki dönemde kullanılmış İslam-Osmanlı öğeleri yerine bu kez Selçuklu-Osmanlı öğelerinden yararlanarak yeni bir mimarlık yaratmaya çalışıyorlardı. Bu çabalar klasik Osmanlı mimarlığına dönüş çabaları olarak da yorumlanabilir. (Hasol, D.) Bu tutum gerçekte 18. yüzyıldan bu yana olagelen Barok, Rokoko, Art Nouveau üsluplarıyla tanımlanan ve sonra Balyan ailesinin tasarladığı yapılarla doruğa çıkan Batıya yönelik sapmalara karşı çıktı. (Coşan, 1993)

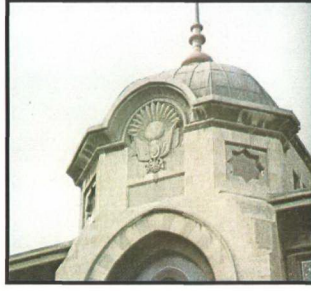
Bu dönemin mimarlık alanındaki en önemli karakterleri, yazdığı yazılar ve inşa ettiği binalarla "Ulusal Mimarlık Anlayışı"nın oluşturulması konusunda mimarlık camiasını yönlendiren Mimar Kemalettin ve Vedat Beyler olmuştur. Bülent Özer (1964) bu konuda 'Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme' adlı kitabında "Düşüncesiz bir tarzda yönelinen evrensel form ithaline karşı ayaklanan ve yakın mimarlık tarihimize ilk bölgeselci cereyanı getiren mimarlar yukarıda adı geçen mimarlardır" diye söz etmiştir. Özellikle Mimar Kemalettin'in yazılarının büyük bir çoğunluğunun temasını, "bir ulusun mimarlığının özgüllüğünü temellendirecek" bir tez geliştirme çabaları oluşturmuştur. Bu yazılarında Mimar Kemalettin Türk ruhunun yapıların öğelerinde değil, bu öğelerin ilişkilerinde aranması gerektiğini belirtmektedir. Ancak tüm bu çabalara rağmen milli mimarlık arayışları "biçimlendirme ilkelerine" indirgenmekten kurtulamamıştır. (Sayar, 2000)

Birinci Ulusal Mimarlık, yeni teknolojiye ayak uydurmaktan ve çağın gereksinmelerine yanıt vermekten uzak, seçmeci, biçimsel, duygusal, akademik bir akım olarak kalmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'u adeta istila eden eklektisist örnekler içinde, bu iki mimar mimariyi Türkleştirmenin, millileştirmenin çarelerini arayacaklardır. Kemalettin ve Vedat Beylerin bahis konusu davranışın en belirgin karakterlerini 4. Vakıf Han ile Büyük Postahane binalarında açıkça görmek mümkündür. (Şekil 5.1 ve 5.3)



Şekil 5.1 Büyük Postahane, Sirkeci, İstanbul – Vedat Tek
(Sözen, 1984a, s.138)



Şekil 5.2 Büyük Postahane, kubbeli bölüm, Sirkeci, İstanbul – Vedat Tek
(Sözen, 1984a, s.138)

Her iki binada da kuvvetli bir klasik kompozisyon anlayışı hakimdir. Her ikisinde de cepheyi yukardan aşağıya kadar kateden sütunlarla bunların arasına sıkıştırılan pencerelerden meydana gelen devâsâ bir düzen elde edilmeye çalışılıyor. Batı eklektisizm'ine karşı en büyük değişiklik, cephe motiflerinin, sütun başlıklarının “Millileştirilmeleri” yönünde toplanmış olmasıdır. 4. Vakıf Han'daki yalancı köşe kubbeleri de Mimar Kemalettin'in tepkiyi ne derece biçimsel ve yüzeysel bir yönden kavradığını ispat etmektedir. Öte yandan Büyük Postahane'deki kütle ve saçak oyunları da, sözde Türk karakterinin canlandırılması gerekçesiyle yapılmış olmalıdır. İnsani ölçeği aşmayan mekânlarda, çoğu kere ahşap gibi yumuşak bir malzemeyle spontane bir kütle oyununu anımsatan bu hareket, devâsâ bir ölçekte, rijit bir malzemeyle son derece metodik bir tekrarlama halinde uygulanmak istenmiştir. (Özer, 1964)



Şekil 5.3 4. Vakıf Hanı, Sirkeci, İstanbul – Mimar Kemalettin
(Sözen, 1984a, s.133)

Alsaç'ın (1976) belirttiği üzere; bu özelliği ile Birinci Ulusal Mimarlık akımı, seçmeci bir Türk yeni klasikçiliği görünümü içindedir. Bu mimarlık düşüncesi her ne kadar Türk mimarları tarafından geliştirilmiş, uygulanmaya aktarılmışsa da, bunların belli ölçüde 19. yüzyıl Avrupa mimarlık düşüncelerinin etkisi altında kalmış olduğu düşünülebilir.

Mimar Kemalettin ve Mimar Vedat Beyler dışarı eğitimleri nedeniyle böyle bir ortam içinde yetişerek 20. yy başlarında Türk mimarlık düşüncesi üstünde etkili olmaya başlamışlardır. Gerek bu mimarlar, gerekse onları izleyen öteki çağdaşları, çağlarının batı mimarlık kültürünü öğrenerek yetişmişler, bu düşünce bolluğu içinden milliyetçi düşünceleri benimsemişler, Türkiye' de Türk geleneksel mimarlığına dayanan 'ulusal mimarlık' düşüncesini uygulamaya başlamışlardır.

Bu mimarların, özellikle Mühendis Mektebini bitirip Almanya'da bir süre mimarlık eğitimi görmüş olan Mimar Kemalettin Bey'in ve Fransa'da Ecole des Beaux-Arts'da mimarlık eğitimi görmüş olan Mimar Vedat Bey'in, 19. yüzyıl Avrupa mimarlığındaki seçmeci-biçimci gelişme çizgisinin yanındaki gelişme çizgisini tanınamış olmaları düşünülemez. Bu mimarlar her halde yeni yapı malzemelerini, yeni konstrüksiyon yöntemlerini biliyorlardı, bunlarla yeni mimarlık gereksinmelerini çözebilirler, yeni bir biçim dili, mekan anlayışı geliştirebilirlerdi. Onları seçmeci, geleneksel mimarlık biçimlerine bağlı bir düşünce olan Ulusal mimarlık düşüncesine yönelten nedenin, eğitimlerinin ve zamanlarının modasının etkileri yanı sıra, o zamanki toplumsal koşullardan da ileri geldiğini düşünmemiz gerekmektedir. (Alsaç, 1976)

Mimarlar yapıtlarıyla toplumun sembolik gereksinmelerine cevap vermeye çalışıyorlardı. 20. yüzyılın ilk yirmi beş yılında Türk toplumunun geçirdiği sarsıntıları düşünenecek olursak, bunun o kadar da gereksiz olmadığı kanısına varırız. Türk toplumu yeni bir dayanak noktası arıyordu, ulusal bilinci güçlendirecek her aracı, doğal olarak bu arada mimarlığı da, bu amaç için zorluyordu; başka bir deyişle, toplumun gereksinmeleri sembolik olanlardı, birleştirici olanlardı. Bu zamanın mimarlarının bu gereksinmeleri karşılayacak yapıtlar üretebilmiş olmaları, hatta bunlarla belli bir üne ulaşmış olmaları, toplum gereksinmeleriyle uyum içinde olan bir mimarlık üretebilmiş olmalarından ileri gelmektedir. Bu durum Cumhuriyet'in ilk yıllarında da sürecek, ancak belirli bir politik istikrar sağlanabildikten sonra toplum yeni gereksinmelerini tanımlamaya başlayacak, ulusal mimarlık akımı da amacına ulaşmış olarak yerini başka mimarlık akımlarına bırakacaktır. (Alsaç, 1976)

I. Ulusal Mimarlık Akımını benimseyen mimarlık uygulamalarında 'Osmanlı Mimarisi'ni yansıtmaları Cumhuriyet'in çağdaşlaşma çabalarına ters düşmüştür. Bu nedenle çağdaşlaşmayı ve batılılaşmayı hedef seçmiş Cumhuriyet yönetimi Osmanlı olmayan bir

mimari yaratmak amacı ile yabancı mimarlara geniş çalışma olanakları yaratmıştır. Özellikle 1927'den sonra yabancı mimarların etkisinin artması ile bu dönem sona ermiştir. (Özcan, 2001)

Cumhuriyet döneminde bağımsızlık ve milliyetçilik hareketine de uygun bir tutum sonucu biçimlenen bu dönemde, başta Mimar Vedat Tek ve Mimar Kemalettin olmak üzere Arif Hikmet Koyunoğlu, Ali Talat, Muzaffer, Mehmet Nihat, Ahmet Kemal, Tahsin Sermet, Necmettin Emre, Fatih Ülkü ve Gulio Mongeri dönemin en önemli mimarlarıdır.

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

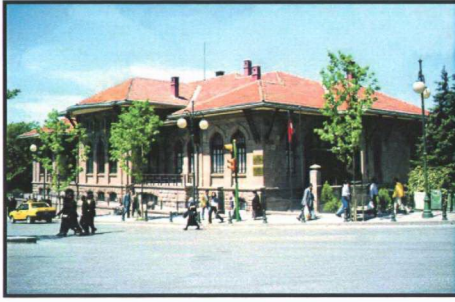
Mimar Vedat'ın en önemli yapıtları ise Sirkeci'deki Büyük Postane, İkinci TBMM Binası (Halk Fırkası Kulübü), Nişantaşı'ndaki kendi evi, Haydarpaşa Vapur İskelesi ve başladığı fakat bitiremediği Ankara Palas'tır.

Arif Hikmet Bey, Ankara Türk Ocağı (Bugün Devlet Resim ve Heykel Müzesi 1927-30) ile Etnoğrafya Müzesi (1925-28) ve eski Hariciye Vekâleti binalarını yapmıştır.

Mongeri de, Ankara-Ulus'ta Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü (1926) ile Osmanlı Bankası (1926), İş Bankası (1928) ve Tekel Başmüdürlüğü (1928) binalarını yapmışlardır.



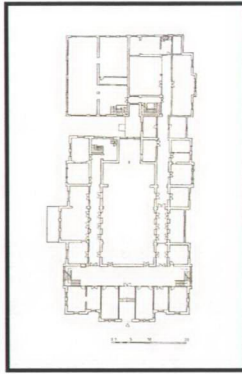
Şekil 5.4 İzmir Türk Ocağı- Halkevi Binası (İzmir Devlet Tiyatrosu), 1926, Karataş, İzmir
(www.mimarlikmuzesi.org) Necmettin Emre [8]



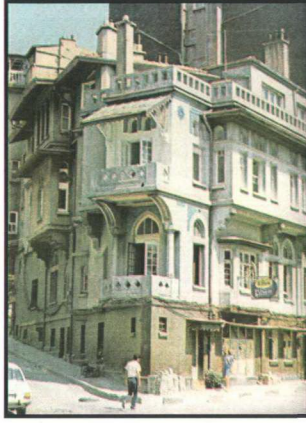
Şekil 5.5 Birinci TBMM binası, 1915, Ulus, Ankara – Hafı Bey [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)



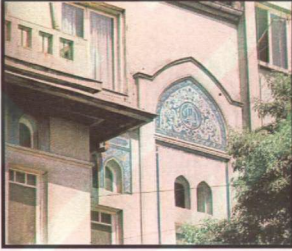
Şekil 5.6 İkinci TBMM binası (Halk Fırkası Kulübü), 1924, Ulus, Ankara – Vedat Tek [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)



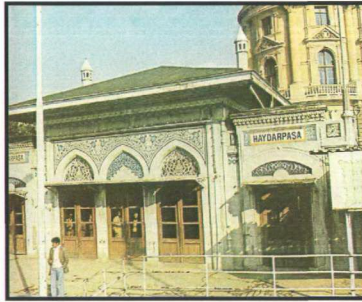
Şekil 5.7 İkinci TBMM binası, zemin kat planı, 1924, Ulus, Ankara – Vedat Tek [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)



Şekil 5.8 Vedat Tek Evi, Nişantaşı, İstanbul– Vedat Tek
(Sözen, 1984a, s.129)



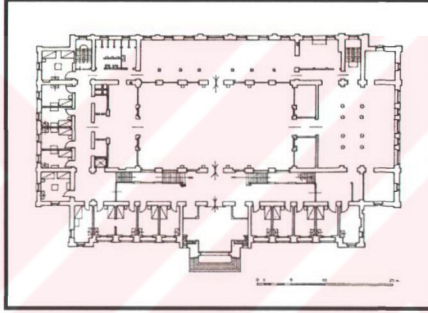
Şekil 5.9 Vedat Tek Evi, cephesinden ayrıntılar, Nişantaşı, İstanbul– Vedat Tek
(Sözen, 1984a, s.130)



Şekil 5.10 Haydarpaşa İskelesi – Vedat Tek
(Sözen, 1984a, s.128)



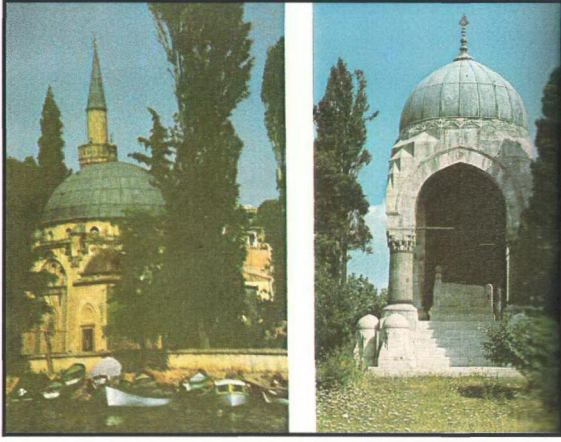
Şekil 5.11 Ankara Palas (Vakıf Oteli), 1924- 1927, Ulus, Ankara – Vedat Tek,
(www.mimarlikmuzesi.org) Kemalettin Bey [8]



Şekil 5.12 Ankara Palas (Vakıf Oteli), zemin kat planı, 1924-1927, Ulus, Ankara
(www.mimarlikmuzesi.org) Vedat Tek, Kemalettin Bey [8]

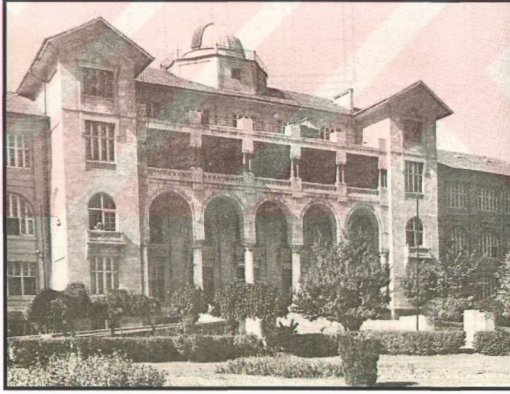


Şekil 5.13 Laleli Tayyare Apartmanları – Kemalettin Bey
(Sözen, 1984a, s.124)



Şekil 5.14 Bebek Camisi, İstanbul - Mahmut Şevket Paşa Türbesi, İstanbul
(Sözen, 1984a, s.123)

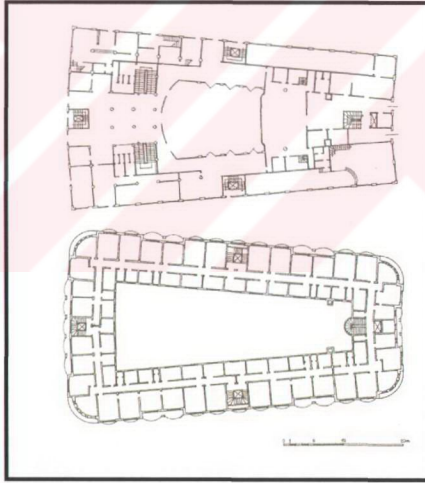
Kemalettin Bey



Şekil 5.15 Gazi Eğitim Enstitüsü – Kemalettin Bey
(Sözen, 1984a, s.123)



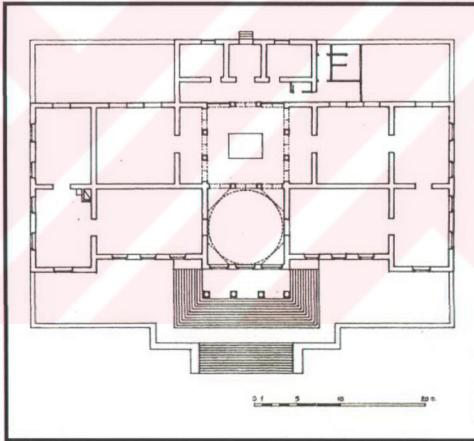
Şekil 5.16 İkinci Vakıf Apartmanları, 1928-30, Ulus, Ankara – Kemaleddin Bey [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)



Şekil 5.17 İkinci Vakıf Apartmanları, zemin ve 4. kat planı, 1928-30, Ulus, Ankara
(www.mimarlikmuzesi.org) Kemaleddin Bey [8]



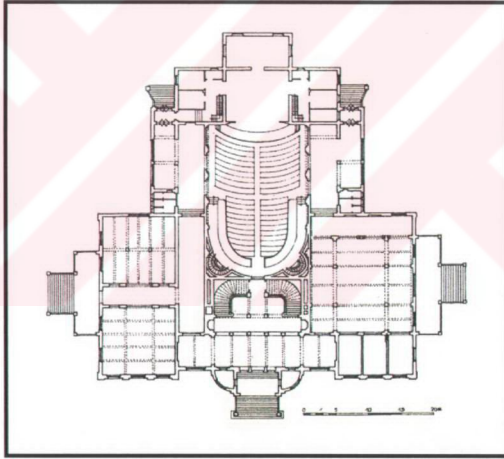
Şekil 5.18 Etnoğrafya Müzesi, 1925-1928, Ulus, Ankara – Arif Hikmet Koyunoğlu [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)



Şekil 5.19 Etnoğrafya Müzesi, zemin kat planı, 1925-1928, Ulus, Ankara
(www.mimarlikmuzesi.org) Arif Hikmet Koyunoğlu [8]



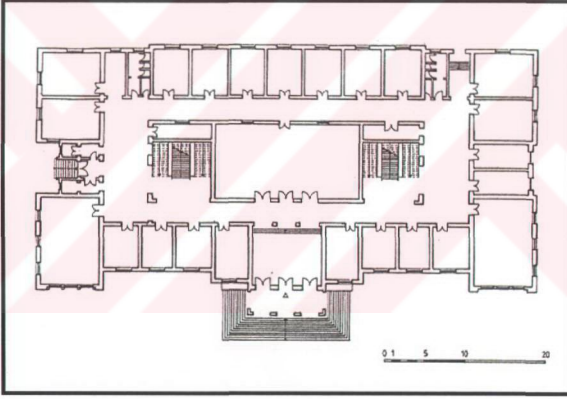
Şekil 5.20 Türk Ocağı Binası (Ankara Halkevi), 1927-1930, Ulus, Ankara
(www.mimarlikmuzesi.org) Arif Hikmet Koyunoğlu [8]



Şekil 5.21 Türk Ocağı Binası (Ankara Halkevi), zemin kat planı, 1927-1930, Ulus, Ankara
(www.mimarlikmuzesi.org) Arif Hikmet Koyunoğlu [8]



Şekil 5.22 Eski Hariciye Vekaleti, 1927, Ulus, Ankara – Arif Hikmet Koyunoğlu [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)



Şekil 5.23 Eski Hariciye Vekaleti, zemin kat planı, 1927, Ulus, Ankara
(www.mimarlikmuzesi.org) Arif Hikmet Koyunoğlu [8]



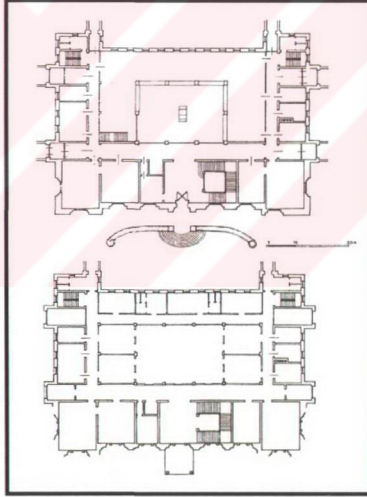
Şekil 5.24 Osmanlı Bankası, 1926, Ulus, Ankara – Giulio Mongeri [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)



Şekil 5.25 İş Bankası, 1928, Ankara – Giulio Mongeri
(Batur, 1998, s.212)



Şekil 5.26 Ziraat Bankası, 1926-1929, Ulus, Ankara – Giulio Mongeri [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)



Şekil 5.27 Ziraat Bankası, zemin ve birinci kat planı, 1926-1929, Ulus, Ankara
(www.mimarlikmuzesi.org) Giulio Mongeri [8]



Şekil 5.28 Tekel Başmüdürlüğü, 1928, Ulus, Ankara – Giulio Mongeri [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)

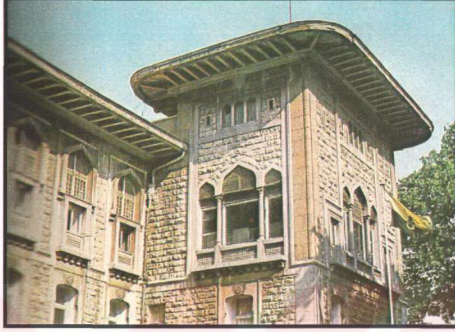


Şekil 5.29 Tekel Başmüdürlüğü, zemin ve 2. kat planları, 1928, Ulus, Ankara
(www.mimarlikmuzesi.org) Giulio Mongeri [8]

Sedat Hakkı Eldem (1984), Türk Mimarisinde unutulmaması gereken Türk olmayan mimarlardan Vallaury'e dikkat çekerek şöyle söylemiştir:

“ Burada Türk olmamakla beraber özel ve yeni bir Türk mimarisine en çok yaklaşan bir ismi unutmamız lazımdır. Vallaury, bu Fransız mimar geçen yüzyılın sonlarından itibaren kendi

anlayışına göre modern bir Türk mimarisi yaratmaya çalışmış ve diğer araştırmacılar farklı olarak ilk defa sivil yani ev mimarisi üzerine gözlerini dikmiş, kemer ve kubbeyi klişe halinde kullanmamıştır. Düyun-u Umumiye binası bu bakımdan hala ilginç araştırmalar ihtiva etmektedir. Malzeme kullanışı da daima aslına sadıktır.” (Şekil 5.30)



Şekil 5.30 Düyun-u Umumiye (İstanbul Erkek Lisesi) - Valaury
(Sözen, 1984a, s.23)

Görüldüğü gibi, II. Meşrutiyet sonrası gelişmeler, Cumhuriyet'in ilk yıllarında da egemenliğini sürdürmüş, düşünce yapısıyla mimarlık arasındaki uyum, bir süre ortama egemen olmuştur. Dünyadaki yeni gelişmelere bir oranda kapalı gözüken bu ortam, her konuda ulusal bilincin oluşmasına çalışan anlayışa uygun gelişmiştir. Adını sıraladığımız mimarlar içinde yabancı sayısı sınırlıdır. Onlar da bu akıma bağlı kalmışlardır. Çok az sayıda mimar, yeni devletin yapı gereksinimlerini, zaman ve olanak gerektiren bir yöntemle üretmişlerdir. Kamu yapılarında bir oranda başarılı olan bu yaklaşım, konutlarda istenen sonucu vermemiştir. 1927'den sonra, yavaş yavaş dünyada mimarlık alanındaki yeni gelişmeler etkilerini duyurmaya başlayınca, döneme eleştiriler de yoğunlaşmıştır. Bu arada Kemalettin Bey'in erken ölümü, batıya açılma çabalarının artması, eğitim kurumlarında Vedat Bey'in, Giulio Mongeri'nin yerine değişik anlayışta yabancıların getirilmeleri, ilgili eğitim kurumlarında yapılan değişiklikler, yabancı mimarların ilk ürünlerini vermeye başlamaları, batıya her alanda yetişme istekleri, yeni bir dönemi de birlikte getirmiştir. (Sözen, 1984b)

Mimarlıkta geçmişin biçimlerine dönülmesi yeni bir olay değildir. Her çağda, birbirleriyle ilişkili kültürler alış-veriş içinde olmuşlardır. Burada önemli olan husus, ne alındığı değil, alınan nasıl kullanıldığıdır. Osmanlı mimarı Bizans'tan çok şey almış fakat aldığı kendi mimari anlayışına ve zevkine uydurmak suretiyle onu Osmanlı üslubunun ayrılmaz bir parçası

haline getirmiştir. On dokuzuncu yüzyıl Neo-ottomanizmde ise geleneksel mimariden yeni bir üsluba varmak yerine, eski biçimler olduğu gibi kullanılarak geçmişle bir kültür bağı kurulması amaçlanmıştır. Şüphesiz bu süreç de yaratıcılık ister. Ancak, cephe mimarisine dayanan Osmanlı Neo-klasizmi, Osmanlı Klasik mimarisinin özü olan “içeriden dışarıya doğru gelişme” kavramına ters düşer. Bunun da ötesinde, görüntüsü Cumhuriyetin “çağdaşlaşma” felsefesiyle çakışmıştır. Cumhuriyetin kuruluş yıllarında yeni başkent in biçimlenmesine hakim olan bu üslubun 1930’lu yılların başında yerini modern mimariye bırakmasını bu açıdan değerlendirmek gerekir. (Kuran, 1984)

İşte I. Ulusal Mimarlık adıyla tanınacak biçim ve süsleme ağırlıklı yaklaşımın temelinde, tarihte neyin Türk olup neyin olmadığı ayrımı yatmakta ve bu durum o dönemdeki devletin resmi politikası ile uyumaktadır. Ancak bu politika, Cumhuriyet Türkiye’si 20’li yılları geride bırakırken bir değişimden geçecek, Türk Rönesansı’nı yaratmış olan Türk mimarları, bu devirden itibaren Türkiye’nin yeni mimarisini bilmez ve üretemez konuma düşeceklerdir. Ortada yeni bir kriz ve yeniden yabancı “uzmana” ihtiyaç çıkacaktır. (Civelek, 2003)

5.2 II. Ulusal Mimarlık Dönemi

1938 yılında Atatürk’ün ölümü ve ardından 1939 yılında II. Dünya Savaşı’nın çıkmış olması Türkiye Cumhuriyeti’ni her alanda olduğu gibi mimari alanda da etkilemiştir. Savaş nedeniyle, yurt dışından getirilen yapı malzemelerinin getirilememesi yanında bu dönemde yabancı mimarlara karşı tepkilerin de artması mimaride yerli malzemelere ve yeniden geleneksel değerlere dönülmesi sonucunu ortaya çıkarmıştır.

Dünya mimarlığındaki olumlu gelişmelere ayak uyduran ve yaklaşık on yıl süren dönemden (1930-1940) sonra, başta 1927’den beri süregelen yabancı mimar egemenliğine tepki olarak doğan öze dönme çabalarının yanı sıra İtalya’daki faşist, Almanya’daki nasyonal sosyalist ortamın ve totaliter düşüncelerin etkileriyle de beslenen Milli Mimari akımı başlar. Bu akım, romantik bir yaklaşımla, yeni bir ulusal mimarlık yaratmak amacıyla yönelerek 1939-50 yılları arasında Türk mimarlığını etkisi altında tutacaktır. Önceleri Milli Mimari, sonraları İkinci Ulusal Mimarlık adıyla anılan akım yerel, ulusal mimarlık öğelerinin bulunup kullanılmasına dayanan bir üslup araştırması niteliğindedir. (Hasol, D.)

Dünyayı saran akımlardan etkilenmemek, akıntının gerisinde kalmak kolay değildir. Türkiye’nin bu gidişata da ayak uydurması fazla gecikmedi ve ilk yılların radikal modernizminden bir kopma yaşandı. 1934’te inşa edilmiş olan Sergi Evi’nin 1940’lı yıllarda

Opera Evi'ne dönüştürülmesi, kimlik politikasının tek bir yapı üzerinde egzersiz edildiği çarpıcı bir örnektir. (Şekil 5.31 ve 5.32) Yapının ilk hali, Sovyet Yapısalcılığı'nın izinde modernist bir çizgi sergilerken, dönüştürülmüş yapı, devrimci kimliğin on beş yıl içinde evcilleştirilmesine tanıklık eder. Yapı klasikleştirilmiş; kule ile yalın beyaz görünüm gitmiş, yerini göze aşına revaklar ve takılar almıştır. (Balamir, 2003a)



Şekil 5.31 Ankara Sergievi, 1933, Ankara – Şevki Balmumcu
(Batur, 1998, s.226)



Şekil 5.32 Ankara Opera Binası (Eski Sergievi), 1948, Ankara – Paul Bonatz [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)

Sedad H. Eldem'in Güzel Sanatlar Akademisi içinde kurup yürüttüğü Millî Mimarî Semineri adlı çalışmalarda özellikle geleneksel Türk sivil mimarlığı üzerinde yoğunlaşan çalışmaların bu akımın düşünce temelini oluşturulmasında önemli etkileri olmuştur. Bu akımda o dönemde Rusya, Almanya, İtalya gibi ülkelerdeki siyasal baskı rejimlerinde tutunmaya başlayan seçmecilik anlayışının da payı vardır. Ayrıca Mimar Kemalettin ve Vedat Bey'lerin

tam sönmemiş etkileri de bu eğilimin başka bir güç ve esin kaynağı olmuştur. Ancak bu kez seçmecilik, Birinci Ulusal Mimarlık'taki gibi dinsel yapılardan alınan öğelerle değil, geçmişteki sivil yapılardan alınan öğelerden yararlanılarak daha sade şekilde uygulanmıştır. (Hasol, D.)

Behçet Ünsal (1973), bu mimarlığın karakteristiklerini şöyle özetler:

“Cepheler kesme taş örgüsü biçiminde taş kaplama olacaktı, ara yerlerine eski biçim yassı tuğla sıraları dizilecekti. Pencere ve kapılar düz lentolu olacak, fakat üzerinde basık hafifletme kemeri bulunacaktı. Binanın üstü çatı ile örtülecek ve geniş saçaklarla nihayeteleşecekti. İç mimaride yassı tuğla ve çini kaplamasına yer verilecekti. Boğaziçi yalıları biçiminde cumbalı salonlar yapılacak ve planı da yonca yaprağı sekline bürünecekti, beton tavanlar ve saçaklara ahşap kaplanacaktı. Hatta bazı mahaller tonoz ve kubbelerle örtülecekti. İşte böylelikle uluslararası mimari Türkize edilmiş oluyordu. Bu akım da pek yaşayamazdı, sakat doğmuş ve suni olarak yaşatılmıştı.”

Alsaç'a (1991) göre; I. Ulusal Mimarlık Akımı ile II. Ulusal Mimarlık Akımı arasında kaynak ve ilkeleri bakımından benzerlikler, yada paralellikler bulunabilirse de, iki düşüncenin birbirinden ayrıldıkları noktalar da vardır. Bunlardan biri her iki düşüncenin ulusal mimarlıklarının kaynakları ile ilgili olanıdır. I. Ulusal Mimarlık Akımının ulusalcılığı Osmanlı İmparatorluğu zamanında ortaya çıkmış, bu nedenle de biçim dili olarak daha üst bir sembolik düzeyde, yani anıtsal Osmanlı-Türk mimarlık ürünleri öğelerinin daha geniş halk topluluklarına hitap edebilecek sembolik düzeyinde, ulusalcılığın kaynaklarını aramıştır. Buna karşılık II. Ulusal Mimarlık Akımı geleneksel Türk sivil mimarlığını ulusalcılığın kaynağı olarak almaktadır. Türk evinin çeşitli yerlerde kullanılması buna bir örnektir.

Aslanoğlu'na (1984) göre; I. Ulusal Mimarlık Akımı ile II. Ulusal Mimarlık Akımı arasındaki en önemli fark çevreye uyum kaygısı idi. Mahalli koşullar gözönüne alınarak bölgelere göre en uygun yapı tipinin saptanmasıydı. Mahalli oluştan beklenenler iklim özelliklerinin gözetilmesi, yerel malzeme ve işçiliğin kullanılması, özellikle konutların buldukları çevreye ölçek ve görünüşleriyle aykırı düşmemesi idi.

Bu dönemde asıl sorun, söylemin ötesinde tasarımda, çağdaşlaşmanın vazgeçilmez ideoloji olduğu bir ortamda Milli Mimari'nin nasıl biçimleneceği sorusunda idi. Geçmişî canlandırarak bir biçimlendirmeyi savunmanın olanağı yoktu. Yapıların yerellik ve ulusallık kadar çağdaşlığı da simgelemesi gerekiyordu. Çelişkilerin nasıl bağdaştırılabileceği konusunda somut önerilerin ortaya çıkması kolay olmamıştı.

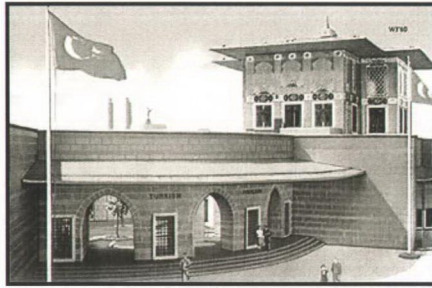
Başlangıçta İstanbul'daki köşk ve yalı incelemeleri ile sınırlı elitist bir girişim iken giderek Anadolu konut kültürünün de araştırılmasını sağlayan bir açınıcı ister istemez başlatmış, bir yandan elitist-nostaljik, bir yandan da bölgesel folklorik eğilimleri beslemiştir. (Batur, 1984)

Batur, "1925-1950 Döneminde Türkiye Mimarlığı" yazısında (1998); bu dönemde kavramların bulanık birlikteliğinde beliren başlıca üç yaklaşımdan söz etmektedir:

- *Nostaljik ve Yenilemeçi*: Milli Mimari Semineri'nde başlatılıp sürdürülen İstanbul konutlarının etüdüne dayanan ve kente özgü özelliklerle belirginleşen, nostaljik bir espri ve akademik yöntemlerin sentezi olmaya yönelik tasarım anlayışıdır. Eldem'in başlıca temsilcisi olduğu bu anlayış, tarihi biçimlerin doğrudan seçilip kullanılması yerine plan şemalarının ölçü, oran ve biçimlerin analizi yoluyla tasarım ilkelerinin ve ölçütlerin elde edilmesini öngörmektedir. Sedat Hakkı Eldem bu konuda düşüncesini şöyle dile getirmiştir:

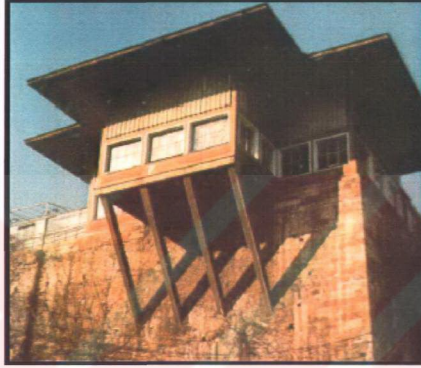
"Bizim mimarimizin ve şehirciliğimizin doğru rayına girebilmesi için mutlaka mevcut kıymetlerimizden istifadeyi ön plana çıkarmasını bilmeliyiz. Böylece herhangi bir yabancı akıntıya kendimizi kaptırmaktan kurtarmış oluruz. Yerli mimarimizden öğrenelim derken, kesinlikle şekil ve dekor taklitçiliğinden kaçınmalıyız."

Ancak bu öngörünün gerçekleşmesinin o denli kolay olmadığı, akımı başlatan kilit yapılardan biri olan ve 1939 yılındaki New York Uluslararası Sergisi Türkiye Pavyonu proje yarışmasını kazanan Eldem'in tasarımında açıkça görülmektedir. (Şekil 5.33) Neoklasik ve aksiyal bir plan şeması üzerine oturtulmuş "eski sivil mimarimizin hünkâr köşklerinin güzel bir numunesi olan yapı", "altın yaldızlı saçakları, alçı pencereleri" ve "penci" kemerleri ile geleneğin yeni bir yorumu değil, Osmanlı Revivali'nin yeni bir örneğidir. (Batur, 2001)

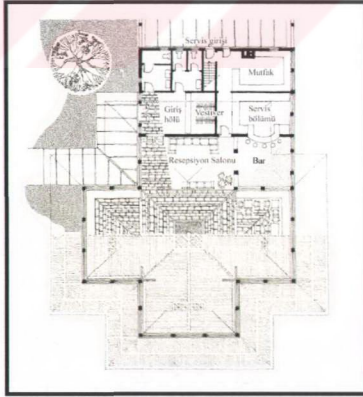


Şekil 5.33 New York Uluslararası Sergisi Türkiye Pavyonu, 1939 – Sedat Hakkı Eldem [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)

Ancak 40'lı yılların ortalarında kendine özgü bir yorum düzeyine ulaşan Eldem mimarlığının en tanınmış yapısı, yerli ve milli bir mimarlık düşüncesini somutlaştıran en tipik örnek Maçka'daki Taşlık Şark Kahvesi olarak bilinen yapıtı. (Şekil 5.34) Geleneksel divanhane şemasına referans veren Kahve betonarme iskeletliydi. Pencere düzenlemesi, boşluk/doluluk oranları, geniş saçakları ve yüksek istinat duvarları üzerinden taşan ve yanlama biçiminde diyagonal desteklere oturan çıkması ile ünlü bir 17. yüzyıl yalısını anımsatıyordu. (Batur, 2001)

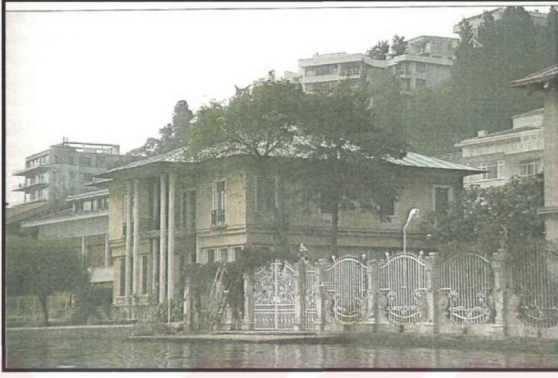


Şekil 5.34 Taşlık Şark Kahvesi, 1948-1950, Maçka, İstanbul – Sedat Hakkı Eldem [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)



Şekil 5.35 Taşlık Şark Kahvesi, plan, 1948- 1950, Maçka, İstanbul–Sedat Hakkı Eldem [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)

Bu eğilimin bir başka ve çok seçkin örneği, H. Kemali Söylemezoğlu'nun Bebek'te inşa ettiği yine çok tanınmış Çapa Yalısı'dır. (Şekil 5.36)



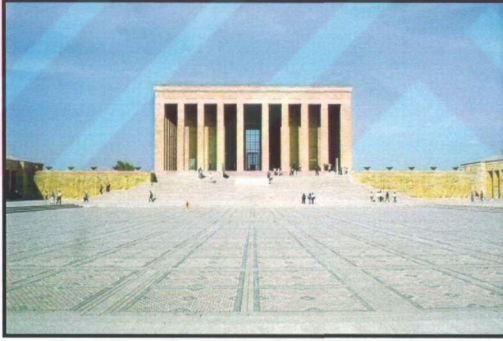
Şekil 5.36 Çapa Yalısı, Bebek, İstanbul– H. Kemali Söylemezoğlu
(Batur, 1998, s.231)

- *Anıtsal ve Akademik*: İkinci yaklaşım, Modern Mimari'nin rasyonel-fonksiyonalist ilkelerini klasik ve anıtsal biçimlendirmeler için kullanılan, bir ölçüde Clemens Holzmeister'in ve daha çok 40'lı yılların etkili ismi mimar Paul Bonatz'ın çizgisini izleyen akademik-ulusalcı yaklaşımdır. Kamu yapılarının çoğunda, özellikle yarışma sonucu elde edilen projelerde bu yaklaşım yeğlenmiştir. Bu, Avrupa etkilerine ve biçimlerine en yakın; bu anlamda yine uluslararası nitelikte, ulusallığı pencere, kolon başlığı vb. mimari öğelerin biçimlenişinde veya bir saçak eklenişinde beliren, genellikle cepheleri taş kaplanmış ama taşıyıcı strüktüründe gelenek dışı modern malzeme ve yapım tekniklerini kullanan bir mimaridir. Değinen biçimsel özellikler dışında Avrupa örneklerinden ayrılan en önemli yanı, hiçbir zaman kolossal boyutlara ulaşmayan, her şey rağmen kentlerin ölçeğinin deforme etmeyen ölçüleridir. (Batur, 1998)



Şekil 5.37 TBMM, 1938-1960, Bakanlıklar, Ankara – Clemens Holzmeister [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)

İkinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nin anıtsal yaklaşımına geç bir örnekse Emin Onat ve Orhan Arda'nın tasarladığı Batı rasyonalizmini, Hitit uygarlığı motifleri ile birleştiren, tüm cephesi kesme taş ile kaplı düşünülen Anıtkabir'dir. (Şekil 5.38)

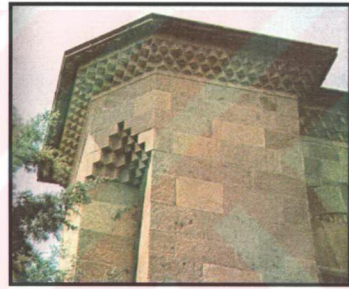
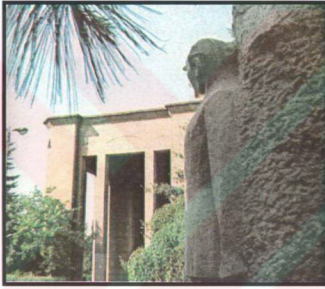


Şekil 5.38 Anıtkabir, 1944- 1953, Anıttepe, Ankara – Emin Onat, O. Arda [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)

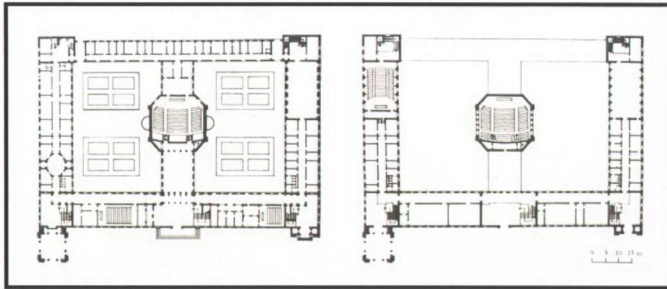
Geleneksel Türk konutu tipolojisinden hareket eden Sedat Hakkı Eldem bu yılların yoğun olan ulusallık düşünceleri etkisiyle tasarladığı anıtsal yapılarında da geleneksel kesme taş gibi malzemelerle, geleneksel saçak elemanını kullanmıştır. İstanbul Fen Edebiyat Fakültesi ve Ankara Fen Fakültesi bu etkilerle biçimlenmiş yapılardır. Bu dönemin kamu

yapılarında anıtsallık büyük girişle vurgulanmaktadır. Geniş saçaklar, cephe oranları ve pencere ayrıntıları ile Türk evinin özellikleri bu yapılarda uygulanmış ancak bu yaklaşım yüzeysel bir anlatım kazanmıştır. Kamu yapılarında uygulanan anıtsallık 1830'lu yılların Almanya ve İtalya'sının milliyetçi ve ırkçı sloganlarının ve devlet politikasının bir uzantısı olarak yorumlanabilir. (Battalgazi, 1989)

Sedat Hakkı Eldem'in Bonatz ve Onat'la ortaya koyduğu Ankara Fen Fakültesi (1943), ulusal akımın en başarılı yapılarından biridir. (Şekil 5.39) Program yönünden bu yapıda Bonatz'ın ve Alman mimarlığının etkisi belirgindir. Ancak ölçülü anıtsallığı, yatay ve dikey boyutlarının uyumlu hareketliliği ve sadeleştirilmiş geleneksel süslemeleriyle bu güzel yapı özgün bir Türk karakteri taşımaktadır. (Akurgal, 1984)



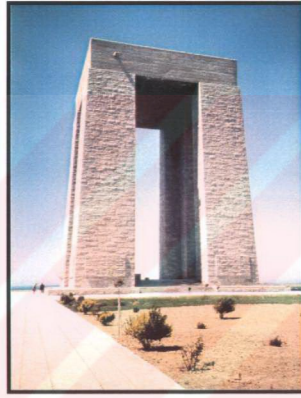
Şekil 5.39 Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi - Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi, detay
(Sözen, 1984a, s.269) Emin Onat, Sedat Hakkı Eldem



Şekil 5.40 Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi, plan, 1945, Beşevler, Ankara
(www.mimarlikmuzesi.org) Emin Onat, Sedat Hakkı Eldem [8]

Dönemin sayısı son derece sınırlı olan resmi yapım sisteminde yer alan diğer önemli yapıların hemen tümü bu akademik ulusalcı yaklaşımla biçimlendirilmiştir:

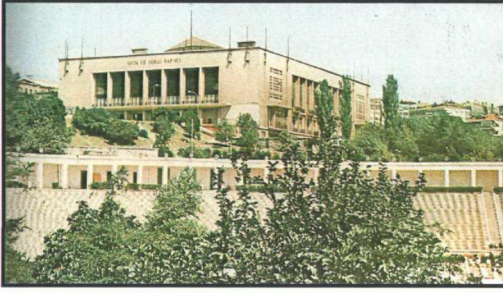
Ankara Devlet Demir Yolları Genel Müdürlük Binası (Bedri Uçar, 1941), Çanakkale Zafer Anıtı (Doğan Erginbaş, yarışma 1944), İstanbul Radyoevi (İsmail Utkular, Doğan Erginbaş, Ömer Günay, yarışma 1945), İstanbul Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi, (1942-1944), Şişli Camisi (Vasfi Egeli, 1945-49), Ankara Saraçoğlu Mahallesi (1945), İstanbul İnönü Stadyumu (Şinasi Şahingiray, Violi Vietti, Fazıl Aysu, 1946), İstanbul Açıkhava Tiyatrosu (Nihat Yücel, Nahit Uysal, 1947) gibi yapılar bu akımın dikkate değer örnekleridir.



Şekil 5.41 Çanakkale Zafer Anıtı, 1946- 60, Çanakkale –Doğan Erginbaş [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)



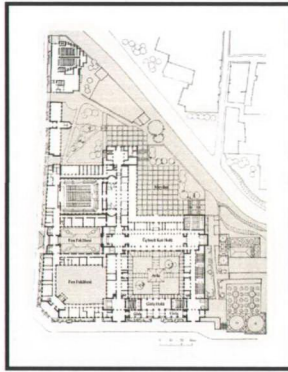
Şekil 5.42 İstanbul Radyoevi, 1945, Harbiye, İstanbul – İsmail Utkular, Doğan Erginbaş
Ömer Günay [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)



Şekil 5.43 İstanbul Açıkhava Tiyatrosu - Nihat Yücel, Nahit Uysal
(Sözen, 1984a, s.271)



Şekil 5.44 İstanbul Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi, 1942-1944, Beyazıt, İstanbul
(www.mimarlikmuzesi.org) Sedat Hakkı Eldem [8]



Şekil 5.45 İstanbul Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi, plan, 1942-1944, Beyazıt, İstanbul
(www.mimarlikmuzesi.org) Sedat Hakkı Eldem [8]



Şekil 5.46 Saraçoğlu Mahallesi, 1946, Ankara – Paul Bonatz [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)



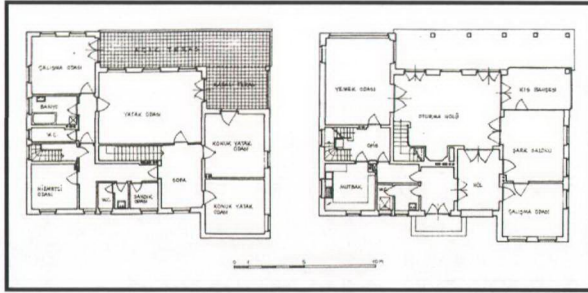
Şekil 5.47 Saraçoğlu Mahallesi, tip yapı plan ve görünüşleri, 1946, Ankara–Paul Bonatz [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)

- *Popülist ve Yerli*: Üçüncü yaklaşım, ulusallığı bölgesel-folklorik öğelerle rasyonalist ilkelerin ve biçimlerin bileşiminde arayan eğilimdir. Dönemin halkçı eğilimleriyle ilişkisi kurulabilecek bu yaklaşım Milli Mimari Semineri'ne benzer biçimde, fakat bu kez İstanbul'un üst sınıf veya tabakalarının konak veya köşkleri yerine, farklı bir ideolojik ve tarihi perspektifle, Anadolu kentlerinin mimarlık birikiminin etüdüne dayanır. Yüksek

Mühendis Mektebi ve onun Mimarlık Şubesi, İstanbul Teknik Üniversitesi'ne ve Mimarlık Fakültesi'ne dönüştüğünde, kurumun akademik kadrosunun genç kesimini oluşturan ilk mezunlar, tüm yeterli çalışmalarını Anadolu mimarlık yapıtları üzerine yaptılar. Bugün değerli bir belge birikimi sağladığı bilinen bu araştırma ve incelemeler yoluyla bölgesellik ve yerellik kavramları ideolojik kalıpların dışında malzeme, şemalar ve biçimler olarak daha somut verilere bağlanabildi. Bölgesel şemalara, anonim ve kırsal biçimlere eğilimli bu yaklaşım, özellikle tek konut tasarımında düzeyi olan bir çizgi tutturabildi. Bu grup içinde Emin Onat'ın uygulamaları bu yaklaşımların temel örnekleri içindedir ve diğerlerinden farklı olarak eklektisizmden uzak durmaktadır. (Batur, 1998)



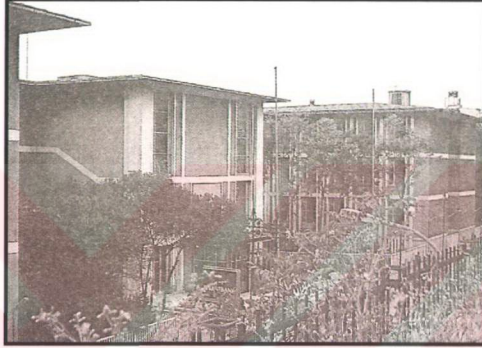
Şekil 5.48 Kavaklıdere'de Ev, 1937, Ankara – A. Sabri, Emin Onat [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)



Şekil 5.49 Kavaklıdere'de Ev, kat planları, 1937, Ankara – A. Sabri, Emin Onat [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)

Özü biçim aktarmaya dayanan, simetriye önem veren, taş kaplama cepheler ve anıtsal bir anlatımla belirlenen bu deneme 1950'li yıllara değin sürmüş, dönemin yepyeni teknolojisine ve gereksinmelerine, kısacası çağdaş mimarlık anlayışına ayak uyduramayarak sona ermiştir.

İkinci Ulusal Mimarlık'taki çözümler 1948'de İstanbul Adalet Sarayı için açılan üçüncü yarışmada S. H. Eldem ile E. Onat'ın ortaklaşa düzenledikleri rasyonel nitelikteki projenin (Şekil 5.50) birinci seçilmesiyle başlamış, akım; 1952'deki İstanbul Belediye Sarayı yarışmasıyla kesin olarak son bulmuştur. (Şekil 5.51)



Şekil 5.50 İstanbul Adalet Sarayı,1948, İstanbul – Emin Onat, Sedat Hakkı Eldem
(Batur, 1998, s.234)



Şekil 5.51 İstanbul Belediye Sarayı, 1953, Saraçhane, İstanbul – Nevzat Erol [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)

5.3 Rejyonel Yaklaşımlar

1950'li yıllarda eleştiri konusu olan noktalar, 1960 ve sonrasında yavaş gündeme gelmiştir. Bunun en belirgin nedeni, siyasal ve toplumsal alandaki değişiklikler ile ekonomik alandaki gelişmelerdir. 1950 sonrasında pek çok anlayış, üslup ve düşüncenin aynı anda görülmeye başlanması bir anlamda, mimarlık ortamında da “demokratikleşme” başlangıcının bir göstergesidir. 1950 sonrasındaki arayışların ana özelliği, Batı ile bütünleşme ve evrensel bir kimlik arayışı olarak gözükmektedir. Bu üsluplar; ‘Rasyonalist-Pürist Anlayış, Brütalist Anlayış, Bağımsız Biçim Arayışları ve Geleneksel Mimarlık Değerlerinin Yeniden Yorumlanması’ olarak sıralanabilir. (Sözen, 1984a)

1950'li yıllarda Türk Mimarlığı'nın Batı'dan fazlası ile etkilenmesine bir karşı çıkış olarak, 1960'larda Batı'nın yanı sıra, ülke koşullarına uygun bir mimarlık yaratılması da gündeme gelmiştir. Bu dönemde, bir yandan siyasal ve toplumsal koşulların, diğer yandan da Türk mimarlığına özgü mimarlığın biçimsel unsurların araştırmaları belirlemeye başlamıştır.

Bu dönemde ulusal mimarlık dönemlerindeki benzer net bir ‘kimlik tanımı’ geliştirilememiştir. Sonrasında, bizde batıdan daha hızlı ve içselleştirilemeyen bir dönüşüm süreci yaşandığı için sonuçlar özellikle 1980 sonrası dönemde daha yıpratıcı olmuştur. Bu dönemde belirgin bir akım olmayışı mimarların kendilerini farklı meşrulaştırma çabası içinde bulmalarına yol açmıştır. Evrensellik ve yerellik ikilemi, dönemin serbestlik anlayışı içinde yan yana yer alabilir duruma gelmiştir. (Kaynarca, 2003)

1960-1970 arası dönem, uluslararası stile ilk karşı çıkışların kesin bir şekilde ifade edildiği, eleştirel modernist yaklaşımların gözlendiği ve postmodern mimari kuramının ilk kavramsallaştığı dönem olarak okunabilir.

1960'lar rasyonalizmden uzaklaşma, gevşeme, parçalı form arayışları dönemi olmuştur. Bu dönemde Modern Mimarlığı yerel verilerle bağdaştırma yolunda rasyonalizm arayışları yoğunlaşmıştır. (Sözen, 1984b)

Mimari tasarımda eskiyle yeninin birbirleriyle uyumu sorunu bu dönemde ağırlık kazanmıştır. Bu dönemde de özellikle büyük kentlerin genel planlamalarında, yeniden tarihsel önemi olan cadde ve sokakların düzenlenmelerinde, eski yapıların onarımlarında, ek yapı inşaatlarında bu mimari öğenin doğru şekilde uygulanmadığını söylemek yanlış olmaz. Çeşitli ekonomik ve politik nedenlerle veya kişisel tutumlarla, aynı cadde üzerinde değişik tasarım sınırlayıcı kriterlerin belediyelerce saptanmasıyla, birbirlerinden çok farklı yapıların üretilmesi ve bunların birbiriyle olan uyumsuzluğu o dönemin mimari eylemlerinde gene rastlanan konulardan biridir. (Sözen ve Tapan, 1973)

1960'larda Türk mimarlığında etkili olan en anlamlı hareket Avrupa'da "Yeni rejyonalizm" olarak bilinen, yapının yerel ve geleneksel bağlarına karşın duyarlı olan yaklaşımdır. Bu yaklaşım, savaş öncesi dönemin geçerliliğini kaybetmiş ulusalçı mimari söylemleri için alternatif olarak düşünülmüştür. 1960'ların sonlarına doğru Türk mimarlarının geleneksel referanslarını ürettikleri ve rejyonalizmin kendini meşru kılmaya başladığı söylenebilir. (Kaynarca, 2003)

Kentsel mimari mirasın hızla ve hoyratça ortadan kaldırılmasına yol açan; mevcut çevrenin ölçeğini, dokusunu, rengini farketmeyen bir yenilikçiliğe karşı uyanan tepkiyle dile getirilen bu eğilim, canlı bir polemige yol açmıştır. "Rejyonalizm" terimi kimi mimar tarafından "daha çok gelenekle ve tarihle ilintili olan" yanına ağırlık verilerek "tarihi, bölgesel, ekonomik ve ulusal bütünlüklerin sentezi" olarak tanımlandı. Bir diğeri ise çevre bileşenini öne çıkararak "ekonomik, tarihi ve kültürel etkenlerin belirlediği bir çevrenin ifadesidir" biçiminde açıkladı. Fakat ister gelenek ağırlıklı, ister çevreye dönük olsun, mimarlıkta Rejyonalizmin kilit temrinleri; kentsel doku, biçimler, ölçek ve tarihselliğe ilişkin kavramlardır. I. ve II. Ulusal Mimari deneylerini ve bunların düşürücü yüzeyselliklerini yaşamış Türkiye mimarlarının bu kez historicist (tarihselci) ve revivalist (canlandırmacı) yönelmelerden uzak durdukları gözlenmektedir. (Batur, 1984)

1960'lardan günümüze dek gelişen Rejyonalizmin (bölgeselcilik) Türkiye ortamındaki uygulamalarında başlıca üç eğilimden söz edilebilir. (Battalgazi, 1989)

Bunlar:

- Tarihi Çevre İçinde Süreklilik
- Kavramsal Süreklilik
- Biçimsel-Yöresel Değerlerde Süreklilik

5.3.1 Tarihi Çevre İçinde Süreklilik

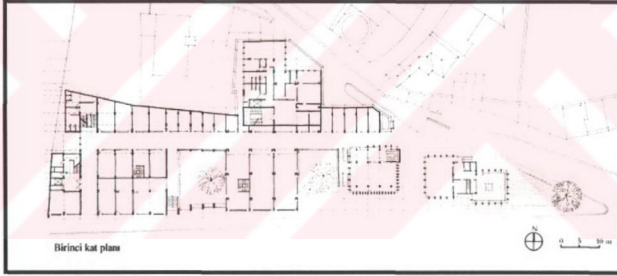
Bu eğilimde kentin tarihi doku sürekliliği içinde yapılan yeni uygulamalar, pencere düzenleri ve profilleri, kullanılan malzeme, renk ve mekan tipleri açısından geleneksel verilerden hareketle tarihi görünüme uyumu araştırmaktadır. Çağdaş yapım teknikleri ve malzemelerinden yararlanırken, genel ölçeğe saygılı, mevcut tarihi yerleşim içinde yeni çözümlere gidilmektedir. (Battalgazi, 1989)

Bu yaklaşımda üretilen çalışmalar içinde Sedat Hakkı Eldem'in son dönem çalışmalarından Zeyrek Sosyal Sigortalar Kurumu sayılabilir. Sedat Hakkı Eldem'in Zeyrek Sosyal Sigortalar

Kurumu'nda tarihi bir mahalle içinde, 18. ve 19. yüzyıl İstanbul ahşap yapılarının bulunduğu bir çevrede, bu çevreye korumacı bir tutumla yaklaşarak mevcut kent topolojisine sadık kalınmış ve tarihi kent dokusu sürekliliğini sağlayan bir yapı grubu geliştirilmiştir. (Şekil 5.52)



Şekil 5.52 Zeyrek SSK Binası,1963-1970, İstanbul – Sedat Hakkı Eldem
(Eldem, 2001, s.125)



Şekil 5.53 Zeyrek SSK Binası, plan – Sedat Hakkı Eldem [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)

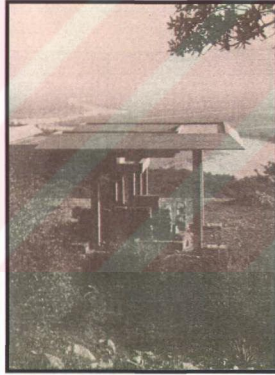
İç mekanda odaklaşan yapı, üstü örtülü sokakları, topoğrafyaya uyumlu yerleşimi ve kent ölçeği içinde çeşitli kademelenmeleriyle çevresiyle ilişki halindedir. Modern bir ritimle gelişen ve modern bir teknolojiyi kullanan yapı genel kompozisyonu ile kültürel bir senteze ulaşmıştır. Ayrıntı ve motiflerde geçmiş ile ilişkisini tümüyle koparan mimar, daha arınmış ve gelenek ile özüne inen bir tutum geliştirmeye yönelmiştir. (Sözen, 1984a)

Tanyeli'ye (1998) göre; Sedat Hakkı Eldem bu tutumu ile, modern kuramı Batı'dan yapılan doğrudan retorik transferleri aracılığıyla değil, "yerli" biçim malzemesiyle içselleştirmeye hizmet ettiği için, bu alandaki rolü tüm çağdaşlardan fazla olmuştur.

5.3.2 Kavramsal Süreklilik

Bu eğilimde mekan olgusuyla, mekanın bütünlüğü ve sürekliliği kavramları, geleneksel mekan tipolojileri ile ilişkili olarak ele alınmaktadır. Bu yaklaşımı Turgut Cansever'in tartıştığı bütünlük, süreklilik, tezyinlik ve mekan tipolojisi kavramlarında ve mimarisinde izlemek mümkündür. Cansever, tezyinlik kavramını "Her unsurun maddi varlığını koruyarak, bulunduğu kompleksin içinde bir süs gibi katılması ile bütünlüğün açıklanması" şeklinde ifade etmektedir. Böylece mimari bütünlük ve süreklilik tezyini, elemanların bir araya gelmeleriyle oluşmaktadır.

Kavramsal süreklilik eğilimindeki çalışmalar arasında Turgut Cansever'in Karatepe Açık Hava Müzesi ile Ankara Türk Tarih Kurumu Binası değerlendirilebilir. (Şekil 5.54)

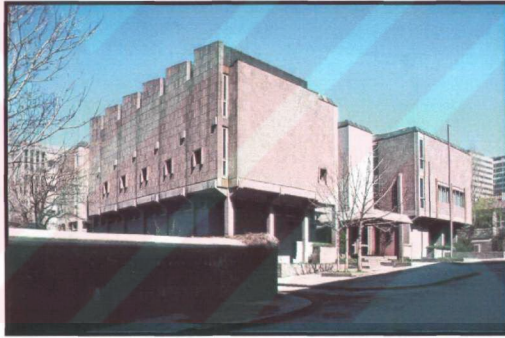


Şekil 5.54 Karatepe Açık Hava Müzesi, 1961, Adana – Turgut Cansever
(Cansever, 2001, s.41)

Karatepe Açık Hava Müzesinde oluşturulan kompozisyon ile geleneksel biçimlerin sentezi çağdaş malzemelerle bir arada düşünülmüştür. Betonarme yapı, arkeolojik sit alanında yeni ile tarihi, geçmiş ile geleceği birleştiren bir unsur olmuştur.

Turgut Cansever'in Karatepe'den başlayan yorumlama girişimleri, özgün bir dil geliştirme çabasındaki genç mimarları da etkileyerek sürmüştü ve E. Yener'le birlikte tasarladıkları Türk Tarih Kurumu Binası ile en gelişmiş örneğini vermiştir. (Şekil 5.55)

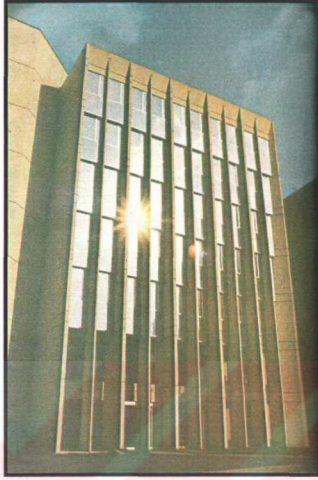
Turgut Cansever'in Ankara Türk Tarih Kurumu Binası koruma fikrinden hareketle geleneksel Osmanlı mimarisinin içe dönük yapılarını, Osmanlı medreselerinin merkeziliğini kullanarak dış etkilere kapalı, gürlü, soğuk, güneşin doğrudan etkisi gibi etkilere korunan bir iç mekan yaratmıştır. Dışa kapalı olan yapı kare planlı ve orta avluludur. Mimarlar antik çağlardan Osmanlı'ya Anadolu kültürünün tanıyıp kullandığı orta avlu motifini üç kat yüksekliğinde bir iç mekan olarak düzenlemek ve Kurum'daki işlevleri bu iç mekanın çevresinde örgütleyerek rejyonel ve de tarihsel geleneğin sentaksını yeniden kurmaya girişmişlerdir. Betonarme ve alüminyum gibi çağdaş malzemeler geleneksel biçimler ve oranlarla kullanılmış ve mükemmel bir taş işçiliği ile cephe bezenmiştir. Çağdaş yapı malzemeleriyle geleneksel malzemeler "tezyini" bir arayış içinde kullanılmıştır. Yapıda ikincil mecazlar da vardır; tepedeki fenerler, iç mekana açılan hacimlerin kafesleri, burayı "tarihsel, çevresel ve davranışsal çağrışımlarla" yüklemiş ve zenginleştirmiştir. (Battalgazi, 1989)



Şekil 5.55 Türk Tarih Kurumu Binası, 1966, Ankara – Turgut Cansever, E. Yener [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)

Geleneksel birikimi uzak çağrışımlarla kullanan tutuma örnek olarak Cengiz Bektaş'ın Türk Dil Kurumu Ek Binası tasarımı örnek olarak verilebilir. (Şekil 5.56) Ana yapının kolayca ölçüsüz olabilecek prizmatik kitlesi, kesintisiz yükselen kolon dizileriyle denetlenmiş ve yapıya ölçülü bir anıtsallık sağlamıştır. Merdiven evinin ve servis çekirdeğinin kitleden ayrılıp kendi başına plastik anlam kazanması Brütalist estetiğin başarılı bir örneğidir. Pencerelerin düşey çizgisinin teknik gerekçelerle kat hizalarında "eski Ankara evlerinin taşmalarını" anımsatan kaymaları rejyonel sözlüğe gönderme yaparken yapıyı da çevresindeki sokak mekanına daha yerleşmiş kılar. "U sofalı bir Antalya evi gibi" eski binaya açık tutulan

iç mekan, katlar boyunca yükselir ve iç boşluğa anıtsal ve simgesel bir boyut getirir. (Batur, 1984)



Şekil 5.56 Türk Dil Kurumu, 1972-1978, Ankara – Cengiz Bektaş
(Sözen, 1984a, s.349)

5.3.3 Biçimsel-Yöresel Değerlerde Süreklilik

Bu eğilim daha çok tatil köyleri ve konutlarında görülen, yöresel değerlerin biçimsel olarak yapılarda kullanılması yaklaşımıdır.

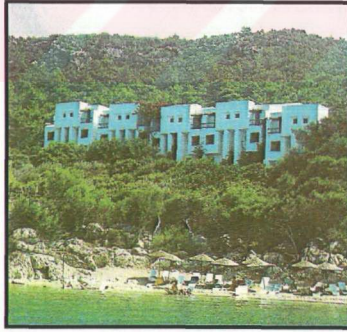
Bu değerlendirme grubu içinde EPA Grubu'nun (Ersen Gürsel, Nihat Güner - Öcal Ertüzün ve Mehmet Çubuk) Bodrum ve 'Datça' tatil köylerindeki birimlerin cephe oranları ve renk olarak yerel Akdeniz Sahil mimarisi özelliklerini tekrar ettirmeleri ile Cengiz Eruzun ve Erdal Küpeli'nin 'Silivri Mehmetler Tatil Köyü', Tuncay Çavdar ile Giorgio Giovanni'nin 'Kemer Valtur Tatil Köyü', Turgut Cansever'in Bodrum'un konut geleneğine uygun bir mimari dile sahip olan 'Demir Turizm Kompleksi' ile Kapadokya'nın yerel dokusuyla bütünleşen 'Oyma Kaya Oteli' ve Sedat Gürel'in Çanakkale'de tasarladığı 'yazlık ev' örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 5.57 Datça Tatil Köyü – EPA Grubu
(Mimarlık 314, s.19)



Şekil 5.58 Mehmetler Köyü, 1981-1982, Silivri – Cengiz Eruzun, Erdal Küpeli
(Sözen, 1984a, s.355)

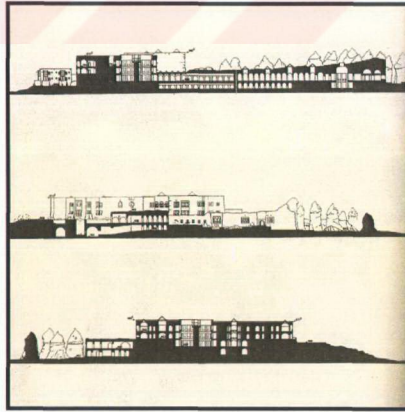


Şekil 5.59 Kemer Valtur Tatil Köyü– Tuncay Çavdar, Giorgio Giovanni
(Arredamento Mimarlık 07-08, 2004, s.69)



Şekil 5.60 Demir Tatil Sitesi, 1983 – Turgut Cansever
(Cansever, 2001, s.138)

Turgut Cansever'in 1984'de Kapadokya'da yapılmak üzere Avanos Belediyesi için mimar Emine Ögün ve Mehmet Ögün'le birlikte tasarladığı Oyma Kaya Oteli (Şekil 5.61) yerel mimari ve doğanın bütünleştirilmesi doğrultusunda geliştirmeye çalıştığı tasarım felsefesinin uç örneklerinden birisi olarak tanımlanabilir. Malzeme seçiminde ve tasarımın yerelle bütünleşmesi konusundaki duyarlılık ve yoğunluk tasarımın ana felsefesini oluşturmaktadır. Otelin yerleştirileceği alan içinde yapılacak hafriyat için oyulan kayadan çıkacak inşaat taşı yine çevre düzenlemesi ve inşa edilecek apart otellerin yapımında kullanılmasının öngörülmesi, projenin yerel mimari ile bütünleşmeye verdiği önem açısından dikkate değerdir. (Özcan, 2001)



Şekil 5.61 Oyma Kaya Oteli, 1984 – Turgut Cansever
(Cansever, 2001, s.102)

1971-1973 yılları arasında gerçekleştirilen Bodrum'daki Ertegün Evi restorasyonunda ise Cansever, yapının dışında oluşturulan sadeliği, "az"ın yüceliği olarak nitelendirmektedir. (Şekil 5.62) Ertegün Evi, Cansever'e göre, tarih-bugün-gelecek ilişkisini doğru kurma çabası yanında, varolan ile eklenen arasındaki ilişkinin meselelerine de cevap getirmekte ve yapı-tabiat ilişkisi, tezyinilik ve biçim ifadeleri sorunlarının mimariyi oluşturmayı sağlayan ve zenginleştiren etkenler olarak nasıl ele alınabileceğini de göstermektedir. (Kurtkan,1998)



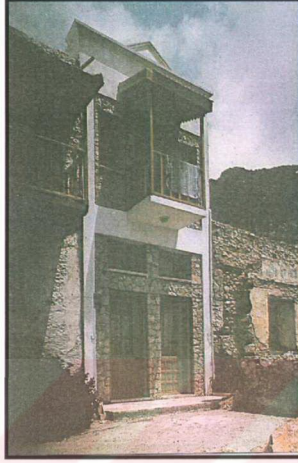
Şekil 5.62 Ertegün Evi, Bodrum, 1970-73 – Turgut Cansever
(Cansever, 2001, s.74)

Gürel, Çanakkale'de tasarladığı yazlık evde yerel yapıım tiplerini yorumlamakta ve geleneksel form, ayrıntı ve malzemelerini (ahşap tavanlar, kiremit çatılar ve beyaz kireç badanalı kaba sıva) kullanmaktadır. (Şekil 5.63)



Şekil 5.63 Çanakkale'de yazlık ev– Sedat Gürel [1]
(www.archnet.org)

1991'de Antalya-Kalkan'da gerçekleştirilen Gökçeliođlu Evi'nde yöreye özgü malzeme kullanımı ve biçimlenme görölmektedir. (Şekil 5.64)

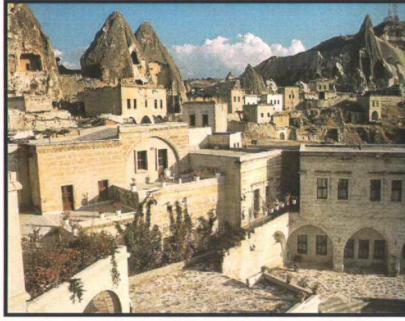


Şekil 5.64 Gökçeliođlu Evi, 1991, Antalya-Haydar Karabey
(Tanyeli, 1998, s.252)

Göreme Ataman Tesisleri'nde ise, mevcut mağaralarla ilişki kurulmakta, çevredeki doku ve anlayış aynen sürdürülerek yöresel süreklilik sağlanmaktadır. (Şekil 5.66)



Şekil 5.65 Eski Göreme binalarının durumu
(Karaaslan, 2001, s.64)



Şekil 5.66 Göreme Ataman Tesisleri, (1985-1995) – Merih Karaaslan, E. Ergin
(Karaaslan, 2001, s.64)

5.4 Postmodern Yaklaşımlar

Ulusal mimarlık dönemlerinin dış görünüşleriyle bakar bakmaz Türk oldukları anlaşılan yapılara özlem duymaları Postmodern dönemin çoğulcu düşünce biçiminden ayrılan en belirgin yönüdür. Postmodern dönemde de tarihsel biçimler tasarımın önemli bileşenleri olabilmekte ancak gerek bu biçimlerin alındığı kaynakların çeşitliliği, gerekse de kullanımında belirgin bir ilkenin benimsenmemiş oluşuyla ulusal mimari dönemlerinden ayrılmaktadır. Bu yönüyle, Postmodern dönemde ulusal mimarlık dönemlerinde etkili olan türde bir mimari ideolojiden bahsetmek mümkün değildir. Kullandıkları biçim kaynakları benzer olabile de; biçimlerin kullanım ilkeleri açısından Postmodern dönem Ulusal Mimarlık dönemlerinden ayrılmaktadır. Postmodern dönemdeki tarihselci tutumun Ulusal Mimarlık dönemlerinden ayrılan en belirgin yönlerinden birisi, biçimlenmelerde Türk mimarisine direkt referans vermek yerine daha dolaylı ve biçimsel deformasyona da imkan tanıyan yöntemlerin benimsenmiş olmasıdır. (Özcan, 2001)

Yerel ve tarihsel değerlerin ifade ve biçim zenginliği yaratma amaçlı kullanıldığı bu dönemde, tarihe yaklaşımda Ulusal Mimarlık dönemlerindeki nostaljik tutum terk edilmiş; tarihsel tasarım söylemleri ve biçimler teknik özelliklerden çok biçimsel özellikleri ile önem kazanmıştır. Tarihsel dönemler I. ve II. Ulusal Mimarlık dönemlerindeki gibi ayrıntılı bir inceleme sonucu benimsenmemiş, yüzeysel yaklaşımların yoğunluklu olduğu bir dönem ortaya çıkmıştır. Bu serbest tutum farklı biçim denemelerine imkan vermiş ve bu biçim denemelerinde zaman zaman özgün örnekler de ortaya konmuştur. Postmodern dönemle birlikte benimsenen siyasal ve toplumsal kaygılardan bağımsız bir mimari koymaya yönelik tutum, Ulusal Mimarlık dönemlerinde etkili olan “Batı’ya tepki” kaynaklı bir tavrı

engellemekte; ulusal değerlerin öne çıkarılışı tepkisel bir nitelik taşımamaktadır. (Özcan, 2001)

Postmodern dönemle birlikte özellikle 1980 sonrası, mimaride geçmişi değerlendirme doğrultusunda ulusal kaynakların oldukça yoğun bir biçimde kullanılmış olması, “Yeni bir ulusal mimarlık dönemi mi?” tartışmalarını beraberinde getirmiştir. Ancak bu dönemi bir “ulusal mimari” dönemi olarak tanımlamak mümkün değildir. Çünkü bu kaynaklar ulusalcı bir ideolojinin belirleyici etkisi altında değerlendirilmemektedir. Çoğulculuğun etkili olduğu bir dönemde, “tek doğru yol”u formülleştirilmesi ve zorunlu kılması gereken bir mimari ideolojinin varlığından bahsetmek mümkün değildir. (Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1986)

Türkiye’de özellikle 1980 sonrasında ulusalcılık ve din vurgusunun etkili olduğu yeni bir politik ortam oluşmaktadır. Ancak bu dönemdeki ulusalcılık “bir ülkenin kendi varlığını somutlaştırması” amacını taşımamaktadır. 11-12 Haziran 1984 tarihleri arasında İstanbul’da, Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın düzenlediği “Mimaride Türk Milli Üslubu” semineri bu ulusalcı yükselişin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Seminerin amaçları Basın Bülteni’nde, “geleneksel Türk Mimarisi’nin ve Türk’e özgü mimari değerlerin üslup özelliklerini tespit etmek, geçmişte oluşan bu nitelikli mimarlık ve sanatı tanıtmak ve günümüz mimarisinde yaşatarak gelecek kuşaklara aktarmak” olarak açıklanmıştır. (Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1986). Ancak dönemdeki ulusalcı yükseliş, net bir amaç tarif edilmediği için ideolojik belirlenirinden büyük ölçüde yoksundur ve mimaride yeni bir ulusal dönemi tarif etmemektedir. Bu süreç boyunca mimari bir ideolojinin ortaya koyulmamasında, mimarlığın kendi özgül alanına çekilmiş olması ve mimarların Ulusal Mimari dönemlerindeki aksine siyasal ve toplumsal kaygılardan bağımsız bir duruş sergilemeleri etkilidir. (Özcan, 2001)

Postmodern dönemde geçmişin değerlendirilmesi bireysel bir içerikte ve kabul edilen bir mimari ideolojinin etkisi dışında gerçekleştiği için, farklı yorum denemeleri ve özgün söylemler geliştirme çabasına uygun bir mimari ortam hazırlanmaktadır. Ulusal mimaride böyle bir serbestliğin olmayışı tarihsel yorum denemelerine imkan vermemiş, bu dönemlerin “taklitçi” olarak nitelendirilmesine neden olmuştur. (Kortan, 1985)

“Tarihsel yinelemeci” olarak da değerlendirilen Ulusal Mimarlık dönemlerinde, tarihsel biçimleri kullanırken geçmişin birikimleriyle de hesaplaşma boyutu, Postmodern dönemdeki kadar yaygın bir söylem haline dönüşmemiştir. Postmodern dönemde farklı söylemlerin çoğu temelde geçmişle hesaplaşma ve onu yeniden değerlendirmeyi söylem bazında da olsa amaçlamaktadır. Ulusal mimarlık dönemlerindeki geçmişi değerlendirme süreci ise daha çok

geçmişten, yapıların biçimleniş ve düzenlenişleri ile ilgili bir ilke koymaya yöneliktir. Hatta II. Ulusal Mimarlık döneminde bu çaba daha ayrıntılandırılmış (Alsaç, 1991) ve çalışmalar kavramsal düzeye de taşınmıştır.

Dönemler arasındaki bu farklılıklarla birlikte; her dönem için geçmişi değerlendirmeye yönelimde etkili olan ortak bir arayıştan bahsetmek mümkündür. Uluslaşma süreçlerinde ve uluslaşmayı takip eden dönemlerde farklı gerekçelerden kaynaklansalar da; hem Ulusal Mimarlık dönemleri, hem de Postmodern dönemde “kimlik” arayışı geçmişe yönelmede etkilidir. Uluslaşma sürecinde mimarlık kendi varlığını somutlaştırmanın bir aracı olarak düşünülmekte ve buna uygun bir “kimlik” arayışı dönem üzerinde etkili olmaktadır. Amaç, çağdaş bir ulus düzeyine yükselmek ve bunun olabilirliğini kanıtlamak için ulusallığı mimaride somutlaştırmaktır (Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1986). Ulusal Mimarlık dönemleri böyle bir sürecin devamı niteliğindedir. Postmodern dönemdeki “kimlik” arayışı ise bireyselliğin ifadesini olanaklı kılması ve “kültürel kimlik”in pazara yönelik çeşitlilik katan unsurlardan biri olarak varedilebilmesi üzerine kurgulanmaktadır. Mimarlıkta “kimlik” arayışı, Türk mimarisinde genellikle “yer” kavramı ile bağlantılı olarak düşünülmüştür. (Akcan, 1993)

Ancak, Postmodern dönemde “yer” kavramının hızlı iletişim ortamında belirsizleşmesi, beraberinde “kimlik” tanımında da belirsizlik ve farklılıkları getirmiştir. Bu dönemde Ulusal Mimarlık dönemlerindeki gibi net bir “kimlik” tanımı geliştirilememiştir.

Üç dönem için de ortak özellik olarak biçimci yaklaşımların yoğunluğu dikkati çekmekle birlikte, diğer dönemlere göre ayrıştırılması daha zor ve karmaşık olgulu Postmodern dönemdir. Çünkü söz konusu dönemi; toplumsal, ekonomik, etik, etnik ve kültürel değerlerdeki çeşitlilik ve çoğulculuk akımları oluşturmaktadır. Bu dönemde, biçimci yaklaşımların yanısıra ilginç denemeler, özgün araştırmalar, yeni arayışlar da birlikte gelmiş; bir bakıma mimarlık toplumsal yapının bir göstergesi olmuştur. (Özcan, 2001)

Batur’a (1984) göre; ortak bir yaklaşım altında toplanması olanaksız olan Post-Modernist akım, ortak paydası Modernizm’e karşıtık olan bir dizi eğilimi ve bakışı barındırıyor. Tarihsel biçimleri doğrudan veya post-endüstriyel bir fanteziyle kullanan, yenileyen veya ütopyaya yönelen, marjinal grupların beğeni ve tüketim normlarına yanıt arayan, çağdaş bilgilerin tümünden etkilenip yararlanan, seçkin temsilcilerinde ise özgün tarih ve kültür söylemlerine dönüşen bir alternatif ve yeni bir akım.

Batur’a (2001) göre; 80’li yıllardan başlayarak geleneksel referanslar biçimler bağlamında, özellikle turizm yapılarında, yer’e özgünlükten çok bir fantazyaya gösterimine araç olmaya

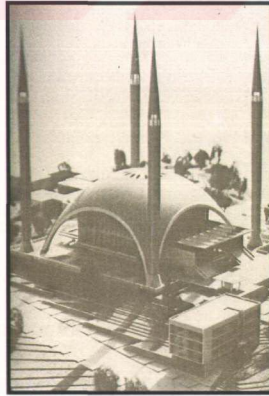
başlamıştır. Tatil köylerinin ve konut sitelerinin tasarımında yer'e özgüllüğü taklit eden söylem güçlenmiştir.

1980'ler, turizm yatırımlarının teşvik edilmesiyle Türkiye'nin Akdeniz sahillerinin önemli bir turizm merkezine dönüştüğü yıllardır. İnceoğlu'na göre (2004); bu sahillerdeki ilklerden olan Valtur Tatil Köyü (Şekil 5.59) çevresel referansları iyi kullanmış, başarılı bir örnektir. Bunu izleyen yıllarda ise tasarımın temel kriteri "turisti mutlu etmeye, beklentilerini karşılamaya yönelik çevreler yaratma" ve "beğenilme" olmuştur. Beğenilme yada beğenilmeme kuşkusu ve farklı olma bir kimlik sorununa dönüşmüş, yaratılan yapay kimlik ise çoğu tatil köyünü kimliksiz kılmıştır.

Tatil köyü biçiminde örgütlenmiş örnekler, genellikle iki yada üç katı aşmayan, doğal çevresiyle olduğu kadar yerel gelenekle uyumlu olmaya özen gösteren kimi çalışmaları barındırabiliyor. Yine de egzotizm tuzağından kurtulamamış örnekler çoğunlukta. (Batur, 2001)

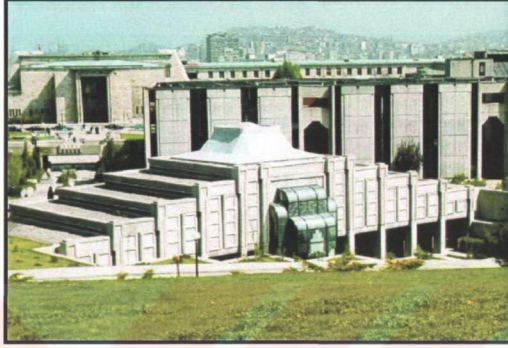
Konut siteleri (komşuluk üniteleri) ise, belirli sınıfsal gruplaşmaların oluştuğu, rekreasyon olanakları da sağlanmış yerleşim birimleri olarak 80'li yıllarda ortaya çıkmaya başlamıştır. Genellikle geleneksel mimarinin uyarlamalarını çeşitli düzlemler de deneyen tasarımlar arasında önemli müelliflerin adı da bulunmaktadır. (Batur, 2001)

Yeni yapılan camilerde ise, Osmanlı döneminin tüm görkemini temsil eden modernist veya özgün tasarım arayışları sınırlıdır. Vedat Dalokay'ın yokedilen Kocatepe Camisi bu alandaki gelişmeyi bloke etmiştir denilebilir. (Batur, 2001)



Şekil 5.67 Kocatepe Cami, Ankara – Vedat Dalokay
(Sözen, 1984a, s.335)

Buna karşılık Behruz Çinici'nin TBMM Camisi (Şekil 5.68), cami geleneğinin ve ibadet ritüelinin tarihsel kökenlerini de gündeme taşıyan önemli ve son derece ilginç bir örnek olarak geniş bir açılım öneriyor. Özellikle, doğaya açılan mihrap önerisi mutlaka değerlendirilmesi gereken yepyeni bir vizyon sunuyor. (Batur, 2001)

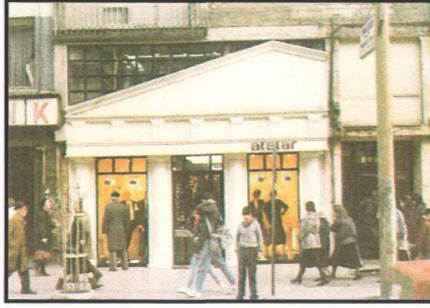


Şekil 5.68 TBMM Cami Kompleksi, 1990-92, Ankara – Behruz Çinici, Can Çinici [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)

1970 sonrası Türkiye'de kendine karşıt ve yandaş bulan Post-modern anlayış üzerinde tartışmalar yapılmış ve öykünmeci değil yaratıcı yönleri üzerinde durulmuştur. Türkiye'de uygulanan Post-modernizmi tasarım anlayışlarındaki farklılıklara göre üç grupta toplamak olasıdır: (Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1986)

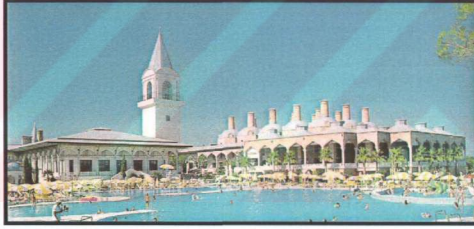
5.4.1 Tarihsel Biçimlere Doğrudan Yönelme

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 mimarlığın çoğu zaman bir cephe mimarisinden öteye geçememesi bu yüzdendir. Örneğin İstanbul, Şişli'deki Atalar Mağazası (Şekil 5.69) yepyeni bir yapının içinde yer aldığı halde giriş cephesinde Dor düzeni antik bir tapınak cephesinin dörtte üçünü oluşturur. Buradaki Post-Modernist anlayış, mağaza cephesinde resimsel bir yüzeye dönüşmüştür. (Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1986)



Şekil 5.69 Atalar Mağazası, İstanbul
(Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1986, s.43)

Son yıllarda özellikle turist çekme amaçlı yapılan gösteri olarak tarihsellik kurgulu tatil köylerine örnek olarak Antalya'daki Topkapı Palace, Kremlin Palace ve Venezia Palace tatil köyleri verilebilir. Batur'un (2001) vurguladığı gibi, geleneksel referanslar biçimler bağlamında turizm yapılarında yer'e özgülükten çok bir fantazyaya gösterimine araç olmaya başlamıştır.



Şekil 5.70 Topkapı Palace, 1999, Antalya– H. Sökmen, MNG
(Arredamento Mimarlık 07-08, 2004, s.78)



Şekil 5.71 Kremlin Palace, 2002, Antalya– MNG



Şekil 5.72 Venezia Palace, 2003, Antalya

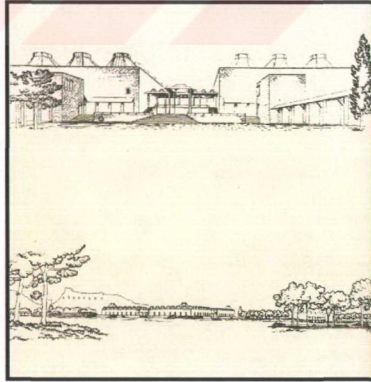
(Arredamento Mimarlık 07-08, 2004, s.79,80)

H. Sökmen

5.4.2 Tarihsel Yorum Denemeleri

Tarihsel yorum denemeleri yapmaya yönelik mimarlar biçimlerin geçmişten olduğu gibi alınmasını yadıstıyıp, bunları bir anlamda çağdaştırmayı denemektedirler. Eski öğeler tarihten soyut birer 'kavram'a dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Bu mantık tüm mimari biçimlere, mimarın amaçları ve tasarım gerekleri doğrultusunda uygulanabilmektedir. Geçmişten örneğin kubbe alınacaktır; ama bu artık Osmanlı yada Roma kubbesi olarak değil, bir yarım küre olarak kullanılacaktır. Aynı biçimde kemer, eyvan, sütun, tonoz vb. tarihsel öğeler hep birer soyut geometrik biçim gibi değerlendirilmek istenir. Yorum denemesi tarihsel biçimler için olduğu kadar, tarihsel tasarım ilkeleri için de söz konusudur. Bunlarda da yine tarihsel gerçekliğin yalıtılıp soyuta indirgenmesi işlemine başvurulur. Örneğin, mekanların bir simetri eksenini boyunca ardışık dizilişi tarihte bazı uygarlıklarda görülen bir tasarım ilkesidir. Bu ilke, yorumu amaçlayan tarafından kullanıldığında, tarihselliği farkedilebilir olmaktan çıkacaktır. (Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1986)

Tarihsel yorum denemesi yapan Post-Modern tutumun en başarılı örneklerden birinin Turgut Cansever'in Ankara'da Ulusal Müze için hazırladığı proje olduğu söylenebilir. (Şekil 5.73) Bu yapıda Cansever; Osmanlı Mimarlığına özgü pek çok öğeyi yeniden gündeme getirmektedir. Örneğin, yapı dev bir Osmanlı Hanı gibi geniş ve bir çevresinde revaklı gelişen plan düzenine sahiptir. Çatı örtüsü ise Topkapı Sarayı'nın mutfak bölümünü anımsatan piramidal kılahlardan oluşuyor. Kullanılan biçimler geçmişi anımsatsa bile, onları tarihte aynen bulma olanağı yoktur. (Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1986)

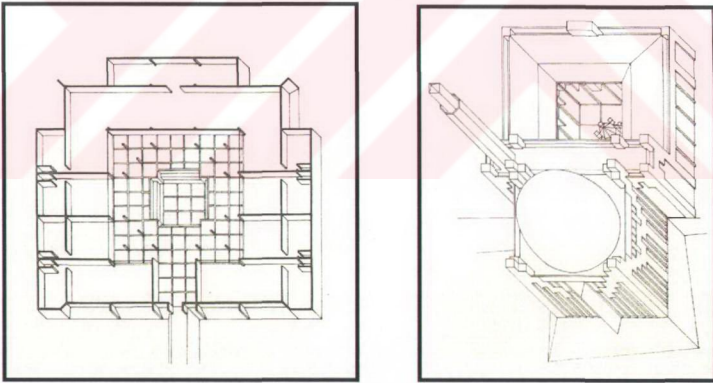


Şekil 5.73 Ulusal Müze, Ankara– Turgut Cansever
(Cansever, 2001, s.92)

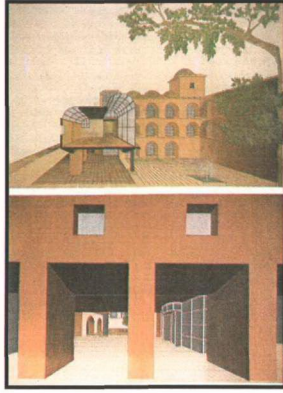
Cengiz Eren'in Kemer-Kızıltepe Tatil Köyü Sosyal Merkez Yapısı'ndaki yorum denemesi, türünün yetkin örnekleri arasındadır. Eren, yapısını İslam ülkelerinin çoğunda görülen tonoz, kemer, kubbe, eyvan gibi öğelerle oluşturmuştur, fakat ortaya çıkan yapı, doğrudan hiçbir tarihsel üsluba ya da biçim düzenine bağlanamayacak özgünlüktedir. (Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1986)

Benzeri bireysel tutumları; Haydar Karabey'in, Atatürk Barajı şantiye kentindeki cami yapısı, yine aynı yerleşmedeki N.E Özyurt'un çarşısı (Şekil 5.74), Atilla Yücel'in Balıbey Hanı Restorasyon ve Bütünleme Projesi'nde (Şekil 5.75) görmek mümkündür.

N.E Özyurt'un çarşısı simetrik düzeni, dışa kapalılığı, taç kapısı ve avlusuyla bir hanı çağrıştırıyor. Ne var ki, bu örnekteki tarihselci tutumda da geçmişin yinelenmediği söylenemez; geçmişe yapılan göndermeler ancak sezilebilmekte ama tanınmamaktadır. Aynı sözler Haydar Karabey'in söz konusu yerleşme için tasarladığı cami için de yinelenabilir. Bu yapının gönderme yaptığı tarihsel biçimler bir yandan Osmanlı Mimarlığı'nda bulunabilmekte, öte yandan da, akla Otta Wagner'in getirdiği anlayışı anımsatmaktadır. (Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1986)

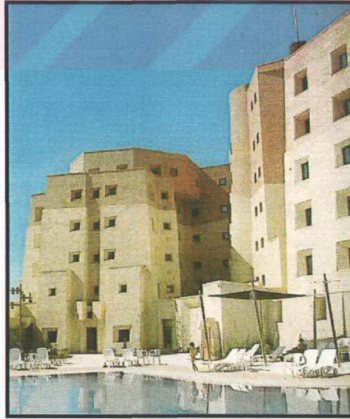


Şekil 5.74 Atatürk Barajı Çarşısı – N.E Özyurt ve Şantiye Camisi – Haydar Karabey
(Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1986, s.43,44)



Şekil 5.75 Balıbey Hanı restorasyon ve bütünleme projesi, Bursa – Atilla Yücel
(Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1986, s.44)

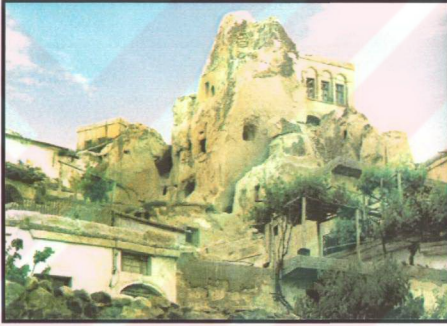
Yorumlama çabalarına örnek olarak Tuncay Çavdar'ın Göreme bölgesinin doğal yapısını esin kaynağı olarak kullandığı Robinson Lodge Oteli (Şekil 5.76) ve Ersen Gürsel'in Bodrum'daki bağlamsal verileri esin kaynağı olarak kullandığı Manastır Oteli (Şekil 5.77) örnek olarak verilebilir. (İnceoğlu, 2004) Benzeri yaklaşım Merih Karaaslan'ın Kapadokya yerel dokusunu referans alan Peritower Oteli'nde de gözlenmektedir. (Şekil 5.79)



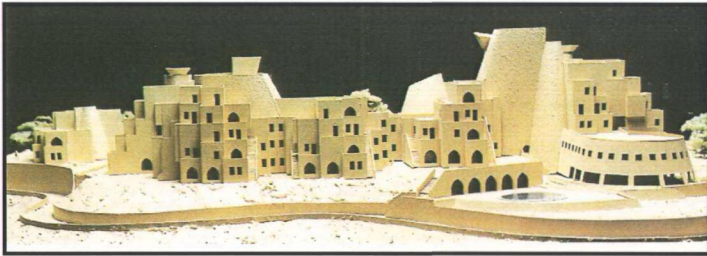
Şekil 5.76 Robinson Lodge Oteli, Göreme – Tuncay Çavdar
(Arredamento Mimarlık 07-08, 2004, s.70)



Şekil 5.77 Manastır Oteli – Ersen Gürsel
(Altınoluk, 2001, s.65)

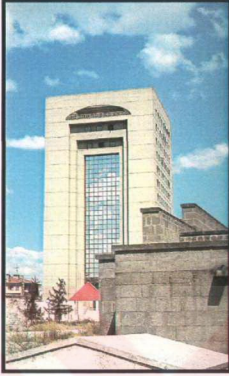


Şekil 5.78 Peri bacasına yaslanmış evler-Nevşehir
(Karaaslan, 2001, s.130)

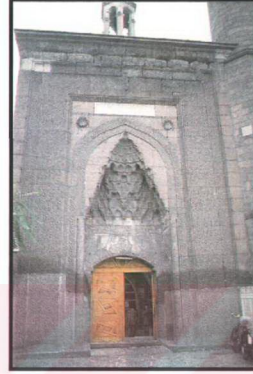


Şekil 5.79 Peritower Oteli, maket- Merih Karaaslan, N. Ünsal
(Karaaslan, 2001, s.131)

Merih Karaaslan'ın farklı bir uygulaması Kayseri Defterdarlık Binası'dır. (Şekil 5.80) İ. Aksu ile gerçekleştirdiği projede Kayseri'nin bir Selçuklu başkenti olmasından yola çıkarak Selçuklu "taç kapı" kavramını gündeme getirmiş ancak kullanılan simgenin ölçeğini değiştirerek 15 katlı bir binanın bütününe uygulamıştır. (Karaaslan, 2001)

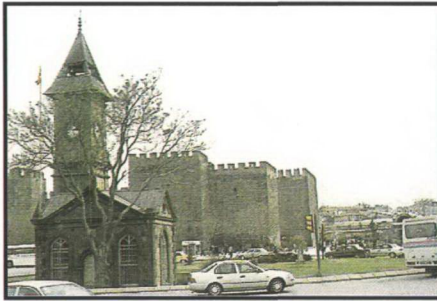


Şekil 5.80 Kayseri Defterdarlık Binası, 1989 – Merih Karaaslan, İ. Aksu

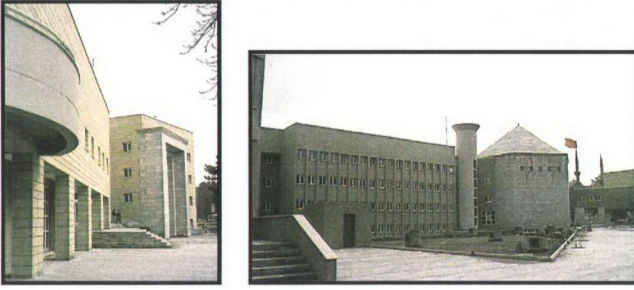


Hunat Hatun Külliyesi, Kayseri (Karaaslan, 2001, s.196)

Karaslan'ın tasarımda kente özgü bir tutum hedeflediği diğer bir örnek ise Kayseri Hükümet Konağı'dır. (Şekil 5.82) Bir Selçuk külliyesi kurgusunun değişime uğratılması temasına dayandırılan binanın ana giriş holü büyük boyutlu bir kümbet olarak tasarlanmış. İç mekan kümbet zeminini meydan kabul eden bir "geleneksel Kayseri mahallesi" imajı ile oluşturulmuştur. (Karaaslan, 2001)

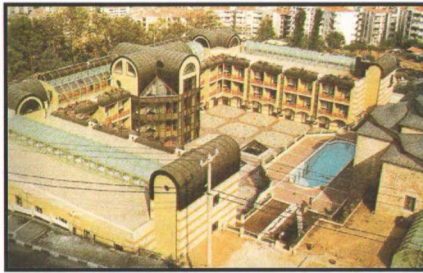


Şekil 5.81 Saat Kulesi ve kale, Kayseri (Karaaslan, 2001, s.201)



Şekil 5.82 Kayseri Hükümet Konağı, 1990 – Merih Karaaslan, N. Ünsal
(Karaaslan, 2001, s.201)

Şaziment-Neşet Arolat'ın Bursa'daki Kervansaray Termal Oteli'nde ise; bir Bizans hamam kalıntısının üzerine I. Sultan Murad tarafından 14. yüzyıl da yaptırılan ve 16. yüzyıl başlarında 2. Beyazid tarafından soğukluk eklenen Eski Kaplıca ile "selamlaşmayı" sağlayan bir yaklaşım söz konusudur. (Şekil 5.83) Otele yaya ve taşıt ulaşımının tam olarak çözüldüğü söylenemezse de, binanın saçak kotunun alçak tutularak tarihi yapının ölçeğine saygı gösterilmesi ve iki bina arasında birleştirici bir mekan olarak canlı bir iç avlu oluşturulması projenin başarılı yönleridir. Ayrıca, gerek çatı örtüsünde kullanılan bakır ve cam kaplı tonozlar, gerekse cephede kullanılan seramik sıralarıyla bölünen traverten kaplama, tarihi yapının kubbelere ve taş-tuğla örgüsüne çağdaş bir biçimde uyum sağlamaktadır. Otelde ortak alanların yer aldığı mekan da tonozdan ara mekana geçerken kullanılan cam prizmalar tarihi yapıda kubbenin kare mekana bağlanması için düşünülen üçgen bingileri anımsatmaktadır. Cephede saklanmak yerine renk ve biçim olarak vurgulanan havalandırma ve kalorifer bacaları hem fonksiyonel, hemde estetik açıdan bina ile bütünleşmiştir. (Dostoğlu, 1995)



Şekil 5.83 Kervansaray Termal Oteli, Bursa –Şaziment-Neşet Arolat
(Mimarlık 2, 1998, s.39)

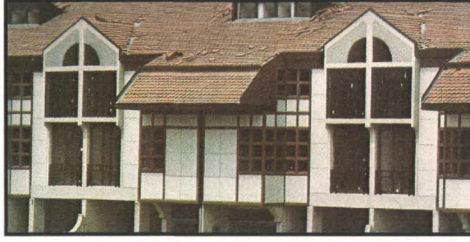
5.4.3 Serbest Biçim Denemeleri

Mimari biçim, koşul ve gereksinmelerin bir yan ürünü olarak görülmüyorsa, amacı tarihten yararlanmak olmayan bir tasarımcı biçimlerini kendi düşüncesine dayanarak bulmak yolunu seçeceğinden hareketle geniş bir tasarım repertuarı sunar. Mimar hem tarihsel biçimleri, hem kendi yarattıklarını kullanabilmekte, hem de geçmiş çağ ve üsluplardan yorumladığı biçimleri istediği gibi değiştirip özgürce yorumlayabilmektedir. (Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1986)

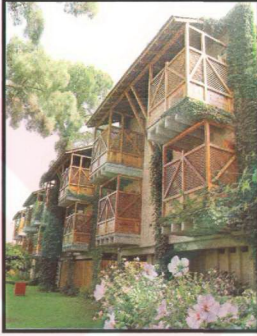
Serbest biçim dili oluşturmaya yönelik Türk mimarları arasında Altuğ ve Behruz Çinici adları sayılabilir. 1984’de yaptıkları T.B.M.M halkla ilişkiler binası bu anlamda bir çalışmadır. (Şekil 5.84) T.B.M.M üyeleri için yapılan konut sitesinde de benzer bir anlayışla çalışmışlardır. Burada diğer örnektekinin 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. (Şekil 5.85) Farklı ürünlerde somutlaşan, serbest tasarım anlayışı başka pek çok mimar için geçerlidir. (Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1986) Birleşmiş Mimarların ‘Çamyuva Tatil Köyü’, Doğan Tekeli ve Sami Sisa’nın ‘Halk Bankası Genel Müdürlük Binası’, Mimarlık Araştırmaları Stüdyosu’nun ‘Ankara Kızılay’daki İşhanı’, Fatih Gorbun ve Kaya Dinçer’in ‘Maçka Teknik Lisesi ek binaları’, Göynük’teki ‘Sultansaray Oteli’ ve ‘Ekselsior Oteli’ serbest biçim denemelerinin görüldüğü yapılara örneklerdir.



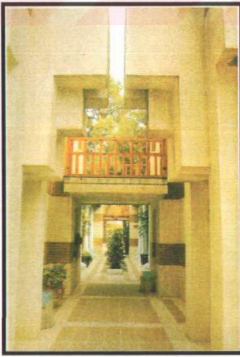
Şekil 5.84 TBMM Halkla İlişkiler Binası, 1978-80, Ankara – Behruz Çinici, Altuğ Çinici [8]
(Önde TBMM Cami Binası) (www.mimarlikmuzesi.org)



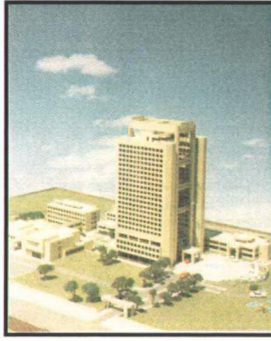
Şekil 5.85 TBMM Konut Sitesi, Ankara – Behruz Çinici, Altuğ Çinici
(Mimarlık 2, 1989, s.43)



Şekil 5.86 Çamyuva Tatil Köyü – Birleşmiş Mimarlar
(Altınoluk, 2001, s.141)



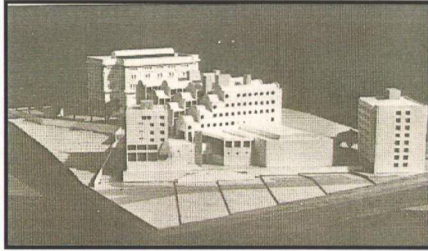
Şekil 5.87 Çamyuva Tatil Köyü, kabul binası ve taç-kapı detayı – Birleşmiş Mimarlar
(Altınoluk, 2001, s.141)



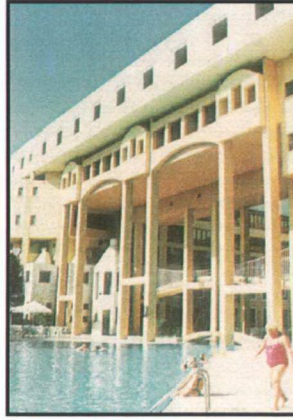
Şekil 5.88 Halk Bankası Genel Müdürlük Binası, Ankara – D.Tekeli ve Sami Sisa
(Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1986, s.45)



Şekil 5.89 Kızılay İşhanı, Ankara – Mimarlık Araştırmaları Stüdyosu (İstanbul)
(Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1986, s.45)



Şekil 5.90 Maçka Teknik Lisesi ek binaları – Fatih Gorbun ve Kaya Dinçer
(Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1986, s.45)



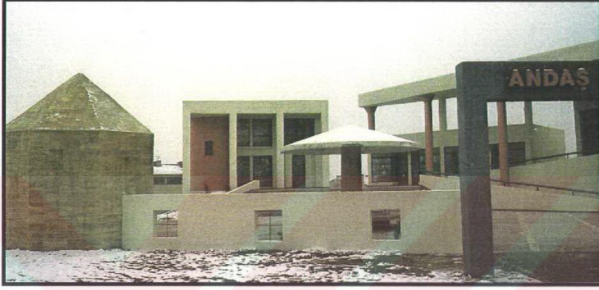
Şekil 5.91 Ekselsior Oteli – Tuncay Çavdar
(Akcan, 1993, s.116)



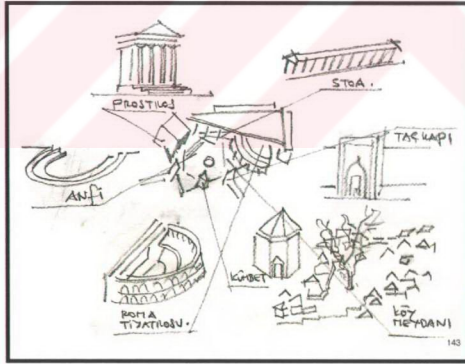
Şekil 5.92 Sultansaray Oteli – Tuncay Çavdar
(Altınoluk, 2001, s.69)

Serbest biçim denemelerine önemli bir örnek özellikle 1980 sonrası uygulamaları ve söylemleriyle dikkat çeken Merih Karaaslan'dır. Mimar "Anadolu'nun çağdaş yorumu" olarak adlandırdığı çalışmalarında Anadolu medeniyetleri biçimlerini referans almıştır. Tarihsel yorum denemeleri olarak da adlandırabileceğimiz bu tutum mimarın serbest-çoğulcu biçim anlayışı diliyle tarihsel olmaktan çok bireysel yorum denemelerine dönüşmüştür.

Örneğin, Ankara Batıkent Andaş Çarşısı'nda (Şekil 5.93) hem Helenistik dönem mimarisine, hem Osmanlı dönemi mimarisine ve hem de Anadolu'nun yerel mimarisine referans olabilecek bir orta mekan içersinde; rampa ile Hitit; amfi kalıntısı, Dorik sütunlu stoa ve prostulas ile Helenistik; tiyatro biçimli kafe ile Roma; kümbet ve taç kapıları ile Selçuk; şadırvan ve avlu duvarları ile Osmanlı; metal konstrüksiyonun kurgulanış biçimi ile de modern dönemlere göndermeler bulunmaktadır. Bu göndermeler bazen sadece zihinsel boyutta, bazen de doğrudan biçim yinelemesi şeklinde olabilmektedir. (Özcan, 2001)

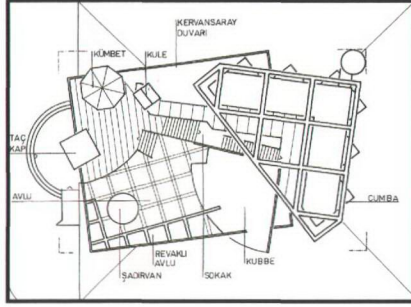


Şekil 5.93 Andaş Çarşısı, 1990, Ankara – Merih Karaaslan, N. Ünsal (Karaaslan, 2001, s.95)

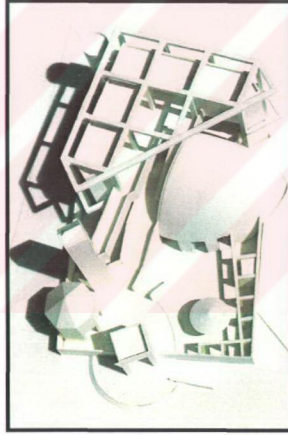


Şekil 5.94 Andaş Çarşısı, mimari form analizi, 1990, Ankara – Merih Karaaslan (Karaaslan, 2001, s.94)

Karaaslan'ın yine Anadolu medeniyetlerine ait bir kolaj çalışması: Expo'92 Türkiye Pavyonu (Şekil 5.95)



Şekil 5.95 Expo'92 Türkiye Pavyonu Sevilla, tasarımın kurgusu
(Karaaslan, 2001, s.91)



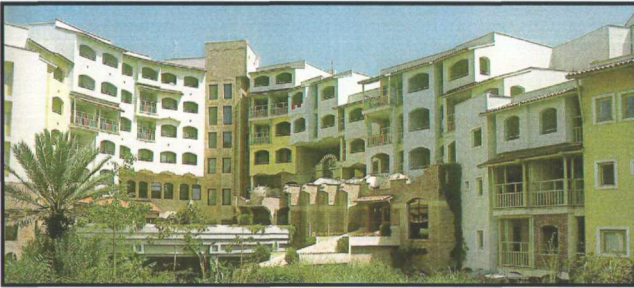
Şekil 5.96 Expo'92 Türkiye Pavyonu Sevilla, 1989- Merih Karaaslan, N. Ünsal
(Karaaslan, 2001, s.91)

Farklı mimari biçimlerin bir arada kullanımına dayanan Merih Karaaslan'ın bu yaklaşımını en açık şekilde Ankara Altındağ Belediye Sarayında (1987) görmek mümkündür. (Şekil 5.97) Konunun yorumlanmasında, Anadolu kent merkezlerinin simgesel öğeleri, kapalı çarşı, saat kulesi, surlar, şadırvan, amfi, eyvan vb. mimari elemanlar, herhangi bir geçmiş zaman canlandırılmaksızın bir arada kullanılmıştır. (Karaaslan, 2001)



Şekil 5.97 Altındağ Belediye Sarayı, 1987, Ankara – Merih Karaaslan
(Karaaslan, 2001, s.86-87)

İmge yoğunluğunun tasarımda en fazla etkili olduğu çalışmalardan birisi Tuncay Çavdar'ın Arcadia Tatil Köyü'dür (Şekil 5.98). Cephede yer yer ortaya çıkan geleneksel taş ve tuğla örgüsü, su yolu üzerindeki küçük köprücükler, minyatür motiflerini anımsatan figürler vb. ile masalimsi bir panayır ortamı ve bir taraftan da reimage edilmiş bir Osmanlı kent dokusu yaratılmıştır. Bu denli çok imgenin bir arada oluşu ile yapı seyirlik bir görüntü kazanmaktadır. Tasarımda durağan noktaların olmayışı ve süreklilik kazanan imge algısı ile serüvenci bir tutum benimsenmiştir. Ancak tüm bu karmaşa ve imge bolluğuna rağmen mekan gramerinde yeni bir dil bütünlüğünü ortaya koyabilmektedir. Bu tutumunda Osmanlı kenti sokak-meydan ilişkisini irrasyonel bir biçimde yorumlayarak otellerin klasik oda-koridor yapısına özgün bir alternatif geliştirmiş olması da etkilidir. (Özcan, 2001)



Şekil 5.98 Arcadia Tatil Köyü – Tuncay Çavdar
(Altınoluk, 2001, s.91)

Side Pamfilya Tatil Köyünde ise; kullanılan renkler, minyatürlerdeki ya da halk resim sanatlarındaki gibi objelerden fıskıran bir renk cümbüşü görünümündedir. (Şekil 5.99) Minyatürdeki gölgesizliğe yaklaşmak için farklı yüzeylerde farklı renkler kullanılarak gölgenin etkisi azaltılmıştır. (Akcan, 1993)

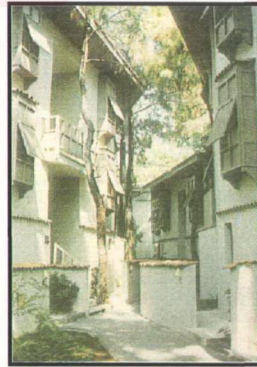


Şekil 5.99 Side Pamfilya Tatil Köyü – Tuncay Çavdar, Sema Giritlioğlu
(Akcan, 1993, s.116)

Birleşmiş Mimarlar'ın Ulusoy Tatil Köyü ile Tuncay Çavdar'ın Belek'teki Megasaray Oteli'nde ise; sokak-avlu dokusu, ölçeği ve cephe imgesiyle geleneksel bir Türk evi ve mahallesine göndermeler yapılmıştır. (Akcan, 1993)



Şekil 5.100 Megasaray Oteli–Tuncay Çavdar
(Akcan, 1993, s.116)



Şekil 5.101 Ulusoy Tatil Köyü – Birleşmiş
Mimarlar
(Akcan, 1993, s.117)

Diğer bir örnekte Cengiz Bektaş; Erzurum Ulu Cami’de ve Anadolu’nun yerel mimarisinde kullanılan çatı formunu Ora Tatil Köyü’nde kendi anlayışına göre yorumlamıştır. Tasarımda yer verdiği “kendi üzerinde dolanan su yolu” teması da yine yerel Anadolu mimarisiyle ilişki kurmaya yöneliktir. (Şekil 5.102)



Şekil 5.102 Ora Tatil Köyü – Cengiz Bektaş
(Altınoluk, 2001, s.150)



Şekil 5.103 Ora Tatil Köyü – Cengiz Bektaş
(Altınoluk, 2001, s.150)

Haydar Karabey, 1988’de TMMOB Mimarlar Odası Birinci Ulusal Mimarlık Sergisi’nde proje ödülü alan Reklamevi projesinin postmodern olup olmadığı konusundaki bir soruyu yanıtlarken, yapının postmodern olmadığını belirterek şöyle devam etmektedir: “Bütünleşen çeşitlilik, süren tarihi anımsatma...filan denebilir. Çeşitliliği seviyorum...Çokseslilik bana daha çağdaş geliyor.” Reklamevi’nin cephesinde, çevredeki tarihi binaların cephe süslemelerine referans veren elemanlar, ironik bir şekilde “yarım kalmışlık, kırılmışlık ya da

sonradan eklenmişlik" şeklinde bir araya getirilmiştir. Cephede kullanılan, cam ve metal ise 'çağı belirleyen teknolojik espriler' olarak düşünülmüştür. (Kurtkan, 1998)



Şekil 5.104 Reklamevi–Haydar Karabey [8]
(www.mimarlikmuzesi.org)

6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bu çalışmada 20. yüzyıl Türkiye Mimarisinin günümüze kadar ulusallık/yerellik bağlamında geçirdiği süreç incelenmiş ve bu çalışma aracılığıyla vurgulanmak istenen düşünce “geçmişimizin çağdaş yorumunun yapılabilmesi şartının, geçmişi ve günümüzü iyi kavramakla olabileceği” düşüncesi olmuştur. Bu düşünceleri vurgulamadaki amaç ise şudur;

Mimarlık bir toplumun kültürünün ürünü olarak tanımlanmaktadır ve diğer sanat dallarında olduğu gibi ilk çağlardan beri toplumların kültürel sürekliliğinin ve kültürel etkileşiminin başlıca aracı olmuştur. Mimarlık toplum kültürünün bir yansıması ise; toplumun inanç ve gelenekleri, toplum kültürü olan mimarlığın kapsaması gereken anlamları içinde barındırır. Mimar, toplumun verilerinden o toplumun koşullarına özgü bir senteze ulaşarak, halkın tüm kültürel değerlerini yansıtan, geçmişi geleceğe bağlayan, geleneksel formları aşan, akılcı, teknik, estetik ve kişilikli bir sentez yaratır. Bir yönden yöresel ve bölgesel özelliklerinden evrensel değerlere ulaşmaya çalışır. Bu nedenle mimarlık ürününün yaratılmasında ana sorumlu olan mimar da ülkesinin ve çağının kültürünü özümsemiş olmak zorundadır. Norberg-Schulz’un da belirttiği gibi, yerel karakter her özgün mimarlığın zorunlu niteliğidir.

Bulduğu bölgeye her açıdan ters düşen, onun gerek fiziksel gerekse kültürel değerlerini hiçe sayan, çevresinden bağımsız bir planlama anlayışının yanlışlığı zaman içinde fark edilmiştir. Ancak sahip olduğumuz yerel ve kültürel değerlerin sadece görsel tatmin sağlamak amacıyla, seçmeci bir anlayışla modern tasarımlar içerisinde dekor olarak uygulanacak biçimler deposu gibi değerlendirilmemesi gerekmektedir. Tarihi biçimleri alıp aynen kullanarak sadece görselliğe dayanan bir anlam oluşturma kaygısı, mimarlığın yaratıcılığını ve yorumlanabilmesini engelleyen bir anlayıştır.

Yerel özelliklerini korumuş ve geleneğin şekillendirdiği sosyal biçimler, toplum ile iletişim kurabilmektedirler. Kültürel birleşimlerin olduğu toplumlarda da sentez yaratabilmiş mimari ürünler ortaya çıkmaktadır. Geleneksel biçim ve değerlerin ele alınıp, barındırdıkları anlamlar açısından irdelemek ve çağdaş bir yorum ile modern dünyaya sunmak ise başarılı olarak tanımlanan mimarlığın arkasında yatan unsurdur. Geleneksel biçimlerin anlamının soyutlanarak, çağdaş yorum ile varlık bulmaları sayesinde, yapılar hem inşa edildikleri çevreye hem de o topluma ait olmakta ve bütünleşmektedirler.

Kuran’a göre (1984); üslup, geleneksel biçimleri bir araya toplayarak varılan bir sonuç olmaktan çok bir toplumun sosyo-kültürel özelemlerini zamana ve mekana uydurarak çağın yapı teknolojisiyle bağdaştırabilme sürecidir. Sorun, zamanımızın teknolojisini tarihi giysiler içine gizlemek değil, mekan özelliklerini, ritmini, modüler sistemini, arkiteknotik kuruluşunu

yirminci yüzyılın teknolojisiyle bütünleştirerek çağdaş mimari ifadeyi aramaktır. Eskiye taklit etmek yerine onu yeniden yorumlamalıyız. Eskiye günümüze uyarlamanın yolu önce mimari mirasımıza severek bakmayı öğrenmekten; sonra onu inceleyip anlamaktan, sonra da araştırmaların sonucunu bugünün özlemleri içinde eritip gelenekseli yeniden biçimlendirmekten geçer. Mimari geleneğin anlam taşıyarak sürmesi buna bağlıdır.

Kuban'a göre (1990); basmakalıp dünya kültürünün yıkıcı etkilerine karşı çıkış yolları ararken, salt moda ve pazar ekonomisine bağımlı gelişen sözüm ona gelenekselci, ama aslında yine uluslararası bir pratik olan kitsch'in yerli çeşitlemelerini üretmek de bir çözüm değildir. Hem geçmişin rüzgarını yapaylığa kaçmadan estirip hem de çağı yakalamak büyük özen gerektiren bir meziyettir. Batur'un (2001) deyişiyle; turizmin egzotizm beklentisini karşılamak için yerel ve geleneksel motifleri en dikkatsiz bağlamalar içinde tüketime sunan ve "kitch" sınırlarında dolaşan projeler günümüzde ne yazık ki çoğunluğu oluşturuyor.

Zengin bir mimarlık geçmişine sahip olan Türk toplumunda, mimarlık tarihinin sürekliliği ve bağımsız bir geleceğin oluşturulmasında, tarihin bilinmesi ve doğru bir şekilde öğrenilmesinin önemi büyüktür. Kültürel sürekliliğin oluşturulması, tarihin iyi bir şekilde değerlendirilmesine bağlıdır. Mimari, geçmişin romantik bir bağlamı olarak değerlendirilmemelidir, aksine geçmiş, geleceğin oluşturulmasında en büyük belirleyici faktör olarak ele alınmıştır. Sonuç olarak mimari kimliğin başarılı bir şekilde oluşturulması Türkiye ortamında değerlendirilen rejyonalizm örneklerinde olduğu gibi geçmişin ve günümüzün kültürel değerleri ile günümüzün yapım teknikleri arasındaki dengenin sağlıklı bir şekilde kurulmasının yanı sıra aktüel ihtiyaçlarının da doğru bir şekilde belirlenmesine dayanmaktadır. Mimari kimlikten söz edilebilmesi, bu ilişkiler arası dengenin kültürel sürekliliğinin gözetilerek kurulmasına bağlıdır.

“ Tarihsel birikimi sulandırıp günümüze aktarmak, tarihle bağlantı kurmak anlamına gelmez ”

HEINRICH KLOTZ

KAYNAKLAR

- Adjmi, M., (1991), Aldo Rossi Architecture 1981-1991, Princeton Architectural Press, New York, 48-51
- Akcan, E., (1993), "Mimarlığımızda Kimlik-Yer Sorunu ve İçerik İlişkisi" Türkiye Mimarlığı Sempozyumu II "Kimlik Meşruiyet Etik" 7-8-9 Ekim 1993, TMMOB, Ankara
- Akurgal, E., (1984), "Ulusal Mimarlığın Yeniden Doğuşu" Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri, 11-12 Haziran 1984, İstanbul.
- Alsac, Ü., (1976), "Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi" Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.
- Alsac, Ü., (1991), "II. Ulusal Mimarlık Dönemi" Arkitekt, 10:42-44
- Altınoluk, Ü., (2001), "Oteller Tatil Köyleri" Tasarım Yayın Grubu 2: 62,69,90,96,103,141, 148
- Arredamento Mimarlık, (2004), "Gösteri Olarak Tarihsellik Temalı Tatil Köyleri" 07-08:78-81
- Arel, A., (1975), Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, İstanbul.
- Aslanoğlu, İ., (1980), Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı, Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, Ankara.
- Aslanoğlu, İ., (1984), "Birinci ve İkinci Milli Mimarlık Akımları Üzerine Düşünceler" Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri, 11-12 Haziran 1984, İstanbul.
- Aydınlı, S., (1990), "Mimarlıkta Yeni Bir Kavram: Bağlamsal Uygunluk" Yapı 108:45,46
- Balamir, A., (1993), "Mimarın Kimlik, Meşruiyet, Etik Sorunları ve Mimarlığın Disipliner Buhranı" Türkiye Mimarlığı Sempozyumu II "Kimlik Meşruiyet Etik" 7-8-9 Ekim 1993, TMMOB, Ankara
- Balamir, A., (2003a), "Mimarlık ve Kimlik Temrinleri-I: Türkiye'de Modern Yapı Kültürünün Bir Profili" Mimarlık, 313:24-29
- Balamir, A., (2003b), "Mimarlık ve Kimlik Temrinleri-II: Türkiye'de Modern Yapı Kültürünün Bir Profili" Mimarlık, 314:18-23
- Battalgazi, A., (1989), "Günümüz Türkiye'sinde Çağdaşlık/Geleneksellik Tartışmaları ve Uygulamaları" Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Batur, A., (1984), "Cumhuriyet Döneminde Türkiye Mimarlığı", Cumhuriyet Döneminde Türkiye Ansiklopedisi:1396-1399, İstanbul.
- Batur, A., (1998), "1925-1950 Döneminde Türkiye Mimarlığı", 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul.
- Batur, A., (2001), "Milli Olarak Adlandırılan Mimari Eğilimler", Mimarlık, 298:42-46
- Baytin, Ç., (1994), "Tarihi Çevrelerde Yeni Yapı Olgusuna Bir Yaklaşım, İstanbul Örneğinde Bir Uygulama Modeli." Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Baytin, Ç., (2000), "Mevcut Çevrelerde Yeni Yapı Tasarımında Mimari Yaklaşımlar" Yapı 229 : 51-58
- Brolin, B., (1980), Architecture In Context, Van Nostrand Reinhold Book Company, Newyork, 139,140

- Cansever T., (2001), Turgut Cansever, Çağdaş Türkiye Mimarları Dizisi, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 1: 41,74,92,102,138
- Civelek, Y., (2003), "Tarih, Üslup ve Söylem: Türkiye'de Çağdaş Mimarlık Tezleri" Tol Mimarlık Kültürü Dergisi: 32-37
- Coşan, S., (1993), "Mimari Akımların Genelde Ülkemiz Mimarisi Özelde Otel Yapıları ve İstanbul Otelleri Üzerindeki Etkilerinin İncelenmesi" Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Çaylan, D., (2000), "Cultural And Local Diversities In Contemporary Architecture: An Evaluation On The Regionalist Trends In 20th Century Architecture" Yüksek Lisans Tezi, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü.
- Doğrusöz, N., (1981), "Tarihi ve Özgün Çevrelerde Yeni Yapı Sorunu ve 'İnfil' Olgusuna Farklı Yaklaşımlar" Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Dostoğlu, N., (1995), "Modern Sonrası Mimarlık Anlayışları" Mimarlık Dergisi, 263:46-50.
- Dostoğlu, S., (1981), "Tarih, Mimarlık Tarihi ve Bazı Kavramlar" Mimarlık Dergisi, Ankara, 3:8-10.
- Dündar, M., (2001), "Yerel Geleneksel Değerlerin Yorumlanması ve Turizm Mimarisi" Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Eldem, S.H., (2001), Sedat Hakkı Eldem, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 125
- Eldem, S. H., (1984), "Son 120 Sene İçinde Türk Mimarisinde Millilik ve Rejyonelizm Araştırmaları" Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri, 11-12 Haziran 1984, İstanbul.
- Esin, S., (1999), "Kültürel Bağlamda Simgesel Anlamın Mimariye Yansıması ve Farklı Kültürlerde İncelenmesi" Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Fethi, H., (2001), Hasan Fethi, Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 5: 26-29
- Güvenç, B., (1990), "Çağdaş Tasarımda Yöresel Öğeler" Sempozyum Sunumu, 5 Kasım 1990, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Hasol, D.(-), Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı Sanal Sergisi, www.mimarlikmuzesi.com
- Hürol, Y. ve Ercan, E., (1993), "İstanbul'da Bir Eyfel" Yapı 36:46-47
- İnceoğlu, N. ve Baytin Ç., (1991), "Özel Niteliği Olan Çevrelerde Yeni Yapı Sorunu" Araştırma Projesi, YTÜ Araştırma Fonu, İstanbul, 11-12
- İnceoğlu, N., (2004), "Turizm ve Mimarlık" Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi, 07-08: 67-71
- Jencks, C., (1984), The Language of Postmodern Architecture, Rizolli Publications, New York, 83,86,96,99,110,131,148
- Kafka, K., (1983), "Cephe" Yapı 50:24-30
- Karaaslan, M., (2001), Yapıtlar Anılar 1, Rekmay Yayını, Ankara, 64,86,87,94,90,91,95,99, 130,131,151,175,196,201
- Kaynarca, A., (2003), "Geleneksel Yerleşimlerdeki Yeni Yapılaşmada Süreklilik Üzerine Bir Araştırma, Bodrum Örneği" Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Kazmaoğlu, M. ve Tanyeli, U., (1986), "1980'li Yılların Türk Mimarlık Dünyasına Bir Bakış" Mimarlık, 221:31-48

- Kortan, E., (1985), "Son Yüzyıl Mimarlık Dünyasındaki Olayların Türk Mimarlığındaki Gelişmelerle Birlikte İrdelenmesi" Yapı 62:32-33
- Kortan, E., (1997), "1950'li Yıllardaki Mimarlık Ortamımıza Genel Bir Bakış" 1950'ler Kuşağı Mimarlık Anatolojisi, Yem Yayınevi,17-31
- Kuban, D., (1990), "Çağdaş Tasarımda Yöresel Öğeler" Çağdaş Tasarımda Yöresel Öğeler Sempozyumu, 5 Kasım 1990, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Kuran, A., (1984), "Türk Mimarisinde Çeşitli Üsluplar Üzerine Görüşler" Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri, 11-12 Haziran 1984, İstanbul.
- Kurtkan A., (1998), "1980 Sonrası Türkiye Mimarlığında Söylem" Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Mimar, (1982), "Correa's Cidade De Goa" Singapore, 5:47
- Mimar, (1982), "Rewal's Asian Games Housing", Singapore, 7:59
- Mimarlık, (1989), "Trabzon Belediyesi ve İl Özel İdaresi Turistik Otel", "Kervansaray Termal Otel, Bursa", "T.B.M.M Konut Sitesi, Ankara" 2 :37,39,43
- Mimarlık, (2003), "Türkiye'de Çağdaş Mimarlığın (1923-2003) Önde Gelen 20 Eseri" 313: 25,26
- Moore, C., (1978), The Work of Charles W. Moore, Union Kitabevi, 293
- Özcan B., (2001), "Türk Mimarisinde Postmodern Dönemde Tarihselci ve Yöreselci Bakış" Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Özer, B., (1964), Rejyonelizm, Üiversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, İstanbul.
- Özer, B., (1986), "Mimarlıkta Tarihsellik ve Geleneksellik Üzerine Bir Söyleşi", Yorumlar, MSÜ Baskı Atelyesi, İstanbul, 105,167,168
- Özer, B., (1993), Yorumlar, Yem Yayını, İstanbul, 336,344,347
- Özer, F., (1990), "Çağdaş Mimaride Geçmişin Değerlendirilmesi" Sempozyumu, 14-15 Mayıs 1990, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Sayar, Y., (2000), "Türkiye'de Modernleşme ve Milliyetçilik: Milli Kimlik Sorunu ve Mimari İfadesi" Mimarlık, 291:48-52
- Schulz, C. N., (1988), Roots of Modern Architecture, A.D.A EDITA, Japan, 109,147,188,
- Sey, Y., (1998), "Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Mimarlık ve Yapı Üretimi" 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul.
- Sezgin, H., (1984), "Vernaküler Mimari ve Günümüz Koşullarındaki Durumu" Mimarlık Dergisi, Ankara, 3:4,44
- Sözen, M. ve Tapan, M., (1973), 50 Yıllık Türk Mimarisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Sözen, M., (1984a), Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Sözen, M., (1984b), "I. Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimarları" Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri, 11-12 Haziran 1984, İstanbul.

- Süzer, C., (1994), "Mimari Tasarımda Veri Olarak Kullanılmak Üzere Mimari Çevrede Doku Analizi" Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Şişman, D., (1998), "Eski Kent Dokusunda Yeni Tasarım Kriterlerinin İrdelenmesi" Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Pallasmaa, J., (1988), "Tradition& Modernity: The Feasibility of Regional Architecture In Postmodern Society" Architectural Review,1095: 27,28,30
- Rapaport, A., (1969), House Form and Culture, Englewood Clifts, Prentice Hall, New York, 5
- Tanyeli, U., (1998), "1950'lerden Bu Yana Mimari Paradigmaların Değişimi ve Reel Mimarlık" 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul.
- Ünsal, B., (1973), "Mimarlığımız 1923-50" Mimarlık Dergisi 1973, 2
- Winfried, N., (1999), Alvar Aalto, Toward a Human Modernism, Prestel Munich-London-New York, 65,66
- Yavuz, Y., (1981), "Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar Kemalettin Bey" Doktora Tezi, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Ankara.
- Yıldırım, H., (1996), "Tarihi Kent Dokularının Çağdaş Koruma İle Canlandırılması ve Yeni Yapı Tasarımı" Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Yücel, A., (1990), "Çağdaş Tasarımda Yöresel Öğeler" Sempozyum Sunumu, 5 Kasım 1990, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

İNTERNET KAYNAKLARI

- [1] www.archnet.org
- [2] www.arkitera.com
- [3] www.dbarchitect.com
- [4] www.designforhomes.org
- [5] www.greatbuildings.com
- [6] www.maguireproperties.com
- [7] www.mimarlikgalerisi.com
- [8] www.mimarlikmuzesi.org
- [9] www.pritzkerprize.com
- [10] www.rpbw.com
- [11] www.terryfarrell.co.uk

ÖZGEÇMİŞ

Doğum tarihi	26.06.1979	
Doğum yeri	Kahramanmaraş	
Lise	1994-1997	K.Maraş Süper Lisesi
Lisans	1997-2002	Çukurova Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü
Yüksek Lisans	2003-2005	Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Fakültesi Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı

Çalıştığı kurum(lar)

2004-Devam ediyor Doğu Akdeniz Mühendislik Ltd Şti.

