

FERHAN YÜREKLİ

Ferhan Yürekli, 1956 yılında Üsküdar Paşakapısı İlkokulu'ndan, 1959'da Ankara Yenimahalle Ortaokulu'ndan, 1962 yılında Ankara Atatürk Lisesi'nden, 1967 yılında İTÜ Mimarlık Fakültesi'nden mezun oldu. 1970 yılından bu yana İTÜ Mimarlık Fakültesi (Bina Bilgisi-Mimari Tasarım) kadrosundadır. Davet üzerine Uludağ, Anadolu, Osmangazi Üniversiteleri ile Gebze Yüksek Teknoloji Enstitüsü'nde de Mimari Proje dersleri verdi. Mimarlık çalışmalarını Hülya ve Esin Yürekli ile "*Deneyler*" adlı kitapta toplu olarak yayımladı. Hülya Yürekli ile birlikte yazdığı "*Mimarlık - Bir Entelektüel Enerji Alanı*" ve "*Türk Evi - Turkish House*" kitapları yanında "*Mimari Tasarımda Belirsizlik: Esneklik/Uyabilirlilik*" üzerine bir kitabı daha vardır. Archiprix-Türkiye Yarışması Kurucu Üyesi ve Vanlı Mimarlık Vakfı Mütevelli Heyeti Üyesi'dir.

YAPI-ENDÜSTRİ MERKEZİ
YEM Yayın - 163

MİMARLIK / MİMARLIĞIMIZ
Ferhan Yürekli

Yayın Sorumlusu: Mesut Kaya
Kapak Tasarımı: Timuçin Unan, TUT
Teknik Uygulama: Kenan Öztürk
Grafik Uygulama: Resul Atabay

Baskı: Mas Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş.
Hamidiye Mah. Soğuksu Cad. No: 3 Kağıthane/İstanbul
Tel: 0212 294 10 00 Faks: 0212 294 90 80
e-posta: info@masmat.com.tr Sertifika No: 12055

Birinci Baskı: İstanbul, Şubat 2010
İkinci Baskı: İstanbul, Nisan 2010

ISBN: 978-9944-757-30-0

© Yapı-Endüstri Merkezi A.Ş.

Bu kitabın her hakkı saklı olup, tümünün ya da bölümlerinin fotokopi, ofset, teksir ya da başka yollarla çoğaltılması ancak Yapı-Endüstri Merkezi A.Ş.'nin yazılı onayı ile olabilir.

YEM Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları)
Fulya Mah. Yeşilçimen Sok. No: 12/430 (Polat Kulesi yanı) 34394 Fulya/İstanbul
Sertifika No: 12370
Tel: 0212 266 70 70 Faks: 0212 266 70 10
e-posta: yemyayin@yem.net web: www.yem.net

Mimarlık Mimarlığımız

FERHAN YÜREKLİ

İçindekiler

- 7 Önsöz
- 9 Giriş
- 14 Ekosistem ve Bir Bileşeni Olarak İnsan
- 23 Sosyal Yaşam ve Mimarlık

Önsöz

Bu kitap kırkyedi yılı bulan bir bilinçlenme çaba ve sürecinin birikimini aktarma deneyimidir. Cumhuriyet çocuğu olarak yaşama ve mimarlığa bakmanın yansımasıdır. Bu kitap ders kitabı değildir. Bu kitap mimarlık tarihi kitabı da değildir. Bu kitap gördüklerimiz, yaşadıklarımız, yaptıklarımız, söylemek istediklerimiz, söylediklerimizdir. Bunlar, üzerinde düşünölsün, tartışölsün istediklerimizdir. Bunlar tabulara, sloganlara, söylemlere aykırı da düşünse düşöncelerimizdir. Bu kitap, genç mimarların ve mimar adaylarının bilinçlenmesine katkısı ölçüsünde Türk mimarlığına yararlı olacaktır.

Bu kitap Hülya Yürekli, bütün öğrencilerim, yardımcılarıım ve kızım Esin Yürekli ile olan diyalogların ürünüdür. Son yıllarda derslerimde ve proje yarışmalarında birlikte çalıştığım Arş. Gör. İrem Mollaahmetođlu Falay'ın görüş ve düşönceleri ile kitaba katkısı ise yadsınamaz.

Kitabı yayına titizlikle hazırlayan YEM Yayın Yöneticisi Sayın Gülçin İpek'e, Bahar Demirhan'a ve diğer YEM Yayın çalışanlarına sonsuz teşekkürlerimle.

Ferhan Yürekli

Çengelköy, 2009
hfyurekli@gmail.com

Giriş

Düşünüyoruz ki, mimar olmaktan önce yurttaş olmak önemlidir. Uygar olmak, yani üçüncü kişilerin, olmakta olanlara müdahale edemeyenlerin çıkarlarını kendi çıkarlarının önünde tutabilmek önemlidir. Bunun için de önce özgür olmak, yani hiçbir organizasyona üye ve bağlı olmamak, hiçbir akıma, söyleme angaje olmamak gerekir. Dostluk ve ilişkiler hatırına taviz vermemek, düşündüğünü söylemek ve yapmak önemlidir. Yaşamın bir fazilet mücadelesi olduğunu bilmek önemlidir. Bir sosyal disiplin olarak mimarlık, karşı tuzaklarla doludur; düşmemek için bilinçli olmak gerekir. Yoksa tuzağa düştüğünüzü fark bile edemezsiniz. Ödül alır ödül verirsiniz, yine de uygarlık mozağine bir taş eklememiş olabilirsiniz. Bazen ödüllendirilmemek, daha doğru olduğunuzun kanıtı olabilir. Üstte olduğunu düşündüklerinizden onay beklerseniz, ancak onlar kadar olabileceğinizi bilmeniz gerekir. Unutulmamalıdır ki, Galileo, ölüm tehdidine karşın doğru sanılan kilisenin yanlış olduğunu söyleyebilmiştir. Pasteur, mikroplardan çok Fransız Tıp Akademisi'yle savaşmıştır. Yine biliyoruz ki, fizik bilimi dergilerinin, konusunda en yetkin olduğu düşünülenlerden oluşan hakem heyetlerinin, zamana yolculukla ilgili yeni çalışmaları mevcut bilgileriyle örtüşmüyor gerekçesiyle reddetmeleri nedeniyle, fiziğin bu alanda 20 yıl geri kalmasına neden oldukları iddia edilmektedir. Bugün Rus edebiyatının en önemli ismi kabul edilen Gogol'un ne kadar çok reddedildiğini de, Van Gogh'un ölmeden önce ancak tek bir resim satabildiğini de biliyoruz. G.H. Hardy'ye göre İngiltere'de "Matematiksel Tripos" adlı saygın onurlandırma sıralaması sınavı, İngiltere'de yüz yıl boyunca matematiğin gelişmesini engellemiştir.¹

İnsan önce beyniyle yaşar. Douglas Hofstadter'e göre² insan beyninin önemli bir özelliği, çizilen çerçevelerin dışına çıkmak istemesidir. Beynin bir başka özelliği, yeryüzünde kendini izleyebilen tek mekanizma olmasıdır. Kendi düşünceleri üzerinde düşünme, kendi düşünceleri hakkındaki düşünceleri hakkında düşünme beynin özelliğidir. Kendini izleme "bilinçlilik" için kritiktir. Bilinçli zihin kendi performansını eleştirir. Kendini izleme "yaratıcılık"ta da önemli bir rol oynar, çünkü aptalca rutinlere girmeyi önler. Beyin kısır döngülere girdiğini hemen fark eder ve sistemin dışına atlamaya çalışır. Merak etmek, heyecan duymak ve şüphe etmek beyne yakışanlardır. "Şüphe, emin olduğumuz tek şeydir?" deniyor. Merak, heyecan ve şüphelle çerçeveler dışına çıkıp deneyen beynin yanlış yapma riski de vardır. Ancak, yanlış yapmaya değer sonuçlara böyle ulaşılabilir. Önemli olan, kendi yanlışlarını yapmaktır, çünkü bunlardan ders alınır. Söylemlerin, sloganların peşinden gitmek ise insanı rahat ettirir. Ancak, bu yolla sadece başkalarının yanlışları yinelenir. Kötü olan, başkalarının yanlışlarını yinelenektir; çünkü bunlardan ders alınmaz.

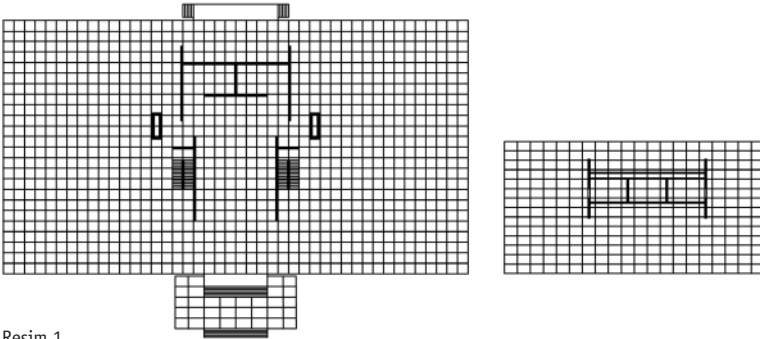
Bu gözle mimarlığa baktığımızda, Bert van Meggelen'e göre³ her mimarlık çalışmasının, mimarlığın klasik üçlüsüyle (biçim-teknik-işlev) yeni bir hesaplaşma ya da tartışma olduğu görülebilir. Ancak, bu üçlü yanlış değerlendirilebilmektedir. Formdan kastedilen, güzellik aramak değildir. Bir mimarlık çalışması güzel olmaktan çok heyecan verici, beyni motive edici olmalıdır. Giorgio Grassi "Öğrencilere güzel bir projenin nasıl yapılacağını öğretemeyiz. Dürüst bir proje yapmayı öğretebiliriz. Dürüst proje, insanları düşündüren projedir. Öğrencilere hemen kullanacakları pratik tavsiyeler veremeyiz. Onları, çalışmayı etkileyen koşullara bakmaya zorlayabiliriz" diyor.⁴

"Teknik" ise mimarının sağlamlığına, ayakta durabilmesine referans vermektedir. Ancak, bir projenin değerlendirilmesinde ayakta durma kriteri hiçbir zaman ön plana çıkarılamaz. Öyle olsaydı bugün Sidney Opera Binası olmazdı. Çünkü yarışmaya gönderilen halinin ayakta durmadığını, buna rağmen birinci seçildiğini biliyoruz.

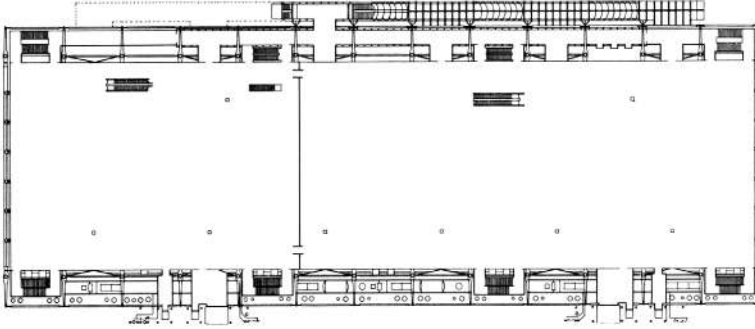
Mimarlığın klasik üçlüsündeki "işlev", yani "program", topluma yani düşünce dünyasına ve bunun toplum ve kültüre yansımaya referans verir. Bu açıdan program, binada yer alacak işlevleri belirleyen kuru bir "ihtiyaç programı" değildir. Müşterinin isteklerinin başlangıç noktası olması doğaldır. Ancak mimar tarafından sorgulanmalı, tartışılmalı, yorumlanmalı ve bir "ikinci program" geliştirilmelidir.⁵ Bu şekilde bir öneri geliştirilmişse, yani mimar bir "ikinci programı" önerebilmişse, mimarlık dediğimiz öneriler serisinin bir parçası oluşmuş olur. Bu demektir ki, bu öneri mimarlığın tartışılmasında bir rol üstlenebilir. İyi veya kötü olması önemli değildir, o mimarlıktır. Mimarlık macera, deneme, sürekli yeniliktir. Mimarlık polemiktir, eleştirel ve özeleştireldir. Bu nedenlerle mimarlıkta sloganlara, "izm"lere, akımlara yer yoktur. Bu tür çerçevelere uygun davranmak, başka bir deyişle bunlara sığınmak, onaylanmayı kolaylaştırır, rahatlık sağlar. Ancak bu aldaticidir ve rahatlık insan beynine yakışmaz. Burada ikinci programını yetkinlikle geliştirip uygulama şansı bulmuş iki önemli örneği anımsamak yararlı olacaktır. Mies van der Rohe'nin 1945'lerde tasarladığı IIT (Illinois Institute of Technology) kampusunda mimarlık bölümünü barındıran Crown Hall Binası'nın planı ile Farnsworth Evi'nin planı şaşırtıcı şekilde benzer görünse de, buna şaşırarak yerine, Mies'in ihtiyaç programı belirlemedeki tutumunu değerlendirmek gerekmektedir (Resim 1).

Renzo Piano ve Richard Rogers, 1970'te Pompidou Kültür Merkezi için açılan uluslararası mimari proje yarışmasını, benzer şekilde, oda oda, metrekare metrekare verilen ihtiyaç programına uymak yerine açık planlı katlar önererek kazandılar. Çünkü bir kültür merkezinde neler olabileceğini zamana bırakmanın doğru olduğunu düşündüler. Öyle ki, binanın açılışına birkaç ay kala bile, örneğin müzenin yeri belli değildir ve bu önemli de değildir (Resim 2).

İhtiyaç programıyla ilgili olarak hatırlanması gereken bir diğer konu da, bu listede yer almayan sirkülasyon sisteminin, binanın biçimlenişinde en önemli unsur olduğu ve kent-bina ilişkisi önem kazandıkça sirkülasyon sisteminin de önem



Resim 1



Resim 2

kazandıdır. Sirkülasyon sistemi, bina içinde yaşamı yönlendiren, ortamı oluşturan en etkili araçtır.

Bir başka konu ise, genel kanının aksine, inşa edilmemiş mimarlıkların da mimarlık olduğudur. İnşa edilenden olduğu gibi kâğıt üzerinden de ders alınabilir; tabii sadece merak, kuşku ve bilgi sahibi olanlar bu dersi alabilir. Bu nedenle, az sayıda da olsa 200 yaşın üzerinde ve inşa edilmemiş, örneğin Fransız Devrim Mimarisi'nin ürünleri bugün hâlâ bazı okulların stüdyolarında tartışılmaktadır. Hattâ inşa edilmemiş mimarlıkların "daha" mimarlık olduğu bile ileri sürülebilir. Mimarın zihninde oluşan mimarlığın, eskiz olarak kâğıda, makete geçişinden inşa edilmesine kadar geçen sayısız evrede sürekli simule edildiği ve her bir sonraki simulasyonun zihindeki mimarlıktan biraz daha uzaklaştığı düşünülebilir. Bu durumda zihindeki mimarlığın son simulasyonu denebilecek olan inşa edilmiş şeyin, ondan en uzak şey olduğu söylenebilir. Bu noktayı gözden uzak tutmamalıyız.

Simgesel amaçlarla yapılmış binaların dünya durdukça ve üstelik el değmeden durmaları, korunmaları düşüncesi tartışılabilir. Ancak, rasyonel nedenlerle yapılmış binaların, Eisenman'ın cesaretle söyleyebildiği gibi, işverenine teslimden itibaren her türlü değişime ve sonuçta yok edilmeye açık olduğu tartışılmaz.⁶ Günümüz mimarının eser bırakmak ile deneme yapmak arasında tercih yapması kaçınılmazdır.

Yine Grassi diyor ki: "Bugün öğretilecek genel bir şey yoktur. Kimsenin pratik olarak öğretebileceği bir şey yoktur. Bugün mesleğimizde paylaşacağımız kesinlikler yoktur." Gerçekten bugün, okullarda bilgi diye verilen şeylerin önemi kalmamıştır. Birçok teknik konu, örneğin kapı-pencere-cephe detayları "know-how" haline gelmiştir ve hızla da değişmekte, yenilenmektedir. Aslında bilimde de hedef kendini kanıtlamak değil, mevcut bilgiyi, yeni bilgiyi üretmekle abandone etmek, geçersiz kılmaktır.

Her mimarlık ürünü, inşa edilmiş olsun ya da olmasın, sadece "deneme"dir. Bir bilimsel bildiri sunmaktan, düşünceleri tartışmaya açmaktan başka bir şey değildir. Önemli olan yapılanın, önerilenin bilincinde olmaktır. Bu da ancak geçmiş merak etmek, değerlendirebilmek, yorumlayabilmek, ilişkiler kurabilmek, gördüklerinden, duyduklarından şüphe etmekle sağlanabilir. Sadece çok çalışarak, öğretilenleri sınavlarda, projelerde iade etmekle bilinçlenilemez. Engin denizlerde yüzüp, kupkuru çıkmak durumuna düşmek ancak merak ve şüpheyle önlenilebilir.

Geçmişin değerini kimse inkâr etmiyor. Ancak, dedelerimizin dedelerinin işlerini tekrarlamak, hattâ iyi tekrarlamak anlamsızdır. Modern ve uygar insan, çağın izleyicisi, pasif katılımcısı değil, yarının oluşumuna katkı yapmayı deneyen insandır. Ancak bu şekilde mimar, işverenin hizmeti yanında asli görevi olan "kamu"nun da hizmetine girebilir. Ancak bu şekilde gelişen mimarın ikinci programıyla kente-kamuya birşeyler verebilen, gelecek nesillere ve doğaya da saygılı binalar üretilebilir.

Son olarak belirtmek istediğimiz husus mimarın çok yönlülüğü ile ilgilidir. Mimarlık üzerine yazı, "yazı"sı geldiği için veya kariyeri gerektirdiği için yazılmaz; yazılırsa anlamsız, yararsız, okunmayan birçok yazı ortaya çıkar. Yazı, söylenecek şey olunca yazılır. Sorunlardan biri de yalnız "yazı" yazarların, yalnız "proje" yapanların, yalnız "tarih" anlatanların veya yalnız "eleştiri" yapanların çok olmasıdır. Her mimar, hem geçmişini bilmek, hem yazmak, hem tasarlamak ve önermekle, hem de eleştirmekle yükümlüdür. Örneğin, özellikle yarışma jürilerinin bu çok yönlü mimarlardan kurulmadığı, tekil yönü ağır olan, kalıpların içinde yaşayan kişilerden oluşan jürilerin ise bitmez-tükenmez tekrarlara neden olarak, ülkemizde mimarlığın gelişmesine katkı yapamadığı, aksine genç motivasyonları törpülediği izlenmektedir. Ülkemizde kamu binaları, açık alan düzenlemesi yarışmaları, hem jürileri ile, hem de sonuçları ile genellikle riskli kalıplaşmalar sergilemişler, genç zihinleri başarının yönü konusunda yanıltmışlardır.

Bu yaklaşımı ülkemizde sanat alanında da görmekteyiz. Modern sanat müzelerimiz, sanat galerilerimiz ve bienallerimiz, onaylanmış, kabul görmüş sanatçıları bıkmadan sergilerken, gençlere sırt çevirmektedirler. Bu tür kurumların ve küratörlerin (ve mimarlık jürilerinin) asli görevi ise, riske girerek genç sanatçıları, mimarları keşfetmek olmalıdır. Sanata, mimarlığa hizmet ancak böyle olur; tabii bu doğal olarak zor yoldur. Aksi tutum ise gündeme çerçeve çizmektir; zararlıdır ve kimseye yakışmaz.

Hatırlatılması gereken son nokta, günümüz dünyasında Ar-Ge ve tasarımın en önemli rekabet araçları olduğudur. Gelişen ve yaygınlaşması kolaylaşan güncel üretim teknolojileri yeryüzünün hemen her noktasında aynı düzeye gelmiştir. Artık ABD'li tüketici bile Türk üretimi otomobil almaktadır. Ancak, bu otomobil ABD Ar-Ge'si ve tasarımı ürünüdür. Çünkü rekabet teknik-kalite ölçeğinde yapılamayınca fiyat üzerinden yapılmak istenmekte, üretim için en ucuz işçiliğin olduğu yere gidilmektedir. Bu durum mimarlık için de geçerlidir; rekabet ortamında artık bilinçli yatırımcının tercihi, her açıdan garantili bina değil, iyi tasarımdır. Tasarım ise olanlardan daha iyisini düşünmek, üretmek, deneyebilmektir. Unutulmamalıdır ki, nasıl her çizgi resim, her yazı edebiyat değilse, her bina da mimarlık değildir.

Notlar

1. G.H. Hardy, *Bir Matematikçinin Savunması*, çev. Nermin Arık, TÜBİTAK, Ankara, 1994.
2. D. Hofstadter vd, *Fluid Concepts and Creative Analogies: Computer Models of the Fundamental Mechanisms of Thought*, Basic Books, New York, 1995.
3. B. van Meggelen, yayımlanmamış ders notları, İTÜ, 1998.
4. G. Grassi, "An Opinion on Architectural Education and the Conditions Our Profession Has to Work", a.c.s.a., Conference Book, 1992, s.13-24.
5. H. Robertson, *Modern Architectural Design*, The Architectural Press, Londra, 1960.
6. P. Eisenman, yayımlanmamış ders notları, İTÜ, 14 Mayıs 1996.

Ekosistem ve Bir Bileşeni Olarak İnsan

Dünyanın doğal olarak sürekli yenilenen, yeniden oluşan, değişen bir topografyaya sahip olduğunu görüyoruz. Rüzgâr ve su aşındırmaları, heyelan ve taşıyıp yığma yoluyla olabilen değişimler sırasıyla Resim 1-2-3-4'te görülmektedir. Küresel ısınma nedeniyle oluşacak etkilerse bugün ancak tahmin edilebiliyor.

Bazı oluşumların doğal periyodik değişimlere (çiçeklerin açması, kar yağması, sis çökmesi gibi) uğradığını da biliyoruz.

Bu da insan elinden çıkma özel çalışmaları kısındıracak düzeyde görüntüler, sesler ve kokular yaratıyor. Bu biçimde, doğa güçleriyle oluşan güzel görün-

Resim 1



Resim 2



Resim 3



Resim 4



tüler, aynı zamanda merak uyandırıcı ve heyecan verici, yani beynimizi uyarıcı olurlar.

Doğal ekosistemin bir parçası olarak insan, doğaya aykırı bir yaratık değildir. Akli ve elleriyle sistemin bir parçasıdır. Dolayısıyla, sistemden etkilenmesi, akli ve elleriyle sistemi etkilemesi doğaldır.

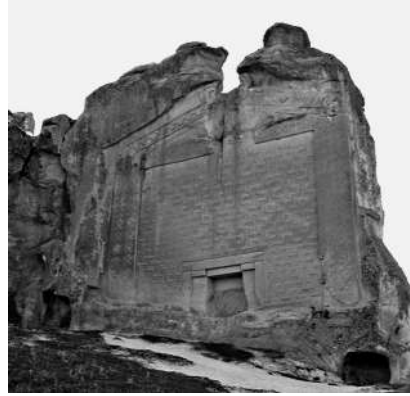
Frig Vadisi'nde Aslantaş ve Yazılıkaya, insan elinin, patina oluştuğca doğayla nasıl da bütünleşebildiğini gösteriyor (Resim 5).

Çerçeveye insan varlığı girince ıssız doğa anlamlı olmaya başlıyor (Resim 6).

Resim 5a



Resim 5b

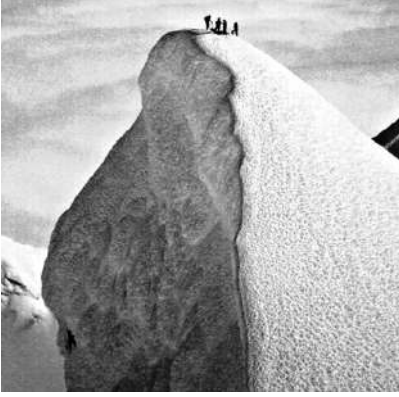


Resim 6a



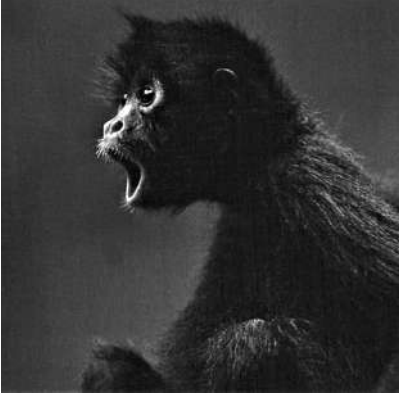
Resim 6b





Resim 7

Resim 8



Resim 9



Zaten insan da doğanın yanında kendisinin de bir güç olduğunu biliyor.

Merak etmek ve heyecanlanmak (Acaba hangisi önce geliyor?) insanın en önemli özellikleri. Aslında o buzdağının tepesinde bir şey yok diye düşünülür; oysa insan oraya çıkmadan insan olmuyor, çıkmazsa rahatsızlık duyuyor (Resim 7).

Rahat yatağında yatmak yerine bu tepeye tırmanmak insanı insan yapan özelliklerinden biri. Rahatsız olmak bir insan özelliği; rahatsız ve karşı... Rahatsız, statükoya karşı ve statükodan şüphe duyup eleştirebilen insanlar beyinlerinin hakkını vermiş oluyor.

Şaşırmanın insan yaşamının temeli olduğu sıkça ileri sürülür. Diğer canlıları küçümsemememiz gerekiyor. Onların da konuştuğunu, sevdiğini, şaşırdığını, oynadığını, dost olduğunu, gurur duyduğunu görüyoruz (Resim 8).

Kaplanın da insan gibi, varlığıyla doğayı anlamlı kıldığı, doğayla bütünleştiği düşünülebilir (Resim 9).

Arthur Glikson, insan topluluklarının doğayla kültürel ilişkisinin -yani yaşam savaşımının- dört aşamasından söz ediyor¹. İlk aşama göçebelik yani avcılık-toplayıcılıktır. Bu aşamada insan doğa üzerinde kalıcı iz bırakmaz, çünkü mekânı -belli bir coğrafi konumu- kullanmaz. Bunun yerine zamanı kullanır; yani yaşam için uygun zamanda uygun olan yerde bulunur. Doğada bıraktığı iz bir kuru taş duvardan (harçsız örülmüş duvardan) başka bir şey değildir (Resim 10-11).

Doğayla kültürel ilişkide ikinci aşama tarımsal yerleşmedir. İnsan belirli bir coğrafi konumu yaşam alanı olarak seçer ve orada tarımsal üretim yaparak yaşamını sürdürür. "Yer", bütün



Resim 10

Resim 12



Resim 11

Resim 13



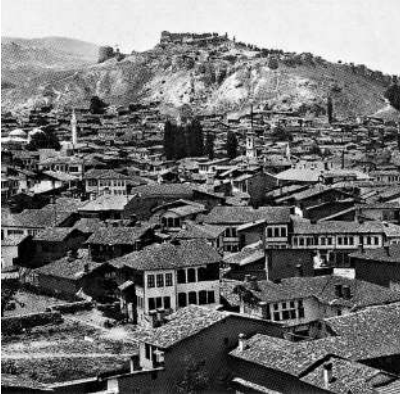
topluluğu ilgilendiren elemanlarla anlamlı kılınmaya başlanır (Resim 12-13).

Bu ilk yerleşmeler, üçüncü boyutu olmayan konut, depo, hayvan barınağı gibi birkaç bina tipinden oluşan, birbirine benzer yapılardan meydana gelen köylere dir. Belki toparlayıcı ve diğerlerine göre büyük ve yüksek bir yapısı bulunur ki bu da ya bir mabed ya da "ağa"nın evidir. Toplum dışı kapalı, homojen bir yapıdadır ve bu da yerleşmeye yansır; çeşitlilik yoktur. Üretilen ürünlerin fazlası

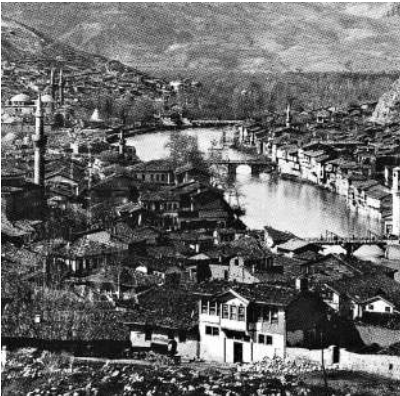


Resim 14

Resim 16a

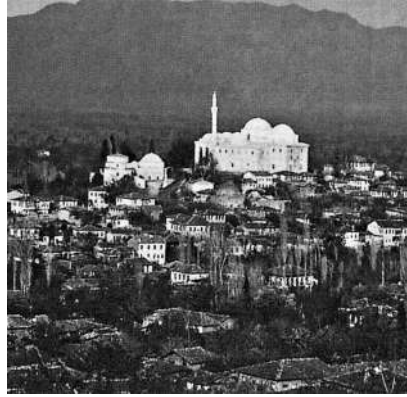


Resim 16c



Resim 15

Resim 16b



Resim 16d



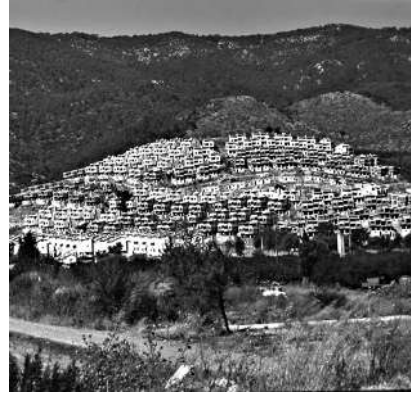
pazarlarda el değiştiriyordur. Ancak, görülüyor ki pazar yerleri de doğada iz bırakan oluşumlar değildir (Resim 14).

İnsanın doğayla kültürel ilişkisinin, yaşam ilişkisinin üçüncü aşaması kentleşmedir. Kentler, tarımsal üretimin artmasıyla toplum içinde, tarım dışı alanlarla uğraşabilen sınıfların da olduğu yerlerdir. Bu nedenle bina tipleri çeşitlenmiş, yerleşme üçüncü bir boyut kazanmış ve çevresindeki tarımsal yerleşmelerin merkezi haline gelmiştir. Ancak yine de içe kapalı bir toplum ve kültürün sonucu olarak homojen yapıdadır. Örneğin, kimlikli olduğu öne sürülen bir zamanların Anadolu kentlerini birbirinden ayırma olanağı yoktur (Resim 15-16).

Günümüzün rant amaçlı homojen yerleşmeleri ise bir başka kategoriye girmektedir (Resim 17).

İnsanın doğayla kültürel ilişkisindeki son aşama metropollerdir. Metropolün kentten farkı, boyut büyüklüğü değil, çokkültürlülük sonucu oluşan metropol kültürüdür. İnsanların yaptıkları işler, bunlarla ilgili tesis ve altyapılar, yine buna bağlı olarak ulaşım ve iletişim altyapıları, bina tipleri sonsuz denilebilecek şekilde çeşitlenmiştir. Daha önemlisi, toplum artık dışa açık olup, etkilenmekte ve etkilenmektedir. Bütün bunların sonucu olarak metropoller kaotik yapılardır. Anlaşılabilirliği ve çözümleri bilinen yöntemlerle yapılamaz (Resim 18).

Kentlerle ilgili bir noktaya daha değinmek yararlı olabilir. Kentler her ne kadar binalardan yani iç mekânlardan oluşsa da kent yaşamı bina dışlarında, boşluklarda ve sokaklarda algılanmakta, hissedilmektedir. Çünkü ancak buralarda çok sayıda ve tanımadığımız insanlarla



Resim 17

Resim 18



bir arada olduğumuzu hissederiz. Kanımızca bu duygu kenti kent yapar, binalar değil. Binalar sadece insanların yoğunlaşmasını sağlayarak buna katkıda bulunur.

İnsan, aklını ve ellerini kullanmayı geliştirdikçe ekosistem içindeki yerini ve gücünü daha iyi görüyor. Tarımsal üretim ve teknoloji kullanımı arttıkça doğanın görüntüsü değişebilir (Resim 19-20).

Madencilik, enerji, ulaşım, haberleşme gibi konularda ise doğa üzerindeki etkiler daha başka boyutta oluyor. Bunlardan özellikle yüzey madenciliğinin etkileri olumsuz olarak yansımakta, geriye dönme şansı az olmaktadır (Resim 21).

Özellikle teknolojik gelişmelerin doğaya yansımaları görkemli ve daha insana yakışır olmaya başlıyor. Bu gelişmeler kırlara, denizlere ve okyanuslara da yansıyor (Resim 22-23).

Acaba eski, uysal kalıcı etkiler doğayla uyumluysen, yeni teknolojik oluşumlar uyumsuz mu? Üstelik bunlar sürdürülebilir bir dünyayı amaçlamışken. Uyum

Resim 19



Resim 20



Resim 21



sadece biçimde, görüntünün donmuşluğunda mı aranmalıdır? Özellikle rüzgâr türbinlerinin doğal peyzajı bozduğu savının tutucu bir önyargı olduğunu söyleyebiliriz.

Biçimin doğal çevreye uygunluğu için şu iki köprü örneğine bakılabilir. Taş kemerin önyargı ile tartışılmayan çevreye uyumunun Boğaziçi Köprüsü'nde olmadığı söylenebilir mi? (Resim 24-25)

İnsan, onu buzulun tepesine kadar tırmandıran merakı ile Kuzey



Resim 22

Resim 23



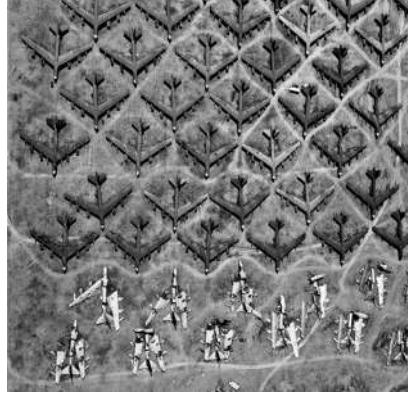
Resim 24

Resim 25





Resim 26



Resim 27

Kutbu'nun altına denizaltıyla girip, buzları kırarak yüze çıkmayı da başarıyor (Resim 26).

İnsan, aklını eksik kullandığında ise doğa için tehlikeli oluyor. Altın madenlerinin veya deniz suyundan tatlı su elde etme tesislerinin ucuz teknolojilere yöneldiğinde neden olduğu doğa kirliliği korkutucu boyutlara ulaşabiliyor. Çernobil'deki gibi nükleer kazaların veya savaşların, savaş araçlarının yol açtığı kirlilikler ayrı bir tehdit oluşturuyor (Resim 27).

Bu nedenlerle dünya için yaşamsal önemi olan "sürdürülebilirlik" kamusal kavramına, mimarların da sarılması gerekiyor.

Not

1. A. Glikson, *The Ecological Basis of Planning*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1971.

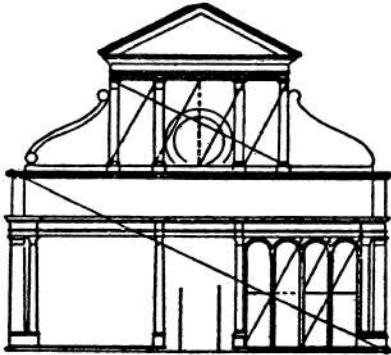
Sosyal Yaşam ve Mimarlık

Mimarlık bir insan etkinliğidir. Mimarlığı anlamak ve değerlendirmek için insanı, dolayısıyla toplumu iyi anlamak ve tanımak bir önkoşuldur.

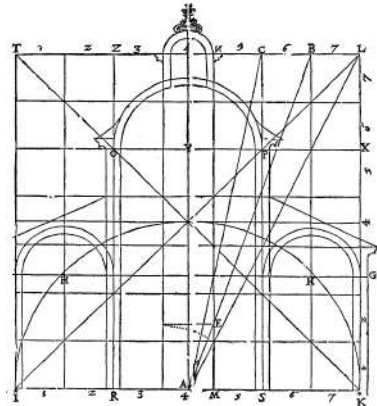
Bütün zamanların mimarlıklarını anlamak için de şu soruyu sormak gerekiyor: "O zamanlar dünyada kimler vardı?" Endüstri öncesi dönemler için bunu kısaca hükümdar, ruhban sınıfı, aristokratlar-dükler (bunların bizdeki karşılığı "ağa"dır) ve bir de köylüler olarak özetleyebiliriz.

Bu toplumsal sınıflardan ilk üçü köylülerden farklı. Farkları, kesinlikle çalışmamaları. Ellerini bir şeye sürmüyorlar, bir şey üretmiyorlar. Yaşamları boş geçiyor; yiyip, içip eğleniyorlar... Köylülerin ürettiklerine, onlara ölmeyecek kadarını bırakarak, el koyup yaşıyorlar... Boşluk içinde olmanın ezikliğini sahte statüler edinerek gidermeye çalışıyorlar. Bu iş için paraları ve çalıştıracakları insanlar var. Araçları -statü edinme araçları- ise çeşitli sanatlar ve "bir sanat (!) olarak mimarlık". Binalar öyle yapılmalı ki, sıradan insanlar yani köylüler üzerinde etki yapsın, onları köylülerin gözünde yüceltsin. Bunun için de, yalnız bilenlerin anladığı güzellik anlayışları üretmek gerekiyor. Yani stiller, mimarlık üslupları. Tabii bir de, bunları uygulayacak "kralın soytarısı"nıninkine eşdeğer hizmet sunacak mimarlar (Resim 1-2).

Mimarlık tarihi disiplini de, üzerinde yazılıp çizilecek, sınıflandırılacak ve mimarlık olarak öğretilecek binalar olarak bunları konu alıyor. Gerçekten de uzun süre mimarlık tarihi kitaplarının içeriği bu binalardan oluşmuştur¹. Ancak, bu binalar mimarlık tarihi kitaplarını doldururken, bunların sahte statü sağladığı



Resim 1



Resim 2

kişilerin insanlık tarihi kitaplarında yer bulamadığı göz ardı ediliyor. Günümüzde de mimarlık tarihi kitaplarının hâlâ önemli bölümü bunlara ayrılıyor. Geçmiş statü edinme binalarının mimarlık olarak öğretildiği gençlerden, daha sonra kamu yararına mimarlık beklemekteki çelişkiyi görmek ve göstermek gerekmiyor mu?

Bu arada köle düzeni barındırsa da, kadınları dışlasa da demokratik olduğu kabul edilen pagan dönemi Yunan ve Roma mimarilerinin bu sınıfa girmediğini, toplumsal işlevleri olan yapıları da bolca üretmiş olduğunu, bu nedenlerle rasyonel olduğunu belirtmek gerekiyor. Aynı şekilde Selçuklu ve Osmanlı cami mimarileri de, ibadet için en uygun olduğu düşünülen belli bir iç mekân anlayışını ve onu örtecek strüktürel mükemmelliği aradığı için rasyonel kabul edilmelidir.

Bilindiği gibi, üsluplar asıl olarak güzellik tanımlarıdır; oluşturulur, öğrenilir ve öğretilir. Oluşma ve uygulanma süreleri zamanla kısalsa da on yılları hattâ yüzyılları bulurdu.

Bu üslup mimarileri "güzel sanatlar mimarisi" olarak adlandırılıyor. Daha doğrusu, mimarlık güzel sanatlar olarak algılanıyor ve sunuluyor. Bu çerçevede üretilen mimarlıklar, kapalı yani değiştirilemez-kalıcı biçimli bir oranlar ve "ön cephe mimarlığı" olarak tanımlanabilir. "A/B=C" türü oranlar, bu tür binaların ön cephe boyutlandırmasının esasını teşkil ediyor. Diğer cephelerin ikinci plana atılması da bu mimarilerin statü edinmek için etkileme amaçlarına uygun bir davranış oluyor. Ön cephe tasarımına indirgenen mimarlık, eksik kalsa da bu durum önemsiz olduğu için vurgulanmıyor. Üslup içinde yapılan mimarlık aslında sadece cephenin arsaya uygun boyutlandırılmasından ibarettir. Arsaya ve çevreye özgü biçimlenme sözkonusu bile edilmez; amaç üsluptan taviz verilmemesi, ön cephenin oranlarının tutturulmasıdır.

Bu "oranlar mimarlığı" doğal olarak usta-çırak ilişkisi içinde öğretiliyor, öğreniliyor. Usta, çıraklarını neredeyse bedava çalıştırmak şansını sonuna kadar kullanıyor. 19. yüzyıldan itibaren de bu üsluplar "École des Beaux Arts" adıyla okullarda ve dolayısıyla daha kısa sürelerde gençlere aktarılıyor. Bu okullarda hangi eski bina cephelerinin ve eski resimlerin hangi sınıflarda kopya edileceği belirli ve eğitim, esas olarak bu kopyalamalardan oluşuyor. Bu eğitime hâlâ birçok okulda rastlamak olasıdır. Ancak bu okullardan mezun olmak uygulama yetkisi vermiyor. İşler "usta"ların elinde kalıyor... Bu "usta"lar, mimar adını taşısalar da, verdikleri hizmete ve toplumsal sorunlara ilgisizliklerine bakılarak bir anlamda "kralın askeri" -belki de "soytarı" demek daha uygun olabilir- olarak da düşünülebilirler.

18. yüzyılda Sanayi Devrimi toplum yapısını değiştiriyor. Sanayinin ortaya çıkması ve gelişmesini sağlayan burjuvaların yanında, kentlere -sanayiye-, göç ederek köylülükten işçiliğe geçenlerle toplumda yeni sınıflar oluşuyor. Kısırdön-gülü, adaletsiz, ancak belli bir yaşam standardını garanti eden "feodalite"nin mi, yoksa "yeni kapitalist modern" denilen, yeniliğe açık, riskli düzenin mi insana

uygun olduğu hâlâ tartışılıyor. “Köylüler” standartları çok düşük de olsa barınma (konut) ve yiyecek açılardan kendine yeterli toplum sınıfıyken; yerini terk edip, yabancısı olduğu bir yerde yaşam savaşımı vermek zorunda kalan “işçiler”, köylülerden farklı olarak, barınacak yer ve yiyecek açısından kontrolü ellerinden kaçırmış, “bağımlı” hale gelmiş, yani yaşamı büyük risk altına girmiş bir toplumsal sınıfı oluşturmuşlardır. Yaşama tutunabilmek için verebilecekleri tek varlıkları ise, sayıları çok fazla olduğu için ucuzlayan emekleridir. İşçi sınıfı vahşi kapitalin insafsız sömürüsüne açıktır ve sermaye bunu acımasızca kullanmıştır (halen de kullanmaktadır). Yeri gelmişken, Paul Lafargue’nun “*Tembellik Hakkı*” adlı kitabını okumak ilginç olabilir².

Fransız Devrimi’nin 1789’da olması sürpriz değildir. Kaybedecek bir şeyi kalmayan kitleler, hükümdara, ruhban sınıfına, aristokraziye bağımlılıktan kurtulmak için evrensel insan -yani dil, din, ırktan bağımsız insan- ve evrensel haklar tanımlarını ortaya koyuyorlar. Fransız Devrimi’nin en önemli sonuçlarından biri, lonca sistemini kaldırarak çalışma hakkının loncanın -yani piyasayı tutmuş olanların- iznine bağlı olmadan özgürce kullanımına yol açmasıdır diye düşünmeliyiz.

Burada bir parantez açarak, günümüzde yeni mezun mimarlara yetki sınavı koyma girişimini irdelemek istiyoruz. Fransız Devrimi lonca sistemini yıkarak çalışma özgürlüğünü sağlamış olsa da gençler hâlâ stajyerlikten kurtulamıyor. Bu, günümüzdeki yetki sınavı koyma konusunun durduğu yeri de açıkça gösteriyor. Ustalara iş güvencesi için geriye dönüş. Yetki sınavı konmasındaki temel amaç, daha iyi mimarlık yapmak olarak gösterilse de, çevrede görülen kötü mimarlığın sorumlusunun genç ve deneyimsiz mimarlar olmadığını kesinlikle biliyoruz. Asıl etkenin düzensizlik ya da kap-kaç ve rant düzeni olduğu, asıl sorumluların, düzenin yöneticileri olduğu biliniyor. Ülkemizde kaçak binadan gelen kaç başbakan, kaç belediye başkanı olduğu araştırmaya değer bir konudur. Mimarlık yapabilme düzenini kurma konusunda Mimarlar Odası’nın da gerekli etkinliği gösterdiği söylenemez. Dolayısıyla, yetki sınavının amacının gençlerin önünü kesmek olduğu kuşkusuzdur. Bugünün ekonomik koşulları rekabet ve işsizliği artırdığından yetkiyi elinde tutanların böyle bir yola girmek istemeleri etik olmasa da doğaldır.

Bilindiği gibi birçok Avrupa ülkesinde gençler mimarlık okullarına sınavsız olarak ve binlerle ifade edilen sayılarla alınmaktadırlar. Sonra bunlar gevşek eğitim düzeni içinde yıllarca öğrenci olarak kalmakta ve diplomasız, dolayısıyla ucuz işgücü olarak mimarlık bürolarında çalıştırılmaktadırlar. Bu, aksi iddia edilemez şekilde düzenin işine gelmektedir. Küreselleşmenin bireysel özgürlük balonu burada sönmektedir. Küreselleşmenin “rekabet” balonu da burada sönmekte, gençlerin rekabetinin önüne geçilmektedir. Kapitalin korunması (!) kapital sahibine bırakılmayarak, yani sözde savunulan “rekabet” (!) ortamında kapital sahibinin istediği mimarla çalışması önlenerek, küreselleşmenin sözde ana ilkeleriyle de ters düşüldüğü örtbas edilmektedir.

Yeniden 18. yüzyıl sonuna dönersek, ABD'nin aynı yıllarda kurulması da rastlantı değildir. ABD'nin kuruluşunun temelinde, bugün tartışmalı hale gelmiş olsa da, iki kavram vardır: monarşiden ve din baskısından arınmak. Her iki oluşum için de düşünceleri ile etkili bir isim olan Thomas Paine'in yazdıkları okunabilir.

Sanayi Devrimi, yeni yapı tipleri ortaya çıkarıyor. İlk modern fabrika Richard Arkwright'ın 1769'da Nottingham'da kurduğu Cromford Mill Pamuk İşleme Fabrikası'dır (Resim 3-4).

Sanayi Devrimi yapıları işleyen, üreten, içinde çalışılan yapılar. Ancak bunlar, doğal olarak üslup endişesi yerine, içlerinde yapılan işe göre biçimleniyorlar. "Üslup Uygulayıcı" güzel sanatlar mimarlarının bu yeni binaları yapabilmesi söz konusu değil, çünkü kopyalayabilecekleri örnekleri yok. Bu, öncesi olmayan, yeni ortaya çıkan durumlar "École des Beaux Art"ın yanında zorunlu olarak "École Polytechnique"leri (mühendislik okulları, teknik üniversiteler) ortaya çıkarıyor. Türkiye'de teknik-mühendislik eğitiminin başlangıç tarihinin 1773 olması da tesadüf değildir. Politekniklerde ayrı bir kol olmasa da mimarlar da yetiştiriliyor. Bu teknik üniversitelerde öğrenciler, doğal olarak kopyalanacak üslup bilgisi ile donatılmak yerine, ileride karşılaşacakları bilinmeyenle rasyonel olarak başa çıkabilecek şekilde eğitiliyorlar. Araçları "oranlar bilgisi" değil, "metre". 22 Haziran 1799'da kabul edilen "metre"nin aynı yıllarda ortaya çıkması da rastlantı değil. Böylece oranlar mimarlığı ile "metre mimarlığı", güzel sanatlar akademileri ile teknik üniversiteler yan yana -ya da karşı karşıya- geliyorlar. Bu özet bilgi ayrıntılı olarak A. Pérez Gomez'in kitabındadır³. Görülüyor ki, akademi mimarlığı ile teknik üniversite mimarlığı arasındaki fark, günümüzde her kesimde sorgulamasızca benimsenen, ilkinin estetik, ikincisinin teknik ağırlıklı eğitim vermesi değildir. Fark estetik-teknik farkı değil, A/B (akademi) ile "metre" (teknik üniversite); bilinen ve öğretilen (akademi) ile bilinmeyenle başa çıkabilmek (teknik üniversite) farkıdır ve

Resim 3



Resim 4



çok büyük anlamı vardır. Belli bir müşteri kesimini memnun etmek üzere belli bir terbiye almış, gözleri okşayan mimarlıkla, tanımlanmamış müşteriye hizmet ederek, işleve uygun bir ortam yaratacak, merak ve heyecan uyandıran rasyonel mimarlık arasındaki fark önemli olsa gerek. Bu açıdan bakınca mimarlık eğitiminin mimarlık pratiği ile ilişkisi olmaması gerektiği düşünülmelidir. Eğitim, pratiğin beklentilerine değil, imkânsız merak edecek beyinlere yöneldiğinde anlamlı olacaktır.

Sanayinin gelişmesiyle 18. yüzyılda yeni yapı malzemeleri de ortaya çıkıyor. Aslında malzemeler var da, "merak" ve "heyecan" peşindeki insan akli üretim teknolojilerini ve kalitelerini değiştirdiği için, yine "merak" ve "heyecan" peşindeki insan aklıyla bina yapımında kullanılmaları kolaylaşıp yaygınlaşabiliyor. İlk dökme demir köprü 1777-79'da yapılıyor. Tasarımcısı Thomas Farnolls Pritchard ve yapımcısı Abraham Darby (Resim 5).

Bu dönemde yeni binalar-üretim binaları kadar ve belki onlardan daha çok, yeni ulaşım araçları da metre mimarlığının ilgisini çekiyor. İşlev esas alınarak ortaya çıkan, işleyen, okyanusları aşabilen, tümüyle mekanik biçimlerin de bir estetiği olduğu, heyecan uyandırdığı mimarlar tarafından fark ediliyor; mimarlığa itici güç oluşturuyor. ABD'de gelişen tahıl siloları da benzer şekilde örnek oluşturmuşlardır (Resim 6).

Bu arada, "vernaküler" mimarlığı -rasyonel mimarlığı- sadece ihtiyaçları için çoktanberi üretenler, herhalde kullandıkları kürek, keser, çekiç gibi araçların işlevsel biçimlenişlerinden etkilenecek yapılarını da işlevlere göre üretmişlerse de bu, "mimar"ların ilgisini zamanında çekememiştir.

Çeliğin ve camın ise ilk önemli örneklerinden olan ünlü Crystal Palace ve benzerleri ile istasyon binalarında eski alışkanlıkla, hem yığma yapı biçimi olan kemer oluşturarak, hem de yalın bir anlayışla kullanılmadığını görüyoruz. Yine de ilk sergi binaları sadece geniş açıklıkları nedeniyle değil, hızlı yapım süreci, düşük maliyet ve



Resim 5



Resim 6a



Resim 6b

Resim 6c



Resim 6d



sökülüp takılabilir olma, hafif ve aydınlık olma özellikleriyle de yenilik getirerek önemli oluyor. Bunlara Burton ve Turner'ın 1844 tarihli botanik bahçesi ve Brunel ve Digby'in Paddigton İstasyonu örnek olarak verilebilir (Resim 7).

Statü yapılarında gördüğümüz "cam"ın, sıradan insanın konutunda yağlı kâğıdın yerini alması da çok eski değil, 1850'lerdedir.

Toplumsal yapıdaki önemli değişimlere ve bunların yoğunlaşan yansımalarına karşın, 19. yüzyılın da mimarlık kitaplarında kakafoni oluşturacak yoğunluk ve çeşitlilikte üslup binaları ile yer aldığını görüyoruz. Bizce her türlü yenilik ve gelişmenin yaratıcısı olarak ortaya çıkan burjuva sınıfının, kapitalistleşerek aristokrasiye özenmesi ile sarsılan statükolar, üslup bütünlüğü oluşmasını da engellediğinden bu yüzyıl bir üsluplar panayırı, kakafonisi yansıtıyor (Resim 8).



Resim 7a



Resim 7b

Resim 8



Selimiye Kışlası gibi işlevsel, rasyonel, yalın mühendislik yapıları ise mimarlık tarihi kitaplarına hâlâ giremiyor (Resim 9).

19. yüzyılın sonuna doğru sanayinin ve işçi sınıfının iyice yaygınlaşması, rasyonel yaşantı, modern toplum kavramını geliştiriyor. Bu dönemde Ferdinand Tönnies, sosyolojide "Gemeinschaft und Gesellschaft" (Cemaat ve Cemiyet) kavramlarını tartışıyor. Toplumda ilişkilerin irrasyonel (cemaat) veya rasyonel (cemiyet) olması sonucu etkiliyor. Örneğin, bir grup içindeki hemşerilik bağları ile bir sanayi kuruluşundaki hiyerarşik düzen ve işbölümü birbirinden çok farklı toplumsal durumlar olarak tanımlanıyor. Modern toplumun rasyonel ilişkiler üzerinde kurulduğu görülüyor.

19. yüzyıl sonunda yeni bir bina yapım tekniği olarak betonarmenin ilk örnekleri de ortaya çıkıyor. Betonarme, betonarme gibi ya da Max-Berg'in Breslau'daki 1911 tarihli Yüzyıl Salonu'nda olduğu gibi eski biçimlere benzetilerek de kullanılıyor (Resim 10). Hennebique'in betonarme şeması ve 1895 tarihli ilk betonarme binası ise günümüzdekilerden pek farklı görünmüyor (Resim 11).

Bu arada yüksek sınıflar, 19. yüzyıl sonundan Birinci Dünya Savaşı'na kadar süren bir "Belle Époque" (Altın Çağ) yaşıyorlar. Dönemin özel mimarlığı Art Nouveau,

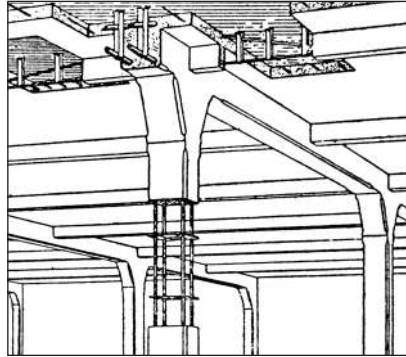


Resim 9

Resim 10



Resim 11



cılız bir çırpınışla eserler veriyor. Bununla birlikte, yüksek sınıfların bu yalızlı, sahte zenginliğinin proletaryanın sefaleti üzerinde yükseldiği unutulmalıdır. Hector Guimard'ın Paris'teki ünlü kapısı tipik bir Art Nouveau örneğidir (Resim 12). Art Nouveau'nun İstanbul'da da önemli örnekleri bulunuyor. Raimondo D'Aronco'nun İstiklal Caddesi'ndeki Botter Apartmanı bu örneklerden biridir (Resim 13).

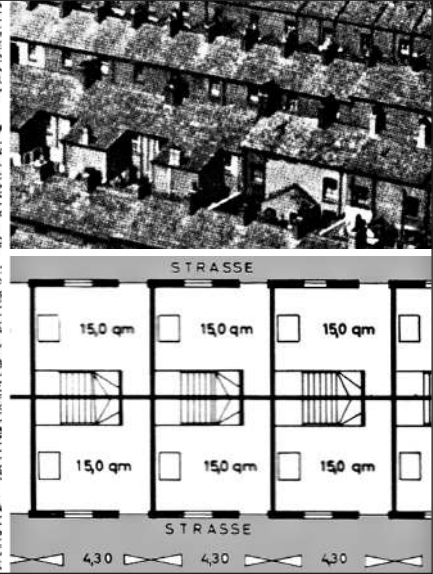
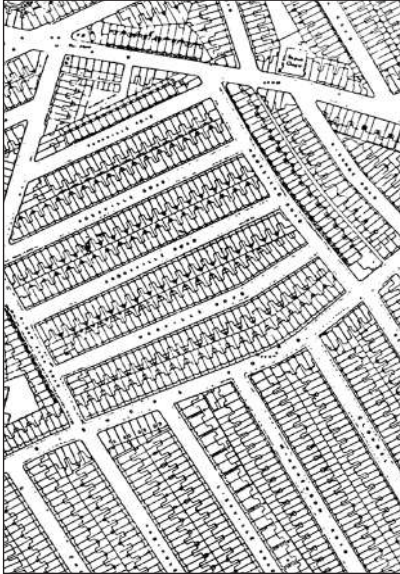
Köylülerin işçi olarak kentlere göçü nedeniyle oluşan konut açığı, sağlıklı olmayan konutlarla karşılanıyordu. Sanayinin ilk geliştiği ülke olan İngiltere ise "back-to-back" yani sırt sırta yapılan işçi konutlarını insanlık tarihine yazıyordu. Yani tek cepheden ışık ve hava alan üst üste iki odadan oluşan, yaklaşık 30 metrekarelik sağlıksız barınaklar işçilere uygun görülüyor; bu sayede kapital belirli ellerde toplanıyor ve sistem gelişebiliyordu (Resim 14).



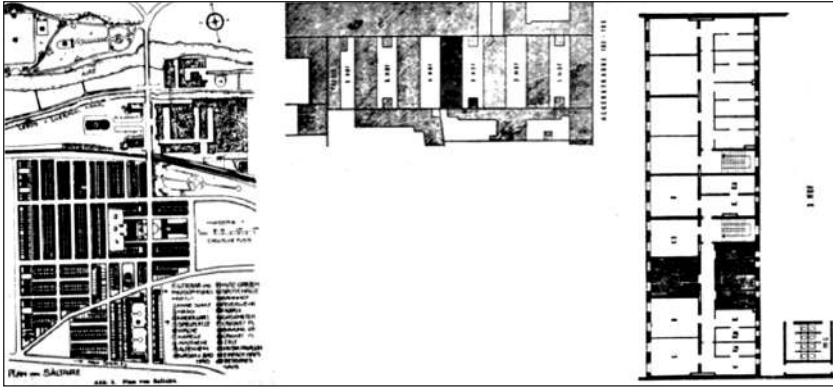
Resim 12



Resim 13

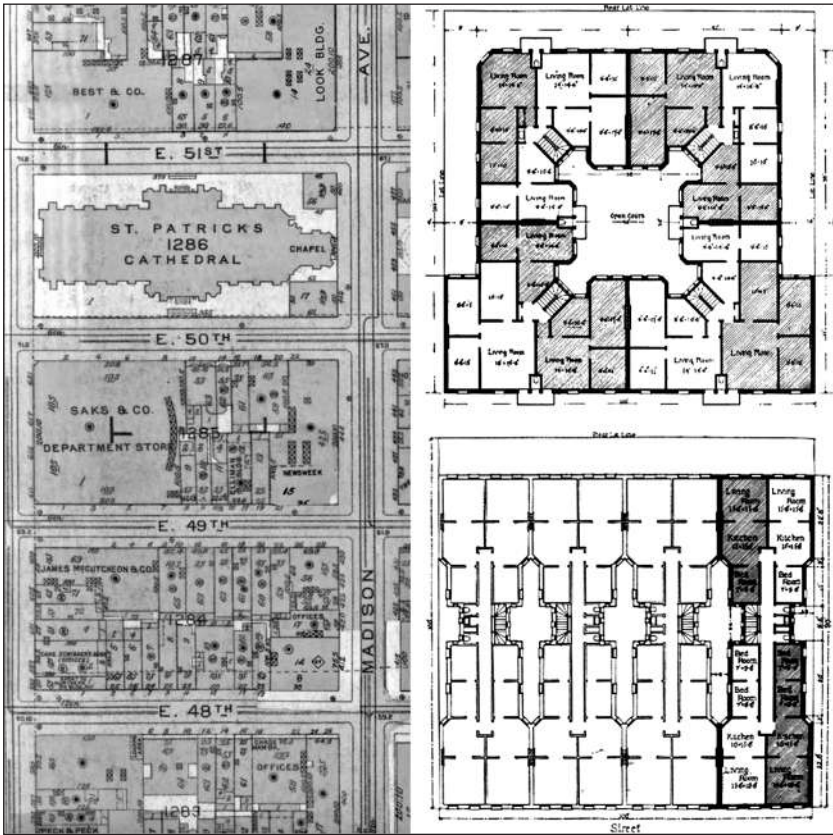


Resim 14



Resim 15

Resim 16



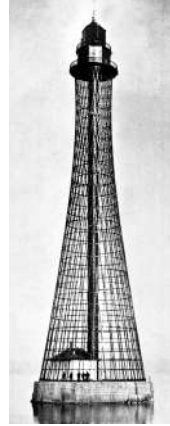
19. yüzyılın sonu kadar 20. yüzyılın ilk 30 yılı da çok önemli gelişmelere sahne oluyordu. Aslında 1880-1930 arası bir bütün olarak görülebilir; hızlı yaşanan ve sosyal, teknik ve entelektüel ortamda ekstremlerin yaşandığı, çok şeyin değiştiği bir dönem.

1860'ların Berlini'nde bir yapı adasını, sadece 1,5 metrekaresini havalık bırakarak, parsellerde 7-8 kat yükselen konutlarla -kira kışmaları ile- yasal olarak doldurmak mümkün oluyordu. Tuvaletler bahçede ve ortak, yıkanma yerleri meçhul (Resim 15).

Havasız konutlar 1890'ların Manhattan'ında da tek çözüm. Katedral geniş bahçe içindeyken, konut bloklarının ortasında birkaç metrekairelik hava bacaları yeterli oluyor, susuz ve ortak kullanılan tuvaletler kokuya önlem olarak apartman balkonlarına yerleştiriliyor⁴ (Resim 16).

Bu sağlıksız barınma koşullarında gelişen verem, işçi sınıfını kırıp geçirirken, ancak bir avuç entelektüel, gelişen sosyalist-komünist düşünceler ışığında işçi sınıfının sefaletini dert ediniyor, sağlıklı konut-sağlıklı kent için öneriler geliştiriyor. Modern Mimarlık olarak adlandırılan hareket böylece başlıyor. Modern Mimarlık hareketinin temelinde yeni bir üslup yaratma endişesi olmadığı, "verem" hastalığının olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Bu arada, yeni malzeme çeliğin daha özüne uygun kullanıldığı rasyonel-işlevsel mimarlık çalışmaları ortaya çıkmaya başlıyor. Şukhov'un 1896'da Rusya'da endüstri ve sanat sergisindeki Su Kulesi ve 1911 tarihli Deniz Feneri (Resim 17), Münih'teki 1903 tarihli Steffi Fabrikası (Resim 18), 1879 tarihli William Le Baron

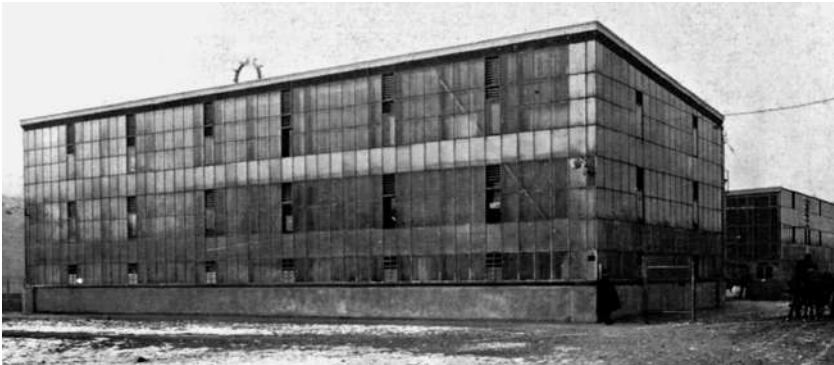


Resim 17a



Resim 17b

Resim 18



Jenney'nin Chicago'daki Home Insurance Building yapısı (Resim 19) öncü örnekler oluyor.

1920'lerde, ifade ve biçim aramaları olarak değerlendirebileceğimiz Ekspresyonizm de cılız çıkışlar yapıyor; Mendelsohn'un Einstein Kulesi (Resim 20).

1920'lerde belirtilmesi gereken önemli bir tutum da gözden kaçmıyor. Rasyonel temelli Modern Mimarlık, oranlar mimarlığının etkisinde de ürünler veriyor. Bunları ünlü Rus Konstrüktivistleri'nde (Resim 21), Modern Mimarlık'ın okulu olarak değerlendirilen Bauhaus'un eğitim programlarında "Temel Tasarım" dersinin yer almasında görüyor ve Modern Mimarlık'ın başaktörü Le Corbusier'de de, biraz da hayretle izliyoruz (Resim 22).

Modern Mimarlık'ın öncüleri, eski alışkanlıklar nedeniyle olsa gerek hem "oranlar"a dayalı yapay estetik arayışlarıyla, hem de endüstri yapılarıyla anlamsız benzeşimler kurarak, Modern Mimarlık'ı "stil" (International Style-Enternasyonal Stil)

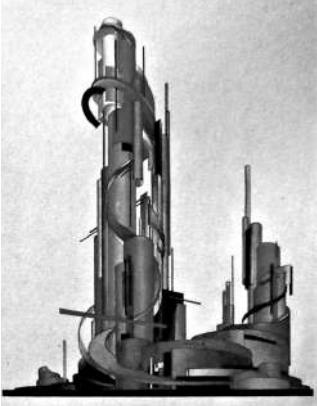
Resim 19



Resim 20



Resim 21a

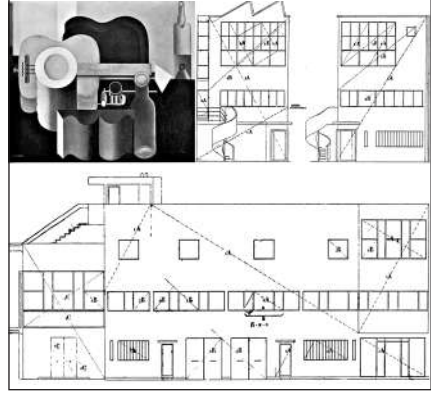


Resim 21b



haline getirme çabası içine girerek, bir yerde bilinçsizce ihanet ediyorlar diye düşünüyoruz. Modern Mimarlık, 1932'de MoMA'da "Enternasyonal Stil" olarak sergileniyor, kitabı bile stil olarak yazılıyor, yadırganmıyor (*The International Style*, H.R. Hitchcock & P. Johnson, 1932). Burada, Bauhaus'un iki ayrı döneminde iki zıt konseptle çalıştığını hatırlamak gerekiyor.

Modern Mimarlık'ın kent planlaması, antibiyotiklerin henüz olmadığı dönemde veremle başlıca mücadele aracı olarak, kentte köklü değişiklikler öngörüyor. Kent tasarımı konusunda başı çeken Le Corbusier, boşluk içinde yükselen bloklardan oluşan kentin, hem ulaşım, hem de sağlık sorunlarına çözüm olacağını düşünüyor. CIAM kongreleri ile pekiştirilen görüşler "Modern Kent" in olmazsa olmazlarını belirliyor. Bu niteliklerden önemli bir tanesi de "zoning", yani kentin konut, üretim, ticaret vb. işlev bölgelerine bölünmesi, belirli işlevlerin ancak belirli bölgelerde yer alabilmesi ilkesi. "Klasik Kent" dokusu ile "Modern Kent" dokusu arasındaki fark belirginleşiyor. Güneşsiz, havasız, ağaçsız, yolsuz "Klasik Kent", bir kitleden sokak ve meydanların oyulması ile oluşmuş gibi bir görüntü verirken; güneşli, havadar, yeşil alanlı, motorlu trafik için caddeli, yaya yollu "Modern Kent", bir boşlukta birbirinden uzak-sokaksız-, kitlelerden oluşarak tümüyle zıt bir karakter çiziyor. Urbino (Resim 23), 1952'de Londra'da bir yeni mahalle (Resim 24), 1930'da Le Corbusier'nin Radiuse City öne-



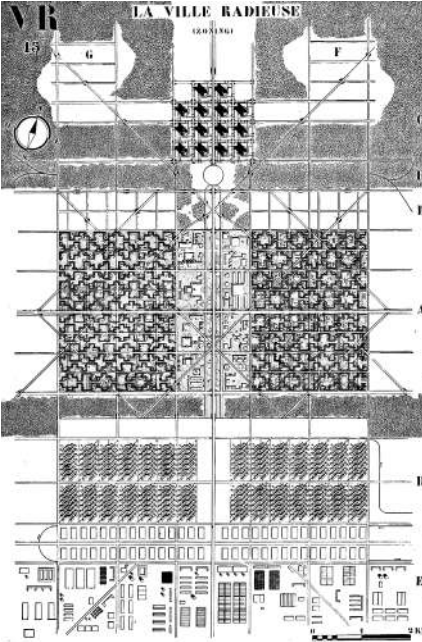
Resim 22

Resim 23





Resim 24



Resim 25

risi (Resim 25), yine 1930'da Ivan Leonidov'un "lineer" şehri (Resim 26) karşılaştırma için uygun örnekler oluyor.

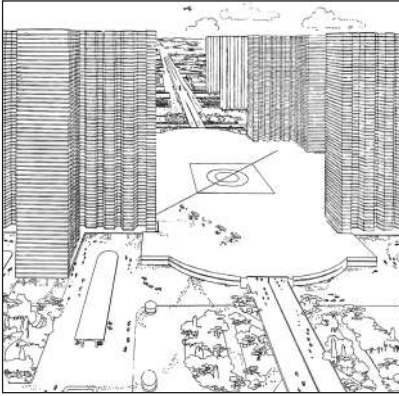
Le Corbusier'nin önerisinde (1922) görüldüğü gibi (Resim 26), veremle başa çıkabilmek için güneşli, havadar, yeşil alanlı ve motorlu trafiği esas alan, caddeli-yaya yollu fakat sokaksız Modern Kent'in, yayaları güçlü araç trafiğinden ayrıştırma çabası var. İlk örneği 1929 tarihli Radburn (ABD) planlamasında görülen bu sisteme göre yaya ve taşıt trafikleri birbirlerini kesmeden ilgili yerlere ulaşabiliyor (Resim 27-28).

Aynı dönemde ülkemizde de yeni durumlar ortaya çıkıyor. Daha önce dini yapılar dışında okul, kışla, sağlık tesisi olarak yapılan yapıların yanında yeni bir durum olarak ticaret ve hizmet amaçlı yapılar da yapılmaya başlanıyor. İşlevsel yönü ağır basan kışla-okul-sağlık tesisi gibi yapıların yalın mimarisiyle, bu yeni yapıların mimarisi farklılık gösteriyor. 4. Vakıf Han ve Büyük Postane (Resim 29) bilinen örneklerdir.

Bu yeni mimariye tarihçilerimiz "1. Ulusal Mimarlık Dönemi" diyorlar. Mongeri, Kemaleddin ve Vedat Beyler bu dönemin ünlüleri. Yaklaşımın ulusallığı, doğal olarak ulusçulukla ilgisi olmayan, Osmanlı dini mimarisinin elemanlarını seçip kullanmış olmasından kaynaklanmıyor olsa gerek. Bu adlandırmanın Türk halkının rasyonel mimarlığıyla -örneğin, geleneksel "Türk Evi"nin mimarisiyle- bir ilişkisi olmaması tuhaf bir durum oluşturuyor. Osmanlı dönemi

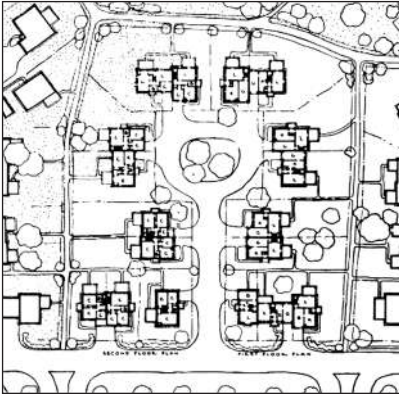


Resim 26



Resim 27

Resim 28



Resim 29

İNİNDE 19. YÜZYILDA BAŞLAYAN ULUSAL HAREKETLERDEN BİRİNİN JÖN TÜRK HAREKETİ OLDUĞUNU HATIRLAMAK GEREKİYOR.

"1. Ulusal Mimarlık" olarak adlandırılan bu dönemin, mimarlığımızdaki ilk modern hareketi oluşturduğu görüşü de, daha önce sözünü ettiğimiz kışlalar, okullar ve sağlık yapılarının yalın ve yeni mimarileri hatırlandığında bizce tartışmalı bir niteleme oluyor. Biz, bu mimarlığın içinde "modern" kelimesinin anlamının içerdiği "rasyonellik" ve "yarınla ilgili olmak" kavramlarını göremiyoruz.

Zaten bizim çözemediğimiz ancak tarihçilerimizin de pek üstüne gitmedikleri bir konu da burada gündeme geliyor. Ülkemizde mimarlığın 1. Ulusal denen dönemle ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin kuruluşu ile başladığı düşünülüyor. Biz ise, 1770'lerde Teknik Üniversite'nin kurulmasıyla, Avrupa'ya paralel olarak başlayan mühendislik eğitimi içindeki mimarlığın ve onun ürünü olması muhtemel, çeşitli köprü, kışla, askeri okul gibi yapıların ve mimarlarının neden gün ışığına çıkmadığını merak ediyoruz. Bunun nedeni acaba bu öncü askeri mimarlığın, hizmet alanındaki farklılık nedeniyle mimarlık sayılmaması mıdır? İlgincidir ki, ülkemizde, müzik, resim gibi İslam toplumunun yasakları, orduda askeri gereklilikler nedeniyle başlayabilmiş, kılık değişimi bile rasyonellik amacıyla ilk olarak yine orduda aşılmıştır. Bu da doğaldır, çünkü ordular toplumlarda ilk "Gesellschaft" oluşumlarıdır.

Yeniden dünya mimarlığına dönersek; sadece entelektüel bir grubun evrensel çabası olduğu halde bütün Batı'ya mal edilen Modern Mimarlık hareketinin ilk örnekleri 1920'lerde ve çok doğal olarak ilk önce konut alanında -sosyal konut alanında- görülüyor.

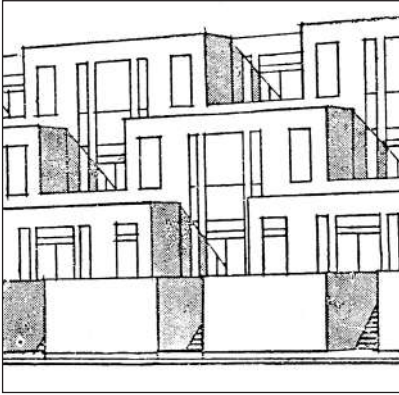
Hollanda'da Oud'un gerçekleştirme şansı bulduğu önemli uygulamalar var (Resim 30-31).

Bunda, sömürgeci bir ülke olmasına karşın Hollanda'nın, kendi içinde aşağıdakiler-yukarıdakiler ayrımının en az olan olduğu ülke olmasının rolü olabilir mi?

Ancak yine 1920'lerde Hollanda'da ressam ve mimarların birlikte geliştirdiği De Stijl de saf modern mimarlıktan, asal da olsa, renk kullanmaları, yani kaynak israf etmeleriyle, bütün rasyonel tutumuna karşın bir sapmayı simgeliyor. Mondrian'ın resmi (Resim 32), Oud'un Cafe de Unie'si (Resim 33) ve Rietveld'in Schröder Evi gibi (Resim 34).

Burada Schröder Evi'nin, odalar arası bölünmeleri değiştirilebilen hareketli iç bölmelerinin -ses geçirgenliği nedeniyle evin çocukları rahat uyuyamasa da-, yenilik arayışları nedeniyle 20. yüzyıl mimarlığının önemli binalarından biri olduğunu belirtmek gerekiyor.

En ünlü uygulama ise Stuttgart'taki Weissenhoff Sosyal Konutları. Bu konutların o bir avuç entelektüel mimarın bireysel çabalarının sonucu olduğunu biliyoruz. 19. yüzyılın vahşi kapitalizminin emrindeki genel sistemin ise bunlarla ilgisi de, bunlara katkısı da yok. Weissenhoff örneği, Batı basınında "Bu tür binalarla bizi Araplaştırmak mı istiyorsunuz?" diye alaycı karikatürlere konu oluyor (Resim 35).

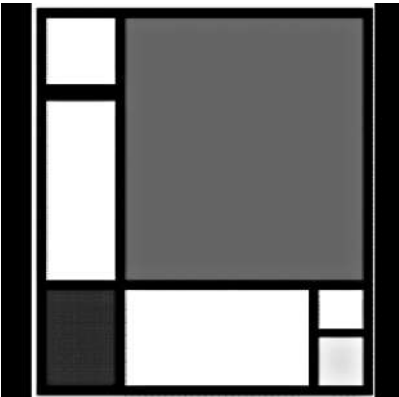


Resim 30

Resim 31



Resim 32



Resim 33



Resim 34





Resim 35a



Resim 35b

Bloomfield'in 1922'de Londra'nın Oxford Caddesi'nde yaptığı yapı da "Batı'nın Modern Mimarlık ile ilişkisinin (!) çarpıcı bir örneği olmalı. Bu da gösteriyor ki Modern Mimarlık'ın bütün Batı'nın mimarlığı olduğunu ileri sürmek oldukça tartışmalı bir durumdur (Resim 36).

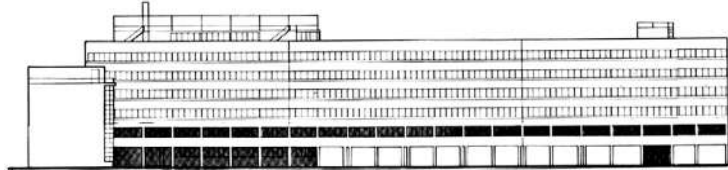
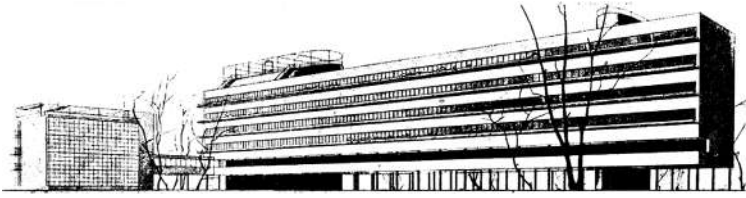
Hollanda ve Almanya'da sağlıklı olduğu düşünülen bu ilk örnek sosyal konutlar, uygun çevre koşulları da oluşturularak öneriliyor. Ancak, bunlarda sosyal yaşamın gerektirdiği ortak açık-kapalı kullanım alanları yeterli olmadığı gibi, birim konutlar da birbirinin tekrarı niteliğindedir. Doğuda ise Sovyetler Birliği'nde yeni rejimin de etkisiyle konut konusunda daha insancıl öneriler araştırılıp, uygulanıyordu.

Modern Mimarlık düşüncesinin, Batı Avrupa'nın 19. yüzyıl vahşi kapitalizminin karşısında yer alan sosyalist ve komünist aydınları ile yeni kurulan Sovyetler Birliği'nde gelişmiş olduğunu görüyoruz. 1920'lerde bu mimarlık, Sovyetler Birliği'nde öncü bir şekilde ve heyecanla uygulanmıştır. Özellikle Moskova'daki çok sayıda konut ve bizdeki Halkevleri benzeri işçi kulübü araştırma ve uygulamaları, yeni karşı rejimin doğal sonucu olarak görülmelidir. Örneğin Moiset Ginzburg'un 1928'de Moskova'da inşa edilen Narkomfin Konutları ve Ginzburg'un da içinde olduğu OSA Grubu'nun Stroikom uygulamaları, (Resim 37-38-39), hem birimlerin çeşitlenmesi, hem de sosyal, kültürel ve rekreasyonel alanlar içermesiyle, Le Corbusier'nin ünlü Marsilya Bloku'ndan 20 yıl önce öncü örnekler oluşturmakta fakat yaygın olarak bilinmemektedir. Tarihçilerimizin, Melih Birsal

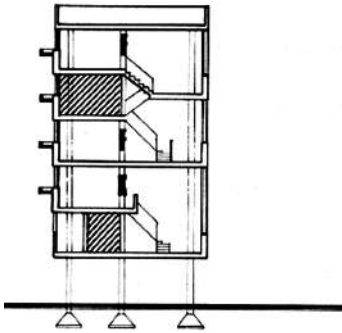
Resim 36



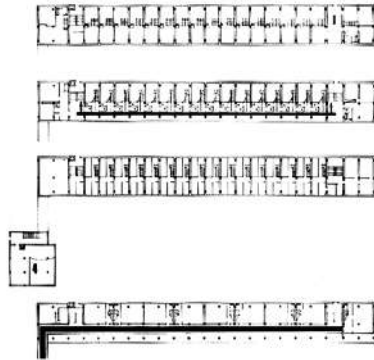
Özellikle Moskova'daki çok sayıda konut ve bizdeki Halkevleri benzeri işçi kulübü araştırma ve uygulamaları, yeni karşı rejimin doğal sonucu olarak görülmelidir. Örneğin Moiset Ginzburg'un 1928'de Moskova'da inşa edilen Narkomfin Konutları ve Ginzburg'un da içinde olduğu OSA Grubu'nun Stroikom uygulamaları, (Resim 37-38-39), hem birimlerin çeşitlenmesi, hem de sosyal, kültürel ve rekreasyonel alanlar içermesiyle, Le Corbusier'nin ünlü Marsilya Bloku'ndan 20 yıl önce öncü örnekler oluşturmakta fakat yaygın olarak bilinmemektedir. Tarihçilerimizin, Melih Birsal



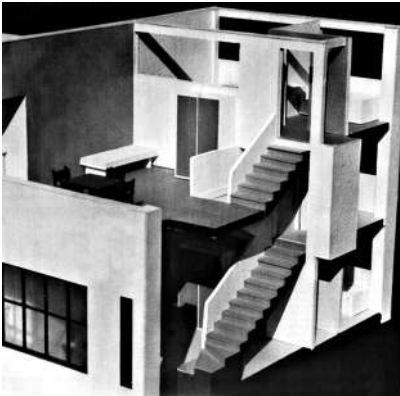
Resim 37a



Resim 37b



Resim 38

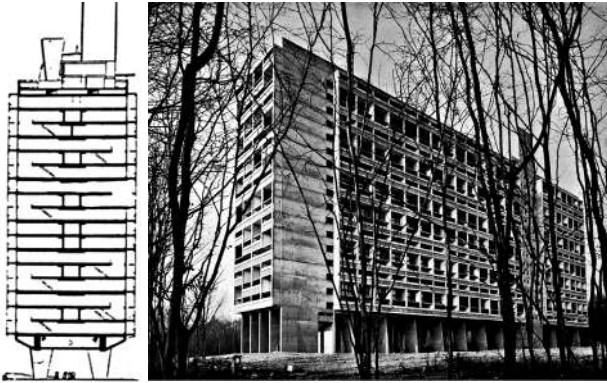


Resim 39



ve Haluk Baysal'ın Hukukçular Sitesi Apartmanı'nı Marsilya Bloku'nun taklidi olarak nitelerken (Resim 40), Marsilya Bloku'nun asıl taklit olduğunu açıklamaları ilginç bir değerlendirme oluyor. Yine Bauhaus'u herkes bilirken, 1920-1930 arasında Rus avangardının kaynağı olan Moskova Okulu Vhutemas-Marhi'den de kimse söz etmiyor⁵.

Hollanda'da, Vlugt ve Brikman'ın Van Nelle Fabrikası (1925), özellikle detaylandırma açısından bir ön örnek oluşturuyor (Resim 41). Benzer şekilde Duiker'in Nirwana Apartmanı (Resim 42) ve Montessori Okulu (Resim 43), Le Corbusier'nin 1922'deki apartman projesi (Resim 44) ve Mies'in yine aynı tarihli büro projesi (Resim 45), bugün de ülkemizde ve bütün dünyada mimarlı-mimarsız üretimlerin birer ön örneği oluyorlar.



Resim 40



Resim 41



Resim 42

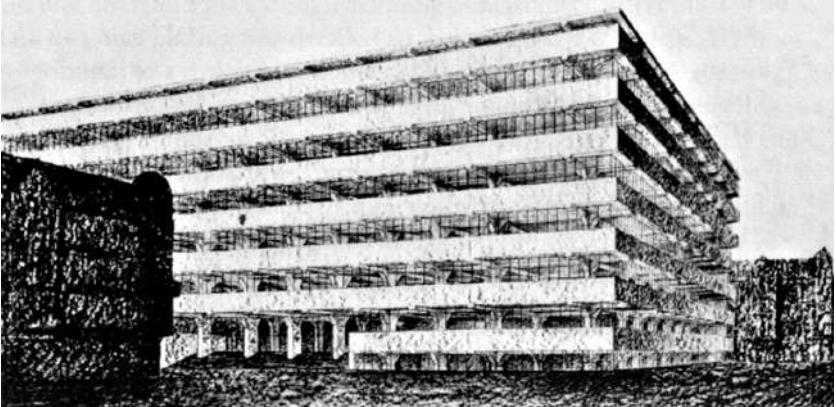


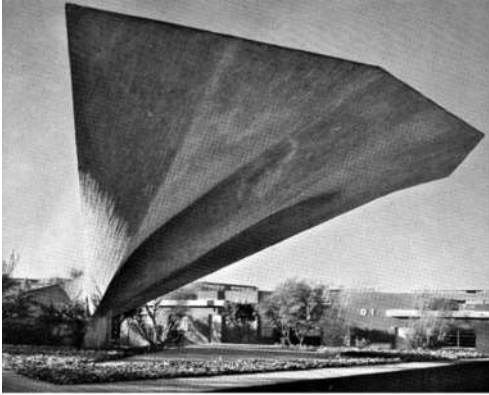
Resim 43



Resim 44

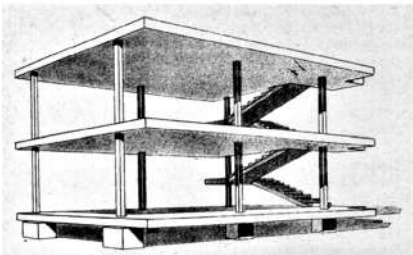
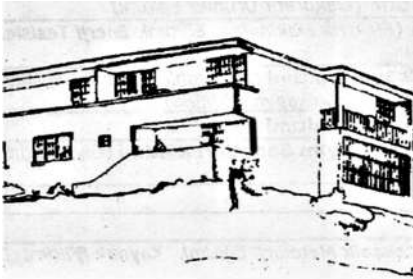
Resim 45





Resim 46

Resim 47



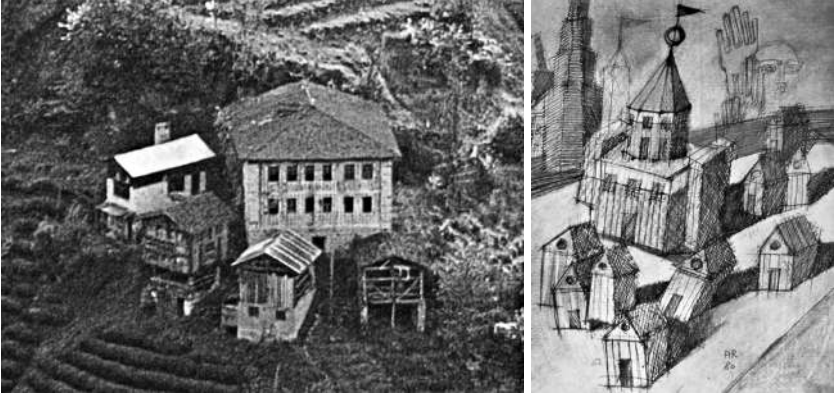
Az sayıda uygulanabilen Modern Mimarlık düşüncesinin, işçi sınıfının sorunlarını giderme iddia ve çabasının yanında, rasyonel yapısının sonucu olan bir diğer önemli özelliği de, doğal süreç ve oluşumlarla kurduğu paralelliktir. Balina kuyruğu ile Candela'nın saçak tasarımı (Resim 46), ya da Le Corbusier'nin ünlü Villa Savoye'u ile Kastamonu'daki yayla evleri ya da Le Corbusier'nin Domino projesi ile herhangi bir mimarsız Türk apartmanı bu açıdan benzerdirler (Resim 47).

Aynı nedenle Rossi'nin Yeni Rasyonalizmi de, Rize'deki çay tarımı yapanların yapılarıyla nerdeyse aynı biçimde ürünler üretmiştir (Resim 48).

Bir Yunan mabedi ile bugünün bir depo binası arasındaki benzerlik de mimarlığın ilginç ve şaşırtıcı buluşmalarını sergiliyor (Resim 49).

20. yüzyıl Modern Mimarlık teorisinin belki en önemli özelliği, tanımlanmış güzellikler aramaması, simetri ve oranlar peşine düşmemesi, görsel biçimi, tıpkı bir mekanik oluşum gibi işlevsel kurgunun olmasına bırakmasıdır. Gropius'un Fagus

Resim 48



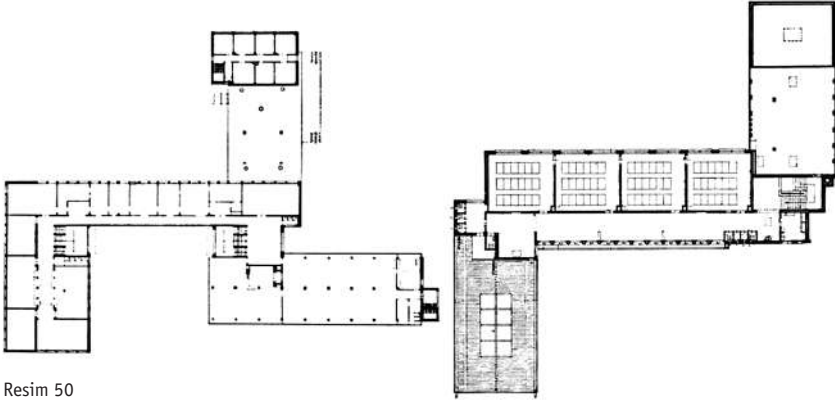
Resim 49



Fabrikası (1910), Dudok'un 1921 tarihli okulu ve nihayet yine Gropius'un Bauhaus Okulu öncü yapılar olarak gösterilebilir. Bu "açık plan" yaklaşımı, işlevsel değişimlere olduğu kadar, zaman içinde karşılaşılabilecek büyüme ve küçülmelere de yanıt verebilmektedir. Yani bu tür biçimler açık uçludur; ekleme veya çıkarmalar karakterlerini ve görüntülerinin değerini etkilemez, çünkü ayırdına bile varılamaz hattâ karakterin yansımalarına katkı yapabilir (Resim 50).

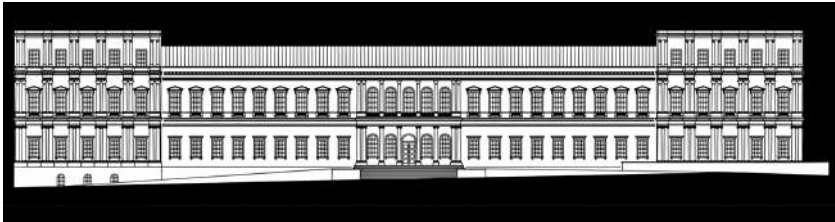
Oysa bir Taşkışla'ya en küçük bir ekleme veya eksiltme yapılamaz, bütün estetik değeri bozulur. Taşkışla'nın gibi sahte de olsa, üslup formları kapalı formlardır; çünkü eksiltme ve eklemeler üslup gereksinimlerini zedeleyeceği için uygulanamazlar (Resim 51).

Şimdi kritik bir noktaya 1930'lara geliyoruz. Batı Avrupa'da kapital yeniden güçleniyor, faşizm yükseliyor. Bundan da en çok modern sanatlar nasibini alıyor, çünkü komünizmle eşdeğer görülüyor. Almanya'da Hitler, modern sanatları yasaklıyor. Özellikle modern resmin Picasso gibi ustalarının resimleri, tıp literatüründen alınan özürlü insan resimleriyle yan yana konularak alaya alınıyor. İşin ilginç yanı, komünist Stalin'in de Hitler'le aynı tutum içine girmesi. İki de mimarlığı, tıpkı aristokrasi-din ve hükümdar gibi kullanmak istediklerinden işlevsel Modern Mimarlık'ı yasaklıyor (Resim 52).



Resim 50

Resim 51





Resim 52



Resim 53

Bunu net bir şekilde Paris Dünya Fuarı'nda (1937) görüyoruz. Fuarın girişinin iki yanını, Hitler ve Stalin'in mimarileri bütün güç gösterileri ile süslüyor. Daha ilginç olanı, diktatör görmemiş olan Fransa'da da mimarlığın benzer bir yol izlemesidir. Aubert'in 1937 tarihli Paris Modern Sanat Müzesi de gösteriyor ki, Modern Mimarlık bütün Batı'nın yaygın mimarlığı olamıyor (Resim 53).

Le Corbusier'nin bile bu yıllarda çok uzun süre iş alamaması da bu konuda bir başka gösterge oluyor.

1930'lu yıllarda Avrupa'da Modern Mimarlık yasaklanırken, ülkemizde ilk örnekleri görülüyor. Burada Atatürk ile Hitler ve Stalin arasındaki uygarlık anlayışı ve entelektüellik farkı da açıkça ortaya çıkıyor. Bu da Atatürk'ün, devrin liderleri arasındaki çok farklı ve özgün yerini pekiştiriyor. Şevki Balmumcu ve Seyfi Arkan, birçok diğer mimarın yanında önplana çıkıyorlar. *Arkitekt* dergisinin koleksiyonu dikkatle incelenmelidir. Şevki Balmumcu'nun Ankara Sergi Evi (Resim 54), Seyfi Arkan'ın

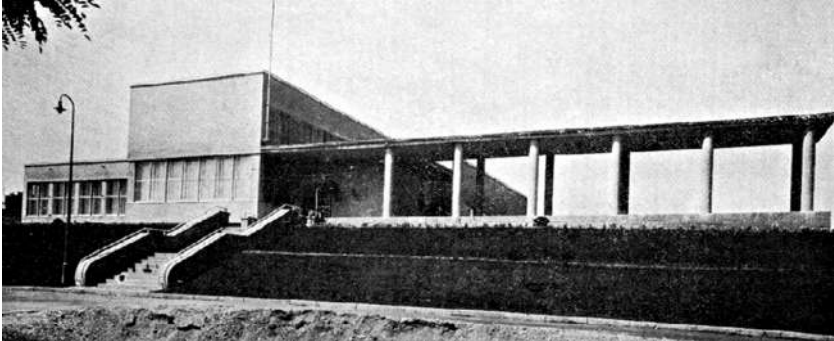


Resim 54



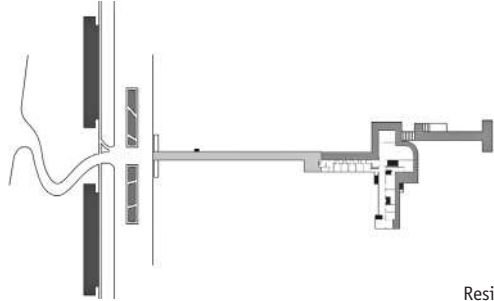
Resim 55

Resim 56



Hariciye Köşkü (Resim 55), Atadan Evi (Resim 56), Florya Deniz Köşkü (Resim 57) gibi Atatürk'ün onayının kesin olduğu binalar yanında kömür işçileri için Kozlu ve Zonguldak projeleri önemli ve çok değerli öncü uygulamalardır (Resim 58).

Ancak, Atatürk'ün ölümünden hemen sonra Türk Mimarlığında da bir sapma olduğunu görüyoruz. New York Dünya Sergisi'nde (1939) ülkemizi temsil eden bina Sedad Hakkı Eldem'in ve tipik bir Osmanlı yapısıdır (Resim 59).



Resim 57



Resim 58



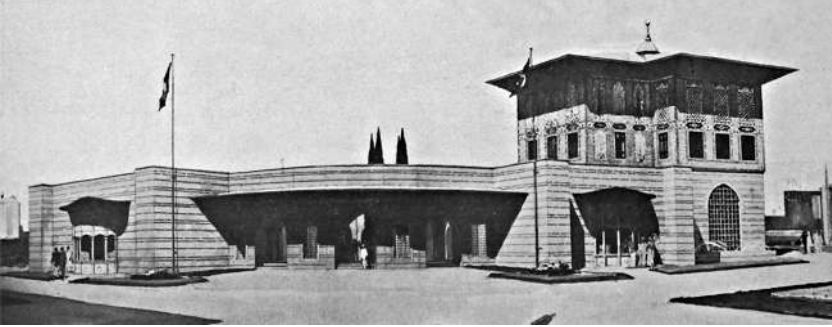
Bunu biz Cumhuriyet'e karşı bir anlayışsızlık olarak yorumlanabilir görüyoruz; bilinçli yapılmamış olmasını diliyoruz. Burada Eldem'in binasını sadece 1867 Paris Sergisi'ndeki Osmanlı Pavyonu ile yan yana getirmeyi yeterli görüyoruz (Resim 60).

Bu şekilde başlayan geri dönüş, 1940'ların ortalarında, Paul Bonatz eşliğinde ve Emin Onat, Sedat Hakkı Eldem işbirliğiyle pek çok ürün veriyor. Bonatz'ın Ankara'da Saraçoğlu Mahallesi projesi tipik bir oryantalist yaklaşım olarak ortaya çıkıyor (Resim 61); Bonatz'ın tutumu Eldem ve Onat tarafından da benimseniyor. Eldem ve Onat'ın İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi yapılırken projelerini Bonatz'a danışarak geliştirdiklerini değerli hocamız Muzaffer Sudalı'nın anlatımlarından biliyoruz (Resim 62).

Sedat Hakkı Eldem ve Emin Onat'ın bu dönemde yaptıkları Ankara Fen Fakültesi Binası'nın medrese detayları içerdiğini düşünüyoruz (Resim 63).

Onat'ın Bursa Vali Konağı'nın Cumhuriyet'in valilerine, aynı şekilde Arif Hikmet Holtay'ın Konya İş Bankası Binası'nın, hem Cumhuriyet'in bankasına, hem de önünde görünen halka uymadığını düşünüyoruz (Resim 64-65).

Resim 59



Resim 60





Resim 62

Resim 61



Resim 64



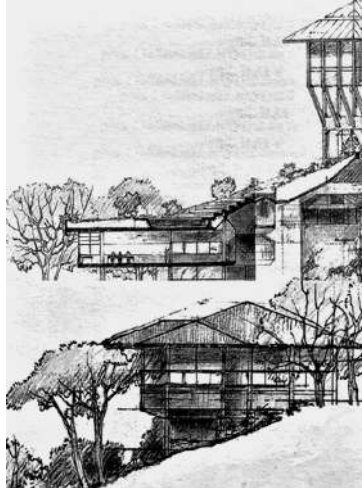
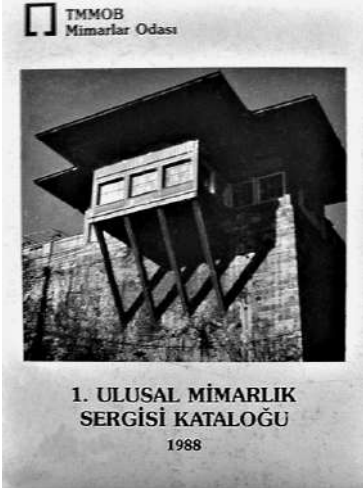
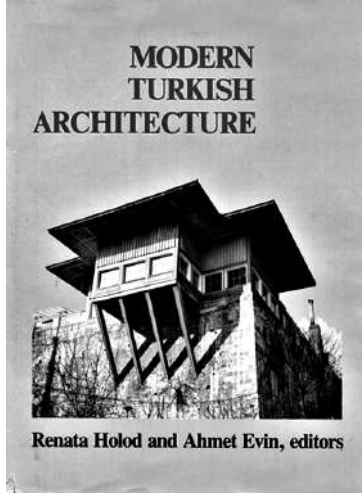
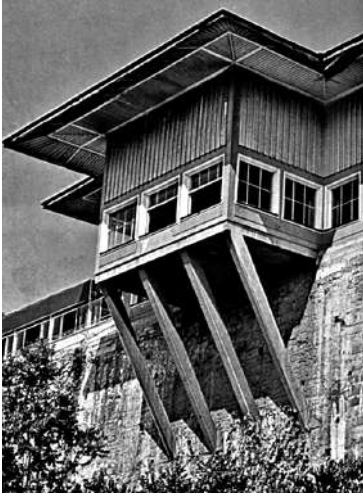
Resim 63



Resim 65

Ancak bu dönemin en ünlü ve en sorunlu yapısı kanımızca Sedat Hakkı Eldem'in Taşlık Kahvesi'dir. Yersiz ve anlamsız şekilde Amcazade Yalısı'nın cephesini kopyalayan proje, Türk mimarlık entelijensiyasında sağlam yerini derhal almış ve yapımında 40-50 yıl sonra bile ironik bir şekilde 20. yüzyıl Türk Mimarlığının başyapıtı olarak sunulmuş ve sunulmaya devam edilmektedir. Nezih Eldem gibi bir usta bile 2000'li yıllarda hâlâ Amcazade'nin ve Taşlık Kahvesi'nin çekiciliğinden etkilenmeyi sürdürebilmiştir (Resim 66).

Burada belirtilmesi gereken bir diğer nokta da aynı yıllarda Anıtkabir için açılan yarışmaya gönderilen önerilerdeki yaklaşımlar. Bunlar için herhangi bir yorum



yapmak istemiyoruz (Resim 67). Ancak bu dönemde yaşanan ve Türk Mimarlığı'nın kara lekesi olduğunu düşündüğümüz bir olayı saptamamız gerek. Balmumcu'nun özgün Ankara Sergi Evi Binası, Paul Bonatz tarafından sadece Opera Binası'na dönüştürülüyor, üslup mimarisine de dönüştürülüyor. Üstelik hayatta ve aktif olan mimarının gözü önünde ve telif hakları hiçe sayılarak. Mimarlığa yapılan çifte saldırıya sessiz kalış o günden beri aynen sürüyor (Resim 68).

Bonatz ve Onat önderliğinde bir grubun İTÜ Mimarlık Fakültesi çelengini o zamanlar Etnoğrafya Müzesi'nde yatan Atatürk'e götürürken, operaya dönüştürülmüş Sergi Evi'nin önünden geçişleri de ironik bir durumdur (Resim 69).



Resim 67

Resim 68

Resim 69



Benzer bir uygulama 1990'larda Seyfi Arkan'ın Atadan Evi'nin başına geldi. Bu eşsiz bina da tabii yine uzmanlar eliyle dönüştürüldü. Solda orijinal ve sağda dönüştürülmüş resimlerini yorumlamadan veriyoruz (Resim 70).

Belirtilmesi gereken bir diğer nokta da Seyfi Arkan'ın Türk Mimarlığı tarihinde daima geri plana itilmesi, Sedad Hakkı Eldem'in ön plana çıkarılmasıdır. Bilindiği gibi Arkan, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Mimari Proje derslerine de sokulmamıştır. Acaba Eldem aristokrasiye, Arkan kamuya daha çok hizmet verdiği için mi böyle olmuştur? Burada şu soruyu, ülkemizde yapılan her yeniliği "Batı taklidi" diye yaftalayanlara sormak gerekiyor. Eğer Balmumcu'nun Ankara Sergi Evi, dedikleri gibi Batı taklidi ise, onun operaya dönüştürülmüş hali de Batı taklidi değil mi? Bonatz'ı izleyerek sivil Osmanlı Mimarlığını yineleme çabaları, "2. Ulusal Mimarlık" adını verseler de Batı taklitçiliği olmuyor mu? Bir Batı yaklaşımı olan oryantlizmi bilmek ve karşı durabilmek gerekir. Ülkemize ilk gelişinde yağmur yağınca,

Resim 70a



Resim 70b

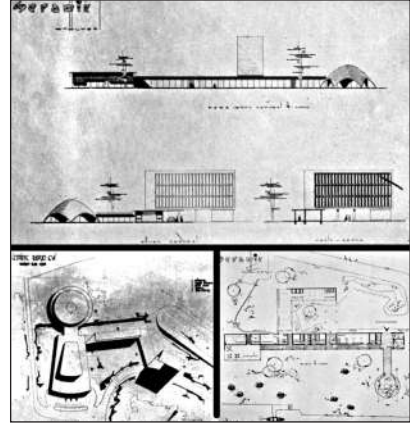


ağaç görünce şaşırın Batılı sözde aydınların kültürümüz hakkında da ancak o kadar bilgiye sahip olduklarını bilmeli, bizi yönlendirmelerine fırsat vermemeliyiz. Birilerinin oryenti -ortadoğusu- değil, bizim de bir merkez olduğumuzu düşünmeliyiz.

1940'lardaki Sedat Hakkı Eldem ve Emin Onat'ı öğrencileri bile izlemeyi yeğliyor. 1950'lerin başında ise Türk Mimarlığında radikal bir değişim başlıyor. Okullarda ve uygulamada Modern Mimarlık'a kesin ve öncü bir dönüş olduğu *Arkitekt* dergilerinde sergileniyor. Bu dönüşe Emin Onat'ın da katılmış olduğunu "İTÜ Mimarlık Fakültesi Öğrenci Çalışmaları (1955)" adlı yayında görüyoruz (Resim 71).

Bu dönem Türk Mimarlığı için en verimli, en özgür dönem olarak tarihteki yerini alıyor. İstanbul'a 1953'te Hilton, Avrupa'dan önce bütün görkemiyle giriyor (Resim 72).

Kapital bu defa rasyonali tercih ediyor. Sermayenin statü anlayışı bir ironi olarak modernite mi oluyor? Hilton'u, yine 1953'te Nevzat Erol'un İstanbul Belediye Binası izliyor. Bu kültürel değeri çok yüksek binanın yıkılmasını -herhalde



Resim 71

Resim 72



Şehzade Camisi'nin önüne yakıştıramadığı için- isteyen popüler bir tarih profesörünün demeçlerinin basında yer alması da bir ilginç durum olmalı (Resim 73).

Kemal Ahmet Arû'nun Levent Sosyal Konut Projesi 1954'te hayata geçiyor (Resim 74).

1956'da Enis Kortan, Harutyun Vapurciyan, Nişan Yaubyan ve Avyerinos An-doniadis'in Sakarya Hükümet Konağı bir manifesto gibi ortaya çıkıp göz kamaştırıyor. Ancak, modern yapılarımız kültür varlığı olarak bir türlü tescil edilmediğinden bugün bu yapıyı kaybetmiş bulunuyoruz (Resim 75).

Luigi Piccinato, Modern Mimarlık kenti olarak Ataköy'ü planlıyor, buradaki Eyüp Kömürcüoğlu'nun apartman bloku Modern Mimarlık'ı yetkinlikle temsil ediyor (Resim 76).

Çorum'un içine mimarını maalesef öğrenemediğimiz, yeniliği simgeleyen bir banka binası da bu yıllarda oturtulabiliyor (Resim 77).

Resim 73



Resim 74



Onlar kadar önemli bir başka yapı da 1955'te gelişmeye başlayan Doğan Tekeli, Sami Sisa, Metin Hepgüler'in Manifaturacılar Çarşısı'dır. Bu proje, tarihi doku içinde modern bina yapma açısından olduğu kadar, biçimleniş açısından da dünya çapında öncü bir yaklaşımdır. Süleymaniye'nin eteklerindeki kentsel doku içine modern bir biçimlenişle girmenin ve bunu da boşluk içinde nokta bloklar şeklindeki modern kentsel oluşum tanımına aykırı olarak, sürekli, yaygın, az katlı, tam bir "mat-urban" anlayışıyla yapmanın o güne kadar bir örneğini "Batı"da da görmüyoruz. İşvereni Manifaturacılar Derneği, belediye, yarışma jürisi ve yarışmacılar, örnek bir birliktelik sergileyerek bunu sağlıyorlar (Resim 78).

Bugün bir yandan kentlerin dinamiğinden bahsederken, bir yandan kimlik kaybından söz ederek, tarihi denek çevreleri saran tutuculuğa karşı özlenen bu yaklaşım, nereden nereye geldiğimizin açık bir göstergesi. Ancak, acı bir şekilde ve bilinçsizce, bu yapıların da bugün yıkılarak yerine Osmanlı konaklarının yapılması gün-

Resim 75



Resim 76



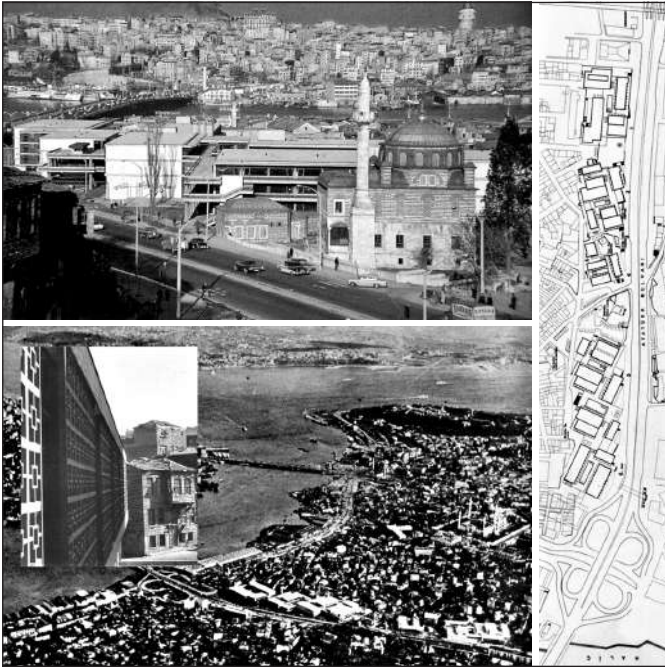
Resim 77



demde. Bu “mat-urban” yaklaşım Batı’da ancak 1957 CIAM kongresinden sonra ve Team X’in düşünceleri ile geliyor. Gerçek bir uygulama şansını ise, Batı’da o yıllarda bulamıyor. Aldo van Eyck, antropolojist olarak incelediği Afrika’da, sokak esaslı yerel yerleşme dokularındaki insan ilişkilerinin gücünden etkileniyor (Resim 79).

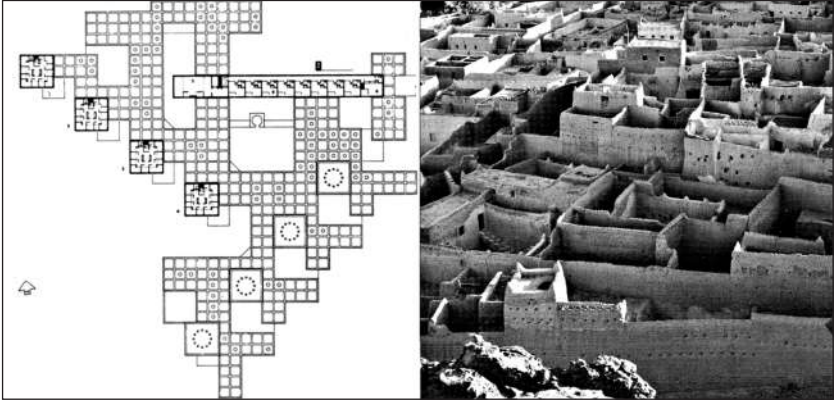
Team 10 üyesi Alison ve Peter Smithson, boşlukta bloklardan oluşan Modern Mimarinin kentinin, sokaksızlık nedeniyle insan ilişkilerini sağlayamadığı görüşüyle yola çıkıyor. Sokak, insanın toplumla tanıştığı ilk yer olarak kutsanıyor. Çocukların izole oyun alanları yerine sokakta oynamalarının önemi vurgulanıyor. Smithson’ların “Cluster City” projesi ile, Team 10 düşüncelerinin önemli uygulayıcısı Woods, Candilis, Josic’in Toulouse-le-Mirail Yarışması için 1961’de önerdikleri kentsel dokunun Türk kentinin dokusuyla benzerliği şaşırtıcı boyutta oluyor. Kentler binalardan oluşsa ve binalarla tanımlansa da, asıl kent yaşamının bina içlerinde değil dışında, sokak ve meydanlarda olduğunu yeniden hatırlamak gerekiyor. Burada bir parantez açarak günümüz Amerikan kentini hatırlamak da gerekiyor. “Down Town”lar, ikiboyutlu konut alanları ve bunları bağlayan otoyol kavşaklarındaki alışveriş mekânlarından oluşan Amerikan kenti, insanları yabancılaştırarak yalnızlığa mahkûm ediyor, yönetilmelerini, yönlendirilmelerini kolaylaştırıyor (Resim 80).

1950’lerin ilk çeyreğinde, “Kapitalist Tüketim Kenti”nin faydacılık mantığına karşı düşünceler de gelişti. Değişik grupların birleşmesiyle 1957’de Londra’da ku-

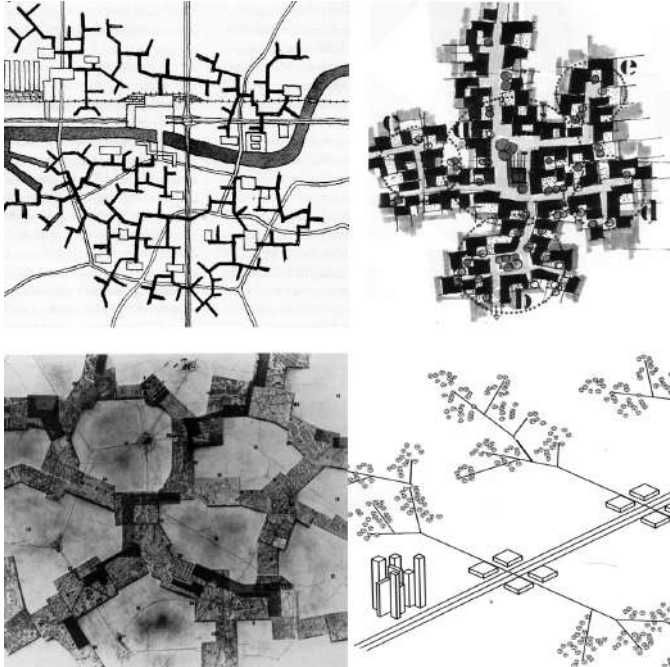


Resim 78

ruhan Situationist International, "Bütünleştirici Kent" kavramı ile yola çıkarak, içinde özgürlük ve oyunun merkezi bir rol üstlenebileceği dinamik kentler amaçladı. Politize bir avant-gard tutum olan Situationist International'ın anahtar kişileri olarak Ivan Chtcheglov, Guy Debord ile Constant'tan ve Constant'ın "New Babylon" projesinden hiç değilse haberdar olmak gerekiyor.



Resim 79



Resim 80

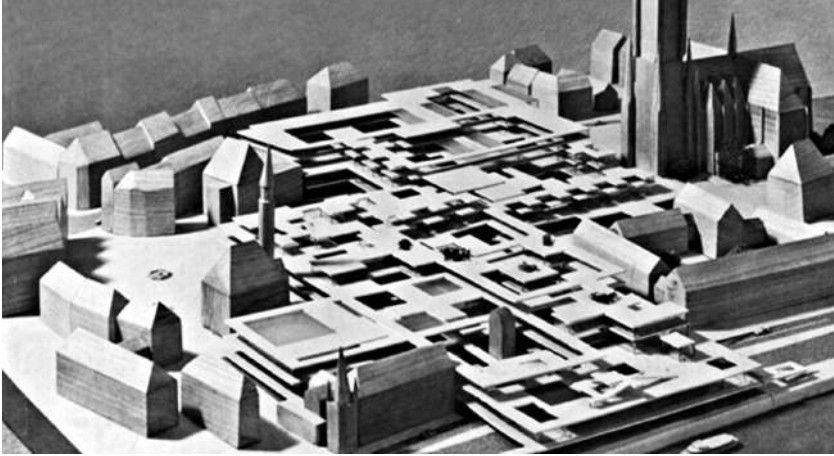
Woods, Candilis, Josic'in 1963 tarihli Frankfurt yarışma projesi, hem tarihiyle, hem de uygulanamamış olması nedeniyle, Manifaturacılar Çarşısı'nın çok gerisinde kalıyor (Resim 81).

İlginç olan, Le Corbusier'nin de CIAM'ı sona erdiren gençlerin yaklaşımını benimseyerek Venedik Hastanesi'ni "mat-urban" anlayışıyla tasarlamasıdır (Resim 82).

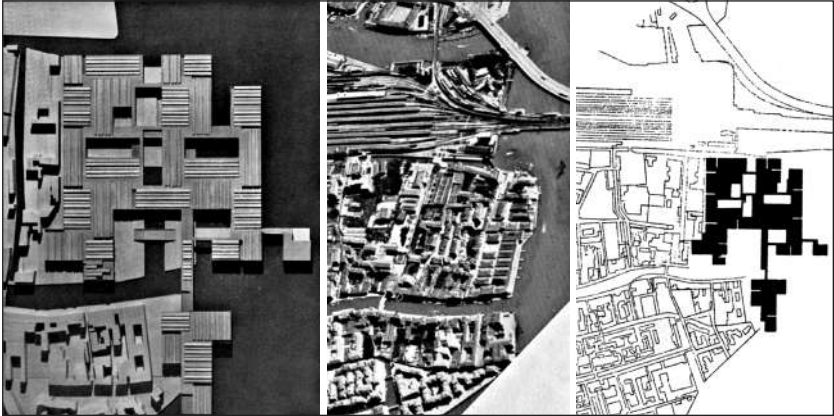
Bugün mimarlı-mimarsız konut projelerinde hâlâ çoklukla CIAM kentinin uygulanmasının üzerinde ise ayrıca düşünmek, belki de yeniden değerlendirmek gerekiyor.

Bu yıllarda Batı'da karşı bir yaklaşım olarak melez bir bağlamsalcılık da önemli örneklerini veriyor. İtalyan Bağlamsalcılığının en önemli örneği BBPR'nin Milano'daki Torre Velasca Binası'dır (Resim 83).

Resim 81



Resim 82



1950-1960 arasında bizde de akademi ve entelijensiyanın desteğine rağmen taraftar bulamayan, ancak bolca ödüllendirilen, cılız başlımsalci, modern-geleneksel karışımı melez çıkışlar görüyoruz. SSK Binası (Resim 84) ve inşa edilmeyen Ankara Kocatepe Camisi (Resim 85) gibi.

1950'lerin sonu, 1960'lar ve 1970'lerin başı, dünyada da Modern Mimarlık için tam bir açılım dönemi oluyor. Brütalizm -kabaca, ne ise onu yansıtmak-tepe noktasına ulaşarak en özgün örneklerini veriyor. Gowan ve Stirling'in Leicester Elektrik Fakültesi binasının, örneğin Yedikule Gazhanesi (ki bu yapı da Bizans Surları'nın önüne yakıştırılmadığı için ilgililerin onayıyla yıkılmış bulunmaktadır) ile benzerliği de yalın, doğal, işlevsel ve rasyonel tutumun evrenselliğini gösteriyor (Resim 86).

Resim 83



Resim 84



Resim 85



Resim 86

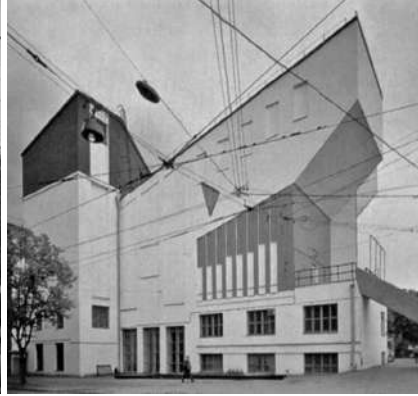


Konstantin Melnikov'un Rusakov İşçi Kulübü yine Sovyet avangardının gerçekten öncü olduğunu bir kere daha gösteriyor (Resim 87).

Oscar Niemeyer'in Brezilya'daki Meclis Binası (Resim 88), Pietilä'ların 1961 tarihli Dipoli Menza Binası (Resim 89), Alvar Aalto'nun 1958 tarihli Bremen Apartmanı (Resim 90), Le Corbusier'nin Olivetti ve Komünist Parti binaları (Resim 91) yanında Günay Çilingiroğlu'nun Tercüman Binası (Resim 92), özgün denemeler olarak değer kazanıyor.

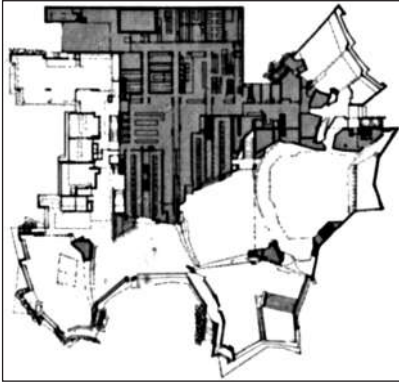


Resim 87

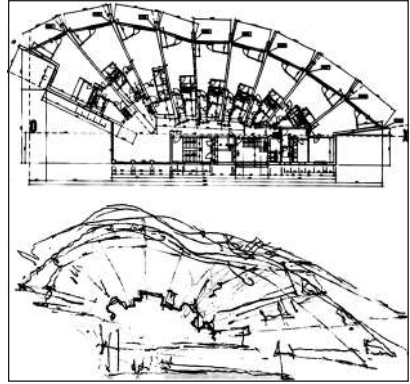


Resim 88

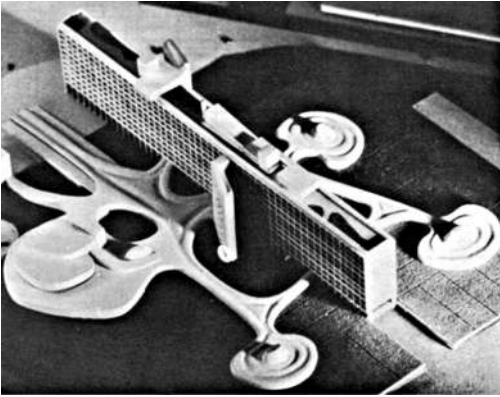




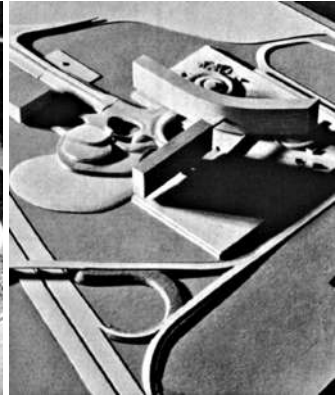
Resim 89



Resim 90



Resim 91



Resim 92



Bu arada, Melih Birsal ve Haluk Baysal'ın konut araştırmaları olarak Yeřilköy Sitesi kanımızca incelemeye değer, dünya ölçüsünde önemli bir deneme oluyor. Bu binaların, ölümlerinden sonra kendi adlarına 2007 yılında çıkarılan kitapta bile yer bulamaması ise, mimarlığımıza karşı ilgi azlığını ve verdiğimiz değeri acıklı bir şekilde gösteriyor (Resim 93).

Modern Mimarlık önemli örneklerini verirken, diğer yandan yeni bir oluşumun ilk ipuçlarını da vermektedir. Jørn Utzon'un 1956 tarihli Sidney Operası, biçimin rasyonel olarak somut işlevden değil, irrasyonel simgesel değerlendirmelerden de kaynaklanabileceği savıyla Modern Mimarlık'tan sapmanın kanımızca yaygın olarak bilinen ilk örneklerinden biridir. Aslında bu yapının yelkenlere benzemesi bizce o kadar da önemli değildir. İleride ortaya çıkacak "binanın kente ilişkisinin önemi" kavramının, kente katılabilmek, tutunabilmek için, kente birşey vermek



Resim 93

Resim 94



gerektiğinin ilk örneği olması önemli. Yani önünde yer alan ve kentle bağlantısını güçlendiren, enformel halk etkinliklerine zemin oluşturan merdivenli platformdur önemli olan (Resim 94).

Bu yarışmada J. Utzon'un projesinin seçilmesini sağlayan Eero Saarinen'in ABD'ye döner dönmez yaptığı TWA Terminal Binası, kuŐu andıran biçimiyle simgesel yaklaşımı perçinliyor. Betonun niteliklerini başarıyla sergilese de Modern Mimarlık'a bu ihanet, Saarinen'in arkadaşları tarafından afaroz edilmesi ile sonuçlanıyor (Resim 95).

Bu uygulamaları Robert Venturi ve Denise Scott Brown, Steve Izenour'un "Las Vegas'ın Öğrettikleri" (*Learning from Las Vegas*, 1972) adlı kitabı ve Guild House binası izleyerek, yeni bir dönemi, yeniden ön cephe mimarlığını, Postmodern Mimarlık'ı başlatıyor (Resim 96).



Resim 95

Resim 96



Charles Moore'un İtalyan Meydanı akımın sembolü haline geliyor (Resim 97). Lins Olelund'un kolajında James Stirling'in Leicester Binası çöplükte gösterilebiliyor (Resim 98).

Postmodern olarak adlandırılan dönem sadece mimarlığı değil, bütün yaşamı etkiliyor. "Globalleşme-küreselleşme" adıyla pazarlanan ve bireyi özgürleştirdiğini söyleyen bu yeni oluşum, kapitalin yol arayışlarından başka birşey değil. Bireyi önplana çıkardığını, özgürlüklerini verdiğini ileri sürerken, aslında toplumu dağıtmayı amaçlıyor. Çünkü bireyin dil, din, ırk farklılıklarını belirtmesini teşvik edip, bunu onun özgürlüğü olarak sunuyor. Aslında bunun onu dil, din, ırka tutsak ettiğini görmek işine geliyor, çünkü toplumlari bu şekilde parçalayınca düştükleri kaosta sömürülmeleri kolaylaşıyor. Küreselleşme tümüyle ticari bir oluşum. Kapitalin piramidinin temelini genişletmeyi amaçlıyor; yani daha ucuza çalışacak, daha büyük kitlelere sorunsuz -vahşice- ulaşma çabası.

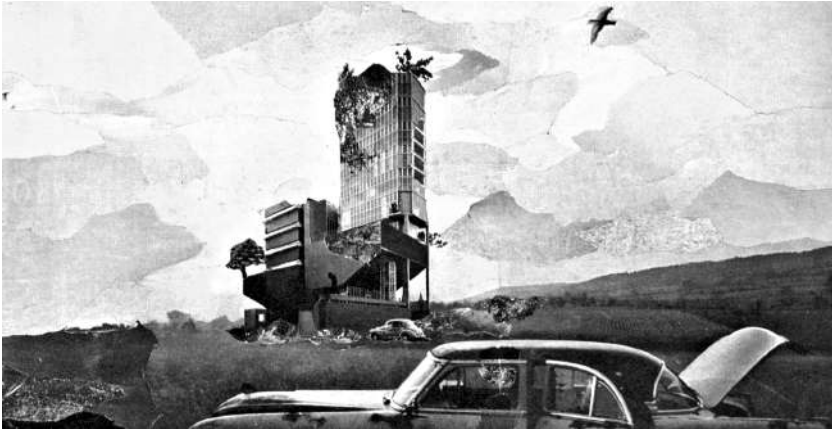
Resim 97



Bu nedenle, 18. yüzyıldan beri süregelen, 19. yüzyıl sonunda doruk noktasına ulaşan "evrenselleşme" çabaları ile küreselleşmenin karıştırılmaması gerekiyor. Evrenselleşme, bireyi dil, din ve ırktan soyutlayıp, önplana çıkararak "evrensel insan"lardan oluşan sağlıklı, barış içinde bir dünya yaratmayı amaçlayan entelektüel bir tutumdur.

1970'lerde dünya mimarlığı bu sapmalara karşın genç bir mimardan, Maya Lin'den önemli bir ders alıyor.

Resim 98



Lin'in Vietnam Gazileri Savaş Anıtı projesi, çok az şeyle, adeta yere bir çizgi gömerek de çok etkili mimarlık yapılabileceğini gösteriyor (Resim 99).

Yine bu yıllarda Renzo Piano ve Richard Rogers'ın Pompidou Kültür Merkezi önemli bir yapı olarak ortaya çıkıyor. Enternasyonal akademyanın "Paris'in ortasına bir rafineri kondu" ve "çevresinde mevcut olan yapılarla biçimsel uyumsuzluğu var" şeklinde özetlenecek irrasyonel eleştirilerine karşın bu yapı, önce arsanın yarısı boş bırakılarak -kentin ve kentlinin serbest kullanımına bırakılarak- da mimarlık yapılabileceğini gösteriyor. Güçlü karakteri ve kimliğiyle yapı, "her yeni yapı yakınındaki mevcut yapıların mimarisi ile görsel açıdan uyumlu olmalı, çevrenin mevcut kimliğini korumalıdır, yani kimliği dondurmalıdır" tutucu görüşünün balonunu patlatıyor; şehrin yeni kimliğini oluşturuyor. Topluların kimliklerinin dinamik olduğunu ve ürettikleri çevreye yansıtıldığını bütün görkemiyle gösteriyor (Resim 100).

Resim 99



Resim 100





Resim 101



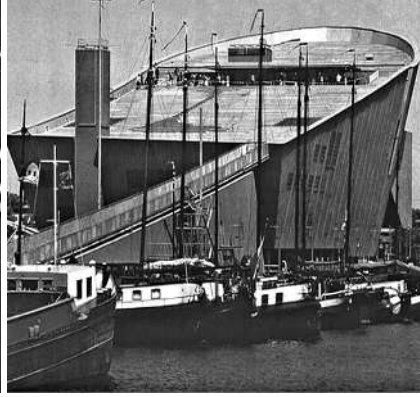
Resim 102



Günümüzde bina-kent ilişkisi giderek önem kazanıyor. Kentle ilişki kurmak, kentle iç içe geçmek, kente ve kamuya özelden birşeyler vermek, bir binanın yer edinmesi ve yaşaması için kaçınılmaz oluyor. Aynı şekilde doğa ile barışık yani üretiminde az malzeme, az enerji tüketen, az atık üreten, hızla işlev değiştirebilen, kalıcı olmayan, sökülüp takılabilmek için israf oluşturmayan, moloz üretmeyen binalar geçerlilik kazanıyor. Mimarlığın yeni işvereni kamu oluyor; mimarlar, işverenleri özel kişi ve kurumlar olsa da, kamu kaynaklarını rasyonel kullanmak, kamu yararına hizmet vermekle yükümlü hissediyorlar. Kamu geniş kapsamlı bir kavram. Doğadan insana her noktayı kaplayabiliyor. Önemli olan, olaya karışarak hakkını koruyamayanların hakkını gözetebilmektir. Bu doğa veya gelecek nesiller de olabilir, üçüncü şahıslar da. Bunların haklarını kendi özel çıkarlarının önünde tutabilmek, kralın değil toplumun ve doğanın askeri olabilmek; mimarlardan beklenen budur ve bu da aslında uygar insan tanımından başka birşey değildir. Spreckelsen'in Paris Kübü (Resim 101), Hugh Stabbins'in New York'taki City-Corp Binası (Resim 102), Piano'nun Amsterdam Binası (Resim 103) ve Sevinç-Şandor Hadi'nin Milli Reasürans Binası'nın (Resim 104) kentle bütünleşmesinin en etkili diğer örneklerdir.

Ülkemizde ise 1980'li yıllardan başlayarak, entelijensyanın belki de farkında olmadan yaptığı baskı sonucunda, asla onaylamayacağımız gelişmeler oluyor. Yaratıcılarının öğrencileri tarafından bile izlenmediğini söylediğimiz sözde ulusal akım; kimi yetkin kişi ve kurumlar, uyumu ancak biçimde arayabilen koruma ve eğitim kurumları ve her şeyi bilen belediye başkanları ve "kimlik" peşinde olduğunu ileri süren statü yoksunu mimarlık cahili kapital sahiplerinin destek ve talebiyle yine bilinçsizce gündeme hakim kılınmaya çalışılıyor.

2000'lerde yapılan Türkiye Cumhuriyeti Washington Büyükelçiliği Binası, üstelik yine bir



Resim 103

-herhalde oryantalist- yabancı mimarın elinde Osmanlı yapısı olarak biçimleniyor ve kimseden bir tepki gelmiyor. Bu binanın yanına Beylikdüzü'ndeki yeni bir caminin resmini koyarak, nereden nereye geldiğimizi göstermek istedik (Resim 105).

Akademyanın baskısı o kadar güçlü ki, 1986 yılında Boğaziçi'nde tartışmalı biçimde verilen yüzde 6 imar durumu, ancak "Cumbalı, kırmaçatılı saçaklı binalar yapılabilir" notuyla uygulanmıştır.



Resim 104

Resim 105



Cumba ve saçaklı kırmaçatı ikilisi bugün de her imar sorununu aşan yöntem olarak geçerliliğini sürdürmektedir. Acı olan bunların mimarimizde, varsayıldıkları kimlik kaybını önlemek için gerekli olduğu düşüncesinin, en yetkili olması gereken sözde uzman ağızlarda savunulmasıdır. Bunlardan cesaret alan Milli Eğitim Bakanlığı, Osmanlı tipi okulların ve TOKİ, Osmanlı tipi toplu konutların yolda olduğunu duyurmuştur. Rahleli sıbyan mekteplerinin ve iki-üç katlı cumbalı konutların bugünün boyutlarına nasıl uygulanacağını merak ediyoruz. Bu mekânlar için gerekli olacak Osmanlılar da herhalde bir biçimde üretilecektir. 2000'lere doğru, mimarlık bölümü de olan bir üniversitemiz, binalarını Selçuklu kervansaraylarından esinlenerek biçimlendirmiş, bazı stüdyolarında pencere olmasa da giriş kapıları çok görkemli ve herhalde "kimlikli" olmuştur (Resim 106).

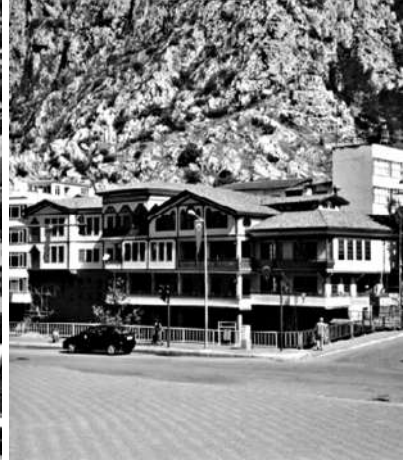
Bu noktada iki resim daha ekleyerek, körükörüne kimlik korumacılığı anlayışının sonuçlarını tartışmak istiyoruz. Özgün tarihsel değerler taşıyan Amasya'da, modern bir anlayışla yapılmış topografyaya kademelenmeleriyle oturmuş -yine mimarını belirlemediğimiz- bina mı çevreyle ilişki kurabilmiş, yoksa mevcut betonarmeye sahte giydirmeli, sözde eski elbiseli ve cephe dekoratörü akademya tarafından da takdir edilmiş bina mı? (Resim 107)

"Koruma" kavramında daha ilginç gelişmeler ve sonuçlar da oluyor. Temellerinin bulunduğu veya eski gravür veya kartpostallarda görüldüğü gerekçesiyle, yerinde olmayan eski binaları yeniden üretmek, imar izni olmayan yerlerde inşaat yapabilmenin yolu olarak kullanılabilir. Bizce en bilinen örneği Sedat Hakkı Eldem'in Nakkaştepe'deki Koç Holding Binası'dır. Tümünü yeni yapılardan oluşan uygulamanın Euro Nostra'dan koruma ödülü alması ise ayrı bir başarı (!) olmuştur⁶ (Resim 108).

Benzer alanda bir başka durum da belediyelerin kimlikleştirme (!) çabalarıdır. Beyoğlu Belediyesi "Kentsel Dönüşüm Atölyesi" Kasımpaşa'ya makyajla kimlikleştirme projesi yapıp, uygulamak için sponsor aramaya çıkabilmiştir⁷ (Resim 109).

Resim 106





Resim 107



Resim 108

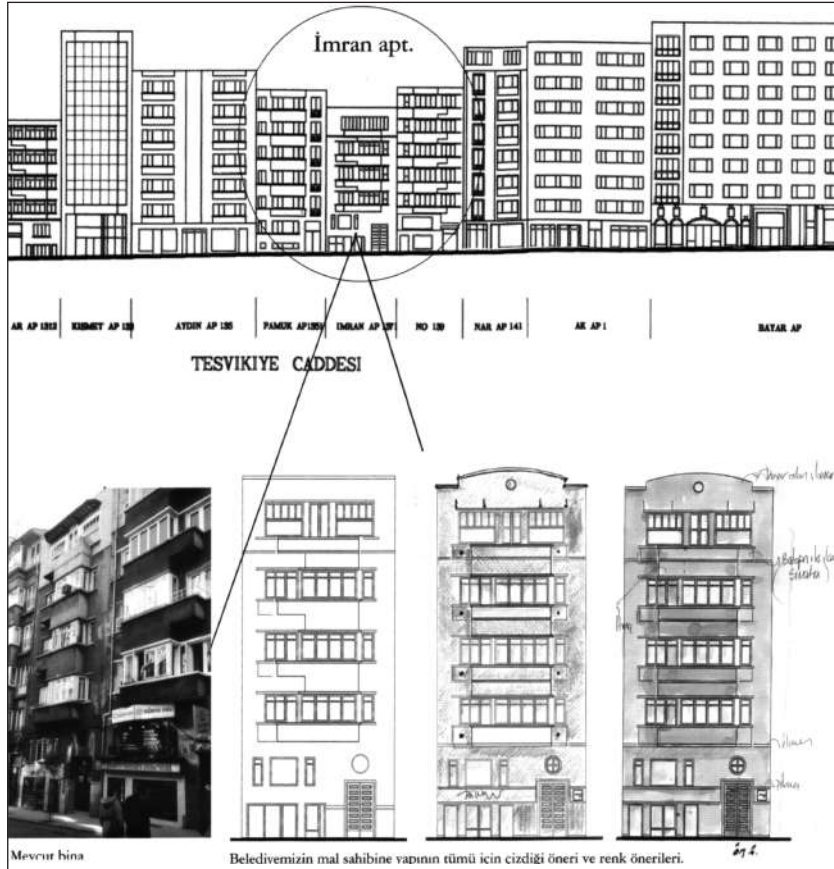


Resim 109

Şişli Belediyesi ise, kendi ifadesiyle “farklı dönemlerde farklı malzeme ve üslupla yapılmış yapılarda uyumlu bir bütünlük aramak” ve “yeni tasarımları yenileme ve koruma çalışmalarını yönlendirmek” amacıyla, neyse ki bağlayıcı olmayan “Nişantaşı-Teşvikiye Caddesi Yapı Adaları Cephe Düzenleme Tasarım Rehberi” hazırlamıştır. Bu rehberde 1940’lardan kalma bir apartmana postmodern bir cephe makyajı belediye tarafından tasarlanarak mal sahibine önerilmiştir. Bu rehberde yeni bir yapının -19. yüzyılın başında Şişli’de apartman olmamasına karşın-19. yüzyıl başında yapılan apartman örneklerinden esinlenilerek yapılmasından öv-ğüyle söz edilmiştir⁸ (Resim 110).

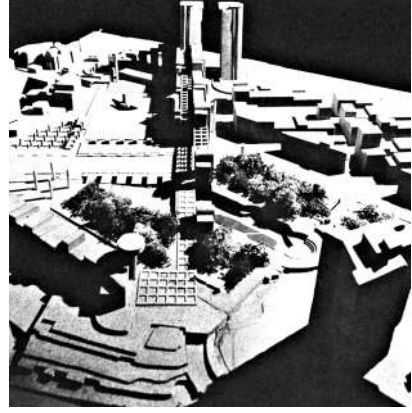
Yıllar önce yeni açılan Tarlaabaşı Caddesi’nde öne çıkan arasokak binaları ve açığa çıkan yan cepheler için sahte cephe önerisi yarışması da, yine yetkili belediye eli ve yetkili uzman mimarların katılımıyla gerçekleştirilmiştir.

Resim 110





Resim 111



Resim 112



Resim 113

Kanımızca yapılarımızı ve çevrelerimizi belediyelere karşı korumak da giderek önem kazanacaktır.

Ülkemiz mimarlığı ile ilgili bilinmesi gereken bir başka konu da İstanbul'un gökdelenleridir. 1988 yılında yapılan Taksim Meydanı düzenleme davetli yarışmasını "Belediye Sarayı... çarpıcı mimarisiyle... belki de İstanbul'un en yüksek yapıtlarından biri..." söylemlili gökdeleni ile Vedat Dalokay kazanacak (Resim 111), onu "Taksim'e ikiz büro blokları (30 katlı) ile Haliç Kapı" önerisiyle ikincilik kazanan Behruz Çinici izleyecektir (Resim 112).

Vedat Dalokay'ın Mimarlar Odası Büyük Ödülü, Behruz Çinici'nin "Büyükelçi" unvanı ile otoritelerinin onaylandığını gördükten sonra Le Corbusier'in, "The City of Tomorrow" kitabında haklı olarak, "altın arayıcıların testere dişli kenti" olarak tanımladığı Galata-Beyoğlu ve Boğaziçi'nin Batı yakasındaki bugünkü gökdelen tartışmalarını, Park Otel ve Gökkafes'in yıkılma uğraşlarını nereye oturtabiliriz?⁹ (Resim 113)

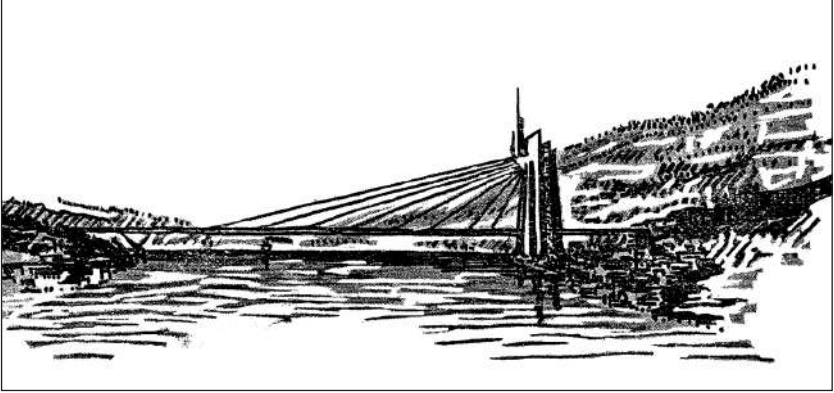
Slogancı ve popülist tutkulardan biri olarak "yeşil" kavramı da, neden olduğu bilinçsizlikle, İstiklal Caddesi'ni, İstanbul'un tek gerçek kent bölümünü bile ağaçlandırmış; ağaçların kaldırılarak Cadde'nin kendini bulması yıllar almıştır. Beyoğlu, Beyoğlu olmasını yani Türkiye'nin kültür merkezi olmasını ağaçsız olmasına borçludur. "Yeşil" in, kentlerdeki insan yoğunluğunu azaltarak zararlı olabileceği de olası bir durum olarak düşünülebilir (Resim 114).



Resim 114

Genç mimarlar ve mimar adaylarının doğruyu aramaya yönelik tartışmaları engelleyen benzer sloganlaşmış söylemlere karşı uyarılmaları gerekmektedir. Boğaz köprüleri konusu da bunlardan biridir. Köprülerin adedini artıranın trafiği çözmeyeceği bellidir. Ancak yapılmış ve yapılacak köprülerin tartışmalardan kaçırılması daha tehlikelidir. Örneğin Vedat Dalokay'ın ilk Boğaziçi köprüsü için, sorumluluk duyarak biçim etüdleri yaptığını biliyoruz (Resim 115).

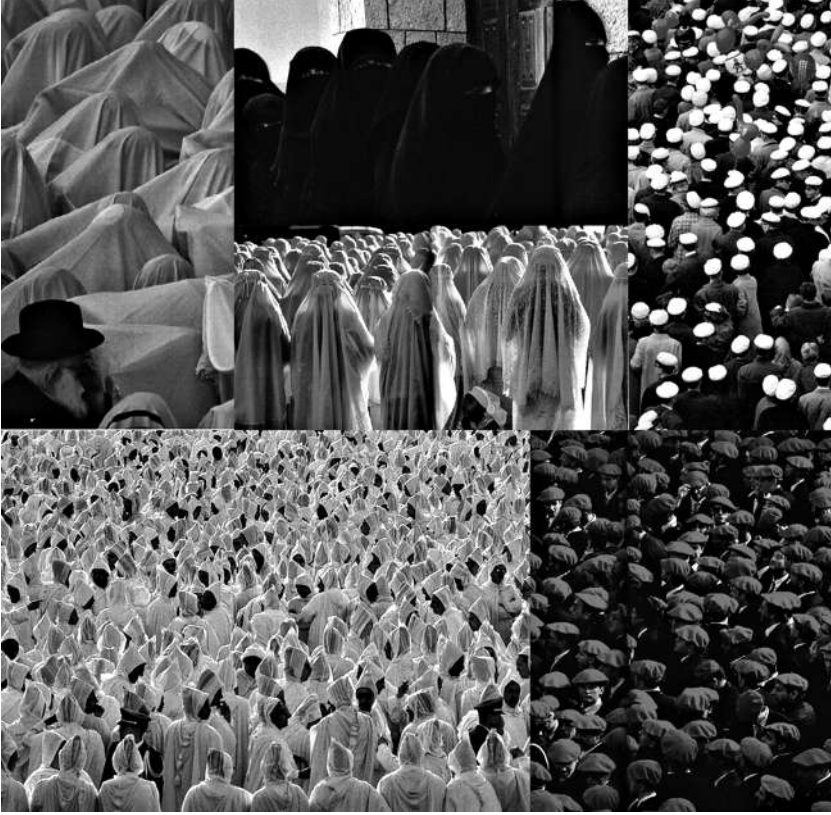
Tartışılmayan bir diğer büyük maliyetli konu da Olimpiyat Stadı diye yapılan stadyumdur. Herhalde bu, yeryüzünde olimpiyat organizasyonu üstlenilmeden yapılmış ilk olimpiyat stadıdır. Stadyumun yapılmış olmasının, olimpiyatların alınmasında bir baskı aracı olacağı düşünülmüş olmalıdır. Ancak, bu tasarım olimpiyatlar için yapılan stadyumlar yanında bir hayli sıradan ve sönük kalmış, mimarlığa bir katkısı olmadığı görülmüştür. Yapımındaki birçok yanlıştan biri de mimari tasarım yarışması yerine "yapımın ihalesi" yoluyla tasarımın elde edilmesidir. Herhalde sadece kapalı tribünün bir kısmını örtebilen hilal şeklindeki örtü de, -Batılıların gözünde- "Ortadoğu ülkesinde ihaleyi almaya yardımcı olur" düşüncesiyle önerilmiş ve hilalin daha iyi algılanması için tribünlerin büyük bir kısmı açık bırakılmıştır. Yer seçiminin nasıl hatalı olduğu, bugün boş durmasının yanında rüzgâr nedeniyle herhangi bir atletizm yarışmasına uygun olmadığına anlaşılmasıyla da görülmektedir. Yapım sırasında öğrencilerimizle gezerken ilgililerden stadın her yıl yaklaşık 300 küsur gün kullanımda olacağı bilgisini şaşkınlıkla dinlemiştik. Asıl yer seçimi hatası ise olimpiyat alınsaydı görülecekti. Olimpiyatların kapanış koşusu olan ve bütün dünyaya iki buçuk saat canlı yayınlanan maraton koşusu sırasında Boğaziçi, Tarihi Yarımada yerine İkitelli'deki sanayi mahalleleri görülecek büyük bir tanıtım fırsatının kaçtığı o zaman anlaşılacaktı. Olimpiyat Komitesi'nin bu kararları alırken kendi seçtiği danışmanlar dışından gelen uyarılara kapalı kalmasının sonucu ülke için ağır olmuştur. Bu stadın yapılmasını sağlayan Türkiye Millî Olimpiyat Komitesi Başkanı Sinan Erdem, adı, Ataköy'de yapılmakta olan en büyük spor salonumuza verilerek ödüllendirilmiştir (Resim 116).



Resim 115

Resim 116





Resim 117

Özetle, ülkemizin mimarlığını ve geleceğini kısıtlayan durumlar, en başta nasıl kurulduğu bilinmeyen, yetkisi tartışılır ve özgün denemelerden ürken yarışma jürileri; Abu Dhabi'ye hayran birinci, ikinci, üçüncü nesil de olsa hâlâ kültürsüz yatırımcılar; stil öğretmeyi öğretim sanan piyasa esiri mimarlık okulları; bina yapılmasından korkan Mimarlar Odası; Mimarlar Odası'nı korkutan ve siyasi güçlerce desteklenen rant oluşumları; toplu konut deyince bir parselde 5-10 "tip projeli" apartman algılayan, deprem sonrası gelen uluslararası yardımlardan uluslararası bir "know-how" dönüşünü hedef alamayan dargörüşlü bürokrasi -buna belediye başkanları da dahil-; İstanbul'un çevresinde binlerce lüks villa, sözde malikâne ve rezidans üreten, ancak mimarlığa bir katkı yapmadığını göremeyen yabancı danışmanlı yabancı mimarlı prestijli (!) firmalar; mimarlığımıza kimlik için biçim belirleyen siyasiler, akademik, siyasal, toplumsal, mesleki hiçbir sorun hakkında görüş belirtmeyen renksiz öğretim üyeleri; hiçbir şeyi protesto etmeyen genç mimarlar ve öğrenciler olarak sıralanabilir. Gereksinim duyulan şey, Türk



Resim 118

Mimarlığı'nın üzerine örtülen kalın örtünün altından çıkabilecek "kardelenler"dir.

Son olarak, kapitalist sistemin insanları cemaatler içine sıkıştırarak kontrol etme yönteminin sonuçlarını yansıtacağız. İrrasyonel gruplaşmalarla toplumların tekrar topluluklara döndürülme faaliyetleri ülkemize özgü değildir. Bu giderek gelişen durum, küreselleşmenin, entelektüellerin evrensel insana ulaşma çabalarını engelleme programının uygulanmasıdır (Resim 117).

Ticari bir kavram olarak küreselleşmenin dünya üzerindeki sonuçlarını birkaç resimle göstermek istiyoruz. Eğitimsizlik, açlık, susuzluk, fakirlik, işsizlik, yoksulluk ve yaşanılmaz çevreler. Bunlar "Kapital"ın, "rekabet iyidir, kaliteliye, ucuza ulaştırır" savının aksine, küreselleşmenin "rekabetin çocuklar dahil, ucuz insan gücü kullanımına ve sahipsiz çevreye dayandığını" açıkça göstermektedir. Çin, Hindistan ve Brezilya bugün dünyanın en hızlı gelişen ekonomileri olarak örnek gösterilmektedir. Acaba bu üç ülkenin tek ortak özelliğinin, üç kuruşa çalışacak milyonlarca insana sahip olmaları olması bir raslantı mıdır? (Resim 118).

Notlar

- 1 İrem M. Falay, "20. Yüzyıl Mimarlık Birikiminin Denemeler Tarihi Olarak Yeniden Değerlendirilmesi", yayımlanmamış doktora tezi, 2007.
- 2 Paul Lefargue, *Tembellik Hakkı*, (Vedat Günyol, Çev.), Telos Yayıncılık, İstanbul, 1996.
- 3 A. Pérez-Gomez, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, MIT Press, Massachusetts, 1994.
- 4 İrem M. Falay, *a.g.y.*
- 5 *A.y.*
- 6 *Arkitekt*, 1991, sayı 3.
- 7 *Hürriyet Gazetesi Emlak Eki*, 19 Ocak 2006.
- 8 Şişli Belediyesi, Nişantaşı-Teşvikiye ve Çevresi Kentsel Tasarım Proje Çalışması Kitabı (tarih belirtilmemiş).
- 9 Le Corbusier, *The City of Tomorrow*, The Architectural Press, Londra, 1971.

Ekosistem ve Bir Bileşeni Olarak İnsan Bölümü Görsel Kaynakları

Ferhan Yürekli Arşivi; 1, 2, 3, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24.

Sosyal Yaşam ve Mimarlık Bölümü Görsel Kaynakları

AD 55, 1985 Revision of the Modern; 97, 98

Ali Dur Arşivi; 101

Arkitekt dergisi, 1935, sayı 4; 68

Arkitekt dergisi, 1935, sayı 11-12; 55

Arkitekt dergisi, 1936, sayı 7; 56, 70a

Arkitekt dergisi, 1939, sayı 7-8; 59

A. Tzonis, L. Lefaivie, *Classical Architecture, The Poetics of Order*, MIT Press, 1986; 1, 2

Birinci Ulusal Mimarlık Sergisi Kataloğu, TMMOB Mimarlar Odası, 1988; 66

C. Jones, *Architecture Today and Tomorrow*, McGraw-Hill, 1961; 46

Doğan Tekeli-Sami Sisa: 1954-1974 Projeler-Uygulamalar; 78

D.P. Handlin, *American Architecture*, Thames and Hudson, 1985; 16, 28

E.A. Kömürçüoğlu, *Das Alttürkische Wohnhaus, Kommissionsverlag, Otto Harrassowitz, Weisbaden, 1966; 47*

E. Tempel, *Neue Finnische Architektur*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1968; 89

Ferhan Yürekli Arşivi; 6a-b-d, 9, 13, 29, 39, 47, 48a, 57, 62, 72, 73, 76, 84, 86, 87, 92, 93, 95, 99, 103, 104, 106, 107, 108, 114, 116

G. Hatje (Ed.) *Encyclopedia of Modern Architecture*, Thames and Hudson, 1963; 53

H. Hertzberger v.d., Aldo van Eyck, Stichting Wonen, 1982; 79

H. Klotz (Ed.), *New York Architecture*, Prestel, 1989; 102

Höhepunkte Abendlandischer Architektur, Bruckman, 1960; 48b

İrem M. Falay Arşivi; 31, 33, 34, 61, 68, 105b

İTÜ Mimarlık Fakültesi Arşivi; 51, 69

İTÜ Mimarlık Fakültesi Öğrenci Çalışmaları-1955, İTÜ, Üçkaya Basımevi, 1955; 71

J. Jacobus, *Die Architektur unserer Zeit, Zwischen Revolution and Tradition*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1966; 83

J. Joedicke, *A History of Modern Architecture*, Frederick A. Praeger, New York, 1960; 10

J. Joedicke, *Dokumente der Modernen Architektur*, C.J. Woods, K. Kramer (Eds.), 1968; 80, 81

J. Joedicke, *Dokumente der Modernen Architektur*, K. Kramer (Ed.), Stuttgart, 1966; 79

J. Joedicke, *Modern Mimarlığın Gelişimi*, İTÜ, 1966; 15

J. Molema, *The New Movement in The Nederlands 1924-1936*, O10 Publishers, 1996; 41, 42, 43

K. Ahmet Arû, *Türk Kenti*, YEM Yayın, 1998; 80

K. Frampton, *GA Documents Modern Architecture 1851-1919*, A.D.A. Edita, 1981; 7b, 12, 26

L'Architecture d'Aujourd'hui, September 1958; 45

Le Corbusier 1957-65, Thames and Hudson, London, 1965; **40, 82**

Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, Vincent Freal (Ed.), Paris, 1933/1964; **25**

Le Corbusier, *My Work*, The Architectural Press, London, 1960; **22**

Le Corbusier, *The City of Tomorrow*, Architectural Press, 1971; **113**

Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, Architectural Press, 1946; **22**

Le Corbusier & Pierre Jeanneret, *Ouvre Complete de 1910-1929*, Dr. H. Girsberger (Ed.), Zurich, 1943; **27, 44, 47**

Modern Architecture, Cilt 1; **8**

M. Sözen, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı 1923-1983*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984; **63, 64, 65, 66, 75, 85**

P. Gössel, G. Leuthauser, *Architecture in the Twentieth Century*, Benedikt Taschen, 1991; **7a, 17a, 18, 19, 35a, 50, 96**

P. Overy, *De Stijl*, Thames And Hudson, 1991; **32**

P. Silver, W. McLean, *Introduction to Architectural Technology*, Laurence King Publishing, 2008; **5**

R.F. Jordan, *A Concise History of Western Architecture*, Thames and Hudson, 1969; **24**

R. Holod and A. Evin, *Modern Turkish Architecture*; **66**

R. Spörhase, *Wohnungsbau Als Aufgabe Der Wirtschaft*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1956; **14**

S. Kostof, *The City Shaped*, Bulfinch Press, 1991; **23**

S.O. Chan-Magomedov, *Pioniere Der Sowjetischen Architektur*, VEB Verlag Der Kunst, Dresden, 1983; **37a-b, 38**

Şişli Belediyesi Nişantaşı-Teşvikiye ve Çevresi Kentsel Tasarım Proje Çalışması Kitabı (tarih belirtilmemiş); **110**

TKİ Arşivi, Zonguldak; **58**

V. Dalokay, Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Peyzaj Dergisi, sayı 1 ; **115**

W. Amsoneit, *Contemporary European Architects*, Benedikt Taschen, 1991; **49**

W.J.R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon, 1996; **35b, 36, 88**

W. Pehut, *Neue Deutsche Architektur 3*, Verlag Arthur Niggli, Schweiz, 1970; **90**