



**TÜRKİYE MODERNLEŞME PROJESİNİN
1930-1940 DÖNEMİ MİMARLIĞA ETKİLERİ**

Elif SAHTİYANCI

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK ANABİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

MART 2018

Elif SAHTİYANCI tarafından hazırlanan “TÜRKİYE MODERNLEŞME PROJESİNİN 1930-1940 DÖNEMİ MİMARLIĞA ETKİLERİ” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Mimarlık Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Doç. Dr. Nazan KIRCI

Mimarlık Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum.

.....

Başkan: Prof. Dr. Esin BOYACIOĞLU

Mimarlık Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum.

.....

Üye: Prof. Dr. Can Mehmet HERSEK

İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı, Başkent Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum.

.....

Tez Savunma Tarihi: 29/03/2018

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....

Prof. Dr. Sena YAŞYERLİ

Fen Bilimleri Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Elif SAHTİYANCI

29/03/2018

TÜRKİYE MODERNLEŞME PROJESİNİN 1930-1940 DÖNEMİ MİMARLIĞA ETKİLERİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Elif SAHTİYANCI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Mart 2018

ÖZET

Endüstri Devrimi sonrasında ortaya çıkan Modern Mimarlığın izleri özellikle Uluslararası Mimarlık aracılığı ile tüm dünyada okunacak kadar yaygınlaşmış olmakla birlikte, Modern Mimarlık farklı coğrafyalarda farklı şekillerde yaşanmıştır. Bu çalışmada; kavram, uygulama ve biçimsel bağlamda, Modernizmin yarattığı Modern Mimarlık ile Türkiye Modernizmine bağlı ve uluslararası esinlenmelere açılmış Türkiye Modern Mimarlığı incelenmiştir. Batı Modern Mimarlığı ve Türkiye Modern Mimarlığının, benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya koymak amaçlanmıştır. Bunun için; 1930-1940 yılları arasında tasarlanmış/inşa edilmiş farklı fonksiyonlara sahip Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlık ürünleri, belli tasarım kriterlerini içeren başlıklar altında Batı'daki benzerleriyle karşılaştırılmıştır. Bu kapsamda çalışmada öncelikli olarak karşılaştırmaları yapabilmek üzere benzerlik, kopya, taklit kavramları ve mimarlıktaki yansımaları incelenmiştir. Sonraki bölüm; modern, modernlik, modernite, modernizm kavramlarını incelemeye ayrılmış, Batı Modernizmini hazırlayan etmenler ve süreçleri üzerinde durulmuştur, devamında ise Batı'da Endüstri Devrimi sonrasında görülen ve Türkiye'de Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı üzerinde de biçimsel etkileri olan mimarlık akımları incelenmiştir. Tezin bir sonraki bölümü, Modernizm düşüncesinin Türkiye'ye giriş sürecini kapsamaktadır. Türkiye'de Modern Mimarlığın etkileri altıncı bölümde incelenmiş olup; öncelikle Türkiye'de Modern Mimarlığı hazırlayan süreç sonrasında ise 1930-40 yılları arasında yaşanan ve Batı Modernizminin Uluslararası Stil evresi ile eş zamanlı olan dönem irdelenmiştir. Devamındaki bölüm ise seçilen örnekler üzerinden yapılan karşılaştırmalar ve karşılaştırma sonuçlarının değerlendirilmesine ayrılmıştır. Eş zamanlı ve eş koşullu olmayan Modernite ve Modern Mimarlık uygulamalarının incelenmesi sonucunda, tüm benzerliklere rağmen farklılıkların da bulunduğu görülmüştür. Uluslararası Modernizmin yaygınlaşması ile her yere nakledilebileceği iddia edilen, ama hiç bir yere ait olmayan Modern Mimarlığın, Türkiye yorumunun kendine özgü, bireysel, bölgeci bir uygulama ve arayış olduğu anlaşılmıştır.

Bilim Kodu : 80112

Anahtar Kelimeler : Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı, Türkiye Modernleşme Projesi, modernizm, modern mimarlık, benzerlik.

Sayfa Adedi : 179

Danışman : Doç. Dr. Nazan KIRCI

INFLUENCE OF TURKEY’S MODERNIZATION PROJECT ON ARCHITECTURE IN
THE PERIOD BETWEEN THE YEARS 1930-1940

(M. Sc. Thesis)

Elif SAHTİYANCI

GAZİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF NATURAL AND APPLIED SCIENCE

March 2018

ABSTRACT

The marks of Modern Architecture which comes to exist after Industrial Revolution, have been spread all around the world furthermore, Modern Architecture’s reflections differ from location to location. In this study, Modern Architecture which is created by Western Modernism and Turkish Modern Architecture which depends on Turkish Modernism and is opened to international inspirations are evaluated based on concept, application and form. It is aimed that similarities and differences within Western Modernism and Turkish Modernism to be shown. For this reason, Early Republican Period architectural outputs which are designed / constructed between the years 1930-1940 compared with Western architectural counterparts. In the first part of the study, concepts of similarity, copy, imitation and their reflections on architecture has been examined. The next chapter is dedicated to study on concepts of modern, modernity, modernism in addition to the drivers and processes which created Western Modernism. Furthermore, architectural trends which have been seen after Industrial Revolution and have formal effects on Early Republican Period Architecture are evaluated. In the sixth chapter, the effects of Modern Architecture are analyzed. In the next chapter, the selected examples are compared and the comparison results are evaluated. As a result of comparison between applications of Modernity and Modern Architecture which are not concurrent and co-requisite, it is seen that despite all similarities, there are differences. As a result of International Modernism’s widespread adoption, it is claimed that Modern Architecture can be transportable to everywhere but never belongs to anywhere and it is understood that its Turkish version is unique, individual and a regional applied quest

Bilim Kodu : 80112

Anahtar Kelimeler : Early Republican Architecture, Turkish Modernization Project, modernism, modern architecture, resemblance.

Sayfa Adedi : 179

Danışman : Assoc. Dr. Nazan KIRCI

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimim süresince özverisi, sabrı, yönlendirmeleri ve destekleri ile tezimin şekillenmesini ve tamamlanmasını sağlayan değerli hocam Doç. Dr. Nazan KIRCI'ya, teşekkürlerimi sunarım.

Eğitim hayatımın her döneminde destek, özveri ve yardımlarını esirgemeyen, en önemli öncelikleri iyi bir eğitim almamı sağlamak olan sevgili aileme –annem Ayten SAHTİYANCI, babam Mustafa SAHTİYANCI, halam Emine SAHTİYANCI'ya- teşekkürlerimi sunarım.

Lisans öğrenciliğimde başlayan destek ve yardımlarını yüksek lisans eğitimim süresince de devam ettiren, yanımda ya da uzağımda her daim beni motive eden sevgili kardeşim Özge Hande SAHTİYANCI ÖZDEMİR'e teşekkürlerimi sunarım.

Bu tez çalışması, yüksek lisans eğitimim sırasında vefat eden babaannem Bedia SAHTİYANCI ve anneannem Feriha DUMAN ile 1998 yılında vefat eden dedem Zeki SAHTİYANCI'nın anılarına ithaf edilmiştir.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	xi
ŞEKİLLERİN LİSTESİ.....	xiii
RESİMLERİN LİSTESİ	xiv
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	xvii
1. GİRİŞ	1
2. BENZERLİK KAVRAMI	5
2.1. Algı Kavramı	5
2.1.1. Görsel algı	6
2.2. Benzerlik Kavramı.....	8
2.2.1. Tanımı ve etimolojik açılımları.....	8
2.2.2. İlişkili olduğu/yakın anlam ifade eden kavramlar	8
2.2.3. Mimarlıkta benzerlik-kopya-taklit	11
3. MODERN KAVRAMI, ENDÜSTRİ DEVRİMİ VE MODERN MİMARLIK	15
3.1. Modern Kavramı, Modernleşme Hareketi ve Endüstri Devrimi	15
3.1.1. Modern kavramı	15
3.1.2. Modernlik-modernite	16
3.1.3. Modernizm	18
3.1.4. Modernleşme	19
3.1.5. Endüstri Devrimi	21
3.2. Modern Mimarlık	22

	Sayfa
3.2.1. Tarihselciliğe karşı tepkiler	23
3.2.2. Modern mimarlığın ortaya çıkışı.....	24
3.2.3. Modern mimarlığın yaygınlaşması: uluslararası üslup	40
4. TÜRKİYE MODERNLEŞME PROJESİ VE ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MİMARLIĞI.....	51
4.1. Erken Cumhuriyet Dönemi Modernizm Düşünce ve Uygulamaları	51
4.1.1. Modernleşme projesi	51
4.1.2. Yenilikler.....	53
4.1.3. Endüstrileşme çalışmaları	54
4.2. Modern Mimarlığın Türkiye'ye Giriş Süreci.....	57
4.2.1. Birinci Ulusal Mimarlık Akımı	57
4.2.2. Tarihselciliğe karşı tepkiler: yeni mimarlık arayışları	68
4.2.3. Uluslararası üslubun Türkiye'deki yansıması: yeni mimarlık	80
5. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ VE ULUSLARARASI MİMARLIK ÖRNEKLERİNİN BENZERLİK KAVRAMI ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ	95
5.1. Dr. İhsan Sami Garan Evi - Villa Savoye.....	96
5.1.1. Dr. İhsan Sami Garan Evi	96
5.1.2. Villa Savoye	98
5.1.3. Yapıların benzerlikleri üzerinden karşılaştırılması	100
5.2. Çubuk Barajı Gazinosu- De La Warr Pavyonu	104
5.2.1. Çubuk Barajı Gazinosu	104
5.2.2. De La Warr Pavyonu.....	106
5.2.3. Yapıların benzerlikleri üzerinden karşılaştırılması	107
5.3. Kimyager Ahmet Rıza Bey Evi-Robie Evi Karşılaştırması	111
5.3.1. Kimyager Ahmet Rıza Bey Evi.....	111
5.3.2. Robie Evi.....	113

Sayfa

5.3.3. Yapıların benzerlikleri üzerinden karşılaştırılması	114
5.4. Dr. Celal Bey Evi-Dr Sani Yaver Villası-Weissenhof Yerleşkesinde Konut...	118
5.4.1. Dr. Celal Bey Evi	118
5.4.2. Dr. Sani Yaver Villası	120
5.4.3. Weissenhof Yerleşkesinde Scharoun tasarımı konut	122
5.4.4. Yapıların benzerlikleri üzerinden karşılaştırılması	124
5.5. Su Süzgeci Binası- Red Banner Tekstil Fabrikası.....	127
5.5.1. Su Süzgeci Binası.....	127
5.5.2. Red Banner Tekstil Fabrikası	129
5.5.3. Yapıların benzerlikleri üzerinden karşılaştırılması	131
5.6. İsmail Hakkı Evi - Lyonel Feininger Evi	134
5.6.1. İsmail Hakkı Evi.....	134
5.6.2. Lyonel Feininger Evi.....	136
5.6.3. Yapıların benzerlikleri üzerinden karşılaştırılması	137
5.7. S.A.T.I.E (Elektrik Şirketi Büro ve Deposu)-Cook Evi	139
5.7.1. S.A.T.I.E (Elektrik şirketi büro ve deposu).....	139
5.7.2. Cook Evi.....	141
5.7.3. Yapıların benzerlikleri üzerinden karşılaştırılması	142
5.8. Bayan Firdevs Evi-Weissenhof Yerleşkesinde Le Corbusier Tasarımı Konut	145
5.8.1. Bayan Firdevs Evi	145
5.8.2. Weissenhof Yerleşkesinde Le Corbusier tasarımı konut	147
5.8.3. Yapıların benzerlikleri üzerinden karşılaştırılması	148
5.9. Adana Ziraat Haşarat Laboratuvarı - Hilversum Kent Merkezi	151
5.9.1. Adana Ziraat Haşarat Laboratuvarı	151
5.9.2. Raadhuis-Hilversum Belediye Binası	153
5.9.3. Yapıların benzerlikleri üzerinden karşılaştırılmas	154

	Sayfa
5.10. Bulgular	156
6. SONUÇ	161
KAYNAKLAR	169
EKLER.....	177
EK-1 Modernist Dönem Biçimsel Grameri	178
ÖZGEÇMİŞ	179

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge 2.1. Benzerlik kelimesi ile yakın anlamlı ve karşıt anlamlı kelimeleri gösteren tablo.....	9
Çizelge 5.1. Dr. İhsan Sami Garan Evi görselleri ve öne çıkan özellikleri	96
Çizelge 5.2. Villa Savoye görselleri ve öne çıkan özellikleri	98
Çizelge 5.3. Dr. İhsan Sami Evi ve Villa Savoye karşılaştırması.....	100
Çizelge 5.4. Çubuk Barajı Gazinosu görselleri ve öne çıkan özellikleri	104
Çizelge 5.5. De La Warr Pavyonu görselleri ve öne çıkan özellikleri.....	106
Çizelge 5.6. Çubuk Barajı Gazinosu ve De La Warr Pavyonu karşılaştırması.....	107
Çizelge 5.7. Kimyager Ahmet Rıza Bey Evi görselleri ve öne çıkan özellikleri.....	111
Çizelge 5.8. Robie Evi görselleri ve öne çıkan özellikleri.....	113
Çizelge 5.9. Kimyager Ahmet Rıza Bey Evi ve Robie Evi karşılaştırması	114
Çizelge 5.10. Dr. Celal Bey Evi görselleri ve öne çıkan özellikleri	118
Çizelge 5.11 Dr. Sani Yaver Villası görselleri ve öne çıkan özellikleri	120
Çizelge 5.12. Weissenhof Yerleşkesinde Scharoun Tasarımı Konut görselleri ve öne çıkan özellikleri.....	122
Çizelge 5.13. Dr. Celal Bey Evi, Dr. Sani Yaver Villası ve Weissenhof Yerleşkesinde Scharoun Tasarımı Konut karşılaştırması.....	124
Çizelge 5.14. Su Süzgeci Binası görselleri ve öne çıkan özellikleri.....	127
Çizelge 5.15. Red Banner Tekstil Fabrikası görselleri ve öne çıkan özellikleri.....	129
Çizelge 5.16. Su Süzgeci Binası ve Red Banner Tekstil Fabrikası karşılaştırması	131
Çizelge 5.17. İsmail Hakkı Evi görselleri ve öne çıkan özellikleri	134
Çizelge 5.18. Lyonel Feininger Evi görselleri ve öne çıkan özellikleri.....	136
Çizelge 5.19. İsmail Hakkı Evi ve Lyonel Feininger Evi Karşılaştırması.....	137
Çizelge 5.20. S.A.T.I.E (Elektrik şirketi büro ve deposu) görselleri ve öne çıkan özellikleri	139
Çizelge 5.21. Cook Evi görselleri ve öne çıkan özellikleri.....	141
Çizelge 5.22. S.A.T.I.E Binası ve Cook Evi karşılaştırması	142

Çizelge	Sayfa
Çizelge 5.23. Bayan Firdevs Evi görselleri ve öne çıkan özellikleri	145
Çizelge 5.24. Weissenhof Yerleşkesinde Le Corbusier tasarımı konut görselleri ve öne çıkan özellikleri	147
Çizelge 5.25. Bayan Firdevs Evi ve Weissenhof Yerleşkesinde Konut karşılaştırması.	148
Çizelge 5.26. Adana Ziraat Haşarat Laboratuvarı görselleri ve öne çıkan özellikleri	151
Çizelge 5.27. Raadhuis-Hilversum Belediye Binası görselleri ve öne çıkan özellikleri	153
Çizelge 5.28. Adana Ziraat Haşarat Laboratuvarı ve Raadhuis-Hilversum Belediye Binası	154

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 3.1. Şelale Evi planı	26
Şekil 3.2. Theo Van Doesburg, Mekân Çalışması-Küpün Parçalanması	31
Şekil 3.3. Piet Mondrian	32

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 3.1. Martin Evi	25
Resim 3.2. Willet Evi, 1901	25
Resim 3.3. Robie Evi, 1908	26
Resim 3.4. Şelale Evi, 1936	26
Resim 3.5. İsviçre pavyonu	29
Resim 3.6. Marsilya toplu konut birimi	29
Resim 3.7. Barcelona Pavyonu	29
Resim 3.8. Crown Hall	30
Resim 3.9. Farnsworth Evi	30
Resim 3.10. Theo Van Doesburg, C. Van Eesteren, Sanatçının Evi	32
Resim 3.11. Schröder Evi	32
Resim 3.12. Ofis binası, Poelzig	34
Resim 3.13. Weissenhof Yerleşkesi'nde Hans Scharoun tasarımı konut	35
Resim 3.14. Einstein Kulesi	35
Resim 3.15. Kaufhaus Schocken, Mendelsohn, 1928.....	36
Resim 3.16. Petersdorff Mağazası, 1928	36
Resim 3.17. De La Warr Pavyonu, İngiltere, 1933-35	36
Resim 3.18. AEG Fabrikası, 1909	37
Resim 3.19. Fagus Fabrikası, 1913	38
Resim 3.20. Bauhaus Binası	38
Resim 3.21. Bauhaus Binası	39
Resim 3.22. Domino Evi	42
Resim 3.23. Citrohan Evi	42
Resim 3.24. Weissenhof Yerleşkesi Le Corbusier ve Pierre Jeanneret, 13 ile 14-15 No'lu Evler	43
Resim 3.25. Villa Savoye	43
Resim 3.26. Maison Cook	44

Resim	Sayfa
Resim 3.27. Villa Stein	44
Resim 3.28. Perls Malikânesi	45
Resim 3.29. Kır Evi tasarımı	45
Resim 3.30. Cam Gökdelen Projeleri, 1921-1922	46
Resim 3.31. Barselona Pavyonu, 1929	47
Resim 3.32. Farnsworth Evi, Illinoi	47
Resim 3.33. Ulusal Galeri	47
Resim 4.1. Dördüncü Vakıf Hanı	60
Resim 4.2. Harikzedegan Apartmanı	60
Resim 4.3. Ankara Palas Oteli	61
Resim 4.4. İkinci Vakıf Hanı	61
Resim 4.5. Merkez Postanesi	62
Resim 5.1. Dr. İhsan Sami Evi.....	100
Resim 5.2. Villa Savoye.....	100
Resim 5.3. Dr İhsan Sami Evi Terası.....	101
Resim 5.4 Villa Savoye Terası.....	101
Resim 5.5. Çubuk Barajı Gazinosu.....	108
Resim 5.6. De La Warr Pavyonu	108
Resim 5.7. Çubuk Barajı Gazinosu Planı.....	108
Resim 5.8. De La Warr Pavyonu Planı	108
Resim 5.9. Çubuk Barajı Gazinosu.....	109
Resim 5.10. De La Warr Pavyonu	109
Resim 5.11. Kimyager A. Rıza Bey Evi	115
Resim 5.12. Kimyager Rıza Bey Evi	115
Resim 5.13. Robie Evi	115
Resim 5.14. Robie Evi Yemek Salonu.....	116
Resim 5.15. Kimyager A. Rıza Bey Evi Yatak Odası	116
Resim 5.16. Kimyager A. Rıza Bey Evi	116

Resim	Sayfa
Resim 5.17. Dr. Celal Bey Evi.....	124
Resim 5.18. Dr. Sani Yaver Villası.....	124
Resim 5.19. Scharoun Tasarımı Konut.....	124
Resim 5.20. Celal Bey Evi.....	125
Resim 5.21. Scharoun tasarımı konut	125
Resim 5.22. Dr. Sani Yaver Villasından boğaz manzarası	126
Resim 5.23. Su Süzgeci Binası	132
Resim 5.24. Red Banner Tekstil Fabrikası	132
Resim 5.25. Su Süzgeci Binası	132
Resim 5.26. Red Banner Tekstil Fabrikası	132
Resim 5.27. İsmail Hakkı Evi.....	138
Resim 5.28. Lyonel Feininger Evi	138
Resim 5.29. SATIE Binası.....	143
Resim 5.30. Cook Evi	143
Resim 5.31. SATIE Binası.....	144
Resim 5.32. Cook Evi	144
Resim 5.33. Bayan Firdevs Evi.....	149
Resim 5.34. Le Corbusier Konutu-Weissenhof	149
Resim 5.35. Adana Ziraat Haşarat Laboratuvarı	155
Resim 5.36. Raadhuis-Hilversum Belediye Binası.....	155

SİMGELER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış simgeler ve kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

Açıklamalar

ABD

Amerika Birleşik Devletleri

AEG

Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft

BBYSP

Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı

CIAM

Congres Internationaux d'Architecture Moderne

İBYSP

İkinci Beş Yıllık Sanayi Planı

SATIE

Societe Anonyme Turque d'Installation Electrique

vd.

Ve diğerleri

1. GİRİŞ

Toplumların içerisinde bulunduğu koşullar, değişimler, dönüşümler ve yenilikler mimarlık ortamını her dönemde etkilemiştir. Endüstri Devrimi gerçekleşirken tarım toplumu, endüstri toplumuna dönüşmüştür. Bu gelişmenin mimariye yansımaları ise hem Batılı toplumlarda hem de Batı dışı toplumlarda izlenmiştir. Endüstri Devrimi sonrasında ortaya çıkan “Modernizm” ve “Modern Mimarlık” farklı coğrafyalara ve farklı kültürlerle etki etmiştir.

“Modern Hareket” 1930’lu yıllarda öncelikli olarak Avrupa ülkelerini, sonrasında Amerika ve diğer kıtaları etkileyerek “Uluslararası Üslup” adını almıştır. Modern Mimarlığın yaygınlaşması, mimari bir moda ve buna bağlı olarak biçimsel tekrarlar, kopyalamalar olarak yorumlanmaktadır. Modern Mimarlığın izleri, özellikle Uluslararası Mimarlık aracılığı ile tüm dünyada okunacak kadar yaygınlaşırken, Türkiye de bu hareketten etkilenmiştir.

Modernizmin yaygınlaşma döneminde, Türkiye modernizminin nasıl yol aldığı; Türkiye’ye Modern Mimarlığın, hangi düşünceler, sınırlar, etkiler ve yorumlarla girdiğinin incelenmesi durumun biçimsel ya da içeriksel boyutunu sergileyecektir. Modern Mimarlığının, Endüstri Devrimi’ne ve moderniteye bağlı olması kadar; yeni kurulan Cumhuriyet’in hızla endüstrileşme çabası, modernite hedeflerinin bulunması, aralarındaki benzerliğin biçimden öte içeriksel olacağına inancı pekiştirmektedir.

Bu eş zamanlı ve eş güçte olmayan ortak paydaların mimariye yansımasının niteliği araştırılmaya değer bulunarak; çalışmada, Modernizmin yarattığı Modern Mimarlık ile Türkiye Modernizmine bağlı ve uluslararası esinlenmelere açılmış, Türkiye Modern Mimarlığının; benzerlikleri ve farklılıklarının ortaya koyulması amaçlanmıştır.

Çalışmanın sınırlandırılması; iki ulusal mimarlık akımı arasında kalan ve ülkemizde Modernizmin özelliklerinin ilk kez görülmeye başladığı 1930-1940 dönemi olarak yapılmıştır. Hem Türkiye tarihinde, hem Türkiye Mimarlık tarihinde oldukça önemli yeri olan bu Erken Cumhuriyet döneminin, tasarlanmış/inşa edilmiş farklı fonksiyonlara sahip yerel mimarlık ürünlerinin, belirli tasarım kriterlerini içeren başlıklar altında uluslararası benzerleriyle karşılaştırılması hedeflenmiştir.

Literatür taraması yapıldığında; iki coğrafyadaki modern mimarlık üretimlerinin karşılaştırıldığı çalışmalara rastlanmaktadır. Bu çalışmada hedeflenen karşılaştırma, her iki mimarlık arasındaki biçimsel benzerlikler üzerinden kurulmakla birlikte; mimari biçim esasında toplumların kendine özgü siyasal, ekonomik, kültürel koşulları ve olanaklarının, endüstrileşme düzeyinin bir sonucu olarak görülmektedir. Biçimin bağlamdan bağımsız değerlendirilemeyeceği öngörüsü ile modernizmi hazırlayan toplumsal, ekonomik, siyasal süreçler de ana hatlarıyla ortaya koyulmuştur.

Araştırmanın önem ve içeriğini tanımlayan giriş bölümünü takiben ikinci bölümde; anılan karşılaştırmalara temel oluşturması için benzerlik kavramı incelenmiştir. Benzerlik, kopya, taklit kavramlarının tanımı, etimolojik ve düşünsel açıları, sonrasında ise mimarlıkta; tarihsel süreçte ve günümüzde nasıl karşılık buldukları tartışılmıştır.

Üçüncü bölümde öncelikle kavramsal çerçevenin oluşturulabilmesi için, modern olgusu ve modern kökünden türemiş olan; modernlik-modernite, modernizm, modernleşme kavramları aktarılmıştır. Bölümün son başlığı ise Endüstri Devrimi ve toplum hayatında getirdiği yeniliklere ayrılmıştır.

Sonrasında ise, Modern Mimarlığın anavatanı olan Avrupa’da nasıl ortaya çıktığı incelenmiştir. Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlık ürünlerine de kaynaklık eden Modern Mimarlık, kapsamlı bir çalışma alanı olduğundan; tez kapsamında özellikle Türkiye mimarlığını etkilediği düşünülen Modern Mimarlık akımları üzerinde durulmuştur.

Dördüncü bölüm Erken Cumhuriyet Dönemi Modernizm düşünce ve uygulamalarına ayrılmıştır. Çağdaş muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak 1923 yılında ilan edilen Cumhuriyet’in ana hedefi olduğundan, 1900’lerin başında yaşanan Türk modernleşme süreci ile toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik alanda birçok değişimler ve yenilikler yaşanmıştır. Cumhuriyetin ilanı sonrasında yaşanan değişim ve dönüşümler, Erken Cumhuriyet dönemi mimarlık üretiminin arka planının kavranması amacıyla, bu bölümde ana hatlarıyla aktarılmıştır. Böylece Erken Cumhuriyet Dönemi’nde tasarlanan/inşa edilen yapıların nasıl bir ortamda ve ne gibi tartışmalar etrafında biçimlendiğinin anlaşılması hedeflenmektedir. Cumhuriyetin ilanının ardından yapılan devrimler, sosyal ve siyasal yenilenmeler mekânsal bir yenilenme ihtiyacı ve arayışını da beraberinde getirmiştir.

Cumhuriyet dönemi modernleşmesi, farklı dinamiklerden beslenerek kendine has mekânsal değişimlere neden olmuştur.

Dördüncü bölümün devamında; Türkiye’de 1923 sonrası yaşanan mekânsal değişim ve yenilikler irdelenmiştir. Erken Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında etkili olan 1. Ulusal Mimarlık Akımı ile 1. Ulusal Mimarlık Akımından kopuş süreci ve nedenleri öncelikli olarak aktarılmış, sonrasında ise yeni mimarlık arayışları ve Uluslararası Üslubun Türkiye’deki yansıması üzerinde durulmuştur.

Beşinci bölüm ise Erken Cumhuriyet dönemi ve uluslararası Modern Mimarlık örneklerinin karşılaştırılmasına ayrılmıştır. 1930-1940 yılları arasında tasarlanarak inşa edilmiş farklı fonksiyonlara sahip Modern Mimarinin biçimsel özelliklerini yansıttığı düşünülen dokuz yapı ve bu yapılarla benzer biçimsel özelliklere sahip olan ve Modernizmi yansıtan yapılar seçilmiştir. Bu on dokuz yapı belirli tasarım kriterleri -kütle kompozisyonu, cephe kurgusu, iç-dış ilişkisi, plan kurgusu, iç mekân tasarımı ve malzeme kullanımı- baz alınarak incelenmiş ve söz konusu yapıların benzerlik ile farklılıkları ortaya konulmuştur. Yapıların kolay okunabilmesi için her yapı için yapının çizim, fotoğraf ve bilgilerinden oluşan tablolar oluşturulmuştur. Bu tablolar üzerinden benzerlik ve farklılıklar saptanmıştır.

Son bölüm ise sonuç ve önerilere ayrılmıştır.

Her tekrarda koşullara özgü farklılıklar olsa da, Modernizmin bu yaygınlaşma döneminde Türkiye Mimarlığına nelerin yansıdığı ve Türk Modernizminin sahip olduğu benzerlik ve farklılıkların mimariye yansımalarının belirli örnekler üzerinden karşılaştırılması tezin amacını oluşturmaktadır. Söz konusu çalışmayla Batı’daki ve Erken Cumhuriyet Dönemi’ndeki Modernizmin ve Modern Mimarlığın oluşumu ile ideolojik ve sosyolojik koşullarını kapsayan; benzerlik ve farklılıklarını irdeleyen bir kaynak oluşturulması hedeflenmiştir.

2. BENZERLİK KAVRAMI

Bu bölümde benzerlik kavramı ve etimolojik açıklamaları, çalışmada irdelenen uluslararası modern mimarlık örnekleri ile Erken Cumhuriyet dönemi modern mimarlık örnekleri arasındaki biçimsel benzerlik ilişkisini kurabilmek için gerekli alt yapıyı oluşturmak üzere incelenmiştir. Benzerlik kavramı ile ilgili literatür taraması yapıldığında; gestalt görsel algı kuramları çerçevesinde şekil-zemin ilişkisi, yakınlık, süreklilik, benzerlik ve tamamlama ilkeleri ile ilişkilendirilen değerlendirmelere rastlanmaktadır. Bu sebeple; bölümde öncelikli olarak algı ve gestalt görsel algı kavramlarından kısaca bahsedilecek, sonrasında ise benzerlik kavramı ilişkili olduğu kavramlarla birlikte açıklanacak, son olarak da mimarlıkta benzerlik/taklit/kopya kavramları üzerinde durulacaktır.

2.1. Algı Kavramı

Algı kavramını, farklı biçimlerde tanımlamak mümkündür. Geddie, algılamanın “duyularla farkına varma ve akıl yoluyla bilgi alma” şeklinde iki anlamı kapsadığını, (Çağlayan, Korkmaz ve Öktem, 2014) Cevizci ise, duyuşsal olarak uyarılma sonucunda evler, arabalar, ağaçlar türünden sıradan nesnelerle ilgili kavrayışa verilen ad, yalın duyu verilerinin düzenlenmesi ve yorumlanması olduğunu ileri sürmüştür (Cevizci, 2002: 37). Marshall, algılamayı duyuşsal deneyim edinme yeteneği olarak ifade etmiştir (Marshall, 1999: 16). Timuçin’e göre ise algı, duyu organları aracılığıyla nesnelerin sunumuna ulaşmamızı sağlayan, bireyin duyumlarını, gerçekliğin bilgisine ulaşma yolunda etkin kılmasıyla ilgili zihin işlevidir (Timuçin, 2004: 17). Tanımlamalardan da anlaşıldığı üzere algı, duyu ile ilişkili bir kavramdır. Duyu ile algı arasındaki ilişkiyi Cüceloğlu (1991), şu şekilde ifade etmektedir; “duyu; duyu organlarının ilettiği henüz işlenmemiş ham veriyken, algı duyu verilerini gruplayıp yorumlayarak, çevremizdeki nesne ve olaylara anlam verme sürecine verilen addır” (Çağlayan vd., 2014).

Mekânsal algı türleri beş duyumuza göre sınıflandırılmıştır, bunlar; görsel algılama, boyutsal algılama, işitsel algılama, kokusal algılama, dokunsal algılamadır. Çalışmanın konusuyla ilgili olması nedeniyle görsel algı üzerinde durulacaktır.

2.1.1. Görsel algı

İnsan algılarının birçoğu görseldir, görme duyusuyla elde edilir. Görme duyusu gözdeki alıcı hücrelerin dış çevredeki fiziksel enerjileri yakalayarak sinirsel enerjiye çevirmesiyle oluşmaktadır. Söz konusu zihinsel enerjinin, beynin görmeyle ilgili bölümünde, işlenmesi sonucunda algısal bir ürün ortaya çıkmaktadır. Bu işleme görsel algılama, ortaya çıkan ürüne de görsel algı adı verilmektedir (Alpan, 2008).

Görme duyusu, diğer duylara göre daha önde yer alır ve fazla bilgi almayı sağlar, bu nedenledir ki görsel algılama, en etkin algılama türü olarak bilinir (Çağlayan vd., 2014). Görsel algılamada birey, görme duyusu ile kazandığı bilgiyi anlamak için, görsel uyarıcıları anlamlı bir şekilde örgütlemekte, sınıflandırmakta ve genellemektedir. Frostig (1964), görsel algılamayı; görsel uyarıcıları tanıma, ayırt etme ve daha önceki deneyimlerle ilişkilendiren yorumlama yeteneği olarak ifade etmektedir. Bir diğer tanımda Lerner (1976), görsel algılamayı “görsel duysal uyarıcılar yolu ile bilgi edinme ve bu bilginin işlenip, yorumlanması olarak tanımlar ve görsel algının; obje tanıma, görsel ayırt etme, görsel şekil-zemin ayırt etme, görsel tamamlama, mekânsal ilişkiler ve görsel sıraya koyma gibi öğelerden oluştuğunu” belirtmektedir (Çağlayan vd., 2014).

Görsel algı görme duyusunun eyleminden farklıdır. Algılama anında beyin, bireyin beklentilerinden, geçmiş yaşantılarından, diğer duyu organlarından gelen duyumsamalardan, toplumsal ve kültürel etmenlerden etkilenir ve onları göz ardı edemez. Gelen duyuları seçme, bazılarını yok sayma, bazılarını güçlendirme, arada olan boşlukları doldurma ve beklentilerine göre anlam verme, bu aşamada gerçekleşmektedir (Alpan, 2008). Görme duyusunun beyne ilettiği duyu basittir, görsel algılama ise öğrenme ve yaşantılarından, ayrıca dış dünyayı oluşturan nesnelerin gerçek öz niteliklerinden etkilenen son derece karmaşık bir süreçtir (Alpan, 2008).

Mimari çevre ile kişi arasında ilişkiyi sağlayan algılama da yalnız duysal (ses, gürültü, koku vb.) özelliklerle algılama değil, çevrenin anlamsal, estetik, psikolojik, sosyolojik özelliklerini içeren algılamadır. Algıya dayalı süreç, gözlemci ve çevresi arasındaki iki yönlü bir işlem sonucudur. Birtakım farklılıklar ve bağıntılar sunan çevrede gözlemci, kendi amaçlarının ışığında gördüklerini seçer, düzenler ve bunlara anlamlar verir. Dolayısıyla, birey biçimden gelen uyarıları tek bir işaret olarak değil, sembol sistemler

grubu olarak algılar. Mimari biçimin algılanmasında en önemli etkenlerden biri biçimden gelen uyarıcılardır. Seyirci sürekli olarak değişen repertuvarlar ile karşı karşıyadır. Bu durumda seyircinin algılama süreci; seçme aşaması, çözümleme aşaması, bilişim aşamasından oluşmaktadır (Şenyiğit, 2010).

Erkman'a göre, görsel algıyı etkileyen faktörlerden bazıları; figür formasyonu ile figür-zemin bağıntısı, iki boyutlu mekânsal organizasyon ve üç boyutlu mekânsal organizasyondur (Çağlayan vd., 2014). Psikolog Werthwimer 1923 yılında yaptığı çalışmalar sonucunda kendi gestalt prensiplerini formüle etmiştir. Sonraları diğer gestalt psikologları da bu prensiplere eklemelerde bulunmuşlardır (Çağlayan vd., 2014).

Görsel algılamayı açıklayan gestalt teorisinin temelinde, “bütün, kendini oluşturan parçaların toplamından daha anlamlıdır” ilkesi yer almaktadır. Gestalt teorisi şekil-zemin ilişkisi, yakınlık, benzerlik, tamamlama, devamlılık ve basitlik olmak üzere beş temel ilke üzerinde şekillenmektedir. Graham (2008), gestalt teorisindeki ilkeleri şu şekilde açıklamaktadır;

- Şekil, gözlenen uyarıcıda bireyin dikkatini odaklandığı bölüm iken zemin ise şeklin gerisinde dikkat edilmeyen, algı alanına girmeyen kısımdır.
- Yakınlık ilkesi, zaman ve mekân açısından birbirlerine yakın olan nesnelerin gruplandırılarak algılanma eğiliminde olduğunu belirtir.
- Benzerlik ilkesi şekil, renk, doku vb. pek çok özellik bakımından birbirine benzer uyarıcıların birlikte gruplandırılarak algılanma eğiliminde olduğunu vurgular.
- Tamamlanma ilkesi, tamamlanmamış/eksik bırakılmış etkinliklerin, şekillerin, seslerin tamamlanarak algılanma eğiliminde olduğunu açıklar.
- Devamlılık ilkesi, aynı yönde giden noktaların, çizgilerin ve uyarıcıların birlikte gruplandırılarak algılanma eğiliminde olduğunu belirtir.
- Basitlik ilkesi ise, uyarıcıların en basit halleri ile algılanma eğiliminde olduğunu açıklar (Erişti, Uluuysal ve Dindar, 2013).

Söz konusu ilkeler içerisinde yer alan ve çalışmanın ilgili kavramlarından olan benzerlik, etimolojik kökeni ve ilişkili olduğu kavramlarla birlikte açıklanacaktır.

2.2. Benzerlik Kavramı

2.2.1. Tanımı ve etimolojik açılımları

Benzerlik, Fransızca “*resembl*” yani “benzemek, andırmak” kelimesinden türeyerek “*resemblance*”, “benzer” şeklinde İngilizceye geçmiştir (Dictionary, 2015). Benzerlik kelimesi Türkçe kökene sahip olup, *ben*’den *ben-zer-lik* yapım ekleri getirilerek türetilmiştir (Etimolojiturkce, 2015).

Benzerlik, TDK sözlüğünde “benzer olma durumu”; “benzer ise, “nitelik, görünüş ve yapı bakımından bir başkasına benzeyen veya ona eş olan, benzeri” olarak açıklanmaktadır. Timuçin ise benzerlik kavramını; niteliksel olarak özdeş olmamakla beraber ortak öğeleri olan iki ya da daha çok nesnenin karşılıklı durumu olarak tanımlamaktadır. (Timuçin, 2004: 60).

Adjukiewicz; iki ayrı nesneyi benzer nesneler olarak niteleyebilmek için, bunların özelliklerinden ne kadarının söz konusu iki nesnede ortak olması gerektiğinin hiçbir şekilde açık seçik olarak belirlenmediğini söylemektedir. Klasik doğruluk anlayışına karşı çıkanlar da, Adjukiewicz’e benzer şekilde, benzerlik kavramının hiçbir şekilde açık bir kavram olmadığından bahsederler. Benzerlik, temel özelliklerin kısmi özdeşliğinden oluşuyorsa eğer; iki ayrı şeyi benzer şeyler olarak niteleyebilmek için, bunların özelliklerinden ne kadarının aynı olması gerektiğinin bilinmediğini belirtmektedirler (Ajdukiewicz, 1989/1994: 18). Hume ise; “nesneler birbirine benzediği zaman benzerlik göze, daha doğrusu zihne, hemen çarpar, ikinci bir inceleme pek seyrek gerekir” demektedir (Hacıkadıroğlu, 1988: 41).

2.2.2. İlişkili olduğu/yakın anlam ifade eden kavramlar

Benzerlik kavramına, yakın anlamdaki kavramlar ile karşıt anlam taşıyan kavramlar aşağıdaki tabloda belirtilmektedir. Benzerlik kavramının, yakın ve karşıt anlam ifade ettiği kavramlarla birlikte irdelenmesinin, benzerliğin niteliklerinin anlaşılması için yararlı olacağı düşünülmektedir.

Çizelge 2.1 Benzerlik kelimesi ile yakın anlamli ve karşıt anlamli kelimeleri gösteren tablo

BENZERLİK (<i>RESEMBLANCE, SIMILARITY</i>)	
Yakın Anlam İfade Eden Kavramlar	Karşıt Anlam İfade Eden Kavramlar
• Kopya (Copy) • Taklit/Mimesis (Imitation) • Yakınlık (Affinity) • Öykünme (Emulation)	• Farklılık(Difference) • Özgünlük (Originalty) • Zıtlık (Contrast)

Kopya TDK sözlüğünde, bir sanat eserinin veya yazılı bir metnin taklidi, asıl karşıtı olarak tanımlanmaktadır (TDK-Büyük Türkçe Sözlük, 2017). Sözen ve Tanyeli ise “Sanat Sözlüğü” kitabında kopyayı şu şekilde tarif etmektedirler; “Başka bir sanatçıya ait yapıtın bir başkasınca üretilen tıpkısı, başka bir sanatçının üslubuna ya da başka bir yapıta öykünen sanat yapıtı. Bu tür bir ürün öykündüğünün tıpkısı değil, ancak onun bir benzeridir.” (Sözen ve Tanyeli, 2014: 176). Deleuze’e göre; kopya ancak o ‘şey’in ideasına benzediği ölçüde, herhangi bir şeye gerçekten benzeyebilir. Kopya benzerlik taşıyan imgedir ve kopyaların iyi imgeler olmasının sebebi de benzerlik taşımalarıdır (Deleuze, 2015: 282).

Sanat ile ilgili önemli analitik kuramlardan bazıları ilk kez Platon'un diyaloglarında dile getirilir. Kopya kavramı da Devlet'in 10. kitabında geçmiştir. Sokrates sanatçının "yatak" tasvirini üçüncü dereceden bir kopya olarak gösterir ve aslında her şeyin üç nüshası olduğunu söyler: Tanrı'nın yarattığı, dünyada maddesel olarak yaratılan, örneğin marangozun yaptığı yatak, bir de sanatçının resmettiği üçüncü nüsha. Bu anlayışa göre, sanatçının ortaya koyduğu her şey aslında yalnızca bir görüntüdür ve asıl var olanın kopyasıdır. Sanatçı bilerek bir şey yaratmaz; o ‘esin’lenmiş, ruhunu bir ‘esin’e teslim etmiş, kendini kaybetmiş kopyacıdır (Erzen, 2002).

Gerçeğin duyumsanan dünya dışında, ötesinde ya da fizikötesi olduğunu iddia eden bütün felsefelerde sanatın kendisi bir ‘kopya’dır. Sanat bir şeyi ‘temsili’ etmek için bir araçtır. Romantik sanat akımı ya da sanatçının bireyselliğini ve öznelliği öne çıkaran yaklaşımlar ise duyumsananı, yani görsel, işitsel, vs. niteliklerin değerini ve sanatın estetik ya da biçimsel yönünü vurgulayarak, sanatçının yarattığı biçimi, başlı başına bir ‘gerçeklik’ olarak görürler (Erzen, 2002).

Taklit, belli bir örneğe benzemeye veya benzetmeye çalışma, benzetilerek yapılmış şey, imitasyon olarak tanımlanmaktadır (Büyük Türkçe Sözlük, 2017).

Mimesis ise; benzetme, öykünme, taklit olarak tanımlanmaktadır (Büyük Türkçe Sözlük, 2017).

Sokrates'e göre; bir ürünü mimesis yoluyla var etmek için, bir aynayı alıp etrafa tutmak yeterlidir. Aynadaki görüntülerde nesneler yeniden var edilseler de, aslında bir yansımadan, yanılısamadan öte değillerdir. Sokrates'e göre bir nesnenin gerçeğini üretebilme yetisine sahip olan bir kişinin onun taklidini/benzerini üretmesi mantıksızdır. Sokrates mimesisi sahte ve değersiz bulmasına karşın onun eğitime özelliği olduğunu da kabul etmiştir. İyi olan taklitlerin üretilmesi gerektiğini buna karşın, kötü olan mimesislerin ise farklı yorumlamalar, yanılısamalara sebep olacak olması nedeniyle engellenmesi gerektiğini ifade etmektedir (Platon, 2017: 79).

Aristoteles ise mimesisi kendine ait kuralları ve amaçları olan bir sanat olarak tanımlar. Ona göre mimesis, gerçek dünyayı taklit etmekten daha fazlasını mümkün kılan bir sanat dalıdır. Çünkü mimesisin gerçeği olduğundan farklı gösterebilme potansiyeli vardır. Aristoteles mimesisin insanın özünde yer alan bir eylem olduğunu düşünmektedir. İnsanın doğasında doğuştan mimesise yatkınlık olduğunu söyler. Ona göre çocukluktan başlayarak insanlar taklit yapmaya başlarlar. Aristoteles mimesisin bir bilgi edinme, öğrenme yolu olduğunu düşünmektedir (Aristoteles, 2012:11-15).

Hegel, her ne kadar değişik sanatlar üzerinde yorumlar geliştirmişse de, sanatın rolünü yalnızca tinin temsili olarak görmüştür. Sanat bir temsil aracı olarak görüldüğü sürece kopya konusu gündeme gelir. Ancak sanatı gerçeğin temsiline bir aracı olarak gören düşünce için sanat nasılsa bir "kopya" olduğundan, nasılsa hiçbir zaman gerçeğin kendisi olamayacağından, kopya konusu o kadar da aşağılatıcı ya da önemli olmaz (Erzen, 2002).

Yakın sözcüğü “küçük önemsiz değişikliklerle birbirinden ayrılan; benzeyen, andıran, yaklaşan olarak açıklanırken; yakınlık ise “yakın olma durumu” olarak tarif edilmektedir (Büyük Türkçe Sözlük, 2017).

Öykünme “örnek alınan işi yeniden yapma” olarak tanımlanmaktadır (Büyük Türkçe Sözlük, 2017).

Benzer kavramı ve yakın anlamlar taşıyan; kopya, taklit, yakınlık ve öykünme kavramları, asıl olan şeyin kendisi değil benzeri, kopyası, taklidi, öykünen ya da yakınıdır. Dolayısıyla asıl olan şey ile aralarında fark ya da farklılıklar bulunmaktadır. Fark kavramı “nesnenin bir başkasıyla karıştırılmamasını sağlayan ayrılık, benzer şeyleri birbirinden ayıran özellik, başkalık, ayırım, nüans” olarak tanımlanmaktadır (Büyük Türkçe Sözlük, 2017).

Platon’un idealar teorisine göre de; “Şey”in kendisini imgelerinden, asıl olanı kopyadan, modeli simulakradan ayırmak için önemli olan şey “farkı” belirleyebilmektir (Deleuze, 2015: 279).

Platon öğretisi, buradan bölme yöntemine odaklanır. Bölmenin amacını ise bir cinsi türlere bölmek olarak değil; saf olanı saf olmayandan, sahici olanı sahici olmayandan ayırmaktır, başka bir ifadeyle özü görünüşten, zihinsel olanı duyulur olandan, ideayı imgeden, asıl olanı kopyadan, modeli simulakradan ayırmaktır (Deleuze’den aktaran Eroğlu, 2017).

2.2.3. Mimarlıkta benzerlik-kopya-taklit

Mimaride benzerlik kavramı genellikle taklit ve kopya kavramlarıyla birlikte tartışılmaktadır. Gür’e göre mimarlıkta taklit ve kopya antik döneme dayanmaktadır. Antik dönemde doğa taklit edilir, dolayısıyla ortaya çıkan ürün doğada mevcut olanın benzeridir. Antik felsefenin rasyonelleşme döneminde düşüncenin mantık ilkelerine göre yapılandırılması önem kazanmış; matematik geometriye dönüşmüş; mimari bu geometrik modeli taklit etmiştir. Helenistik dönemde de binaların kendinden önce gelen dönemleri tipolojik olarak taklit ettiği açıktır; ama Helenistik binaların görkemi kendini farklı bir estetik olarak ortaya koyarlar. İlerleyen yıllarda, Roma kültürünün faydacı yapısından dolayı, sanat düşüncesi teknik ve analitik bir döneme girmiştir. Güzelden faydalıya, soyludan çekici olana geçilmiş; bina gücün simgeselliğine bürünmüştür. Ama Roma tarzı, Grek tarzının dışı içe çevrilerek ters-yüz edilmiş kopyasıdır diyen tarih yazarları da mevcuttur. Ortaçağda ise mimarının çıkış noktası din olmuştur. Çember, kare, haç ve bunların bir merkeze göreli kurgusu bu dışsal modelin mimari temsilidir ve her temsil zaten özünde bir taklittir. Hümanizmada bütünden çok parçaların taklidi söz konusudur.

Daha sonra bu görecelikler Hümanizmayı Gotik estetik ile buluşturmuş, akıl ve duygunun sentezi olan Barok döneme ulaşılmıştır. Barok dönemde sonsuz fikrinin biçimsel olasılıklarının araştırılması mimarlıkta daireler ve Yunan haçı plan şemalarından; elipslere, doğallaşan formlara geçilmesine sebep olmuştur. Bu dönemde; bütünlük, matematik ve geometrinin kuralları ile değil organik biçimler ve bezemelerle sağlanmıştır. Kurama bilimsel özellik kazandırma arzusu Modernitenin başlangıcına işaret eder. Bu dönemde ise, mimari ürün artık teknolojik süreci ve ilerlemeleri taklit etmeye başlamıştır (Gür, 2007).

Gür'e göre taklit ve benzerini üretme mimarlıkta antik dönemden modern döneme kadar hep olmuştur; yalnızca öykünülen özne değişmiştir. Vanlı ise taklit ve kopya kavramı ile ortaya çıkardıkları benzerliklerin tarihteki yerini şu cümlelerle açıklamaktadır:

Konunun tarihteki yerini çok kısaca sorgulamak istersek, taklidi sanırım, aydınlanma çağının sorunu olarak görebiliriz. Bu dönemde benimsenen felsefenin geçmişine olan haklı hayranlık, sanatına da devam etmiş, "Klasik" diye adlandırılan mimari, erişilebilecek zirve olarak kabul edilmiştir. Teknolojik gelişmelerin kısıktığı yeni söylemlerin üretilme süreci beklenmek zorunda kalınmıştır. Buna, burjuvalaşma sürecinin soyluluk özentisini de katarsak, taklidin güçleneceği ortamın oluşmasındaki nedenlere sanırım yaklaşmış oluruz. Bu dönemde, çok az sayıda mimar yeni bir söylem üretebilmiştir.... Büyük ölçüde el becerisine bağımlı uygulamaların dar dünyasında bol yinleme olması doğaldır.... Modern çağa kadar yinleme, bezemeler ve Rokoko da az veya çok kendine özgü bir yaklaşım olarak değerlendirilmiş, Yeni-klasik döneme kadar bu, mimari taklit sayılmamıştır. Aşılmaz bir başarı sayılan klasik dönem mimarisinin öğelerini yineleyerek yenilenmek istenmesi çağın değerlerini temsil edememiş yerini modern mimariye bırakmıştır (Vanlı, 2007).

Erzen'e göre de kopya ve taklit 17. yüzyıla kadar sorun teşkil etmediği gibi, istenilen bir şeydi. Sanatçının yaratıcı olması gerektiği ve hiç yapılmamış yepyeni bir şeyle ortaya çıkması düşüncesi Romantik yaklaşımın ürünü olmuştur. Her ne kadar Romantizm 19. yüzyıl ürünü olsa da, 17. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş bireysellikleriyle gelenekleri farklı yorumlayan, "yorum" yapan sanatçılar ortaya çıkmaya başlamıştır. Daha sonra da özellikle 19. Yüzyıldan itibaren sanatçı gerçek bir "yaratıcı" olarak görülmeye başlanmış ve artık kopyaya tahammül edilmeyen bir sanat anlayışı gelişmiştir (Erzen, 2002).

Erzen; kopya, taklit ve benzerini üretme eyleminin hep var olduğunu fakat bu duruma bakış açısının 17. Yüzyıldan itibaren değişmeye başladığını ifade etmektedir. Tanyeli de; benzer şekilde taklit kavramının ifade ettiği anlam ve çağrışımların zaman içerisinde değiştiğini belirtmektedir:

Geleneksel dünyada geçerli değer biçme alışkanlıkları içinde, yeni bir ürünü bir modele, bir arketipe, bir prototipe ve saygı gören eski bir yapıya benzetme çabası olumsuz olmak bir yana, tam aksine övgüye değerlidir. Dolayısıyla, "taklit" gibi içinde değersizlik iması barındıran bir kavram geleneksel toplum için söz konusu bile olamaz. "Taklit" kavramı tüm olumsuz içeriğiyle ancak "özgün" karşıt kavramının belirlediği yeni bir evrede gündeme gelir. O evrede sanat, tasarım ve mimarlık yaratmalarını irdelemek ve yargılamak için başvurulabilecek ölçütler artık değişmiştir. Gelenekselin yıkıldığı bu dünyada yapının kalitesini tanımlayan şey, onun ideal bir modele benzemesi değil, tersine benzememesidir (Tanyeli, 2001).

Vanlı taklidin tercih edilme nedeninin; ithal edilen denenmiş gerçeklerin tekrar edilmesinin, yanlış yapma olasılığının önüne geçmek için gereken gayretlerden tasarımcıyı kurtarması olduğunu ifade etmektedir. Bununla birlikte insanoğlunun tekrar ederek, yineleyerek, taklit ederek öğrendiğini; sesleri yineleyerek dilleri, benzer şekillerde yemekleri, giyimi, kuşamı öğrendiği gibi, mimari öğeleri yineleyerek de yapıyı, mimariyi öğrendiğini belirtmektedir (Vanlı, 2007).

Güzer, mimarlık tartışmalarında taklit kavramının daha çok bitmiş ürünün anlamsal dışavurumunu belirleyen dil özelliklerine yönelik olarak kullanıldığını ifade etmektedir:

Tarihî referanslar, yerel ve geleneksel kimlik unsurları kadar güncel bazı dil unsurları da taklit edilmeye açıktır. Burada referansı “sahte” kılan, bağlam içindeki yabancılaşma düzeyi, referans verme biçiminin “doğrudan taşımaya” indirgenmesidir. Burada taşınan çoğu zaman anlamı boşaltılmış olarak yinelenir, bağlamla ilişki kurması ve bağlam içinde dönüşüme uğraması bir zorunluluk olarak görülmez. Yapılması gereken ise, referans verilenin doğrudan işaretlemiş biçiminden çok, arka planında barındırılan anlama yoğunlaşmak, bunu içine taşıdığı bağlamın ortamında yeniden değerlendirip, dönüşümünü sağlamaktır. Salt naif aktarmacılıkla sınırlı olan referanslar tasarımın asli unsurlarından bağımsız olarak eklenen, yapının tektonik varoluşu ile süreklilik kuramayan yapıştırma öğelerdir (Güzer, 2007).

Vanlı tekrar ve taklidin öğrenmenin bir yolu olduğunu yadsımamaktadır. Fakat O da benzer şekilde, öğrenmenin ezberleyerek tekrarlamak şeklinde değil, mimariyi oluşturan unsurların nedenleri ve anlamlarıyla da ilgilenilmesi gerektiğini belirtmektedir. Bu nedenle; arsaya ve programa uygun, uygulamada sorun çıkarmayacak, güçlü bir formun baskısında olmayan, esnek yaklaşımların; kültürel bir tutarlılık içinde ve kendi gerçeklerine göre oluşan bir örneğin, yinelemeyle üretilmesinin, taklit veya kopya olarak değerlendirilmemesi gerektiğini vurgulamaktadır (Vanlı, 2007).

Gür; mimarlık tarihinin öğretilerle dolu olduğunu belirtmektedir:

Önemli olan taklit ile akıl süzgecinden geçmiş öğreti arasındaki farkı bilmektedir. Modernleşme sonrasında mimarlığımız Batı'nın büyük öğretilerini kendi birikimleriyle sentezleme şansına sahip olmuştur. Bu bağlamda; yakın tarihli uluslararası çeşitli öğretileri iyi değerlendiren, binaları belli bir estetik değerin üstüne çıkan ulusal mimarlarımızı taklitçilikle suçlamıyoruz, kendi geçmişinden alıntılar yapanları da eğer kendileri özgün birleşimler ve anlamlar üretebiliyorlarsa takdir ediyoruz.

Gür de taklidin gerek mimari uygulamanın gerekse eğitim sisteminin doğasında bulunduğunu; bunu aşan, büyük kopmalara işaret eden, yeni ufuklar açan mimari yapıtların zaten uluslararası dokümantasyonda yerini aldığını ifade etmektedir (Gür, 2007).

Yukarıdaki ifadelerden anlaşıldığı gibi bağlamdan kopmadan ve sadece biçimsel aktarımla sınırlı kalmadan ortaya çıkan benzerliğin kabul edilebilir olduğu ifade edilmektedir. Tez kapsamında ele alınacak örnekler de biçimsel benzerliklere sahip olan uluslararası Modern Mimarlık uygulamaları ve Erken Cumhuriyet dönemine ait modern uygulamalardan seçilmiştir. Yapılan karşılaştırma sonucunda Erken Cumhuriyet dönemine ait olan Modern Mimarlık örneklerinin biçimsel benzerliklerle sınırlı kalıp kalmadığı, bu benzerliğin niteliği, benzerliğin hangi açılardan olduğunun saptanması amaçlanmıştır. Bu karşılaştırmalar sonucunda örneklerin; biçimsel benzerliklerinin yanında, bağlamla ve kendi toplumsal gerçekleriyle ne kadar ilişki kurduğu konusunda sonuca varılması hedeflenmektedir.

3. MODERN KAVRAMI, ENDÜSTRİ DEVRİMİ ve MODERN MİMARLIK

Tezin bu bölümünde kavramsal çerçevenin oluşturulabilmesi için, modern olgusu ve modern kökünden türemiş olan; modernlik-modernite, modernizm, modernleşme kavramlarından bahsedilecektir. Tez içerisinde anılacak olan bu kavramların benzerlikleri ve farklılıkları ile üzerinde durulmasının anlam karmaşası yaratmaması için faydalı olacağı düşünülmektedir. Devamında ise Endüstri Devrimi ve Modern Mimarlık incelenecektir.

3.1. Modern Kavramı, Modernleşme Hareketi ve Endüstri Devrimi

3.1.1. Modern kavramı

Modern sıfatı Büyük Larousse'ta; şimdiki zaman ya da göreceli olarak yakın bir döneme ait ya da uygun olan, en son ilerlemelerden yararlanan; eskiye karşıt olarak çağdaş tekniklere, kurallara, zevklere göre yapılmış olan; çağının yeniliklerine uyan; çağını gereğince yaşayan biçiminde tanımlanmaktadır. Bu açılımların ortak özelliği bugüne, çağına uygunluğa yapılan vurgudur. Buradan hareketle modern sıfatından türetilen “modernlik” de çağa uygun olma durumu, gelenekçiliğin tersine yenileşmeye duyulan eğilim olarak açıklanır (Benk, 1992: 154).

Modern teriminin kökeni Latince modo ve hodie sözcüklerinden oluşmaktadır. Latince ‘modo’ ‘son zamanlar, tam şimdi’ ya da bugün de kullanıldığı biçimiyle ‘moda’ anlamına; ‘hodie’ ise ‘bugün’ anlamına gelmektedir. Terim ilk defa 5. yüzyılda Latince ‘modernus’ biçiminde Hristiyan dönemi, Romalı ve pagan geçmişten ayırmak için kullanılmıştır (Cevizci, 2002: 598). Modernin bugünkü anlamı ile ilk kullanıldığı anlamı arasında ise karşıtlık bulunmaktadır. Her ikisinde de modern ‘eskiden yeniye’ geçişe veya ‘yeni olana’ işaret etmiştir, ancak ilk kullanıldığında eski dünya karanlık, putperest olarak nitelenmiş ve yeni ile Hristiyanlığın egemen olduğu dünya kastedilmiştir. Bugün kullandığımız anlamda modern ise ilk modernin yadsınması üzerine kurulmuştur; diğer bir ifadeyle, önceki moderndeki yeni, yani ortaçağ, yeni modernliğin eski dünyası biçimine dönüşmüştür (Bağce, 2004: 6).

Her yüzyılda farklı bir anlamla anılan modern kelimesini Heynen, etimolojik olarak üç farklı anlam düzeyi ile tespit etmekte ve açıklamaktadır. İlk ve en eski anlamıyla modern geçmişe karşıt olarak ‘şimdiki zamanı’ tariflemiş ve bu anlamıyla Ortaçağ boyunca kullanılmıştır. 17. yüzyılda yaygınlaşmaya başlayan ikinci anlamıyla modern kelimesi, eskinin karşıtı olarak yeniyi tarifler. Bu dönemde modern, geçmiş dönemlerden belirgin özellikleriyle ayrılan ‘şimdiki zamanı’ tanımlar. 19. yüzyılda önem kazanan üçüncü anlamıyla ise ‘anlık’ ve ‘gelip geçici’ anlamlarında kullanılır ve geçmişin belirleyiciliğine karşı olarak, belirlenmemiş bir sonsuzluğu tarifler. Heynen, modernin yukarıda tariflenilen her üç anlamının da modernin şimdiki zamana ait özel bir önemi olduğunu vurgular; şimdiki geçmişten farklı kılan ve geleceğe doğru giden yolu işaret ettiğini ifade eder. Modernlikle birlikte, artık asıl amaçlanan gelecektir. Modern, gelenekseli kırarak, geçmiş mirası tümüyle reddeder (Heynen, 2011: 22,23).

3.1.2. Modernlik-modernite

Modernlik kavramı ‘Modernity’ veya ‘modernite’ kavramının Türkçedeki karşılığı olarak kullanılmaktadır. Modernlik, genel olarak bir uygarlığın kendi gelişim çizgisi içinde görece en son dönemde geliştirdiği, özel olarak da Batı uygarlığının Rönesans ve Aydınlanma dönüşümünden sonra kazandığı kültürel değer ve sosyal ilişkilerin özümsemesi ile ortaya çıkan hayat tarzı olarak tanımlanmaktadır (Demir ve Acar, 2006).

Mautner’e göre modernite kavramının merkezinde 19-20. yüzyılda dünya görüşü ve düzeninin ortaya çıkardığı, Aydınlanma idealleri, ulus-devlet, siyasal demokrasi, kapitalizm, kentleşme, yaygın okuryazarlık, kitle iletişimi, kitle medyası, kitle kültürü, akılcılık gelenekçilik karşıtlığı, sekülerleşme, bilime inanç, büyük ölçekli sanayi girişimleri, bireycilik, liberallik, ilerlemecilik, hümanizma, ideallerin olduğu kamusal ideoloji gibi ortak özellikler vardır. (Mautner’den aktaran Baslo, 2008).

Giddens, “Modernliğin Sonuçları” isimli çalışmasında modernliği 17. yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimleri olarak tanımlamıştır (Giddens, 2016: 9).

Heynen ise; “Mimarlık ve Modernite” adlı kitabında moderniteyi, sürekli evrim ve dönüşüm içinde, geçmişten ve bugünden farklı olacak bir geleceğe yönelen bir yaşam tavrı olarak tanımlamaktadır (Heynen, 2011: 26).

Modernite, belli özellikler taşıyan ekonomik, siyasal ve sosyo-kültürel yapıyı nitelendirmek ve onu geleneksel olarak adlandırılan toplumsal yapı tipinden ayırmak üzere kullanılır. Modernite geleneksel olandan farklı, değişmiş belli bir zaman dilimini veya dönemi temsil eder (Yüksel, 2004: 12).

Touraine modernliğin yalnızca bir değişim zinciri olmayıp; akılcı, bilimsel, teknolojik ve idari faaliyetlerin sonuçlarının yaygınlaşması, siyaset, ekonomi, aile ve din gibi toplumsal yaşam alanlarının farklılaşması anlamına geldiğini belirtir (Touraine, 2016: 26).

Octavia Paz ise; modernitede eleştirinin önemini vurgular. Paz’a göre modernite; din, felsefe, ahlak, hukuk, tarih, ekonomi ve siyasetin eleştirisiyle başlamıştır. Modernite kavramının farklılaştırıcı özelliği eleştiridir. Modern çağı oluşturan her şey araştırma yorum ve eylemin metodu olarak tasarlanan eleştirinin sonucudur. Modern çağın temel fikirleri ve kavramları -ilerleme, evrim, devrim, özgürlük, demokrasi- eleştiriden kaynaklanmıştır (Paz’dan aktaran Yüksel, 2004: 92).

Modernlik kelimesi genel anlamda modern karaktere sahip bir tarihsel dönemi nitelemekle birlikte; yukarıda sıralanan tanımlardan anlaşıldığı gibi modern karaktere sahip bu dönem değişkenlik gösterir. Berman, modernliğin tarihini üç döneme ayırmıştır: 16’ncı yüzyıldan 18’inci yüzyılın başına kadar süren dönemde, insanlar modern hayatı yeni algılamaya başlamaktadırlar. İkinci dönem, 1789 Fransız Devrimi sonucu, modern kamunun doğmasıyla başlar. Bu dönemde modern kamu haline gelmiş olanlar, modern olmayan dünyalarda yaşamının madden ve manen ne demek olduğunu bilmektedirler. 20. Yüzyıl ile başlayan üçüncü dönemde ise modernleşme süreci dünyanın büyük bir kısmına egemen olmaktadır. Sanat ve düşünce alanında büyük gelişmeler yaşanmasına karşın, genişleyen modern kamu giderek farklı dil konuşan parçalara ayrılmaktadır (Berman, 2016: 29-30).

Modernlik düşüncesinin temelinde yatan, geleneğe olan karşıtlıktır. (Giddens, 2016: 42). Modernlik kavramının beraberinde ortaya çıkan yaşam şekilleri toplumların geleneksel işleyişini hızlı ve beklenmedik şekilde sona erdirmiştir. Modernliğin ortaya çıkardığı

dönüşümler hem büyük kitleleri etkilemiş olması hem de yoğunlukları açısından kendinden önce yaşanan dönüşümlerden çok daha etkili olmuştur (Giddens, 2016: 12). “Rönesans’tan Fransız Devrimi’ne ve İngiltere’deki kitlesel sanayileşmenin başlarına değin uzanan dönem” (Touraine, 2016: 49) olarak olarak tariflenen modern dönemde hayatın tüm alanlarında etkili dönüşümler yaşanmıştır. Ayrıca modernlik/modernite kavramı süreç içerisinde ideolojik bir boyut kazanarak ‘modernizm’ adı altında tarihte yerini almıştır.

3.1.3. Modernizm

Modernizm, modernite kavramından farklı bir anlam taşımaktadır. Modernlik/modernite kavramı siyasal, toplumsal, ekonomik ve felsefe alanını tariflerken, moderniz; daha çok edebiyat ve sanat alanındaki değişim ve dönüşümleri belirtmek için kullanılır (Marshall, 1999: 23).

Heynen, modernizmi, modernliğin kültür ve sanat alanında doğurduğu sonuçlardan geleceğe yönelme ve ilerleme isteği; insanların, sonuçta kendilerinin de değiştiği bir dünyadaki değişiklikleri kontrol altına almalarını sağlamak amacıyla olan modernlik hakkında kuramsal ve sanatsal fikirler çerçevesinde bir akım olarak tarif etmiştir. Kısacası Heynen modernizmi, bir stil/bir üslup olarak değerlendirirken, modernliği bir kavram veya bir olgu olarak ele alır. Modernizmi, 19. yüzyıl sonu başlayan, 20. yüzyıl başında devam edip belirginleşen, modernliği ise hem olumluyan hem de olumsuzlayan, sürekli bu gelgitler içinde hareket eden estetik modernliğin de bir parçası olan kültürel bir ideoloji olarak görmektedir (Heynen, 2011: 23).

Marshall, modernizmin, genelde 19. yüzyıl sonu ile 2. Dünya Savaşı’nın başlangıcına kadar olan dönemde özellikle sanat ve edebiyatta meydana gelen büyük çaplı değişimleri tanımlamakta kullanıldığını, öte yandan, modernizmin net şekilde sınırlandırılmış bir tarih aralığının olmadığını belirtmektedir. Modernizmin başladığı tarihin ne olduğu ya da hangi niteliklere sahip olduğu konusunda ortak bir düşünce bulunmasına karşın biçimsel olarak modernizmin genellikle derinleşme, üslupçuluk, içe dönme, teknik, gösteriş, içsel olarak kendinden kuşku duymaya yönelik bir hareket olarak tarif edildiğini belirtmektedir. Bununla birlikte, modernizmin yalnızca sanatla ilişkili bir hareket değil aksine zamanın teknolojik siyasal ve ideolojik değişimleriyle gelişmelerini etkilemiş, onlar tarafından

etkilenmiş oldukça geniş kapsamlı entelektüel bir hareket olduğunu ifade etmektedir (Marshall, 1999: 508).

Modernite döneminde şekillenen düşünce ve bilgi sistemini, kültürel ve sanatsal oluşumu nitelendirmede bilime, planlamaya, sekülerizme ve ilerlemeye olan inanca, başat bir yer verilmektedir. Modernizmin dayandığı temel kavramın rasyonalizm olduğu söylenebilir. Modernist düşünce, insanların, aklın keşfettiği ve bizzat o aklın kendisinin de bağlı olduğu doğal yasalarca yönetilen bir dünyaya aittir ve insanüstü vahye, akıl dışı örgütlenme ve egemenlik biçimlerine karşı çıkarak, ulusu doğal yasalara uygun şekilde işleyen bir toplumsal oluşumu tariflemektedir (Yüksel, 2004: 5-6).

Yukarıdaki tanımlamalar doğrultusunda söylenebilir ki; modernizm modernlikle ilişkili olmakla birlikte, daha çok kültür, sanat ve edebiyat alanında ortaya çıkan akımları tariflemesi ve genel olarak 19. yüzyıl sonunda başlayan bir süreci işaret etmesi noktalarında modernlikten farklılaşmaktadır.

3.1.4. Modernleşme

Modernleşme terimi, ‘modernisation’ kelimesinin Türkçeye çevrilmiş şeklidir. Modernleşme terimine literatürde, İngilizcede kullanıldığı şekliyle, modernizasyon olarak da rastlanmaktadır.

Heynen’e göre modernleşme, 19. yüzyılda endüstrileşme ile başlamış ve daha sonra gelişen siyasi devrim, karışıklıklar ve hızlı kentleşme ile ekonomik ve politik alanlara yayılmıştır. Kent yaşantısı, yaşam şartları ve günlük hayatta yerleşik değer ve geleneklerden uzaklaşmıştır. Bunların sonucu olarak modernleşme, modernlik ve modernizm kavramları farklı anlamlar kazanmışlardır (Heynen, 2011: 23). Yaşamın belli bir aşaması modern öncesi, veya geleneksel olarak nitelendirilirken bu aşamadan esaslı ölçüde farklı özelliklere sahip bir aşamayı ya da dönemi ifade etmek üzere, modernite terimi kullanılmaktadır. Modernite belli bir zaman dilimini veya dönemi temsil ederken, modernleşme, moderniteye geçişi sağlayan ve moderniteyi karakterize eden toplumsal, ekonomik, siyasal, kültürel ve düşünsel süreci anlatmaktadır (Yüksel, 2004: 5-6) Modernleşme, somut alanda, sosyal gelişme süreci, teknolojik gelişme ve endüstrileşme, kentleşme ve nüfus artışı, bürokrasinin ve güçlü ulus-devletlerin yükselişi, kitle

iletişim sistemlerinin yayılması, demokratikleşme ve yaygın kapitalist dünya pazarı olarak tanımlanmaktadır (Heynen, 2011: 23).

Başka bir deyişle, modernleşme geleneksel veya modern öncesi toplum tipinden modern toplum tipine doğru gelişen ve bu tipi şekillendiren süreci ifade etmek üzere kullanılmaktadır. Modernleşme kavramının genel olarak, ekonomik anlamda kapitalizme ve endüstriyel gelişime, siyasal bakımdan ulus devlete ve liberal demokrasiye, sosyo-kültürel açıdan bireyciliğe ve seküler bir dünya görüşüne, toplumsal yapının giderek farklılaşmasına ve karmaşıklaşmasına, kentleşmenin artmasına ve bilimsel düşünce tarzının gelişmesine doğru giden bir süreci ifade etmek için kullanılmaktadır (Yüksel, 2004: 8).

Modernleşmenin toplumlar üzerine yaptığı etki Giddens’a göre üç başlık altında özetlemektedir; süreksizlik, bağlamdan koparma ve düşünömsellik. Süreksizlik; sıçramalı bir gelişme eğilimidir. Ortaya çıkan yeniliklerin geçmişle, toplumun belleğiyle, alışkanlıklarıyla, kültürüyle ilişkisinin kesildiğini iddia eder. Bağlamdan koparma; ilişkilerin, kurumların ve nesnelerin bir yere ait olma özelliklerini yitirme eğilimlerine işaret eder. Yeni bir ilişki biçiminin, kurumun ya da nesnenin bir yerde ortaya çıkmasının onu oraya ait kılmadığını, dünyanın her tarafına taşınabileceğini, her şeyin her yerde olabilirliğini gösterir. Düşünömsellik ise; doğallığın, dolayımsızlığın, kendiliğindenliğin yitirilmesine, kendinin farkına varma eğilimine işaret eder. Her şeyin zihinsel süreçler üzerinden dolayımlanan bir projeye, vizyona dönüştüğünü gösterir (Giddens, 2016: 14,42).

Einstadt’a göre ise modernleşme 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Batı Avrupa ve Kuzey Amerika’daki toplumsal, ekonomik ve politik sistemlerde meydana gelen değişimin bir ürünü olarak gelişen, daha sonra diğer Avrupa ölkelerine ardından da 19. ve 20. yüzyıllarda Güney Amerika Asya ve Afrika kıtalarına yayılan bir süreçtir. Modernleşme, bütün dünyada yayıldıkça ortak yönler kadar çeşitli ölkelerdeki farklı özellikler de göze çarpmaya başlamıştır (Eisenstadt, 2007: 11).

Modernleşme kavramı için yapılan tanımlamalar irdelendiğinde; “Batı’daki modernleşmenin, diğer modernleşmelerin çok öncesinde yer aldığı ve üç yüzyıl boyunca önce Avrupa devletlerine, sonra da ABD’ye egemen bir konum sağladığı” (Touraine, 2016: 25), modern ve modernlik olgularının Batı’ya ait kavramlar olarak kabul edildiği ve

modernleşme sürecini Batılı olmayan ülkelerin batı medeniyetinin sahip olduğu modernlik durumuna ulaşmak için katettiği yol olarak ifade edildiği görülmektedir. Bununla birlikte; modernleşmenin, her durumda ve her toplum için modern hale gelebilmek için yaşanan süreç olduğunu söylemek mümkündür. Touraine de (2016: 174) modernleşmeyi, “eylem halindeki modernlik, yani tamamen içsel bir süreç” olarak tanımlamaktadır.

Modernleşme tanımlarının çoğunda modernleşmenin endüstrileşme ile başladığına işaret edilmektedir. Bu nedenle sıradaki başlık altında Endüstri Devrimi açıklanacaktır.

3.1.5. Endüstri Devrimi

Sanayi devrimi, Britanya'da 18. yüzyılın ikinci yarısından on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısına kadar olan dönemde gerçekleşen hızlı toplumsal, iktisadi, demografik ve teknolojik değişiklikleri anlatmak üzere kullanılan bir terimdir. Bu devrim, Britanya'nın ağırlıklı kırsal ve tarımcı bir toplumdan, giderek imalata ve endüstriye dayalı kentsel bir toplum haline dönüşmesini ifade etmektedir (Marshall, 1999: 632).

Sanayi devriminin, Britanya'daki en önemli özellikleri şöyledir: Birincisi, on sekizinci yüzyılın sonundan itibaren “demografik geçiş” denilen ve ölümlülük oranlarında azalma, evlilik yaşının gerilemesi, nüfusta belirgin bir artış ve kırdan kente göçün sürekli artmasıyla ayırt edilen bir değişim süreci yaşanmıştır. Yeni imalat sanayilerindeki iş gücü ihtiyacı büyük ölçüde hızla genişlemekte olan kentsel bölgelere gelen insanların sayısındaki tırmanışla karşılanmış ve yeni işçi sınıfının temelini bu kesim oluşturmuştur. İkincisi, taşımacılıkta bir devrim yaşanmıştır. Demiryolu sisteminin bulunması ve geliştirilmesi, malların kolayca ve hızla taşınmasında çok büyük iyileşmeler yaşanmasına sebep olmuştur. Üçüncüsü, çiftçilik tekniklerini ilerleten bir tarım devrimi yaşanmış, böylece hem tarımsal üretim çoğalmış hem de çiftçilikle uğraşan kesimlerin refah düzeyi yükselmiştir. Dördüncüsü, kısmen sömürge pazarlarının genişlemesi ve gelişmesinin katkısıyla giderek çoğalan sermaye yatırımları (özellikle tekstil, kömür madenciliği ve metal endüstrilerindeki) imalat sanayilerini daha çok güçlendirmiştir. Beşincisi, özel olarak buhar gücündeki ilerlemelere bağlı olan teknolojik yenilikler ve gelişmeler, trenlerin, gemilerin ve büyük fabrikaların işlemesi açısından can alıcı bir rol oynamıştır (Marshall, 1999: 632, 633).

Pek çoğunun gerçekleşmesini sağlayan, hızı nedeniyle devrimci nitelikte olan bu değişikliklerin hepsi (bölgelere göre değişik oranlar ve biçimlerde ortaya çıkmakla birlikte) birbirleriyle ilişkili olarak gerçekleşmiştir (Marshall, 1999: 632,633).

Endüstri Devrimi'nin başlangıcı sayılan buhar gücünün bulunması giderek bütün alanlara etki etmiş, bu dönemde modern büyük endüstri kurulmuştur (Meydan Larousse, 1977: 277). 1900'ler civarında Endüstri Devrimi ile eskiye meydan okumalar sonucunda, yaşamın her alanında kabul edilmiş kesinlikleri, gelenekleri açıkça tehdit eden yeni bir ruh gelişmiştir. Politik olarak sosyal sistemler ve seçim sistemleri ile ilgili reformlar gerçekleşmiştir. Bilimsel olarak insan doğayı daha iyi algılamaya ve çevresini daha büyük oranda kontrol etmeye başlamıştır. Elektron ve helyum 1897'de, rölativite teorisi 1905 ve atomun strüktürü 1913'te keşfedilmiştir. Freud 1910'da psikanaliz tekniğini ortaya koymuş, 1911'de Amundsen Güney Kutbu'nu keşfetmiştir. Marconi telsiz telgrafı keşfetmiş, 1898'de ise dizel motor keşfedilmiş ve Wright kardeşler tarafından 1903'te motorlu uçuş gerçekleştirilmiştir. Helyumun 1911'deki keşfi ise ilk hava gemisi zepline aracılık etmiştir (Hollingsworth, 1988: 20).

Benzer durumlar sanat alanında da gerçekleşmiş ve 19'uncu yüzyılın sonunda, sanatta da geleneksel olarak kabul edilmiş genellemelere meydan okumalar gerçekleşmiştir. Mimarlıktaki değişimler, modern mimarlığın oluşumu ve gelişimi bir sonraki bölümde ele alınacaktır.

3.2. Modern Mimarlık

Modern Mimarlık 19. Yüzyılda gerçekleşen endüstri devriminin yol açtığı gelişmelere dayanan ve 20. Yüzyılın ilk yarısında yaygınlaşan, toplumun çağdaş gereksinmelerine, çağın sanat anlayışına ve yapım teknolojisine uygun dolaysız çözümler arayan mimarlık anlayışdır (Hasol, 2017: 19).

Richards ve Mock; 19. Yüzyıl kargaşası içinden doğduğunu ifade ettikleri Modern Mimarlığın eski mimarlıktan ayrıldığı en önemli noktanın Modern Mimarlıkla birlikte artık kullanışlılığa verilen önem olduğunu vurgulamışlardır. Bir diğer önemli farkın ise yeni malzemeler, metotlar ve bunlar sayesinde ortaya çıkan potansiyel olduğunu ifade etmişlerdir (Richards ve Mock, 1966: 23).

Pevsner; Modern Mimarlığın beton ve çeliğin betonarme şeklinde kullanılmasıyla başladığını ifade etmektedir. Bu iki yeni malzeme, mimarlığa daha önce geçilmemiş ölçüde açıklıkları geçmek, yapılmamış yükseklikte yapılar yapmak ve planlara da erişilememiş bir esneklik kazandırmak gibi olanaklar sağlamıştır (Pevsner, 1970: 209).

Yukarıdaki tanımlamalardan da anlaşıldığı gibi; Modern Mimarlık çağdaş teknolojiyi kullanan, fonksiyonalist ve rasyonalist bir mimarlık öneriyordu. Dolayısıyla 19. Yüzyılın tarihsel eski biçimlerin tekrarı ile kurulu mimarlıktan uzaklaşılması gerekiyordu. Çalışmanın bu bölümünde tarihselciliğe karşı oluşan tepkilerden kısaca bahsedilecektir.

3.2.1. Tarihselciliğe karşı tepkiler

19. Yüzyılın başlarından beri pozitif bilimlerdeki gelişmenin yanı sıra sanat ve felsefe alanında da önemli kavramsal değişimler olmuştur. 19. Yüzyıl mimarisinin başlıca özelliği Revivalist (Yeniden diriltmeci), Eklektik (Seçmeci), Neo-Klasik nitelikte olmasıdır (Kortan, 1986: 20).

Walter Gropius'un deyimiyle, bu devirdeki mimar; "... tekniğin imkanlarına hükmedememeksizin akademik anlamda bir estetikçiliğe takılıp kalan ve sadece sanat yapmaktan öteye geçemeyen, yorgun ve alışlagelen kuralları terk edemeyen bir kimse idi." (Özer'den aktaran Kortan, 1986: 34).

Çok uzun bir dönem tarihselcilik, süsleme ve alıntılarla tarihi stillerin canlandırması yapıldıktan sonra, 20. yüzyılın başında artık mimarlık kurumu, değişiklik için hazır ve bu tarihsel tutuma karşı uluslararası ölçekte beliren ilk önemli tepki Art Nouveau, Jugendstil ya da Stile Liberty olarak adlandırılan harekettir. Yüzyılın dönüşü sırasında Art Nouveau, bir moda olarak Avrupa'da yaygınlaşırken, İngiltere Arts and Crafts ile mimarlıkta kendi yolunda gitmiştir (Peel ve diğerlerinden aktaran Kırıcı, 2013: 20).

Arts and Crafts hareketi, vernaküler mimarlığın basitliğini tekrar keşfetmeyi deneyip tarihselciliği kırmak istemiştir. Güçlü anti-endüstriyel duruşuna karşın, aynı zamanda anti-tarihselci de olan William Morris'in inancına göre, sanatçı yeniden zanaatçı olmalıydı. Morris için sanat basitçe "Emekle, insanın zevkini ifade etmesidir." ve bunun "Sadece birkaç insanın anlamaya çalıştığı ya da ivme aldığı Yunan ya da İtalya rüyası..." ile bir

ilgisi yoktur. Morris, zanaatın soyluluğu ve güzelliği üzerine çalışmayı yeniden öne çıkarmayı savunmuş, bununla birlikte tüm topluma, ürünleri pazarlamayı planlamıştır. Tüm toplumun iyi tasarlanmış, güzel işlenmiş, tarihselci olmayan nesnelerle çevrenmesi gerektiği düşüncesine inanmaktadır. Morris'e göre insanlığın kurtuluşu, yeni tarzda mimarlık ve uygulamalı sanatlar aracılığı ile gerçekleşebilirdi (Trachtenberg ve Hyman'den aktaran Kırıcı, 2013: 18).

Art Nouveau ise; 19. yüzyıl mimarlığından beri eskiyi araştıran tarihselciliğe karşı uluslararası bir tepki olarak adlandırılabilir (Peel ve diğerlerinden aktaran Kırıcı, 2013: 19). 1900'lü yılların öncü bir üslubu olan Art Nouveau, tarihi örnekleri reddetmesi yönüyle modern bir harekettir, eklektik üslubun aksine, orijinal ve eskisiyle ilişkisi olmayan yeni bir sanat yaratılmak isteniyordu. Brüksel ve Viyana'dan dünyaya yayılan bu harekette tercih edilen süs motifi, denizin bitkilerin ve saçların tabii dalga ve kıvrımlarıyla görülen çifte büklümdür (Mutlu, 2007: 205).

3.2.2. Modern mimarlığın ortaya çıkışı

Frank Lloyd Wright etkisi

Frank Lloyd Wright, yeni ve güçlü Amerikan demokrasisinin bir yansıması olan, başka kültürlerle dayanmayan, demir ve beton gibi yeni endüstriyel malzemelerin güçlü potansiyelini tanıyan yeni bir mimarlığa inanmaktadır (Hollingsworth, 1988: 34). Wright yeni bir mimari anlayışı ortaya koyarken plan şemasını da baştan ele alıyordu (Cimcoz, 1998). Wright'ın özgür planı, mimari hacim içindeki bir anlatım değil, merkezi bir çekirdekten başlayarak her yöne boşlukların izini düşüren bir başarının sonucudur (Zevi'den aktaran Us, 2002). Wright mekânın kendisiyle elemanları arasında bambaşka bir ilişkinin kurulmasını sağlamıştır (Joedicke, 1966: 51).

Wright'ın konut mimarisinde gözlemlenen ortak noktalar; düşük eğimli kırma çatılar, geniş saçaklar, geniş şömine ve dış bahçeye açılan duvarlar olarak sıralanabilmektedir. Bu evler katlı olsalar da güçlü yataylık izlenimi uyandırır (Resim 4.1, Resim 4.2). Wright'ın yapıları, dar merdivenleri, vurgulu girişleri ile geleneksel villa mimarisinden farklı olarak kendini göstermektedir. Merdivenler genellikle gizlenmiş dar ya da açılı olarak yerleştirilmiştir.



Resim 3.1. Martin Evi (<https://finearts.uvic.ca/research/wp-content/uploads/2017/07/ban-home4.jpg>)

Planları ortadaki şömine alanının etrafında, çapraz ancak birbiri ile çakışmayacak şekilde düzenlenen akslara yerleştirilmiş odalardan oluşur. Dolayısı ile planları simetri zorlamasından uzak olmakla birlikte yine de dengelidir. İç mekân çatının yatay etkisini yansıtmaktadır (Kırcı, 2013: 11).



Resim 3.2. Willet Evi, 1901 (https://en.wikipedia.org/wiki/Willits_House)

Wright mekânsal süreklilik isteği ile Le Corbusier'in yapıtlarındaki doğadan kopma görüşünü reddeder (Zevi'den aktaran Us, 2002). Hatta konut cephelerinde, çevredeki yeşil örtünün etkisini bozmamak için, gölgeli sonbahar renklerini tercih etmiştir (Kırcı, 2013: 12).

Wright'ın önemli konut yapılarından olan Robie Evi (Resim 4.3), keskin yatay hatları, cesur kirişleri, uzun pencereleri, açık kat planı ile modern mimarının yapı taşlarından biri olarak kabul edilmektedir (Lökçe, 2002: 62). Kır evinin tüm özelliklerini taşıyan Robie Evi, özellikle yataylık ve dikeylik ile sağladığı sade güzellik ile dikkat çekmektedir. Bu organik mimari örneğinde iki yöne doğru uzanan konsollarla iç mekân dışarıya uzanarak serbest akışkan mekânlar yaratılmaktadır (Cimcoz, 1998).



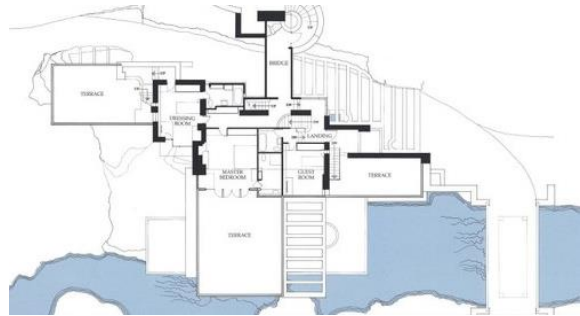
Resim 3.3. Robie Evi, 1908 (<https://flwright.org/visit/robiehouse>)

Robie Evi'nin merkezinde, açık bir planın ortasında ocak-şömine ve merdivenden oluşan alan bulunmaktadır. Konsol yapan etkileyici çatı odaları, büyük avluları ve verandaları örter. Alçak duvarlar, bir gömme bahçe ve her yöne açık manzara açık hava mekânlarını evin korunaklı alanı ile birleştirerek hem özgürlük hem de korunma duygusu yaratır (Borden vd., 2009: 382).

Wright tasarımlarında süreklilik ve bütünlüğü organik mimaride birleştirmiştir. Parçaların bütüne ve bütünün parçalara uyumu olan organik mimari, Wright'ın tasarımlarında insanı, doğayı, malzemeyi, hatta endüstriyi bile içine katmıştır (Cimcoz, 1998). Wright, bütüncül bir sonuç için, yapının iç mekânında kullanılan mobilyaların tasarımını da gerçekleştirmiştir (Hoffman'dan aktaran Us, 2002).



Resim 3.4. Şelale Evi, 1936 (<http://sbpturkiye.com/frank-lloyd-wright.html>)



Şekil 3.1. Şelale Evi planı arcdaily.com)

Organik Mimarinin en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilen Şelale Evi'ni (Resim 3.4, Şekil 3.1) Wright 1936 yılında Bear Run'da inşa etmiştir. Şelale Evi'nin tasarımı geniş

yatay saçaklar ve kırma çatılar yerine, prizmatik yatay kitlelerin birbirleriyle etkilendirilmesine dayanmaktadır. Öte yandan, yapıda geniş ve pürüzsüz sıva yüzeylerle karşılaşılır. Üç boyutta söz konusu yatay prizmalar düşey doğal taş prizmalarla kesişmeler yapmaktadır. Dolayısıyla yapı prizmalarla düzlemlerin yatayda ve düşeyde ortaya koyduğu karmaşık bir bileşimler sistemine dönüşmektedir. Yapıda öngörülen bu birleşik sistem Şelale Evi'nin, içinde konumlandığı doğa parçasıyla gerçek bir bütünlük ve uyum oluşturmaya neden olmuştur (Lökçe, 2002: 98).

Kübizm

Bruno Zevi'ye göre Kübizm; bir olay ya da nesnenin farklı zaman ve yerlerdeki farklı algı ve görüntülerinin aynı anda üst üste çakıştırılması ve eşzamanlılık yaratılmasıdır (Zevi'den aktaran Birol, 1996).

Kübizm, Einstein'ın "görecelik" kuramından büyük oranda etkilenmiştir. Kübistler aynı nesnenin farklı zamanlardaki görünümünü üst üste çizerek zamansızlığı -aynı zamandalığı- yani zaman ve mekanın göreceliğini, değişkenliğini vurgulamışlardır. Bu soyutlama yaklaşımını da saf, yalın ve somut birincil geometrik elemanlarla (küp, kare, koni vb.) gerçekleştirmişlerdir. Kübist yaklaşım öncelikle resimde sonraları heykel ve mimaride görülmüştür (Ekincioglu, 1997).

1910-1914 yılları arasında kübist ressamlardan bahsedilirken, 1917-1920 yıllarından itibaren kübizmin mimari üzerindeki etkisinden bahsedilmeye başlanmıştır (Ragon, 2010: 314, 315). Kübizmin mimariye getirdikleri yalınlığa dönüş ve yapının modern gereksinimlere cevap verebilmesi şeklinde olmuştur. Mimaride Kübizm, biçim çokluğundan biçim bütünlüğüne gidiş olarak tanımlanmaktadır. Resimde olduğu gibi mimaride de yapının fonksiyonlarına göre parçalanması şeklinde bir çözümleme (analiz), daha sonra bu parçaların yeni bir kompozisyon içinde birleşmesinden ortaya çıkan bir sentez görülmektedir. Biçimlerin kesin olarak bitişlerine yardımcı olan düz çatı karakteristik bir öge haline gelmiş, süsten arınmış yalın cepheler de bu saf kütle biçimleri ile bir arada bulunmuşlardır. Kübist yaklaşımda yapılarda genellikle beyaz renk kullanılmıştır (Hasol, 2014: 291).

Pürizm

Pürizm, Le Corbusier ve Amedeé Ozenfant tarafından yaratılan bir harekettir. 1918 yılında birlikte yayınladıkları "Après Le Cubism" (Kübizm sonrası) adlı kitapta; Kübizmin başlangıçtaki özgün yöntem ve amaçlarından saptığını, giderek dekoratif sanatlara dönüştüğünü ileri sürmüşler ve bunun yerine çağımızın gerçek ruh'unu yansıtacak ilkeleri "Pürizm" adı altında ifade etmişlerdir (Kortan, 1986: 41).

Le Corbusier ve A.Ozenfant sanatta evrenselliği, durağanlığı (statikliği) savunmakta ve kişiselliğe, dinamik davranışlara sırt çevirmektedir. Pürizm ideolojisi içinde Le Corbusier güzelliği saf, yalın birincil geometrik formlarda bulmuştur:

"Mimarlık, ışıktaki bir araya getirilmiş kütlelerin ustaca, doğru ve muhteşem oyunudur. Gözlerimiz formları ışıktaki görmek için yapılmıştır; ışık ve gölge bu formları açıklar: Küpler, koniler, küreler, silindirler ve piramitler ışıktaki avantajlı olan büyük birincil formlardır; bunların imgesi, içimizde, bir karışıklığa meydan vermeksizin anlaşılabilir. Bu özelliklerinden dolayı bunlar güzel formlardır. Bu, plastik sanatların öz tabiatındadır. Yataylar, muhteşem prizmalar, piramitler, küreler ve silindirler! Göz onları saf biçimler olarak görür ve zihin onları zevkle algılar ve onların kesin çizgilerini izler. İşte huzur ve sevince sahibiz." (Kortan, 1986: 42).

1920-25 yılları arasında yayınladıkları Esprit Nouveau (Yeni Ruh) adlı dergide Corbusier ve Ozenfant; çok parçalılığı, karmaşıklığı, tümevarımın getirdiği rastlantısal formları eleştirmişler, tek ve saf birincil geometrik formları, bunların basit ama doygun güzelliklerini, tündengelimini önermişlerdir (Kortan, 1986: 42).

Pürizmin önde gelen temsilcileri Le Corbusier ve Mies Van der Rohe'dir. Corbusier 1920-50 yılları arasında gerçekleştirdiği yapılarında genellikle Rasyonel-Geometrik yaklaşımın temelinde yer alan soyut birincil geometrik formları kullanmıştır (Kortan, 1986: 44). Rohe ise, yapılarında kendi deyişiyile "hemen hemen hiçbir şey arayarak" daima yalınlık taraftarı olmuş ve bu ideolojisini ünlü "Less is more" (Az çoktur) sözleriyle formüle etmiştir (Kortan, 1986: 52).



Resim 3.5. İsviçre pavyonu (<http://www.boyutpedia.com/837/6923/isvicre-pavyonu>)



Resim 3.6. Marsilya toplu konut birimi (<http://v3.arkitera.com/h19205-le-corbusier-nin-yasayan-marsilya-basyapiti.html>)

Corbusier ve Mies Van der Rohe'nin pürist tutuma sahip yapılarına örnek olarak; Le Corbusier'in Villa Savoye, İsviçre Pavyonu (Resim 3.5), Marsilya Toplu Konut Birimi (Resim 3.6); Ludwig Mies Van Der Rohe'nin Barselona Pavyonu (Resim 3.7), Farnsworth Evi (Resim 3.9), Crown Hall (Resim 3.8), Seagram Büro Binası sayılabilir (Kortan, 1986: 44-57).



Resim 3.7. Barcelona Pavyonu (<http://www.greatbuildings.com>)



Resim 3.8. Crown Hall (https://www.researchgate.net/figure/Fig-24-Mies-van-der-Rohe-1942-43-SR-Crown-Hall-Illinois-Institute-of-Technology-Chicago_304566948_fig23)



Resim 3.9. Farnsworth Evi (<https://farnsworthhouse.org/>)

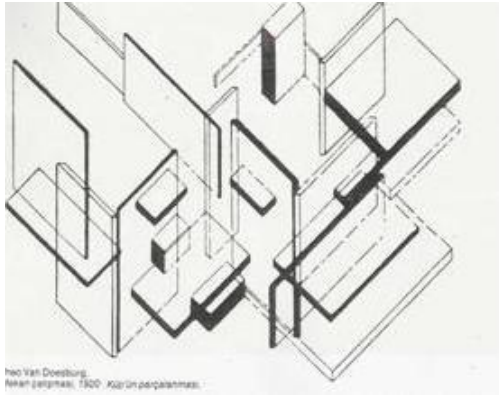
Pürizm ideolojisi, her türlü muğlaklıktan, karışıklıktan, dekorasyondan uzak olup saflık, arınmışlık ve yalınlık gibi özellikleri içerir ve mimarlıkta esas olarak birincil soyut geometrik formlarla ifade edilir. Bu formlar kişisel -sübjektif formlar olmayıp anonim-objektif, evrensel, genel geçer rasyonel formlardır; dolayısıyla bunlarla yapılan sanat eserleri, kompozisyonlar da evrensel olacaktır. Böylece Pürizm, Rasyonalizme yol açmış ve giderek “Uluslararası Mimarlık” akımı doğmuştur (Kortan, 1986: 43-44).

De Stijl (Neo Plastisizm)

20. Yüzyılın ‘Anti-natüralist’ ve soyut sanat anlayışındaki topluluklardan birisi de Hollanda’da örgütlenip eyleme geçen ‘De Stijl’ grubudur (Kortan, 1986: 27). Stijl’in kökeninde, bir ressam olan Piet Mondrian (1872-1944) yer almaktadır. Mondrian kübizmin gelişim dönemi olan 1911-1914 yıllarında Paris’te yaşamış, savaşın ilan edilmesinden kısa bir süre önce Hollanda’ya dönüp, Van Doesburg’la tanışmıştır. 1917’de Van Doesburg Stijl dergisini ve hareketini kurmuş, dergi ilk üç yıl boyunca Mondrian’ın fikirlerini duyurmuştur. Stijl ekibine kısa zamanda Jan Wils, Robert Van’t Hoff, Jacobus Oud ve Gerrit Rietveld gibi mimarlarla birlikte her alandan sanatçılar katılmış ve De Stijl bir sanatlar sentezi girişimine dönüşmüştür (Ragon, 2010: 322).

Bu topluluk elemanlarından Theo Van Doesburg (1883-1931) ve Piet Mondrian (1872-1944), gerek yeni hareketin teorik ilkelerini ortaya koymak ve gerekse bu ilkeler doğrultusunda eserler vermekle grubun önde gelen isimleri olmuşlardır (Kortan, 1986: 27).

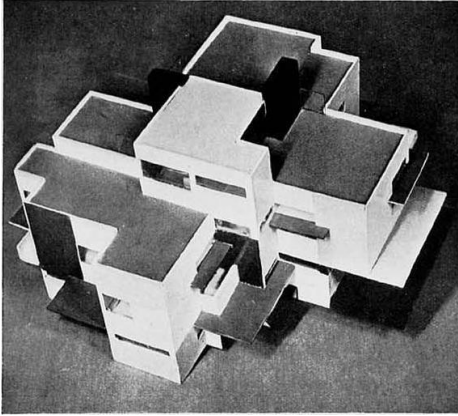
De Stijl’de mimari tasarımı bazı kurallarla açıklanır ve bu yaklaşım “Yeni Mimarlık” olarak adlandırılır. Yeni mimarlık kübik olana karşıdır, mekan birimleri küp içine hapsedilmemelidir. Mekân birimleri bir küpün merkezinden merkezkaç kuvvetiyle fırlayan parçalar şeklinde vurgulanmalı, böylece geleneksel kutu parçalanarak farklı yükseklik, boyut ve konumlara sahip kitlelerin oluşturduğu bir mimari ürün ortaya çıkmalıdır. Bu yaklaşım, dinamik, özgün ve mutlak soyutlamaya ulaşan bir tasarım anlayışıdır (Conrads, 2001: 65).



Şekil 3.2 .Theo Van Doesburg, Mekân Çalışması-Küpün Parçalanması

Theo Van Doesburg’un 1920 yılında tasarladığı “mekân çalışması” (Şekil 3.2) karşıt-kübik anlayışını ifade etmektedir. Taşan yatay düzlemler, balkonlar vb. fonksiyonel mekân hücreleriyle küp parçalanmış ve öğeleri dışarıya doğru fırlamıştır. Aynı teori, Frank Lloyd Wright tarafından da geliştirilmiş ve “kutunun parçalanması” olarak açıklanmıştır.

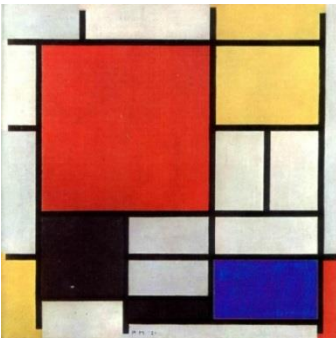
Theo Van Doesburg, C. Van Eesteren ile birlikte tasarladığı: ‘Sanatçının Evi ve Stüdyosu’ (1923) projesinde (Resim 3.10), teorilerinin somutlaşmış bir örneğini göstermiştir: ‘Saf küp’ formuna karşıt olarak, düşey bir merkezi eksenden adeta merkezkaç kuvvetiyle dışarıya doğru fırlamış fonksiyonel elemanlar, sonuçta ‘Bütün’e (Mimari form’a) yeni, canlı dinamik, ilginç bir plâstik değer kazandırmıştır (Kortan, 1986: 28).



Resim 3.10. Theo Van Doesburg, C. Van Eesteren, Sanatçının Evi (<https://tr.pinterest.com/pin/394839092308391652/>)

De Stijl ideolojisiinde esas olan ‘Karşıt- Kübik’ kavramı, mimari tasarımda ‘Rasyonel-Geometrik’ tutuma karşıt olup ‘irrasyonel’ yönü gösterir ancak Theo Van Doesburg, ‘Fonksiyonel mekânların ayrımı kesinlikle dikdörtgen düzlemlerle tayin edilir’ diyerek sonuçta sadece dikdörtgen prizmalardan oluşabilecek kompleksler tasarlamak imkânını göstermiştir. Buna göre eğrisel düzlemlerle, dar veya geniş açılı yüzeylerle tanımlanan mekânların tasarımı söz konusu olmayacaktır (Kortan, 1986: 28).

Akımın önemli temsilcisi Gerrit Thomas Rietveld’in (1888-1964) en tanınmış eseri, Mondrian’ın tablosunun (Şekil 3.3) gerçek ortamdaki temsilini andıran, Utrecht’teki (1924) Schröder Evi’dir (Ragon, 2010: 323). Schröder Evi (Resim 3.11), De Stijl renkleri kırmızı, mavi ve sarı ile boyalı ince metal parçalarla desteklenmiş, birbirinin içine geçmiş, bağlanmış bir dizi duvar kullanımı ile temel küp biçimini bozmuştur (Hollingsworth, 1988: 41)



Şekil 3.3. Piet Mondrian
(www.artnet.com)



Resim 3.11. Schröder Evi (<http://www.architravel.com/architravel/building/the-schroder-house/>)

Asimetrik planları ile Wright'ın Prairie stiline etkisindeki Schröder Evi'nin iki boyutlu planlarının kesişmesi ve üst üste kayması ile üç boyutlu mekânlara dönüştürülmüş, duvar ve pencere boşluklarının oranları yaklaşık eşit olarak tasarlanmıştır. Üst kat planı, odalar arasında geleneksel duvar kavramını sorgulayıp, hareket edebilir parçalar kullanarak soyutlama fikrini yansıtmıştır (Kırcı, 2013: 47).

Mimarlık alanında De Stijl'in etkileri çok önemli olmuş ve evrensel genel-geçer, objektif ve rasyonel değerlerin ön plana alınması, buradan geçerek Bauhaus'a (1919-1933) da ulaşmıştır (Kortan, 1986: 27).

Ekspresyonizm

Ekspresyonizm diğer akımlar gibi iç tutarlılığı ve belirli bir programı olan bir hareket olmadığından, tasarımları ile diğer yapılardan belirgin bir görsel farklılığı olan bu binaların gruplanması için çok yeterli bir kategorisi bulunmamaktadır (Hollingsworth , 1988: 55).

Kortan'a göre; ekspresyonist mimarlığın nitelikleri Naum Gabo 'nun aşağıdaki kriterleriyle açıklayabilir:

- İrrasyonel-duygusal ifade ile yüklü ilginç ve çarpıcı, dolayısıyla orjinal (özgün), yeni, tek defaya mahsus tekrar ve taklit edilemeyen,
- Kendine özgü dili, hayatı ve güçlü duygusal etkisi olan,
- İmajı, derhal bellekte yer eden ve unutulmayan, mimari ölçekte ve genelde dinamik bir heykel gibi olan,
- Duygusal gücü tek, ani, dayanılmaz ve evrensel olan,
- Öz'de ne ise Biçim'de onu anlatan; başka deyişle tinsel öz'ü Biçim'de dışlaştıran.
- Yaratıcı, sezgisel ağırlıklı ve yüksek imgelem gücünün ürünü, sürprizli ve şiirsel gerçekdışı kaliteye ve üstün estetik değerlere sahip olan,
- Sadece akıl ile anlaşılamayan, fakat özel bir estetik algı ile beraber kavranabilen formlar Ekspresyonisttir (Kortan, 1986: 59).

Ekspresyonist binalar, Rasyonel Mimarlığın anonim ve katı geometrisi, şematizmi ve endüstriyel sistemin zorladığı mimari ile kesin bir çatışma halindedir; dolayısıyla 'irrasyonel' bir tutum içindedir. Bu binalar, Rasyonel-Uluslararası üslûba bir antitez oluştururken, diğer taraftan da getirdiği özgünlük, tek defalılık, atılgnalık, canlılık, dinamizm ve kentlerin monoton görünümünün anonim karakterini bozan nitelikleriyle

‘Ön Plan Yapıları’ olarak da değer kazanmaktadırlar. Ekspresyonist eserlerin en belirgin özellikleri, özgün biçimsel değerlere verilen önemdir; özgün formların yaratılması ve geliştirilmesine yönelik çabalaradır. Bu ifade gücü yüksek formlar, sembolik bir anlam da taşırlar ve bulundukları kentler içinde birer ‘İşaret Noktası’ (Landmark) olmak durumundadırlar (Kortan, 1986: 62).

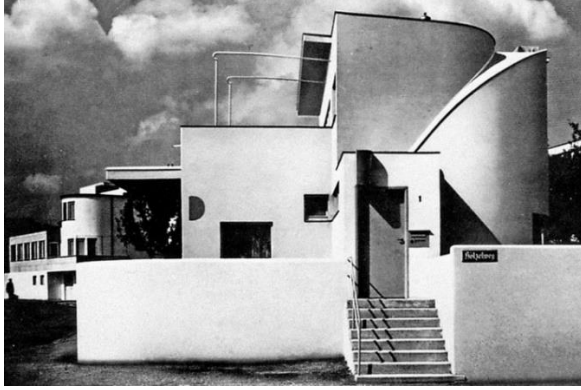
Birinci Dünya Savaşı öncesi ekspresyonizm adına ürünler veren önemli isimler Poelzig ve Max Berg’dir. Savaş sonrası ise Almanya’dan Bruno Taut, Otto Bartning, Hugo Haring, Erich Mendelsohn, Hans Scharoun, Hollanda’dan Michel de Klerk, Pieter Kramer, Theo van Wijdeveld, Willem Marinus Dudok ekspresyonist çizgide ürünler vermişlerdir (Curtis’den aktaran Sayı, 1996).



Resim 3.12. Ofis binası, Poelzig (www.pinterest.com)

Poelzig, 1911 yılında Breslau’da gerçekleşen Ofis Binası’nın (Resim 3.12) eğrisel biçimlenişi ve özgün ifadesiyle Mendelsohn gibi ekspresyonist mimarlığının önemli isimlerine de öncü olur (James’den aktaran Sayı, 2006).

Hans Scharoun da ekspresyonizm altında kategorize edilebilecek örnekler vermiştir. Scharoun’un, 1927’de Stuttgart’taki Weissenhof yerleşkesinde eğrisel balkonuyla diğerlerinden sıyrılan örnek konutu (Resim 3.13) Mendelsohn’a göre bir cesaret örneğidir (James’den aktaran Sayı, 2006)



Resim 3.13. Weissenhof Yerleşkesi'nde Hans Scharoun tasarımı konut (http://dabonline.de/2013/02/01/kunstschau-und-soziallabor-iba/26_1927-stuttgart-weissenhof_artikel/)

Mendelsohn'un 1914'ten beri yaptığı eskizlerde, tüm binaların fonksiyonları endüstrileşmiş bir yaşama göre belirlenmiş ve bu fonksiyonlar organik bir bütünsellik ve dinamizmle dışavurulmuştur. James, form-fonksiyon ilişkisinin Mendelsohn'un savaş verdiği en öncelikli konu olduğunu belirtir. Ona göre, tasarladığı yapı form ve fonksiyona aynı anda cevap veriyorsa, modernite yapıya kendiliğinden gelir (James'den aktaran Sayı, 2006)

Ekspresyonist mimarlığın en ünlü yapılarından olan Einstein Kulesi (Resim 3.14) Mendelsohn tarafından 1917-1921 yılları arasında Potsdam'da inşa edilmiştir. Yapı, savaş öncesi rasyonel mimarlığa karşı tümüyle bir antitez oluşturmaktadır (Hollingsworth, 1988: 56). Akışkan biçimiyle oldukça dinamik bir estetiğe sahip olan yapının, şerit pencereleri ve köşelerin eğrisel dönüşleri de bu dinamizme katkı sağlamaktadır (Klotz'dan aktaran. Kırıcı, 2013: 52).



Resim 3.14. Einstein Kulesi (<http://architectuul.com/architecture/einstein-tower>)

Mendelsohn, Nazilerin iktidara gelmesiyle Almanya'yı terk ederek 1933 yılında İngiltere'ye yerleşir. Burada gerçekleştirdiği en bilinen yapısı Bexhill'de Serge Chermayeff ile beraber projelendirdiği De La Warr Pavyonu (Resim 3.17) olmuştur (James'den aktaran Sayı, 2006).



Resim 3.15. Kaufhaus Schocken, Mendelsohn, 1928 (www.pinterest.com)



Resim 3.16. Petersdorff Mağazası, 1928 (www.pinterest.com)



Resim 3.17. De La Warr Pavyonu, İngiltere, 1933-35 (<http://www.discoverbexhill.com/articles/de-la-warr-pavilion-80-anniversary>)

Alman Werkbund Kuruluşu

Herman Muthesius ve onunla benzer görüşlere sahip bir grup mimar, sanatçı, yazar, sanayici ve tüccar birleşerek Alman Werkbund'u kurmuşlardır. Amaçları, ürün kalitesinin geliştirilmesi ve Alman sanayisinin gücünün artırılmasıdır. Hareketin üyeleri Geleneksel zanaati endüstriyel seri üretim teknikleri ile birleştirmek istemekteydiler (Conrads, 2001: 16-17).

Aynı zamanda Werkbund'un da kurucularından olan Peter Behrens (Roth, 2002: 611), büyük elektrik şirketi AEG'ye mimar olarak atanmasından iki yıl sonra Köln şehrinde bir fabrika modeli hazırlamıştır (Resim 4.18). Fabrika tasarımlarında dönüm noktası olmuş ve gününün koşullarında, pragmatik olarak değerlendirilen bu bina, geleneksel üçgen alınlıkların çok kullanıldığı geçmiş dönemlere de gönderme yapmaktadır. Behrens'in fabrikası, hafif eğik cam giydirme cephe ve masif beton köşelerin kombinasyonu ile anıtsallık hissi uyandırmaktadır (Kırcı, 2013: 32). Behrens bu fabrika binasıyla yüksek bir mimari yaratmayı, fabrika tasarımını, tüm mimari için bir tip oluşturacak bir estetik düzeye yükseltmeyi düşünmektedir (Roth, 2002: 611).



Resim 3.18. AEG Fabrikası, 1909 (<https://en.wikiarquitectura.com/building/aeg-turbine-factory/>)

Werkbund 1914 yılında Köln'de, kuruluş amacı olan mimariyle endüstrinin yakın ilişkisini sağlamak için bir sergi düzenlemiştir. Amaçları kuruluşundan bu yana ortaya konan Werkbund çalışmalarının genel bir özetini sunmaktır (Conrads, 2001: 16). Behrens'in çalışmalarının izinde, iki yıl sonra, Alfeld sur-Leine'de Walter Gropius ve Adolf Meyer bu sergi için Fagus Fabrikası'nı tasarlamışlardır (Resim 3.19) (Frampton, 1992: 115). Fagus Fabrikası'yla giydirme cephe konusu bir basamak daha ileri taşınmış ve bu sayede masif köşeler ortadan kalkmıştır (Kırcı, 2013: 32). Fabrikanın iç duvarlarının taşıyıcı işlevi bulunmuyordu. Taşıyıcı kolonları ön cephenin gerisine yerleştiren Gropius, cephenin "perde" yönünü ortaya çıkarmıştır. Büroların camlı bölme duvarları yapının şeffaflığını arttırmaktadır. Bir başka yenilik, geleneksel şekilde duvar örülerek örtülen merdiven boşluğunun bu yapıda cam bir kafes içinde görünmesidir (Ragon, 2010: 341).



Resim 3.19. Fagus Fabrikası, 1913 (<http://www.awmagazin.de/architektur/kultbauten/artikel/das-fagus-werk-feiert-100-jaehriges-jubilaeum>)

Hem De Stijl'i hem de Bauhaus'u önceleyen Werkbund'dur. Peter Behrens, Van de Velde, Bruno Taut gibi mimarlarının yarattıkları etki sayesinde Alman mimarlığı 1914 savaşı öncesinde mimarlık alanında lider konumuna yerleşmiştir (Ragon, 2010: 341).

Bauhaus

Bauhaus 1919'da Alman mimar Walter Gropius tarafından, iki ayrı eğitim kurumu olan, Weimar Güzel Sanatlar Akademisi ile yine Weimar'da bulunan Weimar Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun birleştirilmesiyle kurulan bir tasarım enstitüsüdür. Bauhaus ismi, 'Mimarlık evi' anlamına gelmektedir. Bauhaus Okulu, modern anlayışı geliştiren bir 'Uygulamalı Güzel Sanatlar Okulu', aynı zamanda bir 'sanat kültürü' merkezidir. Bauhaus 'modernizmin doğduğu yuva' olarak da tanımlanmaktadır (Droste'dan aktaran Birol, 1996).



Resim 3.20. Bauhaus Binası (<http://historiaarquitecturausma.blogspot.com.tr/2011/05/funcionalismo-parte-1-walter-gropius-y.html>)

Weimar’da bulunan iki okulu, Bauhaus diye adlandırdığı tek bir enstitü altında birleştiren Gropius böylece “güzel sanatlar” ile “uygulamalı sanatlar” arasında ayırım yapılmaması gerektiğini ortaya koymaktadır. Sanatı teknikle, ressamlıkla, heykeltıraşlıkla ve mimarlıkla birleştirmek, zanaatkâr ile sanatkâr arasındaki ayırımı ortadan kaldırmak, bir zanaatkârın aynı zamanda bir sanatkâr kabul edilmesi, mimarlıkta ekip çalışmasını oluşturmak, tüm bunlar Gropius’un Bauhaus’da hayata geçirdiği fikirlerdir (Ragon, 2010: 343).

1925'e kadar Wiemar'da eğitim veren Bauhaus, (1925-26)'da Dessau'da Bauhaus Stilini tanımlayan bir ifadeyle Gropius tarafından tasarlanan yeni okul binasına (Resim 3.20) taşınmıştır (Kırcı, 2013: 57). Fagus fabrikalarından sonra Gropius’un en önemli çalışması olarak görülen bu yapı, yığma tuğladan betonarme olarak gerçekleştirilmiştir. Gropius burada cam giydirme cephenin üç katın temel paralel yüzlerine bağlanması fikrini kullanır. İdari kanadın altından geçen giriş bölümü, alanların birbirinin içine girmesi konusundaki kübist ilkeyi yansıtmaktadır (Ragon, 2010: 344).



Resim 3.21. Bauhaus Binası (<http://www.architects.ir/index.aspx?siteid=1&pageid=1719&newsview=7530>-http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/gropius.html)

Bauhaus 1926’da, Dessau’daki yeni binalarına yerleşirken, Gropius değiştirilmiş öğretim programının esaslarını şu sözlerle özetliyordu:

Artık geçmişin giysilerini değil modern giysileri giyen modern insan, modern gündelik kullanım araçlarıyla donatılmış, kendisine ve zamanına uygun modern bir eve de ihtiyaç duyuyor. Bir nesnenin doğası ne yaptığıyla belirlenir. Bir kabin, bir sandalyenin ya da bir evin uygun olarak iş görebilmesi için önce onun doğası incelenmelidir, çünkü nesne amacına kusursuzca hizmet etmelidir; başka bir deyişle, işlevini pratik olarak yerine getirmeli, ucuz olmalı, dayanıklı olmalı ve ‘güzel’ olmalıdır (Roth, 2002: 611).

1928'de Gropius Bauhaus yöneticiliği ve devam eden uygulamalardan ayrılınca, yerine Hannes Meyer geçmiştir. Meyer'in etkisi altındaki Bauhaus, Yeni Nesnelliğin sosyalizmine

daha da yakınlaşıp; estetik kriterlerden çok sosyal etkilerle ucuz madde ve basit üretimle tasarlamaya yönelik daha sosyal fazla sorumluluklu içeren bir program geliştirmiştir. Meyer 1930'da görevden alınmış ve Moskova'ya taşınmıştır. Halefi olan Mies'in atanması Bauhaus'ta biraz değişiklik yaratmış ve Bauhaus sonunda, 1933'te Hitler politikaları nedeniyle kapatılmıştır (Hollingsworth, 1988: 60).

1933 yılında Naziler tarafından kapatılan Bauhaus, tasarım alanında yalnız Almanya'yı değil bütün Avrupa'yı etkisi altına almıştır. Bauhaus'un kapatılmasından sonra burada bulunan sanatçılar Nazi rejiminin baskısı nedeniyle Amerika'ya yerleşmiş ve oradaki okullarda görev almışlardır. Günümüzün endüstri tasarımı uygulamaları Bauhaus'ta geliştirilen tasarım anlayışı üzerinden gelişmiştir (Hasol, 2014: 74,75).

3.2.3. Modern mimarlığın yaygınlaşması: uluslararası üslup

1925'te Alman Werkbund'u sergi duyurusunda bulunmuştur. Stuttgart'ta kentin yamacında 23 konutun inşası için çeşitli malzeme, donanım ve alan tahsisi desteği alınarak gerçekleştirilen sergi sırasında, Mies, ana yerleşim planı ve konut tasarımı yaparak oluşuma destek vermiştir. Tüm Avrupa'dan 16 ünlü mimar davet edilerek, ikiz, dubleks ya da sıra ev tasarlanıp inşa edilmiş ve bu bina grubu, Weissenhof Yerleşimi olarak adlandırılmıştır. Serginin amacı, seri üretime uygun prototip oluşturacak şekilde, modern konut yerleşimleri tasarlamaktır. Bu kalabalık mimarlar grubunun yaklaşımları çeşitlilik göstermekle birlikte, tasarımlarındaki ortak nokta olarak; tümü beyaza boyalı olan binaların, yataylığını vurgulayan fonksiyonel pencereleri ve çoğunluğu teras, bazıları bahçeli çatıları modernizm gelişmesi için önemlidir (Kırcı, 2013: 61).

Stuttgart'daki Weissenhof sergisinden bir yıl sonra değişik ulusal grupların delegeleri olan bir grup mimar 1928'de İsviçre'de bir araya gelmiştir. Toplantının konusu Paris'te hazırlanan ve yeni mimarlığın karşısına çıkan sorunların yer aldığı bir programdı. Tartışmaların ardından Le Corbusier ve Giedion'un önerdikleri bakış açıları ve çalışma yöntemleri üzerinde anlaşmaya varılmıştır. Son bir resmi bildiriyle CIAM (Congres Internationaux d'Architecture Moderne) kurulmuş ve otuz yılı aşkın bir süre CIAM dünya çapında bir fikir alışveriş ortamı sağlamıştır (Conrads, 2001: 92)

Uluslararası Stil isimi ilk kez, 1932’de New York Güzel Sanatlar Müzesi’nde 1. Modern Mimarlık Uluslararası Sergisi’nin katalog başlığı olarak, Philip Johnson ve mimarlık tarihçisi Henry Russel Hitchcock tarafından kullanılmıştır (Kırcı, 2013: 59-60).

Uluslararası Üslup’un dikkat çeken özellikleri; süsten arınma, çıplak yüzeyler, dik aç, kübik biçimler, teras çatı, geniş yatay pencereler, beyaz dış cephe, betonarme iskelet olarak sıralanabilir. Mantığı ve teknolojiye uygunluğu, çağın iletişim olanakları sayesinde üslubun giderek uluslararası alanda benimsenmesine yol açmıştır (Hasol, 2014: 486). Le Corbusier ve Mies Van Der Rohe, Uluslararası Stil’in gelişmesine önemli katkılarda bulunmuşlardır (Kırcı, 2013: 61).

Le Corbusier

Uluslararası Stil’in gelişmesinde önemli rolü olan Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier) 1908’de Paris’e taşınarak betonarmenin ilk ustalarından biri olan Auguste Perret için çalışmaya başlamış ve malzemenin potansiyellerini öğrenmiştir. 1910’da yolculuklarına başlamıştır. Önce Berlin’e giderek altı ay kadar Peter Behrens’in bürosunda çalışmış, daha sonra Balkanları, Türkiye’yi ve Yunanistan’ı gezip İtalya üzerinden geri dönmüştür (Roth, 2002: 645).

1917 de ise temelli olarak Paris’e yerleşmiş ve burada Amedee Ozenfant ile tanışmıştır. Ozenfant ile birlikte pürizm ideolojisi ile ilgili kuramsal çalışmalarda bulunmuşlardır (Kortan, 1986: 41).

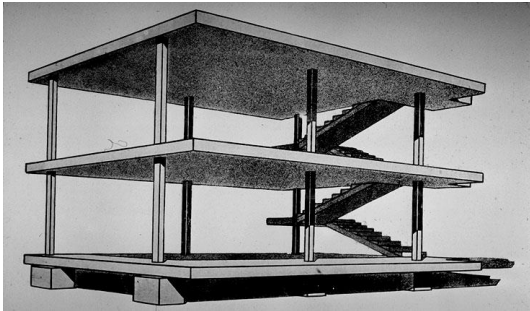
1920’lerde yeni ve büyük bir çağın başladığını bildiren Le Corbusier ‘L’Esprit Nouveau’ dergilerinde Endüstri Çağı’nın gerektirdiği yeni estetik değerlerin oluşmasına çaba göstermiştir (Kortan, 1986: 42). L’Esprit Nouveau dergisinde Ozenfant ve Le Corbusier zaten belirlenmiş alanı, bilinçli olarak yeni bir döneme, makine çağının başlangıcına işaret etmişlerdir. Tıpkı, Walter Gropius ve Bruno Taut gibi Le Corbusier de standardizasyona inanıyordu. Her şeyin insan ölçeğine küçültüldüğü bu tema ile, "konut içinde yaşanan makine" olmuştur (Kırcı, 2013: 66).

Modern makinelerin (uçakların, buharlı gemilerin ve otomobillerin) işlevlerine tam yanıt vermeleriyle belirlenen formlarının en uygun ve en güzel form olduğunu belirtmekte ve

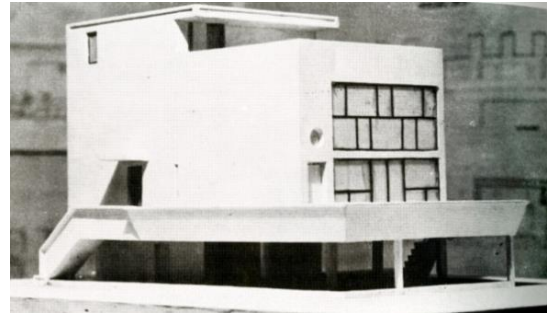
modern mimarlıkta da yapı tasarlarken aynı durum gerçekleştiğinde en uygun formun kendiliğinden ortaya çıkacağını ifade etmektedir. Le Corbusier'e göre "konut içinde yaşamak için bir makinedir" (Roth, 2002: 624).

Le Corbusier'nin üzerinde önemle durduğu bir özellik de biçimlerin yalınlığıdır: "Yalınlık, yoksulluk demek değildir; fakat bir seçimdir, bir ayırımdır, bir kristalleştirmedir. Amacı ise saflıktır. Yalınlık sentezleştirir, arındırmaktır. Küplerden oluşan parçalı bir karışım rastlantısal bir olaydır, fakat bir sentez yapmak entelektüel bir akt'tır." (Guiton'dan aktaran Kortan, 1986: 43).

Le Corbusier'in ilk projesi olan 1914 tarihli Domino Evi (Resim 3.22), yaklaşık 20 yıl boyunca tasarladığı konutların strüktürel temelini oluşturmuştur ve Corbusier'in amaçladığı serbest plan, serbest cephe isteğini ortaya koymuştur. Le Corbusier çalışmada tüm elemanları standart ve prefabrikasyon olarak planlamıştır (Roth, 2002: 624).



Resim 3.22. Domino Evi (<https://archidialog.com/tag/domino-house/>)



Resim 3.23. Citrohan Evi (<http://www.auburn.edu>)

1920-1922 yılları arasında Domino Evi'ni geliştirerek Citrohan Evi (Resim 3.23) dediği modeli üretir. Adı, popüler Fransız otomobili Citroen'den yapılan bir sözcük oyudur, çünkü Le Corbusier'in umudu bu evlerin standart fabrika mimari bileşenleri kullanılarak düşük bedelli otomobiller gibi kolay ve ucuz olarak inşa edilebilmesi ve benzer şekilde herkesçe satın alınabilmesidir (Roth, 2002: 624). Bu yapıda Le Corbusier ideal evini tanımlamaktadır: ortak bir salon ve iki yandan minik bir atölyeye açılan ev. Le Corbusier bu formülünden vazgeçmemiş ve daha sonraki konut örneklerinde de uygulamaya koymuştur (Roth, 2002: 624).



Resim 3.24. Weissenhof Yerleşkesi Le Corbusier ve Pierre Jeanneret, 13 ile 14-15 No'lu Evler (http://www.mimarizm.com/makale/le-corbusier-charles-edouard-jeanneret-gris-ve-pierre-jeanneret-13-ile-14-15-no-lu-evler_114023)

Le Corbusier 1920'lerde kâğıt üstünde birkaç kent planı üretmesine karşın, 1924- 1926 arasında, Bordeaux dışında, Pessac'da elli konut birimi ve daha sonra, 1927'deki Stuttgart, Weissenhof konut sergisinde iki apartman binası tasarladı. 1920'lerdeki yapıları Paris'teki sanatçılar için özel banliyö villalarıydı. Bu durum, 1928-1931 tarihli, Paris dışındaki, Poissy'deki Villa Savoye'de doruğa ulaştı. Seine manzaralı geniş bir alana kurulmuş olan ev kare planlıydı ve Le Corbusier'in piloti dediği kolonların üzerinde yukarı kaldırılmıştı (Roth, 2002: 626).



Resim 3.25. Villa Savoye (<https://en.wikipedia.org/wiki/File:VillaSavoye.jpg>)

Villa Savoya tasarımı, Le Corbusier'in 1926'da yayımlanan makalesinde vurguladığı beş noktanın hepsini bir araya getiriyordu:

1. Kolon (Piloti): Kolonlar bütün yükleri alarak taşırlar ve duvarları taşıyıcı olmaktan kurtarırlar.
2. Bağımsız taşıyıcı: Yapının taşıyıcı iskeleti ve duvarları fonksiyonel yönden birbirinden bağımsızdır. Bu ilke yalnız yapının dış duvarları için geçerli olmayıp aynı zamanda

içteki bölme duvarları içinde söz konusudur.

3. Bağımsız plan: Le Corbusier betonarme iskeleti sadece bir teknik gereç olarak değil, fakat aynı zamanda bir estetik öge olarak kullanılmıştır. Bölme duvarları ise yalnızca iç mekânı tanımlayıcı öğelerdir.
4. Bağımsız cephe: iskelet konstrüksiyonun doğrudan bir sonucu olup cepheyi teşkil eden perde duvarlar taşıyıcı iskeletten bağımsız olarak bulunmaktadır.
5. Teras: Düz çatılar kullanılabilir hale gelmiştir. Zeminde binanın kapladığı alan kadar çatıda bahçe yapmak imkânı doğmuştur (Giedion'dan aktaran Kortan, 1986: 46).

Villa Savoye dışında bu özellikler tek ya da bir arada olarak La Roche-Jeanneret Konutu, (1924), Maison Cook (1926), Villa Stein'ı (1927) kapsayan birçok özel konut tasarımında uygulamaya koyulmuştur (Kırcı, 2013: 67).



Resim 3.26. Cook Evi (<http://www.fondationlecorbusier.fr/>)



Resim 3.27. Villa Stein (<https://en.wikiarquitectura.com/building/villa-stein-de-monzie/>)

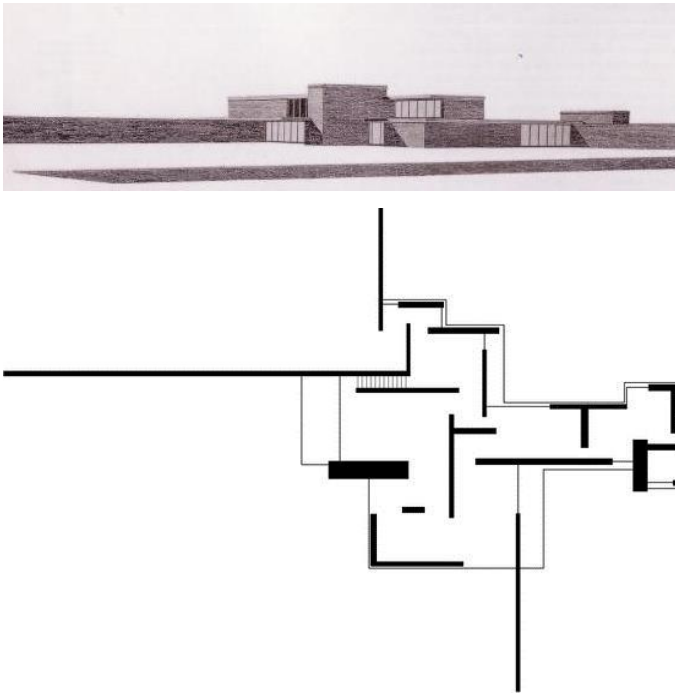
Ludwig Mies Van Der Rohe

1908 yılında Gropius'un da çalışmış olduğu Peter Behrens'in bürosunda çalışmaya başlamıştır. 1911 yılında Behrens tarafından inşa edilen, Saint-Petersburg'daki Alman konsolosluk binasının çalışmalarını yürütmekle görevlendirilen Mies van der Rohe, aynı yıl Berlin'deki Perls malikânesini inşa ettiğinde, Karl Friedrich Schinkel'in klasisizminden oldukça etkilendiği görülmektedir (Ragon, 2010: 335).



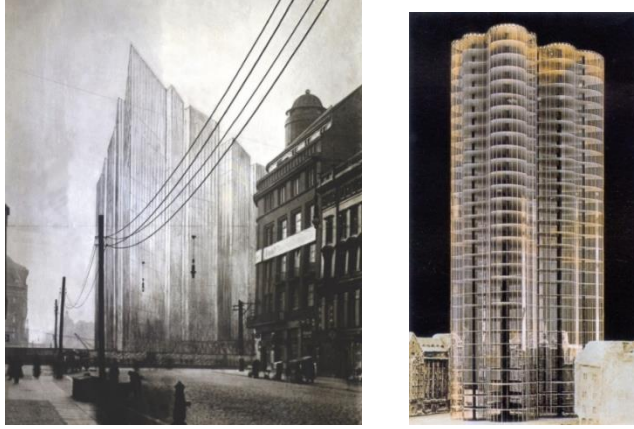
Resim 3.28. Perl's Malikânesi (www.pinterest.com)

1919'da Mies November-gruppe'ye katılmış ve diğer üç genç idealistle birlikte bir Yeni Mimarlık yaratmayı hedefleyen G dergisini 1923 yılında yayımlamıştır (Roth, 2002: 643). Aynı yıllarda, tuğla ile örülmüş bir villa tasarlamış ve planı Van Doesburg ve El Lissitzky tasarımlarına benzeyen soyut grafik örnek olarak sunmuştur. Planların üst üste taşan sistemi ile bina aynı zamanda F. L. Wright'ın ilk çalışmalarını hatırlatır (Kırcı, 2013: 69).



Resim 3.29. Kır Evi tasarımı (<https://spaces.archilogic.com/blog/repurposing-brick-country-house>)

Mies'in savaş sonrası tasarımları arasında yatay bir beton büro binası projesi ve serbest-formlu plana sahip ve bütünüyle camla kaplı yüksek gökdelenlere ilişkin iki tasarım (Resim 3.30) bulunmaktadır (Roth, 2002: 643).



Resim 3.30. Cam Gökdelen Projeleri, 1921-1922 (<http://uk.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2014/march/19/how-mies-invented-modern-architecture/>)

Savaş sonrası Almanya'sının ekonomik koşullarında, Mies'in ideal cam kulelerinin inşası mümkün olmamıştır. -Mies'in düşlediği cam gökdelen projelerini inşası ancak 2. Dünya Savaş'ndan sonra ABD'nin sağladığı endüstriyel üretim olanaklarıyla mümkün olmuştur.- Mies bu dönemde kendi görüşlerini paylaşan birkaç zengin entelektüele kır evi inşa edebilmiştir. Aynı zamanda, 1927'de, Almanya, Stuttgart'taki Werkbund konut sergisinin -Weissenhof Yerleşkesi- düzenlenmesinde ve yönetilmesinde gösterdiği başarıyla mesleki bir ün kazanmıştır. Bu başarının bir sonucu olarak Mies, 1929 yazında Barselona'da düzenlenen küçük bir uluslararası ticaret fuarında Alman sergisinin yönetiminde görev almış ve resmi törenler için bir pavyon tasarlamakla görevlendirilmiştir (Roth, 2002: 644).

Mies'in bu yapısı mimari strüktürüyle olduğu kadar iç düzeni ve hatta yine kendisi tarafından tasarlanmış eşyalarıyla da önem taşımaktadır. Bina alçak düz bir kaide üstündedir, duvarlar cam ve koyu yeşil mermerden, çatı ise düz ve beyaz renktedir. Tamamen açık olan iç mekânda, parlak çelik taşıyıcılar kullanılmış, bölümler oniks veya yeşil cam perde duvarlarla belirtilmiştir. Bütün çizgiler dengeli olup detaylar üstünde özenle çalışılmıştır. Mies bu binayla anıtsallığın sütunlarla değil, zengin malzeme ve mekân ritmiyle de elde edilebileceğini göstermiştir (Mutlu, 2007: 225).



Resim 3.31. Barselona Pavyonu, 1929 (<http://www.ncmodernist.org/vanderrohe.htm>)

Mies van der Rohe, Nasyonel Sosyalistlerin çalışmasını engellediği Almanya'dan 1937'de, ayrılmıştır. Chicago, Illinois Teknoloji Enstitüsü Mimarlık Bölümünün idarecilik teklifini onaylayarak uluslararası etkiye sahip olduğu bir döneme girmiştir. Bu etki ilk kez, 1948-1951 tarihli, Chicago, 860-880 Lake Shore Drive'daki Göl Kıyısı Apartmanlarının tasarımı ve inşasıyla hissedilmiştir (Roth, 2002: 644). Birleşik Devletlerin sağladığı olanaklarla tasarlamış olduğu diğer yapılar arasında ise; ITT kampus master planı (1939), Crown Hall (1956), Seagram Binası (1954-58), Ulusal Galerisi(1962-68) , Farnsworth Konutu (1946-51) sayılabilir (wikipedia).



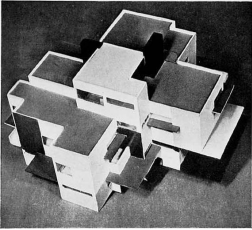
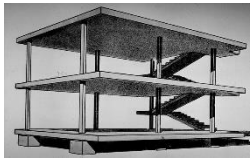
Resim 3.32. Farnsworth Evi, Illinois (<http://www.architravel.com/architravel/building/farnsworth-house/>)



Resim 3.33. Ulusal Galerisi (www.archdaily.com)

Bu bilgiler ışığında; 20. Yüzyıla dönüldüğünde; Wright'ın önemli etkisinin ardından, mimarlıkta Kübizm, Pürizm, Ekspresyonizm ve Bauhaus dönemlerinin belli başlı biçimsel prensiplerinin yaşandığı görülmektedir. Kübizmle birlikte; saf kütle biçimleri, süsten arınmış yalın cepheler, düz çatılar tercih edilmiştir. Kübist etkinin ardından Pürizmle birlikte yalın birincil geometrik formlar- küpler, koniler, küreler, silindirler, piramitler- ve bunların basit ama doygun güzellikleri tercih edilmiştir. De Stijl Akımı ise; mekân birimlerinin küp içine hapsedilmesine karşı çıkmış, küpü parçalamayı önermiştir. Ekspresyonizm; çarpıcı, özgün, tek defaya mahsus ve dinamik formların üretim dönemi olmuştur. Bauhaus'la başlayan Modern Mimarlığın yükseliş dönemi Uluslararası Üslubun adının konması ile birlikte klasik dönemine ulaşmıştır. Bu dönemde Le Corbusier de ortaya koyduğu beş ilke –piloti, bağımsız taşıyıcı, bağımsız plan, bağımsız cephe, çatı bahçesi- ile Modern Mimarlığın klasik dönemine katkı koymuştur. İnceltilmiş detayları ile Mies ise total mekân fikrini tek bir kübik formun, ya da karşıt kübik formların içine yerleştirerek modern mimarlık tarihine katkıda bulunmuştur. Özet olarak bu dönemin biçimsel özellikleri ve bu özellikleri karşılayan yapılar çizelge 3.1 de verilmektedir.

Çizelge 3.1 Modern Mimarlık Genel Biçimsel Özellikleri

YATAYLIK VURGUSU				
PÜRİST BİÇİMLER				
KARŞIT-KÜBİK BİÇİMLER				
EKSPRESYO- NİST BİÇİMLER				
PİLOTİ KULLANIMI				
TERAS ÇATI KULLANIMI				
BAĞ. PLAN- BAĞ. CEPHE				

4. TÜRKİYE MODERNLEŞME PROJESİ VE ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MİMARLIĞI

Bu bölümde; Türk modernleşme sürecinin Erken Cumhuriyet Dönemi olarak anılan bölümünden bahsedilecek olup; devamında ise modern mimarinin Türkiye'ye giriş süreci, yeni mimari ve özellikleri incelenecektir.

4.1. Erken Cumhuriyet Dönemi Modernizm Düşünce ve Uygulamaları

Erken Cumhuriyet Dönemi Türk modernleşmesinin hangi koşullar altında gerçekleştiği, neleri içermekte olduğu ve Modernizmin nasıl ve neden örnek alındığı bu kısımda ele alınacaktır. Erken Cumhuriyet Dönemi Modernleşme Projesinin, bu dönemde yapılan kalkınma çalışmalarının ve endüstrileşme adımlarının irdelenmesinin; Modern Mimarının Türkiye'ye giriş sürecini, misyonunu ve hedeflerini anlamakta önemli olduğu düşünülmektedir.

4.1.1. Modernleşme projesi

Tanzimat Fermanı, Türkiye'de 19. yüzyılda ortaya çıkan Batılılaşma çabalarının önemli bir basamağını oluşturmaktadır. Tanzimat Fermanı, toplumun geleneksel yapısından modernliğe dönüşümünde, hukuki ve idari reformların gerçekleştirilmesinde önemli bir aşama olmasına karşın (Çetin, 2005), Türkiye'nin modernleşme macerasının, toplumsal biçimlenme şeklini alması ve yapısal/kurumsal bir forma dönüşmesi ulus devlet projesi temelinde ve Cumhuriyetin kuruluşuyla gerçekleşmiştir. Modernleşme çabaları, Geç Osmanlı döneminde seçkinler arasında ilk kez görülmüş fakat Cumhuriyet'le birlikte yeni bir form kazanmıştır. Bu süreç içinde temel kırılma noktası ise kurtuluş savaşıyla başlayan ve Cumhuriyetin kuruluşuyla devam eden Cumhuriyet dönemi olmuştur (Boratav'dan aktaran Yazar, 2014). Cumhuriyet modernleşmesini, Osmanlı dönemi modernleşmesinden ayıran ise benimsediği ideolojik tavır olmuştur. Cumhuriyetçi kadrolar sonucu ne olursa olsun, statükoyu korumayı değil, ilkelerini kendilerinin ortaya koyduğu yepyeni bir düzenin inşasını hedeflemektedir (Çetin, 2005).

Yeni devletin kuruluşu; devletin üzerine oturduğu düşünsel arka planı da tamamıyla değiştirerek, yeni kimlikli bir oluşumun gerçekleştiği bütüncül bir değişimdir. Yeni Türk Devletin ideallerden biri olan modernleşmenin sağlanması maksadıyla halk bu yönde bir ulus devletinin inşa edilmesi için yönlendirilmiştir. Bu çerçevede, Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen modernleşme süreci siyasi ve toplumsal değişimleri içeren bütüncül bir projedir. (Deren, 2002: 384). Türkiye Cumhuriyeti inşa edilirken modernleşme ana gaye olarak belirlenmiş olup, bu süreç söz konusu amaca yönelik olarak Batıyı kendisine örnek alan “milli bir modern ulus” oluşturma şeklinde tanımlanmaktadır. Proje ile bütüncül bir dönüşümün gerçekleştirilmesinin amaçlanması projenin başarısını oluşturmaktadır. Modernleşme ekseninde yeni bir toplum oluşturma süreci görünür simgeler vasıtasıyla gerçekleştirilme eğilimine sahiptir. Eğitim, sosyal hayat, kimlik algısı, bilim, kültür, mimari gibi ayaklar Türk Modernleşmesinin görünür simgelerini oluşturmaktadır (Sumbas, 2013).

Scott’a göre, yüksek Modernist inancın filizlenmesine özellikle yardımcı olmuş bazı koşullar vardır. Bunlar arasında;

Devlet iktidarının, yaşanan savaşlar ve ekonomik sıkıntılar gibi nedenlerle krize girmesi ve/veya bir devletin engellerle karşılaşmadan planlama ve proje yapma kapasitesinin büyük ölçüde arttığı koşullar; mesela iktidarın devrimle ele geçirilmesi ve sömürge yönetimleri sayılabilir. Ülke, Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı’ndan İstiklal Savaşı’na kadar on yıllar boyu süren bir savaş durumundan yeni çıkmıştı. Yeni bir ülkenin inşası, 1929 bunalımının etkisiyle daha da ağırlaşan çok kötü ekonomik koşullarda yürütülmek zorundaydı. Sonuncusu ve en önemlisi, Mustafa Kemal’in direktifi altında Cumhuriyet Halk Partisi’nin tek parti yönetiminin yerleşmesinden sonra, iktidarda, her şeyi kapsayan bir modernleşme ve medeniyet projesi gündemin birinci maddesi haline getirmiş, yeni bir devrimci rejim vardı (Bozdoğan, 2012: 18).

Kemalist modernleşme sosyal anlamda değerlendirildiğinde, özel alana etkileri olan derin toplumsal ve kültürel dönüşümleri başlattığı görülebilir. Halkın günlük alışkanlıkları, davranış biçimleri ve yaşam tarzını değiştirmeye ilişkin çalışmalar batılı dünya görüşünün topluma kazandırılması maksadıyla Kemalist reformcular tarafından gerçekleştirilmiştir. Burada etkili olan seçkinler sınıfı, modernliğin beraberinde gelen alışkanlık ve davranış biçimlerinin ilk uygulayıcısı olmuş ve modernliğin getirdiği yaşam tarzını daha hızlı benimseme imkânına sahip olduğu için toplumun geri kalanına örnek teşkil etmiştir. (Çetin, 2005).

4.1.2. Yenilikler

Modernleşme projesi ile yeni Türk devletini ve ulusunu modernleştirmeyi hedefleyen Genç Cumhuriyet'in yeni kadrosu bu anlayışı tüm kurumlarda sergilemiştir. Sosyal, kültürel, eğitim ve hukuk alanlarında yapılan reformlarla ulaşılmak istenen modern bir toplumun yaratılmasıdır. Diğer yandan modern giysiler, modern hukuk sistemi, eğitim ve diğer tüm yeniliklerle Türk toplumunun medeni milletler seviyesine ulaşması amaçlanmıştır (Doğaner, 2004). Erken Cumhuriyet dönemi, Cumhuriyet tarihinin en tartışmalı konularını gündeme getirmiş, anayasal düzenlemeler, kültürel değişimler, ideoloji ve siyaset alanındaki olaylar, eğitim ve ekonomi alanındaki düzenlemeler bu gündem maddelerinin başlıklarını oluşturmuştur (Deren, 2002: 282).

Batıyı örnek alarak ondan geri kalmayan modern bir toplum ve ulusal bilinç yaratmak amacıyla cumhuriyetin ilk yıllarında gerçekleştirilen devrimler; 1922'de saltanatın, 1924'te de hilafetin kaldırılması, aynı yıl kabul edilen Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile eğitime getirilen laiklik, 1925'te yapılan şapka ve kıyafet devrimleri ve en önemlisi 1924'te şariat mahkemelerinin kaldırılarak 1926'da Medeni Kanunu'nun kabul edilmesi olarak sıralanabilir (Doğaner, 2007).

"Milli eğitime" ye yönelik kurumsal ve mimari altyapı, Cumhuriyetin ideolojik gündeminde açık bir önceliğe sahipti. Yeni Latin alfabesiyle ülke çapında bir okuma-yazma kampanyası düzenlemek, dini okulları kapatmak ve tevhid-i tedrisat kanununu çıkartmak, Cumhuriyet rejiminin ilk eylemleri arasında yer almıştır (Bozdoğan, 2012: 104).

Kadınların eğitilmesi ve kamu hayatına katılması da modernlik projesinin merkezinde olan konulardandır. 1926'da kabul edilen Medeni Kanun'la kadının toplumdaki yeri ve imajı değişmiştir. Kanun çok eşliliği kaldırıyor, kadınlara kendi eşlerini seçme hakkı veriyor, boşanma talep etme, miras bırakma ve mülkünü muhafaza etme hakkını tanıyordu. Bu önemli hukuk reformuyla birlikte, kadınların çeşitli mesleklerde ve kamu alanında daha fazla mevcudiyet gösterebilmesinin zemini hazırlanmıştır (Bozdoğan, 2012: 97).

Genç Cumhuriyet'in inkılapları arasında ilk sıralarda yer alan şapka kanununun temel gerekçesi ise Batılı milletlerle ortak bir giyim tarzına ulaşmaktı. Bununla birlikte; Batı

karşısındaki Türkler hakkındaki olumsuz düşüncelerin önüne geçmek ve onlardan farksız olunduğunun vurgusu yapılmak isteniyordu (Doğaner, 2007).

1928 yılında gerçekleştirilen yazı devrimi ve onu izleyen dil devrimi, kültürün demokratikleşmesi ve gelişmesi yanında, siyasal demokrasinin de temel yapı taşlarından biri olmuştur. Yönetim dili ile halkın dili, bilim ile yasa dili, konuşulan dil ile aydın dili arasındaki uçurumun kalkması hedeflenmiştir. Böylece okuryazarlığın kısa zamanda yaygınlaşmasını sağlanarak katılımcı bir toplum olmanın temellerini hazırlamakta son derece önemli katkıda bulunmuştur (Ateş'ten aktaran Gökçeli, 2014).

Kendisinden önceki zihniyetle arasındaki bağları koparmayı hedefleyen Cumhuriyet'in ilanı sonrasında uygulanmaya başlanan inkılaplar, toplumun dönüşümünü gerçekleştirmek üzere hayata geçirilmiştir. Genç Cumhuriyet'in kadroları Türkiye'yi çağdaş medeniyetler seviyesine çıkarmak amacıyla modernleşme anlayışını tercih etmişler ve bu anlamda toplumun tüm kurumlarında yeni bir anlayışın hâkim kılınması esas alınmıştır. Sosyal, kültürel, eğitim ve hukuk alanında yapılan inkılap hareketleri çağdaş bir Türk toplumu oluşturma'nın gereklerine yönelik olarak gerçekleştirilmiştir (Doğaner, 2007).

4.1.3. Endüstrileşme çalışmaları

Osmanlı Devleti'nin İstanbul'u fethinden sonra özellikle yabancıların ticarethanelerindeki ve küçük atölyelerindeki faaliyetler, Osmanlı adına önem kazanmış ve Anadolu için de örnek olmaya başlamıştır. Daha sonra yeni fetihlerle ticaret ve küçük atölyelerin sayısı ve üretimi de artmaya başlamıştır. 1800'lü yılların başlarında Osmanlı imparatorluğu özellikle Avrupa'daki gelişmelerden etkilenererek olumlu yönde bir ivme kazanmıştır. Kısa sürede imparatorluk içinde sanayi okulları ve imalata dayalı sanayi atölyeleri açılmıştır. Fakat Osmanlı Devleti'nin özellikle son yıllarında yaşadığı savaşlar ve ekonomik problemler sanayi faaliyetlerinin gerilemesine sebep olmuş, çok sayıda fabrika kapanmıştır. Cumhuriyet ilan edildikten sonra ülkede her alanda ortaya çıkan yatırım ve faaliyetler sanayi alanında da görülmüştür. Cumhuriyet kuruluncaya kadar siyasi ve ekonomik baskıyla kan kaybetmeye başlayan ülke sanayisi, Atatürk'ün destekleriyle tekrar hareketlenme olanağı bulmuştur (Doğan, 2013).

Erken Cumhuriyet döneminde ülkeyi kalkındırmak ve ekonomik bağımsızlığı sağlamanın yolunun üretimden geçeceği bilinci ile endüstrileşmeye önem verilmiştir. Endüstri devrimi Modern Türkiye Projesi'nin temelini oluşturmuştur. Tıpkı 19. Yüzyıl sonlarında yaşanan endüstri devriminin, yaşam alanlarını, yaşam biçimlerini dönüştürüp modern mimarlığı yaratması gibi, Türkiye mimarlığında da değişikliğe neden olmuştur. Oluşan yeni duruma adaptasyon için çeşitli endüstrileşme çalışmaları yürütülmüştür. Türkiye Cumhuriyetin endüstri devriminin gerçekleştiği bu dönem, ilgili kaynaklarda sanayileşme sözcüğü ile tanımlandığından çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu şekilde kullanılacaktır.

Yeni Cumhuriyet hükümeti sanayileşme çalışmaları için, özel sektöre çeşitli ayrıcalıklar tanımıştır. Devlet sadece gerekli fiziki ve yasal altyapıyı oluşturmak için çaba sarf etmiş, diğer taraftan da özel sektörün sanayi yatırımı yapabilmesi için de birçok yoldan teşvikler sağlamıştır (Kepenek ve Yentürk, 2000: 79). 1929 yılında Dünya Buhranının Türkiye üstündeki ilk etkileri de hissedilmeye başladığında ise; Cumhuriyetin lider kadrosu, 1923'ten beri izledikleri, devlet teşvikleriyle desteklenen özel sektör eliyle sanayileşme politikasının yeterliliğinden kuşku duymaya başlamıştır (Tezel, 1993).

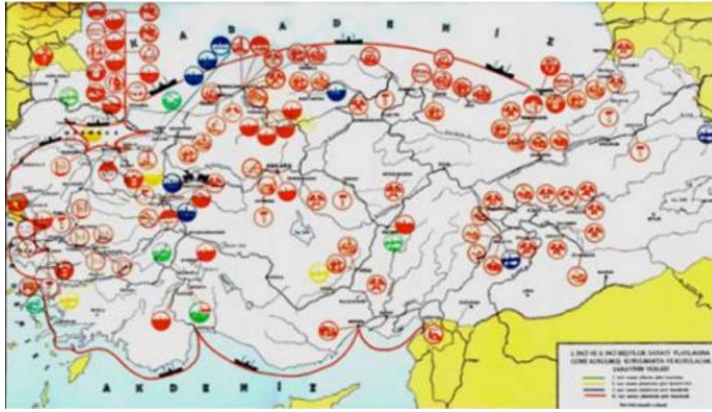
Türkiye'de 1929 yılında ortaya çıkan ekonomik krizin aşılabilmesi maksadıyla sanayi sürecinin hızlandırılması gereği tespit edilmiştir, fakat 1929'u izleyen birkaç yıl içinde, hükümetin elinde, kamu kuruluşları aracılığıyla fabrikalar ve madencilik tesisleri kurmak ve işletmekten başka, sanayileşmeyi hızlandırabilecek bir politika seçeneği olmadığı ortaya çıkmıştır (Tezel, 1993). Bu kapsamda, 1932 yılında Türkiye'ye davet edilen Sovyet uzmanlardan oluşan bir ekip tarafından Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı (BBYSP) hazırlanmıştır. Devletçi sanayi politikasının somut olarak başlangıcı ve temeli sayılabilecek Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı, 1934 yılında uygulanmaya başlamıştır.

Birinci Beş Yıllık Sanayi Programı'nın, uygulamaya koyduğu projeler arasında; İstanbul, Konya Ereğlisi, Kayseri, Aydın, Bursa, Kocaeli, Isparta, Zonguldak illerinde pamuklu dokuma fabrikası, yünlü dokuma fabrikası, kâğıt, soda ve klor, şişe ve cam eşya ile maden tesisleri bulunuyordu. Bu projeler, bu tür yatırımları yapmak ve işletmek üzere 1933 yılında kurulan Sümerbank ve 1924 yılında bir özel şirket olarak kurulan İş Bankası'nın ortaklığıyla gerçekleştirilecekti. Bunlarla birlikte demir-çelik, gül yağı, kendir, kimya sanayii, bakır, altın ve petrol madenciliği ve rafinasyonu, süngercilik ve elektrifikasyon

işleriyle ilgili projeler karara bağlanamamış daha sonraki "Sanayi Planları"nda ele alınacağı öngörülmüştür (Tezel, 1993).

Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı'nın kapsamadığı sektörlerde (madencilik, gemicilik, enerji santralleri, gıda sanayii, makine sanayii, kimya sanayii ve toprak sanayii) yeni bir program hazırlanmasının gerekliliği 1936'da İkinci Beş Yıllık Sanayi Planı'nın (İBYSP) hazırlıklarına girişilmesine neden olmuştur. 1936 yılında tamamlanmasına rağmen yeterli finansman sağlanamadığından hemen uygulamaya konulamayan İBYSP, stratejik olarak BBYSP'nin devamı niteliğindedir ancak ilk planın aksine, ara ve yatırım malları üretimine öncelik vermiş, ayrıca alt yapısal gelişmeleri de dikkate almıştır. Hızlandırılan sanayileşmenin gerektirdiği ithalat artışını karşılamak için ihracatı öngören bu plan, birinci plana göre çok daha büyük bir programdır (Tekeli ve İlkin, 1998).

İkinci Beş Yıllık Sanayi Planı, İkinci Dünya Savaşı'na neden olan uluslararası gerginlikler nedeniyle planlandığı şekilde tam olarak uygulanamamıştır (Tekeli ve İlkin, 1998).



Harita 4.1. BBYSP ve İBYSP'ye göre kurulmuş, kurulmakta ve kurulacak olan fabrikaların harita üzerinde gösterimi (<http://www.gazeteyenibinyil.com/?Syf=22&Mkl=877535>)

Fabrikalar, Türkiye modernleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. 1930'ların ideolojisi, fabrikalar kurma yoluyla çevreyi merkeze bağlamayı esas almıştır. Bu ideolojinin yaslandığı iki temel neden vardır. Birincisi, taşıyıcı da içine alan ülkenin tümünün modernleşmesini gerçekleştirmek, ikincisi ise, merkezin etki alanının Anadolu'nun içlerine kadar uzanmasını sağlamaktır. Bu dönemde fabrikaları salt bir sanayi kuruluşu olarak ele almak eksik olacaktır; devlet eliyle kurulan fabrikalar sadece endüstri yapıları değil, aynı

zamanda modernleşme ideolojisinin uygulama mekânlarıdır (Asiliskender'dan aktaran Güler, 2011).

4.2. Modern Mimarlığın Türkiye'ye Giriş Süreci

Cumhuriyetin ilk yıllarında, Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi etkisini göstermeye devam etmiştir. 1908 yılından sonra ilk örneklerini vermeye başlayan akım; yeni bir ulus yaratma çabalarının yoğunlaşmaya başladığı bir ortam içinde etkilerini yitirmediği gibi, tersine yaygınlaşma olanağı bulmuştur (Sözen, 1984: 27). Kurtuluş Savaşı sonucunda meydana gelen yıkımlar ve yeni kurulmuş olan rejimin ihtiyaçları, değişik işlevli birçok yapıya kısa sürede gereksinim doğurduğundan o yıllarda yaygın olan ulusal mimarlık üslubuna sadık kalınarak yeni yapılar inşa edilmeye başlanmıştır (Sözen, 1984: 30). Cumhuriyet'in ilk yıllarında az sayıdaki mimarların neredeyse tamamının ulusal mimarlık akımına bağlı kalmalarında, mimarların yetiştikleri kurumlardaki eğitim düzeninin de etkisi vardır. Dönemin bu alanda en önemli eğitim kurumlarından olan Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mühendis Mektebi'ndeki yerli ve yabancı öğretim üyelerinin eğitim ağırlığını ulusal mimarlığa vermiş olmaları bu eğilimde bir kuşağın yetişmesine sebep olmuştur. Öğretim üyelerinin birçoğu da ulusal mimarlığın başlıca uygulayıcısı olmuşlardır (Sözen, 1984: 31).

Cumhuriyetin ilk yıllarında yukarıda anılan sebeplerden ötürü modernleşme çalışmaları mimariye hemen yansıma olanağı bulamamış ve Birinci Ulusal Mimarlık Akımının etkileri görülmeye devam etmiştir. Bu nedenle öncelikle; 1908-1930 yılları arasını kapsayan 1. Ulusal Mimarlık Akımından bahsedilecektir.

4.2.1. Birinci Ulusal Mimarlık Akımı

19. Yüzyılın sonu, 20. Yüzyılın ilk çeyreği içinde dünyada mimarlık alanında yeni gelişmeler yaşanmakta, modern mimarlık su yüzüne çıkmaktaydı. Aynı yıllarda ülkemizde ise Birinci Ulusal Mimarlık Akımı varlığını duyurmaya başlamıştır. Ülkemize Uluslararası Modern Mimarlığın girişi ancak, Birinci Ulusal Mimarlık uygulamalarından sonra mümkün olabilecektir. Birinci Ulusal Mimarlık döneminin özelliklerinin ve biçimsel niteliklerinin bilinmesinin, 1930-1940 yılları arasında ülkemizde yaşanan mimarlığı anlayabilmek ve aralarındaki biçimsel farklılıkları görebilmek için önemli olduğu

düşünülmektedir. Bu kapsamda; Birinci Ulusal Mimarlık Akımı ana hatlarıyla aktarılacaktır.

Söz konusu dönemde, İttihat ve Terakki Fırkasının siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanda girişimleri bulunmaktadır. Bunun yanı sıra, Ziya Gökalp'in geliştirmiş olduğu ekonomi, siyasal, felsefe, hukuk, din ve dil alanlarındaki düşüncelerin zamanla güç kazanması ve yaygınlaşması mimarlık alanında ulusal mimari üslubun gelişmesi için uygun bir ortamın oluşmasına olanak sağlamıştır. (Sözen, 1984: 27). Ziya Gökalp'le başlayan Türkçülük akımı, Sözen ve Tapan'a göre sanatta, özellikle mimari ürünlerin biçimlenişinde hayat bulmuştur. Bu dönemde, milli bir bilinç yaratabilmek için, geçmiş değerlerin kullanılması tercih edilmiştir. Klasik Osmanlı dinsel yapılarının dekoratif mimari elemanları kullanılarak ulusal bir mimari yaratılmaya çalışılmış, bölgesel ve ulusal öğelere daha fazla yer verildiği görülmüştür. Ülkemizdeki yabancı mimarlar da bu anlamda uygulamalar gerçekleştirmiştir (Sözen ve Tapan, 1973). Dünyadaki yeni gelişmelere bir oranda kapalı gözükse de bu ortam, her konuda ulusal bilincin oluşmasına çalışan anlayışa uygun gelişmiştir.

Bu düşüncelere karşın, Bozdoğan ise; Birinci Ulusal Mimarlığın, Batılılaşmış ve stilize edilmiş bir formda da olsa imparatorluğun mimari mirasına yapılmış son gönderme olduğunu fakat yine de Türk mimari kültüründeki ilk “modern” söylem olduğu ileri sürmektedir:

Bu dönemde; mimari, kimlik inşa etme ve ulus kurma amacıyla ilk kez ve büyük ölçekte seferber edilmiştir. Türk mimarları, yeni bina tipleri, inşa teknikleri ve tasarım ilkeleri ile ilk kez bu dönemde sistematik olarak hesaplamışlardır. Bu üslupta tasarım ve inşaat yapan mimarlar, hem Osmanlı hem de ilk Cumhuriyet döneminde eserler üretmişlerdir (Bozdoğan, 2012: 33).

Alsaç'a göre ise; yeni işlevlerde, daha önceki dönemlerin biçim ve biçimlerini kullanarak seçmeci bir mimarlık anlayışı geliştiren Birinci Ulusal Mimarlık Akımı, bu görünümüne karşın önemli bir çağdaşlaşmanın da öncülüğünü yapmıştır. Dönemin temsilcileri; ilk kez yapı sanatını kaynağını dinden almayan, kuramsal bir temele, yani bir düşünsel yapı üstüne oturtma kaygısı içinde olmuşlardır (Alsaç, 1998).

Biçimsel özellikler

Birinci Ulusal Mimarlıkta temel fikir, klasik Osmanlı mimarisinden alınan dekoratif unsurlar (Özellikle yarımküre şeklindeki Osmanlı kubbeleri, destekleyici dirsekleri olan geniş çatı konsolları, sivri kemerler ve tezyini çini dekorasyonu) ile yeni inşaat tekniklerini (betonarme, demir ve çelik) birleştirmektir (Bozdoğan, 2012: 31).

Geçmiş dönemlere ait mimarlık elemanları, tekrar kullanılabilmek için, bu akımın ilk örneklerini veren mimarlar tarafından titizlikle incelenmiştir. Eğitim kurumlarında cephe tasarımının, planların işleve göre çözümünden daha önemli olması nedeniyle, cephelere büyük özen gösterilmiş ve tüm ayrıntılarına kadar ele alınmıştır. Cephe tasarımlarında temel bazı ortak özellikler göze çarpmaktadır. Bunlar;

Kemer kullanımı

Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde kullanılmış olan kemerler, cephelerde yeni düzenler içinde uygulanmışlardır. Fakat bu kemerlerin kullanıldığı cephelerde, çoğunlukla iç mekânla ilişkinin çok sağlam kurulamadığı görülmektedir.

Giriş vurgusu

Bu dönemde girişlerin belirgin olması önemslenmiştir. Ana cepheyle diğer cepheler arasındaki ilişki yapının niteliğine, yapıldığı yerin özel durumuna göre değişim göstermekle birlikte, giriş cephesiyle diğer cephelerin eşit değerlendirilmediği görülmektedir. Bu amaçla mermer sütunlar, çini panolar ve madeni bezemelerin, yapının önem ve niteliğine göre tüm cephede de kullanılabildiği görülmektedir. Klasik Osmanlı, Mimar Sinan dönemindeki mimarlık öğeleriyle ilişkili olarak, mermer sütunlar genellikle baklavalı ve mukarnaslı sütun başlıklarıyla değerlendirilmektedir. Göze çarpan diğer bir nokta da, cephelerde girişler ya da köşelerin kubbelerle hareketlendirilmesi böylelikle düşey çizgilerin vurgulanmasıdır. Bu kubbelerin birçoğu, yalancı kubbe olarak kurgulanmış, anıtsal görünüm kaygısıyla ele alınmıştır.

Çıkmalalar

Bu dönemde yapılmış, özellikle İstanbul, Ankara ve İzmir gibi kentlerdeki büyük İşhanlarında, zemin katlardaki ticarethanelerden sonra, üst katlarda yapı geleneksel mimarlık örneklerinde olduğu gibi taşırılmakta, farklı biçimli konsollarla desteklenerek, yapının daha hareketli görünmesi amaçlanmaktadır. Köşe arsalarında da köşeler yuvarlatılarak, zemin kattan sonra dışarı taşırılmakta, genellikle kubbeye bitirilmektedir (Sözen, 1984: 30,31).

Birinci Ulusal Mimarlığın önde gelen mimarlarının başında Kemalettin Bey, Vedat Tek, Guilio Mongeri ve Arif Hikmet Koyunoğlu gelmektedir. Bahsi geçen mimarların önemli yapıları üzerinden dönemin biçimsel özellikleri incelenecektir.

Dördüncü Vakıf Hanı (Resim 4.1), Kemalettin Bey'in başyapıtı olarak değerlendirilir. Binanın iyi kurgulanmış ve dengelenmiş olan ön cephesinin Ulusal Mimarlık Üslubunun özünü simgelediği düşünülmektedir. Geometrik oymalar, profilli silmeler, renkli çini panolar ve değişik biçimlerdeki pencerelere sahip cephenin gerisinde bir çelik karkas strüktür yer almaktadır. Yapı yüzeyinden dışarı taşan çıkmaları ve saçak düzeyinin üzerine çıkan kütleleriyle simetriyi güçlendiren köşe kuleleri, işlevsel olmayan sivri kubbecikler ile örtülmüştür (Yavuz ve Özkan, 2007: 55,68).



Resim 4.1. Dördüncü Vakıf Hanı
(Sözen, 1984)



Resim 4.2. Harikzedegan Apartmanı (Sözen, 1984)

Harikzedegan Apartmanları (bugünkü adıyla Tayyare Apartmanları) (Resim 4.2) 1919-1922 yılları arasında inşa edilmiş ve her biri altışar katlı olan dört bloktan oluşmaktadır. Örnekleri 19. Yüzyıl Avrupa kentlerinde çok görülmekte olan fakat ülkemizde yabancı bir kavram olan sosyal ilişkileri öne çıkaracak biçimde tasarlanmışlardır. Eklektik üsluba

sahip apartmanlarda; öndeki iki bloğun çatı katı pencerelerinin üzerleri geniş dalgalı saçaklar ile örtülmüştür. Zemin kat dükkânları ve ikinci kat pencereleri basık ya da tek merkezli dairesel kemerler ile geçilmiş ve simetrik düzenleme Türk sivil mimarlığında yaygın olan çıkmalarla vurgulanmıştır. Yapıların Türk ulusçuluğunun Batı değerleriyle birlikte yaşayabildiği bir dönemin genel havasına uygun olduğu düşünülmektedir (Yavuz ve Özkan, 2007: 55,68).

1924 yılında başlanan ve Vedat Tek tarafından yapılması planlanan Ankara Palas Oteli (Resim 4.3) yapım işinin başına Kemalettin Bey getirilmiştir. Konuklarına sunduğu tüm modern olanaklara karşın otelin cepheleri, Osmanlı mimari mirasını anımsatacak unsurlara sahiptir. Simetrik olarak düzenlenen ön cephe, renkli çiniler, mermer korkuluklar ve bezemeli silmeler, kornişler ve alınlıklarla süslenmiştir. Bunların yanında cephe, görkemli köşe kuleleri ve geleneksel Osmanlı üst örtülerine gönderme yapan dekoratif bir ahşap kubbe ile örtülü büyük giriş portaline sahiptir (Yavuz ve Özkan, 2007: 55,68).



Resim 4.3. Ankara Palas Oteli (Aslanoğlu, 2010)

Resim 4.4. İkinci Vakıf Hanı
(www.arkitera.com)

Kemalettin Bey'in Ankara'da tasarlamış olduğu İkinci Vakıf Hanı (Resim 4.4), bugün Ankara Devlet Tiyatroları tarafından kullanılmaktadır. Trapez biçimli bir arsa üzerine inşa edilen yapının üst katlarında apartman daireleri, zemin katında iki katlı dükkanlar ve merkezinde büyükçe bir oditoryum bulunmaktadır. Yapı yüzeyinden taşan dışbükey balkonları ve yuvarlatılmış köşeleriyle dengeli ve etkili bir cephe sergilemekle birlikte, zemin katta yapısal olmayan kemerlerin kullanıldığı da görülmektedir (Yavuz ve Özkan, 2007: 55,68)

Döneme ağırlığını koyan ve Kemalettin Bey ile birlikte anılması gereken bir diğer mimar, Vedat Tek'tir. 1905 yılında Posta Telgraf Nezareti¹ Mimarlığına getirilmiştir. Ünlü Sirkeci Postanesi bu yılların ürünüdür. (Sözen, 1984: 36).

Dönemin ve mimarın ilk önemli yapıtlarının başında 1909'da tamamlanmış olan Merkez Postanesi (Resim 4.5) gelir. Binada, sivri kemer, kemer köşelerine döşenen Türk çinileri gibi Osmanlı öğeleri görülmekle birlikte, Avrupa kökenli eğitiminin etkileri, genel kütle biçimlenişinde ve üst katlarda kullandığı, korint başlıklı, yarım daire planlı yüksek duvar ayaklarının kullanımında ortaya çıkmaktadır. Binanın arkasına eklenen küçük mescidi, dışındaki zengin çini kullanımı, geniş saçakları ve küçük minaresi ile ulusal üslubun özelliklerini sergilemektedir (Yavuz ve Özkan, 2007: 55,68).



Resim 4.5. Merkez Postanesi (<http://www.ahmetcagan.com.tr/kose-yazilari/istanbulu-bezeyen-mimar-vedat-tek/>)



Resim 4.6. Vedat Tek konutu (Aslanoğlu, 2010)

Tek'in Nişantaşı'nda eğimli, üçgen bir köşe parselinde tasarlamış olduğu kendi konutu (Resim 4.6), geniş saçakları ve derin balkon gölgelikleri ile F. L. Wright'ın erken dönem konutlarına benzetilmektedir. Yavuz'a göre, zemin ve çatı katlarındaki değişikliklere karşın bina, zengin çini dekorasyonu, çok iyi biçimde oranlanmış kemerli pencereleri ve mermer döşeli çarpıcı girişi ile sahibinin o yıllardaki güçlü ulusçu duyarlıkları yanı sıra, ince zevkini de yansıtmaktadır (Yavuz ve Özkan, 2007: 55,68).

¹ Osmanlı Posta ve Telgraf Müdüriyet-i Umumiyesi 1 Kasım 1922'de saltanatın kaldırılmasına kadar varlığını sürdürdü. 1922'de ise Ankara ve İstanbul hükümetlerinin posta işleri tek bir genel müdürlük altında birleştirildi.

Vedat Tek tarafından tasarlanan bir diğer bina, yeni başkentin önemli binalarından olan ve yapımı 1924 yılında tamamlanan yeni Millet Meclisi binasıdır (Resim 4.7). Yapı, Cumhuriyet Halk Fırkası merkezi olarak tasarlanmış olmasına karşın, yapım ilerledikçe binanın parlamento binası olması daha uygun bulunmuştur. Yalın bir biçimde kurgulanmış olan cephelerde, dikdörtgen biçimli zemin kat pencerelerinin üzerlerine basık hafifletme kemerleri yerleştirilerek, birinci kat açıklıkları basık ya da sivri kemerlerle geçilmiştir. Cephelere bir ölçüde renk katmak amacıyla, bu kemerlerde ve alt pencere üstlerinde sırlı tuğlalar kullanılmıştır (Yavuz ve Özkan, 2007: 55,68).



Resim 4.7. Millet Meclisi Binası (<https://onedio.com/haber/cumhuriyetin-onemli-mimarlarindan-vedat-tek-ve-eseri-435067>)

1900-1930 arasında yurdumuzda eğitim ve uygulama yapan İtalyan mimar Guilio Mongeri de Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nin etkileri içinde uygulamalar yapmış bir mimardır (Sözen, 1984: 39). Mongeri, Ankara'da İş Bankası (1929) ve Ziraat Bankası (1929) merkez yönetim binalarını tasarlamakla görevlendirilmiştir. İş Bankası (Resim 4.8), kent merkezinde üçgen bir arsa üzerinde kurgulanmış beş katlı bir yapıdır. Ana giriş, özellikle vurgulanmış olan dar açılı köşede yer alır. Betonarme karkas strüktür, Ankara'nın yerel taşını taklit eden yapay bir cepheyle giydirilmiştir. Neo-rönesans üslubun etkilerini yansıtan simetrik cepheler, Birinci Ulusal Mimarlık hareketinin ilkelerine uygun biçimde, klasik Osmanlı dönemine ait sivri kemerler, geniş saçaklar ve oyma silmeler gibi yapı öğeleriyle donatılmış ve birçok bezeme unsurlarıyla süslenmiştir (Yavuz ve Özkan, 2007: 55,68).



Resim 4.8. İş Bankası
(www.arkitera.com)



Resim 4.9. Ziraat Bankası
(www.arkitera.com)

Mongeri'nin Ankara'daki ikinci banka binası daha görkemli bir şekilde tasarlanmış olan Ziraat Bankası'dır (Resim 4.9). Beş katlı bina merkezdeki hol çevresinde düzenlenmiş ve köşelerde genel çatı düzeyinin üzerine çıkan kare planlı kuleler yerleştirilmiştir. İş Bankası'nda olduğu gibi burada da betonarme strüktür taş cephenin arkasına gizlenmiştir. Arka ve yan cepheleri daha yalın tasarlanan yapının ön cephesi zengin bir biçimde bezenmiştir. Büyük köşe kuleleri ve aşırı yüksek tutulmuş katları ile Ziraat Bankası, yakın çevresiyle, özellikle de caddenin karşısındaki Tekel Başmüdürlüğüyle karşılaştırıldığında ölçeğini kaybetmiş gibi görünür. Yine Mongeri tarafından tasarlanmış olan Tekel Başmüdürlüğü ise, 1920'lerin ulusal üslubunun alçak gönüllü ve çekici bir örneğidir. Yalın bir anlayışla tasarlanmış olan L planlı ve üç katlı binanın köşesinde, ahşap bir kubbe ile örtülmüş geniş ahşap saçaklara sahip sekizgen bir kule bulunmaktadır. Yavuz'a göre; "Alçak gönüllü, iyi dengelenmiş tasarımı ve eski şehrin kent dokusuna gayet iyi uyum sağlayan mütevazî ölçeğiyle Tekel Başmüdürlüğü binası (Resim 4.10), gereksiz bir anıtsallık eğilimi göstermeyen, birinci ulusal mimarlık döneminin başarılı temsilcilerinden biri olarak değerlendirilmelidir" (Yavuz ve Özkan, 2007: 55,68).



Resim 4.10. Tekel Başmüdürlüğü (www.boyutpedia.com)

Guilio Mongeri'nin Ulusal Mimarlık Akımı etkisinde yetişen bir öğrencisi olan ve bazı uygulamalarında çalışan bir diğer mimar Arif Hikmet Koyunoğlu'dur.



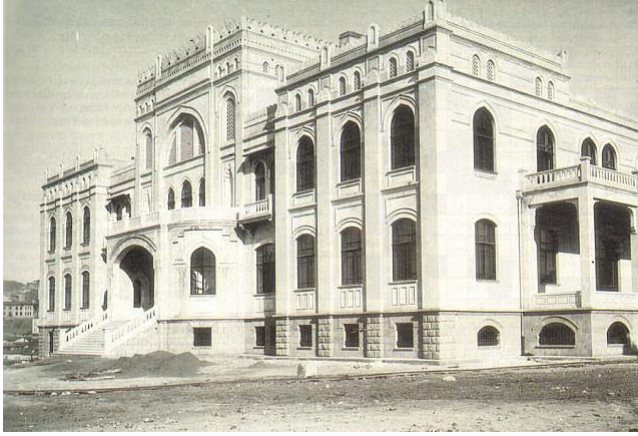
Resim 4.11. Hariciye Vekâleti
(www.arkitera.com)



Resim 4.12. Etnografya Müzesi (<http://picssr.com/tags/oldankara/interesting/page5>)

Arif Hikmet Koyunoğlu yapılarını birçoğu gösterişli ön cephelerinin gerisinde basit strüktürler gizleyen anıtsal yapılardır. 1927 yılında tamamlanan Hariciye Vekâleti Binası (Resim 4.11) gösterişli cephesiyle Koyunoğlu'nun anıtsalcılığının tipik bir örneğidir. Yapıda simetrik düzen vurgulanmak için ön cephenin her iki ucu ve giriş bölümü öne doğru taşırılmıştır. Ayrıca bu bölümler üzerine mermerden, bezemeli alınlıklar yerleştirilmiştir. Benzer bir tutumla tasarladığı Etnografya Müzesi'nin (1925-28) (Resim 4.12) simetrik planı, tek kubbeli yüksek bir hol çevresindeki dikdörtgen sergi salonlarından ve daha gerideki iki katlı idari bölümden oluşmaktadır. Binanın her ucundaki ön salonlar simetriyi vurgulamak için dışa doğru taşırılmıştır. Cumhuriyetin en güzel anıtlarından biri

olarak değerlendirilen bina, 1938 yılında Atatürk için geçici bir anıt mezar olarak seçilmiştir (Yavuz ve Özkan, 2007: 55,68)



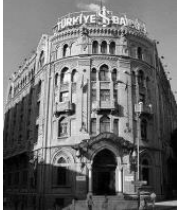
Resim 4.13. Türk Ocağı Binası (www.arkitera.com)

Koyunoğlu'nun, Ankara'daki son yapısı kültürel etkinlikler için tasarlanmış, günümüzde Devlet Resim ve Heykel Müzesi olarak kullanılan, Türk Ocağı binası (1924-30) (Resim 4.13) olmuştur. Önemli kültürel aktivitelere, bilimsel toplantılara, uluslararası seminerlere ev sahipliği yapacak olan yapı, betonarme karkas sisteme sahip olup, kalın kesme taşla yapılmış bir duvar ile dıştan giydirilmiştir. Ön cephe Birinci Ulusal Mimarlığın alışlagelmiş bezeme öğeleri ile gösterişli biçimde düzenlenmiştir. Sonuç estetik anlamda ilgi çekiciyse de, amacı Türk kültür yaşamının yeni biçimlerini üretmek olan bir kültür merkezi için kullanılan mimarı üslubun uygun olmadığı noktasında eleştirilmiştir (Yavuz ve Özkan, 2007: 55,68).

Bölüm kapsamında Birinci Ulusal Mimarlık Üslubunda tasarlanan farklı işlevlere sahip yapılar incelenmiş olup; yaygın olarak kullanılan biçimsel özellikler aşağıda verilmektedir;

- cephe mimarisine önem verilmiş,
- simetrik düzenlemeler tercih edilmiştir,
- bina girişleri ve köşeleri belirginleştirilmiş,
- kubbe, kemer ve çıkma gibi yapı öğelerine yer verilmiş,
- cephelerde klasik Osmanlı mimarlığıyla ilişkiyi vurgulayan mukarnaslı veya baklavalı başlıklı mermer sütunları ve çini panolar kullanılmış,
- geniş saçaklar bu dönem yapılarında yaygın olarak kullanılmıştır (Büyük Larousse, 1992).

Çizelge 4.1. Birinci Ulusal Mimarlık Akımı biçimsel özelliklerini gösteren çizelge

SİMETRİK DÜZENLEME				
KEMER KULLANIMI				
ÇIKMA KULLANIMI				
KUBBE KULLANIMI				
GİRİŞ VURGUSU				
KÖŞE VURGUSU				
GENİŞ SAÇAK KULLANIMI				

4.2.2. Tarihseleçiliğe karşı tepkiler: yeni mimarlık arayışları

Bu dönemde Yeni Mimari'nin yaygınlaşmasının en önemli nedeni Bozdoğan'a göre; "Kemalist medeniyet projesinin pozitivist ve rasyonalist önyargılarıyla örtüşen bilimsel iddialarının, Türk mimarlarının profesyonel mücadelesine de çok iyi uyuyor olmasıydı" (Bozdoğan, 2012: 189). Bununla birlikte; 1930'lu yıllarda modern tutumun yayılma nedenleri arasında geçmişin mimarlığının geçersizliğinin anlaşılması ile güncel olma isteği, dışa açılma, bilinçlenme de sayılabilir. Geleneğin katı kurallarının bırakıldığı uluslararası etkilerle tasarlanan yapılar, süslemeden arınmış yalınlık, biçim işlev birliği, iskelet sisteminin getirdiği olanaklarla, birinci ulusal mimarlık tutumundan tümüyle farklı bir anlatım bulmuştur (Aslanoğlu, 2010: 63).

Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nin sonlarına doğru siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel anlamda köklü değişiklikler yaşanmaya başlamış, kaçınılmaz olarak mimarlık da bu ortamdan etkilenmiştir (Sözen, 1984: 167).

18. yüzyılın ikinci yarısında başlamış olan uygulama ve eğitimde yabancı mimarlardan yararlanma tutumu, Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. 1927'de endüstriyi özendirmek amacıyla çıkarılan Teşvik-i Sanayi Kanunuyla, yabancı mimarlar ülkemizde çalışma olanağı bulmuş ve bunun sonucu olarak yabancı mimarların sayısı ve mimarlık ortamına etkileri artmaya başlamıştır (Aslanoğlu, 2010: 55).

1930'lu yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi'nde Guilio Mongeri, Ernst Egli, Martin Elsaesser, Bruno Taut gibi yabancı mimarlar görev yapmıştır. Eğitim kurumlarında görev yapan yabancı mimarlar, belirli bir anlayışta kuşakların yetişmesini sağlamıştır (Sözen, 1984: 168; Aslanoğlu, 2010: 57).

Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki değişimlere paralel olarak İstanbul Teknik Üniversitesi'nde de yabancı mimarlar görev almaya başlamıştır. Bunların başında Avusturyalı Clemens Holzmeister ve Alman Paul Bonatz gelmektedir.

1927'den sonra dünyada, mimarlık alanındaki yeni gelişmeler etkilerini duyurmaya başlayınca, Birinci Ulusal Mimarlık Akımına eleştiriler başlamıştır. Bu arada, Kemalettin Bey'in erken ölümü, Batı'ya açılma çabalarının artması, eğitim kurumlarında Vedat

Bey'in, Guilio Mongeri'nin yerine farklı anlayışta yabancıların getirilmeleri ve ilgili eğitim kurumlarında yapılan değişiklikler, Batıya her alanda yetişme istekleri, yeni bir dönemi de beraberinde getirmiştir (Sözen, 1984: 41).

Dönemin mimarlık ortamının daha net anlaşılabilmesi adına 1927-1940 yılları arasında eğitim çalışmaları ve mimarlık faaliyetleri ile öne çıkan ve dönemi etkileyen yabancı mimarlardan kısaca bahsedilecektir.

Yabancı mimarlar: etkileri, etkinlikleri

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yeni kurulmakta olan devletin kalkınma çabaları içinde, yalnız eğitim kurumlarında değil, pek çok kuruluştaki yabancı uzman ve teknik eleman kullanma eğiliminin sürdürüldüğü bilinmektedir. Özellikle devletçi ekonomi görüşünün egemen olduğu ele alınan dönem içinde yabancı uzmanlardan yararlanma her alanda hızlandırılmıştır (Aslanoğlu, 2010: 55). Bu tutum mimarlıkta ivedi yapı gereksinimlerinin gerçekleştirilmesi için uygulama alanında ve eğitimde -sayıca az olan yerli mimar yetiştirmek üzere- yabancı uzman kullanımı şeklinde kendini göstermiştir (Özer, 1963: 51).

Mimarlık alanında görev almış yabancı mimarlar, ilgili eğitim kurumlarının İstanbul'da bulunması nedeniyle, bu kentte eğitime katkı sağlamışlar bir yandan da özellikle Ankara'da büyük boyutlu eserler vermişlerdir (Sözen, 1984: 168). Bununla birlikte yalnız eğitimci olarak çalışan ya da yalnızca mimarlık faaliyetinde bulunan yabancı mimarlar da olmuştur (Aslanoğlu, 2010: 56).

Ernst Egli

Dönemin oluşumunda katkısı olan yabancı mimarların başında Ernst Egli gelmektedir. 1927 yılında ülkemize gelen Egli, Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitim görevinin (1930-1936 yılları arasında) yanında uygulama çalışmalarında da bulunmuştur. Guilio Mongeri ve Vedat Tek tarafından ulusal mimarlık ilkeleriyle sürdürülen mimarlık eğitimi, 1930'larda Ernst Egli'nin Akademi'ye atanmasıyla yeni bir yön kazanmış, uluslararası ilkeleri temel alan çalışmalar başlamıştır. (Sözen, 1984: 169) Egli, Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki görevi sırasında Alman mimarlık okullarındaki ders programına benzer şekilde; rasyonel, fonksiyonalist bir mimarlık anlayışı önermiştir (Aslanoğlu, 2010: 58).

Ernst Egli, modern mimarlığın uluslararası ilim ve tekniğe dayandığını, yapıyı çevresi ile birlikte düşünmek gerektiğini savunmuştur. Aslanoğlu'na göre:

Yabancı mimarların yaptıkları değerlendirildiğinde Egli'nin yapılarının üstünlüğü fonksiyonel uluslararası mimarlığın iyi örnekleri olmalarıyla kendini belli etmektedirler. Ankara'nın ilk uluslararası mimarlık örneklerinden olan Sayıştay Binası'nın (1928-1930) dış biçimlenmesi o yılların ulusal mimarlık çizgilerini taşıyan çevredeki yapılarla kıyaslandığında 'yeni görüş' ortaya çıkmaktadır. Ankara'daki İsmet Paşa Kız Enstitüsü Binası (1930) ve özellikle İstanbul'da Bebek'te yaptığı villa (1932) yalın biçimleriyle uluslararası tutumun Türkiye'deki uygulamasının en tutarlı örneklerindendir (Aslanoğlu, 2010: 58).

Egli'nin uluslararası üslubun etkilerini taşıyan yapıları Resim 4.14, 4.15, 4.16'da sunulmuştur.



Resim 4.14. İsmet Paşa Kız Enstitüsü (Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.15. Sayıştay Binası (www.boyutpedia.com)



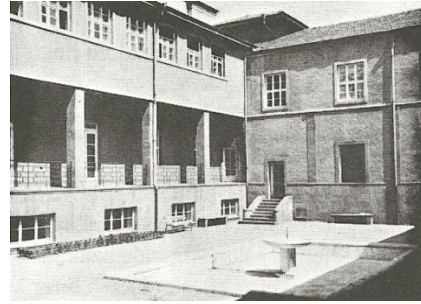
Resim 4.16. Ragıp Devres Villası (<https://www.didierlarocher.org/20turkey-a>)

Diğer uygulama ve tasarımları arasında; Ankara Devlet Konservatuvarı (1927-1928), Yüksek Ziraat Enstitüsü (1928), Siyasal Bilgiler Fakültesi (1935-1936), Atatürk Orman Çiftliği Marmara Köşkü ve Türk Hamamı gibi yapılar bulunmaktadır (Sözen, 1984: 170).

Egli, bu projelerde Alman modernizminin temel ve kolay tanınır özelliklerini kullandı. Kısmen teras olarak kullanılan düz çatılar, sade yüzeyler, pencereler ya da dış denizlikler etrafındaki sürekli bordürler ve giriş olarak yüksek kolonadların kullanılması bunlardan bazılarıdır. Bu binalar Türk ve Alman mimarlık dergilerinde geniş bir biçimde ele alındı ve Türkiye’de ‘Yeni Mimari’nin ilk örnekleri olarak övüldüler (Bozdoğan, 2012: 179). Egli’nin Alman modernizminin özelliklerinden etkilenecek tasarladığı yapılar Resim 4.17, 4.18, 4.19’da sunulmaktadır



Resim 4.17. Devlet Müzik Konservatuvarı
(Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.18. Devlet Müzik Konservatuvarı
(Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.19. Yüksek Ziraat Enstitüsü (Aslanoğlu, 2010)

Devlet Müzik Konservatuvarı’nda Egli bölgesel mimariye olan hassasiyetini göstererek, okulu üç yanında birer kolonad olan avlu etrafında düzenlemiştir. Yüksek Ziraat Enstitüsü’nde ise, benzer şekilde, kampüsün merkez eksenini üzerindeki idari kanadın girişini işaret eden anıtsal bir kolonad kullanmış ve iki ana bloğu L şeklinde bir düzenlemeyle yerleştirmiştir (Sözen, 1984: 171).

Yapıların çevresiyle birlikte düşünülmesini ve modern mimarlığın uluslararası tekniğe dayandırılmasını ülkemizde ilk savunulardan biri olan Ernst Egli, bu düşüncelerini tasarımlarına da aktarmıştır. Egli geçmiş dönemlere ait mimari elemanların tekrar

kullanılmasına sıcak bakmamış, fonksiyonel, uluslararası mimarlığın ülkemizdeki örneklerini ortaya koymuştur (Sözen, 1984: 171).

Clemens Holzmeister

Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki gelişmelerin ardından 1938'de Yüksek Mühendislik Mektebi'nde¹ de Emin Onat'ın inisiyatifıyla, akademideki benzer sistematik modernleşme reformlarına girildi. İsviçre'de eğitim alan ve 1934'de mezun olan Emin Onat, İstanbul Teknik Üniversitesi'nde Alman-Avusturya ekolü modernizmin kurumsallaştırılmasında ve Clemens Holzmeister ile Paul Bonatz'ın burada ders vermeye davet edilmesinde etkili oldu. (Bozdoğan, 2012: 87) İstanbul Teknik Üniversitesi'nde görevlendirilen iki yabancı mimardan bir tanesi olan Clemens Holzmeister Türkiye'de oldukça fazla uygulama olanağı bulmuştur. Üniversitedeki kısa süreli öğretim üyeliğinin yanı sıra, özellikle Ankara'da birçok önemli kamu kurumunun tasarım ve yapımında görev almıştır (Sözen, 1984: 173).

Bunlar içerisinde; Milli Savunma Bakanlığı (1928-1930), Genelkurmay Başkanlığı (1929-1930) (Resim 4.20), Ankara Ordu Evi (1930-1933), Harp Okulu (1930-1935), Cumhurbaşkanlığı Köşkü (1931-1932) (Resim 4.21), Merkez Bankası (1931-1933) (Resim 4.23), İçişleri Bakanlığı (1933-1935) (Resim 4.22), Bayındırlık Bakanlığı (1933-1934) (Resim 4.19), Yargıtay (1933-1934) (Resim 4.25), Emlak Bankası (1933-1934) (Resim 4.24), Türkiye Büyük Millet Meclisi (1938-1960) sayılabilir. Bu yapılarda gözlenen ortak niteliklerin başında yalınlaşma isteği gelmektedir. Bununla birlikte bir yandan bölgesel mimarlığa eğilim, diğer yandan devletin varlığını vurgulamak amacıyla seçmeci tutum yapıların büyük bölümünde görülmektedir. Kamu yapılarında anıtsal boyutlarda öğeler kullanmasına karşın, diğer yapılarında bölgesel mimarlığa yönelme gözlemlenmektedir. Anıtsal ve simetrik düzenlemeler, düz çatı görünümü altında saklanan kiremitli çatılar, eş büyüklükte pencere sıralarının oluşturulması yapılarında sıklıkla görülen özelliklerdir (Sözen, 1984: 174).

1 1944 yılında Yüksek Mühendis Mektebi İstanbul Teknik Üniversitesi'ne dönüştü.



Resim 4.20. Bayındırlık Bakanlığı
(Aslanoğlu, 2010)



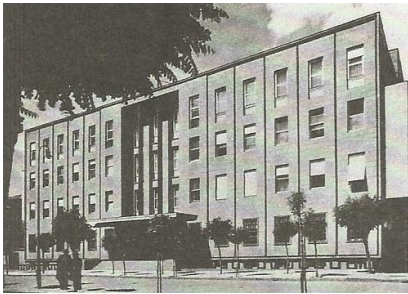
Resim 4.21. Genelkurmay Başkanlığı
(www.arkitera.com)



Resim 4.22. Cumhurbaşkanlığı Köşkü (<http://v3.arkitera.com/h35380-erken-cumhuriyet-istanbulu-bir-mimari-direnme-odagi-mi.html>)



Resim 4.23. İçişleri Bakanlığı (Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.24. Merkez Bankası
(Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.25. Emlak Bankası Ankara Şubesi
(Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.26. Yargıtay (<http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/res/rev/trindex.htm>)

Bruno Taut

Türkiye’de eğitim ve uygulama çalışmalarında bulunmuş bir diğer önemli mimar Bruno Taut’tur. Ülkemizde yalnızca iki yıl geçirebilmiş olan Taut, ülkemizde kaldığı kısa sürede özellikle okul yapılarıyla ün kazanmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğretim üyesi olarak da görev alan mimarın ülkemizdeki ürünlerinin başında; Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi (1937) (Resim 4.27), Ankara Atatürk Lisesi (1937-1938) (Resim 4.29), Asım Kömürcüoğlu ile birlikte), Cebeci Ortaokulu (1938) (Resim 4.28), Trabzon Lisesi (1937) İzmir Kız Enstitüsü (1938) ve Atatürk’ün Katafalkı (1938) gelmektedir (Sözen, 1984: 174).



Resim 4.27. Dil Tarih Coğrafya Fakültesi (Aslanoğlu, 2010)

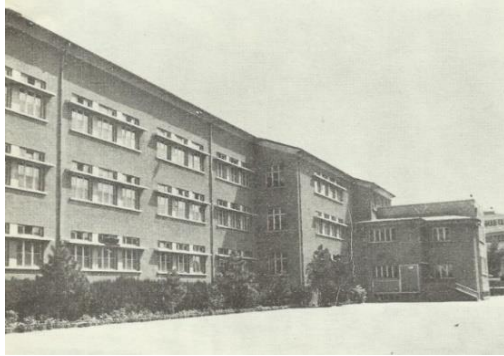
Bozdoğan’a göre;

“Kare pencerelerle delinmiş taş kaplama cephesi ve en tepesinde Atatürk’ün ünlü -Hayatta en hakiki mürşit ilimdir.- yazısıyla Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi sade ve etkileyici bir yapıdır. Yuvarlatılmış bir duvarı ve tek bir köşe sütunu olan asimetrik giriş sayvanı ağır ve klasik bir görünüşü olan binaya daha modern bir vurgu kazandırmıştır.” (Bozdoğan, 2012: 88)

Yapıları akılcı ve fonksiyonel anlayışla biçimlenmiş olmakla birlikte (Aslanoğlu, 2010: 60); Taut modern mimarinin milli bir karaktere de sahip olması gerektiğine inanıyordu, fakat mimarinin milliyetçi siyaset amacıyla kullanılmasına da şiddetle karşı çıkıyordu Taut bu konudaki düşüncelerini şu şekilde aktarır:

Hiç şüphesiz sathi görüşlü bir taklitten sakınmak lazımdır. Yoksa bu temayül hissi romantizme, yani yanlış anlaşılan bir nasyonalizme kaçmış ve kaymış olur ki bunun sonu kitsch denilen çirkin bir özentiyeye varır. Anlaşılmamış milli mimari ne kadar taşkınlıkla istenirse o kadar çabuk bu akıbete düşülür... her milli mimari fenadır fakat her iyi mimari millidir (Bozdoğan, 2012: 290)

Taut’un Ankara’da yaptığı Cebeci Ortaokulu ve Atatürk Lisesi, özellikle kütle ve cephe düzeni yönünden aynı dönemde yapılan birçok okul binasını etkilemiştir (Aslanoğlu, 2010: 60-61).



Resim 4.28. Cebeci Ortaokulu, 1938
(Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.29. Ankara Atatürk Lisesi, 1937-38
(<http://v2.arkiv.com.tr/p5313-ataturk-lisesi.html>)

Bruno Taut’un mimarlık ortamına katkısı yapı üretimlerinin yanı sıra “Mimari Bilgisi” isimli kitabıyla da olmuştur. Mimari Bilgisi Taut’un mimarlık anlayışını ortaya koyan bir kuram kitabıdır. 1938 yılında yayımlanan eser, başta öğrencileri olmak üzere herkesin

yararlanabileceği bir kaynak olarak; uzun yıllar bu alanda tek kitap olarak kalmıştır (Sözen, 1984: 174).

Martin Elsaesser

Martin Elsaesser de bu dönemde ülkemizde kısa süre bulunmuş yabancı mimarlardandır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyeliğinin yanı sıra, Ankara Ulus'ta Sümerbank Genel Müdürlük binasını (Resim 4.30) yapmıştır (Sözen, 1984: 175). Aslanoğlu'na göre yapı, girişinde biçimci, saçak altı düzeninde gelenekselci, alçak kütlede Ankara taşını kullanmasıyla belgeselci ve ofis kütlelerinde ise uluslararası tutumuyla dikkati çekmektedir (Aslanoğlu, 2010: 61).



Resim 4.30. Sümerbank genel müdürlük binası (Aslanoğlu, 2010)

Yukarıda aktarılanlardan da anlaşılacağı gibi söz konusu dönemde diğer alanlarda olduğu gibi mimarlıkta da -hem eğitimci hem de uygulamacı olarak- yabancı mimarlardan faydalanılmıştır. Yabancı mimarlar hem kendi ülkelerinin mimari özelliklerini, hem de uluslararası üslubun etkilerini ürettikleri yapılara aktarmışlardır. Örneğin ülkemizde en çok yapı üretimi gerçekleştirmiş mimarların başında gelen Ernst Egli; fonksiyonel uluslararası mimarlığın ülkemizde başarılı kabul edilen örneklerini verdiği gibi (Ragıp Devres Villası, İsmet Paşa Kız Enstitüsü, Sayıştay Binası), Alman modernizminden etkilenecek tasarladığı yapıları da (Devlet Müzik Konservatuarı, Yüksek Ziraat Enstitüsü) bulunmaktadır. Yine ülkemizde oldukça fazla uygulama olanağı bulmuş olan Celemens Holzmeister'in ise Ankara'da gerçekleştirdiği kamu yapılarında anıtsal neo-klasik üsluptan yararlanırken, diğer taraftan da bu üsluba ait anıtsallık özelliğini insan ölçeğinde tutma kaygısı da

yapılarından okunabilmektedir. Holzmeister'in yapılarına bakıldığında neo-klasik üslupla birlikte modern mimarlığa ait unsurları birlikte kullandığını söylemek mümkündür. Yapı üretimlerinin yanında yabancı mimarlar görev aldıkları okullarda da kendi üsluplarını öğretim sistemine aktarmışlardır ve yeni nesil Türk mimarların yetişmesinde de etkili olmuşlardır. Tüm bunların sonucu olarak da yabancı mimarların dönemin oluşumundaki katkılarını yadsımak mümkün değildir.

Yerli mimarlar

Yabancı mimar ve eğitimcilere zaman içerisinde tepkiler de olmuştur. Kamu yapılarının büyük bölümünün tasarım ve uygulamalarının yabancı mimarlar tarafından yapılıyor olması tepkilerin önemli nedenlerindendir. Bu durum hem Türk mimarların önünün kapanması, hem de yabancı mimarların varlığı nedeniyle ulusal mimarlık anlayışının gelişmemesinden dolayı eleştirilmiştir. Türk mimarlar ise gittikçe sayıları artan yabancı mimarlara karşı mücadelelerini dönem boyunca sürdürmüşler ve yabancı mimarlara sağlanan imkânlar olmaksızın yapı üretimlerini gerçekleştirebilmenin yollarını aramışlardır (Sözen, 1984: 175).

Yabancılar karşısında yerli mimarların tutumu ya ulusçuluk duyguları içinde bir ulusal mimarlık, ya da devrimler paralelinde uluslararası mimarlık yaratma isteği şeklinde gerçekleşmiştir. Aslanoğlu'na göre; yabancı mimarların kendi mimarlık tutumlarını yürütmelerinin olumlu yanı; buna karşı tepki olarak, Türk mimarının geçmişten kurtularak yeni akımlara duyarlılığının belirmesi ve uluslararası mimarlık çabaları içine girmese olmuştur (Aslanoğlu, 2010: 54). Bununla birlikte, Türk öğrenciler bu dönemde yükseköğretim için yurtdışına gönderilmiş ve dönüşlerinde eğitim yaptıkları ülkelerdeki anlayışı ülkemize aktarmışlardır.

Sözen'e göre koşullar zorlanarak da olsa, yerli mimarlar uluslararası üslup ilkelerine göre mimarlık yapabilme olanakları aramaya başlamışlardır. Bu örneklerin yayılmasında farklı sebepler söz konusudur. Bunların en önemlisi salt tarihsel geçmişe yönelmenin yeterli olmadığına anlaşılmıştır. O yıllarda toplumun her alanında söz konusu olan dış dünyaya açılma isteği mimarlarımızı da etkilemiştir (Sözen, 1984: 178).

Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi sonrasında, yabancı mimarların yanı sıra, yerli mimarların da mimarlık ortamına katkıları olmuştur. Bu dönemde yerli mimarların sıklıkla konut yapıları, az sayıda kamu yapısı ürettikleri görülmektedir. Bu mimarların başında; Seyfi Arkan, Bekir İhsan Ünal, Şevki Balmumcu, Bedri Uçar, Semih Rüstem, Şekip Akalın, Abidin Mortaş, Celal Biçer, Zeki Sayar, Sedat Hakkı Eldem gelmektedir (Sözen, 1984: 175)

Seyfi Arkan

Güzel Sanatlar Akademisi'nin, Vedat Tek atölyesinde çalışmış, daha sonra Berlin Yüksek Teknik Okulu'nda eğitim görmüş, Hans Poelzig'in yayında çalışmış ve 1933 yılında yurda dönmüştür. Akademi'de öğretim üyesi olarak çalışmasının yanı sıra, çok sayıda tasarım ve uygulama da yapmıştır. Özellikle Çankaya Hariciye Köşkü (Resim 4.31) yarışmasında birincilik ödülü almasından sonra, Atatürk'ün özel mimarı olmuştur. Mimari eserlerinden bazıları; Florya Cumhurbaşkanı Deniz Köşkü (1935-1936), Florya Yaverlik Dairesi(1935-1936), Florya İçişleri Bakanı Köşkü (1936-1937), Çankaya Misafir ve Başbakan Köşkü (1936-1937), İller Bankası Genel Müdürlük Binası (1936-1937) (Resim 4.32), İzmir Halkevi (1938-1939), Üçler Apartmanı (1933-1934)'dır. Seyfi Arkan dönemin en yoğun yapı üreten mimarlarından (Sözen, 1984: 175,176).



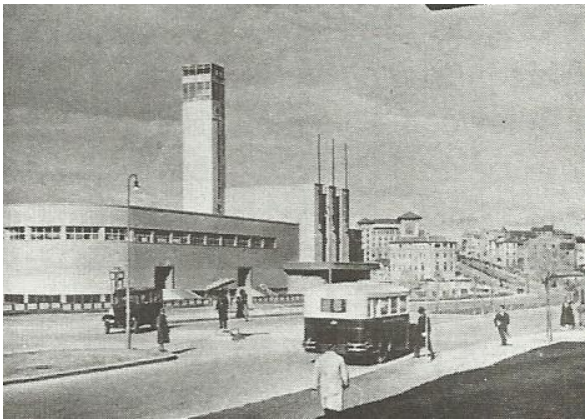
Resim 4.31. Hariciye Köşkü, 1933-34 (Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.32. İller Bankası, 1935-37 (<http://www.arkitera.com/etiket/6838/seyfi-arkan>)

Şevki Balmumcu

Şevki Balmumcu uluslararası gelişmeleri takip eden bir mimar olmasına karşın, yapı üretimi çok fazla olamamıştır (Sözen, 1984: 176). 1933 yılında, Ankara Sergi Evi (Resim 4.33) için hazırladığı proje birincilik ödülü almıştır. Çağdaş ilkelere sahip, ilerici bir yorum getirdiği bu proje, yerli mimarların başarısını göstermesi açısından da önemlidir. Bir dönemin simgesi olan bu yapı, sonraki yıllarda Paul Bonatz tarafından Devlet Opera Binası'na dönüştürülmüş ve mimari niteliği değişmiştir (Sözen, 1984: 176).



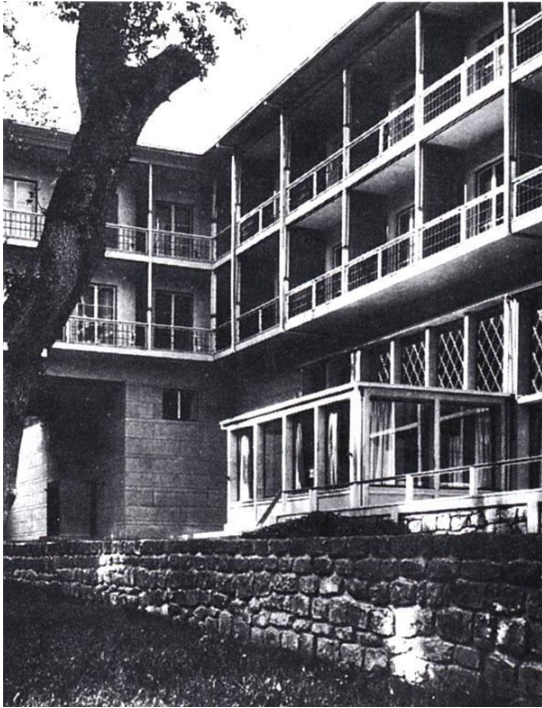
Resim 4.33. Sergi Evi, 1933-34 (Aslanoğlu, 2010)

Sedad Hakkı Eldem

Cumhuriyet dönemi mimarlığının her aşamasında var olan Sedad Hakkı Eldem 1924 yılında bitirdiği Güzel Sanatlar Akademisi'nde Mongeri'nin öğrencisi olmuş ve sonraki

yıllarda Akademi’de eğitimci olarak görev almıştır. 1928-1930 yılları arasında ise Berlin ve Paris’te önemli mimarların yanında çalışmıştır (Sözen, 1984: 176).

Sedad Hakkı Eldem Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı’nın her döneminde adını duyurmuştur. Mimarlık anlayışındaki ilk evresi; Avrupa’dan döndükten sonraki yıllara rastlar. Bu dönem yapılarında modernist etkiler görünür. Yalova Termal Oteli (Resim 4.34), Ankara İnhisarlar Umum Müdürlüğü, Elektrik Şirketi/SATIE bu dönemin ürünleridir (Sözen, 1984: 177).



Resim 4.34. Yalova Termal Oteli, 1934-1937 (<http://v2.arkiv.com.tr/p2756-yalova-termal-oteli.html>)

4.2.3. Uluslararası üslubun Türkiye’deki yansıması: yeni mimarlık

Amerika ve Avrupa ülkelerinde yapı teknolojisinin gelişimi, ekonomik ve sosyal değişimlerin sonucunda doğan yeni mimarlık özellikle Fransa, Hollanda ve Almanya’da erken 1920’lerden başlayarak ilk örneklerini vermiştir. Daha sonra, uluslararası platformda genişleyip yaygınlaşmaya başlamış, pek çok ülkede ve Türkiye’de de bu akımın temel ilkeleri yapılarda uygulanmıştır. 1930’a kadar Batılı ülkelerdeki mimarlık gelişmelerinden, pek etkilenmeyen Türkiye’de, 1930 sonrasında benzer biçimsel uygulamaların yapılmaya başladığı görülmüştür (Aslanoğlu, 2010: 63).

Batı ve Orta Avrupa’da gelişen modern mimari akımın diğer kıta ve ülkelerde etkilerini göstermeye başlaması ile farklı bölgelerin, farklı iklimsel, topoğrafik öğeleri mimari ürünlere yansımıştır. Bir bölge için rasyonel olan biçim, farklı bir bölge için uygun bulunmamış ve bunun sonucunda biçim zenginliği ortaya çıkmıştır. Böylece bölgeler veya kıtalararası karşılıklı enformasyon birikimleri yeni sentezlerin doğmasına sebep olmuştur (Sözen ve Tapan, 1973: 186).

1930’da cumhuriyetin resmi gazetesi Hakimiyet-i Milliye’de başyazıda Yeni Mimari’nin gelişi : “Birkaç seneden beri dünyanın her tarafında yeni asrın yeni mimarisi inkişafa¹ başlamıştır. Genç mimarlar artık eski zihniyet ve ananeleri kırarak hakikate doğru yürümektedirler...Şayan-ı memnuniyettir ki Ankara’da yapılan bazı yeni inşaat bu mimarinin tezahüratındandır. Yeni mimari bize de gelmiştir.” cümleleriyle yer bulmuştur.

Bozdoğan, gazetelerin bütünleşmiş bir milli bilincin oluşumundaki önemleri göz önünde bulundurulduğunda, bir gazete başyazısının modern mimariye ayrılması, cumhuriyet rejiminin mimariye güçlü bir ideolojik anlam yüklediğine işaret eder. Hakimiyet-i Milliye’deki yazı, halkı Avrupa’da evrimleştiği haliyle Modern Hareket’in temel ilkelerine aşına kılmayı amaçlıyordu ve büyük ölçüde Uluslararası Modern Mimarlık Kongresi’nin (CIAM) 1928 tarihli bildirisinden alıntı yapıyordu. Yazıda ‘zamanın ihtiyaçlarını idrak etmek mecburiyeti’, ‘makine ve sanayinin içtimai² hayat üzerine etkisi’ ve ‘rasyonel, mantıki ve ihtiyaca muvafık’ olmanın önemi vurgulanıyordu (Bozdoğan, 2002: 171).

Cumhuriyet rejimi ‘yeni mimariyi’, yaratmaya çalıştığı toplumun en uygun imajı olarak savunuyordu. Türkiye’de yeni gelişen mimarlık mesleği de bu resmi programa canı gönülden katıldı. Yeni mimari; akademik tasarım teorilerinin ve yöntemlerinin, yeni malzemeler ve yeni inşaat teknikleri, yeni toplumsal ve kurumsal ihtiyaçlar ışığında sorgulanmasına verilen addı. Farklı bileşenlerin rasyonel düzenlenişine daha işlevsel bir yaklaşım getiriyordu ve arazi koşullarını, malzemeleri, iklimi, maliyeti vs. tasarım etkeni olarak hesaba katmayı gerektiriyordu (Bozdoğan, 2002: 174). Türk mimarlar en baştan beri Yeni Mimari terimi üzerinde ısrar ediyor ve Uluslararası Üslup terimini kullanmayı reddediyorlardı. Bunun nedeni Yeni Mimari araziye, programa, iklime ve bağlama verilen en rasyonel cevaptı ve tanım gereği milli olduğunu düşünceleriydi (Bozdoğan, 2012: 196).

1 açığa çıkma, gelişme

2 toplumla ilgili, toplumsal, sosyal

Yeni mimarinin yaygınlaşmasının önemli sebeplerinden biri de konuyla ilgili yapılan yayınlardır. 1931’de Güzel Sanatlar Akademisi’nde mimarlık tarihi ve şehircilik profesörü olan Celal Esat Arseven, önemli kitapçığı ‘Yeni Mimari’yi yayımladı. Kitapta; modernizmin biçimsel ve estetik ilkelerini -düz çatılar ve teraslar, konsollar ve balkonlar, serbest cepheler ve yatay pencereler, piloti ve açık planlar- gündeme getirerek, bu ilkeleri onlara şekil veren ‘mantıksal ölçütler’ ve ‘çağdaş ihtiyaçlar’la ilişkili olarak ele almıştır. Özellikle, mimarinin tarifini kökten değiştirmekte olan yeni malzemelerin oynadığı rolü vurgulamıştır (Bozdoğan, 2002: 178).

Yeni Mimari’nin çıktığı yıl olan 1931’de, Zeki Sayar, Abidin Mortaş, Sedad Hakkı Eldem, Şevki Balmumcu ve Abdullah Ziya yönetiminde, ‘Mimar’ dergisi de yayımlanmaya başlamıştır. 1941’e kadar (o tarihte Yapı adlı yeni bir dergi çıkmaya başlayacaktır.) mimari konusundaki tek uzmanlık yayını olan Arkitekt, Türkiye’de modernist mimarlık mesleğinin oluşumuna tanıklık eden birincil belgedir. 1930’lar boyunca burada, Türk mimarların projeleri ve yazılarının yanı sıra, düzenli olarak yer verilen “Başka Ülkelerde Mimari” bölümünde Avrupa ve dünyanın geri kalan bölümlerinden modern binalar da yayımlandı (Bozdoğan,2012: 178-179).

İsmail Hakkı 1929’da yazdığı ‘Mimaride Kübizm ve Türk Ananesi’ yazısında ‘bir hacimler sanatı’ ve ‘mimaride motiflerin ilgası¹’ olarak tanımladığı kübizmi “ne bir keşif ne de bir nazariye², bir asırdan beri Avrupa cemiyetlerini sıkıştırmakta olan yeni ihtiyaçların zaruri bir sonucu” olarak tanımlıyordu. Aynı zamanda betonarmenin keşfini de birçok yeni imkân açan, çağın en büyük keşfi olarak vurguluyordu (Bozdoğan, 2012: 188,189).

Bedrettin Hamdi’nin Mimar dergisinde 1934 yılında çıkan yazılarında, Yeni Mimari’nin bütün tipik biçimsel unsurları, mantıksal, yapısal ya da işlevsel bir açıklamaya bağlanıyordu:

Yirminci asır mimara birçok yeni imkânlar, makul vasıta ve çareler vermiştir. Eskinin tek tek pencerelerine karşı, yeni inşaat istediğimiz tülde³ şerit pencere temin edebiliyor. Dahili taksimatı, duvarlara tabi olmayan istediğimiz ebatta yapabiliyoruz. Duvarların kalınlıkları her katta aynı olabiliyor, çünkü duvar artık taşıyıcılıktan çıkmıştır. Duvarın vazifesi inşai değil tahaffuzidir.⁴ Göz, kulak ya da hararet için bir mani olmaktan ileri gidemez. Köşelerde direksiz pencere kullanılabilir. Kiremit çatının yerinin düz damlar tutmaya başladı. Ahşap doğramalar yerini demire terk ediyorlar. Merdiven penceresi yukarıdan aşağıya yekpare olabilir. Gerek harici görünüşteki ve gerek inşaattaki bu birçok çarelerin arasındaki en mantıkisini⁵ ve yerine uyarını bulmak mimarın işidir (Bartok’tan aktaran Bozdoğan 2012: 190).

1 (bir şeyin varlığını) ortadan kaldırma

2 kuram

3 uzunluk

4 korunma ile ilgili

5 mantıklı

Behçet Ünsal da modernizmin evrensel ve bütünüyle rasyonel bir öğreti olduğu savına başvurarak, toplumsal modernleşme ile mimari form arasında benzer bir korelasyon kuruyordu. 1939'da halka seslendiği bir radyo programında, mimarların Yeni Mimari'yi benimsemelerini medeniyet terimleriyle açıklıyordu. Bu bir üslup tercihi ya da moda değil, tarihi bir zaruret, bir asrılık¹ işaretiydi:

Lisanımıza giren bu yeni kelimeler (kübik yapı, konfor) ve yaşama şeklimize tesir eden bu tarzı hayat, evrensel ve sosyal bir değişimin bizim memlekette sirayet eden akislerinin² birer ifadeleridir. Makine asrımızın görüş ve telakki tarzlarının ve yaşama şartlarının eskisine göre değişmiş ve farklı olmasıyla ki bizim geniş sofaları olan zengin ve büyük ahşap evleri kullanmak artık ağır gelmektedir. Yuvarlak çıkıntılı, köşe pencere, yeni şekil yuvaya, apartmana taşınmanın zarureti işte budur (Herf'ten aktaran Bozdoğan, 2012: 191).

Ünsal'ın sözlerindeki mesaj, modern formların ve tasarım ilkelerinin, Türkiye'de henüz bir gerçeklik haline gelmemişse de, evrensel bir olgu olan ve bu yüzden de herkes kadar bizim de olan 'makine çağının' rasyonel ürünleri olduklarıydı. Behçet Ünsal'ın zihniyet ve hayat tarzındaki değişikliklerden köşe pencerelerine ve yuvarlak çıkmalara yaptığı retorik sıçrama, modernist polemiklerin karakteristik özelliği idi. Verili koşullarda tasarım sorunlarını çözen teknik bir uzman olan mimardan, söz konusu koşulları değiştirmek gibi daha geniş bir misyonu olan medeniyet aktörü olan mimar fikrine yapılan retorik sıçramalar da öyle. Bu sıçramaların ilki, ikincisini meşrulaştırıyordu; rasyonalite ve uzmanlık, toplum mühendisliği ve teknokrasi söylemlerini temellendiren zeminler haline geldi. Mimarlar toplumu dönüştürüp yeniden inşa eden aktörler olma şeklindeki bu daha geniş rolü yüceltiyorlardı, böylece toplumdaki konumları yükseliyordu (Bozdoğan, 2012: 192).

Yeni mimariye yayınlarda sıklıkla yer veriliyor ve yeni mimari uygulamalarının ülke adına gereklilik ve toplumsal hayatta yapılan yenilik ve değişimlerin bir tamamlayıcısı olduğu üzerinde duruluyordu. Bununla birlikte mimar da yeni bir kimlik kazanıyor; sadece mesleğini uygulayan bir uzman değil, ülkenin koşullarının değiştirmesinde rol sahibi olan bir noktaya yükseliyordu. Yeni mimariyle ilgili yapılan yayınlarla birlikte mimarlık okullarında programlarda yapılan birtakım değişiklikler ve okullarda öğretim üyeliği görevini de yürüten mimarlar da dönemin mimarlık ortamının oluşumunda oldukça etkili olmuştur.

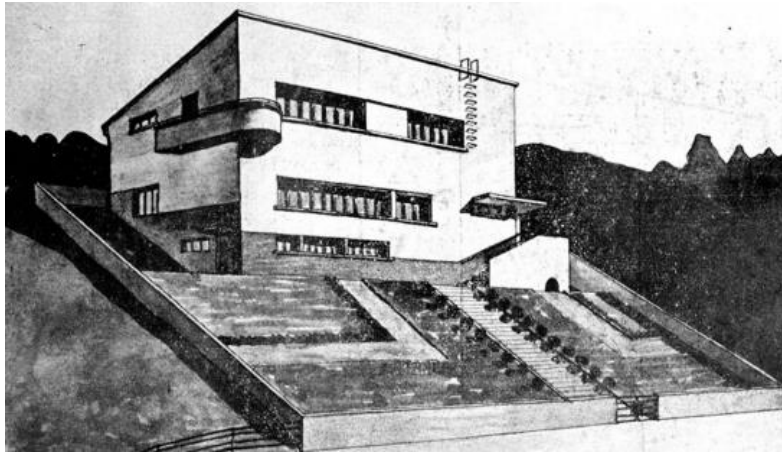
1 çağdaşlık

2 yankı

Daha önceki bölümde bahsedildiği gibi; Güzel Sanatlar Akademisi'nin mimarlık bölümünde, 1926'dan sonra köklü değişiklikler yapıldı. Bölüm başkanlığına getirilen Ernst Egli tarafından müfredat yeniden düzenlenerek; klasik beaux-arts¹ modelinin yerine, Avrupa modernizminin rasyonalist ve işlevci ilkeleri getirildi. Egli'nin stüdyo asistanı Almanya'da eğitim görmüş olması nedeniyle Avrupa'daki yeni gelişmelere aşina olan Arif Hikmet Holtay'dı. Her ikisi de Akademinin 1928 mezunlarından olan Sedat Hakkı Eldem ve Seyfi Arkan da 1930'ların başlarında asistanlığa alındılar. 1930'ların modernist profesyonel söylemini, yayınları ve mimari ürünleriyle büyük ölçüde bu kuşak belirlemiştir (Bozdoğan, 2012: 176).

Bozdoğan'a göre;

Türkiye'de çalışan birçok Avrupalı mimar arasında, ülkeye Yeni Mimari'yi getirme unvanını, hem eserleri hem de eğitimci rolüyle Ernst Egli elinde tutar. Egli'nin stüdyosundaki öğrencilerin yayımlanmış projeleri, planın önceliğini ve işlevsel organizasyonunu ve sade cepheleri ve okulun klasik geleneklerinden köklü bir biçimde kopan hacimsel bir estetiği gösterir. Mimar'ın 1931'de çıkan ilk sayısında, Egli'nin öğrencilerinden olan Edip Hikmet'in belirgin bir biçimde 'kübik' villa projesi, akademideki yeni yönelimi temsil eden bir örnek olarak sunuluyordu. Projede mevcut olan, düz çatılar, konsollar, yuvarlak balkonlar, yatay şerit pencereler ve süslemenin azlığı, halk arasında 'Kübik Mimari' olarak tanınan 'Yeni Mimari'nin karakteristik özellikleriydi (Bozdoğan, 2012: 179-180).



Resim 4.35. Ernst Egli'nin öğrencisi Edip Hikmet'in öğrenci projesi (Bozdoğan, 2012)

Bu yıllarda konut mimarisi, (düz çatılar, dairesel dönüşler, geniş teraslar, konsollar ve yuvarlak köşeler gibi) daha kanonik modern form ve özelliklerin en çok görünürlük kazandığı alanların başında gelmektedir (Bozdoğan, 2002: 203).

1 18. Yy ile 20. Yy'n ilk yıllarında Avrupa ve Amerika'da egemen olan Yeni Klasik bir mimarlık akımıdır. Bu akımın ana destekçisi Paris'teki Ecole des Beaux Arts olmuştur. Antikiteye özgü biçim öğeleriyle bezeli görkemli yapılar tasarlamayı amaçlayan eklektisist bir eğilimdir.

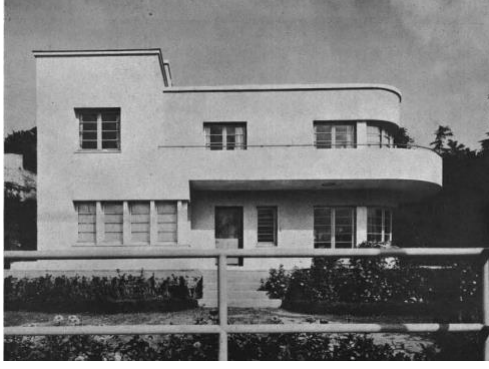
Kübik pürist biçimler

Aslanoğlu'na göre; Uluslararası Üslubun yerli mimarlar tarafından yapılan ilk örnekleri 1930'dan öncelere gider. Sırrı Arif tarafından 1929 yılında İstanbul'da tasarlanan Bekir Bey Evi (Resim 4.36) kütle ve cephe düzeniyle Le Corbusier'in kübist-pürist konutlarını anımsatmaktadır (Aslanoğlu, 2010: 308).



Resim 4.36. Bekir Bey Evi (Aslanoğlu, 2010)

Giriş üzerindeki konsol çıkma, çatı biçimi, çatı arasına ışık sağlayan dairesel pencere, yalın pencerelerin yatay düzeni, Le Corbusier'in 1920'lerde tasarladığı konutların özellikleriyle benzerlik göstermektedir. Aslanoğlu, bu yapıların da temel karakteristiğinin; düz çatı, teras, kübik kütle anlayışı, simetriden kaçış, geniş cam yüzeyler ve özellikle yatay şerit pencereler gibi Uluslararası Üslubu belirleyen öğeler olduğunu belirtmektedir (Aslanoğlu, 2010: 308). Aynı şekilde Bozdoğan, 1930'larda İstanbul'daki villaların ve kira evlerinin modernist biçimsel repertuvarının ana özelliklerinin; düz çatılar, yuvarlak köşeler ve çıkmalar, geniş teraslar, konsollar ve metal parmaklıklar olduğunu vurgulamıştır (Bozdoğan, 2010: 204).



Resim 4.37. Bebek'te villa-Edip Erbilin
(Aslanoğlu, 2010)

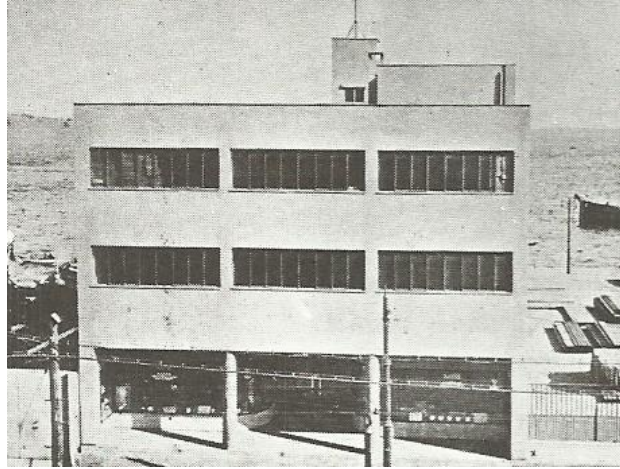


Resim 4.38. Bağlarbaşı'nda villa-Münci Tangör
(Aslanoğlu, 2010)

Birinci Dünya Savaşı sonrası, ilkeleriyle Uluslararası Mimarlığa katkılarda bulunacak, 1925-1935 yılları arasında etkin olan Pürist Akımın biçimsel özellikleri Türkiye'de de yankı bulmuştur. Yalın geometrik kutulardan oluşan düz çatılı kütlelerde pürist ilkelerin uygulandığı mimari, dönem boyunca özellikle konut yapılarında uygulanmıştır (Resim 4.37) (Resim 4.38) (Aslanoğlu, 2010: 64).



Resim 4.39. Bayan Firdevs Evi
(Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.40. S.A.T.I.E -Elektrik Şirketi Deposu
(Aslanoğlu, 2010)

Dönemin tipik pürist yapıları Sedat Hakkı Eldem tarafından tasarlanmış ve İstanbul, Teşvikiye'de Bayan Firdevs Evi'nde 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 Amedee Ozenfant'ın ortaya attıkları pürist-kübist estetiğin temsilcileri olmuşlardır (Aslanoğlu, 2010: 64).

Yüzey modernizmi

Bu dönem konutlarında sıklıkla kullanılan kübik mimari, diğer taraftan kamu yapılarında da farklı bir yorumla uygulanmıştır. Klasik biçimde tasarlanmış, statik ve çoğunlukla simetrik olan bu yapıların cephelerine, kübik ve dörtgen hacimlerle derinlik kazandırılmaya çalışılmıştır. Ankara’da 1930’ların birçok kamu yapısında görülen bu özellik; özellikle Holzmeister ve Egli’nin tasarımlarından etkilenilmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Aslanoğlu’na göre; Avrupa’daki Modern Hareket’in savunduğu mekânsal akışlar, serbest planlar bu yapılarda bulunmamakta, yalnızca cephelerde bulunan kübik (Resim 4.41-42-43) ya da ters T (Resim 4.44) şeklindeki çıkmalar, bir çeşit ‘yüzey modernizmi’ ortaya çıkarmaktadır (Aslanoğlu, 2010: 74).



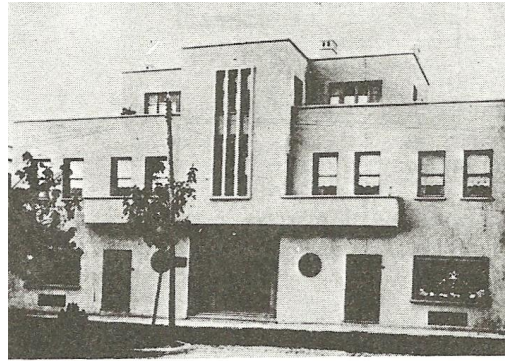
Resim 4.41. Orduevi Binası (C. Holzmeister, 1929-33) (Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.42. Eski Sayıştay Binası (C. Holzmeister, 1929-30) (Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.43. Bayındırlık ve İskan Bakanlığı Binası (Holzmeister, 1934) (Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.44. Tekel Binası (Tahir Tuğ, 1935) (Aslanoğlu, 2010)

Bozdoğan’na göre de; Erken Cumhuriyet’in birçok kamu binasının, Modern Hareket’in kanonik estetiğiyle pek ilgisi olmayan, klasik biçimde tasarlanmış, süssüz/sade cepheleri kübik ve dörtgen hacimlerle derinlik kazanmaktaydı. Tahir Tuğ’un eserleri –örneğin, Antalya (1934) ve Konya’da (1935) yaptığı İnhisarlar Müdürlüğü İdare Binaları- Holzmeister tarafından sık sık kullanılan pencere açıklıklarındaki ters T çıkmalarıyla karakteristik örneklerdir. Akademideki birçok öğrenci projesi, Ernst

Egli'nin 1920'lerin sonlarında getirdiği uzun düzenler, şahnişinler¹ ve kolonadlar gibi klasik unsurların yanı sıra kübik çıkmaları da benimsiyordu. Bozdoğan; bu yaygın yüzey modernizminin sadece işlevsel ya da teknik ölçütlerle ya da sadece ithal estetik anlayışlarla açıklanamayacak kendine özgü bir estetik kaygılar kümesinin - cepheler üzerindeki çıkma ve girinti efektleri, ışık ve gölge, orantılar vs.,- varlığını vurgulamakta ve bu durumu; Cumhuriyet Ankara'sına özgü, bu özellikleri Türkiye'ye getiren yabancı mimarların bireysel kişiliklerinden, Ankara'nın yerli taşının farklı dokusu ve rengine kadar birçok etkene bağlı bir modernizm olarak tanımlamaktadır (Bozdoğan, 2012: 203).

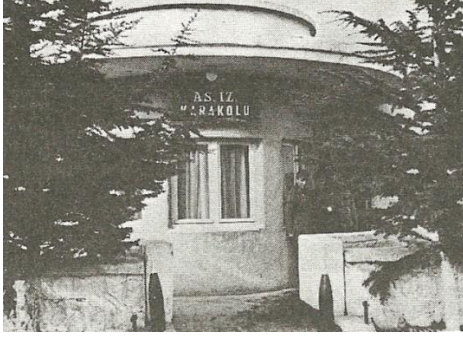


Resim 4.45. Ernst Egli'nin Akademi'deki öğrencisinin Bağdat'taki Türk Sefareti için yaptığı tez projesi (Bozdoğan, 2012)

Yarım silindir form ve dairesel girişler:

1930-1940 yılları arasında tasarlanan yapılarda, yüzey modernizmi olarak tariflenen dörtgen hacimli girinti ve çıkmalar dışında da birtakım biçimsel benzerlikler gözlemlenmektedir. Kütlelerde saf geometrik biçimler aranırken, bu yıllara özgü olarak yarım silindirin kullanıldığı örnekler de görülmektedir (Resim 4.46-47-48-49).

1 cumba



Resim 4.46. Atatürk Orman Çiftliği
Jandarma Karakolu, Nafia
Vekaleti İnş. Dairesi-1934
(Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.47. Genel Kurmay Başkanlığı Binası
C. Holzmeister, 1927-30
(Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.48. Refik Saydam Merkez Hıfzısıha
Enstitüsü, T.Jost-R.Örley, 1932
(Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.49. Dr. Celal Bey Evi, İlyaszade
Arif Hikmet, 1932
(Aslanoğlu, 2010)

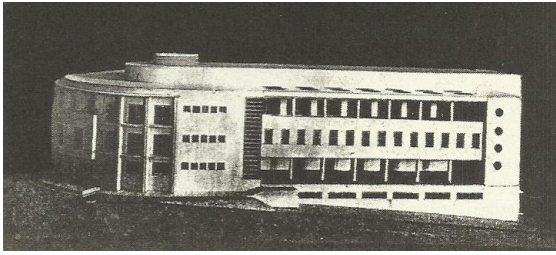
Bazı yönetim ve hizmet yapılarında da dairesel planlı köşe girişleri görülmektedir. Farklı büyüklüklerde ve farklı arazilerde bulunan birden fazla binada, yuvarlak bir köşeden girip, dairesel bir mekâna çıkmak gibi bir tarzın gelişmiş olduğu görülmektedir (Resim 4.50-51-52-53).



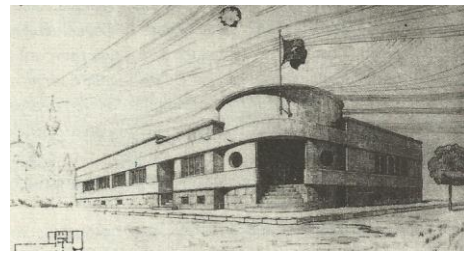
Resim 4.50. İzmir Ziraat Okulu, 1932
(Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.51. Gazi İlkokulu, Necmettin Emre,
1934 (Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.52. Sivas CHP Binası ve Halkevi,
E.N. Uzman-N. Asal, 1939
(Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.53. Yalova CHP Binası ve
Halkevi, S. Çetintaş, 1934
(Aslanoğlu, 2010)

1930'ların genel mimarlık kültürünün yaygın bir başka modernist özelliği de özellikle İstanbul'da bulunan yuvarlak köşeli apartmanlardı. Yuvarlak köşeye dayalı "akış çizgisi" estetiğine sahip bu apartmanlar (Resim 4.54-55), Erken Cumhuriyet Döneminin sembolü haline gelmişti (Bozdoğan, 2002: 203).

Aslanoğlu'na göre:

Tasarıma süreklilik ve dinamizm gibi kavramları getiren dışavurumcu mimarlardan Erich 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 (Aslanoğlu, 2010: 82).



Resim 4.54. Levent Apartmanı, İstanbul,
1932 (Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.55. Bereket Apartmanı, İstanbul
(Aslanoğlu, 2010)

Biçimsel açıdan 1930 dönemi yapılarında girişlerin tasarımlarında yaygın görülen özelliklerden bazıları; girişler yarım silindirik uzantılar içindedir ve genelde dairesel merdivenlerle ulaşılır, ya da girintiler içine alınarak girişe yön verici şekilde bir veya iki tarafı yuvarlatılmıştır (Aslanoğlu, 2010: 82) (Resim 4.56-57).



Resim 4.56. Harbiye'de Apartman
(Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.57. Gazi Caddesi'nde Apartman
(Aslanoğlu, 2010)

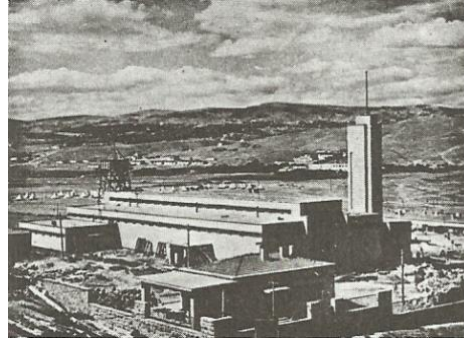
Yatay formla dikey ögenin kompozisyonu

Dönemin başka bir özelliği olan uzun yatay bir bloğu ya da bir grup yatay bloğu, belirgin bir dikey öğeyle -bir saat kulesi ya da bacayla- birleştirilen kompozisyonlar, 1900'ler sonrası Batılı örnekleri anımsatacak biçimde kullanılmışlardır. Yatay bloğun bir ya da iki ucunu yuvarlaklaştırmak da, belki bir gemi ya da transatlantiğe de uzak anıştırmalarda bulunarak, binanın algılanan modernliğini arttıran ek bir özellikti. 1930'larda Ankara'da yapılmış üç önemli bina, bu biçimsel kompozisyona örnek teşkil

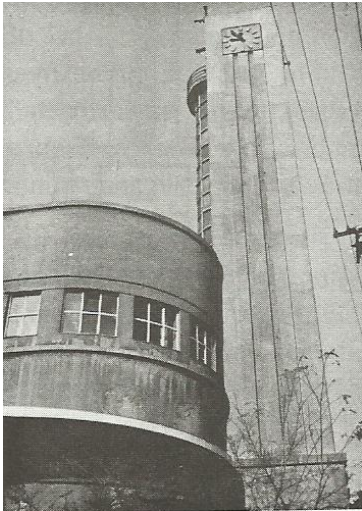
eder: Sergi Evi (1933) (Resim 4.58), Çubuk Barajı'nın Filtre İstasyonu (1936) (Resim 4.59) ve yeni garın lokanta-gazinosu (1937) (Resim 4.60). Farklı işlevleri olan bu üç bina, onların ikonografik açıdan belirgin bir biçimde 'Cumhuriyet binası' kılan ortak bir estetik dili paylaşmaktadır. Bu estetik dilin olası kaynakları, dergilerde örnekleri sunulan çağdaş Avrupa yapıları ve mimarların birbirlerinin son eserlerine yaptıkları 'metinler arası' göndermelerdir (Bozdoğan, 2002: 199-200).



Resim 4.58. Sergievi, Ş. Balmumcu, 1933-34 (Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.59. Filtre İstasyonu Binası, 1935-36 (Aslanoğlu, 2010)



Resim 4.60. Gar Gazinosu, 1938 (Aslanoğlu, 2010)

Modernizmle gelen bu anlatımı değerlendirirken Türkiye'ye özgü yerel farklılıklardan da bahsetmek gerekir. Türkiye'de Yeni Mimari'nin Batılı ülkelerde olduğu şekliyle bir sanayi temeli bulunmamaktadır. Bozdoğan bu durumu şöyle açıklamaktadır:

1930'ların önemli bir bölümünde, Türkiye'deki inşaat sanayii çok yoksul bir durumdaydı. Sadece birkaç tane çimento fabrikası vardı ve 1937'ye kadar ülkede hiç demir ve çelik üretilmiyordu. Betonarme inşaatın temel malzemeleri –çimento ve çelik- ithal ediliyordu. Düz çatılar için kullanılan yalıtım malzemeleri, önemli inşaat ekipman ve makineleri ve Avrupa ince yapı malzemeleri ve sabit mobilyalar da ithal ediliyordu. İnşaat malzemelerini ithal edip ülkenin dört bir yanına nakletmenin yüksek maliyeti,

Yeni Mimari'nin önemli kamu binalarının ötesinde yaygınlaşmasının önünde en önemli engeldi. Betonarme inşaatlarının başlıca malzemesinin ithal edilmesinin yanı sıra, betonu döküp karıştırma, ithal edilen parça ve bileşenleri arazide montajlama ve yeni inşaat makinalarını kullanma becerilerine sahip işçi sayısı da çok azdı (Bozdoğan, 2002: 207).

Bir başka farklılık ise; modern mimarinin tarihinin ilk bölümleri, özellikle de tasarım eğitiminin zanaat üretiminden sınai üretime geçişe uygun olarak reforma tabi tutma konusundaki önemli tartışmalar ve inisiyatifler Türkiye bağlamında yaşanmamıştır. Farklı ülkelerdeki çeşitli sanat ve zanaat etkinliklerinin –Avusturya'daki Werkstatte, Almanya'daki Werkbund'un- Türkiye'de muadili yoktu ki bu da Türk modernizminin problemlerindendi.. 1932'de Ankara'da Amele Mektebi kurulmasına karşın; okul artan talebi karşılamakta yetersizdi ve geleneksel sanatlar üzerinde odaklanması, betonarme ve yeni malzemelerin işçiliği sorununu hala çözümsüz bırakıyordu (Bozdoğan, 2012: 209).

Bölüm kapsamında, Türk modern mimarlığının ortaya çıkışı; bu süreçte Batılı ülkelerle benzerlikleri ve farklılıkları ele alınmıştır. Bir sonraki bölüm ise örnek yapı üretimleri üzerinden yapılan karşılaştırmalara ayrılmıştır.

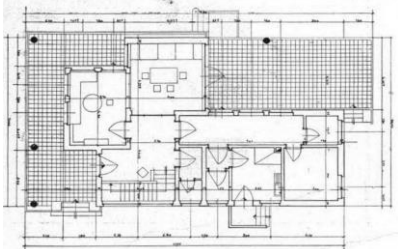
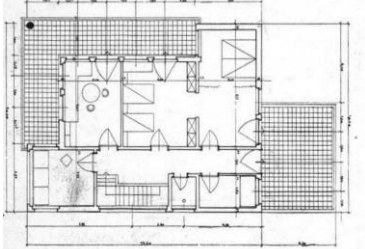
5. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ VE ULUSLARARASI MODERN MİMARLIK ÖRNEKLERİNİN BENZERLİK KAVRAMI ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

Yaşanan süreçlerin göz önünde bulundurularak, gelişen sonuçların değerlendirilebilmesi için, önceki bölümlerde; Endüstri Devrimi ve Modern Mimarlık, sonrasında Türkiye'nin yaşadığı Endüstri Devrimi ve Erken Cumhuriyet Dönemi Modernleşme Projesi devamında gelişen Erken Cumhuriyet Dönemi Modern Mimarlığından bahsedilmiştir. Karşılaştırmanın son aşaması olarak bu bölümde; Erken Cumhuriyet Dönemi ve uluslararası Modern Mimarlık ürünleri; kütle kompozisyonu, cephe kurgusu, iç-dış ilişkisi, plan kurgusu, iç mekân tasarımı ve malzeme kullanımı başlıkları altında karşılaştırılacak, yapıların benzerlik ve farklılıkları ortaya konulacaktır. Tüm bu bilgiler ışığında sonuç bölümünde ise Cumhuriyet ideolojisi olan modernleşmenin mimarideki yansımasının modern mimarlığa öykünme, taklit mi olduğu yoksa bu süreçte yeni cumhuriyetin olağanüstü şartlarda kendi sınırlarını çizirken mimarisinde de kendine özgülüğü, kendi şartlarını değerlendirerek koruyup koruyamadığı tartışılacaktır.

5.1. Dr. İhsan Sami Garan Evi - Villa Savoye

5.1.1. Dr. İhsan Sami Garan Evi

Çizelge 5.1. Dr. İhsan Sami Garan Evi görselleri ve öne çıkan özellikleri

Dr. İhsan Sami Garan Evi	Mimar Seyfi Arkan	Yapım Yılı 1933
		
Dr. İhsan Sami Evi fotoğrafları (http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/38/322.pdf)		
		
Dr. İhsan Sami Evi kat planları (http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/38/322.pdf)		
<u>Yapının Öne Çıkan Özellikleri</u> -Asal geometrik formlarla oluşturulan kütle kompozisyonu -Yataylık vurgusu -Zemin katın geri çekilerek yapının kolonlarla yerden yükseltilmesi -Düz çatı kullanımı -Manzaraya açılan teras ve balkon -Sade ve yalın malzeme kullanımı		

Seyfi Arkan tarafından İstanbul Suadiye’de Bağdat Caddesi üzerinde geniş bir bahçe içerisinde inşa edilen konutun zemin katında; iki oda, mutfak, kiler, duş ve hizmetçi odası ile terasa açılan ve binanın güney cephesinde yer alan güneş salonu bulunmaktadır. Birinci katta; banyo, yatak odaları ve manzaraya açılan teras yer almaktadır. Dr. İhsan Sami Evi; modern yaşantıya sahip bir doktorun ihtiyaçlarını karşılayabilecek ölçüde konfora sahip olarak tasarlanmıştır (Arkitekt, 1934).

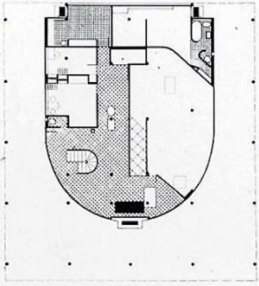
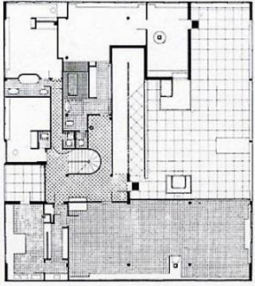
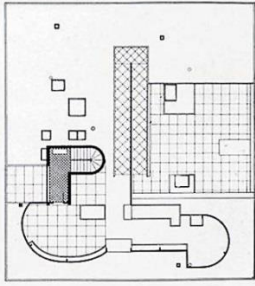
Dr. İhsan Sami Evi'nin kütleli özelliklerine baktığımızda; zemin katta kitlede yapılan boşaltma ve dairesel kolonlarla yapının yükseltildiği gözlemlenmektedir. Çıkma yapan ve diğer cephede de devam eden geniş teraslar yapının yataylık vurgusunu arttırmaktadır. Köşede kitlenin zemin katta içeri çekilmesi de bu vurguyu desteklemektedir. Yan cephelerde bant pencere kullanımı görülmektedir.

Yapının uluslararası modern mimarlığa referans veren özellikleri;

- Yalın geometrik formların kompozisyonundan oluşması ve düz çatılı formuyla pürist yapıları anımsatmaktadır.
- Zemin kat içeri çekilerek Le Corbusier'in pilotilerine benzer düşey taşıyıcılarla yükseltilmiştir.
- Köşe dönen balkona açılan pencereler incelendiğinde, farklı mekânlara denk gelen pencerelere ve kapıların eş büyüklükte, yan yana kurgulandıkları görülmektedir. Balkona bakan tüm yüzeyler şeffaf olarak kurgulanmış olup, eş büyüklükte şeffaf bölümler arasında düşey taşıyıcılar bulunmaktadır. Le Corbusier'in bağımsız cephelerinin anımsatmakta, fakat cephe taşıyıcıdan bağımsızlaştırılamadığı için tam olarak aynı etkiyi yaratamamaktadır.
- Wright'ın yapılarında olduğu kadar vurgulu olmamakla birlikte, Dr. İhsan Sami Evi'nde yataylık etkisi göze çarpmaktadır.
- Yarı açık mekânlarla (teras ve balkonlar) iç mekân–dış mekân ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır.
- İç mekân fonksiyonuna göre şekillenen dış kütle geometrisine sahiptir.
- Yapının yan cephesinde bant pencere kullanımı görülmektedir.

5.1.2. Villa Savoye

Çizelge 5.2. Villa Savoye görselleri ve öne çıkan özellikleri

Villa Savoye	Mimar	Yapım Yılı
	Le Corbusier	1928-31
		
Villa Savoye fotoğrafları (https://en.wikipedia.org) (http://www.archdaily.com)		
		
Villa Savoye kat planları (https://www.khanacademy.org)		
<u>Yapının Öne Çıkan Özellikleri</u> -Asal geometrik formlarla oluşturulan kütle kompozisyonu -Yataylık vurgusu -Zemin katın geri çekilerek yapının pilotilerle yerden yükseltilmesi -Şerit pencere kullanımı -Düz çatı ve manzaraya açılan çatı bahçesi -Sade ve yalın malzeme kullanımı -Serbest plan ve esnek iç mekân kurgusu -Serbest cephe tasarımı		

Le Corbusier'in en tanınmış yapılarından olan Villa Savoye; Seine nehri manzaralı geniş bir alana kurulmuştur. Kare planlı yapı Le Corbusier'nin piloti dediği kolonların üzerinde yükseltilmiştir (Roth, 2002: 645).

Villa Savoya tasarımı, Le Corbusier'in 1926'da yayımlanan makalesinde vurguladığı beş noktanın hepsini bir araya getirmektedir:

1. Kolon (Piloti): Kolonlar bütün yükleri alarak taşırlar ve duvarları taşıyıcı olmaktan kurtarılırlar.
2. Bağımsız taşıyıcı: Yapının taşıyıcı iskeleti ve duvarları fonksiyonel yönden birbirinden

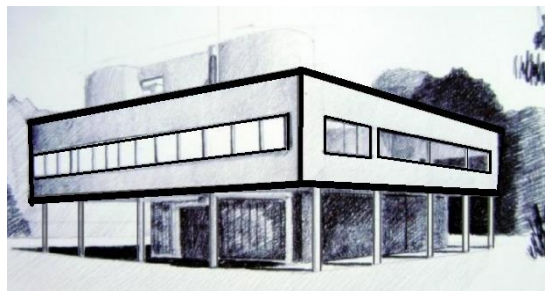
bağımsızdır. Bu ilke yalnız yapının dış duvarları için geçerli olmayıp aynı zamanda içteki bölme duvarları içinde söz konusudur.

3. Bağımsız plan: Le Corbusier betonarme iskeleti sadece bir teknik gereç olarak değil, fakat aynı zamanda bir estetik öge olarak kullanılmıştır. Bölme duvarları ise yalnızca iç mekânı tanımlayıcı öğelerdir.
4. Bağımsız cephe: iskelet konstrüksiyonun doğrudan bir sonucu olup cepheyi teşkil eden perde duvarlar taşıyıcı iskeletten bağımsız olarak bulunmaktadır.
5. Çatı bahçesi: Düz çatılar kullanılabilir hale gelmiştir. Zeminde binanın kapladığı alan kadar çatıda bahçe yapmak imkânı doğmuştur (Giedion'dan aktaran Kortan, 1986: 46).

Zemin katta boşaltılan kitle pilotilerle yerden yükseltilmiştir. Le Corbusier yapının taşıyıcı iskeleti ve duvarlarını birbirinden bağımsızlaştırmış, böylelikle cephe tasarımında daha esnek davranabilmiştir. İç mekânda benzer bir durum da yine taşıyıcı kolonlarla bölme duvarların birbirinden bağımsızlaştırılmasıyla yaşanmış, bölme duvarlar yalnızca iç mekânı tanımlayıcı öğeler olarak tasarlanmıştır. Le Corbusier düz çatıyı da kullanılabilir hale getirerek çatı bahçesi yapmıştır (Kortan, 1986: 46). Birincil geometrik formların kullanıldığı Villa Savoye Pürist üslubun ilkelerini de yansıtmaktadır.

5.1.3. Yapıların benzerlikleri üzerinden karşılaştırılması

Çizelge 5.3. Dr. İhsan Sami Evi ve Villa Savoye karşılaştırması

DR İHSAN SAMİ EVİ		VİLLA SAVOYE
		
DR İHSAN SAMİ EVİ- VİLLA SAVOYA		
Karşılaştırma Başlıkları	Benzerlikler	Farklılıklar
Kütle Kompozisyonu	Zeminden Yükseltme	İhsan Sami Evi’nde zemin katla birlikte, birinci katta da içeri çekme vardır.
	Yataylık Vurgusu	
	Zemin Katın İçeri Çekilmesi	
	Zemin ve Birinci Katların Kütlede Farklılaştırılması	
	Teras Çatı Kullanımı	
Cephe Kurgusu	Şerit Pencere kullanımı	
İç-Dış İlişkisi	Manzaraya teras ve balkonlar aracılığıyla yönelim	Villa Savoya’da iç-dış ilişkisinin daha güçlü kurgulanmış olması
Plan Kurgusu		Villa Savoya’daki serbest plan kurgusu, alt kat ile üst kat arasındaki sürekliliğin İhsan Sami Evi’nde bulunmaması
Malzeme Kullanımı	Sade ve yalın malzeme kullanımı	

Kütle kompozisyonu ve cephe kurgusu:



Resim 5.1. Dr. İhsan Sami Evi

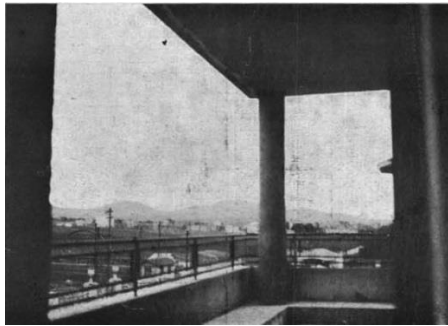


Resim 5.2. Villa Savoye

Asal geometrik formlarla oluşturulmuş kütle biçimlenmesi, her iki yapıda da bulunmaktadır. İki yapı da içeri çekilen zemin kat ve taşıyıcılarla zeminden yükseltilmiş dikdörtgen prizma şeklinde yükselen üst kat biçimlenmesine sahiptir. Bunlarla birlikte kütle kompozisyonunda dikkat çeken başka bir güçlü unsur, yataylık vurgusudur. Her iki yapıda da; yapıların zeminden yükseltilmelerinin, şerit pencere kullanımının (Dr. İhsan Sami Evi'nde yan cephede), yapıların bitişlerini tutan düz çatıların, zemin katların üst kat hizasından içeri çekilerek kütlenin altının boşaltılmasının hep bu yatay vurguya hizmet ettiği gözlemlenmektedir.

Bunlara karşın yataylık vurgusunun Villa Savoye'da, Arkan'ın konutuna göre çok daha güçlü olduğu göze çarpmaktadır. Örneğin Dr İhsan Sami Evi'nde pencereler arasında bulunan düşey betonarme elemanlarla yatay vurguya karşın, düşey dengesinin de gözetildiği görülmektedir. Villa Savoye'da ise şerit pencereler ve pencerelerde kullanılan naif düşey doğrama kayıtları yataylığı daha vurgulu hale getirmektedir. Bununla birlikte Villa Savoye'da zemin katta içeri çekilmenin de daha fazla olduğu ve bu durumun üst kattaki kütle biçimlenmesini ve yataylığı daha vurgulu kıldığı söylenebilir.

İç mekan- dış mekan ilişkisi



Resim 5.3. Dr İhsan Sami Evi Terası
(<http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/38/322.pdf>)



Resim 5.4. Villa Savoye Terası (<https://www.metalocus.es/en/news/villa-savoye-le-corbusiers-machine-inhabit>)

Villa Savoye'da kapalı mekânlar ile açık mekânlar arasındaki akışkanlığın çok güçlü olduğunu, teraslar ile kapalı oturma mekânları arasındaki sınırların belirsizleştiğini vurgulamak gerekmektedir. Teras binanın sınırları içine alınmış ve oturma mekanıyla bütünleştirilerek, kapalı ve açık mekanlar arasında akışkanlık sağlanmıştır. İç içe geçmiş yaşama alanlarının içerisinde çıkan uzun bir rampa üst terasa uzanmaktadır. Böylelikle

hem açık ve kapalı mekânlar arasında, hem de alt ve üst katlar arasında süreklilik sağlanmaktadır.

Dr. İhsan Sami Evi’nde ise her iki katta manzaraya ve bahçeye açılan geniş terasların yer aldığı ve iç-dış ilişkisinin bu teraslar üzerinden kurulduğu görülmektedir.

Plan kurgusu

Her iki yapıda da zemin ve birinci katların kütsel olarak birbirinden farklılaştığı gözlemlenmektedir. Buna bağlı olarak iki yapının da içten dışa şekillendiğini söylemek mümkündür.

Bu benzerliğe karşın, plan düzenlemelerinde karşımıza çıkan farklılıklar da söz konusudur. Villa Savoye’da sabit olmayan duvarlarla sağlanan serbest ve değişebilen mekân anlayışı, Arkan’ın konutunda yerini net ve işlevlerine göre ayrılmış odalara bırakmaktadır. Dolayısıyla Villa Savoye’da mekânlar arasındaki hem yatay hem düşeydeki akışkanlık İhsan Sami Evi’nde bulunmamaktadır.

Malzeme kullanımı

Yalın ve net geometriyi destekleyen bir diğer unsur ise düz beyaz boyalı duvarlar ve sade ve yalın malzeme kullanımıdır. Dr İhsan Sami Evi’nde balkon korkuluklarının oldukça sade tutulduğu, küçük tutulan pencerelerde doğrama kayıtlarının da mümkün olduğunca az miktarda kullanıldığı görülmektedir.

Sonuç olarak;

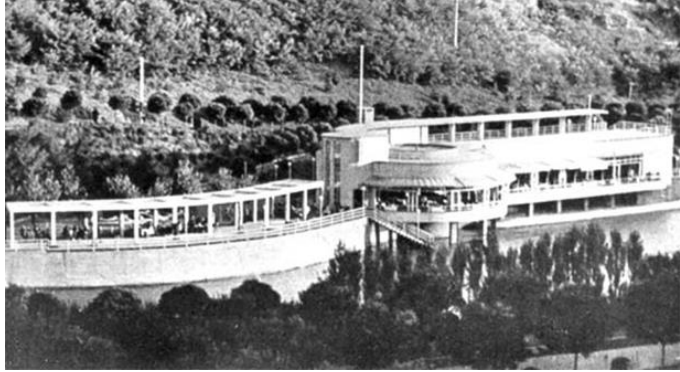
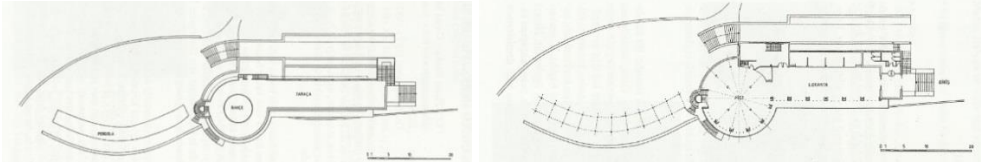
- Kütle biçimlenmesinde asal geometrik formların kullanılması,
- Yapıların zeminden yükseltilmesi ve taşıyıcıların ön plana çıkarılması,
- Zemin kat ve birinci katların plan ve kütsel olarak birbirinden farklılaşması,
- Plana göre şekillenen dış kütle,
- Yataylık vurgusu,
- Teras çatı kullanımı
- Şerit pencere kullanımı,

- Teras ve balkon kullanımı ve bununla iç-dış mekân ilişkisinin sağlanması
- Malzeme kullanımında sadelikten yana tutum iki yapının benzer özelliklerini oluşturmaktadır.

5.2. Çubuk Barajı Gazinosu- De La Warr Pavyonu

5.2.1. Çubuk Barajı Gazinosu

Çizelge 5.4. Çubuk Barajı Gazinosu görselleri ve öne çıkan özellikleri

Çubuk Barajı Gazinosu	Mimar	Yapım Yılı
	Theodore Leveau	1937-38
		
Çubuk Barajı Gazinosu Fotoğrafı (arkiv.com.tr)		
		
Çubuk Barajı Gazinosu Kat Planları (Aslanoğlu, 2010)		
<u>Yapının Öne Çıkan Özellikleri</u> - Asal geometrik formlarla oluşturulan kütle kompozisyonu - Plan ve kütlerde eğrisel hatlar - Kütlerde yataylığın hakim olması - Geniş cam yüzeylerin kullanımı ve düşey taşıyıcıların vurgulanması - Sade ve yalın malzeme kullanımı - Yapının yarı-açık mekânlar, açık mekânlar ve peyzajla birlikte kurgulanması - Suyla kurulan ilişki ve manzaraya yönelim		

Lokanta ve gazinonun (dans pisti) birlikte olduğu yapı, yapının da mimarı olan Theodore Leveau'nun tasarımı olan park alanı içerisinde yer almaktadır.

Yapı, iki farklı kotta tasarlanmıştır. Alt katta mutfak ve servis alanları, birinci katta ise su üzerine taşan ve sütunlar üzerinde duran daire biçimli gazino, ona bitişik olan dikdörtgen biçimli lokanta ve her ikisinin servisleri bulunmaktadır. Önceleri kayıklar, altı boş bırakılan gazinoya bitişik, dairesel formu izleyen merdivene yanaşmaktaydı. Bu kat

düzeyindeki eğrisel formuyla pergolalı teras-rıhtım barajın önünde havuzun her iki yakasını birleştiren köprüye dek uzanarak yapıyı çevresiyle bütünleştirmiştir. Üst kat, üstü örtülü betonarme bir pergolası olan yarı açık bir terastır. Buraya hem dışarıdan, hem içeriden merdivenlerle ulaşılmaktadır. Dans pistinin üstündeki teras bahçe olarak düşünülmüştür (Aslanoğlu, 2010: 237).

Aslanoğlu'na göre yapının yatay gelişen geniş cam yüzeyleri ve beyaza boyalı cepheleri modern akımın sade hatlarını sergilemektedir.

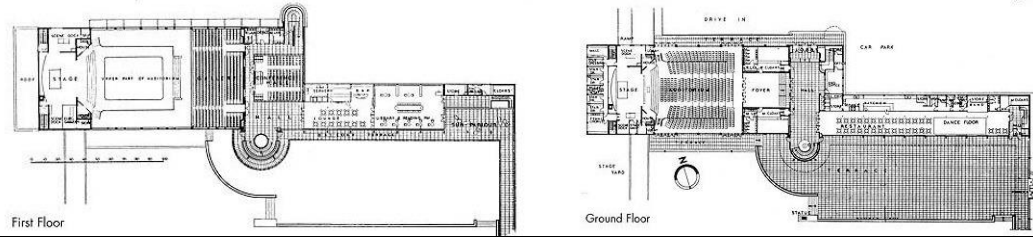
Suyun varlığı nedeniyle şehirden daha serin olan Baraj'da yapılan gazino binası için bittiği sıralarda şu satırlar yazılmıştır: “Bozkırın hasreti, su ve ağaç dekoru içinde yükselen zarif gazino binası Baraj muhitine bir Avrupa sayfiyesi manzarası vermiştir.” (Aslanoğlu, 2010: 237).

Teras çatılı kübik ve silindirik kütleler, yer yer mermer, yapay taş ve Ankara taşı olarak bilinen grimsi pembe bir andezit kaplamalı, açık renkli cepheler, istendiğinde tamamen açılabilir metal çerçeveli camlar ve ayaklar üzerinde duran betonarme kirişler, binayı oluşturan mimari elemanlardır ve bir rasyonel-modernist tasarım yaklaşımını belirtmektedirler. Bina, yenileme çalışmalarına maruz kalmış ve uzun yıllar özgün mimari niteliklerini yitirmiş haliyle kullanılmış ve Haziran 2016'da yıkılmıştır (arkiv.com.tr, 2017)

- Asal geometrik formlardan oluşan kütle kompozisyonuyla pürist üslubu anımsatmaktadır.
- Dairesel çizgileri ve dinamik formuyla ekspresyonist bir niteliğe sahiptir.
- Yapıyı zeminden yükselten düşey taşıyıcılar Le Corbusier'in pilotilerini akla getirmektedir.
- Kütlenin, iç mekânın işlevine ve işleyişine göre şekillendiği görülmektedir.
- Yarı-açık mekânlarla, iç mekânlar ve dış mekânlar arasında ara mekânlar oluşturarak akıcılık oluşturulmaya çalışılmıştır.

5.2.2. De La Warr Pavyonu

Çizelge 5.5. De La Warr Pavyonu görselleri ve öne çıkan özellikleri

De La Warr Pavyonu	Mimar	Yapım Yılı
	E.Mendelsohn, S.Chermayeff	1935
		
De La Warr Pavyonu fotoğrafları (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:De_La_Warr_Pavilion,_Bexhill.jpg)		
		
De La Warr Pavyonu kat planları (http://www.art-architecture.co.uk/architexts/index.php?location_id=81&image=4)		
<u>Yapının Öne Çıkan Özellikleri</u> - Dikdörtgen prizma ve yarım daire silindir formlarla oluşturulan kütle kompozisyonu - Kütle kompozisyonunda yataylığın hakim olması - Suyla kurulan ilişki ve manzaraya yönelim - Geniş cam yüzeylerin kullanımı ve düşey taşıyıcıların cephede vurgulanması - Sade ve yalın malzeme kullanımı - Yapının yarı-açık mekânlar, açık mekânlar ve peyzajla birlikte kurgulanması		

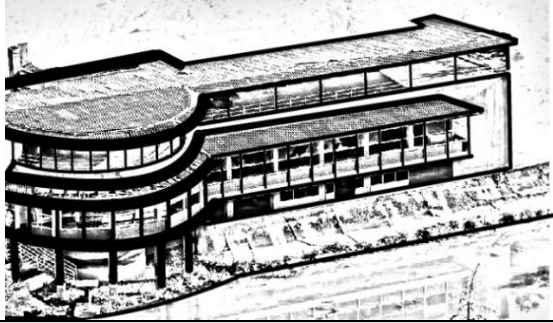
1933 yılında Erich Mendelsohn ve Serge Chermayeff tarafından tasarlanan yapının 1935 yılında inşası tamamlanmıştır. Yarışma sonucunda elde edilen Mendelsohn ve Chermayeff'in projesi iki ana bölüm ve bunları birleştiren cam dairesel fuayeden meydana gelmektedir. Binanın batı kanadını oluşturan eğlence salonu beyaz masif kübik bir forma sahip iken, fuaye ve restoran kanadı cam duvarlardan oluşan daha şeffaf kütlelerdir.

Döner merdivenin dışarıdan görünür olabilmesine imkan veren dairesel cam duvarlarla desteklenen fuaye haricinde binanın geri kalanı yatay ve düz çizgilere sahiptir.

Yapı, asal geometrik formların kompozisyonuyla oluşturulan kütle formuyla pürist bir niteliğe sahip iken; dairesel çizgileri ve dinamik etkisiyle ekspresyonist özellikler de taşımaktadır.

5.2.3. Yapıların benzerlikleri üzerinden karşılaştırılması

Çizelge 5.6 Çubuk Barajı Gazinosu ve De La Warr Pavyonu karşılaştırması

ÇUBUK BARAJI GAZİNO SU		DE LA WARR PAVYONU
		
ÇUBUK BARAJI GAZİNO SU-DE LA WARR PAVYONU		
Karşılaştırma Başlıkları	Benzerlikler	Farklılıklar
Konumu	Su ile ilişkili tasarım	
Plan Kurgusu	Benzer plan şemaları	
Kütle Kompozisyonu	Yataylık vurgusu, Dairesel çizgiler	Çubuk Barajı Gazinosu'nun kısmi olarak yerden yükseltilmesi, De La Warr'da ise kütlenin zemine oturması
Cephe Kurgusu	Geniş cam yüzeyler Düşey taşıyıcıların cephede vurgulanması	Kat sayıları
İç-Dış İlişkisi	Açık ve yarı açık alanlar	Kapalı alanın De La Warr'da daha fazla olması
Malzeme Kullanımı	Sade ve yalın malzeme kullanımı	

Konum

Her iki yapı da suya yakın konumda olan, suyun referans alınarak tasarlandığı ve su ile ilişki kuran yapılardır.

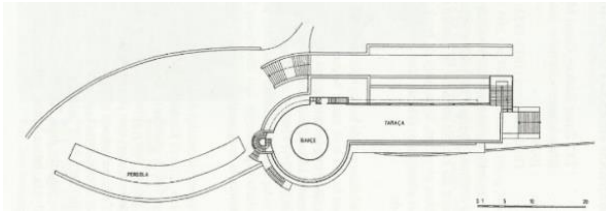


Resim 5.5. Çubuk Barajı Gazinosu
(arkiv.com.tr)

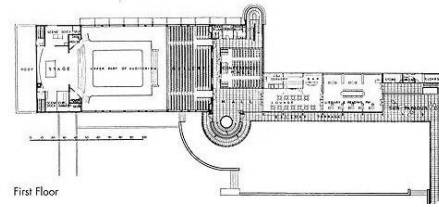


Resim 5.6. De La Warr Pavyonu
(<https://1066heritage.net/de-la-warr>)

Plan Kurgusu



Resim 5.7. Çubuk Barajı Gazinosu Planı
(Aslanoğlu, 2010)



Resim 5.8. De La Warr Planı
(Aslanoğlu, 2010)

Her iki yapı da benzer işlevler barındırmakta, halkın dinlenme ve eğlenme amaçlarına hizmet etmektedir. Çubuk Barajı Gazinosu, iki farklı kotta tasarlanmıştır. Yapının alt katında mutfak ve servis alanları, birinci katında ise su üzerine taşan ve sütunlar üzerinde duran daire biçimli gazino (dans pisti), ona bitişik dikdörtgen biçimli lokanta ve her ikisinin servisleri bulunmaktadır.

De La Warr Binası da iki ana bölüm ve bunları birleştiren cam dairesel fuayeden meydana gelmektedir. Binanın batı kanadında eğlence salonu, doğu kanadında ise; teras, restoran ve okuma salonu bulunmaktadır. Bu iki bölümü birleştiren cam dairesel fuaye aynı zamanda iki bölümün birbirinden bağımsız olarak kullanılabilmelerini de sağlamaktadır. Bununla birlikte; De La Warr Pavyonu'nun salonu Çubuk Barajı Gazinosu'na göre oldukça büyük ebatlıdır.

Kütle kompozisyonu ve cephe kurgusu

Her iki yapı da yataylığın hakim olduğu iki uzun kütle ve bunları birleştiren dairesel forma sahip olan bölümden meydana gelmektedir.

Teras çatılı, açık rengin hakim olduğu, sade hatlara sahip bu kütlelerde her iki yapıda da düşey taşıyıcıların vurgulandığı ve geniş cam yüzeylerin kullanıldığı görülmektedir. Dairesel forma sahip olan bölümde ise yine benzer yaklaşımlar görülmektedir. Çubuk Gazinosu'nda bu bölüm zeminden düşey taşıyıcılarla yükseltilmiş, De La Warr'da ise zeminde cam yüzeylerin önünde düşey taşıyıcılar vurgulanmıştır. Her iki yapıda da dairesel çizgileri referans alan döner merdivenler bulunmaktadır. Baraj Gazinosu'nda yapının dışında bulunan merdiven De La Warr'da yapının içinde bulunmakta fakat cam duvarlar sayesinde yapının dışından da algılanabilmektedir.

Yataylık vurgusu, asal geometrik formlar, açık renkli düz cepheler, geniş cam yüzeyler, binanın dışından algılanabilen taşıyıcılar her iki yapının kütle ve cephe kurgusundaki benzerliklerdir.

İç mekan-dış mekan ilişkisi



Resim 5.9. Çubuk Barajı Gazinosu (www.arkiv.com.tr)



Resim 5.10. De La Warr Pavyonu (<https://tr.pinterest.com/pin/507499451731697882/>)

Her iki yapıda da açık alanlar önemlidir, dolayısıyla peyzajla birlikte ve peyzaja uyumlu olarak tasarlanmışlardır. Her ikisi de halkın dinlenme, eğlenme mekanları olarak tasarlandıkları için açık alanlar rekreasyon alanları olarak değerlendirilmiş, geniş teraslar kullanılmıştır.

Her iki yapının da uzun arkadlarla köprülere bağlanması, başka bir benzerliktir.

Bunlarla birlikte, her iki yapı da yabancı mimarlar tarafından tasarlanmıştır. Çubuk Barajı Gazinosu Fransız Theo Leveau tarafından; İngiltere’de bulunan De La Warr Pavyonu ise, Alman Erich Mendelsohn ve Rus Serge Chermayeff tarafından tasarlanmıştır.

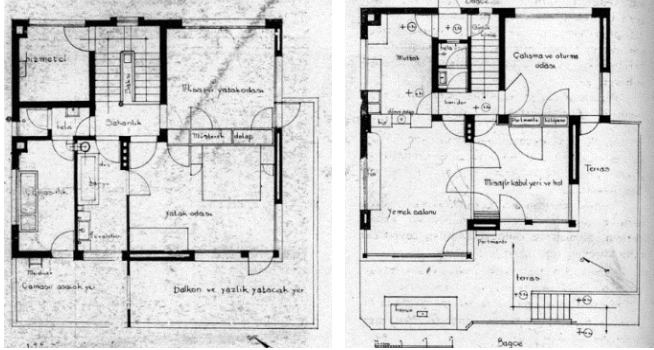
Sonuç olarak benzer işlevlere sahip iki yapının;

- Konumları ve su ile kurdukları ilişki,
- Benzer plan şemaları,
- Asal geometrik formlara sahip olmaları (uzun prizmatik kütle ve dairesel kütle),
- Kütlede hâkim olan yataylık vurgusu,
- Açık renkli düz cepheler ve geniş cam yüzeyler barındırmaları,
- Düz çatı bitişleri
- Düşey taşıyıcıların vurgulanması,
- Açık ve yarı-açık alanlarla birlikte tasarlanmış olmaları benzer özelliklerini oluşturmaktadır.

5.3. Kimyager Ahmet Rıza Bey Evi-Robie Evi Karşılaştırması

5.3.1. Kimyager Ahmet Rıza Bey Evi

Çizelge 5.7. Kimyager Ahmet Rıza Bey Evi görselleri ve öne çıkan özellikleri

Kimyager Ahmet Rıza Bey Evi	Mimar	Yapım Yılı
	Abdullah Ziya Kozanoğlu	1931
		
Kimyager Ahmet Rıza Bey Evi fotoğrafları (Arkitekt, 1931)		
		
Kimyager Ahmet Rıza Bey Evi kat planları (Arkitekt, 1931)		
<u>Yapının Öne Çıkan Özellikleri</u> - Asal geometrik formlarla oluşturulan kütle kompozisyonu - Saçak ve balkonların kütle kazandırdığı yataylık etkisi - Bütüncül tasarım anlayışı - Düz çatı - Yatay pencereler, geniş cam yüzeyler		

Yapının bulunduğu arsa, tren istasyonunu şehir merkezine bağlayan 20 metre genişliğinde cadde üzerinde bulunmaktadır. Caddeye bakan odaların güneşten korunabilmesi, perde ve mobilyaların güneşten zarar görmemesi için 3 metre genişliğinde balkon ve saçak yapmıştır.

Ev sahiplerinin çok fazla misafiri olmaması nedeniyle, evin girişinde bir vestibül ya da giriş holü bulunmaz. Bunun yerine binanın girişinde bir misafir kabul alanı düşünülmüş, odanın aynı zamanda hol vazifesi görmesi planlanmıştır. Misafir kabul odası, bayram günlerinde ya da misafir sayısı çok olduğunda çalışma ve yemek odası ile birleştirilebilecek şekilde düşünülmüştür. Yemek odası ile misafir odası arasındaki üst üste katlanabilen ahşap bölme kapı ile, çalışma odası ve misafir kabul yeri arasındaki makaralar üzerinde hareket eden ve birbiri üzerine katlanabilen, kütüphane ve portmanto mimar tarafından tasarlanmıştır.

Binanın zemin katında; geniş bir teras, misafir kabul yeri, çalışma ve oturma odası, yemek salonu, mutfak, tuvalet bulunmakta, merdivenden çıkarken asma katta hizmetçi odası, üst katta ise sofa, geniş bir balkon, yatak odası, misafir yatak odası, çamaşırlık ve çamaşır asılması için ayrılmış balkon, banyo ile tuvalet bulunmaktadır (Arkitekt, 1931).

İnci Aslanoğlu'na göre; Uluslararası mimarlık öğelerinden yalın yatay pencereler, geniş cam yüzeyler, arkada yapı boyunca uzanan dikey merdiven penceresi, düz çatı görülmektedir. Balkon ve saçağın geniş çıkmaları ve birbirine paralel uzanmalarının ise F. L. Wright'ın konutlarını anımsattığını ifade etmektedir (Bozdoğan, 2012: 312).

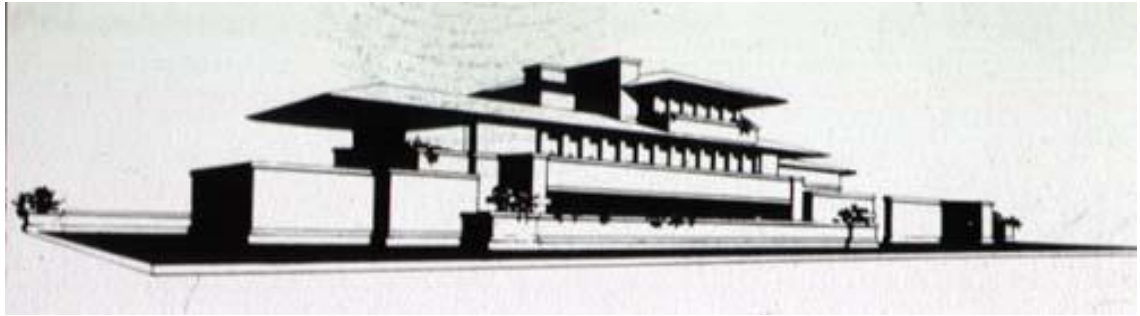
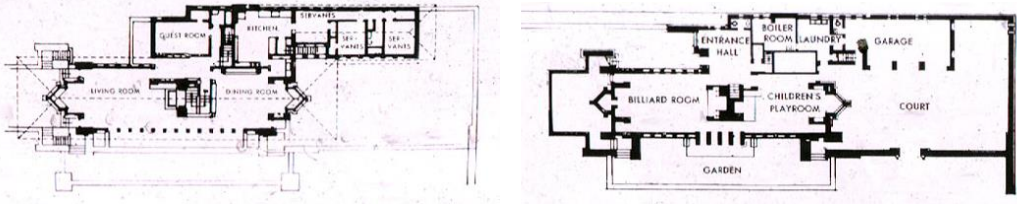
Tanyeli ise; Adana'da oldukça kısıtlı olanaklarla tüm mobilya ve kullanım detaylarıyla birlikte mimar tarafından tasarlanmış olmasının Türkiye için o tarihte neredeyse benzersiz bir tasarım olduğunu ifade etmektedir (Tanyeli, 2007: 150).

Yapının uluslararası modern mimarlığa referans veren özellikleri;

- Geniş çıkmaları,
- Düz çatı,
- Yataylık vurgusu
- Tasarımda gesamtkunstwerk anlayışı,
- İç mekan tasarımında esneklik ve ihtiyaca göre değişebilirlik olarak sıralanabilir.

5.3.2. Robie Evi

Çizelge 5.8. Robie Evi görselleri ve öne çıkan özellikleri

Robie Evi	Mimar	Yapım Yılı
	Frank Lloyd Wright	1906-09
		
Robie Evi fotoğrafları (www.pinterest.com)		
		
Robie Evi kat planları (https://evstudio.wordpress.com/tag/architectural-styles/)		
<u>Yapının Öne Çıkan Özellikleri</u> - Keskin yatay hatlar - Asal geometrik formlar - Yatay uzun pencereler - Bütüncül tasarım anlayışı - Açık, kapalı ve yarı açık alanların kurgusu - Açık plan anlayışı		

Wright Robie Evi'ni zengin bisiklet ve motosiklet üreticisi Frederick C. Robie için 1910'larda yapmıştır. Robie Evi, cadde seviyesinden yatay düzlemlerle yükseltilmiş bir cephe ve aynı düzenin devamının sağlandığı alçak tavanlı iç mekânlardan oluşur. Evin mahremiyetinin sağlandığı kapalı mekânlar ile caddeye doğru bu mahremiyetin seviyesinin yavaş yavaş açık mekânlar arasında özenli bir denge kurulmuştur (Arkitera, 2017)

Keskin yatay hatları, cesur kirişleri, cam sanatı eseri upuzun pencereleri, açık kat planı ile Robie Evi modern mimarinin yapı taşlarından biridir. İç mekânda yaşama ve yemek yeme mekanları Wright'ın Prairie stilindeki amacını örnekler, “bir kutu olarak odayı saf dışı bırakmak ve bir diğer kutu olarak evi tüm duvarları paravanlarla çevrili yapmak”. Yapının

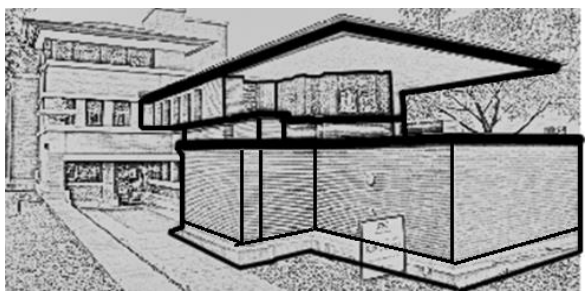
her yerinde toplam 174 tane olan desenli cam pencere ve kapılar, hem dış duvarların çözünmesine hizmet eder, hem de odalara özel bir ışığın girmesini sağlar (Lökçe, 2002: 62).

Robie Evi'nin merkezinde, açık bir planın ortasında ocak-şömine ve merdivenden oluşan alan göze çarpar. Konsol yapan etkileyici çatı odaları, büyük avluları ve verandaları örter. Alçak duvarlar, bir gömme bahçe ve her yöne açık manzara açık hava mekânlarını evin korunaklı alanı ile birleştirerek hem özgürlük hem de korunma duygusu yaratır (Borden vd, 2009: 382).

İç ve dış mekânın bütünleşmesi gerekliliğini temel alan organik mimarlık anlayışını benimseyen Wright doğa ile yapının kendiliğinden bir uyum içerisinde olması gerektiğini savunmaktadır. Robie Evi de; genel kurgusuyla Organik Mimarlık ilkelerine sahip olmakla birlikte, plan kurgusuyla da karşıt-kübik niteliktedir.

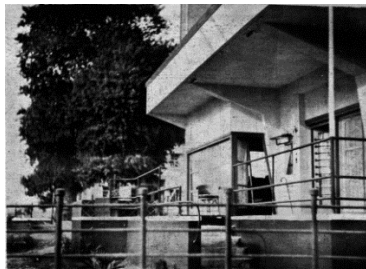
5.3.3. Yapıların benzerlikleri üzerinden karşılaştırılması

Çizelge 5.9 Kimyager Ahmet Rıza Bey Evi ve Robie Evi karşılaştırması

KİMYAGER AHMET RIZA BEY EVİ		ROBİE EVİ
		
KİMYAGER AHMET RIZA BEY EVİ- ROBİE EVİ		
Karşılaştırma Başlıkları	Benzerlikler	Farklılıklar
Konumu	Bahçe içinde yer almaları	
Kütle Kompozisyonu	Yataylık vurgusu	Robie Evi'nde yataylık daha kuvvetli
İç-Dış İlişkisi		
Plan Kurgusu	Robie Evi'ndeki açık plan kurgusuna karşılık Ahmet R.B. Evi'nde gerektiğinde birleştirilebilen mekânlar	
İç Mekan Tasarımı	Bütüncül tasarım anlayışı	
Malzeme Kullanımı		Robie Evi'nde tuğla malzeme kullanımı ve vurgusu

Kütle kompozisyonu

Kimyager A. Rıza Bey Evi'nde, cadde tarafındaki odaları Adana'nın güneşinden koruyabilmek için 3m genişliğinde balkon ve saçak kullanılmıştır. Robie Evi ise öylesine geniş ve basık saçaklar ile sarmalanmıştır ki, güneydeki uzun camlı duvara yaz ortasında bir akşamüstü güneşi bile zar zor çarpar. (Frank Lloyd Wright ve Ev, S.62) Robie Evi ve Kimyager A. Rıza Bey Evi arasındaki kütleli olarak en kuvvetli ilişki, güçlü yataylık etkisini veren bu balkon ve saçaklar ile kurulmaktadır. Bununla beraber Kimyager A. Rıza Bey Evi'nde geniş saçaklarla birlikte zemin katta kullanılan büyük cam yüzeyli pencerelerin yataylığı, saçakları taşıyan ince kolonlar ve yapının zeminden yükseltilerek bodrum kat duvarlarının geri çekilmesi yataylık vurgusuna katkı sağlamakla birlikte Robie Evi'nin net ve keskin yataylık vurgusuna ulaşamamaktadır.



Resim 5.11. Kimyager A.
Rıza Bey Evi
(Arkitekt,1931)



Resim 5.12. Kimyager
Rıza Bey Evi
(Arkitekt,1931)



Resim 5.13. Robie Evi
(disamag.com)

Plan kurgusu ve iç mekan tasarımı

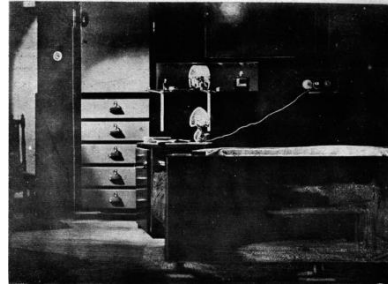
Wright'ın birçok konutunda ve Robie Evi'nde de görülen, iç mekân bir bütün olarak ele alınmalı, duvarlar akışa engel olmamalı ve bölme duvarlar en aza indirilerek, akıcı mekanlar elde edilmeli ilkesinin Abdullah Ziya tarafından farklı bir yorumla ele alınarak, mekanların ayrı olarak tasarlandığı fakat gerektiğinde birleştirilerek tek büyük bir mekan olarak ele kullanılabildiği görülmektedir. Örneğin, aynı zamanda hol vazifesi de gören misafir kabul odası misafir sayısının çok olduğu durumlarda çalışma ve yemek odası ile birleştirilebilecek şekilde kurgulanmıştır. Bu özellik mimarın tasarımı olan, üst üste

katlanabilen ahşap bölme kapı ve makaralar üzerinde hareket eden ve birbiri üzerine katlanabilen kütüphane ve portmanto aracılığıyla sağlanmaktadır.

Kozanoğlu yapıyı kurgularken birçok detayı da düşünmüş ve tasarlamıştır. Sokak kapısından girince yakılan ışıklar, odadan koridora çıkarken ayrı bir düğme ile söndürülebilmektedir. Üst katta bulunan yatak odasında mimar tarafından tasarlanan karyola, komodin ve gardırop sabittir. Yatak odasından balkona çıkılır. Yazın balkonda yatılabilmesi için balkon saçağına yerleştirilen çengellere perde asılması düşünülmüştür. Misafir kabul odasında bulunan kütüphane ve portmanto mimar tarafından tasarlanmıştır. Mimarın yapıyı kullanım şekilleri, tefriş elemanları ve teknik detayları ile birlikte tasarlaması, Wright'ın da Robie Evi'nde ve birçok tasarımında uyguladığı gesamtkunstwerk anlayışıyla benzerlik göstermektedir. Wright da Robie Evi'nde birçok tefriş elemanını ve mekanik donanımı kendisi tasarlamıştır.



Resim 5.14. Robie Evi Yemek Salonu
(apartmenttherapy.com)



Resim 5.15. Kimyager A. Rıza Bey
Evi yatak odası
(Arkitekt, 1931)



Resim 5.16. Kimyager A. Rıza Bey Evi
Misafir Kabul Odası
(Arkitekt, 1931)

Tanyeli'ye göre:

“Adana’da oldukça küçük yerel olanaklarla gerçekleştirdiği Kimyager Rıza Bey Evi tüm mobilya ve ayrıntıları mimar tarafından gerçekleştirilmiş, Türkiye için neredeyse benzersiz bir tasarımıdır. Mimar evin her noktasını, tüm bileşenlerini misafir odasındaki duvar resmine kadar kendi tasarlar. Modernist bir tümelliğin İstanbul’da ve çok daha geniş bir işçilik ve daha varlıklı bir müşteri profiliyle bile elde edilemediği bir dönemde, koşulları zorlayarak bunu Adana’da başarır.” (Tanyeli, 2007: 150)

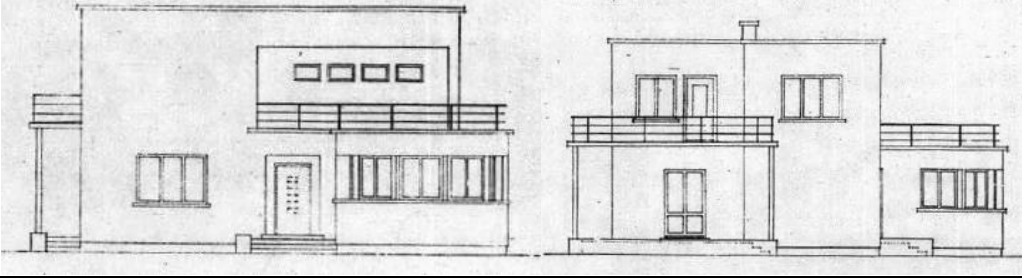
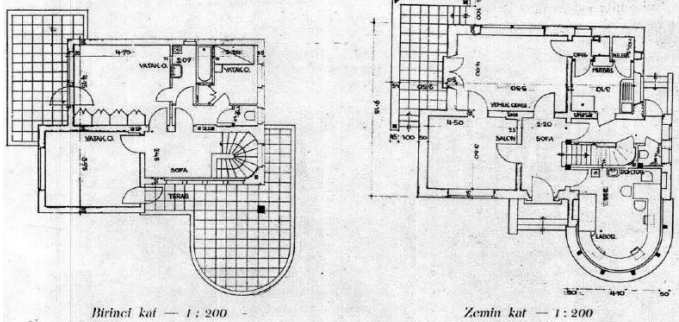
Sonuç olarak;

- Yapıları güneşin etkilerinden koruyan geniş balkon ve saçaklar ve bu mimari elemanlarla yakalanan yataylık vurgusu,
- Bahçe içerisinde, yarı-açık ve açık alanlarıyla birlikte kurgulanmaları,
- Yapının bir bütün olarak ele alındığı ve tüm dekoratif öğeleri, mobilyaları ve kullanım özellikleriyle birlikte tasarlandığı bütüncül tasarım anlayışı her iki yapıda da benzerlik göstermektedir.

5.4. Dr. Celal Bey Evi-Dr Sani Yaver Villası-Weissenhof Yerleşkesinde Konut

5.4.1. Dr. Celal Bey Evi

Çizelge 5.10. Dr. Celal Bey Evi görselleri ve öne çıkan özellikleri

Dr. Celal Bey Evi	Mimar İ. Arif Hikmet	İ. Arif Hikmet 1932
		
Dr. Celal Bey Evi cephe görünüşleri (http://www.sivilmimaribellekankara.com/YapiDetayi.aspx?anah=248)		
		
Dr. Celal Bey Evi kat planları (http://www.sivilmimaribellekankara.com/YapiDetayi.aspx?anah=248)		
<u>Yapının Öne Çıkan Özellikleri</u> - Dikdörtgen prizma ve yarım silindir formlardan oluşan kütle kompozisyonu - Düz çatı - Sade cephe kurgusu ve detaylar - Yaşama ve çalışma fonksiyonlarının aynı yapıda çözülmesi		

Celal Bey Evi, Ankara’da doktor bir ev sahibi için inşa edilmiştir. Ev sahibi için evde bir muayenehane de düşünülmüş olup, bu kısım yarım daireye benzer şekilde kütsel olarak da farklılaştırılmış ve binaya en belirgin kütsel özelliğini vermiştir. Binadan dışarı taşan ve kütlede kendini belli eden muayenehane odasında bir masa, duvara gömülmüş kitap rafları, hasta muayene masası ve büyükçe bir laboratuvar masası bulunmaktadır.

Binanın ana girişinden farklı olarak, ayrı bir girişe sahip olan mutfak servis koridoru ile sofaya, küçük bir ofis ile de yemek odasına bağlanmaktadır. Yemek odasının önünde üzeri kapalı ön cepheden görülmeyen bir teras bulunmaktadır. Zemin katta ön cepheye bakan bir de salon bulunmaktadır.

Birinci katta ise önlerinde kendi terasları olan iki yatak odası ile içinde kendi banyo ve tuvaleti olan hizmetçi odası bulunmaktadır (Arkitekt, 1932).

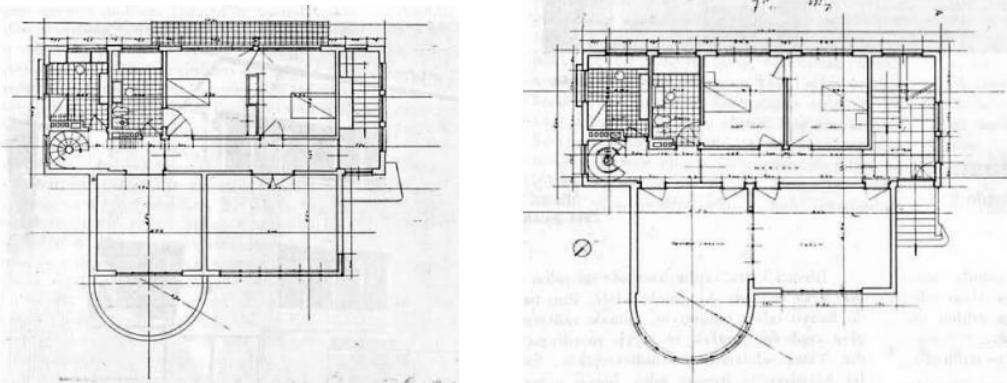
Dr. Celal Bey Evi'nin plan kütle ilişkisi incelendiğinde iç mekân fonksiyonlarının kütleyle şekillendirdiği gözlemlenmektedir. Bununla birlikte kütlenin en dikkat çekici unsuru dikdörtgen prizma kütlelerden uzanan yarım daire biçimli, organik formlu uzantıdır. Oldukça geniş tutulan balkon ve terasların ise iç mekân ve dış mekân arasında bir ara mekân oluşturma çabasına hizmet ettiği düşünülmektedir.

Yapının uluslararası modern mimarlığa referans veren özellikleri;

- İç mekân fonksiyonların kütle biçimlenişine yön vermesi,
- Düz çatı,
- Sade detaylar (balkon korkulukları vb.),
- Bant pencere kullanımı şeklinde sıralanabilir.

5.4.2. Dr. Sani Yaver Villası

Çizelge 5.11. Dr. Sani Yaver Villası görselleri ve öne çıkan özellikleri

Dr. Sani Yaver Villası	Mimar	Yapım Yılı
	Zeki Selah	1932
		
Dr. Sani Yaver Villası fotoğrafı (Arkitekt, 1932)		
		
Dr. Sani Yaver Villası planları (Arkitekt, 1932)		
Yapının Öne Çıkan Özellikleri - Dikdörtgen prizma ve yarım silindir formlardan oluşan kütle kompozisyonu - Düz çatı - Sade cephe kurgusu ve detaylar - Geniş cam yüzeyler, şerit pencere ve köşe dönen pencere kullanımı		

Kadıköy, Mühürler Caddesi'nde inşa edilen konut deniz manzarasına sahip olup, Bakırköy'den Dolmabahçe'ye kadar İstanbul manzarasına tamamen hâkimdir.

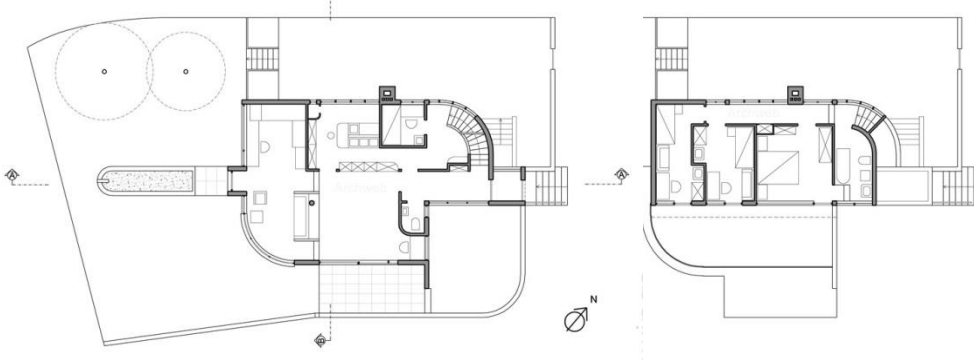
Binaya ön cephenin sağ yanından yedi sekiz basamaktan oluşan bir merdiven ile girilir. Tam karşıda birinci kata çıkan merdiven, merdivenin altında ise tuvalet ve lavabo bulunmaktadır. Zemin katta ön cepheye bakan ve manzaraya hâkim iki salon bulunmaktadır. Dairesel plana sahip olan salon, oturma ve yemek salonu olarak

kullanılmakta olup diğ er salon ise kabul salonudur. Arka cephede ise iki yatak odası ve banyo bulunmaktadır. Odaları birbirine bağlayan koridor servis alanlarından cam kapı ile ayrılmaktadır. Birinci kat yine aynı şekilde yatak odaları ve salonlardan oluşmakta olup, üst kattaki yemek salonunda kapalı alan azaltılarak dairesel bir teras planlanmıştır. Katlar birbirinden bağımsız daireler olarak düşünölmüştür. Birinci katın üzerinde bir yarım kat daha bulunmaktadır. Bu katta iki yatak odası bir hizmetçi odası, bir çamaşırlık ve büyükçe bir teras bulunmaktadır (Arkitekt, 1932)

Dr. Celal Bey Evi'ne benzer şekilde, Dr. Sani Yaver konutunda da en dikkat çekici unsur kütledeki yarım daire şeklindeki uzantıdır. Düz çatı bitişleri, geniş cam yüzeyler, köşe dönen pencereler yapının uluslararası modern mimarlığa referans veren özellikleri olarak sıralanabilir.

5.4.3. Weissenhof Yerleşkesinde Scharoun Tasarımı Konut

Çizelge 5.12. Weissenhof Yerleşkesinde Scharoun Tasarımı Konut görselleri ve öne çıkan özellikleri

Weissenhof Yerleşkesinde Scharoun Tasarımı Konut	Mimar Hans Scharoun	Yapım Tarihi 1927
		
Yapının fotoğrafı (https://www.flickr.com/photos/8mobili/3248295062)		
		
Yapının planları (https://www.archweb.it/dwg/arch_arredi_famosi/Hans_Scharoun/House_33/House_33_weissenhof_drawings.htm)		
<u>Yapının Öne Çıkan Özellikleri</u> - Plan ve kütlerde eğrisel çizgiler - Düz çatı - Sade cephe kurgusu ve detaylar - Geniş cam yüzeyler		

Hans Scharoun tarafından Weissenhof Yerleşkesinde 1927 yılında iki çocuklu bir aile için tasarlanan konut sahip olduğu organik formla kütesel olarak rahatlıkla yerleşkedeki diğer konut yapılarından ayrılabilir (Syring ve Kirschenmann'dan aktaran Can, 2010).

Hans Scharoun yerleşkenin biçimsel olarak en farklı yapısını tasarlayarak inşa ettirmiştir. Mimarlığın doğa ile iç içe bir bütün oluşturması gerektiğini savunan Scharoun, mümkün olduğunca kübik özellikler, sert kenarlar ve çıplak detaylar kullanmaktan kaçınmış, tüm bu çabalar da yapıya anıtsal bir nitelik kazandırmıştır (Ulmer ve Kurz'tan aktaran Can,2010).

Kısa bir merdivenden sonra giriş holüne ulaşılır. Bu giriş holünden yaşama ve servis alanlarına bir basamakla ulaşılabilir. Yaşam alanı geniş bir pencere ile dışarı açılmaktadır ve Stuttgart vadisinin tüm manzarasına hâkimdir. Servis ve yemek alanları aynı kotta konumlandırılmıştır. İki basamak yukarıda bahçe kotunda yaşam ve çalışma odaları mekân akışkanlığını kesmeden birbirinden ayrılmıştır (Syring ve Kirschenmann'dan aktaran Can, 2010).

Yapı dairesel çizgileriyle dinamik bir forma sahiptir ve ekspresyonist nitelikler barındırmaktadır. Mendelsohn; Scharoun'un, Weissenhof yerleşkesinde eğrisel balkonuyla diğer konutlarda sıyrılan konutunu bir cesaret örneği olarak tanımlamaktadır (James'den aktaran Sayı, 2006).

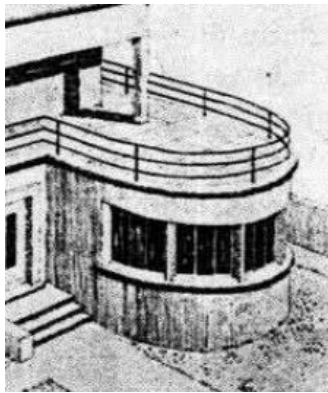
5.4.4. Yapıların benzerlikleri üzerinden karşılaştırılması

Çizelge 5.13. Dr. Celal Bey Evi, Dr. Sani Yaver Villası ve Weissenhof Yerleşkesinde Scharoun Tasarımı Konut karşılaştırması

DR CELAL BEY EVİ	DR SANİ YAVER VİLLASI	WEISSENHOF YERLEŞKESİNDE KONUT
		
DR CELAL BEY EVİ-DR SANİ YAVER EVİ- WEISSENHOFF YERLEŞKESİNDE KONUT		
Karşılaştırma Başlıkları	Benzerlikler	Farklılıklar
Kütle Kompozisyonu	Yarım veya çeyrek dairesel kütle, düz çatı	Scharoun konutunda dik açılardan kaçınılmıştır. Diğer ikisinde bulunmamaktadır.
Cephe Kurgusu	Sade cephe kurgusu, şerit pencere kullanımı	
İç-Dış İlişkisi	Dr Sani Yaver ve Scharoun konutunda manzara yönelim	
Plan Kurgusu		Scharoun konutunda açık ve akıcı mekan kurgusu bulunmaktadır. . Diğer ikisinde bulunmamaktadır.

Kütle kompozisyonu

Yapıdan dışarı taşan yarım veya çeyrek dairesel kütle her üç yapıda da bulunmakta olup üç yapı arasındaki biçimsel en büyük benzerlik de meydana getirmektedir.



Resim 5.17.Dr. Celal Bey Evi (Arkitekt,32)

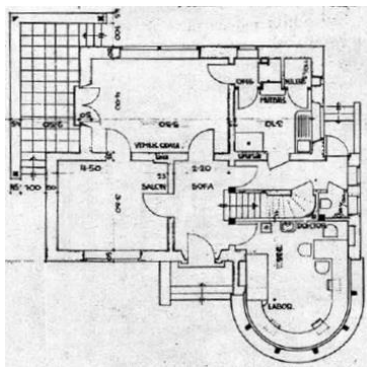


Resim 5.18.Dr. Sani Yaver Villası (Arkitekt, 32)



Resim 5.19.Scharoun Tasarımı Konut (wikimedia)

Celal Bey Evi’nde bu bölümün doktor ev sahibinin muayenehanesi olarak kullanıldığı ve konuttan farklı olan işlevin kütlede de farklılaştırıldığı görülmektedir. Dr Sani Yaver villasında, bu bölüm salon, Weissenhof yerleşkesinde Scharoun tasarımı konutta ise yaşama alanı olarak kullanılmaktadır. Celal Bey Evi’nde bu alanın, konut dışı işlev için tasarlanmış olması nedeniyle farklılaştığı görülmektedir. Celal Bey Evi’nde cam önüne yerleştirilen laboratuvar masasının da bu dairesel çizgiden referans alarak ona uyumlu bir şekilde kurgulandığı görülmektedir. Buna benzer bir durum, Weissenhof Yerleşkesindeki Scharoun tasarımı konutta eğrisel duvara yaslanan merdivenkavasında görülür.



Resim 5.20. Celal Bey Evi
(Arkitekt, 1932)



Resim 5.21. Scharoun tasarımı konut (www.arcweb.it)

Bu dairesel bölümlerin yapıların genel kütlesi ile ilişkisine baktığımızda ise Weissenhof Yerleşkesindeki konutun diğerlerinden farklılaştığı görülür. Çünkü bu konutta dairesel çizgiler ve kütleler yapının tümüne hâkimdir ve kütlelerin genelinde sert kenarlardan, dik köşelerden kaçınılmıştır. Celal Bey ve Dr. Sani Yaver evlerinde ise bu durum gözlenmemekte ve yarım dairesel bölümün dışında bu yapılarda dik açılar kullanılmaktadır. Fakat bununla birlikte her üç yapı da asal geometrik formlara sahiptir.

Düz çatıları, sade cephe düzenlemeleri ve şerit pencereleri de üç yapının benzer özelliklerindendir.

İç mekan-dış mekan ilişkisi



Resim 5.22. Dr. Sani Yaver Villasından boğaz manzarası (Arkitekt, 1932)

Dr. Sani Yaver Villası ve Weissenhof Yerleşkesindeki konutta yarı açık mekanlar aracılığıyla manzaraya yönelim kaygısı olduğu görülmektedir. Dr Sani Yaver Villası Bakırköy'den Dolmabahçe'ye kadar İstanbul manzarasına tamamen hakimdir. Scharoun'un konutu ise Stuttgart vadisinin tüm manzarasına hakimdir.

Plan kurgusu

Plan düzenlemelerini incelediğimizde ise; Scharoun'un konutunda gözlemleyebildiğimiz açık ve akıcı mekânların diğer iki yapı olan Dr. Celal Bey ve Dr. Sani Yaver Evlerinde bulunmadığı görülmektedir.

Sonuç olarak;

- Yarım veya çeyrek dairesel bölüm,
- Düz çatılar,
- Sade cephe düzenlemesi ve detaylar,
- Şerit pencereler,
- Manzaraya yönelim her üç yapının ortak özelliklerini oluşturmaktadır.

5.5. Su Süzgeci Binası- Red Banner Tekstil Fabrikası

5.5.1. Su Süzgeci Binası

Çizelge 5.14. Su Süzgeci Binası görselleri ve öne çıkan özellikleri

Su Süzgeci Binası	Mimar	Yapım Yılı
	Hochtief Şirketi	1935-36
		
Yapının fotoğrafı (arkitera.com)		
<u>Yapının Öne Çıkan Özellikleri</u> - Asal geometrik formlarla oluşturulan kütle kompozisyonu - Dairesel dönüşe sahip yatay uzun kütle - Kule benzeri yüksek kütle - Düz çatı - Yalın hatlar		

Ankara'nın su ihtiyacını karşılamak amacıyla yapılan Çubuk Barajı'ndan gelen suyu filtrelemek için yapılan Su Süzgeci binasının inşasına, 1935 yılında başlanmış, 1936'da bitirilerek hizmete açılmıştır.

Su Süzgeci binası uzun yıllar Ankara'ya temiz suyun yanı sıra, sulama ve Gençlik Parkı havuzları için gerekli suyu sağlayarak hizmet etmiştir. Yapısal sistemi betonarme çerçeve olan ve modern malzeme ve teknikle gerçekleştirilen ana binada suya çeşitli işlemlerin uygulandığı, özel yalıtımlı havuzlar ve gereçler yer almaktadır.

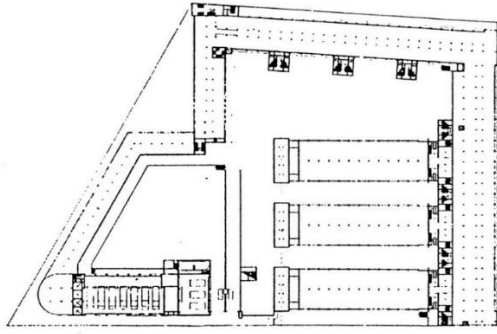
Birbirine paralel uzanan üç bölümden oluşan ana binada orta nef yanlardan daha yüksektir. Güneye bakan uzun kenar boyunca binaya daha alçak bir kütle bitişmiştir. Bu kütlede, çembersel uzantısıyla su tahlil laboratuvarı, pompa ve makine dairesi ile elektrik santrali yer almaktadır. Diğer uzun kenarın doğu ucunda şap havuzlarının olduğu alçak ve kısa bir kütle daha vardır.

Aslanoğlu'na göre; ana binada ve tesisin diğer yapılarında 1930'lu yılların “kübik” sözcüğüyle tariflenen modern mimarlık biçimlemesi en tipik özellikleriyle izlenebilmektedir. Süzgeç binasının ilginç iki kütle özelliğinden biri, yan kanadının, aynı yıllarda başka örnekleri görülen yarım silindirik biçimli bir uzantı ile bitmesi, diğeri, farklı yükseklikte dikey parçalardan oluşan gövdesiyle konstrüktivist bir dil sergileyen kulesidir (Aslanoğlu, 2010: 283).

Dairesel köşe dönüşleri, dönemin yapılarında sıklıkla gözlenen bir özelliktir. Dönemin bir başka özelliği ise uzun yatay bir blok ya da blok grubunun, dikey bir öğeyle birlikte kullanılmasıdır. Bu iki özelliğe de sahip olan yapı bu sayede sahip olduğu dinamik formla ekspresyonist bir nitelik kazanmaktadır.

5.5.2. Red Banner Tekstil Fabrikası

Çizelge 5.15 Red Banner Tekstil Fabrikası görselleri ve öne çıkan özellikleri

Red Banner Tekstil Fabrikası	Mimar	Yapım Yılı
	Erich Mendelsohn	1935-36
		
Red Banner Fabrikası fotoğrafları (www. Hata! Köprü başvurusu geçerli değil.)		
		
Red Banner Fabrikası vaziyet planı (http://www.urbipedia.org/hoja/F%C3%A1brica_textil_Bandera_Roja)		
<u>Yapının Öne Çıkan Özellikleri</u> - Asal geometrik form kullanımı (Dikdörtgenler prizması, yarım silindir ve kule benzeri yüksek kütle) - Yatay ve düşey vurgu (Yatay kütleler, yatay uzun pencereler, yatay silmeler, düşey kütleler) - Renk kullanımı - Düz çatı bitişleri		

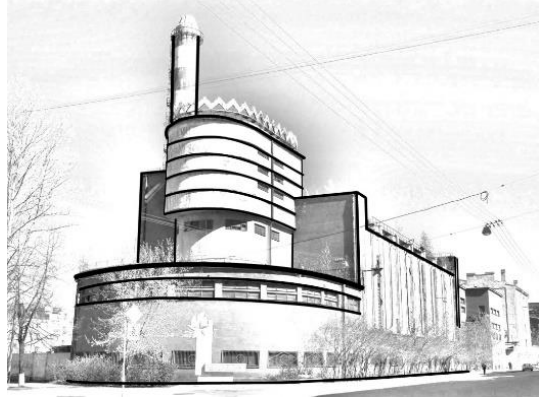
1925-27 yılları arasında Erich Mendelsohn tarafından tasarlanan yapı St. Petersburg'da Modernizmin erken örneklerinden biri olup, Sovyet Rusya mimarlığı üzerinde etkisi büyük olmuştur.

Yüksekliği 26 metre olan yapının yarım daire şeklinde olan kısmında; temiz su tankı, filtreler, birincil pompaları ve su kulesi bulunmaktadır. 1925'te Sovyet Rusya'da tasarım yapmak üzerine davet edilen ilk yabancı mimar Erich Mendelsohn'dur. Bu davetin temelinde Mendelsohn'un ekspresyonist mimarlık anlayışı yatmaktadır. Büyük bir fabrika kompleksi olarak tasarlanan yapının sadece ana binası Mendelsohn tarafından yapılmıştır (architectuul.com, 2017).

Mendelsohn'un erken dönem tasarımlarından beri yaptığı eskizlerde, tüm binaların fonksiyonları organik bir bütünsellik ve dinamizmle dışa vurulmuştur. Mendelsohn'a göre tasarladığı yapı form ve fonksiyona aynı anda cevap veriyorsa, modernite yapıya kendiliğinden gelir (James'den aktaran Sayı, 2006). Farklı ülkelerde yaptığı tasarımlarında da bu anlayışı sürdüren Mendelsohn, farklı coğrafyalarda üretilen mimarlıklara da esin kaynağı olmuştur. Bu ülkelerden biri de Türkiye'dir. Örneğim dairesel köşe dönüşleri, Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde sıkça kullanılan bir biçim ögesi olmuştur.

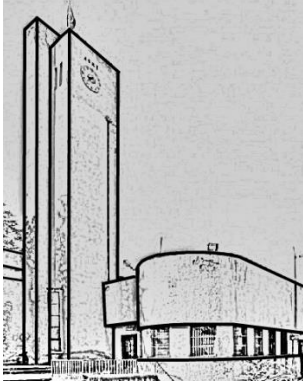
5.5.3. Yapıların benzerlikleri üzerinden karşılaştırılması

Çizelge 5.16. Su Süzgeci Binası ve Red Banner Tekstil Fabrikası karşılaştırması

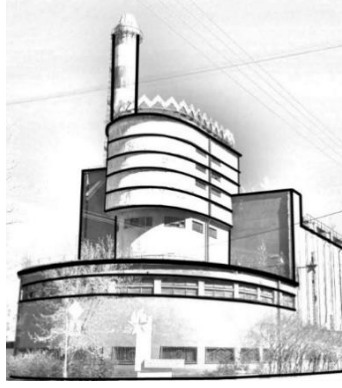
SU SÜZGEÇİ BİNASI		RED BANNER TEKSTİL FABRİKASI
		
SU SÜZGEÇİ BİNASI-RED BANNER TEKSTİL FABRİKASI		
Karşılaştırma Başlıkları	Benzerlikler	Farklılıklar
Konumu	İki yapı da kampüs içerisinde yer alır	
Kütle Kompozisyonu	Yatay uzun kütle ve yüksek kule benzeri kütle, dairesel bitiş	
Dış Cephe Kurgusu	Red Banner 'da bant pencere kullanımına karşın; Su Süzgeci Binası'nda pencerelere bant pencere görünümü verilmiştir.	
Plan Kurgusu	Benzer işlevler barındırmaktalar	
Malzeme Kullanımı	Sade malzeme kullanımı	Red Banner Fabrikası cephelerinde renk kullanımı

Kütle kompozisyonu ve dış cephe kurgusu

İki yapı arasında, kütle kompozisyonlarındaki en belirgin benzerlik yarım silindirik biçimli bir uzantıyla bitişleridir. İki yapı arasında gözlemlenen bir diğer net benzerlik ise alçak yatay kütlelerin yüksek kulelerle dengelenmiş olmasıdır. Bunların yanında her iki yapı da asal geometrik kütlelerle oluşturulan kompozisyonlara sahiptir. Her iki yapı da ince bordürlü düz çatılarla bitmektedir.



Resim 5.23. Su Süzgeci Binası



Resim 5.24. Red Banner Tekstil Fabrikası

Red Banner Tekstil Fabrikası'nda kullanılan bant pencerelere karşın; Su Süzgeci Binası'nda pencereler alt ve üstten bordürlerle birleştirilerek bant pencere görünümü yaratılmıştır. Pencerelerdeki yatay kayıtlar da bu vurguya hizmet etmektedir.

Malzeme kullanımı

Yalın hatlara sahip olan yapılarda malzeme kullanımında da benzerlik söz konusudur. Küçük pencere yüzeyleri, sade korkuluklar, düz boyalı duvarlar sade çizgileri desteklemektedir. Bununla birlikte Red Banner Fabrikası'nda dış cephe duvarlarında iki renk birlikte kullanılmış olmasına karşın Su Süzgeci Binası'nda tüm dış cephe aynı renktedir.



Resim 5.25. Su Süzgeci Binası (arkitera.com)

Resim 5.26. Red Banner Tekstil Fabrikası (<http://www.flickrriver.com>)

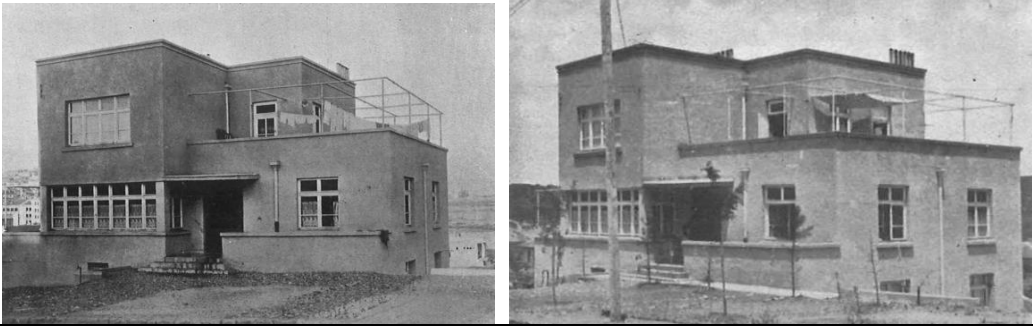
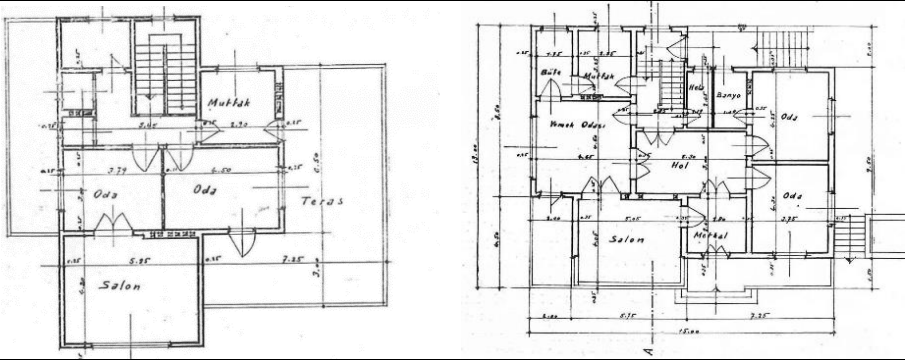
Sonuç olarak her iki yapının;

- Modern malzeme ve teknikle tasarlanmış olmaları,
- Asal geometrik formlarla oluşturulan kütle kompozisyonu,
- Dairesel bitişli yataylığın hakim olduğu uzun kütleler,
- Yüksek kuleler,
- Küçük pencere yüzeyleri,
- Sade korkuluklar ve doğramalar,
- İnce bordürler,
- Düz çatı bitişleri,
- Sade çizgiler başlıca benzer özellikleridir.

5.6. İsmail Hakkı Evi - Lyonel Feininger Evi

5.6.1. İsmail Hakkı Evi

Çizelge 5.17. İsmail Hakkı Evi görselleri ve öne çıkan özellikleri

İsmail Hakkı Evi	Mimar	Yapım Tarihi
	Mimar Sadi	1931
		
İsmail Hakkı Evi kat planları (Arkitekt, 1932)		
		
İsmail Hakkı Evi fotoğrafları (http://www.sivilmimaribellekankara.com/YapiDetayi.aspx?anah=249#tab-sozlu-tarih)		
Yapının Öne Çıkan Özellikleri - Farklı boyutlardaki dikdörtgen prizma formların biraya getirilmesiyle oluşturulan kütle kompozisyonu - Düz çatı kullanımı - Oldukça geniş teras kullanımı - Sade detaylar		

İsmail Hakkı Evi Ankara İli, Çankaya İlçesinde bulunmakta olup, bahçe içerisinde konumlandırılmıştır. Bodrum kat, zemin kat ve bir normal kat olmak üzere üç kattan oluşan yapı Mimar Sadi tarafından tasarlanmıştır. Yapı her katta bir daire olacak şekilde ele alınmış, değişik boyutlardaki prizmatik kütlelerin bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur.

Yapıda merdiven arka cephede yer almakta olup; her katta merdivenin etrafında mutfak ve ıslak hacimler kurgulanmış, sahanlıktan bu mekânlara doğrudan ulaşılmaktadır.

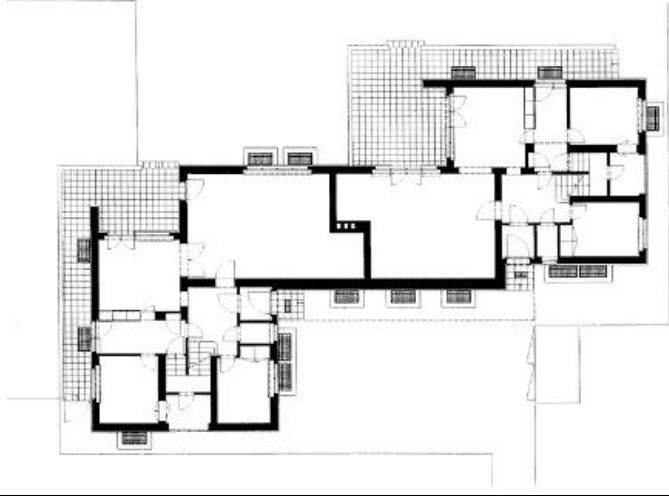
Bodrum katta bulunan daire; üç oda, mutfak ve ıslak hacimlerden oluşmaktadır. Zemin kattaki daireye üç-dört basamakla ulaşılan balkondan girilmektedir. Balkondan geçilen ön holden salona ve evin diğer bölümlerinin (yemek odası, yatak odası, merdiven holü) açıldığı ana hole geçilmektedir. Yemek odası ve salon camekânla birbirinden ayrılmıştır. Zemin kat balkonuna yemek odasından çıkılmaktadır. Salonda köşe pencere kullanımı görülmektedir.

Girişi arka cepheden sağlanan birinci kattaki daire ise salon, iki oda, mutfak ve ıslak hacimlerden oluşmaktadır. Oldukça geniş olan terasa, mutfak ve bir odadan çıkılmaktadır (Arkitekt, 1932).

Yapı incelendiğinde içten dışa gelişen mantıksal adımlarla tasarımın gerçekleştirildiği düşünülmektedir. İç mekân ihtiyaçlarına göre şekillenen farklı yükseklik ve farklı ebatlardaki fonksiyonel yapı birimlerinin bir araya gelmesi sonucunda önceden belirlenmeyen forma ulaşılmıştır.

5.6.2. Lyonel Feininger Evi

Çizelge 5.18. Lyonel Feininger Evi görselleri ve öne çıkan özellikleri

Lyonel Feininger Evi	Mimar	Yapım Tarihi
	Walter Gropius	1926
		
Yapının fotoğrafı (http://www.meisterhaeuser.de/en/house_Lyonel_Feininger.html)		
		
Yapının planı (http://bmktcn.com/index.php?option=com_content&task=view&id=7802&Itemid=226)		
Yapının Öne Çıkan Özellikleri - Farklı ebatlardaki dikdörtgen prizmaların bir araya getirilmesiyle oluşturulan kütle kompozisyonu - Asal geometrik form kullanımı - Cephelerde beyaz renk kullanımı - Sade detaylar		

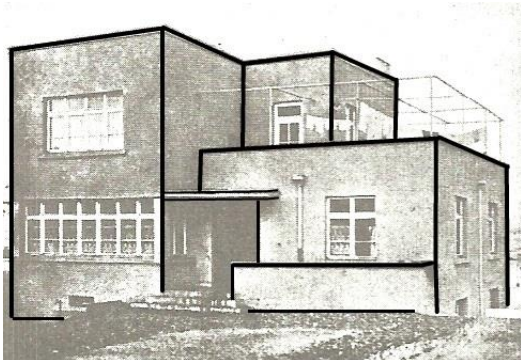
Bauhaus'un modern ve estetik yaşama konseptinin halka arz edilmesi, tasarım okulunun Dessau döneminde, Bauhaus usta öğreticileri için yapılan evlerle gerçekleşmiştir. Bu evlerin bütün odaları makine çağı ile birlikte ortaya çıkan aktivitelere cevap verebilen

standardize edilmiş, Bauhaus atölyelerinde imal edilen günlük eşyalar ile donatılmıştır (Postiglione'dan aktaran Ozan, 2009).

Feininger Evi, tasarımı Walter Gropius tarafından gerçekleştirilen ve Bauhaus usta öğrencileri için yapılmış olan ikiz evlerden bir tanesidir. Bauhaus'a uzak olmayan bir arazide yapımına 1925 yılında başlanmış olup, bir sene içerisinde tamamlanmıştır.

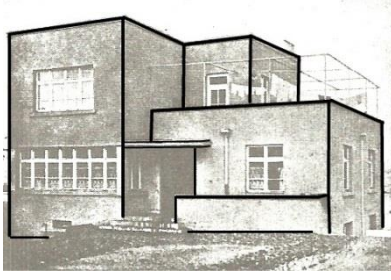
5.6.3. Yapıların benzerlikleri üzerinden karşılaştırılması

Çizelge 5.19. İsmail Hakkı Evi ve Lyonel Feininger Evi Karşılaştırması

İSMAİL HAKKI EVİ		LYONEL FEININGER EVİ	
			
İSMAİL HAKKI EVİ - LYONEL FEININGER EVİ			
Karşılaştırma Başlıkları		Benzerlikler	
Kütle Kompozisyonu		Farklı ebatlardaki kübik kütlelerin bir araya getirilmiş olması	
İç-Dış İlişkisi		Teras kullanımı	
Plan Kurgusu		Planın kütleyle yansımış olması	
Malzeme Kullanımı		Sade malzeme kullanımı	

Kütle kompozisyonu

Her iki yapı da farklı boyut ve yüksekliklere sahip prizmatik kütlelerin bir araya getirilmesiyle meydana getirilmiş olup; söz konusu yapılar arasındaki kütleli en kuvvetli ilişki de bu dikdörtgen prizma kütlelerin kompozisyonları üzerinden kurulmaktadır. Boyut ve yükseklikleri farklılaşan prizmatik kütleler fonksiyonun dışa yansımalarının bir sonucu olarak görülmektedir. Düz çatı ve teras kullanımı yine yapıların benzer kütleli özelliklerindendir.



Resim 5.27. İsmail Hakkı Evi



Resim 5.28. Lyonel Feininger Evi

Malzeme kullanımı

Sade, düz ve net hatlara sahip olan yapılarda malzeme kullanımıyla da bu durum desteklenmektedir. Sade korkuluklar, düz renk boyalı duvarlar sade ve düz çizgileri desteklemektedir.

Plan kurgusu

Her iki yapıda da, planın kütleyle yansımış olması benzer unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte her iki yapıda da birden çok daire bulunmaktadır. İsmail Hakkı Evi’nde kütle yatay düzlemde üçe ayrılarak, biri bodrum katta olmak üzere her katta bir daire olacak şekilde kurgulanmıştır. Buna karşın, Lyonel Feininger Evi’nde ise kütle düşeyde ikiye bölünerek her iki tarafta iki katlı iki daire çözümlenmiştir.

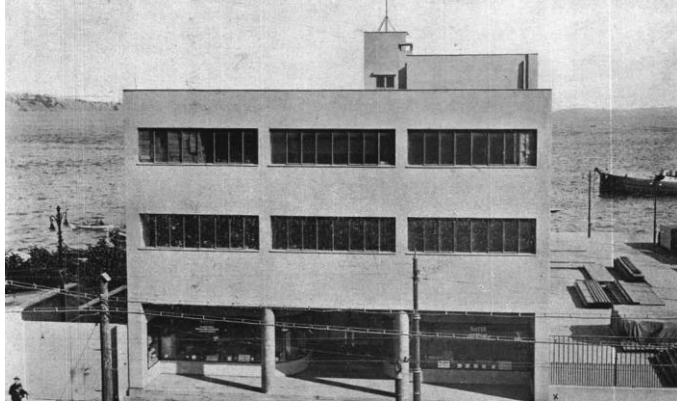
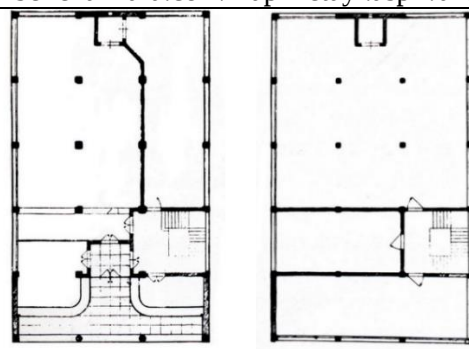
Her iki yapıda da;

- Asal geometrik form kullanımı,
- Kübik kütlelerin oluşturduğu kompozisyon,
- Düz çatı kullanımı,
- Teras kullanımı,
- Planın kütleyle yansıtılmış olması,
- Malzeme kullanımında sadelikten yana kalınmış olması başlıca benzer özelliklerdir.

5.7. S.A.T.I.E (Elektrik Şirketi Büro ve Deposu)-Cook Evi

5.7.1. S.A.T.I.E (Elektrik şirketi büro ve deposu)

Çizelge 5.20. S.A.T.I.E (Elektrik şirketi büro ve deposu) görselleri ve öne çıkan özellikleri

S.A.T.I.E	Mimar	Yapım Yılı
	Sedad Hakkı Eldem	1934
		
S.A.T.I.E. binası fotoğrafı (http://www.sivilmimaribellekankara.com/YapiDetayi.aspx?anah=249#tab-sozlu-tarih)		
		
S.A.T.I.E. binası kat planları (http://www.sivilmimaribellekankara.com/YapiDetayi.aspx?anah=249#tab-sozlu-tarih)		
<u>Yapının Öne Çıkan Özellikleri</u> - Asal geometrik formlarla oluşturulan kütle kompozisyonu - Prizmatik form, düz çatı - Yapının düşey taşıyıcılarla zeminden yükseltilmesi - Zemin katın kütlede geri çekilmesi, üst katlardaki geometriyi kısmen takip etmiyor oluşu, zemin katta küçük bir açık yarı-açık giriş alanların kurgulanmış olması - Bant pencere kullanımı		

Societe Anonyme Turque D'Installation Electrique için büro ve depo olarak tasarlanan yapı, 1932'de projelendirilmeye başlanmış, 1934'te ise inşaatı tamamlanmıştır.

Fındıklı'da cadde ile deniz arasında geniş bir arsaya inşa edilen yapının cadde tarafında mağaza ve teşhir yeri bulunmaktadır. Deniz tarafında ise mavnaların yanaşabileceği bir iskele yapılmıştır.

Yapı betonarme karkas olarsk inşa edilmiş olup bölücü duvarlar ise tuğla olarak örülmüş ve düz sıvanmıştır (Arkitekt, 1934)

Yapı dikdörtgen prizma formu, yatay bant pencereleri, sade cephe kurgusu, beyaz boyalı duvarları, yuvarlak kolonlarla zeminden yükseltilmesi ve düz çatısıyla biçimsel olarak net bir şekilde Le Corbusier'in pürist yapılarını hatırlatmaktadır. Bülent Tanju'ya göre bu biçimsel benzerlik taşıyıcı sistemin bölücü elemanlar ve cepheyle ilişkisinde aynı şekilde devam edememiştir. (Tanju ve Tanyeli, 2009: 44)

5.7.2. Cook Evi

Çizelge 5.21. Cook Evi görselleri ve öne çıkan özellikleri

Cook Evi	Mimar	Yapım Tarihi
	Le Corbusier	1926
		
Cook Evi-Modelleme (https://www.pinterest.se/)		
		
Cook Evi- Plan, Kesit ve Görünüşleri (https://tr.pinterest.com)		
Yapının Öne Çıkan Özellikleri - Asal geometrik formlarla oluşturulan kütle kompozisyonu - Kübik form - Kullanılabilen teras çatı - Cephe boyunca kesintisiz devam eden bant pencere - Yapının düşey taşıyıcılarla zeminden yükseltilmesi - Zemin katın kütlede geri çekilmesi, üst katlardaki geometriyi takip etmiyor oluşu, zemin kat alanının büyük kısmının yarı-açık alan olarak kurgulanmış olması		

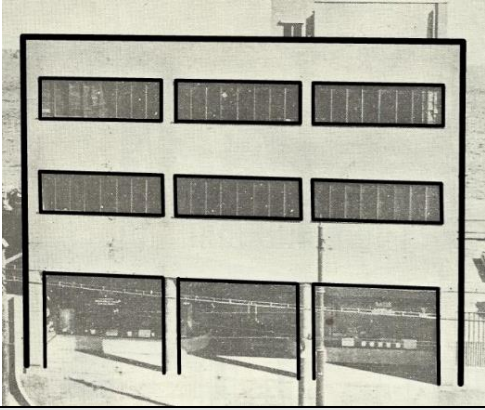
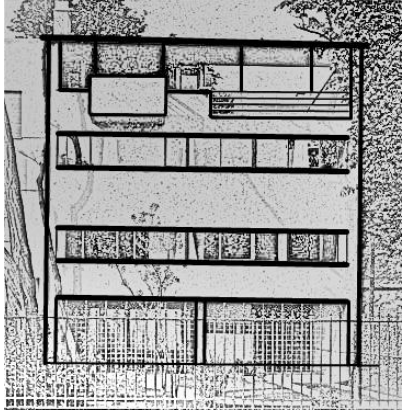
Le Corbusier tarafından A.B.D.'li gazeteci William E. Cook ve eşi için tasarlanmıştır. Le Corbusier'in 1926'da yayımladığı makalesinde (Five Points Towards a New Architecture) vurguladığı beş nokta (pilotiler, serbest plan, serbest cephe, bant pencereler, çatı bahçesi) ilk kez bu yapıda okunabilmektedir (Kortan, 1986: 45).

Cook Evi'nde yatak odaları birinci katta, yaşam alanları (oturma ve yemek alanları) ikinci katta, kütüphane ve teras ise son katta yer almaktadır (wikiarquitectura.com)

1920-25 yılları arasında Esprit Nouveau (Yeni Ruh) adlı dergide de yayımladıkları gibi Corbusier tümevarımla ortaya çıkan rastlantısal formlar yerine tek ve saf birincil geometrik formların tercih edilmesi gerektiğini düşünmektedir. Bunun nedeni ise Corbusier'e göre birincil geometrik formların imgesinin, içimizde bir karışıklığa meydan vermeksizin anlaşılabilir olması ve bu özelliklerinden dolayı güzel formlar olmalarıdır. Corbusier 1920-1950 yılları arasında gerçekleştirdiği tasarımlarında -Cook Evi'nde de olduğu gibi- bu ilkeye sadık kalmış ve pürist üsluba sahip yapılar ortaya koymuştur.

5.7.3. Yapıların benzerlikleri üzerinden karşılaştırılması

Çizelge 5.22 S.A.T.I.E Binası ve Cook Evi karşılaştırması

S.A.T.I.E BİNASI		COOK EVİ
		
Karşılaştırma Başlıkları	Benzerlikler	Farklılıklar
Kütle Kompozisyonu	Kübik form, zeminden yükseltme	
Cephe Kurgusu	Bant pencere kullanımı, teras çatı kullanımı	Cook Evi'nde bant pencereler cephe boyunca kesintisiz devam etmekte
İç Mekân-Dış Mekân İlişkisi	Zeminde oluşturulan yarı-açık alanlar	Cook Evi'nde, teras çatı kullanılabilen
Malzeme Kullanımı	Betonarme kullanımı, sade detaylar	

Kütle kompozisyonu

Zeminden yükseltilmiş dikdörtgen prizma form her iki yapının kütle formunu ve temel benzerlik noktasını oluşturmaktadır. Her iki yapıda da bant pencere ve düz çatı kullanımı görülmektedir.

Ön cephede dairesel kolonlarla yapılar zeminden yükseltilmiştir. Buna karşın her iki yapının da yan cephelerde masif duvarlarla zemine bağlandığı görülmektedir.



Resim 5.29. SATIE Binası
(arkiv.com.tr)



Resim 5.30. Cook Evi (www.pinterest.com)

Bant pencere kullanımı her iki yapıda da karşımıza çıkmakta olup; Cook Evi’nde ön cephe boyunca kesintisiz devam eden bant pencereler SATIE Binasında kolon hizalarında kesintiye uğramaktadır. Le Corbusier kat döşemelerini kolonların ötesine doğru çıkararak cepheleri bağımsız hale getirmiştir. Bu sayede cephe boyunca kesintisiz bant pencereler kurgulayabilmiştir.

Her iki yapıda da teras çatı tercih edilmiştir. Cook Evi’nde teras çatı kullanılabilecek şekilde tasarlanmış ve yarı açık bir mekan olarak kurgulanmış olup, SATIE Binasında ise yalnızca yapıyı sonlandıran üst örtü olarak düşünülmüştür.

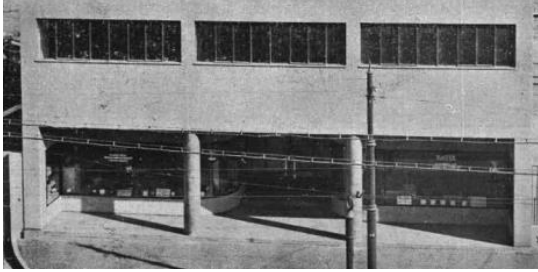
Plan kurgusu

Zemin katların duvarlarında, üst katlarda cephelerde görülen doğrusal duvarların kullanımı yerine eğrisel duvarların tercih edildiği görülmektedir. Cook Evi’nde bu eğrisel duvar kullanımına iç mekanların duvarlarında da devam edilirken SATIE’de yalnızca zemin katta tercih edildiği gözlemlenmektedir.

İç-dış ilişkisi

Ön cephede dairesel kolonlarla yapıyı zeminden yükselterek zeminde yarı açık mekan oluşturmak her iki yapıda da karşımıza çıkmaktadır. Bu yarı açık alan SATİE’de yalnızca

giriş önünde oluşturulan küçük bir alan iken; Cook Evi'nde zemin kat alanının büyük kısmı yarı-açık alan olarak düşünülmüştür. Yarı-açık mekânlar açık mekanlara açılmaktadır.



Resim 5.31. SATIE Binası (Arkitekt, 1934)



Resim 5.32. Cook Evi (www.foundationlecorbusier.fr/)

Malzeme kullanımı

Yalın ve net geometriyi destekleyen düz beyaz boyalı duvarlar, sade pencere doğrama kayıtları ve sade korkuluklar her iki yapının benzer özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

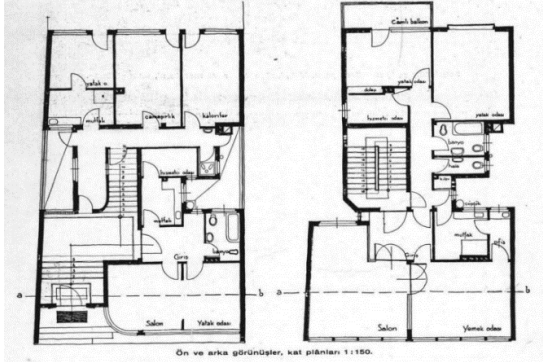
Her iki yapıda da;

- Dikdörtgen prizma form
- Yapıların düşey taşıyıcılarla zeminden yükseltilmesi
- Zemin katların plan kurgularının üst katlardan farklılaşması
- Teras çatı kullanımı
- Bant pencere kullanımı
- Cephe kurgusunda sadelik
- Betonarme kullanımı
- Düz beyaz boyalı duvarlar
- Sade doğramalar ve sade korkuluklar benzer özelliklerini oluşturmaktadır.

5.8. Bayan Firdevs Evi-Weissenhof Yerleşkesinde Le Corbusier Tasarımı Konut

5.8.1. Bayan Firdevs Evi

Çizelge 5.23 Bayan Firdevs Evi görselleri ve öne çıkan özellikleri

Bayan Firdevs Evi	Mimar	Yapım Tarihi
	Sedad Hakkı Eldem	1934
		
Yapının fotoğrafı (Arkitekt, 1934)		
		
Yapının kat planları (Arkitekt, 1934)		
Yapının Öne Çıkan Özellikleri - Asal geometrik formlardan oluşturulan kütle kompozisyonu - Bant pencere kullanımı - Zemin katta ön cephe geometrisinin farklılaşması - Düz çatı kullanımı - Sade cephe kurgusu		

Bina İstanbul'da Teşvikiye'den Beşiktaş'a inen cadde üzerinde bulunmaktadır. Üç katı ayrı ayrı kiraya verilmek üzere kurgulanmıştır. Zemin katta iki oda, mutfak, banyo ve hizmetçi

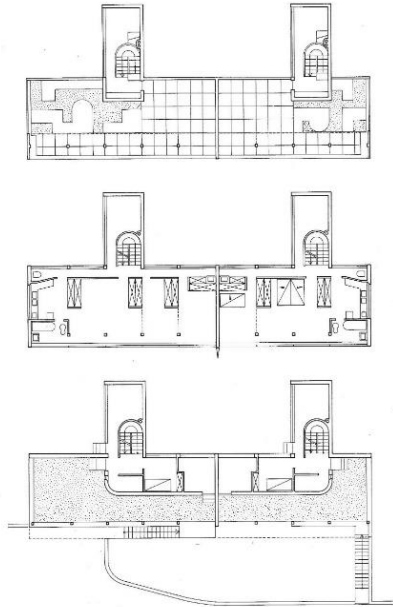
odalı bir daire ile kapıcı dairesi, kalorifer dairesi ve çamaşırlık bulunmaktadır. Birinci ve ikinci katlardaki dairelerde, dörder oda, mutfak, banyo, hizmetçi odası ve ofis bulunmaktadır (Arkitekt, 1934).

Yapının girişinin yanı yuvarlatılarak içeri alınmıştır. Ön cephenin, geometrik yalınlığa vurgu yapan, yatay şerit pencereli pürist üslubu Corbusier'i çağrıştırmaktadır. Dairelerdeki yaşama mekânları oldukça küçük tutulmuşsa da giriş sahanlığı ve merdivenler geniş ve gösterişlidir. Üst katların salon ve yemek odaları ön kısımlarda birer camekân aracılığıyla bağlanmıştır. Dairelerin arka bölümlerinde hizmetçi ve yatak odalarına ek olarak, ortada konumlandırılmış bir koridorun etrafına dizilmiş aydınlık servis mekânları yer almaktadır (boyutpedia, 2006).

Aslanoğlu'na göre “Ön cephede pürist üslupla, Le Corbusier'in yapılarıkinin benzeri, yatay şerit pencereler ve geometrik yalınlık, yapıyı o yıllarda Avrupa'da ve özellikle Fransa'da görülen modern mimarlık öğelerine çok yaklaştırmaktadır.” (Aslanoğlu, 2010: 64)

5.8.2. Weissenhof Yerleşkesinde Le Corbusier tasarımı konut

Çizelge 5.24. Weissenhof Yerleşkesinde Le Corbusier tasarımı konut görselleri ve öne çıkan özellikleri

Weissenhof Yerleşkesinde Le Corbusier Tasarımı Konut	Mimar Le Corbusier	Yapım Tarihi 1927
		
Yapının Fotoğrafları (http://www.archdaily.com)	Yapının Kat Planları (http://www.archdaily.com)	
Yapının Öne Çıkan Özellikleri - Asal geometrik formlarla oluşturulan kütle kompozisyonu - Cephe boyunca devam eden bant pencere kullanımı - Zemin katın geri çekilerek yapının kolonlarla yerden yükseltilmesi - Düz çatı kullanımı - Renk kullanımı - Sade cephe kurgusu		

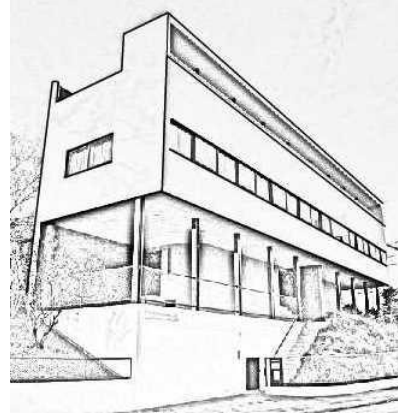
Le Corbusier ve Pierre Jeanneret tarafından birlikte tasarlanan konutun konsepti, çatı ve pencerelerin standardizasyonunu ile domestik ihtiyaçların giderilmesi için küçük hücrelerin üzerine yerleştirildiği açık planlı bir “yaşama mekânını” gündeme getiriyordu.

Corbusier’nin modernist mimarlık anlayışı burada da kendini göstermekteydi. Ön cephelerdeki kolonlar ihmal edilmemişti ki bu durum, Corbusier’nin geç modernist dönemindeki zeminden bağımsızlık fikirlerini destekler nitelik barındırıyordu. Değişebilen yaşama ve uyuma mekânları ve onları birbirine bağlayan dar ve uzun koridorun yarattığı kütle ile bir demiryolu vagonunu andıran konut, giriş katında depo, hizmetli odası ve

çamaşır odasını, ilk katta sürgülü duvarlar ve hatta sürülebilir yataklar ile dilendiği gibi oluşturulabilen büyük ve serbest bir yaşama mekânı ve ıslak mekânları, terasta ise çalışma odası ile kütüphaneyi barındırmaktadır (Ulmer ve Kurz,'den aktaran Can,2010). Corbusier bu yapısında da Pürist tasarım ilkelerine sadık kalmıştır.

5.8.3. Yapıların benzerlikleri üzerinden karşılaştırılması

Çizelge 5.25. Bayan Firdevs Evi ve Weissenhof Yerleşkesinde Konut karşılaştırması

BAYAN FİRDEVS EVİ		WEISSENHOF YERLEŞKESİNDE KONUT	
			
BAYAN FİRDEVS EVİ- WEISSENHOF YERLEŞKESİNDE KONUT			
Karşılaştırma Başlıkları	Benzerlikler	Farklılıklar	
Kütle Kompozisyonu	Kübik form, zeminden yükseltme, zemin katın diğer katlardan farklılaşması	Corbusier konutunda yapının zeminden kolonlarla yükseltilmesi	
Cephe Kurgusu	Bant pencere kullanımı, teras çatı kullanımı, sade cephe kurgusu	Corbusier konutunda bant pencereler cephe boyunca kesintisiz devam etmekte	
Malzeme Kullanımı	Betonarme kullanımı, sade detaylar		

Kütle kompozisyonu ve cephe kurgusu

Kübik yapı kütle, bant pencere kullanımı, yapının zeminden kısmen yükseltilmesi ve zeminde içeri çekilen eğrisel duvarlar, yapı kütlelerin düz çatı ile sonlanmaları her iki yapının kütsel benzerliklerini meydana getirmektedir.

Her iki yapıda da zemin katta diğer katlardan farklılaşma görülmekte olup; Le Corbusier konutunda yapı çelik kolonlarla zeminden yükseltilirken, Eldem'in konutunda yalnızca yapı girişinde cephe duvarı yuvarlatılarak içeri alınmıştır.



Resim 5.33. Bayan Firdevs Evi
(arkiv.com.tr)



Resim 5.34. Le Corbusier Konutu-Weissenhof
(www.mimarizm.com)

Bant pencere kullanımı her iki yapıda da karşımıza çıkmakta olup; Le Corbusier'in konutunda ön cephe boyunca kesintisiz devam eden bant pencereler Bayan Firdevs Evi'nde kolon hizasında kesintiye uğramaktadır. Le Corbusier kat döşemelerini kolonların ötesine doğru çıkararak cepheleri bağımsız hale getirmiştir. Bu sayede cephe boyunca kesintisiz bant pencereler kurgulayabilmiştir.

Her iki yapıda da teras çatı tercih edilmekle birlikte; Corbusier'in teras çatıyı kullanılabilir şekilde kurguladığı gözlenirken, Bayan Firdevs Evi'nde teras çatı yalnızca yapıyı düşeyde sonlandırmakla işlevlendirilmiştir.

Malzeme kullanımı

Net kübik formu destekleyen düz boyalı duvarlar, sade pencere doğrama kayıtları ve sade korkuluklar her iki yapının benzer özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna karşın Le Corbusier'in zemin katta duvarlarda ve kolonlarda farklı renk kullanımı görülmektedir.

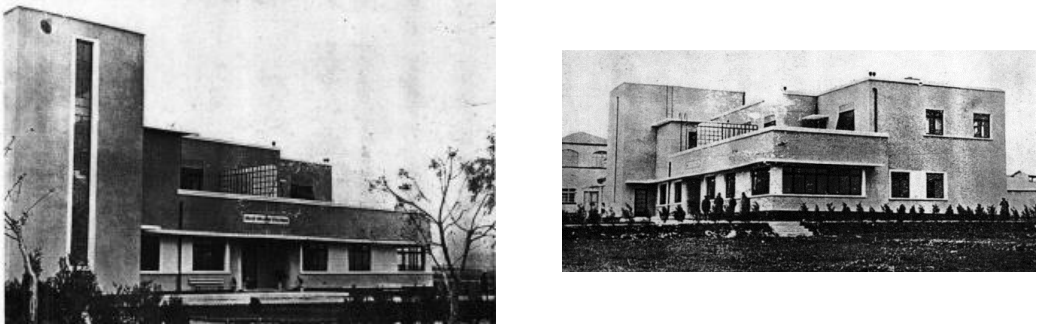
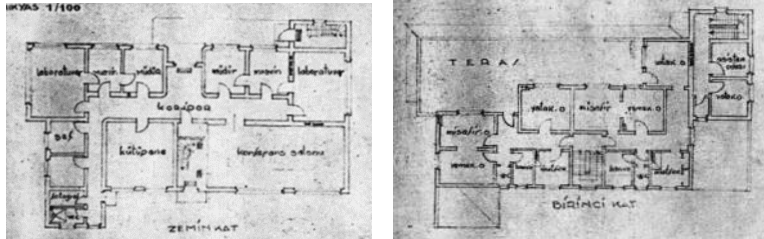
Sonuç olarak her iki yapının;

- Dikdörtgen prizma kütle formu,
- Sade cephe kurgusu,
- Bant pencere kullanımı,
- Teras çatı kullanımı,
- Zemin katların diğer katlardan farklılaşması benzer özelliklerini meydana getirmektedir.

5.9. Adana Ziraat Haşarat Laboratuvarı - Hilversum Kent Merkezi

5.9.1. Adana Ziraat Haşarat Laboratuvarı

Çizelge 5.26. Adana Ziraat Haşarat Laboratuvarı görselleri ve öne çıkan özellikleri

Adana Ziraat Haşarat Laboratuvarı	Mimar	Yapım Tarihi
	Mimar Ferit	1932
		
Yapının Fotoğrafları (Aslanoğlu, 2010)		
		
Yapının Kat Planları (Arkitekt, 1932)		
Yapının Öne Çıkan Özellikleri - Farklı ebat ve yükseklikteki dikdörtgen prizmalarla oluşturulan kütle kompozisyonu - Sade cephe kurgusu - Küçük pencere yüzeyleri - Düz çatı kullanımı - Dikey merdiven kulesi		

Verimli bir ziraat alanı içinde bulunan Adana'daki laboratuvar binası, Cumhuriyet'in bu konuya verdiği önemin de bir belirtisidir. İki katlı yapının zemin katında öne bakan idari işler için odalar ve laboratuvarlar, arkada kütüphane ve konferans salonu yer almıştır. Üst katta ise önlerindeki teras bakan üçer odalı iki lojman vardır (Arkitekt, 1932).

Aslanoğlu'na göre tipik uluslararası mimarlık örneklerinden olan yapı, asimetrik yerleştirilmiş prizmatik kütlelerin yatay ve dikey yönde birleşmelerinden oluşmuştur. Dışarı taşan dikey merdiven kulesi yatay uzanan terasla dengelenmiştir. Cepheelerde

yalınlık egemendir. Pencereleeri alt ve üstte birleştiren, terası, çatıyı sınırlayan beyaz bordürler dikey merdiven penceresini de çerçevelemektedir.

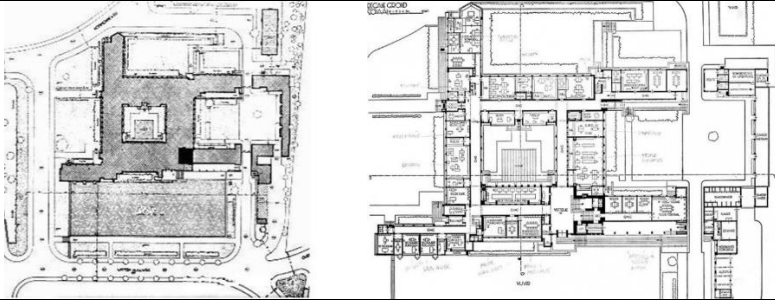
Aslanoğlu yapının Batıdaki örnekler düzeyinde olduğunu ifade etmekte ve yapının kütle düzeninde De Stijl dönemi mimarlığının ve özellikle W.M. Dudok'un etkilerini izlemenin olanaklı olduğunu söylemektedir (Aslanoğlu, 2010: 278).

Tek, iki ve üç katlı bölümlerden oluşan yapı betonarme ve yığma sistem bir arada kullanılarak inşa edilmiş olup, günümüzde Tarım İl Müdürlüğü Lojmanı olarak kullanılmakta ve yapının zemin katında yer alan laboratuvarlar, konferans salonu ve büroların da lojmana dönüştürüldüğü bilinmektedir (Saban, 2016).

Tasarımın içten dışa doğru kurulan mantıksal adımlarla gerçekleştirilmiş olması, tasarımı oluşturan kütlelerde yatay düşey dengesinin aranması, merdivenkovanın kütlede kendini göstermesi, yatayda ve düşeyde kullanılan bordürler ve kütlelerin düz çatı bitişleri Adana Ziraat Haşarat Laboratuvarı Binasının Uluslararası Modern Mimarlıkla ilişkilendirilebilen özellikleridir.

5.9.2. Raadhuis-Hilversum Belediye Binası

Çizelge 5.27 Raadhuis-Hilversum Belediye Binası görselleri ve öne çıkan özellikleri

Raadhuis-Hilversum Belediye Binası	Mimar	Yapım Tarihi
	Willem Marinus Dudok	1923-1931
		
Yapının Fotoğrafları (https://en.wikiarquitectura.com/building/hilversum-town-hall/)		
		
Yapının Kat Planları (https://en.wikiarquitectura.com/building/hilversum-town-hall/)		
Yapının Öne Çıkan Özellikleri - Farklı boyutlardaki dikdörtgen prizma kütlelerin birada kullanılmasıyla oluşturulan kompozisyon - Sade cephe kurgusu - Küçük pencere yüzeyleri - Düz çatı kullanımı - Yüksek kule - Anıtsallık etkisi		

Dudok'un en ünlü yapısı olan Raadhuis, döneminin uluslararası üne sahip yapılarından. Yapı aynı zamanda modern mimarinin de en başarılı örneklerinden biri olarak gösterilmektedir (architavel, 2015).

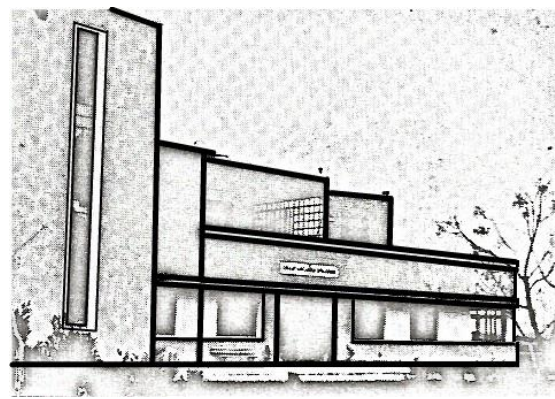
Tasarımın iki çıkış noktası; anıtsallık ve zıtlıklardır. Yüksek ve alçak, yatay ve düşey, geniş ve dar birlikte kullanılmıştır. İlk bakışta dikkati çeken düşey kütle, merkezi avlu etrafına yerleştirilmiş yatay kütlelerle dengelenmektedir (Bergeijk, 2001: 79).

Yapı, iki ana bölümden oluşmaktadır. Çalışma ofisleriyle çevrelenmiş olan iç avlu ve alçak hacimlerle çevrelenmiş olan ikinci avlu. Geniş havuza yönelen güney cephede ise belediye başkanı ve üyelerin odaları bulunmaktadır.

Yapı incelendiğinde içten dışa gelişen mantıksal adımlarla tasarımın gerçekleştirildiği düşünülmektedir. İç mekân ihtiyaçlarına göre şekillenen farklı yükseklik ve farklı ebatlardaki fonksiyonel yapı birimlerinin bir araya gelmesi sonucunda önceden belirlenmeyen forma ulaşılmıştır.

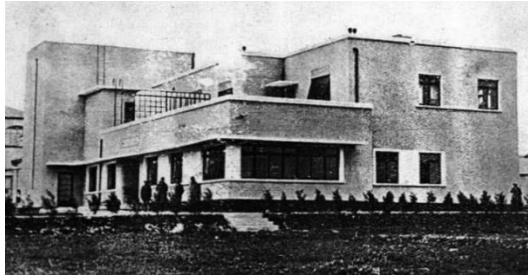
5.9.3. Yapıların benzerlikleri üzerinden karşılaştırılması

Çizelge 5.28. Adana Ziraat Haşarat Laboratuvarı ve Raadhuis-Hilversum Belediye Binası

ADANA ZİRAAT HAŞARAT LABORATUVARI		RAADHUIS-HILVERSUM BELEDİYE BİNASI	
			
ADANA ZİRAAT HAŞARAT LABORATUVARI- RAADHUIS-HILVERSUM BELEDİYE BİNASI			
Karşılaştırma Başlıkları		Benzerlikler	Farklılıklar
Kütle Kompozisyonu	Farklı boyutlardaki dikdörtgen prizmaların kompozisyonu		
	Yatay-düşey dengesi		Raadhuis'ta anıtsallık etkisi daha fazladır.
	Düz çatı		
Cephe Kurgusu	Küçük pencere yüzeyleri		
	Sade cephe kurgusu		

Kütle kompozisyonu

Farklı yüksekliklerdeki dikdörtgen prizma kütlelerin, yatay ve düşey yönde bir araya getirilmeleri sonucu oluşturulmuş kütle kompozisyonlarına sahip olmaları her iki yapının en belirgin benzer özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 5.35. Adana Ziraat Haşarat Laboratuvarı (Arkitekt, 1932)



Resim 5.36. Raadhuis-Hilversum Belediye Binası
(www.hartmansnetwerk.nl)

Her iki yapıda da düşey kütlenin yatay kütlelerle dengelendiği gözlemlenmektedir. Ziraat Haşarat Laboratuvar Binasında dikey merdiven kulesi yatay uzanan terasla dengelenirken, Hilversum Belediye Binasında ise, kule avlunun etrafını saran ve çalışma ofislerini barındıran yatay kütlelerle dengelenmektedir.

Düz çatı bitişleri ve bitişleri vurgulayan bordürler her iki yapıda da benzerlik gösteren bir diğer unsurdur.

Cephe kurgusu

Küçük pencere yüzeyleri, yatay ve düşeyde devam eden bordürler ve yalın tasarım cephe kurgusunda gözlemlenen benzerliklerdir.

Malzeme kullanımı

Her iki yapıda da gördüğümüz asal geometrik formlarla oluşturulan sade, net ve yalın tasarım malzeme kullanımıyla da desteklenmektedir.

Sonuç olarak her iki yapının;

- Farklı yüksekliklerdeki dikdörtgen prizma kütlelerin, yatay ve düşey yönde bir araya getirilmeleri sonucu oluşturulmuş kütle kompozisyonları,
- Yatay-düşey dengesi,
- Sade cephe kurgusu benzer yönlerini meydana getirmektedir.

5.10. Bulgular

- Dr. İhsan Sami Bey Evi (Seyfi Arkan-1933) ve Villa Savoye (Le Corbusier-1928) yapıları incelendiğinde;

Kütle kompozisyonlarının –asal geometrik formların kullanılması, yapıların zeminden yükseltilmeleri ve taşıyıcıların ön plana çıkarılması, zemin katın içeri çekilmesi, zemin ve birinci katların plan ve kütlerde farklılaşması, yapıların bitişlerini tutan düz çatıları-benzerlikler barındırdığı göze çarpmaktadır. Bunlarla birlikte; kütle kompozisyonu başlığı altında incelenmesi gereken yataylık vurgusunun da her iki yapıda mevcut olmasına karşın, Villa Savoye’da daha vurgulu olduğu gözlemlenmektedir.

Cephe kurgusunda göze çarpan benzerlik sade cephe tasarımı ve şerit pencere kullanımındır. *İç mekân-dış mekân ilişkisi* incelendiğinde; her iki yapıda da balkon ve teraslarla iç mekânlar ve dış mekânlar arasında ilişki kurulduğu gözlemlenmesine karşın; Villa Savoye’da açık ve kapalı mekânlar arasındaki akışkanlığının daha güçlü olduğu görülmektedir.

Plan kurgusu başlığında değinilmesi gereken nokta ise; Villa Savoye’da sabit olmayan duvarlarla sağlanan serbest ve değişebilen mekân anlayışının Arkan’ın konutunda yerini net ve işlevlerine göre ayrılmış odalara bırakmış olmasıdır.

Yalın tasarımı destekleyen sade ve süssüz *malzeme kullanımı* her iki yapıda da ortaktır.

- Çubuk Barajı Gazinosu (Theodore Leveau, 1938) ve De La Warr Pavyonu (E.Mendelsohn, S.Chermayeff, 1935) yapıları incelendiğinde;

Kütle kompozisyonunu oluşturan dikdörtgen prizma ve yarım daire silindirik formlarla oluşturulan kütle kurgusu, kütlerde yataylık vurgusu ve teras çatı kullanımı her iki yapıda da ortaktır.

Cephe kurgusunda gözlemlenen benzerlikler; geniş cam yüzeyler, vurgulu düşey taşıyıcılar, açık renkli düz cepheler ve dış cephenin dairesel hatlarını referans alan merdivenlerdir.

İç mekân - dış mekân ilişkisinde, her iki yapıda da açık ve yarı açık alanların (peyzaj alanları, rekreasyon alanları, arkadlar, geniş teraslar) tasarımı oldukça önemli yer tuttuğu görülmektedir.

Plan kurgusu incelendiğinde, benzer işlevleri barındırmaları nedeniyle benzer plan şemalarına sahip oldukları görülmektedir.

- Kimyager Ahmet Rıza Bey Evi (A. Ziya Kozanoğlu, 1931) ve Robie Evi (F. Lloyd Wright, 1909) yapıları incelendiğinde;

Kütle kompozisyonu başlığı altında en kuvvetli ilişki güçlü yataylık etkisi veren balkon ve saçaklar ile kurulmaktadır.

Plan kurgusu incelendiğinde; Robie Evi'nde görülen iç mekan bir bütün olarak ele alınmalı ve duvarlar akışa engel olmamalı ilkesine dayanan plan kurgusuna karşılık, Kimyager Ahmet Rıza Bey Evi'nde de istenildiğinde birleşebilen ve ayrılabilen böylelikle farklı fonksiyonlara hizmet edebilen mekanların kurgulandığı görülmektedir.

*İç mekân tasarımı*nda karşımıza çıkan benzerlik; Wright'ın Robie Evi'nde ve birçok tasarımıyla uyguladığı bütüncül tasarım anlayışıyla paralellik gösteren Kimyager Ahmet Rıza Bey Evi'nde, Kozanoğlu'nun da uyguladığı ve tefriş elemanları, teknik detaylar gibi unsurları konut tasarımıyla birlikte kurguladığı görülmektedir.

- Dr. Celal Bey Evi (İ. Arif Hikmet, 1932), Dr. Sani Yaver Villası (Zeki Selah, 1932) ve Weissenhof Yerleşkesinde Scharoun Tasarımı Konut (Hans Scharoun, 1927) yapıları incelendiğinde;

Kütle kompozisyonunda; her üç yapıda da dışa taşan yarım/çeyrek dairesel kütle en belirgin benzerlik olarak göze çarpmaktadır. Bununla birlikte; asal geometrik formlarla oluşturulan cephe kurgusu ve düz çatı kullanımı diğer kütle benzerlikler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Cephe kurgusunda gözlemlenen benzerlikler ise; sade cephe kompozisyonu ve şerit pencere kullanımındır.

İç mekân-dış mekân ilişkisi incelendiğinde ise Dr. Sani Yaver Villası ve Weissenhof Yerleşkesindeki konutta yarı açık mekanlar aracılığıyla manzaraya yönelim kaygısı izlenmektedir.

- Su Süzgeci Binası (Hochtief Şirketi, 1936) ve Red Banner Tekstil Fabrikası (Erich Mendelsohn, 1935) yapıları incelendiğinde;

Kütle kompozisyonu başlığında iki yapı arasında gözlemlenen en net benzerlik; yatay ve alçak kütleler ve bunların yarım silindir biçimli bitişleri ile kule benzeri yüksek kütle kullanımlarıdır. Bununla birlikte her iki yapı da ince bordürlü düz çatı bitişlerine sahiptir.

Cephe kurgusu incelendiğinde Red Banner Tekstil Fabrikası'nda kullanılan bant pencereler ve Su Süzgeci Binası'nda tercih edilen, alt ve üstlerinde devam eden bordürlerle birleştirilen ve bant pencereye benzetilen pencereler benzer unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Malzeme kullanımında ise; küçük pencere yüzeyleri, sade korkuluklar ve düz boyalı duvarlar detaylar olarak gözlemlenmiştir.

- İsmail Hakkı Evi (Mimar Sadi, 1931) ve Lyonel Feininger Evi (Walter Gropius, 1926) yapıları incelendiğinde;

Kütle kompozisyonun her iki yapıda da farklı boyut ve yüksekliklerdeki dikdörtgen prizmaların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş olması en belirgin benzerlik olarak karşımıza çıkmaktadır. Düz çatı ve teras kullanımı yine yapıların benzer kütleli özelliklerindendir.

Malzeme kullanımında yalınlıktan yana kalındığı ve böylelikle yalın ve net tasarımın desteklendiği görülmektedir.

Plan kurgusunda ise gözlemlenen benzerlik her iki yapıda da plan kurgusunun kütleyle yansımış olması yani tasarımın içten dışa şekillenmiş olmasıdır.

- S.A.T.I.E. (Sedad Hakkı Eldem, 1934) ve Cook Evi (Le Corbusier, 1926) yapıları incelendiğinde;

Kütle kompozisyonunda dikkat çeken benzerlikler her iki yapıda da dikdörtgen prizma formun tercih edilmesi, kütlelerin zeminden yükseltilmesi, düşey taşıyıcı vurgusu düz çatı kullanımıdır.

Cephe kurgusunda benzerlik bant pencere kullanımı ve sade kurgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

İç mekan-dış mekan ilişkisi irdelendiğinde zemin kat yerden kopartılarak oluşturulan yarı-açık alan her iki yapıda görülmektedir.

Malzeme kullanımında ise betonarme kullanımı, düz beyaz boyalı duvarlar, sade pencere doğramaları ve korkuluklar benzer unsurlar olarak dikkat çekmektedir.

- Bayan Firdevs Evi (Sedad Hakkı Eldem, 1934) ve Weissenhof Yerleşkesinde Le Corbusier Tasarımı Konut (Le Corbusier, 1927) yapıları incelendiğinde;

Kütle kompozisyonunda dikdörtgen prizma yapı formu, kütlenin zeminden yükseltilmesi, zemin katın diğer katlardan farklılaşması ve düz çatı bitişleri her iki yapıda da benzer unsurlardır.

Cephe kurgusunda ise sade cephe tasarımı ve bant pencere kullanımı benzerlikler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Malzeme kullanımında ise betonarme kullanımı, düz beyaz boyalı duvarlar ve sade pencere doğramaları benzer unsurlar olarak gözlemlenmiştir.

- Adana Ziraat Haşarat Laboratuvarı (Mimar Ferit, 1932) ve Raadhuis-Hilversum Belediye Binası (Willem Marinus Dudok, 1923-31) yapıları incelendiğinde;

Kütle kompozisyonunda dikkat çeken benzerlik farklı boyutlardaki dikdörtgen prizmaların bir araya getirilmesiyle oluşturulan kurgudur. Yatay-düşey dengesi, düz çatı bitişleri de göze çarpan diğer benzerliklerdir.

Cephe kurgusunda ise yalın tasarım ve küçük cam yüzeyler görülen benzerliklerdir.

Malzeme kullanımında da yalın tasarımın düz boyalı duvarlar, sade doğramalarla desteklendiği görülmektedir.

6. SONUÇ

Bu tez çalışması, 1930-1940 yılları arası Türk Modern Mimarlığı'nın, Uluslararası Modern Mimarlıkla karşılaştırmalı olarak ele alındığı bir yeniden okuma denemesidir. Bu yeniden okuma çalışması; Türkiye Modernleşme Projesi'nin bir sonucu olarak görülen Erken Cumhuriyet Dönemi Modern Mimarlığı'nın değerlendirilebilmesi, Modernizmden etkilenme dozunun saptanabilmesi için; öncelikli olarak Batı'da ve ülkemizde durumu hazırlayıcı unsurlar ve örneklerin eş tabanlı olup olmadığı, sonrasında ise bu kaynaklardan hareketle ortaya çıkan mimari ürünlerin niteliklerin karşılaştırması şeklinde gerçekleştirilmiştir.

Modern ve modernlik olguları ilk olarak Batılı toplumlarda ortaya çıkmış olmaları nedeniyle, Batı'ya ait kavramlar olarak kabul edilmektedir. Modernlik; Batı'nın yaşadığı bazı gelişmeler ve değişimlerin sonucu olarak ulaştığı durum, modernleşme ise Batılı olmayan ülkelerin Batı'nın sahip olduğu modernlik durumuna ulaşmak için yaşadığı süreç olarak tanımlanmaktadır. Fakat her toplum modernleşmesini bazı ortak noktalar dışında kendine özgü olarak yaşamıştır. Türkiye de, Batı'nın yaşadığı süreci aynı şekilde yaşamamış, kendi gelenekleri, olanakları, toplumsal, ekonomik ve siyasal koşulları çerçevesinde farklı ve kendine özgü bir modernleşme süreci geçirmiştir.

Modernizmi tarihsel süreç içerisinde erken yaşamış Batılı ülkelerin deneyimini tarihsel bağlamından kopartarak, bu süreci daha geç yaşayan ülkelere entegre etmeye çalışmak nasıl sorunlar ortaya çıkarmış ise; bu ülkelerin yaşadığı süreci Batılı ülkelerin penceresinden bakarak yorumlamaya çalışmak da o denli yanlış sonuçların ortaya çıkmasına sebep olabilecektir. Bundan kaçınmak üzere; Türk Modern Mimarlığı'nı uluslararası gelişmelerin etkisi ve kendi yerel koşullarının farkındalığı içerisinde değerlendirmek gereklidir.

Bu bakış açısı ile çalışmada öncelikli olarak, çeşitli tanımlamaları ile benzerlik; modern ve modern kökünden türemiş kavramlar irdelenmiştir. Karşılaştırma çalışmalarında bulgular; benzerlikler ve farklılıklar üzerine odaklanarak ortaya koyulmaktadır. Tez çalışması kapsamında hedeflenen karşılaştırma, iki mimarlık arasındaki biçimsel benzerlikler üzerinden kurulmakla birlikte; mimari biçim esasında toplumların kendine özgü siyasal,

ekonomik, kültürel koşulları ve olanaklarının, endüstrileşme düzeyinin bir sonucu olarak görülmekte ve biçimin bağlamından ayrı değerlendirilmesinin yetersiz sonuçlar ortaya çıkaracağı düşünülmektedir. İhtiyaç duyulan perspektifi kazanabilmek üzere, Endüstri Devrimi ile Modern Mimarlık ve Türk modernleşmesi ile 1930-1940 arası Türk Modern Mimarlığı ardışık olarak ele alınmış; bu bilgiler ışığında; evrensel ve yerel modern mimarlık örneklerinin karşılaştırması yapılmıştır.

Benzerlik kavramının tanımlamalarında bu niteliği oluşturacak ölçü ve durumun kabul edilebilirliği üzerine çeşitli görüşler aktarılmıştır. Ele alınan çalışmalarda, benzerliğin kabul edilebilir bir ölçüsüne işaret edilmediği görülmüştür. İki ayrı nesneyi birbirine benzer nesneler olarak niteleyebilmek için, bunların özelliklerinden ne kadarının söz konusu iki nesnede ortak olması gerektiğiyle ilgili net bir kriter bulunmamakla birlikte; nesneler birbirine benzediği zaman benzerliğin zihin aracılığıyla hemen anlaşılacağı ikinci bir incelemenin bile çoğunlukla gerekmeyeceği yönünde varsayımlar mevcuttur. Dolayısıyla benzerlik ile ilgili kesin ve objektif kurallar ortaya koyulmadığı anlaşılmıştır.

Benzerlik, farklı dönemlerde ve farklı durumlarda bazen olumlu, övgüye değer bir yaklaşım; bazen tercih edilmeyen, bazen bağlamından koparılan doğrudan ve biçimsel bir taşıma vb. olarak değerlendirilmiştir. Bunlarla birlikte; insanoğlunun çoğu zaman tekrar ederek ve yineleyerek öğrendiği kabul edilmektedir. Bu aşamada kopya kavramı önem kazanmaktadır. Başka bir sanatçıya ait yapıtın bir başkasınca üretilen tıpkısı, başka bir sanatçının üslubuna ya da başka bir yapıta öykünen sanat yapıtı olarak tanımlanan kopya kavramı da öğrenmenin bir parçası olarak kabul edilebilmektedir, fakat burada önemli olan bağlamdan kopmadan sadece biçimsel aktarımla sınırlı kalınmamasıdır. Platon “Önemli olan şey, farkı belirleyebilmektir” demektedir. Burada da farkı meydana getiren bağlam olmaktadır.

Benzerlik ve farklılık, algılama ile ilişkili kavramlardır. Görsel algılama anında bireyin beklentileri, geçmiş yaşantısı, diğer duyu organlarından gelen duyumsamalar ile toplumsal ve kültürel etmenler vb. etkili olmaktadır. Gelen duyuları seçme, bazılarını yok sayma, bazılarını güçlendirme, arada olan boşlukları doldurma ve beklentilerine göre anlam verme, bu aşamada gerçekleşmektedir. Mimari çevre ile kişi arasında ilişkiyi sağlayan algılama da yalnız duyuşal özelliklerle algılama değil, çevrenin anlamsal, estetik, psikolojik, sosyolojik özelliklerini içeren algılamadır. Dolayısıyla şunu söylemek

mümkündür ki; mimari ürünlerin, benzerlik ve farklılıklarının algılama süreci, algılama kavramının kendi anlamının da sonucu olarak bu ürünlerin çevresinden ya da kültürel ve toplumsal etmenlerinden bağımsız olarak gerçekleşemez. Bu düşünceden hareketle; benzerlik kavramının mimarlık alanındaki yansımaları incelendiğinde; ithal edilen, denenmiş gerçeklerin tekrar edilmesinin bir öğrenme yöntemi olabileceği kabul görmekle birlikte, burada önemli olan referans verme biçiminin doğrudan aktarmaya indirgenmemesidir. Bağlamla ilişki kuran, bağlam içerisinde dönüşen, arsaya ve programa uygun, forma hapsolmayan ve kültürel bir tutarlılık içinde yorumlanan bir mimari ürünün, referans aldığı yapıyla benzerlik taşımasının onun başarısız, kopya ya da taklit olarak değerlendirmeye yeterli olamayacağı konusunda bir fikir birliği olduğu ifade edilebilmektedir.

Daha önce de bahsedildiği gibi modern, modernlik ve modernizm gibi kavramlar ilk olarak Batı’da ortaya çıkmıştır. Modernizm düşüncesinin başlangıcı ile ilgili farklı varsayımlar bulunmaktadır. Bazı tarihçiler modernizmin temellerini 15. Yüzyıldaki hümanizm düşüncesine, bazıları Rönesans’a, bir kısmı ise 18. Yüzyılda gerçekleşen Endüstri Devrimi’ne dayandırmaktadır. Tanım olarak ise; geleneksel düşünceden tamamen ayrılan, tarihsel olana karşı çıkarak eskiyi reddeden ve yeninin sosyal hayata uygulanmasını savunan, yeni bir sosyal yapılaşma anlayışı öneren bir dünya görüşü olarak ifade edilmektedir.

Modern Mimarlık ise; Endüstri Devrimi ile birlikte hızlı iktisadi, demografik ve teknolojik değişiklikler sonucunda ağırlıkla kırsal ve tarımcı bir toplumdan, giderek imalata ve endüstriye dayalı kentsel bir toplum haline dönüşümün, mimarlık alanındaki yaratımıdır. En genel anlamı ile Modern mimarlık; tarihselci ve eklektisist mimarlığa karşı bir eğilim içerisinde olan çeşitli akımları bünyesinde toplayan bir hareket olarak değerlendirilmektedir. Yeni malzemelerin, teknolojilerin ve üretim sistemlerinin kullanıldığı; süslemeden arınmış, işlevin formda kendini gösterdiği, asal geometrik formların sıklıkla kullanıldığı, yalın ve standartlaşmış elemanlardan oluşan bir mimarlık olarak kendini göstermiştir. 20. Yüzyıla gelindiğinde artık modernlik Batı dışı toplumlara da ithal edilen bir olguya dönüşmüştür.

Ülkemizde Cumhuriyet’in kuruluşu, ana hedefi yüzünü Batı’ya dönmüş milli bir modern ulus yaratmak olan modernleşme projesi ile tanımlanır. Modernleşmenin temeli modern ve

Batılı yeni bir toplum yaratma idealidir. İçerdiği değişim, dönüşüm ve ilerleme özellikleri ile modernleşme, Cumhuriyet rejimi için gerek ekonomik kalkınmayı gerekse geçmişin bağlarından kurtulmayı sağlayacak bir araç olarak görülmüştür. Bu nedenle hem siyasal, hem toplumsal hem de ekonomik değişimleri içeren modernleşme projesi bütüncül bir anlayışa sahiptir.

Erken Cumhuriyet döneminde savaş sonrası kurulan devleti kalkındırmak ve ekonomik bağımsızlığı sağlamanın yolunun üretimden geçeceği bilinci ile hızlı bir şekilde endüstrileşme çabası içerisine girilmiştir. Ülkenin çeşitli bölgelerine kurulan fabrikalar bu durumun göstergesidir. İşçiler kırsaldan fabrikalara çalışmak üzere gelirken, söz konusu bölgelerde kendilerine özgü bir yapılaşma ve kentsel çevre yaratmışlardır. Yine de tarım, ülkenin gelir kaynağı olarak görülmeye devam ederek, endüstrileşmesi için çalışılmıştır. Dolayısı ile Endüstri Devrimi'nin her iki yönü ile de Modern Türkiye Projesi'nin temelini oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Modernleşen toplumun bireylerinin de modern yapılarda yaşamını sürdürmesi istenmiştir. Böylece, mekân, Batı'da olduğu gibi Türk modernleşmesinin görünür kılınmasında da önemli bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada modern mimarlığın Türk devriminin de mimarisi olarak kabul görmesi oldukça doğal karşılanmalıdır. Modern mimarlık, tarihselciliği reddedişi, geleneklerle kendini sınırlandırmaması, insanı merkeze alması gibi özellikleriyle Türk modernleşmesiyle paralellik göstermektedir. Bu dönemde, öncelikle yaşam alanları kentler olarak ön plana çıkmaya başlamıştır. Yeni malzemeler, malzemelerin olanak verdiği biçimler, dönüşen ve değişen yaşam biçimleri yeni mimarlığı hazırlayıcı koşullardır.

Bu bilgilerden hareketle şunu söylemek mümkündür ki; 19. yüzyıl sonlarında yaşanan Endüstri Devrimi'nin, Batılı toplumlarda yaşam alanlarını, yaşam biçimlerini dönüştürüp modern mimarlığı yaratması gibi, Erken Cumhuriyet döneminde yaşanan toplumsal değişim ve hızla endüstrileşme çalışmaları da Türkiye mimarlığında değişikliğe neden olmuştur. Kentleşmeye bağlı olarak, apartmanlar, özel konutlar, kamu yapıları, fabrikalar bu mimarinin özelliklerini yansıtan modern formlarla ifade edilmeye başlamıştır.

Erken Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinin Batı'yla sahip olduğu benzerliklere karşın; yaşanan süreçler arasında farklar da bulunmaktadır. Türkiye Batı'nın yaşadığı uzun

değişim sürecini çok daha kısa sürede yaşayarak içselleştirmek durumunda kalmıştır. Bu süreci deneme yanılma yoluyla geçirmek yerine, Batı Modernizminin içinde yaşayıp, ürünler veren uygulamacı ve eğitmenlerin tecrübelerinden yararlanmak da sürece hız katmıştır. Bununla birlikte; Türk mimarlar da yurtdışında eğitim alma ve çalışma olanağı bulmuşlardır. Dolayısıyla onların Türkiye modern mimarlığını, uluslararası etkileri göz ardı etmeden ve kendi gerçeklerinin de farkında olarak objektif biçimde incelemek ve uluslararası örneklerle somut olarak karşılaştırmak için; tez kapsamında biçimsel benzerliklere sahip olan uluslararası modern mimarlık örnekleri ve Erken Cumhuriyet dönemine ait modern örnekler seçilmiştir. Örnekler farklı fonksiyonlara sahip olan 1930-1940 yılları arasında inşa edilmiş yapılardır. Tez kapsamında toplam on dokuz sayıda örnek incelenmiştir.

Karşılaştırmalar sırasında dikkate değer görülen örnek çiftlerinden biri Çubuk Barajı Gazinosu ve De La Warr Pavyonudur. Çubuk Barajı Gazinosu halkın dinlenme ve eğlenme ihtiyacına yönelik tasarlanmıştır. De La Warr Pavyonu ise, çok amaçlı salon ve restoran kısmı ile bu iki fonksiyonu birleştiren fuayeden meydana gelmektedir. Çubuk Barajı Gazinosu teras çatısı, kübik ve silindirik kütlelerden oluşan kompozisyonu, açık renkli cepheleri, istendiğinde tamamen açılabilir metal çerçeveli büyük cam yüzeyleri ve vurgulu düşey taşıyıcıları ile oldukça modernist bir tasarım yaklaşımına sahiptir. Yapı, De La Warr Pavyonu ile hem plan, hem kitle özellikleri ile benzerlik taşıdığı gibi mimarinin tariflediği yaşam tarzıyla da benzerlik göstermektedir. Bu bilgiler ışığında lokanta, dans pisti ve açık rekreasyon alanlarıyla modern bir yaşam biçimi de sunan Çubuk Barajı Gazinosu'nun, Erken Cumhuriyet dönemi modernleşme projesinin misyonuna uygun modernist bir yapı olduğunu, De La Warr Pavyonu ile benzerliğinin yalnızca biçimsel ortaklıktan ibaret olmadığını söylemek mümkündür.

Adana Ziraat Haşarat Laboratuvarı-Hilversum Kent Merkezi örnek çifti incelendiğinde ise, Adana Ziraat Haşarat Laboratuvarı binası, uluslararası modern mimarlık örnekleriyle kıyaslanabilecek düzeyde bir yapı olarak değerlendirilmekte olup; özellikle De Stijl akımı etkilerini başarılı bir şekilde yansıttığı düşünülmektedir. Alçak yatay kütlelerin yüksek kulelerle dengelendiği başka bir başarılı örnek de Su Süzgeci binasıdır. Dikey kulenin yatay kütlelerle dengelendiği bu form, Erken Cumhuriyet döneminde sergi mekânı, filtre istasyonu ve eğlence yeri gibi farklı fonksiyonlardaki yapılarda da kullanılmıştır. Bu durum bize söz konusu formların Cumhuriyet rejiminin düşünce yapısıyla örtüştüğü ve

mimarlar tarafından içselleştirildiğini göstermektedir. Benzer bir durum ise genel olarak Mendelsohn etkisi olarak değerlendirilen yuvarlak köşelere sahip yapılarda görülmektedir. Yapılara süreklilik ve dinamik bir etki sağladığı düşünülerek kullanılan bu özellik de dönemin yinelenen biçimsel özelliklerinden olmuştur. Bu formlar ve sahip olduğu düşünülen süreklilik, ilerleme ve modernlik gibi anlam ve etkilerinden dolayı tercih edilmiş ve Cumhuriyet ideolojisiyle bütünleştiği için yinelenerek kullanılmıştır. Dolayısıyla her ne kadar bu formlar başlangıçta biçimsel aktarım şeklinde kullanılmaya başlandıysa da sonrasında bu formun içselleştirildiği ve Erken Cumhuriyet dönemi ideolojisiyle özdeşleştirildiği, yani bir altyapıya sahip olduğunu söylemek mümkündür.

İsmail Hakkı Evi, farklı boyut ve yüksekliklere sahip prizmatik kütlelerin bir araya getirilmesiyle, karşıt kübik özellikler sergileyen uluslararası mimarlık ürünleriyle benzerlik göstermekte, farklı boyut ve yüksekliklere sahip dikdörtgen prizma kütlelerin başarılı bir kompozisyonu olarak değerlendirilmektedir.

Satie binası ve Bayan Firdevs Evi ; pürist üsluba yakınlıkları, sade cephe kurguları, yatay bant pencereleri, yalın geometrik formları ile Le Corbusier'nin yapılarına oldukça benzerlik gösteren başarılı örnekler olarak değerlendirilmektedir. Fakat önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi, örneğin bant pencerelerde Le Corbusier'in yakaladığı bağımsız cephe kurgusu sayesinde cephede kesintisiz devam etme durumunun Eldem'in yapılarında sağlanamaması gibi farkları da barındırmaktadır.

Dr. İhsan Sami Bey evi ve Villa Savoye yapıları incelendiğinde; kütle kompozisyonu ve cephe kurgusunda daha önceki bölümlerde anılan benzerliklere karşın; plan düzenlemelerinde farklılıklar da söz konusudur. Villa Savoye'da sabit olmayan duvarlarla sağlanan serbest ve akışkan anlayışı Arkan'ın konutunda yerini net ve işlevlerine göre ayrılmış odalara bırakmaktadır. Dolayısıyla İhsan Sami Evi'nde plan düzleminde modern mimarlığın önemli unsurlarından olan - serbest mekân anlayışından söz edilememektedir. Buna karşın; Kimyager Ahmet Rıza Bey evi ve Robie evi incelendiğinde, Wright'ın birçok konutunda ve Robie Evi'nde de görülen, iç mekân bir bütün olarak ele alınmalı, akıcı mekânlar elde edilmeli ilkesinin Abdullah Ziya tarafından farklı bir yorumla ele alındığını görmekteyiz. Kimyager Ahmet Rıza Bey evinde mekânlar ayrı olarak tasarlanmış, fakat gerektiğinde birleştirilerek tek büyük bir mekân olarak da kullanılabilecek şekilde kurgulanmıştır. Aynı zamanda hol vazifesi de gören misafir kabul odası misafir sayısının

çok olduğu durumlarda çalışma ve yemek odası ile birleştirilebilmektedir. Bu özellik mimarın tasarımı olan üst üste katlanabilen ahşap bölme kapı ve makaralar üzerinde hareket eden ve birbiri üzerine katlanabilen kütüphane ve portmanto aracılığıyla sağlanmaktadır. Yani mimar yapıyı kullanım şekilleri, tefriş elemanları ve teknik detayları ile birlikte tasarlamıştır. Bu durum Wright'ın da Robie evinde ve birçok tasarımında uyguladığı ve modern mimarlıkta da önemli bir kavram olan gesamtkunstwerk anlayışıyla benzerlik göstermektedir. Dolayısıyla Dr. İhsan Sami Bey evinde sadece kütlede ve biçimsel olarak yakalanan benzerliğin; Kimyager Ahmet Rıza Bey evinde iç mekâna yansıdığı, kütleli benzerlik gösterdiği gibi aynı zamanda kendi koşullarına göre yorumlandığını söylemek mümkündür.

Karşılaştırmalar sonucunda, örneklerin kütle kompozisyonu ve cephe kurgusunun sıklıkla benzerlik gösterdiği; iç-dış ilişkisi ve malzeme kullanımının diğer iki başlık kadar olmasa da benzerlikler barındırdığı; iç mekân tasarımı ve plan kurgusuna gelindiğinde ise benzerliklerin oldukça seyreltiği görülmüştür.

Tez kapsamında incelenen örneklerin karşılaştırma sonucu olarak; bazı karşılaştırma parametrelerinde yoğun benzerlik saptanmasına karşın, bazılarında benzerliklerin daha az olduğu görülmüştür. Biçimsel tekrarın kolay uygulanabilirliği, içselleştirme sürecini gerektirmemesi nedenleriyle daha çok kullanıldığını söylemek mümkündür. Modernizm düşüncesini içselleştiren ve ürünlerine yansıtan mimarların varlığı tümüyle biçimsel aktarımla sınırlı kalmadığını da ortaya koymaktadır.

Türkiye'de modernizm düşüncesinin ortaya çıkma ve yaygınlaşma sürecinde yaşanan dezavantajlar doğal olarak mimariyi de etkilemiş ve mimari üretim ortamına yansımıştır. Fakat bu dezavantaj yaratan eksiklikler, yetersizlikler aynı zamanda Türkiye'nin farklılığı olarak da görülmelidir. Sayıca daha az olmakla birlikte biçimsel tekrarla kısıtlı kalmayan örneklerin varlığı da saptanmıştır. Biçimsel benzerlik çok belirgin/dikkat çekici boyutlarda olmamakla birlikte mevcut yerel koşullara göre yorumlanan ve dönemi içerisinde oldukça başarılı kabul edilmesi gerekli örneklerin varlığını yadsımak da mümkün değildir.

Modern mimarlık yaygınlaşma sürecinde her coğrafyada farklı özellikler kazanmıştır. Dolayısı ile; tek bir modernlikten veya modern mimarlıktan bahsetmek olanaklı değildir. Erken Cumhuriyet Dönemi modern mimarlığı da, kendine özgü farklılıklara sahiptir. Bu

dönemde ortaya konan mimarlık çalışmalarının misyonu, fiziksel ihtiyaçlara cevap vermenin yanı sıra modernlik düşüncesinin görünür kılınmasını sağlamaktır. Bu misyon mimarlığı daha önemli ve güçlü kılmış ve ona bir altyapı sağlamıştır. Ancak, ülkemize özgü yetersizlikler, dönemin tüm sanayileşme çabalarına karşın, inşaat malzemeleri temini ve kullanımı konusuna da yansımıştır.

Türkiye’de modernleşme süreci ülkeye batılı bir görünüm kazandırma çabası olarak; Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlık arayışları ise modern mimarlığın biçimsel kopyası/tekrarı/benzeri olarak görülüp eleştirilmiştir. Oysaki modernleşme süreci ile yalnızca batılı bir görünüm üretilmesi değil, bu gelişme, değişim ve yeniliklerin içselleştirilmesi hedeflenmiştir. Cumhuriyet Dönemi modern mimarlık çalışmalarının yenilenmek ve değişmek isteyen ülkenin, mekânsal ihtiyaçlarına cevap olarak ortaya çıkan, sosyal ve kültürel altyapıya sahip bir arayış olduğunu söylemek mümkündür. Batılı öncül örneklerden, hazırlayıcı ve uygulama süreçlerinin farklı olması dolayısı ile kaçınılmaz olarak farklılaşmış ve Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığı kendine özgü, bireysel, bölgeci bir arayış ve uygulama olmuştur.

KAYNAKLAR

- Ajdukiewicz, K. (1994). *Felsefeye Giriş / Temel Kavramlar ve Kuramlar* (İkinci Baskı). (çev. A. Cevizci,) Ankara: Gündoğan Yayınları. (Eserin orijinali 1989'da yayımlandı), 18.
- Aristoteles. (2012). *Poetika (Şiir Sanatı Üzerine)*. (Çev. N.Kalaycı). Ankara: Pharmakon Yayınları. 11-15.
- Aslanoğlu, İ. (2010). *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı* (Üçüncü Baskı). İstanbul: Bilge Yayıncılık, 54-308.
- Bağce, H. (2004). *Modernliğin Temelleri ve İkircikli Serüveni*. Güngör Erdumlu (Derleyici). Modernlik ve Modernleşme Sürecinde Türkiye. Ankara: Babil Yayıncılık, 6.
- Baslo, M. (2008). *Türk Devrimi ve Devrim Mimarlığı Evrensellik Tabanında Bir Araştırma*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Benk, A. (1992). *Büyük Larousse Ansiklopedi ve Sözlüğü* (Cilt 14). İstanbul: Milliyet Yayınları, 154.
- Benk, A. (1992). *Büyük Larousse Ansiklopedi ve Sözlüğü* (Cilt 4). İstanbul: Milliyet Yayınları, 204.
- Bergeijk, H. (2001). *W.M.Dudok*. Rotterdam: 010 Publishers, 79.
- Berman, M. (2016). *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor* (Onsekizinci Baskı). (çev. Ü. Altuğ ve B. Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.(Eserin orijinali 1982'de yayımlandı), 29-30.
- Birol, G. (1996). 19. *Yüzyıl Endüstri Devrimi Sonrası Mimari Akımlar*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Balıkesir.
- Borden, D., Elzanowski, J., Lawrenz, C., Miller, D., Smith, A., ve Taylor, J. (2009). *Başvuru Kitapları: Mimarlık*. İstanbul: NTV Yayınları, 382.
- Bozdoğan, S. (2012). *Modernizm ve Ulusun İnşası* (Üçüncü Baskı). İstanbul: Metis Yayınları, 18-312.
- Can, N. (2010). *Weissenhofsiedlung Stuttgart Üzerinden Bir Dönem Mimarlık Üretimi Okuması*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi., Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Cevizci, A. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları, 37, 598.
- Cimcoz, N. (1998). *Frank Lloyd Wright ve Konut Tipolojisi. Ege Mimarlık*, 1(26), 29-31.

- Conrads, U. (2001). *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*. (çev. Y. Sevinç) Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, 16-92.
- Çağlayan, S., Korkmaz, M., Öktem, G. (2014). Sanatta Görsel Algının Literatür Açısından Değerlendirilmesi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*. Şubat-3 (1), 160- 173.
- Çetin, S. (2005). Erken Cumhuriyet Döneminde Bir Modernleşme Projesi: İzmir'in Yangın Bölgesinin İmarı. *Mimarlık*, 1(326), 45-50
- Deleuze, G. (2015). *Anlamın Mantığı*. (çev. H.Yücefer). İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 279-282.
- Deren, S. (2002). Kültürel Batılılaşma. Kolektif içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. İstanbul: İletişim Yayıncılık, s. 282-384
- Doğan, M. (2013). Türkiye Sanayileşme Sürecine Genel Bakış. *Marmara Coğrafya Dergisi*, 1(28), 211-231.
- Doğaner, Y. (2004). Bir Modernleşme Modeli Olarak Atatürk İnkılapları. *Erzurum Atatürk Üniversitesi Atatürk Dergisi*, 4(1), 152-187.
- Doğaner, Y. (2007). *Atatürk dönemi Türkiye'sinde Sosyo-Kültürel Değişim*. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (ICANAS 38), Ankara, 235-260.
- Eisenstadt, S. (2007). *Modernleşme: Başkaldırı ve Değişim*. (çev. U. Coşkun) İstanbul: Doğubatı Yayınları, 11.
- Ekincioglu, M. (1997). *Mimarlıkta Bilimin Yeri: Dekonstrüktif Mimarlığa Bir Bakış*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Erişti, S. D., Uluuysal, B., Dindar, M. (2013). Görsel Algı Kuramlarına Dayalı Etkileşimli Bir Öğretim Ortamı Tasarımı ve Ortama İlişkin Öğrenci Görüşleri. *Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 3(1), 47-66.
- Erkan, S. (1934). Dr. İhsan Sami Evi. *Arkitekt*, 1934-12 (48), 339-340.
- Eroğlu, E. (2017). *Çağdaş Mimarlıkta Tekrar Kavramı Üzerine*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Erzen, J. (2002). Taklit Sorunu ve Mimarlık; Kopya?. *Arredamento Mimarlık*, 2002(02), 57-60.
- Frampton, K. (1995). *Modern Architecture A Critical History* (Third edition), London: Thames and Hudson, 115.
- Giddens, A. (2016). *Modernliğin Sonuçları*. (Yedinci Baskı) (çev. E. Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 9-42.

- Gökçeli, B. (2014). *Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi'nin İlk Modernleşme Hamleleri Sürecinden Bugüne Cumhuriyet Halk Partisi'nin Müzik Politikaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Güler, H. (2011). Türkiye'nin Erken Dönem Sanayileşme Serüveni. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4(1), 63-87.
- Güzer, C.A. (2007). Mimarlıkta Gerçekle Taklitin Sınırları. *Mimarlık Dergisi*, Ocak Şubat 2007(333), 49-53.
- Hacıkadiroğlu, V. (1988). *Matematik Önergeleri*. Hacıkadiroğlu, V. (Editör). Felsefe Tartışmaları 3. Kitap, İstanbul: Panorama Yayıncılık, 41.
- Hakkı, S. (1934) Bayan Firdevs Evi. *Arkitekt*, 1934-12 (48), 331-334.
- Hakkı, S. (1934).Elektrik Şirketi Deposu. *Arkitekt*, 1934-06 (42), 159-162.
- Hikmet, A. (1932). Dr. Celal Bey Evi. *Arkitekt*, 1932-10 (22), 286-287.
- Hasol, D. (2014). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü* (Onüçüncü Baskı). İstanbul: YEM Yayınları, 74-486.
- Hasol, D. (2017). *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*. İstanbul: YEM Yayınları, 19.
- Heynen, H. (2011). *Mimarlık ve Modernite*. (çev. N. Bahçekapılı ve R. Ögdül). İstanbul: Versus Yayınları, 22-26.
- Hollingsworth, M. (1988). *Architecture of 20th Century*. Londra: Bison Books, 20-60.
- İnternet: Alpan, G. (2008). Görsel Okuryazarlık ve Öğretim Teknolojisi. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*. Web: http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.researchgate.net%2Fpublication%2F+237653938_GORSEL_OKURYAZARLIK_VE_OGRETIM_TEKNOLOJISI+&date=2018-04-25. Son Erişim Tarihi: 25.04.2018.
- İnternet: Bayan Firdevs Evi, Seyhanlı Apartmanı. (2006). *Boyutpedia*. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.boyutpedia.com%2F805%2F6065%2Fbayan-firdevs-evi-seyhanli-apartmani&date=2018-04-25>. Son Erişim Tarihi: 25.04.2018.
- İnternet: Çubuk Barajı Gazinosu. (2008). *Arkiv*. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fv2.arkiv.com.tr%2F+p5314-cubuk-baraj-gazinosu.html&date=2018-04-25>. Son Erişim Tarihi: 25.04.2018.
- İnternet: *Etimolojiturkce* (2017) Web: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.etimolojiturkce.com%2Farama%2Fben+&date=2018-04-25>. Son Erişim Tarihi: 25.04.2018.

İnternet: Hilversum Town Hall. (2015). *Architravel*. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.architravel.com%2Farchitravel%2Fbuilding%2Fhilversum-town-hall&date=2018-04-25>. Son Erişim Tarihi: 25.04.2018.

İnternet: Red Banner Factory- Power Station. (2010). *Architectuul*. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Farchitectuul.com%2Farchitecture%2Fred-banner-factory-power-station&date=2018-04-25>. Son Erişim Tarihi: 25.04.2018.

İnternet: Robie House, Frank Lloyd Wright (2013) *Arkitera*. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fv3.arkitera.com%2Fv1%2Fgununsorusu%2F2003%2F09%2F02.htm&date=2018-04-25>. Son Erişim Tarihi: 25.04.2018.

İnternet: Saban, D. F. (2016). Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Adana, *Arkitera*. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.arkitera.com%2Fgorus%2F715%2Ferken-cumhuriyet-donemi-nde-adana&date=2018-04-25>. Son Erişim Tarihi: 25.04.2018.

İnternet: Tanyeli, U. (2001). Biz Hep Taklit mi Ederiz?, *Arkitera*. Web: <http://v3.arkitera.com/diyalog.php?action=displaySession&ID=15&year=2001&aID=80> Son Erişim Tarihi: 25.04.2018.

İnternet: *Wikiarquitectura*. (2016). Web: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fen.wikiarquitectura.com%2Fbuilding%2F+villa-cook%2F+&date=2018-04-25>. Son Erişim Tarihi: 25.04.2018.

İnternet: *Wikipedia..* (2016). Web: http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FLudwig_Mies_van_der_Rohe&date=2018-04-25. Son Erişim Tarihi: 25.04.2018.

İnternet: TDK- Büyük Türkçe Sözlük. (2017). *Türk Dil Kurumu* Web: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.59a2c229367370.67251958. Son Erişim Tarihi: 25.04.2018.

İnternet: TDK- Büyük Türkçe Sözlük. (2017). *Türk Dil Kurumu*. Web: http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tdk.gov.tr%2Findex.php%3Foption%3Dcom_bts%26arama%3Dkelime%26guid%3DTD.K.GTS.59a2c229367370.67251958+&date=2018-04-25. Son Erişim Tarihi: 25.04.2018.

İnternet: TDK- Büyük Türkçe Sözlük. (2017, 08 27). *Türk Dil Kurumu*. Web: http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tdk.gov.tr%2Findex.php%3Foption%3Dcom_bts%26arama%3Dkelime%26guid%3DTD.K.GTS.59a2d2b2034a58.71579540++&date=2018-04-25. Son Erişim Tarihi: 25.04.2018.

İnternet: TDK- Büyük Türkçe Sözlük. (2017, 08 27). *Türk Dil Kurumu*. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tdk.gov.tr%2Findex>.

[http%3Foption%3Dcom_bts%26arama%3Dkelime%26guid%3DTDK.GTS.59a2c3ec3c05a5.26802161+%&date=2018-04-25](http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tdk.gov.tr%2Findex.php%3Foption%3Dcom_bts%26arama%3Dkelime%26guid%3DTDK.GTS.59a2c3ec3c05a5.26802161+%&date=2018-04-25). Son Erişim Tarihi: 25.04.2018.

İnternet: TDK-Büyük Türkçe Sözlük. (2017, 08 27). *Türk Dil Kurumu*. Web: http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tdk.gov.tr%2Findex.php%3Foption%3Dcom_bts%26arama%3Dkelime%26guid%3DTDK.GTS.59a2c1e98373d9.50793169+%&date=2018-04-25. Son Erişim Tarihi: 25.04.2018.

Joedicke, J. (1966). *Modern Mimarinin Gelişimi*. (çev. B. Özer, ve O. Göçer) İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları, 51.

Kırcı, N. (2013). *20. Yüzyıl Mimarlığı*, Ankara: Nobel Yayıncılık, 11-69.

Kortan, E. (1986). *XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açından Bakış*. Ankara: Yaprak Kitabevi, 20-62.

Lökçe, S. (2002). Frank Lloyd Wright: Yerellik ile Evrensellikte Buluşma "Ev". *Modern Mimarlığın Öncüleri Frank Lloyd Wright ve Ev*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, s. 62-98.

Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (çev. O. Akınhay ve D. Kömürcü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 16-633.

Sanayinin Tarihçesi (1971), Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi, (Cilt 17). İstanbul: Meydan Yayınevi, 271.

Mutlu, B. (2007). *Mimarlık Tarihi Ders Notları 1*. İstanbul: Mimarlık Vakfı İktisadi İşletmesi, 205-225.

Ozan, F. (2009). *Bauhaus Okulu ve Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarisi- İç Mimarisine Etkileri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Öymen Gür, Ş. (2007). Gerçek İle Taklit Arasında Mimarlık; Mimarlıkta Taklit: Eski Türkü Yeni Aranjman. *Mimarlık Dergisi*, Ocak-Şubat 2007(333), 53-58.

Özer, B. (1963). *Rejyonalizm, Üiversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 51.

Özsoy, S. (2009). "Türk Modernleşmesi", Demokrasi ve Eğitim: Dewey Perspektifinden Bir Çözümleme. *Marmara Üniversitesi Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri Dergisi*, 9(4), 1895-1931.

Pevsner, N. (1970). *Avrupa Mimarisinin Ana Hatları*. (çev. S. Batur) İstanbul İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 209.

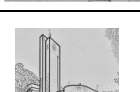
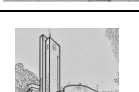
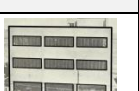
Platon. (2017). *Devlet*, . H. Yelkenli (Editör). İstanbul: Mutena Yayınları, 79.

- Ragon, M. (2010). *Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi*. (çev. M. A. Erginöz) İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 314-344.
- Richards, J., Mock, B. (1966). *Modern Mimarlığa Giriş*, (çev. A. Kuran), Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 23.
- Roth, L. M. (2002). *Mimarlığın Öyküsü: Öğeleri, Tarihi ve Anlamı*, (çev. E. Akça) İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 611- 645.
- Sadi, M. (1932). İsmail Hakkı B. Evi. *Arkitekt*, 1932-06 (18), 171-173.
- Sayı, Ö. (2006). *Seyfi Arkan Mimarlığında Biçimin Çoğul Kaynakları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Selah, Z. (1932). Dr. Sani Yaver Villası. *Arkitekt*, 1932-05 (17), 131-136.
- Sönmez, F. (2006). *Organic Architecture and Frank Lloyd Wright in Turkey within the Framework of House Design*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Sözen, M. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 27-176.
- Sözen, M., Yanyeli, U. (2014). *Sanat Sözlüğü (Kavram ve Terimleri)*. (Onüçüncü Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 176.
- Sözen, M., ve Tapan , M. (1973). *50 Yılın Türk Mimarisi* (İkinci Baskı), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 186.
- Sumbas, A. (2013). Türk Modernleşmesi'ni Ankara Palas Üzerinden Okumak:"Doğu'dan Batı'ya Açılan Pencere". *Hacettepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 31(1), 171-198.
- Şenyiğit, Ö. (2010). *Biçimsel ve Anlamsal İfade Aracı Olan Cephelerin Değerlendirilmesine Yönelik Bir Yaklaşım*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Tanju, B., & Tanyeli, U. (2009). *Sedad Hakkı Eldem 2: Retrospektif*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 44.
- Tanyeli, U. (2007). *Mimarlığın Aktörleri Türkiye 1900-2000*. İstanbul: Garanti Galerisi, 150.
- Tekeli, İ., ve İlkin, S. (1998). *Türkiye'de Planlama: Ülkesel, Bölgesel, Kentsel, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tezel, Y. S. (1993). 1934 Sanayi Programı ve Türkiye'deki İktisadi Devletçilik'in Tarihindeki Yeri. *TÜSİAD Görüş Dergisi* (12).
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut yayınları, 17-60.

- Touraine, A. (2016). *Modernliğin Eleştirisi* (Onuncu baskı). (çev. H. Uğur Tanrıöver). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 25-174.
- Us, F. (2002). *Wright Mimarlığı- Doğa İlişkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Vanlı, Ş. (2007). Gerçek İle Taklit Arasında Mimarlık; Daha İyisi Yapılamaz Saplantısı: Tarihte Kültürel Ortaklık ve Taklit Üzerine Düşünceler. *Mimarlık Dergisi*, Ocak-Şubat 2007 (333), 58-64.
- Yarar, B. (2014). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Geçiş Süreci ve Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Modern Sporun Kuruluşu. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 1(21), 301-317.
- Yavuz, Y., Özkan, S. (2007). Ulusal Bir İfade Bulmak: Birinci Ulusal Üslup. R. Holod, A. Evin, S. Özkan (Editörler). *Modern Türk Mimarlığı*, Ankara: TMMOB Mimarlar Odası, 55-68.
- Yüksel, M. (2004). *Modernite Postmodernite ve Hukuk* (İkinci Baskı). Ankara: Siyasal Kitabevi, 5-92.
- Ziya, A. (1931) Kimyager A. Rıza B. Evi-Adana. *Arkitekt*, 1931(9), 287-295.
- Ziya, A. (1932) Ziraat Haşarat Laboratuvarı. *Arkitekt*, 1932(19-20), 202-204.

EKLER

EK-1 Modernist Dönem Biçimsel Grameri

	YATAYLIK VURGUSU	PÜRİST BİÇİMLER	KARŞIT- KÜBİK BİÇİMLER	EKSPRESYON İST BİÇİMLER	PİLOTİ KULLANIMI	TERAS ÇATI KULLANIMI	BAĞ. PLAN- BAĞ. CEPHE
Dr. İhsan Sami							
Çubuk Barajı Gazinosı							
Kimya- ger Ahmet Rıza Bev Evi							
Dr. Celal Bey Evi							
Dr. Sani Yaver Villası							
Su Süzgeci Binası							
İsmail Hakkı Evi							
S.A.T.I. E							
Bayan Firdevs Evi							
Adana Ziraat Laborat uarı							

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : SAHTİYANCI, Elif
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 17.05.1983, DÜZCE
Medeni hali : Bekâr
Telefon : 0 (380) 544 28 11
Faks : 0 (380) 544 28 12
e-mail : elifsahtiyanci@duzce.edu.tr



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi / Mimarlık	2018
Lisans	Gazi Üniversitesi / Mimarlık	2011

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2017-Halen	Düzce Üniversitesi	Öğretim Görevlisi
2011-2017	Düzce İl Afet ve Acil Durum Müdürlüğü	Mimar

Yabancı Dil

İngilizce



GAZİ GELECEKTİR..