

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**TÜRKİYE’DEKİ KÜLTÜREL KİMLİĞİN MİMARİYE
ETKİSİ**

Mimar Esra DÖNMEZ

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

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Prof. Işık AYDEMİR (YTÜ)

İSTANBUL, 2006

“ MİMARLIK KÜLTÜRÜN BİR İFADESİDİR ”

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
KISALTMA LİSTESİ.....	iv
ŞEKİL LİSTESİ.....	v
ÇİZELGE LİSTESİ	viii
ÖNSÖZ	ix
ÖZET	x
ABSTRACT	xi
1. GİRİŞ	1
1.1 Araştırmanın Amacı.....	1
1.2 Araştırmanın Kapsamı	1
1.3 Araştırmanın Yöntemi	2
2. TANIM VE KAVRAMLAR.....	3
2.1 Kültür Tanımı ve Kavramı	3
2.1.1 Kültür, İnsan ve Çevre	9
2.1.2 Kültür Varlığının Başlıca Değişkenleri	13
2.1.3 Kültür, Davranış ve Mekan Etkileşimi	20
2.2 Kimlik	21
2.3 Kültürel Kimlik	22
2.4 Mimari Kimlik.....	23
2.5 Kültür-Kültürel Kimlik-Mimari Kimlik Kavramları Arasındaki İlişki	26
3. ANADOLU SELÇUK VE OSMANLI KİMLİĞİNİN, ANADOLU YEREL KİMLİĞİ İLE KARIŞIMI VE BUNLARIN MİMARİYE YANSIMASI	37
3.1 Anadolu Yerel Kimliğini Oluşturan Kültürler; Sümer, Asur, Babil, Hitit, Helenistik Çağ, Roma ve Bizans	37
3.2 Anadolu’da Gelişen Anadolu Selçuk, Beylikler Dönemi ve Osmanlı Kimliğinin Anadolu Yerel Kimliği ile Karışımı ve Mimariye Yansıması	44
4. 19. YÜZYIL BATI ETKİSİYLE OSMANLI KİMLİĞİNDEKİ DEĞİŞİM VE BUNUN MİMARİYE YANSIMASI	66
5. SON DÖNEM: CUMHURİYET’İN KURULUŞ VE GELİŞME DÖNEMİ VE GÜNÜMÜZDE BUNUN MİMARİYE ETKİSİ.....	88
5.1 Kuruluş Dönemi (1923-1930)	89
5.2 Gelişme Dönemi (1930-1950).....	107
5.3 1950 Sonrası Dönem.....	128
6. SONUÇ	140

KAYNAKLAR.....	143
ÖZGEÇMİŞ.....	145

KISALTMA LİSTESİ

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
DDY	Devlet Demir Yolları
GSA	Güzel Sanatlar Akademisi
İTÜ	İstanbul Teknik Üniversitesi
MSB	Milli Savunma Bakanlığı
ODTÜ	Ortadoğu Teknik Üniversitesi
TBMM	Türkiye Büyük Millet Meclisi

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 Tylor Piramidi ve Canlıüstü Varlık Alanı (Güvenç, 1985).	7
Şekil 2.2 İnsanoğlunun canlı-cansız ve canlı-üstü varlık alanlarının ara kesitindeki yeri (Güvenç, 1985)	12
Şekil 2.3 Kültür kurumları ve ‘yumak’ modeli (Güvenç, 1985)	14
Şekil 2.4 Konut oluşumuna etki eden faktörler (Turgut, 1990)	19
Şekil 2.5 Konut oluşumuna etki eden faktörlerin tasarım süreci ile ilişkisi (Turgut, 1990)....	19
Şekil 2.6 Koshlhoff Kroniği’nden bir şantiyeyi gösteren gravür, Kain, 1499 (Özer, 2004)....	25
Şekil 2.7 Jacopo Filippo Foresti de Bergamo, Supplementum Chronicarum’dan bir gravür, Venedik, 1490, Ortaçağ sonlarında bir şantiyenin görünümü (Özer, 2004).....	27
Şekil 2.8 Werdenhagen, 1641 yılında Kiel’in görünüşü (Özer, 2004)	28
Şekil 2.9 Werdenhagen, 1641 yılında Kiel’in görünüşü (Özer, 2004)	29
Şekil 2.10 New York, Hockefeller Center, 1930-1933 (Özer, 2004)	29
Şekil 2.11 Kahire’deki El-Hakim Camisi ve Bağdat Devlet Camisi (Özer, 2004)	30
Şekil 2.12 Selimiye Camisi (Özer, 2004).....	30
Şekil 2.13 Karl Friedrich SCHINKEL, Berlin’de inşa olunacak Werder Kilisesi (1824-30) için ünlü mimarın sunduğu biri ‘Gotik’ diğeri de ‘Rönesans’ üslubunda iki ayrı öneri (Özer, 2004)	33
Şekil 2.14 Karl Friedrich SCHINKEL, Yunanistan’ın en parlak dönemine bir bakış, 1836 (Özer, 2004).....	34
Şekil 2.15 Karl Friedrich SCHINKEL, bir şehrin üzerinde katedral, 1823 (Özer, 2004)	34
Şekil 2.16 Jean Marc GEİSER’in projesi, plan (Özer, 2004)	35
Şekil 2.17 Jean Marc GEİSER’in projesi, kesit (Özer, 2004).....	35
Şekil 3.1 Karsabad sarayı, plan (Mutlu, 2001).....	38
Şekil 3.2 Surlar (Mutlu, 2001).....	39
Şekil 3.3 Theodoslus Şehir surlarının kesiti ve perspektifi.....	40
Şekil 3.4 Hava Tanrısı Tapınağı (Mutlu, 2001)	40
Şekil 3.5 Bit Hilani tipi ev (Mutlu, 2001)	41
Şekil 3.6 Ayasofya perspektif.....	43
Şekil 3.7 Ayasofya cephe	44
Şekil 3.8 Niğde Alaaddin Camii maketi [5].....	48
Şekil 3.9 Konya Alaaddin Camii görünüş ve maketi [5]	48
Şekil 3.10 İsa Bey Camii, Selçuk, [8]	50
Şekil 3.11 Manisa Ulu Camii, [9]	51
Şekil 3.12 Firuz Bey Camii [10].....	51
Şekil 3.13 Aksaray Ulu Camii görünüşü ve minber detayları [11]	52
Şekil 3.14 Elbistan Ulu Camii ve Maraş Ulu Camii [12]	53
Şekil 3.15 Adana Ulu Camii, [13]	53
Şekil 3.16 Bursa Ulu Camii (Aslanapa, 2004)	56
Şekil 3.17 Edirne Üç Şerefeli Camii (Aslanapa, 2004)	57
Şekil 3.18 Bursa Yeşil Camii, giriş portali, mihrap ve pencere alınlığı çinileri (Aslanapa, 2004)	58
Şekil 3.19 İstanbul Topkapı Sarayı Çinili Köşk ve Çinili Köşk giriş eyvanı (Aslanapa, 2004).....	59
Şekil 3.20 Panteon Tapınağı (Özer, 2004)	60
Şekil 3.21 Kubbe türleri (Özer, 2004)	60
Şekil 3.22 Şehzade Camii (Aslanapa, 2004).....	61
Şekil 3.23 Süleymaniye külliyesi, vaziyet planı (Aslanapa, 2004)	62

Şekil 3.24 Süleymaniye Camii, camii yan görünüş ve avlu penceresindeki çini alınlık (Aslanapa, 2004)	62
Şekil 3.25 Süleymaniye Camii, caminin iç görünüşü ve cami avlusu (Aslanapa, 2004)	63
Şekil 3.26 Süleymaniye Camii içten kubbelere geçiş, portal kitabe ve kubbe içindeki kalem işleri (Aslanapa, 2004)	63
Şekil 3.27 Edirne Selimiye Camii ve cami revakları (Aslanapa, 2004)	64
Şekil 3.28 Selimiye Külliyesi vaziyet planı, Selimiye Camii, cami minber ve iç görünüş (Aslanapa, 2004)	64
Şekil 3.29 Selimiye Camii içten kubbe, cami hünkar mahfili mihrap duvarı, iç görünüş (Aslanapa, 2004)	65
Şekil 3.30 Selimiye Camii paye ve kubbeye geçiş, cami avlu portalı, cami mihrap cephesi çinileri (Aslanapa, 2004)	65
Şekil 3.31 Selimiye Camii avlusu ve revakları, cami pencere alınlıklarındaki çini kaplamalar (Aslanapa, 2004)	65
Şekil 4.1 Yeni Valide Camii, plan ve görünüş (Aslanapa, 2004).....	67
Şekil 4.2 Azapkapı Saliha Sultan Çeşmesi ve çeşmeden detay (Aslanapa, 2004)	68
Şekil 4.3 Nur-u Osmaniye Camii, plan ve görünüşler (Aslanapa, 2004)	69
Şekil 4.4 Nur-u Osmaniye Camii iç görünüş ve mihrap cephesindeki vitraylar (Aslanapa, 2004).....	69
Şekil 4.5 Nur-u Osmaniye Camii hünkar mahfiline geçiş ve iç görünüş (Aslanapa, 2004)	70
Şekil 4.6 Ayazma Camii, plan ve görünüş (Aslanapa, 2004)	70
Şekil 4.7 Ayazma Camii, son cemaat yeri, cami portal kitabe ve revak içi (Aslanapa, 2004)	71
Şekil 4.8 Nakşidil Sultan Türbesi plan, görünüş ve Nakşidil Sultan Sebili (Aslanapa, 2004)	71
Şekil 4.9 Nusretiye Camii, dış görünüş ve iç görünüş (Aslanapa, 2004).	73
Şekil 4.10 II. Mahmut Türbesi (Aslanapa, 2004)	73
Şekil 4.11 Dolmabahçe Camii, dış görünüş ve iç görünüş (Aslanapa, 2004)	74
Şekil 4.12 Sirkeci Garı (Aslanapa, 2004).....	75
Şekil 4.13 Haydarpaşa Garı [20]	76
Şekil 4.14 Deutsche Orient Bank [21]	76
Şekil 4.15 Osmanlı Bankası [22].....	77
Şekil 4.16 Düyun-i Umumiye İdaresi (Aslanapa, 2004).....	77
Şekil 4.17 Mahmutpaşa ve Hobyar mahalleleri haritası, Düyun-i Umumiye İdaresi genel görünüş, cepheden detay [22]	78
Şekil 4.18 Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane ve Haydarpaşa haritası (Aslanapa, 2004), [22]	78
Şekil 4.19 Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane cephe çizimleri [22]	79
Şekil 4.20 Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane genel görünüş ve cephe detayları [22]	79
Şekil 4.21 Eminönü merkez nahiyesi haritası, Arkeoloji Müzesi'nin iç avludan genel görünümü ve giriş bölümü [22]	80
Şekil 4.22 Büyük Postane [23]	82
Şekil 4.23 Büyük Postane, genel görünüm ve cepheden detaylar [22].....	82
Şekil 4.24 Defter-i Hakani binası, cephe [22]	83
Şekil 4.25 Binbirdirek mahallesi haritasında Defter-i Hakani binasının yeri, giriş cephesi ve yan cephe [22].....	83
Şekil 4.26 Vedat Tek'in Nişantaşı'ndaki evi, plan ve görünüş çizimleri [22].....	84
Şekil 4.27 Aksaray-Kemal Paşa haritası, Tayyare apartmanlarının genel görünümü [22].....	84
Şekil 4.28 Tayyare apartmanları cephe detayı ve iç avludan görünüş [22]	85
Şekil 4.29 Ankara Palas plan ve görünüş [22]	85
Şekil 4.30 Ankara Palas'ın meclis binası ile genel görünüşü, giriş cephesi ve cadde üzerindeki giriş bölümü [22].....	85
Şekil 4.31 Bebek Camii [22]	86
Şekil 4.32 Kamer Hatun Camii [22]	86

Şekil 4.33 Dördüncü Vakıf Hanı'ndan genel görünüşler ve köşe kubbesinden detay [22]	87
Şekil 5.1 Ankara İş Bankası zemin kat planı ve genel görünüm [22]	96
Şekil 5.2 Gümrük ve Tekel Bakanlığı [22]	97
Şekil 5.3 Ankara Halkevi plan ve görünüş [22]	97
Şekil 5.4 Ankara Gazi ve Latife Okulları (Bozdoğan, 2002).....	98
Şekil 5.5 Ankara Gazi Çiftliği istasyon binası [24].....	99
Şekil 5.6 Osmanlı Bankası [22].....	99
Şekil 5.7 Ziraat Bankası [22].....	100
Şekil 5.8 Etnografya Müzesi [22].....	100
Şekil 5.9 Sağlık Bakanlığı plan ve görünüş [22].....	102
Şekil 5.10 Tekel Başmüdürlük binası plan ve görünüş [22]	102
Şekil 5.11 Orduevi (Bozdoğan, 2002) ve Genel Kurmay Başkanlığı [22]	103
Şekil 5.12 Merkez Bankası plan ve görünüş [22].....	104
Şekil 5.13 Milli Kütüphane ve Vakıflar Bankası [25].....	105
Şekil 5.14 Vakıf Evleri plan ve görünüşleri [22].....	106
Şekil 5.15 Ankara'daki İstasyon Caddesi'nin görünüşü, 1930'lar (Bozdoğan, 2002)	111
Şekil 5.16 Ankara İsmet Paşa Kız Enstitüsü plan ve görünüş [22]	111
Şekil 5.17 Sayıştay binası plan ve görünüş [22].....	112
Şekil 5.18 Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi plan ve görünüş [22]	113
Şekil 5.19 Sümerbank plan ve görünüş [22]	114
Şekil 5.20 TBMM (Bozdoğan, 2002; [22]).....	115
Şekil 5.21 Ankara Sergi Evi (Bozdoğan, 2002)	117
Şekil 5.22 Ankara Sergi Evi [22].....	117
Şekil 5.23 Tüten apartmanı ve Taksim'de bir apartman (Bozdoğan, 2002)	118
Şekil 5.24 Ankara Hariciye Köşkü (Bozdoğan, 2002) ve Üçler apartmanı [22].....	119
Şekil 5.25 Gar gazinosu (Şekip Akalın, 1935-1937), plan ve cephe çizimleri, görünüş [22]	119
Şekil 5.26 DDY Genel Müdürlük binası (Bedri Uçar, 1940), (Bozdoğan, 2002).....	121
Şekil 5.27 Ankara Gar binası (Şekip Akalın, 1935), (Bozdoğan, 2002; [22]).....	121
Şekil 5.28 Sedat Hakkı Eldem'in geleneksel Türk evi plan tipli örneklerinden Sadullah Paşa Yalısı (Bozdoğan, 2002).....	123
Şekil 5.29 Sedat Hakkı Eldem'in geleneksel 'Türk Evi' nin paradigması olarak gördüğü bina: Amcazade Köprülü Hüseyin Paşa yalısı (Bozdoğan, 2002).....	123
Şekil 5.30 Anıtkabir, 1942 [26] ve Çanakkale Anıtı, 1944 [22]	124
Şekil 5.31 İstanbul Radyo Evi, 1945 [22]	125
Şekil 5.32 İstanbul Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi plan ve görünüş [22].....	125
Şekil 5.33 Şark Kahvesi plan, görünüş ve yeniden düzenlenmiş hali [22]	126
Şekil 5.34 Saraçoğlu mahallesi, 1946, plan ve görünüşler [22]	126
Şekil 5.35 Adalet Sarayı (1949, Eldem ve Onat), planlar ve görünüş [22].....	128
Şekil 5.36 Hilton Oteli, 1952 [22]	129
Şekil 5.37 İstanbul Belediye Sarayı ve Anadolu Kulübü [22]	131
Şekil 5.38 Kızılay-Emek gökdeleni [22].....	131
Şekil 5.39 ODTÜ Mimarlık Fakültesi (1962, Altuğ-Behrüz Çinici) [22]	132
Şekil 5.40 İstanbul Manifaturacılar Çarşısı yerleşim planı ve görünüş [22].....	133
Şekil 5.41 Büyük Ankara Oteli ve Türk Tarih Kurumu [22]	133
Şekil 5.42 SSK Zeyrek Tesisleri plan, kesit ve görünüş [22]	134
Şekil 5.43 Ankara MSB Tandoğan Öğrenci Yurdu [22]	134
Şekil 5.44 İstanbul-Silivri Klasik Otel [22].....	136
Şekil 5.45 İstanbul Platin konutları, plan, kesit ve görünüş [22]	137
Şekil 5.46 İstanbul Shell Genel Müdürlüğü [22].....	137
Şekil 5.47 İstanbul Teşvikiye Milli Reasürans Çarşısı, plan ve görünüş [22]	138
Şekil 5.48 İstanbul Sabancı Merkezi, plan ve görünüş [22].....	138

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 2.1 Kültürel evreler (Güvenç, 1985)	16
Çizelge 2.2 Kültürel öğeler tablosu (Güvenç, 1997)	17
Çizelge 2.3 Kültürel öğelerin alt başlıkları (Güvenç, 1997)	18
Çizelge 2.4 Kültür-davranış-mekan etkileşim sistemi (Turgut, 1990)	21

ÖNSÖZ

Mimari Tasarım Yüksek Lisans programında, çalışmalarım ve araştırmalarım boyunca tezimin gelişmesinde yardımlarını ve hoşgörüsünü eksik etmeyen ve yaptığı olumlu eleştirilerle tezimin bu aşamaya gelmesini sağlayan tez danışmanım Sayın Prof. Işık Aydemir'e teşekkür ederim.

Ayrıca tüm tez çalışmam boyunca manevi desteğini benden hiçbir zaman esirgemeyen aileme ve tüm arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Kültürün sınırları belirsizdir yani nerede başlar, nerede biter kestirmek kolay değildir.

Kültürün yaşamsal kanıtı mekanlardır, kentlerdir. Kent kimliği, fiziki çevre ve içinde yer alan yaşam biçimi ile bir bütün oluşturur. Kent kimliği, oluşumunu toplum kadar, tasarımcının da etkilediği, yeni öğelerin veya geçmişteki öğelerin yeniden yorumlandığı kültürel bir olgudur.

Kentsel ve mimari kimlik oluşumu ve değişimi kent planlama kararları, koruma kararları ve uygulamaları ile de doğrudan bağlantılıdır.

Anadolu tarih boyunca birçok kültürü içinde barındırmış ve bu kültürler iç içe girmiştir. Türk kültürü Asya, Anadolu, Akdeniz, İslam, Selçuklu, Osmanlı, Batı vb. kültürlerin birleşimiyle oluşan kendine özgü bir bütünlük gösterir. Bu tez kapsamında Türkiye’deki kültürel kimliğin mimariye etkisi, Mezopotamya uygarlığından başlanarak günümüze kadar incelenmektedir.

Bölüm 1’de “Türkiye’deki Kültürel Kimliğin Mimariye Etkisi” olarak belirlenen tez konusunun amaç, kapsam ve yöntemleri belirtilmiştir.

Bölüm 2’de tez konusunun anahtar kelimeleri olan kültür, kimlik, kültürel kimlik ve mimari kimlik tanımlanmış ve bu kavramlar arasındaki ilişki örneklerle açıklanmıştır.

Bölüm 3’de Anadolu yerel kimliğini oluşturan kültürlerin mimari anlamda geldikleri nokta ve geliştirdikleri planlama ve teknik yöntemlerinin, kendinden sonraki uygarlıkları ne yönde etkilediğine kısaca değinilmiş; bu kültürel gelişmeler sonucunda Anadolu’da gelişen Selçuk, Beylikler ve Osmanlı kimliğinin, yerel kimliklerle ve birbirleriyle olan etkileşimi ve bunun mimariye ne yönde yansıdığı örneklerle açıklanmıştır.

Bölüm 4’de 19. yüzyıl Batı etkisinde kalan Osmanlı kimliğindeki değişim ve bu değişimin mimariye ne yönde yansıdığı ele alınmıştır.

Bölüm 5’de Cumhuriyet’in kuruluş ve gelişme dönemlerindeki kültürel kimlik ve bunun mimariye ne yönde yansıdığı ve günümüzde bunun mimariye etkisi ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Kültür, kimlik, kültürel kimlik, mimari kimlik

ABSTRACT

The boundaries of culture are uncertain which means that it is not simply estimated where it begins and ends.

The vital indications of culture are space and cities. Urban identity constitutes a complement with physical environment and mode of life where it takes place in it. Urban identity is a cultural fact the constitution of which is effected by designer as much as the society, interpreting the new and old elements.

The formation and transformation of urban and architectural identity is directly coordinated with also urban planning decisions, preservation decisions and their implementations.

Anatolia had included many cultures inside through the history, and these cultures had joined one within the other. This situation also effected architecture as the case in every field. Turkish culture represents its own integrity with the synthesis of Asian, Anatolian, Mediterranean, Islam, Seljuk, Ottoman, West and etc...cultures. Within the context of this thesis, the affect of cultural identity in Turkey on architecture is studied beginning from Mesopotamian civilization to present day.

In chapter 1, the purpose, comprehension and methodology of the thesis which has the subject of “The Affect of Cultural Identity in Turkey on Architecture” are emphasized.

In chapter 2, culture, identity, cultural identity, architectural identity the keywords of the thesis subject are defined, and the relation between these terms are expanded with various examples.

In chapter 3, the state of cultures that constitute Anatolian local identity, planning and technical methods developed by the cultures, their effects on following civilizations are briefly mentioned; interaction between identities of Ottomans, Seljuks, principalities and local identities as a result of these cultural developments, and the state of how it affected the architecture, is explained with related examples.

In chapter 4, the change in Ottoman identity which is effected by the West in 19th century, and the affects of this change on architecture is discussed.

In chapter 5, the state of cultural identity in proclamation of Republic and its development periods is approached, its effects on architecture in those periods and nowadays are discussed.

Keywords: Culture, identity, cultural identity, architectural identity.

1. GİRİŞ

1.1 Araştırmanın Amacı

20. yüzyılın sonunda istisnai bir biçimde tasarlanmış bazı yapıların dışında, ülkemizde mimari örnekler, genel anlamda biz mimarları tatmin etmemektedir. Özellikle tarihi sit alanlarında gerçekleştirilen restorasyon ve restitüsyon örnekleri, tarihi kent dışında oluşturulan toplu konut uygulamalarının şehircilik ve mimari nitelikleri, kent içinde modası geçmiş, dekoratif öğeleri birinci planda sergileyen cepheler başlıca olumsuz örnekler olarak gösterilebilir. Bunun nedenleri araştırıldığında, ülkemizde mimarlık faaliyetini etkileyen koşullar, mimarlık eğitiminin yetersizliği ilk planda akla gelen nedenler olmaktadır. Oysa bütün bu nedenlerin başında, daha genel anlamda mimariyi etkileyen kültür; örneğin ait olduğu toplumun kültürel düzeyi ve bunu oluşturan koşullar dikkate alınmalıdır.

Bu düşünce somut olarak Fransa’da 1977 yılında çıkarılan mimarlık yasasının başında yer alan “Mimarlık kültürün bir ifadesidir” başlığıyla ifadesini bulmaktadır.

Bu düşünceden hareketle, içinde bulunduğumuz toplumun Anadolu’da geçirdiği kültürel evreleri, etkileşimleri ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan mimari örnekleri araştırmayı hedefledim.

1.2 Araştırmanın Kapsamı

Yüzyıllar boyunca diğer sanat dallarında olduğu gibi mimarlıkta da, her çağ, her dönem, barındırdığı toplulukların ihtiyaç ve imkanları doğrultusunda, kendi özelliklerini yansıtan bir simgesel dünya yaratmıştır.

Bu tez, yukarıda belirtilen konu ile ilgili olarak kullanılan tanım ve kavramların açıklanması, birbirleriyle olan ilişkilerinin çeşitli örneklerle ele alınması ve bu konuda ülkemiz kültürel kimliğinin geçirdiği dönemler ve bunun mimariye ne yönde yansıdığı ile sınırlandırılmıştır.

1.3 Araştırmanın Yöntemi

Konunun çok geniş olması, lisansüstü tezinin araştırma süreci ve sınırlandırmaları, beni Malazgirt'ten başlayarak günümüze kadar yaşanan süreçteki örnekleri bütünüyle tanıtmamı sınırladı. Bir an önce günümüzdeki örneklerle ulaşabilmek amacıyla, bu kısım ile ilgili tanıtımı ve örnekleri elimden geldiğince sınırlı tuttum.

Kültür konusu ise mimarlık eğitiminde çok önemli olan, üzerinde yeterince durulmayan bir konu olması nedeniyle, araştırmanın büyük bölümünü kültürün teorik açıklamasına ve mimariyi nasıl etkilediğini tanıtan örneklerle ayırdım. Bu konuda Prof. Dr. Bülent Özer'in ve Prof. Dr. Bozkurt Güvenç'in çalışmalarından yararlandım. Diğer bölümlerde ise Anadolu medeniyetleri, bunların sonucu mimari örnekler, Anadolu'ya yerleşen ve yerli kimlikle kaynaşan Selçuk ve Osmanlı kültürlerinin verdikleri örnekler, Osmanlı kültüründe önemli bir değişim noktası olan Tanzimat ve Cumhuriyet sonrası uygulamaları incelemeye yöneldim. Son bölümde ise Prof. Dr. Enis Kortan'ın ülkemizdeki son dönem uygulamalarla ilgili yorumlarından yararlandım.

2. TANIM VE KAVRAMLAR

2.1 Kültür Tanımı ve Kavramı

Kültür, kültürel kimlik, kültürel haklar son yıllarda günlük hayatımızda sıkça kullanmaya başladığımız deyimlerdir. Kültürün tek bir anlamı kabuğu yoktur. Bir anlam kabuğu en eski kullanımıyla ‘agriculture’ yani tarım, balık yetiştirmek dendiğinde ‘psyculture’ , bostancılık dendiğinde ‘viviculture’ dır. Buradaki ‘culture’ 15. yüzyıldan gelen bir kavramdır [1].

‘Kültür’ ün Türkçe’deki karşılığına bakacak olursak, Ziya Gökalp tarafından 1910’larda başlayan süreçte, 1920’lerde ortaya atılmış bir kavram olan ‘hars’ sözcüğü sadece meslekten olanların hatırladığı bir kelimedir; yabancı dilden çeviri olan ‘kültür’. Balık yetiştirme, ot, nebat, tahıl yetiştirme anlamındaki 15. ve 16. yüzyıl ifadesi olan ‘agriculture’; daha sonra gelişerek ‘zihinlerin yetiştirilmesi’ anlamına gelmiştir. “Zihinlerin yetiştirilmesi ama bir perspektif içinde yetiştirilmesi, bir yere doğru yetiştirilmesi” diyen Fransızlar, 17. yüzyıldan itibaren ‘kültür’, ‘kültürlü olmak’ kavramlarını kullanmaya başlamışlardır [1].

1600’lerin sonundan başlayıp, 1700’lerin ilk çeyreği içinde, bütün kavramların ilk nüvelerinin bulunduğu dönemde kültür, yüksek bir şey olarak algılanmaya başlamıştır. Bir perspektif içine konulacak, bir ilerleme fikriyle eşleştirilmiş, yani kültürlü insan, bir önceki dönemdeki gibi sadece güzel sanatlardan, ince işlerden anlayan insan olmaktan çıkmış, kültür yüksek bir şey haline gelmiştir [1].

Fransızların bunu yüksek bir şey haline getirip benimsemelerine tepki olarak, Almanlar da ‘romantizm’ kavramını ortaya atmışlardır. Fransızlar, evrensel doğruların arkasına düşüp, herkese yaymaya çalışmışlar ve bunun tek doğru olduğunu vurgulamışlardır. Bunun neticesinde evrensel doğru üzerine bir Batı uygarlığı kurulmuş, ‘rasyo’ yani akıl üzerinden kurulu evrensel doğrular bilimsellik içermiştir. Bu bilimsellik, rasyonel olma kavramı, yavaş yavaş yaşam tarzına da yansımış; evrensel doğru diye yola çıkılan büyük sürecin sonucunda evrensel pantolon, evrensel ayakkabı, evrensel yüz ifadesi taşıyan insanlar haline gelinmiştir [1].

Bu düşünsel teorik makinenin arkasında, burjuvazi diye toplumsal bir sınıf ve bir takım menfaatler bulunmaktadır. Endüstri, kapitalizm, burjuvazi ve rasyonalite sonucunda ‘tek evrensellik’ kavramı oluşmuştur. Bunun üzerine çeşitli toplumlar bir tedirginlik başlamış ve ilk tepkiyi ‘romantizm’ kavramını ortaya atarak Almanlar göstermişlerdir. Böyle bir bakışın insanlığın zenginliğine ters olduğunu, her milletin, her halkın ayrı bir kültürü olduğunu

belirtmişlerdir. Bizde ise kültür kavramı sosyoloji kitaplarında, “bir insan grubunun maddi manevi ortaklaşa paylaştığı değerler bütünüdür” diye yer almaktadır [1].

Herder adlı düşünür, kültürü yüksek tahtından almış ve “her halkın kendi kültürü vardır” diyerek bu kavramı daha sosyolojik bir temele oturtmuştur. 19. yüzyılın sonlarında, “bir topluluğun maddi manevi değerlerinin bütünüdür” tarifi tartışılmaya başlanmıştır. Son 30 yıldır bu tarif bir kenara atılmış, kültür için “anlamın değiş tokuş edildiği ortam” denilmiştir. Bireylerin toplumdaki anlamları ürettikleri, değiş tokuş ettikleri bütün etkileşim anları ve süreçleri, bunlardan oluşan espas, yani bireyler arası bir alışveriş, sonrasında ise kültürler arasında bir alışveriş haline dönüşmüştür. Kültür denilen kavram sonuç olarak çeşitli toplumsal kimliklerden oluşmaktadır. Kimlik ise bir aidiyet beyanıdır. Toplumsal kimlik ‘ben’ değil ‘biz’ demektir. Esasen kültür, farklı toplumsal kimliklerin karşılaşmalarından ibaret, toplumsal kimlik ise bu karşılaşmaların şiddetli olması ve çatışmaların ete kemiğe bürünmesiyle ilgilidir [1].

Kültür kimliklerin biraradalığından oluştuğundan, akışkan ve değişkendir [1].

Fransız İhtilali’nin etkisi ile her millet kendi milliyetçiliğinin peşine düşmüştür. Fransız devrimi ile ulus-devlet kavramı ortaya çıkmıştır. Toplumsal kimlik denildiği zaman, Türkiye’de çoğu zaman etnik kimlik veya inanç üzerinden tarif edilen kimlikler gelmektedir. Türk kimliğinin oluşumunu etkileyen neden ise, Yunanlılar ve Türkler’in Girit’te başlattıkları mücadeledir. Bu kavramın oturması ise cumhuriyetle birlikte olmuştur, önceleri biz Türk müyüz, Osmanlı mıyız çok belli olmamış, 1910’larda İttihat ve Terakki, Yusuf Akçora “boşverin, biz Türkoğlu Türk’üz” demiştir [1].

İnsanın ataları başlangıçta ormanlarda yaşarken, ağaçlardan yerlere inmişler, orman dışındaki çevrelere uyum sağlayan avcı-göçebeler olmuşlardır. En az 2-3 milyon yıl süren uzun bir evrimden sonunda, avladıkları ve topladıkları canlılardan bazılarını evcilleştirip toprağa yerleşmeye başlamışlardır. Çağdaş medeniyet veya uygarlığın beşiği olan yerleşik tarım kültürlerinin temeli, günümüzden 10-11 bin yıl önce böyle atılmıştı, demektir çağdaş bilim (Güvenç, 1997).

Canlı Doğa’nın bir parçası olan insantürü, yerleşik kültüre geçtikten sonra, Doğa’ya ve kendi yazgısına (kaderine) egemen olmayı da başarmış: ‘*Kendini Yaratan İnsan*’ olmuştur. Tarihöncesi (biyolojik) ve tarih (yazı) sonrası (kültürel). Uzun tarih-öncesi dönem, kıyı köşe yörelerde, buzul süpürmesinden kurtulmuş çok az sayıdaki örnek kalıntılarla yorumlanmaktadır. Dünyamız buzul çağları arasında öylesine ısınmış ki, kuzey yarım kürede,

tropik bölgelerde yaşayan bitki ve hayvanların kalıntıları bulunmaktadır. Doğa'nın ve iklimlerin geçirdiği büyük değişimler içinde, kimi canlılar göç ederek -yani uygun çevreyi arayarak- varlıklarını sürdürürken, göçemeyen veya değişmeyen türler tükenmiştir. Çünkü canlıların önemli bölümü sınırlı bir doğal çevrede, belli iklim koşullarında yaşamak üzere donatılmış; belli çevre ve yörelerde yaşamaya koşullanmıştır. Bu süreç içinde değişmelere uyum sağlayabilen canlılar çoğalmış ve yaygınlaşmış; çevreye ve koşullara uyum sağlayamayanlar göçmüş ya da tükenip gitmişlerdir. Doğa bilimci Darwin'in ünlü 'evrim kuramı'nın dayandığı 'doğal seçim' (*natural selection*) ilkesi kısaca böyle demektedir (Güvenç, 1997).

Canlı türler arasında, belli çevre ve koşulları içinde yaşamaya şartlanmamış, kutuptan ekvatora hemen her iklim ve coğrafyada yaşayabilenler, insanlar ve evcilleştirdiği hayvanlar olmuştur. At gibi hızlı koşamayan, kuş gibi uçamayan, kaplan gibi avlanamayan, balık gibi derinlere dayanamayan insantürü, nasıl başarmış yedi deniz ve dört iklimde yaşamayı? İşte, insanlık veya *kültür tarihinin* en temel sorunlarından birisi budur (Güvenç, 1997).

Kültür tarihçileri, insanoğlunun hayatta kalma ve varlığını sürdürme savaşındaki başarısını, *kültürel* bir varlık oluşuna, yani yaşayarak öğrendiklerini kültüründe saklayıp yeni kuşaklara aktarma yeteneği ile becerisine bağlı görmektedirler. İnsan, biyolojik uyum gücüyle değil, kültürüyle dünyaya egemen olmuş; varlığını kültürüyle sürdürmüştür (Güvenç, 1997).

Hemen her sanat dalı bir kültür olayı veya sorunu ile ilgili olduğu halde, kültür, onun ABC'si ve öğeleri, sanatla sınırlı değildir. Bu yüzden, kültürü yaratan, tartışan, eleştiren ve geliştiren sanatçılar, yazarlar, düşünürler yanında; kültür olgusunu araştırıp anlamaya, açıklamaya çalışan felsefeciler, tarihçiler ve bilginler görülmüştür (Güvenç, 1997).

İnsanı, 'kültürel bir varlık' olarak ele alıp inceleyen insanbilimleri, dinin ve sanatın önemini ve ağırlığını yadsımadığı gibi, onu tarihi (değişen ve gelişen) bir varlık alanı olarak görmekte; kültürün bütünlüğü, birleştiriciliği ve belirleyiciliği üzerinde durmaktadır. Kültür, ileride daha geniş olarak açıklanacağı gibi, dinler ve sanatlar da dahil olmak üzere *yaşayıp öğrendiğimiz her şey kültürdür - Tanrı'nın veya Doğa'nın yarattıkları yanında* (Güvenç, 1997).

Eğitimcilere göre kültür; Eğitim süreciyle kültür arasındaki karşılıklı ve işlevsel ilişkinin varlığı açıktır. Eğitimcilere göre kültür, eğitim yoluyla kazandığımız *muhteva (içerik)*; eğitim ise bu muhtevayı kazandıran *süreçtir*. Bu bakış açısına ve yoruma göre, *eğitimsiz kültür, kültürsüz eğitim* düşünülemez. Eğitim yol ise, kültür yolcunun hayat boyunca yaşayarak öğrendiklerinin tümüdür. Öyleyse, bilimsel anlamda eğitim sürecinin müfredat programı -

okulda okutulan dersler toplamı değil- yaşayan hayatın kendisidir. Okulda öğrenilenler, hayatta öğrenileceklerin çok küçük bir bölümüdür. Bu yüzden *'kültürsüz veya eğitimsiz insan olmaz'* denilmiştir. Dünyaya gelmiş, yaşamış her insanın gördüğü eğitim, kazandığı kültürel deneyimler vardır. Başkaları bu eğitimi ve kültürü eksik ya da yetersiz, kaba saba, gelişmemiş hatta 'ilkel' bulabilir ama bu tür yargılar, bilimsel açıdan geçerli ya da güvenilir sayılmamaktadır (Güvenç, 1997).

Bilimsel anlamda kültür; *dini, sanatı, yapıp ettiğimiz her şeyi* içine alan karmaşık bir varlık alanıdır. O bütünlük içinde yer alan *her şey, her şeye bağlı ve bağımlıdır*. Gözle görülmeyen, elle tutulmayan bu bağları, insanlar eğitimle öğrenir; dil ve iletişimle kurar, sürdürür. Özetle, *"Bilimsel anlamda kültür, toplumun üyesi olarak insanın, yaşayarak, yaparak öğrendiği ve öğrettiği maddi manevi her şeyden oluşan karmaşık bütündür"* (Güvenç, 1997).

Bütünün temeli (kaynağı), kuşkusuz, toplumdur. Kültür, toplumu oluşturan kişileri, onları bir arada tutan dil ve haberleşme süreçlerini, sanatlarını, inançlarını, törelerini, hukuk ve yönetim kurumlarını, üretim ve tüketim düzenlerini içine almaktadır (Güvenç, 1997).

Kültür varlığının, sınırları kolay çizilmeyen karmaşık bütünlüğünü kavramak yararlıdır. Din ve sanat kültürlerinin bütünlüğünden de söz edilebilir. Bilimsel anlamdaki kültür, *din* ve *sanat* olgularını da içine alan daha geniş kapsamlı bir olgu ve kavramdır (Güvenç, 1997).

Uzmanlar, kültürü çok değişik biçimlerde algılamaktadır. Örnekler:

Güzel Sanatlarla Uğraşanlar; icra ettikleri sanatı, genellikle *kültür* olarak tanıtırılar (Resim, müzik, tiyatro, sinema, TV, edebiyat vb. kültürler, gibi) .

Biyolog ve Teknologlar; kültürü, üretmek, çoğaltmak ve yoğaltmak anlamında kullanırlar: Endüstri, Tarım, Hayvancılık, Ormancılık, Bahçecilik, Seracılık, Arıcılık, Çiçekçilik Kültürleri gibi. Mikrobiyologlar, mikrop *kültürü* yaparlar, mikroba etkili olacak ilacı belirlemek için.

Günlük Dilde Kültür; eğitim-öğretim süreci, bu sürecin kazandırdığı, genel, mesleki kültür, İslam kültürü, dil ve spor kültürü, vb. anlamlarda kullanılır.

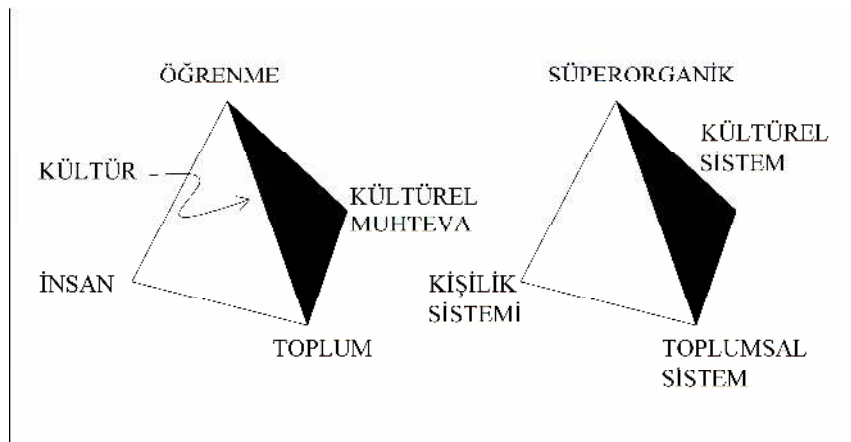
Bilim ve Felsefe Dilinde Kültür; insanın ve toplumların yapıp öğrenerek kazandığı her şey (tutum, davranış ve değerler) kısaca *medeniyet* anlamında kullanılır: Doğu, Batı Çin, Hint, Mısır, İnka, Hristiyan, İslam Medeniyetleri, ya da uygarlıkları gibi (Güvenç, 1985).

Kültür kavramının tanımlarına bakacak olursak; sosyoloji, antropoloji ve sosyal psikolojide kullanılan kültür sözcüğünün literatürde birçok tanımına rastlanmaktadır. Şimdiye kadar yapılan çalışmalarda kültür, geniş bir toplumdan en küçük sosyal üniteye kadar farklı ölçeklerde ele alınmış ve birbirini tamamlayan birçok tanımı yapılmıştır. Antropolog **Kroeber** ve **Kluckholm** 1952’de kültür konusunda yayınladıkları bir derlemede kültür kavramının 150 farklı tanımını toplamışlardır. Kültürün en basit ve en geniş anlamdaki tanımlanması **Herskovits** tarafından “İnsan yapısı çevre” olarak yapılmıştır (Turgut, 1990).

İnsanbiliminin kurucu babalarından sayılan İngiliz bilgini **Tylor**’un (1871) günümüzde de geçerli olan açıklaması şöyledir:

“Kültür ya da medeniyet, toplum üyesi insanın eğitimle öğrendiği (kazandığı) kültürel muhtevadır” (Güvenç, 1985).

Bu tanıma göre; kültür, öğrenilmiş, korunmuş ve öğretilen; eğitimle yeni kuşaklara aşıl原因an bir değerler bütünüdür. Tanım, kültürün açık-seçik, gözle görülebilen nesnel bir bütün oluşuna ağırlık verirken; onu dört ana değişkeni olan insan, toplum, öğrenme süreci ve kültürel içerik arasındaki ilişkilerin çokluğuna ve karmaşıklığına da işaret etmektedir. Tylor’ın tanımı, aynı zamanda, kültür ile bütünlük kavramları arasında ve kültürün bütünlüğünü oluşturan ana değişkenler arasında çeşitli ilişkiler kurmakta; değişkenlerin bazı belirgin ya da açık olmayan özelliklerine değinmektedir. Çağdaş kültür kuramları, ya doğrudan Tylor’ın kültür tanımından gelmekte ya da onun özgün niteliği olan karmaşık bütün soyutlamasından etkilenmiş, esinlenmiş görünmektedir (Turgut, 1990).



Şekil 2.1 Tylor Piramidi ve Canlıüstü Varlık Alanı (Güvenç, 1985).

Tylor'un kültür/uygarlık tanımı, bilim dünyasındaki kültür araştırmalarında '*süperorganik*' varlık alanı olarak bilinen, Türkçe'ye 'Canlı-üstü' diye çevirebileceğimiz sosyolojik ve felsefi tanıma son derece benzer görünmektedir (Güvenç, 1985).

Bu tanımdan çıkan anlamları, insanbilimci **Murdock** (1940'lar), birkaç alt başlık altında toplayıp açıklamaya çalışmıştır:

- Kültür, içgüdüsel ya da kalıtsal değil, her bireyin doğduktan sonra yaşayarak kazandığı, öğrendiği bilgi, davranış ve alışkanlıklardır. Mademki öğrenilir, eğitimin kurallarına, yasalarına ve ilkelerine uygun olmak zorundadır.
- Bütün canlılar, yaşadıkları sürece, varlıklarını sürdüreceği, kendilerini tehlikelerden koruyacak bazı beceriler kazanmaktadır. Ancak insan öğrendiklerini yavrusuna aktarabilen tek canlıdır. Onun bu alandaki biricikliği kuşkusuz dil öğrenme yeteneğinden gelmektedir. Bu anlamda, ilk yaradılışına kadar uzanan kültürün, tarihi ve sürekli bir varlık alanı olduğu söylenir.
- Kültürün öğrettikleri yalnız zaman boyutunda sürekli değil, fakat aynı zamanda, toplumsal, yani mekana görelidir. Toplumdan topluma değişmektedir. Bir toplumun sahip olduğu, yarattığı, paylaştığı tüm alışkanlıklar, o toplumun kültürüdür. Bu anlamda, toplumun aile, mahalle, köy, kasaba gibi alt birimlerinin sahip olduğu farklı kültür birikimlerine toplumun alt kültürler denilebilir. Kültür toplumsal olduğuna göre, geleceği topluma bağlıdır.

Kültür her ne kadar, *ideal* kural, davranış ve değerlerden oluşursa da, bireysel tutum ve davranışlar, büyük ölçüde ideallerden ayrılmaktadır. Başka bir deyişle, her kültür bütünü, ideal ve gerçek adını verebileceğimiz bir *kültür ikileminden* oluşur. İdeal ile gerçek, ara sıra birbirine yaklaşırsa da, üst üste gelse de, çoğu zaman birbirinden uzaktır. Öyleyse insan davranışlarının büyük bölümü *kültürel* (öğrenilmiş) olsa bile *ideal* olmayabilir. İnsan veya siyasal bilimcinin bu iki tür davranıştan birine ağırlık vermesi, ideal ile gerçek ikilemini karşı karşıya getirebilmektedir.

- Kültür, biyolojik (yaşamsal) ve onlardan doğan toplumsal ihtiyaçları karşılayıcı, yani *işlevseldir*. Kültürel kurumlar ve ilkeler, başarısı denenmiş çözüm yollarıdır. Doyum (tatmin), alışkanlıkları destekler ve pekiştirir; duyumsuzluk ise değişim ve boşluklara yol açmaktadır. Süreklilik, doyumun, duyumsuzluktan biraz daha fazla oluşuna bağlanabilir. Madem ki, biyolojik ihtiyaçlar evrenseldir, bunlara cevap veren değerlerin yani kültürlerin belli ölçülerde benzer olması kaçınılmazdır.
- Hemen her kültürün öğeleri, uyum ve doyum sürecinin sonucu olarak bütünleşmek ya

da öyle görünmek eğilimindedir.

Ancak kimi işlevcilerin ileri sürdüğü gibi, kültürün tam anlamıyla bir bütün ya da bütünleşmiş sistem olduğunu söylemek güçtür. Tarihi ve çevresel etkenlere çelişkilere açık olan kültürler tam bir bütünlük kazanamazlar. Kazanır gibi olurken, iç-dış güçler dinamiği, dengeyi ve bütünleşme sürecini alt üst eder. *Bütünlük bir idealdir*. Bütünleşme yerini hemen ayırmaya, çatışmaya bırakır.

- Kültürün bir bütün ya da ‘sistem’ olduğu sık sık yenilenir. Ancak, sistemi tanımak zor olduğu gibi, kültürün belki de tam bir sistem olmadığı savunmak daha kolaydır. Kültür varlığı tümüyle maddi veya gözlemlenebilir bir olgu veya nesnel bir varlık değildir. Öyleyse, kültür kavramı, hayatla ilgili soyut bir kavramdır. Bu kavram bir coğrafya haritası gibidir. Yeryüzü öğelerini ve engebelerini simgeleyen harita nasıl bir soyutlama ise kültür kavramı da aynen bir soyutlamadır. Kültürel kurum, kavram ve süreçler gerçekliğin adları ve soyutlamalarıdır.

Kültür varlığının bu (soyut) özelliği yalnız kültür varlığıyla değil, bilgi sahibi olduğumuz her varlıkla ilgili bir bilgi problemidir. Olay ve olgunun kendisi nesnel bir gerçeklik ise, onunla ilgili bilgilerimiz o olay veya olgunun öznel soyutlamasıdır. Somut gerçeklikte onun soyut bilgisinin birbirine ne kadar benzediği, her bilim alanında olduğu gibi kültür alanındaki temel sorunlardan biridir. Belki kültür alanında bu sorun daha da önemlidir, çünkü öteki bilim alanlarında çalışan bilginler Doğa'nın nesnel olguları üzerindeki gözlem ve kanılarını tartışırken, kültür alanında kişiler, kendi hayatlarıyla ilgili inanç ve değerlerini karşılaştırmakta ve tartışmaktadır (Güvenç, 1997).

2.1.1 Kültür, İnsan ve Çevre

İnsan ve çevre etkileşimi bağlamında ele alındığında, kültür çevrenin biçimlenmesi açısından büyük önem taşımaktadır. **Altman**, insan-çevre ilişkileri açısından kültür kavramını, çeşitli temel özelliklerine ayırarak tanımlamaya çalışmaktadır. Bunlardan ilki, kültürün inançlar ve algılamalar; değerler ve normlar; grup ya da toplum davranışları ve alışkanlıkları seti olduğuna dayanmaktadır. İkinci özellik, kültür sözcüğünün belirli bir grup tarafından ortak görüş olarak paylaşılan (Hristiyan dininin batı kültürlerinde ortak bir inanış olması gibi) biliş, hissediş ve davranışları belirlemek için kullanılmasıdır. Çok yavaş oluşan kültür değişimine rağmen eğitim ve sosyalizasyon süreci ile kültürün kendi kendini koruması görüşüne dayanan üçüncü özellik ise, ortak inanışlar, değerler ve davranış biçimlerinin bir nesilden ötekine aktarılmasıdır. Dördüncüsü ise, kültürün fiziksel çevrede belirmesi; konut; yerleşme ve tüm

yapay çevrenin kültürel değerleri yansıtmaması olgusudur (Turgut, 1990).

Rapoport da insan-çevre ilişkilerinde kültürü, birbirini tanımlayan bütünleşik üç bakış açısı ile tanımlamaktadır. Birinci yaklaşıma göre kültür, tipik bir grubun yaşam şeklidir. İkincisi, kültürün sembolik kodlarla oluşmuş bilişsel şemalar, semboller ve anlamlar sistemi olduğuna dayanmaktadır. Üçüncüsü ise kültürün, ekoloji ve kaynaklarla ilgili olarak hayatta kalabilme için uyum sağlama stratejileri seti olduğunu savunan bakış açısıdır. Rapoport aynı zamanda, geniş kapsamlı olarak ele aldığı kültürü bileşenlerine ayırarak, kültür ve insan davranışı arasındaki ilişkiyi; dünya görüşü, inanışlar, değerler, imge ya da şemalar ve yaşam şekilleri, eylemler zinciri olarak soyuttan somuta bir süreç ile açıklamaktadır. Tüm çalışmalarında, kültür kavramının konut formu ve tasarımıdaki rolü üzerinde önemle duran Rapoport, yaptığı üç temel kültür tanımından ilk ikisini, konut ve çevresi ile direkt ilişkili olduğunu vurgulamaktadır. Genel olarak değerler ve imgeler, dini inançlar, aile strüktürü, sosyal organizasyonlar, bireyler arasındaki sosyal ilişkiler ve yaşam şekli olarak belirlediği, konut formunu etkileyen, kültürel bileşenlerini, kullanıcı grubu özellikleri; yaşam şekli ve önemli eylemler setini tanımlayan kültürel öz elemanları ile analiz etmektedir. İncelenen kültürel öz elemanlar:

- Budunsal, dil ve din benzeri özellikler,
- Aile ve akrabalık strüktürleri ve çocuk yetiştirme yöntemleri,
- Yerleşme örüntüleri, toprak bölünmeleri ve toprak sahipliği sistemleri,
- Yiyecek alışkanlıkları,
- Töresel ve sembolik sistemler,
- Statü belirleme yöntemleri ve sosyal kimlik,
- Tavırlar ve sözsüz iletişim,
- Bilişsel şema,
- Mahremiyet, yoğunluk, egemenlik sınırı,
- Konuttaki davranışlar,
- Çalışma, ortak iş yapma, ticaret gibi çeşitli mekanizmalar şeklinde sıralanan elemanlar arasından seçilebilmektedir (Turgut, 1990).

Konut ve kültür çalışmalarının, sosyo-politik, kültürel ve tarihsel kapsamda ele alınması gerekliliğini savunan **Lawrence**, kültür kavramının konut tasarımı ve kullanımı üzerindeki önemini vurgularken; kültür değişkenlerinin birbirleriyle ilişkili olan iki ayrı grupta ele alınması gerekliliğini savunmaktadır. Bunlardan ilki normatif kavramlar ve anlamlar setinin oluşturduğu görünmeyen faktörlerdir. Bu grupta, kültürel değişkenler, dünya görüşünü

belirleyen idealleştirilmiş bir modelin etik ve estetik prensiplerinden oluşmuştur. İkinci gruptaki değişkenler ise bireysel ve grup davranışlarından oluşan örüntü haline gelmiş davranışsal süreçlerdir. Özetle Lawrence kültürü normatif kavramlar ve insan davranışıyla ilgili süreçler, ya da görünen ve görünmeyen kültürel faktörler olarak iki ayrı grupta ele almaktadır. Konut araştırmalarını tarihsel ve kültürel bir perspektifle ele alan, konutu kültür ve çevre ilişkilerinin bir yansıması olarak inceleyen **Altman** ise, kültürel faktörleri; dünya görüşü, çevresel bilişim ve algılamalar, mahremiyet düzeni ve diğer değerler, sosyal yapılar ve aile yapıları olarak sıralamaktadır (Turgut, 1990).

Yapılan bu çalışmalar ve sınıflandırmalardan, kültür sözcüğünün tanımlanması zor bir kavram olduğu ve kültürü tanımlamaya çalışanların, onun bir bileşeni, süreci veya niteliğine ağırlık vermek zorunda kaldıkları sonucu çıkmaktadır. Kültür kavramındaki kargaşa ve belirsizlik de, kültürden söz edildiğinde, hangi bileşenin ele alındığının açıkça belirtilmemesinden kaynaklanmaktadır (Turgut, 1990).

Böylesine geniş bir varlığın, bilimsel yöntem ve tekniklerle incelenmesi hiç kolay olmamıştır. İnsanbilimleri ailesine giren çeşitli bilimsel disiplinler, bu olgunun farklı yanlarını, türlerini, tarihini, sanatını, dinini, dilini, kurumların işleyişini, değişimini, gelişmesini, *bütünleşme* ve *çözülme* süreçlerini incelemeye çalışırlar. Bu farklı çabaların sonucunda, kültür varlıklarının - dolayısıyla insanların- geçmişini, bugününü ve doğasını anlamaya, yakın geleceğini ve kader çizgisinin yönünü görmeye başlayabiliriz. İnsan bilgisi olarak kültür -tıpkı genel tarih gibi- yarın ne yapacağımızı, ne yapmamız gerektiğini söylemez ama bizi düşünmeye, araştırmaya, tartışmaya çağırır. Dini kültürler, geçmişte olup bitenleri yorumlayıp, olacakları haber verirken, sanatçılar olabilecekleri araştırır. Bilimsel anlamda kültür, kendi yazgısını çizen insana şöyle sorar:

“Ey yolcu! Kimsin, nesin, necisin, nereden gelmiş, nereye gidersin?”

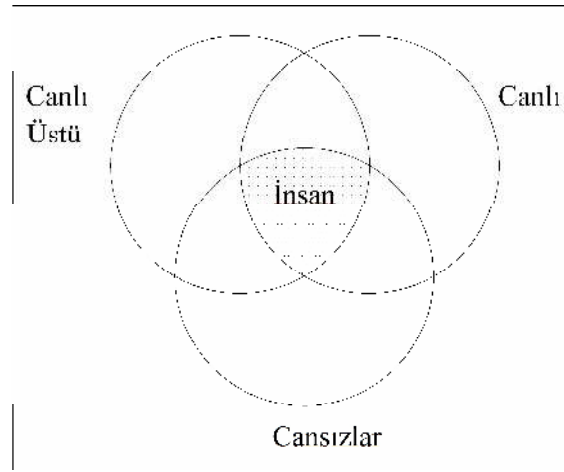
Bilimsel anlamda kültür, yanıtlardan çok varlıkla ilgili temel sorular üzerinde durur. Sözcüğü: *İnsanlar ve toplumlar neden benzer, ne kadar farklıdır, neden veya nasıl değişir?* Bu sorulara bilim, din ve sanat insanların verdiği yanıtlar çok *değişik hatta çelişik* olabilir. Önemli olan *çeşitliliğin simgelediği birlik ve bütünlüktür* (Güvenç, 1997).

Cansız → Canlı → Canlıüstü

Üzerinde yaşadığımız dünyaya şöyle bir bakılırsa, çevremizdeki şeylerin ve nesnelerin *canlı* ve *cansız* olarak iki büyük gruba/alana/aleme yayıldığı görülmektedir. Canlı ve cansız

alemlerin toplamına *Doğa* veya *doğal çevre* adı verilir. Öyleyse ‘Doğa’, *canlı ve cansızlardan oluşan bir varlık* alanıdır. İşte bu doğal çevrenin ve hayvanlar aleminin bir türü ve üyesi olarak ortaya çıkmış olan insan, Doğa’ya karşı yaşam savaşımını sürdürürken, öteki canlılardan ayrılarak, kendi yaşantı, deneyim ve birikimlerini toparlayıp biriktirerek, bugün kültür adı verilen *canlıüstü (süperorganik)* varlık alanını yaratan tek yaratık olmuştur. Günlük dillerde, bu varlık alanına *kültür* veya *uygarlık (medeniyet)* denmektedir (Güvenç, 1997).

İnsanoğlu, ‘Doğa’ adını verdiği canlı-cansız varlıklarla kendi yarattığı canlı-üstü varlık alanının arakesitinde yaşar (Güvenç, 1985)



Şekil 2.2 İnsanoğlunun canlı-cansız ve canlı-üstü varlık alanlarının ara kesitindeki yeri (Güvenç, 1985)

Atalarımızın yaratıp bize miras bıraktığı kültür, bizi yaratırken, bizim o mirasa kattıklarımızla birlikte gelecek kuşaklara miras kalır, onları yaratır. Kültür/uygarlık, tıpkı tüm canlı varlıklar gibi, yaşar, gelişir-değişir ama ölümsüzdür. Onun için ‘canlı-üstü’ bir varlıktır, kültür. Ölümlü (canlı) insan, bu sürekli zincirin hem yaratıcısı hem yarattığı olur; böylece o da ölümsüzlüğe ulaşır. Kültür/medeniyet, canlı-üstüdür. Ama metafizik (fizik-ötesi) bir varlık değildir. Canlı bir varlık olan insanla birlikte yaşar, gelişir, yani değişir (Güvenç, 1985).

İnsantürü, bir canlı olarak canlıüstü varlık alanını yaratmakta, ama aynı varlık alanı da insanı daha doğduğu günden başlayarak sarıp kucaklamakta; kurgulayıp programlamakta; belli kalıplara dökerek adeta yeni baştan yaratmaktadır. Kültürü taşıyan toplum çevresi (*sosyo*), insan yavrusunun canlı bedenini (*biyo*) etkilemekte, davranışlarımızın programı olan kişiliğini (*ruhu/psiko*) oluşturmaktadır. Psikiatrist **Fenichel**’in önerdiği şu şemaya göre:

Sosyo

↓↑ → *Psiko*

Biyo

İnsan varlığında gözlenen çoğu çelişkilerin kaynağı, bu oluşumda saklıdır (Güvenç, 1997).

Günlük konuşma dilinde, ‘ruh’ adı verilen *psikolojik* varlık alanını belirleyenler, toplum ve biyoloji ise, bireyler neden bu derece farklı olabilmektedir? Kültür kuramının, hatta sosyal bilimlerin en çetin sorularından birisi budur. Bunu iki sebebi vardır; a) Toplumla bireyin biyolojisi arasındaki etkileşim (yaşantılar), kültürel farklardan dolayı eşit değildir. b) insan yavruları, görünüşte birbirine benzeseler bile, *genetik* (kalıtsal) bakımdan farklıdırlar. Bu yüzden, görünüşte *aynı* (!) eğitimi alan-veren topluluklar, bireyler, kişiler hatta ikizler, *genetik* bakımdan birbirinden yine de farklıdır. Aynı süreçlerden geçseler de, birbirinden az veya çok farklı kişiler olmaktadır. Toplum ve kültür, bebeği etkiler, ona özdeşi olmayan özgün kişilik kazandırır ama bireysel (genetik) farkları tümüyle ortadan kaldırmaz (Güvenç, 1997).

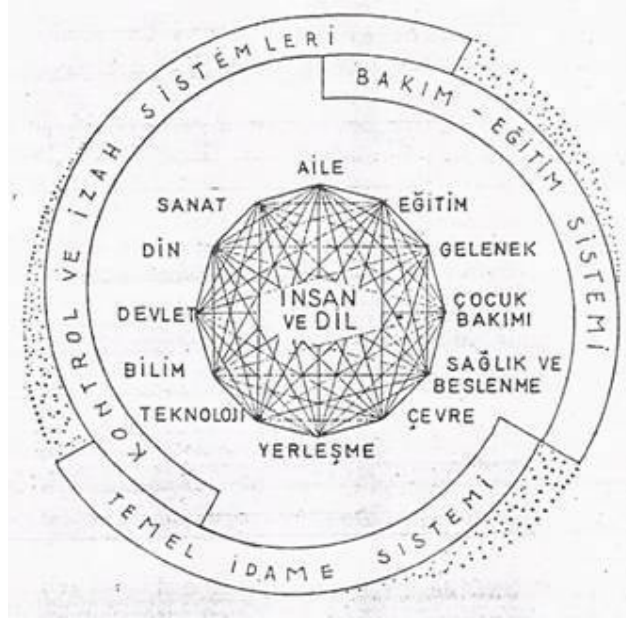
Sorokin ve **Kroeber** gibi bilginlerin ‘*canlıüstü*’ varlık alanı adını verdiği *kültür* veya *uygarlık*, toplumbilimcilerin çalıştığı toplum alanından farklı, daha geniş bir alandır. Canlıüstü varlık, yukarıda ilişkilerini izlemeye çalıştığımız, *toplum, kültür ve kişilik sistemlerini* de içine alan bir *üst sistem*dir. Başka bir deyişle, insan varlığını, kaderini belirleyen, yalnız *toplum*, yalnız *kültür* ve *kşilik sistemi* (karakter) değil, fakat bunların *bileşkesidir*. Toplu yaşayan her canlı türünün kültürü yoktur. Sözcelişi arı ve karınca gibi böcek türleri toplu yaşarlar fakat kültür yaratmazlar. Böceklerin toplum düzeni *genetik bir programla* sağlanmaktadır. Oysa insan, ana baba ve çevresinden aldığı veya kendi deneyimleriyle öğrendiklerini, kendisinden sonraki kuşaklara, toplumlara, kültürlere aktarabilmektedir, *dili, yazısı ve kültürü ile* (Güvenç, 1997).

2.1.2 Kültür Varlığının Başlıca Değişkenleri

İnsan, Yeryüzünün belli bir bölgesinde, belli bir ülkede, soyu-sopu belli bir ailenin yavrusu olarak dünyaya gelir. Ana-baba, konu-komşulardan oluşan bir toplulukta büyür. Onların dilini töresini öğrenir; daha geniş bir varlık olan toplumun da üyesi olur. Yemeğini yer, suyunu içer, okuluna gider; toplumun verdiğini alır, istediğini öder; gereğinde canını verir. Doğrusunu doğru beller, yanlışını yanlış! İnsan, bütün bunları eğitimle yani yaşayarak öğrenir. Eğitim, beşikten mezara sürer. İnsan ve kültür biliminde ‘*kültürleme*’ (*enculturation*) adı verilen bu süreç sonunda, arılar ya da karıncalar gibi, özdeş bireyler olmayız ama birbirini tanıyan,

anlayan kişiler, aynı toplum, ulus ya da birliğin üyeleri oluruz (Güvenç, 1985).

Öyleyse, toplum varlığını oluşturan, yaşatan sadece soylar, sayılar değil, ortak bir kültürün varlığıdır. Kültür ortaklığımızın belli başlı kurum değişkenleri Şekil 2.3’de görülmektedir (Güvenç, 1985).



Şekil 2.3 Kültür kurumları ve ‘yumak’ modeli (Güvenç, 1985)

Kültür varlığını oluşturan kurum ve değişkenler birbirinden tam bağımsız (özerk) olmadığı gibi, çok sayıda ve karşılıklı bağlarla birbirine bağlıdır ki buna ‘Yumak’ adı verilmektedir (Güvenç, 1985).

Sosyal bilimciler, ideolojiler üstü bir tutum ve çoğunlukla, kültürel kurum ve değişkenlerin karşılıklı etkileşim (*interaction*) ve bağımlılık (*interdependency*) içinde olduklarını söyler, kabul eder de, bunun ne tür bir bağa ya da nasıl sağlandığı üzerinde çoğu zaman yeterince durmazlar (Güvenç, 1985).

Bu bağlardan biri *dil* (iletişim-haberleşme) sistemi; öteki, o toplumda yaygın ve egemen olan ulusal kişilik (karakter-şahsiyet) yapısıdır. Kişiler olarak birbirimize benzediğimiz ve ortak bir dili konuşup anladığımız için, toplumsal/kültürel değişkenler özgün bir bütünlük, ulusal bir *varlık* olur (Güvenç, 1985).

Ulusal/kültürel varlık bir *bütündür* ama öteki kültürel bütünlerden tümüyle bağımsız değildir. Onların pek çoğu ile uzaktan yakından, sürekli ve karşılıklı etkileşim içindedir. Şekil 2.3’deki

Yumaklararası oklar bunu simgelemektedir. Bu etkileşime ‘*kültürleşme*’ (*acculturation*) denmektedir (Güvenç, 1985).

Kültür kavramını soyut kavramlardan somut örneklerle göre incelersek; kültürbilimcilere göre, her toplum, kültür varlığını oluşturan ortak kurum ve benzer değişkenlerden kendine özgü, yepyeni bütünler oluşturur. Bu sentez *biriciktir*, millidir, özgündür. Zaman-mekanda tam bir benzeri-özdeşi yoktur. İşte bu ilkeye batılı bilginler ‘*pattern*’ (kalıp, örüntü) ya da *configuration* (biçim, biçim alış, biçimleniş) demektedir (Güvenç, 1985).

Toplumlar ve uluslar, kural olarak, benzer malzemelerden değişik yüzler ya da maskeler üreten, türeten sanatçılara benzerler (Güvenç, 1985).

Kültürel muhtevanın, yaklaşık %90’ı ortak kökenli yani birbirinden alınmış, esinlenmiş olduğu halde, bugün dünyamızda on bini aşkın dil-kültür sisteminin yaşadığı bilinmektedir. Kültürlerin özgün kimliği, muhtevayı taşıyan ve karşılıklı ilişkileri kuran *dil*’de görülebilir. Öyleyse, temel soru şudur: Kaç çeşit kültür ya da kültür kalıbı vardır?

Kültür tarihi boyunca geçmişte, ya da günümüzde kaç çeşit kültür bulunduğu, soruyu soran çoğu araştırmacıları uğraştıran çetin bir konu olmuştur. Geçmiştekileri bir yana bırakalım bugün yaşayanların -bilinen kültürlerin çeşitliliği- aklın alamayacağı düzeylere ulaşmaktadır (Güvenç, 1985).

İnsan, toplum ve kültür varlıkları, birbirinden bağımsız yaşayan adalar, adacıklar değildir. Belki bir zamanlar öyleydiler ama artık ada kalmamıştır. Her kültür ve uygarlık alanı çevresini etkilediği gibi, (doğal ve kültürel) çevreden etkilenir ve değişir; değişimiyle de kendi çevresini ve öteki varlıkları etkiler (Güvenç, 1985).

Her toplumun özgün bir kültürü olduğu tezini savunan (*particularist*) tarihçiler (Güvenç, 1976) yanında, toplumların kültürel gelişme aşamalarına göre sınıflanmasını öneren bilginler vardır. Bu ikinci eğilime göre, insanlar bugüne kadar başlıca şu kültürel evrelerden geçmişlerdir:

Çizelge 2.1 Kültürel evreler (Güvenç, 1985)

<i>Evresi</i>	<i>Devrimi</i>	<i>Süre</i>
Avcılık-Toplayıcılık		2 milyon yıl
Hayvancılık-Tarım	Neolitik (Tarım)	10 bin yıl
Sanayi-Kent	Sanayi (Endüstri)	1/4 bin yıl
Geleceğin Toplumu	Enformatik (Bilişim)	1/4 yy

Sınıflansın ya da sınıflanmasın, kültür bilimcilerin büyük çoğunluğu, bir toplumu gerçekten tanıyabilmek (anlayabilmek) için, ‘*kültür tarihini*’ incelemek gerektiği ilkesinde birleşirler (Güvenç, 1985).

Doğa’nın ya da Tanrı’nın yarattıklarına karşılık, insanoğlunun, yaşayarak yarattığı, öğrendiği, öğrettiği, aktardığı, geliştirdiği *maddi manevi her şey* bilimsel anlamda *kültür* ise, böylesine geniş bir kültür kavramının öğeleri nelerdir? Sayılıp sıralanabilir mi, sınıflanabilir mi?

Bu soru bilim adamlarını öylesine zorlamış ki, dayanamayıp saymaya başlamışlardır. Bakmışlar ki, öğeler saymakla tükenecek gibi değil, gruplamaya ya da sınıflamaya başlamışlardır. Öyle grup ve sınıflar ki, sayıp dökmediklerimiz de -istenirse- o sınıflara eklenebilir. Zaten amaç da eksiksiz bir sayım döküm *yapmaktan çok, kültürün içeriği (muhtevası) hakkında fikir* vermek, bir el kitabı veya rehber hazırlamaktır (Güvenç, 1997).

Bazı doğu dillerinde ve Türkçe’de büyük sayılar sekizli rakamlarla dile getirilir: 8 ve 88 gibi. Bizim 88 türlü işimiz, Japonların 88 milyon tanrısı gibi. Etnolog ve halkbilimcilerin ‘kadrolar’ adını verdiği kültürel öğeler de, biz Türklerden ve Japonlardan bağımsız olarak - belki tümünden bir rastlantı olarak- 8’lerle ifade edilmiştir: 8, 88 ve 888 gibi (Güvenç, 1997).

İlk sekizli sınıflamaya giren öğeler şunlardır:

- Töreler, kaynaklar
- Aile, akrabalık ilişkileri
- Bilgi (bilim, sanat, felsefe)
- Yerleşmeler (köy, kent v.d.)
- Üretim-Tüketim
- Din-devlet, hukuk (yönetim)
- Doğal (!) çevre (Güvenç, 1997).

Çizelge 2.2 Kültürel öğeler tablosu (Güvenç, 1997)

Kültürel Öğeler (Muhteva) Tablosu		
Araştırmacı ve Yazarlara Rehber		
00 Öteki Kategorilere Girmeyen (Müteferrik) Öğeler		
10 Genel Yönelim	11 Kaynaklar	12 Yöntembilim
13 Coğrafya	14 İnsan Biyolojisi	15 Davranış ve Kişilik
16 Demografya	17 Tarih ve Kültür	18 Tüm Kültür
19 Dil	20 Haberleşme - İletişim	21 Dil Kaynakları
22 Beslenme	23 Hayvancılık	24 Tarım
25 Besin Teknolojisi	26 Besin Tüketimi	27 İçki, İlaç, Uyuşturucu
28 Deri, Tuhafiye	29 Giyim kuşam	30 Süsler, Takılar
31 Doğal Kaynaklar	32 Malzeme Üretimi	33 İnşaat (Yapı) İşleri
34 Yapılar, Binalar	35 Yapı İşletme - Bakımı	36 Yerleşmeler
37 Enerji ve Endüstri	38 Kimya Endüstrisi	39 Ağır Sanayi
40 Makineler	41 Araç ve Gereçler	42 Mal - Mülk, Mülkiyet
43 Değiş - tokuş	44 Piyasa Ekonomisi	45 Finansman
46 İşler ve İşçiler	47 Ekonomik Örgütler	48 Turizm ve Ulaşım
49 Kara Ulaşımı	50 Deniz ve Havayolları	51 Hayat Sigortaları
52 Dinlenme	53 Güzel Sanatlar	54 Eğlenceler
55 Birey ve Hareketlilik	56 Tabakalaşma	57 Kişiler arası İlişkiler
58 Evlilik	59 Aile Kurumu	60 Akrabalık
61 Akraba Grupları	62 Mahalle, Semt, Köy	63 Mekan Örgütleri
64 Devlet	65 Hükümet	66 Siyasal Davranış
67 Hukuk	68 Suç ve Ceza	69 Yargılama Düzeni
70 Silahlı Kuvvetler	71 Savaş Teknolojisi	72 Savaş
73 Sosyal Sorunlar	74 Sosyal Güvenlik	75 Sağlık - Hastalık ve Tıp
76 Ölüm	77 Dini İnançlar	78 Dini Davranışlar
79 Dini Kuruluşlar	80 Sayılar ve Ölçüler	81 Kesin Bilgiler
82 Doğa ve İnsan	83 Cinsiyet	84 Çoğalma
85 Bebek ve Çocuk	86 Toplumsallaştırma	87 Eğitim Süreci
	88 Delikanlılık, Erginlik ve Yaşlılık	

Bu tabloya bakılırsa, geriye fazla bir şeyin kalmadığı hemen görülebilir. Ne var ki, meraklıları sekiz öğeden her birinin çeşitlerini bulup sayarak listeyi ilk aşamada 88'e, ikinci ve daha yorucu olan ayrıntılı bir çalışmayla da 888'e çıkarmayı başarmışlardır. Kuşkusuz, bu sayı da bir basitleştirme ve indirgemedir. Kültürbiliminin ve kültürbilimcilerin amacı ve görevi bu sayıyı sonsuza dek artırmak değil, belli bir düzeyde tutup, çeşitli bilimsel disiplinlerin ilgi alanına giren konular arasındaki ilişkileri bir kültür bütünlüğü içinde incelemek ve

genellemelere yönelik sonuçlara varmak olmuştur (Güvenç, 1997).

En basit ve yalın düzeyde bile, en azından 10-15 adet bilimsel disiplinin bulgularını bir araya getirmek, bu bilgilerden her birinin kabul edebileceği sonuçlar çıkarmak kolay olmamıştır (Güvenç, 1997).

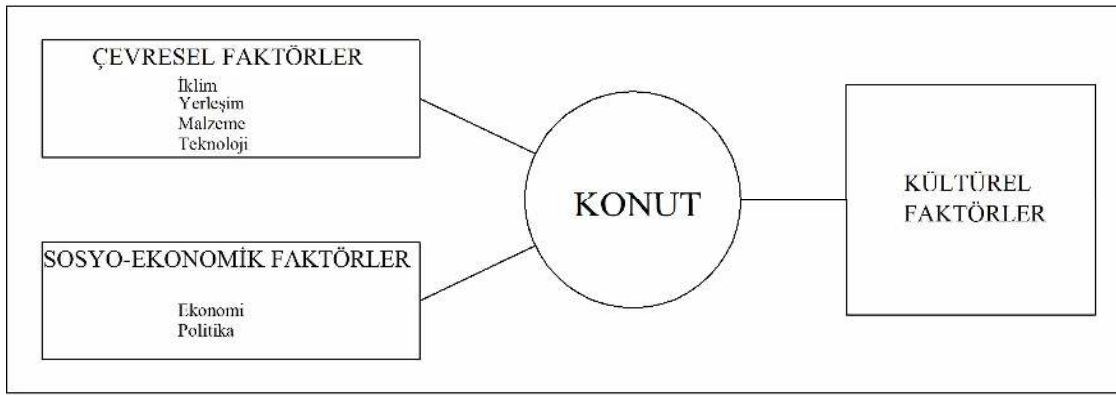
Alan çalışmasının, araştırmanın ve araştırmacının amaçlarına bağlı olarak, bir kültür çalışmasında, bu öğelerden sadece bir ikisi, 5-10 tanesi veya yüzlercesi dikkate alınabilir. Sadece okuyucuya bir fikir vermek amacıyla, profesyoneller tarafından hazırlanmış olan 88'lik bir kültürel muhteva rehberinin ana veya ara başlıkları Çizelge 2.2'de uluslar arası kod veya çağrı numaralarıyla birlikte verilmektedir. Çizelge 2.2'nin incelenmesinden kolayca görüleceği gibi, bu başlıklar dahi son derece kapsamlı olduğu için, uygulamada daha özgül konulara inilebilir ya da gidilebilir. Çizelge 2.2'deki listede yer alan 15, 36 ve 79 sayılı öğelerin alt bölümleri aşağıda Çizelge 2.3'de gösterilmiştir (Güvenç, 1997):

Çizelge 2.3 Kültürel öğelerin alt başlıkları (Güvenç, 1997)

Kültürel Öğelerin Alt Başlıkları (888'lik Sınıflamadan Seçilmiş Örnekler)		
15 Davranış ve Kişilik	36 Yerleşmeler	79 Dini Kurumlar
151 Duyum ve algılama	361 Biçimler	791 Falcılar, cinciler
152 Duygular, dürtüler	362 Konutlar	792 Ermişler
153 Davranış değişikliği	363 Yollar - trafik	793 Hacı - Hocalar
154 Uyum Süreci	364 Kanalizasyon	794 Cemaat
155 Kültür - Kişilik	365 Kamu yapıları	795 Tarikatlar
156 Sosyal Kişilik	366 Ticarethane	796 Törenler
157 Kişilik	367 Parklar	797 Bayramlar
158 Kişilik Sorunları	368 Kentsel Kurum	798 Misyonerler
159 Yaşam Öyküsü	369 Kent ve Köy	799 Dini Cezalar

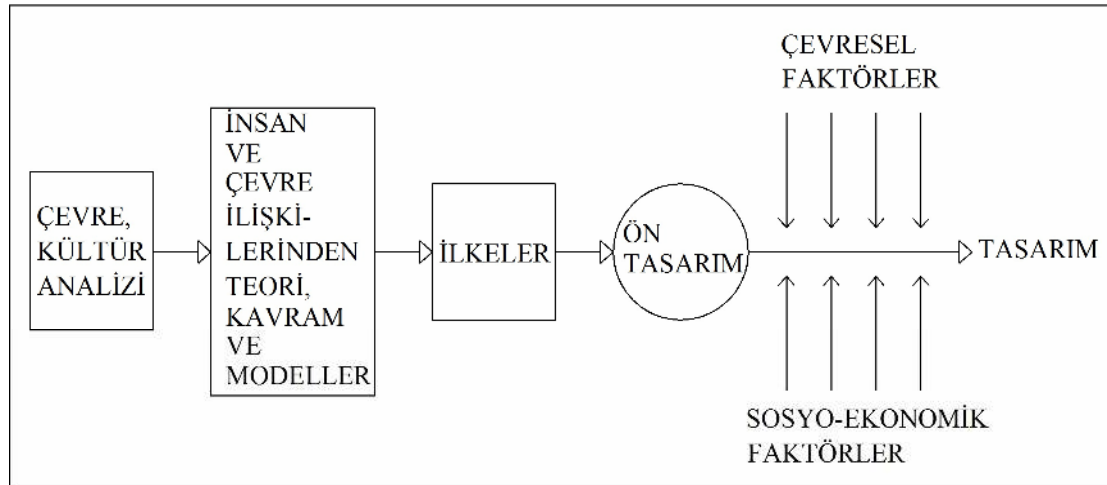
İnsan ve çevresi arasındaki ilişkinin zaman içindeki oluşumu, sosyal ve kültürel değişimleri yansıtmaktadır. Bu nedenle, genelleştirmeler, mekan olarak çok sayıda örneklere dayandırıldığı kadar; belirli karakteristiklere sahip; aynı değerleri, dünya görüşlerini ne yaşam şeklini paylaşan kullanıcı grupların analizin de kapsamalıdır. Bu ise, ancak sosyal ve mekansal parametreler arasındaki ilişkinin daha açık olduğu, geleneksel kültürlerin ve çevrenin analizi ile mümkün olabilmektedir (Turgut, 1990).

Çevre ve insanın karşılıklı etkileşiminde, insan daha sonra etkileneceği çevreyi yaratmaktadır. Örneğin Rapoport bir binayı; biyolojik yapı, sosyal organizasyon, dünya görüşü, yaşam şekli, sosyal ve psikolojik ihtiyaçlar, kişi ve grup ihtiyaçları, fiziksel ihtiyaçlar gibi bileşenleri ile *insan*; iklim, yerleşim, malzeme, teknoloji gibi bileşenleri ile *fiziksel çevre* arasındaki etkileşim olarak görmektedir. Bütün bu bileşenler bina formunun belirleyicileri olarak fiziksel, davranışsal ve kültürel faktörlerin önemini ortaya çıkarmaktadır. Çevre mikro ve mezo ölçekte ele alındığında; bir konutun oluşum sürecinde çevresel ve sosyo-ekonomik faktörler, kültür bileşenleri ve bina formu arasında dönüşümsel bir ilişki olduğu görülmektedir. Şekil 2.4’de holistik bir yaklaşımla bu ilişki gösterilmektedir (Turgut, 1990).



Şekil 2.4 Konut oluşumuna etki eden faktörler (Turgut, 1990)

Bu faktörlerin, konutun oluşumuna ve tasarıma etkisi belirli bir süreç içinde farklı aşamalarda olmaktadır. Şekil 2.5 bu süreci göstermektedir (Turgut, 1990).



Şekil 2.5 Konut oluşumuna etki eden faktörlerin tasarım süreci ile ilişkisi (Turgut, 1990)

2.1.3 Kültür, Davranış ve Mekan Etkileşimi

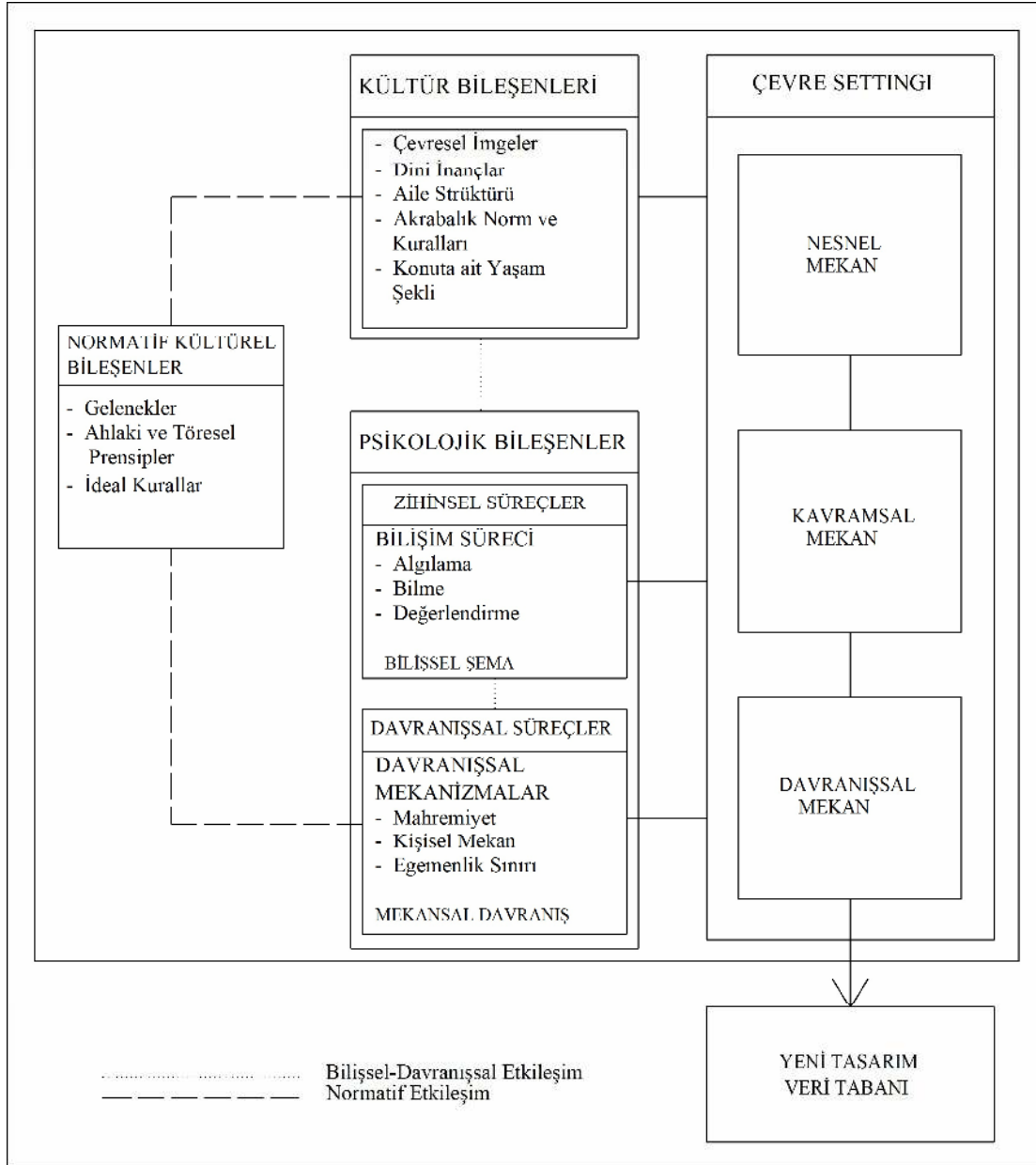
Mekan ile kültürel faktörler arasındaki etkileşimler, özellikle konut düzeyinde mekanın oluşumunda, iki özgün sürece dayandırılmaktadır.

- Konut mekanlarının oluşumu ve gelişiminde, çeşitli aşamalarda etkili olan, kültürel faktörler ile mekan arasındaki direkt etkileşimi ele alan *normatif* etkileşim süreci,
- Kültür mekan etkileşiminin, zihinsel süreçlere bağlı indirekt yapısını inceleyen *bilişsel* ve *davranışsal* etkileşim süreci.

Ancak dikkat edilecek en önemli nokta, bu iki etkileşimin birbirinden bağımsız olarak belirlenip analiz edilememesidir.       normatif kavramlar olarak adlandırılan kültürel değerler, kurallar, normlar davranışsal süreçleri ve mekan formunu direkt olarak etkiledikleri gibi, zihinsel süreçler aracılığı ile indirekt etkilerini sürdürmektedirler (Turgut, 1990).

Çizelge 2.4’de Kültür-Davranış-Mekan etkileşim sistemi, bilişsel-davranışsal ve normatif etkileşim doğrultusunda anlatılmaya çalışılmıştır. Etkileşim şeması incelenirken, bileşenler arasındaki bağlantıların bilgi, kontrol, ilişki ve zaman içinde oluşan dinamik süreci gösterdiği de dikkate alınmalıdır (Turgut, 1990).

Çizelge 2.4 Kültür-davranış-mekan etkileşim sistemi (Turgut, 1990)



2.2 Kimlik

Kimlik kelimesinin genel anlamı toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle, kişinin belirli bir kimse olmasını sağlayan koşulların bütünüdür. Mimarlıkta kimlik konusunda dünyanın pek çok yerinden örnekler verilebilir (Özgen, 2003).

Kimlik; kişilerin, grupların, toplum veya toplulukların ‘Kimsiniz, kimlerdensiniz?’ sorusuna verdiği yanıt ya da yanıtlardır [2].

Çeşitli dokümanlarda değişik şekilde tasnif edilen *kimlik*;

1. Kişisel kimlik (Ben kimim?)
2. Psikososyal kimlik (Biz kimiz?)
3. Ulusal/kültürel kimlik (Bizler hangi kültür ya da ulusa aidiz?)

veya;

1. Temel/tabii kimlikler (Aile, aşiret soy ve din esaslarından kaynaklanan)
2. Sonradan yaratılmış sosyo-politik kimlikler (millet, sosyal sınıf, vatandaşlık gibi sosyo-politik) olarak sınıflandırılmaktadır [2].

2.3 Kültürel Kimlik

Bir insanın, yerel, bölgesel, ulusal topluluğuyla ve bu topluluğu belirleyen ahlaki ve estetik değerler ve dille kendiliğinden özdeşleşmesi, bu topluluğun tarihine, geleneklerine, törelerine ve yaşam tarzlarına sahip çıkma biçimi; ortak bir yazgıya katlanma, bu yazgıyı paylaşma ya da değiştirme duygusu; sürekli olarak kendi görüntüsünü yansıtan, eğitim yoluyla kişiliğini oluşturmamasını ve çalışarak bu kişiliği geliştirmesini sağlayan kolektif bir ben’de yansılanma biçimi, işte *kültürel kimlik* budur (Unesco-Mimarlar Odası, 1990)

Aile dışındaki toplulukların ‘Kimsiniz, kimlerdensiniz?’ sorusuna verdiği yanıtlar, o gruba, toplum ya da topluluğa yaklaştıran ya da ondan uzaklaştıran, bir soy sop ya da tarih bilinci olabilir. Kişi ve grupların bu tür sorulara verdiği yanıtlar; kültüre, toplum yapısına, dünya görüşüne bağlıdır. Kimi Altaylı, kimi Müslüman, kimi Alevi, kimi aslen İstanbullu, kimi Çerkez, Gürcü, kimi Türkmen ya da Yürük olduğunu söylemektedir. Bunların hepsi birden kişilerin tarihi ya da ‘kültürel kimlik’leridir [2].

Devlet, millet, toplum ya da kültür varlığı açısından *kimlik*, topluluğu oluşturan bireylerin, ortak varlıkla özdeşleşmeleri, ortak ülkü ve simgelerde birleşmeleri, ortak tasa ve kıvançları paylaşma olgusudur [2].

Kültürel kimlik, her insan için, dünyayla ve toplumsal bütünle, ilişkilerini olumlu ya da olumsuz yönde belirleyen bir tür temel denklem işlevini görmektedir (Unesco-Mimarlar Odası, 1990).

Oysa günümüzde, halkların kültürel yaşamının temelini oluşturan şeyin tehdit altında olduğu gittikçe daha açık bir biçimde görülmektedir. Yerel kültürlere, yabancı kültürel modellerin dünya çapında yayılması, basın-yayın ve kitle iletişim araçlarının olağanüstü yankıları, üretim

tarzlarının evrenselleştirilmesine bağlı olarak zevklerin ve yaşam biçimlerinin standartlaşması, kimi geleneksel değerlerin yitip gitmesi ve yeni değerlerin güçlkle boy göstermesi, birçok toplumun, tehlike altında olan kültürel kimliklerini koruma, savunma ve geliştirme konusundaki kaygılarını açıklamaktadır (Unesco-Mimarlar Odası, 1990).

İlgili toplulukların, geçmişten devraldıkları kültür mirasına hırsla sarılıp içlerine kapanarak, dış etkilere yapay bir biçimde korunmaya çalışmaları elbette söz konusu değildir (Unesco-Mimarlar Odası, 1990).

Tem tersine, hedef, her halka, modern dünyanın bilgi ve becerilerine egemen olma olanağını vermek ve bir yandan da yenileme yeteneğini güçlendirmektir. Modernleşme süreci, ancak değişme etkenleriyle, süreklilik gerekleri arasında yeni dengeler kurabilirse bir anlam taşır. Burada göz ardı edilmemesi gereken temel nokta, bütün kültürlerin eş saygınlıkta olduğu ilkesidir. Başka kültürlerle, başka değerlere açılmak, bu anlamda, olsa olsa, kültürel kimliği zenginleştirip yenileyecektir (Unesco-Mimarlar Odası, 1990).

Kentleşme, sanayileşme, çevre kirlenmesi, silahlı çatışmalar ve kitle turizminin ölçsüz gelişmesi karşısındaki kültür varlıkları (sanat ve mimarlık yapıtları), kültürel ve doğal sitler, her geçen gün daha çok bozulma tehdidiyle karşı karşıyadır (Unesco-Mimarlar Odası, 1990).

2.4 Mimari Kimlik

Mimari = Fonksiyon + (Strüktür + Konstrüksiyon) + Sanatsal Değer

Mimari’yi yapıdan ayıran özelliğın, yukarıdaki sonuncu faktöre, yani sanatsal değere bağlı olduğu, genellikle üzerinde durulup savunulan bir konudur. Yüzyıl’ın en tanınmış mimarlık tarihçilerinden Prof. Nikolaus Pevsner de bu görüşün ünlü temsilcilerinden biridir (Özer, 2004).

Mimari’nin, Sanat’ın direkt bir dalı olup olmadığı ya da Mimari’ye Sanat’ın herhangi bir katkıda bulunup bulunamayacağı konuları yıllardır tartışılmaktadır. Günümüzün büyük isim yapmış Rus mimarlarından Felix Novikov, Unesco’nun yayın organı The Courier’ (Le Courier) dergisinin Haziran 1976 mesken özel sayısı için hazırlamış olduğu yazıda şöyle demektedir: “Ne kadar ileri gitmiş olursa olsun, teknolojinin çağdaş mimarlık sorununu tek başına çözemeyeceğı apaçık ortadadır. Bilimsel araştırmanın uyumlu bir çevre yaratma yolunda reçeteler üretebileceğıne inananlar bence yanılmaktadırlar. Ben kendi mimari tanımımı şu denklemle sunuyorum: Mimari = (Bilim + Teknoloji) x Sanat. Bilim ve teknoloji bileşenlerinin değeri ne olursa olsun, ‘sanat’ faktörü ortada bulunmadıkça olumlu bir sonuca

varılamaz” (Özer, 2004).

İşlevsel yararlılığa son derece önem veren bir ülkeden, ‘sanat’ bileşeninin lehinde böylesine kesin bir mesajın ortaya atılmış olması düşündürücü bir olaydır. Novikov’un getirdiği en önemli yenilik, her ne kadar basit bir rötuş izlenimini uyandırıyor da, Mimari’yi oluşturan bileşenleri toplamak yerine onları birbirleriyle çarpma yoluna gitmiş olmasıdır. Bu durumda, ‘sanat’ faktörü de dahil olmak üzere, adı geçen bileşenlerden herhangi birisi ihmal edildiği takdirde, sonuç gerçek anlamda bir ‘mimari yapıt’ olabilme şansını tümünden verebilmektedir (Özer, 2004).

O halde, Novikov’un önerisini izleyerek, Mimari’nin denklemsel sunuluşu aşağıdaki şekilde yapılabilir (Özer, 2004):

Mimari = Fonksiyon x (Strüktür + Konstrüksiyon) x Sanatsal Değer

Mimari, eylem olarak, “insanoğlunu ilgilendiren faaliyetleri barındırmak amacıyla uzayda mekan düzenlerinin oluşturulması” cümlesiyle tanımlanırsa, bugüne kadarki tüm yapı ürünlerini eksiksiz kapsayacağı gibi, gelecek için düşünülebilecek, hatta yer çekimiyle bağlarını belki de bütün bütüne kopartabilecek çözüm tarzlarına kapılarını daima açık bulunduracaktır (Özer, 2004).

Ancak, yukarda gördüğümüz üzere, mimarinin görevi bununla bitmemekte, ondan sanatsal bir katkı da beklenmektedir. Bunu, söz konusu faaliyetleri duygusal yönden etkileyerek, vurgulayarak, yücelterek barındırmak şeklinde de ifade edebiliriz. O halde, Mimari’nin daha ileri, daha doğru bir tanımı şöyle olabilecektir: “İnsanoğlunu ilgilendiren faaliyetleri barındırmak amacıyla, uzayda -bu faaliyetleri duygusal yönden de destekleyebilecek nitelikte-mekan düzenleri oluşturma becerisi”. Bu tanımda, ‘duygusal etkililik’ için her türlü görelilikten uzak kalınarak, adı geçen etkililik, duruma göre, barındırılan faaliyetin işlevsel karakterine bırakılmaktadır. Demek oluyor ki, bir yapının gerçek anlamda mimari ürün sayılabilmesi için, sadece belirli faaliyetleri barındırabilmesi yeterli bir koşul olmayacak, ondan bu faaliyetlere duygusal yönden destek sağlaması da beklenecektir (Özer, 2004).

Böylece, bu aşamada ‘mimari yapıt’ı şöyle tanımlamak mümkündür: “İnsanoğlunu ilgilendiren faaliyetleri duygusal yönden de destekleyerek barındırabilen mekan düzeni” (Özer, 2004).

Mimarinin bugünkü anlayışa ve duruma en iyi şekilde cevap verebilecek tanımını aşağı yukarı şöyle formüle edilebilir: “Belirli bir toplumun gerçek ihtiyaçlarıyla imkanları çerçevesinde, o toplumu ilgilendiren faaliyetleri duygusal yönden de destekleyerek barındırabilecek nitelikte mekan düzenleri oluşturma becerisi” (Özer, 2004).

Demek oluyor ki, çağdaş mimari gerçekten etkili ve başarılı olabilmek için toplumu ilgilendiren tüm disiplinlerle yakın bir bağ kurmak, ekip çalışmasını geliştirmek, uzmanlaşmaya önem vermek sorumluluklarını taşımaktadır. Öte yandan, ölçeği ve niteliği ne olursa olsun, ortaya konacak her çözümün barındıracağı faaliyeti duygusal yönden destekleme zorunluluğunu da gözden kaçırmamak gerekecektir (Özer, 2004).



Şekil 2.6 Koshlhoff Kroniği’nden bir şantiyeyi gösteren gravür, Kain, 1499 (Özer, 2004)

Mimarlık, deneyimlerle oluşmuş davranışları yöneten, ifadelendiren ve şekillendiren işaretler sistemidir. Mimari işaretler, nesnenin kavranmasını sağlayan, işleviyle bütünleşmiş ve işlevini anlamlı kılan bütünlüklerdir. Diğer yandan mimarlık ekonomik, teknik ve mekanik kesinliklerle yaşam tarzını, değerlerini, kullanıcısının gereksinimlerini tanımlayan (gösteren) formlar bir tanımlama (gösterge) olarak da açıklanabilmektedir. Mimari ürünün, kimlikli olabilmesinin koşulu, bulunduğu coğrafyaya ait olabilmesiyle başlar. Aitlikle anlatılmak

istenen, ‘yer’li ve ‘zaman’lı olabilmektir (Özgen, 2003).

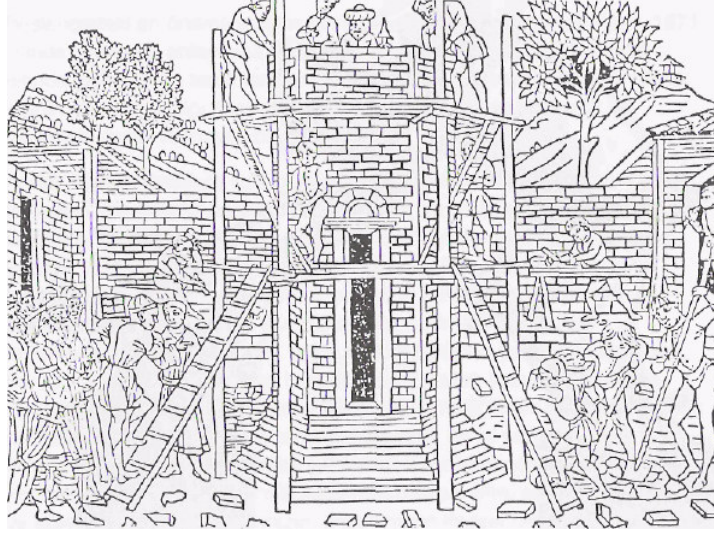
Mimari kimlik, şekillenmiş toplumsal değerlerden oluşan bir dildir ve her toplumda özgün linguistik bir yapısı vardır. Semantik ve semiyolojik analizlerle, kültürel form olarak mimarlığın, hangi linguistik yapıya sahip olduğu incelenebilir. Yapısal inceleme, mimari dilin gelişimini ve oluşumunu açıklayacaktır. Konuştuğumuz dilde olduğu gibi, mimari dilde de oyunlar, yan anlamlar söz konusudur. Her kelimenin olduğu gibi her formun da bir yan anlamı olabilir. Dili tanımak, ürüne yan anlamlar yüklememizi sağlar (Özgen, 2003).

Yukarıdaki söylemden yola çıkıldığında, toplumların kendine ait dilleri ve kültürleri olduğu kadar, bunların yarattığı mimari bir kimlikleri de olduğu bilinmektedir. ‘Akdeniz Mimarlığı’ örneğinde olduğu üzere, o bölgede yaşayan toplumların kültürünü etkilemiş coğrafi eleman olan bir deniz çevresinde oluşmuş büyük bir bölge boyutunda olabileceği gibi, o çevrenin bir bölümünde yaşayan tek bir topluma özgü özellikler de gösterebilir. Mimari öğelere, sahip oldukları biçimsel özellik ve bir araya gelerek oluşturdukları doku özellikleriyle bulundukları ortama ait anlam yüklenebilir. Binanın dış kabuğu, ilk bakışta çevresine ait olduğu sisteme ilişkin estetik değerleri yansıtan en önemli öğedir (Özgen, 2003).

Örneğin, Akdeniz mimarlığı olarak örneklenen, Akdeniz çevresine yerleşmiş toplumların yaşadığı bölgelerde gerek geleneksel, gerekse tasarımcının elinden çıkmış mimari örnekler, aynı zamanda bulundukları yerde yaşayan toplulukların da bir aynasıdır. Ege Adalarına egemen mimari tarz, çok yeşil olmayan bir çevre içinde yerleşmiş, tek odadan oluşan evlerde yaşayan halkın rahatlığını benimsercesine, küçük mekanların bir araya gelmesiyle oluşur. Evlerin oluşturduğu yapay çevre, gölgeli mekanlar yaratabilmesi amacıyla birbirine yakın yerleştirilmiş, temizliği ve ferahlığı vurgularcasına beyaza boyanmış binalardan oluşmaktadır (Özgen, 2003).

2.5 Kültür-Kültürel Kimlik-Mimari Kimlik Kavramları Arasındaki İlişki

Uygarlığın direkt etkisi altında kalan kültür dallarının belki de en önde geleni mimarlıktır. İnşaat yöntemleri, araçları, malzemeleri gibi faktörler mimarinin aynı çağda bile ülkeden ülkeye, bölgeden bölgeye, şehirden şehire ve mahalleden mahalleye büyük farklılaşmalar gösterebilmesini mümkün kılmıştır. Yine bu nedenle, mimari tasarlama tarih boyunca önemli değişikliklere uğramış, teknoloji zaman zaman üslup-yapıcı etken niteliğinde son sözü söyleyerek estetiğin, semantiğin belirleyicisi olmuştur (Özer, 2004).



Şekil 2.7 Jacopo Filippo Foresti de Bergamo, Supplementum Chronicarum'dan bir gravür, Venedik, 1490, Ortaçağ sonlarında bir şantiyenin görünümü (Özer, 2004)

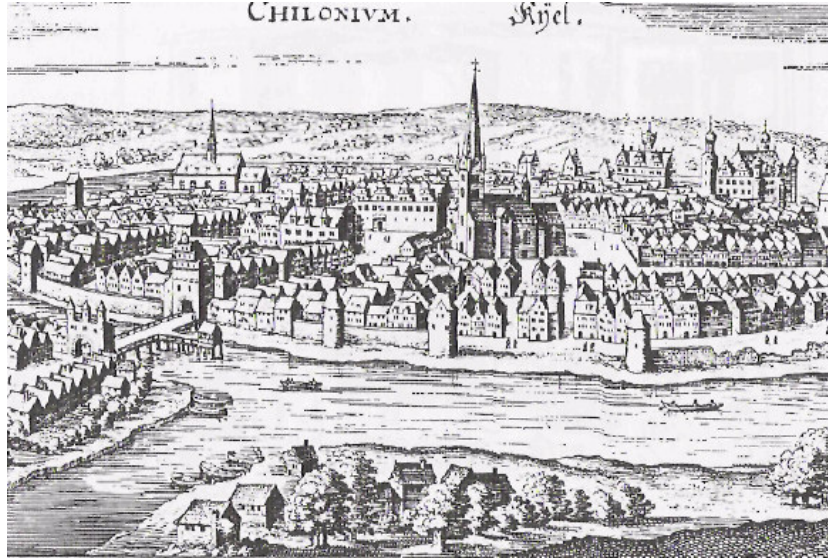
Kültür kavramı ülkemizde, 'bilgi' kavramı ile karıştırılmaktadır. Hatta okumuş-yazmışların da büyük bir çoğunluğu için kültür=bilgi'dir. Öteden beri radyoda, televizyonda, okulda düzenlenen çeşitli nitelik ve düzeylerdeki bilgi yarışmalarının 'kültür yarışması' adı altında sunulması, bu konudaki katılmış yanlışla, ondan kaynaklanan kavram kargaşasının başlıca sebebidir (Özer, 2004).

Daha bilimsel sayılabilecek bir düzeyde, kültür'ün özdeşleştirildiği diğer bir kavram da 'uygarlık', yani Osmanlıca'sıyla 'medeniyet'tir. Bunun, yine Latince'deki civis, civiis kelimelerinden Fransızca, İngilizce ve Almanca'ya sıçramış karşılıkları da sırasıyla civilisation, civilization ve Zivilisation. Fransızca'daki okunuşuyla 'sivilizasyon', çok ender de olsa, arada sırada bazı ağızlardan işitebildiğimiz bir kelimedir (Özer, 2004).

Ancak, zaman geçtikçe ilgili bilim adamları, antropologlar, kültür ve sanat tarihçileri son derece etkili maskeler üreten, ya da başarılı kilimler, halılar dokuyan, resimler, heykeller yapan, mimari yapıtlar inşa eden, besteler yaratan toplumlarda, sözelimi kaldırım, hela, kanalizasyon yapım ve bakımı, top-tüfek, tank, uçak, otomobil saat imalatı gibi hususların çoğunlukla belirli bir başarı düzeyine dahi vardırılamadığını fark etmişlerdir. Ve böylece, 'para, maddi üstünlük ve refah neredeyse, her şey de oradadır' anlayışı ister istemez ortadan kalkmış, kültür ile uygarlığı birbirinden ayırma zorunluluğu da kendiliğinden gündeme gelmiştir. McIver, bu durumu tanımlamalarında en iyi yansıtabilen isimlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendisine göre 'kültür', 'yaşayış ve düşünüş tarzımızda, günlük

ilişkilerimizde, sanatta, edebiyatta, sevinç ve eğlencelerimizde tabiatımızın, mizacımızın ifadesi'dir. 'Uygarlık' ise, "yaşayışını etkileyen koşulları kontrol altına almak amacıyla insanoğlunun sarf ettiği çabaların sonunda meydana gelen mekanizma ve örgütlerin tümü" dür (Özer, 2004).

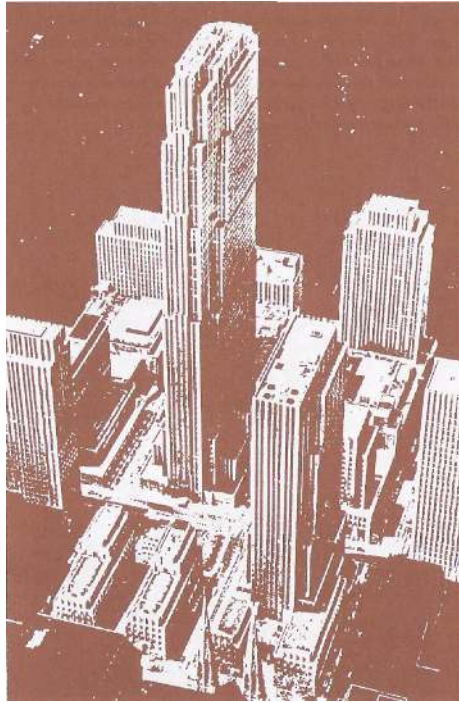
Mimarlık ve şehircilikte, uygarlıksal gelişimin biçimlere etkisi kaçınılmaz bir zorunluluk taşımaktadır. Almanya'daki Kiel şehrinin, yukarıdaki gravürde görünen Ortaçağ'a özgü yerleşim tarzıyla, bütünü oluşturan münferit mimari birimler, o çağın uygarlıksal özelliklerinin gerçek, otantik göstergeleriydi. 19'uncu Yüzyıl sonuna intikal etmiş haliyle bir tarihsel belge niteliğinde yaşatılmak istenen İtalya'nın Venedik şehri de, bugünkü görünümüyle, geçmişin uygarlık değerlerini yansıtarak, dünyanın dünyasına sığınmak isteyenleri sinesinde toplamaktadır. 20'nci Yüzyıl'ın belirgin özelliklerini taşıyan Rockefeller Merkezi ise, ona ait uygarlığın abartılmış, insani değerlere sırtını çevirmiş katı, acımasız taraflarını da mimari bir dille ifadelendirmeyi maalesef başarmıştır (Özer, 2004).



Şekil 2.8 Werdenhagen, 1641 yılında Kiel'in görünüşü (Özer, 2004)

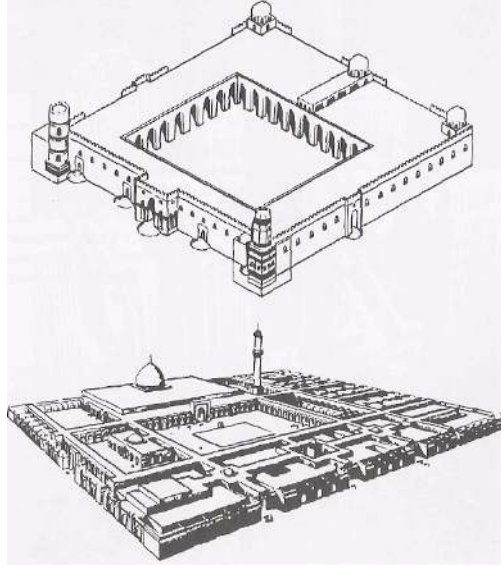


Şekil 2.9 Werdenhagen, 1641 yılında Kiel'in görünüşü (Özer, 2004)



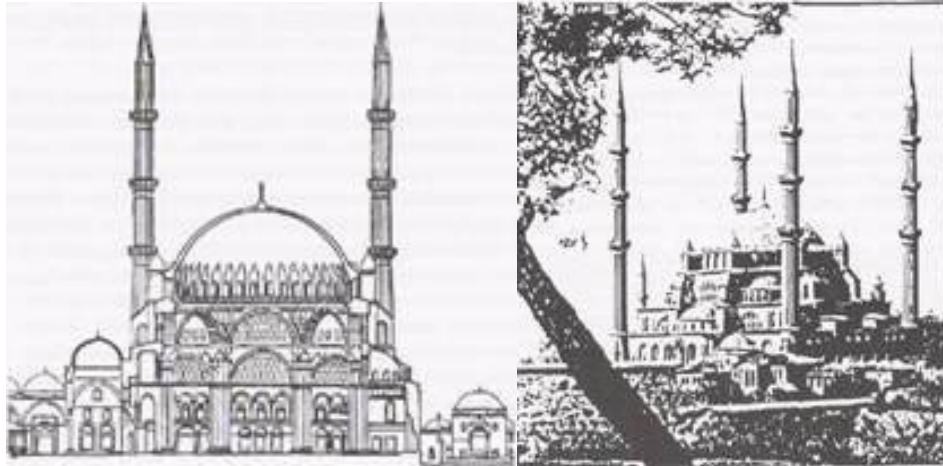
Şekil 2.10 New York, Hockefeller Center, 1930-1933 (Özer, 2004)

Kahire'deki El-Hakim Camisi'nin (990-1013) dış görünüşüyle, onun altında, aynı anlayışın izlerini taşıyan, ve 1984 yılında Bağdat Devlet Camisi yarışması Projesi olarak Test/Maath Alousi Bürosu tarafından sunulmuş önerinin perspektifi arasındaki biçimsel benzerlik, uygarlık koşullarıyla, kültürel, sanatsal ürünler arasında gerekli bağlantı kurulmadığı, biçim seçiminin şu veya bu nedenlerle önsel kabullere dayanılarak yapıldığı haller için güzel bir örnek oluşturmaktadır (Özer, 2004).



Şekil 2.11 Kahire'deki El-Hakim Camisi ve Bağdat Devlet Camisi (Özer, 2004)

Çağının uygarlıksal düzeyini benimseyip, onu aşmaya çalışan Mimar Sinan ise, aradaki evrimi de tümüyle göz önünde bulundurarak, herhangi bir taklitçiliğe, geriye dönüşe başvurmaksızın, Şehzade, Süleymaniye gibi tepe noktalarından sonra, mesleki faaliyetini 1574 yılında kubbe mimarisinin en başarılı eseri Selimiye Camisi ile taçlandırmasını bilmiştir (Özer, 2004).



Şekil 2.12 Selimiye Camisi (Özer, 2004)

Özellikle sanat tarihi alanındaki araştırmaların, çalışmaların ortaya koyduğu bilimsel gerçekler, hoşla giderek üretilen, üstelik kolayca müşteri bulabilen her halının, resmin, heykelin, evin, romanın ya da -günümüzdeki birçok örnekte görüldüğü üzere- halkın ağzından

bir türlü düşmeyen her melodi veya şarkının özgün anlamda kültürel değere sahip olamayacağını kanıtlamıştır. Başka bir deyişle, kültür'ün oluşumunda vazgeçilmez bir otantiklik sorunu belirlediği gibi, kişilerin, giderek de toplumların 'kültürsüzlük' (Kulturlosigkeit) ya da 'sözde-kültür' (pseudo-culture) üretebilecekleri ispatlanmıştır. Değişik varyantları, çeşitlemelerle 'eklektisizm' bunun en açık göstergesidir. Nitekim, türlü faktörlerden kaynaklanabilen yabancılaşımayla özgün verilerden, otantiklikten uzaklaşılabileceği, kültür'ün de böylece yozlaşarak bir kültürsüzlüğe, sahte, yapay ya da sözde-kültür'e dönüşebileceği gerçeği bilimsel kesinlik kazanmıştır. 1910 yılında yayımlanan 'Mimari' başlıklı makalesinde, ünlü Viyanalı mimar Adolf Loos'un kültür-kültürsüzlük karşıtlığını ele alıp tartışmış ve kültür'ü 'iç insanla dış insan arasındaki denge' diye kısaca tanımlamıştır. Ziya Gökalp'in de, yine uzun yıllar önce, hars'ı "bir milletin dini, ahlaki, hukuki, bedii, lisani, iktisadi ve fenni hayatlarının ahenktar mecmuası" şeklinde tanımlamış olması da ilginç ve önemlidir. Bu anlayışın çerçevesinde, ünlü antropolog Thurnwald, en başarılı tanımlamaları yapan bilim adamlarından biri olarak tanınır. Ona göre, uygarlık 'bilgi ve tekniğin birikimi'dir. Kültür ise "tutumlardan, davranışlardan, gelenek ve göreneklerden, düşüncelerden, ifade tarzlarından, değer yargılarından, kurum ve örgütlerden oluşan ve bütün bu faktörlerin zamanla birbirine kaynaşmasından meydana gelen uyumlu bir bütün"dür. Daha doğrusu, "kültür bir tutum, uygarlık ise bilme ve yapmadır" (Özer, 2004).

Kendi içlerinde apayrı alt-bileşenlerden oluşmakla beraber, uygarlık ile kültür'ün toplumsal yaşamın iki temel bileşeni olduğunu, uygarlıksız kültürün, kültürsüz de uygarlığın var olamayacağını önemle belirtmek gerekmektedir. İlk kavimlerden başlayarak, uygarlık araç ve imkanlarıyla, ortaya çıkarttığı ihtiyaçlarla kültürün biçimlendiricisi olmuştur; onunla el ele yürümüştür; ondan esinlenmiştir. Kültür de, kendi açısından, yepyeni talepler yaratarak, bunların gerçekleştirilmesinde uygarlığın bambaşka çözüm tarzları, yöntemler, araçlar geliştirmesine yol açmıştır. Çok kısa ve basit bir benzetmeyle, uygarlık toplumların vücudunu, kültür ise tinini, ruhunu temsil etmiştir. Her uygarlığın kendine özgü bir kültüre sahip olması, üstelik tarihsel gelişme süreci içerisinde, bunların birbirini dengeleyecek şekilde daimi bir değişim ve başkalaşıma ayak uydurmaları normaldir ve de arzulanacak bir durumdur. O halde, her uygarlığın ve ona ait her gelişim aşamasının, yine ona özgü bir kültürle ifade edilmesi, simgeselleştirilmesi kadar doğal bir şey olamaz. Mimar Sinan, organik eğrisinde gelişen bir kültür dalını, mimariyi ait olduğu uygarlığın imkan ve ihtiyaçlarına özgünce uyarlayabildiği, ayrıca ona kendi dehasından gelen bir ivme aşılayabildiği için ebedi tahtına oturabilmiştir. Sinan, bugünün uygarlığında muhakkak bambaşka davranacak bir kimseydi. Tıpkı o dönemde kendinden öncekileri taklide kalkışmadığı ve hatta bizzat

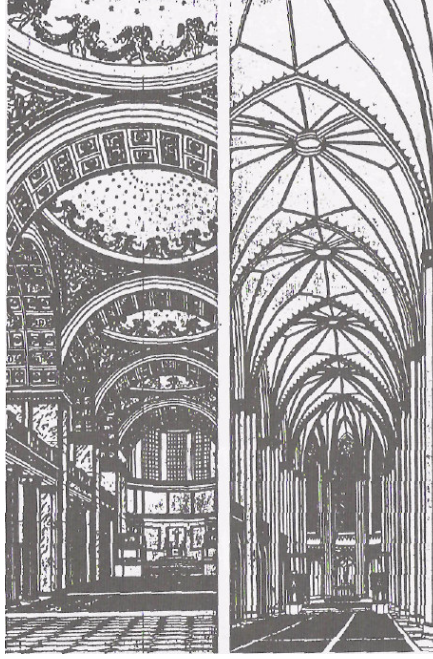
yaptıklarını yinelemeyi düşünmediği gibi (Özer, 2004).

Tarihsellik, geleneksellik kavramları söz konusu olduğunda, mimarlık başka bir deyimle de mekan düzenleme olgusu birdenbire ön plana sıçrar. Gerçekten de, tarihselliğin, gelenekselliğini varlığı ancak ve ancak mekanla mümkündür. Tıpkı görselliğin mutlaka ışıkla mümkün olması gibi. Bu bakımdan, tarih ve gelenekle ilgili tüm tartışmalarda, mimarinin, daha geniş ve isabetli bir deyimle de mekan düzenleme olgusunun vazgeçilmez rolünü iyice anlamak, değerlendirmek gerekmektedir (Özer, 2004).

Mimarlıkta ister tek tek binalarda, islerse de kentsel düzeydeki düzenlemelerde tarihsel yapıt belirli bir çağın, belirli bir dönemin koşullarıyla biçimine kavuşmuştur. Bunların belirgin niteliği zamansallıktır. Örneğin; saraylarımız, yalılarımız, çok farklı yaşam koşulları için tasarlanmış ilk apartmanlarımız. Kısmen camilerimiz. Kısmen, çünkü birincilerde herhangi bir biçime hayat veren, onu doğuran öz'ün işlev, yani fonksiyon tarafı artık ortadan kalkmıştır. Oysa bir yapıtın canlılığını, yaşamsallığını sürdüren en önemli etken onun fonksiyonudur. Camilerde ise hala devam etmektedir. Ancak strüktür koşulları değişmiş, malzeme değişmiş, plastik sanatların mimariye katılım oranları ve karakterleri farklılaşmıştır. O yüzden, bunlar da büyük ölçüde tarihselleşmişler, zamansallaşmışlar.

19'uncu yüzyıl'ın kentsel Batı toplumu, kendisine ait uygarlığa adapte olup ondan yeni bir kültür üretemeyecek derecede içinde bulunduğu şartlara ve çevresine yabancılaşmış durumdaydı. Nitekim taşradan yeni gelip yerleşenler için geleneksel kültür alışkanlıklarını sürdürmek mümkün olmadığı gibi, yerleştikleri şehrin eski ve yeni sakinleriyle birlikte aktüel değer ve gerçeklere göre ileriye yönelik ortak bir kültürün temellerini atmak da imkansızdı. Eskiden kalma burjuva nüfus ise yeni uygarlığın ortaya çıkarttığı değerlere karşı kararlı, inatçı bir direniş içerisindeydi. Böylece, kültürel simge üretimi söz konusu olduğunda, en kolay ve rahat yol işi diriltmecilik (revivalism), seçmecilik, eklemecilik (eclecticism) gibi özgün, otantik olmayan tarihçilik yöntemlerine bırakmaktı (Özer, 2004).

Yaptığının doğruluğundan emin olabilmek için, 19'uncu yüzyıl Avrupa toplumunun illa ki geçmişten, yani kendinden daha kültürlü ve görgülü saydığı eski toplumlardan destek aradığı, bunun da mimarlıkta çok üsluplu bir eklektisizm şeklinde karşımıza çıktığı çok iyi bilinmektedir. Schinkel örneği çok büyük isimler dahi içinde bulundukları bu kültürel kısır döngüden kendilerini kurtaramamışlar, her kritik dönemde rastlandığı üzere nabza göre şerbet vermek zorunda kalmışlardır (Özer, 2004).



Şekil 2.13 Karl Friedrich SCHINKEL, Berlin’de inşa olunacak Werder Kilisesi (1824-30) için ünlü mimarın sunduğu biri ‘Gotik’ diğeri de ‘Rönesans’ üslubunda iki ayrı öneri (Özer, 2004)

Rönesans geleneğinin töresine uygun düşecek şekilde, 19’uncu yüzyıl mimarlarının büyük bir çoğunluğu için de ‘total sanatçı’ olmak adeta bir zorunluluktur. Bu anlayış içerisinde, tarihçi eklektisizmin Kuzey Almanya’daki en tanınmış temsilcisi de aynı zamanda mükemmel bir ressamdı. Günümüzde Antikiteci Postmodernizm’in üzerine titrediği, doğal önderliğe layık gördüğü Schinkel, bu iki çalışmasında, bir yandan Grek Kültürü’ne özgü karakteristiklerin üstünlüğünü vurgularken, öte yandan bölük pörçük bileşenlerden oluşan hayali bir Ortaçağ kentini romantik ve nostaljik değerleriyle canlandırmaya çalışmaktadır. Böylece, Grek-Ortaçağ kutupları arasında son derece farklı kılıklara bürünebilen eklektisist davranışların, kültürel krize, zevk dengesizliğine ödün vermeye hazır sanatçılarda, -Werder Kilisesi örneğinde olduğu gibi bu resimlerde de-, ne gibi bir ‘consensus’ ile sonuçlanabileceği açıkça fark olunmaktadır (Özer 2004).



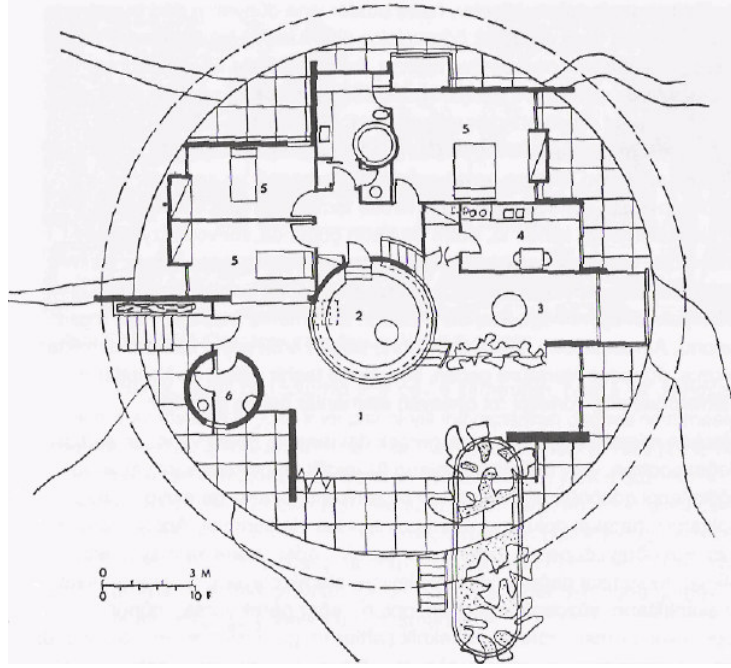
Şekil 2.14 Karl Friedrich SCHINKEL, Yunanistan'ın en parlak dönemine bir bakış, 1836 (Özer, 2004)



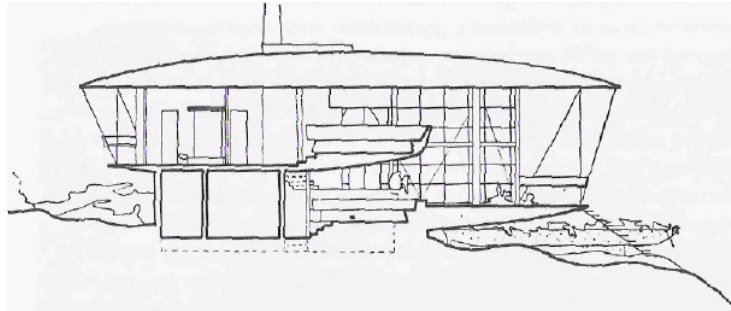
Şekil 2.15 Karl Friedrich SCHINKEL, bir şehrin üzerinde katedral, 1823 (Özer, 2004)

Mimarlık, belirli bir çağın işlevini çağdaş malzeme ve teknolojiyle ve de yine o çağa ait bir estetik dille mekan düzenine kavuşturmaya çalışan bir faaliyet dalıdır. Bunun sonucunda, diğer sanat dallarında olduğu gibi mimarlıkta da, her çağ, her dönem -pek tabii ki toplumdan topluma değişen ihtiyaçlarla imkanların çerçevesinde- kendi özelliklerini yansıtan bir simgesel dünya, bir semiyotik, bir semantik yaratmak zorundadır. Mimari buna layıkıyla yardımcı olabildiği takdirde, temsil ettiği uygarlığın gerçek, özgün, otantik anlamdaki kültür yapıcısı ve göstergesi niteliğine de kavuşabilecektir (Özer, 2004).

Jean Marc GEİSER'in Fransa'da, Saini-Tropez şehrinde, inşa edilmek amacıyla tasarladığı bu projenin ağırlık noktasını çağdaş metodların mümkün kılabileceği bir örtü sistemi teşkil etmektedir. Müellif tarafından yine ekonomik ve teknik etkililik ön plânda tutularak geliştirilen bu sistemde, plan fonksiyonu en iyi şekilde cevap verebilecek tarzda, hareketli, dinamik, hatta buradaki gibi münferit fonksiyonlardan tümevarımın mükemmel bir örneği olabilmektedir (Özer, 2004).



Şekil 2.16 Jean Marc GEİSER'in projesi, plan (Özer, 2004)



Şekil 2.17 Jean Marc GEİSER'in projesi, kesit (Özer, 2004)

Sonuç olarak, belirli bir toplumla ilgili çevre şartlarının, başka bir deyimle o topluma ait insanın fizyolojik ve psikolojik ihtiyaçlarının değerlendirilmesiyle esas mimarinin, iç

mekanlar düzeninin meydana gelmesi gerektiğini temel prensip halinde ileri sürülebilir. Bundan sonraki safha, yani o düzenin örtülmesi ya da giydirilmesi olayı, her türlü peşin yargının, form endişesinin dışında yer alacaktır. Ekonomik ve teknik faktörlerin belirleyeceği, estetik duyarlılığın yoğuracağı bu çalışma, yapı endüstrisinin daima en ucuzu, en etkiliyi arama ve bulma çabaları içinde, günden güne gerçek anlamda evrenselliğe yönelen bir çalışmadır (Özer, 2004).

Günümüz mimarisinin görevi münferit anıtlar yaratmak değil, fakat toplumun ihtiyaçlarına cevap verebilecek bir çevrenin düzenine eğilmektir. Çağdaş mimar yalnız form sanatıyla yetinemeyecek durumdadır... “Bugünün mimarı, varlığımızı ilgilendiren problemleri, onu tehdit eden tehlikeleri derinlemesine bilen, çağdaş insanın ihtiyaçlarıyla duygularını anlayan, çeşitli malzemelerle konstrüksiyon metodlarına vakıf ve bütün bu bilgilere dayanarak bugünün insanına ait çevreyi düzenleyen kimsedir”. Jürgen Joedicke’nin neredeyse otuz yıl önce söylediği bu sözler, çağdaş ortamda geçerliliğini büsbütün arttırmakta, sanki bir Nostradamus kehaneti niteliğine bürünmektedir (Özer, 2004).

3. ANADOLU SELÇUK VE OSMANLI KİMLİĞİNİN, ANADOLU YEREL KİMLİĞİ İLE KARIŞIMI VE BUNLARIN MİMARİYE YANSIMASI

Mimarlık belli bir çağın işlevini malzeme ve teknolojiyle ve yine o çağa ait bir dille mekan düzenine kavuşturmaya çalışan bir daldır. Diğer sanat dallarında da olduğu gibi mimarlıkta da her çağ, her dönem, toplumdan topluma değişen ihtiyaç ve imkanlar dahilinde, kendi özelliklerini yansıtan bir simgesel dünya yaratmak durumundadır. Böylece mimari, temsil ettiği uygarlığın kültür yapıcısı ve göstergesi niteliğine de kavuşur.

Anadolu, tarihin en eski devirlerinden beri birçok medeniyete ev sahipliği yapmış ve bu sayede birçok özel birikimi bünyesinde barındırma şansına sahip olmuştur. Bu zengin birikimler gerek kültürel gerek mimari ve gerekse edebi alanlarda yüzyıllar boyunca kendisinden sonra gelenlere damgasını vurmuş ve onları büyük ölçüde etkilemiştir.

Mimari de bu kültürünü yansıtan en önemli mihenk taşlarından biri olmuştur. Bu eserlerin ortaya çıkış sebepleri ve kullanım alanları çok farklı olmakla birlikte ortaya koydukları kültür mirası büyük bir bütünlük oluşturmuştur.

3.1 Anadolu Yerel Kimliğini Oluşturan Kültürler; Sümer, Asur, Babil, Hitit, Helenistik Çağ, Roma ve Bizans

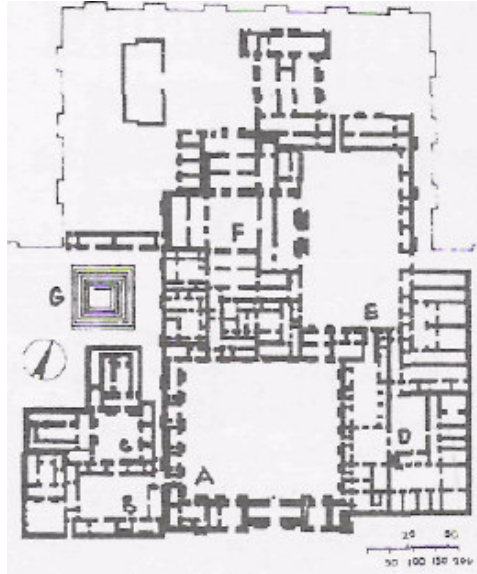
Türkiye’deki kültürel kimliği oluşturan etkenler ve bunların mimariye yansıması, Anadolu’daki yerel mimariye kadar uzanmaktadır. Bu nedenle ilk olarak o dönemdeki sosyo-kültürel yapıya ve bu yapının mimariye olan etkilerine kısaca değinmekte fayda vardır. Anadolu’daki yerel kimliği oluşturan kültürler sırasıyla; Sümer, Asur, Babil, Hitit, Helenistik Çağ, Roma ve Bizans dönemleridir. Bu dönemlerden sonra gelen Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemi mimarileri, hep kendinden önceki dönemlerden etkilenmişlerdir.

Sümer mimarisinde binaların fonksiyonel olarak geliştiği, her elemanın önceden tasarlandığı, sonuçta elde edilen ahenkten bellidir, bunun sebepleri araştırıldığında tarım kültürüyle karşılaşılır. Tarım toprağın düzenli bölünmesini gerektirdiğinden, kadastro ve onun doğal düzenleyicisi geometri belirmiştir. Geometrinin bilim olarak gelişmesinin mimariye yankısı bu dönemde olmuştur. Geometriyle birlikte gelişen matematik oranların araştırılmasına sebep olmuş; ritm duygusu, yani aynı elemanın düzenli aralarla ve bazen da değişik ölçülerde tekrarı doğayı yakından inceleyen Sümerler tarafından keşfedilmiştir. Prehistorik neolitik çağın geometrik süsleme motiflerine bu çağda doğadan alınan, dal, çiçek, insan ve hayvan figürleri de katılmıştır. Bu dönemde görülen bu figürleri ileriki dönemlerde de oldukça fazla

görmekteyiz (Mutlu, 2001).

Sulama ve kanal yapma tekniğinin gelişmesi sonucu artan üretim sayesinde bölge çok zenginleşmiş, seramik, maden işçiliği ilerlemiş ve altın bulunup kullanılmaya başlanmıştır. İnşa edilmeye başlanan tapınaklar çağın kültür değişmesini belirtir. Yeni keşfedilen çığ tuğladan yapılan tapınaklar bazen yüksek taş temeller üstünde yükselerek kente hakim olmaktadır. Daha sonraları pişmiş tuğlanın dayanıklılığı yine Sümerler tarafından keşfedilmiş ve günümüzde de kullanılmaya devam etmektedir (Mutlu, 2001).

Asurlar, saray inşaatına tapmak inşaatından çok önem vermişlerdir. Kral Sargon, M.E. 8 yüzyılda kendisi için bir kent ve yazlık saray yaptırmıştır. Yeni başkentin arazisi 300 hektarlık bir alan kaplamaktaydı (Şekil 3.1). Trapez biçiminde bir duvarla çevrilen kentin surlarının üstünde dörtgen kuleler ve 7 tane müstahkem kapı vardır. Kentin kuzey batısında kale, saray, büyük tapınak ve birkaç yüksek devlet memurunun konutu aynı blok içinde toplanmışlardır. Kentin güney köşesine yakın bir yerde, herhalde saltanat varisine ait büyük bir bina vardır. Sargon'un sarayı genişliği, dekor zenginliği ve düzenin mükemmelliğiyle türünün aşılmaz bir örneği olmuştur. Nitekim yakın çağlara kadar doğu saraylarında bu sarayın planının uygulanmış olduğu görülmektedir (Mutlu, 2001).



Şekil 3.1 Korsabad sarayı, plan (Mutlu, 2001)

Asurların yenilgisinden sonra, **Babil**'de gelişen kültür rönesansı çağında, Asur mimari ilkeleri, eski Sümer gelenekleriyle kaynaştırılmıştır. Babil kenti, M.E. 7-8 yüzyıllarda yeniden imar edilmiştir. Bütün Mezopotamya kentlerinin çevresinde sur vardır. Fakat bilhassa Asur

ve Yeni-Babil çağlarında çok kuvvetli surlar inşa edilmiştir. Babil kenti iki surla çevrilidir. Dış ve iç surlar arasında boş bırakılan çok geniş arazi, bir düşman hücumu sırasında civardan sığınacak halkı barındırmak için gerekliydi. İç sur, nehrin iki kıyısına kurulu olan asıl kenti çevrelemektedir (Mutlu, 2001).

Bölgede taş olmadığından, binaları süslemek için kabartma ve heykel yerine, renkli sırlı kabartmalı tuğlalar kullanılmıştır. Eski bir Mezopotamya icadı olan kabartmalı tuğla Asurlular tarafından sırla kaplandıktan sonra, geniş bina yüzeylerinin süslenmesi kolaylaşmıştır. Bu teknik Babilliler tarafından da çok kullanılmıştır (Mutlu, 2001).

M.E. 18. yüzyılda, **Hititler** Anadolu'yu ele geçirerek, Eski Hitit devletini kurmuşlar ve ilk büyük çapta mimari anıtları gerçekleştirmişlerdir. Hitit mimarisi ve sanatı Sümer ve Asya etkilerinin birleşmesi sonucu gelişmiştir, güney bölgelerinde ise Mezopotamya etkisi daha kuvvetlidir, fakat bütün bunlara rağmen genellikle tipik bir mimari elde edilmiştir (Mutlu, 2001).

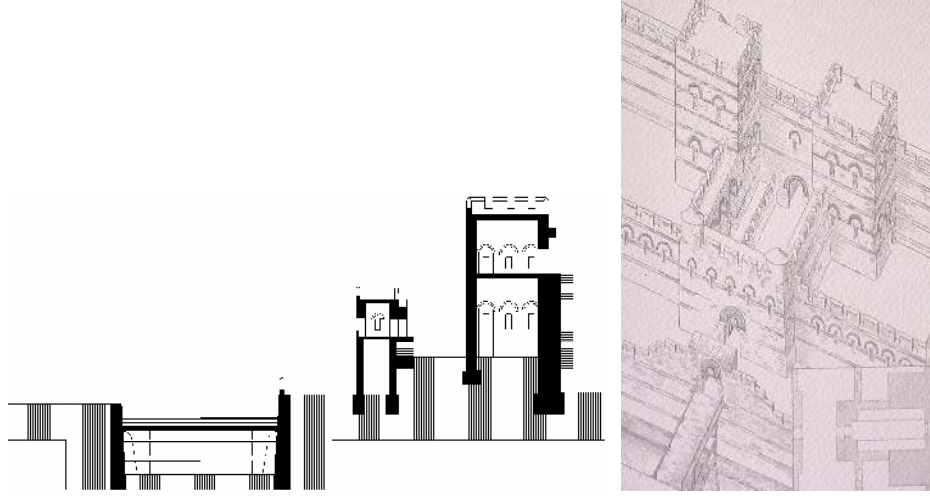
Kendinden önceki dönemlerden de etkilenecek, Eski Hitit Çağı binalarının taş temelli, kerpiç tuğlalı ve düz damlı oldukları bilinmektedir.

İki ikamet tabakası olan Hattuşa'da surlar en önemli bölümdür. 15 yüzyıl sonunda yapılan bu surlar o çağa göre aşılmaz bir mükemmelliktir. Zira bunlar hem saldırıya hem de savunmaya uygun bir sistemde inşa edilmişlerdir. Birbirine paralel iki duvar vardır. Bir tanesi kuvvetli esas duvar, ikincisi yükseltilmiş zemin üstüne daha alçak bir dış duvar. İki duvar arasındaki mesafe 8 metreye ulaşabilmektedir. Bunlar kendi aralarında birleştirilmiş ve ara yer molozla doldurulmuştur (Şekil 3.2). Aynı sisteme Alişar ve Karahöyük'te de rastlanmaktadır (Mutlu, 2001).



Şekil 3.2 Surlar (Mutlu, 2001)

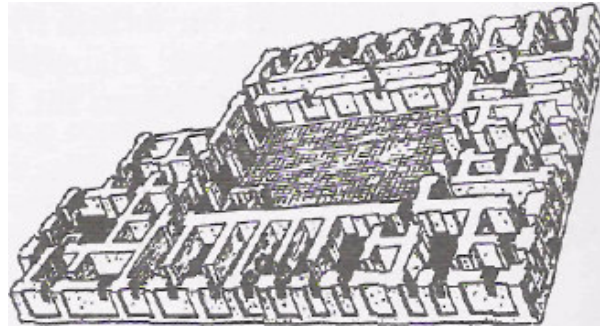
Bizans'ta Theodoslus Şehir surlarının kesitine baktığımızda da, iç sur ve dış sur olmak üzere iki adet sur görmekteyiz. Daha önce değindiğim gibi, aynı koruma sistemini Babil ve Hitit'te de görmekteyiz. Bu da kültürlerin zaman içinde birbirinden etkilendiklerini bize bir kez daha göstermektedir.



Şekil 3.3 Theodoslus Şehir surlarının kesiti ve perspektifi

Tarihte bilinen en eski potern kapısından başka, Yerkapı'nın tünel tonozu da bir Hitit icadıdır. Sur, duvar ve kapılarının inşa edildiği büyük taş bloklar bir anıtsallık ifadesi olarak Anadolu'da Hitit çağından sonra da yerleşmiştir (Mutlu, 2001).

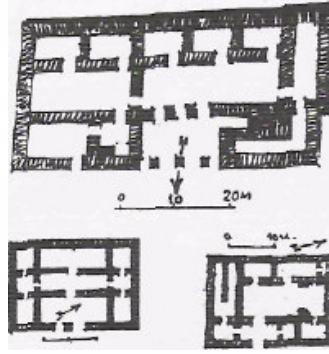
Bu dönemde tapınaklar doğu etkisinde fakat Anadolu Hitit üslubunda inşa edilmişlerdir.



Şekil 3.4 Hava Tanrısı Tapınağı (Mutlu, 2001)

Büyük Hitit İmparatorluğu dağıldıktan sonra Anadolu'nun güneyinde kurulan Hitit Prenslikleri çağında evvelce görülen ortostat yöntemi, yani binaların kabartmalı blok taşlarla

süslenmesi devam etmiştir. Bu çağda bilhassa ‘bit-hilan’ tip plan çok yaygınlaşmıştı. Eski Yunan tapınakları gibi enine inşa edilmiş bir odanın önünde iki duvar çıkıntısı arasında 1-2-3 sütunla çatısı taşınan bir giriş bölümü vardır. Önü bu revakla açılan sofanın yan duvarları sağırdır. Büyük Hitit İmparatorluğu çağında oluşan bu bina tipi, geç çağda da kullanılarak sonradan Asurlulara geçmekle kalmamış günümüze kadar ulaşmıştır. Şimdi dahi Anadolu’nun bazı yerlerinde görülür (Mutlu, 2001).



Şekil 3.5 Bit Hilani tipi ev (Mutlu, 2001)

Anıtsal mimariyi ilk geliştiren Hint-Avrupalı kavim olan Hititlerin, yaptıkları binaların en belirgin özelliği bunların asimetrik olmasıdır. Hatta yalnız bina ve anıtlar değil kent planları bile asimetriktir. Bu kurala tek aykırı olanlar kent kapılarıdır. Bunlar belki doğu etkisiyle asimetriklerdir (Mutlu, 2001).

Anadolu’nun daha Hitit çağından itibaren kültür yönünden doğuya bağlı fakat daha bağımsız ve özel bir sanat tutumu olduğu görülmektedir.

Helenistik çağ mimarlığına gelindiğinde; helenistik sanat bilhassa Mısır, Rodos, Bergama ve Hindistan krallıklarında çok gelişmiştir. Doğunun hazineleri Yunanlıların eline geçmiş, doğu kültürü de daha yakından tanınmış olduğundan daha az klasik ve daha kozmopolit bir mimari gerekmektedir.

Yunan mimarisinde, klasik çağda bina ilişkilerinde simetri ve düzen aranmamıştı. Fakat helenistik çağda, dikdörtgen bir şemanın eksenleri üstünde dizilmiş bina grupları, alanlar revaklar ve agoralar inşa edilmiştir. Ama bütün bu özellikler Mısır mimarisinde zaten gelenekseldi. Bu çağa kadar böyle sorunlara önem vermeyen Yunanlılar, doğu etkisinin artması sonucu bir karakter değişikliği olmuştur. Binaların oranları büyümüş, daha sonraki dönemlerde de gördüğümüz tonozun ilk denemeleri bu dönemde yapılmıştır (Mutlu, 2001).

Siyasi ve sosyal hayatın değişmesi sonucu yeni sorunlarla karşılaşan mimarlar, bunları çözmek için kutsal binalar dışında tiyatro, gimnazyum, mahkeme ve belediye binalarına önem vermişlerdir. İskenderiye, Antalya, Bergama gibi başkentlerde, çevrelerinde havuzlu bahçeleriyle çok büyük kral sarayları yapılmıştır. Bilhassa Roma mimarisini etkileyecek asıl büyük yenilik, konforlu, revaklı ve çok katlı evler oldu, zira konut olarak çok olgun bir yapı olan Roma evi Priene ve Bolos evleri örnekleri sayesinde meydana gelecektir (Mutlu, 2001).

Helenistik çağdan sonraki dönem olan **Roma** mimarisi, bir sentez ürünüdür. Roma bilhassa Helenistik mimarlığın mirasına sahip çıkmıştır. Yunan teknik ve estetik gelenekleriyle yetişen sanatçılar, Roma'nın teşkilatlandığı yeni bir toplumun sorunlarını çözmeye mecbur kalınca, teknik gelişme sayesinde yeni biçimler kullanmışlar, fakat hiç bir zaman eskiyle olan bağlarını tamamen koparamamışlardır (Mutlu, 2001).

Çağının en önemli sanat dalı olan Roma mimarlığı üstüne ilk bilimsel inceleme kitabı yine bir Romalı tarafından yazılmıştır. Roma mimarlığının kuramcısı olan Vitruvius'un kitabı yakın bir geçmişe kadar mimarlık sanatının temel kitabıydı.

Bizans sanatı, İ.S. 395 yılında ikiye bölünen Roma İmparatorluğu'nun doğu parçası olan ve 1453'de Osmanlı Türkleri tarafından ortadan kaldırılan Bizans devletinin sanatıdır.

Roma'ya gelinceye kadar, mimarinin ya bir üst üste yığma ya da lento-sütun ilişkisine dayanan bir yapı faaliyeti olmaktan öteye gidemediğini görmekteyiz. İlk defa burada gerçek anlamda kemer, tonoz ve de kubbe inşaatından üreyen bir mimariyle karşılaşırız. Romalıların tarihin ilk büyük inşaatçıları oldukları, onlarla birlikte mimarlık tarihinin çok önemli bir evrim geçirdiği inkar olunamayacak bir gerçektir (Özer, 2004).

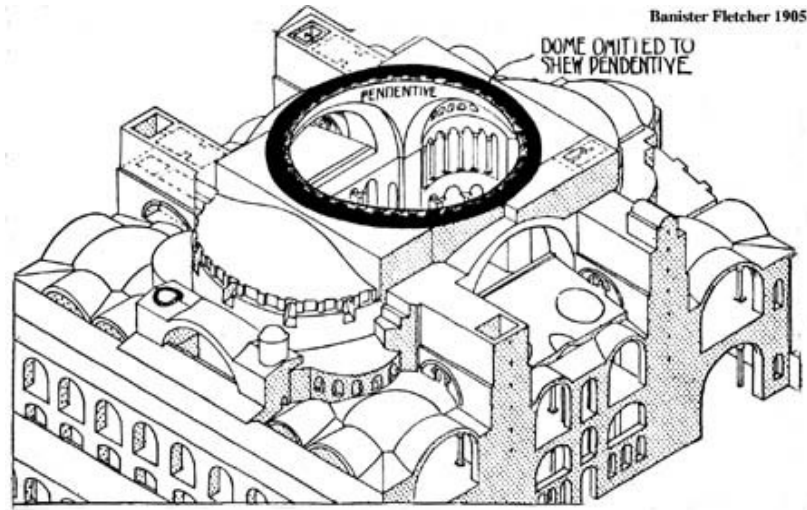
6. yüzyıldan itibaren Latincenin yerini resmi dil olarak Yunanca almış, bu dil, kültür alanında da tümüyle etkili olmuştur. Din önem kazanmış, böylece yeni bir devlet sistemi oluşmuştur. Aslı Romalı olan Bizans bir Ortaçağ Hristiyan toplumdur. Balkanlar, Trakya, Anadolu, kısa bir süre Mısır ve Suriye topraklarında egemen olmuş, buralardaki eski uygarlıkların gelenek ve beğenilerini bünyesinde toplayarak kendine özgü yüksek bir uygarlık oluşturmuştur. Bu uygarlığın ana kaynağı Anadolu olmuş, ama Doğu'dan da geniş ölçüde ilham ve etki almıştır. Bizans mimarlığının bizim açımızdan önemi ise, sahip olduğumuz topraklarda yaşamış ve gelişmiş olmasıdır. Uygarlık tarihi açısından da Ortaçağdaki en parlak ve güçlü uygarlık olması önem taşır. İlkçağ uygarlığının bilgi ve kaynaklarını doğuda İslam ve Bizans yaşatmış, geliştirmiş ve Rönesans Avrupası'na aktarmıştır. Antik Hellenistik ve Roma mimarisinden kaynaklanan Bizans mimarisi, dinsel yönü ağır basan bir mimaridir [3].

Anıtsal mimariden öte, günümüz mimarisine daha yakın olan mimarlık biçimlerinin insanca boyutlara dönüşmesi bu dönemde gerçekleşmiştir; cepheler, gözler ve kör kemerlerle hareketlenmiş, kubbelerin kasnağı yükseldikçe çapları küçülmüştür.

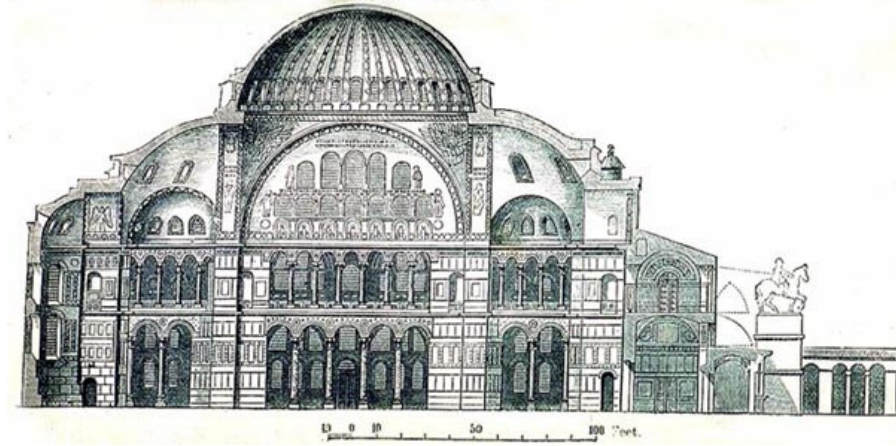
Mimarlığın yanı sıra resim sanatı da gelişmiş, Konstantinopolis'te başlayan ve klasik eskiçağın dirilişini gösteren yeni bir akım önce İtalya'ya, oradan da bütün Batıya sıçramıştır. Bizans sanatı, Slav ülkelerini (Sırbistan, Bulgaristan, Rusya), Kafkas ülkelerini (Gürcistan, Ermenistan), Türk sanatını ve batı ülkelerini (İtalya, Fransa, Almanya) büyük ölçüde etkilemiştir.

En önemli Bizans anıtı, İstanbul'daki Ayasofya kilisesi'dir. Aydın'lı ANTEMİOS ile Milet'li İZİDOROS'un İstanbul'da M.S. 532-537 yılları arasında inşa etmiş oldukları Ayasofya Kilisesi mimarlığın evrimindeki vazgeçilmez birkaç mafsalsal noktasının en dahiyanelerinden sayılır. Gerek coğrafi açıdan, gerekse de Bizans İmparatorluğu gibi her yönden zengin bir mekanizmanın merkezi olmanın sağladığı avantajlar bakımından, son derece avantajlı bir pozisyonda bulunan bu şehirde, geçmişin tüm deneyimlerini diyalektik bir süzgeçten akılcıca geçirmesini biten mimarlar, sonuçta etkisini günümüzde de hala sürdüröğelen fevkalade görkemli bir senteze ulaşmayı başarmışlardır (Özer, 2004).

Kubbe mimarisi Osmanlılar'da Sinan'la birlikte en üst düzeye ulaşmıştır. Sinan, Ayasofya'nın başlattığı gelişimi camiye adapte etmiştir.



Şekil 3.6 Ayasofya perspektif



Şekil 3.7 Ayasofya cephe

3.2 Anadolu’da Gelişen Anadolu Selçuk, Beylikler Dönemi ve Osmanlı Kimliğinin Anadolu Yerel Kimliği ile Karışımı ve Mimariye Yansıması

Avrasya tarihinin sekizinci yüzyıldan sonraki gelişmesinde coğrafyanın merkezinde, 19. Yüzyıla gelene kadar, İslam ülkeleri bulunur. İslam’a göre Çin, Hint, Avrupa, Avrasya periferilerdir. İslam bütün kültür alanlarıyla, Avrasya bozkırı da dahil, doğrudan ilişki içindedir. Kültür alışverişi, düşünce, sanat, zanaat alışverişi doğrudandır. Bir Biruni ya da İbn Batuta ancak İslam dünyasında yetişebilirdi. Bu durum Türklerin İslam dünyasına politik egemen olmalarından sonra da devam etmiştir. İslam ökümenesi Delhi’yi, Granada’yı ve Balkanları ve Avrasya bozkırını ve Kuzey Afrika’yı aynı zamanda içerir. Bu süreklilik merkantilist ve emperyalist dönemlerde de aynıdır. Bu kendi çağı içinde, bir globalizasyon örneğidir. Bölgesel politik örgütlenmenin çok güçlendiği 16.-17. yüzyıllarda bile İslam dünyası, bugünkü Avrupa’dan daha fazla bir bütünlük göstermekteydi. Fakat burada dikkat edilmesi gereken bir şey vardır. Bu bütünlük birbirine karşıt iki eğilim içerir: Birisi dinsel dünya görüşünün birleştiriciliği, ikincisi bütün periferal kültürlerle doğrudan ilişkide olmanın zorunlu kıldığı çoğulculuk (pluralite). Onun için İstanbul’da, İsfahan’da ve Delhi’deki camiler, dini kültür için en röprezantatif öğeler oldukları halde birbirlerine benzemezler. Hepsinde ilk İslam camilerinden bazı anılar aranırsa bulunabilir. Ama bunlar, değişik kültür ortamlarının artık çok farklılaşmış üsluplarını sergilerler. Karşılaştırılırsa, Avrupa kültürü böyle bir çoğulculuğa hiçbir zaman erişememiştir. Bugün Avrupa Birliği denen şey, bu az farklılaşabilmiş yerel kültürler arasındaki bir kaç temelin sürekliliğidir. Avrupa’da Katolik kilisesi konumuna paralel bir kurumlaşma olmadığını bilinmektedir. Bu da farklılaşmanın

başlıca nedenlerinden birisidir (Kuban, 2000).

Coğrafi merkeziliğin getirdiği bu yöresel farklılaşmalar, başka bir deyişle, Hint İslamı'nın Hindistan'la, İran İslamı'nın İran'la, Arap İslamı'nın daha çok Kuzey Afrika ile, Türk İslamı'nın Orta-Asya ve Anadolu ile özdeşleşmesi, Anadolu'da, Ortaçağ'daki Türk-İslam sentezinden sonra, yeni zamanlarda Osmanlı sentezini ortaya çıkartmıştır. Bu sentez o zamana kadar olmayan ve bir boyutu yine coğrafya olan, bir yeni kültür ortamında şekillenmiştir. Onun için erken Osmanlı, Selçuk'tan birçok öğeler içerirken, klasik dönem, geçmişi ne yadsıyarak, ne de unutarak, yeni bir sentez'i yaratabilmiştir (Kuban, 2000).

İslam tarihinin ikinci boyutu, bu tarihin orta ve son bölümlerinde Türk göçerlerinin politik egemenliğidir. İslam tarihçileri, Türk dilli grupların Delhi'den İznik'e kadar uzanan egemenliği döneminde kültürden söz ederken, coğrafi bölgelerin eski sahiplerine atıf yaparak, Türk egemenlik alanının sürekliliğinin getirdiği alışveriş ortamını ikinci plana atar, İran, Suriye, Mısır, Orta-Asya ve Anadolu'yu değişik başlıklar altında ele alırlar. Yani İslam merkeziliği bağlamında farkında olmuyor gördükleri yöreselliği, bu kez etnik bağlamda tekrar devreye sokarlar. Oysa 11-13. yüzyıllar Türk egemenliği, İslam Rönesansı'nın doğduğu dönemdir. Bunun zenginliği de yerelin etkisinden çok, göçerin harekete geçirdiği çok kaynaklılıktır. Eğer böyle bir çok kaynaklılık olmasaydı, Divriği gibi bir kentte mucizevi Divriği Külliyesi, Selçuk'ta İsabey, hatta Bursa'da Yeşil Cami ortaya çıkmazdı. Burada da sorun, senteze giren öğelerin kaynağı olmaktan çok, yapılan yeni artistik sentezin niteliğidir. Birçok dönemlerde bu tam bir senteze de ulaşmaz, İslam tarihinde iki sentez dönemi vardır. Biri Abbasi döneminin sentezidir. Burada birçok şey yeniden formüle edilmiştir. Bu, ilk İslam ökümenesine tekabül eder. İkinci sentez dönemi Türk göçerlerin İslam dünyasına, Kuzey Afrika dışında egemen olmalarıyla başlar. Buna bir Rönesans olarak bakılamaz. Fakat yöresel sınırlar içinde bir Rönesans'dan söz edilebilir. Bu İran'da sentez aşamasına ulaşmıştır. Fakat merkezi Selçuk egemenlik alanı dışında yine sinkretizm'lerden ya da ithallardan söz edilebilir. Onun için Hint, Anadolu ve Arap ülkelerinde 11-13 yüzyıllar sinkretik sanat çağlarıdır. Fakat bunu izleyen politik stabilizasyon dönemlerinde, Anadolu'da Osmanlılarla bölgesel sentezlerin şekillenmeye başladığı söylenebilir. Burada başkalaşım daha radikaldir. Ama bütün köktencilliğine karşın Anadolu'nun eski geleneği unuttuğu da söylenemez. Örneğin neden Eski Fatih Camisi'nde kubbe köşesinde ağırlık kulelerinin yokluğuna karşın ki bu, yerel kubbeli yapı geleneğinin sürdüğünü gösterir. Beyazıt Camisi'nde ağırlık kuleleri ortaya çıkar. Bu Kuleler Bizans ya da Batı kubbeli gelenekleri için karakteristik değildir. Bu doğulu -İran ve Orta-Asya'dan kaynaklanan- bir motiftir. Nitekim Beyazıt Camisi'nde bunun

strüktürel olmaktan çok, biçimsel bir anlam taşıdığı kulelerin boyutlarından bellidir. Ayrıntılara ilişkin çeşitli gözlemler yapılabilir. Ve Osmanlı'nın geçmiş deneyleri özümsemiği, bazen epeyce karışık laboratuvar çalışmaları gerekse de, saptanabilir (Kuban, 2000).

Geniş bir tarih perspektifinde kültürel olayları tanımlamak ve analizini yapmak için, bunları şu ya da bu etnik kökenlere bağlamaktan çok, örneğin bir motifin Türkler tarafından Orta-Asya'dan ya da Mısır'dan getirildiğini belirlemekten daha önemli sorun, bu büyük insan akımlarının harekete getirdiği diğer olguların içeriğini anlamaktır. Çünkü Türkler atlarına binip ve ailelerini de arabalara koyup Avrasya'yı baştan başa geçtikleri zaman, bu göçün çevrelerinde oluşan diğer olgular, bizzat göç'ün kendisinden daha güçlü değişimlere yol açmışlardır. Türklerin ya da başka insan gruplarının Avrasya'nın orta kuşağında bir uçtan bir uca uzun yüzyıllar boyunca hareketi ortaçağın ıssız bucaksız yollarında, kabilelerin bir yerden bir yere göçmesi değildir. Bu Asya tarihinin ve İslam tarihinin ve bir bakıma Avrupa tarihinin de en önemli olgusudur. Avrupa kavimlerinin tarihi de, Türklerden önce böyle göçlerle başlamaktadır. Yalnız biri ilk çağlarda, diğeri onu izleyerek daha sonra ve daha uzun bir harekettir. Bu bir toplumun tarihi değildir. İlişkiye girdiği yerleşik toplumlarla, değişik zamanlarda ve değişik coğrafi iklimlerde oluşturduğu simbiyotik tarihin evreleridir. Eğer Hyungnu'larla Çinlilerin, Göktürklerle Ortaasya'nın, Hazar, Bulgar, Peçeneklerle Slavların, diğer Türk kavimleriyle İranlıların ya da Afganlı ve Hintlilerin, daha sonradan Arapların simbiyotik tarihleri doğru anlaşılırsa, Anadolu ile Bizans'la, Ege ve Balkanlarla Osmanlıların ilişkileri de daha iyi anlaşılır ve kültürleri de daha doğru yorumlanır. Bunlar kültür ortaklıklarıdır. Ortaya çıkan sanat ürünleri o ortamların karmaşık yapısında vardır. Yoksa Fatehpur Sikri'yi Topkapı Sarayı ile karşılaştırdığımız zaman karşımıza çıkan ve benzerliklerden çok daha yoğun olan farklılıkları, bir genel İslam kültürü kavramı içinde yorumlamak olasılığı yoktur. Onun için de Avrupalı İstanbul'a gelip Ayasofya Bazilikası ile camileri karşılaştırdığı zaman, doğrudan bir taklit süreci dışında bir şey düşünememiştir. Fakat böyle düşünmeye başladığı zaman da Selimiye'yi nereye koyacağını bilemez (Kuban, 2000).

Selçuk dönemi, büyük yöresel sentezlerin başlangıcı olan ve Türk politik egemenliğinin harekete getirdiği büyük bir transformasyonlar çağıdır. Kuşkusuz böyle gözlemler çok genel sınırlar içinde bir anlam taşır. Yoksa bunların başı sonu kesin değildir ve gelişmelerinde sayısız yerel bileşen vardır. Fakat bunları ikinci plana bırakırsak, Osmanlı'nın İslam ortaçağında, sonraki yeni çağın yöresel bir sentezi olduğunu ve gerçekten bağımsız bir sanat ifadesi yarattığı söylenebilir. Fakat bu ifadenin anlaşılması, sadece sanat tarihi analiziyle

yetinerek değil, yeniden tanımlanacak bir tarih perspektifi içinde bir anlam taşıyacaktır (Kuban, 2000).

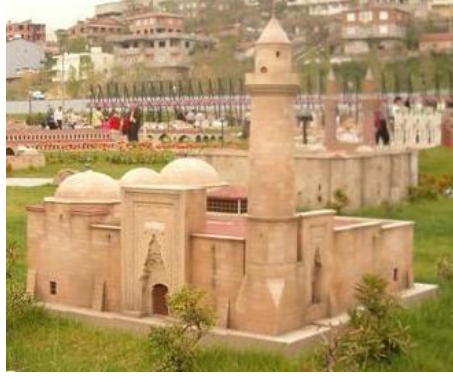
1071 Malazgirt Savaşından sonra tümüyle Türklere açılan Anadolu'da, 13. yüzyılın sonuna kadar süren bir dönemin sanatına verilen genel isim, Selçuklu Çağı Sanatı'dır. Önce İznik, sonra Konya'yı başkent yapan Anadolu Selçuklularının ikinci derecede merkezleri Kayseri ve Sivas ile çevreleri olmuştur.

Selçuklu çağı Anadolu Türk Mimarlığında, günümüze ulaşabilen anıt niteliğindeki mimarlık ürünlerinin büyük kısmı dini mimarlık örnekleridir. Camiler bunların en ilgi çekicileridir. Kervansaraylar ise en gelişmiş biçimiyle, Anadolu'da Selçuklu çağında ortaya çıkmış olan, Ortaçağ'ın önemli mimarlık örnekleridir ve yüzden fazla sağlam örneği Anadolu'da günümüze ulaşabilmiştir. Çini süslemeler şaşırtıcı detay zenginliği göstermesi bakımından ilgi çeker. Bu çinilerdeki figürlerle birlikte, her tip yapıda rastlanan taş kabartma figür detayları, Selçuklu çağı Anadolu Türk mimarlığının diğer bir ilgi çekici yönünü meydana getirir.

Anadolu Selçuklu Dönemi camilerine bakacak olursak, geniş orta avlusu, tuğlanın da kullanıldığı malzemesi ve genel plan tasarımı ile İran Büyük Selçuklu camilerini andıran Malatya Ulu Camii tek örnek olarak kalmaktadır. Bu yapı, Anadolu Selçuklu çağı mimarlarının İran'daki Büyük Selçuklu mimarlığına yabancı olmadıklarını, ancak, Anadolu'da yeni bir tasarımı gerçekleştirmek için çalıştıklarını kanıtlayan güzel bir örnektir. Bu çabalar, Beylikler ve Osmanlı dönemi mimarlığının temellerini atacaktır [4].

Cami ile Medrese'nin birleştirilerek ele alındığı bir mimari tasarıma Kayseri'de Danişmentli döneminden Kölük Camiinde, sonra da Selçuklu döneminden Hacı Kılıç Cami-Medresesinde rastlanmaktadır. Bu çaba, Amasya'da Gök Medrese-Camii gibi ilgi çekici denemelerden sonra, Osmanlı mimarlığında, medresenin caminin avlusunda yer almasıyla sonuçlanmaktadır [4].

1233 tarihli Niğde Alaaddin Camii, bütünüyle kesme taşın kullanıldığı mihrap duvarına paralel üç nef'den oluşmaktadır. Yapının merkezi kısmı, üzeri açık bir avlu niteliği taşır. Taçkapı ve mihrap, yıldızlar, geometrik geçmeler, rozetler, zincir ve örgü motifleriyle zengin bir biçimde bezenmiştir. Sekizgen kaide üzerinde yükselen kalın, silindirik gövdeli ve damalı minaresi, daha sonra ilk Osmanlı yapılarında da kullanılmıştır [6].



Şekil 3.8 Niğde Alaaddin Camii maketi [5]

13.yüzyıl içinde, özellikle Konya ve çevresinde örnekleri görülen tek kubbeli küçük ölçüdeki mescitler, hazırlık mekânlarıyla dikkati çeker.

Bu gelişme, küçük denemeler biçiminde, Beylikler ve Osmanlı dönemi mimarlığının, son cemaat yerleri bulunan, tek kubbeli camilerinin tasarımı hazırlayan bir temel olarak görülebilir [4].

Bir külliye bağli olarak tasarlanan ya da bağımsız olan türbe ve kümbetlerde çoğunlukla İran etkileri görmekteyiz. Çoğunlukla çok köşeli planlı, taştan yapılardır. Bunlar genellikle İran'daki Büyük Selçuklu kümbetleri gibi içten kubbe, dıştan piramit ya da konik çatılardır. Bu dönemden günümüze ulaşan en eski tarihli örnek, Konya Alaaddin Camii'nin avlusundaki Kılıçarslan Kümbeti'dir (XII. yy.) [6].



Şekil 3.9 Konya Alaaddin Camii görünüş ve maketi [5]

Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu kervansaraylarının ana şemasını sürdüren Anadolu kervansarayları, yazlık denilen açık avlulu, kışlık diye anılan kapalı avlulu ya da bu iki türü birleştiren büyük boyutlu yapılardır [6].

Anadolu öncesi benzer yapılarda rastlanan “ribat” deyimine Anadolu kervansaraylarının bir

bölümünün yazıtlarında da rastlanır [4].

Anadolu Selçukluları'nın saray ve köşkleri, Anadolu dışı örnekler kadar görkemli olmasalar da, özellikle bezemeleriyle dikkat çekerler. Dönemin usta sanatçılarının ürünü olan bu bezemelerdeki, insan, hayvan ve kuş figürlerinin gerçekçi bir anlayışla ele alındığı görülmektedir. Mezopotamya uygarlığında da bu figürlerin kullanıldığını görmekteyiz.

1071'den itibaren, 14.yy.ın başlarına kadar geçen bir süre içinde, önce ilk Türk Beylikler, 13. yüzyılın başından itibaren de Anadolu Selçuklu Devleti'nin, Anadolu Birliğini sağlamasından sonra, Anadolu Selçukluları'nın mimarlık ürünleri, Anadolu'nun Türkleşme döneminde, birer damga gibi kentlerin görünümünü değiştirmiş, kuvvetli bir yaratma heyecanı ile meydana getirilmiş eserlerdir [4].

Kesme taş mimarinin, taş işçiliği ile bezendiği, kuvvetli mekan etkisine dayalı bu araştırma yapıları, 14. yüzyıl Anadolu Türk Mimarlığının ve dolayısıyla Osmanlı Evrensel Mimarlığının temelini oluşturmuştur. Selçuklu Çağı olarak ele alınan bu dönemin mimarlık ürünleri, Anadolu öncesi Türk Mimarlığının çeşitli denemelerinin, taş malzeme ile yeni bir araştırma heyecanıyla yoğrulup denendiği eserlerdir. Geleneksel plan ve biçim (form) tasarımları, yeni imkanlarla ilgi çekici denemelere sahne olmuş, devamlılık içinde, yeni arayışlar, çağın mimarlık üslubunun genel karakterini meydana getirmiştir [4].

Anadolu'da Beylikler dönemine gelindiğinde, bu dönem mimarisi Türk mimari tarihinde özel bir önem taşır. Beylikler dönemi mimarisi, Selçuklu ile Osmanlı mimarileri arasında bir köprü oluşturmaktadır. Bu dönemde bir yandan Selçuklu özellikleri sürmüş, öte yandan Osmanlı mimarisinden de etkiler alınmıştır. Beylikler dönemi sanatı ayrıca, kısa bir zaman içinde imparatorluk sanatına yükselmiş olan, Osmanlı mimarisinin oluşumuna da katkıda bulunmuştur. Beylikler döneminden kalan mimari yapıtlar içinde Anadolu Türk mimarisinde tek örnek olarak bilinen birkaç yapının bulunması, bu çağın önemini daha da arttırmaktadır [7].

1243 Köseadağ Savaşı'nda Moğollara yenilen Selçuklular eski güçlerini yitirmişlerdir. Bununla birlikte, Selçuklu sanatı 13. yüzyıl sonuna değin çok önemli eserler verilerek kuvvetle yaşatılmıştır. Sınırlara yerleştirilmiş olan Türkmen beylikleri, Selçuklulardan sonra bağımsızlıklarını kazanarak Anadolu Türk mimarisine canlılık getiren yapıtlar vermişlerdir. Böylece, 14. yüzyılda sanat tarihinde "Beylikler Dönemi" olarak adlandırılan yeni bir dönem başlamıştır [7].

Bu dönemdeki örneklerde, bir önceki dönem olan Selçuklu etkisini çok sık görmekteyiz. Anadolu’da kurulan beyliklerden biri olan Aydınogulları’nın en önemli yapısı Selçuk’taki İsa Bey Camii’dir. Aydınoglu İsa Bey tarafından 1374 yılında, Şam’dan gelmiş olan Ali adlı bir mimara yaptırılmıştır. Bu yapıda nefleri ayıran dört sütundan üçü mukarnas başlıklı, biri de kompozit Roma başlığıdır. Cami bu planıyla Şam Emeviye Camii’nden gelen ve Artuklu dönemi camilerinde gelişmiş olan bir etkiyi sürdürmektedir. Öte yandan, düz ahşap çatılı revakları ve ortadaki sekizgen havuzu ile Osmanlılar’da gelişecek olan revaklı avlu düşüncesine de öncü olmuştur. İsa Bey Camii mermer kaplı batı cephesi, mukarnaslı pencere dizileri, iki renkli taş geçmelerle süslü portalı ile aynı zamanda, Osmanlı cephe mimarisinin de öncüsü durumundadır [7].



Şekil 3.10 İsa Bey Camii, Selçuk, [8]

Manisa ve çevresinde yerleşmiş olan Saruhanlı Beyliği’nin önemli yapısı ise Manisa Ulu Camii’dir. Saruhanoğlu İshak Bey tarafından 1376’da yaptırılan cami, 1378’de eklenen türbe ve medrese ile bir külliye halindedir. Külliye düşüncesi ile Selçuklu dönemi geleneğini sürdüren yapının planı, Beylikler döneminde tek örnek olan, ama daha sonra Osmanlı mimarisinde büyük bir gelişme gösteren sekiz dayanaklı kubbeyi sunmaktadır. Manisa Ulu Camii’nin sekiz dayanaklı kubbesi, merkezi bir mekan yaratılması yolunda Osmanlı mimarlarını etkileyen önemli bir gelişmedir [7].



Şekil 3.11 Manisa Ulu Camii, [9]

1394'te yapılan Milas'daki Firuz Bey Camii, planıyla ilk dönem Osmanlı mimarisinin önemli bir tipini sunmaktadır. Bu plan tipi, 'Zaviyeli camiler' olarak adlandırılmaktadır. Görkemli bir mihrabın bulunduğu asıl ibadet mekanının üstü ise, dekoratif tromplu bir kubbe ile örtülüdür [7].



Şekil 3.12 Firuz Bey Camii [10]

Menteşeliler medrese mimarisinde de yenilikler getirmişlerdir. Ana eyvanın kubbe ile örtülmesi, daha sonra Osmanlı mimarisinde rastlanacak bir yeniliktir. Medresenin ana cephesi iç içe oturtulmuş kemer sıralarıyla Gotik bir etki uyandırır [7].

Anadolu'daki Selçuklu beyliklerinin en büyüğü ise Karamanoğulları'dır. Selçuklu sanatının üslup ve geleneğine en çok bağlı kalan bu beylik, uzun süren egemenliği süresince Osmanlı sanatından da etkiler almıştır. Karamanoğulları, cami mimarisi açısından belli bir yenilik getirmemişlerdir. Aksaray Ulu Camiinin içinde, Selçuklu devri ahşap işçiliğinin şaheser örneği bir minberi vardır [7].



Şekil 3.13 Aksaray Ulu Camii görünüşü ve minber detayları [11]

Karaman’da 1433’de yaptırılan imaret, iki katlı giriş mekanı ve avlusunun üstünü örten kubbesi ile Selçukluların kubbeli medrese planını sürdürmektedir.

Candaroğulları, Osmanlıların üç bölümlü son cemaat yeri olan tek kubbeli ya da zaviyeli dediğimiz türdeki camilerini örnek almışlardır. Kastamonu’daki İbn-i Neccar Camii (14. yüzyıl ortası), üç kubbeli son cemaat yeri ve tromplu kubbesi ile ilk Osmanlı camilerine benzeyen bir yapıdır. Candaroğulları’nın en önemli yapısı Kastamonu’daki İsmail Bey Külliyesi’dir. Cami, türbe, medrese, imaret, han ve hamamdan oluşan yapı kompleksi Osmanlı külliyelerine benzemektedir. Önünde beş kubbeli bir son cemaat yeri olan cami, 1454 tarihlidir. Caminin portalindeki altıgenli zencerek motifi, bu beyliğin sevilen bir süsleme ögesi olarak, daha önceki Sinop Ulu Camii’nde de kullanılmıştır. Bu motif, aslında bir Selçuklu yapısı olan, Sinop Ulu Camii’nin İsfendiyar Bey tarafından yaptırılan, 1429 tarihli mihrabında yer almaktadır [7].

Dulkadir Türkmenleri ise, 1337’de Maraş ve Elbistan bölgesinde bir beylik kurmuşlar, Mısır Memlükleri ile Osmanlılar arasında bazen birine, bazen ötekine bağlı kalarak 1522’ye kadar egemenlik sürmüşlerdir. Yapıtlarında bölgenin özelliği olarak, Selçukluların olduğu kadar Osmanlı ve Memlük sanatının da etkileri görülür [7].

Dulkadiroğulları’nın önemli camilerinden biri Osmanlı üslubundaki Elbistan Ulu Camii’dir. Osmanlıların yönetimi sırasında, Şehsuvar Bey’in oğlu Ali Bey’in başa geçtiği zaman yapılmış olduğu kabul edilmektedir. Yapının mihrabındaki dekoratif taş süslemeler, Memlük sanatının etkisini gösterir. Maraş Ulu Camii ise mihraba dik uzanan yedi nefi ile Selçuklu geleneğini sürdürür. Kitabesine göre 1496 tarihinde yaptırılmıştır [7].



Şekil 3.14 Elbistan Ulu Camii ve Maraş Ulu Camii [12]

Dulkadiroğulları'nın medreselerinden biri de Maraş'taki Taş Medrese'dir. Yapı asimetrik planıyla, Memlük medreselerine yakınlık göstermektedir.

Son olarak, Ramazanoğulları Beyliği'ne bakacak olursak; Ramazanoğulları da Mısır Memlükleri ile Osmanlılar arasında kalmış, 1510'a kadar Memlüklere, sonra da Osmanlılara bağlı olarak idare edilmişlerdir. 1516'da da Yavuz Sultan Selim'in, Mısır seferi sırasında Osmanlı İmparatorluğu'na katılmışlardır. Ancak beylik özelliklerini 1608'e değin sürdürmüşlerdir. Ramazanoğulları'nın en önemli yapısı, türbe ve medrese ile bir külliye halinde olan Adana'daki Ulu Cami'dir. Ulu Cami, Selçuklu ve Osmanlı mimarisiyle güneyden gelen Memlük etkisini birleştiren bir yapıdır. 1513'de yapımına başlanmış, 1541'de bitirilmiştir. Kırmızı, siyah ve beyaz mermer kaplamaların bulunduğu mihrapta, natüralist çiçeklerin de yer aldığı çok kaliteli İznik çinileri vardır. Doğu portaline bitişik ve öne çıkıntı yapan minare ise renkli taş kuşakları, düğümlü kemer nişleri ve sekizgen köşeli gövdesi ile Memlük minarelerine benzemektedir. Yine caminin doğusunda ise, Piri Paşa tarafından 1540'da yaptırılmış olan medrese yer almaktadır [7].



Şekil 3.15 Adana Ulu Camii, [13]

Temelde büyük cami yapılarının tanıtılması ile başlayan ve giderek ideolojik bir karakter kazanan *Osmanlı Mimari Tarihi* neredeyse yüzyılla yaşittir. Anıtsal kubbe mimarisi, mimari tarihinin aristokrasisi olarak dünya kültür tarihinde özel bir yer tutar ve hangi bağlamda bakılırsa bakılsın, Osmanlı kültürü dünyanın her yerindeki bu aristokratik ürünlerle hem boyut, hem örgütlenme, hem de biçim açısından boy ölçüşecek niteliktedir (Kuban, 2000).

Osmanlı Mimarisi iki büyük ideolojik değerlendirmenin içinde kimliğini ortaya koymak zorundadır:

Birisi genel İslam bağlamında, diğeri Bizans geleneği ile ilişkiler bağlamındadır. Birincisinde bu mimarinin İslam başlığı altında buluşmayacağı İslam mimari ve sanat gelenekleri olduğunu göstermek, ikincisi de Bizans geleneğinin varlığının Osmanlı Mimarisi'nin kimliğini saptadığı değil, o kimliği kazanmasına bir kışkırtma (challenge) olarak katkıda bulunduğu (Kuban, 2000).

Osmanlı mimarisini anıtsal kubbe mimarisi bağlamında değerlendirmekten de uzaklaşmak gerekir. Çünkü Osmanlı dönemi, dünyada başka eşi olmayan olağanüstü bir konut mimarisi de yaratmıştır. Osmanlı dönemi, yine ne İslam'da ne de Bizans'ta eşi olmayan bir seramik sanatı da yaratmıştır. Buna paralel başka yaratma alanları da var. Kısaca klasik dönemde İznik çini üretimi ve halı sanatını unutmamak gerekir (Kuban, 2000).

Kuşkusuz Osmanlı mimarisi konusunda sayısız şey yeterince söylenmemiştir. 14 yüzyıl yaratma ortamı, Batı'nın hiç gocunmadan ithal edildiği ve özümsemiştiği 18. yüzyıl, başkent/taşra ilişkileri, ahşap saraylar, gelişmiş bir estetik değerlendirme çerçevesi, vb...

Osmanlı mimarlığı 16. yüzyıla göre değerlendirilmektedir. On altıncı yüzyıl imparatorluktur. Roma, Bizans'tan sonra Osmanlı Akdeniz imparatorluğunu oluşturmuş ve Akdeniz havzası çevresinde birliği kurmuştur. Fiziksel çevreyi yaratan anıtsal mimarlık imparatorluğun niteliklerini sergiler. Düzen, simetri, denge, uyum, ölçü, büyüklük, yalınlık, seçkinlik, rasyonellik mimarlığın değerleridir. Bu özelliklere dayanarak on altıncı yüzyıl mimarlığı 'klasik' olarak nitelendirilmiştir: Klasik Osmanlı Mimarlığı. Osmanlı İmparatorluğunun yükseliş döneminde Mimar Sinan ile son büyük sentezine erişmiş, bundan sonraki dönemleri de etkisi altında tutmuştur. Bu sentezin giderek bozulması, bütünlüğünü kaybetmeye başlaması, Osmanlı-Türk toplumunun batıya açılma çabalarıyla belirginlik kazanmaya başlar. Dışardan gelen batı etkileridir ki, klasik sentez döneminden sonra Türk mimarlığında günümüze kadar varlığını sürdürmüş, çağdaş mimarlık düşüncesinin geliştirilmesinde etken olmuştur. On altıncı yüzyılı hazırlayıcı dönem klasik öncesi, sonrası (on sekizinci yüzyıl ve

sonrası) ise klasik sonrasıdır. Klasik öncesi, klasik dönemi hazırlayan bir dönem olduğundan, ilgide nasibini almaktadır. On yedinci yüzyıl oranlarda oynayarak klasiği izler; ancak sonrası klasikten kopuştur, kimliğin yitirilmesidir (Alsaç, 1976).

Osmanlı mimarlığı başlangıcından öteye biçemsel sınıflandırıldığında klasik dönemi “Stil Barok”, “Stil Ampir”, “Stil Neo-klasik” bölümleri izler ve her biri Avrupa biçemlerinin Türk sanatına girmesi diye tanımlanır. O dönem için bu saptama uygundur; çünkü bu dönem, yeni kurulan ulus-devletin çağdaşlaşma ilkesi doğrultusunda Avrupa’yla bütünleştiği bir dönemdir.

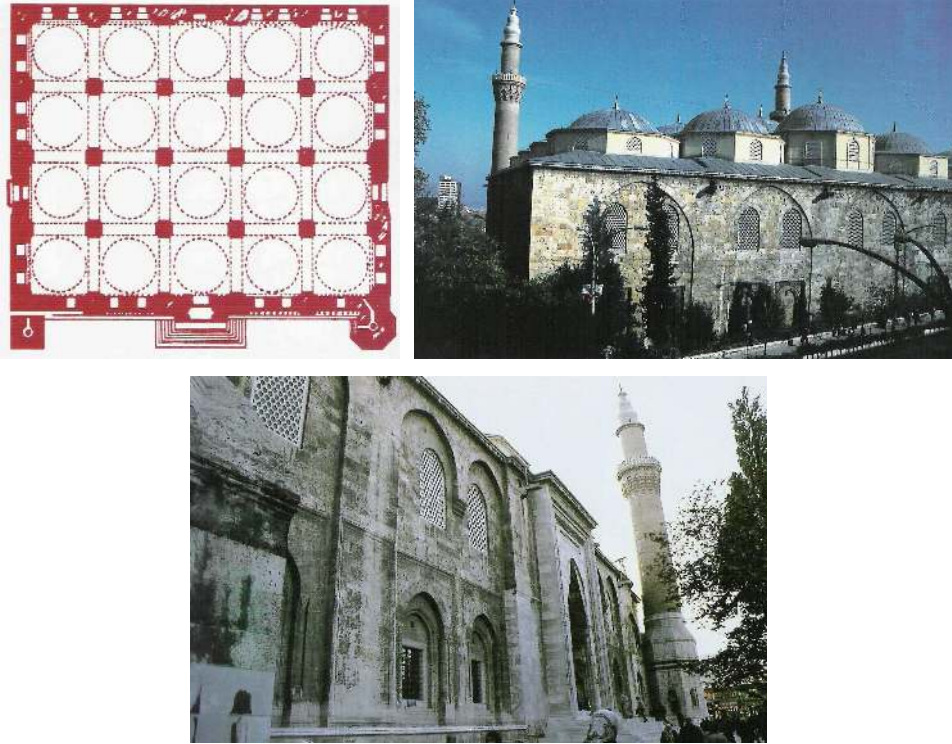
İstanbul’un fethinden ve Topkapı Sarayı’nın kurulmasından önceki Osmanlı sanatı ve mimarisinin karakteristik özellikleri, XV. yüzyıl ortalarından sonra belirginleşir. Erken dönemin sanatı (1335-1501), imparatorluktan ziyade bir Batı Anadolu Beyliğinin özelliklerini taşır [14].

İslam dünyasının ucundaki konumu ve batıya, Avrupa’nın içlerine doğru yayılmacılığı sebebiyle, erken dönem Osmanlı mimarisi, karşı karşıya geldiği Batı Anadolu ve Doğu Akdeniz geleneklerinin etkilerini taşır. Yapıların form, plan ve süslemelerdeki belirgin özellikler, Selçuklu mimarisi ve Batı Asya’nın İslami geleneklerinden önemli bir sapma göstermektedir [14].

Osmanlı Mimarisinin Erken Döneminden günümüze gelen yapıların çoğu dini mimariye bağlıdır. Dönem üsluplarını ve plan gelişmesini inceleyebileceğimiz başlıca yapı grubu camilerdir. Emevi ve Abbasi camilerinde, strüktürel kısıtlılık yüzünden ortaya çıkan çok-direkli yayvan plan tipinin tarih boyunca, gittikçe gelişen konstrüksiyon metodlarının yardımıyla nasıl ‘arıtıldığını’ bilinmektedir.

İslamiyet’in başlangıç dönemindeki yayvan dikdörtgen planlı büyük camiler, mekan formu açısından fonksiyonlarını karşılayabilen başarılı örneklerdir. Ne var ki, teknolojik yetersizlik bunların strüktürel sistemlerini ister istemez etkilemekte, iç mekanlarının sütunla dolmasını zorunlu kılmaktaydı. Şam’daki Ulu Camii’de görüldüğü üzere, mihrab eksenini kubbe aracılığıyla ferahlatma eğilimi, teknolojik imkanların gelişimine paralel olarak cami mimarisinin ne gibi bir yol izlemesi gerektiğini daha o tarihte açık-seçik vurgulamıştır. Nitekim Selçuklularla birlikte Anadolu’ya giren yayvan dikdörtgen şema, Selçuk’taki İsa Bey Camisi’nde ilginç denemelerden geçmiş, Bursa Ulu Camii bu alanda kesin ilerlemelerin elde edildiği yapılardan biri olmuştur. Edirne’deki Üçşerefeli ise (1447) nihayet en etkili adımı atabilmiş ve yayvan dikdörtgen planı yalnızca iki büyük ayakla örtebilen sistemi geliştirilmiştir (Özer, 2004).

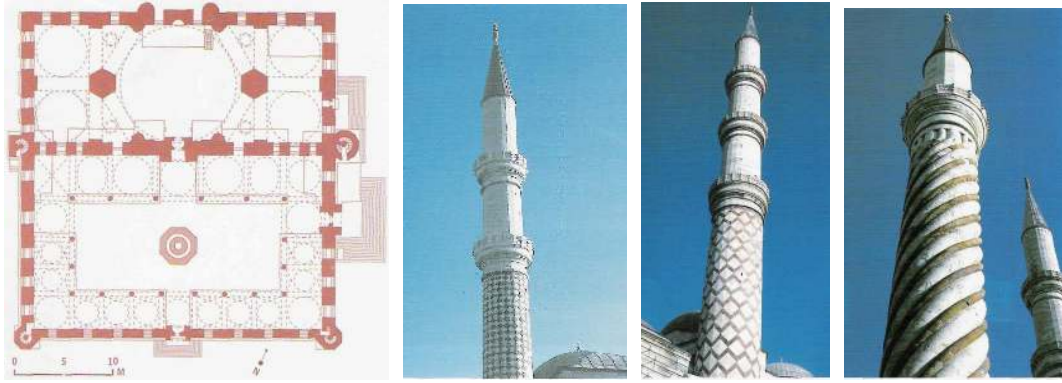
Osmanlı mimarisinde karşımıza çıkan çok kubbeli ‘Ulu cami’ tipinde, Selçuklular’ın abidevi giriş kapısının bulunduğu cephede yoğunlaşan mimari anlatım tarzından farklı olarak, Osmanlı yapılarının her cephesi eşit şekilde detaylandırılmış ve giriş biraz daha fazla vurgulanmıştır. Böylece, erken dönem Osmanlı yapılarının, tek bir kütle olarak algılanması sağlanmıştır. I. Bayezid tarafından 1400’de inşa ettirilen Bursa’daki Ulu Cami, abidevi mimarinin mükemmel bir örneğidir. Hepsı eşit etkiye sahip birer kubbeyle örtülmüş yirmi bölümlü bu yapının üç tarafında girişi vardır ve dört cephesini kemerlerle çevrili iki sıra pencere süslemektedir [14].



Şekil 3.16 Bursa Ulu Camii (Aslanapa, 2004)

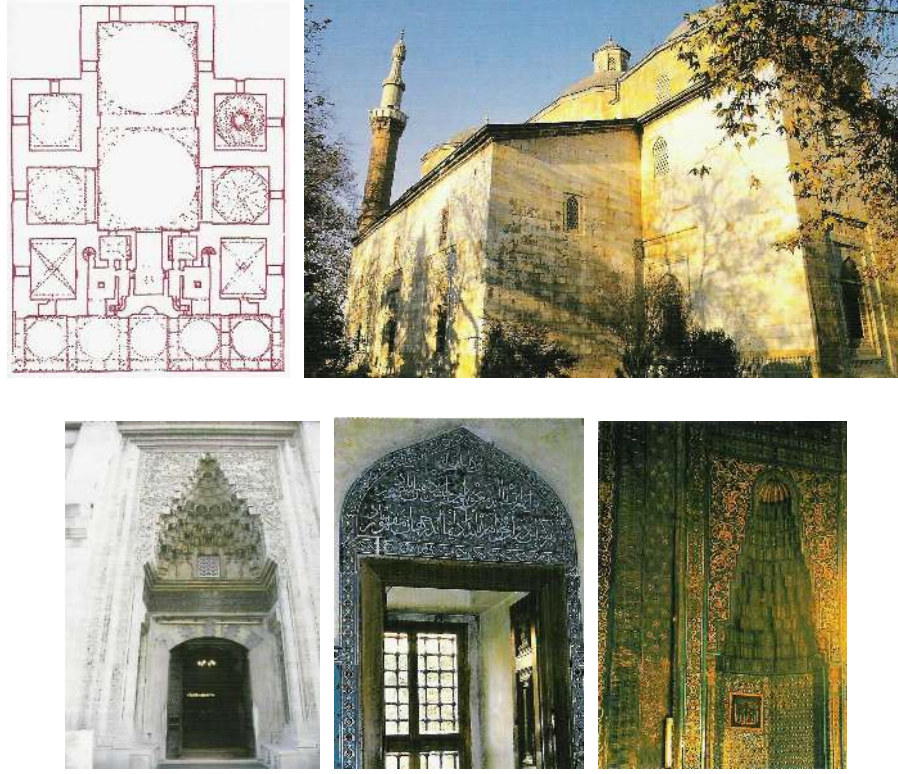
Osmanlı mimarisinde klasik dönemi hazırlayan yapılar içinde, Edirne’deki Üç Şerefeli Camii’nin önemli bir yeri vardır. Dikdörtgen bir planın ortasında, altı dayanağa oturan büyük bir kubbe yer almış, mekan ayrıca iki yanda daha küçük kubbelerle örtülü ikişer bölümle genişletilmiştir. Bu yolla enine gelişen ideal cami planına yaklaşılmıştır. Tek kubbenin altında toplanan mekan, caminin büyük bir kısmını kapsamaktadır. Öteki bölümler ise kaybedilmiş mekanlar sayılabilir. Bu plan tipi ileriki yıllarda da birçok kez kullanılmıştır. 1443-1447 yılları arasında yaptırılmış olan cami, adını üç şerefesine de ayrı merdivenlerle çıkılan minaresinden almaktadır. Minarelerin avlunun dört köşesine yerleştirilmesi de ilk kez bu

yapıda uygulanmıştır [15].



Şekil 3.17 Edirne Üç Şerefeli Camii (Aslanapa, 2004)

Osmanlı mimarisi erken döneminde gerçekleştirilen önemli yapılardan bir tanesi de 1419-1424 yılları arasında inşa edilen Bursa Yeşil Cami'dir. Ters-T planlı yapıların en ihtişamlısı olan bu cami, cephede, iki kat boyunca yükselen çarpıcı giriş portalı içerlek olmakla birlikte, Selçuklu geleneğini hatırlatmaktadır. Yeşil Cami ve külliyesi, erken Osmanlı döneminin süsleme açısından en zengin yapısıdır ve hemen her çeşit mimari süslemenin kaliteli örneklerine sahiptir. Osmanlı sanatının ölçülü tutumu, düz ve süslü yüzeyler arasındaki orantı anlayışı, dış cephelerde sınırlı kabartma taş işçiliği ve tek renkli çinilerle kendini gösterir. Buna karşılık iç mekânda duvarlar ve tavanlar nakışlar, renkli çinilerle kaplanmış, alçı kabartma, ahşap ve taş işçiliğiyle alabildiğince süslenmiştir. Bu külliyedeki yeniliklerden birisi de renkli sır tekniğinde yapılan çinilerin kullanılmasıdır [14].



Şekil 3.18 Bursa Yeşil Camii, giriş portalı, mihrap ve pencere alınlığı çinileri (Aslanapa, 2004)

İstanbul'un fethinden sonraki dönem, yani Fatih dönemi, mimarının yanı sıra süslemede de imparatorluk sanatına geçiş, bu nedenle de yeni teknikler ve üsluplar arama dönemidir. İstanbul'un Osmanlı devletinin başkenti oluşunu simgeleyen yapılardan biri Topkapı Sarayı'dır. İstanbul'un fetihten sonra Beyazıt'ta, bugünkü Üniversite alanı içinde yapılan ilk Osmanlı sarayından günümüze hiçbir şey gelmemiştir. Oysa Topkapı Sarayı, Fatih çağından Abdülmecid zamanına kadar, çeşitli eklerle genişletildiğinden, Osmanlı sanatının hemen bütün dönemlerini içeren bir yapılar topluluğudur. Topkapı Sarayı'nda Fatih döneminden kalan önemli bölümler arasında Çinili Köşk ilk akla gelendir. Bu yapıda Selçuklu döneminden beri uygulanan mozaik çini tekniğinin son örnekleri bulunmaktadır. Çinili Köşk, Osmanlı sanatında çininin dış süsleme olarak kullanıldığı önemli bir örnektir [14].

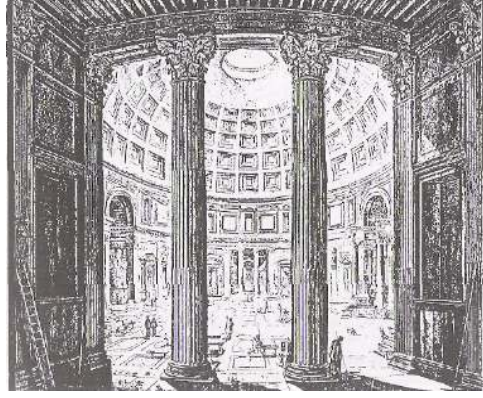


Şekil 3.19 İstanbul Topkapı Sarayı Çinili Köşk ve Çinili Köşk giriş eyvanı (Aslanapa, 2004)

Klasik Dönem Mimarisi (1501-1703), üç yüzyıllık geniş bir dönemde, imparatorluğun bütününde etkili olmuş; en parlak örneklerini ise İstanbul'da vermiştir. Bu dönem, Erken Dönemin mirasçısı olarak kubbe geleneğini sürdürmüş, Erken Dönemin sonlarında ortaya çıkan merkezi plan şemasını geliştirerek onu anıtsal ölçülere kavuşturmuştur.

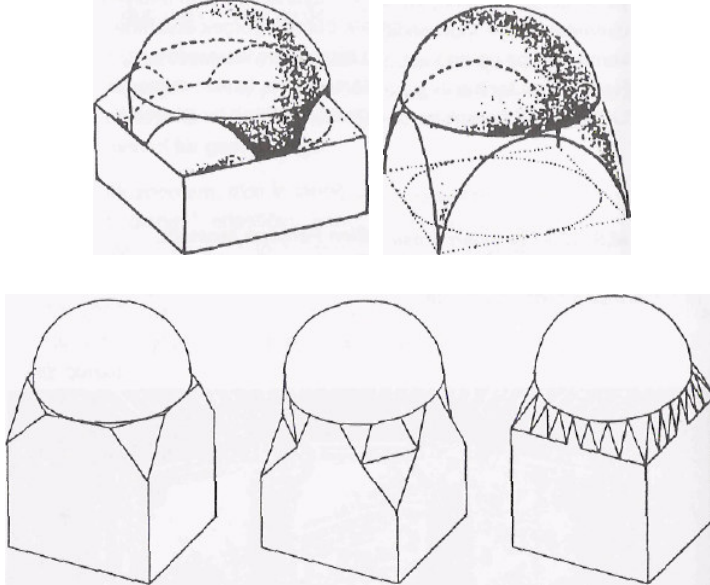
Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u alıp, Osmanlı'yı doğu ve batının birleştiği noktaya kadar genişletmesiyle, devlet yönetiminde doğu ve batıyı kucaklamak isteyen bir politika önem kazanmıştır. Bu sentez arayışı, kültür-sanata da yansdı. Doğulu kaynakların yanı sıra batılı kaynaklardan da-yalnız burada batı olarak kastedilen Bizans'tır; Avrupa değil-beslenmeye başlandı. Bu durumun ilk örneğini, Selimiye Camii'nin yapılışına kadar aşılamayacak bir şaheser olarak kabul edilen Ayasofya Kilisesi'nin incelenmesi oluşturur. Bu inceleme gerek estetik gerek teknik açıdan Osmanlı kubbe mimarisinin gelişimini hızlandırmıştır [16].

Kubbenin ilk gelişim tarihine bakacak olursak; M.S. 120-124 yılları arasında Roma'da inşa edilen Panteon tapınağı, dairesel bir planı örten 43.5 metre açıklıklı muazzam kubbesiyle, özellikle de strüktürel ve konstrüktif bakımlardan mimarlık tarihinin en önemli atılımlarından birini oluşturur (Özer, 2004).



Şekil 3.20 Panteon Tapınağı (Özer, 2004)

Yine strüktürel bakımdan Sasaniler'in, kubbeye katkısı son derece önemlidir. Sarvistan (M.S. 350) ya da Firuzabad (M.S. 450) saraylarında, kare plan üzerine köşe yarım kubbelerinden, meslek diliyle tromplardan yararlanarak ilk gerçek kubbeyi inşa edebilenler Sasaniler olacaktır. Bundan hemen sonra, Bizanslılar'ca geliştirilip Ayasofya'da (M.S. 532) doruk noktasına eriştirilen pandatifli kubbeye, Tarımsal Düzen mimarisi en karakteristik simgesine kavuşturulmuştur (Özer, 2004).

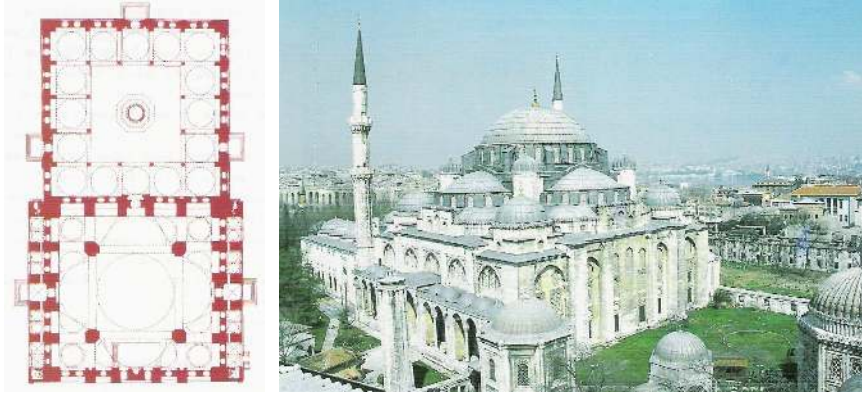


Şekil 3.21 Kubbe türleri (Özer, 2004)

Gerçek kubbenin en önemli türleri. Üstte solda icadı Sasaniler'e affolunan tromplu kubbe; sağda ise, Bizans kubbesi diye de adlandırılan pandantifli kubbe. Altta, trompla pandantifin ara-çözümü diye nitelendirilebilecek 'Türk Üçgeni'nin basitten karmaşığa üç ayrı çeşitlemesi

(Özer, 2004).

Antik Roma’da filizlenmeye başlayıp ivmesine Sasaniler’de kavuşan, Bizans’ta olgunlaştıktan sonra da Sinan’la birlikte Osmanlılar’da doruk noktasına erişen, tromp ve pendentif deneyimlerini çok çeşitli örneklerde açığa vuran Kubbe Mimarisi, Osmanlılar’da Sinan döneminde gerçek anlamda en üst düzeye tırmanmıştır. Boyutları bakımından nisbeten mütevazı sayılsa bile, İstanbul’daki Şehzade Camisi’ndeki (1543-48) dahiyane çözümüyle Sinan, henüz kariyerinin eşiğinde, Ayasofya’nın başlattığı gelişimi bir yandan camiye adapte ederek, öte yandan da strüktürel açıdan kendi içinde mükemmelleştirerek doruk noktasına çıkartmayı başarmıştır. Süleymaniye, Selimiye, Sultan Ahmet, ve Yeni Cami bu alanda verilen örneklerdir (Özer, 2004).

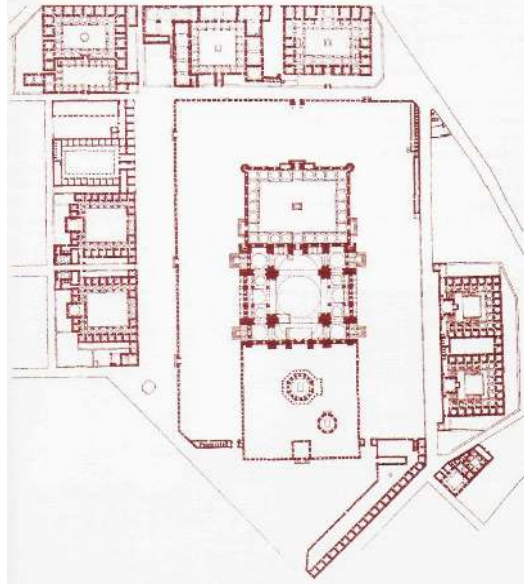


Şekil 3.22 Şehzade Camii (Aslanapa, 2004)

Mimar Sinan’ın yarım kubbeli camileri arasında en başarılı olanı kuşkusuz Süleymaniye Camii’dir. Cami aynı zamanda İstanbul’un en büyük külliyelerinden birinin parçasıdır. Süleymaniye Külliyesi, gerek yapılarının çokluğu ve kapladıkları alan, gerekse kentsel planlama açısından büyük önem taşımaktadır. Külliye, meyilli bir araziye yerleştirilmiş ama yine de simetri uygulanmıştır. Haliç tarafından bakıldığında, yapıların yerleştirilmesindeki ustalık hemen ortaya çıkar. Birbirinin görünüşünü kapamayan yapılar, ortadaki cami ile birlikte tepenin eğimine uygun olarak kurulmuştur. Caminin genel kitlesi piramidal olmakla birlikte küçük kubbeler, ağırlık kuleleri ve payandalarla çok çekici bir hareket sağlanmıştır.

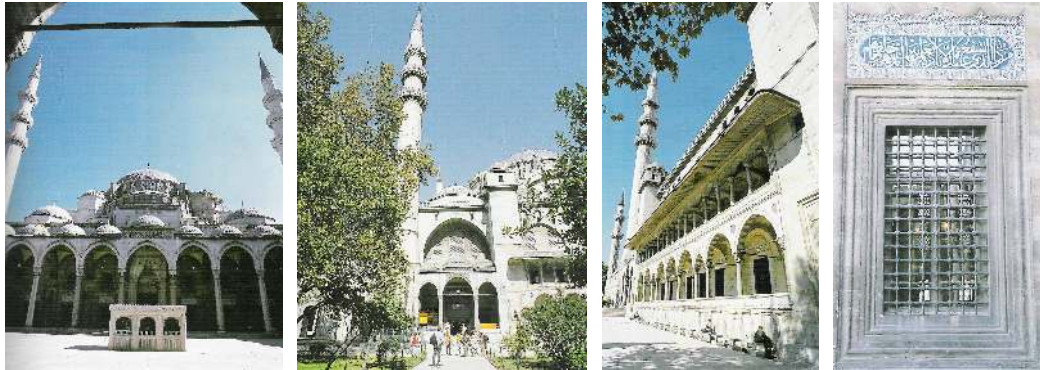
Süleymaniye Camii iki yarım kubbelidir. Eksen üzerindeki yarım kubbeler ana kubbeyi desteklemekte, bu da yanlardaki küçük kubbeler ve kemerlerden oluşan bir sistem ile dengelenmektedir. Bu şema, daha önce de değindiğimiz gibi Ayasofya modelini akla getirir.

Ama Ayasofya’da hiçbir zaman sağlanamamış olan statik denge, Süleymaniye Camii’ndeki en başarılı özelliklerinden biridir. Bu arada, caminin büyük depremler geçirmesine rağmen önemli bir hasara uğramadığını, oysa Ayasofya’nın kubbesinde zaman zaman çökmeler ve büyük çatlamların olduğunu da hatırlamak gerekir [17].



Şekil 3.23 Süleymaniye külliyesi, vaziyet planı (Aslanapa, 2004)

Süleymaniye Camii, süslemeleri açısından yalın ve ağırbaşlı bir yapıdır. Kaliteli taş süsleme, gerek mimarının kendisinde gerekse mermer mihrap ve minberde dikkati çeker. Sıraltı tekniğinin erken örneklerinden olan çinilere mihrap çevresinde rastlanmaktadır. Bu çinilerde, 16. yüzyılın ikinci yarısında çok görülen kabarık kırmızı renk ilk kez ortaya çıkmıştır [17].



Şekil 3.24 Süleymaniye Camii, camii yan görünüş ve avlu penceresindeki çini alınlık (Aslanapa, 2004)



Şekil 3.25 Süleymaniye Camii, caminin iç görünüşü ve cami avlusu (Aslanapa, 2004)



Şekil 3.26 Süleymaniye Camii içten kubbelere geçiş, portal kitabe ve kubbe içindeki kalem işleri (Aslanapa, 2004)

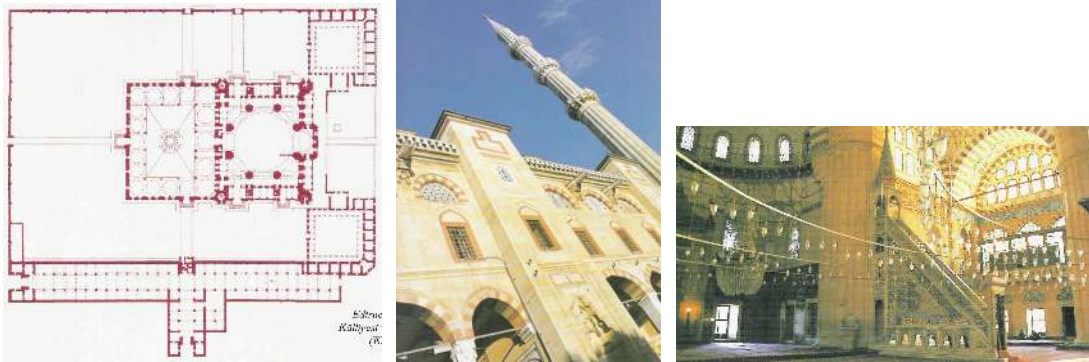
Sinan'ın üzerinde önemle durduğu bir konu da, kubbeyi altı ya da sekiz desteğe oturtarak, ideal merkezi mekanı elde etme arayışları olmuştur. Bu tür çalışmaları çok sayıdadır. Mimar Sinan, Beşiktaş'taki Sinan Paşa Camii'nde, Edirne Üç şerefeli Cami planını yinelemiştir.

Edirne'deki Selimiye Camii Mimar Sinan'ın başarılı sanat yaşamını noktalar. 1575 tarihli yapı, kentin yüksekçe bir yerindedir. Günümüzde ise, kent tarafından daha iyi görünebilmesi için önüne bir meydan açılmıştır. Selimiye Camii'nin kubbesi de sekiz dayanağa oturtulmuştur. Bu yapıda mekanın hemen hemen tümü tek bir kubbe altında toplanmıştır. Bu örneğe, Osmanlı mimarisindeki en görkemli kubbe denilebilir. Selimiye Camii, merkezi mekanın en başarılı örneklerinden biri olarak dünya mimarlık tarihi literatürüne geçmiştir. Yapı yalnız Türk mimarisinin değil, dünya mimarisinin de başyapıtlarından birisidir. Caminin içinde ferah ve aydınlık bir atmosfer vardır. Süslemesinde ise kalem işleri ve çiniler başta gelir. Portaldeki taş süsleme, aynı zamanda mihrap ve minberde de kullanılmıştır. Çinilerde aşırıya kaçmamaya özen gösterilmiştir. En güzel örnekler, hünkar mahfilinde görülür. Tüm Osmanlı sanatında, meyvalı bir elma ağacı da yalnızca burada bir çini panoya konu olmuştur.

Selimiye Camii, başkentten gelen yoldan en iyi biçimde görülebilecek konumda inşa edilmiştir. Kente girişte adeta devletin gücü simgelenmekteydi. Bu görünüm yakın zamana kadar sürmüştür. Ancak, son yıllarda yolun kenarına yapılan bazı yüksek binalar caminin bu görünüşünü büyük ölçüde engellemiştir [17].



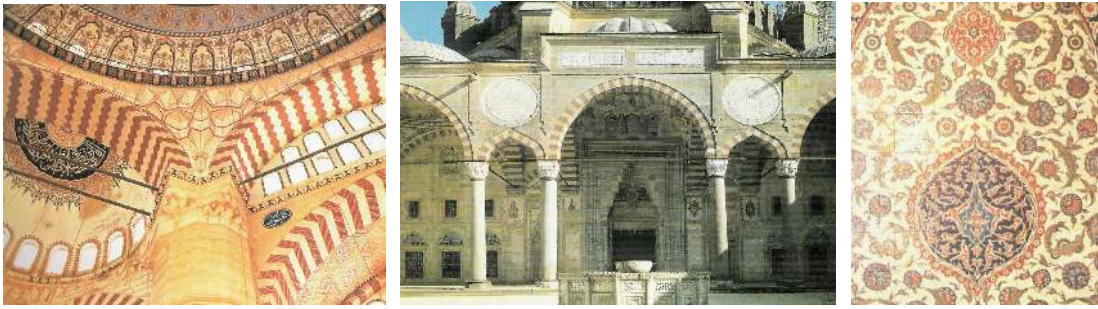
Şekil 3.27 Edirne Selimiye Camii ve cami revakları (Aslanapa, 2004)



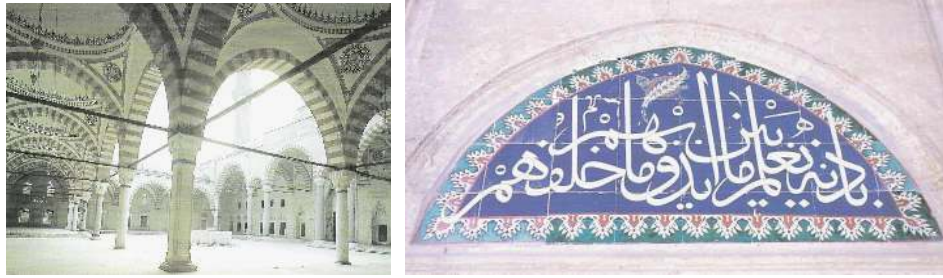
Şekil 3.28 Selimiye Külliyesi vaziyet planı, Selimiye Camii, cami minber ve iç görünüş (Aslanapa, 2004)



Şekil 3.29 Selimiye Camii içten kubbe, cami hünkar mahfili mihrap duvarı, iç görünüş (Aslanapa, 2004)



Şekil 3.30 Selimiye Camii paye ve kubbeye geçiş, cami avlu portalı, cami mihrap cephesi çinileri (Aslanapa, 2004)



Şekil 3.31 Selimiye Camii avlusu ve revakları, cami pencere alınlıklarındaki çini kaplamalar (Aslanapa, 2004)

İmparatorluğun duraklama dönemine girdiği 17.yüzyıl sonlarında ve bunu takip eden gerileme döneminde, Osmanlı devlet adamları ve aydınları arasında reform arayışları baş göstermiş; fakat bu arayışlar, daha çok Avrupa'nın idari ve kültürel açılardan taklit edilmesi şeklinde gelişmiştir. Mimaride batılı üsluplar benimsenmeye başlanmıştır. Böylece 18. yüzyıldan sonra Klasik dönem eserlerine rastlanmamış, sivil mimari önem kazanmıştır.

4. 19. YÜZYIL BATI ETKİSİYLE OSMANLI KİMLİĞİNDEKİ DEĞİŞİM VE BUNUN MİMARİYE YANSIMASI

Mimar Sinan'ın ölümü ile Osmanlı mimarisinde 'Klasik Dönem' diye adlandırılan çağ kapanmış, ama bu büyük ustanın etkileri uzun süre devam etmiştir. Bu etki, özellikle cami planlarında, çok güçlü ve kalıcı olmuştur. **18. yüzyıl, Osmanlı sanatına Batı etkilerinin girdiği, başka bir deyişle Batılılaşmanın başladığı dönemdir.**

XVII. yüzyılın başlarında, Avrupa'da keşifler ve icatlar devam ederken, Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik ve askeri gücü zayıflamaya başlamıştır. Padişahlar eskisi gibi devlet işleri ile yeterince ilgilenmemektedirler. Bu dönemdeki askeri başarısızlıklar sonucu özellikle Karlofça Antlaşmasından sonra, Avrupa devletleri Osmanlı dış politikasında etkin olmaya başlamış, İstanbul halkı, IV.Mehmet zamanında başlayan eğlenceli yaşamı benimsemiştir (Sezgin, 1991).

Osmanlı-Türk toplumu Lale Devri (1703-1730) ile 'batılılaşma' adı verilen bir değişim süreci içine girmiştir. Önceleri askerlik alanında başlayan, zaman zaman duraklamalar, hatta geri dönüşler geçirmesine rağmen öteki toplumsal kurumlara da yayılarak zamanımıza kadar süregelen batılılaşma eylemleri, benzer şekilde Türk mimarlığı üstünde de etkilerini göstermektedir. Batı etkilerine açılmaya başlayan mimarlık düşüncesinin ilk ürünlerine, süsleme alanında rastlanmaktadır. Geleneksel süsleme öğelerinin yerini, özellikle I. Mahmut zamanında Avrupa'lı sanatçılar aracılığı ile aktarılan, Avrupa Barok ve Rokoko süsleme öğelerinin almaya başladığı görülmektedir. Türk yapı sanatçılarının Avrupa süsleme öğelerini alarak yeni bir yorum, yeni bir sentez içinde Türk mimarlığına kattıkları bir dönem olarak nitelendirilebilir. Bu dönemde her ne kadar anıtsal mimarlık ürünleri olan camilerin planlarında küçük bazı değişmeler, kubbe kasnaklarında yükselme gibi şeyler görülürse de, geleneksel mekan biçimlendirme anlayışı, konstrüksiyon yöntemleri çok farklılaşmamıştır (Alsaç, 1976).

Yapıların sivil mimariye yönelik olması nedeniyle, cami yapımı bu dönemde azalmıştır. Bu dönemde yapılan Yeni Valide Camii (1710), klasik devir yapıtlarına benzer, ancak dış görünüşü oluşturan hatlar daha incedir.

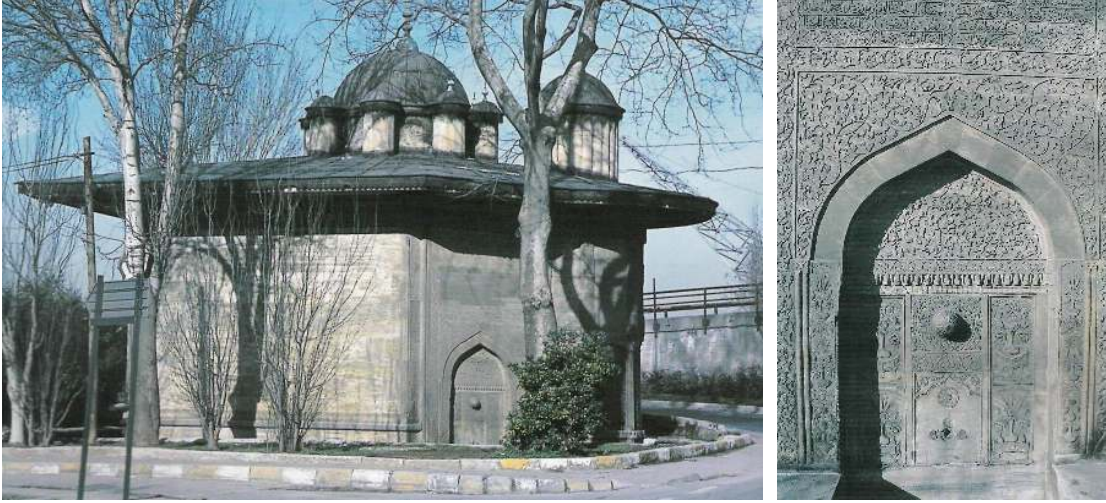


Şekil 4.1 Yeni Valide Camii, plan ve görünüş (Aslanapa, 2004)

Bu dönemde İstanbul'un imarı düzenlenmeye başlamış, Haliç ve Kağıthane gezinti yerleri haline getirilmiştir. Batılı yaşam tarzının varlıklı kimseler tarafından benimsenmesiyle, lale yetiştirme ve köşk yapma modası başlamış, buna paralel olarak da köşk modası cami mimarisinde de etkili olmuş ve 'Yalı Cami' denilen deniz kıyısı camileri yapılmaya başlanmıştır.

Lale Devri başlayan ilginç gelişmelerden bir başkası, yaygın çeşme ve sebil yapımıdır. Bu gelişme, Osmanlı mimarisinde temel bir dönüşümü: kente, sokağa, dış çevreye, gelene geçene çevrik, işlevini dışsal ilişkilerinden belirleyen bir yapı anlayışına geçişi ifade eder (Arel, 1990).

Azapkapı'daki Saliha Sultan Çeşmesi, gerek sebil ve birden fazla çeşmenin bir bütün olarak sunulduğu, yatay oturtulmuş bir dikdörtgen önüne bir ucu yuvarlatılmış bir üçgenden (çokgen) meydana gelen planıyla, gerek yapıda kullanılan malzeme ve taş işçiliğiyle ve gerekse cephe düzeni ve süslemeleriyle orijinal bir eserdir. Temelde beşgen biçiminde olan çokgenden gelişen planı, hareket kazanmış ön cephe düzeni ve yapıda gözlenen değişken, şaşırtmalı ışık oyunları ile barok üslubunun müjdecisidir. Bir aşama olan eser, belli denemelerin ürünü ve bazı yeniliklerin sözcüsüdür [18].



Şekil 4.2 Azapkapı Saliha Sultan Çeşmesi ve çeşmeden detay (Aslanapa, 2004)

On sekizinci yüzyılın ilk yirmi beş yılında, Avrupa ile ilişkiler Fransa'dan getirilen eşya ve Anadolu'yu görmeye gelen sanatçılar, Türkler'in zevklerinde büyük değişikliğe sebep olmuştur. O zamana kadar, Avrupa'daki Rönesans hareketinden uzak kalmış olan Türk sanatı, bundan etkilenmeye başlamıştır. Binalarda ve sanat eşyalarında, bir takım Rönesans şekilleri ve motifleri görülmeye başlanmıştır. **Klasik şekillerden uzaklaşmış; hem mukarnaslar ve Mimar Sinan okulunun alışılmış şekilleri, hem de Lale motifleri terk edilerek sanata Barok bir üslup hakim olmuş ve Osmanlı mimarisinde Barok Devir (1730-1808) olarak adlandırılan dönem başlamıştır.** Fakat bu üslup Batı Barok'undan farklıdır [6].

Osmanlı İmparatorluğu gücünü yitirmeye başlayınca, başta askerlik olmak üzere çeşitli alanlarda, Avrupa ülkelerinin uyguladığı yöntemleri benimsemeye başlamış; batılılaşma adı verilen bu süreç doğal olarak mimarlığı da etkilemiş; özellikle 19. yüzyılda Osmanlı uyruklu olmalarına karşın bir bölümü Batı ülkelerinde eğitim görmüş azınlık mimarları ile Avrupa ülkelerinden getirtilen yabancı mimarlar, yapı sanatına yön vermişlerdir [18].

Bu yüzyılda Ermeni kökenli Balyan ailesinin, mimarlık alanında birçok eserini görmekteyiz. Bunların arasında saraylar, köşkler, kasırlar, kışlalar, hastaneler, yönetim yapıları, kuleler hatta bentler vardır. Balyan ailesinin ilk kuşakları, Osmanlı kültür ve geleneği içinde yetişmiş bireyler olduklarından, batı mimarlık geleneğindeki günün modası ve gereği olarak kullanılan eleman, biçim ve şemaları, farklı tasarım kalıpları içinde yeniden yorumlamışlardır.

1755 yılında Balyanlar tarafından yapılan Nur-u Osmaniye Camii, mimaride Batılı üslupların belirginleştiği bir yapıdır. Barok üslubun en belirgin özelliklerinden biri olan oval formlar,

Türk mimarisinde pek kullanılmamıştır. Ancak bu yapıda avlunun oval oluşu ile plana Barok bir nitelik kazandırılmıştır. Barok özellikler yapının dışında da kendini gösterir. Kıvrık yuvarlak kemerler, oval pencereler, “S” biçimindeki payandalar bu türden ayrıntılardır. Zaten bu üslup, Türk sanatında kendini daha çok ayrıntılarda hissettirmiştir. Oval plan, yapının iç avlusunda da ilginç bir biçimde uygulanmıştır. Üslup değişimlerinden en kolay etkilenen elemanlar olan sütun başlıkları ve kemerler, doğal olarak bu yeni üslubun özelliklerini taşımaktadırlar. Bu üslup değişiminden yapının portali de etkilenmiştir. Ana hatlarıyla, klasik portalleri andırmakla birlikte mukarnasın yerini almış olan Barok kıvrımlı kavsara dolgusu, adeta ‘Türk Baroğu’nun simgesidir. Yapı, çevresindeki dış avlu ile de Kapalıçarşı’nın hareketli görünümünden yalıtılmaya çalışılmıştır [18].



Şekil 4.3 Nur-u Osmaniye Camii, plan ve görünüşler (Aslanapa, 2004)

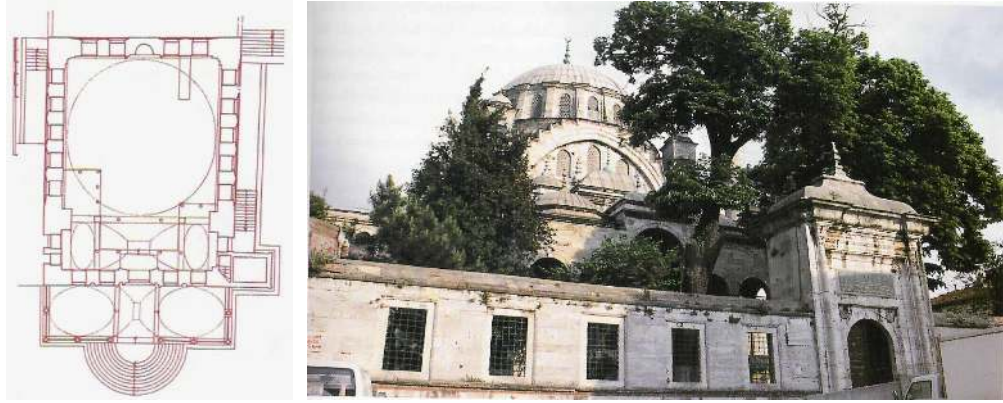


Şekil 4.4 Nur-u Osmaniye Camii iç görünüş ve mihrap cephesindeki vitraylar (Aslanapa, 2004)



Şekil 4.5 Nur-u Osmaniye Camii hünkar mahfiline geçiş ve iç görünüş (Aslanapa, 2004)

Üsküdar'daki 1760 tarihli Ayazma Camii'nde de Barok özellikleri, mimariden çok ayrıntılarda karşımıza çıkar. Balyanlar tarafından yapılan, yüksekçe bir yerdeki bu camiye, daire planlı merdivenlerle çıkılır. Bu, plana yansıyan tek Barok özelliktir denilebilir. Yapının yalın dış süslemesinde en çok dikkati çeken ayrıntı, cephelerdeki kabartmalardır. Biçim bakımından klasik dönemdeki örneklerle benzeyen minberin süslemesi ise çok değişik bir üsluptadır. Eski örneklerde görülen geometrik süslemelerin yerini, burada Barok kıvrımlar almıştır. Yeni üslubun bir minber kompozisyonunda bile ana formda değil de ayrıntıda yer aldığı görülür [19].

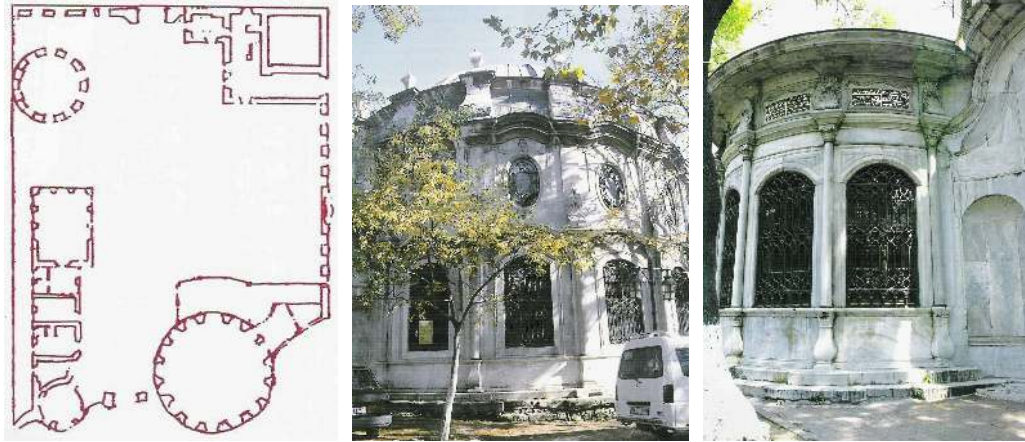


Şekil 4.6 Ayazma Camii, plan ve görünüş (Aslanapa, 2004)



Şekil 4.7 Ayazma Camii, son cemaat yeri, cami portal kitabe ve revak içi (Aslanapa, 2004)

Barok üslubun egemen olduğu dönemde, yeni bir külliye biçimi de ortaya çıkmıştır. Bir türbe sebilden oluşan bu külliyelere tipik bir örnek, Fatih'deki Nakşidil Sultan Türbesi ve Sebili'dir. 1818 tarihli bu yapıtta Barok ve Rokoko üsluplar bir arada görülür. Duvarlar düzlemsi niteliklerini yitirerek, içbükey ve dışbükey yüzeyler halini almışlardır [19].



Şekil 4.8 Nakşidil Sultan Türbesi plan, görünüş ve Nakşidil Sultan Sebili (Aslanapa, 2004)

19. yüzyıl başlarında ise bir üslup karmaşası karşımıza çıkar. Bu dönemde Ampir, Barok, Rokoko ve klasik Osmanlı üsluplarının hepsinin bir arada kullanıldığı yapılar bile vardır [19].

Ampir üslubun Osmanlı sanatını etkilemesi de yine batılılaşma süreci içinde olmuştur. Kırım harbi sonrasında başlayan ilişkiler, Tanzimat fermanından sonra Avrupa ve Türkler daha da yakınlaştırmıştır. Buna Abdülaziz'in Fransa'ya yaptığı seyahatin etkilerini de ilave etmek gerekir. **O devirde yeniliklere çok açık olan Osmanlı sanatı Ampir üslubu hemen benimsemiş ve Osmanlı mimarisinde Ampir Devir (1808-1874) başlamıştır** (Sezgin,

1991).

Ampir sözlük anlamı ile imparatorluk demektir. Napoleon Bonaparte imparatorluğunu ilan etikten sonra, bunu simgelemek için sanatçıları teşvik etmiş, sanatçılar da Bonaparte'ın büyüklüğünü yansıtacak yeni bir üslub icat etmişlerdir. Sanatçılar Antik Mısır ve Roma'nın mimarlık ve süsleme öğelerinden yararlanarak bir stil oluşturmuşlar, bu öğelere büyüklüğü simgeleyen arslan ve kartal gibi hayvanların heykel ve resimlerini de ilave etmişlerdir. Napoleon'un kişisel etkisi sonucu yeni üslup moda haline gelmiş ve birçok Avrupa ülkesi gibi, Osmanlılar da Ampir üslubuna uymuştur.

Avrupa etkilerinin çok görüldüğü bu devirde, yeni saray binaları yapımında fazlalaşma vardır. Sarayların yanı sıra cami yapımında da yabancı mimarlar ön planda yer alırlar. Yabancı uyruklu mimarların İstanbul'a gelmelerini çabuklaştıran başka bir olay da 1840 yılında meslek loncalarının kapatılmasıdır. Mimaride belgeleme çalışmaları da bu dönemde başlamış; Viyana uluslararası sergisine gönderilmek üzere Edhem Paşa tarafından Mimar Montani Efendiye, Fenn-i Mimar-ı Osmanlı adlı, dinsel yapıların rölövelerini içeren bir kitap hazırlatmıştır (Sezgin, 1991).

Bu dönemde yapılan Nusretiye Camii'nde ampir üslup ağır basmaktadır, ancak bunun yanı sıra barok üslup da görülmektedir. Perde motifleriyle süslü korkuluk levhaları ve soğan biçiminde kaideye sahip minarede Barok üslup egemendir. Nusretiye Camii'nde oranlar da değişmiştir. Ana kitle ve kubbenin çok yüksek olmasından dolayı minareler ince ve uzundur. Yapıda bu dönem camilerinin ortak özelliği olan ferah ve çok aydınlık bir mekan yaratılmıştır [19].



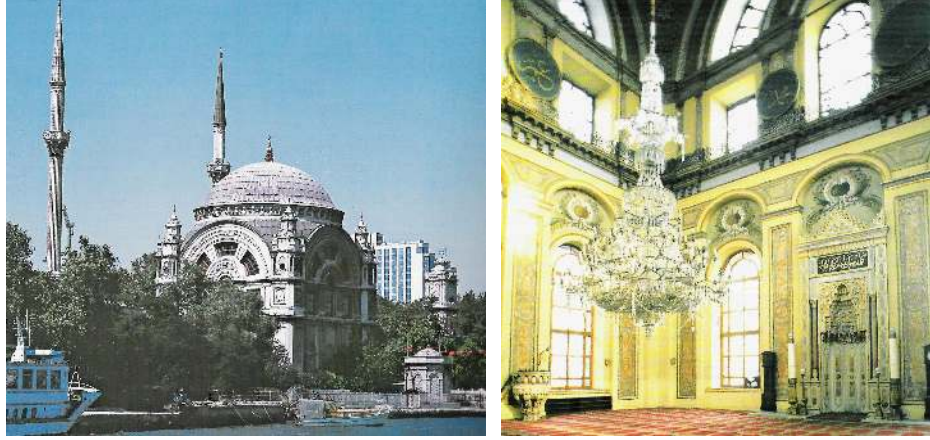
Şekil 4.9 Nusretiye Camii, dış görünüş ve iç görünüş (Aslanapa, 2004).

Sultan II. Mahmud'un bulunduğu semte de adını veren türbesi, Ampir üslubun İstanbul'daki en tipik örneğidir. 1840 tarihli türbe, bu özelliğinin yanı sıra sekizgen planı ve kubbe ile örtülü olmasıyla klasik Osmanlı türbe şemasına da bağlıdır. Bu yapıda ayrıntılarda karşımıza çıkan ve bir çeşit Batı Neo-Klasiği olarak da adlandırılan Ampir üslup, ülkemize Batı'daki biçimiyle yansımıştır. Türbenin cephesindeki palmet dizisi ise Yunan-Roma sanatından etkilenildiğini de gösterir [19].



Şekil 4.10 II. Mahmut Türbesi (Aslanapa, 2004)

Bu dönemde yapılan Ortaköy Camii ile aynı yıllara ait olan 1853 tarihli Dolmabahçe Camii ise daha ağırbaşlı bir görünüştedir. Batı sanatının klasik motifleri, bu yapıda da karşımıza çıkar. Ampir üslubun egemen olduğu bu camide çok aydınlık ve dışarıya açık bir mekan yaratılmıştır. İç mekanın insana ferahlık veren bir görüntüsü vardır. Caminin minberinde kakma tekniğinde renkli mermer süsleme bu dönem için karakteristik bir durumdur. Yapının minaresi de antik sanattan alınmış bir eleman gibidir. Bu minare adeta başlığıyla birlikte kullanılmış bir korint sütununu andırmaktadır [19].



Şekil 4.11 Dolmabahçe Camii, dış görünüş ve iç görünüş (Aslanapa, 2004)

18. yüzyılın barok ve rokoko etkileri yerlerini önce neo-klasik üsluba bırakmış, sonra Rönesans, barok tekrarı ve 1860'dan başlayarak da seçmeci tutum, özellikle başkentteki Osmanlı mimarlığını geleneksel değerlerden giderek uzaklaştırmıştır. Türkiye'de yaşayan gayrimüslim mimarların egemen olduğu mimarlık ortamı, yüzyılın son yıllarında Avrupa'dan getirtilen mimarlarca da paylaşılmıştır. Yapılar batı ve doğu mimarlık öğelerinin karışımı bir çeşit seçmecilikle, yabancı mimarlar tarafından tasarlanmışlardır. Bunlar, doğu romantizmi içinde yüzeylerde bölgesel-ulusal etkiler ararlarken, neo-Rönesans, neo-barok biçimleri de kullanmışlardır. Batı dünyasında bir süre etkili olan **Art Nouveau** akımı da ülkeye yine yabancı mimarlar yoluyla girmiştir. Böylece, İstanbul'da yüzyıl sonlarında yapılmış olan önemli kamu yapılarının cephelerinin, tarihin çeşitli devrelerini sergilemelerine karşın, konstrüksiyon yöntemlerinde yeni malzemelerin kısmen de olsa kullanılmış olduğu görülmektedir. Azınlık mimarların tasarımları olan aynı yılların dinsel mimarlık örnekleri melez üsluplu yapılardır. Bu çağın Sultan sarayları seçmeci yaklaşımın en ilginç örnekleridir. Konut mimarlığı ise, özellikle İstanbul dışında, çok yakın zamanlara kadar geleneksel özelliklerini korumuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun geçirdiği siyasal ve ekonomik krizin

artması karşısında, 19. yüzyılın son yıllarında gelişen milliyetçilik hareketleri, **1908’de İkinci Meşrutiyet**in ilanı ile daha da güçlenmiş, mimarlığı da etki alanı içine almıştır. Milliyetçi genç mimarlarca ulusal bilinci yaratmaya yardımcı olabilecek bir araç olarak görülen mimarlık, daha sonra ayrıntılarıyla görüleceği gibi, Osmanlı mimarlığının klasik değerlerini cephelerde de olsa yaşatılması isteği doğrultusunda eskiye duyulan bir özlemle sonuçlandığı sırada **Cumhuriyet** dönemine ulaşılmıştır (Aslanoğlu, 1980).

Dönemin önemli yabancı mimarlarından biri hiç kuşkusuz Mimar Jachmund’dur. Jachmund’un Sirkeci Garı doğu seçmeciliğinin Alman elinde biçimlendiği bir yapı olarak 1890’dan bu yana mimarlık tarihimizde yer almaktadır. Jachmund, cephe elemanlarında veya sütun başlıklarında bölgesel-ulusal mimari biçim kalıplarını kullanarak İslam ruhu verme kaygısı ağır basmıştır. O dönemde İstanbul’da başlamış olan yeni mimari dışavurumun öncül hatta betimleyici bir örneği olarak Sirkeci Garı önemli bir yapıdır. Çünkü hemen tüm yaklaşım ve ayrıntılarıyla geçiş dönemi yansıtmaktadır (Aslanoğlu, 1980).



Şekil 4.12 Sirkeci Garı (Aslanapa, 2004)

Otto Ritter ve Helmuth Cuno’nun yapısı olan, 1906-1909 yıllarında tamamlanan Haydarpaşa Garı ise Batı Eklektisizmi’ni canlandırma yolunda iyi bir örnek vermektedir. Bu yapıda bölgesel öğelerin yerinin, özellikle Orta Avrupa’daki Barok mimari üslubunun biçimsel öğeleri almıştır (Sözen ve Tapan, 1973).



Şekil 4.13 Haydarpaşa Garı [20]

Jachmund, Sirkeci Garı'nda gösterdiği Batı-Osmanlı karışımı mimari anlayışına rağmen, hemen sonra gerçekleştirdiği Deutsche Orient Bank, soğuk Orta Avrupa mimarisinin özelliklerini taşımaktadır. Soğuk gri taş kitleden oluşan Deutsche Orient Bank, az pencereli sağır duvarları, çokgen kulesi ve bu kulenin üzerindeki bakır kubbesiyle daha çok gururlu 19. yüzyıl Alman milliyetçiliğinin simgesi olarak belirmektedir (Alsaç, 1991).



Şekil 4.14 Deutsche Orient Bank [21]

Bu örneklerin dışında, Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde gelişen klasik biçim kalıplarının, yine Batı mimari ürünlerinin, Gotik, Rönesans, Barok gibi mimari motifleriyle karıştırılmasına örnek olarak Vallaury'nin Pera'da yaptığı Osmanlı Bankası ve 1899'da bitirilen Düyun-i Umumiye İdaresi verilebilir.



Şekil 4.15 Osmanlı Bankası [22]

Düyun-i Umumiye İdare (İstanbul Erkek Lisesi) binasındaki Rönesans kökenli biçimlere katılan yerel motifler; sivri kemerler, ahşap kafesler ve Osmanlı barokundan kalıt ondüleli saçaklardır. Vallaury, bu Doğu esintilerini içi mekanlarda da turkuaz panolar ve giriş holünün üzerine yerleştirilen yuvarlak pencereli hamam kubbesiyle pekiştirmiştir. Köşe kuleleri ve girintilerle parçalanmış olan ana yapı kitlesi, İstanbul'un eski kent dokusu ve silüetine uyum çabalarının en belirgin tanımlayıcısıdır (Alsaç, 1991).

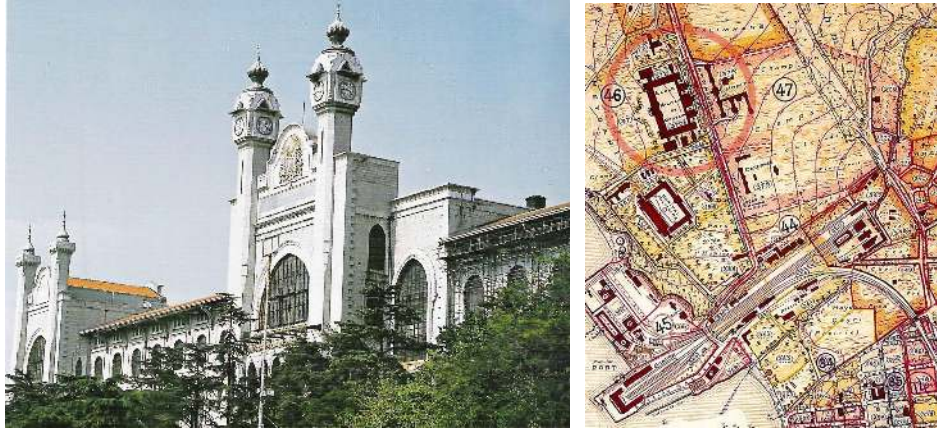


Şekil 4.16 Düyun-i Umumiye İdaresi (Aslanapa, 2004)

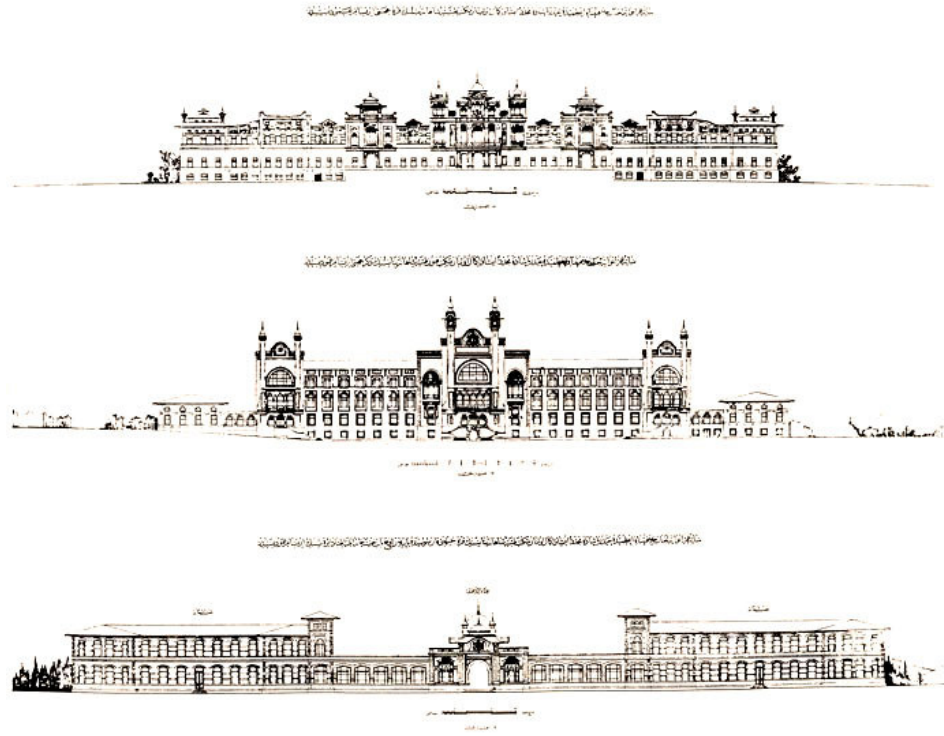


Şekil 4.17 Mahmutpaşa ve Hobyar mahalleleri haritası, Düyun-i Umumiye İdaresi genel görünüşü, cepheden detay [22]

Vallaury her nedense aynı uyum çabasını, herhalde eski kentten uzaklığından kaynaklansa gerek, Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane (günümüzde Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi) yapısında pek göstermemiştir. Bu yapı daha çok yakınındaki ölçek dışı Selimiye Kışlası'yla uyum sağlamayı yeğlemiş gibi görünmektedir. 1903'te bitirilen bu yapı minareleri andıran saat köşe kuleleri, her katta ve her kitle çıkıntısında değişen kemer türleri, geniş saçakları ve kulelerin arasındaki dairesel kalkan duvarlarıyla, hele bunlara ilaveten devasa büyüklüğüyle, Marmara'da Boğaza girişte Selimiye'den sonra en belirgin yapı olarak tüm peyzajı etkilemektedir (Alsaç, 1991).



Şekil 4.18 Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane ve Haydarpaşa haritası (Aslanapa, 2004), [22]



Şekil 4.19 Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane cephe çizimleri [22]



Şekil 4.20 Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane genel görünüş ve cephe detayları [22]

Bina yaparken, çevresel uyum gözetmeye büyük çaba harcadığı göz önüne alındığında, Topkapı Sarayı bahçesinde 15.yy'da yapılmış Çinili Köşk'ün karşısında inşa ettiği Arkeoloji Müzesi'ni çizerken neden bu konuda bu kadar gönülsüz davrandığı düşünülmektedir. Bu uzun, iki katlı, U biçimli yapı, 1891 ve 1907 arasındaki üç etapta yapılmıştır. Giriş revakları

Korent düzeninde, üçgen alınlıklar taşıyan görkemli bir neo-klasik üslupta çizilmiştir. Ne var ki, gri, kesme taştan dış cephesiyle bu kasvetli yapı, yanı başında yükselen Çinili Köşk'ün ışıltılı inceliği ve arkasındaki büyük sarayın renkli görmenin oluşturduğu bağlamın tümüyle dışındadır (Alsaç, 1991).



Şekil 4.21 Eminönü merkez nahiyesi haritası, Arkeoloji Müzesi'nin iç avludan genel görünümü ve giriş bölümü [22]

Bu dönemde Osmanlı başkentinin yeni saltanat mimarisini belirleyenler daha çok Vallaury ve Jachmund'dur. Etkili akademik konumları nedeniyle genç mimarlara kendi estetik ölçülerini aşılayabilmişlerdir.

Kuşkusuz, son Osmanlı döneminde yapılan önemli mimari ürünlerin tasarımlarına temel olan eklektik tutumun, 1923'te, Cumhuriyetin kurulmasıyla bırakılması düşünülemezdi. **Ziya Gökalp'le başlayan Türkçülük akımı sanatta, özellikle mimari ürünlerin biçimlenişlerinde de kendini duyurmuş, bazı Türk mimarları tarafından Avrupa'da 1905'lerdeki gelişmelerden tamamen uzak, Neo-Klasik bir davranışla, klasik Osmanlı dinsel yapılarının dekoratif mimari elemanları kopya edilmiş, 'ulusal bir mimari' yaratılmaya çalışılmıştır.** Bu davranış, daha önce de belirtildiği gibi, ülkemizde yabancı mimarlar tarafından da benimsenip, bu anlamda uygulamalar yapılmıştır. XIX. yüzyılın eklektik davranışlarının bir devamı olan bu dönemde, bölgesel ve ulusal ögelere mimari ürünlerin biçimlenişlerinde daha çok yer verilmiş, böylece Türk mimarisinin 'Neo-Klasik' dönemi başlamıştır. **Bu dönemin en ünlü mimarları olarak Vedat ve Kemalettin beylerden başka, 1882'de kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nden çıkan genç mimarlar da bu akımın savunucusu olmuşlardır.** 1927'lere kadar Türk mimarisine egemen olan bu davranış, daha sonraları ülkemize eğitim ve uygulama amaçlarıyla gelen yabancı mimarların etkisiyle duraklamıştır (Sözen ve Tapan, 1973).

1908’de ilan edilen 2. Meşrutiyet’le birlikte gelişen milliyetçilik eğilimleri mimarlıkta da yeni arayışları gündeme getirmiş ve bu dönem, ‘Neoklasik Türk Üslubu’ ya da Milli Mimari Rönesansı adını almıştır. Daha sonraları (1970’lerden sonra) **Birinci Ulusal Mimarlık** adıyla anılmaya başlanmıştır.

Akımın öncüleri Mimar Kemalettin ve Vedat Bey’ler ülke mimarlığını yabancı etkilerden arındırmak amacıyla yola çıkıp, yerel seçmeciliğe yönelmişler ve yalnızca Osmanlı’nın son dönemini değil, Cumhuriyetin ilk yıllarındaki Türk mimarlığını da büyük ölçüde etkilemişlerdir. 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 çalışmışlardır. Bu çabalar klasik Osmanlı mimarlığına dönüş çabaları olarak da yorumlanabilir. Yukarıda anılan iki mimara anlayış bakımından çok yaklaşan başka iki mimar, Arif Hikmet (Koyunoğlu) Bey ile İtalyan asıllı Giulio Mongeri de akıma katılmışlardır [22].

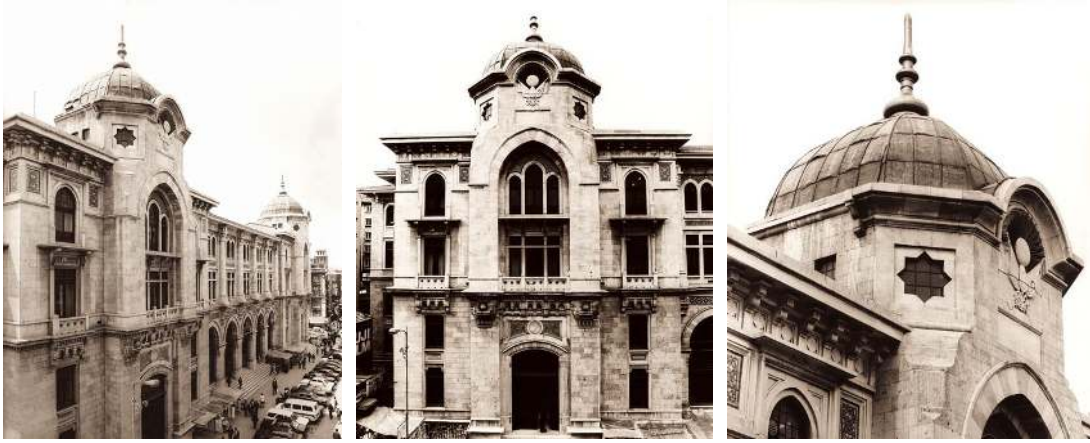
Kemalettin bey’in İstanbul Dördüncü Vakıf Hanı, Hürriyet-i Edebiye Tepesi’ndeki Türbesi, Bostancı, Bakırköy, Bebek camileri, Laleli Tayyare Apartmanları, Eyüp Sultan Reşat Türbesi, Ankara’da Gazi Terbiye Enstitüsü, Devlet Demiryolları Merkez Binası; Vedat Bey’in Ankara’da İkinci Büyük Millet Meclisi, Ankara Palas, İstanbul’da Büyük Postahane, Sultanahmet’te Tapu ve Kadastro Binası; Mongeri’nin Ankara’da Ziraat Bankası, Osmanlı Bankası, İş Bankası; Arif Hikmet Bey’in Etnoğrafya Müzesi, Gümrük ve Tekel Bakanlığı, Eski Türk Ocağı Binası bu dönemin en ünlü mimari ürünleri arasındadır. Ankara ve İstanbul dışında, diğer kentlerimizde de bu etkileri taşıyan yapılar bulunmaktadır. Mimar Muzaffer’in bugün Konya Erkek Lisesi olan yapısı da ilginç bir örnek olarak belirtilebilir (Sözen ve Tapan, 1973).

Bu dönemin esası cepheciliktir ve kubbe, kemer, sütun başlığı gibi öğeler kullanılırken, Batı’da ise özellikle XX. yüzyılın başından itibaren eklektik mimarlığa karşı tepkiler artmış, yerini Fütürizm, Neo Plastisizm (De Stijl), Fonksiyonalizm, Pürizm, Ekspresyonizm, Konstrüktivizm gibi modern mimarinin esasını teşkil eden akımlar almıştır.

Türk Ulusal Mimarisinin ilk örneklerinden Vedat Tek’in ilk büyük, belki de başyapıtı olan İstanbul’daki Büyük Postane 1909’da tamamlanmıştır. Binada, geleneksel oranda yayvan ya da sivri kemerler gibi Osmanlı yapı elemanları, kemer üstlerine uygulanan klasik Türk çinileri ve Korent başlıklı yarım dairesel sütunlar kullandığı görülmektedir. Demir, cam tavanıyla büyük orta salon 19.yüzyılın banka, benzeri büyük kamu yapılarından esinlenmiş gibidir [18].



Şekil 4.22 Büyük Postane [23]



Şekil 4.23 Büyük Postane, genel görünüm ve cepheden detaylar [22]

Vedat'ın (Tek), Büyük Postane'yle aynı dönemde çizip yaptığı Sultanahmet'teki Defter-i Hakani binası, ön cephesinde yabancı kaynaklı hiçbir mimari eleman taşımayan daha olgun bir çözüm sergilemektedir. Yine de mimarın yapıyı yakın çevresine uydurmak için gösterdiği tüm çabaya karşın titiz bir simetri içinde oluşturulmuş neo-rönesans ana kütle içindeki bu devasa yapı, yer aldığı meydanda, Sultanahmet Camii karşısındaki tarihsel çevre içinde çok hantal görünmektedir [18].

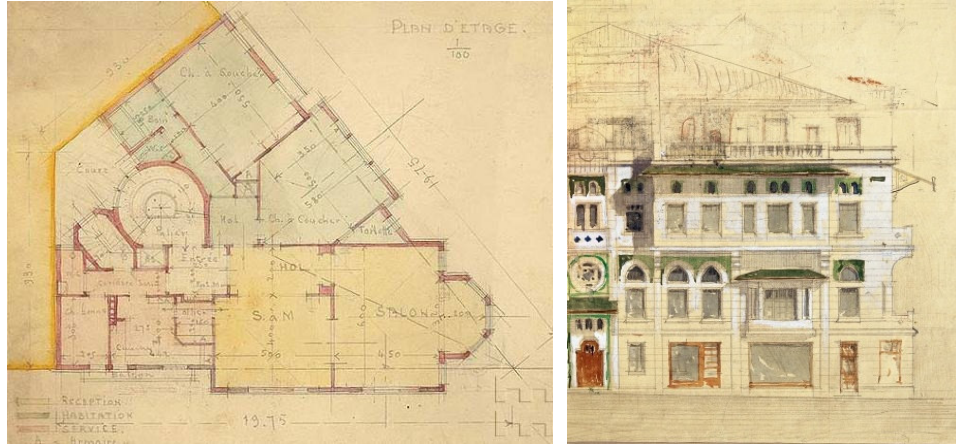


Şekil 4.24 Defter-i Hakani binası, cephe [22]



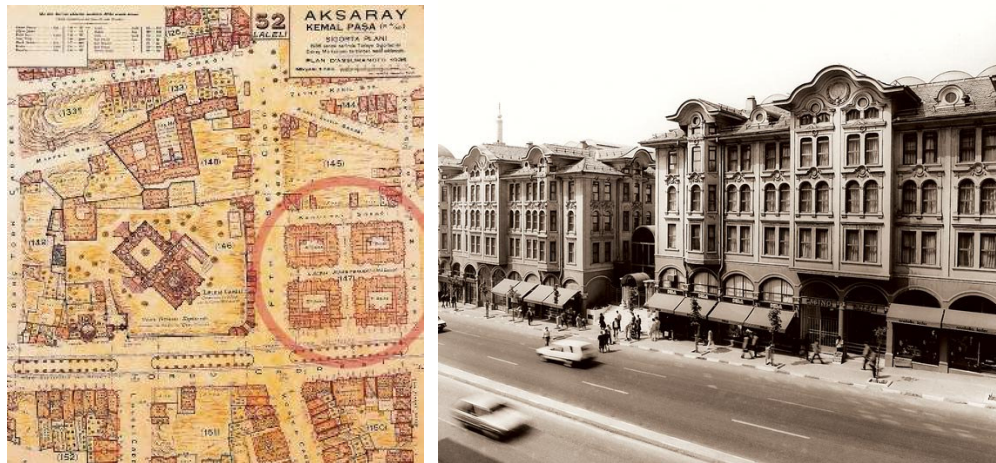
Şekil 4.25 Binbirdirek mahallesi haritasında Defter-i Hakani binasının yeri, giriş cephesi ve yan cephe [22]

Tam tersine, mimarın Nişantaşı semtindeki eğimli üçgen bir arsa üzerine konurduğu kendi evi, geniş saçakları ve derin balkon sayvanlarıyla deha ürünü bir tasarımın küçük bir başyapıtıdır. Asimetrik tasarımı bu dört katlı bina, zor bir mekan üzerine, ana iç hacimlere köşeden sokağı görebilecek bir eksen verilerek büyük bir ustalıkla yerleştirilmiştir. Zemin ve çatı katlarındaki değişikliklere karşın, ev hala özgün karakterini büyük ölçüde korumakta, zengin çini süslemeleri nefis orantılı kemerli pencereleri ve çarpıcı mermer girişiyle daha ilk bakışta sahibinin seçkin beğenisinin yanı sıra o fırtınalı yılların güçlü milliyetçi duygularını yansıtmaktadır (Tansuğ, 1991).



Şekil 4.26 Vedat Tek'in Nişantaşı'ndaki evi, plan ve görünüş çizimleri [22]

Yeni bir mekan anlayışından tamamen uzak olan bu yapıların belki en ilginç, Kemalettin Bey'in bugün Tayyare Apartmanları olarak tanınan ürünüdür. Toplumun gereksinmelerine cevap verme çabası içinde tasarlanan ve halen günümüzde de fonksiyonunu koruyan bu yapıda, mimari ürünü etkileyen öğelerin birbirleriyle ilişkileri 'doğru' saptanamamıştır. Fonksiyon nedenleri düşünülmeden, özellikle dinsel klasik Osmanlı yapılarındaki biçimsel öğeler, cephelerinde yer almıştır. Politik, sosyal, kültürel sorunların ışığı altında gelişen Türk mimarisinin Neo-Klasisizm döneminde ulusal bilincin yansıması amaç olmuş, bunu gerçekleştirmekte yöntem olarak eski dekoratif kalıplar kullanılmıştır. Bu kalıpların tartışılmadan toplum tarafından 'güzel' bulunması veya topluma bu tutuma göre gelişen ürünlerin 'güzel' diye sunulması, Tayyare Apartmanları'nın da cephesini mevcut veya benzeri biçimde tasarlanmasını gerektirmiştir (Sözen ve Tapan, 1973)

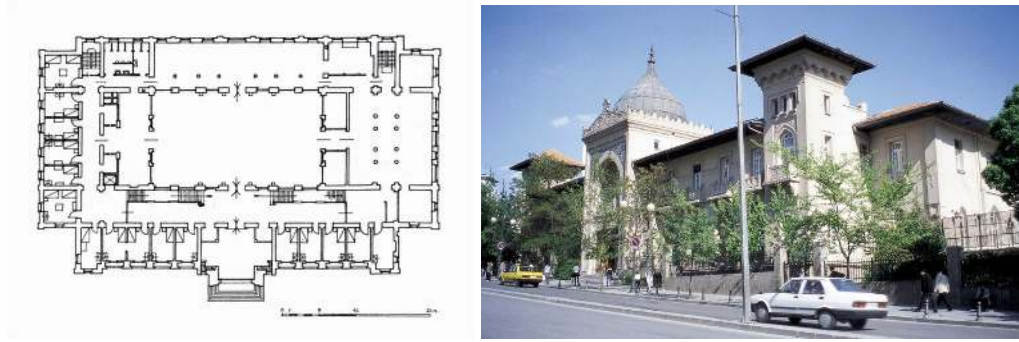


Şekil 4.27 Aksaray-Kemal Paşa haritası, Tayyare apartmanlarının genel görünümü [22]



Şekil 4.28 Tayyare apartmanları cephe detayı ve iç avludan görünüş [22]

Yine Mimar Kemalettin Bey'in bir binası olan Ankara Palas'ta da fonksiyonel amaçtan uzak, Batı'daki gerçek mimari akımından uzak, Selçuklu Karatay Medresesi'ndeki kesme taş işçiliğinden esinlenildiğini andıran dekoratif öğeler kullanılmıştır [18].



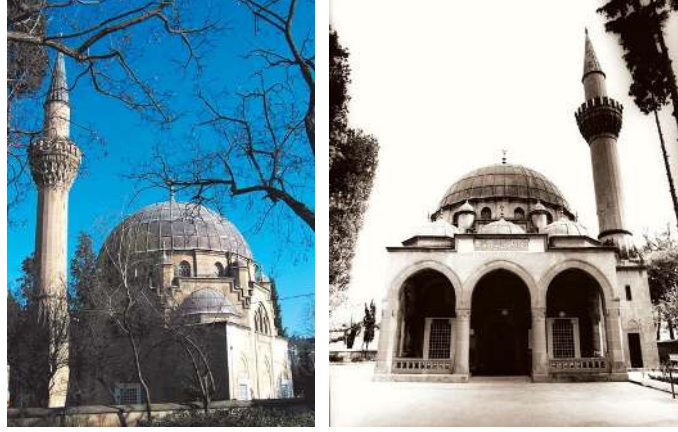
Şekil 4.29 Ankara Palas plan ve görünüş [22]



Şekil 4.30 Ankara Palas'ın meclis binası ile genel görünüşü, giriş cephesi ve cadde üzerindeki giriş bölümü [22]

14.yüzyılda gösterişsiz bir kubbeyle kaplı mütevazı bir biçimde başlayan Osmanlı Camii, 16.yy boyunca büyüyerek devasa boyutlara ulaşmıştı. Ama Osmanlılar'ın gerilemesiyle, yozlaşmaya başlamış ahlaki değerlerin büyük bir değişim gösterdiği toplumda, dinin önemini

yitirmeye başladığı imparatorluğun son yıllarında alçakgönüllü ve ilkel görünümü yeniden kazanmıştır. Kemalettin Bey'in camilerinin tümü, dini mimarının bu son döneminin ilginç örnekleridir; ilk Osmanlı camilerinin, 16.yüzyılın klasik oranları kullanılarak yapılmış küçük ama zarif kopyalarıdır. Bebek'te, Boğaz kıyısında selvi ağaçlarının arasına ustalıkla yerleştirdiği küçük cami, mimarin dini mimariyi canlandırma çabalarının bir örneğidir (Tansuğ, 1991).



Şekil 4.31 Bebek Camii [22]

Öte yandan, 1912'de İngiliz Büyükelçiliği'nin arkasında çok katlı kira evlerinin arasına sıkışmış uygun olmayan bir yerde yaptığı Kamer Hatun Camii, yüzyıl sonu İstanbulu'na egemen olan kültürel ve estetik karışıklığı yansıtır. Yüksek komşularının arasında bu küçük ama gösterişli cephe, Osmanlı toplumunun kozmopolit katmanlarında dinin küçülen rolünün bir göstergesi gibidir (Tansuğ, 1991).



Şekil 4.32 Kamer Hatun Camii [22]

1912 – 1926 yılları arasında inşa edilen Dördüncü Vakıf Hanı, Osmanlı mimari geleneğini anımsatan küçük kubbeleriyle Birinci Ulusal Mimari Üslubunun ruhunu temsil eder. Görkemli ön cephe tasarımı ve düz sıvalı arka cephesiyle, Osmanlı döneminin bu son büyük yapısı imparatorluğun görkemli geçmişini çağrıştırmak üzere hazırlanmış göz kamaştırıcı bir sahne dekoru izlenimi uyandırmaktadır [18].



Şekil 4.33 Dördüncü Vakıf Hanı’ndan genel görünüşler ve köşe kubbesinden detay [22]

Bu dönemi kısaca özetlemek gerekirse; Batı eklektisizminden farklı olarak, ulusal bir bilinci yaratmak amacıyla, Osmanlı ve hatta Selçuklu dinsel, eğitimsel kurumlarının mimari elemanlarının yeni ürünlerde kullanılmasına çalışılmış, saçak, pencere, sütun başlıkları gibi mimari elemanların biçimlenişleri eskinin bir kopyası olmaktan ileriye gidememiştir. Eklektik bir tutumun ağır bastığı bu dönemde, bölgesel öğelere bir evvelki döneme oranla daha fazla yer verilmesi, olumlu sayılabilir. Ancak, yeni bir mekan anlayışına sahip, toplumun gereksinmelerini karşılayacak ürünlerin bu dönemde de gerçekleşmemesi, mimarimizin günün Batıdaki mimari aşamalarından uzak kalmışlığın bir kanıtıdır. Yapı, mimarın yaratıcı gücünü göstermekle görevlendirilmiş bir plastik ürün olarak değerlendirilmiş, olanaklar ve gereksinmeler arasında doğru bir denge kurulamamıştır. Ulusal mimari akımı, Cumhuriyet döneminde de bir süre devam etmiş ve yerini uluslar arası betonarme mimariye bırakmıştır (Sözen ve Tapan, 1973).

5. SON DÖNEM: CUMHURİYET’İN KURULUŞ VE GELİŞME DÖNEMİ VE GÜNÜMÜZDE BUNUN MİMARİYE ETKİSİ

Bilimsel kariyerini ve saygınlığını ağırlıklı olarak Osmanlı dönemi mimari ve kentsel mirası belgelemek, yorumlamak, tanıtmak, korumak ve yaşatmak yönündeki çaba ve çalışmalarıyla kazanmış olan Prof. Doğan Kuban, son makalelerinden birinde şunları vurgulamaktadır:

“Osmanlı hanedanı, batırdığı imparatorlukla birlikte battı. Cumhuriyet’i kuranlar ise Osmanlı döneminde yetişen devrimcilerdi...”

İlhan Selçuk, 5 Kasım 1998 tarihli Cumhuriyetteki Pencere köşesinde yer alan “Osmanlı ve Cumhuriyet” başlıklı yazısında bu gerçeği şöyle vurgulamaktadır:

“Osmanlı tarihine Cumhuriyet’ten sonra sahip çıkmaya başlandı. 1923 öncesinde bu yoldaki çabalar yok denecek kadar azdı...”

İstanbul için Eski Eserleri Koruma Encümeni daha 1924’de kurulmuş ve 1940’lara gelindiğinde 100’e yakın anıtsal cami, medrese, kapalı çarşı, sarnıçlar ve hatta kimi konaklardan oluşan mimarlık mirası, savaştan 15 yıl önce çıkmış bir ülkenin kıt bütçesinden ayrılan payla onarılıp kente yeniden armağan edilmiştir (Ekinci, 2000).

Benzer şekilde ilk konservatuar öğrenimi dallarında klasik Türk Musikisine verilen önem sayesinde, Osmanlı saray müziğinin bilimsel mercek altında korumaya alınması ve hatta yeni bestelerle de bir ekol olarak sürmesinin sağlanması Cumhuriyetin eseridir (Ekinci, 2000).

Kökleri Osmanlı öncesi Anadolu kültürlerinden gelen halk müziğinin de yöresellikten kurtulup, ulusal bilince çıkması, notalara bağlanıp yaşatılması ve yeni araştırmalarla da zengin örneklerinin ortaya çıkartılması yine Cumhuriyetin aydınlanma bilinciyle gerçekleşmiştir.

Bütün bu nedenlerle Türkiye Cumhuriyeti, Osmanlı tarihiyle, sanatıyla, kültürüyle hiçbir düşmanlığı ve çatışması olmadığı gibi, tam tersine bu değerlere Osmanlı’dan bile daha içten bir bağlılıkla sahip çıkmıştır (Ekinci, 2000).

Özellikle tarih bağlamında ise, Osmanlı’dan daha derin köklere uzanması ve Anadolu uygarlıklarının kültür birikimini tümüyle ulusal miras olarak kucaklaması, doğrudan Osmanlı döneminin bir kültürler buluşmasıyla özgün karakterini bulduğu gerçeğini de gün ışığına çıkarmıştır.

5.1 Kuruluş Dönemi (1923-1930)

20. yy başında bir yandan Türk mimarları ulusal mimarlık düşüncesi geliştirirlerken, öteki yandan da yabancı mimarlar Avrupa mimarlık düşüncelerini Türkiye'ye taşımayı sürdürmekteydiler. Doğan Kuban, o sıralarda Avrupa'da moda olan Art Nouveau akımının, yüzyıl başında II. Abdülhamid'in mimarı olarak çalışma olanağı bulan İtalyan mimar Raimondo d'Arenco ve başka kanallar aracılığı ile Türkiye'ye girmiş olduğunu söylemektedir. Bu üslubun ilginç olan yanı onun da süslemeci olmasıdır; belki de bu nedenle, biçimsel yönü o sıralarda ağır basan Türk mimarlık ortamını bir süre etkileyebilmiştir (Alsaç, 1976).

Cumhuriyetin ilanı, ondan önceki Kurtuluş Savaşını hazırlayan koşullar, ondan sonraki Atatürk Devrimleri ile Türk toplumsal yaşantısı da önemli değişmelere neden olan olaylar süreci içinde, bütün bu devrimler sürecini simgeleyen bir dönüm noktasıdır. Türk toplum yapısında olduğu kadar, Türk düşünce hayatı üstündeki etkileri de çok büyüktür. Atatürk'ün devrimlerinin daha önceki 'ıslahat hareketleri' ne benzemeyen yanı, arkasında gücünü aldığı uzun ve zorlu bir Kurtuluş Savaşı'nın olmasıdır. Atatürk, Kurtuluş Savaşını vermiş olan Türk ulusundan aldığını söylediği güç ile o zamana kadar düşünülemezcek yoğunluk ve nitelikte devrimleri gerçekleştirebilmiştir.

Atatürk devrimleri incelendikleri zaman iki ana hedefe yöneldikleri görülür: Birincisi padişahlık ve onunla bağımlı eski toplumsal düzeni kaldırmak, yerine yeni, çağdaş, batıdan alınmış modellere göre kurulmuş bir düzen koymak; ikincisi de, Türk ulusal bilincini geliştirmek, güçlendirmek, böylece Türkiye'nin bağımsızlığının korunmasını sağlamak. Birinci gruba örnek olarak cumhuriyetin ilanını, halifeliğin kaldırılarak laiklik ilkesinin konmasını, harf, kıyafet devrimlerini, takvim, hukuk devrimlerini; ikinci gruba örnek olarak da Türk Tarih Kurumu'nun, Türk Dil Kurumu'nun kurulmalarını, kapitülasyonların kaldırılmasını, yabancı şirketlerin ulusallaştırılmasını, kabotaj hakkının alınmasını gösterebiliriz. Ayrıca Atatürk, ilk kez Türk halkına kendi sorunlarına sahip çıkmasını öğrettiği gibi, toplumun politik örgütlenmesini değiştirerek, ona bu yolda bir de araç vermiş olmaktadır (Alsaç, 1976).

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, yeni Türk devleti bir bağımsızlık savaşı ile kendini kabul ettirmişti, artık Atatürk'ün de belirttiği gibi daha zor olana, kendi iç sorunlarına yönelebilirdi. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki çalkantılar atlatıldıktan, belirli bir istikrar kurulduktan sonra bu sorunlara eğilmeye başlanmıştır. Bütün bunlar Türk toplumuna bir canlılık getirdiği gibi, mimarlık açısından, çözüm bekleyen yeni mimarlık görevlerini de birlikte getirmekteydi.

Bunların içinde en önemlilerinden biri Ankara'nın yeni başkent olarak imar edilmesi sorunuydu. Ayrıca yeni devletin örgütlenme gereksinmelerini karşılayacak yönetim yapıları, başkentte meclis, bakanlıklar, illerde hükümet, belediye yapılarının yapılması gerekmektedir. Bunlara Osmanlı İmparatorluğu tarafından yüzyıllardır geri bırakılmış, eldekiler de son savaş yıllarında yıkılmış Anadolu şehirlerinin imar gereksinmesi, devletin yapması gereken okullar, hastaneler, fabrikalar, v.b. eklenir, alt yapı kuruluşlarının yetersiz oluşu da katılırsa kabaca göz önünde canlandırılabilir (Alsaç, 1976).

Bunlara karşılık cumhuriyet kurulduğu zamanki mimarlık düşüncesinin, onun kurulmasından öncekilerden pek bir ayrılığı yoktu: Bu düşünce hala Mimar Kemalettin mimarlık düşüncesi idi. Klasik Türk mimarlık öğelerini, geleneksel konstrüksiyon yöntemlerini kullanarak yeni mimarlık fonksiyonlarını çözme düşüncesinin ise çağın mimarlık gereksinmelerinin karşılanmalarında kullanılması olanağı sınırlıydı. Daha çok sembolik gereksinmelere cevap verdiğini söylediğimiz bu mimarlık düşüncesi, ulusal birliğin ve bağımsızlığın kurulmasından sonra geçerliliğini yitirmiştir.

Yeni devletin mali olanakları ve zamanı az, gereksinmeleri ise çoktu. Ayrıca bütün bu mimarlık görevlerini yükümlenecek mimarların sayısı da yetersizdi: Türklerin daha önceki dönemlerde mimarlık eğitime gösterdikleri ilginin azlığı, bir avuç Türk aydınının Birinci Dünya Savaşı'nda kaybedilmesi, gayri Müslim mimarların, yapı ustalarının cumhuriyetin ilanından sonra yurt dışına göçmeleri, bu alanda da bir gereksinmenin belirmesini etkileyen nedenler olmuştur. Öteki yandan ulusal mimarlık düşüncesinin, geleneksel Türk mimarlığından yararlanma eğilimi, Atatürk devrimlerinin eski düzeni yıkmayı amaçlayan ilkeleri ile çelişkili bir durumdaydı. Geleneksel mimarlık öğeleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun sembollerini canlandırıcı onları hatırlatıcı niteliklere sahiptiler, doğal olarak devrimlerin ilk yıllarında buna izin verilemezdi. Zamanını doldurmuş olan bu mimarlık düşüncesi yerini toplumun o günkü gereksinmelerine daha iyi cevap verebilecek yeni düşüncelere bırakmak zorunda idi. Mimar Kemalettin Bey'in 1927 yılında ölmesi ile en güçlü savunucusunu yitiren ulusal mimarlık düşüncesi böylece yerini 1930'lardan sonra etkili olmaya başlayan rasyonel-fonksiyoncu bir mimarlık düşüncesine bırakmıştır (Alsaç, 1976).

Birinci Ulusal Mimarlık düşüncesinin getirdiklerine kısaca bakacak olursak, bunların Türkiye'ye gelen yabancı mimarlara, onların batıdan taşıdıkları yabancı mimarlık diline geleneksel-ulusal mimarlık ile biçimleri ile karşı koymak, mimarlığın kaynağının Türk kültüründe aranması gerektiğini savunmak gibi özellikler taşıdığını görmekteyiz. Bu dönem mimarlarının duygusal olmaları, toplumun istekleri de katılınca, onların mimarlığa biçimsel

bir açıdan yaklaşımlarına yol açmış, yeni gelişmeye başlayan yapı malzemelerinin, konstrüksiyon yöntemlerinin getirebileceği yeni mekansal ve fonksiyonel çözüm olanaklarını geniş ölçüde kullanabilmelerini engellemiştir. Bunda Türkiye'nin endüstrileşmesinin geri kalmış olmasının da oynadığı rolü unutmamak gerekir. Bütün bunlara karşılık bu mimarlar, cumhuriyetin ilk yıllarından 1930'lara kadar, özellikle Ankara'da, aralarında Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin, Türk Ocağı'nın, Etnografya Müzesi'nin, Ziraat Bankası ve İş Bankası Genel Müdürlüklerinin bulunduğu önemli yapılar ortaya koymuşlar, daha önceki yapıtları ile birlikte kendi içinde bir bütünlüğü olan belli bir dönemin mimarlık ürünlerini oluşturmuşlar ve gelişimi etkilemişlerdir (Alsaç, 1976).

1923 – 1930 döneminde ekonominin genel görüntüsü, uluslar arası bunalımın etkilerine bakacak olursak; gelişmesinin son sınırlarına vardığı Osmanlı imparatorluğu'nun, Avrupa'ya Kapitülasyonlarla ilk ekonomik ödünleri vermesi, ileride dışa bağımlı olmasına ve sözü edilmeye değer bir sanayinin gelişmemesine neden olmuştur. Osmanlı Devleti önce İngiltere'ye, sonra diğer Avrupa ülkelerine 1838 Ticaret Anlaşması ile tanıdığı haklarla kapılarını gümrüksüz olarak batıya açmıştır. Sanayi yabancı rekabet karşısında çökmüş, dış borçlanma giderek artmış, doğal kaynakların işletilmesi batılı ülkelerin eline geçmiştir (Aslanoğlu, 1980).

Bu durumdaki Osmanlı ekonomik yapısı, Birinci Dünya Savaşı sonunda, savaş etkilerinin de altında artık iyice alt üst olmuş, üretimde çalışanların savaşta kullanılmaları üretimin bozulmasına ve bunun bir göstergesi olarak enflasyona yol açmıştır.

Bu dönemin ekonomi politikasının amacı, özel girişimlere ulusal ekonomi içinde önemli bir yer verilmesi, ancak özel sektörün gerçekleştiremediği yatırımların devlet eliyle yapılmasının sağlanması olmuştur. Aynı dönemde, endüstrinin kurulması için devletçe banka ve çeşitli kuruluşlar oluşturulmuştur. 1924'de İş Bankası kurulmuş, yine özel girişim yoluyla endüstrileşmeyi sağlamak için 1927'de Teşvik-i Sanayi Yasası çıkarılmıştır (Aslanoğlu, 1980).

1929 yılında başlayan Dünya Ekonomik Bunalımı, Türk ekonomisini de etkilemiş, ihracatta tarımsal ürün fiyatlarında düşüş, ithal mallarında yükselme ve fiyat artışları biçiminde kendini hissettirmiş, devlet dış ticaretin düzelmesi ve fiyat denetimi gibi bazı koruyucu önlemler almak zorunda kalmıştır. 1930'da değeri düştüğü için Türk Parasının Kıymetini Koruma Yasası çıkarılmış, T.C. Merkez Bankasının kurulması bir yasayla kesinleşmiştir. 1929'da Türk ekonomisinin kalkınmasında büyük katkıları olan Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyetinin

kurulmuş, yerli malının kullanımını ve sürümünü arttırmak için yayınlar, konferanslar, açık oturumlar ve sergiler düzenlenmiştir (Aslanoğlu, 1980).

1929-1932 yılları harcamalar, kamu giderleri arasında en büyük yeri tutanlar; taksitlerle Duyun-u Umumiye bütçesinden ödenen Osmanlı borçları, millileştirme hareketinin başlamasıyla beliren giderler, göçmenlerin gelişiyle ortaya çıkan yerleştirme, iş sahibi olabilmeleri sorunu, yeni kurulmakta olan bir devletin alt yapı gereksinimleri, başkentin yeniden batı anlayışında kurulması isteği önemli harcamalardır.

Kapitalist ülkelerin uğradığı ekonomik bunalım bir dış etmen olarak Türkiye'nin devletçiliğe yönelmesine ve özel girişime olan güvenin sarsılmasına yol açmıştır.

Bu dönemde toplumsal yapıya bakacak olursak; köylü, işçi ve orta sınıf belirgin katmanlardır. Bunun için alınan tarımı özendirici önlemler; Ziraat Bankası kredileri, 1927-1929 yıllarında köylüye toprak dağıtımı ve 1925'te aşarın kaldırılmasıdır. 1923-1929 yılları arasında da Yunanistan başta olmak üzere Romanya, Bulgaristan ve Yugoslavya'dan yarım milyondan fazla göçmen gelmiştir.

Hızlı gelişmeler nüfusun sosyal yapısını da değiştirmiştir. Endüstriye verilen önem ve özendirici önlemler, fabrikalarla birlikte bu dönemde işçi sayısının da artmasına neden olmuştur (Aslanoğlu, 1980).

Birinci dönem süresince üçüncü büyük katman orta tabaka idi. Ticaret ve endüstri sektörlerinde artık Türkler görülmeye başlamıştır. 1924 yılında bir sanayici zümre yaratmak üzere İş Bankası kurulmuştur. Özellikle İzmir'de, göçen Rum iş adamlarının yerlerini Türklerin almasına çalışılmıştır. Küçük sanatkar ve esnaf, devlet bürokrasisi gurubu (vekilleri, milletvekilleri, askeri bürokrasi, memurlar, v.b.) ile büyük ve küçük çiftçiler orta tabaka içinde ortaya çıkan diğer farklı kesimlerdir (Aslanoğlu, 1980).

Dönemin sonuna gelindiğinde toplum yapısında birtakım sınıfların var olduğu, ancak bunların birbirlerinden çok farklı uçlarda olmadıkları anlaşılmaktadır.

Cumhuriyetin ilk yıllarının önemli uğraşları arasında toplum yapısını etkileyici devrimler gelir. Batılı anlamda modern bir toplumun ve ulusal bilincin yaratılması amacıyla yapılan devrimlerin çoğu, Cumhuriyetin ilk beş yılı içinde gerçekleştirilmiştir. 1922'de saltanatın ve 1924'de hilafetin kaldırılması, aynı yıl Tevhid-i Tedrisat Yasası ile eğitimdeki ikiliğin yok edilerek laikliğe doğru gidilmesi, 1925'te şapka, sonra kıyafet devrimleri, 1924'te şeriat mahkemelerinin kaldırılarak 4 Ekim 1926 da İsviçre'den alınan Medeni Kanunun

kabulü,1928’de harf devrimi, 1930’da Türk kadınına belediye üyesi seçme ve seçilme olanağının tanınması dönemin en önemli atılımlarıdır.

Bu dönemde mimarlık düşüncesini etkileyen kültür ortamına değinecek olursak; 19.yüzyıl sonu ve 20.yüzyılın başında, Osmanlı Devleti’ni içine düştüğü çıkmazdan kurtarmayı amaçlayan ideolojiler görülmektedir. Bunlardan Osmanlılık görüşü, Osmanlı Devleti idaresi altındaki tüm gurupları bir Osmanlı Devleti yapmaya uğraşmış, fakat başarısızlığa uğramıştır. Bazı düşünürler de ‘ümmet’ dedikleri İslam milleti fikrine yanaşmışlardır. Özellikle II. Abdülhamit döneminde çok yaygın olan bu görüş de başarılı olamamıştır. Türkçülük akımı ise romantik bir anlayışla tüm Türk ırkını bir imparatorlukta birleştirmeyi amaçlamaktaydı.

Birinci Dünya Savaşı başladığı sıralarda, kendi Türkçülük görüşü ile Ziya Gökalp’e göre, Avrupa’dan uygarlık alınmalıydı, kültür değil. Ulus’u oluşturan ortak değerler kültür ve dindi; ulusçuluk kavramının ırkçılıkla hiçbir ilgisi yoktu. Emre Kongar’ın belirttiği gibi, Gökalp’in fikirlerinin ihtilale katkıları çok sınırlı olmuş, tüm devrimci gelişmeler Atatürk’ün başarıları sonucu gerçekleşmiştir. Bu dönemin düşünce yapısı, Kemalizm ya da Atatürkçülük adı ile bir lider ideolojisi şeklinde biçimlenmiştir (Aslanoğlu, 1980).

Ulusçuluğun milli iktisat, milli müdafaa, milli sanayi, milli tasarruf, v.b. gibi birçok alanda aranması yanı sıra, hükümetin yapı alanında da mimarları, ileride görüleceği gibi, milli olmaya yöneltmesi, bazı yapıların adlarının önüne ‘milli’ sözcüğünün eklenmesi (İzmir’de Milli Sinema, Milli Kütüphane gibi) şeklinde olmuştur.

Bu dönem içinde, kültür alanında çalışmalar yapacak Türk Kültür Kurumunun ve etnik araştırmaların sergileneceği Etnografya Müzesinin kurulduğu, sanatın birçok dalında ilerideki gelişmelerin tohumlarının atıldığı görülür; Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin düzenlenmesi, Musiki Muallim Mektebinin açılışı Cumhuriyetin sanatı geliştirme ve yayma yolundaki ilk gayretleri arasındadır (Aslanoğlu, 1980).

Bu dönemde ülkedeki bayındırlık sorunlarına bakacak olursak; Türkiye Cumhuriyeti Hükümetinin ilk el attığı alanlar ulaşım, savaşta yanan, yıkılan yerlerin imarı, bataklıkların kurutulması, Ankara’nın başkent olarak yeniden inşası gibi sorunlar olmuştur (Aslanoğlu, 1980).

1926 yılında Türkiye çapında inşaata kredi sağlamak üzere kurulan Emlak ve Eytam Bankası, ilk yıllar yardımını ancak Ankara inşaatına yöneltebilmiştir.

Kent planlamaları ilk yıllar ele alınıp çözümlenmesine çalışılan sorunlardandır. Bu yolda ilk adım, savaş sonrası yanarak harap olan İzmir için düşünülen imar planı idi. 1924’de Fransız Rene Dange’nin hazırladığı kısmi imar planı devletçe uygulanmaya konmuştur. 13 Ekim 1923’te “Türkiye Devletinin makam idaresi Ankara şehridir” diyen yasa maddesi ile Ankara uzun tartışmalar sonunda başkent olmuştur (Aslanoğlu, 1980).

1924’te Ankara Belediyesi kurulmuştur. Kent için ilk gelişme planı, aynı yıl Alman uzman Heussler tarafından biri Eski Ankara, diğeri de Yenişehir’de tasarlanan planlardır. İlk planlı çalışmalar arasında önemli yolların açılması görülür.

Kentin hızlı ve denetimsiz büyümesi karşısında, kentin gelişmesinin yeni bir plan çerçevesinde düzenlenmesi gereğinin duyulması üzerine 1928’de İç İşleri Bakanlığına bağlı olarak Ankara İmar Müdürlüğü kuruldu ve bir imar planı yarışması düzenlenmiştir. Yarışmayı kazanan Hermann Jansen’in planına göre hemen çalışmalara başlanmıştır, bir yandan da plansız gelişme sürmekteydi. (Aslanoğlu, 1980).

Yurt ölçeğinde planlama çalışmaları 1930 yılında yürürlüğe giren Belediyeler ve Umumi Hıfzıssıha yasaları ile başlatılmıştır. Bunları üç yıl sonra Belediyeler Yapı ve Yollar Yasası izlemiştir. Bu yasalarla, Cumhuriyet rejiminin algıladığı batılı biçimde sağlıklı ve uygar bir kent imgesi yaratılmak istenmekteydi (Aslanoğlu, 1980).

İmparatorluk Mimarlığının Yankısı Olarak İlk Ulusal Mimarlık Dönemi, Ziya Gökalp’in ortaya attığı Türkçülük yolundaki fikirlerin etkileri ile Cumhuriyetin ilk yıllarında da, 1927 yılına, yabancı mimarların ülkemize davet edildiği yıla kadar sürmüştür. Klasik Osmanlı mimarlığına dönüş, ulusçuluk idealleri içinde gelişen ideolojik ortamın bir sonucudur; 1910 yıllarında başlar, 1930’lara kadar devam eder. Mimarlıkta bu akımın öncüleri olan Vedat ve Kemalettin Beyler, eğitimlerini batı ülkelerinde tamamlamışlar ve dönüşlerinde, Osmanlı ülkesi’nin içinde bulunduğu kargaşa ortamının bir uzantısı olan mimarlık alanını yabancı etkilerden arındırmayı amaçlarken, Avrupa’da edindikleri seçmeci mimarlık doğrultusunda çalışmışlardır. Yalnız bu, yabancı kaynaklı değil, Türk tarihine dönük bir derlemeciliktir. Onların açtığı yolda yürüyen diğer önemli mimarlar Muzaffer, Arif Hikmet, Halim, Ahmet Kemal, Tahsin Sermet, Ali Talat, Falih Ülkü, Mehmet Nihat ve İtalyan Giulio Mongeri’dir (Kortan, 1998; Aslanoğlu, 1980).

1920’li yıllarda sayıca çok az olan Türk mimarları arasında ulusal üsluptan farklı yönde çalışan pek olmamıştır. Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde sanat ve mimarlıktaki ilerlemelere, mimarlıkta, artık süslemenin, yüzeyciliğin yerinin, işlevden hareketle toplumsal sorunlara

eğinildiği akılcı tutumdaki gelişmelerin almasına karşın, Türk mimarları geriye dönüp eskiyi yeniden yaşatmayı düşünmekle, devrimlerin yapıldığı yeni ortamla çelişkiye düşmüşlerdir.

İlk ulusal mimarlık üslubu Ankara başta olmak üzere İstanbul, İzmir, Konya ve daha birçok kentin yapılarında uygulanmıştır. Hükümetin desteğiyle de yayılan ulusal mimarlık anlatısı, yalnız kamu yönetim ve hizmet yapılarında değil, bazı konutlarda da yeğlenen üslup olmuştur. Celal Esat Arseven'in sözleri bu durumu kanıtlamaktadır:

“Hemen hemen bütün mimarlar Mimar Vedat ve Kemalettin'in açtıkları çığırdan yürüdüler. Hükümet de bu hareketi teşvik etti; okul, kışla, tren istasyonu, v.b. bütün binaların milli üslupla yapılmasını ısrarla istedi. Hatta özel kişileri milli üslupta binalar yapmaya zorlayacak bir kanun çıkarılması bile istendi” (Aslanoğlu, 1980).

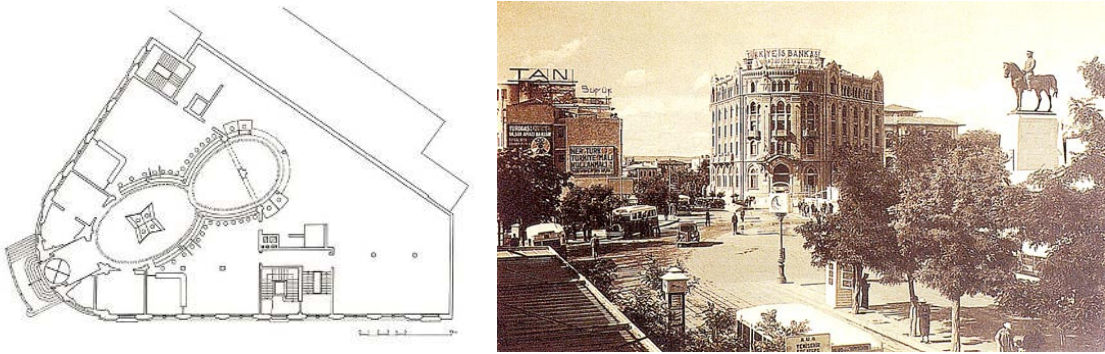
Dönemin Genel Üslup Özellikleri; Cumhuriyet'in ilan edildiği günlerde ülkemizdeki tek mimarlık okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi/Güzel Sanatlar Akademisi'nde iki tarz mimari öğretisi vardı: Osmanlı ve Rönesans, Vedat Bey Osmanlı üslubunu, Guiliano Mongeri ise Rönesans mimarlığını öğretiyorlardı. Zamanla Mongeri de Osmanlı'ya geçti (Kortan, 1998).

Batı'da ise, özellikle XX. Yüzyılın başlarından itibaren, XIX. yüzyılın eklektik ve canlandırma (Revivalist) mimarlığına karşı tepkiler artmış ve onlar terk edilmişti ve yerine Fütürizm (1909), Neo Plastisizm (De Stijl) (1917), Fonksiyonalizm (1917), Pürizm (1918), Ekspresyonizm (1918), Konstrüktivizm (1920) v.d. gibi modern mimarlığın esasını teşkil eden akımlar konmuştur (Kortan, 1998).

1923-1927 yılları arasındaki döneme '1. Ulusal Mimarlık' , 'Neo-Klasik' (Neo-Osmanlı) üslubu hakim olmuştur ki esası 'Cephecilik' olan ve Osmanlı Dini Mimarisi sözlüğünde kubbe, kemer, sütun başlığı v.b. dekoratif öğelerin kullanıldığı eklektik bir dönemdir. Fakat bu dönemde genellikle bir üslup beraberliği mevcut olup, sözde milliyetçi bir çizgidedir (Kortan, 1998).

İki ve çok kez üç katlı yapılarda kütleler simetrik olarak düzenlenmişlerdir. Üç katlı cephe düzenlerinde, batı mimarlığının katların kornişlerle ayrılması şeklindeki tutumu yinelenmiştir. Yatay bölünme bazen gerçek katlara tekabül etmeden kullanılmıştır. Örneğin, Giulio Mongeri'nin yaptığı Ankara İş Bankası Genel Müdürlük binasında yapı üç katlı olmadığı halde böyleymiş gibi bir görünüm verilmiştir. İki yanda köşeler, yanlarda bir iki akslık bölümler, ya da girişin bulunduğu orta kısım köşeler kulemsi görünüm verilerek çıkıntı

şeklinde dışarı taşırılmıştır. Bu çıkıntılar ahşap veya ahşap görünümünde dökme demir desteklerle taşınan ayrı çatılarla örtülmüşlerdir. Çıkıntılar, Ankara’da Anafartalar’daki apartman veya iş hanlarında, zemin katın üstünde desteklerle taşınan cumbalar şeklindedir. Çok kez simetri aksında olan girişler Osmanlı taç kapı veya portik biçimlenmesi gösterirler. Köşe arsalarına yerleştirilen yapılarda köşeler ya yuvarlatılmıştır ya da üstünde kubbesi ve çok köşeli kesitiyle kule görünümü almışlardır. Yapı birden fazla köşeyi dönüyorsa her köşe ayrı bir kubbeyle belirtilmiştir. Geleneksel üslup görünümü sağlamak üzere birçok örnekte kullanılan bu kubbeler Ankara Palas, İzmir’de Borsa binası, Kardiçalı Hant Silahçı Salim İşhanı’nda olduğu gibi yalancı örtülerdir (Aslanoğlu, 1980).



Şekil 5.1 Ankara İş Bankası zemin kat planı ve genel görünüm [22]

Üslup yalnız cephelerde arandığı için plan ve hatta yerleşme planı ikincil durumda kalmıştır. Bu konuda Behçet Ünsal dönemin iki büyük adının düşüncelerini vererek şöyle diyor;

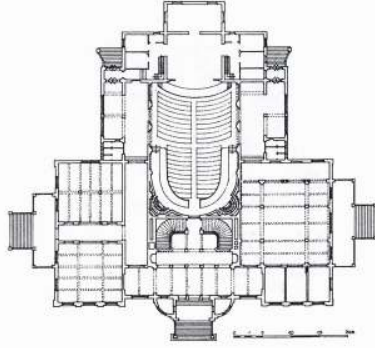
“Planda Türklüğün ne olduğu belirlenmemiştir. Mongeri “Planları değil de evvela fasadları görelim” derdi. Zira mimari fasad sanatçılığı olarak yorumlanıyordu. Vaziyet planı ise pek aranmazdı. Vedat Bey, ‘Siz iyi bir proje yapmaya bakın, iyi bir proje nereye olsa uyar’ demişti” (Aslanoğlu, 1980).

Rönesans’ta yalnızca ana yol veya meydana bakan cephenin işlenmesi gibi, bu dönem yapılarında da, örneğin Yahya Ahmet’in yaptığı Gümrük ve Tekel Bakanlığının, ya da Ankara Halkevi binasının yan ve arka cephelerinin farklı ele alınışları gibi benzer biçimsel bir davranış görülmektedir. İç süsleme, banka holleri, otel girişi ya da istasyon bekleme salonu gibi çok kullanılan mekanlarda yoğunlaşmıştır. Kemer alınlıkları veya altlarını çini panolarla bezeme, yine alınlıklara rozetlerin yerleştirilmesi bu dönemde yaygındır. Kabartma hatayı üsluplu bitki motiflerinin kemer alınlıklarında, Osmanlı taç kapı tepeliğinin çatıdan yükseltilmiş duvarlarda ya da içte kornişlerde kullanıldığı örnekler vardır. Hem kamu, hem

konut yapılarında sık görülen balkonların korkuluklarında dikey yerleştirilmiş yalın kargir parmaklıklar, sivri kemerciklerin oluşturduğu dizileriyle korkuluklar veya geometrik formların iç içe geçmesi ile kurulan Selçuklu desenleriyle Osmanlı mermer şebekeleri kullanılmıştır. Osmanlı baklavalı ve karnaslı sütun başlıkları yine eski yapı öğelerindendir. Desteklerce taşınan geniş saçakların alt yüzleri eski Türk mimarlığı saçak altı ve tavan süslemelerinin benzeri geometrik desenlerle bezelidir. İlk dönemin konut yapılarında da ilk ulusal mimarlık üslubunu gösterecek bazı eski öğeler kullanılmıştır (Aslanoğlu, 1980).



Şekil 5.2 Gümrük ve Tekel Bakanlığı [22]



Şekil 5.3 Ankara Halkevi plan ve görünüş [22]

Dünyada yeni yapı tekniği ve malzemeler kullanılmakta, bu yönde ilerlemeler kaydedilmekteyken, Türkiye’de mimarlar bu gelişmelerden habersiz gibiydiler (Aslanoğlu, 1980).

Yurt bölgelerini birbirine bağlamak amacıyla başlatılan demiryolu yapımı, dönemin çözülmesi gereken en önemli sorunu olmuştur. Bunun yanı sıra, kamuya ait binaların yapımı da sürdürülmüş, bunların çoğu Ankara’da inşa edilmiştir. Diğer kentlerde, hükümet görevlerinin yürütüleceği yönetim yapılarından hükümet konakları, hizmet yapılarından okul ve hastaneler, ulaşım ve haberleşme için gerekli tren istasyonları ve postane binaları öncelikle ele alınmıştır (Aslanoğlu, 1980).

Ankara’da imar uğraşları arasında 1924’te Meclis, karşısında Ankara Palas ve Anafartalar Caddesi üzerindeki Gazi ve Latife Okullarının (1924) yapımı gelir. Yurdun diğer bazı kentlerinde de (Konya gibi) aynı adla ilköğretime ait okullar yapılmıştır. Bu yapılar ilk ulusal mimarlık üslubunda tasarlanmışlardır. Aynı yıl, illere örnek olmak üzere, daha yalın mimarlıklarıyla Ankara, Diyarbakır, Erzurum ve Sivas numune hastaneleri açılmış, Heybeliada Verem Dispanserine başlanmıştır (Aslanoğlu, 1980).



Şekil 5.4 Ankara Gazi ve Latife Okulları (Bozdoğan, 2002)

Bağımsızlık Savaşı süresince ve sonrasında ilk birkaç yıl devlet daireleri bazı yapılarda sığıntı olarak durmaktaydılar. Örneğin başbakanlık ve bazı bakanlıklar Vilayet konağında, Milli Savunma Bakanlığı Erkek Lisesi’nde bir yer işgal ediyordu. Kendi yapısına başlanana dek Maliye Bakanlığı Anafartalar Caddesi’ndeki Büyük Apartman adıyla anılan yapının üst katında yerleşmişti. Adliye Sarayı, haberleşmeyi sağlayacak postane binası, bir sosyal yardım kuruluşu olan Himaye-i Etfal ve Ankara Gazi Çiftliği İstasyon Binası ilk ulusal mimarlık üslubunun kamu yapılarında görülen tipik uygulamalarındandır. Bunlar, köşe ve orta çıkmalarıyla simetrik kütleleri, geniş saçaklı çatıları, kemerli açıklıkları ve cephelerindeki, yapının bir süsleme sanatı olduğu düşüncesini kanıtlayan çini panoları ve Osmanlı bezeme

motifleriyle dönemin ulusal mimarlıktan ne anladığının somut örnekleridir (Aslanoğlu, 1980).

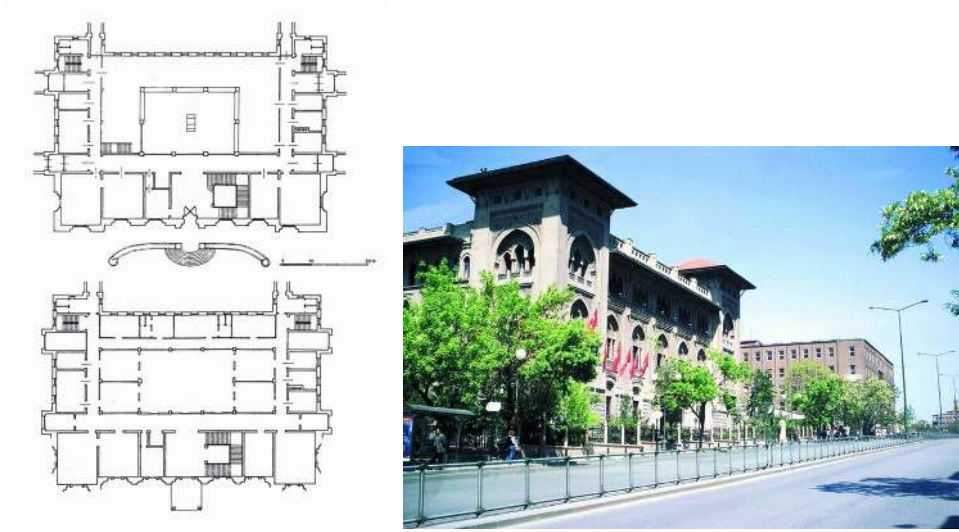


Şekil 5.5 Ankara Gazi Çiftliği istasyon binası [24]

1926 yılında, liberal ekonomi politikası sonucu kurulan bankalar için bina yapımına girişilmiştir; Ziraat Bankası Genel Müdürlük binası ve Osmanlı Bankasının Ankara'ya nakli ile ona ait yapıya başlanmıştır. Giulio Mongeri'nin tasarladığı bu yapılar ve İş Bankası Genel Müdürlük binası diğer ulusal mimarlık örneklerine kıyasla süslemede daha abartılmış cephe düzenleri ile göze çarparlar (Aslanoğlu, 1980).

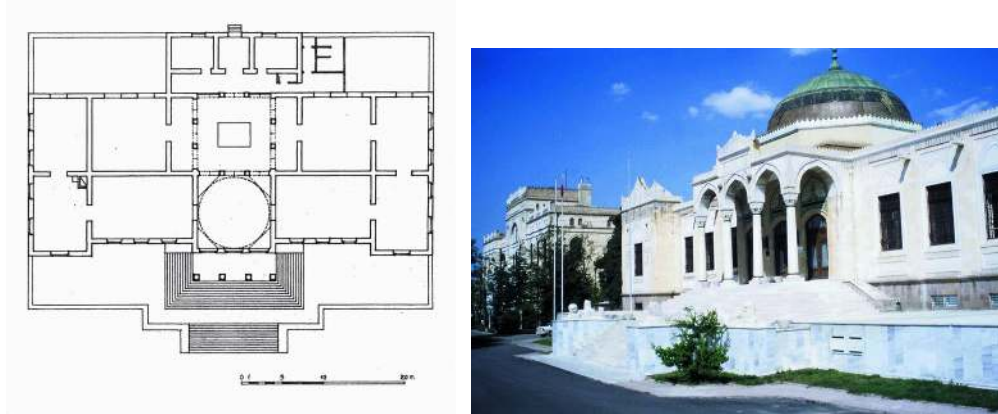


Şekil 5.6 Osmanlı Bankası [22]



Şekil 5.7 Ziraat Bankası [22]

Konya’da Falih Ülkü’nün yaptığı postane binası, Arif Hikmet Koyunoğlu’nun Ankara Etnografya Müzesi ile Ankara’daki Mimar Kemal İlkokulu ulusal mimarlık üslûbunda biçimlenmişlerdir. Türk folklorunu, etnik yapısını, sanatını tanıtmaya amacı güden müzenin ulusal üslupta yapılması o yıllar için doğaldı (Aslanoğlu, 1980).



Şekil 5.8 Etnografya Müzesi [22]

Giderek Neo-Osmanlı tarzı gözden düşmüştür. Dıştaki gelişmelerin bilincine varılması üzerine seçmeci bir yaklaşımdan hareket eden üslubun geçersizliği anlaşılmıştı. Bu üslubun son yıllarında, 1931’de Mimar dergisinde bir makalede Burhan Asaf şunları yazmıştı:

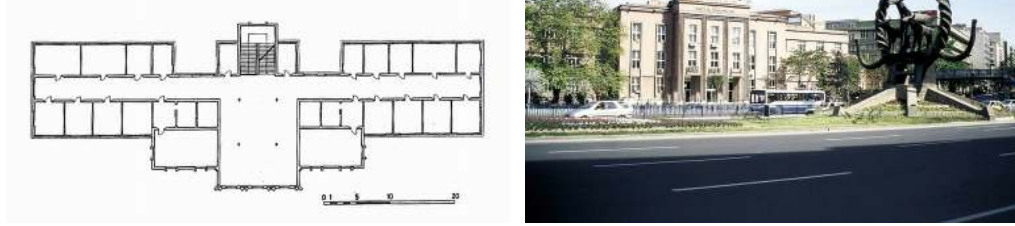
“Mimaride milli cereyanlardan ziyade bu asırda bizzat sanatkar mimarın şahsi tekamülü ve kudreti mevzu bahis olmalı. Zevk itibariyle de şüphesiz Ankara’nın imarında vücut bulmuş

olan sivri kemerli, kubbeli, istalakitli binalarla geçen devirlerin sermestisi içinde Ankara, İstanbul, İzmir, Balıkesir, Bandırma gibi inkişaf etmekte olan şehirlerin mimari bünyelerini birer pasta kalıbına benzetmeleri ümran hayatımızda pek pahalıya mal olan acı tecrübeler imkanını bırakmayacaktır” (Aslanoğlu, 1980).

Her konuda devrimci olan Atatürk, ‘Neo-Osmanlı’ mimarlığının genç ve modern Türkiye için geçerli olamayacağını anlamıştı. Atatürk, Montesquieu’nün bir sözü olan “Sanatta da devrim yapılmadıkça devrimler tam yapılmış sayılmaz” ilkesini benimsemiş ve bütün sanat dallarında olduğu gibi mimarlıkta da bir devrimin gerektiğini anlamıştı. 1927 yılında Mimarlık ve Mühendislik Hakkındaki Yasa kabul edilmiş, aynı yıl Türk mimarlarının ilk kez uluslararası bir yarışmaya katılmış, 1931’de Türkiye’de ilk mimarlık yarışması düzenlenmiş, içte ve dıştaki mimarlık gelişmelerini tanıtacak ve mimarların seslerini duyurabilecekleri Mimar dergisinin yayımına başlanmıştır (Kortan, 1998; Aslanoğlu, 1980).

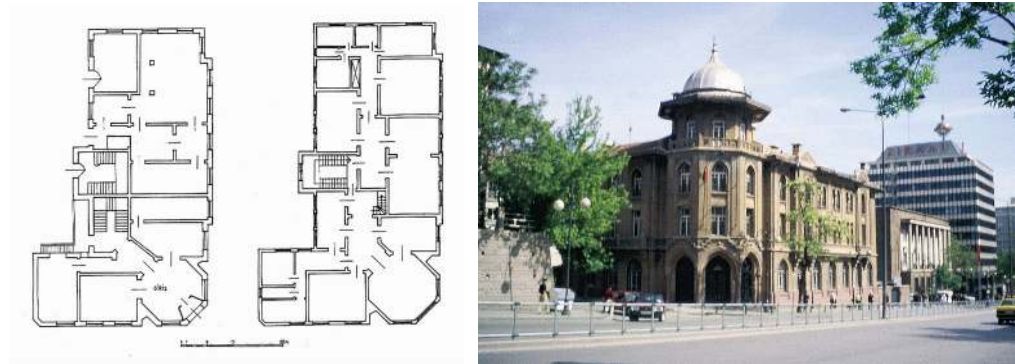
İzlenen ekonomik, sosyo-kültürel ve politik evreler doğrultusunda mimarlıkta görülen genel eğilim, farklı iki üslup biçimlenmesi yönünde olmuştur. **Cumhuriyetin devrıldığı mimarlık biçimlenmesi, ilk yılların içe dönük ve kendi içinde yeterli bir ulusçuluk anlayışı ile özdeşleşebildiği için bir süre etkili olmuştur.** Bu biçimlenmeyi gösteren kamu yapılarından Ankara’dakilerin büyük bir bölümünü Vedat Tek, Ahmet Kemalettin Bey, Arif Hikmet Koyunoğlu ve Giulio Mongeri tasarlamışlardır. Tahsin Sermet, Necmeddin Emre, Ahmet Kemal İzmir’de, Falih Ülkü Konya’da adlarını duyuran mimarlardır. **Dışa açılma politikası etkilerini mimarlık alanında hemen göstermiş önce Theodor Post (1926), sonra Clemens Holzmeister ve Ernst Egli gibi mimarlar tarafından Ankara’ya ulaştırılan uluslararası üslup, kısa zamanda yerli mimarlar tarafından da benimsenmiştir.** Bu dönem, içinde yerli mimarlardan yeni üslupta kamuya ait yapı tasarlayana rastlanmamaktadır; bunlar ilk uygulamalarını konut alanında vermişlerdir (Aslanoğlu, 1980).

Cumhuriyet öncesinde dışa bağımlı olan ticaret ve iş hayatının ulusallaştırılması amacıyla, aynı yıllarda İzmir’de merkezi iş bölgesinde yapılan bankalar, işhanları ve Borsa binası da ulusal üslubun özelliklerini gösterirler. 1926’da, Alman mimarlarca ulusal üsluptan farklı anlayışta tasarlanan Sağlık Bakanlığı binası ile Ankara Numune Hastanesinin ilk pavyonlarının inşaatı da ilerlemektedir. Yüksek Ziraat Enstitüsüne ait bazı binalar, Kızılay Merkez binası ve 1930’larda yapılan Hıfzıssıha Okulu ve Merkez binası, Numune Hastanesinin İnönü Pavyonunda olduğu gibi çatı biçimi ve cephe düzenleriyle benzer mimarlık özellikleri gösterirler (Aslanoğlu, 1980).



Şekil 5.9 Sağlık Bakanlığı plan ve görünüş [22]

1928 yılı, imar konusunda Ankara için yeni atılımların yapıldığı yıldır. Jansen planına göre kentin denetimli gelişmesi için çalışmalara başlanmış, 28 Mayıs 1928’de bakanlıkların yapımı ile ilgili yasa onaylanmıştır. Aynı yıl Mimar Mongeri’nin ulusal üslupta tasarladığı Tekel Başmüdürlük binası (1928), yalın kütle ve cepheleriyle yeni mimarlığın erken örneklerinden olan C.Holzmeister’in Milli Savunma Bakanlığı Başkanlığı ve yine yeni anlayıştaki Yüksek Ziraat Enstitüsü binalarının yapımına girilmiştir (Aslanoğlu, 1980).



Şekil 5.10 Tekel Başmüdürlük binası plan ve görünüş [22]

Avusturalya’lı Clemens Holzmeister, diğer yabancı mimarlar arasında en fazla ürün veren mimardır ve Türkiye ile ilişkileri 50 yıl kadar sürmüştür; fakat en aktif devresi 1927-53 yılları arasındadır (Kortan, 1998).

Holzmeister, Ankara’ya ‘Rasyonel-Geometrik’ ‘Uluslar arası-Formalist’ kökenli bir mimari üslup getirmiştir. Sedat Hakkı Eldem bunu ‘Viyana Kübik Mimarisi’ olarak adlandırır ve şöyle yazar:

“Viyana grubu, şimdiki retrospektif anlayışımıza göre, o dönemde mimarinin öncüleri

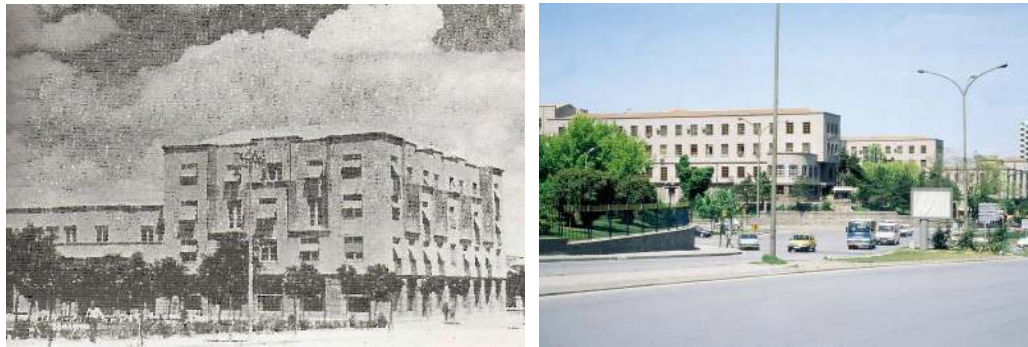
sayılmazdı fakat Türkiye'nin bulunduğu mimari duruma göre şüphesiz ki, büyük mesafe ile önde idi" (Kortan, 1998).

Bu ekolün genel karakteri kısaca şöyle özetlenebilir:

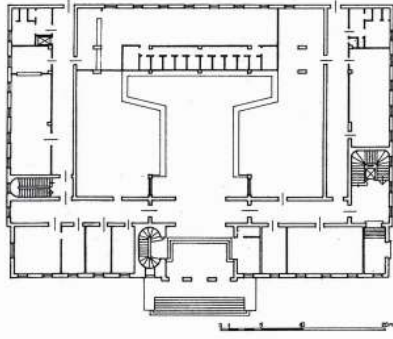
Önyargılı dikdörtgen prizmatik kütleler, görünen çatı ve saçak olmayışı, cephelerde strüktürün ifade edilmemesi, yapıların yığma inşaat gibi gösterilmesi, genellikle aksiyel-simetrik çözümler ve statik-durağan mimari ifadeler, ağır, masif ve ezici kütleler v.b. Taş veya benzeri sıva kaplama. Geleneksel sıva teknolojisi ile yapılmış gibi duvarda açılan delikler şeklinde 1:2 oranında pencereler, anıtsallık v.b. (Kortan, 1998).

1929 yılı, henüz Dünya Ekonomik Bunalımının etkileri Türkiye'ye ulaşmadığı için kamu yapılarının inşasının aynı hızla sürdürüldüğü yıldır. İş Bankası Genel Müdürlük binası bu yılın ürünüdür. 1929'da Ordu Evine, 1930'da Genel Kurmay Başkanlığı binasına başlanmış, uluslararası mimarlık anlayışının en tutarlı örneklerinden İsmet Paşa Kız Enstitüsü, Ticaret ve Ankara Kız liseleri aynı yıl tasarlanmışlardır. Arif Hikmet Koyunoğlu'nun müteahhitliğini yaptığı ulusal üsluptaki Divanı Muhasebat binası birkaç yıl hizmetten sonra yıktırılmış, yerini modern anlayıştaki yeni bina almıştır. Harp Okulu, Merkez Bankası bu bunalım dönemi içinde Ankara'da başlatılan, ya da inşaatı sürdürülen önemli yapılardır. Tasarımları C. Holzmeister ve E. Egli'ye ait olan bu yapılarla başkent artık farklı bir görünüm almaktaydı. Sayıca bu kadar çok yapının tasarımlarının yabancılara verilmesi, Ankara'nın mimarlıkta da 'yeni' yi simgelemesi gereğine olan inancı göstermektedir (Aslanoğlu, 1980).

Bu dönemdeki mimarlar arasında Modern Mimarlığa en yakın E. Egli'dir. Kendisi Akademi'de de hocalık yapmış ve Modern Mimarlık Atölyesi'ni de yönetmiştir. 1930-36 yılları arasında Mimarlık Bölüm Başkanlığı da yapmış ve çevirisi İbrahim Ataç tarafından yapılan 'Osmanlı Altın Çağının Mimarı Sinan' adında bir kitap da yazmıştır (Kortan, 1998).



Şekil 5.11 Orduevi (Bozdoğan, 2002) ve Genel Kurmay Başkanlığı [22]



Şekil 5.12 Merkez Bankası plan ve görünüş [22]

İlk ulusal mimarlık üslubunda yapılan binalar yığma ya da betonarme karkas yapı şekli gösterirler. Çelik veya ahşap makaslı, kiremit kaplı çatıları olan bu yapılarda alt katın duvarları genellikle moloz taşla, üst katınkiler ise tuğla ile örülmüşlerdir. Özellikle ön cephede kaba taş sıralar yapıların bodrum katlarının yüzey kaplamasını oluştururlar. Bu, Rönesansta, yapı subasmanına uygulanan rustik kaplama geleneğinin yansımasıydı. Üst katlarda taş, taş sıralar görünümünde suni taş (piyer artifisyel), sıva ya da bazı örneklerde (Ankara Halkevi, Etnografya Müzesi gibi) yer yer mermer, kaplama malzemesi olarak kullanılmıştır. Kemerler, silmeler, bazen de kütle çıkmalarını belirleyici dikey sınırlar kesme taştandır. Uluslararası üslupla biçimlenen yapılarda ise yabancı mimarlar betonarme karkas sistemini uygulamışlardır. Sonraki dönemin yapılarının bir dış cephe kaplaması olan edelputz sıva bu yapıların bazılarında (Erkek Ticaret ve Kız liseleri, Sayıştay binası gibi) kullanılmıştır (Aslanoğlu, 1980).

Görüldüğü gibi, ilk dönemin son yıllarında kamu yapılarında hala gelenek etkilerinden kopamayan Türk mimarları ‘Türk’e özgü tarz’ olarak kabul ettikleri yeni Osmanlı bir üslubu uygularken, yabancı mimarlar uluslararası ilkelerle binalar tasarlamışlardır. Bu kadar zıt iki anlayışın aynı anda uygulanması, yerli ve yabancı mimarların o yıllar ne denli farklı yollar izlediklerini göstermektedir. Diğer kentlerde bir süre daha etkili olan ulusal üslup zamanla yerini uluslararası anlatıma bırakmıştır. İzmir’de ulusal üslupta yapılan Milli Kütüphane ile bugünkü Vakıflar Bankasının inşalarının 1933 gibi geç bir tarihe kadar sürdüğü izlenmektedir (Aslanoğlu, 1980).

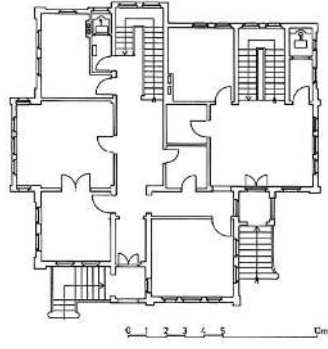


Şekil 5.13 Milli Kütüphane ve Vakıflar Bankası [25]

Bu dönemde yapılan konutlara bakacak olursak; cumhuriyetin ilk yıllarında yavaş ilerleyen kentleşme olayı, genellikle nüfusu elli binin üstünde olan yerleşme merkezlerinde olmuştur.

Rumlar'ın ve İtalyanlar'ın gidişiyle nüfusu yarı yarıya azalan İzmir'deki meskenler, ülkeyi terk eden Rum ve Ermeniler'den boşalan Anadolu kentlerindeki mahalleler, bir süre konut gereksinmesini karşılamıştır. Sorun, yeni başkent olan Ankara'da yatmaktadır.

Cumhuriyetin başlangıcındaki eski Ankara kesimi, kente gelenleri bir süre daha barındırırken, gelişme kısa zamanda batıya ve sonra güneye kaymıştır. Özel sektöre ait olmayan konutlara ilk örnekler, Vakıflar Başmüdürlüğü'nce İstanbul Caddesi üzerinde kiraya verilmek üzere farklı tiplerde yaptırılan bahçe içindeki yedi adet memur evleridir. Bugün yıkılmış olan bu evleri dönemin önemli mimarlarından Kemalettin Bey ve Arif Hikmet Koyunoğlu, Vakıflar İnşaat Müdürlüğü mimarlarıyla birlikte ulusal üslupta tasarlamışlardır. Planlamalarında batı biçimlenmesi gösteren bu yapıların cepheleri, Osmanlı mimarlık ve sanat öğeleriyle cömertçe bezenmişlerdir. Farklı tiplerde yapılan Ziraat Bankası lojmanları da 1920'lerin kamu konut yapılarındandır. Yalın görünümeleri yanında bu yapılarda yer yer ulusal üslup öğelerinden kemerler, geleneksel sütun başlıkları ve kule görünümünün devamı olan geniş saçaklı kütle taşmaları görülmektedir (Aslanoğlu, 1980).



Şekil 5.14 Vakıf Evleri plan ve görünüşleri [22]

Konut sayısı her yıl artmış, plansız gelişen birçok yeni mahalle türemiştir. 1927’de, Yenişehir’de tek tip ikişer katlı evler yapılmış, birbirlerini dik kesen Postdam kenti planındaki anımsatan Yenişehir yolları üzerine bahçe içinde, genellikle iki katlı konutlar dizilmiştir. Asimetrik kütlelerinde köşelere kule biçimi verilmesi, farklı büyüklük ve biçimde pencereler, kıvrımlı profilli desteklerin tuttuğu delikli ağır görünüşlü kargir balkonlar, pencerelerin içine alındığı girintiler ve bazı pencerelerde kemer kullanımı bu evlerde görülen özelliklerdendir. Kendilerine özgü mimarlıklarıyla bu dönemin evleri üzerinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu şunları yazmıştır:

“Yenişehir’den Kavaklıdere’ye doğru sıralanan villalar arasında kulesiz, saçaksız binalara rast gelmemek mümkün değildi. Birbirinden örnek alan ve bazıları hep bir mimarın elinden çıkmış bulunan bu kuleli ve geniş saçaklı evler, etrafını çeviren hendeklerin ortasında birer derebeyi şatosunu andırıyordu” (Aslanoğlu, 1980).

Bu evlerin daha görkemli olanlarının sahipleri bakanlar, milletvekilleri, hükümetle yakınlığı bilinen İş Bankası gurubu içindeki iş adamları idiler. Mesleklere göre ayırım, 1928’de Ankara’nın planlanmasında düşünülen noktalardan birisidir (Aslanoğlu, 1980).

Kısaca, 1920’lerin Ankara’sında konut binaları ulusal mimarlık örneklerinde görülen motiflerle, o döneme özgü biçimlerin birleştirildiği, karakterlerinin tanımı güç yapılarıdır. Batının gerici yapı kataloglarından esinlenen bu yapılar geleneksel Türk evinden gerek planlamada, gerek de dışa açık düzenlemeleriyle kütle ve cephede tümüyle ayrılmışlardır. Kullanılan bir iki kemer ya da geniş saçak bu etkiyi yaratamamıştır (Aslanoğlu, 1980).

Planlamada batı etkileri yanı sıra iç döşemede de çoğu kez ithal malı mobilya kullanılmıştır. Belediyenin kerpiç ve ahşap kullanımını yasaklaması üzerine kargir olarak yapılan 1920'lerin kiremit kaplı eğimli çatılı bu konut yapıları, 1930'lu yıllarda büyük kentlerde yerlerini, düz çatılı, genellikle betonarme iskeletin uygulandığı, dünya mimarlık akımı yönünde akılcı tutum ve yalınlıkla tasarlanmış yapılara bırakmıştır. Bu arada Anadolu'da geleneksel konut mimarlığının devam ettiğini unutmamak gerekir (Aslanoğlu, 1980).

5.2 Gelişme Dönemi (1930-1950)

1930 ve 1940 yılları arası ulusal mimariye geçiş dönemidir denilebilir. Yurdumuzda yabancı mimarlara gösterilen tepkiler, onların kişiliklerinin ve ürünlerinin eleştirilmeleri, mimarimize yeni bir yön vermiştir. Ulusal bilincin ürünlere yansması, eski klasik yapılar üzerindeki dekoratif mimari öğelerin kullanılmasıyla gerçekleşebileceğini kabul edebilen bir mimari görüşün bu dönemde egemen olması, Türk mimarisini 1920'lere götürmekten başka bir şey olamazdı (Sözen ve Tapan, 1973).

Özellikle 'ikinci ulusal mimari'yi geliştirme eğilimlerini, Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki çalışmalarda izlemekteyiz. Sedat Hakkı Eldem'in yöneticiliğinde yürütülen 'ulusal mimari' seminerinin özü de, Türk sivil mimari örneklerinin araştırılmasıdır. Böylece mimarlık ve sosyoloji tarihi açısından kültürel bir çalışma yapılmış, mimarimizin bilimsel temellere oturtulmasına gayret edilmiştir. Mimar Vedat ve Kemalettin Beyler'in döneminde olduğu gibi, klasik Osmanlı yapılarındaki kubbe veya sütun başlıkları kopya edilmemiş, daha çok amaca uygun, oldukça fonksiyonel biçimde bu mimari elemanlar kullanılmıştır. Form ile fonksiyon ilişkisini daha doğru belirlemeye yardımcı olan bu çalışmalar, 1940-1950 yıllarındaki mimari gelişmelere temel olmuştur (Sözen ve Tapan, 1973).

1930-1940 yılları arasındaki ekonomik ortama bakacak olursak; 1932 yılında özel girişimlerin yetersiz kaldığının ve ekonominin planlanması gereğinin anlaşılması üzerine, devletin ekonomik alanda daha fazla etkinlikte bulunması ilkesi, yani devletçilik kabul edilmiştir.

Bu dönem içinde 1932 ve 1933 yılları, 1929'da başlayan Dünya Ekonomik Bunalımının dolaylı etkisinin Türkiye'de kuvvetle duyulduğu yıllardır. 1933'te Paris Anlaşması ile taksitlere bağlanan Osmanlı borçları, ulusallaştırma etkinliklerinin (demiryolları, liman işletmeleri, maden, kentsel altyapı ve kamu hizmeti üreten yabancı şirketlerin devletleştirilerek belediyelere devredilmeleri, v.b.) getirdiği borçlar; göçmen iskan ve istihdamı harcamaları, yoğun alt yapı tesisleri (özellikle demiryolu), üstte sözü geçen sanayi

alanı yatırım harcamaları, imar faaliyetleri, batı ülkeleriyle kültürel ilişkilerin getirdiği harcamalar sayılabilir (Aslanoğlu, 1980).

Bu dönemde toplumsal yapıya bakacak olursak; çoğunluğu oluşturan köylü katmanının yanı sıra, sayıca artan işçi sınıfı ve orta sınıf yine ana katmanlardır.

Tarımda ise dönemin son yıllarına değin fazla bir ilerleme olmamıştır. Devletçi ekonomi politikası sırasında endüstriye verilen önem ve fabrika sayısının artması sonucu işçi sayısı da yükselmiş, işçi sınıfına toplumsal güvence getirmek üzere 1936 yılında İş Yasası çıkarılmıştır.

Orta katmanın önemli bir bölümünü oluşturan memur kesimi kentlerde v.s. özellikle yönetim merkezi olduğu için Ankara’da sayıca artmaktaydı. Ziraat Bankası, Harp Okulu, Temyiz Mahkemesi gibi bazı kuruluşlar da Ankara’ya taşınmışlardı. Bu durum Ankara’da ileride görüleceği gibi konut sorunları yaratmıştır (Aslanoğlu, 1980).

Dönemin kültür yönelimlerine bakarsak; önemli ekonomik olaylar yanı sıra, güçlü ideolojik fikirler, toplum yapısının değişimine yön verebildikleri için, Halk Partisinin 10 Mayıs 1931’de CHP’nin üçüncü büyük kongresinde kabul edilen ve İkinci Dünya Savaşı sonlarına değin sürecek bir ideolojik yönelimi belirleyen altı ilkesinden bazılarının, ekonomik ve sosyo-kültürel yaşamdaki etkilerini görmekteyiz. Bu ilkelerden dönemin ekonomik yapısını belirleyen ‘devletçilik’, ideolojik bir hareket olmamakla beraber, ulusçuluk ve halkçılık ilkeleriyle desteklenmiştir (Aslanoğlu, 1980).

Ekonomik bunalım Türkiye’yi devletçi uygulamaya yönelttiği gibi, ulusçu duyguların canlanmasına neden olan etkenlerin başında gelmiştir. Kültürel alanda ulusçuluk akımı Türk dili ve tarihi ile ilgili araştırmalarda kendini hissettirmiş, halkçılık ilkesiyle birlikte yürümüştür. 1931 yılında, sonradan Türk Tarih Kurumuna dönüşecek Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti kurulmuştur (Aslanoğlu, 1980).

İlk dönemin sonlarına doğru, geniş anlamdaki Türkçülük ideolojisi, yerini halkçılık ilkesine bırakmıştır. Halkçılıktan amaç, milleti tek tek bireyler durumundan çıkarıp onları görüş, anlayış ve yapıda bir birlik haline sokmak ve böylece ulusal bütünlüğü sağlamaktır.

İlkelerin yayılması amacıyla açılan halkevleri, geniş kitleleri eğitmede büyük faydalar sağlamış sosyo-kültürel kuruluşlardır. İlk halkevi 1932 yılında Ankara’da eski Türk Ocağı Merkez binasında açılmıştır. Taner Timur, halkevlerinin kuruluş yılını, Türk ekonomisinin liberal kalkınma yönteminin başarıya ulaşamaması ve Dünya Ekonomik Bunalımı nedeniyle en kötü düzeye indiği yıl olduğunu, çare olarak Türk dili ve Türk tarihini araştırmaya yönelik

ulusçuluk akımıyla birleştirilen yeni devletçi ekonominin bu yıl başlatıldığını ve halkevleri yoluyla halkın politik ve ideolojik eğitimini sağlamaya çalıştığını belirtmektedir. Bu kuruluşların kültür düzeyinin yükselmesinde ve halk-aydın arasındaki uçurumun kaldırılması yolunda büyük katkıları olduğu bir gerçektir (Aslanoğlu, 1980).

Teşvik-i Sanayi Yasası ile başlatılan dışa açılma hareketi bu dönemde hızlandırılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, yabancı uzmanların sayılarının arttırılması, batı ile olan kültür açığının biran önce kapatılması amacı güden bir hükümet politikası sonucu olmuştur. Batılı anlamda bir sosyal değişmeyi amaçlayan devrimcilik ilkesinin batı uygarlığı ile eş düzeye gelebilme anlayışı, mimarlık alanını batılı biçimlere yöneltmiştir (Aslanoğlu, 1980).

Bu dönemde mimarlık ortamına bakacak olursak; 1930'larda Türkiye'de mimarlık başlıca iki gurup mimarın elinde farklı gelişmeler göstermiştir. Daha yaygın bir imar faaliyetinin yürütüldüğü bu dönemde bir yanda, 1920'lerden başlayarak yurda çağırılan ve 1930'dan sonra sayıları artan yabancı mimarlar, diğer yanda Türk mimarları. Yabancılar karşısında yerli mimarların tutumu ya ulusçuluk duyguları içinde bir ulusal mimarlık ya da devrimler koşutunda uluslararası mimarlık yaratma isteği biçiminde olmuştur. Yabancı mimarların varlığının ve bizde kendi getirdikleri mimarlık tutumlarını yürütmelerinin bir olumlu yanı belki, buna karşı tepki olarak, Türk mimarının geçmişten kurtulup uyanarak yeni akımlara duyarlılığının belirmesi ve uluslararası mimarlık çabaları içine girmesine neden olmasıdır. Bununla birlikte bir aralık bazı yabancı mimarların biçimsel neo-klasik etkilerinin daha ağır bastığını da söylemek gerekir (Aslanoğlu, 1980).

1932-1938 döneminde yabancı mimarlar; anıtsallığı temel alan biçimsel neo-klasik nitelikte ve uluslararası üslupta; yerli mimarlar ise batı kaynaklarına dönük uluslararası ilkeleri temel alan rasyonel-fonksiyoncu bir tutumla ve Türkiye'deki yabancı mimarların biçimsel, anıtsal yapı anlayışına paralel çalışmaktaydılar. Bir de ulusal mimarlığı yaratma çabaları vardır (Aslanoğlu, 1980).

Bu dönemdeki yabancı mimarlardan önce uygulamada, sonra eğitimde yararlanılması 18. yüzyılın ikinci yarısında başlamış, bu tutum 19. yüzyıl boyunca sürmüştür. Cumhuriyet döneminde yabancı profesörler üniversitelerde azımsanmayacak sayılarıyla 1950'lere dek eğitim yapmışlar, yeni kurulmakta olan devletin kalkınma çabaları içinde, yalnız eğitim kurumlarında değil, pek çok kuruluşta yabancı uzman ve teknisyen kullanma eğiliminin sürdürüldüğü bilinmektedir. 1932-1939 yılları arasında yabancı uzmanlardan her alanda yararlanma hızlandırılmıştır (Aslanoğlu, 1980).

Uzun yıllar boyunca Almanya ile ılımlı politik ilişkilerin sonucu olarak 1930’larda kültürel anlaşmaların hızlandırıldığı bilinmektedir. Türkiye’nin katıldığı kültür anlaşmalarının hemen tümünde üniversite personeli, profesörler ve öğretmenlerin alışverişine olanak tanıyan maddeler bulunmaktadır. Bu kültürel ilişkiler içinde pek çok Türk genci 1930-1940 döneminde Almanya’da mimarlık ve özellikle mühendislik eğitimi yapmışlar, dönüşlerinde Alman etkisinde yapılar ortaya çıkmıştır.

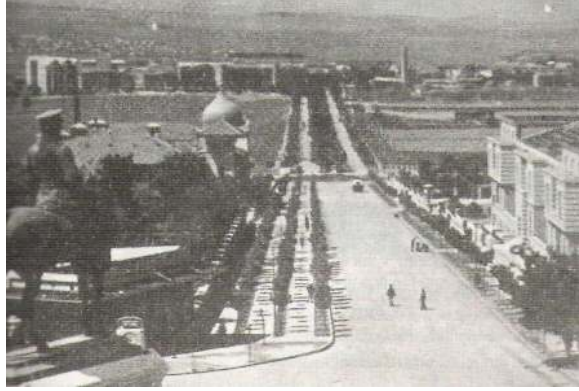
Yurda getirtilen mimarların çoğu bir yandan İstanbul’da eğitim görevi yaparlarken, öte yandan özellikle yeni kurulmakta olan Ankara’da birçok yapıyı tasarlamışlardır. Giulio Mongeri, Ernst Egli, Bruno Taut, Martin Elsaesser bunlar arasındadır. Clemens Holzmeister ise 1927’den başlayarak Ankara’nın önemli yönetim yapılarının büyük bir bölümünü tasarlamıştır. İstanbul ve Bursa imar planlarının hazırlanmasında çalışan Henri Prost, İstanbul üzerine raporlar hazırlayan Martin Wagner bir yandan da Akademideki şehircilik kurslarını yönetmişlerdir. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Şehircilik Enstitüsünün kurulması için ilk girişimleri bir başka şehirci olan Ernst Reuter yapmıştır. Ayrıca yalnız eğitici olarak çalışan, ya da Teodor Post gibi yalnız bina yapan yabancı mimarlar da vardır (Aslanoğlu, 1980).

Cumhuriyetin ilk yıllarında Güzel Sanatlar Akademisinde İtalyan Giulio Mongeri eğiticilik yapmaktaydı. 1930’a dek çalışan Mongeri zamanında da, Vallaury döneminin tutumunun sürdürüldüğü söylenir. Mongeri’nin Vedat Tek’le birlikte yönettikleri ulusal mimarlık yönünde çalışan atölye, 1930’dan başlayarak yerini, Egli yönetiminde uluslararası ilkeleri temel alan yeni bir tutuma bırakmıştır. Mongeri’nin mimarlıktaki çıkış noktasının biçim olduğu, “Planları değil evvela fasadları görelim”, demesinden anlaşılıyor (Aslanoğlu, 1980).

1930’ların başında hem Mühendis Mektebi, hem de Akademide yenileştirme çabalarının başladığı görülür. Mimarlık bölümünün güçlendirilmesi gereğinin anlaşılmasıyla Akademide ilk yenileştirme çabaları, 1927 yılında Türkiye’ye gelen Ernst Arnold Egli’nin öğretime katıldığı 1930-1936 yılları arasında olmuştur. Ulusal mimarlık yolunda Sedat Hakkı Eldem yönetiminde 1934 yılında düzenlenen seminerler, Egli’nin Akademide bulunduğu dönem içinde gerçekleşmiştir. Ernst Egli, modern mimarlığın uluslararası ilim ve tekniğe dayandığını, yapıyı çevresi ile birlikte düşünmek gerektiğini ilk öğütlemiş ve geçmiş üsluplarla uğraşmanın anlamsızlığını belirtmiştir.

Ankara’nın ilk uluslararası mimarlık örneklerinden olan Sayıştay binası, o yılların ulusal mimarlık çizgilerini taşıyan çevredeki yapılarla, örneğin, Ankara Palas’la kıyaslandığında

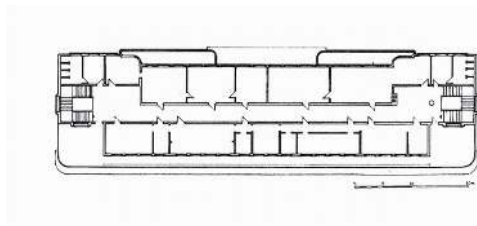
‘yeni görüş’ ü ortaya çıkmaktadır (Aslanoğlu, 1980).



Şekil 5.15 Ankara’daki İstasyon Caddesi’nin görünüşü, 1930’lar (Bozdoğan, 2002)

Şekil 5.15’te sağda E.Egli’nin yeni tamamladığı Sayıştay binasını ve bu modern binanın karşısında Osmanlı canlandırmacılığı üslubunda inşa edilmiş Ankara Palas’ın (1924-1927) kubbesi görmekteyiz (Bozdoğan, 2002).

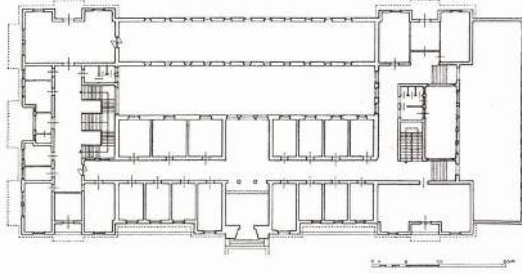
Ankara’daki Kız Enstitüsü binası ve özellikle İstanbul’da Bebek’te yaptığı villa bugün için bile, geçerli yalın mimarlığıyla uluslararası tutumun Türkiye’deki uygulamasının en tutarlı örneklerindendir. 1955’e dek çeşitli yerlerde çalışan Egli, Türkiye’de aralıklarla yirmisekiz yıl çalışmıştır. Yapılarıyla değerlendirildiğinde, Ernst Egli, fonksiyonu temel alan akılcı uluslararası mimarlığın Türkiye’deki en başarılı yabancı temsilcisidir (Aslanoğlu, 1980).



Şekil 5.16 Ankara İsmet Paşa Kız Enstitüsü plan ve görünüş [22]

İlk olarak 1925 yılında, Birinci Ulusal Mimarlık üslubunda, Nazım Bey tarafından tasarlanan, müteahhitliğini Arif Hikmet Koyunoğlu’nun üstlendiği Sayıştay binasının cepheleri, 1930 yılında modern mimariye uygun olarak Ernst Egli tarafından, keskin hatlara sahip kübik bir

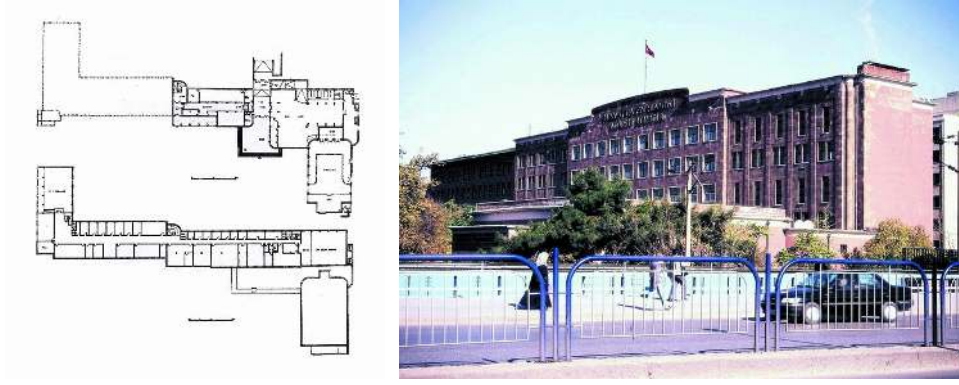
biçime kavuşturulmuştur. “U” biçimli bir plana sahip olan yapının ön cepheyi oluşturan güney cephesi ile batı ve kuzey cephelerinde çıkma ve girintilerle hareketlilik sağlanmıştır. Ayrıca ön cephedeki dışa taşkın kısımlarda ve batı cephesindeki çıkmaların aralarında kalan kısımlarda yer alan yatay yivler de cepheyi hareketlendiren öğelerdendir [22].



Şekil 5.17 Sayıştay binası plan ve görünüş [22]

Türkiye’de uygulayıcı ve eğitici mimar olarak çalışan Taut, 1936 yılının son aylarında ilk bölüm başkanı olarak Akademide işe başlamıştır. Akademide bölüm başkanlığına gidiş, yenileştirme hareketleri içinde önemli bir adım olmuştur. O yılları yaşamış mimarların çoğu kısa süreli eğitimciliğine rağmen Taut’un sağlam bir mimarlık eğitimi verdiğinde anlaşılmaktadır. Diploma öğrencilerine verdiği bir toplu konut tasarımı, Taut’un dönemin gerçeklerini gördüğünü kanıtlar (Aslanoğlu, 1980).

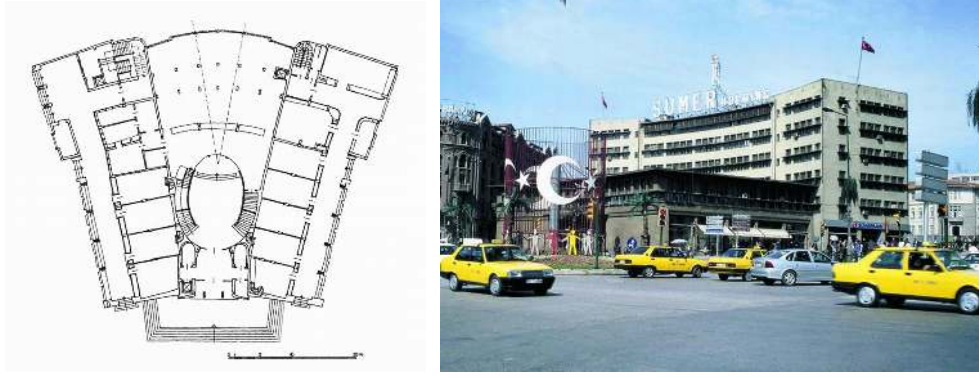
Bruno Taut, eğitimcilik görevi yanı sıra Kültür Bakanlığı Tatbikat Bürosunu da yönetmiş ve bu arada Ankara, İstanbul, İzmir ve Trabzon’da bazı mimarlık uygulamaları olmuştur. Türkiye’deki eğitimcilik yönünün, uygulamalarından daha olumlu olduğu anlaşılan Taut’un Ankara’da en önemli yapıtı Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi binasıdır. Anıtsal ölçekli yapıda tarihe dönük bazı anlatımlar vardır: Rönesansın cephecilik anlayışı, ön yüzeyin arka ve yanlardan farklı olarak işlenmesinde görülmekte ya da bir erken Osmanlı yapı tekniği olan taş ve tuğla sıraların yatay ve dikey yönde değişmesinden oluşan duvar örgüsünün uzun ön cephenin bazı bölümlerinde kullanılması yine tarihe, bu kez Türk tarihine dönüşü kanıtlamaktadır. Trabzon’daki lise ve yurt binasında geleneksel Türk evi saçağını kullanması da, Taut’un yapılarına Türk mimarlığından bir şeyler katmak istemesi şeklinde yorumlanabilir. Bu tutum, çoğu yabancı mimarın ulusal Türk mimarlığı üzerine yüzeyde kalmış kişisel çabalarından birisi olarak nitelendirilebilir (Aslanoğlu, 1980).



Şekil 5.18 Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi plan ve görünüş [22]

Bu ayrıntılar dışında, Taut'un yapıları akılcı fonksiyonel anlayışla biçimlenmişlerdir. Ankara'da yaptığı Cebeci Orta Okulu ve Atatürk Lisesi, özellikle kütle ve cephe düzeni yönünden aynı dönemde yapılan birçok okul binasını etkilemiştir. Taut'un Akademide görevliken yazdığı ve temel mimarlık kavramlarını içeren 'Mimari Bilgisi' adlı kitabı genç kuşak mimarlar üzerinde, mimarlıkta evrensel estetik değerleri irdelemesi yönünden etkili olmuştur. Burada, yüzyılın mimarlık gelişmelerini eleştirirken, 'proporsiyon mesleği' olarak tanımladığı mimarlığı kuru olmaktan kurtaracak ve 'güzel'e götüreceği yolun oranlar (kendi deyişiyle ölçülerin ahengi) olduğunu, teknik, konstrüksiyon ve fonksiyonu, oranlar sanatının araçları olarak gördüğünü, bunların tek başlarına mimarlığı yaratmağa yeterli olmadıklarını anlatır. Proporsiyon, Rönesansta anlaşıldığı biçimde salt matematiksel oranlardan öte, soyut kavramları içermektedir (Aslanoğlu, 1980).

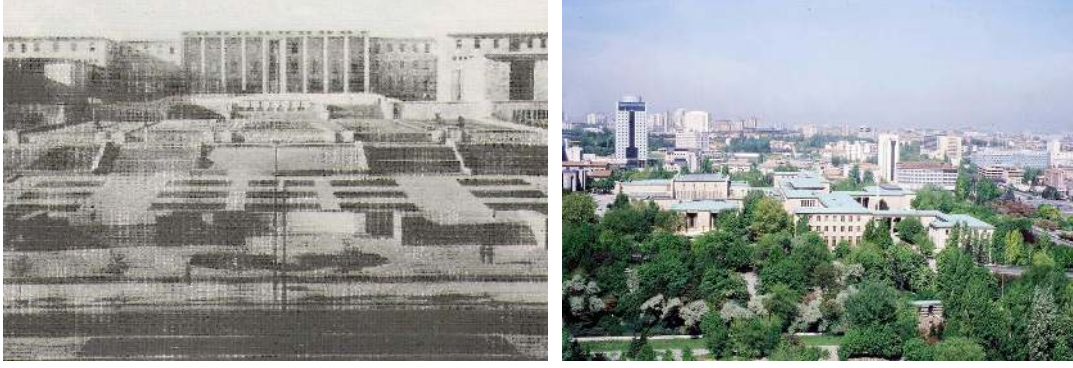
Türkiye'de yalnız Ankara'daki Sümerbank Genel Müdürlük binasıyla adını duyuran Martin Elsaesser, bu tasarımın girişinde biçimci, saçak altı düzeninde gelenekselci, ofis bloğunda ise uluslararası tutumuyla dikkati çekmektedir.



Şekil 5.19 Sümerbank plan ve görünüş [22]

Avusturyalı Clemens Holzmeister ve Alman Paul Bonatz, bir sonraki kuşağın mimarlık eğitiminde en etkili iki mimardır. Egli'den sonra Türkiye ile en uzun süreli ilişkisi olan Holzmeister'in 1940'larda İTÜ'de birkaç yıl süren eğiticiliği vardır. Clemens Holzmeister Türkiye'de uygulamaya 1927'de Milli Savunma Bakanlığı binasını tasarlamakla başlamış, önemli devlet yapılarının çoğu Holzmeister'in elinden çıkmıştır. 1938'de TBMM binası için açılan yarışmayı kazanmıştır. Türkiye'de bir üsluptan çok bir davranış getiren Holzmeister'in birçok yapısında görülen yüzey çıkmaları bölgesel mimarlığa yaklaşma çabası içinde düzenlenmişlerdir. Yapılarındaki diğer özellikler, devlet otoritesini yansıtmayı amaçlayan anıtsal ölçekli simetrik düzenlenmiş uzun kütleler ve neo-klasik tutumdan yer yer uygulamalar, yalınlık, düz çatı görünümü altında saklanan kiremitli çatılar, eş büyüklükte pencere sıralarının oluşturduğu biteviyelik şeklinde özetlenebilir. Mimar bir yanda çağın yalın mimarlık örneklerini verme çabasındayken, diğer taraftan gerek bölgesel mimarlığa yaklaşma ve gerekse devletin otoritesini belirtmek için yararlandığı neo-klasik yaklaşımdaki bazı çabalarıyla seçmeci tutuma girmiş olmaktadır. Devlet Mahallesindeki tasarımları bazı Türk mimarlarının diğer bakanlık ve yönetim yapılarının biçimlenmesinde etkili olmuştur (Aslanoğlu, 1980).

Holzmeister, bakanlık binalarının kütlelerini birleştirmede revakları kullanmıştır. Bayındırlık ve Ticaret bakanlıkları arasındaki meydanı çevreleyen neo-klasik anlamda revaklar, ya da İç İşleri Bakanlığını önde üç yönde kuşatan kolonatl düzenlemeler Akdeniz kökenli revak uygulamalarıdır. Mimar, Ankara'daki banka yapılarında yüksek sütunlu ön düzeni kullanmıştır. Bu, hem girişin bir belirtisi, hem de o dönemin bir anıtsallık ölçeğidir. TBMM tasarımında, simetrik kütle anlayışı ve sütunlu neo-klasik ön kütle düzeni doruğuna ulaşmıştır (Aslanoğlu, 1980).



Şekil 5.20 TBMM (Bozdoğan, 2002; [22])

Yabancı mimarların özellikle yapı alanındaki çalışmalarına karşı büyük bir tepkinin olduğu, ulusal bir mimarlığın gelişmemesinin nedeninin onların varlığına bağlandığını, Türk mimarlarına hiç olanak tanınmamasından yakınıldığı, o yılların mimarlık dergilerinden izlenmektedir. Yine de, kendilerinden eğitim alanında yararlanmanın olumlu olacağı bugün bile kabul edilen, çoğu ülkelerinde hem eğiticilik yapmış hem de mimarlık alanında oldukça sivrilmiş kişiler olan bu tecrübeli mimarların, mimarlık öğretimine disiplin ve sağlam bir yapı bilgisinin yerleşmesini sağladıkları gerçeği de unutulmamalıdır. Daha 1927’lerde Türk mimarı dış ülkelerde ne olup bittiğinin henüz bilincine varmadan yabancıların yalın örneklerini karşılarında bulmuşlardı. Bu yapılar Türk mimarını çağdaş üsluba yöneltici bir dürtü işlevi görmüştür denebilir (Aslanoğlu, 1980).

Yerli mimarların (batı kaynaklı uygulamalarından) Uluslar arası Üslupta verdikleri örnekleri incelemeyen önce, 1930’a dek batılı mimarlık gelişmelerinden pek etkilenmeyen Türkiye’de de bundan öteye yurt dışında varılan sonuçlar etkili olmuş ve doğrudan uygulamaya konmuştur. 1930’lara değin Avrupa’nın mimarlıkta adı az önce geçen lider ülkelerinin eriştiği yapı teknolojisi düzeyi ve mimarlığı hazırlayıcı ekonomik ve sosyo-kültürel ortamın ve uzun gelişmelerin ürünü olan modern mimarlık anlayışı, çok farklı koşulları olan Türkiye’ye ithal edilmiştir. Buna hazır olmayan Türk yapı teknolojisi benzer standartlara erişebilmek için zorlanmış, dışarıdan sürekli malzeme getirilmesi gerekmiştir.

Bizde ‘kübik mimari’ olarak adlandırılan ve ilk dönemin son yıllarında yabancı mimarlarca Türkiye’ye giren uluslararası üslubun yerli mimarlar tarafından yapılan ilk örnekleri 1930’dan önceye iner. Bunlardan, Mimar dergisinin ilk sayısında yayınlanan İstanbul’daki Bekir Bey Evi, kütle ve cephe düzeniyle Le Corbusier’nin kübist-pürist devresinin konutlarını anımsatmaktadır. Batı dünyası dikta ülkelerinde modern mimarlığın yerini neo-klasik üsluba

bıraktığı yıllarda, böyle bir politik yapının söz konusu olmadığı Türkiye’de modern anlatımda yapıların sayısı giderek artmıştır (Aslanoğlu, 1980).

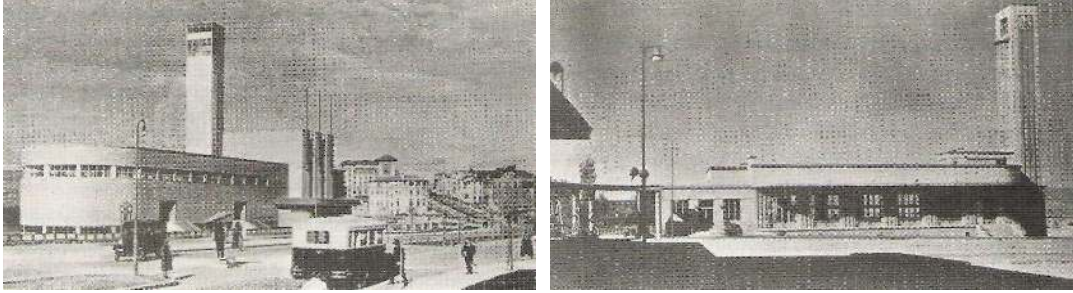
Geleneğin katı kurallarının bırakıldığı uluslararası etkilerle tasarlanan yapılar, süslemeden arınmış yalınlık, biçim-işlev birliği, iskelet sisteminin getirdiği olanaklarla, ilk ulusal mimarlık tutumundan tümüyle farklı bir anlatım bulmuştur. Ulusal mimarlık üslubunda, cephelerin plan gereksinimleriyle organik olmayan ilişkileri, ilk dönemin sonunda ve ikinci dönemde işlevcilik anlayışına uygun, plandan hareket eden bir gelişmeye dönüşmüştür. Betonarme iskelet sistemi tek katlı yapılarda bile kullanılmağa başlanmış, getirdiği olanaklardan yararlanılmıştır. Uluslararası üslubu belirleyen düz çatı, serbest planlama, kübik kütle anlayışı, simetriden kaçış, geniş cam yüzeyler ve özellikle yatay şerit pencereler bu yapılar için de karakteristiktir (Aslanoğlu, 1980).

Birinci Dünya Savaşı sonrası, ilkeleriyle uluslararası mimarlığa katkılarda bulunacak, 1925-1935 yılları arasında etkin olan pürist akım Türkiye’de de yankı bulmuş, pürist ilkelerin uygulandığı kübist mimari, dönem boyunca öncelikle konut, sonra da kamu yapılarında uygulanmıştır.

Dönemin en tipik pürist yapıları Sedat Hakkı Eldem tarafından tasarlanmıştır. İstanbul, Teşvikiye’de Bayan Firdevs Evinde ve Fındıklı’da bugün yıkılmış olan Satie depo binasında pürist ilkeler en iyi anlatımlarını bulmuşlardır. Bu yapılar kübik kütle biçimlenmesi, açık-kapalı kısımların cephelerdeki oran ve biçimleri ile Le Corbusier ve Ozenfant’ın ortaya attıkları pürist-kübist estetiğin temsilcileri olmuşlardır. Kütlelerde saf geometrik biçimler aranırken, bu yıllara özgü olarak yarım silindirin de kullanıldığına tanık olunmaktadır. Özellikle 1928-1934 yılları arasında yaygın olan bu biçimlenme, aynı yıllarda dış ülkelerdeki yapılarda da görülür. Ankara Gar binasının ve İngiltere’deki benzerinin yarım silindirik merdiven kuleleri aynı tutumun dönem sonundaki uygulamalarıdır. Bazı yönetim ve hizmet yapılarının dairesel planlı köşe girişleri de aynı etkinin görüntüsüdür. Biçimsel açıdan 1930-1938 dönemi yapılarında girişlerin tasarımlarında bazı yaygın özelliklere de değinmek gerekir. Örneğin, bazı girişler önceden sözü edilen yarım silindirik uzantılar içindedir ve çok zaman çembersel merdivenlerle ulaşılır, ya da girintiler içine alınarak girişe yön verici şekilde bir veya iki tarafı yuvarlatılmıştır. Bu tür giriş düzenlenmesi gerek kamu yapılarında, gerek de konutlarda kullanılmıştır (Aslanoğlu, 1980).

1932 yılında Ankara’da yapılacak Sergi evi için açılan uluslar arası mimarlık yarışmasında Şevki Balmumcu’ya birincilik ödülü verilmiştir (16 Türk, 10 yabancı mimar katılmıştır). Bu

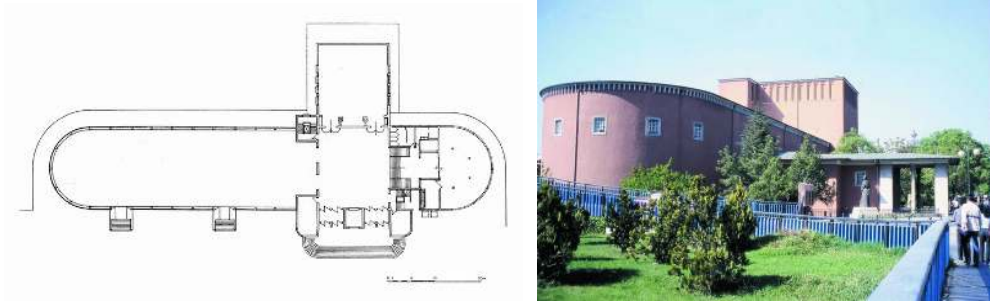
eserde, temelde De Stijl ideolojisinin ilkeleri görülür. ‘Neo-Klasik’ mimarinin merkezi planlı, eksensel simetrik; ağır, formalist, monumental, taş kaplama v.b. kütlelerine karşıt olarak yeni bir gramer ortaya konmuştur. Eserde W.M. Dudok’un mimarisinin etkileri görülebilir; Modern mimarlığın ilk önemli yapısıdır: ‘Rasyonel-Geometrik’ , ‘fonksiyonelist’ ve ‘Evrensel’ bir eser (Kortan, 1998).



Şekil 5.21 Ankara Sergi Evi (Bozdoğan, 2002)

Şekil 5.21’de Ankara Sergi Evi’nde kullanılan dikey kulelerle yan yana kullanılan yuvarlak köşeli yatay blokları görmekteyiz.

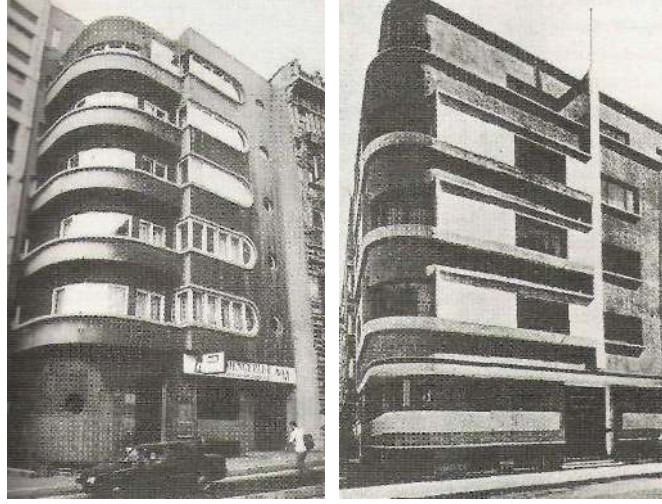
Şevki Balmumcu’nun bu başarılı eseri, kendisi daha hayattayken Paul Bonatz tarafından kısmen yıkıldı, biçildi, eklentiler yapıldı ve modern mimarinin bir ürününe ‘II. Ulusal Mimarlık’ dönemine özgü bir söylem vermeye çalışıldı (Kortan, 1998).



Şekil 5.22 Ankara Sergi Evi [22]

Tasarıma ‘süreklilik’ ve ‘dinamizm’ gibi kavramları getiren dışavurumcu mimarlardan Eric Mendelsohn’un eskiz ve yapılarında, özellikle mimarın Almanya’daki büyük mağaza binalarındaki dairesel köşe dönüşleri, hatların sürekliliği ve özellikle uzun yatay şerit pencereler, iki dünya savaşı arası mimarlık ve endüstri tasarımında en çok yinelenen biçimler olmuştur. Türkiye’de özellikle konut yapılarında Mendelsohn etkisi gösteren, köşe arsalarına

yerleştirilmiş bazı yüksek İstanbul apartmanlarının tüm köşeleri ya da balkon köşeleri yuvarlatılmış, bu hatları kesintisiz izleyen şerit pencereler yerleştirilmiştir. Cephelerde öğelerin, sürekliliği köşe pencereleriyle ve pencerelerin yatay bordürlerle birleştirilmeleri yoluyla sağlanmıştır. Gerçekte yuvarlatılmış köşe kuleleri 19. ve 20. yüzyıllarda eklektik mimarlık örneklerinde de görülmektedir (Aslanoğlu, 1980).



Şekil 5.23 Tüten apartmanı ve Taksim’de bir apartman (Bozdoğan, 2002)

Şekil 5.23’te soldaki resimde yer alan Tüten apartmanında (Adil Denктаş, 1936) ve sağda yer alan Taksim’deki bu apartmanda (Seyfi Arkan, 1941), 1930’ların genel mimarlık kültürünün yaygın bir modernist özelliği olan yuvarlak köşeleri görmekteyiz.

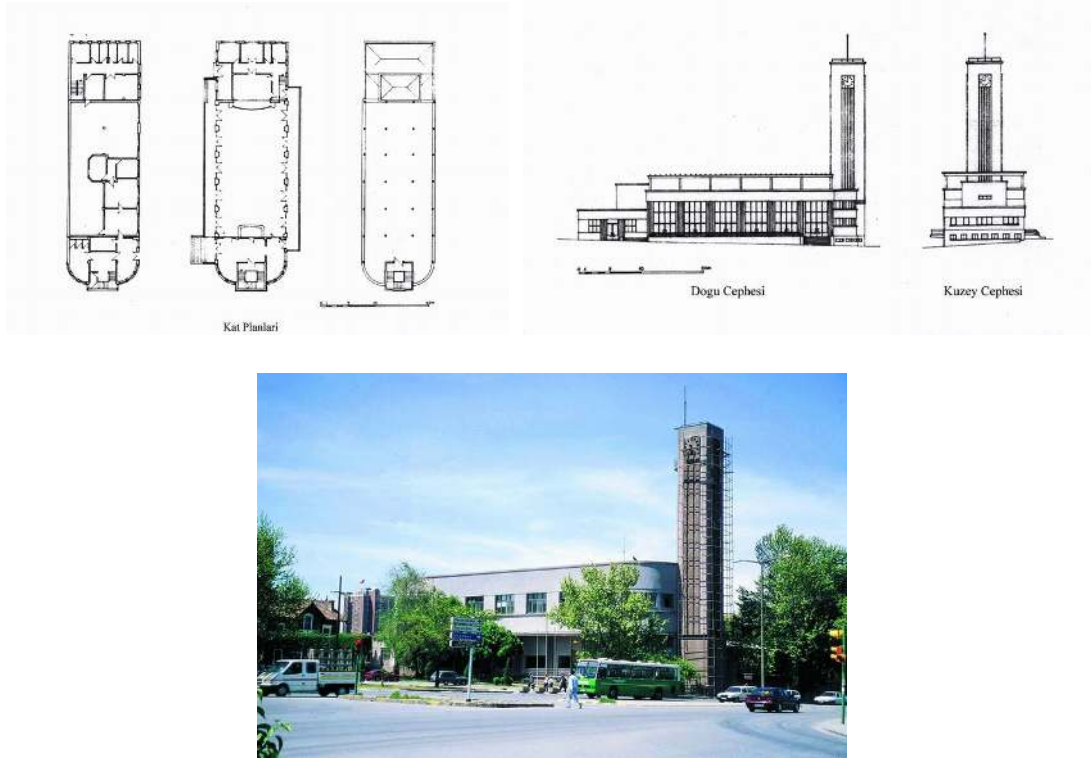
Atatürk’ün Arkan soyadını verdiği söz konusu mimar, o yıllarda Batı’da gelişen Evrensel Modern Mimarlığı Türkiye’de başarı ile uygulayabilen ilk mimarlarımızdandır (Kortan, 1998).

Seyfi Arkan’ın diğer eserleri arasında, Ankara Hariciye Köşkü (1934), Ankara İller Bankası (1934), İstanbul-Tophane yolcu salonu (1938), Suadiye’de villa (1939), İstanbul Florya Deniz Köşkü (1934), Tahran Büyükelçilik binası (1937), Üçler apartmanı (1935) sayılabilir (Kortan, 1998).



Şekil 5.24 Ankara Hariciye Köşkü (Bozdoğan, 2002) ve Üçler apartmanı [22]

Dönemin bir özelliği olan, bazılarında saatleriyle kuleler yatay kütlelerle karşıtlaşan öğeler olarak, 1900'ler sonrası batılı örnekleri (J. Hoffmann'ın Palais Stoclet'i, W.W. Dudok'un Hilversum kent merkezi binası ve T. van Doesburg'un bazı yapıları) anımsatacak biçimde kullanılmışlardır. Bunlara örnek olarak Ankara'da Sergi Evi binası, Gar Gazinosu, Ankara Su Terazisi ve İzmir Uluslararası Fuarındaki Trakya Pavyonu verilebilir (Aslanoğlu, 1980).



Şekil 5.25 Gar gazinosu (Şekip Akalın, 1935-1937), plan ve cephe çizimleri, görünüş [22]

Yerli mimarların (batı kaynaklı uygulamalardan) Neo-Klasik Üslup'ta verdikleri örnekleri incelemenden önce, birçok evreden geçerek ulaşılan uluslararası mimarlığın 1930-1940 yılları arasında batı dünyasında, özellikle Almanya'da yerini neo-klasik üsluba bıraktığına değinmek gerekir. Bu yıllar dünya mimarlığının en önemli belirtisi, ulusçuluğu simgeleyen neo-klasik üslubun birçok ülkede kullanılmasıdır. Hükümetler kendi politik ideallerini gerçekleştirmede, ya da otoritelerini somut örneklerle göstermede mimarlığı bir araç olarak kullanmışlar, tarihin hiçbir döneminde politika-mimarlık ilişkisi bu denli yakın olmamıştır (Aslanoğlu, 1980).

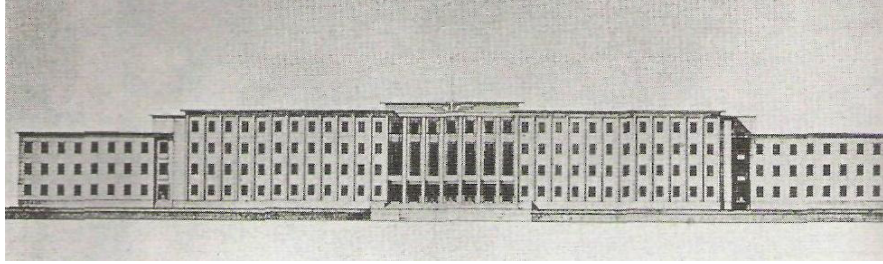
Roma İmparatorluğu'nu canlandırma isteği ile İtalya rejiminin neo-klasik mimarlık üslubunu seçmiş, ya da Alman nazi rejimi, neo-klasikçiliği politik güçlerinin simgesi olarak görüp, Yunan ruhunu yansıtacak, modernize edilmiş neo-klasik üslubu yeğlemiştir. Sovyet Rusya da 1937'den başlayan neo-klasik mimarlık uygulamaları tercih etmiştir.

Britanya, Birleşik Amerika için de aynı tutum geçerlidir. Bu aranan yeni neo-klasik üslup en tipik örneklerini Almanya ve sonra da İtalya'da vermiştir. 16. yüzyılın klasik rönesans döneminin 'dev düzen' olarak bilinen yüksek sütunları güçlülük, ciddiyet, anıtsallık anlatımı olarak, 1930'lar neo-klasik mimarlığının vazgeçilmez bir özelliği olmuştur. Simetrik düzenlenmiş büyük kütleler, yüksek sütunlu merdivenli giriş düzeni, yapı malzemesi olarak taş kullanımı ve her şeyden önce ezici ölçek yapılarıdaki ortak özelliklerdendir.

Türkiye'deki biçimci (formalist) neo-klasik tutum, sözü edilen özellikleriyle yabancı mimarlarca ithal edilmiştir. Bu tutum 1930'ların son birkaç yılı ile 1940-50 döneminde daha yaygınlaşmıştır. Yabancı mimarlar, kendilerine tasarımları ısmarlanan devlet yapıları için, Avrupa'da o yıllarda geçerli olan neo-klasik üslubun anıtsal ifadesini uygulamayı, belki de mimarlığın devletin otoritesini simgelemesi gerektiği düşüncesiyle uygulamışlardır (Aslanoğlu, 1980).

Yerli mimarlardan bazıları, çevrelerinde sayıları artan devlet yapılarının etkisinde kalmışlardır. Bunlar, çeşitli nedenlerle, hem artık tipleşen devlet yapılarından ayrı bir şey yapmamak, aynı otoriter görünüşün sürekliliğini sağlamak ve belki de yabancılardan (özellikle Holzmeister) geri olmadıklarını göstermek için dönemin son yıllarında benzer anlayışta, o sırada olumlu eleştirileri yapılan devlet binaları tasarlamışlardır. Bunlar arasında, ezici ölçekte simetrik kütlesi, yüksek ayak düzeni içindeki merdivenli girişi, taş ve suni taşla kaplı ön cephesi ile anıtsal neo-klasik Alman devlet yapılarını anımsatan DDY Genel Md. binası, Isparta hükümet konağı, bakanlık binalarının benzeri kütle ve cephe anlayışı içinde

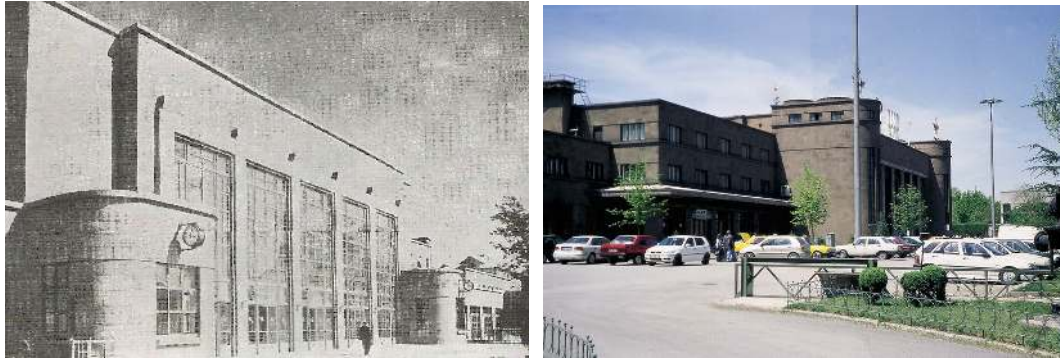
yapılan Polis-Jandarma Enstitüsü ve İnhisarlar Umum Md. binası (Başbakanlık), daha sonra inşa edilen ve Holzmeister'in bakanlık binalarının bir tekrarı olan Adalet Bakanlığı binası bu tarz çalışmalara örnektirler. Burada, mimarın yapıya revaklarla anıtsallık kazandırmaya çalıştığı bilinmektedir (Aslanoğlu, 1980).



Şekil 5.26 DDY Genel Müdürlük binası (Bedri Uçar, 1940), (Bozdoğan, 2002)

Eldem'in Başbakanlık binası, çevresindeki bakanlık binalarına ilk görüşte hiçbir yabancılığı olmayan, büyük kütlelerin oluşturduğu bir yapıdır. Yapının çıkmalı ön kütle düzeni, daha tutarlı pencere biçimleri, kullanılan cephe malzemesi (Ankara taşı) ve tümde izlenen uyumlu oranlarıyla böyle bir yorum ancak bir Türk mimarından beklenebilirdi (Aslanoğlu, 1980).

Ankara Gar binasının da kente girişi simgeleyeceği için anıtsal bir görünümde olması gerektiğine inanılmıştır. Uzun simetrik kütlenin önündeki yüksek sütunlar düzeni bunun bir ifadesidir.



Şekil 5.27 Ankara Gar binası (Şekip Akalın, 1935), (Bozdoğan, 2002; [22])

Türk mimarlarının kamu yönetim ve hizmet yapılarının önlerinde kullandıkları neo-klasik etkinin bir gereği olan revaklı motif, daha çok biçimci bir tutumun ifadesidir. Üç akslı, ortada iki sütunu olan üçlü giriş düzeni tipeleştirilmiş PTT binalarında, banka ve belediye yapılarında uygulanmıştır. Sağlık Bakanlığının üçlü yüksek ayak düzeni içindeki abartılmış girişi bu

yapılara ilk örneği oluşturmuştur (Aslanoğlu, 1980).

1940 yılına gelindiğinde gelişen ulusçuluk fikirleri mimariyi de etkilemiş ve İkinci Ulusal Mimari Dönemi başlamıştır.

Sedat Hakkı Eldem'e göre 'Modern-Kübik' mimarlık şu nedenlerden dolayı terk edilmiştir:

- Yıllardır Akademi'de geliştirilen 'Milli Mimari' çalışmaları amacına ulaşmıştı. Geçmişte kalan Osmanlı-Türk mimarlığındaki Kemer-kubbe elemanları bir tarafa bırakılıyor ve Türk Evi'nin Modern mimarlığa son derece yakın olduğu anlaşıyordu.
- Alman mimarisinin özellikle Paul Bonatz'ın etkisi; önemli yapılar taş veya taş kaplama olmalıydı.
- Savaş yılları dolayısıyla Türkiye'nin kendi kaynaklarıyla yetinmesi ve kendi içine kapanması, inşaat demirinin eksikliği.
- Totaliter rejimler de bu tür mimariyi empoze etmeye başlamıştı, Türkiye de bunun etkisine girdi.
- Resmi T.C Devleti'nin direktiflerine uymak zorunluluğu (Kortan, 1998).

İkinci Ulusal Mimarlık Akımı: Dünyada gelişen ulusçuluk fikirlerinin mimarlıkta yansıması, Türkiye'yi de etkilemiş, bir ulusal mimarlık (yerli mimarlık) yaratma isteği belirlemiştir. Bu istek yabancı mimarların varlığına bir karşı tepki olarak da görülebilir. İstenen yeni yerli mimarlığın ne olması gerektiği konusunda somut fikirler kolay gelişmemiştir.

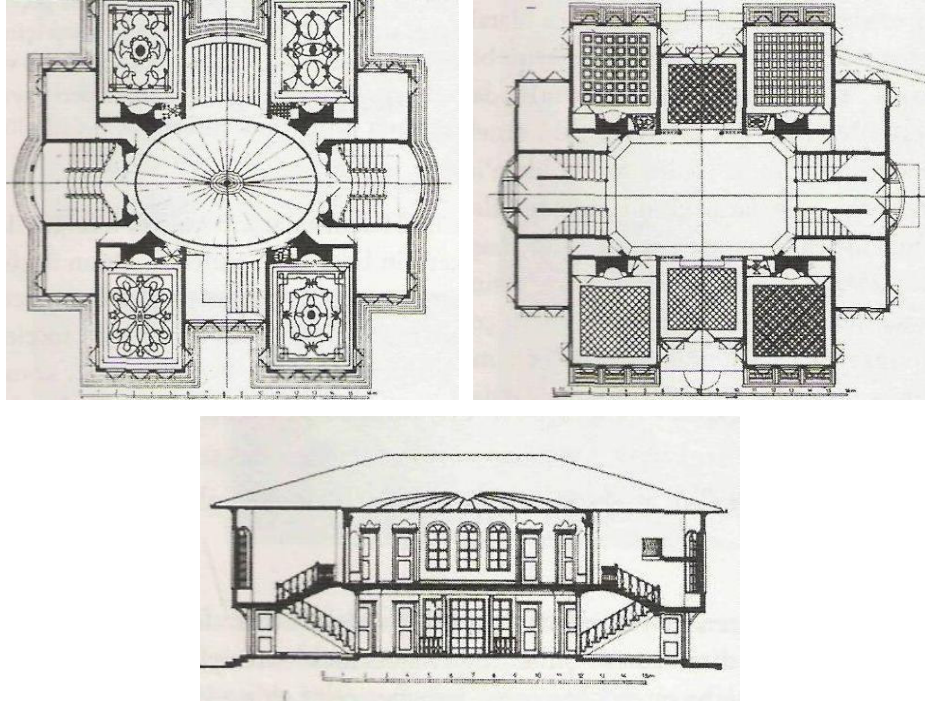
Sedat Hakkı Eldem 1939'da, ulusal olan bir mimarlığın gelişmemesinden yakınmaktadır. Oysa kendisi Satie gibi uluslararası ilkelerle biçimlenen binaları da yapmıştır. Eldem şöyle demiştir:

“Henüz yeni ve memleketimize mahsus bir yapı stili ve kültürü vardır denemez. Fakat şurada burada yapılan bazı binalarımızda yeni ve milli bir stilin tohumları atılmıştır denebilir” .

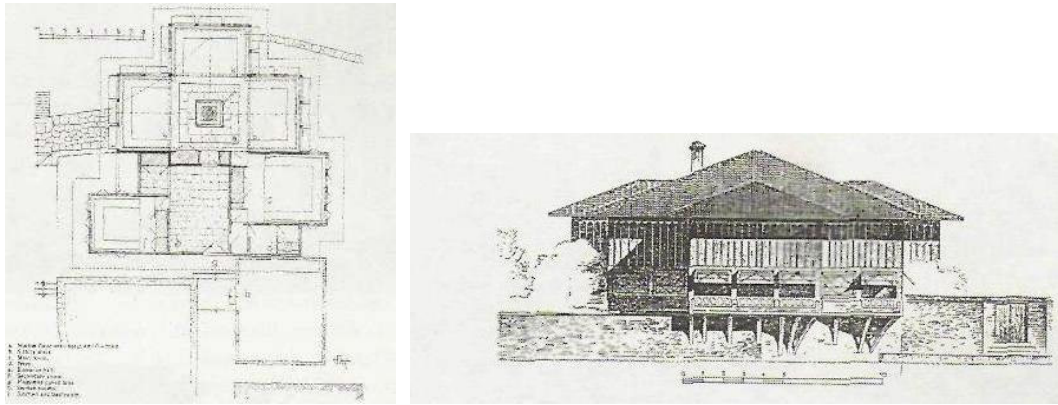
1930-1940 dönemi içinde göze çarpan ulusal mimarlık özellikleri gösteren yapıların en başta gelenleri Sedat Hakkı Eldem tarafından yapılmıştır. Eldem'in Türk sivil mimarlığından esinlenerek 1931 yılında yaptığı yalı tasarımı Türk evine karşı gösterdiği ilginin ilk belirtilerindendir. İstanbul'da yaptığı yalı denemelerinin planlarında ve dış öğelerinin seçiminde eski Türk evinden yararlanmıştır. Dış sofalı, orta sofalı plan tipleri, köşk çıkımlar, pencere oranları, geniş saçak uygulamaları bu konutlarda görülen geleneksel etkilerdir.

Eldem yapılarında ulusaldan ne anladığını şu sözlerle açıklıyor:

“Kubbe mimarisinden ayrı, daha fazla ev mimarisi idi benim için” (Aslanoğlu, 1980).



Şekil 5.28 Sedat Hakkı Eldem’in geleneksel Türk evi plan tipli örneklerinden Sadullah Paşa Yalısı (Bozdoğan, 2002)



Şekil 5.29 Sedat Hakkı Eldem’in geleneksel ‘Türk Evi’ nin paradigması olarak gördüğü bina: Amcazade Köprülü Hüseyin Paşa yalısı (Bozdoğan, 2002)

Mimari üslubun dışarıdan ithal edilemeyeceği, her memleketin kendine has bir mimarisi olduğu, yapı mimarisi ve yapı mimarisinin yerli olması, yapı tarzının yerli olması için de yerli ihtiyaçlara, yerli işçi ve insanlara, yerli malzeme ve toprak şartına uygun olması gibi

düşünceleri savunmasıyla Sedat Hakkı Eldem'in belki bilinçli olarak modern kavramına yaklaşan tarafları olmasına karşılık; mimari şekillendirmede geçmişteki ulusal ürünleri, biçimsel öğeleri temel alana bir tutumla; Sedat Hakkı Eldem, hem uygulamaları hem de Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğrencilerle geliştirdiği projelerle ülkemizdeki mimari eylemleri etkilemiştir (Sözen ve Tapan, 1973).

Dönemin ünlü yapıları incelendiğinde, saçaklarda, pencere detaylarında, kesme taşın kullanılma biçiminde, mimari elemanlar arasındaki oranlar düzeninde, biçimci bir davranışın egemenliği açıktır. Detayların çözümlenmesi için gösterilen titizlik, mimari elemanların boyutları arasındaki harmonik denge, mimarlık eğiliminin öncelikle bir plastik anıt yaratma isteği olduğunu gösterebilme gibi davranışlar, ürünlerin tasarımlarındaki ağır basan öğelerdir (Sözen ve Tapan, 1973).

Bu dönemin en ünlü mimarlarından Emin Onat, yukarıda değindiğimiz eklektik davranışlardan kendisini uzak tutmaya çalışmıştır. Ancak, günün ülkemizdeki mimari akımından tam olarak sıyrılamamış, Almanya, İsviçre ve Orta Avrupa ülkelerinde, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra gelişen ve modern konstrüksiyon tekniğine dayanan yalın fonksiyonalizmiyle ilk mimari davranışı, sonraları ulusal-bölgesel mimariden yana dönüşmüştür (Sözen ve Tapan, 1973).

Emin Onat, Anıt Kabir'den sonra, Çanakkale Anıtı (1944), Adana Belediye Sarayı, İstanbul Radyoevi (1945) gibi yarışmalardaki yarışma jüri üyelerinin tutumu ve yarışma sonuçları bu dönemdeki anıtsallığın, özelliğin ve eklektik davranışların kanıtlayıcı öğeleridir. 1927-1933 yıllarında uluslar arası bir mimari tutumun ülkemizde önderliğini yapan Holzmeister de bu dönemde gelişmelere belli bir oranda katılmış ve özellikle anıtsal mimari alanındaki gelişmelerde etkenliği güçlü olmuştur (Sözen ve Tapan, 1973).

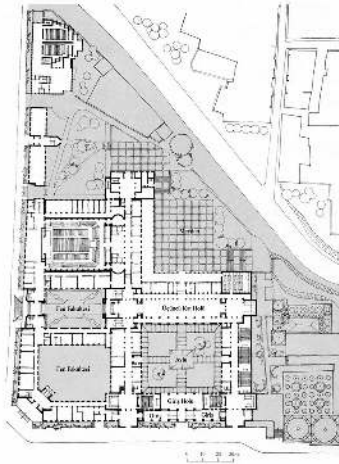


Şekil 5.30 Anıtkabir, 1942 [26] ve Çanakkale Anıtı, 1944 [22]



Şekil 5.31 İstanbul Radyo Evi, 1945 [22]

Bu dönemde yapılan bazı eserler; Ankara Anıtkabir (1942, Emin Onat-Orhan Arda), İstanbul Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi (1943, Sedat Hakkı Eldem), İstanbul Radyoevi (1945, Doğan Erginbaş), İstanbul Şark Kahvesi (1948, Sedat Hakkı Eldem), Çanakkale Anıtı (1944, Doğan Erginbaş), Taşlık Gazinosu (1950).

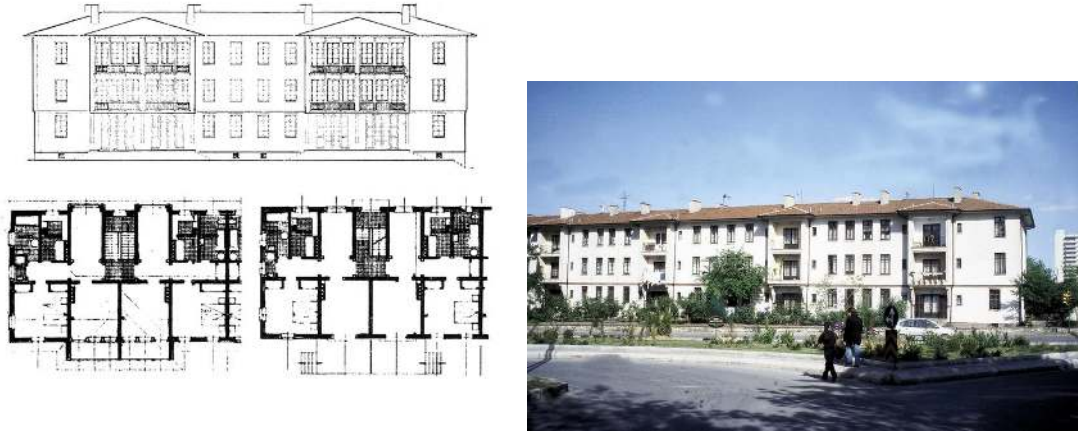


Şekil 5.32 İstanbul Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi plan ve görünüş [22]



Şekil 5.33 Şark Kahvesi plan, görünüş ve yeniden düzenlenmiş hali [22]

Yine bu dönemde Paul Bonatz'ın Ankara'da yapmış olduğu Saraçoğlu mahallesi'ndeki konutlar, eski Ankara Evlerinden alınan geleneksel bir takım öğelerin kullanılmasıyla gerçekleştirilmiştir ki bunlar; cumbalar, saçaklar ve piramidal çatılar, 1:2 oranında pencereler, cephelerde süs payanda-konsollarıdır (Kortan, 1998).



Şekil 5.34 Saraçoğlu mahallesi, 1946, plan ve görünüşler [22]

İkinci ulusal mimarlık düşüncesinin Türk mimarlığına getirmiş olduklarına toplu olarak bir göz atacak olursak,

- İkinci ulusal mimarlık düşüncesi geleneksel Türk sivil mimarlığının sistemli bir şekilde incelenmesine yol açmış, çok sayıda rölevenin yapılmasına, belgenin toplanmasına bu zamanda başlanmıştır. Hızla değişen çağımızda yok olmaya yüz tutan 'Türk ev'i', 'Türk şehri' gibi konuları da kapsayan bu çalışmalar, bugün olduğu gibi yarın da Türk mimarlığı

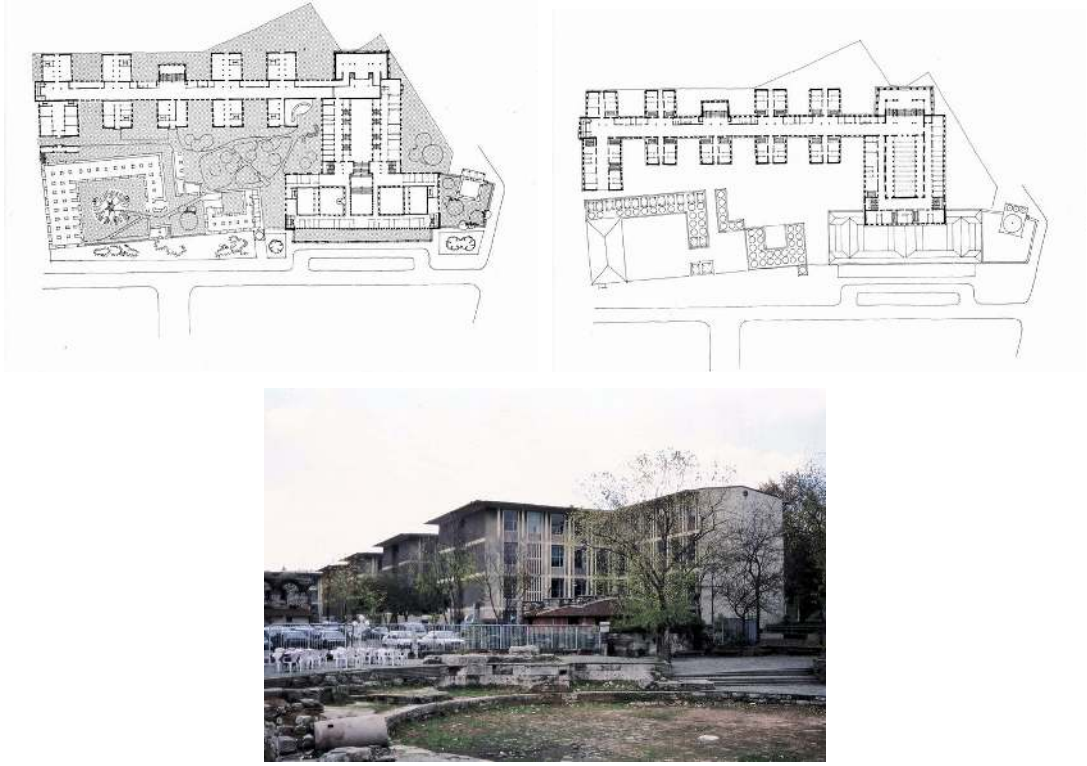
ile ilgili önemli belgeler olma niteliğini taşıyacaktır.

- Yerli bir mimarlık isteme düşüncesi, yerli yapı ve yapı malzemesi endüstrilerinin geliştirilerek dışarıya bağımlı olmaktan kurtulmanın gerekliliği düşüncesini de birlikte getirmiştir.
- Mimarlığın bölgesel niteliklerinin ortaya konması, bölgesel sorunların olabileceği, bunların araştırılarak bölgesel çözümlere gidilebileceği düşüncesinin gelişmesini sağlamıştır.
- Mimarlıkta anıtsallığın koşulları üstünde araştırma ve uygulamalar bu dönemde yoğun olarak yapılmıştır.
- Şehircilik alanındaki çalışmalar bu dönemde yapılmalarına başlanan imar planları ile hızlanmıştır.
- Yabancı mimarlara karşı sürdürülen direnme, proje yarışmalarının bir gelenek durumuna getirilmesi, bir mimarlar örgütünün kurulması çalışmaları da ulusal mimarlık düşüncesi döneminde üstünde hassaslıkla durulan konular arasındadır.
- İçinde bir de mimarlık fakültesi ile birlikte İstanbul Teknik Üniversitesi'nin kurularak mimarlık eğitimi alanında yerini alması. Birinci Türk Yapı Kongresi'nin toplanması gibi mimarlık düşüncesini etkileyecek önemli girişimler de bu dönem içinde yer almaktadırlar (Alsaç, 1976).

İkinci ulusal mimarlık düşüncesine yapılabilecek eleştiri ise bu düşüncenin duygusal, biçimci yönünün ağır basmasıdır. Türk evi şemasının her fırsatta kullanılması buna bir örnek olmaktadır. Mimarlığın biçimsel yönünün ağır basması ise bölgesel özelliklerin konstrüksiyon ve malzeme kullanışı ile ilgili olanlarının üstünde durulmasına, ekonomik ve toplum bilimsel özelliklerin üstünde durulmamasına neden olmuştur denebilir. Bu dönem içinde anıtsal yanı ağır basan, geleneksel Türk mimarlığından yola çıkarak sentezlere ulaşmaya çalışan mimarlık ürünlerinin oluşturulmuş olduğu görülmektedir (Alsaç, 1976).

İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi ve diğer eğitim kurumlarındaki yeni gelişmeler, proje yarışmalarında eklektik bir tutumun yerini rasyonalist davranışların almaya başlaması ilginçtir. Bu arada Türkiye Cumhuriyeti'nde toplum gereksinmelerine dönük konut probleminin Türk toplumunun ekonomik kalkınmasında başlıca öğelerden biri olduğunun çeşitli kurum ve kişiler tarafından kabul edilmesi, 'ikinci ulusal mimari' akımını 1950-1951 yıllarında geçersiz kılmıştır. Bu anlamdaki yenilikler, ikinci ulusal mimari akımı öncülerinin mimari davranışlarında da olumlu bir değişikliği getirmiştir. Örnek olarak, Sedat Hakkı Eldem'in Emin Onat'la birlikte yarışmaya girdiği Adalet Sarayı projesi verilebilir. Eskiye

oranla oldukça yalın ve fonksiyonel bir tasarım örneği olan bu mimari üründe, uluslar arası bir rasyonalizm fikrinin yansıdığını görmekteyiz. Daha sonraki mimari eylemlerin belki temelini teşkil edebilecek bu tutum, üç dört yıl içinde ülkelerarası haberleşmenin daha da güçlenmesiyle, hem rasyonalizasyon alanında hem de mimari biçimlendirmedeki yeni aşamalarla çalışılmıştır (Sözen ve Tapan, 1973).



Şekil 5.35 Adalet Sarayı (1949, Eldem ve Onat), planlar ve görünüş [22]

5.3 1950 Sonrası Dönem

1940'ların sonlarına doğru ulusal mimarlık düşüncesinin etkisinin azalmaya başladığı görülmektedir. **1950-60 yılları**'nda ulusal mimarlığa açılış ve mimarlıkta serbest biçimlerle çözüm getirme düşüncesinin ağır bastığını görülmektedir (Alsaç, 1976).

1950 yılındaki seçimlerden sonraki iktidar değişikliği ile Türkiye'nin sosyo-politik ve ekonomik hayatında da büyük değişiklikler meydana gelmiş ve bütün batı dünyasında olduğu gibi, ekonomik ve kültürel alanlarda Alman etkisi yerini Amerikan etkisine terk etmiştir. 1950-60 dönemi Türkiye'de liberalizmin ve özel teşebbüsün ağırlık kazandığı dönem olmuştur. 1950'lere kadar birikmiş olan özel sermayenin 50'lerden itibaren dışardan ve özellikle Amerika'dan gelen yabancı sermaye ile hükümetin de destek ve yardımları ile sanayi

yatırımlarına kaymıştır. Buna paralel olarak nüfus hızla kente gelmeye başlamıştır ve Türkiye’de kentleşme problemleri çoğalmıştır. Nüfus artışı ile Ankara için yeni bir plan yapılması gereksinimi doğmuş ve 1955 yılında yapılan yarışma ile Nihat Yücel ve Raşit Uybadin’in projesi uygulanmaya konmuştur.

1950’li yılların Cumhuriyet Dönemi Türk mimarlığında bir dönem noktası sayılmaktadır. 1950 sonrasında pek çok anlayış, üslup ve düşünce aynı anda bir arada var olabilmektedir.

1950’ler, Türk mimarlığının, teknolojik, ekonomik, sosyal, çevresel verilere bakmaksızın daha çok, dış yayın ve etkilerle beslendiği evrenselci, rasyonalist bir dönemdir. 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. 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. Modern mimarlık görünüm olarak Türkiye’ye gelmişti ama, teknolojik altyapı daha yoktu.

Bu dönemin ilk yıllarında yapılan Hilton Oteli, A.B.D.’nin mimarlık firması Skidmore, Owings, Merrill’in New York mimari bürosunun baş mimarı Gordon Bunchaft ve Sedat Hakkı Eldem tarafından tasarlanmıştı. II. Milli Mimari akımının öncülerinden olan Eldem, bu kez Modern Mimarlığın öncülerinden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır (Kortan, 1998).



Şekil 5.36 Hilton Oteli, 1952 [22]

Serbest mimarlık düşüncesi döneminin Türk mimarlık düşüncesine getirdiklerine toplu olarak bir göz atarsak:

- Mimarlıkta serbest biçimlerle, yeni malzeme ve konstrüksiyon olanaklarını deneyerek çözümlere gitme düşüncesini getirdiği,
- Kaldırılmış olan meslek loncaları örgütleri yüzünden yüz yıldan uzun bir süredir resmi bir örgütten yoksun olan mimarlara Mimarlar Odası gibi bir örgütü sağlamış olduğunu,
- Yabancı mimarların Türkiye'de mimarlık yapma olanağını kaldırdığını, mimarlık yarışmalarını bir düzene sokarak, sürekli mimarlık bürolarının kurulabilmesi olanağını hazırladığını,
- Orta Doğu Teknik üniversitesi, Karadeniz Teknik üniversitesi gibi yeni mimarlık eğitimi verecek kuruluşların yasalarının çıkarılarak mimarlık eğitiminin İstanbul'daki okulların tekeline çıkıp, Anadolu şehirlerine yayılması düşüncesini uygulamaya koymuş olduğunu,
- Mimarlık ifade araçlarının standartlaştırılması, Türkiye koşullarına uygun ahşap, çelik, betonarme yapı şartnamelerinin çıkartılmaları, maliyet hesaplarının, yapı malzemelerinin, yapı araç ve gereçlerinin standartlaştırılmaları gibi mimarlığı, mimarlık uygulamalarını doğrudan etkileyen konuların ortaya konarak bunların yasalar ve yönetmeliklerle düzenlenmesinin başlaması

gibi düşünceleri getirmiş olduğu görülmektedir (Alsaç, 1976).

Bu dönemin bir eleştirisini yaparsak, mimarlıkta kişiselliğin ön plana çıkmış olduğunu, ulusal mimarlık düşüncesinin aksine, biçim açıldan batı mimarlık düşünce ve uygulamalarının etkisinde kaldığını, bunun da bazı durumlarda biçimsel bir kopyacılığa götürmüş olduğu söylenebilir. Uygulama alanındaki bazı aşırı örnekler bu yargıyı kanıtlar şeklindedir, bunlar da bazı yazarların bu dönemi "...Türk mimarlığının dış yayınlarla ve dış etkilerle beslendikleri bir devredir...", şeklinde aşırı ifadelerle tanımlamalarına ve eleştirmelerine yol açmıştır (Alsaç, 1976).

İstanbul Belediye Sarayı (Nevzat Erol, yarışma, 1952), İstanbul Hilton Oteli (SOM ve Sedat H. Eldem , 1953), Büyükaada Anadolu Kulübü (Turgut Cansever, Abdurrahman Hancı , 1953), Sakarya Hükümet Konağı (Enis Kortan, Nişan Yaubyan, 1956), Brüksel Dünya Sergisindeki Türkiye Pavyonu (Muhlis Türkmen, Utarit İzgi, Hamdi Şensoy, İlhan Türegün, 1958), DSİ Genel Müdürlüğü (Enver Tokay, Behruz Çinici , Teoman Doruk, 1959), İstanbul'da Tekel Genel Müdürlüğü (İlhan Tayman, Yılmaz Sanlı, 1959), Kızılay-Emek gökdeleni (Enver

Tokay, 1959) bu dönemin kimi tipik örnekleridir.



Şekil 5.37 İstanbul Belediye Sarayı ve Anadolu Kulübü [22]



Şekil 5.38 Kızılay-Emek gökdeleni [22]

Sonuç olarak, Modern Mimarlığın bu döneminde Le Corbusier ve Mies Van der Rohe'nin ön planda olduğu objektif ağırlıklı, 'Rasyonel-Geometrik', 'Uluslar arası-Evrensel', 'Formalist-Biçimci' bir tutumun egemen olduğu ve çoğunlukla 'Dik açılı' biçimlerin kullanıldığı yıllar olmuştur. Bu dönemi Modern Mimarlığın 'klasik dönemi' olarak nitelemek mümkündür (Kortan, 1998).

1960-80 yılları arasındaki dönemde, 1960 yılından sonra planlı ekonomi dönemine girilmiş, imalat sanayindeki önemli gelişmelerle özel sektör daha da güçlenmiştir. 1964 yılında Ortak Pazarla kurulan ilişkiler sonucunda Avrupa sermayesi de yoğun şekilde ülkeye girmeye başlamıştır.

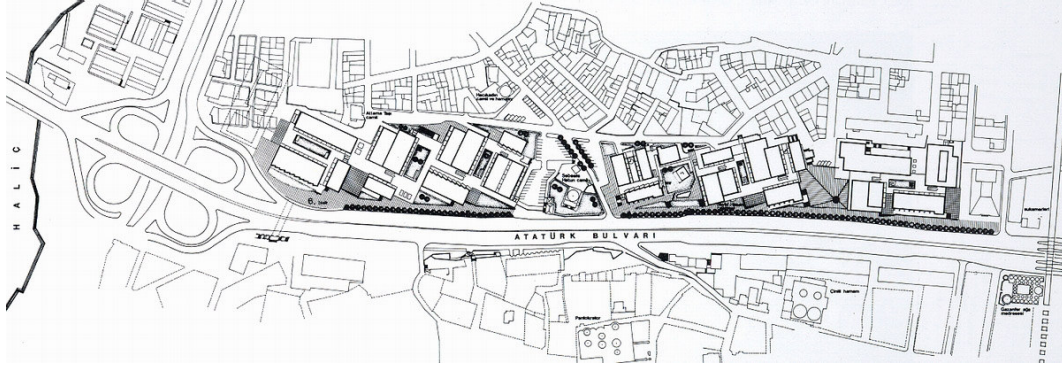
Bu dönemde yapı teknolojisinin gelişmesi ile birlikte uluslar arası mimari biçimler daha rahat kullanılmaya başlanmıştır. Gökdelen tipi büro binaları ve çok katlı oteller yaygınlaşmıştır.

Bu dönemi genellikle canlı, hareketli ve olumlu bir dönem olarak değerlendirmek mümkündür. Mimarlık üslubu bakımından birçok farklı ekoller görülebilir; zaten Modern mimarlık da her mimarın aynı ya da benzer üsluplarda çalışmalarını öngörmez. Söz konusu dönemde bir ‘Ortak Mimarlık Üslubu’ yerine kişilerin ya da ekollerin üslubunun geçerli olduğunu söyleyebiliriz; ancak Modern Mimarlığın temel anlayışı çerçevesinde kalmak kaydıyla. Batı’daki hareketler daha etraflıca izlenmektedir. Smithson’ların etik kökenli ve Le Corbusier’nin estetik kökenli diğer mimarların, hatta Japon mimarlığının etkisi, ODTÜ’nün ilk öğrencilerinin mimar olarak çıkması ve onlardan kaynaklanan Louis Kahn etkisi v.d. mimarlığımızdaki çoğulculuğun etkileridir. Örneğin ODTÜ kampüsünde Japon, Kahn, Aalto v.d. etkileri bir arada görmek mümkündür (Kortan, 1998).



Şekil 5.39 ODTÜ Mimarlık Fakültesi (1962, Altuğ-Behruz Çinici) [22]

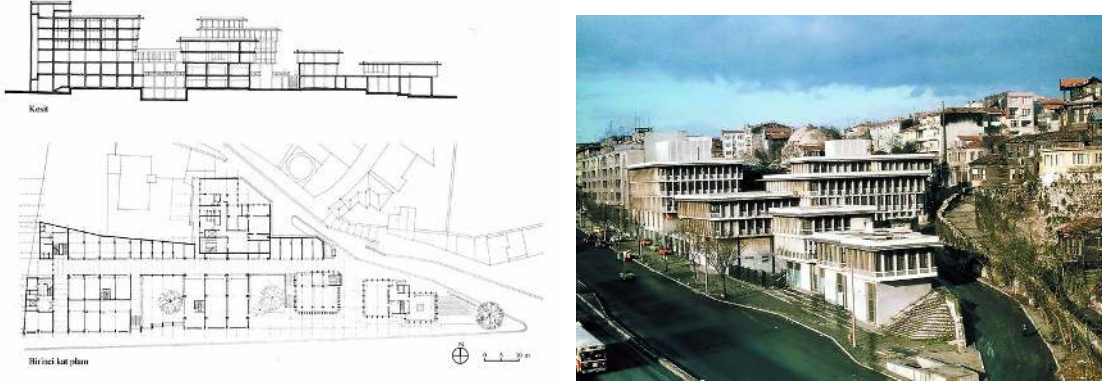
1960’lar rasyonalizmden uzaklaşma, gevşeme, parçalı form arayışları dönemi olmuştur. 1960-1970 döneminin dikkate değer yapıları arasında İstanbul Vakıflar Oteli (Bugünkü Ceylan Intercontinental, AHE, 1959), İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (Doğan Tekeli, Sami Sisa, Metin Hepgüler, 1959), Büyük Ankara Oteli (Marc Saugey, Yüksel Okan, 1960), ODTÜ Kampüsü (Behruz Çinici-Altuğ Çinici 1961), SSK Zeyrek Tesisleri (Sedad H. Eldem, 1963), Ankara MSB Tandoğan Öğrenci Yurdu (Şevki Vanlı, Ersen Gömleksizoğlu, 1966), Türk Tarih Kurumu (Turgut Cansever, Ertur Yener, 1967) sayılabilir.



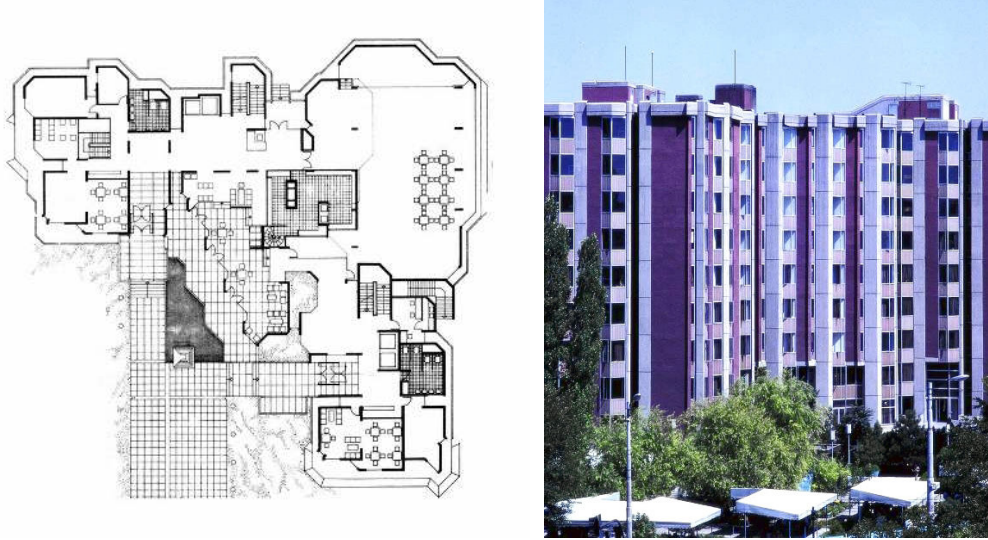
Şekil 5.40 İstanbul Manifaturacılar Çarşısı yerleşim planı ve görünüş [22]



Şekil 5.41 Büyük Ankara Oteli ve Türk Tarih Kurumu [22]



Şekil 5.42 SSK Zeyrek Tesisleri plan, kesit ve görünüş [22]



Şekil 5.43 Ankara MSB Tandoğan Öğrenci Yurdu [22]

Bazı ‘Bölgesel Mimarlık’ çalışmaları da olmuştur ve daima da olacaktır (Güney sahillerinde yapılan bazı tatil köylerinde görüldüğü gibi yörenin geleneksel mimarlık sözlüğünden alınan kemer, baca, pencere ve kapı normları v.b. öğelerin kullanılarak yapıldığı mimari) (Kortan, 1998).

1980 sonrası dönemde, Türkiye’nin 24 Ocak kararlarından sonra daha hızlı kapitalistleştiği gözlenmektedir. İktidar değişikliklerinde derece farklılıkları görülse bile, kamuoyu desteği sağlamak amacıyla uygulanan popülist ekonomik politikalar, bu süreci engellemeyecek şekilde tasarlanmışlardır.

Mal bollaşması, tüketim isteğinin yükselmesi ve alım gücünde gözlenen görece artış, kitle iletişim araçlarının da yardımıyla, özellikle büyük kentlerde yoğunlaşmış bireylerde bir öz-hoşnutsuzluk duygusu yaratılmıştır. Kişisel refah ve güvenlik kaygısı daha ağır basmaya başlamıştır.

Medyadan kültüre, düşünceye, sanata ancak bir tüketim maddesi yapabildiği düzeylerde ilgi gösterilmektedir. Amerikan biçimi yaşam içimize işlemekte, gündelik yaşamımıza baktığımızda içeriksizliği ve şeyleşmeyi hemen her düzeyde izleyip belirleyebilmekteyiz.

Bazı etkinlik alanlarında bu olumsuz yaşama karşı koyacak noktalar vardır. İşte mimarlık etkinlik alanlarında pazarın getirdiği çelişkiyle birlikte mimarlığın estetikle sanatla, kültürle olan sürekli etkileşimi, mimarlık uğraşını diğerleri gibi tüketim toplumunun her tür gereksinimine boğun eğen bir meslek olmaktan zaman zaman çıkarmaktadır.

Kapitalist ekonomiye bağlı olarak hızla gelişen özel sektör, gücünü otoriter anıtsal devlet yapıları karşısında kendi yapılarıyla göstermeye çalışmaktadır. Yönetim binaları yanında ticaret yapıları da kentin simgeleri haline getirilmektedir.

Genelde, tek tek başarılı birçok yapıya karşın Türkiye'nin ekonomik ve sosyal çalkantıları nedeniyle çağdaş Türk mimarlığı, toplumun düzensiz hızlı gelişiminden ve bunun sonucu olan kültürel çözülmeden olumsuz etkilenmiştir. Gecikmiş endüstri devrimi ve aşırı hızlı nüfus artışı; düzensiz, plansız, yoğun, anarşik kentleşme ile toplumsal sınırları birlikte getirmiştir. Ortaya çıkan büyük konut açığı, gerekli ekonomik ve yönetsel önlemlerin alınmaması nedeniyle, yapsat düzeni, kalfa yapıları, kaçak yapılar ve gecekonduyla yeni, fakat anarşik bir anonim mimarlık yaratmıştır. Politik ödümlerle yozlaştırılan kent toprağı kullanımı ve sürüp giden arsa spekülasyonu, çevre değerleri ile kent bütünlüğünün korunması ile yapılar arası ilişkilerin düzenlenmesi olanaklarını ortadan kaldırmıştır. Böylece şehirlerimizin görünümü, kimlik ve kişilikten yoksun anarşik yapılaşma örnekleriyle belirlenirken bireysel iyi örnekler şehirlerin bu kaotik dokusu ve görünümü içinde değer kaybına uğramıştır.

Modern Mimarlık ve Post Modern denemeleri, bu dönemde beraberce var olmuşlardır. Post Modern Mimarlık, ülkemizde genellikle farklı, alışılmamış biçimler üretmek ve süslenmiş, cephecilikli yapılar yapmak şeklinde anlaşılmıştır. Mimar kendi kişisel kültürüne uygun öznel, keyfi arabesk, kitsch mimarlık yapabiliyordu (Kortan, 1998).

Bunu Sedat Hakkı Eldem, 1986 yılında kısaca şöyle anlatmıştır:

“Post-Modernizm bir akım değil, geçici bir heves, bir şakadır. Her heves gibi bu da gelip geçecektir. Post-Modernistler binaları gereğinden fazla süslüyorlar, adeta maskeliyorlar. Bu, ciddi bir akım olarak düşünülmemeli.”

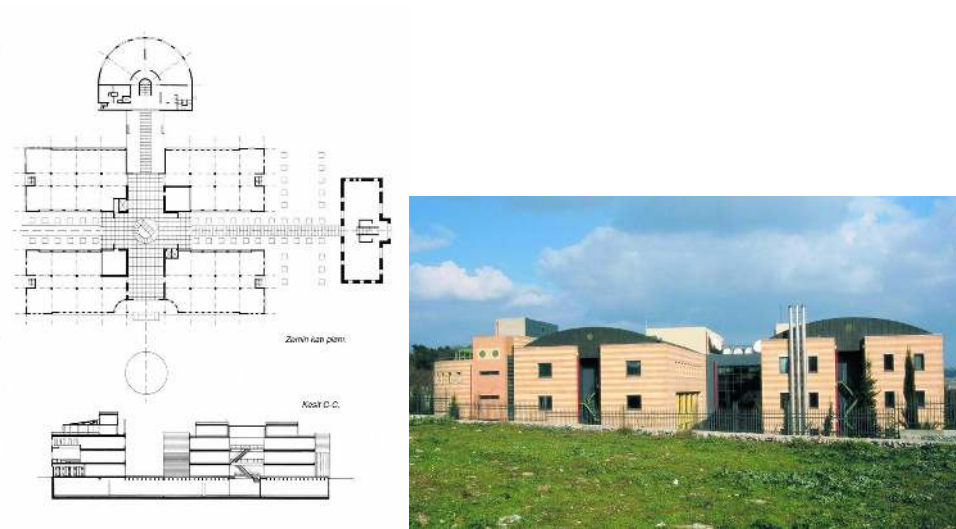
1980’lerde bu hareketin örneklerini (İstanbul-Silivri Klasik Otel, Ş. Birkiye), Ankara TBMM Lojmanları (1984), İstanbul Platin Konutları (A.B. Çinici), Bursa Kervansaray Otel (1988, Ş.N. Arolat), Kayseri Ticaret Odası (1987, M. Karaaslan-E. Evgin), İstanbul Shell Genel Müdürlüğü (1991, N. Sayın- G. Avcıoğlu), güney sahillerinde bir çok otel ve motel v.b. gibi eserlerde görebiliriz (Kortan, 1998).



Şekil 5.44 İstanbul-Silivri Klasik Otel [22]

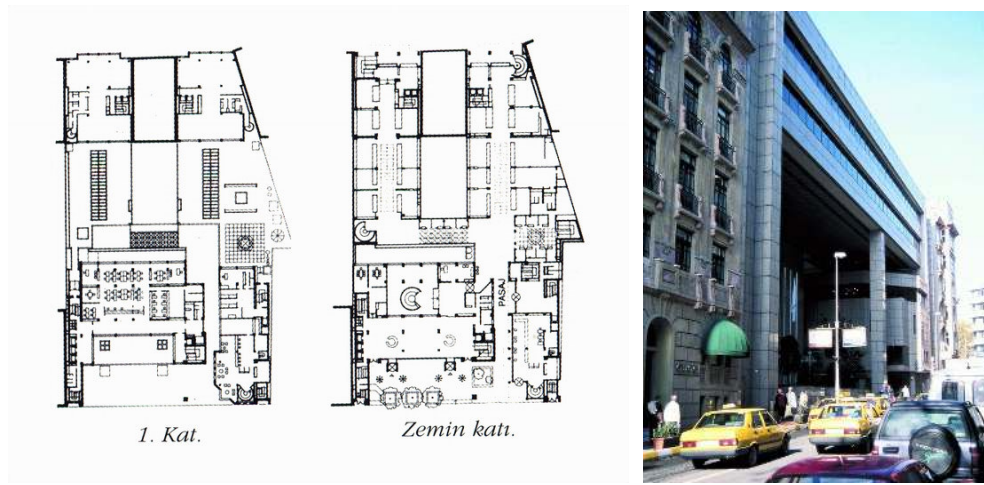


Şekil 5.45 İstanbul Platin konutları, plan, kesit ve görünüş [22]

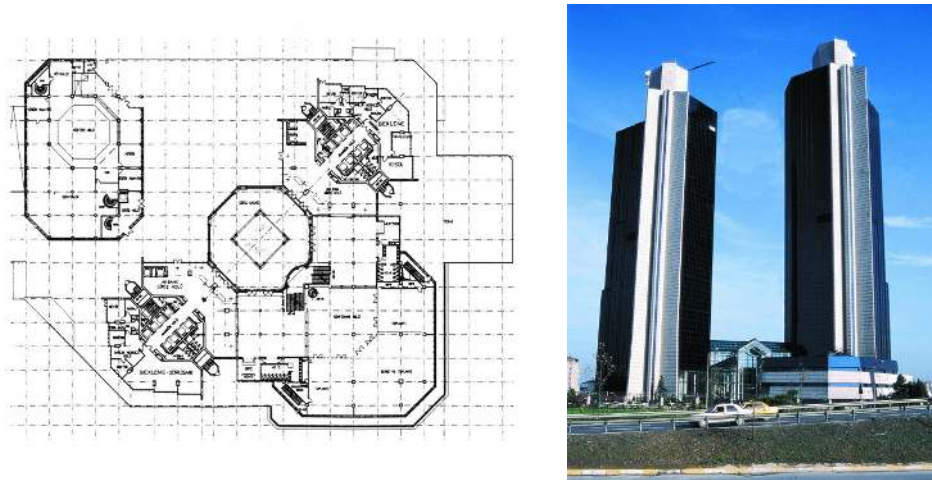


Şekil 5.46 İstanbul Shell Genel Müdürlüğü [22]

Modern Mimarlık örnekleri ise, ülkemizde gelişen teknoloji ve işçilik; her türlü inşaat malzemesinin varlığı, toplumun belli bir bölümünün çok zenginleşmesi gibi faktörlerin ışığında gelişmiş bir durum göstermiştir. Örnek vermek gerekirse; Ankara İş Bankası Genel Müdürlüğü (1980, A. Böke-Y. Sargın), İstanbul Sabancı Merkezi (1993, A. Böke-H. Tümay), İstanbul-MAYA İş Merkezi (1985, L. Aksüt-Y. Marulyalı), İstanbul-Yapı Kredi Plaza (1985, A. Böke), Ankara-Halk Bankası Genel Müdürlüğü (1983, D. Tekeli-S. Sisa), Ankara-Atakule (1986, R. Buluç), Ankara Otobüs Terminali (1985, D. Eşkinat), İstanbul, Yeşilköy Galleria ve Ataköy Turizm Merkezi (1984, H. Tabanlıoğlu), Ankara Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü (İlhami Ural), İstanbul Teşvikiye Milli Reasürans Çarşısı (Ş.-S. Hadi) (Kortan, 1998).



Şekil 5.47 İstanbul Teşvikiye Milli Reasürans Çarşısı, plan ve görünüş [22]



Şekil 5.48 İstanbul Sabancı Merkezi, plan ve görünüş [22]

Bu dönemde mimarlarımız arasında ‘Çevre Bilinci’ daha da gelişmiştir. Artık sadece, tek başına başarılı ve güzel bir bina yapmanın yeterli olamayacağı anlaşılmıştır. Diğer taraftan, ‘Metal-cam perde duvarlar’ oluşmuş, yapı cephesini tümüyle yansıtıcı cam yapmak mümkün olmuştur. Bina bir ‘cam kutu’ nun ötesinde bir ‘ayna kutu’ olmuştur. Ayrıca bunun anti-tezi olarak masif elemanlarla yapılan, gelenekseli anımsatan cepheler de gündemdedir. Ülkemizde prekast cephe elemanları üreten fabrikalar gelişmiş, mimar pek çok alternatife sahip duruma gelmiştir (Kortan, 1998).

Bu yıllarda Bölgeselcilikle (Rejyonalizm) ilgili araştırma ve uygulamalar yapılmıştır. Özellikle batı ve güney sahillerimizde yapılan pek çok otel, tatil köyü, motel, yazlık evler sitelerinde bu tutumu görmekteyiz (Kortan, 1998).

Tarihten öğreneceğimiz pek çok şey olduğunu belirten Richard Rogers, ancak tarihi kopya veya taklit etmekle, tarihten ders almanın birbirinden farklı şeyler olduğunu söylemektedir. Sonuç olarak günümüzdeki mimarlık akımları, tarihin hiçbir döneminde görülmemiş bir şekilde çeşitlilik sunmaktadır.

6. SONUÇ

Kültür, insanın düşünen değerlendiren ve uygulayan bir varlık olmasından kaynaklanarak ortaya çıkan bir kavram ve olgudur. Araştırmalar göstermektedir ki kültür ve mimarlık karşılıklı olarak etkileşim içinde olup, toplumların yapısına göre zaman içinde değişim ve aşama göstermektedir. Bugünkü Türk insanının kültürü de, Asya, Anadolu, Akdeniz, İslam, Selçuklu, Osmanlı ve Batı kültürlerinin birleşimiyle oluşan kendine özgü bir bütünlük göstermektedir, bu da zaman içinde toplumun kültür düzeyi, beğenileri ve tercihleri konusunda gelişen mimarimizde ifadesini bulmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun hakim olduğu topraklarda yer alan örnekleri incelediğimizde, imparatorluğun gelişmesiyle kazanılan topraklardaki yerel kültürlerin ve çağın koşullarına uygun yeniliklerin, bu örneklerde mimari anlamda yerini bulduğunu söyleyebiliriz. Tutucu olmayan, bulunduğu çağı izleyen bu yaklaşımın ülkemiz ve bugünkü kültür ve mimari mirasımız için büyük bir kazanç olduğunu görmekle birlikte, burada toplumun çağdaş anlamda değişim isteğini ve bundaki dinamizmi gösterdiğini söyleyebiliriz. 1970'lere kadar devam ettiğini gördüğümüz bu eğilimin, bu tarihten itibaren öncelikle taklit ve yanlış postmodernist arayışlar çerçevesinde geliştiğini maalesef bazı örneklerde görmekteyiz. Özellikle son yıllarda bu arayışlar giderek yeni uygulamalarda, tarihte yer alan mimari üslupların taklidi sonucu kötü ve yanlış örnekler ile sonuçlanmaktadır. Hiçbir felsefi ve estetik düşünceye dayanmayan bu mimari örnekler, mimari ortamda kavram kargaşalığına yol açmaktadır.

Gelenekselin analizi ve bunun çağdaş uygulamalarda başarılı bir biçimde yorumlanması her mimarin yapabileceği bir çalışma değildir. Bu konuda en doğru örnekleri, gelenekselin akılcı bir biçimde soyut ifadesini Sedat Hakkı Eldem'in yapıtlarında görmekteyiz. Ancak bu başarılı örnekler kendisinin yapıtlarıyla sınırlı kalmıştır. Söylemek gerekir ki her mimarda, bu yorum becerisini ve mimari düzeyi bulmak kolay değildir. Nitekim tarihi çevrede, özellikle İstanbul Boğaz yöresinde, üstelik anıtlar kurulu teşviki ile gerçekleştirilen yeni tasarımlar (suyu çekilmiş yalılar) bunun somut ifadesidir.

Le Corbusier de, ünlü Savoy binası ile, Türk mimarlığındaki kalıcı ilkesel değerleri kullanarak, çok başarılı, çağdaş ve modern bir yapıt yaratmıştı. Geleneksel mimarlığımızdan yararlanan Godfrey Goodwin "A History of Otoman Architecture" adlı kitabında şunları yazmıştı:

“Osmanlıların açık havaya olan sevgileri öylesine belirgindir ki, uluslar arası üslubun camdan olan dünyasının neden Türkiye’den çıkmamış olmasına, insanın şaşması gerekir.”

Bu bizim mimarlığımızı oluşturacak temel ilkelerden bir tanesidir. Bu ilkeler geleneksel Türk mimarlığının düşüncesini oluşturmaktadırlar, yoksa geçmişte yapılan başarılı mimarlığa biçimsel yönden öykünmemek gerekmektedir.

Atatürk, sanattaki amacın, onu evrensel düzeye ulaştırmak olduğunu, müzikle ilgili olarak, şöyle dile getirmiştir:

“Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri ve söyleyişleri toplamak, onları bir an önce genel son müzik kurallarına göre işlemek gerekir, ancak böylece Türk müziği yükselebilir ve evrensel müzikte yerini alabilir.”

Bu sözlerde ‘müzik’ yerine ‘mimarlık’ kelimesini de kullanabiliriz.

Teknik alanlardaki ilerleme ve gelişmeler, yeni ihtiyaçlar doğrultusunda mimariyi yeni arayışlara yöneltmektedir. Antik Mısır’ın, Yunan’ın kolon-kiriş mimarisinden kemer, kubbe, tonoz mimarisine geçiş; Gotik mimarisinin temeli olan strüktürel buluşlar, çağımızdaki asma, kabuk, zar strüktürler vd. , hep mimaride devrimler yaratmışlardır. Mimarlığın bu yeni doğrultusu, bizleri çevresiyle uyumlu, belirli bir dönemin anısını ve tarihini yansıtan mevcut mimari değerleri örtmeyen bilakis onları ön plana çıkaran çağdaş tasarımlara yöneltmelidir.

Bu konuda gerek yurtiçi gerekse yurtdışında yapılmış doğru ve güzel uygulamalar vardır. Bu örneklerin etraflı olarak içerik ve mimari analizi ve değerlendirilmesi özellikle yeni yetişen mimarlık öğrencileri için başlıca çalışma alanı olmalıdır.

Her köşesi yaşanmış, tarihi ve farklı kültürleri bizlere yansıtan binlerce örnek bulunan kentlerimiz için bu araştırmalar son derece ivedi ve önemlidir. Maalesef son yıllarda bazı bakanlıkların ve belediyelerin teşvikleriyle gerçekleştirilen, Osmanlı mimarisinin kötü taklitleri olan ve yanlış mimari nesnel yorumlar içeren örneklerin çoğaldığını görmekteyiz. Bu örneklerin çoğalmasıyla neyin eski neyin yeni olduğu kargaşasının yaşanacağını ve tarihi eserlerin değerlerinin kaybolacağı endişesini duymaktayız. Anıtlar Kurulları, tarihi çevrede yer alacak olan bu gerici anlayışta, nitelsiz tasarımlara izin verirken, bunların tarihi yapı olarak da tescil edilip edilmemesi konusunda düşünmek zorundadır.

Tabii ki günümüzde mimarlık ‘çoğulcu’ bir görünümde, bu ise birçok farklı mimari akım ve dilin beraberce varlığını sürdürmesi anlamına gelmektedir. Ancak burada mimari tasarımda ve uygulamalarda, belirli bir mimari düzeyin varlığını, çevre ile uyumlu olmayı, diğer bir deyişle bulunduğu çevreye uyumlu katılımı öngörmek gerekir. Mimari yapının biçimlenmesinde, mimarın birey olarak yetişme tarzı, değer yargıları, estetik tercihleri, yaşam biçimi, kısaca kültürü de çok önemli bir yer tutmaktadır. Bu nedenle, çağdaş modern mimarlığı iyi tanıyan ve bu kültür içinde yer alan mimarlığın temel özelliklerini, felsefesini, karakteristiklerini öğrenmiş mimarların yetişmesi mimarlık eğitiminin ana hedefi olmalıdır.

KAYNAKLAR

- Alsaç Ü., (1976), “Türkiye’deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi”, K.T.U., Trabzon
- Alsaç Ü., (1991),” Türk Mimarlığı”, İletişim Yayınları, İstanbul
- Arel A., (1990), “18. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Batılılaşma Süreci”, İletişim Yayınları, İstanbul
- Aslanapa O., (2004), “Osmanlı Devri Mimarisi”, İnkılap Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş. , İstanbul
- Aslanoğlu İ., (1980), “1923-1938 Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı: Sosyal, Ekonomik, Kültürel Ortam Değişimi ve Mimarlığa Yansıması”, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul
- Ekinci O., (2000), “Osmanlı Devleti’nin Kuruluşunun 700. yılında Tarih Bilinci ve Kültürel Sorumluluk”, Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı Uluslarüstü Bir Miras, Yapı-Endüstri Merkezi yayınları, İstanbul, 14-17
- Güvenç B., (1985), “Kültür Konusu ve Sorunlarımız”, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Güvenç B., (1997),” Kültürün ABC’si”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kortan E., (1998), “Türkiye Cumhuriyeti Mimarlığının 75 Yılı”, 75 Yılda Türkiye’de planlama/kentleşme-koruma politikaları ve Mimarlık: Panel/Forum, Mimarlar Odası, Ankara, 97-111
- Kuban, D. (2000), “Açış Konuşması”, Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı Uluslarüstü Bir Miras , Yapı-Endüstri Merkezi yayınları, İstanbul, 20-23
- Mutlu B., (2001), “Mimarlık Tarihi Ders Notları 1”, Mimarlık Vakfı Enstitüsü Yayınları
- Özer B., (2004), “Kültür, sanat, mimarlık”, Yapı Yayın, İstanbul.
- Özgen S., (2003), “Ege Adaları’nda Mimari Kimliğin Yeri”, Yapı Dergisi, İstanbul, 260:69-73.
- Sezgin H., (1991), “Türk ve İslam ülkeleri mimarisine toplu bakış”, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Sözen M. ve Tapan M., (1973), “50 Yılın Türk Mimarisi”, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul
- Tansuğ S., (1991), “Çağdaş Türk Sanatı”, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Turgut H., (1990), “Kültür-Davranış-Mekan Etkileşiminin Saptanmasında Kullanılabilecek Bir Yöntem”, İTÜ. Doktora Tezi, İstanbul.
- Unesco-Mimarlar Odası, (1990), “Kültürel Gelişmenin On Yılı ve Türkiye”, e yayınları.

INTERNET KAYNAKLARI

- [1] http://stk.bilgi.edu.tr/docs/ugur_std_9.pdf, Başlık: Kültür, kültürel kimlik ve kültürel haklar, Konuk: Prof. Dr. Aydın Uğur
- [2] http://www.historicalsense.com/Archive/Turk_kim_1.htm
- [3] <http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/bizanssanati.htm> (Mehmet İ. Tunay)
- [4] <http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/selcuklu.htm> (Ara Altun)
- [5] www.danalar.org
- [6] <http://www.dedekorkut.net/content/blogsection/0/9/>
- [7] <http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/beylikler.htm>
- [8] http://www.pbase.com/hugolight/2004turkey_selcuk
- [9] <http://www.bayar.edu.tr/manisa/album/>
- [10] http://archnet.org/library/images/thumbnails.tcl?location_id=13921
- [11] <http://www.aksaray.gov.tr/turizm/organize.asp?id=155>
- [12] <http://www.kenthaber.com/IlDetay.aspx?ID=900>
- [13] <http://www.pbase.com/dosseman/adana>
- [14] www.odevarsivi.com (Osmanlı Erken Dönem Mimarisi)
- [15] www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/osmanlisanati.htm (Yıldız Demiriz)
- [16] www.odevarsivi.com (Klasik Osmanlı Mimarisi)
- [17] www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/klasikdonem.htm (Yıldız Demiriz)
- [18] www.odevarsivi.com (Son Donem Osmanlı Mimarisi)
- [19] www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/gecdonem.htm (Yıldız Demiriz)
- [20] <http://www.ntvmsnbc.com/news/140360.jpg>
- [21] <http://www.emporis.com/en/il/pc/?id=147512&aid=8&sro=1>
- [22] www.mimarlikmuzesi.org
- [23] www.turkeytravelplanner.com
- [24] <http://www.mimarlarodasiansankara.org/img.php?fid=553&boyut=b>
- [25] <http://www.izmir.bel.tr>
- [26] <http://tr.wikipedia.org>

ÖZGEÇMİŞ

Doğum tarihi	21.02.1980	
Doğum yeri	Balıkesir	
Lise	1995-1998	Balıkesir Ticaret Odası Lisesi
Lisans	1998-2003	Anadolu Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü
Yüksek Lisans	2003-2006	Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimari Tasarım Lisansüstü Programı

Çalıştığı kurum(lar)

2004-2005	Çelik Çizgi Mimarlık Bürosu
2005	Mood Mobilya Dekorasyon
2005	Swanke Hayden Connell Architects

