**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

# SEYFİ ARKAN MİMARLIĞINDA BİÇİMİN ÇOĞUL KAYNAKLARI

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Mimar Öznur SAYI**

**Anabilim Dalı : MİMARLIK**

**Programı : MİMARLIK TARİHİ**

**HAZİRAN 2006**

**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

# SEYFİ ARKAN MİMARLIĞINDA BİÇİMİN ÇOĞUL KAYNAKLARI

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**
**Mimar Öznur SAYI**
**(502021100)**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 8 Mayıs 2006**
**Tezin Savunulduğu Tarih : 15 Haziran 2006**

**Tez Danışmanı : Prof.Dr. Günkut AKIN (İ.T.Ü.)**
**Diğer Jüri Üyeleri Prof.Dr. Afife BATUR (İ.T.Ü.)**
**Doç.Dr. Bülent TANJU (Y.T.Ü.)**

**HAZİRAN 2006**

## ÖNSÖZ

Lisans eğitimimden bu yana öğrencisi olduğum için kendimi şanslı hissettiğim, öğrenmenin ve bunun heyecanının hiç bitmeyeceğinin canlı bir örneği olarak gördüğüm Günkut Akın'a, bana ve dünya görüşüme kattığı herşey için teşekkür ediyorum.

Eğitim hayatım boyunca beni her zaman destekleyen sevgili annem, babam ve kardeşlerime; bu uzun soluklu tez dönemimde manevi olarak yanımda olan Özcan ailesine; beni dinlemekten bıkmayan Alkım'a; manevi desteklerinden dolayı Ayşe, Aytaç ve Burcu'ya; "tez çalışmam lazım" diyerek ihmal ettiğim arkadaşlarıma; anlayış ve yardımları için iş arkadaşlarıma ve son olarak hayatımda varolduğundan beri maddi ve manevi anlamda her zaman yanımda olan ve hep yanında olacağım sevgili Özgür'e anlayışı ve sabrı için çok teşekkür ediyorum.

Haziran, 2006 Öznur Sayı

**İÇİNDEKİLER**


**ŞEKİL LİSTESİ** **v**
**ÖZET** **xii**
**SUMMARY** **xiii**

**1. GİRİŞ** **1**

**2. MODERN MİMARLIK, TÜRKİYE'DE MODERN MİMARLIK VE SEYFİ ARKAN** **3**

2.1.Modern Mimarlık 3
2.2.Türkiye'de Modern Mimarlık 6
2.3.Seyfi Arkan 9

**3. MİMARLIKTA MODERNLİĞİN BİÇİMİ VE DİĞER MODERNLİKLER** **12**

3.1.Pürizm 13
3.2.Ekspresyonizm 17
3.3.Art Deco 27
3.4. Frank Lloyd Wright Mimarlığı 31
3.5. Totaliter Mimarlık 35

**4. SEYFİ ARKAN MİMARLIĞINDA BİÇİM** **45**

4.1 Kubilay Anıtı Eskizleri (1933) 46
4.2 10. ve 11.yıl geçici-anıt sütunları (1933) 47
4.3 Deniz kenarında bir malikane projesi (1933) 49
4.4 Suadiye sahilinde yazlık villa projesi (1934) 49
4.5 Ankara'da ev projesi (1934) 50
4.6 Dr. İhsan Sami Evi (1934) 50
4.7 Hariciye Köşkü (1935) 51
4.8 Florya Deniz Köşkü (1935) 53
4.9 Üçler Apartmanı (1935) 55
4.10 İstanbul Tiyatro ve Konservatuvarı Uluslararası yarışma projesi (1935) 57
4.11 Sümerbank Proje Yarışması (1935) 58

4.12 Akhisar Tütüncüler Bankası (1935) 59
4.13 Zonguldak Kozlu'da Kömür-İş İdare Binası (1935) 60
4.14 Zonguldak Kozlu'da Amele Evleri, İlkokul, mutfak ve çamaşırlık binası (1935) 61
4.15 Makbule Atadan Evi (1936) 63
4.16 Meslek Okulu Projesi (1936) 66
4.17 Sinema Projesi (1936) 67
4.18 İstanbul Limanı Yolcu Salonu Projesi (1937) 67
4.19 Dr. B. Şevket Pek Sağlık Yurdu ve Kira Evi (1937) 69
4.20 Sapanca Oteli Projesi (1937) 70
4.21 Belediyeler Bankası (1937) 70
4.22 Kamutay Müsabakası (1938) 73
4.23 Taksim'de Bir Kira Evi (1939) 75
4.24 Adana Belediyesi Oteli (1939) 76
4.25 Türkiye Cumhuriyeti Sefarethanesi- Tahran (1939) 76
4.26 Türkiye Cumhuriyeti Yazlık Sefaret Binası (1939) 78
4.27 Suadiye'de bir villa (1940) 78
**5. SONUÇ** **81**
**KAYNAKLAR** **84**
**EKLER** **88**
EK-A. Grafik Anlatım: Seyfi Arkan yapılarının, Uluslararası bağlamda Modern Mimarlık örnekleriyle karşılaştırılması. 89
EK-B**.** Kronoloji (1904-1940): Seyfi Arkan, Türkiye ve Uluslararası bağlamda mimarlık tarihinde önemli yapı ve gelişmeler. 95
**ÖZGEÇMİŞ** **100**

## ŞEKİL LİSTESİ

**Sayfa No**

**Şekil 1.1:** Carlos Raul Villanueva, Escuela Gran Colombia, 1939, Caracas, Venezuela (Moholy-Nagy, 1964).....6
**Şekil 1.2:** Sam Barkay, Apartman, 1934, Tel Aviv.....6
**Şekil 3.1:** Bruno Taut, Cam Ev, 1914, Köln (Curtis, 1996).....15
**Şekil 3.2:** Walter Gropius ve Adolf Meyer, Model Fabrikası, 1914, Köln (Curtis, 1996).....15
**Şekil 3.3:** Marx Berg, Yüzyıl Toplantı Merkezi, 1913, Breslau (James, 1992).....18
**Şekil 3.4:** Bruno Taut, Cam Ev, 1914 Köln (Curtis, 1996).....19
**Şekil 3.5:** Hans Poelzig, Su Kulesi, 1911, Posen (Heuss, 1939).....20
**Şekil 3.6:** Hans Poelzig, Kimya Fabrikası, 1912, Luban (Heuss, 1939).....20
**Şekil 3.7:** Hans Poelzig, Grosses Schauspielhaus, 1919, Berlin (Heuss, 1939).....20
**Şekil 3.8:** Hans Poelzig, Ofis Binası, 1911, Breslau (Heuss, 1939).....21
**Şekil 3.9:** Hans Poelzig, Wohnhausblocks, 1928, Berlin(Heuss,1939).....21
**Şekil 3.10:** Erich Mendelsohn, Richard Neutra, Rudolf Paul Henning, R.Mosse Yayınevi yenilemesi ve ek binası, 1922-23, Berlin, Almanya (James, 1992).....21
**Şekil 3.11:** Erich Mendelsohn, Kemperplatz Ofis Binası yarışma projesi, 1922, Berlin, Almanya (James, 1992).....21
**Şekil 3.12:** Hans Poelzig, Studentheim, 1929, Berlin-Charlottenburg-Almanya (Heuss, 1939).....22
**Şekil 3.13:** Hans Poelzig, 4000 kişilik tiyatro projesi, 1930 (Heuss, 1939).....22
**Şekil 3.14:** Hans Scharoun, Weissenhof örnek konutu, 1927, Sttutgart (Curtis, 1996). .....22
**Şekil 3.15:** Hans Scharoun, Weissenhof örnek konutu, 1927, Sttutgart.....22
**Şekil 3.16:** Hans Scharoun, Tip ev, 1929, Breslau, Deutsche Werkbund Sergisi, (Lampugnani, 1996).....23
**Şekil 3.17:** Hans Scharoun, Schminke Evi, 1933, Löbau (Lampugnani, 1996).....23
**Şekil 3.18:** Erich Mendelsohn, Einstein Kulesi, 1920-24, Potsdam (James, 1992)...24
**Şekil 3.19:** Einstein Kulesi-İç Mekan (James, 1992).....24
**Şekil 3.20:** Erich Mendelsohn, Columbushaus, 1931-32, Berlin (James, 1992).....24

**Şekil 3.21:** Erich Mendelsohn, Rudolf Mosse Pavyonu,1928, Köln (James, 1992)..24
**Şekil 3.22:** Erich Mendelshon, Rudolf Petersdorff Binası, 1927-28, Breslau (James, 1992).....25
**Şekil 3.23:** Erich Mendelsohn, Schocken Mağazası, 1926-28, Stuttgart (James, 1992).....25
**Şekil 3.24:** Erich Mendelsohn ve Serge Chermayeff, De La Warr Pavyonu, 1933-35, İngiltere (Curtis, 1996).....25
**Şekil 3.25:** Erich Mendelsohn, S.Schocken Evi, 1936, Kudüs (Arredamento Dekorasyon, 1994, sayı:2).....26
**Şekil 3.26:** Erich Mendelsohn, Weizman Evi, 1936, Rahoboth (Arredamento Dekorasyon, 1994, sayı:2).....26
**Şekil 3.27:** Josef Maria Olbrich, Secession evi, 1898, Viyana (Curtis, 1996).....28
**Şekil 3.28:** Josef Hoffmann, Stoclet Sarayı, 1905-10, Brüksel (Curtis, 1996).....28
**Şekil 3.29:** Mallet-Stevens, Fire Evi, 1935 (Pinchon,1990).....30
**Şekil 3.30:** Mallet Stevens, Apartman projesi, 1935 (Pinchon,1990).....30
**Şekil 3.31:** Rob Mallet-Stevens, Turizm Pavyonu, 1925, Paris (Pinchon,1990).....30
**Şekil 3.32:** Rob Mallet-Stevens, Turizm Pavyonu, 1925, Paris (Pinchon,1990).....30
**Şekil 3.33:** Frank Llyod Wright, Winslow Evi, 1893, River Forest (Curtis, 1996)...32
**Şekil 3.34:** Frank Llyod Wright, Winslow Evi planı, 1893, River Forest (Curtis, 1996).....32
**Şekil 3.35:** Wright, Coonley Evi, 1907-11, Riverside (Curtis, 1996).....33
**Şekil 3.36:** Frank Llyod Wright, Martin Evi, 1904, Riverside (Curtis, 1996).....33
**Şekil 3.37:** Frank Llyod Wright, Robie Evi, 1907-09, Chicago (Curtis, 1996).....34
**Şekil 3.38:** Frank Llyod Wright, Robie Evi planı, 1907-09, Chicago (Curtis, 1996).....34
**Şekil 3.39:** Frank Llyod Wright, Larkin Binası, 1904-05, Buffalo, New York (Lampugnani, 1996).....34
**Şekil 3.40:** Frank Llyod Wright, Birlik Tapınağı, 1905-07, Oak Park (Lampugnani, 1996).....34
**Şekil 3.41:** Paul Ludwig Troost, Alman Sanat Evi, 1934-36, Münih (Curtis,1996).36
**Şekil 3.42:** Albert Speer, Zeppelinfeld, 1934, Nürnberg (Curtis, 1996).....36
**Şekil 3.43:** Alman Pavyonu, 1937, Paris Uluslararası Sergisi, Paris (Hiller ve Escritt, 1997).....37
**Şekil 3.44:** Sovyetler Birliği Pavyonu, 1937, Paris Uluslararası Sergisi, Paris (Hiller ve Escritt, 1997).....37

**Şekil 3.45:** Giovanni Guerrini, Ernesto la Padula, Mario Romano,
Palazzo Della Civilta İtaliana, 1937-42, Eur, Rome (Curtis, 1996).....38
**Şekil 3.46:** Adalberto Libera, Kongre Sarayı, 1937-40, Roma
(Günkut Akın arşivi).....38
**Şekil 3.47:** Giuseppe Terragni, Novocomum Apartmanı, 1927-28,
Como (Schumacher, 1991).....41
**Şekil 3.48:** Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, 1932, Como (Schumacher, 1991)..41
**Şekil 3.49:** Giuseppe Terragni, Casa del Fascio), 1932, Como (Curtis, 1996).....41
**Şekil 3.50:** Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, 1932, Como, plan (Curtis, 1996)...42
**Şekil 3.51:** Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, 1932, Como (Schumacher, 1991)..42
**Şekil 3.52:** Giuseppe Terragni, Casa Rustici, 1936, Milano (Schumacher, 1991).....42
**Şekil 3.53:** Giuseppe Terragni, Asilo San't Elia, 1936-37, Como
(Schumacher, 1991).....42
**Şekil 3.54:** Giuseppe Terragni ve Pietro Lingeri, Danteum Projesi, 1938
iç mekan perspektifi (Schumacher,1991).....43
**Şekil 3.55:** Giuseppe Terragni ve Pietro Lingeri, Danteum Projesi,
1938, plan (Schumacher, 1991).....43
**Şekil 3.56:** Giuseppe Terragni, Casa del Floricoltore, 1936-37, Rebbio
(Schumacher, 1991).....43
**Şekil 3.57:** Giuseppe Terragni, Bianca Villası, 1936-37, Seveso
(Schumacher, 1991).....43
**Şekil 4.1:** Seyfi Arkan, Kubilay Anıtı eskizi-1 (Mimar, 1933).....46
**Şekil 4.2:** Seyfi Arkan, Kubilay Anıtı eskizi-2 (Mimar, 1933).....46
**Şekil 4.3:** Seyfi Arkan, Cumhuriyet'in 10. yıldönümü Halk Fırkası Sütunu,
1933, Sultanahmet, İstanbul (Mimar, 1933, sayı:11).....47
**Şekil 4.4:** Seyfi Arkan, Cumhuriyet'in 11. yıldönümü Halkevleri Işık Sütunu,
1934, İstanbul (Mimar, 1934, sayı:11).....47
**Şekil 4.5:** Seyfi Arkan, Deniz kenarında bir malikane projesi (Mimar, 1933).....49
**Şekil 4.6:** Seyfi Arkan, Suadiye sahilinde yazlık villa, 1934 (Mimar, 1934, sayı:1).49
**Şekil 4.7:** Seyfi Arkan, Ankara'da ev projesi, 1934, plan (Mimar, 1934, sayı:1).....50
**Şekil 4.8:** Seyfi Arkan, Ankara'da ev projesi, 1934, görünüş
(Mimar, 1934, sayı:1).....50
**Şekil 4.9:** Seyfi Arkan, Dr. İhsan Sami Evi, 1934, İstanbul, genel görünüş
(Mimar, 1934, sayı:12).....50

**Şekil 4.10:** Seyfi Arkan, Dr. İhsan Sami Evi, 1934, İstanbul, genel görünüş (Mimar, 1934, sayı:12).....50
**Şekil 4.11:** Seyfi Arkan, Dr. İhsan Sami Evi, 1934, İstanbul, zemin kat planı (Mimar, 1934, sayı:12).....51
**Şekil 4.12:** Seyfi Arkan, Dr. İhsan Sami Evi, 1934, İstanbul, II. kat planı (Mimar, 1934, sayı:12).....51
**Şekil 4.13:** Seyfi Arkan, Hariciye Köşkü, 1935, Ankara, genel görünüş (Arkitekt, 1935, sayı:11-12).....52
**Şekil 4.14:** Seyfi Arkan, Hariciye Köşkü, 1935, Ankara, plan (Arkitekt, 1935, sayı:11-12).....52
**Şekil 4.15:** Seyfi Arkan, Hariciye Köşkü, 1935, Ankara (Arkitekt, 1935, sayı:11-12).....52
**Şekil 4.16:** Seyfi Arkan, Hariciye Köşkü,1935, Ankara, büro- fümuar ve yemek salonu (Arkitekt, 1935, sayı:11-12)..... 52
**Şekil 4.17:** Seyfi Arkan, Florya Deniz Köşkü, 1935, İstanbul, genel görünüş.....53
**Şekil 4.18:** Seyfi Arkan, Florya Deniz Köşkü, 1935, İstanbul (http://www.mimarlikmuzesi.org/galeri_resimler.asp?fotoid=6&id=6&exid=3).....53
**Şekil 4.19:** Seyfi Arkan, Florya Deniz Köşkü, 1935, İstanbul, yürüyüş yolu (Bozdoğan, 2002).....54
**Şekil 4.20:** Seyfi Arkan, Florya Deniz Köşkü, 1935, İstanbul, cepheden bir ayrıntı (Bozdoğan, 2002).....54
**Şekil 4.21:** Seyfi Arkan, Üçler Apartmanı, 1935, İstanbul, genel görünüş (Arkitekt, 1935, sayı:5).....55
**Şekil 4.22:** Mimar Hüsnü, Mühendis Fescizade İbrahim Galip Bey Apartmanı, Üçler apartmanı eklenmeden önce, 1933 (Mimar, 1931).....55
**Şekil 4.23:** Seyfi Arkan, Üçler Apartmanı, 1935, İstanbul, iç mekan (Arkitekt, 1935, sayı:5).....56
**Şekil 4.24:** Seyfi Arkan, Üçler Apartmanı, 1935, İstanbul, iç mekan (Arkitekt, 1935, sayı:5).....56
**Şekil 4.25:** Seyfi Arkan, Üçler Apartmanı, 1935, İstanbul, Apartman girişi (Arkitekt, 1935, sayı:5).....57
**Şekil 4.26:** Seyfi Arkan, Üçler Apartmanı, 1935, İstanbul, İ.Galip Bey katı holü (Arkitekt, 1935, sayı:5).....57
**Şekil 4.27:** Seyfi Arkan, İstanbul Tiyatro ve Konservatuvarı Uluslararası yarışma projesi, 1935, maket fotoğrafı (Arkitekt, 1935, sayı:1).....57

**Şekil 4.28:** Seyfi Arkan, İstanbul Tiyatro ve Konservatuvarı Uluslararası yarışma projesi, 1935, plan (Arkitekt, 1935, sayı:1).....57
**Şekil 4.29:** Seyfi Arkan, Sümerbank Proje Yarışması 1935, maket fotoğrafı (Arkitekt, 1935, sayı:3).....58
**Şekil 4.30:** Seyfi Arkan, Sümerbank Proje Yarışması, 1935,maket fotoğrafı (Arkitekt, 1935, sayı:3).....58
**Şekil 4.31:** Seyfi Arkan, Akhisar Tütüncüler Bankası, 1935, perspektif (Arkitekt, 1935, sayı:4).....59
**Şekil 4.32:** Seyfi Arkan, Akhisar Tütüncüler Bankası, 1935, perspektif (Arkitekt, 1935, sayı:4).....59
**Şekil 4.33:** Seyfi Arkan, Akhisar Tütüncüler Bankası,1935, zemin kat planı (Arkitekt, 1935, sayı:4).....60
**Şekil 4.34:** Seyfi Arkan, Akhisar Tütüncüler Bankası, 1935, I. kat planı (Arkitekt, 1935, sayı:4).....60
**Şekil 4.35:** Seyfi Arkan, Zonguldak Kozlu'da Kömür-İş İdare Binası, 1935, perspektif (Arkitekt, 1935, sayı:5).....60
**Şekil 4.36:** Seyfi Arkan, Zonguldak Kozlu'da Kömür-İş İdare Binası, 1935, plan (Arkitekt, 1935, sayı:5).....60
**Şekil 4.37:** Seyfi Arkan, Zonguldak-Kozlu'da Amele Evleri yerleşkesi, 1935, maket fotoğrafı (Arkitekt, 1935, sayı:9).....61
**Şekil 4.38:** Seyfi Arkan, Zonguldak-Kozlu Kömür-İşçi Amele Evleri yerleşkesi, 1936, maket fotoğrafı (Arkitekt, 1936, sayı:1).....61
**Şekil 4.39:** Seyfi Arkan, Ankara için ucuz aile evi tipi, 1933, perspektif (Mimar, 1933).....62
**Şekil 4.40:** Seyfi Arkan, Ankara için ucuz aile evi tipi, 1933, plan (Mimar, 1933)...62
**Şekil 4.41:** Seyfi Arkan, Adana'da ucuz evler mahallesi, 1939, maket fotoğrafı (Arkitekt, 1939, sayı:1-2).....63
**Şekil 4. 42:** Seyfi Arkan, Adana'da ucuz evler mahallesi, 1939, maket fotoğrafı (Arkitekt, 1939, sayı:1-2).....63
**Şekil 4.43:** Seyfi Arkan, Makbule Atadan Evi, 1936, Ankara, genel görünüş (Arkitekt, 1936, sayı:7).....63
**Şekil 4.44:** Seyfi Arkan, Makbule Atadan Evi, 1936,Ankara, giriş ve kolonadlı yol (Arkitekt, 1936, sayı:7).....63
**Şekil 4.45:** Seyfi Arkan, Makbule Atadan Evi, 1936,Ankara, havuzlu ön görünüş (Arkitekt, 1936, sayı:7).....65

**Şekil 4.46:** Seyfi Arkan, Makbule Atadan Evi iç mekan, 1936,Ankara, iç mekan (Arkitekt, 1936, sayı:7).....65
**Şekil 4.47:** S.Arkan, Makbule Atadan Evi, plan, 1936, Ankara, kat planı (Arkitekt, 1936, sayı:7).....65
**Şekil 4.48:** Seyfi Arkan, Meslek Okulu Projesi , 1936, perspektif (Arkitekt, 1936, sayı:2).....66
**Şekil 4.49:** Seyfi Arkan, Meslek Okulu Projesi , 1936, plan (Arkitekt, 1936, sayı:2).....66
**Şekil 4.50:** Seyfi Arkan, Sinema Projesi, 1936, perspektif (Arkitekt, 1936, sayı:2).....67
**Şekil 4.51:** Seyfi Arkan, Sinema Projesi, 1936, plan (Arkitekt, 1936, sayı:2).....67
**Şekil 4.52:** Seyfi Arkan, İstanbul Limanı Yolcu Salonu Projesi , 1937, maket fotoğrafı (Arkitekt, 1937, sayı:2).....68
**Şekil 4.53:** Seyfi Arkan, İstanbul Limanı Yolcu Salonu Projesi, 1937, plan (Arkitekt, 1937, sayı:2).....68
**Şekil 4.54:** Seyfi Arkan, Dr. B. Şevket Pek Sağlık Yurdu ve Kira Evi, 1937, Ankara, genel görünüş (Arkitekt, 1937, sayı:4).....69
**Şekil 4.55:** Seyfi Arkan, Dr. B. Şevket Pek Sağlık Yurdu ve Kira Evi, 1937, Ankara, kat planı (Arkitekt, 1937, sayı:4).....69
**Şekil 4.56:** Seyfi Arkan, Sapanca Oteli Projesi, 1937, maket fotoğrafı (Arkitekt, 1937, sayı:7).....70
**Şekil 4.57:** Seyfi Arkan, Belediyeler Bankası, 1937, Ankara, ön cephe (Arkitekt, 1938, sayı:1).....71
**Şekil 4.58:** Seyfi Arkan, Belediyeler Bankası, 1937, Ankara, arka iç köşe görünüşü (Arkitekt, 1938, sayı:1).....71
**Şekil 4.59:** Seyfi Arkan, Belediyeler Bankası, 1937, Ankara, ön cephede Belediyeler Bankası yazısı (Arkitekt, 1938, sayı:1).....71
**Şekil 4.60:** Seyfi Arkan, Belediyeler Bankası, 1937, Ankara, giriş detayı (Arkitekt, 1938, sayı:1).....71
**Şekil 4.61:** Seyfi Arkan, Belediyeler Bankası, 1937, Ankara, zemin kat planı (Arkitekt, 1938, sayı:1).....72
**Şekil 4.62:** Seyfi Arkan, Belediyeler Bankası, 1937, Ankara, üst kat planı (Arkitekt, 1938, sayı:1).....72
**Şekil 4.63:** Seyfi Arkan, Kamutay Binası Projesi, 1938, perspektif (Arkitekt, 1938, sayı:4).....74

**Şekil 4.64:** Seyfi Arkan, Kamutay Binası Projesi, 1938, genel görünüş (Arkitekt, 1938, sayı:4).....74
**Şekil 4.65:** Seyfi Arkan, Ayhan Apartmanı, 1939, İstanbul, genel görünüş (Arkitekt, 1939, sayı:5-6).....75
**Şekil 4.66:** Seyfi Arkan, Ayhan Apartmanı, 1939, İstanbul, plan (Arkitekt, 1939, sayı:5-6).....75
**Şekil 4.67:** Seyfi Arkan, Adana Belediyesi Oteli, 1939, maket fotoğrafı (Arkitekt, 1939, sayı:3-4).....76
**Şekil 4.68:** Seyfi Arkan, Adana Belediyesi Oteli, 1939, plan (Arkitekt, 1939, sayı:3-4).....76
**Şekil 4.69:** Seyfi Arkan, Türkiye Cumhuriyeti Sefarethanesi- Tahran, 1939, ön cephe (Arkitekt, 1939, sayı:7-8).....77
**Şekil 4.70:** Seyfi Arkan, Türkiye Cumhuriyeti Sefarethanesi- Tahran, 1939, genel görünüş (Arkitekt, 1939, sayı:7-8). .....77
**Şekil 4.71:** Seyfi Arkan, Bağdat'ta Türk Elçiliği Diploma projesi (Mimar, 1934, sayı:9-10).....77
**Şekil 4.72:** Seyfi Arkan, Türkiye Cumhuriyeti Sefarethanesi- Tahran, 1934, ilk proje (Mimar, 1934, sayı:11) .....77
**Şekil 4.73:** Seyfi Arkan, Türkiye Cumhuriyeti Yazlık Sefaret Binası, 1939, Tahran, betonarme pergola ile tanımlanmış bir mekan olan arka terastan bir görünüş (Arkitekt, 1939, sayı:7-8).....78
**Şekil 4.74:** Seyfi Arkan, Türkiye Cumhuriyeti Yazlık Sefaret Binası, 1939, Tahran, ön görünüş (Arkitekt, 1939, sayı:7-8).....78
**Şekil 4.75:** Seyfi Arkan, Suadiye'de bir villa, 1940, İstanbul, ön cephe (Arkitekt, 1940, sayı:5-6).....79
**Şekil 4.76:** Seyfi Arkan, Suadiye'de bir villa, 1940, İstanbul, genel görünüş (Arkitekt, 1940, sayı:5-6).....79

## SEYFİ ARKAN MİMARLIĞINDA BİÇİMİN ÇOĞUL KAYNAKLARI


## ÖZET

Bu çalışmada Cumhuriyet Dönemi Türkiye mimarlığında gerçekleştirmiş olduğu projeler bağlamında önemli bir yeri olan Seyfi Arkan ve mimarlığının kapsamlı bir okumasını yapmak ve onun çoğulcu dilini ortaya çıkarmak hedeflenmiştir.

Arkan, Türkiye'de köklü değişimlerin yaşandığı ve yeni bir rejimin başa geçtiği bir dönemde mimari ürünler vermiştir. İdeolojik ve pragmatik nedenlerle izlenecek yolun Batı çizgisi olduğu yönünde bir kararın alınmış olması, yüzleri modern mimarlığa çevirmiştir. Rasyonalist/pozitivist bağlamda benimsenen modern mimarlığın Avrupa'da geçirmiş olduğu kronolojik değişimin Türkiye'de yaşanmaması bir sorun olmuş ve daha çok bu hareketin biçimsel yanı ithal edilmiştir. Böyle bir söylemin varlığı, modern mimarlığın biçim dilinin açılımının aranmasını gerektirmiştir. Bu bağlamda yaygın ve pürist modern mimarlık tanımlarının dışına çıkılarak diğer modernlikler incelenmiştir. Böylelikle Avrupa'da doğan ve diğer coğrafyalara yayılan modern mimarlığın çoğulcu dili ortaya çıkarılmıştır. Bu da modern mimarlığın kaynakları üzerinden Seyfi Arkan mimarlığının biçim dilinin kapsamlı bir okumasını yapılmasını sağlamıştır.

Arkan'ın Sanayi-i Nefise Mektebi'nda almış olduğu eğitimin yanısıra 1930-33 yılları arasında Berlin'de Polelzig'in öğrencisi olması ve yanında staj yapmış olması, geçirilen bu sürecin ne şekilde sonuçlar verdiğinin araştırılmasını gerektirmiştir.

Arkan'ın Berlin'de bulunduğu dönem de dahil olmak üzere gerçekleşmiş ya da proje aşamasında kalmış olan yapıları üzerinden yapılan analizde, onun mimari biçim dilinin bir genelleme yapılamayacak kadar geniş bir yelpazeye sahip olduğu görülmektedir. Elde edilen bilgiler ışığında Arkan'ın biçim dilini doğrudan bir bireye, üsluba ya da modele bağlamanın doğru bir yaklaşım olmadığı farkedilmiştir. Bu da farklı kaynakların oluşturduğu çok katmanlı bir Arkan mimarlığından bahsetmemizi mümkün kılmaktadır.

## PLURAL SOURCES OF FORM IN SEYFI ARKAN'S ARCHITECTURE


## SUMMARY

This research is aimed to provide an extensive evaluation about the architecture of Seyfi Arkan and to present its pluralist language.

Seyfi Arkan is an influential architect during the early years of Turkish Republic. He designed his projects during the time in which Turkey had been going through a radical evolution which ended with a new regime. Ideologically and pragmatically it was decided to follow the Western thinking by the regime. It was that decision what welcomed Modern Architecture. It is a problem that modern architecture accepted with the rationalist/positivist context in Turkey which has not experienced the chronological evolution that Europe has gone through yet. Therefore, mainly the formal aspect of the movement has been imported. Based on that fact it is necessary to assess the form language of modern architecture. In this research, other moderneties have been emphasized by departing from widely accepted and purist definitions of architecture. As a result, the pluralist language of modern architecture which was originated in Europe and spreaded out to other geographic regions has been indicated. Therefore, the resources of Seyfi Arkan's architecture's form language has been examined from a broad angle.

Arkan's education in "Sanayi-i Nefise Mektebi" and internship with Poelzig in Berlin during 1930-1933 requires a research of his architectural background.

From the analysis made over Arkan's completed buildings or unfinished projects including the period when he was in Berlin, it can be concluded that his language of architectural forms has such a wide spectrum which makes generalizing impossible. Based on the information gathered, it has been noticed that it is not a correct approach to relate Arkan's form language directly to an individual, to a style or to a model. Therefore, it is relevant to discuss about different sources that constitute a multi-layer approach of Arkan's architectural background.

# 1.GİRİŞ

Modernizm mimarlığın bilgi alanında bir yeniden biçimlendirme eylemi olarak belirmiştir. Aydınlanma ve Endüstri devrimi ise bu hareketi besleyen etmenler olmuşlardır. Türkiye'de ise erken Cumhuriyet döneminde içinde bulunulan koşullar ve yeni rejimin arkasında yatan düşünceler, modern mimarlığın benimsenmesini gerekli kılmıştır. Avrupa'da tarihsel bir eksen etrafında gelişen modern mimarlık, Türkiye'de benzer bir süreci yaşamadan içselleştirilmeye çalışılmıştır. Bu nedenle Türkiye'de kökleri çok uzun bir geçmişe dayanmayan bu hareketin daha çok biçimsel yanı ithal edilmiştir. Ancak bu noktada benimsenen bir projenin sorgusuz kabul edilen bir görev olarak görülmesi gibi klasik bir tarihsel yaklaşımda bulunmamak daha doğru olabilir. İdeolojik bir kaygının yanısıra öznel anlatımlarla mimari ürünler verilmeye çalışıldığı da unutulmamalıdır. Bu bağlamda öne çıkan isimlerden biri ise Seyfi Arkan'dır. Tezin amacı, bugüne değin birçok kaynakta "ödünsüz modernist" tanımı altında incelenen Seyfi Arkan mimarlığının kaynaklarını daha geniş bir çerçevede araştırmaktır. Tezin ikinci bölümünde genelden özele inilerek modern, Batı, Batı-dışı kavramlarının açılımları yapılacak; Türkiye'de Cumhuriyet'in erken dönemindeki sosyal ve mimari ortam üzerinde kısaca durulacak ve bu bölüm sonunda tezin esas konusu olan Seyfi Arkan'ın mimari eğitimi ve bunların Arkan mimarlığına katkıları araştırılacaktır.

Modern mimarlığın biçimsel yanının alınması "modernliğin biçim dili nedir?" sorunsalını da beraberinde getirmektedir. Temelleri atılmaya başladığından beri "biçim sorununu yadsıyan" bir hareketin belirlenmiş parametreleri var mıdır? Bu bağlamda tezin üçüncü bölümünde Avrupa'da doğan ve gelişen modern mimarlığın biçim dili incelenecektir. Bir sorun olarak "biçim" konusu üzerinde durulacak, modern mimarlığın yaygın ve pürist biçim dilinin dışına çıkılarak "diğer modernlikler" incelenecektir. Böylelikle artık modern mimarlığın tikel çerçevesi kırılarak çok katmanlı bir okumasının yapılmasında yol alınacaktır. Amaç Arkan'ın biçim diline katkı sağlamış olabilecek kaynaklara daha geniş bir çerçeveden bakmak ve modern mimarlığın kanonik olmayan dillerini ortaya çıkarmaktır.

Tezin dördüncü bölümünde geniş bir çerçevede incelenmeye çalışılan modern mimarlık ürünleri ile Seyfi Arkan yapıları arasında öncül ya da ardıl bir kronoloji kaygısına girilmeden karşılaştırmaya gidilecektir. Arkan yapıları ise tarihsel bir kopukluk yaşanmaması ve aynı zamanda Türkiye'nin dönemsel değişimini de izleyebilmek için kronolojik bir sırayla incelenecektir. Bu karşılaştırma hem metin içerisinde yapılacak hem de görsel-grafik bir anlatımla desteklenecektir. Ayrıca 1904-1940 yılları arasında Seyfi Arkan, Türkiye ve Uluslararası bağlamda mimarlık tarihindeki önemli gelişmeler eş zamanlı ve kronolojik bir anlatımla sunulacaktır.

Sonuç bölümünde ise yapılan karşılaştırmalı analiz sonrasında elde edilen verilerle Arkan mimarlığı ve biçim dili üzerine saptamalarda bulunulacaktır. Amaç Arkan mimarlığını bugüne değin yerleştirilen dar kapsamlı "modernist" çerçevesinden çıkararak, onun gerek Batı mimarlığına ilişkin gerekse bir ölçüde yerel biçimler içeren çoğulcu mimarlığını ortaya çıkarmaktır. Belki de böylece Türkiye mimarlık tarihinde önemli bir isim olan Arkan'a karşı yerine getirilmesi gereken bir görevde bir adım daha ileri gidilecektir.

## 2. MODERN MİMARLIK, TÜRKİYE'DE MODERN MİMARLIK VE SEYFİ ARKAN

### 2.1.Modern Mimarlık

"İnsan yaşamı ile tarih arasında karmaşık ve yanıltıcı bir anoloji vardır. Mimari hareket doğar, olgunlaşır, yaşlanır ve ölür. Mimarlıkta modern hareketin yaradılışına öncülük eden tarihsel yöntemler ise bu biyolojik modele uymamaktadır. Modern mimarlığın başlangıcına dair net bir tarih verilememektedir" (Curtis, 1996). Ancak "modern" kelimesinin Latince "modernus" biçimiyle ilk kez 5. yy'da Hristiyan dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanıldığı bilinmektedir (Habermas, 1990, s.31). Habermas "modernlik" kavramının bazı mimarlık tarihçilerince Rönesans'la sınırlandırılmasının tarihsel açıdan dar bir aralık olduğunu savunur. 12. yy'da Büyük Charles zamanında insanların kendilerini modern olarak tanımladıklarından bahseder. Yani modernlik Avrupa'da hep yeni bir dönemin bilincini tasvir için kullanılmıştır (Habermas,1990,s.32). Ancak ortak kanı modern olma fikrinin, 18. yy'da Fransız Aydınlanması ile eşzamanlı olarak, tarihte yaşanan bir kırılma olduğu yönündedir. Ondokuzuncu yüzyıl boyunca kendini bütün tarihsel bağlardan koparan bir modernlik bilinci doğmuştur.

Endüstri devrimi, mimarlığın tarihsel evriminde yadsınmayacak oranda önemli ve belirgin bir dönüm noktasıdır. Ancak mimarlığın içsel sorununun endüstrileşme gibi yalnızca dışsal bir etmene bağlanması da doğru bir yaklaşım değildir. Tanyeli, "Modernizmin Sınırları ve Mimarlık" adlı yazısında "modernizmin yalnızca mimari praksisini yanlışı (özgün olmayanı) giderip doğruyu (özgünü) elde edecek biçimde ıslah edilmesi girişimi olarak tanımlanmasını" yadsımaktadır (Tanyeli,1997, s.65). Modernizmin, mimarlığın bilgi alanında yeniden bir biçimlendirme eylemi olduğundan, değişimin epistemolojik boyutta olduğu kabul edilmektedir. Katı değişmez, sınanmaz, tartışılmaz normatif düşünce sisteminin yerini akılcılığın, ancak yanlışlanana kadar doğru olduğu kabul edilen spekülatif bir düşünce sisteminin almasıdır. Habermas "Estetik Modernlik Disiplini" adlı makalesindeki "Modernlik

geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı baş kaldırır; modernlik, normatif olan herşeye karşı isyan deneyimiyle yaşar." söylemi bu fikri destekler niteliktedir (Habermas, 1990,s.33). Bu düşünce sistemiyle siyasal düzen, dini inançlar, kilise, krallık gibi normatif dönemde sorgulanamayan herşeyin, konuşulduğu, tartışıldığı bir toplum doğmuştur (Tanyeli, 1997). Bu köklü değişim nedeniyledir ki Zeka "Aynalı Gökdelenler" adlı yazısında modern mimarlığın, mimarlık tarihini irrasyonel geçmiş ve rasyonel gelecek olarak ikiye böldüğünü belirtir (Zeka,1990, s.13). "18. yy hatta 17. yy Avrupa'sında bu epistemolojik sistemlerin normatif yapıları yıkılır ve modern dünya bu yıkımla başlar" (Tanyeli, 1997, s.66).

Rasyonalist temeller üzerinde yükselen modern mimarlıkta ise endüstrileşme, dönemin teknolojisini, malzemelerini ve yapım tekniklerini kullanmak, içinde bulunulan çağa karşı bir sorumluluk olarak görülmüş ve etik değerler arasına girmiştir. Rasyonel olarak işlevini yerine getiren yapılar içten dışa şekillenmiş ve kullanılan malzeme ve teknikler bir kabuk arkasına gizlenmemiştir. Verilen mimarlık ürünleri sadece bina olmakla kalmamış, her bir öğesi modernist düşüncenin ifadesi haline dönüşmüştür. Modern mimarlığın aktörleri yalnızca bir bina yapmakla kalmamışlar ayrıca modernist ruhu her yönüyle yapılarına katmaya çalışmışlardır.

Erken dönem mimarlık tarihçilerinin bir bölümünün kimi zaman tanrılaştırarak tasvir ettiği bu düşünce sistemi ancak 1960'lardan sonra modernliğinin eleştirisinin yapılmaya başlanabildiği dönemlerde netlik kazanmıştır. Modernist düşünce sistemi pozitivist ve yararcı yaklaşımı nedeniyle eleştiri oklarına maruz kalmıştır. Mimarlığın bir bilim olarak görülmesi ve parametrelerinin gerekçelendirilmesi ise ayrı bir sorun olmuştur.

Modern mimarlık doğumunu hazırlayan sebeplerle Batı'da ortaya çıkmış ve barındırdığı yenilik misyonu ve çağa karşı duyulan sorumluluk anlayışıyla ürünler verilmiştir. Batı'da yaşanmış olan bu hareketin yankıları ise bu coğrafya dışındaki toplumlarda da hissedilmiştir. Fakat modern hareketin yaşandığı Avrupa ve Kuzey Amerika ülkeleri dışındaki diğer yerlerde yaşanılan mimarlık, modern mimarlığın barındırdığı ruhtan uzak olmuş, daha çok bu hareketin biçimsel yanı "ithal" edilmiştir (Curtis, 1996, s.567). Hatta Curtis, batı-dışı bu ülkelerdeki kimi örneklerin biçimsel olarak Batı'daki bazı modern dönem yapılarından daha da iyi durduğu yönünde fikir belirtir (Curtis,1996, s.568).

Bahsi geçen batı-dışı ülkelerde hızlı ekonomik gelişmeler, teknoloji ya da bölgesel etkilerle, modern mimarlık bir sonuç ya da kaçınılmaz olarak yaşanmıştır (Curtis,1996). Sömürge ülkelerinde yabancı ülkelerin ekonomik ve sosyal etkisi, batı kültürünün empoze edilmiş olması da bu konuda önemli rol oynamıştır. Kolonyal dönem sonrası bu ülkelerde yaşayan elit tabaka, modernizmi gelişmiş ülkelerin dillerini kullanmak, eğitimlerini almak ve o şekilde yaşamak olarak algılamışlardır (Curtis, 1996, s.567). Türkiye, Çin gibi kimi ülkelerde ise geçmişin bağlarından kopmak ve devrimle yepyeni bir ulus kurma ideali, *gönüllü modernizasyonu* beraberinde getirmiştir.*

Bu tanımlamalara uyan en hızlı modernizasyon Latin Amerika ve Japonya'da görülmüştür. II. Dünya Savaşını izleyen on yıllarda dünyanın diğer ülkelerinde özellikle Afrika, Uzak ve Orta Doğu'da kültürel kimlik oluşumu konusunda sıkıntılar yaşanmıştır (Curtis, 1996, s.567). Modernliği ithal eden bu ülkelerde bölgesel mimari ve yeni mimarlığın karşı karşıya gelişleri travmalara yol açmıştır. Curtis, bu ülkelerde yaşanan eski ve yeni çarpışmasını 19. yy'da Avrupa ve ABD'nin yaşadığı endüstri krizinin başka bir versiyonu olarak yorumlamaktadır (Curtis, 1996, s.568). Ama burada iki büyük fark bulunmaktadır. Curtis, Batı'da yaşanılan modernlik sürecinin tarihsel bir kronolojiyi izlediğini belirtir. Batı toplumu endüstri devrimini yaşamış, sosyal ve kültürel değişim zaman içine yayılarak kendi kendine oluşmuştur. Bir anda gelişen üçüncü dünya ülkeleri ise (İran, Nijerya...) 1960-70'lerde kendilerini kırsal ve tarımsal ekonomiden, kentsel ve endüstriyel alana geçerken bulmuşlardır. Tek bir jenarasyon, çok kısa bir zaman aralığında gerçekleşen bu değişimlere (modernizasyona) tanıklık etmiştir (Curtis, 1996, s.568).**

Amacı evrensel olmak ve her türlü coğrafi ve etnik sınırları ortadan kaldırmak olsa da, 19 yy. boyunca "modernleşme" ile "Batılılaşma" terimleri aynı kavramı açıklamak için kullanılmıştır (Göle,1999, s.132). Bu düşünce "Batı-dışı" olan ülkelerin hiçbir zaman modern olamayacağı yargısını da beraberinde getirmiştir. Batı-dışı toplumların Batı'ya göre hep "öteki" olarak kalmasına eleştiri getiren Bozdoğan'ın, Modernizm ve Ulusun İnşası kitabının, "Avrupa'nın kıyısında Modernizm" başlıklı giriş bölümünde, "modern"in, Batı-dışı ötekilerin ancak ithal edebilecekleri, benimseyecekleri ama hiçbir zaman içeriden yeniden

*"Gönüllü modernizasyon" terimi Göle'nin 1999 yılında yazmış olduğu "Batı-dışı Modernlik: kavram üzerine" adlı makalesinden alınmıştır.
**Modernizasyon kavramı ilk kez 1950' lerde kullanılmaya başlamıştır.

üretemeyecekleri gözüyle bakıldığından bahsedilmektedir (Bozdoğan,2000, s.21). Bozdoğan Batı-dışı toplumların yaşamış olduğu modernizm serüveninin meşruluk kazanmasını, Edward Said'i referans vererek pekiştirmektedir. 1978 yılında "Orientalism"(şarkiyatçılık) ismi altında yayımlanan çalışmada, "modern"likleri kendilerine özgü olmayan Batı-dışı ülkelerin, bu süreci Batı'nın çizmiş olduğu yoldan giderek yaşamak zorunda olmadıkları bilincine varılmıştır (Bozdoğan, 2000, s.21). Modernizmin her ülkenin mimarisine cevap veren, evrensel reçetesi geçerliliğini yitirmiş, "modernlik" Batı'nın tekelinden kurtulmayı başarmıştır.

Göle de, "Batı-dışı modernlik: kavram üzerine" adlı makalesinde, Batı-dışı teriminin, artık günümüzde Batı'lı olmayan ancak modernliğin etki alanına girmiş toplumlar için kullanılmakta olduğunu belirtir. Göle, artık modernliğin küreselleşmekte ve yerelleşmekte olduğunun altını çizmektedir. Bir başka deyişle Batı'nın coğrafyasında doğan, tarih ve kültürüyle şekillenen modernlik bugün artık farklı coğrafyalara yayılmakta ve bu yerlerde yeniden üretilmektedir (Göle, 1999,s.129).





**Şekil 1.1** Carlos Raul Villanueva, Escuela Gran Colombia, 1939, Caracas, Venezuela.

**Şekil 1.2** Sam Barkay, Apartman, 1934, Tel Aviv.

## 2.2.Türkiye'de Modern Mimarlık

Türkiye'de modernleşme sürecinin başlangıcı, daha önce bu coğrafyada hüküm süren Osmanlı İmpararatorluğu dönemine dek uzanmaktadır. 1839 yılında Gülhane Hatt-ı Hümayun ile başlayan Tanzimat dönemi aynı zamanda modernleşmenin başlangıç tarihi olarak verilebilmektedir (Holod ve Evin, 1984, s.3). Bu dönemde mimarlık ise Osmanlı'nın eğitim, ordu ve yasal durumuna paralel olarak Batı'ya bağımlı bir tablo çizmektedir (Aslanoğlu, 1980, s.1). Bu dönemde batılılaşma çerçevesinde eklektik ve canlandırmacı bir üslup süreci yaşanmıştır. Aslanoğlu, Batı'daki endüstrileşme

sürecinin Osmanlı'da yaşanmamış olması gibi tarihsel bir kesintinin, bu topraklardaki yenileşme ve değişim sürecinin köksüz bir süreç olarak tanımlanmasına yolaçtığını belirtmektedir. Bu nedenle de 19. yy'da Osmanlı İmparatorluğu'nda mimarlıkta yaşanılan batılılaşma çabaları daha çok biçimsel bir batılılaşma olarak kabul görmektedir (Aslanoğlu, 1980, s.1).

Yüzyıl başından itibaren ise artan milli duygularla, mimarlığı eklektik dilden kurtarma ve tekrar Osmanlı formlarına dönüş isteği başgöstermiştir. Türkiye mimarlık tarihine I. Milli Mimari dönemi olarak geçecek süreç, Tanyeli tarafından Türkiye'de mimari modernleşmenin büyük dönemeci olarak yorumlanmaktadır (Tanyeli, 1998, s.64). Tanyeli'ye göre 1923 yılında Cumhuriyet döneminde yenileşme çerçevesinde yaşama geçen devrim ve değişimlerle, Osmanlı'dan ve kültüründen radikal bir kopuştan yani, bir tabula rasadan bahsetmek yanlıştır ve Cumhuriyet dönemindeki batılılaşma/modernleşme serüveni milli mimari süreciyle bağlantılıdır (Tanyeli, 1998, s.64).

Cumhuriyetin ilan edilmesinden sonraki ilk beş yılda milli üslupta ürünler verilmeye devam edilmiş, yeni rejimin niteliği ve yönünün netleşmeye başladığı 1927'lerde, milli üslupta çözülmeler görülmüş, Osmanlı milliyetçiliğinden Cumhuriyet'in ulus kavramına geçiş, kendini hissettirmeye başlamıştır (Batur, 1998, s.212). Bu zamanlardan itibaren de Cumhuriyet'in kurumlaşmasına hizmet edecek olan Cumhuriyet mimarlığının parametreleri de belirginleşmiştir.

Cumhuriyetin ilanı ile Mustafa Kemal önderliğinde Türkiye'de sosyolojik, ideolojik ve toplumsal değişimler yaşanmıştır. Türk toplumu Cumhuriyet ile yönetim biçimini, ekonomik yapısını, hukuk düzenini, kılık kıyafetini, dilini, yazısını kısaca tüm yaşam biçimini değiştirmiştir. (Alsaç,1976). Bu değişimlere paralel olarak, mimarlıkta da yeni bir dönem belirmiş, bulunulan koşullar ve yeni rejimin düşünsel arka planını oluşturan ideoloji, yüzleri modern mimarlığa çevirmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında izlenecek yolun Batı çizgisi olduğu kararı alındığında I. Milli Mimari dönemi kapanmış, yeni bir mimari süreç başlamıştır.

Yeni rejimin benimsediği batılılaşma yolunda nasıl modernlik araçsallaştırılmış ise, yeni rejimin toplumla kaynaştırılması yolunda da modern mimarlık bir araç olarak görülmüştür. Savaş sonrası ülkenin durumu, rasyonel çözümler bulan, yalın, süssüz bir mimarinin benimsenmesi modern mimarlığın kabulünde pragmatik nedenleri oluştururken; Cumhuriyet'in, Osmanlı ve İslam kültürünün izlerini taşıyan

formlarından radikal bir kopuş istemi ideolojik bir kaygının ifadesi olmuştur (Batur, 1998 ve Bozdoğan, 2002).

Pozitivist ve rasyonalist çerçevede, Cumhuriyet öncesi kullanılan formların, malzemelerin ve düşüncelerin ayıklanması bağlamında bir gerekçelendirme yoluna gidilmiştir. Bozdoğan bu dönem mimarlarının kemalist rejimle örtüşen rasyonalist mimarlığı hemen benimsediklerini ve söylemleriyle bu fikirleri yaydıklarını belirtmektedir (Bozdoğan, 2002, s.187-190). Özellikle dönemin nabzını tutan Mimar-Arkitekt dergisinde yayımlanan makalelerde ve yapılan radyo konuşmalarında bu üslubun kabul görmesinin çeşitli etmenlere bağlanarak gerekçelendirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Yeni malzeme ve teknikler yüceltilip milli üslupta zaten rasyonel bağlamda ürün verilemeyeceği vurgulanmıştır. Bu durumda modern mimarlığın dışardan ithal edilmesinden çok kendiliğinden oluştuğuna dair söylemlerde bulunulmuştur.

"Yirminci asır; mimara birçok yeni imkanlar, makul vasıta ve çareler vermiştir. Eskinin tek tek pencerelerine karşı yeni inşaat; istediğimiz tulde şerit pencere temin edebiliyor.

.....

Köşelerde direksiz pencere kullanılabilir. Kiremit çatının yerini düz damlar tutmağa başladı. Ahşap doğramalar; yerlerini demire terkediyorlar. Merdiven penceresi, yukarıdan aşağı yekpare yapılabilir" (Mimar Behçet Bedrettin, 1934, Mimarlıkta basitlik ve moda, Arkitekt, sayı.7, s.213).

Tarihsel gelişiminin evrelerini yaşamadan bir üslubun tüm parametreleriyle ithal edilmesinin sancıları ve sıkıntıları Türkiye için de geçerli olmuştur. Mimarlığın, üzerine yüklenen ideolojik görevi yerine getirebilmesi için gerekli düşünsel arka plan, Türkiye'de köklü bir geçmişe sahip değildir. Cumhuriyetin ilanı sonrası uygulamaya konulan devrimlerle Batı medeniyetlerine hızla erişebilme ideali belki de Bozdoğan'ın Mannheim'i kaynak göstererek belirttiği gibi "bir ütopya ve gecikmiş bir kalkınma ideolojisidir" (Bozdoğan, 2002, s.72). Bozdoğan, bu durum göz önünde tutulduğunda "modernliğin tözünün değil de kolayca tanımlanabilen simgeleri ve dışsal biçimlerinin hızla Cumhuriyet modernleşmecilerinin birincil meşgalesi haline gelmesinin" şaşırtıcı olmadığını belirtir (Bozdoğan, 2002, s.72).

Türkiye'de pozitivist temeller üzerine kurulu olan modern mimarlığın benimsenmesi ile bağlantılı olarak 1927 yılından itibaren hızla bir değişim sürecine girilmiş, özellikle yurtdışından getirtilen mimarların gerçekleştirmiş olduğu yapılarla Cumhuriyet Türkiye'sinin yeni çehresi de belirmeye başlamıştır. Her ne kadar

yurtdışından getirtilen mimarlar kendi ülkelerinde modern mimarlığın ateşli savunucuları olmasalar da Batı'dan gelmiş olmaları Batılılaşma idealine ulaşmada iyi birer araç olarak görülmüştür. Özellikle Holzmeister, Egli, Jansen gibi isimler yeni başkentin inşası sırasında önemli roller üstlenmişlerdir.

Rasyonalist bağlamda kabul gören modern mimarlığın ilkelerinin biçimsel olarak yerine getirildiğine dair pek çok örnek bulunmaktadır. Farklı büyüklüklerde kitle kompozisyonları, yalın anlatımlar, bant, köşe ya da yuvarlak pencere kullanımı, kırma çatı yerine düz çatı kullanımı gibi somut biçimlenişlere rastlamak mümkündür. Yapı tekniğinde ise betonarme, pencere doğramalarında metal malzeme, cephede ise taş ya da tuğla kaplama yerine sıva kullanımı tercih edilmiştir. Mendelsohn ve Scharoun mimarlığına atfedilebilecek yuvarlatılmış köşe ya da çıkmalar dönemin apartman ve villa tasarımlarında oldukça sık karşılaşılan biçimlenişler olmuştur. Batur ise bunlara ek olarak bu dönemde özellikle Holzmeister gibi Almanca konuşulan ülkelerden (Almanya, Avusturya ve İsviçre) gelen mimarların binalarında sıkça rastlanılan iki ile üç kat yüksekliğindeki kolonların kolossal üslubunun Alman nasyonal sosyalizminin mimari dilinin etkilerini taşıdığına işaret etmektedir (Batur, 1984, s.1390). Özellikle konut dışındaki devlet ve kamu yapılarında rastlanılan avlulu düzenler ya da ön cephelerde kolonadlı geçişler bu fikri doğrular niteliktedirler.

Tüm bu biçimsel özellikler modern mimarlığın özelliklerini anımsatmaktadır. Ancak kimi tasarımların planimetri üzerinden incelendiğinde dış düzenden bağımsız olarak daha simetrik planlara sahip oldukları ya da aynı biçime çok yakın kim yapıların farklı işlevlere hizmet ettikleri görülmektedir. Ancak bu eleştiri Türkiye mimarlığı üzerinden Batı mimarlığına da getirilmelidir. Biçimciliğin reddedildiği ve işlevselliğin daima ön planda tutulduğu kabul gören modern mimarlıkta da aynı çelişkili durum ortaya çıkmaktadır. Buna bağlı olarak ithal edilen bir üslubun bu çelişkileri bereberinde getirmesi kaçınılmaz görünmektedir.

### 2.3. Seyfi Arkan

Türkiye'de modern mimarlık dilinde ürünler verilmeye başlanması ile Cumhuriyet'in ilanıyla yeni bir devletin kurulması tarihsel bağlamda eşzamanlıdır. Yeni rejimin ideolojik ideallerinin modernliğin barındırdığı ilkerle örtüşmesi, devlet öznesinin mimarlığı dolaylı ya da doğrudan etkilemesine neden olmuştur. Ancak bir mimarın

devlet eliyle gerçekleştirilen bir programa sorgusuz dahil olduğunu ya da varolan bir mimari çizginin izinden gitmesi gerekliliğini düşünmek gerçekleştirilen öznel çabaları görmezden gelmek demektir. Türkiye'de Cumhuriyet dönemi mimarlığına bireysel katılımlarda bulunarak ürün veren isimlerden biri de Seyfi Arkan'dır.

Seyfi Arkan 1903 yılında İstanbul'da doğmuştur. Mimarlık eğitimini, Galatasaray Lisesi orta kısmından sonra girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (bugünkü Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi) almıştır (Onay, 1992, s.98). Arkan Sanayi-i Nefise'de Vedad Tek'in öğrencisi olmuştur. Vedad Tek, Paris'te Beaux-Arts'da eğitim almış, Akademi'de öğretim görevliliğini sürdürürken bir yandan da I. Milli Mimari döneminin en önemli iki isminden biri olmuştur. Mezun olduktan bir yıl sonra Çanakkale Şehitleri Abidesi yarışmasında projesi birinci seçilen Arkan, 1929 yılında Maarif Bakanlığı adına burslu olarak Avrupa'ya gönderilmiştir (Sayar, 1992, s.96). Arkan kısa bir süre Fransa'da kaldıktan sonra Berlin'e geçmiş (Sayar, 1992, s.96), 1930-33 yılları arasında Almanya'da Poelzig'in öğrencisi olmuştur. Hans Poelzig'in 14.Ocak.1933 tarihli ve Erich Zimmerman'ın 9.Mart.1931 tarihli referans mektuplarından, Arkan'ın Poelzig'in öğretim üyesi olduğu Charlottenburg Teknik Üniversitesi ve Prusya Sanat Akademisi'nde 1930-33 yılları arasında eğitim aldığı öğrenilmektedir (Akcan, 2005, s.27). Buna ek olarak Arkan'ın Berlin'de bulunduğu süre içerisinde "Poelzig ve Öğrencileri Sergisi"ne (Poelzig und seine Schüler) katıldığı, ayrıca Poelzig'in özel bürosunda da çalıştığı bilinmektedir (Akcan, 2005, s.28).

Arkan'ın Almanya'da aldığı eğitimin mimari kimliğine ne yönde bir katkıda bulunduğunu, gerçekleştirmiş olduğu yapılar üzerinden incelemek doğru olacaktır. III. bölümde değinileceği gibi Poelzig, Almanya'da Werkbund grubunun ekspresyonist kanadında yer almış, geometrik ve pürist dil merkezinde duran grubun, ortodoks görüşünü kıran ilk isimlerden olmuştur. Gerçekleştirmiş olduğu yapılarda dönemin yeni malzeme ve tekniklerini kullanarak daha bireysel ürünler vermiştir. Poelzig'in akademik kariyerinde izlemiş olduğu yolu ise öğrencisi Posener'in hocası hakkında yazmış olduğu kaynaktan öğrenebilmekteyiz. Posener, Poelzig'in Prusya Sanat Akademisinde bir tür lisansüstü eğitimi veren sınıfı ve Charlottenburg Teknik Üniversitesi'nde bir lisans sınıfı olduğundan ve bu iki atölyenin de aynı çizgide gittiğinden bahsetmektedir. Posener, Poelzig'in eğitim ilkeleri konusunda öğrencilerini tasarım ve konu seçiminde olabildiğince özgür bıraktığını ve diğer

eğitmenler gibi sınırlar koyan bir yaklaşım izlemediğini belirtmektedir (Akcan, 2005, s.28). Ayrıca dönem itibariyle Nazi yanlısı bir politikanın ve eğitimin hüküm sürdüğü Almanya'da, Poelzig atölyesinin bir istisna oluşturmuş olduğu üzerinde durulmaktadır. Poelzig'in, öğrencilerine zamanın ekonomik, teknik ve zihinsel durumlarını gözönünde bulundurarak kişisel tasarım ruhlarını ortaya koymaları için bir sergi düzenlediği bilinmektedir (Akcan, 2005, s.28). Arkan'ın da katıldığı, 1931 yılının Mart ayında Sanat Akademisi'nde gerçekleşen serginin katoloğunda, Poelzig'in özellikle formalizm karşıtlığının üzerinde durduğu bilgisi verilmektedir (Akcan, 2005, s.28). Buradan çıkarılabilecek sonuç ise, Avrupa mimarlığında da içsel bir sorun olarak karşımıza çıkan formalizmin, yani biçim sorununun aşılabilmesi yolunda Poelzig'in ve dolayısıyla öğrencilerinin bir adım attığı yönünde olabilir. Akcan, Poelzig'in Bauhaus ile sıkı ilişkiler içerisinde olduğunu ve Breslau'daki lisansüstü sınıfının sonradan kurulacak olan Bauhaus çalışma atölyelerinin ilk adımları olarak görüldüklerini belirtmektedir (Akcan,2005, s.30). Bu veri de Arkan'ın mimari kimliğine ve biçim diline yön veren etmenlerin günışığına çıkarılmasında faydalı olacaktır.

Aslanoğlu, Arkan'ın Berlin'de Poelzig ile çalıştığı üç yılın, Akademi'de almış olduğu tarihselci eğitimin izlerini sildiğini ve onun tüm mimarlık hayatı boyunca bu modern çizginin dışına çıkmadığını belirtir (Aslanoğlu, 1992, s. 95). Ancak Arkan'ın almış olduğu üç yıllık eğitimin bir öncekini silmesine vurgu yapmak çok anlamlı görünmemektedir. Belki de Arkan'ın aldığı klasik eğitimin onun modernist tavrının önüne geçemediğine ilişkin görüş (Aslanoğlu, 1992, Özkan, 1992) yeniden gözden geçirilmelidir. Bu tür değerlendirmeler onun gerek Batı mimarlığına ilişkin, gerekse bir ölçüde yerel biçimler içeren çoğulcu mimarlığına ilişkin okunuşu güçleştirmektedir.

## 3.MİMARLIKTA MODERNLİĞİN BİÇİMİ VE DİĞER MODERNLİKLER

Artık akıl süzgecinden geçen *yeni bilginin* yayılma isteği, tarihsel bağlamda onsekizinci yüzyılda yaşanılan tarihsel kırılmayla başlar. Mimarlık tarihinde ise bu dönemeç, mimarlıkta modernliğin serüveninin başlangıcı olarak kabul görür. Modernizmin pozitivist ve yararcı dili, mimarlığın parametrelerini yeniden şekillendirir. Mimarlıkta modernliğin biçimini oluşturan her parametre kesin bir amaca hizmet eder, rasyonel bağlamda hiçbir yararı kalmayan biçimler ve malzemeler ise terkedilir.

Modern zamanların en değer verdiği konu ise içinde bulunulan çağa karşı duyulan sorumluluktur. Mimari bağlamda bu sorumluluk, çağın malzeme ve tekniklerini kullanmak ve teknolojik gelişmelerini takip etmektir. Endüstrileşmenin en önemli simgesi haline gelen makinenin, kusursuz çalışan düzeneği mimarlara ilham verir. Bir makinenin işleyişindeki mükemmelik ve parçaları arasındaki kusursuz uyum, bir yapıyı oluşturan mekanlar arasındaki ilişkilerde de aranır. İç hacmi oluşturan mekanlar gerekli işlevini yerine getiriyor ve kullanıcı gereksinimlerine yanıt veriyorsa, yapı dıştan da kabul edilebilir bir estetiğe kendiliğinden sahip olur. Sullivan'ın "biçim işlevi izler" ifadesinden yola çıkarak, "biçim" daima bir yan ürün, kendiliğinden ortaya çıkan bir sonuç olur. Normatif kalıplara girmek istemeyen Modernistler, Theo Van Doesburg 'un 1924 yılında "Bir Plastik Mimariye Doğru" başlıklı manifestosuyla "önceden kararlaştırılmış tip" olarak biçim anlayışını reddetmiş ve mimarlık "şekilsizdir" diyerek yapının içten dışa şekillenmesi gerektiğini savunmuşlardır (Kortan,1992,s.8).

Modern mimarlık, geçmişte gösterdikleri ortak özellikler nedeniyle "üslup" tanımı altında toplanan, kendinden önceki tüm yaklaşımları, biçimleri ve tarihsel bağları bir kenara iter ve kendini Gropius'un tanımıyla "yeni bir üslup değil, bütün olası üslupların aşılması" olarak tanımlar.[*] Çağa uygun ve devamlı yeniyi üretmeyi

[*] Gropius'un modern mimarlık tanımı Zeka'dan alınmıştır (Zeka, 1990,s.13).

prensip edinen modernistler, bu bağlamda bir üslup tanımı altında toplanmayı reddederler. Oechslin, "üsluplar ve düzenlerin modern mimarlık retoriğinde mimarlığın tersini temsil ettiğini" belirtir (Oechslin, 2002, s.27).

İçerik-biçim ilişkisi modern mimarlıkta önemli bir konudur. Biçim ve içeriğin örtüşmesi ve bir bütün olarak görev yapması gerekliliği modern mimarlığın etik değerleri arasına girer.

İçten dışa şekillenen ve her defasında farklı bir biçimle hayat bulacağı düşünülen yapılar, döneminin teknolojisini ve malzemelerini kullanacak, bir bilim olan mimarlıkta işlevsel olarak hiç bir yararı kalmayan süsleme yapıdan uzaklaştırılacak, süsleme ile bozulmuş yüzeyler ise bir kat beyaz badana ile pürüzsüz hale getirilecektir (Le Corbusier, 1925). Loos (1908) süslemeyi suç olarak görecek, Le Corbusier ise biçimlerin güzelliğini geometrik şekillerin şiirsel uyumuna bağlayacak ve yeni mimarlığın rengini beyaz olarak ilan edecektir.

Herşeyin bu kadar matematikleştiği dönemin yeni mimarlığına bugün dönüp bakıldığında ise kendi koydukları yasaların, reddetikleri normatif kalıplara girme yolunda atılmış adımlar olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. İnsanbilimleri çerçevesinde değerlendirilmesi gereken mimarlığın pozitivist ve pragmatik temeller üzerinde oturtulması ise daha sonraları modernistlerin eleştirilmesine yol açacaktır.

### 3.1. Pürizm

1852'de Almanya'da yayımlanan "Wissenschaft, Industrie und Kunst" (Bilim, Endüstri ve Sanat) makalesi Semper'in, bu yazının yayımlanmasından yaklaşık 10 yıl kadar önce, William Morris ve yandaşlarının ortaya attığı ilkelerini eleştirme ve son şeklini verme çabasıdır. Mimarlık ve uygulamalı sanatta endüstrileşme ve seri üretimin çarpışmasının ele alındığı yazıda, her geçen gün gelişen bilim, teknikler ve malzeme ve bunların hayata getirdiği kolaylık ve yeniliklerden bahsedilmektedir. Bununla beraber genel olarak makine ile üretilen ve –miş gibi görünen malzemelerin riyakarlığı su yüzüne çıkarılır (Frampton,1992, s.109).

Semper'le Zürich'te on yıl kadar beraber çalışan Franz Realeaux, 1877'de Philadephia'dan yazdığı yazıda Alman ürünlerinin " ucuz ve çirkin" olduğundan bahseder ve artık Alman endüstrisinin yalnızca fiyat rekabeti prensiplerini terkedip,

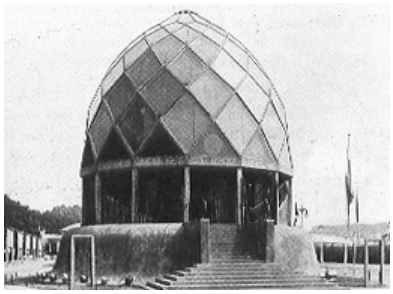
yerine entelektüel güç ve çalışanların maharetlerinin kullanıldığı, yüksek kalitede ürünler vermesi gerektiğini vurgular (Frampton,1992).

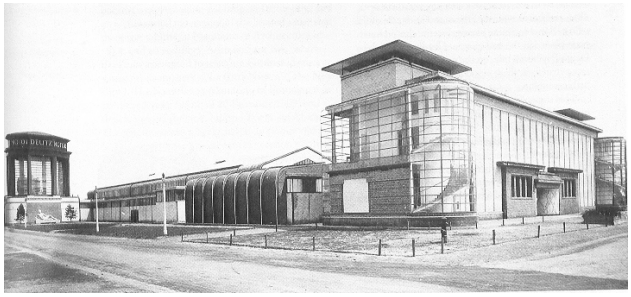
Endüstrileşmeyi ve onun gücüyle üretilen standartlaşmış ürünleri reddeden ve zanaatkarlığa yönelen İngiliz Arts and Crafts hareketinden, endüstrileşmeyi karşısına almayarak sıyrılan Deutsche Werkbund (Alman Sanatkar ve Zanaatkarlar Derneği), Almanya'da 1907 yılında Muthesius, Naumann ve Schmidt önderliğinde kurulur. Amacı endüstri ile kaliteli ürünler üretmek ve bu ürünleri Almanya dışı pazarlara açmak olan grubun savaş verdiği en önemli kanat sanatkarı ve zanaatkarı biraraya getirmek olur. İngiltere ve Fransa'dan sonra endüstrileşen ve hatta imkan ve travmalardan fazlaca nasiplenen Almanya da sanatçı ve endüstri arasındaki ideal ilişkiyi arar (Curtis, 1996, s.99). Curtis, o dönemde modern mimarlığın yalnızca Alman Deutsche Werkbund ve İtalya'daki Fütüristlerin mimarlık alanındaki fikirleriyle paralellik gösterdiğinin sanıldığından bahsetmektedir (Curtis, 1996, s.99)

Bünyesinde heterojen bir yapıya sahip olan Werkbund, yalnızca Muthesius'un, endüstriyel üretimin normatif tasarım idealleri çevresinde dönmemektedir (Frampton,1992, s.111). Norm ve form, tip ve bireysellik gibi kavramlar arasındaki derin çatlaklar Werkbund üyelerinin zihinlerini meşgul eder (Frampton,1992, s.112). Bu bağlamda en somut görüş ayrılığı 1914 haziranında Köln'de açılan ilk büyük Deutsche Werkbund Sergisi'nde yaşanır. Behrens'in Neo-klasizminden Gropius ve Meyer'in ofis binası ve fabrikasının yalın nesnelliğine, Taut'un Cam Pavyon'undan Van de Velde'nin tiyatrosunun öznel dışavurumuna değin, Werkbund içindeki karşıt güçler kendini iyiden iyiye hissettirir. Muthesius, Werkbund'un tasarım amaçlarının yoğunlaşmasının, standartlaşmasının ve Alman ürünlerinin dünya piyasasına açılmasının gerekliliğini savunurken, Van de Velde sanatçının bireyselliği ve tasarımın özgünlüğünü karşıtez olarak öne sürer (Conrads, 1991, s.16-17).

Gropius ve Meyer'in Werkbund model fabrikası, konstriksüyon olarak Alman endüstriyel tasarımının önemli bir parçasını oluşturur ve Werkbund ideallerinin bir kanıtı gibidir. Geleneksel planda simetri ilkesi Deutz Gazlı Motor Pavyonu ile kırılır. İki yanda şeffaf camların ardından seçilen helozonik merdivenler, keskin yatay parapetler, çıplak tuğla yüzeyler daha önce tecrübe edilmemiş denemelerdir. İnsanda hafiflik ve boşluk hissi yaratmakla kalmaz, makineleşme disiplinini ve endüstriyel kontrolü güçlü bir şekilde hissettirir (Curtis, 1996, s.104).

Kendini, kendinden önceki tüm üsluplardan öte yeni bir haraket olarak niteleyen ve değişen günle kendini yenileyen modern düşünceyi savunan kanat bu karşılaşmada Muthesius tarafı gibi gözükmektedir. Belli bir dil birliği ve biçim özellikleri altında birleşmeyi ve bir üslup olarak nortmatif kalıplara girmeyi reddetmek, modernist düşünceye ait bir parametredir. Ancak, Muthesius'un savunduğu makine üretimi ve standartlaşma, beraberinde aynı anda üretilen yüzlerce ürün ve tekrarı getirecektir. Bu ise modernliğin üzerinde sıkça durduğu çözülme, yenilenme ve devingenlik fikirleriyle çelişir. Herkesin niteliklerinin ve enerjilerinin benzeşmeye başladığında karşıtezlerin de eriyeceğini; bireysel çabaların gevşediğinde biçim ve süslemede taklidin ve tekrarın başlıyacağını ve bunun da yeni "üslubun" çehresini oluşturacağını (Conrads, 1991, s.17) savunan Van de Velde'nin belki de "modern"liğe atfedilenler adına daha doğru bir söylemde bulunduğu söylenebilir. Bu tartışmada Muthesius ve yandaşları, pür görüntü teorisyenlerinin tezleri ile sanatsal dil arasında bağ kurulması olarak yorumladığı "will to art" görüşüyle Werkbund'un pürist kanadını, Van de Velde ve yandaşları ise atektonik prensiplere bağlı, bireyselliğin ön planda tutulduğu "will to form" görüşüyle "ekspresyonist" kanadı oluşturmaktadır.





**Şekil 3.1** Bruno Taut, Cam Ev, 1914 Köln.

**Şekil 3.2** Walter Gropius ve Adolf Meyer, Model Fabrikası, 1914, Köln.

Birinci Dünya Savaşı sonrası Werkbund içerisinde kopuşlar olsa da grup tamamen dağılmaz ve çalışmalarına devam eder. Grubun ikinci büyük sergisi Mies van der Rohe'nin öncülük ettiği, 1927 yılında Stuttgart'taki "Weissenhof Siedlung" yerleşkesidir. Avrupa'nın farklı ülkelerinden gelen onyedi mimarın tasarladığı bu model konutlar, mimari bağlamda bir kanon oluştururlar.

Bu yerleşkede yer alacak her mimara, düşüncelerini gerçekleştirmek için büyük bir özgürlük tanıyan Mies'in önderliğinde, iki savaş arası konut mimarlığında en önemli yapı taşlarından biri olan sergi, aynı zamanda yeni bir üslubun yapım yoluyla ortaya

konması (Conrads, 1991, s.85) olarak da nitelendirilecek, beş yıl sonra 1932 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi'nde açılan aynı adlı sergiden sonra, bu mimari "Uluslararası Üslup" (international style) olarak tanımlanacaktır (James, 1997, s.204).

Le Corbusier ve Mies'in pür geometrisinden Scharoun'un eğrisel balkonuna kadar sergide yer alan tüm konut ve apartman örnekleri yeni bir üslubun habercisi gibidir. Beyaz pürüzsüz yüzeyler, düz teras çatılar, yalın geometrik kitle hareketleri sergilenen konut ve apartmanların ortak özellikleridir.

Weissenhof açık hava sergisinin açıldığı dönemde, modern mimarlığın biçim dili adına manifesto niteliğinde önemli gelişmeler olur. Modern mimarlık bağlamında üzerinde durulması gereken bir konu olarak biçim ve biçimcilik, aynı yıl Mies'in 1927 yılında Werkbund'un yayın aracı olan Die Form'un yayımcısı Dr. Riezler'e yazdığı mektupta bir kez daha ele alınır. "Biçime değil; biçimin bir amaç olmasına karşıyız" sözleriyle başlayan mektup, bir amaç olarak biçimin her zaman biçimcilikle sonuçlanacağı satırlarıyla devam eder (Conrads, 1991, s.85).

Le Corbusier ve Pierre Jeanneret, Weissenhof Siedlung yerleşmesindeki iki konut tasarımıyla hemen hemen aynı vakitlerde 1926'da yayımladıkları "Yeni Mimarlığa Doğru Beş Nokta" manifestosunda oldukça somut ilkelerden bahseder. Taşıyıcılar, çatı bahçeleri, zemin kat planının özgürce tasarımı, yatay pencere ve cephenin özgürce tasarımı başlıkları altında açıklanan ilkeler (Condrads, 1991, s.83-84), yeni mimarlığın ürünlerinin nasıl olması gerektiğinin adeta reçetesini verir. "Her tür coğrafi ve etnik sınırları boylamasına kesen modernizm"* (Berman, 1982) belki de bu ilkelerle kendi sınırını çizmektedir. Bu net ilkeler modernist düşünce sisteminin olgusal (pozitivist) yanının en somut örneğidir. Bu yöntemi izleyerek yapılacak tasarım mutlaka "doğru" olacaktır. Belki de bu noktada yeni mimarlığın biçiminin çizilmiş olduğu ve mimarlığın doğasına müdahale edildiği gerçeğine ulaşmak kaçınılmaz olmaktadır. Kendinden önceki hareketlerin bir dilbirliği ve benzerlik göstermeleri nedeniyle, üslup tanımı altına girmelerine eleştiri getiren modern mimarlık teorisyenleri, koydukları bu yasalarla kendilerini bir kalıba dökmüşler ve biçim bağlamında birçok yönden benzerlikler göstermişlerdir. Bu yöndeki en ağır eleştiriler ise kuşkusuz Post-modernist düşünceyi savunan kuramcılardan gelmektedir. Zeka, kendinden önceki mimarlığın dogmatizmine karşı çıkan modern

* Berman'ın alıntısı David Harvey " Postmodernliğin Durumu" isimli eserinden alınmıştır (Harvey, 2003, s.23).

mimarlığın kendisinin de, post-modern mimarlara göre, zamanla dogmatizme dönüştüğünü belirtmektedir (Zeka, 1990, s.12-13).

### 3.2.Ekspresyonizm

Modern mimarlığın büyük ustaları ve CIAM'ın şekillendirdiği çizgi 1920-30'ların Avrupa'sında tek eğilim değildi. Eklektik çizgi devam ederken, Le Corbusier'in teknoloji ile ilgili metaforları ve Mies'in isteklerinin yanında, Almanya'da inatla geç romantik eğilimlerini devam ettirmek isteyenler de bulunmaktaydı (Tafuri ve Dal Co, 1980, s.162).

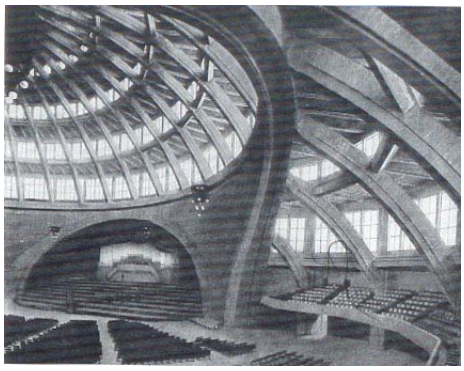
Tanyeli, "modern mimarlık eyleminin kimi zaman örtüşen, kimi zaman özerkleşen iki ana izlek çerçevesinde geliştiğini" belirtir. Bunlardan birincisi pozitivist düşünce sistemi üzerinde yükselen, aklı herşeyin üstünde tutan ve mimarlığı bir fen bilimi olarak gören spekülatif yaklaşım; ikincisi ise kendi ifadesiyle hiçbir tarihsel gönderme yapmayan, hiçbir biçime borçlu olmayan, özgün bir sonuç-biçimler yaratma amacı içerisindeki yaklaşımdır (Tanyeli, 1994, s.85).

Ekspresyonizm, belirli bir program ya da aktivite alanı altında olmaksızın, 1910-1925 yılları arasında Almanya ve Hollanda'da yaşanan sanatsal bir harekettir. Ekspresyonistler kendilerini rasyonel eğilim ve onun getirisi olan yalınlık, dik açılı geometri ve durağanlığın karşıtları olarak görürler (Curtis, 1996, s.186). Ekspresyonist mimarlık da rasyonel kanattakiler gibi akademizme karşı savaşır ve klasik biçimlerden uzaklaşır. Bunların yerini lirizm, spontene oluşum, simgesel yaklaşım alır. Tek defaya özgü, ifade gücü yüksek, dinamik ve biyomorfik formlara sahip ve hiçbir mimari ya da mimari-dışı tip ya da biçime borçlu olmayan tasarımlar ekspresyonist mimarinin vokabülerini verir.

Ekspresyonist mimarlığın biçimsel öğelerinin salt geometrik şekillerden uzak oluşu ve biçimlerin anıtsal dili, Alman mimari geleneğine bağlanabilmektedir. Ekspresyonist mimarlık adına yapılmış bazı yapıların, totaliter mimarlık örnekleri ile biçimsel olarak benzeştiği de bilinmektedir. Curtis ise ekspresyonist vokabülerin köklerinin, akademizme ve geçmişin biçim dillerine karşı ilk hareket olan Art Nouveau'ya dayandığının üzerinde durur (Curtis, 1996, s.103). Bireyselliğin ve öznel düşüncenin yapı diline ve biçimine bilinçli olarak yansıması ilk olarak Art Nouveau'da rastladığımız olgulardır.

Birinci Dünya Savaşı öncesi ekspresyonizm adına ürünler veren önemli isimler Poelzig ve Max Berg 'dir. Savaş sonrası ise Almanya'dan Bruno Taut, Otto Bartning, Hugo Häring, Erich Mendelsohn, Hans Scharoun; Hollanda'dan Michel de Klerk, Pieter Kramer, Theo van Wijdeveld, Willem Marinus Dudok ekspresyonist çizgide ürünler verirler (Curtis, 1996, s.186).

Max Berg'in 1913 yılında Breslau'daki biyomorfik özellikteki yapısı Yüzyıl Toplantı Merkezi (Şekil 3.3), dönemin mühendisliğinin adımlarıyla paralellik göstermeyen strüktürel yapısı ve güçlü soyut anlatımı ile farklılaşır (James, 1997, s.20). Destek taşıyıcılarla kesilmemiş tek bir kubbe ile geçilen açıklık, betonarmenin bu denli zorlu bir tasarımda başarıyla uygulanabilmesi, Mendelsohn başta olmak üzere birçok tasarımcıya, hayal edebilecekleri formları gerçekleştirebilecekleri yönünde cesaret verecektir.



**Şekil 3.3** Marx Berg, Yüzyıl Toplantı Merkezi, 1913, Breslau.

"Eğer kültür düzeyimizi yükseltmek istiyorsak, iyi ya da kötü, mimarlığımızı değiştirmek zorundayız. Ve bu ancak içinde yaşadığımız mekanların kapalılığını ortadan kaldırmakla olabilir. Odalarımıza güneşin, ayın ve yıldızların ışığını sadece birkaç pencereden değil, tümüyle camdan yapılmış olabildiğince çok sayıda duvardan alan cam mimarlık bunun tek yoludur. Böylelikle yaratacağımız yeni çevre, yeni bir kültürü de beraberinde getirmelidir". Paul Scheerbart, Cam Mimarlık Manifestosu, 1914 (Conrads, 1991, s.19).

Scheerbart'ın Avrupa'nın kültür ve alışkanlıklarını değiştirerek, yerine hafif, kristal berraklığında, renkli, devingen, yüzen ve uçan yapılar yapma düşlerini, ilk olarak Werkbund'un 1914 Köln sergisinde yaptığı "Cam Ev"i (Şekil 3.1 ve Şekil 3.4) yine Scheerbart'a adayan Bruno Taut gerçekleştirir. Duvarların ağırlığından kurtularak camla hafifleyen, renkli cam yüzeyler ve ondan kırılarak mekana dolan ışığın harmonisinin arandığı yapı, Werkbund Sergisi'nde yer alır ve grubun ekspresyonist

cephesini temsil eder. Werkbundlular'ın teorilerinin merkezinde duran pürist dil, bu yapıyla kırılır.



**Şekil 3.4** Bruno Taut, Cam Ev, 1914 Köln.

Scheerbart'ın "Cam Mimarlık" manifestosu çevresinde şekillenen tutum, özellikle Bruno Taut'un kuramsal bağlamdaki fikirleriyle gelişir. Cam Ev projesi gibi somut örneklerin yanı sıra o dönemde yapmış olduğu ütopik eskizler de ekspresyonist mimarlık adına önemli bir yere sahiptir.

Taut'un da üyesi olduğu "Arbeitsrat für Kunst"un (Sanat için Çalışma Grubu) 1919'da düzenlediği "Bilinmeyen Mimarlar Sergisi" için Gropius tarafından yazılan giriş, aynı aylarda kurulan "Weimar Bauhaus"un taslağı gibidir (Frampton, 1992, s.118). Lampugnani, Weimar dönemindeki Bauhaus'tan, ekspresyonist vokabülerden etkilenen ve onun ruhunu ve çizgilerini taşıyan bir kurum olarak bahseder (Lampugnani, 1996, s.93). Bu dönemde grupla yayılan cam mimarlık fikirleri, grubun kapatılmasından sonra ünlü "Cam Zincir" mektuplaşmalarıyla yayılmaya ve tartışılmaya devam eder.

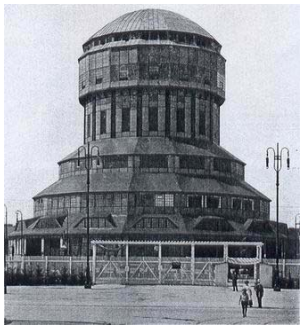
Frampton, Poelzig'in 1919'da Berlin'de Max Reinhardt için tasarladığı Grosses Schauspielhaus'un (Şekil 3.7), paradoksal bağlamda Scheerbart'ın cam mimarlık ilkeleri adına Taut'tan daha mükemmel söylemlerde bulunduğunu iddia eder (Frampton, 1992, s.119). Işık oyunları, form ve hacmin erimesi Scheerbart'la oldukça ilişkilidir. Büyük bir kubbe ile kapatılan mekan yumuşak bir şekilde kıvrılmış sayısız çeşitteki desteklerle ayakta durur. Işık küçük yansıtma yüzeylerine çarptığında gerçek çözünme ve sonsuzluğun sezgisi hissedilir (Frampton, 1992,s.119).

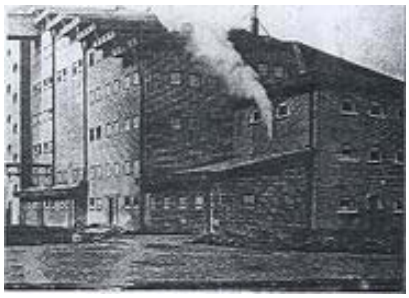
Poelzig, Avrupa mimarlık tarihinde ekspresyonist tavrıyla tanınmasının yanı sıra, tez konusu Seyfi Arkan'ın (1930-1933) yılları arasında Almanya'da yanında staj yapması ve öğrencisi olması nedeniyle de üzerinde durulması gereken önemli bir isim olarak karşımıza çıkar. Poelzig'in biçim dilinin üzerinde durulması Seyfi Arkan mimarlığının okunması konusunda da yardımcı olabilir.

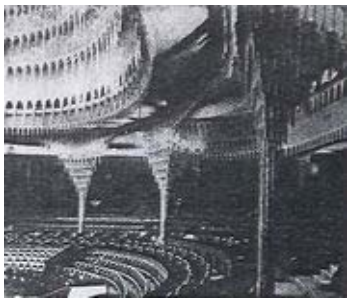
Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası tasarımlarında eğrisel formlar, anıtsal ifadeler ve dinamik çizgiler, Poelzig'in ekspresyonist kimliğinin açılımları olur. Endüstrinin malzeme ve tekniklerinden faydalanarak gerçekleştririlen yeni formlar, daha uç örneklerin önünü açar. Özellikle betonarme ve çelik o zamana değin yalnızca eskizlerde kalabilecek biçimlerin gerçekleşmesine olanak sağlar.

1911 yılında Posen'de tasarlamış olduğu Su Kulesi (Şekil 3.5), o dönemde bünyesinde bulunduğu Werkbund'ta farklı bir ses olur. Pürist tasarım kriterleri üzerinde yoğunlaşan Werkbund bünyesinde, endüstri devrinin verdiği imkanların da katkısıyla, dinamizm ve yüksek duygular taşıyan Poelzig tasarımları grubun Ekspresyonist kanadını temsil eder (Curtis, 1996, s.103). Ancak Curtis bu tanımlamaları yaparken Poelzig tasarımlarının arkasında fonksiyonel-rasyonelliğin de bulunduğunun altını çizmektedir Kompakt dış formuyla, anıtsal bir etki yaratan yapı, kullanılan malzeme ve çelik konstrüksiyon teknolojisi ile modern mimarlık adına da söz sahibidir.

1912 yılında Luban'daki Kimya fabrikasında (Şekil 3.6) cephede ayrıntılarıyla seçilen tuğla kullanımı, küçük pencere açıklıkları ile dikkat çeker.







**Şekil 3.5** Hans Poelzig, Su Kulesi, 1911, Posen, **Şekil 3.6** Hans Poelzig, Kimya Fabrikası, 1912, Luban, **Şekil 3.7** Hans Poelzig, Grosses Schauspielhaus, 1919, Berlin.

1920-21 yılları arasında Salzburg'ta gerçekleştirdiği Festpielhaus ise Poelzig'in son ekspresyonist yapısı olur. Bu yapıdan sonra Poelzig Berlin'de gerçekleştirdiği Capitol Sineması ile gizli klasik'e dönüş yapar.



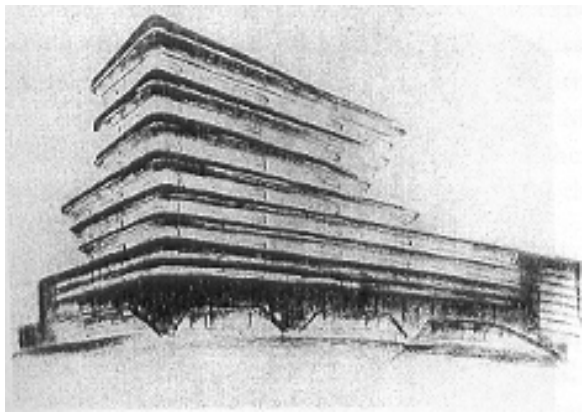



**Şekil 3.8** Hans Poelzig, Ofis Binası, 1911, Breslau.

**Şekil 3.9** Hans Poelzig, Wohnhausblocks, 1928, Berlin.

Poelzig, 1911 yılında Breslau'da gerçekleşen Ofis Binası'nın eğrisel biçimlenişi ve özgün ifadesiyle Mendelsohn gibi ekspresyonist mimarlığının önemli isimlerine de öncü olur (James, 1997, s.86). James, Mendelsohn'un yapı tekniğinde yeni bir malzeme olan betonarmenin karakterini en iyi yatay kompozisyonların yansıtacağı fikrini Poelzig'in Breslau'da gerçekleştirdiği Ofis Binası (Şekil 3.8) yapısından aldığını belirtmektedir. James bu bağlamda da Mendelsohn'un 1922 yılında Berlin'de tasarladığı Kemperplatz ofis binası yarışma projesi (Şekil 3.11) ve Richard Neutra ve Rudolf Paul Henning ile beraber gerçekleştirdiği Mossehaus yenileme ve ek bina projesinde (Şekil 3.10) bu etkilerin göründüğünü belirtmektedir (James, 1997, s.92). Bu bilgiler ışığında Türkiye'de Cumhuriyet'in erken dönemlerinde özellikle apartman cephelerinde sıkça gördüğümüz yatay çizgilerin Mendelsohn'un yanında Poelzig mimarlığına da atfetmek doğru olacaktır.

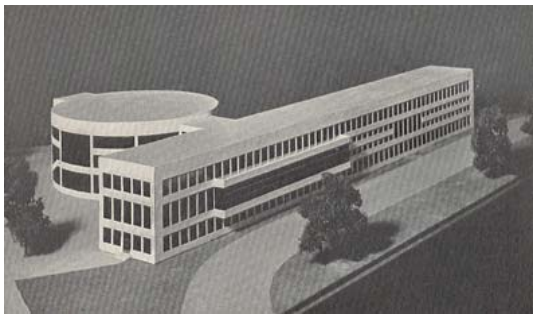


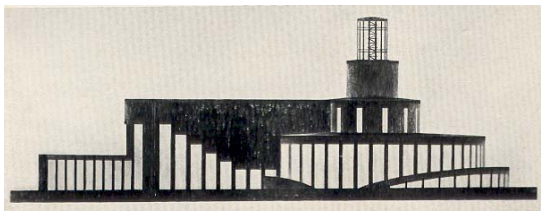


**Şekil 3.10** Erich Mendelsohn, Richard Neutra, Rudolf Paul Henning, R.Mosse Yayınevi yenilemesi ve ek binası, 1922-23, Berlin, Almanya.

**Şekil 3.11** Erich Mendelsohn, Kemperplatz Ofis Binası yarışma projesi, 1922, Berlin, Almanya.

Poelzig'in gerçekleştirmiş olduğu projelerinde genellikle eğrisel formlar kendisine kaynak olur. Tam silindirik kitleli tiyatro yapıları betonarmenin kullanım sınırlarını zorlarken, ölçek ve pencere biçimlenmelerindeki değişim onu anıtsal mimarlık parametrelerine yaklaştırır. Sadece eskiz aşamasında kalan ve gerçekleşmeyen projeleri ise biyomorfik biçimlenişiyle ütopik denemelerdir.

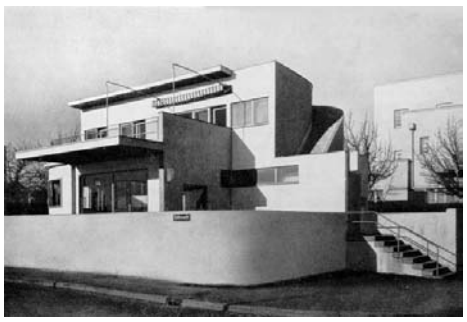




**Şekil 3.12** Hans Poelzig, Studentheim, 1929, Berlin-Charlottenburg-Almanya.

**Şekil 3.13** Hans Poelzig, 4000 kişilik tiyatro projesi, , 1930.

Poelzig gerek Avrupa'daki çağdaşları için gerekse tez konusu Seyfi Arkan mimarlığının okunması için önemli bir kaynaktır. Arkan'ın özellikle büyük ölçekli projelerinde (Sinema Projesi, İstanbul Yolcu Salonu Projesi, İstanbul Tiyatro ve Konservatuvarı Uluslararası yarışma projesi, Meslek Okulu Projesi, Kamutay binası projesi**)** Berlin'de almış olduğu eğitimin ve Poelzig'in mimari bağlamdaki katkıları araştırılacaktır.

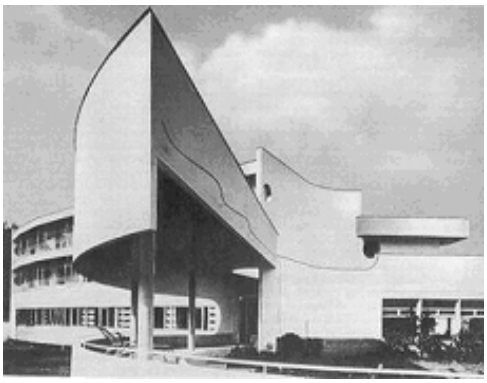




**Şekil 3.14-15** Hans Scharoun, Weissenhof yerleşkesi örnek konutu, 1927, Sttutgart.

Scharoun, Hugo Häring gibi 1920'lerde Le Corbusier tarafından çerçevesi çizilmiş olan rasyonalizme alternatif olan organik mimarlığın ilkelerini benimsemiştir (Lampugnani, 1996, s.299). Häring, Le Corbusier'nin geometrik deneyselliğine karşı, mimari strüktürlerin insan hareketlerine göre şekillenerek kalıba dökülmesini önerir. Ortaya çıkan form mimari hacim tarafından teşvik edilmiş davranışların diyagramı olacaktır (Tafuri, Dal Co, 1980, s.166). Scharoun'un, 1927'de Stuttgart'taki

Weissenhof yerleşkesinde eğrisel balkonuyla diğerlerinden sıyrılan örnek konutu (Şekil 3.14 ve 3.15) Mendelsohn'a göre bir cesaret örneğidir (James, 1997). Werkbund'un 1928-29 yılında Breslau'daki "Yaşama ve Çalışma Mekanı" (Living and Work Space) sergisinde zengin tipolojik buluşlarını sunduğu, eğrisel kavisli blokları ile bu karma sergide yer alır. 1929-31 yılları arasında Berlin'de gerçekleştirdiği Siemensstadt yerleşkesindeki apartman blokları yine ekspreyonist dilde verdiği örneklerdendir (Tafuri, Dal Co, 1980, s.166).





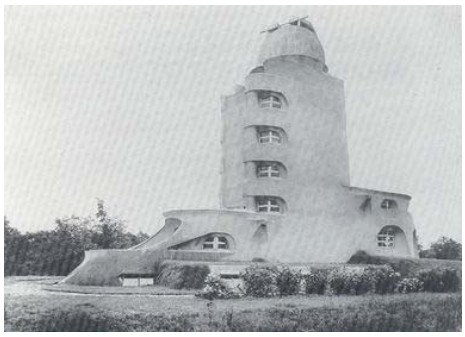
**Şekil 3.16** Hans Scharoun, Tip ev, 1929, Breslau, Deutsche Werkbund Sergisi.

**Şekil 3.17** Scharoun, Schminke Evi, 1933, Löbau.

"Analitik Rotterdam vizyonu reddediyor; vizyon sahibi Amsterdam ise soğuk nesnelliği anlayamıyor. Elbette temel öğe işlevdir; ancak duyarlıksız işlev sadece inşaat olur". Erich Mendelsohn, Luise Mendelsohn'a mektup (Frampton, 1992, s.120).

Tanyeli, "Mendelsohn ve biçimin özerk tarihi üzerine" isimli yazısında, Mendelsohn'un 1920 ve 30'lar modernizminin ussal soğukkanlılığına şiirsellik kattığını belirtir (Tanyeli, 1994). Modernizmin şiirsel bir duyarlılık ile bir bütün olması Mendelsohn başlığı altında belki Ekspresyonistler'e ait bir özellik olarak kabul edilebilir. Ancak nesnel bir gerekçeler düzenini, yani pürist dili öznel bir biçimlendirme dili ile biraraya getirme isteği belki de yalnızca Mendelsohn'a atfedilebilir.

Mendelsohn'un 1914'ten beri yaptığı eskizlerde, tüm binaların fonksiyonları endüstrileşmiş bir yaşama göre belirlenmiş ve bu fonksiyonlar organik bir bütünsellik ve dinamizmle dışavurulmuştur. James, form-fonksiyon ilişkisinin Mendelsohn'un savaş verdiği en öncelikli konu olduğunu belirtir. Ona göre, tasarladığı yapı form ve fonksiyona aynı anda cevap veriyorsa, modernite yapıya kendiliğinden gelir (James, 1997).





**Şekil 3.18** Erich Mendelsohn, Einstein Kulesi, 1920-24, Potsdam.

**Şekil 3.19** Einstein Kulesi-İç Mekan.

Ekspresyonist mimarlığın inşa edilmiş manifestosu olarak kabul gören Einstein Kulesi (Şekil 3.18) 1917-1921 yılları arasında Potsdam'da vücut bulur. Heykelsi ifadesi aynı zamanda betonarmenin yapım tekniğine getirdiği özgürlüğün ve cesaretin de ifadesi olur. Yuvarlatılmış köşeler, açılı pencere çerçeveleri, imgesel ifadesi, dinamizmi yanında yüklenmiş olduğu fonksiyonun ihtiyaçlara cevap vermesi, Mendelsohn'un fonksiyon-içerik bağını kurmaya çalıştığının göstergesidir.






**Şekil 3.20** Erich Mendelsohn, Columbushaus, 1931-32,Berlin.

**Şekil 3.21** Erich Mendelsohn, Rudolf Mosse Pavyonu,1928, Köln.

Mendelsohn, betonarmeyi ressam Kandinsky'nin resimlerindeki formları yakalaması için mükemmel bir malzeme olarak görür. Kandinsky'nin resimleri ise onu Jugendstil ve Herman Obrist'le yakınlaştırır. Eğrisel formları bünyesinde barındıran Jugendstil, motiflerini tarihten değil doğadan alır. Bu bağlamda Mendelsohn'un biçimlerindeki dinamizmi ve akıcı dili Jugendstil'e bağlamak doğru olabilir (James, 1997,s 19).

"Hareketin düzenlenmesi, kütle ve ışık. Kütle ışığa muhtaçtır, ışık kütleye hareket verir. Bu karşılıklıdır, paraleldir, bütünseldir. Eğer ışık kütleyle uyum sağlarsa, kütle temiz bir şekilde inşa edilir. Kontur sonucuna dönüş! Işık hareket eden kütleyle eşitlendiğinde yayılır. Sunum sonucuna dönüş! İşte bu Ekspresyonist Sanatın kanunu..." Erich Mendelsohn, Luise Mendelsohn'a mektup. 17.Mayıs.1917. (James, 1997, s.24.).

Formun kendiliğinden fonksiyona dönüşmesi, kütle ve ışığın buluşması, nesnel ve öznel karşıt dilleri biraraya getirme ideali, enerjiyi ve dinamizmi elde etmek için eğriselliğe yönelme... Bu kavramlar ve her yapısında bunlara kattığı yorum ve tecrübe Mendelsohn'un 1914-1933 yılları arasındaki ekspresyonist tutumunun ifadeleridir. Almanya'daki politik ortamın onu Almanya dışına göçe zorlaması ise Mendelsohn'un mimarlık kariyerini de etkileyecektir.

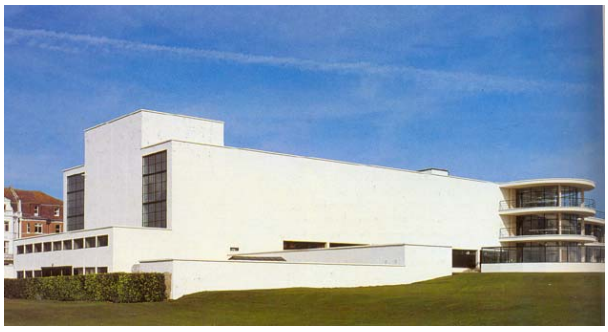





**Şekil 3.22** Erich Mendelshon, 1927-28, Rudolf Petersdorff Binası, Breslau.

**Şekil 3.23** Erich Mendelsohn, 1926-28, Schocken Mağazası, Stuttgart.

Yahudi asıllı olan Mendelsohn, Nazilerin iktidara gelmesiyle Almanya'yı terk ederek 1933 yılında İngiltere'ye yerleşir. (James, 1997, s.239). Burada gerçekleştirdiği en bilinen yapısı Bexhill'de Serge Chermayeff ile beraber projelendirdiği De La Warr Pavyonu (Şekil 3.24) olmuştur. İngiltere'de bulunduğu süre içerisinde ise Filistin için projeler gerçekleştirdiği bilinmektedir (Anonim, 1994, s.97). Hayfa'da hastane (1937-38), Kudüs'te Schocken ve Weizmann Evleri bunlardan birkaçıdır.



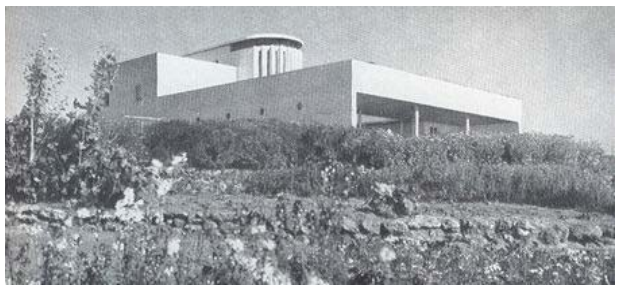
**Şekil 3.24** Erich Mendelsohn ve Serge Chermayeff, 1933-35, De La Warr Pavyonu, İngiltere.

1939-41 yılları arasında ise, Batı-dışı topraklarda modernliği yaşayan ülkelerden birinde, İsrail'dedir. Burada gerçekleştirdiği çalışmaları modern-yerel dildeki arayışları bakımından üzerinde durulması gereken dönem olarak karşımıza çıkar.

1930'ların erken dönemlerinde Tel Aviv ve Haifa gibi kıyı kentleri, Uluslararası Mimarlık'ın örneklerinin sahnesi haline gelmiştir. Curtis, Almanya'dan gelen Avrupalı mimarların beraberlerinde beyaz badanalı yüzeyler, geniş pencereler ve yeni mimarlığın malzemesi olan betonu getirmelerinin, Tel Aviv için "Deniz kıyısındaki Bauhaus" tanımının kullanılmasına neden oduğunu belirtir (Curtis. 1996, s.382). Hatta Mendelsohn 1934 yılında Tel Aviv'e geldiğinde Berlin'de gerçekleştrimiş olduğu yapıların benzerlerini gördüğünde oldukça şaşırmıştır (Curtis. 1996, s.382).

Mendelsohn burada gerçekleştirdiği yapılarla, modern mimarlığın, gerçekleştirileceği coğrafyanın iklimsel, yerel ve kültürel özelliklerine dikkat edilmesi gerektiğine vurgu yapar. Doğu-Batı sentezi büyük bir tutkuya dönüşür ve bu kez de eski-yeni, ithal-yerli, yerel-evrensel karşıtlıklarının buluşturulması üzerinde çalışır (Curtis, 1996, s.382). Betonarmenin plastik etkisinin ve geniş cam yüzeylerin yerini, daha masif karakterli, küçük pencereli, avlulu, taş malzeme ile yapılmış binalar alır.





**Şekil 3.25** Erich Mendelsohn, S.Schocken Evi, 1936, Kudüs.

**Şekil 3.26** Erich Mendelsohn, Weizman Evi, 1936, Rahoboth.

Kendilerini ve iç dünyalarını daha bireysel ve özgün bir biçimde ifade etmeyi seçen Ekspresyonistler, çağdaşları gibi yaşadıkları döneme yeniyi getirmeye çalışmış, biçim dili olarak daha özgün, dinamik ve biyomorfik ifadeleri seçmişlerdir. Ekspresyonist mimarlık adına ürün veren mimarların hemen hepsi tasarım ve kabiliyetlerinin en özgün örneklerini vermiş ve kariyerlerinde doruk noktasına ulaşmışlardır (Lampugnani, 1996). Avrupa'da doğan hareketin biçim dili ise Avrupa'nın diğer ülkelerinin yanı sıra bu coğrafyanın dışındaki ülkelerin mimari dilini de etkilemiştir. Cumhuriyet Dönemi Türkiye mimarlığında da ekspresyonist mimarlığa atfedilecek biçimler kullanılmıştır. Özellikle Türkiye için yeni bir tip olan apartman projelerinde dairesel dönen köşe biçimlenişleri, cephede sürekli devam eden yatay silmeler, yapı malzemesi olarak tuğla, doğaltaş kullanımı gibi tercihler

Türkiye erken dönem mimarlık tarihçilerince hep Mendelsohn mimarlığına atfedilen öğelerdir. Tez konusu Seyfi Arkan'ın da yaptığı kimi tasarımlarda bu biçim diline rastlamak mümkündür. Özellikle Poelzig, Mendelsohn ve Scharoun mimarlığının izleri ve ekspresyonist dilin dışavurumları Arkan mimarlığında önemli kaynaklar olmuşlardır. Tezin dördüncü bölümde Arkan tasarımlarının ayrıntılı incelemesinde konu daha geniş bir biçimde ele alınacaktır.

### 3.3. Art Deco

Art Nouveau, 1890-1910 zaman dilimine tarihlenen, varolan eklektisizm ve akademik klasisizme (Beaux Arts) karşı ortaya çıkan avangard bir eğilimdir (Lampugnani, 1996, s.19). Endüstri Devrimi sonrası makineleşme ve onun standartlaşmış ürünlerine karşı bir tepki olarak doğan Arts and Crafts hareketinin devamı niteliğinde sayılabilir.

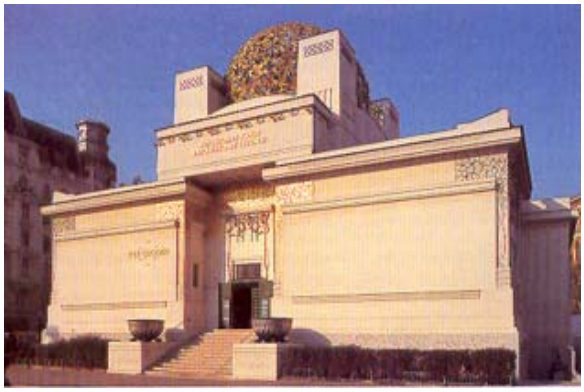
Lampugnani, Art Nouveau'nun anti-tarihselciliği yanında, önceki üslupların bezeme ve strüktürel gelişimlerinin, geometrik ve organik kurallarının altını çizerek bu prensipleri yeni ve modern bir dile adapte etme eğiliminde olduğunu belirtir (Lampugnani, 1996, s.19). Batur, Art Nouveau'nun, eğriler, kıvrımlar ve eğilip bükülmüş doğal nesnelerinin klasik-dışı bir eğilim olan barok mimarlığına; kullanılan çizgiselliğin rokoko mimarlığına, kimi abartılı uzamaların ve deformasyanların ise gotik mimarlığa atfedilebileceğini belirtir (Batur, 1995, s.44-54) Beaux Arts'ın hantallığına ve anıtsallığına karşı zarif ve eğrilmiş metal ve cam kullanımı, doğadan alınan geometrik formlar ve Japon sanatının eğrisel, kıvrımlı ve dalgalı saç ve çiçek motifleri sanatın yeni kaynaklarıdır (Curtis, 1996).

Art Nouveau mimarlığında akademik klasisizmde kullanılan simetri kırılır, geometrik olarak tanımlanması güç olan asimetrik, atipik ve biyomorfik biçimlere yönelinir, belli cephe düzenleri terkedilir. Bezemede de doğanın eğrisel, akışkan, kıvrımlı, çizgisel ifadeleri kullanılır. Çağın malzeme ve teknikleri yeğlenir ve strüktür yapıda gizlenmez. Tüm bu biçimler ise Art Nouveau üslubunun vokabülerini oluşturur.

Almanya'da Jugendstil, Avusturya'da Secession adıyla benimsenen Art Nouveau, Paris ve Barselona'da eğrisel biçimler ve çiçeksi bezemelerle bütünleşirken, Viyana merkezli Orta Avrupa ülkelerinde geometrik biçimlere yakınlaşır.

Secession, sosyal yaşamda göreceli bir rahatlamanın yaşandığı Avusturya'da, Otto Wagner'in öğrencilerinden Josef Maria Olbrich ve Josef Hoffmann ve ressam Gustav Klimt ve Koloman Moser tarafından 1897 yılında kurulur (Frampton, 1992). Hareket Art Nouveau gibi klasik akademizme karşı durur (Batur, 1995).

1898 yılında, Viyana Secession Sergisinde Olbrich tarafından inşa edilen Secession Evi (Şekil 3.27), yapının çatısına koyduğu ve kısa dört kolonun üzerine oturttuğu defne yaprağı bezemeli küre ile özgün ve bireysel Art Nouveau biçim diline gönderme yaparken, dik açılı pür geometrisi ve masif formuyla da farklı bir gayret içerisindedir.





**Şekil 3.27** Josef Maria Olbrich, Secession evi, 1898, Viyana.

**Şekil 3.28** Josef Hoffmann, Stoclet Sarayı, 1905-10, Brüksel.

Hoffmann tarafından tasarlanan ve 1905-10 yılları arasında Brüksel'de inşa edilen Stoclet Sarayı (Şekil 3.28) ise dönemin mimarlığına yeni bir soluk getirir. Hoffmann'ın üyesi olduğu Wiener Werkstätte'nin teorilerini hayata geçirmek için inşa ettiği yapı, geometrisi, cephe ve kitledeki yalınlığıyla farklılaşır (Pinchon, 1990). Yatayda ve düşeyde hissedilen keskin konturlara sahip, atektonik ve beyaz mermer yüzeyli yapı, dik açılı geometrisiyle modern mimarlık parametrelerine yakınlaşır. Yapının en dikkat çekici yanı ise kulenin dikey çizgilerine zıtlık oluşturan ve yatay etkisi oldukça belirgin olan merdiven pencereleri olur (Pinchon, 1990).

Art Nouveau'nun eğriselliğine ve klasik akademizme karşı tek tepki Secession değildir. Batur, Charles Rennie Mackintosh'un Glasgow Sanat Okulu Binası'nın Art Nouveau üslubunda modernist rasyonalizme açılan yolun başlangıcı olduğunu belirtir (Batur, 1995, s.54). Mackintosh, Art Nouveau'nun bezemeli, eğrisel, kıvrımlı ve akıcı tasarımlarına karşı, yalın ve geometrik biçim dilini kullanmayı tercih eder.

Art Nouveau'daki kitlesel hareketlilik Mackintosh'ta dikdörtgensel çıkmalarla sağlanır (Bayer, 1992, s.18-29).

Art Deco, Art Nouveau'dan farklı olarak kübizmin etkileriyle geometrik biçimlerin kullanıldığı ve makine çağının özelliklerini yansıtan bir üslup olur. Art Deco, ismini 1925 yılındaki Paris Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi'nden almıştır. Katılacak mimar ve tasarımcıların her birinden dekoratif ve endüstriyel sanata yeni bir soluk getirecek orjinal eserler üretmeleri istenir (Hiller ve Escritt, 1997, s.27). Amaç, Fransa'da Art Nouveau'nun etkisinin azalmasından sonra dekoratif sanat ve mimarlığa yeniden hayat vermektir (Pinchon, 1990, s.63).

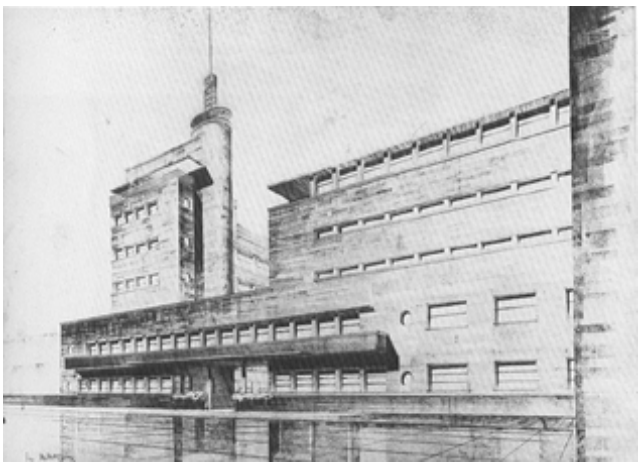
Art Deco'nun biçim dilini net bir program ya da manifesto çevresinde toplamak zordur. Lampugnani, Art Deco'nun biçim dilinin kaynaklarını Fütürizm, Kübizm, Ekspresyonizm ve Art Nouveau olarak gösteririr (Lampugnani, 1996, s.17). Hiller ve Escritt ise bunlara ek olarak Viyana merkezli Secession (Olbrich), Wiener Werkstätte (İngiltere'de Mackintosh, Avusturya'da Hoffman ve Moser), Çek Kübistlerinin dekoratif sanatları, Amsterdam Okulu ve mimarları ve İsveç Neo-klasizm etkilerinden bahseder (Hiller ve Escritt, 1997, s.42).

Ekspresyonizm ve Art Nouveau'nun özgünlüğü, çizgilerindeki kıvrım ve aerodinamik formları, kübizmin pür geometrik biçimleri ve makine çağının estetik getirilerinin beraber Art Deco'yu tanımlaması, ona eklektik bir karakter verir. Art Deco üslubunda kabul edilen örneklerin ortak özellikleri dekoratif ve modern olmaları, doğrusal çizgilerin ya da bütünsel eğrilerin geniş vokabüleri, kübist öğeler ya da fütüristlerin aerodinamik biçimler dünyasını kullanmaları olarak kabul edilebilir. Art Deco'nun modernliği, teknoloji ve strüktürel gelişmeleri ve makineleşmenin estetiğini eserlerinde kullanmalarından ileri gelir (Hiller ve Escritt, 1997).

Kaynaklarının farklılığı ve çokluğu nedeniyle, belli bir biçim dili bütünlüğünden söz etmek doğru olmasa da, bu alandaki tasarımların benzer bir vokabülerin parçaları olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır. Genel olarak kullanılan geometrik ya da biyomorfik biçimlerde kademelenme, yatay ya da düşey bandlar, sivri ya da düz çatılar, küçük ve yuvarlak pencere kullanımı, silmeler, cam, sırlı tuğla, seramik ve cam tuğla kullanımı ve anıtsal yüksek yapılar hep Art Deco'ya atfedilebilecek özelliklerdir.

Fransa'da Art Deco hareketinin öncü ismi Mallet-Stevens'tir. Mallet-Stevens'in, 1905'te Hoffman tarafından yapılan Stoclet Evi ile beraber Secession'a ve Hoffman mimarlığına duyduğu ilgi, 1920'lerin başına değin sürer. Brüksel ziyaretlerinde ortamın mimari nabzını tutar ve gelişmeleri takip eder (Pinchon, 1990, s.13). Oradaki sanatsal ve kültürel çevre, onun Hollanda mimarlığı ve de Stijl'e ilgi duymasına neden olurken, bu ilginin sonuçları 1925'teki Art Deco Sergisinde kendini hissettirecektir.





**Şekil 3.29** Mallet-Stevens, Fire Evi, 1935.

**Şekil 3.30** Mallet Stevens, Apartman projesi, 1935.

Mallet-Stevens, Paris'teki Art Deco Sergisi'ne Turizm Pavyonuyla katılır. Otuzaltı metre yüksekliğindeki yapı kütle ve ölçek açısından anıtsal bir nitelik de taşır. Geometrik formu yönünden kübik mimarlıkla örtüşüyor gibi dursa da Van Doesburg ve de Stijl'in elementarist prensiplerine cevap verir (Pinchon, 1990, s.68).





**Şekil 3.31-32** Rob Mallet-Stevens, Turizm Pavyonu, 1925, Paris.

Kule kareden türemiş bir forma sahiptir. Girişte oluşturulan kübik mekanın üzerini örten üçlü saçak ve üst kotta kuleyi bölen düzlemler boşluk ve sonsuzluk etkisi yaratır. Bu etki de Stijl üslubunda yapılmış olan Rietveld'in Schroder Evi'nin cephesinde asılı gibi duran düzlemleri andırır. Yapının biçim dili dışında strüktüründe betonarme kullanması ve betonun çıplak bırakılması modern mimarlığa ait parametreleri çağrıştırır.

Biçim dili olarak daha geniş bir yelpazeye sahip olan Art Deco üslubunun birden fazla kaynağa yönelmesi onun tanımını zorlaştırsa da, örneklerinin benzer özellikler gösterdiği de yadsınamaz bir gerçektir. Türkiye'de de özellikle İstanbul'da bina cephelerinde ve dekorasyonda bu üslubun biçim dilinin kullandıldığı görülmektedir. Tez konusu Seyfi Arkan'ın yapmış olduğu apartman tasarımlarında da bu üslubun etkileri hissedilmektedir. Bu konu tezin Seyfi Arkan ve mimarlığının üzerinde durulacağı dördüncü bölümünde daha kapsamlı ele alınacaktır.

### 3.4. Frank Lloyd Wright Mimarlığı

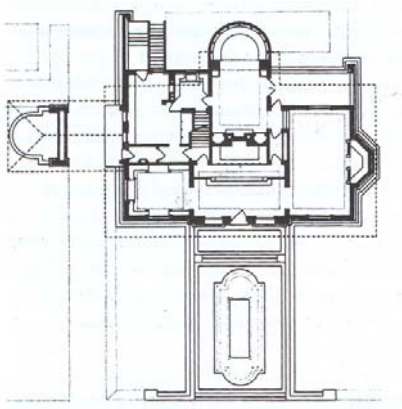
Modern Mimarlığın tarihinde bireysel olarak dilini oluşturmuş ve çağdaşlarına ve kendinden sonrakilere öncülük etmiş isimlerden biri Frank Llyod Wright'dır. Amerika'da gerçekleştirdiği projeler yanında kendi sınırlarından çok uzakta, Avrupa'da Hollanda mimarlığını ve uluslararası üslubu temsil eden mimarları etkilemiştir.

1888 yılından itibaren Sullivan ile çalışan Wright, hocasının prensipleri ve organik mimarlık yönündeki fikirlerinden etkilenmiştir (Curtis, 1996, s.114). Organik mimarlık, anıtsal mimarlık ve modern mimarlık adına önemli söylemleri bulunan Sullivan ile çalışma imkanı bulması onun ilerki mimarlık kariyerine çok şeyler katacaktır. Wright, ilk tasaraımlarında Sullivan'ın biçim dilinden etkilense de daha sonraları, bunların üzerine kendi fikir ve biçimlerini katarak kendi mimari prensiplerini oluşturmaya başlayacaktır.

1893 yılında River Forest'ta gerçekleştirmiş olduğu Winslow Evi'nde Sullivan'ın klasik çizgileri hissedilirken, Wright'a özgü ilk biçimler de belirmeye başlar. Yapının yola bakan cephesi simetrik iken, bahçeye bakan cephesi asimetrik bir düzene sahiptir. Yapıda genel olarak yatay etki ön plana çıkar. Alt kat açık renk, üst kat ise koyu renk tuğlayla kaplanmış ve üst kat geriye çekilmiştir. Bu ise zaten geniş

olan saçağın daha da vurgulanmasını sağlamıştır. Açık teraslar, veranda ve bunların üzerini kaplayan geniş saçaklı çatılar ileride Wright'a atfedilecek özellikler olacaktır (Şekil 3.33). Plan aksiyal kontrol altındadır ancak mekanlar birbirine akar (Şekil 3.34).





**Şekil 3.33** Frank Llyod Wright, Winslow Evi, 1893, River Forest.

**Şekil 3.34** Frank Llyod Wright, Winslow Evi planı, 1893, River Forest.

Wright'in yerel anlamda gerçekleştirmiş olduğu kır evlerindeki düşünceleri, Arts and Craftts değerleriyle örtüşür. Fakat Wright, makineleşmeye çağdaşlarından daha çok önem verir. 1901 yılında "The Art and Craft of the Machine" (Makinenin sanat ve zanaatı) başlıklı yazısında, makinenin kendi kuralları içinde akıllıca kullanılması, onun yalınlaştırması ve kuramlarına bağlı kalınması durumunda, endüstrileşmenin verdiği hasarlardan korunulabileceğine dikkat çeker (Frampton, 1992, s.59).

Wright'nin Japon mimarlık ve kültüründen etkilendiği de bilinmektedir (Curtis, 1996). Sürme pencereler, bir şömine etrafında dönerek sıralanan ve birbirine akan mekanlar hep bu etkilerin belirtileridir. Malzemelerin doğal haliyle kullanılması ve doğayla bütünleşme gibi parametrelerin de Japon mimarlığına bağlanması yanlış olmayacaktır.

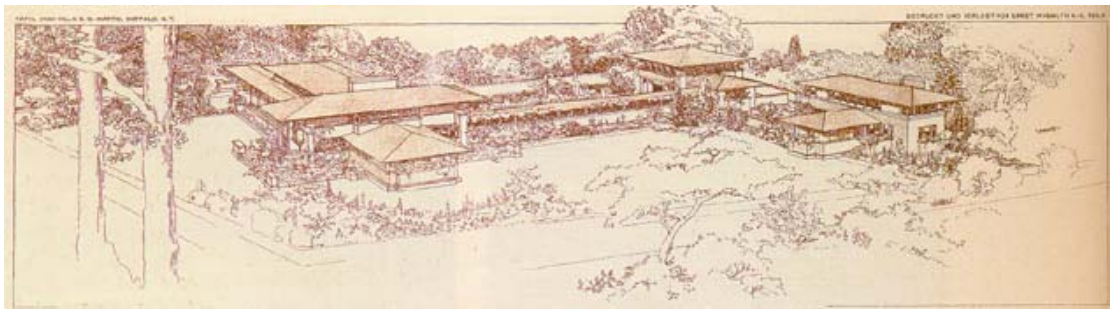
Wright, Rönesans mimarlığının (Yunan mimarlığı etkileri) bir kutu içine sığdırılmış ve sıralanmış mekan düzenlemesine karşı çıkıp, iç mekanın özgür bir biçimde tasarlanması ve üç boyutlu etkisinin de dıştan algılanmasını savunur (Curtis, 1996, s.119). Kaufman (1955, s.75) ise bunu, "kutunun parçalanması ve özün yatay ve düşey düzlemler yardımıyla dışa akması ve böylece iç-dış mekan birlikteliğinin sağlanması" olarak yorumlar (Kortan, 1992). Bu ideal ise ileride de Stijl hareketinin en önemli parametresi olacaktır.

1901-1910 yılları arasında gerçekleştirmiş olduğu örnekler arasında, Martin Evi (1904) (Şekil 3.36), Coonley Evi (1907-11) (Şekil 3.35), Robie Evi (1907-09) (Şekil 3.37-38) projelerinde zamanla bir biçim dili oluşturmuş, Larkin Binası (1904) (Şekil 3.39) ve Unitarian Temple (Birlik Tapınağı) (1905-07) (Şekil 3.40) gibi daha büyük ölçekli yapılarında ise daha anıtsal bir dil kullanmıştır.



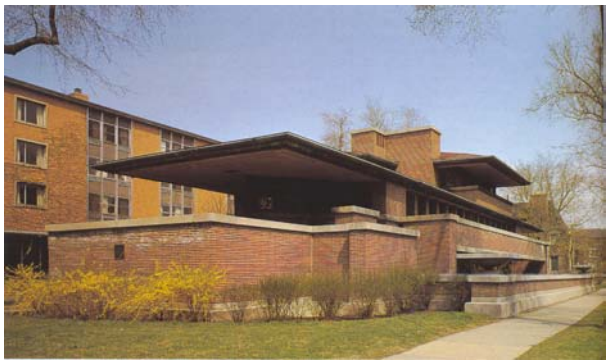
**Şekil 3.35** Wright, Coonley Evi, 1907-11, Riverside.

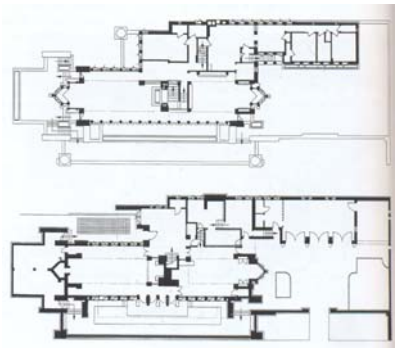
Ana aks, yardımcı aks gibi hiyerarşik bir mekan düzenlemesine giden ancak bunu keskin bir biçimde hissettirmeyen, mekanların birbirine aktığı tasarımlar Wright mimarlığının biçim dilinin en belirgin özellikleridir. Dış formun iç mekanın organizasyonu ile ilişkilendirilmesi, açık ve kapalı teraslar, bunların üzerini örten saçak ve çatılar, kütle harketleri ve pilastırlar ile bina kütlesinin yatay etkisinin kuvvetlendirilmesi hep Wright mimarlığına atfedilebilecek özelliklerdir.



**Şekil 3.36** Frank Llyod Wright, Martin Evi, 1904, Riverside.

1907-09 yılları arasında gerçekleştirmiş olduğu Robie Evi (Şekil 3.37) Wright'in Prairie Ev ideallerinin en açık ifadesi olur (Curtis, 1996, s.125) Plan birbiri üzerine kayan iki bant şeklindedir. Yapıdaki her öğe devam eder ve birbirine geçer. Ana kütlenin üzerinde ise yapıdan kopuk, tek başına duruyormuş etkisi yaratan geniş bir saçak yer alır. Genel olarak grid bir düzene ve simetrik bir tasarıma sahip olan yapı Wright'in bağımsız villa serisinin en son ve en başarılı örneği olarak görülür.



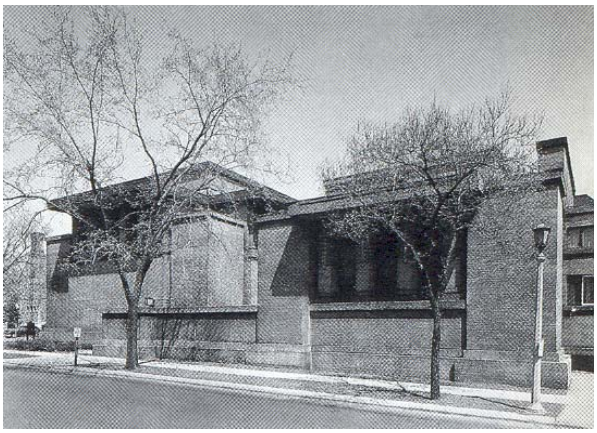


**Şekil 3.37** Frank Llyod Wright, Robie Evi, 1907-09, Chicago.

**Şekil 3.38** Frank Llyod Wright, Robie Evi planı, 1907-09, Chicago.

1904 yılında New York Buffalo'da gerçekleştirdiği Larkin Binası (Şekil 3.39) ve 1905-07 yılları arasında Oak Park'ta gerçekleştirdiği Birlik Tapınağı (Şekil 3.40) tek bir mekandan oluşur. Her ikisinde de dört köşeden merdivenler çıkar. Her ikisinin de kütlesel etkisi anıtsal bir ifade taşır. Ancak Larkin Binasında cephe genişliklerindeki farklılık simetriyi kırar. Birlik Tapınağı'ında ise tüm cepheler simetriktir ve aynıdır. Bu aynılık ismindeki gibi birliği sembolize eder (Frampton, 1992). Simetri ise yapının anıtsal karakterini daha da güçlendirir.





**Şekil 3.39** Frank Llyod Wright, Larkin Binası, 1904-05, Buffalo, New York.

**Şekil 3.40** Frank Llyod Wright, Birlik Tapınağı, 1905-07, Oak Park.

Wright'ın 1910 yılında çıktığı Avrupa yolculuğu onun biçim dilinin ve prensiplerinin Avrupa'ya yayılmasına neden olur. Mekanın içten dışa şekillenmesi ve mekan düzenlemesindeki rasyonalizasyon Modern mimarlığın parametrelerini etkileyecek hatta de Stijl hareketinin ana prensiplerinin şekillenmesinde büyük pay sahibi olacaktır. Lampugnani, 1914 yılındaki Köln Werkbund sergisinde Gropius'un model

fabrikasında, Mason City'deki Park Inn Hotel etkilerinin görüldüğünü; Mies'in 1923 yılında yaptığı tuğla yüzeyli evinin Wright'ın tipik Prairie evlerini anımsattığını belirtir (Lampugnani, 1996, s.365).

### 3.5. Totaliter Mimarlık

Totaliter Mimarlık, iki dünya savaşı arasında ve II. Dünya savaşı sırasında, tek bir parti ya da rejimin yönetimi ve ideolojik baskısı altındaki Almanya, İtalya ve Rusya'daki totaliter iktidarların gücünü göstermek için bir araç olma görevini üstlenmiştir. Yapılan binalar ve kent planları bu düşüncelerin sembolü olmuş, bu ülkelerdeki rejimlerin aynı zamanda yurtdışına karşı kendi pozisyonlarını meşrulaştırıcı rol oynamıştır.

Totaliter rejim altındaki Almanya'da, ulusal mimari geleneklerin kullanılması ön planda tutulmuştur. Tüm etnik sınırları kaldırmayı ve uluslararası bir mimarlığı savunan modernistler, bu düşünceleri nedeniyle eleştirilere ve saldırılara maruz kalmışlardır. Curtis, "ulusal kültürün köklerinden ve zanaat geleneğinden gelmeyen modern mimarlığın, kaynaklarının yabancı olması ve devamlı kendine yeni öğeler katmasının onun tehlikeli bir tehdit olarak algılanmasına" neden olduğunu belirtir (Curtis, 1996, s.351). 1927'deki Weissenhof yerleşkesinde kullanılan biçim dili ve arkasında yatan ulusları birleştirici düşünce, Naziler için bu tehdidin ideolojik boyutta olduğu fikrini güçlendirmiştir. Bu yerleşke, sağ yönelimliler için Sosyalist ve Marksist ideallerin mimari anlamda dışavurumu olarak yorumlanmıştır. Modernist mimarlar, insanı seri üretilmiş geometrik bir hayvan olarak düşünen ve onu makineleşmiş bir konutun içine yerleştiren, kişinin bireyselliğini ve öznelliğini budayan ve onlara tekdüze, standartlaşmış bir hayat sunmakla suçlanmışlardır (Curtis, 1996, s.352). Bu ideolojik kaygıların yanında, kullanılan biçimlerin Almanya'nın iklimsel ve geleneksel özelliklerine uymadığı da ileri sürülmüştür.

1933 yılında Naziler'in iktidara gelmesiyle, zaten tartışmaların ortasında bulunan modernistler, gücün sembolize edildiği anıtsal mimarlığa ve ulusal öğelere uymaması nedeniyle reddedilmiştir. Başta Mendelsohn olmak üzere, modern mimarlığın aktörleri, rejimin baskısına dayanamayarak Almanya'dan göç etmişlerdir. Bauhaus da yine aynı sebeplerle 1933'te kapatılmıştır (Curtis, 1996, s.353).

Gücün ve otoritenin simgesini en iyi hissettirecek biçimlerin ezici büyüklükte ve simetrik düzenlerde aranması, yüzleri geçmişe ve geçmiş klasisizminin biçim diline çevirmiştir. Bu tanımlamalara uyan parametreleri barındıran üslup ise anıtsal mimarlıktır. Curtis, öncelikle Gotik mimarlığın, sonra klasik mimarlığın ve Alman kültürünün ulusal duygularının eseri olan Nazi yapılarının, Almanya'daki dönem mimarlığının eklektik kimliğini verdiğini belirtir (Curtis, 1996, s.354). Albert Speer, bu dönemde Nazi Almanya'sının diktatörü Hitler'in arzularına ve abartılı isteklerine vücut veren mimar olmuştur. Speer, Mısırlı, Babilli, klasik ve neo-klasik üslupların ezici ölçeğinde ve Art Deco'nun kademelenerek yükselen biçim dilini de kullanan, yayvan bir kütleyle güçlü bir biçimde toprağa basan ve askeri vurgunun ön plana çıktığı yapılar tasarlamıştır. Bu özellikler aynı zamanda Almanya'da totaliter rejim dönemi mimarlığın vokabüleri olarak da kabul edilebilir.

Speer'den önce Hitler'in mimarı olan Troost'un 1934-36 yılları arasında Münih'te yaptığı Alman Sanat Evi (Şekil 3.41), dorik düzende, yatay kısa kornişleri, keskin çizgileri ve genel olarak hissettirdiği düşey etkiyle Hitler'in isteklerini karşılar niteliktedir. Speer'in 1934 yılında Nürnberg'teki Zeppelinfeld yapısı (Şekil 3.42) ise anıtsal mimarlığa verilecek en iyi örneklerdendir.





**Şekil 3.41** Paul Ludwig Troost, Alman Sanat Evi, 1934-36, Münih.

**Şekil 3.42** Albert Speer, Zeppelinfeld, 1934, Nürnberg.

1937 yılındaki Paris Uluslararası Sergisi'nde yer alan Alman ve Sovyetler Birliği Pavyonları totaliter rejimin tüm gücünü ve diktatörlüğünü gözler önüne serer. Speer'in tasarladığı Alman Pavyonunda (Şekil 3.43) düşey vurgunun hissedildiği, neo-klasik ve Art Deco biçim dilinin kullanıldığı ve çatısında sert bakışlı kartal heykeliyle daha önceki yıllarda Paris Sergisine katılan Alman pavyonlarından oldukça farklılık gösterdiği açıkça farkedilir.





**Şekil 3.43** Alman Pavyonu, 1937, Paris Uluslararası Sergisi, Paris.

**Şekil 3.44** Sovyetler Birliği Pavyonu, 1937, Paris Uluslararası Sergisi, Paris.

1920'lerin ortasından itibaren Nazi rejiminin yıkımına değin yaşanılan bu süreçte Almanya'da totaliter gücün propagandasını yapan yapılar tasarlanmış, özellikle büyük ölçekli askeri binalar ve kamu binaları yapılmıştır. Anıtsallığın ön plana çıkarıldığı biçim dilleri kullanılırken, modern mimarlığın biçimsel öğeleri reddedilmiş ancak modern dönemin yapım teknikleri ve malzeme bilgisinden faydalanılmıştır.

İtalya'da yaşanılan totaliter rejim dönemi ile mimarlık etkileşimi Almanya'dakinden farklı olmuştur. Almanya'da baskıcı rejim iktidara geldiğinde modern mimarlık ondan çok önce tarihsel bağlamda kronolojik bir gelişme ve ilerleme göstermiştir. Bu nedenle yeni rejim kendinden önceki mimari üsluba ideolojik anlamlar yükleyerek onu reddetmiştir. İtalya ise 1914 yılında yayımlanan Sant'Elia tarafından yayımlanan Fütürist manifesto ile modern mimarlık ilkeleriyle tanışmış ancak I. Dünya Savaşı'nın başlaması nedeniyle somut örnekler verilememiştir. Faşist gücün kendini hissettirmeye başladığı dönemle (1928) eş zamanlı olarak modern mimarlık yeniden güç kazanmış ve bu bağlamda mimari ürünler verilmiştir (Lampugnani, 1996, s.115). Bu tarihsel çakışma, Almanya'daki gibi yeni rejimin gelmesinden önce ürünler verilen ve bu nedenle sosyalist ve Marksist ifadelere hizmet ettiği düşünülen modern mimarlığa duyulan düşmanlığın İtalya'da aynı şiddette olmamasına neden olmuştur (Curtis, 1996, s.361).

Birinci Dünya Savaşı sonrası İtalya'sında, savaş öncesi Fütüristlerin fikirlerinin üzerinde yükselen fakat biçim dili olarak kendini İtalyan klasisizmine daha yakın

hisseden Novecento Hareketi, İtalya'da rasyonalist mimarlığın gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

1926'nın Aralık ayında Rosegna İtaliana dergisinde yayımlanan yazı, İtalyan mimarlığının Rasyonalist Manifestosu olarak kabul görür. Yazı aynı zamanda İtalya'da Rasyonalist Mimarlığın sembolü olarak görülecek olan Grup 7'nin kurulduğunun da habercisi olur. (Schumacher, 1991). Grup üyeleri Sebastiano Larco, Guido Frette, Carlo Enrico Rava, Adalberto Libera, Luigi Figini, Gino Pollini ve Guiseppe Terragni'dir. Frampton "Grup 7'nin Novecento'nun İtalyan klasisizmi ile kendilerine savaş öncesi fütüristlerden miras kalan endüstriyel formun dinamik vokabüleri arasında bir yer edinmeye çalıştığından" bahseder (Frampton, 1992, s.203). Ancak grup, kendilerini önceki avangardlardan ayıran en önemli özelliğin, gelenekten kesinlikle kopmayarak, yeni mimarlığın, mantık ve rasyonelliğin güçlü ilişkisi üzerine kurulmasına inandıklarını belirtir (Frampton, 1992, s.203). İtalyan Rasyonalist Mimarlığının öncüleri, Kuzey Avrupalı uluslararası üslubun etkisi altında kalmış, Behrens'i, Mies'i Mendelsohn'u tanımış ama özellikle kendilerini Van Doesburg ve Rietveld'e yani de Stijl'a yakın hissetmişlerdir (Schumacher, 1991, s.21). Frampton buna ek olarak Rus konstrüktivistlerine ve Deutche Werkbund duyulan sempatiden bahseder (Frampton, 1992, s.203).





**Şekil 3.45** Giovanni Guerrini, Ernesto la Padula, Mario Romano, Palazzo Della Civilta İtaliana, 1937-42, Eur, Roma.

**Şekil 3.46** Adalberto Libera, Kongre Sarayı, 1937-40, Roma.

1928 yılı politik ve mimari anlamda İtalya'nın önemli bir tarihsel dönemeç olarak karşımıza çıkar. Faşist gücünü yavaş yavaş inşa eden Mussolini, 1928 yılında politik görüşünü resmen açıklamış, aynı tarihte Roma'da Rasyonalist mimarlığın ilk sergisi açılmış, Avrupa'da da CIAM kurulmuştur (Schumacher, 1991, s.23).

İtalya'da faşizmin ve Mussolini'nin gücünü temsil edecek ve destekleyecek net bir mimari üsluptan bahsetmek oldukça güçtür. Almanya'da modern mimarlığa duyulan antipati İtalya'da yaşanmamıştır. Çünkü İtalya'da, modern mimarlık, üzerine politik ve düşünsel kavramlar yüklenmiş bir ideoloji olarak değil, fonksiyonalist ve makine çağı retoriğine indirgenmiş ve kuramsal estetizm üzerine kurulmuş bir üslup olarak görülmüştür (Curtis, 1996, s.361). Bu dönem İtalya'sında yaşanılan mimari hareketleri, Schumacher bir paranın iki yüzü olarak tarifler (Schumacher, 1991, s.28). İtalyan mimarlığının aktörleri bir yandan modern mimarlığın parametrelerini özümserken bir yandan da İtalyan klasisizminin yerel ifadelerini kullanırlar. Tanyeli ise İtalyan faşizmi ile modernizm arasında karmaşık ve kararsız bir ilişkiden ve modernizmin sağcı siyasal düşünceyle kurduğu ittifaktan bahsetmektedir (Tanyeli, 2004, s.62). Terragni İtalyan rasyonalizmi denince akla gelen ilk isim olmasına karşın, anıtsal anlatımlı Littorio Kulesinden etkilenir ve onun biçimsel dilini Casa del Fascio'nun ilk eskizlerinde ya da Palazzo Littori'da hissettirir. Piacentini her zaman İtalyan klasisizmini modern mimarlığa tercih ederken, kimi yapılarında rasyonalist bir dil seçmiştir. Bir yanda Piacentini'nin gerçekleştirdiği duvar, kemer, kolon ya da pilastırlar gibi geleneksel biçimlerin kullanıldığı Roma Üniversitesi, diğer yanda Giovanni Guerrini, Ernesto la Padula, Mario Romano'nun 1937 yılında inşa ettikleri net kübik bir kitlenin kemerlerle kompozisyonu olan Palazzo Della Civilta Italiana (Şekil 3.45) bulunmaktadır.

Faşizmin bir politik güç olarak belirmesi, onu ifade edecek mimari üsluplara sembolik bir anlatım kaygısını da beraberinde getirir. Kimi zaman faşizmin ve Mussolini'nin, İtalya için yeni bir kurtarıcı olarak görülmesi yüzleri yenilik misyonu nedeniyle modern mimarlığa çevirirken, Piacentini, yaşanılan faşizmin İtalyan olmasından dolayı, onu sembolize edecek en iyi üslubun İtalyan (Roma) Klasisizmi olduğunu savunur (Schumacher, 1991, s.26).

Ancak Mussolini'nin 1936 yılında ortaya attığı 3. Roma'yı kurma idealine cevap verecek üslup ve kişiler, rasyonalist mimarlık ve onun aktörleri değildir. Bu noktada Mussolini'nin Speer'i Piacentini olur. Modern mimarlığı tasdik eden ancak her zaman İtalyan klasisizmine sempati duyan Piacentini, modern mimarlığı ithal edilen fakat İtalya için uygun olamayan yabancı bir üslup olarak görmüştür. Weissenhof yerleşkesini gezen Piacentini, uluslararası üslupta yapılan bu konutların su sızdıran düz çatılarından, paslanmış pencere doğramalarından, soyulmuş beyaz

badanalarından duyduğu rahatsızlığı dile getirerek bu üslubun İtalya'nın iklimine ve yaşam standartlarına uymadığından bahseder (Schumacher, 1991, s.28). Bu nedenle de Piacentini için modern mimarlık, teknik değil sadece biçimleri kullanılan sembolik bir ifade olarak kabul görür.

1936 yılında Mussolini baskıcı yönetiminin dozunu arttırır ve İtalyan mimarlığı farklı güçlerin ve fikirlerin etkisi altında yön değiştirir. Terragni ve bir grup mimar ise rasyonalist mimarlığı devam ettirme çabalarını sürdürürler. İkinci Dünya Savaşı sırasında birçok proje askıya alınır. Fakat savaş sonrası hem rasyonalist mimarlık (Figini, Pollini, BBPR Milan'da; Luccichenti, Monaco, Libera ve Ridolfi Roma'da) hem da anıtsal mimarlık (Foschini) ürünleri verilmeye devam edilir.

İtalya'da rasyonalist mimarlık adına en çok çaba harcayanlardan ve uluslararası düzeyde yavaş yavaş modernist bir mimar olma kimliğinin yakıştırılmaya başlandığı Terragni ve mimarlığı üzerinde durmak yanlış olmayacaktır. Tanyeli de Terragni'nin "İtalyan faşizmi ile modernizm arasındaki karmaşık ve kararsız ilişkilerin de çarpıcı bir simgesi gibi düşünebileceğini" belirtmektedir (Tanyeli, 2004, s.62) Ayrıca Türkiye'de yaşanılan yerel-modern, rejim-modernlik etkileşiminin kimi zaman da çelişkilerinin anlaşılmasında Terragni önemli bir kaynak olabilir.

Terrgani Grup 7'nin üyelerinden biri olarak İtalya'da rasyonalist mimarlığın benimsenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Novecento'nun kurucusu Muzio gibi Fütürist mimarlığın abartılı ve sembolik ifadesinden çok, İtalyan geleneklerine ve yaşamına uygun biçim dillerini kullanmaya çalışmıştır. Terragni'nin tasarımlarının klasik dilden modern dile geçişi tarihsel bir kronoloji izler. Casa del Fascio'dan (1932) başlayarak Asilo Sant'Elia (1937), Casa Giullani-Frigerio (1939) örnekleri ile bu değişim izlenebilmektedir (Schumacher, 1991, s.72).

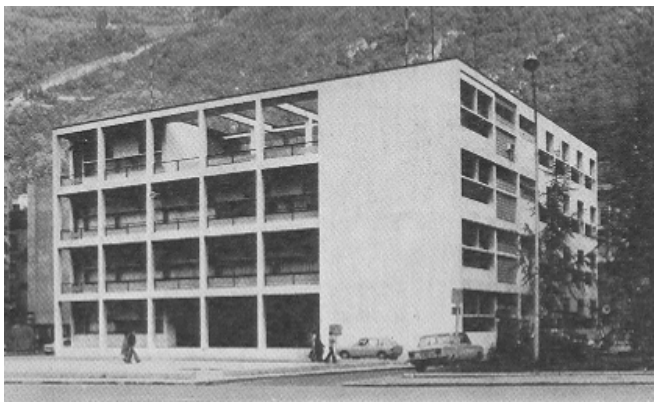
CIAM'ın İtalya kolu olarak kabul edilen MIAR'ın (Movimento Italiano per L'Architettura Moderna) (Modern Mimarlık için İtalyan Hareketi) 1928'deki ilk sergisinde Terragni'nin Novocomum Apartmanı (Şekil 3.47) görücüye çıkar (Schumacher, 1991, s.37). Bu yapı İtalya'da rasyonalist mimarlık adına verilmiş ilk örnek olarak kabul görür.

Zemin katta geriye çekilerek açık bırakılmış yuvarlatılmış köşe, yatay bir bant etkisi bırakan ikinci kat, yapıya gerçek etkisini kazandıran üçüncü ve dördüncü kat balkonları ve köşeyi keskin dönen son katla ayrı bir etki yaratır. Uzun cephedeki



**Şekil 3.47** Giuseppe Terragni, Novocomum Apartmanı, 1927-28, Como.

simetri, diğer cephelerde asimetrileşir. Rus Konstrüktivizm etkilerinin de görüldüğü yapıdaki şeffaflık ve konstrüksiyondaki cesurluk Terragni'ye diğer İtalyan çağdaşları yanında ayrıcalık kazandırır ve iklimsel koşullar karşısında kullanılan cam onun geleneksel yöntemlerden koparak klasisizmin kalıplarını kırdığını işaret eder. Schumacher, yapının yuvarlatılmış köşesinin erken modern mimarlık ürünleriyle benzerlik gösterdiği belirtir. 1914 yılında Köln'deki Werkbund Sergisinde Walter Gropius ve Adolf Meyer'in fabrika modelindeki yuvarlatılmış cam köşeler ve Mendelsohn'un sıkça kullandığı yuvarlatılmış köşeli yapıları bu fikri desteklemektedir (Schumacher, 1991, s.87). Tanyeli de Terragni'nin Alman Nazi mimarlığından çok Rus konstrüktivistleri, Bauhaus ve Le Corbusier ile uzlaşan mimarlığından bahsetmektedir (Tanyeli, 2004, s.62).

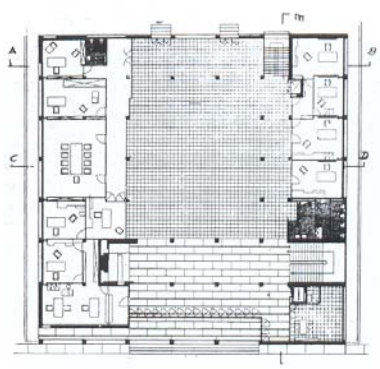


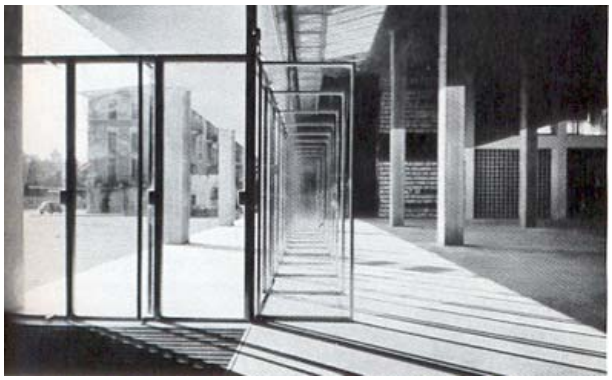


**Şekil 3.48-49** Giuseppe Terragni, Casa del Fascio ( Faşist Parti Bölge Binası), 1932, Como.

Terragni'nin baş yapıtlarından sayılan Casa del Fascio (Şekil 3.48-49) ise 1932 yılında Como'da Faşist Parti Bölge Binası olarak inşa edilmiştir. Tam bir kare plana oturan ve bina yüksekliğinin karenin bir kenarının ölçüsünün yarısı olduğu yapıdaki oran katı bir rasyonel geometrinin kullandığını gösterir. Genel olarak rasyonalist

mimarlığa atfedilen özellikleri taşıyan yapı İtalyan mimarlığının kimi özelliklerini de içerir. Beyaz renkli cephe, saf geometik biçimler, dış mekanla iç mekanı kaynaştıran ve görsel seffaflığı sağlayan cam yüzeyler modern çizgileri hissettirirken, avlu ve büyük galerideki kolonadlar Rönesans mimarisini anımsatır. İki kat yüksekliğindeki toplantı holü büro, toplantı odaları ve galerilerle çevrili tek bir mekandır ve bu noktada tekrar modern dile dönüş yaşanır.



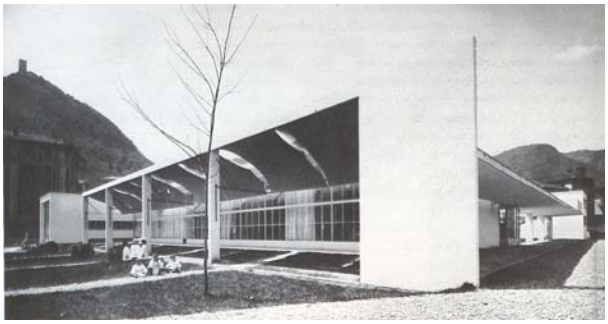


**Şekil 3.50** Giuseppe Terragni, Casa del Fascio ( Faşist Parti Bölge Binası), 1932, Como, plan.

**Şekil 3.51** Giuseppe Terragni, Casa del Fascio ( Faşist Parti Bölge Binası), 1932, Como, iç mekan.

Terragni 1930'larda büyük ve küçük ölçekli yapılar tasarlar. Bu tasarımların ortak özellikleri şeffaflığın ön plana çıkarılmasıdır. Apartman ve tek konut tasarımlarında ise zarif kolonların ön plana çıkarıldığı görülür. Apartmanlarda en son katta çatının adeta kopuk durduğu örneklere sık rastlanır. Kolonlar üzerinde yükseltilen saçak hem binaya bitiş sağlar hemde yapıyı hafifletir. 1936-37 yılları arasında inşa edilen Asilo Sant'Elia Hemşire Okulu (Şekil 3.53), 1936'da Milano'da inşa edilen Casa Rustici (Şekil 3.52) modern dildeki örneklerdir.



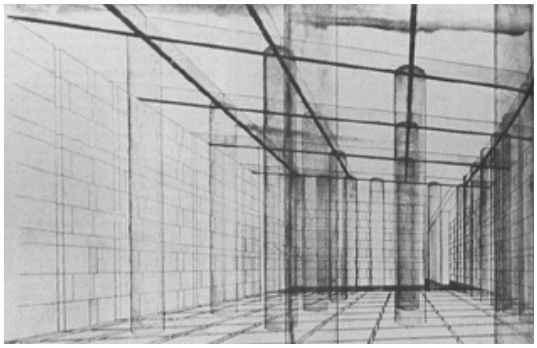


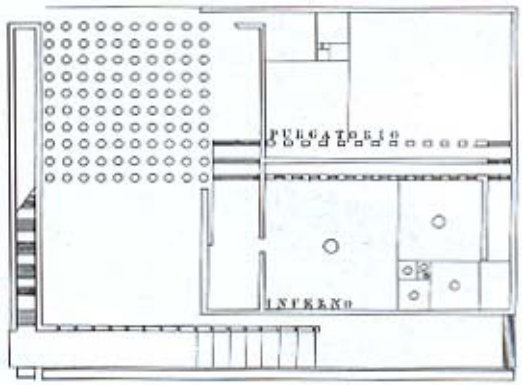
**Şekil 3.52** Giuseppe Terragni, Casa Rustici, 1936, Milano.

**Şekil 3.53** Giuseppe Terragni, Asilo San't Elia, 1936-37, Como.

Terragni'nin mimarisinde aradığı şeffaflık 1938 yılında tasarladığı Danteum projesiyle (Şekil 3.54-55) uç noktaya ulaşır. 33 cam kolondan oluşan ve çatısını da

camla kapattığı projesini Curtis, Mısır tapınaklarının kaynaklarına, modern mimarlığın vokabülerine, modern resmin kuramsallığına ve Roma binalarının ana elementlerine bağlar (Curtis, 1996, s.369).





**Şekil 3.54** Giuseppe Terragni ve Pietro Lingeri, Danteum Projesi, iç mekan perspektifi 1938.

**Şekil 3.55** Giuseppe Terragni ve Pietro Lingeri, Danteum Projesi, plan, 1938.

Terragni'nin küçük ölçekli yapılarında ise Le Corbusier etkilerine rastlamak mümkündür. Planda ve cephe düzeninde saf geometrik biçimlere yönelen Terragni, kullanıcıya planda yatayda ve düşeyde sirkülasyon özgürlüğü tanımaktadır. Mekanların fonksiyona göre tasarlanması ve içteki hareketin dışa yansıması ise de Stijl'e atfedilebilecek özelliklerdir. 1936-37 yılları arasında Rebbio'da gerçekleştirdiği Casa del Floricoltore (Şekil,3.56) örnek olarak verilebilir. (Schumacher, 1991, s.101-102).






**Şekil 3.56** Giuseppe Terragni, Casa del Floricoltore, 1936-37, Rebbio.

**Şekil 3.57** Giuseppe Terragni, Bianca Villası, 1936-37, Seveso.

Almanya'da yaşanılan totaliter rejim döneminde Hitler'in isteklerine cevap veren biçimler klasisizmde ve anıtsal mimarlıkta aranmıştır. İtalya'da ise 1936 yılına kadar

modern mimarlık ve anıtsal mimarlık birlikte kabul görmüş ancak bu yılda totaliter gücün baskısını arttırmasıyla daha çok anıtsal mimarlık ürünleri verilmiştir.

## 4. SEYFİ ARKAN MİMARLIĞINDA BİÇİM

Bu analiz çalışması tezin ana konusu olan Seyfi Arkan'ın mimari dilinin geniş kapsamda bir okumasının gerçekleşmesi amacıyla yapılmaktadır.

Arkan'ın mezun olduktan sonra Berlin'de bulunduğu süre dahil olmak üzere gerçekleştirmiş olduğu projeler, tarihsel bir kopukluk olmaması ve aynı zamanda Türkiye mimarlığının değişiminin nabzını tutmak amacıyla, kronolojik bir şekilde analiz edilecektir.

Arkan'ın yazılı kaynaklardan ulaşılan gerçekleşmiş ya da proje aşamasında kalmış yapıları şunlardır:

Kubilay Anıtı Eskizleri(1933)-proje
10. ve 11.yıl geçici-anıt sütunları (1933)-gerçekleşmiş
Deniz kenarında bir malikane projesi (1933)-proje
Suadiye sahilinde yazlık villa projesi (1934)-proje
DGSA Diploma Projesi, Bağdat'ta Türk Elçiliği Binası (1934)-proje
Tahran'da Türkiye Cumhuriyeti Elçilik Binası projesi (1934)-proje
Ev projesi, Ankara, Yenişehir (1934)-gerçekleşmiş
Ev Projesi, İstanbul, Göztepe (1934)-gerçekleşmiş
Ankara'da ev projesi (1934)-proje
Dr. İhsan Sami Evi (1934)-gerçekleşmiş
Foto Apartmanı, Ankara (1935)-gerçekleşmiş
Hariciye Köşkü (1935)-gerçekleşmiş
Florya Deniz Köşkü (1935)-gerçekleşmiş
Üçler Apartmanı (1935) -gerçekleşmiş
İstanbul Tiyatro ve Konservatuvarı Uluslararası yarışma projesi (1935)-proje
Sümerbank Proje Yarışması (1935) -proje
Akhisar Tütüncüler Bankası (1935) -proje
Zonguldak Kozlu'da Kömür-İş İdare Binası (1935)-gerçekleşmiş

Zonguldak Kozlu'da Amele Evleri, İlkokul, mutfak ve çamaşırlık binası (1935)-gerçekleşmiş

Makbule Atadan Evi (1936)-gerçekleşmiş

Meslek Okulu Projesi (1936)-proje

Sinema Projesi (1936)-proje

İstanbul Limanı Yolcu Salonu Projesi (1937)-proje

Dr. B. Şevket Pek Sağlık Yurdu ve Kira Evi (1937) -gerçekleşmiş

Sapanca Oteli Projesi (1937)-proje

Belediyeler Bankası (1937) -gerçekleşmiş

Kamutay Binası yarışma projesi (1938)-proje

Taksim'de Bir Kira Evi – Ayhan Apartmanı (1939) -gerçekleşmiş

Adana Belediyesi Oteli (1939)

Türkiye Cumhuriyeti Sefarethanesi- Tahran (1939) -gerçekleşmiş

Türkiye Cumhuriyeti Yazlık Sefaret Binası (1939) -gerçekleşmiş

Adana'da Ucuzevler mahallesi projesi (1939)

Suadiye'de bir villa-Salih Bozok Villası (1940) -gerçekleşmiş

Muhlis Erdener Villası, İstanbul (1939-40) -gerçekleşmiş

Adana Halkevi, Adana (1939-40) -gerçekleşmiş

Silahtarağa Elektrik Santrali Ek Binası (1943-44) -gerçekleşmiş

Beyazıt Transformatör Binası (1945-47) -gerçekleşmiş

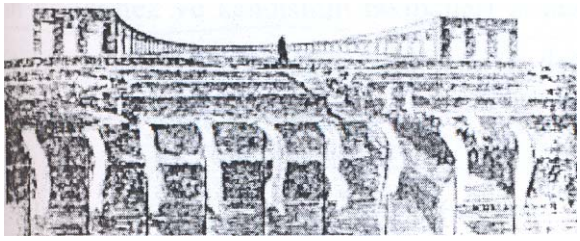
Kadıköy-Altıyol Transformatör Binası (1945-47) -gerçekleşmiş

Zeytinburnu Transformatör Binası (1945-47) -gerçekleşmiş

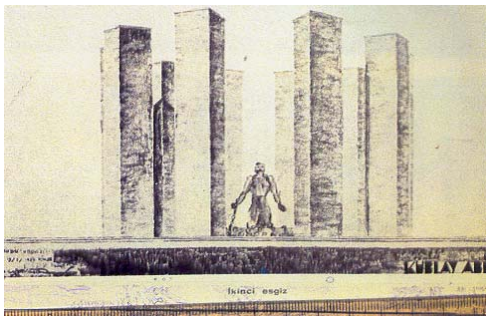
Türk Ticaret Bankası Adapazarı Şubesi (1949-50) -gerçekleşmiş

Türk Ticaret Bankası İkramiye Evleri (1954) -gerçekleşmiş

## 4.1 Kubilay Anıtı Eskizleri (1933)



**Şekil 4.1** Kubilay Anıtı eskizi-1, 1933

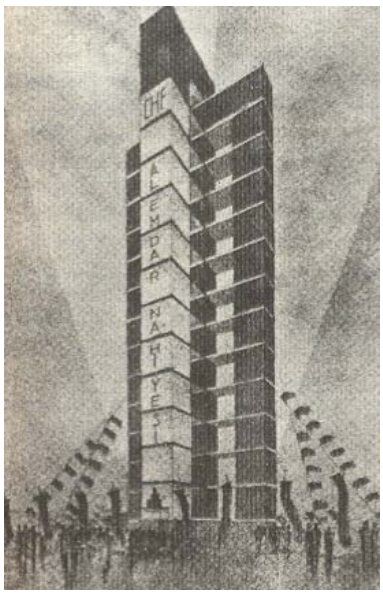



**Şekil 4.2** Kubilay Anıtı eskizi-2, 1933

Arkan'ın Berlin'de eğitim aldığı dönemde yaptığı bu eskizler Cumhuriyet'e karşı yapılmış bir eylem olan Kubilay'ın şehit edilmesinin kınanması bağlamında gerçekleştirilmiştir. Birinci eskizde (Şekil 4.1) U planlı kolonadla tanımlanmış bir mekan yaratılmıştır. Amaç Kubilay'ın anılması için Türkiye'nin dört bir yanından gelecek insanların dolduracağı bir mekan oluşturmaktır (Mimar, 1933, s.82). Kolonlarla oluşturulan mekan kurgusu Poelzig'in 1927-28 yıllarında Berlin'de katıldığı Urbanhafen Meslek Okulları proje yarışması tasarımlarını çağrıştırmaktadır (EK-A.1.A-B). Eskizlerden ikincisi (Şekil 4.2) ise kolonların tek başına ayakta durduğu daha simgesel bir anlatımdır. Her sütunun yurdun bir köşesinden geleceği ve üzerlerinde gönderildiği illerin isimlerinin yazacağı düşünülmüştür. Sütunlarla oluşturulan dairesel mekanın ortasına konumlacak havuz içine ise şehit edilen Kubilay'ın temsili bir heykelinin dikilmesi öngörülmüştür (Mimar, 1933, s.82).

Tanyeli, Arkan'ın anti-kemalist bir hareket olan Kubilay'ın şehit edilmesine bir tepki olarak yaptığı eskizlerin Atatürk'ü etkilediğini belirtmektedir (Tanyeli, 1992).

### 4.2 10. ve 11.yıl geçici-anıt sütunları (1933)





**Şekil 4.3** Seyfi Arkan, Cumhuriyet'in 10. yıldönümü Halk Fırkası Sütunu, 1933, Sultanahmet, İstanbul.

**Şekil 4.4** Seyfi Arkan, Cumhuriyet'in 11. yıldönümü Halkevleri Işık Sütunu, 1934, İstanbul.

Cumhuriyet'in 10. yıldönümü kutlamalarında rejiminin ve ilerlemenin sembolü olarak Türkiye'nin farklı yerlerinde tak ve sütunlar tasarlanmıştır. Bozdoğan soyut geometrik tasarımların, gece aydınlatmalarının ve modernliği simgeleyen öğelerin

kullanımının CHP'nin propaganda tarzına oldukça uygun olduğunu belirtmektedir (Bozdoğan, 2000, s.110). Bu tür yapı tipleri ideolojik eğilimlere cevap verirken aynı zamanda yeni mimarlığın ve yapım tekniklerinin başarıyla uygulandığına dair birer araç olarak da görülmüşlerdir. Sabaudia'daki Lictor Kulesi'de (Torre Littorio) (EK-A.2.C) inşa edildiği 1930'lu yıllarda İtalya'da modern mimarlığın sembolü olarak kabul edilmiş ve Weimar Almanya'sının Siedlung ve konut bloklarına eş görülmüştür (Schumacher, 1991, s.25). 1924-31 yılları arasında Willem Düdok tarafından tasarlanan ve Hilversium'da inşa edilen Belediye Binası da (Hilversium Town Hall) (EK-A.2.B bu dilde yapılmış bir örnektir. Hilversium Belediye Binası'nın 1931 yılında Mimar, Sabaudia kent planlamasının da 1936 yılında Arkitekt dergisinde yer almış olması Türkiye'deki dönem mimarlarının bu yapılara tanışık olduğu fikrini uyandırmaktadır[*]

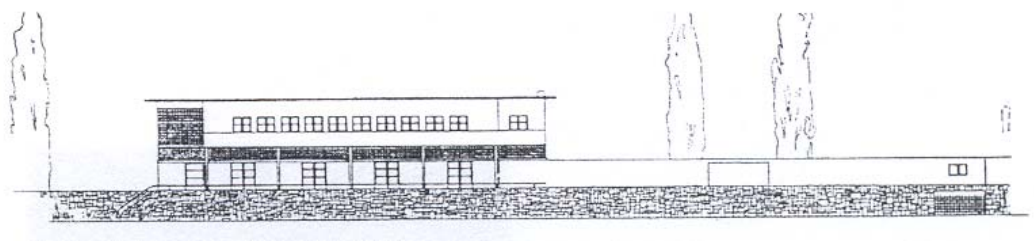
Aralarında Mimar Abidin, Mimar Bedrettin Hamdi, Mimar Behçet ve Rebii'nin da bulunduğu kapsamlı projeye Seyfi Arkan da Cumhuriyet Halk Fırkası sütunuyla (Şekil 4.3) katılmıştır. Sultanahmet Meydanı'nda Divanyolu ve Alemdar caddelerinden de görülebilen sütun 25m yüksekliğindedir ve bir kaidenin üzerindedir. Ahşap bir iskelet üzerine kırmızı kumaş gerilerek ve belli aralıklarla beyaz kumaşlarla kuşatılmıştır (Arkitekt, 1933, sayı.11, s.351).

Arkan 1934 yılında da Cumhuriyet'in ilanının 11 yıldönümü kutlamaları kapsamında "Halkevleri Işık Sütunu" (Şekil 4.4) tasarımını gerçekleştirmiştir. Baştan sona serbest duruyormuş hissi veren yatay düzlemlerin oluşturduğu sütununun geceleri ışıklandırılması düşünülmüştür. Bozdoğan elektrikle aydınlatma, soyut düzlemler ve propaganda yazılarının kullanılmasının 1920'lerde Sovyetler Birliği'nde yapılan konstrüktivist yapıları anımsattığını belirtmektedir (Bozdoğan, 2002, s.111). Tasarım aynı zamanda Schöffler, Schloenbach ve Jacobi'nin, 1926-27 yılları arasında Berlin'de inşa ettikleri Titania Palast Sineması'nın aralıklı siyah beyaz ışıklandırılmış kulesini de çağrıştırmaktadır (EK-A.2.A) 11. yıl Işık Kulesindeki soyut düzlem kullanımları ve bunların havada duruyormuş hissi ise 1925 yılında Paris'te düzenlenen Art Dekoratif Fuarına katılan Mallet-Stevens'in, Turizm Pavyonunu akıllara getirmektedir (EK-A.3.A-B). Bu espriyi Mallet-Stevens mobilya tasarımlarında da kullanmıştır. Yatay uçan düzlemlerin kullanılması Tel Aviv'deki

[*] Hilversium Belediye Binası, Mimar, 1931 no:11-12, s.375-377,
Sabaudia, Arkitekt, 1936, no:3, s.76-78.

Bauhaus esinli apartmanlarda (EK-A.3.C) ve Arkan'ın Hariciye Köşkü bahçe mobilyalarında da (Şekil 4.13) rastladığımız bir öğe olmuştur.

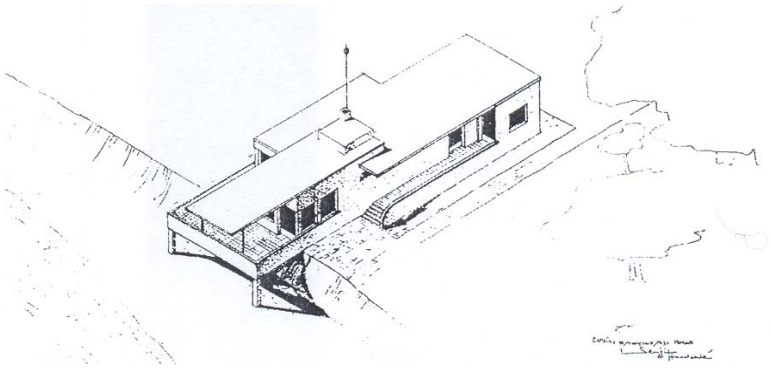
### 4.3 Deniz kenarında bir malikane projesi (1933)



**Şekil 4.5** Seyfi Arkan, Deniz kenarında bir malikane projesi, 1933.

Arkan'ın Berlin'de bulunduğu dönemde tasarlamış olduğu proje (Şekil 4.5) kendi anlatımıyla yalın hatlara fakat zengin mekansal hacimlere sahiptir (Mimar, 1933, s.111). Plan organizasyonu, kolonlar üzerinde taşınan teras ve yapıya ince uzun bir taşlıktan yürünerek girilmesi gibi özellikleri daha sonra tasarlayacağı Makbule Atadan Villası ya da Hariciye Köşkü'nünün tasarım ilkelerine kaynak olacaktır.

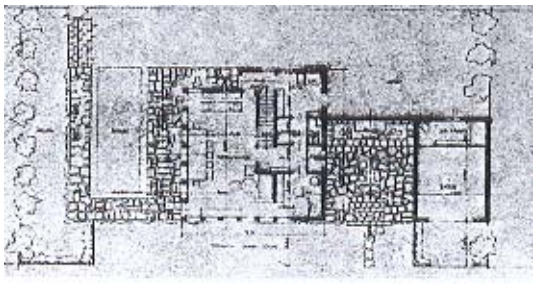
### 4.4 Suadiye sahilinde yazlık villa projesi (1934)

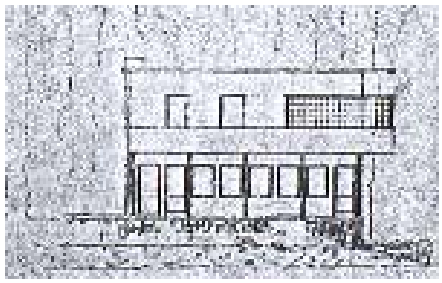


**Şekil 4.6** Seyfi Arkan, Suadiye sahilinde yazlık villa, 1934.

Arkan'ın Berlin'de bulunduğu dönemde tasarladığı bu yapı (Şekil 4.6), biçim dili olarak sonraki tasarımlarına göre yetkin olmasa da öncü olmuştur. Kolonlar üzerinde taşınan geniş teras, bu terası örten düz ve geniş saçak, köşe penceresi kullanımı gibi özellikler sonraki yıllarda tasarlayacağı Makbule Atadan Villası ya da Hariciye Köşkü projelerinin taslağı gibidir. Bahsedilen biçimsel özellikler ise Wright'ın erken dönem villa projelerini çağrıştırmaktadır. Tasarım proje aşamasında kalmıştır.

## 4.5 Ankara'da ev projesi (1934)





**Şekil 4.7** Seyfi Arkan, Ankara'da ev projesi, 1934, plan.

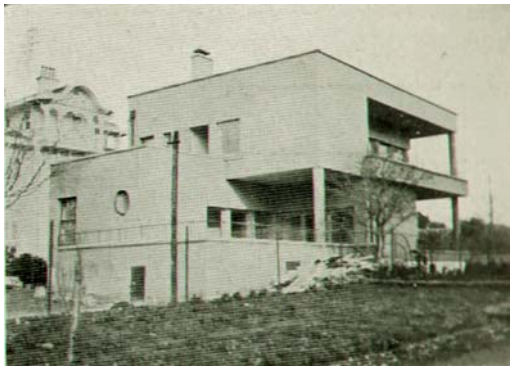
**Şekil 4.8** Seyfi Arkan, Ankara'da ev projesi, 1934, görünüş.

Arkan'ın Berlin'de iken tasarlamış olduğu bu villa projesi (Şekil 4.7-4.8) mimarın kendi raporuna göre Türk ev tipleri için yapmış olduğu etütlerden biridir. Modern mimarlık hareketinin etkilerini ve perspektifini yakalamaya çalıştığını belirten Arkan'ın (Mimar, 1934, sayı:1, s.16) bu ifadesiyle Berlin'de bulunduğu dönemde oranın mimari ortamını takip ettiği sonucuna varılabilir.

## 4.6 Dr. İhsan Sami Evi (1934)

Dr. İhsan Sami Evi, Suadiye'de geniş bir bahçe içerisinde konumlanmış bir villa projesidir (Şekil 4.9-4.10) ve Arkan'ın Türkiye'ye dönüşte gerçekleştirdiği ilk projelerden biridir.

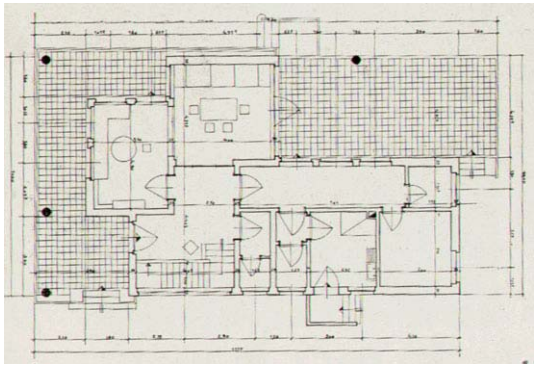


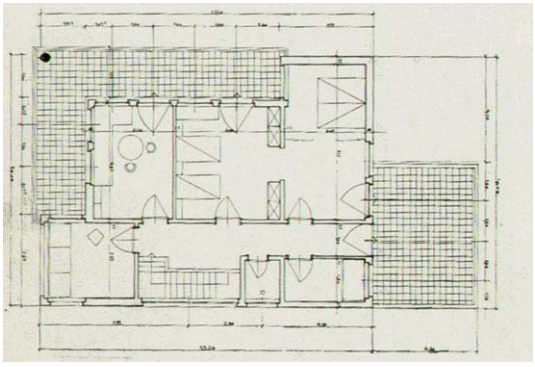


**Şekil 4.9-10** Seyfi Arkan, Dr. İhsan Sami Evi, 1934, İstanbu , genel görünüş.

Yapı genel itibariyle net geometrik kitlelerin bir kompozisyonu gibi durmaktadır. Yapı kitlesindeki boşaltmalar, teraslar ve balkonlar plandan ileri gelen bir iç-dış mekan bütünlüğüne dönüşmüştür. Kitledeki boşaltmalar 1927 yılında Stuttgart'da düzenlenen Weissenhof yerleşkesinde yer alan Le Corbusier ve Pierre Jeanneret örnek konutunu ve diğer uluslararası üslup dilinde tasarlanmış yapıları

çağrıştırmaktadır (EK-A.4.A). Köşede cephenin geriye çekilerek kitlenin salt geometrisinin ön plana çıkarılması Terragni'nin 1927-28 yılları arasında Como'da inşa ettiği Novocomum Apartmanı'nında da görülmektedir (EK-A.4.B ve C). Geniş teras kullanımı ile dış mekanla iç mekan arasında bir ara mekan oluşturulması Arkan'ın yapılarında sıkça kullandığı bir biçimlendirme tavrı olmuştur. Arkan'ın Üçler Apartmanı, Ayhan Apartmanı, Kozlu, Kömür-iş İdare Binası, Dr. Şevket Pek Sağlık Yurdu projelerinde olduğu gibi köşe dönen balkon ve teras biçimlenişi bu yapıda da karşımıza çıkmaktadır. Bu ise bahsedilen yapılara yatayda bir devamlılık sağlamıştır.





**Şekil 4.11** Seyfi Arkan, Dr. İhsan Sami Evi, 1934, İstanbul, zemin kat planı

**Şekil 4.12** Seyfi Arkan, Dr. İhsan Sami Evi, 1934, İstanbul, II. kat planı.

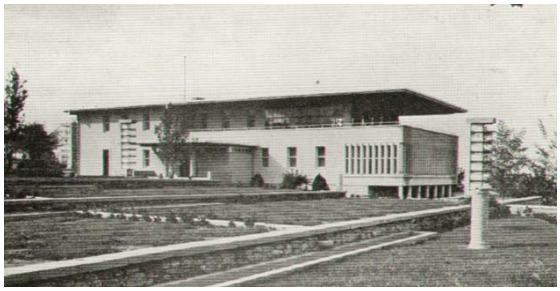
İç mekan işlevine göre şekillenen dış düzen anlayışı, Arkan'ın modernist plan ilkesini benimsendiğini göstermektedir (Şekil 4.11-12). Üçler Apartmanı'nda ve birçok yapısında olduğu gibi dairesel kesitli kolonun açığa çıkarılması ile taşıyıcı strüktürün gizlenmemesi bu yapıda da görülmektedir. Bant halinde devam eden pencere düzeni ve yuvarlak pencere kullanımı ise 1927 yılında gerçekleşen Weissenhof yerleşkesinde yer alan konut örneklerinde oldukça sık kullanılan öğeler olmuşlardır.

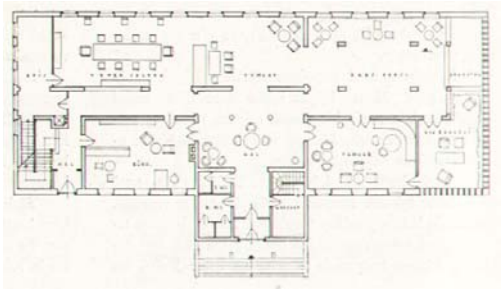
Yapı günümüzde mevcut değildir.

### 4.7 Hariciye Köşkü (1935)

Devlet konukevi olarak tasarlanan yapı aynı zamanda buraya davet edilerek ağırlanacak yabancı misafirlere Türkiye'nin modern yüzünün gösterilmesi gibi ideolojik bir görev de üstlenmiştir. Batur da Erken Cumhuriyet Döneminin modern

mimarlık söylemini Şevki Balmumcu'nun Sergi Evi ve Arkan'ın Hariciye Köşkü (Şekil 4.13) yapılarıyla başlatmaktadır (Batur, 1984, s.1392).

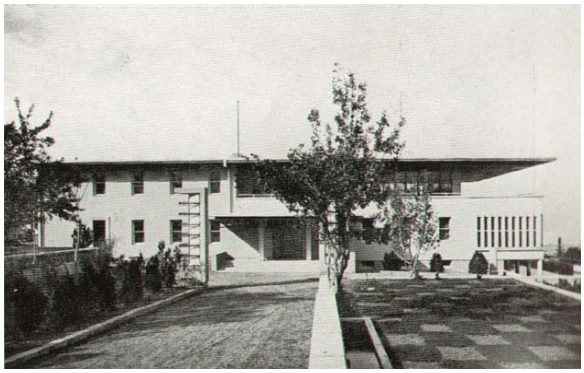




**Şekil 4.13** Seyfi Arkan, Hariciye Köşkü, 1935, Ankara, genel görünüş.

**Şekil 4.14** Seyfi Arkan, Hariciye Köşkü, 1935, Ankara, plan.

Hariciye Köşkü Arkan'ın 1931 yılında Berlin'deki eğitimi sırasında tasarladığı "Suadiye'de yazlık villa" (Şekil 4.6) projesinin daha yetkin bir anlatımı gibidir. Zemin katın kolonlar üzerinde taşınması, geniş terasın üzerini örten, yine kolonlar üzerindeki saçak her iki tasarımın da genel kitle olarak birbirine benzemelerine neden olmaktadır. Üst kattaki geniş terasın üzerini kapatan geniş çatı, kolonlarla taşınan giriş saçağı, sade ve dikaçılı cephe kompozisyonları, iç mekanda iki kat





**Şekil 4.15** Seyfi Arkan, Hariciye Köşkü, 1935, Ankara, yoldan görünüş.

**Şekil 4.16** Seyfi Arkan, Hariciye Köşkü, 1935, Ankara, büro- fümuar ve yemek salonu.

yüksekliğindeki hacimlerin düzenlenmesi gibi özellikler yapının modernist üslupta tasarlandığı fikrini desteklemektedir. Yaşama, yemek, dans ve sigara içme mekanlarının birbirine akışı ve mekanların keskin hatlarla sınırlanmayışı (Şekil 4.14 ve Şekil 4.16) hem Arkan'ın serbest plan ilkesini benimsediğini göstermekte hem de Wright'ın erken dönem villa projelerini akla getirmektedir İkinci katın geriye çekilerek geniş olan saçağın daha da vurgulanması yine Wright'in 1893 yılında River Forest'ta gerçekleştirmiş olduğu Winslow Evi ve 1907-09 yılları arasında inşa ettiği

Chicago'daki Robie Evi'nde de (EK-A.5.A) güçlü bir şekilde hissedilen öğelerdir. Arkan, Arkitekt'te yayımlanan proje raporunda "eski Ankara evleri gibi geniş saçaklı ve diğer yeni yapılan Ankara evlerine benzemeyen ve Ankara havasına uygun" bir tasarım yaptığını belirtmektedir (Arkitekt, 1935, sayı.11-12, s.311). Tanyeli de bu ifadeyi baz alarak, hafif eğimli ve geniş saçaklı çatısı ve ½ oranında kullanılan giyotin pencerelerin halk konut geleneğine atıfta bulunduğunu belirterek, bu yapının yerel ve modern söylemi uzlaştırmaya çalışan, inşa edilmiş ürünlerden biri olduğuna değinir (Tanyeli, 1992, s.90). Özkan ise geniş ve sürekli cam yüzeylerin, derin saçakların, yapının yatay ve düşey düzlemlerinin Türkiye'de oluşmaya başlayan yeni yapı dilinin öncülüğünü üstlendiğini belirtmektedir (Özkan, 1992, s.87).

Arkan, Hariciye Köşkü'nde Bauhaus ekolünün bir yaklaşımı olan "Gesamkunstwerk" yani bir yapıyı tümel olarak ele alma prensibini benimsemiştir. Arkan, Üçler Apartmanı, Florya Deniz Köşkü, Makbule Atadan Evi ve Tahran'daki Türk Büyükelçiliği yapılarında da aynı yolu izlemiştir. Tüm iç donanım, detaylar ve mobilyaları kaliteli malzemeden kendisi tasarlamış, ayrıca dış çevreyi ve kentsel ölçeği de gözönünde bulundurmuştur. Köşkün bahçesinde bulunan bahçe mobilyasının yatay düzlemlerin serbestçe duruyormuş hissi yaratan ifadesi, Arkan'ın daha önceki 11. yıl Cumhuriyet Halk Fırkası Sütununda ve Mallet-Stevens'in 1925 yılında Paris Dekoratif Sanat Sergisine katıldığı Turizm Pavyonunda da görülmektedir.

Yapı günümüzde halen mevcuttur.

### 4.8 Florya Deniz Köşkü (1935)

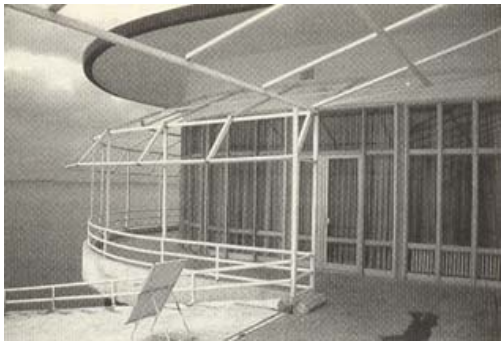


**Şekil 4.17-18** Seyfi Arkan, Florya Deniz Köşkü, 1935, İstanbul, genel görünüş.

Florya Deniz Köşkü, Florya Halk Plajı yanında Atatürk'ün yaz aylarında kalabilmesi amacıyla yapılmıştır.

Florya Deniz Köşkü, karaya yaklaşık 90 metrelik bir yürüyüş yoluyla bağlanmaktadır (Batur, 1993-94). Karayla denizin birleştiği nokta ise düşey bir öğe ile vurgulanmıştır (Şekil 4.19). Deniz üzerine kolonlarla yükseltilerek yerleştirilen yapı, yalın geometrisi, teras çatısı, yatay prizmatik kitlesi ile rasyonalist bir çizgidedir. Kabul salonu olan ana kütlenin camdan dairesel biçimlenişi ekspresyonist mimarinin vokabülerine atıfta bulunurken, yapıya plastik bir etki de katmıştır (Şekil 4.20). Yapı Erich Mendelsohn ve Serge Chermayeff'in 1933-35 yılları arasında İngiltere Bexhill'de gerçekleştirdikleri De La Warr Pavyonu gibi diğer modernist binaları çağrıştırmaktadır (EK-A.6.D). Bu biçimleniş aynı zamanda akla Terragni'nin 1927-28 yılları arasında inşa edilen Novocomum Apartmanının dairesel cam çıkmalı balkonlarını da getirmektedir (EK-A.6.E). Poelzig'in 1928 yılında Frankfurt'ta





**Şekil 4.19** Seyfi Arkan, Florya Deniz Köşkü, 1935, İstanbul, yürüyüş yolu.

**Şekil 4.20** Seyfi Arkan, Florya Deniz Köşkü, 1935, İstanbul, cepheden bir ayrıntı.

gerçekleştirmiş olduğu I.G. Farben-Endüstri Yönetim Binası'nın sergi salonunun geniş cam yüzeyli dairesel biçimlenişi ise daha erken dönemlere ait bir örnektir (EK-A.6.C).

Bozdoğan, uzun ve açık koridorun (Şekil 4.19), bir sıra dairesel pencerenin (lombarlar) (Şekil 4.18) ve kullanılan beyaz metal parmaklıkların doğrudan bir transatlantik imajı verdiğini belirtmektedir (EK-A-6.A) (Bozdoğan, 2002, s.143). Le Corbusier ile anılan makine estetiği bağlamında transatlantik estetik çizgilerine (Vers une Architecture) yakın duran yapının biçim dili, Mallet-Stevens'in Paris'te 1937 yılında gerçekleşen Sanat ve Teknik Fuarı'ndaki pavyonunda da kullanılmıştır (EK-A.6.B). Bu bilgi ise Arkan'ın mimari dilinin Avrupa mimarlığının gelişimiyle paralellik gösterdiği yönünde bir izlenim uyandırmaktadır. Tüm bu Avrupa mimarlığına göndermelerden sonra yapının yerel dille bağlantısı üzerinde de durmak doğru olacaktır. Akcan, yapının bir köprüyle karaya bağlanan, deniz üzerinde yüzer

gibi duran ve yaz aylarında kullanılan geleneksel Osmanlı hamamlarını andırdığını belirtmektedir (Akcan, 2005, s.44).

### 4.9 Üçler Apartmanı (1935)

1920'lerin sonlarında Ankara'ya taşınan bürokrat, devlet memuru ve yabancı elçilik ve personelleri için konut ihtiyacı apartman yapılarıyla giderilmeye çalışılmıştır. İstanbul'da zaten var olan apartman yapı tipi, Ankara için yeni bir olgu olmuştur. Eski yerleşim kale eteklerindeki tek katlı konutlardan oluşurken, apartman tipolojisindeki kira evleri Atatürk Bulvarı çevresinde yer bulmuştur (Bozdoğan, 2002, s.250). İstanbul ise daha 19. yy sonlarından itibaren bu yapı tipi ile tanışmış, özellikle Galata, Pera, Taksim ve Şişli gibi daha ticari ve kozmopolit semtlerde örnekleri görülmüştür. Asimetrik kompozisyonlar, sürekli pencere denizlikleri, geniş balkonlar, bant, köşe ve dairesel pencere kullanımı, Mendelsohn ve Scharoun mimarlığından esinlenilen yuvarlak köşe biçimlenişleri dönemin apartman tasarımlarının vokabülerini oluşturmuştur. Yeni yapım teknikleri ve malzemeleri kullanılmış, rasyonalist ve işlevsel tasarım kriterleri benimsenmiştir.





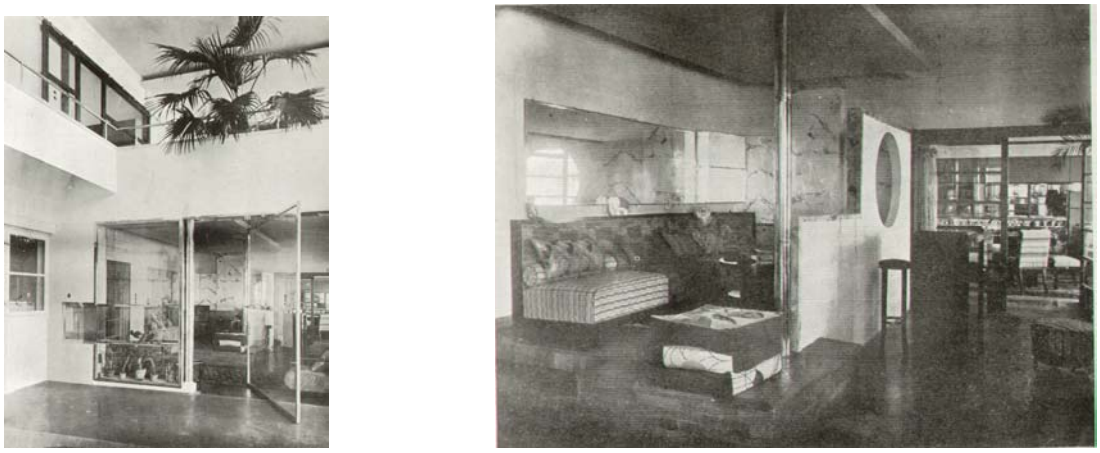
**Şekil 4.21** Seyfi Arkan, Üçler Apartmanı, 1935, Ayazpaşa- İstanbul, genel görünüş.

**Şekil 4.22** Mimar Hüsnü, Mühendis Fescizade İbrahim Galip Bey Apartmanı, 1931, Üçler Apartmanı eklenmeden önce.

Üçler Apartmanı 1935 yılında, 1931 yılında Mimar Hüsni tarafından tasarlanan ve inşa edilen İ.Galip Bey Apartmanı'nın (Şekil 4.22) üzerine bir teras katı ve yanına yeni bir apartman eki olarak tasarlanmıştır (Arkitekt, 1935, sayı:5, s.129). Arkan'ın, kendi mimari vokabülerinin öğelerini uygulaması yanında, mevcut olan yapıyla da cephe ve plan organizasyonu bakımından uyumlu bir karakter gösterdiği söylenebilir. İ.Galip Bey Apartmanı'nın balkonlarında devam eden suni taştan yapılan silmeler

Üçler Apartmanı'nda da devam etmiş bu da yapıda sürekliliği sağlamıştır (Şekil 4.21).

Ayrıca bu etki dönemin İstanbul apartmanlarında rastladığımız, devam eden yatay ya da düşey silmeler ile Art Deco biçim diline de göndermeler yapmaktadır. Omay'a göre, Arkan'ın bu yapıya en özgün katkısı üst kata eklenen İ. Galip Bey katındaki merdivenle ulaşılan düz saçak örtülü, kolonadlı terastır. Bugün duvar örülerek iç mekana katılmış olan bu bölüm, yapıldığında yapının görünüşünü hafifletmiştir (Omay, 2002, s.117). Teras saçağının kolonlarla taşınarak yapının hafifletilmesi hissi Le Corbusier'nin 1927 Weissenhoff yerleşkesinde yer alan konut örneğinde (EK-A-7.A), Terragni'nin 1939'da Como'da gerçekleştirdiği Casa Giuliani Frigreio'da (EK-A.7.B) ve Casa Pedraglio'da görülmektedir. Bu biçimleniş yapıya estetik katkı sağlarken, aynı zamanda yeni yapım teknikleri ve malzeme özelliklerinin de ifade

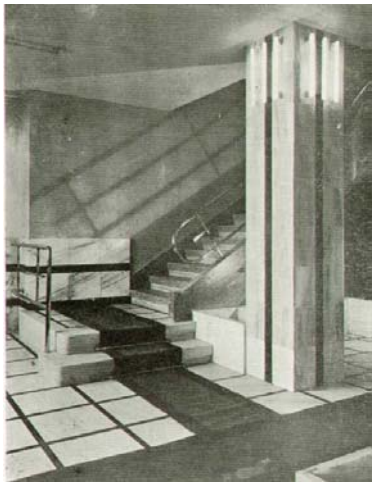


**Şekil 4.23 -24** Seyfi Arkan, Üçler Apartmanı, 1935, İstanbul, iç mekan.

aracı da olmuştur. Binanın bodrum, zemin ve en üst katı altı odalı tek daire, aradaki dört kat ise alt katta salon üst katta yatak odalarının bulunduğu dubleks iki daire olarak tasarlanmıştır (Arkitekt,1935, sayı:5, s.130). Tanyeli bu yapı bağlamında Arkan'ın, modernist söyleminin vokabüler düzeyinde kalmadığını ve "n" boyutlu mekan kavramını başarıyla uyguladığını belirtmektedir (Tanyeli, 1992, s.90).

Modern mimarlığın biçim dilinde oldukça sık rastlanan köşe penceresi, yuvarlak pencere kullanımı bu yapıda da görülmektedir. Ayrıca balkonlarda gizlenmeyen dairesel kesitli kolonlar Art Nouveau üslubundan itibaren başlayan ve modern mimarlığın da parametreleri arasına giren malzeme ve teknikte dürüstlük ilkesini akıllara getirmektedir.

Arkan bu yapısında da "Gesamkunstwerk" ilkesiyle tüm mobilyaları kendisi tasarlamış, var olan yapı ile yeni yapının arasında bir bahçe ve havuz düzenleyerek yine bütünsel bir tasarım yaklaşımında bulunmuştur. İç mekan için tasarlanan mobilyalar Art Deco ve Bauhaus esinlidir. Batur buna ek olarak Arkan'ın iç





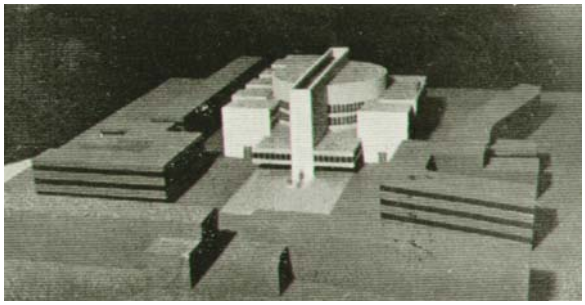
**Şekil 4.25** Seyfi Arkan, Üçler Apartmanı, 1935, İstanbul, Apartman girişi,.

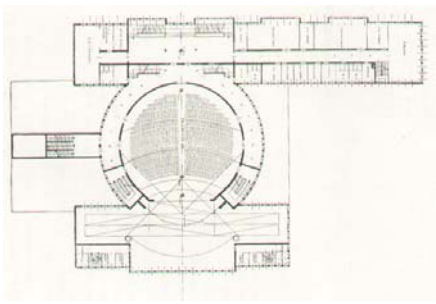
**Şekil 4.26** Seyfi Arkan, Üçler Apartmanı, 1935, İstanbul, İ.Galip Bey katı holü.

mekandaki halı gibi desenli döşeme kullanımının Horta'nın malzeme tasarımlarını anımsattığını belirtmektedir (Batur, 2004). Apartman giriş holündeki grid düzende siyah-beyaz mermer kullanımı (Şekil 4.25) ve İ.Galip Bey katında dairesel desenli siyah-bej ksilolit döşeme tasarımı (Şekil 4.26) bu fikri destekler niteliktedir. Horta'nın Tassel Evi'nin giriş holünde de benzer dilde döşeme tasarımı bulunmaktadır.

Yapı günümüzde mevcuttur.

## 4.10 İstanbul Tiyatro ve Konservatuvarı Uluslararası yarışma projesi (1935)





**Şekil 4.27** Seyfi Arkan, İstanbul Tiyatro ve Konservatuvarı Uluslararası yarışma projesi, 1935, maket fotoğrafı.

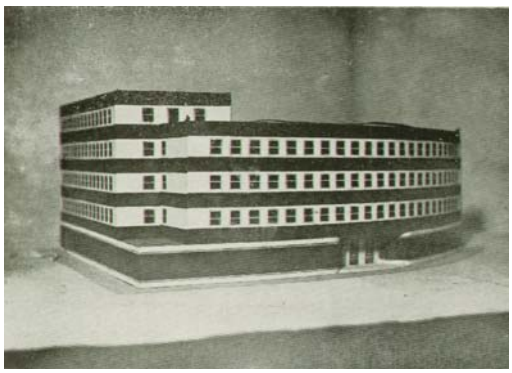
**Şekil 4.28** Seyfi Arkan, İstanbul Tiyatro ve Konservatuvarı Uluslararası yarışma projesi, 1935, plan.

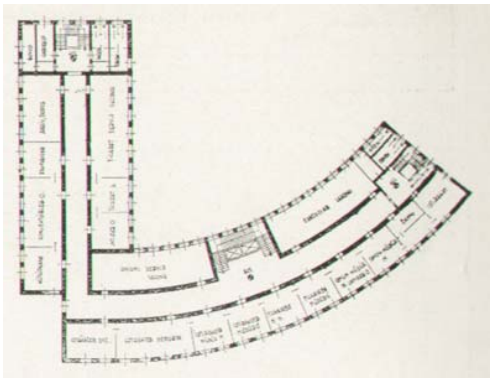
İstanbul Belediyesi tarafından, Şehzadebaşı'nda bir tiyatro ve konservatuvar binası ve önünde 16 Mart Şehitleri abide meydanı tasarımı için 1935 yılında uluslararası bir yarışma açılmıştır. Yarışmaya 81 proje katılmış, bu projelerden Hans Poelzig'in tasarımı birinci seçilmiştir (Arkitekt, 1935, sayı:1, s.1)

Arkan'ın tasarımı ise daha önce gerçekleştirdiği yapı tiplerinin biçim dillerinden farklıdır. Yapı, yataylığı, yayvan bir şekilde zemine oturması, tekrar eden küçük açıklıklı pencere düzeni (Şekil 4.27) ile totaliter mimarlığa özgü anıtsal bir dışavurum olarak karşımıza çıkmaktadır. Tam bir dairesel plana sahip silindirik tiyatro kitlesinin düşey etkili net bir dikdörtgenler prizması ile kesildiği hissi uyandıran yapının (Şekil 4.28), biyomorfik ve plastik etkisi nedeniyle de ekspresyonist dile yaklaştığı söylenebilir. Yapı bu etkisiyle, 1930-33 yılları arasında hocası olan ve aynı zamanda yanında staj yaptığı Poelzig'in, 1929 yılında Berlin-Charlottenburg'da tasarladığı Öğrenci Yurdu projesinin biçimsel diline yakın drumaktadır (EK-A.8.A).

### 4.11 Sümerbank Proje Yarışması (1935)

Sümerbank tarafından Ankara'da Cumhuriyet alanında Sümerbank Binasının tasarımı için 1935 yılında bir yarışma açılmıştır (Arkitekt, 1935, sayı:3 s.68). Yarışmaya "Yerli malı" rumuzuyla katılan Arkan'ın projesi birinci seçilmiş fakat uygulanmamıştır. Kitle itibariyle ağır bir görünüşe sahip olan tasarım, tekrar eden aynı tip pencere düzeni ile Alman totaliter mimarlık örneklerini anımsatmaktadır (Şekil 4.29). Dairesel bir biçimleniş gözleri plastik, biyomorfik ve tek defaya özgü tasarımlar sunan ekspresyonizmin tasarım ilkelerine çevirmektedir. Farklı



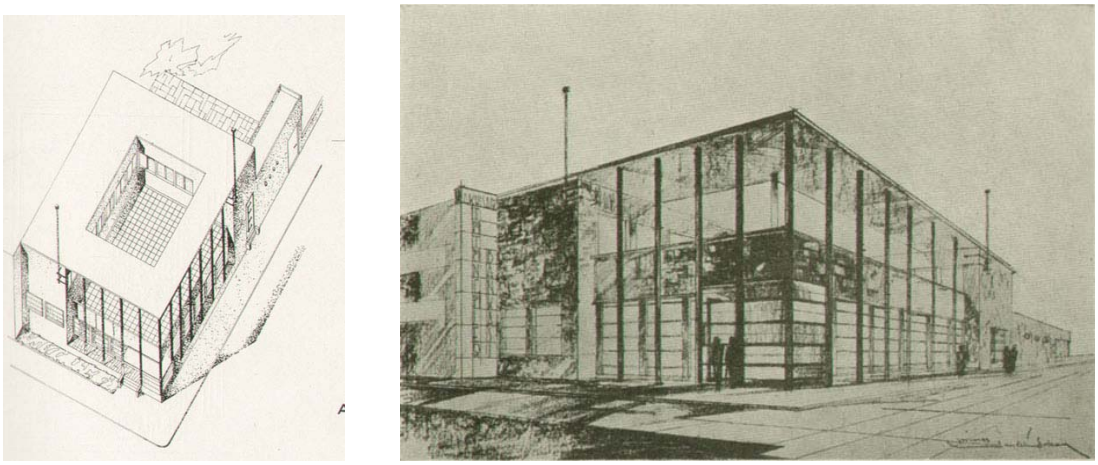


**Şekil 4.29** Seyfi Arkan, Sümerbank Proje Yarışması , 1935, maket fotoğrafı.

**Şekil 4.30** Seyfi Arkan, Sümerbank Proje Yarışması , 1935, plan.

yüksekliklerde prizmatik bir kitlenin eğrisel bir formla yumuşatılması ve genel görünüm olarak eğrisel biçimlenişin ön plana çıkması Mendelsohn'un 1929 yılında Berlin'de düzenlenen Friedrichstrasse Ofis Binası (EK-A-9.A) yarışma projesini akıllara getirmektedir (James, 1997, s.129). Bu eğrisel biçimlenişler daha erken dönemlerde Poelzig'in 1911 yılında Breslau'da gerçekleştirdiği Geschäftshaus yapısında da karşımıza çıkmaktadır (EK-A.9.B). Dış cephede doğal Ankara taşı, uzun band şeklinde devam eden beyaz kısımlarda ise Hacı Bektaş mermerinin kullanımı, Arkan'ın malzeme seçimi ve çeşitliliği konusunda dönem için farklı denemelerde bulunduğu yönünde fikir vermektedir (Arkitekt, 1935, sayı:3, s.72) Tasarım ilkeleri konusunda Arkan'ın yarışma raporunda da üzerinde durduğu gibi şehircilik prensiplerinin ve çevresel verilerin gözönünde bulundurulmuştur (Arkitekt, 1935, sayı:3, s.72).

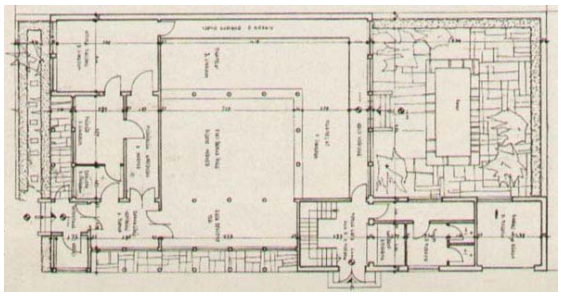
### 4.12 Akhisar Tütüncüler Bankası (1935)

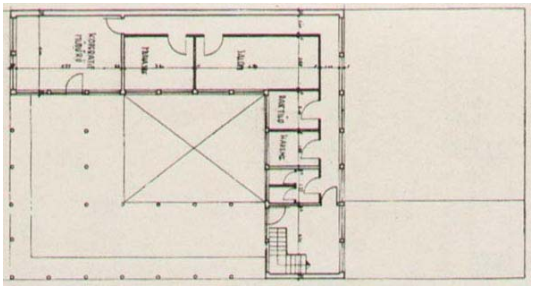


**Şekil 4.31-32** Seyfi Arkan, Akhisar Tütüncüler Bankası, 1935, perspektif.

Akhisar Tütün Tüccarları Birliği için tasarlanan fakat gerçekleştirilmeyen yapı Tanyeli için Türkiye hatta dünya için bir atılımdır (Tanyeli, 1992, s.90). Tasarıma bu övgüyü getiren özelliği ise yakalanılan iç mekan-dış mekan ilişkisidir. Hem iç, hem de dış mekana ait olan yarı açık-yarı kapalı alanlar, bir arakesit-geçiş mekanı oluşturmuştur (Şekil 4.33-34).

Binanın bibirine komşu iki cephesinde iki kat boyunca yükselen kolonlar, hem üst katta oluşturulan terası yarı şeffaf bir şekilde sınırlandırmakta hem de taşıdığı saçakla bu mekanı daha da tanımlı hale getirmektedir (Şekil 4.31-32). Saçağın ana kitleden kopartılarak zarif kolonlar ile taşınması İtalyan rasyonalist mimarlığında ve pürist



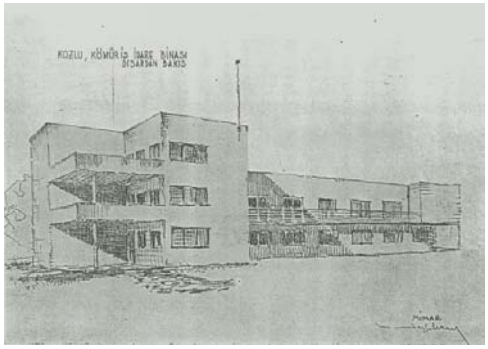


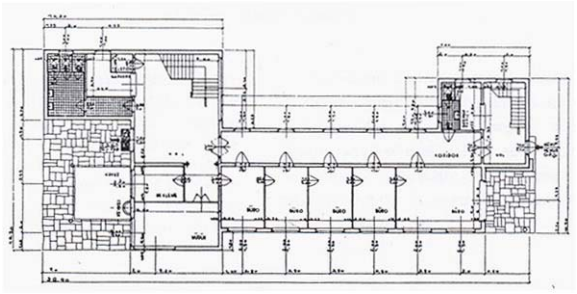
**Şekil 4.33** Seyfi Arkan, Akhisar Tütüncüler Bankası, 1935, Zemin kat planı.

**Şekil 4.34** Seyfi Arkan, Akhisar Tütüncüler Bankası, 1935, I. Kat planı.

dildeki erken dönem modern mimarlık örneklerinde karşılaştığımız bir biçimlendirme tavrıdır. Terragni'nin 1936-37 yıllarında Seveso'da gerçekleştirdiği Villa Bianca'da (EK-A.10.A) ya da Casa Giuliani-Frigerio yapısında bu biçimleri görmek mümkündür. Aynı şekilde Le Corbusier''in 1927 Weissenhof yerleşkesinde yer alan örnek konutunda da (EK-A.10.B) benzer yaklaşım söz konusudur.

## 4.13 Zonguldak Kozlu'da Kömür-İş İdare Binası (1935)





**Şekil 4.35** Seyfi Arkan, Zonguldak Kozlu'da Kömür-İş İdare Binası, 1935, perspektif.

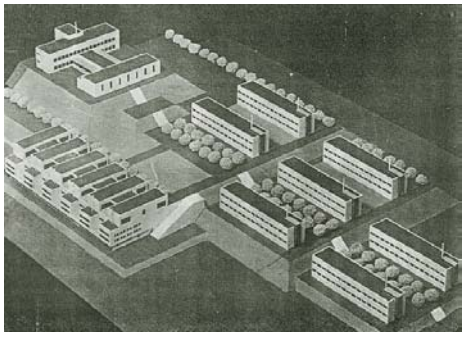
**Şekil 4.36** Seyfi Arkan, Zonguldak Kozlu'da Kömür-İş İdare Binası, 1935, plan.

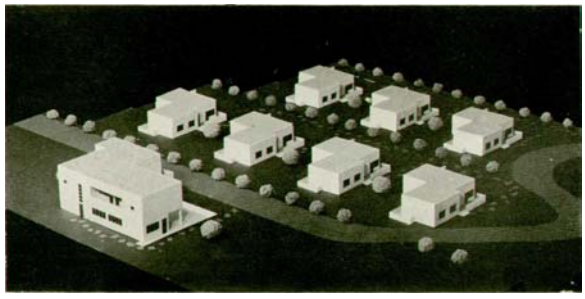
Zonguldak Kozlu'da idare binası olarak tasarlanan yapı üç katlıdır (Arkitekt, 1935, sayı:5, s.147). Havuzlu ve üstü örtülü geniş bir taşlıktan giriş verilen bina işlev ön planda tutularak tasarlanmıştır (Şekil 4.36). Büroların önlerinde boydan boya düzenlenen teraslar memurların dinlenme saatlerinde kullanmaları düşünülmüştür. Üçler Apartmanı ve diğer birçok yapısında olduğu gibi, bu yapıda da gizlenmeyen yuvarlak kesitli kolonlar ve teras düzenlemeleri ile iç-dış mekan bütünlüğü yakalanmaya çalışılmıştır. Böyle bir uygulama yeni yapım tekniklerinden ve betonarmeden en iyi şekılde yararlanılmaya çalışıldığının da ifadesi olmaktadır.

Genel olarak yalın geometrik bir kitleye sahip olan yapının rasyonalist ilkelerle tasarlanmış olduğu kabul edilebilir.

### 4.14 Zonguldak Kozlu'da Amele Evleri, İlkokul, mutfak ve çamaşırlık binası (1935)

Tekeli, Cumhuriyet rejiminde ulus bilincinin yaratılması ve ulusun inşası bağlamında iki strateji izlendiğinden bahsetmektedir. Bunlardan birincisi, ülke mekanının bir ulus-devlet mekanına dönüştürülmesi, ikincisi ise, kentlerin modernitenin yeri (place) olarak düzenlemesidir (Tekeli,1998, s.4). Yeni kurulmuş ve inşası devam eden Cumhuriyet Türkiyesi'nde ilerlemeci politikaların ve muasır medeniyetlere erişme idealini ifade görevini mimarlık üstlenmiştir. Ankara başta olmak üzere ülkenin tüm şehirlerinin aynı oranda kalkınması hedeflenmiştir. Bu doğrultuda kentin bir bütün olarak düşünülmesi ve planlanması bir ideal olmuştur. Ancak bu noktada Ankara'nın Jansen tarafından planlaması dışında diğer kentler için tasarlanmış bir şehir planından bahsetmek güçtür. Yeni kurulmakta olan bir devletin barınma ihtiyacına hızlı ve rasyonel çözümler bulabilecek lojman ya da toplu konut programlarından ve bu doğrultudaki uygulamalardan bahsetmek de güç görünmektedir. 1935 yılından sonra, önce Martin Wagner'in sonra Bruno Taut gibi Weimar konut programlarının başarılı uygulayıcılarının Türkiye'ye gelmiş olması değerlendirilememiş, büyük ölçekli, çokbirimli lojman denemeleri yapılmamıştır (Bozdoğan, 2002, s. 241). Bahçe içinde villa ya da 3-4 daireli kira evleri, yani apartman yapı tipi üzerinde yoğunlaşılmış, mimarlık şehircilik boyutundan çok, tek yapı üzerinden ilerlemeye çalışmıştır. Bu tür çelişkilerin yaşandığı dönemde sıradışı denemeler de yapılmış fakat bu tutum yaygınlaşmamıştır.



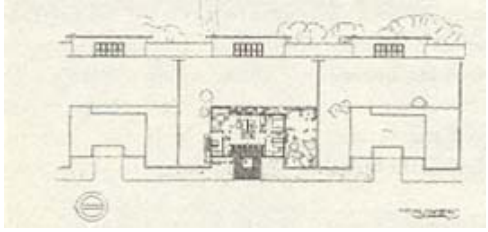


**Şekil 4.37** Seyfi Arkan, Zonguldak-Kozlu'da M.K.I Amele Evleri yerleşkesi, 1935, maket fotoğrafı

**Şekil 4.38** Seyfi Arkan, Zonguldak-Kozlu K.İ.A.Ş Kömür-İş İşçi Evleri yerleşkesi,1936, maket fotoğrafı.

Arkan'ın **Zonguldak Kozlu'da** gerçekleştirmiş olduğu yerleşim bu tür örneklerden biridir. Arkitekt dergisinde de yer verildiği gibi Kozlu yerleşmesi (Şekil 4.37) Cumhuriyet kentlerinin yeni çehresini çizen ve modern görünüm sağlayan bir tasarım olarak kabul edilmiştir (Arkitekt, 1935, sayı:9, s.253). Bozdoğan bu yerleşimin plan düzeninin, Alman öncülerin rasyonel planlama kavramlarını yansıttığından bahsetmektedir. Her tip asgari boyutta tutulmuş, okul, çamaşırhane ve bir ortak mutfak da plana dahil edilmiştir (Bozdoğan, 2002, s.241). Batur ise teras örtülü, az açıklıklı, ekonomik, minimum alan çalışmalarına oturan bu yerleşimi öncü bir tasarım olarak görmektedir (Batur, 1984, s.1392). Yerleşim planındaki konut örneklerinin de, tasarım ilkeleri açısından Almanya'daki "Siedlung" anlayışına yakın bir dile sahip olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Gerçi Arkan'ın Almanya'da öğrencisi olduğu ve yanında staj yaptığı sıralarda Poelzig'in, 1932 yılında Berlin-Dahlem'de tasarlamış olduğu tek katlı evler (Flachbausiedlung) yerleşkesinin plan ilkeleri doğrultusunda Arkan'a ilham vermiş olduğu söylenebilir (EK-A.13.C). Ancak bu yerleşim modelinin yalnızca Poelzig'e bağlanması doğru değildir. Avrupa'da modern mimarlık ilkelerinin hüküm sürdüğü dönemde endüstrileşme ile kendini gösteren bu yerleşimlere oldukça sık rastlanmaktadır. Tony Garnier'in 1917 yılında tasarladığı "Endüstri Şehri" (Cite Industrielle) (EK-A.13.A) projesinden, Le Corbusier'in 1924 yılında tasarladığı Pessac'daki konut yerleşimine (EK-A.13.B) kadar giden bir geçmişten bahsetmek mümkündür. Ancak bu noktada Poelzig üzerinde durulması bu projenin yapıldığı sırada Arkan'ın da Berlin'de bulunması nedeniyledir. Sayar, Arkan'ın Berlin'de bulunduğu dönemde kendisini bursla gönderen Maarif Bakanlığı'na okullar, stadyumlar ve işçi mahalleleri hakkında yaptığı incelemeleri rapor haline getirerek gönderdiğini belirtmektedir (Sayar, 1992, s.96). Almanya gibi toplu konut ve lojman uygulamaları konusunda oldukça zengin örneklere sahip bir ülkede yapılan araştırmalar, Arkan'ın bu konuya neden çağdaşlarından daha ilgili olduğunu açıklayabilir.

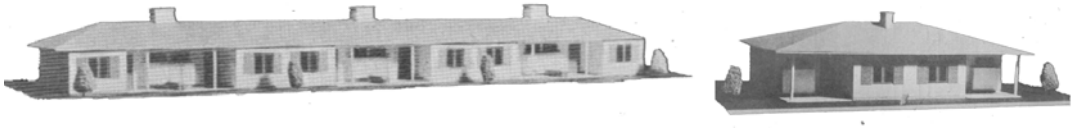




**Şekil 4.39** Seyfi Arkan, Ankara için ucuz aile evi tipi, 1933, perspektif.

**Şekil 4.40** Seyfi Arkan, Ankara için ucuz aile evi tipi, 1933, plan.

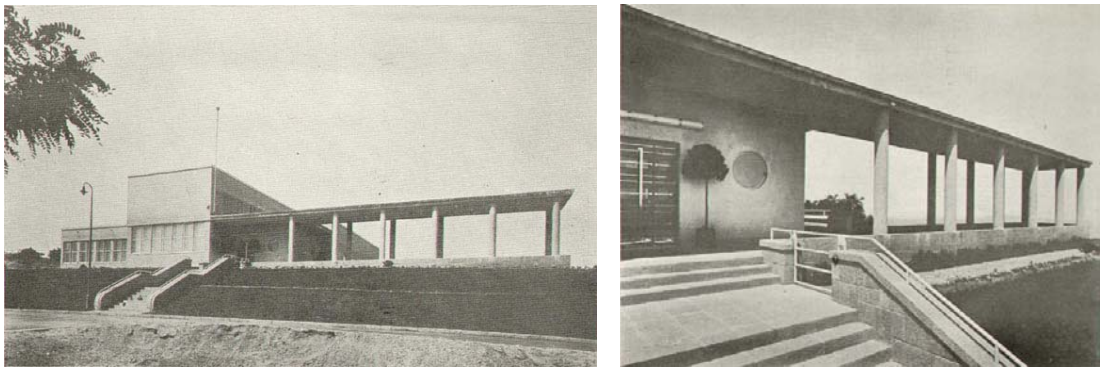
Arkan'ın 1933 yılına Mimar dergisinde yayımlanan **"Ankara için ucuz aile evi tipi"** projesi ise rasyonalist ilkelerle çözümlenmiş modernist dile yakın bir tasarımdır (Şekil 4.39-40). Amaç ucuz, hızlı bir üretimle Avrupa'daki standart çözümlü toplu konut ilkelerine yaklaşmaktır. Ancak konutun bahçe duvarıyla sınırlandırılması, tasarımın tek yapı ölçeğinde kaldığına dair fikir uyandırmaktadır.



**Şekil 4.41-42** Seyfi Arkan, Adana'da ucuz evler mahallesi, 1939, maket fotoğrafları.

**Adana'da** 1939 yılında uygulanan "**ucuz evler mahallesi"** projesinin, Arkitekt dergisinde yayımlanan raporunda, projede şehircilik ilkelerinin ön planda tutulduğu ve bunun ülke çapında yaygınlaşması gereken bir anlayış olması gerektiği vurgulanmıştır (Arkitekt, 1939, sayı.1-2, s.33). Ayrıca aynı raporda Adana'nın güneyde bir şehir olmasından kaynaklanan iklimsel sorunların gözönünde bulundurulduğu da gözden kaçmamaktadır. İkili ya da üçlü bitişik evler, sıra evler ya da tip evler gibi alternatifli planların oluşturulduğu tasarımda standartlaşmaya yönelik bir eğilimin olduğu sezilmektedir. Raporunda da belirtildiği gibi küçük ölçekteki bu yapılarda ülke çapında yaygınlaştırılmaya çalışılan yeni inşaat sisteminin uygulanması düşünülmüştür. Bu veriler ise modernist şehir tasarımın ilkelerini anımsatmaktadır.

## 4.15 Makbule Atadan Evi (1936)



**Şekil 4.43** Seyfi Arkan, Makbule Atadan Evi, 1936, Ankara, genel görünüş.

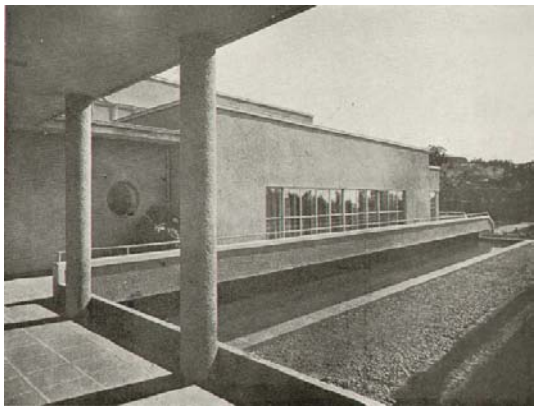
**Şekil 4.44** Seyfi Arkan, Makbule Atadan Evi, 1936, Ankara, giriş ve kolonadlı yol.

Projenin ilk ve ikinci versiyonu ara ile 1935 yılında Arkitekt dergisinde yer almış, yapı inşa edildikten sonra ise 1936 yılında çok sayıda fotoğraf anlatımıyla tekrar aynı dergide yayımlanmıştır.

Atatürk'ün kız kardeşi Makbule Atadan için tasarlanan yapı, Atadan'ın ölümünden sonra Misafir ve Başvekil Köşkü olarak kullanılmıştır. Hariciye Köşkü gibi Makbule Atadan Evi de Arkan'ın Berlin'de iken tasarladığı "Suadiye'de yazlık villa" (Şekil 4.6) projesinin biçimsel diline yakındır. Evin ana kitlesine eklemlenen kolonadlı yol ve yapının bir platform üzerine yükselmesi gibi özellikler bu fikri destekler niteliktedir. Her iki tarafında da havuz bulunan ve sütunlar üzerinde geniş bir saçakla tanımlanan yol yapının en özgün öğesidir (Şekil 4.43-44). Saçak gibi yarı kapalı mekan tanımını üstlenen elemanların kullanımı modernist dildeki yapılarda sıkça görülmektedir. Aslanoğlu, Mies'in Barselona Pavyonunda mekanları tanımlayan içle dışı bağlayan duvarların Arkan'ın villasında üstü kapalı kolonadlara dönüştüğü yorumunda bulunmaktadır (Aslanoğlu, 1992, s.95). Tanyeli ise örtülü ya da yarı örtülü teraslarla dış mekandan iç mekana geçilmesinde Arkan'ın hiyerarşik bir etki yarattığını ve arakesit bir mekan oluşturduğunu belirtmektedir (Tanyeli, 1992, s.90). Yıllar sonra Venezuela'da 1947 yılında Carlos Raul Villanueva tarafından gerçekleştirilen Escula Tecnica Industrial yapısında (EK-A.11.A) ve 1948 yılında Walter Gropius'un Massachussets'te gerçekleştirdiği Harward Üniversitesi'nde de (EK-A.11.B) bu öğenin kullanıldığı görülmektedir.

Suyun yapıyla beraber düşünülmesi ve tasarımın bir parçası olarak görülmesi Arkan'ın bir biçimlendirme tavrı olarak kabul edilebilir (Şekil 4.45). Havuz gibi bir öğenin somut olarak kullanımı dışında bir yolu tanımlayan ya da yapıya cephe boyunca eşlik eden bir tasarım elementine dönüşmesi zamanına göre oldukça avangard bir yaklaşım olarak yorumlanabilir. Aslanoğlu, cephe boyunca su öğesi ve çevre-yapı ilişkisinin Mies'in 1929-30 yıllarındaki tasarımlarında sıkça başvurduğu bir biçimlendirme tavrı olduğunu belirtmektedir (Aslanoğlu, 1992, s.95).

Düz çatı, geniş cam yüzeyler, şerit, köşe ve dairesel pencereleri gibi biçimsel dış etkiler yine 1927 yılında Weissenhof yerleşkesinde yer alan modernist konutların özelliklerini taşımaktadır. Binanın subasman ve merdivenleri doğal Ankara taşıyla kaplanması, cephede edelputz sıva kullanılması ise yine Arkan'ın malzeme seçiminde farklı denemelerde bulunduğunu göstermektedir.

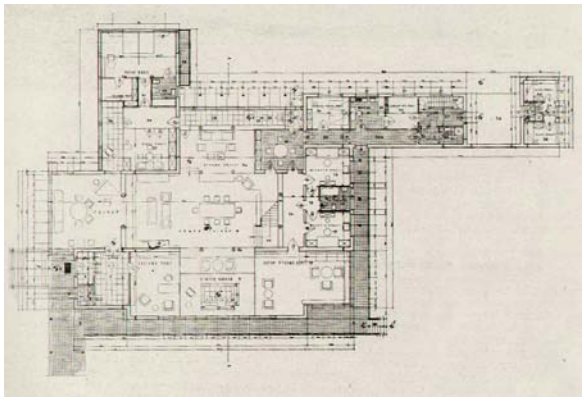




**Şekil 4.45** Seyfi Arkan, Makbule Atadan Evi, 1936,Ankara, havuzlu ön görünüş.

**Şekil 4.46** Seyfi Arkan, Makbule Atadan Evi, 1936,Ankara, iç mekan.

İç mekan organizasyonu ve odalar Arkitekt dergisinde yer alan açıklamaya göre bu mekanların hiyerarşik önemine göre farklı kotlarda düzenlenmiştir (Arkitekt, 1936, sayı:7, s.179). Salondan yemek bölümüne bir basamakla inilmesi ve yemek bölümünden oturma bölümüne birkaç basamak çıkılarak ulaşılması gibi ayrıntılar Arkan'ın tasarımlarında yalnızca plan düzeyinde kalmayarak mekanı çok boyutlu düşündüğünü göstermektedir. Ayrıca salon, yemek odası, müzik odası gibi mekanların duvarlarla bölünmeyip birbirine akması yine akıllara serbest plan ilkesi ve Wright'ın mekan anlayışını getirmektedir (Şekil 4.46-47).

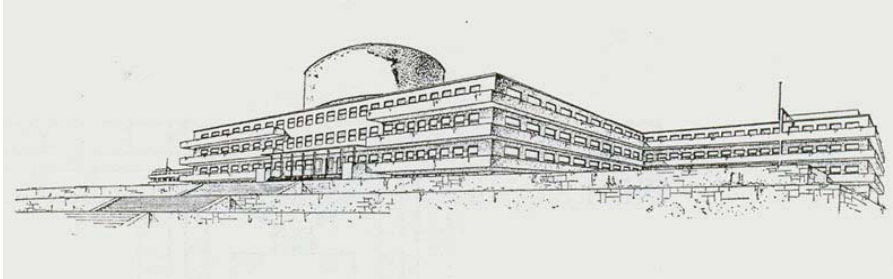


**Şekil 4.47** S.Arkan, Makbule Atadan Evi, 1936, Ankara, kat planı.

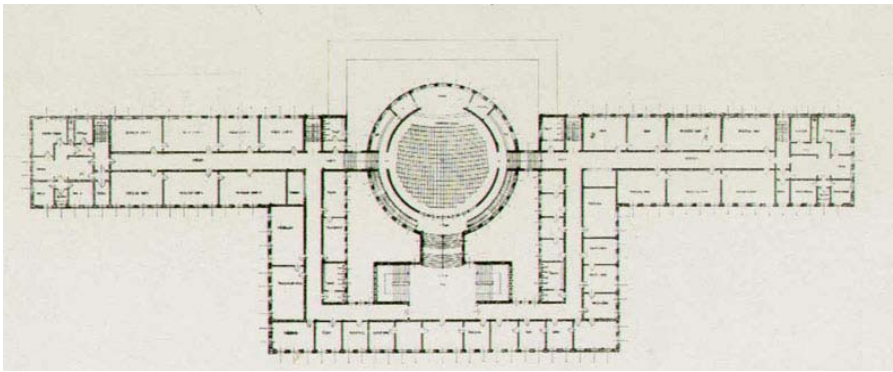
Akcan ise yapının, dar ve uzun plan düzeni ve kış bahçesi mekanının tasarıma dahil edilmesi gibi özelliklerinin Mies'in Tugendhat Evi'ni anımsattığına ve kış bahçesinin iç mekan ile bahçe arasında tampon bir bölge oluşturduğuna değinmektedir (Akcan, 2005, s.38) Arkan'ın Hariciye Köşkü'nde olduğu gibi bu tasarımında da yerel-modern sentezini aradığı söylenilebilir. Aynı söylem daha önce Mendelsohn'un Tel Aviv'de gerçekleştirdiği projeler bağlamında da gerçekleşmişti.

Yapı günümüzde Devlet Konukevi olarak kullanılmaktadır.

### 4.16 Meslek Okulu Projesi (1936)



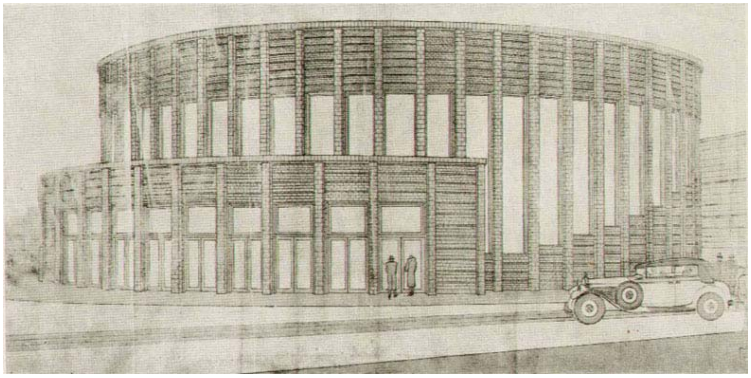
**Şekil 4.48** Seyfi Arkan, Meslek Okulu Projesi, 1936, perspektif.

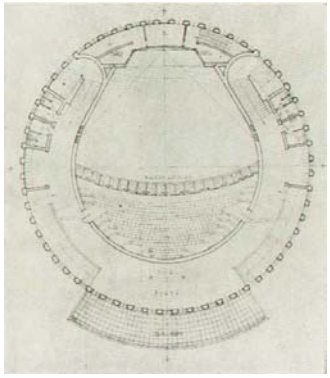


**Şekil 4.49** Seyfi Arkan, Meslek Okulu Projesi, 1936, plan.

Genel görünüm itibariyle yatay etkiye sahip olan yapı, küçük ve tekrar eden pencere açıklıkları, kolonadlı giriş saçağı, yapıya yaklaşımdaki büyük ölçekli anıtsal merdivenleri ve simetrik plan-cephe düzeniyle klasisist bir dil eğilimi göstermektedir (Şekil 4.48). Simetrik planın ortasında tam bir silindirik kitle olarak duran toplantı ve konser salonunun şekil olarak ekspresyonist mimarlık parametrelerine yakın durduğu söylenebilirdi (Şekil 4.49). Ancak plandaki simetri, heybetli duruş ve toprağa yayvan bir şekilde oturan kitle totaliter mimarlığın anıtsal vokabülerine daha yakın durmaktadır. Prizmatik bir kitlenin silindirik diğer bir kitleyle etkileşimi ve plan düzelemindeki çözüm Poelzig'in 1929 yılında Berlin-Charlottenburg'ta projelendirdiği Öğrenci Yurdu'nun (Studentenheim) biçim dilini ve planimetresini akıllara getirmektedir (EK-A11.B). Yine Poelzig'in 1928-29 yılları arasında projelendirdiği Berlin'de Messagelände tasarımının cephe etkisine yakın bir biçimlenişten bahsetmek mümkündür (EK-A.11.A).

## 4.17 Sinema Projesi (1936)





**Şekil 4.50** Seyfi Arkan, Sinema Projesi, 1936, perspektif.

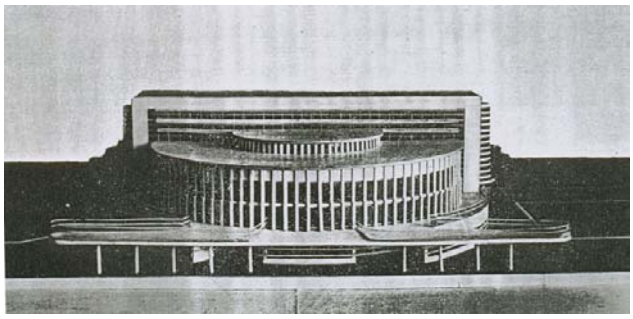
**Şekil 4.51** Seyfi Arkan, Sinema Projesi, 1936, plan.

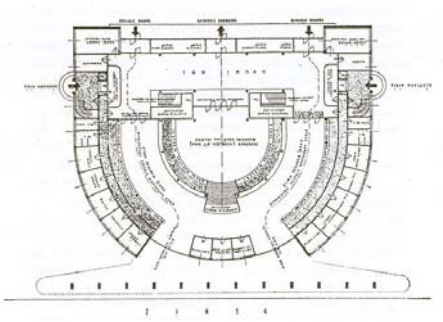
Ankara'da 900 kişilik bir sinema salonu olarak tasarlanan proje, tam bir daire plan üzerinde yükselir. Yapı, düşey silmeler, aynı büyüklükte tekrar eden pencere açıklıkları ve simetrik plan ve cephe düzeniyle, anıtsal bir etkiye sahiptir (Şekil 4.50). Dış cephede tuğla malzeme seçimi, ekspresyonistlerin zengin malzeme kullanımını ve denemelerini akla getiriken, Poelzig'in 1912 yılında Luban'daki Kimya Fabrikası bu bağlamda iyi bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Tanyeli ise, Arkan'ın malzeme seçiminde zengin çeşitlilikten yana olan tutumunu Mendelshon'la bağdaştırmakta ve bu çabayı görsel ve dokunsal etkiler yaratma bağlamında değerlendirmektedir (Tanyeli, 1992, s.92) Fuayenin saydam cephesinde iç mekandaki merdivenlerin yükselen eğrisinin kitleye yansıması, yapının cephesine hareket getiren estetik bir öğe olmasının yanı sıra, iç-dış birlikteliğinin ve işlevsel değerlerin ön planda tutulduğunu da göstermektedir (Şekil 4.50-51). Merdiven boyunca eğrisel bir şekilde kademelenen pencere biçimlenişi Poelzig'in Charkow'da 1930 yılında projelendirdiği 4000 kişilik tiyatro yapısında (EK-A.15.A) karşılaştığımız bir biçimleniştir. Arkan'ın bu dönemde Poelzig'in yanında staj yaptığı ve öğrencisi olduğu düşünüldüğünde, Berlin'de almış olduğu eğitimin bu yönde bir katkısı olabilir.

## 4.18 İstanbul Limanı Yolcu Salonu Projesi (1937)

İktisat Bakanlığı ve İstanbul Liman Direktörlüğü tarafından düzenlenen yarışmada katılımcılardan Galata'da merkez ve Rıhtım Hanları arasındaki alana bir deniz garı projesi tasarlamaları istenmiştir. Yarışma sonucunda katılan 21 projeden hiçbiri

inşası için yetkin bulunmamıştır. Fakat seçilen 7 projenin fikirlerinden faydalanılması kararına varılmıştır. Yarışmada üç birinci, dört ikinci seçilmiştir. Seyfi Arkan'ın projesi birinci seçilen projelerden birisidir (Arkitekt, 1937, sayı:2, s.41).





**Şekil 4.52** Seyfi Arkan, İstanbul Limanı Yolcu Salonu Projesi, 1937, maket fotoğrafı.

**Şekil 4.53** Seyfi Arkan, İstanbul Limanı Yolcu Salonu Projesi, 1937, plan.

Sinema projesi ve İstanbul Tiyatro ve Konservatuvarı Uluslararası yarışma projesinde gördüğümüz dairesel plan ilkesi Arkan'ın bu yapısında da karşımıza çıkmaktadır. Dinamik bir form olarak dairesel bir plan eğilimi akla Mendelsohn'un ekspresyonist biçim dilini getirmektedir. Aynı zamanda dikey silmelerin baskın ifadesi, planda ve cephede tam bir simetrinin yakalanması, cephede tekrar eden eşit doluluk-boşluk hareketi ve genel kitle itibariyle yataylığın hissedilmesi, yüzleri Almanya'daki totaliter dönemin mimari vokabülerine çevirmektedir (Şekil 4.52). Giriş kısmında kolonlar ve anıtsal merdivenler bu fikri destekler niteliktedir. Yarım daire planlı salon kısmının arkasında net bir dikdörgen kitle şeklinde yer alan büro bölümünü merdiven kitlesinin dışarıya yansıması estetik aynı zamanda da işlevsel bir dışavurum olarak yorumlanabilir (Şekil 4.53). Eğrisel biçimleniş Mendelsohn'u akla getirse de yapının totaliter anlatımı Poelzig'in 1928-29 yılları arasında projelendirdiği Berlin'deki Messagelände'nin ifadesine daha yakın durmaktadır (EK-A.16.A). Dairesel bir kitlenin prizmatik bir kitleyle bütünleşmesini Arkan daha önce İstanbul Tiyatro ve Konservatuvarı Uluslararası yarışma projesinde de (Şekil 4.27) kullanmıştır.

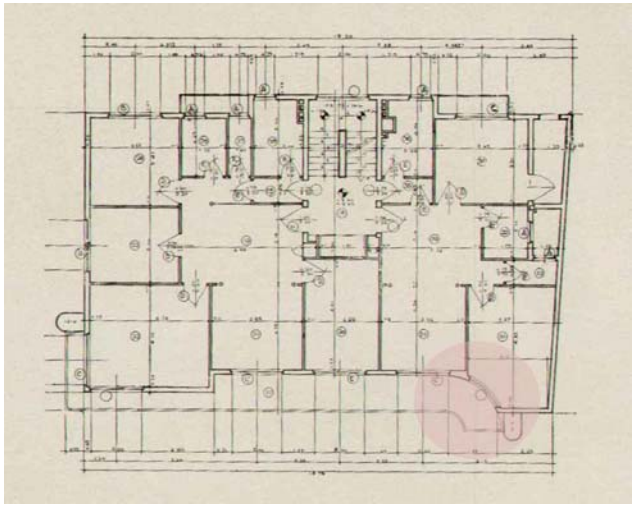
Tasarım proje aşamasında kalmış, gerçekleştirilmemiştir.

### 4.19 Dr. B. Şevket Pek Sağlık Yurdu ve Kira Evi (1937)

Yapı Ankara'da, zemin ve birinci katı hastane, diğer iki katı konut olarak tasarlanmıştır.

Genel kitle olarak yatay etkinin fazla olduğu yapıda yalın bir ifadeden bahsetmek mümkündür. Cephede çok hissedilmeyen balkon ve yapının eğrisel bir formla dönmesi Scharoun ya da daha dinamik çizgilere sahip olan Mendelsohn mimarlığına





**Şekil 4.54** Seyfi Arkan, Dr. B. Şevket Pek Sağlık Yurdu ve Kira Evi, 1937, Ankara, genel görünüş.

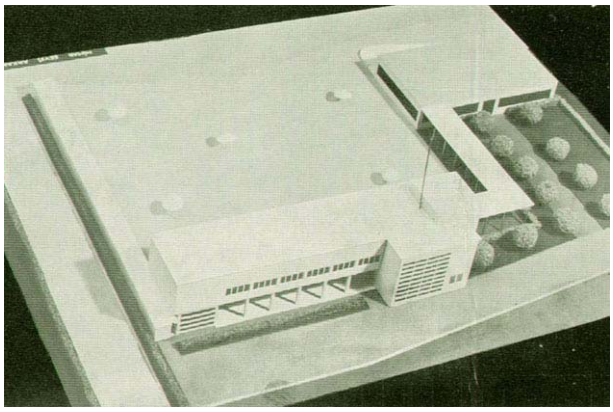
**Şekil 4.55** Seyfi Arkan, Dr. B. Şevket Pek Sağlık Yurdu ve Kira Evi, 1937, Ankara, kat planı.

atfedilebilir. Ancak onlarınki kadar cesur bir ifadesi olduğunu söylemek güçtür (Şekil 4.55). Gizli teras çatı, köşe ve yuvarlak pencere kullanımı, cephe boyunca uzanan ve köşe dönen balkon ve yalın geometirk kitle kompozisyonu dönemin konut vokabülerine oldukça yakındır (Şekil 4.54). Çatı ve balkon parapeti boyunca devam eden yatay silmeler Art Deco üslubunun vokabülerine göndermeler yapmaktadır. Birinci kat balkonu boyunca açığa çıkan dairesel kesitli kolonlar ise taşıyıcılık görevinden çok yeni teknik ve malzemenin ifadesi olarak kullanılmış olabilir. Çünkü diğer katlarda da aynı mesafede konsol olarak devam eden balkonların taşınması için kolon kullanılmamıştır.

Yapı günümüzde mevcut değildir.

## 4.20 Sapanca Oteli Projesi (1937)

Sapanca Gölü kıyısında yirmi yataklı ve iki katlı bir otel projesi olarak tasarlanan yapı, planimetri ve kitle olarak rasyonalist ve yalın bir dile sahiptir. Giriş cephesinde oluşturulan kolonadlı bölüm yarı açık bir mekanı tanımlamış, binaya girmeden önce bir hiyerarşi sağlayarak geçiş alanı oluşturmuştur (Şekil 4.56). Aynı cephede biçim itibariyle kolonlar üzerinde yükseltimiş ikinci kat boyunca devam eden bant pencere düzeni uluslararası mimarlığın ve Le Corbusier mimarlığının biçim dilini yansıtmaktadır.



**Şekil 4.56** Seyfi Arkan, Sapanca Oteli Projesi, 1937, maket fotoğrafı.

İkinci bir kitleye uzanan taşlık ise yine kolonlar üzerinde geniş bir saçak ile tanımlı bir mekan haline gelmiş, Makbule Atadan Villası'nda da ( Şekil 4.44) karşılaştığımız gibi yarı açık-yarı kapalı bir alan oluşturulmuştur. Arkan'ın projelerinde kullandığı bu öğe Wright'ın saçak ve teras düzenlemelerinin farklı bir uygulaması gibidir. Göl cephesi ve giriş cephesindeki yatay bant etkili çizgisel pencere açıklıkları ise iç mekanın işlevi ile çok bağlantılı değildir. Bu noktada estetik bir kaygı taşınarak yapılmış bir biçimlendirmeden bahsetmek mümkündür. Ayrıca bina kitlesinden bir kot daha yükseltilen prizmanın yine planda bir karşılığı bulunmamaktadır. Çatıda yükselen anten ise o dönemde ilerlemenin bir sembolü olan estetik öğelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

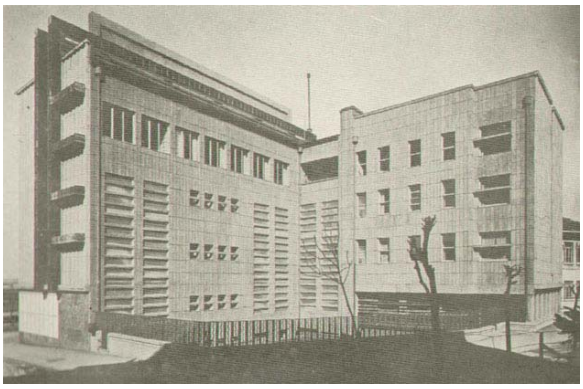
Tasarım proje aşamasında kalmış, gerçekleştirilmemiştir.

## 4.21 Belediyeler Bankası (1937)

Ankara'da belediyelerin planlı imar işlerini finanse etmek üzere düşünülen banka binasını, tasarlama ve inşa etme yetkisi, 1935 yılında açılan uluslararası bir yarışma

sonucunda Seyfi Arkan'a verilmiştir. 1935 yılında yarışma kapsamında yayımlanan tasarımın kesin projesi 1936 yılında Arkitekt dergisinde yer almıştır. Yapı inşa edildikten sonra da çok sayıda fotoğraf desteği ile 1938 tarihinde yine Arkitekt dergisinde geniş yer bulmuştur.



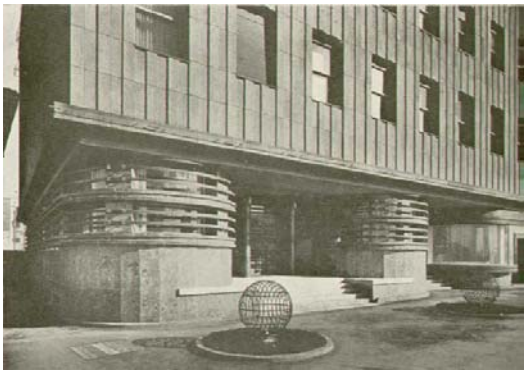


**Şekil 4.57** Seyfi Arkan, Belediyeler Bankası, 1937, Ankara, ön cephe

**Şekil 4.58** Seyfi Arkan, Belediyeler Bankası, 1937, Ankara, , arka iç köşe görünüşü.

Arkan'ın raporunda da belirttiği gibi şehircilik ilkelerinin ön planda tutulduğu yapı, karşısında daha önceden inşa edilmiş Sergi Evi Binası'nın varolan etkisini bozmamak için yalın çizgilere sahiptir (Arkitekt, 1938, sayı.1, s.1). Yapı dört katlıdır. Bodrum, zemin ve birinci kat bankaya, ikinci kat İmar Fen heyetine, son kat ise dört daireli bir konuta hizmet etmektedir. Genel kitle olarak L biçiminde net prizmatik bir biçime sahiptir (Şekil 4.58). Ancak zemin kattaki eğrisel biçimleniş bu katı geometriyi yumuşatmıştır (Şekil 4.59-60).



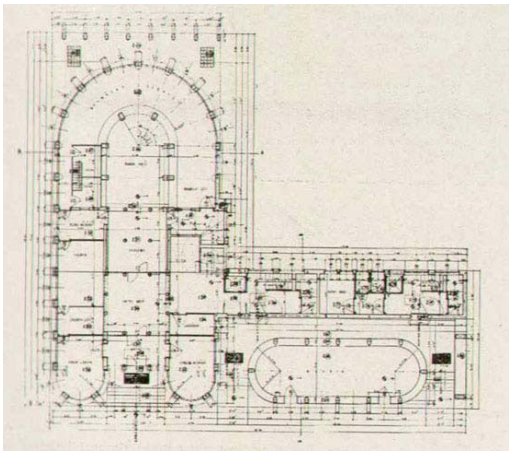


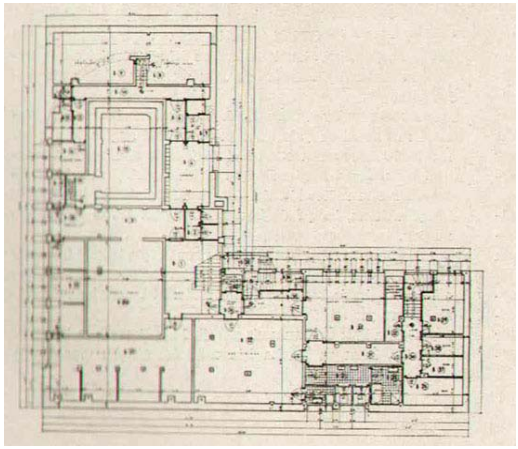
**Şekil 4.59** Seyfi Arkan, Belediyeler Bankası, 1937, Ankara, ön cephede Belediyeler Bankası yazısı.

**Şekil 4.60** Seyfi Arkan, Belediyeler Bankası, 1937, Ankara, giriş detayı.

Yatay bantlarla kuşatılmış dairesel çıkmalar hem cepheye hareket katmış hemde girişi vurgulamıştır (Şekil 4.60). Tasarlandığı dönemde mağaza olarak düşünülen bölüm geniş cam yüzeylere sahip ve eğrisel formludur ve diğer dairesel çıkmalarla

dil birliği içerisindedir. Tanyeli, zemin kattaki dairesel çıkmaların Mendelsohn'un tasarımlarında rastladığımız bir öğe olduğunu belirtir (Tanyeli, 1992, s.91). Mendelsohn'un 1929 yılında Berlin'de düzenlenen Friedrichstrasse Ofis Binası yarışma projesinin zemin katındaki düzenleme bu fikri destekler niteliktedir (EK-A.17.A). Yatay bant biçimlenişi ve vurgusu hemen hemen aynı vakitlerde, 1936 yılında Harry W. Weedon'un İngiltere'de tasarlamış olduğu Odeon Sineması'nda da görülmektedir (EK-A.17.B). Yapının zemin katı ile diğer üst katların plan ve cephe olarak biçimlenişi farklıdır (Şekil 4.61-62). Zemin katta yatay ve daha yuvarlatılmış çizgiler hakimken diğer katlarda daha dik açılı biçimler kullanılmıştır. L formun içe bakan tarafında üst katlarda farklı pencere biçimlenişlerinin iç mekan organizasyonundan ileri geldiği düşünülmektedir. Uzun cepheninin düşey başka bir öğeyle kesildiği hissini veren kitlesel biçimleniş, daha önceden tasarlamış olduğu İstanbul Tiyatro ve Konservatuvarı Uluslararası yarışma projesini anımsatmaktadır.





**Şekil 4.61** Seyfi Arkan, Belediyeler Bankası, zemin kat planı.

**Şekil 4.62** Seyfi Arkan, Belediyeler Bankası, üst kat planı.

Ön ve yan cephelerde dikine Ankara taşı, arka cephede piyer artifisyel (yapay taş) kullanılmıştır (Arkitekt, 1938, sayı:1, s.2) Yapıldığı dönemde, Türkiye'deki diğer örneklerde daha çok modern mimarlığın biçimsel bir öğesi olan sıva kullanılırken, Arkan'ın malzeme seçimi onu diğerlerinden ayırmakta ve Mendelsohn'un benzer denemelerini anımsatmaktadır.

Batur, küre formunun o dönemde aydınlanmanın ve pozitivist düşüncenin bir sembolü olduğunu belirtir. Bu bağlamda yapı önünde yer alan küresel heykeller (Şekil 4.60) aydınlanan ve ilerleyen Türkiye'nin imgeleri olmuştur (Batur, 2004).

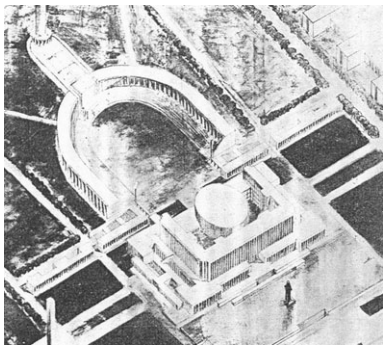
Ön cepheden algılanan ve binanın çatısında konumlanan yatay dekupe "Belediyeler Bankası" yazısı kullanımı (Şekil 4.59) Mendelsohn, Poelzig gibi isimlerin kimi yapı örneklerinde rastladığımız bir öğedir. James, bu tür reklam yazılarının ya da firma isimlerinin cephede yer verilmesi gibi bir özelliğin Alman mimarlığına atfedilmesi gereken bir özellik olduğunu belirtmektedir (James, 1997, s.225). Almanya'dan verilebilecek en yakın örnek Mendelsohn'un 1926-28 yılları arasında Stuttgart'da inşa edilen Schocken Mağazasında yer alan firma yazısı olabilir (EK-A.17.D). Yazının çatıya konumlandırılması ve tasarımın bir parçası yaklaşımı ise daha çok 1929-32 yılları arasında Philadelphia'da George Howe ve William Lescaze'nin gerçekleştirmiş olduğu PSFS (Philadelphia Savings Fund Society) yapısını çağrıştırmaktadır (EK-A.17.C). Amerika'nın modern mimarlığın ilk örneklerinden olan ve bir sembol haline gelen yapının yol kotunda yer alan mağaza kitlesinin eğrisel biçimlenişi ve kullanılan neon ışıklı PSFS yazısı James'e göre Mendelsohn mimarlığına borçlu olan özelliklerdir (James, 1997, s.223).

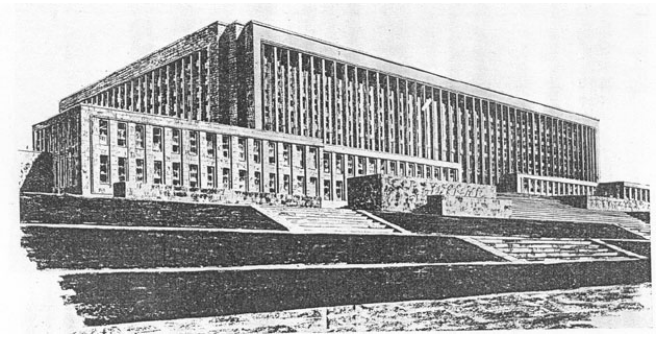
Yapı günümüzde ayakta olup aynı işleviyle kullanılmaktadır.

### 4.22 Kamutay Binası (1938)

1937-38 yıllarında Türkiye'de modern mimarlığın biçim dilinde ve düşünsel arka planında bir geri çekiliş ve durağanlık yaşanmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan birden fazla unsur mimarinin yön değiştirmesine neden olmuştur. I. Dünya savaşı ve Kurtuluş Savaşı sırasında ortaya çıkan milli duygular, barışın sağlanması ve Cumhuriyet'in ilanı ile zayıflamış, fakat tamamen yok olmamıştır. Tekrar bir dünya savaşının sinyallerinin verildiği dönemde ise milli duygular yeniden ağırlık kazanmış, Batı'nın ve batılılaşmanın ifadesi olan modern mimarlık ilkeleri de gerekçeler gösterilerek terkedilmeye başlanmıştır. Biçim dili olarak ölçek ve oranlarda değişme, simetrik düzenlere kayma ve düşey etkisi baskın tasarımlar ön plana çıkmıştır. Cephede iki-üç kat yüksekliğindeki kolonadlarla oluşturulan alanlar ve öncekilere göre daha büyük ve ezici ölçekli yapılar tasarlanmıştır. Batur, böyle bir evrenin başlangıç tarihi olarak 1938 yılında TBMM Binaları için açılan Uluslararası Mimari Proje Yarışmasını vermektedir (Batur, 1984, s.1394). Batur bu tarihten sonraki yapılarda Alman Mmarisi'nin Germen Klasisizmi'ni ve anıtsallığını çağrıştıran biçimlerin kullanıldığına dikkat çekmektedir (Batur, 1984, s.1394).

1938 yılında Ankara'da Büyük Millet Meclisi binasının yapılmasına karar verilerek, bir yarışma düzenlenmiştir. Yarışma programında 20.yüzyılın gücünü gösterecek ve Türkiye Cumhuriyeti'nin varlığını temsil edecek bir "abide"nin yapılması isteminde bulunulmuştur (Arkitekt, 1938, sayı.4,s.99). Yarışmaya 14 proje katılmış, bu projeler arasından Clemens Holzmeister'in tasarımı birincilik ödülünü almıştır. Büyüklüğü ve





**Şekil 4.63** Seyfi Arkan, Kamutay Binası Projesi, 1938, perspektif.

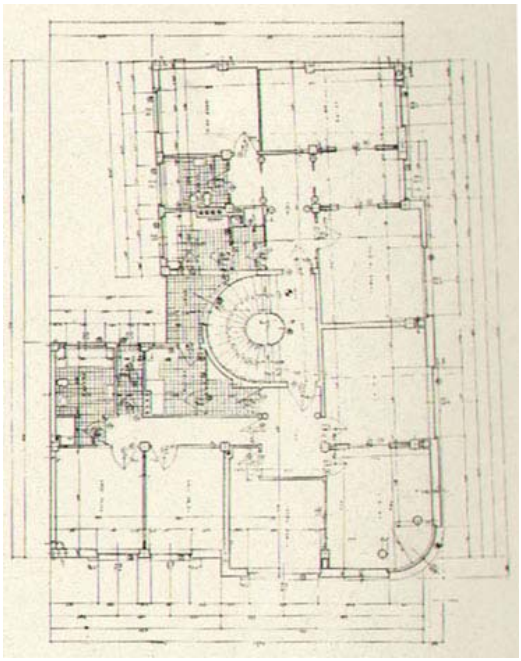
**Şekil 4.64** Seyfi Arkan, Kamutay Binası Projesi, 1938, genel görünüş.

kitle düzeniyle "ihtişamlı bir siluet" olarak kabul gören Arkan'ın tasarımı (Arkitekt, 1938,s.122), o güne değin yapmış olduğu birçok tasarımdan farklı bir dildedir. Sinema projesi, İstanbul Yolcu Salonu projesi gibi totaliter dilde tasarladığı yapılar mevcuttur fakat Kamutay tasarımı içlerinde belirgin şekilde anıtsal ve totaliter vokabülere en yakını olmuştur. Simetrik plan ve cephe düzenine sahip, ezici büyüklükteki, girişteki büyük ve anıtsal merdivenleriyle bu yapı klasisist bir anlatıma sahiptir (Şekil 4.63-64). Mekan organizasyonu olarak işlevsel değerler ön planda tutulmuştur. Toplantı salonları yanyana, fakat farklı kotlardadır. Bu noktada Arkan'ın mekan tasarımlarındaki çok boyutlu düşünebilme özelliği öne çıkmaktadır. Yapı, Poelzig'in 1928 yılında tasarladığı U planlı Urbanhafen Meslek Okulları (Berufsschule am Urbanhafen, Berlin) projesindeki biçimlenişi çağrıştırmaktadır (EK-A.18.B). Cephe düzeni ise Albert Speer'in 1934 yılında Nürnberg'te gerçekleştirdiği Zeppelinfeld yapısının totaliter diline oldukça yakındır (EK-A.18.A). Ancak bu noktada bu yarışmaya katılan projelerin nerdeyse tamamının aynı dile yakın tasarımlar olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Yarışmanın düzenlendiği tarihin modern mimarlığın parametrelerinden uzaklaşılarak ulusalcı duyguların tekrar güçlenmeye başladığı döneme rastlaması ile ilgisinin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak Arkan'ın bu tarihten daha önce tasarlamış olduğu anıtsal dile yakın olan yapılarını İstanbul Tiyatro ve Konservatuvar projesi (1935), Meslek

Okulu projesi (1936), Sinema Projesi, 1936), İstanbul Limanı Yolcu Salonu projesi (1937)) bu çizgide incelemek doğru olmayabilir. Bu tasarımların Germen klasisizminden çok Poelzig'in erken dönem çalışmalarıyla bağdaştırmak kronolojik olarak da daha doğru bir yaklaşımdır.

### 4.23 Taksim'de Bir Kira Evi (1939)





**Şekil 4.65** Seyfi Arkan, Ayhan Apartmanı, 1939, İstanbul, genel görünüş.

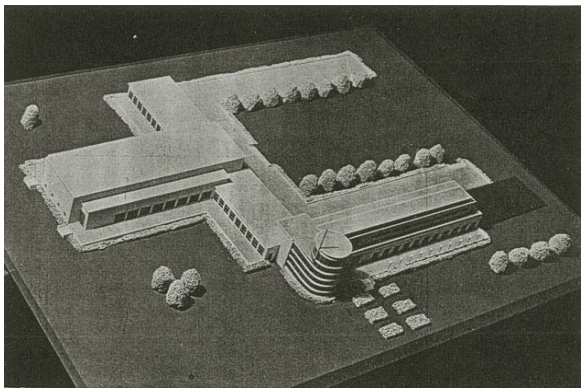
**Şekil 4.66** Seyfi Arkan, Ayhan Apartmanı, 1939, İstanbul, plan .

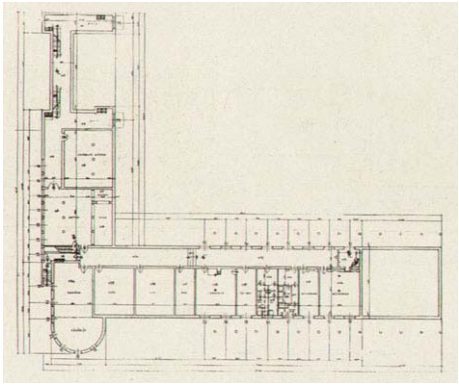
İstanbul, Taksim Talimhane'de köşe parseli tutan bu yapı, Arkan'ın ekspresyonist vokabülerde tasarlamış olduğu bir kira evidir. Mendelsohn, Scharoun, Düdok gibi birçok ekspresyonist mimarın tasarımlarında rastladığımız yuvarlatılmış köşe ve dairesel planlı dışavurumlar, 1930'lu yıllarda Türkiye'deki mimarlar tarafından oldukça benimsenmiştir (Şekil 4.65). Köşe dönen balkon, balkon ve pencere denizliği boyunca devam eden sürekli bant gibi öğelerin kullanımı Mendelsohn'un Rudolf Petersdorff binasının (EK-A.19.B) ve Hans Scharoun'un 1933 yılında gerçekleştirdiği Schminke Evinin (EK-A.19.A) biçimsel ifadesini akla getirmektedir.

Bulunduğu sokakta farklı biçimlenişi ve tutarlı mimarisiyle ayrılan bu yapı, yerine otel binası inşa edileceği gerekçe gösterilerek 2004 yılının eylül ayında yıkılmıştır (http://www.arkitera.com/v1/haberler/2004/09/21/talimhane.htm).

### 4.24 Adana Belediyesi Oteli (1939)

Proje, şehir planına bağlı olarak Adana Belediyesince hazırlattırılmıştır (Arkitekt, 1939, s.76). Yalın geometrik biçimlerin bir kompozisyonu olarak karşımıza çıkan yapı, genel kitle itibariyle Bauhaus ilkelerini akla getirmektedir. Mendelsohn ve ona bağlı olarak ekspresyonist dille özdeşleşen dairesel planlı köşe biçimlenişi yapıya özgün bir karakter kazandırmıştır (Şekil 4.67). Yatay silmelerin kullanılması ve şeffalığın ön planda tutulması yine Mendelsohn'un ekspresyonist vokabülerine yakın durmaktadır.





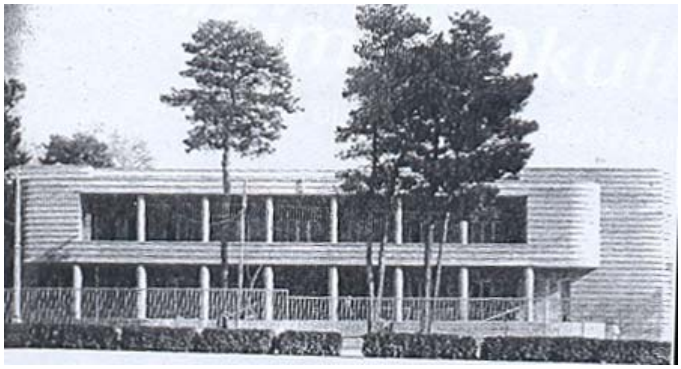
**Şekil 4.67** Seyfi Arkan, Adana Belediyesi Oteli, 1939, maket fotoğrafı.

**Şekil 4.68** Seyfi Arkan, Adana Belediyesi Oteli, 1939, plan.

Mendelsohn'un 1926-28 yılları arasında Stuttgart'da gerçekleştirdiği Schocken Mağazası (EK-A.20.A), 1925 yılında Laaser ve Salomonson ile beraber Rusya'da tasarladığı Kızıl Bayrak Tekstil Fabrikası (Red Flag textile Factory) (EK-A.20.C) ya da 1933-35 yılları arasında Serge Charmayeff ile beraber gerçekleştirdiği De La War Pavyonu (EK-A.20.B) bu biçimlenişlere örnek olarak verilebilir. Arkan'ın kendi raporunda da belirttiği gibi, Adana'nın iklim koşulları gereğince yapılan saçaklar, veranda ve pencere üzeri kafes biçimleri yerel dille kurulan bağın varlığını destekler niteliktedir. Yapıda yatay ve düşey pencere düzeninin görülmesi ise iç mekan organizasyonundan ileri gelen bir biçimleniş olarak yorumlanabilir (Şekil 4.68).

### 4.25 Türkiye Cumhuriyeti Sefarethanesi- Tahran (1939)

Tahran'da biri yazlık diğeri kışlık omak üzere düşünülen Türkiye Cumhuriyeti Büyükelçilik Binası projesi Türk ve yabancı mimarların katıldığı bir yarışma sonucu Seyfi Arkan'a verilmişir (Arkitekt, 1939, sayı.7-8, s.145). Arkan'a ait proje ilk olarak

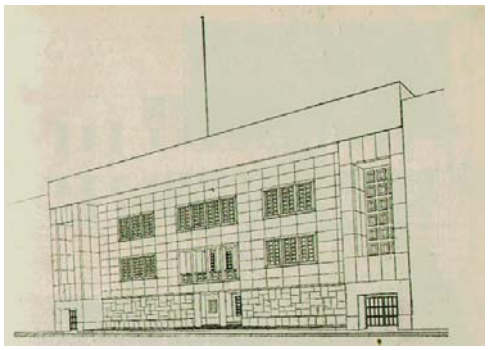


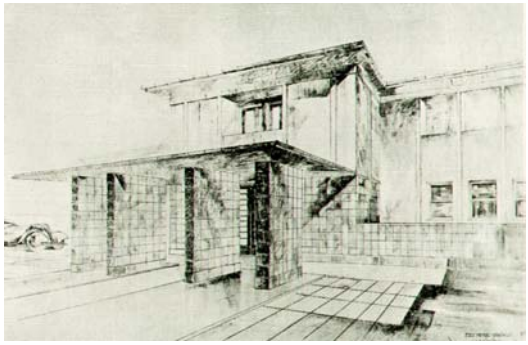


**Şekil 4.69** Seyfi Arkan, Türkiye Cumhuriyeti Sefarethanesi- Tahran, 1939, ön cephe.

**Şekil 4.70** Seyfi Arkan, Türkiye Cumhuriyeti Sefarethanesi- Tahran, 1939, genel görünüş.

1934 yılında Mimar dergisinde yayımlanmıştır (Şekil 4.72). Fakat inşa edilen yapının yayınlanan projeden farklı olduğu görülmektedir. Ayrıca Arkan'ın diploma projesinde aynı konu üzerinde çalıştığı, 1934 yılında Mimar dergisinde yayımlanan öğrenci projelerinden anlaşılmaktadır (Şekil 4.71) (Mimar, 1934, sayı:9-10, s.257).





**Şekil 4.71** Seyfi Arkan, Bağdat'ta Türk Elçiliği Diploma projesi.

**Şekil 4.72** Seyfi Arkan, Türkiye Cumhuriyeti Sefarethanesi- Tahran, 1934- ilk proje.

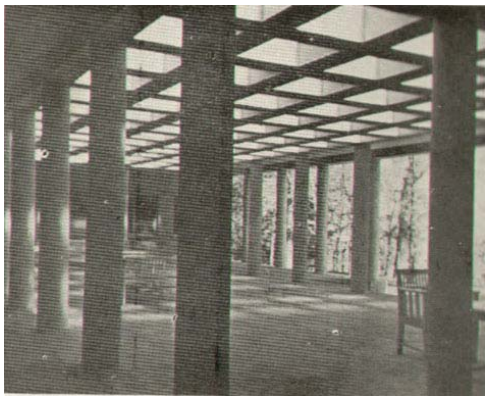
Yapı Arkan'ın yerel-modern bağlamında gerçekleştirdiği projelerden birisidir. Arkan'ın proje öncesi Tahran'a giderek iklim ve malzeme kullanımı açısından araştırma yaptığı bilinmektedir (Arkitekt, 1939, sayı.7-8, s.145). Cephede malzeme olarak İran'a özgü beyaza çalan prese tuğla kullanılması, Mendelsohn ve Poelzig'in malzeme seçimleri konusundaki zengin ve yaratıcı fikirlerini akla getirmektedir.

Bilindiği gibi modern mimarlık bağlamında yüzeyin ikinci bir malzeme ile kaplanarak gizlenmesi reddedilmekte (Loos, 1908) ve yüzeylerdeki pürüzler sadece tek kat beyaz çimento sıva ya da boya ile kapatılmaktadır (Le Corbusier, 1925). Mendelsohn'un birçok yapısında, Poelzig'in Luban'daki Kimya Fabrikası'nda rastladığımız tuğla kullanımı, Arkan tarafından, bulunulan yere özgü bir tasarım

yapma idealiyle seçilmiş gibi durmaktadır. Ayrıca projenin 1934 yılında Mimar dergisinde yer alan raporunda Tahran'ın iklimsel özelliklerinin gözönünde bulundurularak cephe ve çatı malzemesi seçildiği belirtilmiştir (Mimar, 1934, sayı:11, s.309). Genel itibariyle ön cephedeki kolonladlı giriş ve merdivenler yapıya anıtsal bir hava verse de köşelerin yuvarlatılarak dönülmesi ve yatay silmeleri, yüzleri tekrar dinamik ve fonksiyonel bir dil bütünlüğünü arayan Meldelsohn'a çevirmektedir (Şekil 4.72). Kolonadlı giriş sonrası, iç mekanda da kolonadlı bir mekan yaratılmış, Arkitekt'deki yoruma göre bu da mekana ihtişam ve etkileyici bir özellik vermiştir.

Yapı 1936-37 yıllarında inşa edilmiştir ve günümüzde mevcuttur.

### 4.26 Türkiye Cumhuriyeti Yazlık Sefaret Binası (1939)





**Şekil 4.73** Seyfi Arkan, Türkiye Cumhuriyeti Yazlık Sefaret Binası, 1939, betonarme pergola ile tanımlanmış bir mekan olan arka terastan bir görünüş.

**Şekil 4.74** Seyfi Arkan, Türkiye Cumhuriyeti Yazlık Sefaret Binası, 1939, Tahran, ön görünüş.

Tahran'da gerçekleştirilen bu yapı tek katlı olarak tasarlanmıştır. Ön cephede yine kolonlar üzerinde taşınan geniş bir saçak bulunmaktadır (Şekil 4.74). Binanın arka cephesinde kolonlarla çevrilmiş bir atrium tasarlanmıştır. Betonarme karkas bir pergola ile üzeri kapatılan bu bölüm iç mekandan dış mekana, bahçeye geçişte bir ara geçiş mekanı oluşturmuştur (Şekil 4.73).

### 4.27 Suadiye'de bir villa (1940)

Salih Bozok Villası yapıldığı yıl itibariyle Türkiye'de modern mimarlığın etkisini yitirdiği, yerini II. Dünya Savaşının da başlaması nedeniyle milliyetçi duyguların

biçimlendirdiği yeni bir mimarlık anlayışına bıraktığı bir zamana denk gelmektedir. Türkiye mimarlık tarihine II. Milli Mimari Dönemi olarak geçen süreçte, katılınmamış olsa da yeni bir savaşın başlaması nedeniyle duyulan tedirginlikle milliyetçi duyguların tekrar belirmesi yerel malzeme ve biçimlere dönülmesine neden olmuştur.

Bu dönemde tasarlanan birçok yapıda bu değişimler hissedilmiş, modern mimarlığın biçimleri terkedilmeye başlanmıştır. Planda ve kitle düzeninde simetriye dönüş yaşanmış, düz teras çatıların yerini geniş saçaklı ve eğimli çatılar, bant ve köşe pencerelerinin yerini farklı geometrilerde daha çok ½ oranlı pencereler almaya başlamış, cephelerde tek renk boya ya da sıva yerine yerli taş kullanımı tercih edilmiştir. Batur buna ek olarak Avrupa'daki otoriter rejimlerin (İtalya ve Almanya) anti-modern, anıtsal boyutlu ve klasisizme dönük eğilimlerin de bu dönemde arttığını belirtmektedir (Batur, 1984, s.1395).

İşte böyle bir dönemde projelendirilen Salih Bozok Villası, geçmiş biçimlere dönüşün yaşandığı ve totaliter dilin kendini hissettirdiği dönemin özelliklerini direkt olarak uygulamış bir tasarım değildir. Daha çok Arkan tarafından döneme getirilen bir yorum olarak görülebilir. O dönemde sıkça başvurulan iki kat boyunca yükselen kolonlu girişler Arkan'da daha zarif ve heykelsi bir biçimlenişe dönüşmüş, eğimli ve geniş saçak tercihi, villada iki kat saçak kullanımı ve ön cephede iki koldan denize doğru uzanan pergolalarıyla estetik bir kaygının ifadeleri olmuştur. Yapı bu özellikleri gözönünde bulundurulduğunda Türkiye mimarlık tarihinde farklı bir yere sahip durmaktadır.





**Şekil 4.75** Seyfi Arkan, Suadiye'de bir villa, 1940, İstanbul, ön cephe.

**Şekil 4.76** Seyfi Arkan, Suadiye'de bir villa, 1940, İstanbul, genel görünüş.

İstanbul Suadiye'de Salih Bozok için tasarlanan yapı iki katlıdır. İki kat yüksekliğindeki kolonad yapı kitlesiyle dış mekan arasında bir geçiş bölgesi oluşturmuştur. Arkan'ın çok sevdiği bu ara mekan yaratma esprisi diğer yapılarında da gördüğümüz bir öğedir. Kolonadların arkasında kalan boylu boyunca uzanan balkonda ise bu geri çekilmeler ile gölge mekanlar yaratılmıştır (Şekil 4.75). Modern mimarlıkta özellikle Mendelsohn'un üzerinde durduğu ışık-gölge etkileşimi Arkan'ın yarattığı bu geçiş ve ara mekanlarda oldukça hissedilmektedir. Batur, kolonların belirlediği ön cephe ve arkada balkonların belirlediği ikinci cephe tasarımı ile bir cephe plastistesi yakalandığını belirtir. Denize doğru uzanan ve hem giriş kapısını hem de yürüme yolunu vurgulayan iki yandaki pergolalar yapıdan bağımsız heykelsi bir ifade taşımaktadır (Şekil 4.75-76) (Batur, 2004). Girişin iki yanında uzanan kolonlar üzerinde yükseltilmiş betonarme karkas pergola Tahran'daki Türkiye Cumhuriyeti Yazlık Sefaret Binası'nda da kullanılmıştır (Şekil 4.73). Kolonad arkasında ikinci bir cephe biçimlenişi İtalyan rasyonalist mimarlığında rastladığımız öğelerdendir. Terragni'nin Figini, Pollini ve Lingeri ile beraber 1935 yılında tasarlamış olduğu Brera Sanat Akademisi binası bu dile en yakın örneklerden sayılabilir (EK-A.21.C). Ana cephe önüne kolonların oluşturduğu bir ikinci cephenin giydirilmesi bu fikri destekler niteliktedir. İtalya'dan bir diğer örnek olarak Adalberto Libera'nın 1937-40 yılları arasında Roma'da gerçekleştirdiği Kongre Sarayı (Palazzo dei Congressi) binası verilebilir (EK-A.21.B).

Çift saçak kulanımı, üst katın geriye çekilerek saçağın daha da vurgulanması Wright'ın erken dönem bağımsız villa örneklerinde rastladığımız öğeler olmuşlardır (EK-A-21.A).

## 5.SONUÇ

Bu araştırma Arkan mimarlığında biçimin çoğul kaynaklarını ortaya çıkarmaya ve okumaya yönelik bir çalışma olmuştur.

Günümüzde bir ölçüde modernliğin Batı merkezli tekil anlatımından kurtulunmuş olsa da Türkiye'de Erken Cumhuriyet döneminde belirginleşen batılılaşmacı düşünceler ekseninde gelişen modern mimarlığın tamamen içten üretilmiş olduğunu söylemek mümkün değildir.

İşlevselliği yücelten ve bir biçim sorunun varlığını yadsıyan Batı'da yaşanılan modern mimarlığa, tezde eleştirel bir yaklaşımda bulunulmuş, modernliğin pürist anlatım kaygısı yanında diğer modernlikler ve biçim dilleri üzerinde de durulmuştur. Bu çaba modern mimarlığın tek eksenli anlatımından uzaklaşarak çok katmanlı bir okuma yapılmasına olanak vermiştir. Bu ise Arkan mimarlığının kaynaklarının araştırılmasında daha geniş kapsamda bir bakış açısı sağlamıştır.

Arkan'ın Berlin'de bulunduğu dönem de dahil olmak üzere gerçekleştirmiş olduğu yapıları üzerinden yapılan analizde, onun mimari biçim dilinin bir genelleme yapılamayacak kadar geniş bir yelpazeye sahip olduğu görülmektedir. Arkan'ın yapılarını tek bir üslubun biçim tipolojisi altında incelemek ise onun mimarlığını dar bir kapsamda okunmasına neden olacaktır.

İmar planları, sosyal konut siteleri, halkevleri, resmi yapılar, otel, sağlık, okul yapıları, tiyatro ve sinema salonları, fuar pavyonları, apartmanlar, yarı resmi ve özel konutlar, Cumhuriyet'in yıldönümü kutlamaları için anıt sütunlar, Kubilay'ın şehit edilmesini konu alan anıt eskizleri Arkan'ın projelendirmiş olduğu ve birçoğunun inşa edildiği yapı tipleridir. Bunların yanısıra Arkan'ın, Makbule Atadan Villası, Hariciye Köşkü, Florya Deniz Köşkü, Tahran Büyükelçilik binası ve Üçler Aparmanı'nda, yapıdaki tüm iç ekipmanları ve mobilyaları kendisinin tasarlamış olduğu bilinmektedir. Bu veriler Arkan'ın tasarımlarında makro ölçekten, ürün tasarımının mikro ölçeğine kadar bütünsel bir mimari eğilim gösterdiğini ortaya çıkarmaktadır.

Gerçekleşen ya da proje aşamasında kalan tasarımlarındaki zengin malzeme seçimi ve denemeleri, Arkan'ı o dönemde Türkiye'deki hatta dünyadaki modern mimarlık uygulamalarının standartlarından sıyrılarak, onun özgün bir biçimlendirme tavrına girdiğini göstermektedir.

Analizler sırasında öncül ya da ardıllığı belirleme kaygısı güdülmeksizin gerçekleştirilen karşılaştırmalarda Arkan'ın tek bir kişi ya da üslubun etkisi altında olduğunu söylemenin yanlış olacağı görülmüştür. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde, I. Milli Mimari döneminin iki önemli isminden bir olan Vedad Tek'in öğrencisi olmasının ve bu yönde almış olduğu klasik dildeki eğitimin etkilerini kısmen Arkan'ın tasarımlarında bulmak mümkündür. Doğrudan bir biçimsel etkiden çok, özellikle aksiyal ve simetrik plan düzeninin kullanıldığı projeler bu fikri destekler niteliktedir. Seyfi Arkan mimarlığı ve Türkiye'de erken Cumhuriyet dönemi üzerine yayımlanan birçok kaynakta belirtildiği gibi Mendelsohn'un eğrisel ve biyomorfik biçimlendirme tavrının izlerini görmek mümkündür. Ancak Mendelsohn'dan daha erken dönemde bu dilde ürünler veren ve James'e (1997) göre Mendelsohn'un biçimsel dilini etkileyen Poelzig mimarlığının üzerinde durmamak ise eksik bir yaklaşım olacaktır. Buna ek olarak Arkan'ın 1930-33 yılları arasında Poelzig'in lisans ve lisansüstü derslerini takip etmesi ve özel bürosunda staj yapmış olması araştırmaya yeni bir boyut da getirmektedir. Analiz bağlamında Arkan'ın İstanbul Tiyatro ve Konservatuvarı Uluslararası yarışma projesi (1935), Sümerbank yarışma projesi (1935) , Meslek Okulu projesi (1936), Sinema Projesi (1936), İstanbul Yolcu Limanı Projesi (1937) ve Kamutay Binası projesi (1939) tasarımlarında Poelzig'in biçim diline olan yakınlık üzerinde durulması gereken bir konudur. Birçok kaynakta belirtildiği gibi bu tasarımlar ekspresyonist dile yakındır. Totaliter ve anıtsal bağlamdaki çağrışımlar da Mendelsohn'un ekspresyonist dilinden çok Poelzig'in anıtsal dildeki ekspresyonist yapılarına daha yakın durmaktadır. Ayhan Apartmanı'nın köşe biçimlenişi, Florya Deniz Köşkü'nün kabul salonunun şeffaf, dairesel biçimi, Belediyeler Bankası'nın zemin katındaki yatay bant kuşaklı girişi, gerçekleşmeyen Adana Belediyesi Oteli'nin dairesel köşe çıkması ise daha çok Mendelsohn'un diline yakındır. İhsan Sami Bey Evindeki kitlesel köşe boşaltmaları, Üçler Apartmanı ile İ.Galip Bey Apartmanını birleştiren teras saçağının zarif sütunlarla kitleden koparılması ya da Salih Bozok Villasındaki iki kat yüksekliğince devam eden kolonlar arkasında yaratılan ikinci cephe, İtalyan rasyonalist

mimarlığına, Terragni'nin biçim diline ve uluslararası mimarlık ürünlerinin biçimlendirme tavrına yakındır. Hariciye Köşkü ya da Salih Bozok Villasındaki geniş saçak kullanımı ve teras düzenlemeleri ise Wright'ın erken dönem biçim dünyasına ait özelliklerdir.

Analiz bağlamında incelenen yapılarında kullanılan malzeme seçimi ve uygulamaları, Arkan'ın döneme hakim olan modern mimarlığın adeta simgesi haline gelen beyaz sıva, ya da badana ilkesinin biçimsel bağlarından koparak zengin bir kaynak arayışı içerisinde olduğunu göstermektedir. Tahran Büyükelçilik Binası, Sümerbank yarışma projesi, Sinema projesi ya da Belediyeler Bankası cephesinde kullanılan doğaltaş, çıplak tuğla malzeme seçimleri bu fikri desteklemektedir.

Türkiye'de uygulaması çok az olan sosyal konut ve lojman tasarımları ise Arkan'a Türkiye mimarlık tarihinde özel bir yer ayrılmasına neden olmaktadır. Zonguldak-Kozlu ve Zonguldak-Üzülmez İşçi siteleri Türkiye'de çok fazla denenmemiş ve üzerinde durulmamış bir yapı tipidir. Arkan'ın Berlin'de bulunduğu dönemde Maarif Bakanlığı'na işçi siteleri hakkında raporlar göndermiş olması, toplu konut üretimi konusunda öncü bir ülke olan Almanya'daki çeşitli yerleşimleri incelediğini göstermektedir.

Sonuç olarak elde edilen bilgiler ışığında Arkan'ın biçim dilini doğrudan bir bireye, üsluba ya da modele bağlamanın doğru bir yaklaşım olmadığı farkedilmektedir. Farklı kaynakların oluşturduğu çok katmanlı bir Arkan mimarlığından bahsetmek mümkündür. Bugüne değin gerçekleştirilen Arkan ve mimarlığı değerlendirmelerinin modernist bir tutuma indirgenen dar kapsamın dışına çıkılmalı, çoğul kaynaklarının varlığı kabul edilmelidir.

## KAYNAKLAR

**Akcan, E.,** 2005, Ambiguities of Transparency and Privacy in Syfi Arkan's Hauses for the new Turkish Republic, Journal of the Faculty of Architecture (Mimarlık fakültesi Dergisi), sayı: 22:2,s. 25-49. ODTU.

**Alsaç, Ü.,** 1976, Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi, K.T.Ü., Trabzon.

**Anonim, 1994,** Biyografi, Profil: Erich Mendelsohn (1997-1953), Arredamento Dekorasyon, sayı:2, s.84-98.

**Arkitekt,** 1935, İstanbul Tiyatro ve Konservatuvarına ait uluslararası proje yarışması**,** sayı:1.

**Arkitekt,** 1935, Sümerbank Proje Yarışması, sayı:3, s.68.

**Arkitekt,** 1935, Villa Projesi, sayı:4, s.114-115.

**Arkitekt,** 1935, Akhisar Tütüncüler Bankası, sayı:4, s. 112-113.

**Arkitekt,** 1935, Ayazpaşa da Kira Evi, sayı:5, s.129-140.

**Arkitekt,** 1935, Zonguldak Kozlu'da Kömür-İş İdare Binası**,** sayı:5, s.147-148.

**Arkitekt,** 1935, Villa Projesi, sayı:6, s.167-169.

**Arkitekt,** 1935, Zonguldak Kozlu'da Amele Evleri, İlkokul, mutfak, ve çamasırlık Binası, sayı:9, s.253-258.

**Arkitekt,** 1935, Belediyeler Bankası Proje Müsabakası, sayı:10, s.287-295.

**Arkitekt,** 1935, Hariciye Köskü, sayı:11-12, s.311-316.

**Arkitekt,** 1936, Zonguldak Kozlu'da Kömür-İşçi Uramı, sayı:1, s.9-10, s.43-44.

**Arkitekt,** 1936, Sinema Projesi, sayı: 2, s.41-42.

**Arkitekt,** 1936, Belediyeler Bankası- Ankara, sayı:5-6, s.145-148.

**Arkitekt,** 1936, Çankaya'da Bir Villa –Ankara, sayı:7, s.179-186.

**Arkitekt,** 1937, Kalamış'ta Bir Villa, sayı:2, s.33-40.

**Arkitekt,** 1937, İstanbul Limanı Yolcu Salonu Proje Müsabakası, sayı:2, s.41-

**Arkitekt,** 1937, Dr. B. Şevket Pek Sağlık Yurdu ve Kira Evi- Ankara, sayı:4, s.97-99.

**Arkitekt,** 1937, Sapanca Oteli Projesi, sayı:7, s.191-192.

**Arkitekt,** 1938, Belediyeler Bankası, sayı:1, s.1-9.

**Arkitekt,** 1938, Kamutay Müsabakası, sayı:4, s.99-132.

**Arkitekt,** 1939, Adana'da Ucuz Evler Mahallesi, sayı.1-2, s.:33-36.

**Arkitekt,** 1939, Adana Belediyesi Oteli, sayı:3-4, s.76-80.

**Arkitekt,** 1939, Taksim'de Bir Kira Evi, sayı:5-6, s.101-103

**Arkitekt,** 1939, Türkiye Cumhuriyeti Sefarethanesi- Tahran, sayı:7-8, s.145-149.

**Arkitekt,** 1939, Türkiye Cumhuriyeti Yazlık Sefaret Binası, sayı:7-8, s.150-152.

**Arkitekt,** 1940, Suadiye'de Villa, sayı:5-6, s.101-104.

**Arkitekt,** 1954, Türk Ticaret Bankası İkramiye Evleri, sayı.7-8, s.109-110.

**Aslanoğlu, İ.,** 1980, 1923-1938 Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (Sosyal, Ekonomik, Kültürel Ortam değişimi ve Mimarlığa Yansıması), İ.T.Ü., İstanbul.

**Aslanoğlu, İ.,** 1992, Seyfettin Arkan ve Ankara'daki Yapıları, Arredamento Mimarlık, sayı:3, s.95.

**Batur, A.,** 1984, Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İstanbul.

**Batur, A.,** 1993-94, Florya Cumhurbaşkanlığı Köşkü, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, cilt:3, s.325, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı.

**Batur, A**., 1995, "Art Nouveau" Mimarlığı ve İstanbul, Yapı Dergisi, sayı:161, s.44-63.

**Batur, A.,** 1997, Arkan, Abdurrahman Seyfi, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, cilt:1, s.129, YEM.

**Batur,A.,**1998, 1925-1950 Döneminde Türkiye Mimarlığı, 75 yılda Değişen Kent ve Mimarlık*,* der:Yıldız Sey, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

**Batur, A.,** 2004, "20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı" yüksek lisans dersi notları.

**Bayer, P.,** 1992, Art Deco Architecture, Londra.

**Behçet Bedrettin,** 1934, Mimarlıkta basitlik ve moda, Arkitekt, sayı.7, s.213-215.

**Bozdoğan, S.**, 2002, Modernizm ve Ulusun İnşası, Metis yayınları, İstanbul.

**Condrads,U.**, 1991, 20.yy Mimarisinde Program ve Manifestolar, çev:Sevinç Yavuz, Şevki Vanlı Yayınları, İstanbul.

**Curtis, W. J.R.,** 1996, Modern Architecture since 1900, Phaidon Press Limited.

**Frampton,K.,**1992, Modern Architecture, Thames and Hudson, London.

**Göle,N.,**1999, Batı-dışı modernlik:Kavram Üzerine, Toplu ve Bilim, bahar-sayı:80.

**Habermas, J.,** 1990. Modernlik:Tamamlanmamış Bir Proje, Postmodernizm, Der:Zeka, N., s.31-44. Kıyı Yayınları, İstanbul.

**Heuss, T.,**1939, Hans Poelzig, Bauten und Entwürfe: das lebensbild Eines Deutschen Baumeisters, Berlin: E. Wasmuth.

**Hiller, B. ve Escritt, S.,** 1997, Art Deco Style, Phaidon, London.

**Holod R. ve Evin A.,** 1984, Modern Turkish Architecture, USA.

**James, K.,** 1997, Erich Mendelsohn and the Architecture of German Modernism, Cambridge University Press, USA.

**Kortan, E.**, 1992, Mimarlıkta Teori ve Form, O.D.T.Ü., Ankara.

**Lampugnani,V.M**.,1996, Dictionary of 20th Century Architecture, The Thomas and Hudson, New York.

**Mimar,** 1931, Mühendis İbrahim Galip B. Apartmanı-Ayazpaşa**,** sayı:11-12, s.355-364.

**Mimar,** 1931, Hilversium Belediye Binası, sayı:11-12, s.375-377.

**Mimar,** 1933, Kubilay Abidesi Projesi Esgizleri**,** s.:82-83.

**Mimar,** 1933, Ankara için ucuz aile evi tipleri**,** s.174.

**Mimar,** 1933, Deniz kenarında bir malikane projesi, s.111-112.

**Mimar,** 1933, 10. yıl tak ve sütunları**,** sayı:11, s.351-353.

**Mimar,** 1934, Cumhuriyet'in onbirinci yılı takları, sayı:11, s.301-302.

**Mimar,** 1934, Bir yalı projesi, sayı:1, s.6-7.

**Mimar,** 1934, Ev projesi, sayı:1, s.16.

**Mimar,** 1934, DGSA Diploma Projesi, Bagdat ta Türk Elciligi Binası, sayı:9-10, syf:257-

**Mimar,** 1934, Cumhuriyet'in onbirinci yılı takları, sayı:11, s.301-302.

**Mimar,** 1934, Tahran da Türkiye Cumhuriyeti elçilik binası projesi, sayı:11, s:309-311.

**Mimar,** 1934, Ev Projesi, sayı:11, s:312-313.

**Mimar,** 1934, Dr. İhsan Sami Evi, sayı:12, s.335-338.

**Mimar,** 1934, Ev Projesi, sayı:12, s.339-340.

**Moholy-Nagy, S.,**1964, Carlos Raul Villanueva, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart.

**Oechslin, W.,** 2002, Otto Wagner Adolf Loos and the Road to Modern Architecture, Cambridge University Press, Cambridge.

**Omay, E.,** 2002, Modern Konuta Modern Ek: İ.Galip Bey Apartmanı ve Üçler Apartmanı, Aredamento Dekorasyon, sayı:4, s.114-119.

**Onay, S., 1992,** Seyfi Arkan'ın Hayatı, Profil: Seyfi Arkan (1904-1966) Bir Trajik Kişilik, Arredamento Dekorasyon, sayı:3, s.97-99.

**Pinchon, J.,** 1990, Rob. Mallet-Stevens, Architecture, Furniture, Interior Design, MIT Press, Cambridge.

**Sayar, Z.,** 1992, Anılarda Seyfi Arkan ve Dünyası, Profil: Seyfi Arkan (1904-1966) Bir Trajik Kişilik, Arredamento Dekorasyon, sayı:3, s.96.

**Schumacher, T.L.,** 1991, Surface&Symbol Giuseppe Terragni and Architecture of İtalian Modernism, Princeton Architectural Press, New York.

**Tafuri, M. and Dal Co, F.,** 1980, Modern Architecture, Academy Editions, London.

**Tanyeli, U.,** 2004, 100. yılında Guiseppe Terragni (1904-1943), Arredamento Mimarlık, 2004, sayı. 12, s.62-79.

**Tanyeli, U.**, 1998, Türkiye'de Mimari Modernleşmenin Büyük dönemeci (1900-1930), Arredamento Mimarlık,1998,sayı:10. s.64-67.

**Tanyeli,U.,** 1997**,** Modernizmin Sınırları ve Mimarlık, s.63-71, Modernizmin Serüveni, Der: Batur,E., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

**Tanyeli, U.**, 1994, Mendelshon ve Biçimin Özerk Tarihi Üzerine, Arredamento Dekorasyon, şubat sayısı, s:84-87.

**Tanyeli, U.**, 1992, Seyfi Arkan: Bir Direnme Öyküsü, Profil: Seyfi Arkan (1904-1966) Bir Trajik Kişilik, Arredamento Dekorasyon, sayı:3, s.88-94

**Tekeli,İ.,**1998**,** Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Kentsel Gelişme Ve Kent Planlaması, 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, der: Yıldız Sey, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul.

**Zeka, N.,**1990, Aynalı Gökdelenler, Postmodernizm, Der:Zeka, N., s:31-44. Kıyı Yayınları, İstanbul.

**EKLER**

**EK-A.** GRAFİK ANLATIM: SEYFİ ARKAN YAPILARININ, ULUSLARARASI BAĞLAMDA MODERN MİMARLIK ÖRNEKLERİYLE KARŞILAŞTIRILMASI.

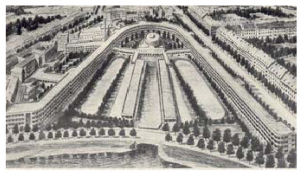
**EK-B.** KRONOLOJİ (1904-1940): SEYFİ ARKAN, TÜRKİYE VE ULUSLARARASI BAĞLAMDA MİMARLIK TARİHİNDE ÖNEMLİ YAPI VE GELİŞMELER.

**EK.A SEYFI ARKAN YAPILARININ ULUSLARARASI BAĞLAMDA MODERN MİMARLIK ÖRNEKLERİYLE KARŞILAŞTIRILMASI**

**SEYFI ARKAN**

**1. Kubilay Anıtı Eskizi-1**





**A.** Poelzig, 1927, Urbanhafen Meslek Okulları proje yarışması, Berlin Charlottenburg



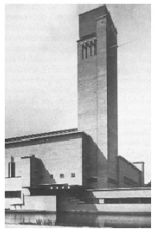
**B.** Poelzig, 1928, Urbanhafen Meslek Okulları proje yarışması, Berlin Charlottenburg

**2. 10. yılda Halk Fırkası Sütunu, 1933, Sultanahmet, İstanbul**





**A.** Schöffler, Schloenbach, Jacobi, 1926-27, Titania Palast Sineması, Berlin.



**B.** Willem Düdok, 1924-31,Town Hall, Hilversium



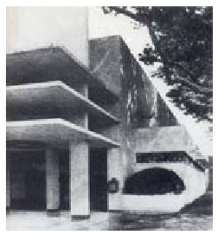
**C.** Lictor Kulesi, Sabaudia

**3. 11. yıl Sütunu, 1934, İstanbul**









**A-B.** Mallet-Stevens, 1925, Paris Art Dekoratif Sergisi, Turizm Pavyonu, Paris



**C.** Itzhak Rapoport, 1935, Tel Aviv

**4. İhsan Sami Evi, 1934,Suadiye, İstanbul**





**A.** Pierre Jeanneret, Le Corbusier, 1927 Weissenhoff Yerleşkesi örnek konut Stuttgart, Almanya





**B-C.** Giuseppe Terragni, 1927-28,Novocomum Apartmanı, Como, İtalya

**5. Hariciye Köşkü, 1935, Ankara**





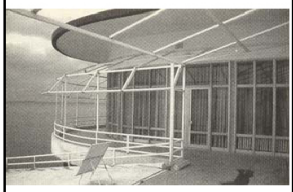
**A.** Frank Lloyd Wright, 1907-09, Robie Evi, Chicago

**EK.A SEYFI ARKAN YAPILARININ ULUSLARARASI BAĞLAMDA MODERN MİMARLIK ÖRNEKLERİYLE KARŞILAŞTIRILMASI**

**SEYFI ARKAN**

**6. Florya Deniz Köşkü, 1935, Florya, İstanbul**







**A.** Le Corbusier, 1928-31, Villa Savoye,Poissy



**B.** Rob Mallet-Stevens, 1937, Sanat ve Teknik Fuarı, Paris



**C.** Hans Poelzig, 1928, Verwaltungsgebäude der I.G.Farben-İndustrie, Frankfurt



**D.** Erich Mendelsohn ve Serge Chermayeff, 1933-35, De La Warr Pavyonu, İngiltere



**E.** Giuseppe Terragni, 1927-28, Novocomum Apt. Como, İtalya

**7. Üçler Apartmanı, 1935, Gümüşsuyu, İstanbul**







**A** Le Corbusier, 1927, örnek konut, Weissenhof yerleşkesi, Stuttgart, Almanya



**B.** Guiseppe Terragni, 1939. Casa Giuliani Frigreio

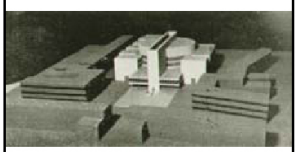


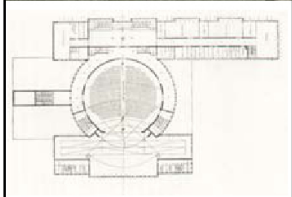
**C.** GiuseppeTerragni, Casa Pedraglio



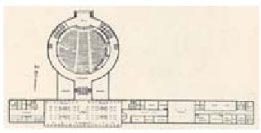
**D.** Mies van der Rohe, 1928-30, Tugendhat Evi,Brno

**8. İstanbul Tiyatro ve Konservatuvarı Uluslararası yarışma projesi, 1935**







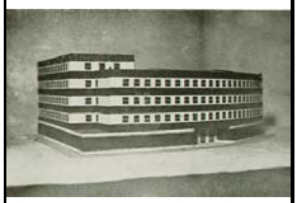


**A-B.** Hans Poelzig, 1929, Studentheim, Berlin-Charlottenburg-Almanya

**EK.A SEYFİ ARKAN YAPILARININ ULUSLARARASI BAĞLAMDA MODERN MİMARLIK ÖRNEKLERİYLE KARŞILAŞTIRILMASI**

**SEYFİ ARKAN**

**9. Sümerbank Proje Yarışması , 1935**





**A.** Erich Mendelsohn, 1929, Friedrichstrasse Ofis Binasi Yarisma projesi, Berlin



**B.** Hans Poelzig, 1911 , Ofis Binası, Breslau

**10. Akhisar Tütüncüler Bankası , 1935**







**A.** Giuseppe Terragni, 1936-37,Bianca Villası, Seveso.



**B.** Le Corbusier, 1927, örnek konut Weissenhof yerleşkesi, Stuttgart, Almanya

**11. Makbule Atadan Evi, 1936,Ankara**







**A.** Carlos Raul Villanueva, 1947, Escula Tecnica Industrial,Venezuela



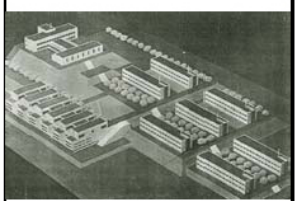
**B.** Walter Gropius,1948, Harward Üniversitesi, Massachussets

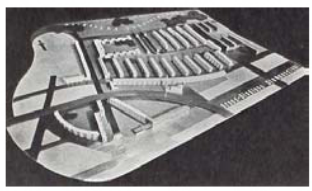




**C-D**. Mies van der Rohe, 1928-29, Barselona pavyonu,

**12. Zonguldak Kozlu'da Amele Evleri, İlkokul, mutfak ve çamaşırlık binası, 1935**





**A.** Hans Scharoun ve ortaklan , 1929-31, Siemensstadt, Berlin



**B.** J.J. Pieter Oud,1931 Blijdorp Toplu yerleşkesi, Rotterdam

**EK.A SEYFI ARKAN YAPILARININ ULUSLARARASI BAĞLAMDA MODERN MİMARLIK ÖRNEKLERİYLE KARŞILAŞTIRILMASI**

**SEYFI ARKAN**

**13. Zonguldak Kozlu'da Kömür-İşçi Amele Evleri, 1936**





**A.** Tony Garnier, 1917, Endüstri Şehri



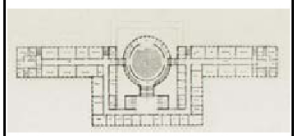
**B.** Le Corbusier, 1924,Pessac Yerleşkesi



**C.** Hans Poelzig, 1932, Tek Katlı evler yerleşkesi, Berlin-Dahlem-Almanya

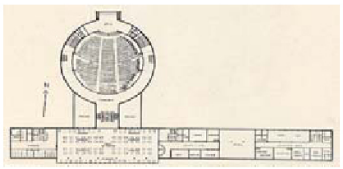
**14. Meslek Okulu Projesi , 1936**





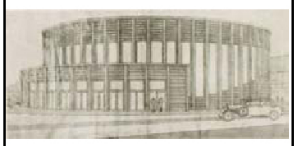


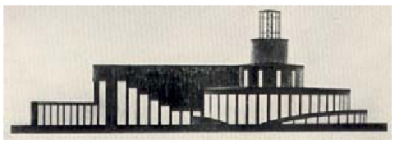
**A.** Hans Poelzig, 1928-29, Messagelände, Berlin



**B.** Hans Poelzig, 1929, Studentheim, Berlin-Charlottenburg-Almanya

**15. Sinema Projesi, 1936**





**A.** Hans Poelzig, 1930, 4000 kişilik tiyatro projesi.

**16. İstanbul Limanı Yolcu Salonu Projesi , 1937**





**A.** Hans Poelzig, 1928-29, Messagelände, Berlin

**EK.A SEYFI ARKAN YAPILARININ ULUSLARARASI BAĞLAMDA MODERN MİMARLIK ÖRNEKLERİYLE KARŞILAŞTIRILMASI**

SEYFI ARKAN

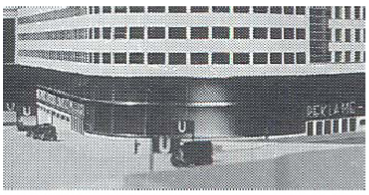
**17. Belediyeler Bankası, 1938, Ankara**











**A.** Erich Mendelsohn, 1929,
Friedrichstrasse Ofis Binasi Yarisma projesi, Berlin



**B.** Harry W. Weedon, 1936, Odeon Sineması, İngiltere





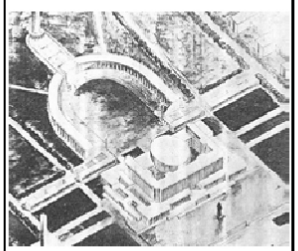
**C.** G.Howe ve W. Lescaze, 1929-32,
PSFS Binası, Philadelphia



**D.** Erich Mendelsohn, 1926-28,
Schocken Mağazası, Stuttgart.

**18. Komutay Müsabakası, 1938**







**A.** Albert Speer,1934,Zeppelinfeld, Nurnberg



**B.** Hans Poelzig,1928,
Urbanhafen Meslek Okulları, Berlin.

**19. Taksim'de Bir Kira Evi, 1939, İstanbul**





**A.** Scharoun, 1933,
Schminke Evi, Löbau.

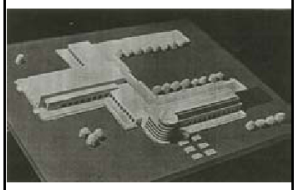


**B.** Erich Mendelshon, 1927-28,
Rudolf Petersdorff Binası, Breslau

**EK.A SEYFI ARKAN YAPILARININ ULUSLARARASI BAĞLAMDA MODERN MİMARLIK ÖRNEKLERİYLE KARŞILAŞTIRILMASI**

**SEYFI ARKAN**

**20. Adana Belediyesi Oteli, 1939**

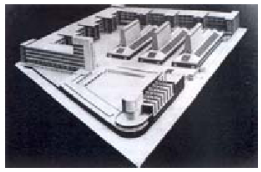





**A.** Erich Mendelsohn, 1926-28,
Schocken Mağazası, Stuttgart.



**B.** Erich Mendelsohn ve Serge Chermayeff,
1933-35, De La Warr Pavyonu, İngiltere.



**C.** Erich Mendelsohn,Laaser ve Salomonson,
1925, Kızıl Bayrak Tekstil Fabrikasını, Rusya

**21. Suadiye'de bir villa, 1940, İstanbul**



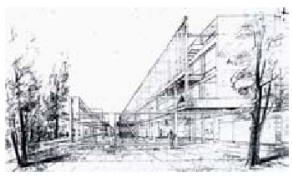




**A.** Frank Lloyd Wright, 1907-09,
Robie Evi, Chicago



**B.** Adalberto Libera, 1937-40,Kongre Sarayı,
Roma



**C.** Terragni, Lingeri, Figini ve Pollini, 1935
Brera Sanat Akademisi, Milano.



**D.** Giuseppe Terragni, 1936-37,
Asilo San't Elia,Como.

| EK.B KRONOLOJİ (1904-1940): SEYFİ ARKAN, TÜRKİYE VE ULUSLARARASI BAĞLAMDA MİMARLIK TARİHİNDE ÖNEMLİ YAPI VE GELİŞMELER | | | |
|---|---|---|---|
| **Tarih** | **Seyfi Arkan** | **Türkiye** | **Uluslararası** |
| 1903 | 25.Temmuz.1903 te doğdu | I. Milli Mimari Dönemi | |
| 1904 | | | Wright, Martin Evi<br>Wright, Larkin Binası, Buffalo, New York |
| 1905 | | | Wright, Birlik Tapınağı, Oak Park |
| 1906 | | | Poelzig, "Mimarlıkta Mayalanma" , Dresden. |
| 1907 | | | Deutcher Werbund'un Köln'de kurulması |
| 1908 | | | Adolf Loos "Süsleme ve Suç" |
| 1909 | | Vedat Tek, Sirkeci Merkez Postanesi | İtalya'da Fütürist Manifesto yayımlanması<br>Wright, Robie Evi. |
| 1910 | | | Gropius ve Adler, Foguswerk Fabrika binası |
| 1911 | | | Poelzig, Su Kulesi, Posen<br>Poelzig, Geschäfthaus (ofis binası), Breslau<br>Poelzig, Kimya Fabrikası, Posen |
| 1914 | | I. Dünya Savaşı başlar | İtalya'da San't Elia Manifestosunun yayımlanması.<br>Paul Scheerbart, Cam Mimarlık Manifestosu,<br>Werkbund Sergisi,Köln<br>Bruno Taut-Cam Ev, Werkbund<br>Van de Velde -Tiyatro binası-Werkbund<br>Gropius ve Meyer-Model Fabrika, Werkbund |

**EK.B KRONOLOJİ (1904-1940): SEYFİ ARKAN, TÜRKİYE VE ULUSLARARASI BAĞLAMDA MİMARLIK TARİHİNDE ÖNEMLİ YAPI VE GELİŞMELER**

| Tarih | Seyfi Arkan | Türkiye | Uluslararası |
|---|---|---|---|
| 1917 | | | De Stijl hareketinin başlaması<br>Tony Garnier, Cite Industrielle |
| 1918 | | I. Dünya Savaşı biter | De Stijl 1. manifesto |
| 1919 | | | Gropius, Taut, Behne, Sanat için Çalışma Grubu<br>(Arbeitsrat für Kunst) Bilinmeyen Mimarlar Sergisi<br>Bauhaus Okulunun açılması<br>Poelzig, Grosse Schauspielhaus, 1919, Berlin |
| 1920 | | | Mendelsohn- Einstein Kulesi |
| 1923 | | Türkiye'de Cumhuriyet'in ilanı | |
| 1924 | | Vedat Tek, 2. T.B.M.M Binası, Ankara | Rietveld-Schröder Evi |
| 1925 | | | Fransa-Paris Art Decoratif Sergisi.<br>Mallet-Stevens Turizm Pavyonu-Paris<br>Le Corbusier L'Esprit Nouveau Pavyonu-Paris |
| 1926 | G.S.A Vedat Tek Atölyesi'nde öğrencidir<br>Öğrenciliği sırasında İdare-i Fenniye'de çalışır. | Kemalettin Bey, Gazi Eğitim Enstitüsü Binaları, Ankara<br>Giulio Mongeri, Osmanlı Bankası Binası, Ankara<br>Vedat Tek, Ankara Palas Oteli, Ankara | Gropius, 2. Bauhaus'un kurulması, Dessau.<br>İtalya-Rosegna İtaliana dergisi yayımlanması ile<br>Grup 7'nin kurulması, Rasyonalist manifesto<br>Mendelsohn, Schocken Mağazası, Stuttgart.<br>Le Corbusier/Pierre Jeanneret, "Yeni Mimarlığa doğru beş nokta" |
| 1927 | | Teşvik-i Sanayi Kanununun (anayasa) kabulü<br>Yabancı mimarların Türkiye'ye çağrılması, Egli ve Holzmeister<br>Holzmeister (1927-31), Milli Savunma Bakanlık Binası<br>Ernst Egli, (1927--28), Musiki Muallim Okulu | Mies, "Mimarlıkta Biçim Üzerine"<br>Werkbund Weissenhof Yerleşkesi, Stuttgart<br>Mendelshon, Rudolf Petersdorff Binası, Breslau |

**EK.B KRONOLOJİ (1904-1940): SEYFİ ARKAN, TÜRKİYE VE ULUSLARARASI BAĞLAMDA MİMARLIK TARİHİNDE ÖNEMLİ YAPI VE GELİŞMELER**

| Tarih | Seyfi Arkan | Türkiye | Uluslararası |
|---|---|---|---|
| 1928 | 9.Temmuz.1928'de Güzel Sanatlar Akademisinden mezun olur. | Herman Jansen-Ankara İmar Planı<br>Ernst Egli, (1928-30), Sayıştay Binası<br>Arif Hikmet Koyunoğlu, Etnoğrafya Müzesi, Ankara<br>Kemalettin Bey, DDY İşletme Müdürlüğü Binası<br>Giulio Mongeri, Tekel Genel Müdürlük Binası, Ankara | Avrupa'da CIAM'ın kurulması,<br>İtalya'da MIAR ilk sergisini düzenler<br>Poelzig, Wohnhausblocks, Berlin<br>Poelzig, Berufsschulen am Urbanhafen, Berlin<br>Erich Mendelsohn, Rudolf Mosse Pavyonu, Köln.<br>Werkbund Yaşama ve Çalışma mekanı sergisi, Breslau |
| 1929 | Maarif Bakanlığı bursu ile Avrupa'ya gönderilmesi<br>Stadyumlar, işçi mahalleleri hakkında raporlar hazırlaması | Yabancı ülkelere gönderilecek öğrenciler konusunda<br>TBMM'de yasa kabülü<br>Holzmeister(1929-30),Genel Kurmay Başkanlığı Binası | Mies Barselona Pavyonu<br>Poelzig, I.G.Farben-Endüstri Yönetim Binası, Frankfurt<br>Poelzig, Studentheim, Berlin-Charlottenburg |
| 1930 | Charlottenburg Teknik Üniversitesi-Poelzig Atölyesi<br>Prusya Sanat Akademisi- Poelzig Atölyesi<br>Poelzig'in mimari bürosu-staj | D.G.S.A 'da Vedat Tek ve G. Mongeri Atölyelerinin kapatılması<br>D.G.S.A'da Ernst Egli'nin atölyelerin başına geçmesi<br>Holzmeister,(1930-32), Cumhurbaşkanlığı Köşkü<br>Egli, İsmet Paşa Kız Enstitüsü, Ankara | Mies, Tugendhat evi , Brno.<br>Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy |
| 1931 | Poelzig ve öğrencileri sergisi, Almanya | I.Beş yıllık kalkınma planının hazırlanmaya başlaması<br>Mimar dergisinin yayımlanmaya başlaması | İtalya'da II. Rasyonalist Mimarlık Sergisi açılır.<br>W. Düdok,Hilversium Belediye Binası, Hollanda |
| 1932 | Charlottenburg Teknik Üniversitesi-Poelzig Atölyesi<br>Prusya Sanat Akademisi- Poelzig Atölyesi<br>Poelzig'in mimari bürosu-staj | | NewYork'ta Uluslarası Üslup Sergisi<br>üslubun adı konur.<br>Terragni, Casa Del fascio inşası başlar. |
| 1933 | Kubilay Anıtı için eskizleri-Berlin<br>Ankara için ucuz aile evi tipleri-Berlin<br>10. yıl Anıt Sütunu<br>Deniz kenarında bir malikane projesi-Berlin<br>Suadiye sahilinde yazlık villa projesi-Berlin<br>Türkiye'ye döner.<br>Ankara Sergi Evi proje yarışmasına katılır.<br>D.G.S.A. 'da Şehircilik dersleri vermeye başlar | Holzmeister (1933-34), İçişleri Bakanlığı<br>Holzmeister, Yargıtay Binası<br>Holzmeister, Bayındırlık Bakanlığı<br>Şevki balmumcu, Ankara Sergi Evi<br>Cumhuriyet'in 10. yıldönümü | Almanya'da Nazi rejimi-<br>Nasyonal Sosyalist Partinin başa geçişi<br>Bauhaus'un kapatılması.<br>Scharoun, Schminke Evi, Löbau. |

**EK.B KRONOLOJİ (1904-1940): SEYFİ ARKAN, TÜRKİYE VE ULUSLARARASI BAĞLAMDA MİMARLIK TARİHİNDE ÖNEMLİ YAPI VE GELİŞMELER**

| Tarih | Seyfi Arkan | Türkiye | Uluslararası |
|---|---|---|---|
| 1934 | Dr. İhasan Sami Bey Evi<br>11. yıl ışıklı Anıt Sütunu | Beş yıllık kalkınma planının yürürlüğe girmesi<br>Arif Hikmet, 1934-36, İ.Ü. Observatoryumu<br>D.G.S.A'da Sedat Hakkı Eldem- Milli Mimari Seminerleri | İtalya'da Roma Üniversitesi'nin açılması |
| 1935 | İstanbul Tiyatro ve konservatuvarı uluslararası yarışma<br>Sümerbak Proje yarışması<br>Akhisar Tütüncüler Bankası projesi Arkitekt'de yayımlanır<br>Ayazpaşa'da kira evi-Üçler Apartmanı<br>Zonguldak Kozlu'da Kömür-İş İdare binası<br>Makbule Atadan Evi projesi Arkitekt'te yayımlanır<br>Zonguldak Kozlu'da Amele Evleri yerleşkesi<br>Belediyeler Bankası Yarışması<br>Hariciye Köşkü<br>Florya Deniz Köşkü | Mimar dergisinin Arkitekt ismini alması<br>Ernst Egli, (1935-36), Siyasal Bilgiler Okulu | Wright, Şelale Evi.<br>Erich Mendelsohn ve Serge Chermayeff,<br>1933-35, De La Warr Pavyonu, İngiltere. |
| 1936 | Zonguldak Kozlu'da Kömür-işçi Uramı<br>Meslek Okulu Projesi<br>Sinema Projesi<br>Belediyeler Bankası kesin proje Arkitek'de yayımlanır<br>Makbule Atadan Evi | D.G.S.A'da Bruno Taut'un bölüm başkanı olması<br>Çubuk Barajı lokanta- gazinosu,<br>İzmir Enternasyonal Fuarı, İnhisarlar Pavyonu, Trakya Pavyonu<br>Adil Denktaş, Tüten Apartmanı, İstanbul | Erich Mendelsohn, S.Schocken Evi, Kudüs |
| 1937 | Seyfi Arkan Paris Sergisini ziyaret eder.<br>İstanbul Yolcuı Salonu Proje yarışması<br>Dr. Şevket Pak Sağlık Yurdu ve Kira Evi<br>Sapanca Oteli | Zeki Sayar, 1937, İzmir Hal Santral Binası<br>Bruno Taut, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Ankara (1937-40) | Paris Sanat ve Teknik Fuarı<br>İtalya'da E'42 Sergisi |
| 1938 | Belediyeler Bankası<br>Kamutay (T.B.M.M Binası) Müsabakası | Mustafa Kemal Atatürk ölür.<br>Türkiye'de ulusal mimarlık yeniden belirmeye başlar<br>İzmir Enternasyonal Fuarı, Kültür Pavyonu -Bruno Taut | Terragni Danteum Roma projesini tasarlar. |

| EK.B KRONOLOJİ (1904-1940): SEYFİ ARKAN, TÜRKİYE VE ULUSLARARASI BAĞLAMDA MİMARLIK TARİHİNDE ÖNEMLİ YAPI VE GELİŞMELER | | | |
|---|---|---|---|
| **Tarih** | **Seyfi Arkan** | **Türkiye** | **Uluslararası** |
| 1939 | Adan'da Ucuz Evler Mahallesi<br>Adana Belediye Oteli<br>Ayhan Apartmanı-Taksim<br>Türkiye Cumhuriyeti Sefarethanesi-Tahran<br>Türkiye Cumhuriyeti yazlık Sefaret binası-Tahran | Holzmeister, Kamutay Binası inşasının başlaması<br>S. H. Eldem, Uluslararası New York sergisinde Türk Pavyonu<br>Bruno Taut, Atatürk Lisesi, Ankara<br>İzmir Enternasyonal Fuarı | II. Dünya Savaşı başlar.<br>Uluslararası New York Sergisi |
| 1940 | Salih Bozok Villası | | |

## ÖZGEÇMİŞ

1978 yılında Kayseri'de doğdu. 1995 yılında Beşiktaş Kız Lisesi'nden mezun olduktan sonra, aynı yıl İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ne girdi. 1999 yılında hazırlamış olduğu "Tepebaşı'nda Beyoğlu Müzesi" projesi ile Serbest Mimarlar Derneği tarafından verilen "Öğrenci Başarı Ödülü"nü kazandı. 2000 yılında mezun oldu. 2000-2002 yılları arasında özel sektörde çalıştı. 2002 yılında İ.T.Ü Mimarlık Tarihi Programında yüksek lisans eğitimine başladı. 2004 yılında Yrd. Doç. Dr. Aygül Ağır ve Yrd. Doç. Dr. Tarkan Okçuoğlu tarafından yürütülen "Osmanlı Mezar Taşları Envanter Çalışması: Çemberlitaş Atik Ali Paşa Camii Haziresi" projesinde görev aldı. 2004 yılından bu yana Evo Design bünyesinde çalışmaktadır.