İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

İSTANBUL MİMARÎ DOKUSUNDA MODERN-SONRASI UYGULAMALAR

DOKTORA TEZİ

Elâ GÖNEN

Anabilim Dalı : MİMARLIK

Programı : MİMARLIK TARİHİ

ARALIK 2007

ÖNSÖZ

İstanbul Mimarî Dokusunda Modern-Sonrası Uygulamalar üzerinde yaptığım çalışmalarımda pek tabiî ki çevremden büyük destek aldım. Bunların başında danışmanım Sayın Prof. Dr. Filiz Özer'in gösterdiği yolda yürürken değerli hocamın bana aktardığı bilgileri ve benden hiçbir zaman esirgemediği manevî desteği sayesinde bu sonuca vardım. Hayatımdaki bu önemli dönemece ulaşırken kendime olan güvenim, çevreme olan sevgi ve saygım iyice yoğunlaştı. Aynı şekilde bu süreç boyunca çalışmama moral katkılarını, eşine çok az rastlanabilecek engin donanımından konumla ilgili bilgiler aktararak bana destek veren değerli hocam Bülent Özer'e ayrıca minnettarım. Doktora tezimde ihtiyacım olan bilgilere ulaşmak için başvurduğum değerli mimarlarımızın, ağabeylerimizin yakın ilgileri ve yardımlarını gördüm. Bana kıymetli zamanlarını ayırarak arşivlerini önüme sermekten, tasarımlarını şekillendiren verileri benimle paylaşmaktan sakınmadılar. Kendilerine minnetlerimi sunarım. Çalışmamın çeşitli aşamalarında benden yardımlarını esirgemeyen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı'nın tüm üyelerine, Mevlûde Kaptı'ya, Hülya Dışkaya'ya, Bal Onaran'a, kütüphane çalışanlarına teşekkür ederim. Araştırmalarım sırasında benden yardımlarını esirgemeyen Uğur Tuztaşı'nın ve tezin yazımı sırasında beni destekleyen Seyhan Yazıcı'nın da katkıları ayrıca söz edilmeye değer. Bu çalışmalarımda her türlü yardımından dolayı Emre Gönen'e, her zaman yanımda duran anneciğime ve artık yanımda durmasa da hatıraları ve mimarlık mesleğine olan bağlılığı, saygısı, birikimi ve tutkuya varan derin aşkıyla bana her zaman şevk ve ilham veren canım babacığıma da ayrıca teşekkür borçluyum.

Eylül 2007 Elâ Güngören Gönen

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ **v**
ÖZET **xx**
SUMMARY **xxiii**

1. GİRİŞ **1**
1.1. Çalışmanın Amacı 1
1.2. Kapsam 3
1.3. Yöntem 7

2. İSTANBUL'UN KENTSEL AÇIDAN GEÇİRDİĞİ EVRELER VE ŞEHRİN MİMARÎ GELİŞİMİ **9**
2.1. İstanbul Şehrinin Kuruluşundan Tanzimat'a Kadar Geçirdiği Tarihî ve Mimarî Evreler 10
2.2. Batılılaşma sürecinde İstanbul 17
2.2.1. Şehrin sosyal yapısını değiştiren gelişmeler 17
2.2.2. Ütopik plânlamalar ve yeni yerleşim merkezlerinin oluşumu 18
2.2.3. Mimaride Batılılaşma'nın başlangıcı 24
2.2.4. Ondokuzuncu Yüzyıl'da Eklektisizm (1850–1920) 30
2.3. Yirminci Yüzyıl'da Şehircilik ve Mimarlık Alanındaki Gelişmeler 31
2.3.1. Yirminci Yüzyıl'da şehrin sosyal yapısını değiştiren gelişmeler 33
2.3.2. Yirminci Yüzyıl'da şehircilik alanında görülen gelişmeler 37
2.3.3. Yirminci Yüzyıl'da mimarlık alanında yapılan çalışmalar 51

3. POST-MODERNİZM'İN TANIMI VE EĞİLİMLERİNİN ÇEŞİTLİ KURAMCI VE / VEYA MİMARLARA GÖRE SINIFLANDIRILMASI **91**
3.1. Mimarlık Alanında Post-Modernizm 92
3.2. Şehircilik Alanında Post-Modernizm 121

4. KATALOG **137**
4.1. Arap Türk Bankası A. Ş. Genel Müdürlük Binası- Seyaş Sey. Mim. Müh. Müş. A.Ş. (1983–86)-(2002). 137
4.2. Lucie Apartmanı/ Turkish Bank - Polat İnş. San. ve Tic. A. Ş. -Toğan Karsan (1985) 145
4.3. Reklâmevi Büro Binası - Haydar Karabey (1987) 150
4.4. Cihan Yamaner Hukuk Bürosu- Göksoy & Özsoy Mimarlık Bürosu (1988) 154
4.5. Halı Oteli - Ali Esad Göksel (1988) 157
4.6. Mehmet Efendi Kurukahvecisi Kadıköy Şubesi- A ve A Mimarlık (1989) 161
4.7. Toprak Stüdyo - Dimtaş A.Ş. Topluluğu (1989–1990) 163
4.8. Esbank Kadıköy Şubesi/ Türk Ekonomi Bankası - Has Mimarlık Ltd. Şti. (1992) 167
4.9. Bülent Erkmen Evi- Limited Mimarlık (1994) 170

4.10. Orient 100 Ticaret Hanı - norm mim. Dek. İnş. Ltd. Şti. (1994–1995) 174
4.11. Celâl Sultan Oteli-Koç Mimarlık İnş San Ltd. Şti. (1996) 176
4.12. Cemal Balık Lokantası - Erkal Güngören Mimarlık Bürosu (1996) 178
4.13. Gülaylar Binası/Diamond Line - Atölye T (1996) 182
4.14. Taksim Plaza Oteli/Point Otel - Hamdi Şensoy (1997) 186
4.15. Seres Oteli-
Tekno Yapı Mim. Rest. Dek. Taah. ve Tic. Ltd. Şti.(1997–1998) 190
4.16. Bereket Halı Mağazası-Batur Baş Mimarlık Bürosu (1998) 194
4.17. Maçka Şensoy Apartmanı - Hamdi Şensoy (1998) 198
4.18. Taksim Park Plaza Oteli/ Dorint Park Plaza/ Larespark Oteli -
Site A.Ş. (1998) 202
4.19. Doğa Reklâm Ajansı - Ge-mi Gelişimci Mimarlar (1999) 206
4.20. Hugo Boss – Orjin Büro ve Mağazası -
Ömerler Mimarlık Ltd. Şti. (1999) 209
4.21. Nuruosmaniye Alışveriş ve Büro Kompleksi/Orient Bazaar -
norm Mim. Dek. İnş. Ltd. Şti. (2000) 215
4.22. Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi -
Konuralp Müteahhitlik Müş. A. Ş. (2000) 219
4.23. Ergun Tekarslan Evi ve İkinci Bürosu-
Ge–mi Gelişimci Mimarlar (2001) 226
4.24. Kilimoloji Kilim Mağazası - Tuğrul Pekin (2002–2003) 228
4.25. Deriş Patent Büro Binası-
Master Mim. Dek. İnş. Tah. ve Tic. Ltd. Şti. (2002–2005) 230
4.26. Göze Ekmek Pastanesi -
89 Mimarlık Dek. İnş. ve Tic. Ltd. Şti. (2004) 234

5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ **238**

KAYNAKLAR **257**

EKLER **268**

ŞEKİL KAYNAKLARI **413**

ÖZGEÇMİŞ **420**

ŞEKİL LİSTESİ **Sayfa No**

Şekil A.1 : Konstantinopolis ve Ceneviz kenti Pera'nın yukarıdan taslağı, Cristoforo Buendelmonte (1428) Londra 234
Şekil A.2 : Michael Wolgemut ve Wilhelm Pleydenwurff'un İstanbul tasviri Hardmann Scehell, Liber Cronicorum, Nürnberg, 1493 234
Şekil A.3 : Celal Esad Arseven'in tarihî bilgilerden hareketle hayal ettiği Mese ve Konstantin Forumu 235
Şekil A.4 : 1575'e doğru Hippodrom'un görünüşü. Önde soldan sağa: Dikilitaş, Yılanlı Sütun ve Örme Sütun. Arkada solda Ayasofya..... 235
Şekil A.5 : Lambert de Vos'un 1574 tarihinde yaptığı At Meydanı'ndaki üç sütun Theodosius'un 390 yılında diktiği Mısır sütunu, Büyük Konstantin'in Mısır'dan getirttiği Yılanlı Sütun, Colyossus veya Constantin Porphyrogennetos Sütunu, Freshfeld 235
Şekil A.6 : Henri Prost'un Jüstinyen zamanında büyük sirk, forum ve Ayasofya'yla birlikte yeniden kurduğu İmparatorlar Büyük Sarayı, 1905..... 236
Şekil A.7 : Ayasofya, Gaspare Fossati, 19. Yüzyıl 236
Şekil A.8 : Aya İrini karlı bir günde..... 236
Şekil A.9 : Bizans İstanbul'u..... 237
Şekil A.10 : Hipodrom ve Büyük Saray, Hartmann Schedels, 15. Yüzyıl..... 237
Şekil A.11 : İstanbul Külliyeleri'nin genel yerleşim plânı..... 238
Şekil A.12 : İstanbul, Rouargue 238
Şekil A.13 : Leonardo de Mango, Sarayburnu ve Topkapı Sarayı..... 239
Şekil A.14 : 19. Yüzyıl başlarında At Meydanı ve İbrahim Paşa Sarayı 239
Şekil A.15 : Kapalıçarşı, Thomas Allom 240
Şekil A.16 : 15. ve 20. Yüzyıl'larda şehrin gelişimi 240
Şekil A.17 : Bouvard'ın Beyazıt Meydanı Projesi, 1902 241
Şekil A.18 : Kağıthâne Kasrı, Abdullah Frères, yaklaşık 1890 241
Şekil A.19 : III. Ahmed Çeşmesi, Sebah & Joaillier, 1900..... 242
Şekil A.20 : Üsküdar'da Mihrimah Sultan Camisi, Meydan ve çeşme, John Lewis..... 242
Şekil A.21 : Fausto Zonaro, Küçüksu Çeşmesi..... 242
Şekil A.22 : Mehmed Emin Ağa Sebili..... 243
Şekil A.23 : Lâleli Camisi, 1760–1763 243
Şekil A.24 : Nuruosmaniye Camii, 1748–1755 243
Şekil A.25 : Nuruosmaniye Camii'nin, at nalı biçimindeki avlusu..... 243
Şekil A.26 : Nuruosmaniye Camisi, Kapalıçarşı, Sultanahmet Camisi, yaklaşık 1890..... 244
Şekil A.27 : Fatih Camii, 1462–1470..... 244
Şekil A.28 : Alberto Pasini, Nusretiye Camii, 1868..... 245
Şekil A.29 : Kuleli Askerî Lisesi..... 245
Şekil A.30 : Ortaköy-Defterdarburnu'nda III. Selim'in kızkardeşi Hatice Sultan'ın Sarayı, Melling'in gravürü 246

Şekil A.31 : Luigi Querena, Dolmabahçe Sarayı, 1875 246
Şekil A.32 : Gümüşsuyu Muzika-i Hümâyun Kışlası 246
Şekil A.33 : Taksim Kışlası..... 247
Şekil A.34 : Ayasofya'nın hemen yanında Darülfünun Binası, Fossati'nin resmi 247
Şekil A.35 : Çifte Saraylar ya da Münire Sultan ve Cemile Sultan Sarayları. 247
Şekil A.36 : Beylerbeyi Sarayı, deniz tarafındaki cephe..... 248
Şekil A.37 : Pertevniyal Sultan Camii..... 248
Şekil A.38 : Hamidiye Camii, Abdullah Frères, 1880 248
Şekil A.39 : Seraskerlik Kapısı, anonim, 1900 249
Şekil A.40 : Sirkeci Garı'nın 1912'de çekilmiş bir fotoğrafı. Resimli Kitap, No. 44, Eylül 1928…… .249
Şekil A.41 : Henri Prost……249
Şekil A.42 : İstanbul'un Nâzım Plânı..... 250
Şekil A.43 : Arkeolojik Park 250
Şekil A.44 : İki Numaralı Park'ın düzenlenmesi 251
Şekil A.45 : 20. Yüzyıl'da şehrin gelişimi 251
Şekil A.46 : Şeyh Zafir türbesi, çeşmesi, kitaplığı, Raimondo d'Aronco, 1903–1904 252
Şekil A.47 : İtalya Yeni Sefarethanesi, Raimondo d'Aronco, Tarabya, 1909 252
Şekil A.48 : Dördüncü Vakıf Hanı, Mimar Kemalettin, 1916–26 253
Şekil A.49 : Bebek Camii, Mimar Kemalettin, 1913 253
Şekil A.50 : Lâleli Harikzedegân/Tayyare Apartmanları, Mimar Kemalettin, 1922……..253
Şekil A.51 : Sirkeci Posta ve Telgraf Nezareti Binası, Mimar Vedat Tek, 1909……...254
Şekil A.52 : Sirkeci Posta ve Telgraf Nezareti Binası, Mimar Vedat Tek, 1909, detay……254
Şekil A.53 : Sirkeci Posta ve Telgraf Nezareti Binası, Mimar Vedat Tek, 1909, detay……254
Şekil A.54 : Moda Vapur İskelesi, Mimar Vedat Tek, 1915–1917..... 255
Şekil A.55 : Mes'adet Han, Mimar Vedat Tek, 1915..... 255
Şekil A.56 : Mes'adet Han, Mimar Vedat Tek, 1915, handan detay 255
Şekil A.57 : Mes'adet Han, Mimar Vedat Tek, 1915, handan detay 255
Şekil A.58 : Hobyar Mescidi, Mimar Vedat Tek, 1909 256
Şekil A.59 : Hobyar Mescidi, Mimar Vedat Tek, 1909, detay..... 256
Şekil A.60 : Mimar Vedat Tek Evi, Mimar Vedat Tek, 1913–14..... 256
Şekil A.61 : Mimar Vedat Tek Evi, Mimar Vedat Tek, 1913–14, evden detay 256
Şekil A.62 : Millî Emlâk Dükkânları, Mimar Vedat Tek, 1914–6..... 256
Şekil A.63 : Millî Emlâk Dükkânları, Mimar Vedat Tek, 1914–6..... 256
Şekil A.64 : Halit Ziya Bey Apartmanı, Vedat Bey, 1934..... 257
Şekil A.65 : Halit Ziya Bey Apartmanı, Vedat Bey, 1934, detay 257
Şekil A.66 : Yayla Apartmanı, Vedat Tek 257
Şekil A.67 : Ragıp Devres Villası, Ernst Egli, 1932 257
Şekil A.68 : Florya Köşkü, Seyfi Arkan, 1934 258
Şekil A.69 : Florya Köşkü, Seyfi Arkan, 1934 258
Şekil A.70 : Seyfi Arkan, Üçler Apartmanı, İstanbul, 1935 258

Şekil A.71 : New York Uluslararası Sergisi Türkiye Pavyonu, Sedad Hakkı Eldem, 1939……258
Şekil A.72 : İstanbul Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Sedad Hakkı Eldem ve Emin Onat, 1944 258
Şekil A.73 : TRT İstanbul Radyoevi, Doğan Erginbaş, İ. Ulkular, Ö. Günay, 1945 259
Şekil A.74 : Taşlık Kahvesi, Sedad Hakkı Eldem, 1948 259
Şekil A.75 : İstanbul Adliye Sarayı Projesi, Sedad Hakkı Eldem, Emin Onat, 1949 259
Şekil A.76 : İstanbul Hilton Oteli, SOM, Sedad Hakkı Eldem, 1952 259
Şekil A.77 : İstanbul Büyükşehir Belediye Sarayı, Nevzat Erol, 1953 260
Şekil A.78 : Büyükada Anadolu Kulübü, Abdurrahman Hancı, Turgut Cansever, 1953–57 260
Şekil A.79 : Kemal Ahmet Arû, 1. Levent Toplu Konutları, 1947 260
Şekil A.80 : Kemal Ahmet Arû, 4. Levent Toplu Konutları, 1956 260
Şekil A.81 : Hukukçular Sitesi, Halûk Baysal ve Melih Birsel, 1961 261
Şekil A.82 : İstanbul Ticaret Sarayı, Orhan Şahinler, 1967 261
Şekil A.83 : Taksim Oteli, AHE Grubu, 1959 261
Şekil A.84 : Şevinç-Şandor Hadi, Hüseyin Başçetinçelik, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, 1964 261
Şekil A.85 : İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Sami Sisa, Doğan Tekeli, 1959, çarşının şehir içindeki yerini gösteren genel vaziyet plânı 262
Şekil A.86 : İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Sami Sisa, Doğan Tekeli, 1959, çarşının vaziyet plânı ve siluet etüdü 262
Şekil A.87 : İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Sami Sisa, Doğan Tekeli, 1959, birinci bloğun bulvardan görünüşü ve çarşı amblemi 262
Şekil A.88 : İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Sami Sisa, Doğan Tekeli, 1959, çarşı ikinci blok avlusu 263
Şekil A.89 : İstanbul Reklâm Binası, Günay Çilingiroğlu, 1966–69 263
Şekil A.90 : Odakule, K. Tecimen ve A. K. Taner, 1970–75 263
Şekil A.91 : T.C. Karayoları 17. Bölge Müdürlüğü ve İdarî Binası, Mehmet Konuralp, Salih Sağlamer, Engin Ayşakar, Ahmet Yücel, 1973 263
Şekil A.92 : Akbank, Fındıklı, Sedad Hakkı Eldem, 1968 263
Şekil A.93 : Sosyal Sigortalar Kurumu Cibali Dispanseri, Sedad Hakkı Eldem, 1963–72…… 264
Şekil A.94 : Yeniköy'de Yalı, Sedad Hakkı Eldem 264
Şekil A.95 : İstanbul Levent'te Büyükdere Caddesi etrafındaki yapılaşma 264
Şekil A.96 : İstanbul Maslak'ta merkezî iş bölgesi 264
Şekil A.97 : Galleria Alışveriş Merkezi, Hayati Tabanlıoğlu, 1986 264
Şekil A.98 : Silivri Klassis Resort Tesisi, Şefik Birkiye 265
Şekil A.99 : Silivri Klassis Resort Tesisi, Şefik Birkiye 265
Şekil A.100 : Silivri Klassis Resort Tesisi, Şefik Birkiye 265
Şekil A.101 : Kastelli Blokları, Rıdvan Işıl,1987 266
Şekil A.102 : Kastelli Blokları, Rıdvan Işıl,1987, alınlıktan detay 266
Şekil A.103 : Kastelli Blokları, Rıdvan Işıl,1987, detay 266
Şekil A.104 : Kastelli Blokları, Rıdvan Işıl,1987, detay 266
Şekil A.105 : Ataşehir Bilfen İlköğretim Okulu, Antyapı, 2004–2005 267
Şekil A.106 : Ataşehir Bilfen ana giriş kapısı, Antyapı, 2004–2005 267

Şekil A.107 : Ataşehir Bilfen Anaokulu, Antyapı, 2004–2005 267
Şekil A.108 : Yeditepe Üniversitesi, İstek İnşaat..... 268
Şekil A.109 : Yeditepe Üniversitesi, İstek İnşaat, detay 268
Şekil A.110 : Yeditepe Üniversitesi, İstek İnşaat, giriş kapısı 268
Şekil A.111 : Yeditepe kampusü, İstek İnşaat..... 268
Şekil A.112 : Tuzla'da ikiz ev, Şaziment ve Neşet Arolat, 1987..... 269
Şekil A.113 : Tuzla'da ikiz ev, Şaziment ve Neşet Arolat, 1987, balkonlardan detay ……..269
Şekil A.114 : Tuzla'da ikiz ev, Şaziment ve Neşet Arolat, 1987, ön cephe 269
Şekil A.115 : Tuzla'da ikiz ev, Şaziment ve Neşet Arolat, 1987, havuzdan detay……269
Şekil A.116 : Tarabya Üstay Villaları, Şaziment ve Neşet Arolat, 1988–90 270
Şekil A.117 : Tarabya Üstay Villaları, Şaziment ve Neşet Arolat, 1988–90 270
Şekil A.118 : Tarabya Üstay Villaları saçak detayı, Şaziment ve Neşet Arolat, 1988–90, saçak detayı…… 270
Şekil A.119 : Tarabya Üstay Villaları balkon detayı, Şaziment ve Neşet Arolat, 1988–90, balkon detayı……270
Şekil A.120 : Naciye Sultan Sitesi, Behruz Çinici, 1983 271
Şekil A.121 : Naciye Sultan Sitesi, Behruz Çinici, 1983 271
Şekil A.122 : Naciye Sultan Sitesi, Behruz Çinici, 1983 271
Şekil A.123 : Koç Üniversitesi, İlhan Zeybekoğlu, Mozhan Khadem, 1990'lar..... 272
Şekil A.124 : Olivium Alışveriş Merkezi, Ertan Özel, 1997 272
Şekil A.125 : Olivium Alışveriş Merkezi, Ertan Özel, 1997 272
Şekil A.126 : Olivium Alışveriş Merkezi, Ertan Özel, 1997, iç mekândan görünüm 273
Şekil A.127 : Olivium Alışveriş Merkezi'nin içinden görünüm, Ertan Özel, 1997……..273
Şekil A.128 : Garanti Bankası Genel Merkezi, Arolat Mimarlık, 1989–93..... 274
Şekil A.129 : Garanti Bankası Genel Merkezi, Arolat Mimarlık, 1989–93, giriş portikosundan detay 274
Şekil A.130 : Garanti Bankası Genel Merkezi, Arolat Mimarlık, 1989–93, giriş portikosundan detay 274
Şekil A.131 : Dokuz Palmiye Konutları, Arolat Mimarlık, 1996 274
Şekil A.132 : Dokuz Palmiye Konutları, Arolat Mimarlık, 1996 274
Şekil A.133 : Shell Genel Müdürlük Binası, Nevzat Sayın ve Gökhan Avcıoğlu, 1991–93……...275
Şekil A.134 : Shell Genel Müdürlük Binası, Nevzat Sayın ve Gökhan Avcıoğlu, 1991–93 275
Şekil A.135 : Shell Genel Müdürlük Binası, Nevzat Sayın ve Gökhan Avcıoğlu, 1991–93 275
Şekil A.136 : Mercedes-Benz Türk Pazarlama ve Yedek Parça Merkez Tesisleri, Turgut Alton, 1998–2001 275
Şekil A.137 : Mercedes-Benz Türk Pazarlama ve Yedek Parça Merkez Tesisleri, Turgut Alton, 1998–2001 276
Şekil A.138 : Mercedes-Benz Türk Pazarlama ve Yedek Parça Merkez Tesisleri, Turgut Alton, 1998–2001 276
Şekil A.139 : Mercedes-Benz Yönetim Binası ve Show-Room, Turgut Alton, 1998–2001…….276

Şekil A.140 : Mercedes-Benz Yönetim Binası ve Show-Room, Turgut Alton, 1998–2001……276
Şekil A.141 : Tuzla'da yazlık ev, Aylâ ve Ömer Gülsen, 1985 277
Şekil A.142 : Tuzla'daki yazlık evin bahçeden görünüşü, Aylâ ve Ömer Gülsen, 1985 277
Şekil A.143 : Soyak Sitesi, Behruz Çinici, 1985–1986, yerleşim plânı 277
Şekil A.144 : Soyak Sitesi, Behruz Çinici, 1985–1986..... 278
Şekil A.145 : Soyak Sitesi, Behruz Çinici, 1985–1986, ana giriş kapılarından bir tanesi……278
Şekil A.146 : Soyak Sitesi, Behruz Çinici, 1985–1986, sitenin apartmanlarının tonoz detayı……278
Şekil A.147 : Platin Sitesi, Altuğ, Behruz, Can Çinici, Hande Egel, 1993, vaziyet plânı..... 279
Şekil A.148 : Platin Sitesi, Altuğ, Behruz, Can Çinici, Hande Egel, 1993, vaziyet plânından kesit 279
Şekil A.149 : Platin Sitesi, Altuğ, Behruz, Can Çinici, Hande Egel, 1993, çatı detayı..... 279
Şekil A.150 : Platin Sitesi, Altuğ, Behruz, Can Çinici, Hande Egel, 1993, köşe detayı 280
Şekil A.151 : Platin Sitesi, Altuğ, Behruz, Can Çinici, Hande Egel, 1993, saçaklardan detay 280
Şekil A.152 : TÜRSAB, Haydar Karabey, 1989..... 280
Şekil B.1 : Vanna Venturi Evi, Venturi, Chestnut Hill, 1963 282
Şekil B.2 : Piazza d'Italia, Charles Moore, New Orleans, 1975–80 282
Şekil B.3 : Piazza d'Italia, Charles Moore, New Orleans, 1975–80 282
Şekil B.4 : Avusturya Seyahat Acentası, Hans Hollein, Viyana, 1976..... 283
Şekil B.5 : Avusturya Seyahat Acentası, Hans Hollein, Viyana, 1976, yapının içinden görünüm..... 283
Şekil B.6 : Fargo-Moorhead Kültür Merkezi, Michael Graves, Kuzey Dakota, 1977–1978 283
Şekil B.7 : Fargo-Moorhead Kültür Merkezi, Michael Graves, Kuzey Dakota, 1977–1978, köprüden detay 283
Şekil B.8 : AT&T Binası, Philip Johnson, New York, 1980–1984 284
Şekil B.9 : AT&T Binası, Philip Johnson, New York, 1980–1984, yapının şehir içindeki konumu 284
Şekil B.10 : Venedik Bienali kapsamında tasarlanmış cephelerden bir örnek..... 284
Şekil B.11 : Aynı Bienal için tasarlanmış diğer cephelerden örnekler 284
Şekil B.12 : Aynı Bienal için tasarlanmış diğer bazı cephelerden örnekler.... 284
Şekil B.13 : Aynı Bienal için tasarlanmış diğer bazı cephelerden örnekler.... 284
Şekil B.14 : Portland Belediye Sarayı, Michael Graves, Oregon, 1979–82 ... 285
Şekil B.15 : Portland Belediye Sarayı, Michael Graves, Oregon, 1979–82, yapının değişik açılardan görünümleri 285
Şekil B.16 : Portland Belediye Sarayı, Michael Graves, Oregon, 1979–82, yapının değişik açılardan görünümleri 285
Şekil B.17 : Humana Binası, Michael Graves, Louisville, Kentucky, 1982–1985 285
Şekil B.18 : Humana Binası, Michael Graves, Louisville, Kentucky, 1982–1985 285
Şekil B.19 : Staatsgalerie, James Stirling, Stuttgart, 1977–84..... 286

Şekil B.20 : Staatsgalerie, James Stirling, Stuttgart, 1977–84 286
Şekil B.21 : Staatsgalerie, James Stirling, Stuttgart, 1977–84,
müzenin rotundasından detay 286
Şekil B.22 : Staatsgalerie, James Stirling, Stuttgart, 1977–84,
galeriden detay 286
Şekil B.23 : Orsay Müzesi, Gae Aulenti, Paris, 1980–86 286
Şekil B.24 : Orsay Müzesi, Gae Aulenti, Paris, 1980–86,
eski gardan kalan kadran 286
Şekil B.25 : Cohn Pool Evi, Robert Stern, New Jersey, 1981–82 287
Şekil B.26 : Les Arcades du Lac, "Göl Arkadları", Taller de Arquitectura,
Saint-Quentin-en-Yvelines, 1974–1981 287
Şekil B.27 : Saint-Quentin-en-Yvelines, 1974–1981,
dış duvarları prefabrike toplu konutlar 287
Şekil B.28 : Belediye Kontrol Binası, Taft Architects,
Missouri, 1978–1980 288
Şekil B.29 : Belediye Kontrol Binası, Taft Architects,
Missouri, 1978–1980 288
Şekil B.30 : Tuscan ve Laurentian bitişik evleri,
Thomas Gordon Smith, Livermore,1979 288
Şekil B.31 : Tuscan ve Laurentian bitişik evleri,
Thomas Gordon Smith, Livermore 1979, evlerden detay 288
Şekil B.32 : Tuscan ve Laurentian bitişik evleri,
Thomas Gordon Smith, Livermore 1979, evlerden detay 288
Şekil B.33 : Tuscan ve Laurentian bitişik evleri,
Thomas Gordon Smith, evlerden detay 288
Şekil B.34 : Tuscan ve Laurentian bitişik evleri,
Thomas Gordon Smith, evlerden detay 288
Şekil B.35 : Tuscan ve Laurentian bitişik evleri,
Thomas Gordon Smith, evlerden detay 288
Şekil B.36 : Şehir, Rob Krier, 1977 289
Şekil B.37 : Robert Krier'in figürlerinden üç tanesi 290
Şekil B.38 : Krier figürlerinden biri 290
Şekil B.39 : Krier figürlerinden biri 290
Şekil B.40 : Güney Friedrichstadt'ta köşe binası çözümü
konut ve büro bloğu,
Peter Eisenman ve Jacqueline Robertson……..... 291
Şekil B.41 : Tegel Limanı'nda konut bloğu güney cephesi,
Antoine Grumbach 291
Şekil B.42 : Rauchsrasse'de konut bloğu, Hans Hollein, avlu cephesinden
detay 291
Şekil B.43 : Landwehrkanal enerji tasarruf Binası, Bernd Faskel,
Vladimir Nicolic 291
Şekil B.44 : Prager Platz, Rob Krier, Berlin, 1978 292
Şekil B.45 : Prager Platz, Rob Krier, Berlin, 1979, kuşbakışı 292
Şekil B.46 : Tegel Harbour'da konut kompleksi, Charles Moore ve
Urban İnnovation Group, Berlin, 1980–8 293
Şekil B.47 : Tegel Harbour'da konut kompleksi, Charles Moore ve
Urban İnnovation Group, Berlin, 1980–8 293
Şekil B.48 : Gaspare Fossati, Ayasofya minaresinden Aya İrini'nin
görünümü, 1852……. 293

Şekil B.49 : Günümüzde Soğukçeşme sokağı, Çelik Gülersoy, 1985-1986…… 294
Şekil B.51 : Günümüzde Soğukçeşme sokağı, Çelik Gülersoy, 1985-1986…… 294
Şekil C.1 : Arap Türk Bankası, Seyaş Sey, 1983–86, Vali Konağı Caddesi cephesi..... 296
Şekil C.2 : Arap Türk Bankası, Seyaş Sey, 1983–86, yan cephesi..... 296
Şekil C.3 : Arap Türk Bankası, Seyaş Sey, 1983–86, kesit 296
Şekil C.4 : Arap Türk Bankası, Seyaş Sey, 1983–86, 2. bodrum kat plânı .. 297
Şekil C.5 : Arap Türk Bankası, Seyaş Sey, 1983–86, zemin kat plânı 297
Şekil C.6 : Arap Türk Bankası, Seyaş Sey, 1983–86, birinci kat plânı 297
Şekil C.7 : Arap Türk Bankası, Seyaş Sey, 1983–86, normal kat plânı..... 298
Şekil C.8 : Arap Türk Bankası, Seyaş Sey, 1983–86, 7. kat plânı..... 298
Şekil C.9 : Arap Türk Bankası, Seyaş Sey, 1983–86, 1983–1986, Vali Konağı cephesi 298
Şekil C.10 : Arap Türk Bankası, Seyaş Sey, 1983–86, 1983–1986, Mim Kemal Öke cephesi..... 299
Şekil C.11 : Arap Türk Bankası, Seyaş Sey, 2002, Vali Konağı cephesi 299
Şekil C.12 : Arap Türk Bankası, Seyaş Sey, 2002, Mim Kemal Öke cephesi..... 300
Şekil C.13 : Arap Türk Bankası, Haydar Dişbudak cephe önerisi..... 300
Şekil C.14 : Arap Türk Bankası, Haydar Dişbudak cephe önerisi..... 300
Şekil C.15 : Arap Türk Bankası, KG Mimarlık cephe önerisi..... 301
Şekil C.16 : Arap Türk Bankası, Seyaş Sey, ilk cephe önerilerinden..... 301
Şekil C.17 : Arap Türk Bankası, Seyaş Sey, 1983–86, taç detayı 301
Şekil C.18 : Arap Türk Bankası, Seyaş Sey, 2002 yılında gerçekleştirilen cephe..... 302
Şekil C.19 : Arap Türk Bankası, Seyaş Sey, 2002 yılında gerçekleştirilen cephenin gece görünümü 302
Şekil C.20 : UAE'nin Merkez Bankası cephesi, Abu Dhabi..... 302
Şekil C.21 : Lucie Apartmanı, Polat inş, 1985, Vali Konağı Caddesi girişi... 303
Şekil C.22 : Lucie Apartmanı, Polat inş, 1985, apartmanın Vali Konağı komşuları 303
Şekil C.23 : Lucie Apartmanı, Polat inş, 1985, apartmanın rasyonalist yan komşusu..... 304
Şekil C.24 : Lucie Apartmanı'nın Cumhuriyet Caddesi perspektifi..... 304
Şekil C.25 : Lucie Apartmanı, özgün bina..... 305
Şekil C.26 : Lucie Apartmanı, Polat inş, 1985, 2. bodrum katı plânı 305
Şekil C.27 : Lucie Apartmanı, Polat inş, 1985, 1. bodrum katı plânı 305
Şekil C.28 : Lucie Apartmanı, Polat inş, 1985, zemin kat plânı..... 306
Şekil C.29 : Lucie Apartmanı, Polat inş, 1985, 1. kat plânı..... 306
Şekil C.30 : Lucie Apartmanı, Polat inş, 1985, 2. kat plânı..... 306
Şekil C.31 : Lucie Apartmanı, Polat inş, 1985, 3.-7. kat plânı 306
Şekil C.32 : Lucie Apartmanı, Polat inş, 1985, cephe 307
Şekil C.33 : Lucie Apartmanı, Polat inş, 1985..... 307
Şekil C.34 : Lucie Apartmanı, Polat inş, 1985, son kat detayı 307
Şekil C.35 : Lucie Apartmanı, Polat inş, 1985, köşe dekoru 308
Şekil C.36 : Reklâmevi, Haydar Karabey, 1987, ön cephe aksonometrisi 308
Şekil C.37 : Reklâmevi, Haydar Karabey, 1987, yapının kurgusu 308

Şekil C.38 : Reklâmevi, Haydar Karabey, 1987, yapının çevresi 309
Şekil C.39 : Reklâmevi, Haydar Karabey, 1987, köşedeki ahşap "ev" 309
Şekil C.40 : Pervititch Plânları'nda Reklâmevi'nin yeri 309
Şekil C.41 : Reklâmevi'nin daha önce yerinde bulunan bina 309
Şekil C.42 : Reklâmevi, Haydar Karabey, 1987, giriş katı plânı 309
Şekil C.43 : Reklâmevi, Haydar Karabey, 1987, binaya nefes aldıran sera ... 310
Şekil C.44 : Reklâmevi, Haydar Karabey, 1987, kesit 310
Şekil C.45 : Reklâmevi, Haydar Karabey, 1987, 2. kat plânı 310
Şekil C.46 : Reklâmevi, Haydar Karabey, 1987, 3. kat plânı 310
Şekil C.47 : Cihan Yamaner Hukuk Bürosu, Göksoy & Özsoy Mimarlık, 1988, ana giriş cephesi 311
Şekil C.48 : Cihan Yamaner Hukuk Bürosu, Göksoy & Özsoy Mimarlık, 1988, sokaktan görünüş 311
Şekil C.49 : Bürodan önce varolan bina 311
Şekil C.50 : Cihan Yamaner Hukuk Bürosu, Göksoy & Özsoy Mimarlık, 1988, yapının giriş holü 311
Şekil C.51 : Cihan Yamaner Hukuk Bürosu, Göksoy & Özsoy Mimarlık, 1988, yapının giriş holü 312
Şekil C.52 : Cihan Yamaner Hukuk Bürosu, Göksoy & Özsoy Mimarlık, 1988, ikinci kat cephesi 312
Şekil C.53 : Cihan Yamaner Hukuk Bürosu, Göksoy & Özsoy Mimarlık, 1988, son katta balkon detayı 312
Şekil C.54 : Cihan Yamaner Hukuk Bürosu, Göksoy & Özsoy Mimarlık, 1988, giriş cephesi 312
Şekil C.55 : Cihan Yamaner Hukuk Bürosu, Göksoy & Özsoy Mimarlık, 1988, sabit cam doğrama detayı 312
Şekil C.56 : Halı Oteli, Ali Esad Göksel, 1988, otelin ana cephesi 313
Şekil C.57 : Halı Oteli, Ali Esad Göksel, 1988, ana giriş cephesi 313
Şekil C.58 : Halı Oteli, Ali Esad Göksel, 1988, sokaktaki çevre doku…… 314
Şekil C.59 : Halı Oteli, Ali Esad Göksel, 1988, sokaktaki çevre doku 314
Şekil C.60 : Halı Oteli, Ali Esad Göksel, 1988, zemin katı plânı 314
Şekil C.61 : Halı Oteli, Ali Esad Göksel, 1988, tip kat plânı 314
Şekil C.62 : Halı Oteli, Ali Esad Göksel, 1988, ana giriş cephesi 315
Şekil C.63 : Halı Oteli, Ali Esad Göksel, 1988, yapının girişinin katlarının detayı 315
Şekil C.64 : Halı Oteli, Ali Esad Göksel, 1988, lobi 315
Şekil C.65 : Kadıköy çarşı dokusu 316
Şekil C.66 : Mehmetefendi Kurukahvecisi, A ve A Mimarlık, 1989, yapının bodrum kat plânı 316
Şekil C.67 : Mehmetefendi Kurukahvecisi, A ve A Mimarlık, 1989, zemin kat plânı 316
Şekil C.68 : Mehmetefendi Kurukahvecisi, A ve A Mimarlık, 1989, birinci kat plânı 316
Şekil C.69 : Mehmetefendi Kurukahvecisi, A ve A Mimarlık, 1989, ikinci kat plânı 317
Şekil C.70 : Mehmetefendi Kurukahvecisi, A ve A Mimarlık, 1989, üçüncü kat plânı 317
Şekil C.71 : Mehmetefendi Kurukahvecisi, A ve A Mimarlık, 1989, yapının cephesi 317
Şekil C.72 : Mehmetefendi Kurukahvecisi, A ve A Mimarlık, 1989, detay ... 317

Şekil C.73 : Mısırçarşısı'nda Zühtü Bey'in gerçekleştirdiği Mehmetefendi Kurukahvecisi, 1932 318
Şekil C.74 : Mısırçarşısı'nda Zühtü Bey'in gerçekleştirdiği Mehmetefendi Kurukahvecisi, 1932, detay 318
Şekil C.75 : Mısırçarşısı'nda Zühtü Bey'in gerçekleştirdiği Mehmetefendi Kurukahvecisi, 1932, iç mekândan merdiven detayı 318
Şekil C.76 : Toprak Studio, Dimtaş A.Ş., 1989-1990, yapının ön cephesi..... 319
Şekil C.77 : Toprak Studio, Dimtaş A.Ş., 1989-1990, yapının ön cephesi..... 319
Şekil C.78 : Sokaktaki çevre yapılar 319
Şekil C.79 : Sokaktaki diğer yapılar 319
Şekil C.80 : Toprak Stüdyo'dan önce varolan yapı 320
Şekil C.81 : Aytaç Manço'nun inşa edilmesini arzu ettiği yapı 320
Şekil C.82 : Aytaç Manço'nun inşa edilmesini arzu ettiği yapının yan cephesi 321
Şekil C.83 : Cacharel'in uyguladığı cephe..... 321
Şekil C.84 : Esbank Kadıköy şubesi, Has Mimarlık, 1992, ön cephe..... 322
Şekil C.85 : Çevredeki yapılar 322
Şekil C.86 : Caddedeki komşu ahşap yapı 322
Şekil C.87 : Esbank Kadıköy şubesi, Has Mimarlık, 1992, Vişne sokak cephesi 323
Şekil C.88 : Esbank Kadıköy şubesi, Has Mimarlık, 1992, giriş kat plânı..... 323
Şekil C.89 : Esbank Kadıköy şubesi, Has Mimarlık, 1992, asma kat plânı.... 323
Şekil C.90 : Esbank Kadıköy şubesi, Has Mimarlık, 1992, normal kat plânı. 323
Şekil C.91 : Esbank Kadıköy şubesi, Has Mimarlık, 1992, bankanın girişi... 324
Şekil C.92 : Bülent Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, ön cephe..... 324
Şekil C.93 : Bülent Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, arka cephe..... 324
Şekil C.94 : Sokağın yapı stoku 324
Şekil C.95 : Bülent Erkmen Evi'nin daha önce yerinde bulunan yapı..... 325
Şekil C.96 : Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, kesit 325
Şekil C.97 : Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, zemin kat plânı 325
Şekil C.98 : Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, birinci kat plânı 325
Şekil C.99 : Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, ikinci kat plânı..... 325
Şekil C.100 : Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, üçüncü kat plânı 325
Şekil C.101 : Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, dördüncü kat plânı..... 325
Şekil C.102 : Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, beşinci kat plânı..... 326
Şekil C.103 : Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, altıncı kat plânı..... 326
Şekil C.104 : Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, yedinci kat plânı 326
Şekil C.105 : Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, ön cephe 326
Şekil C.106 : Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, ön cephe aksonometrisi 326
Şekil C.107 : Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, arka cephe..... 326
Şekil C.108 : Bülent Erkmen Evi cephe etütleri 327
Şekil C.109 : Orient 100 Ticaret Hanı, norm mimarlık, 1994–95, hanın Nuruosmaniye Caddesi cephesi..... 328
Şekil C.110 : Orient 100 Ticaret Hanı, norm mimarlık, 1994–95, hanın Nuruosmaniye Caddesi cephesi..... 328
Şekil C.111 : Orient 100 Ticaret Hanı, norm mimarlık, 1994–95, ticarethanenin yan cephesi..... 328
Şekil C.112 : Orient 100 Ticaret Hanı, norm mimarlık, 1994–95, hanın arka cephesi 329

Şekil C.113 : Orient 100 Ticaret Hanı, norm mimarlık, 1994–95, hanın giriş cephesi 329
Şekil C.114 : Orient 100 Ticaret Hanı, norm mimarlık, 1994–95, zemin kat plânı 329
Şekil C.115 : Orient 100 Ticaret Hanı, norm mimarlık, 1994–95, döşeme plânı 329
Şekil C.116 : Celâl Sultan Oteli, Koç Mimarlık, 1996, ön cephe 330
Şekil C.117 : Celâl Sultan Otel'in yerindeki yapı 330
Şekil C.118 : Celâl Sultan Oteli, Koç Mimarlık, 1996, zemin kat plânı 330
Şekil C.119 : Celâl Sultan Oteli, Koç Mimarlık, 1996, birinci ve tip kat plânı 330
Şekil C.120 : Celâl Sultan Oteli, Koç Mimarlık, 1996, bugünkü cephe 330
Şekil C.121 : Celâl Sultan Oteli, Koç Mimarlık, 1996, otelin girişi 330
Şekil C.122 : Cemal Balık Lokantası, Erkal Güngören Mimarlık Bürosu, 1996, ön cephe 331
Şekil C.123 : Lokantanın yapımından önceki yapılar 331
Şekil C.124 : Yapılardan bir tanesinin görünümü 331
Şekil C.125 : Kumkapı yapılarına bir örnek 331
Şekil C.126 : Kumkapı yapı dokusuna bir örnek 332
Şekil C.127 : Girişten detay 332
Şekil C.128 : Cemal Balık Lokantası, Erkal Güngören Mimarlık Bürosu, 1996, kesit 332
Şekil C.129 : Cemal Balık Lokantası, Erkal Güngören Mimarlık Bürosu, 1996, bodrum katı plânı 333
Şekil C.130 : Cemal Balık Lokantası, Erkal Güngören Mimarlık Bürosu, 1996, birinci kat plânı 333
Şekil C.131 : Cemal Balık Lokantası, Erkal Güngören Mimarlık Bürosu, 1996, ikinci kat plânı 333
Şekil C.132 : Cemal Balık Lokantası, Erkal Güngören Mimarlık Bürosu, 1996, teras katı plânı 333
Şekil C.133 : Erkal Güngören'in peçeteler için yaptığı çizimler 334
Şekil C.134 : Erkal Güngören'in peçeteler için yaptığı çizimler 334
Şekil C.135 : Cemal Balık Lokantası, Erkal Güngören Mimarlık Bürosu, 1996, ön cephe çizimi 334
Şekil C.136 : Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, ön cephe 335
Şekil C.137 : Sokaktan görüntü 335
Şekil C.138 : Sokaktaki yapılaşma 335
Şekil C.139 : Çevre binalar 335
Şekil C.140 : Yapının sağındaki Bazaar 54 Binası 336
Şekil C.141 : Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, ikinci bodrum kat plânı. 336
Şekil C.142 : Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, birinci bodrum kat plânı 336
Şekil C.143 : Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, zemin katı plânı 336
Şekil C.144 : Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, asma kat plânı 336
Şekil C.145 : Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, birinci kat plânı 336
Şekil C.146 : Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, ikinci kat plânı 337
Şekil C.147 : Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, üçüncü kat plânı 337
Şekil C.148 : Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, dördüncü kat plânı 337
Şekil C.149 : Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, beşinci kat plânı 337
Şekil C.150 : Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, ön cephe 337
Şekil C.151 : Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, vitrinler 337

Şekil C.152 : Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, ana giriş 338
Şekil C.153 : Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, kesit..... 338
Şekil C.154 : Il Palazzo Oteli, Aldo Rossi, Shigeru Uchida, Ikuyo Mitsuhashi, Ettore Sottsas, Gaetano Pesce, Alfredo Arribas, Shiro Kuramata, Fukuoka-Japonya, ön cephe..... 338
Şekil C.155 : Taksim Plaza Oteli, Hamdi Şensoy, 1997..... 338
Şekil C.156 : Taksim Plaza Oteli, Hamdi Şensoy, 1997..... 338
Şekil C.157 : Haritada yapıların yeri..... 339
Şekil C.158 : Parlak Apartmanı'nın önden ve yandan görünüşü..... 339
Şekil C.159 : Taksim Plaza Oteli, Hamdi Şensoy, 1997, birinci bodrum kat plânı 339
Şekil C.160 : Taksim Plaza Oteli, Hamdi Şensoy, 1997, zemin kat plânı 339
Şekil C.161 : Taksim Plaza Oteli, Hamdi Şensoy, 1997, birinci kat ve dördüncü kat plânları..... 339
Şekil C.162 : Taksim Plaza Oteli, Hamdi Şensoy, 1997, giriş cephesi..... 340
Şekil C.163 : Taksim Plaza Oteli, Hamdi Şensoy, 1997, giriş kapısı sundurması..... 340
Şekil C.164 : Taksim Plaza Oteli, Hamdi Şensoy, 1997, binayı bitiren korniş detayı..... 340
Şekil C.165 : Seres Oteli, Tekno Yapı, 1997–98, yapının ön cephesi..... 341
Şekil C.166 : Seres Oteli'nin eski cephesi..... 341
Şekil C.167 : Seres Oteli, Tekno Yapı, 1997–98, zemin katı plânı 341
Şekil C.168 : Seres Oteli, Tekno Yapı, 1997–98, birinci kat plânı..... 341
Şekil C.169 : Seres Oteli, Tekno Yapı, 1997–98, normal kat plânı..... 341
Şekil C.170 : Bereket Halı Mağazası, Batur Baş Mimarlık Bürosu, 1998, ön cephe..... 342
Şekil C.171 : Yandaki konaktan görünüm..... 342
Şekil C.172 : Konaktan detay..... 342
Şekil C.173 : Konağın aksonometrisi..... 342
Şekil C.174 : Sokaktan görünüm 343
Şekil C.175 : Günümüzdeki cepheden önceki cephenin görünümü 343
Şekil C.176 : Bereket Halı Mağazası, Batur Baş Mimarlık Bürosu, 1998, zemin kat plânı 343
Şekil C.177 : Bereket Halı Mağazası, Batur Baş Mimarlık Bürosu, 1998, ön cephe için öneri..... 344
Şekil C.178 : Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy, 1998, cephe görünümü 344
Şekil C.179 : Maçka Şensoy Apartmanı'nın Pervititch Haritası'ndaki yeri..... 344
Şekil C.180 : Maçka Şensoy Apartmanı'nın konumu 344
Şekil C.181 : Maçka Şensoy Apartmanı'nın yerindeki yapılar 345
Şekil C.182 : Maçka Şensoy Apartmanı'nın yerindeki yapının yan cephesinin çizimi..... 345
Şekil C.183 : Maçka Şensoy Apartmanı'nın yerindeki yapıların çizimleri..... 345
Şekil C.184 : Maçka Şensoy Apartmanı'nın yerindeki yapıların plânları..... 345
Şekil C.185 : Maçka Şensoy Apartmanı komşuları için öngörülen apartmanların cepheleri..... 346
Şekil C.186 : Maçka Şensoy Apartmanı komşuları için öngörülen yapıların plânları..... 346

Şekil C.187 : Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy, 1998, zemin katı plânı 346
Şekil C.188 : Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy, 1998, ikinci katı plânı 347
Şekil C.189 : Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy, 1998, köşe dönüş ve yumuşatmaları 347
Şekil C.190 : Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy, 1998, normal kat plânı 347
Şekil C.191 : Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy, 1998, cephe kuruluşu 348
Şekil C.192 : Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy, 1998, cephe kuruluşu 348
Şekil C.193 : Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy, 1998, saçak altı kaplama malzemesi detayı 348
Şekil C.194 : Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy, 1998, saçak altı kaplama malzemesi detayı 349
Şekil C.195 : Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy, 1998, saçak detayı 349
Şekil C.196 : Mimarın çizimiyle hint saçağı anlatımı 349
Şekil C.197 : Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy, 1998, kafes detayı 349
Şekil C.198 : Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş., 1998, otelin genel görünümü 350
Şekil C.199 : Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş., 1998 350
Şekil C.200 : Taksim'in 1930'lardaki görünümü 350
Şekil C.201 : Otelin yerinde bulunan apartmanlardan biri 351
Şekil C.202 : Otelin yapımı için yıktırılan bir apartman 351
Şekil C.203 : Otelin yapımı için yıktırılan apartmanlar 351
Şekil C.204 : Dorint Park Plaza Oteli 'nin yapımı için yıktırılan apartmanlar, Talimhane 351
Şekil C.205 : Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş., 1998, giriş katı plânı 352
Şekil C.206 : Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş., 1998, altıncı ve yedinci kat plânları 352
Şekil C.207 : Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş., 1998, sekizinci kat plânı 352
Şekil C.208 : Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş., 1998, dokuzuncu kat plânı 352
Şekil C.209 : Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş., 1998, Şehit Muhtar Bey Caddesi cephesi 353
Şekil C.210 : Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş., 1998, Topçu Caddesi cephesi 353
Şekil C.211 : Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş., 1998, sokak kotu 354
Şekil C.212 : Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş., 1998, giriş sundurması detayı 354
Şekil C.213 : Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş., 1998, cepheden detay 354
Şekil C.214 : Doğa Reklâm Ajansı, Ge-mi Gelişimci Mimarlar, 1999 354
Şekil C.215 : Koşuyolu bitişik nizam olarak sıralanmış evler 354
Şekil C.216 : Koşuyolu evlerine sonradan yapılan müdahaleler 355
Şekil C.217 : Doğa Reklâm Ajansı, Ge-mi Gelişimci Mimarlar, 1999, giriş katı plânı 355

Şekil C.218 : Doğa Reklâm Ajansı, Ge-mi Gelişimci Mimarlar, 1999, kesit 355
Şekil C.219 : Doğa Reklâm Ajansı, Ge-mi Gelişimci Mimarlar, 1999, birinci katı plânı 356
Şekil C.220 : Doğa Reklâm Ajansı, Ge-mi Gelişimci Mimarlar, 1999 ikinci kat plânı..... 356
Şekil C.221 : Hugo Boss Mağazası, Ömerler Mimarlık, 1999, ön cephe..... 356
Şekil C.222 : Mağazanın yapımından önceki bina..... 356
Şekil C.223 : Hugo Boss Mağazası, Ömerler Mimarlık, 1999, zemin kat plânı 357
Şekil C.224 : Hugo Boss Mağazası, Ömerler Mimarlık, 1999, birinci kat plânı 357
Şekil C.225 : Hugo Boss Mağazası, Ömerler Mimarlık, 1999, Teşvikiye Bostanı sokağı cephesi..... 357
Şekil C.226 : Hugo Boss Mağazası, Ömerler Mimarlık, 1999, Abdi İpekçi Caddesi cephesi 358
Şekil C.227 : Hugo Boss Mağazası, Ömerler Mimarlık, 1999, giriş kapısı detayı..... 358
Şekil C.228 : Maçka Palas, Giulio Mongeri, 1849, yapının cephesi 358
Şekil C.229 : Nuruosmaniye Alışveriş ve Büro Kompleksi, norm mimarlık, 2000..... 359
Şekil C.230 : Nuruosmaniye Alışveriş ve Büro Kompleksi, norm mimarlık, 2000, yan cephe..... 359
Şekil C.231 : Nuruosmaniye Alışveriş ve Büro Kompleksi, norm mimarlık, 2000, yan cephe..... 359
Şekil C.232 : Kompleksin yan komşuları 359
Şekil C.233 : Nuruosmaniye Alışveriş ve Büro Kompleksi, norm mimarlık, 2000, zemin kat plânı..... 360
Şekil C.234 : Nuruosmaniye Alışveriş ve Büro Kompleksi, norm mimarlık, 2000, birinci kat plânı 360
Şekil C.235 : Nuruosmaniye Alışveriş ve Büro Kompleksi, norm mimarlık, 2000, ön cephe 360
Şekil C.236 : Nuruosmaniye Alışveriş ve Büro Kompleksi, norm mimarlık, 2000, Ahmet Tercan'ın cephe kurgusunu anlatan çizimi 360
Şekil C.237 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, ön cephe..... 361
Şekil C.238 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, ön cephe..... 361
Şekil C.239 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, yoldan görünüm..... 362
Şekil C.240 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, aksonometrik çizim 362
Şekil C.241 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi için daha önce tasarlanmış olan binanın görünüşü..... 363
Şekil C.242 : Sabah Gazetesi binasının yeraldığı arazinin Pervitich Plânı'ndaki hali 363
Şekil C.243 : Binanın yapımından önce yerinde bulunan üç yapı 363
Şekil C.244 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, yapının kesiti 364

Şekil C.245 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, giriş katı plânı 364
Şekil C.246 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, lobi 364
Şekil C.247 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, "Media café" 365
Şekil C.248 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, beşinci kat plânı 365
Şekil C.249 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, yedinci kat plânı 365
Şekil C.250 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, yükseltilmiş bahçe 365
Şekil C.251 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, kaset nervür döşeme 366
Şekil C.252 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, konik havalandırma ögesi 366
Şekil C.253 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, konik havalandırma ögesi 366
Şekil C.254 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, yapının içinden görünümü 366
Şekil C.255 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, asansörler 367
Şekil C.256 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, yapının yan cephesi 367
Şekil C.257 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, yapının köşeden görünümü 367
Şekil C.258 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, kayın küpeşte detayı 368
Şekil C.259 : Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, yağmur suyu gideri detayı 368
Şekil C.260 : Ergun Tekarslan Evi ve ikinci bürosu, Ge-mi Gelişimci Mimarlar, 2001 368
Şekil C.261 : Ergun Tekarslan Evi ve ikinci bürosu, Ge-mi Gelişimci Mimarlar, 2001 368
Şekil C.262 : Ergun Tekarslan Evi ve ikinci bürosunun yakın çevresi 369
Şekil C.263 : Yakın çevredeki Late Modern yapılara bir örnek 369
Şekil C.264 : Ergun Tekarslan Evi ve ikinci bürosu, Ge-mi Gelişimci Mimarlar, 2001, yapının ikinci bodrum kat plânı 369
Şekil C.265 : Ergun Tekarslan Evi ve ikinci bürosu, Ge-mi Gelişimci Mimarlar, 2001, yapının yerüstünde yeralan giriş katı plânı 370
Şekil C.266 : Ergun Tekarslan Evi ve ikinci bürosu, Ge-mi Gelişimci Mimarlar, 2001, yapının birinci kat plânı 370
Şekil C.267 : Güllü Köşk'ün giriş katı plânı 370
Şekil C.268 : Güllü Köşk'ün yol cephesi 371
Şekil C.269 : Güllü Köşk'ün ön cephesi 371
Şekil C.270 : Güllü Köşk'ün bahçe cephesi 371
Şekil C.271 : Güllü Köşk 371

Şekil C.272 **:** Kilimoloji Kilim Mağazası, Tuğrul Pekin, 2002–2003, ön cephe 372
Şekil C.273 **:** Mağazanın yakın çevresindeki yapı tekstürü 372
Şekil C.274 **:** Kilimoloji Kilim Mağazası, Tuğrul Pekin, 2002–2003, kesit 372
Şekil C.275 **:** Yapının sahibi Sinan Acarel..... 372
Şekil C.276 **:** Deriş Patent Büro Binası, Master mimarlık, 2002–2005, yapının ana cephesi..... 373
Şekil C.277 **:** Deriş Patent Büro Binası, Master mimarlık, 2002–2005, büronun ana girişi..... 373
Şekil C.278 **:** Deriş Patent Büro Binası, Master mimarlık, 2002–2005, ön cephe çizimi..... 373
Şekil C.279 **:** Büronun yapımından önce yerinde bulunan yapı..... 374
Şekil C.280 **:** Deriş Patent Büro Binası, Master mimarlık, 2002–2005, Boğaz'ın seyredilebildiği teras..... 374
Şekil C.281 **:** Deriş Patent Büro Binası, Master mimarlık, 2002–2005, seyir terası ve "gemi yelkeni" olarak yorumlanan bakır levha.. 374
Şekil C.282 **:** Deriş Patent Büro Binası, Master mimarlık, 2002–2005, ön cepheden detay 375
Şekil C.283 **:** Deriş Patent Büro Binası, Master mimarlık, 2002–2005, antropometrik terimlerle anlatılan bina ve plân..... 375
Şekil C.284 **:** Deriş Patent Büro Binası, Master mimarlık, 2002–2005, Mannelli'nin "teknik cephe" olarak tanımladığı arka cephe önerilerinden biri..... 375
Şekil C.285 **:** Deriş Patent Büro Binası, Master mimarlık, 2002–2005, yapının arka cephesi 376
Şekil C.286 **:** Deriş Patent Büro Binası, Master mimarlık, 2002–2005, yapının çatısı..... 376
Şekil C.287 **:** Göze Pastanesi, 89 Mimarlık, 2004, ön cephe 377
Şekil C.288 **:** Şimdiki yapıdan önceki binanın cephesi..... 377
Şekil C.289 **:** Göze Pastanesi, 89 Mimarlık, 2004, zemin kat plânı..... 377
Şekil C.290 **:** Yapı için önerilen alternatifler 378
Şekil C.291 **:** Yapı için önerilen alternatifler 378

İSTANBUL MİMARÎ DOKUSUNDA MODERN-SONRASI UYGULAMALAR

ÖZET

Mimarlıkta Post-Modernizm 1960'lı yıllarda Modernizm'in meşruiyetinin sorgulanmasıyla birlikte ortaya çıkan, kendisi de çok tartışılan bir akım olmuştur. Hareketin ideolojik kökeni ve felsefî altyapısı Batı çıkışlı olmakla birlikte, Post-Modernizm ülkemizde de, özellikle de 1980'li yıllardan itibaren etkili olmaya başlamıştır. Bu çalışmamızda akımın İstanbul'daki gelişimi üzerinde durulmuş, şehre has bir Post-Modernizm'den bahsedilip bahsedilemeyeceği tartışmaya açılmıştır. İstanbul şehrinin araştırma sahası olarak seçilmesinin nedenleri arasında şehrin kozmopolit yapısı doğrultusunda bünyesinde barındırdığı mimarî mirasın zenginliğinin Post-Modernizm doğrultusunda çalışan bir mimara sunduğu çeşitlilik sayılabilir. Ayrıca mimaride Post-Modernizm akımını İstanbul bünyesinde incelememizin başlıca nedenlerinden bir diğeri, akımla şehrin birbirleriyle özdeşleştikleri görüşüdür.

Mimarların İstanbul'da gerçekleştirecekleri yapıları tasarlarken karşı karşıya kaldıkları sorunlardan biri, kimlik arayışı içinde olan çok katmanlı bir şehrin çok zamanlılığı ve çok mekânlılığı da gözönüne alınarak, hangi yapıda nasıl bir üslûp referansı bulunacağıdır. Şehrin mimarî yapısı, çoğul bir tarihsel ve kültürel sürekliliği yansıtırken, yeni tasarımlar bu sürece nasıl eklemlenecektir? Kısa sürede oluşturulan çevrelerle yaşanmışlık hissi yaratılabilir mi? Mekânsal anakronizmalara neden olmamak için hangi mahallede, hangi üslûp ve semt dokusu belirleyici olmalıdır?

Çalışmanın amacının, kapsamının ve yönteminin ortaya konduğu Giriş Bölümü'nün ardından, tezin İkinci Bölümü'nde bağlamsal yönü ağır basan Post-Modernizm akımının İstanbul'dan soyutlanarak yapılan bir incelemenin konuyu bütün boyutuyla kapsayamayacağı inancı, şehrin gelişimini masaya yatırmamızı gerektirmiştir. Çalışmanın 2. Bölümü'nde İstanbul şehrinin geçirdiği tarihî ve mimarî evreler üç alt bölüm halinde incelenmiştir. Bir ilk alt bölümde İstanbul'un kuruluşundan Tanzimat'a kadar geçirdiği tarihî ve mimarî evreler incelenmiş, ardından Batılılaşma sürecinde İstanbul üzerinde durulmuş, son olarak da 20. Yüzyıl'da şehricilik ve mimarlık alanındaki gelişmeler anlatılmıştır. Bu evreler içinde şehrin mekânsal değişimini mümkün kılabilecek altyapının temelleri Tanzimat döneminde atıldığı için Tanzimat'la 20. Yüzyıl özellikle önem taşımaktadır. İkinci altbölüm, şehrin sosyal yapısını değiştiren gelişmeler ve ütopik plânlamalar ile yeni yerleşim merkezlerinin oluşumu şeklinde iki safhada incelenmektedir. Şehrin gelişimine odaklanan bu anlatımla birlikte doğal olarak mimarlıktaki gelişmeler de masaya yatırılmıştır. Akımlara bağlı olarak gelişen kronolojik tarih yazımı sonucunda ulaşılan yöntem gereği, bu tarihi oluşturan dönemler hakkında seçici davranılmamış,

İstanbul'da günümüze dek görülen çeşitli eğilimler üzerine odaklanılmıştır. Böylece önce mimaride Batılılaşma'nın başlangıcı, sonra 19. Yüzyıl'da Eklektisizm ve en sonunda ise 20. Yüzyıl'daki gelişmeler üzerinde durulmuştur. İncelediğimiz akım kanımızca günümüzde de devam edegeldiği için Bölüm 2.3.3.'de 20. Yüzyıl'daki mimarî davranışlar daha detaylı bir biçimde işlenmiştir.

Tezin üçüncü bölümü mimarlık alanında Post-Modernizm ve şehircilik alanında Post-Modernizm şeklinde iki altbölüm halinde incelenmiştir. Çalışma öncelikle kendi sınıflandırmamızı oluşturabilmemiz için bir model araştırması olduğundan Post-Modernizm akımının hangi anlama geldiği ortaya konmadan böyle bir çalışma yapılamayacağından, öncelikle Post-Modernizm'in çeşitli tanımlara göre ne olduğunu anlamak gerekmiş, bu nedenle bir ilk altbölümde Post-Modernizm tanımının yanısıra akımın kendi içindeki çeşitli eğilimleri üzerine fikir yürütmüş araştırmacı, kuramcı ve mimarların kategorilerine de yer verilerek, literatür taraması yapılmıştır. Bu şekilde Post-Modernizm'in İstanbul'daki örneklerinin bir sınıflandırmasını yapmak mümkün olmuştur.

Tezin dördüncü bölümü çalışmanın belkemiğini oluşturan kataloğa ayrılmıştır. Burada Post-Modernizm'e dâhil edilen örnekler belgelenmiş, projelerle ilgili dokümantasyon yapılmış, yapıların müellifleriyle görüşülerek tasarım ilkeleri anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu şekilde tezin beşinci bölümü olan değerlendirme ve sonuca varılabilmiştir.

POST-MODERNIST EXAMPLES IN THE ARCHITECTURAL CONTEXT OF ISTANBUL

SUMMARY

Post-Modernism in architecture is a style which has appeared in the 1960s questionning at many occasions the legitimacy of Modern Architecture and has aroused a lot of debate. Although the movement is ideologicaly and philosophicaly rooted in the western world, Post-Modernism has become influential in Turkey too, specially from the 1980s on. In this thesis the main focus is made on the developments the movement underwent in İstanbul and it has been argued whether it has undergone changes due to the local social, constructional, climatic data and the architectural practise the city offers. The variety of choices a city as rich in architectural heritage as Istanbul offers to the architect who works along the principles of Post-Modernism, can be shown as one of the reasons why Istanbul has been chosen as a working field. Another reason for this is the belief that this tendency and the city go hand in hand together.

One of the problems the architect encounters when confronted to build in Istanbul is the problem of wether it is possible to find a suitable style reference regarding the multi spatial and multi temporal character of the multilayered city in search of an identity. While the architecture of the city reflects a many faceted historical and cultural continuity, how will new projects add to this process of continuity? Is it possible to create the feeling of already experienced spaces in newly projected envronments? In order not to cause spatial anachronisms which style and city texture will constitute determinant components in design?

In the second part which follows the entrance part where the thesis' aim, content and method are handled, we have analyzed the transformations the city has undergone. The reason for this was the belief that as the movement had a contextual character, an analysis abstracting itself from the city would not cover the subject in all its dimensions. In the second part of the work, the historical and architectural stages the city underwent were analysed under three parts. Among these stages since the bases which will enable to change the spatial character of the city were already triggered during the Tanziamt period, the Tanziamt and the 20th c. Bear special importance. The second subpart will be analyzed under two stages that are the developments whch will chnage the socail structure of the city and utopic planifications and the formation of new settlements. In order to be able to concentrate on Post-Modernism in the perspective of history, in the second part of the thesis the architectural developments were dealt upon too. According to the method of traditional historiography treating history chronologically depending on stylistic currents, almost every trend has been covered, knowing the danger of falling into superficiality. We haven't acted selectively concerning the periods that were forming

this history. That is the reason why in the second part of the thesis architecture was handled under four subparts. In the first part the main focus was made on the architectural stages from the edification of the city till the 18th century, in the second part on the begining of westernization in architecture and in the third part on 19 century Eclectisism and finally the developments taking place in the 20th c. were handled Because we think that Post-Modernism is stil an ongonig process, the architectural movements in the 20th century were more thourougly treated.

The third part of the work has been handled in two parts under the headings of Post-Modernism in architecture and Post-Modernism in city planning. As it was impossible to realize such a work without demonstrating what was meant by Post-Modernism, we first had to understand the movement according to various definitions and this is why in a first part we exposed the various categories of different researchers, theoreticians and architects within the movement. Thus it was possible to make a classificationout of the samples of Post-Modernism in Istanbul.

The fourth part of the thesis consists of the catalogue. Here the samples taking part in Post-Modernism were documented, the principles of desgn were tried to be understood after having interviewed the architects of the mentionned projects. Thus in the fifth part of the thesis it was possible to reach to an evaluation and to make a conclusion.

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

1960'lı yıllardan itibaren mimaride önce kuramsal düzeyde, daha sonra uygulamada Modernizm'e tepkiler başlamış ve bu tepkiler Post-Modernizm adı altında, tek bir nitelemeyle bütünleşmiştir. Modernizm'in yaklaşık elli yıl süren hegemonyasından kurtulabilme çabası içinde ortaya çıkan ve bünyesinde barındırdığı eğilimlerin çeşitliliği nedeniyle hudutları kesin olarak belirlenmiş bir tanımlama sayesinde çerçevelenemeyen bu akım, bütün dünyada mimarlık literatüründe pek çok tartışmaya neden olmuştur. Öyle ki Post-Modernizm'in bir akım olup olmadığı bile sorgulanmıştır. Ancak ne var ki günümüzde dahi akımın varlığı tartışılamaz biçimde ortadadır. Günümüzde ülkelerarası giderek artan iletişim ve karşılıklı etkileşim sonucunda bu akım, merkez ülkeler ve çevre ülkeler tarafından birlikte, eşzamanlı olarak yaşanmaktadır.

Bu çalışmanın temel amaçlarından biri, İstanbul'da şehrin tarihî dokusu içinde mimarî uygulamalarda rastlanan Post-Modern üslûbun, tanımlar göz önünde bulundurularak, kimi eleştirmen ve mimarların iddia ettiklerinin aksine, bir akım olarak varolduğunu baştan kabul etmek ve nasıl bir ifade çeşitliliğine ulaştığını incelemektir. Çalışmamızın başlıca amacı, Post-Modernizm'in son dönemlerde akademik çevrelerde, sadece globalizasyonun bir yansıması olarak değerlendirilen İstanbul örneklerinin temel özelliklerini ortaya koymaktır. Mimarlarımızın büyük çoğunluğunun akımlara inanmamalarına ya da eserlerinin başta alınan belirli kararlar sonucunda belirli kalıplara dâhil edilerek ortaya çıktığını reddetmelerine rağmen biz, ortak bir tasarım dilinin mimarî yapıtı diğer etkenler kadar etkilediği inancındayız.

Tezin bir diğer amacı, akımın incelendiği yirmibir yıllık dönemde, Post-Modern akımın belirli bir seyir izleyip izlemediğinin saptanması, kendi içinde bir sınıflandırmanın yapılıp yapılamayacağının araştırılmasıdır. Zira örneklerin

zenginliği ve niteliği, bu tür bir sınıflandırmanın ülkemizde de güncelleştirilmesi gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır.

1960'lı yıllardan bu yana bazı mimarlık tarihçileri, Modern Mimarlık tarihimizin bir dizi eklektisist hareketten oluştuğunu, Modern Mimarlığımız'ın dahi Eklektisizm'den farkının olmadığı görüşündedir. Bu savın ana nedenlerinden biri, Türkiye'nin Avrupa memleketlerinde görülen türden bir "Modernite"yi yaşamadığı, çeşitli araştırmacılarımızın 1730'larda başlattıkları modernleşme olgusunun toplumun bütünü ölçeğinde tamamlanamamış olması inancıdır. Dolayısıyla bu düşünce paralelinde burada dünyada içinde bulunduğumuzun altının çizildiği postmodern durumun mimarideki yansıması Post-Modernizm'in ortaya çıkış nedenlerinin bize has olup olmadığından çok, bize "haslığını" oluşturan nedenleri anlamaya çalışmak ve nasıl bir özgünlükten bahsedilebileceğini tartışmaktır. Ayrıca şehre özgü bir içeriğe sahip olup olmadığı da kanımızca araştırmanın önemli boyutlarından biridir.

Akıllara "neden İstanbul?" sorusu gelebilir. Hem Doğu hem Batı için çekim merkezi olma niteliğini benlik haline getiren İstanbul şehri, esasen çağımızın halen içinde bulunduğu "postmodern durumun" canlanmış hali olarak değerlendirilebilir. Şehrin mimarî açıdan melez bir oluşum hissi verdiği aşikârdır: jeostratejik konumundan dolayı hem yerleşik bir şehir, hem de yoğun bir trafiği yüklenen bir geçiş bölgesidir; şehrin öteden beri bünyesinde barındırdığı sosyal dokuların çeşitliliği ve kültürel yapının mimarî dokuya, şehir mekânına yansıttığı çokyüzlülük her boyutta belirgindir; eski imparatorluklar başkenti iken bu konumu kaybetmesi sonucu yaşanan ikilem ve değişim şehrin görüntüsünü derinden etkilemiştir. İstanbul, yerellik ile küreselleşme söylemleri arasında kalışının ortaya çıkarttığı karmaşa ve çelişki kavramlarının toplandığı hibrid bir görüntü sergilemektedir. Bu saptamadan hareketle mimaride Post-Modernizm akımını İstanbul bünyesinde incelememizin başlıca nedeni, akımla şehrin birbirleriyle özdeşleştikleri görüşüdür.

Mimarların İstanbul'da gerçekleştirecekleri yapıları tasarlarken karşı karşıya kaldıkları sorunlardan biri, kimlik arayışı içinde olan çok katmanlı bir şehrin çok zamanlılığı ve çok mekânlılığı da gözönüne alınarak, hangi yapıda nasıl bir üslûp referansı bulunacağıdır. Şehrin mimarî yapısı, çoğul bir tarihsel ve kültürel sürekliliği yansıtırken, yeni tasarımlar bu sürekliliği nasıl devam ettirebileceklerdir?

Kısa sürede oluşturulan çevrelerde yaşanmışlık hissi yaratılabilir mi? Mekânsal anakronizmalara neden olmamak için hangi semtte, hangi üslûp ve semt dokusu belirleyici olmalıdır?

Bu sorulara cevap bulabilmek için müelliflerle görüşülerek ilk elden toplanan sözlü, yazılı ve görsel bilginin araştırmacılara sunulması, hem dört farklı kuşağa ait mimarlarımızın tarafsız belgeler vasıtasıyla tanıtılması, hem de örneklerin incelenmesi açısından önem taşımaktadır. Post-Modernizm, Modernizm savunucusu çoğu eleştirmen tarafından 'Birinci Millî Mimarlık Akımı' ile 'İkinci Millî Mimarlık Akımları'nın devamı niteliğinde bir 'Üçüncü Millî Mimarlık Akımı' şeklinde nitelendirilmek suretiyle ciddiye alınmasa da, diğer bazı eleştirmenler tarafından ise Türkiye'nin ekonomik açıdan kaldıramayacağı bir akım şeklinde değerlendirilse de, varolduğu inkâr edilemez biçimde ortadadır. Aksi takdirde son 27 yıldır üzerinde bu kadar tartışma gerçekleşmiş olması izah edilemez. Son dönemde konu hakkında yüksek lisans tezlerinin artması da bu görüşü desteklemektedir.

İmar politikalarının, kültür politikalarından soyutlanmış bir biçimde yerel yönetimlerdeki kişilerin yönlendirmelerine göre hızla değişebildiği bir ortamda, değil tarihî binaların, günümüz mimarî uygulamalarının dahi ayakta kalabilmeleri, incelenmeleri ve gelecek nesillere sağlıklı aktarılabilmeleri son derece gerekli hale gelmiştir. Doktora tezinin hazırlanması aşamasında bile bazı binaların cephelerinin değiştirilmesi, bu olguya işaret eden en somut delillerdendir. Yapılar giderek artan bir hızda değiştirilmekte veya yıkılarak yerlerine yenileri yapılmaktadır. Bu değişiklik hızına uyum sağlamak, sadece mimarlık tarihçileri için değil, aynı zamanda tüm sosyal bilimciler için de temel amaçlardan biri haline gelmiştir; çünkü bilindiği gibi İstanbul, yakın dönemde savaş görmediği halde, savaş görmüş bir Avrupa şehrinden daha kısa bir zaman diliminde daha derin değişimlere maruz kalmıştır ve kalmaya da devam etmektedir.

1.2. Kapsam

Çalışma toplam beş bölümden oluşmaktadır. Tezin ilk bölümünde çalışmanın amacı kapsamı ve yöntemi belirlenmiştir.

Bağlamsal yönü ağır basan Post-Modernizm akımının İstanbul'dan soyutlanarak yapılan bir incelemenin konuyu bütün boyutuyla kapsayamayacağı inancı, şehrin gelişimini masaya yatırmamızı gerektirmektedir. Son dönem araştırmacıların üzerinde önemle durdukları bir husus, III. Selim'den itibaren ortaya çıkan Batılılaşma kavramının ve daha sonra da modernleşme projesinin hâlihazırda varolan organik şehir dokusuna uyarlanması düşüncesidir. Başka bir deyimle şehirde Batılı bir şehir imgesi yaratma çabalarıdır. Dolayısıyla şehrin gelişimini incelememizin nedenlerinden bir tanesi de, şehrin gelişiminin tarihini yazılanlar ve anlatılanlar doğrultusunda anlamanın dışında, imge yaratımı iddiası üzerine kurulu bu postmodern görüş açısını okumaya çalışmaktır. Bu nedenle çalışmanın ikinci bölümünde İstanbul şehrinin geçirdiği tarihî evreler üç alt bölüm halinde incelenmiştir. Bir ilk alt bölümde İstanbul'un kuruluşundan Tanzimat'a kadar geçirdiği tarihî evreler incelenmiş, ardından Batılılaşma sürecinde İstanbul üzerinde durulmuş, son olarak da 20. Yüzyıl'daki gelişmeler anlatılmıştır. Bu evreler içinde Tanzimat'la 20. Yüzyıl özellikle önem taşımaktadır. Tanzimat döneminde ve Tanzimat sayesinde, şer'i hukuktan değişimleri mümkün kılabilecek bir Batılı hukuk sistemine geçişle birlikte, yine bunların uygulanmasını bir gerçekliğe dönüştürebilecek modern anlamda bir belediyeciliğin kurulması mümkün olabilmiştir. Çoğu araştırmacıya göre şehrin mekânsal değişimini mümkün kılabilecek altyapının temelleri bu dönemde atılmıştır. İkinci altbölüm, şehrin sosyal yapısını değiştiren gelişmeler ve ütopik plânlamalar ile yeni yerleşim merkezlerinin oluşumu şeklinde iki safhada incelenmektedir.

Böylesine bir çalışmanın ön bilgisi 20. Yüzyıl gelişmeleridir. Bu nedenle bu oluşumlar kendi içinde yine ikiye bölünmektedir. Mimarlık gibi şehirciliğin de toplumsal yapıyla içiçe geliştiği gerçeğinden hareketle 2.3.1.'de şehrin sosyal yapısını değiştiren gelişmeler üzerinde durulmuş, 2.3.2.'de ise şehircilik alanında yapılan çalışmalar incelenmiştir.

Her ne kadar tarihin bir doğru üzerinde neden/sonuç ilişkilerine göre ilerlediği determinist düşüncesi Postmodernizm felsefesiyle örtüşmese de, Post-Modernizm akımını mimarlık tarihi perspektifinde değerlendirebilmek amacıyla tezin ikinci bölümünde şehrin mimarî gelişimi üzerinde de durulmaktadır. Zira özellikle mimarlık tarihi yazımı, az istisnalar dışında (son dönem kaleme alınan bazı doktora

tezleri hariç), yapıların kütlelerinin, mekânsal kurgulanmalarının, biçimlerinin, şehirle kurdukları ilişkilerinin zaman içindeki değişimleri üzerine odaklanan 'kronolojik' bir yazım geleneği doğrultusunda gelişmiştir. Yapıların incelendiği dönemler genelde Batı odaklı bir karşılaştırma kapsamında memleketin içinde bulunduğu politik ve ekonomik çerçeveye oturtularak genişletilmiş görünse de, bu kronolojik anlatım yine de az istisnalar dışında yukarda sayılan etmenlerin değişimine temellenen bir anlatım biçimidir. Bizim de burada geleneksel kronolojik tarih anlatımını benimsememizin nedenlerinden bir tanesi akımlardan örneğin Postmodernizm kavramının önce edebiyat, sosyoloji, felsefe türünden dallarda belirmesi ve ancak çok sonraları 1970'lerde mimarlığa, resme ve heykele yansıması ve mimarlığın şehircilik kadar olmasa da ağır bir gelişim izlediği inancıdır. Çünkü mimarlık, toplumsal yapının değişimine paralel bir yönde gelişmektedir. Akımlara bağlı olarak gelişen bu tarih yazımı sonucunda ulaşılan yöntem gereği, bu tarihi oluşturan dönemler hakkında seçici davranılmamıştır. 1970'li yıllarda dünyaya paralel bir biçimde koruma kavramları tartışmalarıyla birlikte, mimarlık yazınımızda tarih, gelenek, yöreselcilik, ulusal kimlik, aidiyet kavramlarının etrafında gelişen polemikler de çalışmamızda Post-Modernizm'i önceleyen etmenler olarak görüldüklerinden burada sunulmuştur. Bu yaklaşım, Post-Modernizm akımını bazı tarihçiler gibi eklektisist hareketlerin bir devamı şeklinde değil de kendi başına bir olgu şeklinde değerlendirdiğimiz için ve Meşrutiyet Millî Mimarlığı ile 'İkinci Millî Mimarlık' akımlarını da eklektisist karakterleri bulunan hareketler olsalar da, Post-Modernizm'i hazırlayan birer eğilim olarak görmediğimiz için, İstanbul'da günümüze dek görülen çeşitli üslûplar üzerinde odaklanmamız sonucunu doğurmuştur. Bu minvalde incelediğimiz akım kanımızca günümüzde de devam edegeldiği için üç altbölüm halinde işlenen ikinci bölümde, mimarlık önce Batılılaşma kapsamında değerlendirilmiş, sonra Eklektisizm masaya yatırılmış; 20. Yüzyıl'daki mimarî davranışlar ise 2.3.3.'de daha detaylı bir biçimde işlenmiştir.

Tezin üçüncü bölümü mimarlık alanında Post-Modernizm ve şehircilik alanında Post-Modernizm şeklinde iki altbölüm halinde incelenmiştir. Çalışma, akım içinde kendi sınıflandırmamızı oluşturabilmemiz için bir model araştırması olduğundan, öncelikle Post-Modernizm'in çeşitli tanımlara göre hangi anlama geldiğini anlamak gerekmiştir. Çünkü Post-Modernizm akımının ne olduğu ortaya konmadan böyle bir çalışmanın yapılamayacağı ortadadır. Burada izlenen yöntem, yine geleneksel tarih

yazınımızın yurt dışındaki gelişmeleri yurt dışı kökenli kabul ederek bu gelişmeleri "gerçek" olgular şeklinde değerlendirmeye değer görerek bunları temel alıp, yurt dışındaki eleştiri şeklini de kendisine örnek alarak gelişen bir yöntemdir. Bu düşünce Batı'yı merkez, bizi ise periferik bir olgu şeklinde yorumlamaktadır. Bu nedenle bir ilk altbölümde mimarlıkta Post-Modernizm tanımının yanısıra akımın kendi içindeki çeşitli eğilimleri üzerine fikir yürütmüş araştırmacı, kuramcı ve mimarların kategorilerine de yer verilerek, literatür taraması yapılmıştır. Bu kişiler arasında Robert Venturi ve Charles Jencks dışında, mimarî alandaki gelişimleri Jencks'ten daha anlaşılır bir sınıflandırmaya dönüştüren Robert Stern'ün ve Paolo Portoghesi'nin fikirleri üzerinde de durulmuştur. İkinci altbölümde ise şehircilik alanında Aldo Rossi ve Krier kardeşlerin teori ve düşünceleri üzerine odaklanılmıştır. Mimarlık örneklerinin fazlalığı ve çeşitliliği akımın anlatımı sırasında herhangibir sorun yaratmadığı için literatürde rastlanılan yazılı kaynaklarda sayılan ve tarif edilen belirli bazı örnekler üzerinde yoğunlaşılmış; şehircilik alanında örnek verebilmek amacıyla şehir ölçeğinden çok, küçük meydan düzenlemeleri niteliğindeki ve çeşitli yapı türlerini bünyelerinde barındıran site türü şehircilik mikro ölçeğinde uygulamaların anlatımına odaklanılmıştır.

Araştırmamızda Post-Modernizm terimi ile ilgili kavram kargaşasının nedenlerini anlamak amacıyla yurtdışında geliştirilen düşüncelerin yanısıra, bizde de aynı konunun değişik mimarlık tarihçileri tarafından geliştirilen kuramlarına yer verilmiştir. Bütün bu teorilerin objektif bir biçimde listelenmesi hedeflenmiştir. Bilindiği gibi aynı kavram kargaşası akımın devrini tamamlaması görüşüne rağmen dünyada mimarlık eleştirmenleri arasında da yaşanmıştır ve hâlâ da yaşanmaktadır. Türkiye'de Post-Modernizm akımı ile ilgili historiyografyayı geliştirenler arasında Bülent Özer, Filiz Özer, Aydan Balamir ve Şengül Öymen Gür'ün değerlendirmelerine ağırlık verilmiştir.

Post-Modernizm'in çeşitli eğilimleri örneklerden yola çıkılarak geliştirildiği için tezin dördüncü bölümünü katalog oluşturmaktadır. Katalogda yeralan uygulamalar, 1983–2004 yılları arasını kapsamaktadır. Bina dökümünün yapım tarihlerine göre kronolojik olarak sıralanması, yukarda da anlatıldığı gibi akımın yıllara paralel bir şekilde, belirli bir gelişim çizgisini izleyip izlemediğinin anlaşılması amacını gütmektedir. Tezin beşinci bölümü değerlendirme ve sonuca ayrılmıştır.

1.3. Yöntem

Tezin katalog bölümü çalışmamızın bel kemiğini oluşturmaktadır. Katalogda dökümü yapılan bina örnekleri saha araştırması sonucu, İstanbul şehrinin mimarî dokusu içinde tespit edilmiştir. Bu seçilen örnekler, Bölüm 3.1.'deki Post-Modernizm tanımlar doğrultusunda Modern-Sonrası veya Katı Rasyonalizm-Sonrası davranışlar sergileyen örneklerdir. Yapılar müelliflerine ulaşılamadığı hallerde, ilçe Belediyeleri'nde ve Anıtlar Kurulu türü resmî makamlarda belgelerine rastlanabilen örnekler arasından seçilmişlerdir. Saha araştırması esnasında toplam kırk yedi örnek üzerinden ancak yirmi altı örneğin belgelerine ulaşılabilmiş, dolayısıyla da müellifleri saptanabilmiştir. Yirmi altı örnekten bir tanesinin belgeleri ise mimarın kendisinden de elde edilememiş, dergilerde basılan verilerle yetinilmek zorunda kalınmıştır. Kırk yedi örnekten bir tanesinin müellifi bilindiği halde, proje hiçbir yerde basılmadığı için belgesizlikten tezde yeralamamıştır. Görüşme yapabildiğimiz mimarların ikisi bina sahiplerinin mahremiyetini korumak istemeleri üzerine dokümanların kopyalanmasını istememiştir. Bir diğeri ise vakitsizlikten yüz yüze görüşme yerine sorularımıza yazılı olarak cevap vermiştir. Karşılaşılan diğer pratik bir problem, müelliflerin bilinmesiyle birlikte onyedi mimarın çeşitli nedenlerden dolayı bizimle görüşmek istememeleri olmuştur. Üç müellif ise vefat etmiş bulunmaktadır. Doğal olarak kendileriyle görüşme imkânı elde edilememiştir.

İncelenen yapıların müelliflerine yöneltilen sorular arasında binanın yapım tekniği türü pratik soruların yanısıra çevre dokunun mimarları nasıl etkilediği ve tasarımda bu dokunun bağlayıcı unsur oluşturup oluşturmadığı üzerinde durulmuştur. Tasarım ilkelerinin hangi verilere göre şekillendiği, mimarın kendi eserini hangi eğilime göre değerlendirdiği müelliflere yöneltilen diğer sorulardır. Bu soruların niteliği projenin büyüklüğüne, programına, işlevine, mimarların yaşına, formasyonlarına, deneyimlerine ve mimariye yaklaşımlarına göre az değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Böylece toplanan örneklerden yola çıkarak, akımın içindeki çeşitli eğilimler gözden geçirilmiş, ulaşılabildiği hallerde projelerin müellifleriyle görüşülmüş, bu görüşlerle önerilen sınıflamanın nerelerde örtüşüp nerelerde birbirinden ayrıldığı ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır.

Çalıştığımız sahanın İstanbul olması ve akımın tarihçi kanadının varolduğu varsayımı, bazı örneklerin yerlerinde daha önce yeralan yapıların araştırılmasını şart

koşmuştur. Çünkü bilindiği gibi Post-Modernizm'in bağlamsal bir karakteri vardır. Anıtlar Kurulu'nda ve ilçe belediyelerinde arşiv taraması yapılmasının temel nedeni budur. Ancak 1930'lu yıllarda gerçekleştirilen Art déco stilindeki binalar Anıtlar Kurulu tarafından Eski Eser kapsamında değerlendirilmediklerinden, mimarların Kurul'a teslim ettikleri rölövelere bazen şans eseri Kurul'da rastlanabilmektedir. Mimarların bu belgeleleri saklamadıkları durumlarda, özgün yapıların rölövelerine ulaşmak imkânsızlaşmıştır.

Şehirde 1960'lı yıllarda başlayan doku yenilemesi girişimleri son yıllarda şehrin mimarî dokusunun yoğun olduğu semtlere de hız kazanarak nüfuz ettiği için, incelememiz, bitişik nizam ya da 'infill' binalara ve köşe yapılara yoğunlaşmıştır. Post-Modernizm akımı içinde aynı davranış şekline birden fazla örnekte rastlanması, çalışma sahamızın yaygınlığı, bu konuda İstanbul'un sunduğu çeşitlilik, bazen tek bir örnekte bile akımın çeşitli yönlerinin görülebilmesi ve örneklerden her birinin incelenmesinin teze fazlaca bir katkıda bulunmaması buradaki belgelemenin, Mugo Friedah'ın sosyolojide kullanılan 'convenient sampling' (uygun örnekleme) yöntemi doğrultusunda gerçekleşmesi gerekliliğini doğurmuştur. Bu yöntem, akımın sadece en karakteristik yönlerini barındıran, türünü en iyi ifade edebilecek temsilî örnekler üzerinde durulmasını mümkün kılmıştır.

2. İSTANBUL'UN KENTSEL AÇIDAN GEÇİRDİĞİ EVRELER VE ŞEHRİN MİMARÎ GELİŞİMİ

Bilindiği gibi İstanbul şehrinin dokusunun değişmesi gerekliliği fikri Yerasimos'a göre 1600'lü yıllarda ortaya atılmış, Tanzimat dönemi, öne sürülen fikirlerin gerçekleşebilmeleri için gerekli hukukî zemini hazırlamış, ancak bunların uygulamaya geçirilmesi 20. Yüzyıl'ın başlarını bulmuştur. Bu açıdan bakıldığında, bu bölümde şehrin maruz kaldığı değişimlere kabaca üç ayrı aşama olarak yaklaşılması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bunlar, kentin (burada kent kelimesi 'the City of London' örneğinde görüldüğü gibi Bülent Özer'in derslerinde ifade ettiği gibi suriçine, şehir ise sur dışına taşan kent anlamında kullanılmaktadır) morfolojisinin statik yapısının antik çağlardan 1830'lara kadar fazla değişmediği öne sürülen bir Batılılaşma dönemi öncesi ilk aşaması; şehrin yayılma alanı açısından değişmesi gerekliliğinin farkına varılıp yabancı uzmanlara önerilerin danışıldığı bir Tanzimat dönemi sonrası ikinci aşaması ve kendi içinde yine birçok alt gruba ayrılan bir 20. Yüzyıl son aşamasıdır. Tezin ikinci bölümü, bu kronolojik sınıflandırmaya uygun olarak üç bölüm halinde incelenmiştir. Buna göre Bölüm 2.1.'de kentin (I. Constantinus döneminde Blakhernai Sarayı'nın surdışına taşmasına rağmen Tanzimat dönemine kadar tarihî İstanbul Yarımadası'nı kent olarak anacağız) Tanzimat'a kadar geçirdiği başlıca evreler gözden geçirilmiş, Bölüm 2.2.'de Batılılaşma olgusunun nelerden ibaret olduğu anlatılmış ve Tanzimat döneminde önerilen başlıca üç proje sunulmuştur. Bölüm 2.3.'de ise 20. Yüzyıl'daki hareketler üzerinde durulmaktadır. 20. Yüzyıl anlatılırken uygulanan projelerle birlikte, uygulanmayan ancak örneğin Wagner Plânı veya Piccinato Plânı gibi, kimi şehirci ve mimarda büyük umutlar yaratmış kapsamlı projeler üzerinde de durulacaktır.

Şehircilik ve mimarlık birbirlerini tamamlayan disiplinler olduklarından ve mimarlık tarihinde yeralan bir eğilimin ortaya çıkış nedeninin kendinden önceki tutumların açıklaması varsayımı, tezin kapsamında da belirtildiği gibi şehrin mimarî gelişimi incelememizi gerektirmiştir. Bu tarih, mimarlık tarihi yazımının ürettiği bir tarihtir.

Bizim okumamız da bu üretim üzerinden yapılmıştır. Bu bölüm üç altbölüm halinde incelenmiştir. Bölmü 2.1.'de şehrin tarih sahnesinde ortaya çıktığı zamanlar üzerinde durulmuş, 2.2.3.'de mimaride Batılılaşma'nın başlangıcı, 2.2.4.'te ise Eklektisizm anlatılmıştır. 2.3.3.'te ise günümüze yaklaştıkça, mimarlık tarihçiliğinde yapılan çalışmaların detaylandırılması nedeniyle, akımların anlatımı da günümüze yaklaşıldıkça ayrıntılandırılmıştır. Şehrin içinde incelenen Post-Modernizm'e daha geniş bir çerçeve oluşturulabilmesi amacıyla mimari geniş bir açıdan değerlendirilmeye çalışılmış ayrıca İstanbul civarındaki gelişmeler de çalışmaya dâhil edilmiştir.

2.1. İstanbul Şehri'nin Kuruluşundan Tanzimat'a Kadar Geçirdiği Tarihî ve Mimarî Evreler

Tarih içinde sırasıyla Byzantion, Constantinopolis, İstanbul olarak anılan şehrin dünyada başka bir eşi olmayan topografyası onu tanımlayan ve ona karakter kazandıran en önemli bileşendir; topografya ve yarımadanın denizle ilişkisi, şehrin ana strüktürünün kurulmasında en önemli rolü oynamıştır **(Kuban, 1994)** (şekil A.1, şekil A.2). Ancak yüzyıllar boyunca şehrin toprak tabakası o derece yükselmiş, moloz toprağı o denli kalınlaşmış ve bunun sonucunda topografyası o kadar değişmiştir ki, tarih öncesi yerleşmenin izlerini bulmaya imkân kalmamıştır **(Eyice, 1980)**. Buna rağmen yer yer rastlanılan bazı kalıntılara göre, İstanbul'da ilk yerleşim merkezlerinin M. Ö. 4.000 yıllarına ait olduğu bugünkü Fikirtepesi, Alibey ve Kâğıthane derelerinin vadilerinde önkazılarda anlaşılmıştır. Gerçekleştirilen diğer kazılar sonucunda M. Ö. 7. Yüzyıl'da bugünkü Kadıköy, Üsküdar ve Galata yörelerinde yerleşim merkezlerine rastlanmıştır. Bu kazılarda bugünkü İstanbul'un kapladığı alanlar içinde farklı zamanlarda kurulmuş Grek koloni şehirlerinin bulunduğu anlaşılmıştır **(Kuban, 1970)**. Bunların en eskisi muhtemelen M. Ö. 7. Yüzyıl'da bugünkü Moda Burnu üzerinde kurulmuş olan Chalchedon şehri, bir diğeri Chrysopolis ve üçüncüsü de bugünkü Galata'nın ilk çekirdeği olan Sykae şehirleri idi **(Kuban, 1970)**. Bu bölgeler M. S. 330 yılında sonradan kurulan Constantinopolis adını alan büyük Grek İlkçağ ve Ortaçağ şehrinin gelişmesiyle onun dış mahalleleri niteliğinde yerleşim bölgeleriydi. Abdülaziz (1830–76) devrinde Sarayburnu'ndaki demiryolu inşaatı sırasında da yine M. Ö. 7. Yüzyıl'da Lygos adıyla anılan ve Trakya

kavimleri tarafından kurulduğu tahmin edilen bir yerleşim merkezinin kalıntılarına rastlanmıştır.

M.Ö. 7 Yüzyıl'a gelindiğinde 657 yılında, Megaralı Grekler yarımadanın batı ucunda balıkçı ve tacirlerden oluşan Byzantium koloni kentini kurarlar. Kuban Sözde-Kodinus'un yazdığına göre tarihi ve yapıları hakkında bilgi sahibi olduğumuz Konstantin öncesi bu Antik Çağ kentinin, bugünkü İstanbul Yarımadası'nın burnunda yarımadanın yedi tepesinden birinci tepeyi içine alan, Marmara'da da Ahırkapı civarında denize ulaşan, 27 kuleli 5 km.'lik surlarla çevrili küçük bir alanı kapsadığını bildirmektedir **(Kuban, 1970)**. Bu küçük suriçi koloni şehri en yüksek tepesinde bugünkü Topkapı Sarayı'nın bulunduğu yerde Akropolis'i, birinci tepeden Marmara'ya inen teraslarda tapınakları, idarî ve askerî işlerin yürütüldüğü Strategion'u, Stadion'u, Gymnasion'u, Tiyatro'su ve bugünkü Ayasofya'nın civarında dört stoalı agorasıyla tipik bir Grek sitesi idi **(Eyice, 1980).** Ticaret amacıyla kurulmuş olan bu koloni şehri, Balkanlar ve Önasya'daki yerleşim alanlarını suyolu ticaretine ve dış tehlikelere karşı savunmaya çok elverişli bir topografik yapıya sahip bulunması nedeniyle, ekonomik açıdan özerkti, bu sayede de Yunan şehirleriyle ticaretini başarıyla yürütebilmişti. Çoktanrılı dünyanın Hıristiyan dünyasına dönüşümü bu merkezden idare edilmiş, şehir ilk büyük Hıristiyan İmparatorluğu'nun ve uygarlığının merkezi olmuştur.

Byzantion ilk kurulduğu devirde zamanın önemli ticaret merkezleri İran ve Grek ülkelerinin kuzeyinde bulunması sebebiyle, ancak Ege deniziyle Karadeniz yolu üzerinde ticarî hareketliliğin yoğun olduğu ikinci derecede bir iskele niteliğini korumaktan ileri gidememiştir. Makedonyalılar'ın Yunan dünyasına hâkim olmaları sonucunda jeopolitik ağırlık kuzeye kaymış, Romalılar karşılarında tehlike olarak Yunan koloni şehirlerini değil, kuzeydeki Makedonya Devleti'ni bulmuşlardır. Bu durumda Roma İmparatorluğu düşmana karşı kuzey sınırlarını korumak zorunda bırakılmıştır.

M. S. 196'da şehrin jeopolitik önem kazanması neticesinde, o tarihe kadar 20.000–30.000 nüfuslu balıkçı ve tacirler şehri olan, birinci tepe üzerinde surlarla çevrili ilk Megara kolonisini Septimius Severus, şehirlilerin kendi safhını tutmamaları yüzünden ele geçirerek tahrip etmiş, Bizans'ın (Batı tarihçiliği bu devletin Roma'dan ayrı bir karakteri olduğunu görmüş ve 1880'lerde başkenti 'Bizantion'dan Bizans

kelimesini üretmişlerdir **Eyice (1999)**) orijinal surlarını yıkarak o güne kadar Haliç'te bulunan surdışı Neorion Limanı'nı da içine alacak şekilde yeni sur hattını batıya taşımış, şehrin sınırlarını güneyde inşasına başlattığı Atmeydanı'nı (Hippodrom) içine alacak şekilde genişletmiştir. Septimius Severus'un yıktırdığı ilk surların dışında yeni bir sur kuşağı oluşturması girişimi, çeşitli kaynaklar tarafından şehrin ilk plânlı imarı olarak değerlendirilmektedir **(İstanbul Metropoliten Alan Plânlama Çalışmaları, 1970).**

395 yılında I. Constantinus Roma İmparatorluğu'nun ikiye bölünmesinden sonra imparatorluğun batı kanadına sırt çevirerek eski başkenti Byzantion'a taşımış, paganlığa bağları hâlâ kopmamış bir toplum olan Roma aristokrasisinin baskısından kurtularak bu topraklarda arzuladığı Hıristiyan İmparatorluğu'nu kurmaya müsait bir zemin bulabilmiştir **(Dagron'dan (1974) ve Janin'den (1964) Çelik, 1998).** Constantinus zamanında kurulan bu İmparatorluk şehri, eski Grek şehri Byzantion'un doğal bir devamı değil, baştan sona bir hamlede gerçekleştirilmiş ve Geç Roma Dünyası'nın mimarî esprisiyle donanmış bir yeni kuruluş idi **(Kuban, 1970)**. Doğu Roma İmparatorluğu merkezi olarak seçilmiş bulunan Byzantion'u, klâsik dünya şehri mertebesine Constantinus kavuşturmuştur. Her ne kadar Constantinus yeni başkentine 'İkinci Roma' adını verdiyse ve daha sonraki bazı kaynaklar kenti 'Yeni Roma' olarak tanımlamışlarsa da, adı giderek Constantinopolis (Constantinus'un Şehri) olarak yerleşmiştir **(Çelik, 1998)**. Kuban'a göre, Constantinopolis Geç Roma, İlk Çağ ve Ortaçağ şehri özelliklerini sergilerken, topografik yapısının bir zorunluğu olarak oluşan eylem merkezlerinin işlevselliği daha sonraki çağlara kadar taşınmış, eskiye sadakatle bağlılık, yapılaşmalarda devamlılığı sağlamıştır. Severus devrinden kalan şehrin başlıca önemli yapıtları Hippodrom, Tetrastoon Forumu, Embolos ve Zeuksippos Hamamları Yeni Roma'da da önemlerini korumuşlardır (şekil A.3). Constantinus Severus'un surlarının yıktırtarak, inşa ettirdiği yeni surları 2,8 km kadar batıya taşıyarak üçüncü ve dördüncü tepeleri içine alarak eski Grek-Roma kentini birkaç misli daha geniş bir alana yaymayı başarmıştır. İmparatorluğun bu yeni merkezine eski Roma'nın, bir ölçüde yansıtılmak istenmesi yeni şehrin, herşeyden önce boyut itibariyle, eski Grek şehri ile kıyaslanmayacak kadar büyük olmasına sebep olmuştur **(Kuban, 1970)**. İstanbul'un nüfusu Septimius Severus zamanında 20.000–30.000 iken, Constantinus zamanında 100.000–150.000 kişiye vararak **Çelik (1998)** 130 yıllık bir zaman

diliminde beş katına çıkmıştır. Constantinopolis bir Roma şehri gibi senato, kutluyol, kapitol, pretoria ve forum türünden mimarî temalar kullanılarak plânlanmakla birlikte, Roma'dan bazı farklı özellikler sergilemekteydi. Şehrin Roma'dan en önemli farkı yaygın sokak şebekesiydi **(Çelik, 1998)**. İmparator, Roma yönetim biçimiyle birlikte Roma'nın anıtsal mimarî tarzını da yeni başkentine taşımıştı **(Eyice, 1980)**.

Kentin idarî yapısına gelince, I. Constantinus'un Roma'nın kent yönetim şemasını yeni kentte de uyguladığını ve kenti herbiri bir naip tarafından yönetilen on dört bölgeye (regio) böldüğü görülür **(Çelik, 1998).** Akropolisten radyal bir şekilde dağılan büyük arterlerle konsantrik dairelerin kesiştikleri noktalarda forumlara yer verilmişti **(Kuban, 1970)**. On iki bölge surların içinde, iki bölge ise Blakhernai yani Ayvansaray ile Sykae yani Galata birer dış mahalle niteliğindeydiler **(Kuban, 1970)**. Bülent Özer Blakhernai'in surdışına taşması nedeniyle, kentin bir anlamda şehre dönüşümünü bu döneme bağlar. Kentin tümü ise bir validen (prefect) sorulurdu.

I. Constantinus iki taraflı politikası doğrultusunda Paganizma'ya tamamen sırt çevirmemiş, bir taraftan da Hıristiyanlığa göz yummuştur **(Eyice, 1980).** Başka bir deyişle I. Constantinus dönemi, Hıristiyanlığın devlet eliyle yerleştirilmeye başlandığı, fakat pagan dünyanın da yok olmadığı bir dönemdir **(Kuban, 1994)**. Dolayısıyla bir yandan pagan tapınaklar yapılmaya devam edilirken Constantinus, aralarında Ayasofya'nın da bulunduğu büyük kiliseler de yaptırıyordu **(Eyice, 1980).**

I. Constantinus devrinde eski pagan geleneklerine uygun biçimde yapılmış şehre dikilen üç şeref sütunundan (şekil A.3, şekil A.4, şekil A.5) yalnız bir tanesi (Çemberlitaş) günümüze kadar ayakta kalabilmiş, bunların dışında Ayasofya Meydanı ile bugünkü Sultanahmet Camisi arasındaki alanın yarısına ve caminin oturduğu alanın tümüne yayılan bir büyük saray kompleksi inşa edilmişti (şekil A.6). Gerçekleştirilen sayısız kiliselerin içinde sık sık tahrip olup hasara uğrayan orijinal yapılarının az ömürlü olmalarına rağmen, sonradan Bizans ve Osmanlı kentinin başlıca anıtsal mekânlarını teşkil edecek Ayasofya Kilisesi (şekil A.7) ve Havariyyun Kiliseleri yer almaktaydı. Kentin dinî merkezi Ayasofya'dır **(Yücel, E., 1999)**. Bunların yerleri de daha sonra Bizans ve Osmanlı kentinin başlıca anıtsal odakları olmuştur **(Çelik, 1998).** Patrikhane ise Ayasofya ve Aya İrini (şekil A.8) arasında bulunuyordu **(Yücel, E., 1999).** Birçok kere zarar görüp onarılan Constantinus'un

mezarı olan Apostoleon Martiryonu veya Havariyyun Kilisesi (M.S. 527–565) ise 15. Yüzyıl'da Fatih Külliyesi'nin oturacağı arsada inşa edilmiş olup, İustinianos döneminde de varlığını korumaya devam etmiştir.

Evlere gelince**,** Eyice "Genellikle ufak iki katlı evler ve bunların arasında dar ve karanlık sokaklar şehrin ana karakterini veriyordu... D. Jacoby'nin araştırmalarına göre ll. Theodosius devrinde, 5. Yüzyıl başlarında İstanbul'da, saraylar, domus (ikametgâh)'lar ve basit evler olmak üzere üç çeşit mesken bulunuyordu. Fakat 6. Yüzyıl'da nüfus artışı sonunda domus'lar yok olmuş, bunların yerlerine kira meskenleri ortaya çıkmıştır. Bazı kaynaklarda 5–9 katlı meskenlerin varlığından bahsedilmekle beraber genellikle kat sayısının ikiyi pek aşmadığı sanılır. Ev yapımında geniş ölçüde ahşap da kullanılmıştır" **Eyice (1980)** demektedir. Erdem Yücel ise Bizans'ta yerleşimin gelişigüzel olmadığını, bazı kaidelere bağlandığını, özellikle evlerin yapımında belirli normlara uyulduğunu, her evin manzara ve temiz havadan yararlanacak biçimde kademeli yapıldığına işaret etmektedir **(Yücel, E., 1999).**

II. Theodosius (M.S. 408- MS. 450) devrinde, şehrin nüfusunun artması ve baskısını arttıran barbar akınları sonucunda o güne kadar şehir içinde kalan korunaklı bölge ile zamanla sur dışında da gelişen yerleşim alanlarının savunma zorunluluğu ortaya çıkmış; bunun için de İstanbul yarımadasının daha batısında yeni bir kara suru (M. S. 412-M.S. 447) yapılmasına karar verilmişti (şekil A.9). 7. Yüzyıl'da Haliç'te Blakhernai Kilisesi'ni sur içine almak üzere yapılan küçük ekleme dışında, bu surlar 20. Yüzyıl'ın ortalarına kadar kentin batı sınırını belirlemiş yeni bir anlayışa göre de imara geçilmiştir **(Çelik, 1998)**. Surların batıya kaymasıyla, konut bölgesi ve batı yakasındaki askerî kışlalar daha da batıya doğru yayıldılar **(Ortaylı, 1995)**.

II. Theodosius Surları dışında 5. Yüzyıl'a gelindiğinde, başkentte Mese boyunca Augusteion ve Konstantin Forumu dışında üç forum daha oluşmuştu: Tauri Forumu, Bovis Forumu ve Arkadios Forumu **(Çelik, 1998)**. II. Theodosius döneminde inşa edilen ve Theodosius Forumu olarak da bilinen Tauri Forumu bugün Beyazıt Meydanı'na tekabül eder **(Çelik, 1998)** (şekil A.18).

Eyice şehrin nüfusu, 6. Yüzyıl'da çok yüksek rakamlara çıkarılarak gösterilmekte ise de genellikle Bizans'ın son devrinde nüfusun çok azaldığı ve 50 000 ile 80 000

arasında bir sayıya kadar düştüğünü kabul edildiğini anlatmaktadır Bizantoloğa göre zaten daha 15. Yüzyıl başlarında şehrin pek fazla meskûn görülmediği bildirilerek, köy evleri görüldüğüne işaret edilmiştir. Hartmann Schedel'in 1493'de yayınlanan Weltchronik (=Dünya Tarihi)inde İstanbul'u tasvir eden gravürün çiziminde aslı Bizans devrinde yapılmış bir orijinalden faydalanıldığı anlaşılmakta, burada Galata'nın evlerle dolu olmasına karşılık etrafını surların çevirdiği İstanbul'da büyük boşluklar dikkati çekmektedir **(Eyice, 1980)** (şekil A.10). 7. Yüzyıl'dan itibaren Konstantinopolis tipik bir antik kent olmaktan çıkmış ve giderek bir ortaçağ kenti kimliğine bürünmeye başlamıştır **(Necipoğlu, 1999)** .

İstanbul'un Fatih Sultan Mehmet tarafından fethiyle Osmanlılar'ın en büyük politik amacı gerçekleşmiş oluyordu. Fatih İstanbul'u aldığında terkedilmiş bir şehrin harap manzarasıyla karşılaşmıştır. İlber Ortaylı'ya göre yeniden bir 'caput mundi' durumuna gelen İstanbul'un **Ortaylı (1995)** Fatih devri (1453–1481), içlerinde Çelik'in de bulunduğu **(Çelik, 1998)** çeşitli araştırmacıların belirttiklerine göre, yeni bir anlayışa göre imara geçilerek Bizans Şehri'nin İslâmlaştırılma dönemidir. Ancak Ortaylı'ya göre iş merkezi, konut alanındaki yerleşme kalıpları Bizans devrindeki dokuyu sürdürmekteydi **(Ortaylı, 1995).** Ortaylı birçok yazarın hem konut bölgesinde, hem de çarşı ve liman mıntıkasında, fetihten sonra cami ve imaret kurularak sosyo-ekonomik bir canlandırma ve yaratı yoluna gidildiğini savunduklarını söyler. Ancak bütün bu faaliyetin temelde, klâsik Bizans dönemindeki iktisadî, sosyal ve demografik yapının rehabilitasyonuna yönelik olduğu, bunun ilk anlarda eski binaların onarımı veya bazı kiliselerin camiye çevrilmesi yoluyla sağlandığını ileri sürmektedir **(Ortaylı, 1995).**

Nitekim bu rehabilitasyon süreci esnasında II. Mehmet, Anadolu, Mora, Selanik ve Yunan adaları gibi önceden fethedilmiş bölgelerden getirttiği halkları stratejik eylem plânı çerçevesinde mecburî iskâna tabi tutmuş; şehrin çeşitli bölgelerine dağıtmıştır. Istanbul'da bu dönemde gözlenen nüfus artışı (göç ve mecburî iskân), temelde önceki dönemlerdeki olaylardan ötürü, ekonomik yönden çöken ve boşalan bir kentin restorasyonu amacını taşımaktadır **(Ortaylı, 1995).** Fatih'in İstanbul'a göç ettirdiği topluluklar Theodosius surlarının içindeki sahada ayrı mahallelerde yaşıyorlardı **(Eyice, 1980)**.

Fetihten sonra İstanbul, yapılan mektep, medrese ve sıbyan mektepleri, mahalle mescitleri, hamam, camiler, bedesten, vakıf binaları ile İslâmî bir hüviyete bürünmüş ve böylece Müslüman cemaatlerin İslâm'ın gereklerine göre yaşayabilecekleri bir ortam oluşmuştur. Emlâk sahiplerinin taşınmaz mülk ve topraklarını belirli koşullarda özellikle de hayırlı işlerde kullanılmak üzere vakıflara devretmeleri bu döneme rastlamış **Çelik (1998),** ilk vakıf kiliseden camiye çevrilen yapı Ayasofya (şekil A.7) olmuştur.

Kuban'a göre külliyeler etrafında gelişen Osmanlı İstanbulu iki şekilde meydana gelmekteydi (şekil A.11). Bazı mahallelerin külliyeleri, o dönemdeki Bizans kiliseleri camiye dönüştürülüp etrafına medrese, aşhane, hamam gibi binaların yapılması, bazı külliyeler ise cami dâhil bütün yapıların bir bütün halinde plânlanıp inşa edilmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu suretle, Bizans İstanbulu'nun örüntüsünün üzerine bir Osmanlı İstanbulu oturtulmuştur **(Kuban, 1999)** (şekil A.12). İstanbul'un çok çabuk bir Türk ve İslâm şehri görünüşü alabilmesine karşılık, Haliç'in öte yakasındaki kiliseleri, ticarethane ve mal ambarları, dar yokuşlu sokaklara açılan batakhaneleri, meyhaneleri, kıyılarda iskeleleri ve gemi eşyası yapan ve satan dükkânları ile Galata, kozmopolit bir Akdeniz ticaret ve liman şehri görünüşünü 1930'lara kadar hemen hemen korumuştur **(Eyice, 1980)**.

Eyice içinde Fatih Camii Külliyesi gösterildiğine göre, aslı 1470'lere doğru çizildiğini tahmin ettiği ve bugün bilinen en eski nüshası 1570'larda yapılmış bir baskı olan bir İstanbul gravürünün, şehrin 15. Yüzyıl'daki durumunu gösterdiğini ve evlerin belki hâlâ taş ve tuğladan yapıldığı ihtimali üzerinde durmaktadır **(Eyice, 1980)**.

Fatih Sultan Mehmet devrinde Bizanslılar'dan tamamen değişik iki yerde birer saray kompleksi yaptırılmaya girişilmiştir. Bunlardan bir tanesi Eski Saray (Saray-ı Atik), bir diğeri de günümüzde Topkapı Sarayı olarak bilinen Yeni Saray'dır (Saray-ı Cedid) **(Eyice, 1990)** (şekil A.13). Eyice bu iki sarayın bulunduğu yeri tarif eder ve yüzyıllar boyunca birbirinden farklı işlevleri olan binaların birbirine aditif olarak eklenmesiyle gelişen ve 19. Yüzyıl'da kıyıdaki bir köşkün adı genelleştirilerek Topkapı Sarayı olarak tanınan ve geniş yapılar topluluğundan oluşan Yeni Sarayı, bu özelliğinden dolayı küçük çapta bir şehir **Eyice (1980)** olarak niteler.

Eyice 1509 yılında yeralan korkunç bir depremin kâgir binalardan evlerin yapımında halkın ağaç malzemeyi tercih etmesi nedeniyle şehrin dörtyüz yıl boyunca ev mimarisine damgasını vurarak yapı karakterinde büyük değişikliğe yol açtığını öne sürmüştür. Deprem dışında karşılaşılan diğer bir problem yangınlardır **(Eyice, 1980).** Yine aynı tarihçi Haliç yamaçlarındaki Türk evlerinin küçük, en fazla iki katlı mütevazı evler olduğundan ve 16. Yüzyıl'da (şekil A.14) şehrin içinde ileri gelenlerin konaklarının, hemen hepsi ahşaptan olan vezir saraylarının da bulunduğundan bahsetmektedir **(Eyice, 1980)** (şekil A.15).

Şehrin idarî ve ticarî bölgeleri, topografik verilerin sonuçları olarak eski Bizans şehrinin idarî ve ticarî bölgeleri üstüne veya yakınına kurulmuştur. Yine Fatih Sultan Mehmet döneminde kurulan vakıflara gelir sağlayan, esnaf ve sanatkârları barındıran, loncaların evraklarının saklandığı Bedesten, bu dönemde gerçekleştirilmiş buna ikinci bir Bedestenin eklenmesi gereği duyulmuş, zamanla da bu yapılar bir ticaret ve zanaatkâr sitesine dönümüştür **(Eyice, 1980)**.

2.2. Batılılaşma sürecinde İstanbul

Bu bölümde dört altbölüm yeralmaktadır. Bunlardan ilki şehrin sosyal yapısını değiştiren gelişmeler, ikincisi ise ütopik plânlamalar ve yeni yerleşim merkezlerinin oluşumudur. Yapısal değişimleri başlatan bir dönem olması nedeniyle bu dönemin üzerinde durmamız, şehri şekillendiren dinamiklerin anlaşılması açısından önem taşımaktadır. Aynı dinamikler mimari için de geçerlidir.

2.2.1. Şehrin sosyal yapısını değiştiren gelişmeler

Necipoğlu'na göre Roma kültürünün ve geleneklerinin ağırlıkta olduğu erken Bizans döneminde 4. ve 7. Yüzyıllar, kentte oldukça dışa dönük ve hareketli bir cemiyet yaşamının hüküm sürdüğü anlaşılmaktadır. Bu kapsamda özellikle hamamlar, tiyatrolar ve atlı araba yarışlarının yapıldığı Hippodrom, kent halkının sosyal yaşamında çok önemli birer yer tutmaktaydı **(Necipoğlu, 1999)**. Ancak bunlar 7. Yüzyıl'dan sonra teker teker önemlerini yitirmiş, Bizans'ta giderek daha içe kapalı, öncelikle ev ve aileye yönelik özel bir yaşam tarzının benimsenmesi ve beraberinde Hıristiyanlık dininin de daha büyük önem kazanmasıyla birlikte, Konstantinopolis bir

Ortaçağ şehrine dönüşmüştür. Bu gelişmeler doğrultusunda da hamamlar, tiyatrolar ve Hippodrom yerlerini orta ve geç Bizans dönemlerinde toplumsal yaşamın tek odak noktaları haline gelen kiliselerle çarşı ve pazarlara bırakmıştır **(Necipoğlu, 1999).** İlber Ortaylı 'Pax Romana' veya 'Pax Ottomana' denilen olgunun getto tipi sınırlama, hapsetme olayı olmadan kendi mekânları içinde yaşayan cemaatlerden oluştuğunu, Osmanlı'da insanların kendi iç konpartmanlarında, belirli bir mekân içinde, kendi ananeleri ve kendi dilleriyle birlikte kendi hayatlarını sürdürdüklerinden **Ortaylı (1999)** söz etmektedir.

Tanzimat'tan sonra yönetim etkinliklerinin artması ve İstanbul'da merkezîleşmesi, dış alım ve liman işlevlerinin önem kazanması, transit ticaretinin getirdiği yüksek gelirler ve nüfus artışı İstanbul'u başkent oluşumunun yanısıra imparatorluğun 'tek büyük egemen şehri yapmıştır. İstanbul'un nüfusu, imparatorluğun öteki büyük şehirlerin nüfuslarının birkaç katıdır. Dışalımın yarıdan fazlası İstanbul'da tüketilmektedir. Kişi başına gelir düzeyi İstanbul'da İmparatorluk ortalamasının iki katından fazladır. İstanbul kalabalık, zengin ve yoğun tüketim yapan bir şehir olduğundan mimarlık etkilerinin burada yoğunlaşması doğaldır.

2.2.2. Ütopik plânlamalar ve yeni yerleşim merkezlerinin oluşumu

İstanbul'un kentsel dönüşümü konusunda uzmanlaşmış araştırmacıların şehrin gelişimi konusunda mutabık kaldıkları bir nokta, şehrin 18. Yüzyıl'ın ortalarına kadar eski şeklini koruduğu tezidir. İlber Ortaylı'nın, "İstanbul ta 18. Yüzyıl ortalarına kadar, eski Akdeniz dünyasında görülen geleneksel şehir yapısını, faaliyetlerin kent mekânına dağılma ve yansıma biçimini, geleneksel kent dokusunu ana hatlarıyla barındırmıştır. İstanbul'un kent dokusunun ve kentsel alanının kullanım biçiminin Hellenistik dönemden 18. Yüzyıl'a kadar belirli kurumlaşmalar ve faaliyet kalıpları etrafında biçimlendiği görülmektedir. 19. Yüzyıl'da ise İstanbul, Doğu Akdeniz'in bütün büyük şehirleri; yani İskenderiye, Selanik, Beyrut, İzmir gibi dış dünyaya yeniden ayak uydurmakta ve yapısal bir değişim geçirmekteydi" **Ortaylı (1995)** sözleri durumu özetlemektedir (şekil A.16). Aynı paralelde Zeynep Çelik, 19. Yüzyıl'ın ilk yıllarında modern dönemin henüz Osmanlı başkentinde iz bırakmamasını, geleneksel Osmanlı kent dokusunun el değmemişliğini mülkiyet haklarına bağlamaktadır. Araştırmacıya göre 1838'de açıkça görülen düzensiz sokak yapılaşması Bizans döneminde de vardı. Özel mülkiyet hakkını kamu mülkiyetinden

üstün tutan İslâmî kurallar, başkalarının hakkına tecavüz etmedikçe umumî alanlara taşılmasını hoş gördü ve böylelikle bu sokakları korudu **(Çelik, 1998).**

Anlaşmaya varılan bir diğer husus ise, değişimlerin Tanzimat'la birlikte ortaya çıktığı fikridir. Araştırmacıların birçoğu (ilerdeki satırlarda düşüncelerine yer vereceğimiz Stephane Yerasimos ve Semavi Eyice hariç), şehrin yollarının batılı modeller örnek alınarak rasyonalize edilmelerini, çağdaş anlamda bir imar düşüncesi yönünde ilk adımların atıldığı Tanzimat Fermanı'na rastlamasını, Tanzimat olgusuna bağlamışlardır. Diğer bir deyişle, yolların genişletilmesi, cetvelle çizilmiş gibi düzeltilmeleri, meydanların oluşturulması, eski anıtların etraflarının sivil dokudan arındırılması, çıkmaz sokakların kaldırılması, rıhtımların açılması türünden Baron Haussmann çizgisindeki uygulamaların, Tanzimat'la birlikte başladığı ileri sürülmektedir.

Bu görüşün aksine Yerasimos, Tanzimat'ın kent reformları üzerine, Modernleşme sürecinde Osmanlı kentleri isimli makalesinde **Yerasimos (1999)**, düzenlemelerin Tanzimat'la başladığı fikrini pek desteklememektedir. Ona göre değişimler uygulanamasalar da, fikren daha öncelere dayanmaktaydı. Araştırmacıya göre, 1696 tarihli bir fermandan yangınlardan korunmak için şehir içinde ahşap yapıların ve bina ifrazının yasaklanması (1719 yılına ait belge), yangın vukuunda talanı önlemek için mahallelerin kapılarla kapatılması (1578 tarihli talimat), kaçak göçü engellemek için yasadışı ve marjinal yapılaşmanın (1567) ve 'bekâr' (yeni göçmen) hanlarının yasaklanması (1731–1732 tarihli belge), şehrin anarşik büyümesini önlemek için şehir çevresindeki inşaatın yasaklanması (1767 tarihli bilinen ilk metin) kendi iddialarını destekler niteliktedir. Yerasimos, Tanzimat'tan önceki kentsel düzen yokluğunu ilgisizlikten değil, belgelerde oldukça açık dile getirilen bir iradeyi hayata geçirememenin sonucu olarak görmekte, bu ataleti hukuk çeşitliliğine bağlamaktadır **(Yerasimos, 1999).** Yine bu paralelde Eyice' ye göre daha 16. Yüzyıl sonlarına ait belgelerde yaya kaldırımlarının bozulmaması, sokaklara pis su akıtılmaması ve yaşlılara zahmet verdiği için yokuşlarda merdivenli yol yapılmaması emredilmişti **Eyice (1980)** ancak bunların ne dereceye kadar uygulamada geçerli oldukları bilinmemektedir.

Yeni örgütlenme ve yasal düzenleme vasıtasıyla oluşan değişimlerin Tanzimat'la birlikte ortaya çıktığı düşüncesine göre, Osmanlı İmparatorluğu'nda 1839'dan

itibaren devleti ve toplumu Batılılaştırma doğrultusunda girişilen ve Tanzimat olarak bilinen reformlar, şehir alanını da ilgilendirmektedir. Bu yaptırımlarla ilgili ilk resmî belge 17 Mayıs 1839'da hazırlanmıştır **(Yerasimos, 1999).** Tekeli'ye göre, 1838'de İngiltere ile imzalanan ticaret anlaşması, imparatorluk ekonomisinde dışa açılmanın sürecinin başlangıcını simgelemektedir **(Tekeli, 1992).** Yine Tekeli'ye göre bu olayla birlikte, 1839'da Tanzimat Fermanı'nın ilânı, İstanbul'un yaşantısına önemli değişiklikler getirmiş, yeni dönem, yeni kentsel merkezler, yeni altyapı ve kurumlar, yeni bir yönetim biçimini gerektirmiştir. Bu ihtiyaçların geleneksel Osmanlı şehir yönetim kurumları olan kadılık, ihtisap ağalığı, mimarbaşılık ile karşılanması mümkün değildi. Aslında, II. Mahmut (1785–1839) Yeniçeriliği kaldırırken mimarbaşılığı da kaldırmış, bunun yerine Ebniye-i Hassa Müdürlüğü kurulmuştu **(Tekeli, 1992).**

Tanzimat Fermanı'nın 1839'da ilânından, 1908'de II. Meşrutiyet'in ilânına kadar geçen yetmiş yıl içinde, İstanbul'a yönelik üç iddialı ve geniş kapsamlı kent tasarım projesi hazırlanmıştır **(Çelik, 1998)**. Bu projelerden hiçbiri gerçekleşemediğinden bunlar kağıt mimarisi gibi kağıt üzerinde kalan, ütopik projeler olmaktan ileriye gidememiş projelerdir. Her üç tasarı da yabancı mimar ve mühendislere ihale edilmiştir **(Çelik, 1998).**

Bu projelerin başlıca iki amacı vardır. Biri, Moltke Plânı'nda (1839) görüldüğü gibi ulaşım ağını kolaylaştırmak amacıyla bu ağı modernleştirmek, diğeri yapı malzemesinin İstanbul'un korkulu rüyası haline gelen yangınları önlemek amacıyla ahşaptan kargire dönüştürülmesi türünden sorunlara pratik çözümler geliştirmekti. Bazı araştırmacılar Batı teknolojisi ile kültürünü esas alan bir şehir imgesi geliştirmenin de başlı başına bir amaç olduğunu ileri sürmektedir. Bu paralelde Çelik'e göre İstanbul, Tanzimat felsefesine uygun olarak bir Avrupa şehrine dönüştürülmeliydi. Tanzimat'ın ikinci ve kendi özündeki nedenini, yani kaybolan merkezî devlet otoritesini yeniden kurma hedefi de sayılan faktörlerden biridir.

Bu dönemde İstanbul'un ilk ölçülü haritası 1776 tarihli, Fransız mühendis Kaufer'ın yaklaşık 1/25.000 ölçekli haritasıdır. II. Mahmut (1808–1839) tarafından 1839 tarihinde Helmuth von Moltke'ye hazırlatılan ilk plân, Abdülmecid (1839–1861) zamanında tamamlanmıştır. Çelik bu dönemi İstanbul'un plânlı gelişme sürecinin ilk etabı olarak ifade etmektedir **Çelik (1998)**, çünkü araştırmacıya göre yapılaşmasını

peyderpey sürdürmüş olan şehir, ilk defa bir bütün olarak düşünülüyordu. Çelik'e göre, bu dönüm noktasından önce, bugünkü anlamda olmasa bile, devletin ve mahallelinin oluşturdukları belli imar kuralları dizisi geçerli olmuştur **(Çelik, 1998)**.

Von Moltke'nin başlıca amacı, İstanbul yarımadasının ticarî ve idarî işlerinin yürütüldüğü kalbiyle, eski Bizans kapıları arasında 15–20 m. genişliğinde beş ana arter açarak (bu arterler eski Bizans yollarını izlemekteydi) kesintisiz ve kolay bir ulaşım ağı geliştirmekti **(Çelik, 1998)**. Haliç'in iki yakasındaki sahil temizlenip yeniden düzenlenecekti. Bu bakımdan özellikle önemsenen iki şerit, İstanbul tarafında Sirkeci ile Unkapanı Köprüsü arası; Galata tarafında ise Tophane ile Unkapanı Köprüsü'nün kuzey ucu arasıydı **(Çelik, 1998).** Moltke projesinin başlıca eksiği, kuzey-güney ekseninde arterlerin bulunmayışıydı. Bu eksiklik bundan sonraki projelerde de görülecektir **(Çelik, 1998)**. Her ne kadar von Moltke'nin projeleri uygulanmadıysa da, bu projeler yeni inşaat nizamnamelerinin temelini oluşturmuştur.

F. Arnodin ve Joseph Antoine Bouvard tarafından önerilen diğer iki proje ise Abdülhamid (1876-1909) döneminde gündeme gelmiştir **(Tekeli, I., 1992).** Her iki plân da imparatorluğun geçmişteki gücünü ön plâna çıkarmayı ve bu gücü simgesel olarak başşehirdeki yeniden inşa projelerinde ifade etmeyi umduğu ileri sürülmektedir **(Çelik, 1998)** (şekil A.17).

Fransız Mühendis Arnodin'e ait olan ikinci plân, 1900 tarihli olup amacı, şehrin çevresinde bir çevre yolu yaparak ve Avrupa ile Asya arasında demiryolu bağlantısı sağlayarak iki yakayı iki köprü ile birbirlerine bağlamaktı. Osmanlı başkentine ulaşan ilk demiryolu 1873'te Boğazı'n Asya yakasında tamamlandı. Avrupa yakasında ise İstanbul-Edirne hattı 1875'te tamamlandı. Bu arada yaya ve araç trafiğinin de düzenlenmesi öngörülüyordu. Yine Çelik'e göre böylelikle bu proje, yeni bir demiryolu projesinin ötesine geçerek, kentsel hatta neredeyse bölgesel bir tasarım haline dönüşüyordu **(Çelik, 1998)**.

20. Yüzyıl'ın başında, 1902'de Abdülhamid, Paris başmimarı Bouvard'a, bir İstanbul imar plânı ısmarlamıştır. Bouvard İstanbul'a gelmeden, fotoğraflara bakarak, İstanbul'un bazı meydan ve köprüleri için Beaux-Arts anlayışında perspektifler hazırlamış, ne bir nâzım plânı hazırlamış, ne de şehirleşme ilkeleri geliştirmiştir

(Protsenko, 1988). Kendisi İstanbul'un karmaşık topografik durumunu ve şehir hayatının toplumsal ve kültürel yönünü göz ardı etmiş, şehir dokusunu göz önünde bulundurmadan projelerini doğrudan varolan dokuya monte etmiştir **(Protsenko, 1988).**

İstanbul'un köklü reformlarının yapıldığı Tanzimat dönemiyle birlikte plânimetrik açıdan değişimini başlatan nizamnamelerin ilki 1848 yılında düzenlenmiştir. Şehir plânlaması ve inşaat faaliyetlerini düzenleyen bu ilk nizamnameden sonra 1848 ile 1882 yılları arasında başlıca altı nizamname çıkarılmıştır. Bu nizamnamelerde genel iletişimi geliştirmek ve sokak şebekelerine şehir çapında düzen getirmek amacıyla, sokaklar genişliklerine göre sınıflara ayrılmış, çıkmaz sokakların ortadan kaldırılması gerektiği vurgulanmış, bina yükseklikleri sokak genişliğine orantılı olarak ve salt yapı malzemelerine göre belirlenmiştir. Sokakların sınıflandırılması çalışmalarıyla birlikte tüm yeni yapılaşmaların önceden belirlenmiş plânlara uygun olmasını öngören yeni kurallar getirilmiştir **(Çelik, 1998)**. Yangın tehlikesini en aza indirmek üzere yapı tekniklerinin ayrıntılı biçimde nizamnamelere girmesi öngörülmüş ve tahribata uğrayan mahallelerin de bir plân uyarınca yeniden düzenlenmeleri plânlanmıştır **(Çelik, 1998)**.

Şehir ana bölgelere ayrılmıştır: bunlar, Istanbul yarımadasının Unkapanı-Aksaray eksenine kadar doğu kısmı, Şişli, Pera'da Cadde-i Kebir bölgesi ve Azapkapı'dan Ortaköy'e kadar uzanan kıyı şeridi olarak belirlenmiştir. Başkentin bu bölgeleri, 19. Yüzyıl'ın ikinci yarısında ve 20. Yüzyıl'ın ilk on yılında, önemli yatırımların yapıldığı bölgelerdir. Şehrin 19. Yüzyıl'da Galata'nın arkalarına kayması, Padişahların devamlı oturdukları sarayların (Dolmabahçe, Çırağan ve pek çok küçük Sultan sarayları) o tarafta bulunması, ileri gelenlerin de konaklarını Beyoğlu ilerisinde yapmaya bir bakıma zorlamıştır. Fakat Eyice'ye göre 19. Yüzyıl'da Beyoğlu, tam ortasında 1868'de Avrupa üslûbunda bir kolej biçiminde yeniden yapılan heybetli binası ile Mekteb-i Sultani'nin bulunmasına rağmen, peş peşe sıralanan yabancı elçilikler ve Batı'nın her türlü müessesesi ve saray, kilise, mağaza, lokanta, oteller türü yapılarıyla küçük bir Avrupa şehri biçiminde yayılıyordu. Fakat bütün bu lüks ve muhteşem yapıların hemen yanlarındaki ara sokaklarda Batı'nın en iğrenç batakhanelerinin benzerleri de kurulmuştur **(Eyice, 1980)**.

Öte yandan, yeni uygulamaların gayrı menkul değerlerinde yaratacağı artışın, arsa kaybından doğacak zararı karşılayacağı umuluyordu. 'Tarla kuralı' uygulamalarının doğuracağı ihtilaflara çözüm bulmak ve geniş çaplı bir kent plânlaması ve inşaat programı yürütmek üzere Islahat-I Turuk Komisyonu kurulmuştur **(Çelik, 1998)**. Bu yeni kuruluş 1869 yılına kadar çalışmıştır. İTK'nın faaliyetleri 1868 yılında düzenli bir ulaşım ağı kurulması amacının ötesine geçerek, Haussmann görüşleri doğrultusunda örneğin Ayasofya Kilisesi ya da Süleymaniye Külliyesi gibi başlıca anıtların etrafını ahşap yapılardan 'arındırarak' ön plâna çıkmalarını sağlamaya çalışmıştır.

Esasında ITK'nın 1869 Raporu'nun Adnan Menderes'in 1950'li yıllarda Tophane Caddesi'ni genişletmesi çalışmalarını önceden haber verdiğini ileri sürmek yanlış bir saptama olmayacaktır.

> Çelik'in "Dolmabahçe ve Çırağan Sarayları bölgesinde yol şebekesi daha önceden ıslah edilmişti. Ancak, Padişah Dolmabahçe'ye taşınınca Tophane yamaçlarındaki yolların düzenlenmesi aciliyet kazandı. Ayrıca, dönemin Şehremini Server Efendi'nin yollarla ilgili önerileri arasında, Dolmabahçe Camisi'nden Kabataş'a kadar sahili izleyen 15.20 m. genişliğinde bir yol yapımını önerisi de bulunmaktaydı" **Çelik (1998)** sözleri bu gelişmeleri önceler niteliktedir.

İstanbul'un belediyeyle ilgili çalışmalarına gelince, 1857'de İstanbul'un 14 belediye dairesine ayrılmasının düşünülmesi, şehre getirilen çözümlerin kalıcı ve köklü olmalarına yöneliktir. Ancak 1860 yılında, o da sadece Pera'da 6. Daire-i Belediye kurulabilmiştir. Altıncı Daire-i Belediye, Osmanlı İmparatorluğu'nun 'ilk modern belediyesi' **Neumann (2004)** olarak nitelenmektedir.

1838'de ana kent görevini üstlenen İstanbul coğrafî olarak birbirlerinden denizle ayrılan üç ana yerleşmeden oluşmaktadır: surlarla çevrili olmakta devam eden eski İstanbul (şimdiki Tarihî Yarımada), Galata ve Üsküdar. Çelik bu üç ana yerleşmenin dışında, Haliç Sahilleri'nde, Galata'nın kuzeyinde ve Boğaz'a doğru Kasımpaşa, Tophane ve Fındıklı gibi üç dağınık yerleşmenin de bulunduğunu kaydetmektedir **(Çelik, 1998)**. Şehrin gelişmekte olan bir diğer bölgesi, Galata surlarının dışındaki Beyoğlu'dur. Bu bölgelere ilâveten 18. Yüzyıl'ın ikinci yarısında Boğaziçi, şehre entegre olan bir alan olmaya başlamıştır. İstanbul 18. Yüzyıl'da gerçek anlamda banliyölere sahip değilse de, bu yüzyılda mevsimlik eğlence ve sayfiye ünitelerinin

doğuşu görülmektedir **(Ortaylı, 1995).** Boğaz'ın eski münzevi köylerinde birbiri ardından yalı, köşk ve bahçeler kuruluyordu. Bu köyler arasında Ortaylı Yeniköy, Tarabya, Yeniköy, Beylerbeyi, Ortaköy ve Kandilli'yi saymaktadır. İstanbul'da Avrupa tarzında inşaatın yayılması, çeşitlenmesi ve çoğalması muhtemelen bu yıllarda gerçekleşmiştir **(Batur, 1985)**.

Eyice Abdülaziz (1861–1876) döneminde Hasköy, Piripaşa mahallelerinin, Gümüşsuyu Kışlası ile Kabataş, Harbiye ve Nişantaşı arasında yeni mahalelerin oluştuğunu bildirmiştir **(Eyice, 1980)**. Tarihçi buna mukabil Kadıköy'ün 1860'da geçirdiği büyük yangından sonra fazla büyümediği ancak bu tarihten sonra daha düzgün bir yol strüktürü içinde çabuk geliştiğini bildirmektir.

İlber Ortaylı şehrin dışında modern kışlaların (Selimiye), mühendishanelerin yapılmaya başlanmasını, şehrin mekân organizasyonunda sahte bir banliyöleşmeye (pseudo-suburb) neden olduğunu ileri sürmektedir. Tarihçi 18. Yüzyıl'ın asıl olgusunun Anadolu'dan gelen bekâr erkeklerin hatta ailelerin şehri doldurmaları ve bu nedenle de iş bölgelerinde sefalet yuvalarının oluşması ve Eyüp, Kasımpaşa ve Üsküdar'da gecekondulaşmanın doğmaya başlaması olduğuna işaret etmektedir. Ortaylı'ya göre, mekânsal yapıdaki temel değişmeleri, yani banliyölerin, gecekondu ve slumların doğuşu ise, 19. Yüzyıl'daki modernleşmenin getirdiği bir olgudur **(Ortaylı, 1995).**

2.2.3. Mimaride Batılılaşma'nın başlangıcı

18. Yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya açılma dönemi ya da Eyice'nin terimleriyle "klâsik devir denilen eski geleneklere sıkı sıkıya bağlı zevkin hâkimiyetinin zayıflamaya ve gerilemeğe başladığı devir" olarak bilinir. Araştırmacılara göre bu yıllarda Avrupa, bilhassa Fransız zevkinin Türk sanatına sızmaya başladığı görülür. Bu da eski geleneklere bağlı eski Türk sanat prensiplerinin yavaş yavaş erimesine yol açmıştır **(Eyice, 1980)**.

Mimarlık tarihçileri Osmanlı mimarlığının Batı'ya açılmasının Eyice'nin Ahmet Refik'in bir buluşu olduğunu işaret ettiği Lâle Devri'yle Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Sultan'ın elçisi olarak 1720–1721 yıllarında Fransa'yı ziyaretiyle başladığı düşüncesinde genel olarak birleşmektedirler. Çelebi'nin Fransa krallık

çevrelerinin biçimi, bu yaşamı ve protokolünü çevreleyen yapı ve düzenlemeleri ile ilgili gözlemlerinin ve anlatımından esinlenerek, Kâğıthane düzenlemeleri gerçekleştirilmiştir (şekil A.18). Batur çağlayanlar ve doğal çizgisini koruyan havuzdan sonra suyun kendi akışına bırakılması olgusunun, doğaya çok ölçülü bir müdahaleyi biçimlendirdiği, bu yönüyle de bu düzenlemelerin sistemli ve disiplinli Fransız plânlamasından çok farklı olduğu görüşündedir **(Batur, 1985)**. Ayrıca düzenlemede yeralan saray yapılarının Fransa'dan vaziyet plânları getirtilen Versailles ve Fontainebleau Sarayların'dan ilham alındığı bilinmekle birlikte, bu etkinin ancak süslemelere ve bazı detaylara kopuk bir şekilde yansıdığı iddia edilmektedir. Dönemin kasır ve büyük konaklar gibi varlıklı kesime ait konut mimarisinde de ilk inşaat döneminde merkezî sofa plânlı, çıkmalı, kanat kitleleri ve eğimli çatı gibi geleneksel konut mimarisinin sürdürüldüğü, ançak çatının Barok anlayışı yansıtan köşeleri yuvarlatılmış kıvrımlı saçak ile örtülerek, cephelere ölçülü bir hareketlilik sağlandığı bazı gravürlerin yardımıyla saptanabilmekte, bununla birlikte bu gelişmelerin henüz halk mimarisine yansıyacak ölçüde yaygınlaşmadığı anlaşılmaktadır **(Denel, 1982).**

Batur Lâle Devri'yle birlikte başlayan mimarî gelişmeler arasında çeşme ve sebil yapımının, Osmanlı gündelik hayatının dışa dönük bir süreç içine girmesinin ve kentleşme olgusuyla da bağlantıların bir göstergesi olduğu görüşündedir **(Batur, 1985).** Klâsik devirde basit küçük eserler halinde yapılan meydan çeşmeleri, birdenbire bu devirde göz kamaştırıcı bir zenginlik ve ihtişama bürünmüştür **(Eyice, 1980)** (şekil A.19-şekil A.21). Çeşme ve sebillerde mimarî ögelerde ve yüzey düzenlemelerinde görülen yenilikler, Rokoko üslûbunun 'sistematik olarak ve yapının tümünü ilgilendirecek biçimde kullanılmasıyla' bir dönüm noktasına ulaşılıyordu. Mehmed Emin Ağa Sebili (1740) (şekil A.22) Rokoko üslûbuna örnek olarak gösterilmektedir **(Batur, 1985).**

Bu dönemde İstanbul'un içinde yapılan son Padişah hayratı külliye, Eminönü'nde I. Abdülhamid'in (1774–1789) 1777'de yaptırttığıdır. Bu son külliye ile hem böyle külliyeler yapımı, hem de medrese yapımı artık durmuş, 19. Yüzyıl Padişahları büyük camilerini, başka yapıların beraberinde dış mahallelerde yapmaya başlamışlardır **(Eyice, 1980)**.

1630–1670 yılları arasında İtalya'da ortaya çıkan Barok üslûp, Batılılaşma hareketinin etkisiyle 18. Yüzyıl'da Osmanlı sanat ve mimarisine de girmiştir. Ayda Arel, "Barok üslûp özellikleri gösteren mimarî unsurların, Türkiye'de uzun süre yapının kendisinden çok, yapının süslemesi ve kullanılmasının, bunların kapı, pencere ve yazıt çerçeveleri gibi yapısal olmayan kısımlarda görülmesinin, Barok anlayışının Osmanlı sanatına küçük sanatlar yoluyla girdiğinin" kanıtı olduğunu **Arel (1975)** belirtmektedir. Gerçekten de bu dönemde konutlarda, batılı bezeme ögelerinin yeraldığı, ama genel tasarımda kitle hacim ve plânlarda değişmelerin pek görülmediği ileri sürülmektedir. Doğan Kuban'a göre Osmanlı Barok Mimarisi'ni Avrupa Barok Mimarisi'nden ayıran en belirgin özellik, Avrupa Barok Üslûbu'nda süsleme, strüktür ve malzemenin yapı programında aynı ağırlıkta yeralmasına karşılık Osmanlı Barok Mimarisi'nde dekorasyonun ikinci plânda, yani strüktürün emrinde tutulmaya devam edilmiş olmasıdır **(Kuban, 1954).**

Dönemin Sermimarı Mehmed Tahir Ağa'nın yapıtı olan Lâleli Camii (1759–1763) (şekil A.23) 'yeni üslûbun Türk geleneği içindeki yorumunu' gösteren tanınmış bir örnektir (**Batur, 1985).** Barok üslûp türbe mimarisine de girmiş ve Fatih haziresindeki Nakşıdil Sultan Türbesi'nde görüldüğü gibi oval pencerelerin, dalgalı çizgilerin hâkim olduğu küçük eserler de meydana gelmiştir **(Eyice, 1980)**.

Simeon Kalfa'nın Nuruosmaniye Cami ve Külliyesi tasarımı (şekil A.24-şekil A.25) Osmanlı geç dönem mimarlığının batıya açılmasının ikinci basamağı olarak görülmektedir. Batur'a göre külliye geleneksel plan şemasına sahip tek kubbeli camisinden fazla, ölçü ve oranları eskiye göre çok farklı ve yeni olan at nalı biçiminde ve şadırvansız avlusunun arkitektonik özellikleri bakımından Barok nitelemesine hak kazanan ilk yapıdır. Burada mimariyi tektonik ifadede arayan klâsik Osmanlı anlayışından yapısal olguyu plastik potansiyeli bakımından değerlendiren yeni bir anlayışa geçilmektedir **(Batur, 1985).**

Doğan Kuban'a göre I. Abdülhamit dönemi (1774–1789) Barok Üslûp'un ve çeşitlemelerinin artık yaygın olarak kullanıldığı ve Osmanlı mimarisine bir taklit olarak değil, Osmanlı kimliğini taşıyan yeni bir yaklaşım olarak yerleştiği yıllardır. Dönemin ibadet yapılarından Fatih Camii (1767–1771) (şekil A.26, şekil A.27) konstrüktif şemanın dekoratif gayelerle bozulması ve hiç olmazsa tesirinden kaybetmesi eğiliminin tipik örneğidir **(Kuban, 1954).**

Nuruosmaniye'den sonra cami yapıları, bu sefer de günün stilistik özelliklerinin ve değişimlerinin göstergesi olmuşlardır. Örneğin Krikor Balyan'a atfedilen Nusretiye Camii (1823–26) Osmanlı mimarlığında Barok dönemini bitiren yapılardan biri olarak nitelenmiş veya 'Empire' üslûbuna geçişin en erken örneği sayılmıştır (şekil A.57). III. Selim'in saltanatının son yıllarından başlayarak ve özellikle II. Mahmud'un saltanatında (1808–39) kesin bir saltanat modası olan Ampir tasarım ve bezeme, yerli sanatçıların yorumunu içermeden, doğrudan Fransız modellerini taklit ederek Rokoko bezemenin yerini almıştır **(Kuban, 2007).**

Afife Batur birden çok alanda öngörülen düzen değişikliğinin yeni gereksinmelere yol açması ve bunun da yeni yapı taleplerine dönüşmesinin doğal olduğunu bu yüzden de Nizam-ı Cedid döneminin yapım programının bir yığın savaşa karşılık hayli yüklü ve tipolojik açıdan çeşitli olduğunu ileri sürmüştür **(Batur, 1992)**. Yeni düzenin en somut uygulamaları askerî alanda yapılanlardı. Özellikle Selimiye Kışlası (1800–1806) ve çevre düzenlenmesi, Nizam-ı Cedid döneminin günümüze kalmış mimarî miraslarından biridir. Selimiye'nin önemi, en başta subay lojmanlarından oluşan bir site veya hamamı, dükkânları, sıbyan mektebi ve 1804'te inşa edilmiş camisiyle, kütüphanesi ve matbaasıyla bir kentsel ünite gibi düşünülmüş olmasıdır. Selimiye'nin şehre ilişkin bir başka özelliği de boyutlarının büyüklüğüdür; 18. Yüzyıl sonu İstanbulu'nun kent peyzajinda hâkim ve anıtsal bir görünümü olduğu bugün bile bellidir. Önemli kışla yapıları arasında Batur, Hasköy'deki (1828–29) ve Boğaziçi'nin en gözaltıcı yapılarından biri olan ilk yapımı ahşap (1828) olup yandığı için 1851'de kâgire çevrilen Kuleli Askeri Lisesi'ni (şekil A.29) **Batur (1992)** anar. III. Selim (1789–1807) döneminde kışla yapıları kadar saray ve konak yapımı da ağırlık kazanmıştır. Avusturyalı ressam ve mimar A. Melling'in yenileyip avrupaî biçimde döşediği III. Selim'in kızkardeşi Hatice Sultan'ın Defterdar Burnu'ndaki Sarayı (şekil A.60), dönemin ünlü yapılarındandır.

18. Yüzyıl'ın sonlarından 19. Yüzyıl'ın ortalarına kadar büyük yalı ve konaklarda eliptik plânlı orta sofalar ortaya çıkmış ve yaygın olarak kullanılmıştır. S.H. Eldem, oval sofanın en erken örneğinin III. Selim tarafından Topkapı Sahil Sarayı'nın yanında Yeni Bahçe'de yaptırılan (1791) Şefkiye Köşkü olduğunu söylemektedir. Barok üslûp motifi olarak oval plânın, İstanbul'da ve Anadolu'da orta sofalı

geleneksel konut şemasına entegre edilmiş 18. Yüzyılı'nın özgün bir yorumu olarak değerlendirilmelidir **(Batur, 1985).**

> Semavi Eyice Akademi üyesi ve yazar. X. Marmier'nin 1846'da gördüğü Boğaziçi yalılarını şu satırlarla tarif ettiğini: "… Avrupa'da o kadar dikkatle korunan simetrik düzeni buradaki yalı yapılarında aramayın. Bunların kanal boyunca onun kıvrımlarına uyarak iyi kötü sıralanışı bile bir şeydir. Bazıları bu zorlayıcı düzene bile karşı gelmişler, denize çakılan kazıklar üzerine çıkmalar yaparak Boğaz'a doğru ilerlemişlerdir. Burada her ev yapan sadece kendi zevkine göre davranmış ve kendi kaprisine uymuştur... Bütün bu yalıların biçimleri, yükseklikleri ve genişlikleri değişiktir. Her biri değişik renklerde boyalıdır..." **(Eyice, 1980)** belirtmiştir. Buradan çıkartılabilecek bir sonuç, bu yapıların şehircilik açısından belirli bir düzene boyun eğmedikleridir.

Yaklaşık bir yüzyıl süren ve özgün bir nitelik kazanan Osmanlı Barok Üslûbu 19. Yüzyıl başında yerini klâsisist bir anlayışa bırakmıştır **(Batur, 1992).** 18. Yüzyıl sonlarına ve 19. Yüzyıl başlarına doğru İngiltere'de Victorian, Fransa'da Empire, Amerika'da Georgian olarak adlandırılan bu stil, Osmanlı devletine bir bakıma devletin resmî sanat üslûbu halinde, bir takım yeniliklerin yapılmasına çabalandığı sıralarda gelmiş ve yerleşmiştir. Eyice bu nedenle Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bu üslûbun devlet dairelerindeki uygulanışına 'Tanzimat Üslûbu' adını verdiğini belirtmektedir **(Eyice, 1980)**. Bu stilistik değişimle birlikte Batur 19. Yüzyıl camilerinde plânimetrik değişimlerin de yeraldığına işaret eder. Batur'a göre bu gelişmenin nedeni Batılaşma'nın getirdiği yeni protokol düzenine ve İstanbul'un Saray'a uzak semtlerinde yapılmış yeni camilere gidip gelmenin gerektirdiği yeni hacim ve düzenleme gereklerine bağlıdır **(Batur, 1985)**.

1843'te Yıldız Parkı girişinde inşa edilmiş olan Mecidiye Camii, 19. Yüzyıl mimarlığında da bir dönüm noktasıdır ve önceki örneklerinden farklı bir tasarımdır. Tasarımı Nikoğos Balyan'a atfedilen Dolmabahçe Camii (1853) 19. Yüzyıl camileri arasında, plân ve kitlelerinin açık ve okunabilirliğiyle ayrılmaktadır.

İlânından I. Meşrutiyet'e kadar olan süre içinde Tanzimat döneminin mimarlık etkinliği canlı ve zengindir. Özel yapı yatırımları ve resmî yapım programı da hayli yüklüdür. Bu dönemde yeni ihtiyaçların ortaya çıkarttığı askerî yapılar, resmî yapılar, okullar, sanayi kuruluşları ve fabrika türü yeni işlevleri barındıran yeni yapı türleri inşa edilmiştir. Gümüşsuyu Kışlası (1861–62) (şekil B.31), Maçka Kışlası ve

Silâhhanesi (1862), Mecidiye Kışlası (Taşkışla) (1864), Taksim Topçu Nümune Alayı Kışlası (şekil B.32) yapılarında genel olarak kâgir malzeme kullanılmıştır **(Batur, 1985)**.

Dönemin ilgi çeken yapımları arasında İsviçreli mimar G. Fossati'nin inşa ettiği Neo-Rönesans üslûbundaki Darülfünun Binası (şekil B.33) 19. Yüzyıl İstanbulu'nda, Ayasofya ve Sultanahmet Camileri'nin yanıbaşında, kentsel ölçüleri değiştiren, hatta sarsan bir büyüklükte imparatorluktaki okulların başında gelmektedir. I. Meşrutiyet'te Meclis-i Meb'usan olarak kullanılan bina daha sonra Adliye Sarayı iken 1933'te yanmıştır **(Batur, 1985)**.

Abdülmecid'in annesi Bezmiâlem Valide Sultan, 1843 yılında Gureba-ı Müslimin adıyla büyük ve modern bir hastane yaptırmış, böylece Batılı usulde yapılmış ve düzenlenmiş hastaneler geleneği başlamıştı. Nitekim az sonra da Bayazıd'da Fossati, Seraskerlik hastanesini yapmıştır **(Eyice, 1980)**.

Haliç'e sanayinin girmesi ise daha sonraları, 19. Yüzyıl'ın sonlarına doğru, Ayvansaray ilerisinde Defterdar'da Feshane Fabrikası'nın (1833) kurulmasıyla olmuştur. Batur fabrikanın tek katlı olan pavyonlarında iyice sadeleştirilmiş bir geç Ampir üslûp kullanıldığını, yönetim binasının, yükseltilmiş bir kalkan duvarı üzerinde bulunan daha özenli yapısıyla ayrıldığına işaret etmiştir. Semavi Eyice 19. Yüzyıl'da başlayan Batılı bir dış görünüş alma özentisinin yaygınlığını, yüzyılın ilk yarısında şehrin içinde ve yakın çevresinde yapılmaya başlanan küçük karakol binalarında bile kendisini belli etmesine bağlamaktadır **(Eyice, 1980)**.

> "Osmanlı mimarlığının hiçbir döneminde 19. Yüzyıl'da olduğu kadar çok ve büyük saray, kasır ve köşk yapılmadığı rahatça savunulabilir. Dolmabahçe Sarayı'nın yapımı, Osmanlı hanedanının yaşamında, kendini ve yöneticiliğini kavramlaştırmasında ve İstanbul'un kentsel tarihinde bir dönüm noktasıdır. Elbet yalnız padişahın değil ama Saray'ın ve bürokrasinin Tarihî Yarımada'dan Galata-Pera bölgesine geçişi yeni yönetimleri simgelerken, Dolmabahçe'nin yeni ve genişletilmiş işlev programlara göre tek seferde ve bütüncül bir proje olarak yapılması, Avrupa monarklarınınkine eşdeğerde bir yaşam biçimine mekân ve dekor sunması yeni olgular ve kavramlardır. Öte yandan Dolmabahçe'nin yapımı, şehrin ağırlık merkezinin yer değiştirmesi demekti" **(Batur, 1985)**.

II. Abdülhamid (1877–1909) yıllarında, Saray şehirden daha da uzaklaşacak ve eskiden beri bir kasrın olduğu Yıldız'da başlı başına ufak bir site halinde gelişecektir **(Eyice, 1980)**. 19. Yüzyıl'ın ikinci yarısındaki büyük çoğunluğu Boğaziçi kıyılarında inşa edilmiş olan sarayların, bu anlamda bir ağırlığı ve önemi olduğu söylenemez. Aralarında Cemile ve Münire Sultan Sarayları (1855) (şekil A.35), Göksu Kasrı (1856), Beylerbeyi Sarayı (1864) (şekil A.36), Çırağan Sarayı (1871), Kalender Kasrı'nı sayabileceğimiz saraylar, Dolmabahçe'nin başlattığı oluşumu sürdüren, yayan, dengeleyen kentsel öğeler, başkente yaraşır bir mimarî çevrenin yapı taşlarıdır: Abdülaziz'in (1861–1876) saltanat dönemindeki yapımlar, bu anlamda son parıltılardır.

2.2.4. Ondokuzuncu Yüzyıl'da Eklektisizm (1850–1920)

Yukarda değinildiği gibi Krikor ve Garabet Balyan, Melling, Smith ve Fossati'ler, 19. Yüzyıl'ın ilk yarısının klâsisist eğilimlerini biçimlendiren önemli ve tanınmış adlardır. Bu kuşağın çekilmesiyle 1860'lardan başlayarak klâsik disiplinin çözülmeye başladığı, okul, kışla, hükümet konağı, hastane vb. resmî binalarda neoklâsik çizgilerin hâlâ egemen olduğu ancak kentsel mimaride Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden gelmiş çok sayıda mimarın varlığından ötürü bu dönemde bir üslûp çokluğunun, geniş bir Eklektisizm'in belirdiği görülmektedir **(Batur, 1995)**. Bülent Özer spontane yaratmanın yerini eklektisist davranışa terk etmesini, mimaride gerçek verilerden uzaklaşma hareketinin direkt belirtisi olduğunu iddia etmekte, duygu-düşünce ayrılığının ilk ve en önemli mimarî bilançosunun 19. Yüzyıl'daki eklektisist akımlar ve bunları maskeli mâmulleri olduğu **Özer, B., (1964)** fikrindedir. Özer Eklektisizm'in 1850–1920 yılları arasında yeraldığını ve tamamen bir özentinin ürünü olduğu bizdeki Ekleklitisizm'i, III. Selim'in Batılılaşma çabalarına dayandırmakta, akımın Batı'daki türde görülen bir diyalektik gelişim göstermediğini ileri sürmektedir **(Özer, B., 1964).**

Turgut Saner Sultan Abdülmecit (1839–1861) dönemi mimarlığında neoklâsik çizgilerin ve biçimlerin ağırlıkta olduğunu, 1860 ve 70'li yılların mimarisinde ise öncelikle geleneksel Osmanlı biçim dilinin kullanıldığı ve bu şekilde de yeniliğin hedeflendiğini **Saner (1999)** ileri sürmektedir. Batur aynı şekilde, Tanzimat dönemini simgelediği söylenebilecek olan Empire üslûbun bir klâsik akademik çizgi olarak devam ederken yüzyıl ortalarında önce Eklektisizm'in gündeme geldiğini,

1860'lardan başlayarak da tarihselciliğin oryantalist versiyonlarının görüldüğünü **Batur (2001)** iddia etmektedir. Batur ve Çelik'in mimaride Oryantalizm şeklinde niteledikleri tutumu Saner "yerli öğeler Batı'daki geçerli eğilimler ve şemalar içinde ele alınmıştır; bunlar, bir önceki dönemin mimarî deneyiminde de yeri olan Fransız Beaux-Arts okulunun ilkeleri, birçok Batılı ortamın ulusal bir ifade edinme kaygısıyla sahiplendiği gotik ve geleneksel Osmanlı biçimlerinin tasarımlara katılmasına ivme veren mimarî" **Saner (1999)** şeklinde tarif etmektedir. Oryantalizm'e verilen örnekler arasında Mustafa Reşit Paşa Türbesi (1858), Sarkis Balyan'ın Çırağan Sarayı, Pietro Montani'nin Pertevniyal Valide Sultan Camii (şekil A. 37) ve Nikoğos Balyan'ın Hamidiye Camii (şekil A.38) sayılmaktadır.

Eyice bu dönemde bilhassa azınlık mahallelerinde genellikle iki veya üç katlı, cepheleri 4–5 metre kadar olan ve içlerinde tek ailenin yaşadığı kâgir küçük evlerin yapımına başlandığını, devlet ileri gelenlerinin de çok genelleşmemesine rağmen konaklarının taş ve tuğladan yapılmaya başlandığını ve yüzyıllardır eski geleneklere bağlı bir ev mimarisinin hâkim olduğu İstanbul'da başta devlet daireleri olmak üzere büyük konaklarla başlayan bir kâgirleşmenin kendisini belli ettiğini **Eyice (1980)** bildirmektedir.

Bu arada İstanbul ve Türk sanatı ile hiçbir ilgisi olmayan bir üslûbun, kuzey Afrika'daki Magrip üslûbunun da Seraskerlik kapısı (şimdiki Üniversite büyük kapısı) (şekil A.39) gibi bir yerde taklit edildiği ve Avusturyalı mimar Jachmund'un eseri olan Avrupa demiryolunun bitim istasyonu olan Sirkeci Garı'nda da görüldüğü ifade edilmiştir **(Eyice, 1980)** (şekil A.40).

2.3. Yirminci Yüzyıl'da Şehircilik ve Mimarlık Alanındaki Gelişmeler

Bu bölümde, 1830'larda başlayan Batılılaşma olgusunun, Cumhuriyet'in ilânından günümüze kadar şehir mekânına ve mimarlığa yansıyışının geçirdiği çeşitli aşamalar üzerinde durulacaktır. Yüzyıl'ın başından, ortalarına kadar giden ve 75 yıla yayılan evreyi kapsayan çalışmanın bu bölümünde, şehrin ilk nâzım plânı hazırlanmış ve yabancı uzmanların fikirleri alınmıştır. Yüzyıl'ın ortasından sonuna kadar giden dönem ise diğer dönemlere farkla, bazı yabancı uzmanların kâğıt üzerinde ürettikleri fikirlerin ve önerilerin kısmî olarak hayata geçirildiği bir aşamadır. Bu dönemde

birbirinden çok farklı plânlar uygulanmış ve şehrin şimdiki çehresi, 1934'ten bu yana uygulanan politikalar ve imar hareketleri sonucunda bugünkü halini almıştır. Bu bölümde Piccinato Plânı gibi kısmen gerçekleştirilip, kısmen de kâğıt üzerinde kalan düşüncelerin yanısıra, dönemin kendi içindeki dönüm noktalarına; şehrin gerçekte kabuk değiştirmesinde rol oynayan 1956–1960 ve 1984–1989 imar dönemlerine de değinilecektir. Bu bölümde, çeşitli uzmanların plânlarını şekillendiren ilkeler ve bu ilkelerin şehir mekânına nasıl taşındıkları; şehrin başkent Ankara'ya nazaran karmaşık ve parçalı plânlama tarihi, bu süre içinde oluşan yeni yerleşim bölgeleri üzerinde durulacaktır.

Belediye'nin yapısal özelliklerinin değişimi, alınan politik kararlar, ekonomik ve ticarî faktörler, Türkiye'nin dünya konjonktüründeki yeri İstanbul'un dengesiz ve parçalı kabuk değişiminin başlıca nedenleri olarak gösterilmektedir. Aşağıda yeralan satırlarda bu evre üzerinde durularak 'globalizasyon' söylemi çerçevesinde kimilerince 'metropol', kimilerince ise 'megapol' şeklinde nitelenen oluşum deşifre edilmeye çalışılacaktır.

Bu bölümdeki tarihlendirme, dünyada ve Türkiye sınırlarındaki politik olayları temel alan bir tarihlendirmeden çok İstanbul'un şehircilik açısından geçirdiği gelişimlerin temel alındığı bir tarihlendirmedir. Bu bölümde geliştirilen plânların detaylı bir şekilde anlatılmasının temelinde birkaç neden bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi incelenen binaların yer aldıkları dokuların şehrin 2600 senelik tarihinde (bugünkü bilgiler ve bulgular şehrin 2600 senelik olduğunu öne sürmektedir) son 150 sene içinde ve özellikle de 19. Yüzyıl'da başlatılan imar hareketleriyle ortaya çıkmış olmalarıdır. Tezde incelenen örneklerin yapımlarından önce yerlerinde bulunan binaların parsel ya da ada şekillerinin bir kısmının, şehirde 19. Yüzyıl'da başlatılan imar hareketleriyle ortaya çıktıkları bilinmektedir. Bina ölçeğinde ise, bu değişimler son dönemlerde yürütülen çalışmaların sonucunda ortaya çıkmıştır. Birçok örneğin içinde bulundukları Talimhane türünden semtler, daha da yakın bir geçmişte, 1930'larda oluşmuşlardır. Ancak bu ada veya parsel şekilleri günümüz İstanbulu'nun inşa mantığını anlamada yetersiz kalmaktadır. Aşağıdaki satırlarda 20. Yüzyıl'da yeralan gelişimlerin detaylandırılmasını haklı kılacak bir unsur şehircilikte, daha birçok alanda olduğu gibi, belirli bir dönemin kendinden bir önceki dönemin doğrudan sonucu olmadığı görüşüdür. Şehirlerin oluşumları sadece Descartes'çı bir

mantık çerçevesinde açıklanamaz. Bilindiği gibi şehrin maruz kaldığı değişimler birçok değişik olgunun çetrefil ilişkilerinden ortaya çıkar. Bu veriler arasında etnik yapı, yönetici kararları, farklı etnik yapıyla yönetici arasındaki ilişkiler, şehrin iklim şartları, topografik ve jeostratejik yapısı, ekonomik veriler sayılabilir. Dolayısıyla 19. Yüzyıl'ın ortalarına kadar bir Ortaçağ şehri görünümünde olduğu ileri sürülen şehir bugünü ancak, bünyesinde değişim gereksinmesinin bazı nedenlerini taşıdığı oranda açıklayabilir. Bu oranda bize ışık tutabilir ve tanınmasının ve üzerinde düşünülmesinin gerekliliği de bu noktada başlar. Aşağıdaki satırlarda bu gereksinimler masaya yatırılmaya çalışılacaktır. Mimarî gelişmelere gelince, şehrin içinde incelenen Post-Modernizm'e daha geniş bir çerçeve oluşturulabilmesi amacıyla mimari geniş bir açıdan değerlendirilmeye çalışılmış ayrıca İstanbul civarındaki gelişmeler de çalışmaya dâhil edilmiştir.

2.3.1. Yirminci Yüzyıl'da şehrin sosyal yapısını değiştiren gelişmeler

Dünyadaki tüm şehirler içinde, sosyal yapısı en kapsamlı ve geri dönülmeyecek biçimde değişen metropollerden biri muhakkak İstanbul'dur. Geniş ve çok uluslu bir İmparatorluğun başşehri olarak girdiği 20. Yüzyıl'ı, gelişmekte olan bir ülkenin ekonomik ve kültürel merkezi olarak tamamlamıştır. İstanbul'daki sosyal yapının değişmesini, birbirinden dört farklı sürece bölmek ve bu şekilde incelemek mümkündür **(Tekeli, 1999).**

Birinci dönem, Osmanlı'nın yıkılma sancıları içinde toprak kayıplarının, savaşların ve sınır değişikliklerinin getirdiği büyük nüfus hareketlerinden oluşmaktadır. Bu dönemi, kaba çizgileriyle 1870'li yıllardan 1922'ye getirebiliriz.

Birinci dönem zarfında, gayrımüslim bir çoğunluğa sahip bulunan İstanbul'un, Balkanlar'da yaşanan savaşlar ve toprak kayıpları ile bu vasfını değiştirdiği görülmektedir. İstanbul nüfusunun bileşimi, 19. Yüzyıl'ın ikinci yarısında hem imparatorluk dışından alınan göç, hem de ekonomik fırsatların cazibesiyle taşradan başkente akan imparatorluk tebaası Hıristiyanlar'ın, özellikle de RumIar'ın gelişi dolayısıyla değişmiştir. 1890'Iı yıllara gelindiğinde gayrimüslim nüfus çoğunluktadır; 1914' te Balkan Savaşı mültecileri geldikten sonra ise müslümanlar nüfusun %55'ine ulaşmışlardır **(Toprak, 1982).** Her ne kadar İstanbul halkı (1896'da Ermeniler'e yönelik bir istisna dışında) etnik çatışmaların dışında kalmış olsa da,

1923'te Yunanistan ve Türkiye müslüman ve ortodoks nüfusun mübadelesi konusunda anlaşmaya varmıştır. İstanbul Rumları bu zorunlu göçten muaf tutulmuştur ama şehre son dönemde göçmüş olanların çoğu İstanbul'a savaştan önce yerleşmiş olduklarını kanıtlamakta zorlanmaktadır. Sonunda şehrin Hıristiyan nüfusu 1914'te 450.000'ken 1927'de 240.000'e, toplam nüfus ise bir milyondan 700.000'e düşmüştür. Bunu izleyen on yıllar gayrimüslim nüfusu şehirden uzaklaştırmaya yönelik ilân edilmemiş bir politikaya tanık olacaktır.

Aslına bakılırsa İstanbul, Cumhuriyet'in kurulduğu dönemde herşeyini yitirmiş bir şehir görüntüsü vermektedir. Yüzyıllar boyu savaşa gönderilmemiş ve çok geniş bir coğrafyaya yayılan Devlet-i Ali'nin bürokrasisinde istihdam edilmiş olan İstanbul, Çanakkale muharebesinde nerede ise tüm tahsilli gençliğini kaybetmiş, başşehir konumunu yitirmiş, bürokrasi Ankara'ya taşınmış olduğu için istihdam olanakları iyice daralmış, gözden çıkarılan ve tasfiye edilmek istenen ekalliyet burjuvazisi ve ahalisinin giderek azalması ile 'know-how'ını yitirmiş, yangın yerleri imar edilemeyen, işsizliğin ciddi boyutlara ulaştığı bir şehir görünümündedir.

İkinci dönem, Cumhuriyet'in ilk yılları ve tek parti dönemine denk gelir. İstanbul'un ekonomik bakımdan en zayıf düştüğü dönem, 1923–1950 arası dönemdir. Ticaret merkezi konumunu muhafaza etmesine rağmen, İstanbul'un sınaî yapısında ciddi bir gelişmeden söz edilemez. Osmanlı'nın son döneminde yapılan Silahtarağa Elektrik Santralı, Feshane, silah fabrikaları gibi üretim birimleri, sanayi devlet eliyle gerçekleştiği için yeni yatırımlarla desteklenmemişlerdir. O dönemde sanayi yatırımlarının devlet eliyle yapılması bir zorunluluk olarak gözükmektedir, çünkü sınaî yatırım yapacak bir özel sektör bulunmadığı gibi, bu tür yatırımlarda başı çekebilecek olan ticarî burjuvazi de büyük ölçüde ekalliyet mensubudur. Oysa 'iktisadın millîleştirilmesi' prensibine uygun olarak ekalliyet mensubu sermayedar nüfus aracılığı ile sanayileşme, Cumhuriyet'in arzu ettiği bir husus değildir. Devlet eliyle yapılan yatırımlar, Anadolu'nun kalkınması için değişik yörelere, Nazilli, Alpullu ve Uşak gibi vilayet ve kazalara yapılmaktadır **(Keyder, 2004).**

İstanbul şehri, 1923–1950 yılları arasında nerede ise zaman içinde durmuş bir şehir görünümündedir. İthal ikamesi politikasının ve İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı ortam, zaten sınaî üretimin ihracat yapabilecek düzeyde olmadığı bir gelişmeye işaret etmektedir. Nüfus bu dönem sürecinde fazla göç almamaktadır. Ancak önce 2.

Dünya Savaşı sırasındaki Varlık Vergisi uygulamaları sonra da 1955 yılında gerçekleşen 6–7 Eylül olayları, İstanbul'un ekalliyet nüfusunun giderek tümüyle göçmesini sağlayacak bir gelişmeye yol açmıştır. Şehir kozmopolit karakterinden çok şey yitirmiştir. Daha önemlisi, savaş sırasında kıtlıklar ve karaborsadan elde edilen kârlar yeni bir taşralı zengin tipi yaratmıştır. Bu yeni zenginler üst sınıflara intisap arayışı içinde İstanbul'a gelmeye başlamışlar, daha sonra ardı arkası kesilmeyecek bir göçün öncüleri olmuşlardır. Zamanla onların yerini kırsal nüfusun daha yoksul kesimleri alacaktır.

Üçüncü dönem olarak görebileceğimiz süreç, 1950 ile 1980 yılları arasında yeralmaktadır. Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi ile tarımda mekanizasyon hızlanmış, dolayısı ile giderek artan biçimde kırsal kesimden şehirsel kesime ciddi bir göç hareketi başlamıştır **(Keyder, 2004).**

Ülkenin savaş sonrasındaki kalkınması politik karar mekanizmalarınca sıkı bir şekilde denetlenmekte, ithalat, yabancı sermaye ve döviz yakından denetim altında tutulmaktadır. Bu dönemde İstanbul kesinlikle bir taşra şehri olarak kalacaktır. Türk lirasının konvertibilitesi yoktur; dolar tutmak cezaî önlem gerektiren bir suçtur. 1950'li yılların tamamı boyunca (yabancı devlet adamlarının resmî ziyaretleri dışında) İstanbul'da gerçekleşen dünya çapında önem taşıyacak tek kültürel olay Hilton Oteli'nin açılışıdır. Bir başka beş yıldızlı otelin (Sheraton ve Intercontinental) açılması için ise 70'li yılların başını beklemek gerekecektir **(Keyder, 2000)**. Kalkınmacı politikalar çerçevesinde İstanbul, malî teşvik tedbirleri aracılığıyla özendirilen ve uluslararası rekabetten korunmuş bir yeni kuşak büyük ölçekli özel imalat sanayiinin ayrıcalıklı merkezi haline gelmiştir. 1973'e gelindiğinde, on işçiden fazla istihdam eden bütün özel imalat kuruluşlarının %44'ü İstanbul'da toplanmıştır ve bunların özel Türk sanayiinin toplam istihdam hacmi içindeki payı %51 'dir. **(Özmucur, 1976)**. Bu büyümeye, şehir merkezinde ve çevresinde çok daha büyük sayıda "emek yoğun" ve küçük ölçekli imalat ve ticaret firması eşlik etmektedir. İthal ikameci sanayinin ürünleri için orta sınıf talebinin en büyük bölümü de İstanbul'da yoğunlaşmıştır. Hızlı bir ekonomik genişleme ve kaotik büyüme sürecine tanık olan bu onyıllar boyunca, Ankara'daki hükûmetler İstanbul'un adım adım kötülemekte olan fiziksel altyapısına ve azalan malî kaynaklarına ilişkin tedbir almakta yetersiz kalmıştır. Ülkenin politik hayatı açısından en önemli konu, köylülüğün parlamenter

politikaya entegre edilmesidir; bu yüzden kıt kaynaklar çeşitli türden tarımsal sübvansiyonlara aktarılmaktadır. Bu sübvansiyonlar kırsal kalkınmayı hızlandırmaktadır. Bunun sonuçlarından biri de hızlı şehirleşme ve özellikle İstanbul'da gecekondulaşmanın gelişmesidir.

> Atilla Yücel sosyal katmanlardaki dönüşümlerin şehir mekânına ve mimarî ölçeğe yansıyışını şöyle açıklamaktadır: "Bu dönemde nüfus artışının yanısıra şehrin nüfusu da hızla değişmekteydi: eski ekonomik ayrıcalığını, canlılığını, kültürel yaşam renklerini yavaş yavaş yitiren azınlık nüfusu hızla azalırken, Bulgaristan göçmenleri ve Anadolu'dan şehre akan taşralı nüfus, yeni bir demografik bileşim oluşturmaktaydı. Bu yeni plüralitenin şehrin yaşama ve tüketim alışkanlıklarına ve kültürel ortamına ciddi etkileri olacaktı. Şehir eski yerli/ 'Avrupaî-Levanten'/ 'Batıcı-monden' kültürlerden, bir yanıyla taşralı, öteki yüzüyle 'Amerikancı' Modernist eğilimleri yansıtan daha farklı bir kültür bileşimi sergilemeye başladı. Bunu kent mekânında ve mimarlıkta da açık biçimde görmek mümkündü: dönemin şehir mekânına damgasını vuran yapılar ya Hilton Oteli, Belediye Sarayı gibi Uluslararası Üslûp'a bağlı Modern uygulamalar, ya da yeni yerleşme alanlarını oluşturan niteliksiz apartmanlar ve dönemin sonlarına doğru yaygınlaşan marjinal konutlar olmaya başladı" **(Yücel, 1996).**

İstanbul'un gerçek bir metropole dönüşmesi 1980 sonrasına rastlar. Bunun temelinde Türkiye'nin 1979 krizinden sonra 24 Ocak 1980 kararlarını alarak 'ithal ikamesi' politikasını terk etmiş olması ve uluslararası piyasalara açılması yatar. Bu ekonomik değişim, Türkiye'de özel sektörün önünü açtığı gibi Türk sanayini dış dünya ile rekabet etme mecburiyeti karşısında bırakmış, sınaî mal üreten ve bunları dış pazarlara ihraç eden yeni bir ekonomi yaratılmıştır.

Bu ekonomik değişimin merkezi, o günden beri İstanbul şehri olmuştur. Tekstil ve konfeksiyon sanayi dallarında yoğunlaşan ihracat açılımı, gereksinim duyduğu önemli miktardaki işgücünü gecekondu mahallelerinden gelen nüfusla karşılamış, bu nüfus zaman içinde zenginleşerek tüketim gücü olan şehirli bir "alt-orta sınıf" oluşturmaya başlamıştır **(Gönen, Emre, 2005).**

Yücel'e göre bu dönemde, gecekondu kökenli mahalleler 'başka türlü bir şehirleşme', dolayısı ile daha değişik bir 'alt orta sınıf kültürü' üretme aşamasına gelmiş, şehir kültürünün yok edilmiş olması, bu kırsal kesimden gelen ikinci ya da üçüncü nesil 'İstanbul'luların' öykünecekleri bir 'burjuva' kültürü bulamamalarına

yol açmış, gecekondu olgusunun yarattığı rant ve zenginlikler, neredeyse paralel bir yaşam biçiminin oluşmasını sağlamıştır. Bu dönemde göç olgusu dalga dalga sürmekte; yeni yerleşim alanlarında yeni alt kültürler, yeni toplumsal kimlikler oluşmuş, bu kimlikler birbiriyle ve şehir bütünüyle yoğun ilişkiye geçmemiş ve aynı coğrafyayı ve benzer yerleşme-uyum-yaşama süreçlerini ve kurumlaşma modellerini paylaşmışlardır **(Yücel, 1996).** Bu olgu, giderek zenginleşen şehirde ve Türk kapitalizminin en gelişkin ortamını oluşturan İstanbul'da, üst ve alt gelir grupları, üst ve alt kültürler, üst ve alt toplumsal yapılar arasındaki farklılaşmayı artırmakta ve çok sayıda ara mekanizma, ara yapı da oluşmaktadır **(Yücel, 1996).**

İstanbul, 20. Yüzyıl'ın son çeyreğinde belki Osmanlı'nın en güçlü dönemlerinden bu yana ilk defa bu denli ciddi bir sermaye birikimi sağlamış, Sovyet sisteminin yıkılmasıyla kolaylaşan sınır ötesi faaliyetleri de çekmeye başlamıştır. Yeniden metropol olmaya başlayan şehrin idarî yapısı için de, karşılaştırılabilecek Atina ve Tahran gibi büyük aglomerasyonlardan çok önce, İstanbul ve benzeri büyük şehirler için "büyükşehir belediyeleri" oluşturulmuştur. Benzer bir sistem 1982 yılında Paris'te ilk defa uygulanmış, 1984 yılında, yani hemen akabinde ise Türkiye'de kabul edilen yasalarla yürürlüğe girmiştir **(Gönen, Emre, 2005)**. Bugün İstanbul, bir metropolün yaşadığı tüm sorunları yaşamaktadır. Temel sorun, Türkiye'nin son derece merkeziyetçi idarî yapısının, başşehir olmayan bir metropolü idare etmekte yetersiz kalmasıdır.

2.3.2. Yirminci Yüzyıl'da şehircilik alanında görülen gelişmeler

II. Mahmud (1808–1839) döneminde başlatılan harita çalışmaları belli ölçülerde önerileri de içeren plânlamalara dönüştürülebilmiş, 1837'de hazırlanan Prusya'lı Helmuth von Moltke Plânı özellikle bazı yolların genişletilmesi kararlarını içeren bir çalışma olmuştur. Bu plân 1852'de geliştirilmiş; şehir çevresindeki gelişmeleri yönlendirirken şehir içindeki değişiklik önerilerini de kapsamına almıştır **(Eruzun, 1994).**

20. Yüzyıl'ın başları, Osmanlı İmparatorluğu ve İstanbul için büyük bir siyasî çalkantı dönemi olmuş, 1908'de 2. Meşrutiyet ilân edilmiş, 1909'da 31 Mart Vakası nedeniyle İstanbul nerede ise bir iç harp yaşamıştır. 1912 Balkan Harbi yenilgisinde

de, İstanbul'a çok büyük bir göç dalgası başlamış, 1960'lı yıllara dek aralıklarla sürmüştür.

> Bu dönemin atmosferini Atilla Yücel izleyen sözlerle anlatır: "Mütareke İstanbulu'yla özdeşleşen simgesel görünüm, Galata ve Beyoğlu'nda ahşap konutların ve kimi yangın alanlarının arasında tek tük yükselmeye başlayan kâgir apartmanlar ve iş hanları, yer yer yabancı elçilikler, daha arka plândaysa, Tarihî Yarımada sırtlarında camiler, külliyeler ve çarşıların arasında sıkışık bir doku içinde yeralan ahşap konutlar. Şehrin her zaman kalbinin attığı limanın Galata ve Eminönü kıyılarındaki çarşı uzantılarından başlayıp, içerlerdeki mahallelere doğru gelişen bu iki yerleşme dokusu, aynı zamanda Mütareke'yi izleyen işgal günlerinin ikili kent ortamını ve iki farklı kentsel yaşamı da simgelemektedir. Bir taraftan geleneksel yaşam, örgütlenme, kurumlaşma ve mekânsal özellikleri az çok sürdüren ve bu dönemde kısmen içine kapalı bir yaşamı olan Eski İstanbul -genellikle Türk- Müslüman mahalleleri-, öte yandan Beyoğlu yaşam ve mekânının ortaya koyduğu hareketli, monden ve Batılı formlarıyla belirlenen bir ortam." **(Yücel, 1996).**

Merkezî devletin tamamen tasfiyesi ardından Cumhuriyet'in ilânı ve Ankara'nın başkent oluşuyla, şehrin sorunları da değişmiştir. Başkentin Ankara'ya taşınmasıyla birlikte İstanbul, şehre yüzyıllar boyu damgasını vuran bir prestij öğesinden de öte, önemli bir işlevsel uzvunu yitirmiştir: bürokrasi de Ankara'ya taşınmıştır **(Yücel, 1996).** Cumhuriyet'in ilânından sonra, 1924-1928 yılları arasında Şehreminliği yapan Emin Erkul zamanında, belediyecilik ve şehircilik konularında ilk kez ciddi yayınlar yapılmaya başlanmış ve bir imar komisyonu kurularak, şehrin imar plânı hazırlanmıştır **(Tekeli, D., 1993)**, ancak bütün bu çalışmalara rağmen bu dönemde şehrin çehresini değiştirecek nitelikte herhangi bir uygulamada bulunulmamıştır çünkü bu dönemin kentsel mekân çalışmaları, meydan düzenlemeleriyle sınırlı kalmıştır. Buna bir örnek 1923–1924 yılları arasında Ali Haydar Yuluğ'un şehreminliği döneminde mimar Asım Kömürcüoğlu tarafından düzenlenen Beyazıt Meydanı'dır **(Kuban, 1998).** Bir diğer örnek 1928 yılında, tasarımını Giulio Mongeri'nin gerçekleştirdiği Taksim Meydanı'dır.

İstanbul'un plânlı döneminin ikinci aşamasına ancak Cumhuriyet'ten sonra 1930'lu yıllarda geçilebilmiştir **(Eruzun, 1994).** Cumhuriyet döneminde İstanbul'un plânlanması sorunu defalarca kere yabancı ve yerli bilimadamları tarafından masaya yatırılmıştır. Bu sorun Türkiye'de yeni bir "Belediye ve Hıfzıssıha Kanunu"nun

kabul edilmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu kanun, İstanbul Belediyesi'ni de yeni bir plân anlayışına itmiş ve 1932 yılında İstanbul Şehri'nin yangın geçiren bölümlerinin nazım plânının yapılması için İstanbul Belediyesi sınırlı bir fikir yarışması açmıştır **(Tekeli, D., 1993)**. Yarışmaya Herman Elgötz, Alfred Agache, Jacques Henri Lambert ve Henri Prost davet edilmiştir. İstanbul Belediyesi'nin oluşturduğu bir jüri arasından seçilen komisyon, yarışmacıların görüşlerini ve kendi eleştirilerini kapsayan ve İstanbul'un imarı üzerine Cumhuriyet döneminin ilk çalışması olması bakımından ilginç bir belge **Duranay ve diğ. (1972)** niteliğini taşıyan bir açıklama raporu hazırlamıştır. Dönemlerinin önemli şehircilik uzmanları olan bu plâncılardan Şehircilik Akademisi üyesi ve Berlin Teknik Yüksek Okulu profesörü, Essen şehrinin plancısı Herman Elgötz'ün önerileri benimsenmiştir. Rio de Janeiro şehrini plânlamış Agache ile Chicago, New York, Paris plânlamalarına katılmış Prost'un ve yardımcılarından Lambert'in çalışmaları da dikkate alınmıştır **(Eruzun, 1994).**

Elgötz Plânı'nın başlıca özellikleri arasında Elgötz'ün şehrin tarihî değerlerine korumacı yaklaşımı dikkat çekicidir. Kendisi ilke olarak şehrin karakterini ve özelliklerini göz önünde bulundurarak Istanbul'un modern ihtiyaçlarıyla tarihî binalarının korunmasını bağdaştırmayı amaçlamıştır **(Angel, 1992).** Elgötz şehrin mevcut yol ağını korumayı, mümkünse genişletmeyi ve bu yol ağına yenilerini eklemeyi düşünmüştür. Şehirci mevcut park ve mezarlık alanlarının muhafaza edilmesini, yeni park alanlarının yapılmaması görüşünü savunmaktadır **(Aysu, 1994).** Elgötz ayrıca şehrin konut, iş, küçük ve büyük sanayi, yönetim, kültür, serbest alanlar ve liman bölgelerine ayrılması, özellikle konut, kültürel alanlar ve serbest alanlar arasında gerekli yakın ilişkilerin kurulması gerekliliği ve zorunluluğu üzerinde durmaktadır **(Ersin, Elgötz, Istanbul Şehrinin umumî plânı).**

Elgötz Plânı'nda, Haliç'i doğal bir liman olarak görmüş ancak asıl hinterlandın Anadolu'da olması görüşünü savunmuş ancak Haliç'in demiryoluna bağlanamaması nedeniyle bu görüşüne eleştiri getirilmiş ve dönemin yöneticileri modern limanın Salacak-Bostancı arasında yeralmasına karar vermişlerdir. Elgötz, hazırlanan plânın gerçekleştirilebilmesi için, bugünün sözleriyle ülkeyi kapsayan genel bir 'imar kanunu' ile şehirde imarın uygulanmasını sağlayacak bir 'şehircilik kanunu'nun çıkartılmasını, ayrıca 'uygulama imar plânı'nın yapılmasının gerekli olduğunu savunmuştur **(Aysu, 1994)**.

Elgötz'ün plânı, uzun yıllara yayılarak da olsa önemli ölçüde gerçekleşmiştir. Bununla beraber o dönemlerde önerilen plân ilkelerinin bazılarının uygulamada olumsuz sonuçları da ortaya çıkmıştır **(Eruzun, 1994)**. Nitekim Cumhuriyet döneminin bu ilk İstanbul şehir plânını eleştirenlerden biri mimar-şehirci Burhan Arif'tir **(Eruzun, 1994)**. Dönemin mimarlarının, mimarinin Türkler tarafından uygulanması gerekliliği yönündeki milliyetçi görüşleri, İstanbul'un plânlaması yönünde de geçerli olmuştur.

> 1933 yılının Mimar dergisinin "İstanbul'un Plânı" adı altında yazdığı makalesinde Burhan Arif İstanbul için, "İstanbul'un plânları sırf kendisine has farikaları olan bir âlemdir. Bu plânları ne Fransız ne Alman ve ne de Amerika plânlarına benzetmek büyük bir hata olur" demiş **Arif (1933)** ve şehrin kendine özgülüğünü vurgulamak ve kanıtlamak için, İstanbul'a en yakın bulduğu Atina ve Roma örneklerini gözden geçirmiştir. Arif'in aynı makalede "İstanbul şehrini hiçbir ecnebinin, şarklı olmadıkça her sokağını bilip ve duyup uzun müddet yaşayıp orada çalışmadıkça kavrayamayacağı kendine mahsus bir bedîî mikyası vardır. Bu bedîî mikyası biz yavaş yavaş kaybetmeye başladık" **Arif (1933)** görüşü Pierre Loti'nin kaleme aldığı Asır Sonu Constantinopolis romanına önsöz yazan Sophie Basch'ın görüşleriyle örtüşmektedir **(Loti, 1991).**

"Bu kadar nüfussuzluğa göre dağınık bir şehirde nihaî tatbikat plânları, semt semt ve mahallen etüd edilip çalışarak parsel halinde tesbit etmekle kabil olur" **Arif (1933)** sözlerinden Arif'in eleştiri getirdiği hususun Belediye'nin çalışma yöntemi olduğu anlaşılmaktadır. Arif burada önceden plânlanarak geliştirilen Alman ya da kendi deyimiyle Cermen şehirciliğine karşılık topoğrafyayla uyum içinde organik bir şekilde gelişen bir Türk şehirciliğinden bahseder. Türk şehirciliğini "Ne Germen ne Latin olan Türk şehirciliği, kendi zevkini bilerek yaşamış ve bir tarihe malik bir milletin harsının toprak üzerindeki umumî şekil çerçevesidir" **Arif (1933)** şeklinde tanımlamıştır. İşaret ettiği diğer bir nokta, Prost'un daha sonraki yıllarda şehrin imarını dar boğaza sokma nedenlerinden biri olarak gördüğü parselasyon sorunudur. Arif Türk şehirciliğinin farikaları arasında "Mülkiyet hakkının asgari namütenahi yapılan ifrazlar ile muğlâk ve karışık bir devre girmemiş olması" **Arif (1933)** özelliğini sayar.

1935'te Elgötz Plânı'nın "şehrin gelişmesine yön verecek düzeyde bir çözümleme elde edemediği" **(Ersin, İstanbul Şehrinin umumî plânı)** gerekçesiyle yetersiz

bulunması üzerine, Alman şehirci Martin Wagner İstanbul'a davet edilmiştir. Wagner'in hazırladığı plân devrin yöneticileri tarafından yeterli bulunmamıştır ancak çağına göre ilericidir. Nitekim Wagner, İstanbul'u ilk defa hinterlandıyla birlikte düşünmüş ve şehrin çevresiyle olan ilişkilerini irdelemiştir. Wagner Plânı'nda, şehrin bölgesel nüfus artışının, ekonominin, tarımın ve ulaşımın ilişkilerini analiz ederek hinterlandı ile birlikte ele alınmasını hedeflemiş, ancak ne yazık ki bu rapordan hiç yararlanılmamıştır **(Eruzun, 1994)**. Uzmanların önerilerinde cazip bazı formüller bulunsa da kaçınılmaz bazı zorunlulukları göz ardı ettikleri ve bu önerilerden bazılarının uygulanmasının şehrin ekonomik ve toplumsal dengesini derinden etkileyeceği inancıyla, hükümet bu plânları geri çevirmiştir **(Protsenko, 1988).**

Atatürk 1934 yılında, İstanbul'un yeni nâzım plânını gerçekleştirmesi, şehrin plânlama çalışmalarını yönetmesi amacıyla Henri Prost'u Türkiye'ye çağırmış ancak şehirci İstanbul'a 1936'da gelebilmiştir (şekil A.41). 1910 yılından 1927 yılına kadar Afrika'da, Kasablanka, Rabat gibi müslüman şehirlerinde şehircilik uzmanı olarak çalışan ve dolayısıyla müslüman şehirlerini iyi tanıyan Prost'un daha öğrenciyken Ayasofya rölövelerini çizmek için geldiği İstanbul'daki çalışmalarıyla ilgili şu sözleri açıklayıcıdır:

> "İstanbul'un modernleştirilmesini çok dikkatle gerçekleştirilmesi gereken cerrahî bir müdahaleye benzetebiliriz. Yapılan iş, bakir bir alanda yeni bir şehir yaratmak değildir, tam anlamıyla bir sosyal dönüşümün yaşandığı eski bir başkenti, zenginliğin gelişim süreçleri ve belki de düzeylerinin farklılaşması sonucunda yaşam koşullarının da değişeceği bir geleceğe doğru yönlendirmektir. Sözü edilen şehir, muhteşem bir hareketlilik içinde yaşamaktadır. Sanayi ve ticaretin gelişmesini baltalamadan, yeni konutların inşasını engellemeden büyük ulaşım eksenleri yaratmak, sosyal ve ekonomik açıdan mutlak bir zorunluluktur, ancak 'anlı şanlı BİNALARIN boy gösterdiği EMSALSİZ MANZARANIN KORUNUP saklanması' da en az birincisi kadar mutlak bir zorunluluktur" **(Angel, 1987)**.

Prost için İstanbul, şehre geldiği 1936 yılında, bir milyon iki yüz bin insanın yaşadığı, üç şehrin karmaşık bir bütünüydü: Haliç'in soluna ve sağına yayılan Eski İstanbul, Avrupa Yakası ve Asya Yakası'nda Üsküdar ve Kadıköy **(Angel, 1987)**. Prost'un İstanbul'daki çalışmaları 1936–1951 yılları arasında, yardımcıları Aron Angel, P. Jaubert, M. Scherrer, İbrahim Ertuğrul, Şemsa Demiren, B. Rüknettin, B. Tevfik Berkol, B. Rosa Maksut ile birlikte gerçekleşmiştir.

Henri Prost'un önemi, İstanbul'un ilk Nâzım Plânı'nı hazırlamasında ve bu plânın bazı bölümlerinin bugünkü şehrin çehresini şekillendirmiş olmasında yatar (şekil A.42). Plânı bünyesinde bazı eksiklikler, yanlışlar barındırsa da, metronun 2000'li yıllarda Prost'un daha 1943 yılında önerdiği şekilde gerçekleşmesi, şehircinin ne derece uzak görüşlü olduğunun göstergesidir. Prost ayrıca şehrin görünümünü bozar kaygısıyla Asya'yla Avrupa'yı birbirine bağlayacak olan köprüyü bir tünel şeklinde düşünmüş, memleketin ekonomik açıdan petrole olan bağımlılığını azaltmak için Descartes'çı Fransız zihniyeti içinde, raylı sistemi önermiştir. Angel'e göre Prost 1/5000 ölçeğinde iki ayrı dönemde üç etap halinde gelişen bir Nazım Plânı hazırlamıştır. Birinci etapta (1936–1938) tarihî İstanbul Yarımadası ve Beyoğlu İmar Plânı ile ilgili kararlar, 1943'te hazırladığı ikinci plânda metro ağı, üçüncü etapta ise Asya Yakası ile ilgili kararlar almıştır. Bunların dışında 1/500 ölçekli detay ve uygulama plânları da gerçekleştirmiştir **(Angel, 1986).**

Yardımcılarından Aron Angel, şehrin karşı karşıya kaldığı ana problemleri, her iki kıyıdaki şehirsel bölgelerde, Boğaz'ın ve Haliç'in kıyılarını parça parça ele geçirmeye çalışan bir endüstriyel gelişme ile kısmen yolu kesilerek tıkanan konut alanlarının yayılma çabası olarak değerlendirmektedir **(Angel, 1987)**.

> Kendi ifadeleriyle, "Olabilecek bir şehirsel kargaşadan sakınmak için şehrin bu denli hızlı gelişmesi, bizden radikal çözümler istemekteydi. Diğer taraftan özü arkeolojik ve mimarî değerlere dayanan evrensel eserlerin yığışması, çözümü daha zor problemleri beraberinde getiriyordu. Bu düşünceler doğrultusunda Prost'un ana fikri, eski İstanbul'un doğal dokusuna zarar vermeden, siluetini korumak için büyük anıtların etrafını ahşap dokudan arındırmak, ama öncelikle de onları uzaktan tüm ifade bütünlükleri ile beraber görünür hale getirmektir. Ona göre "camiler İstanbul'un siluetini simgelediklerinden, yeni yapılacak binaların camilerin kubbeleri altında kalmaları icap etmektedir" **(Angel, 1992).**

Bu düşünceleri Prost'u, 9.50 m.'yi geçen yapılaşmanın yıkılmasını öneren yeni bir istimlâk yasasının oluşması fikrine ulaştırmıştır. Nitekim 40 m. rakımının korunması ilkesi zaman zaman ihlâl edilse bile, tarihî siluet bugüne kadar bu ilke sayesinde korunabilmiştir **(Eruzun, 1994).**

Prost'un aldığı kararlar arasında parklarla ilgili kararları kısmen uygulanmıştır. Bizans ve Doğu Roma Saraylar Bölgesi'ni Prost, Arkeolojik Park olarak adlandırmış, burayı kendi tabii durumunda bir müze şeklinde korumak istemiştir (şekil A.43).

Burada Prost, inşaat yüksekliklerini iki kat ile sınırlandırmış, bütün hafriyat işlemlerinin Arkeoloji Bölge Müdürlüğü'nce kontrol edilmesi gerekliliğini getirmiş, bodrum katı yapımını da kesinkes yasaklamıştır **(Angel, 1987)**.

> Prost'un plânında yine Tarihî Yarımada'da bulunan ve Menderes'in imar hareketleri sırasında Vatan Caddesi'ni (günümüz Adnan Menderes Bulvarı) açarak uygulanmamasına neden olduğu parkın adı 1 Numaralı Park'tır. Burada ince bir park yolu olacaktı. Yolun sağında zoolojik, solunda da botanik park yeralacaktı. "Şehrin o bölgesine Vatan Caddesi büyüklüğünde bir arterin açılması bölgeye belediye binalarının, otellerin yığılmasına sebebiyet vermiştir"[1]. Eski Şehrin hudutlarında Prost, kara surlarının dışında 500 metre genişliğinde inşaat yasağı olan bir bölge önermiş, bu alan korunmuştur ve içinde esaslı bir yapılaşmaya izin verilmemiştir **(Angel, 1993).**

Prost Beyoğlu nazım plânındaki Maçka, Harbiye, Taksim ve Dolmabahçe arasındaki 20 hektarlık bir sahayı, bir ucunda Spor Sergi Sarayı, Açıkhava Tiyatrosu, bir ucunda da Dolmabahçe Stadı'nın, Cumhurbaşkanı'nın köşkünün, yabancı konukların ağırlanabileceği bir binanın tasarlandığı, 2 Numaralı Park olarak adlandırmıştır (şekil A.44). İnönü Gezisi de bu parka dâhildir.

> Angel, "Gelişmekte olan rezidansiyel bir bölgenin dinleme yeri olarak düşünülen alanda, gençlerin idman yapabilecekleri bir yer olarak plânlanan stadyumdan vazgeçilmiş, bölge Vekâlet'e bağlanarak, Belediye'nin yetki alanından çıkarılmıştır. Spor tesisleri mimarı Vialli'nin gerçekleştirdiği stadyum projesini yine de Prost yönlendirmiştir. Spor karşılaşmalarının Spor Sergi'de yeralması plânlanmış, bugün Gökkafes'in bulunduğu yere de Açık Hava Tiyatrosu'nun yapılması düşünülmüştür" demiştir. "Gökkafes ile Dolmabahçe Sarayı'nın arka bahçesinde yükselen oteller 1984–1990 yılları arasında, son askerî yönetim döneminde çıkarılan Turizmi Teşvik Yasası'nın korumasında inşa edilmişlerdir. 1950'li yılların ilk yarısında Hilton Oteli (1952–1955), daha sonra Taksim Belediye Gazinosu'nun yerine yapılan Sheraton Oteli (1966–1975) ve Harbiye'deki Orduevi binalarının inşa edilmesi Taksim-Maçka Gezi yolunun yol aktivitesini yitirterek, kesintiye uğratmıştır" **(Eruzun, 1994).**

Angel, Hilton Oteli inşaatının bölgenin otelleşmeye açılma sürecine önayak olduğunu ifade etmiştir.

[1] 2002 yılında Aron Angel ile yapılan kişisel görüşmeler, bundan böyle metin içinde tırnak işareti içinde yer alacaktır.

> Angel “Prost'un nazım plânının ana amaçları, beklenmedik irat ve miras olaylarının değerini vermek ve korumak, SİT alanları içinde belirli raum noktaları yaratarak derin mekânsal görüntüler veren çok sayıda cadde açmak ve şehirsel oluşumu kontrol altında tutmak idi. Prost'un plânını karakterize eden ilkelerden birisi de, ana arterlerle ilgili olanlardır. Şehir Boğaz'ın her iki yakasına yayılsa da Haliç, şehrin ana çatısını, bir anlamda omurgasını oluşturmaktadır. Prost Boğaziçi için Galata Köprüsü'nden başlayarak Kabataş Feribot İskelesi'nden geçen, Boğaz'ı boydan boya katederek burada yeralan tüm iskân bölgelerini birbirine birleştirmek için Sarıyer ve Büyükdere'ye uzanan yeni bir sahil yolu plânlamıştı. Bu yol kısmen gerçekleştirilmiştir. Diğer taraftan Boğaz'a hâkim tepeleri bağlayıcı ve Taksim-Büyükdere semtlerinin arasındaki trafik sirkülâsyonunu yoğunlaştırıcı ikinci bir korniş yolu daha önermiştir. Uygulanmayan üçüncü bir yol öngörülmüştü. İki yolun ara kotundan geçen üçüncü yol ağı, çevresinden geçtiği tüm iskân alanlarına hizmet edecek ve dünyanın en güzel SİT alanını boydan boya kat ederek mevcut büyük parkları birbirlerine bağlayarak eşsiz bir gezi yeri oluşturacaktı. Bu yolun da Taksim'e bağlanması plânlanmıştı. Bu yolların dışında iki ana arter Taksim Meydanı'na vararak Beyoğlu'nu, eski İstanbul'a bağlamak için oluşturulmuştu. Tünel ve viyadük halindeki birinci yol, Taksim Meydanı'nı Sıraselviler'den başlayarak Tophane üzerinden Galata Köprüsü'ne bağlar ve köprüyü geçip Beyazıt'ta son bulur. Daha sonra geniş bir cadde halinde Topkapı Surları'na dek uzanır. Taksim Meydanı'ndan çıkan ikinci bir arter ise, Pera'nın pis ve sağlık koşullarına aykırı mahallelerinden geçip bu bölgeyi ıslah edip kalkındırarak Atatürk Köprüsü'ne varır. Bu trafik bandı Haliç'i Marmara Denizi'ne bağlar ve bundan böyle Beyoğlu ile eski İstanbul biraraya gelmiş olurlar. Bu iki yolun gerçekleştirilmeleri halinde, Tarlabaşı yıkımları vuku bulmayacaktı. İstiklâl Caddesi'nin araba trafiğine kapatılarak yaya caddesine dönüştürülmesi mantıklı bir gelişme olmadı” demiştir.

Aron Angel ayrıca, Marmara Denizi'ni Atatürk Köprüsü'ne bağlayan 50 metre genişliğindeki Atatürk Caddesi'ni kendilerinin gerçekleştirdiğini belirtmiştir. Angel, “Eski Şehri ilgilendiren bölümde de yollar Prost'un 'tepe yolları' kavramıyla, şu şekilde çözülmüştü: ilk yol Beyazıt Meydanı'nda başlayarak Topkapı Sarayı'na ve Ayasofya'ya diğeri ise Üniversite Meydanı'ndan Topkapı'ya uzanarak bölgenin aynı eksen üzerindeki yollarını oluşturuyorlardı. Bu iki bulvar gerçekleştirilmiştir” demiştir.

Prost'un Plânı'nda üzerinde kafa yorduğu diğer bir unsur liman unsurudur. Liman Boğaz'ın her iki yakasında da uzanmaktadır. Üç yaklaşma rıhtımı vardır. İlk ikisi

Avrupa yakasında, Sirkeci ve Galata'da, üçüncüsü Asya yakasında Haydarpaşa'da idi. Birinci fikir, limanı Marmara denizi üzerinde, Yedikule ile Bakırköy arasına yerleştirmektir. İkinci bir etüd ise Haydarpaşa bölgesindeki limanın düzenlenmesini ve gelişmesini öngörmektedir. Kabul edilen etüd bu olmuştur. Nitekim şimdi liman Harem bölgesine kadar uzatılmıştır **(Angel, 1986).** Buraya bağlantı varolan demiryolu ile gerçekleşecek, buradan da elektrikli metro gerekli ulaşımı sağlayacaktı.

1943 yılında hazırlanan plânın üçüncü bölümünde, yukarda da değinildiği üzere Anadolu Yakası ile ilgili kararlar alınmıştır. Anadolu bölgesi Üsküdar ve Anadolu Kavağı olmak üzere iki farklı bölgeden oluşmaktaydı. Üsküdar bölgesi olarak adlandırılan bölge, Boğaz kıyılarını içine alan bölgeydi ve burası barındırdığı tarihî eserlerden dolayı korunmaya alınmalıydı. Denize paralel giden iki yol düşünüldü. Bunlardan bir tanesi kıyıya paralel iki farklı düzeyde tek yönlü olacak, bir diğeri de kara tarafında üst bir kotta yeralacaktı **(Angel, 1986).**

Prost'un İstanbul'da uzman olarak çalıştığı dönemde 1938–1949 yıllarına denk gelen on yıllık bir imar programı kapsamında, İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Lütfi Kırdar'ın döneminde Taksim Meydanı imar operasyonlarının yürütüldüğü bir alan olmuştur **("Taksim Meydanı düzenleniyor", 1998).** Öncelikle, 1920'lerden beri futbol sahası olarak kullanılmakta olan Taksim Kışlası yıktırılarak, yerine uzun süre İnönü Gezisi olarak anılan Taksim Gezisi yapılmıştır **("Taksim Meydanı düzenleniyor", 1998)**. Ayrıca Doğan Kuban'a göre 1940–1941 yılları arasında Beyazıt Camii'nin batısındaki binaların yıkılmasıyla, Beyazıt Meydanı'nın yeniden düzenlenmesini gerektiren ve günümüze kadar süren süreç içine girilmiştir **(Kuban, 1998).** Kuban İstanbul Üniversitesi'nin çekirdeğinin burada geliştirilmesinin Prost Plânı'nda yeraldığını belirtir. Tarihçiye göre 1933'te eski Harbiye Nezareti İstanbul Üniversitesi'nin kullanımına tahsis edilmiş, 1941'den yana Zeyneb Hanım Konağı'nın yerine, (Arif'in bahsettiği bedîî mikyasın kaybolmasına neden olarak gösterilen) Sedat Hakkı Eldem ve Emin Onat'ın projelerine göre 1942–43 arasında bugünkü Fen ve Edebiyat Fakülteleri binaları yapılmıştır **("Taksim Meydanı düzenleniyor, 1998)**.

1936'dan 1950'ye kadar İstanbul Belediyesi İmar Müdürlüğü'nde şehircilik uzmanı olarak çalışmış bulunan Henri Prost'un görevine, Demokrat Parti'nin 1950 yılında iktidara geçmesiyle son verilmiştir. Prost'un 1950 yılına kadar süren çalışmalarıyla

elde edilen plânlar, uzun süre yürürlükte kalmalarına rağmen, uygulanma olanağı sağlanmamış, ancak bir bakıma mevcut yapı faaliyetini kısıtlayıcı, koruma plânı karakterini göstermişlerdir.

1950'ye kadar Istanbul plânlamasını kontrol etmiş olan Prost'un göçün boyutlarını düşünemediğini, İstanbul'un nüfus gelişmesinin 800.000 üst sınırında duracağını tahmin ettiğini, oysa 20. Yüzyıl'ın sonlarına doğru şehrin nüfusunun 10 milyon kişiye ulaştığını ifade eden Eruzun'un sözlerindeki saptamayı **Eruzun (1994)** Angel, "İstanbul gibi bir şehir aslında 6 milyonluk bir şehirdir. Bu rakamın ötesine geçtiğinizde, şehir şehir olma özelliğini kaybeder. Nüfus şehirlere göre plânlanır, İstanbul türünde şehirler nüfusa göre plânlanmaz." şeklinde değerlendirmiştir. Prost plânının bazı ilkeleri daha sonra yapılan plânlarda da benimsendiğinden hâlâ geçerliliğini sürdürmektedir.

Cumhuriyet tarihinde şehir plânlaması ve şehirlerin gelişmesi açısından Menderes dönemi (1950 – 27 Mayıs 1960), olumlu ve olumsuz etkileri ne olursa olsun, yeni bir İstanbul imgesinin oluşturulması yönünde şehrin fizikî çehresinin belirlenmesinde, Tanzimat'tan beri sürdürülen düşüncelerin şehir mekânına yansıtılmaya çalışıldığı bir dönem olarak değerlendirilmektedir. Bu dönemde Prost'un görevine son verilmiş, İstanbul Şehri İmar Plânı Daimî Komisyonu isimli yeni bir komisyon kurulmuştur. Bu komisyon Kemal Ahmet Arû, Muhittin Güven, Behçet Ünsal, Seyfi Arkan, Mehmet Ali Handan, Mukbil Gökdoğan, Cevat Erbel ve Emin Onat'tan oluşmuştur.

> "Bu komisyon, belediyedeki plânlama çalışmalarını yönetmekle görevlendirilmiş ve 1952–56 yılları arasında görev yapmıştır. Komite Tarihî Yarımada'ya 'yüksek inşaat yasağı' getiren, bugünkü Dolmabahçe bölgesini ve yamaçlarını 'yeşil alan' olarak ayıran ve buna benzer önlemlerle İstanbul'un kültür ve doğa zenginliğini korumaya özen gösteren Prost'un plânına 'süsleme plânı' eleştirisini getirmiş, ayrıca yine bu plânın 'şehrin ulaşım sorununa ve ekonomik gelişmesine yanıt vermediğini' de rapor etmişti. Buna karşılık aslında Prost'un en büyük yanılgısı ve yanlışı olan 'Haliç'in sanayi, liman ve depolama alanı olması' kararı ise 1950'den sonra da iptal edilmemiş ve sürdürülmüştü" **(Ekinci, 1994)**.

Kuban, Menderes önderliğindeki imar etkinliğine yöneltilen eleştirilerden bir tanesinin, bilimsel yöntem yokluğu olduğuna parmak basmış, Menderes'in imar etkinliklerinin amacını trafiği rahatlatmak için yollar ve meydanlar açmak, kenti

güzelleştirmek ve dinî yapıları restore etmek **Kuban (1994)** olarak tanımlamıştır. Kuban'a göre Menderes'i en çok rahatsız eden olgu eski İstanbul'un ulaşımıydı ve bu rahatsızlık, eski şehir dokusunun ve onun çevresindeki yapılaşmanın eskiliğinden kaynaklanıyordu, o görünüm, bitmiş bir yaya dünyasını yansıtıyordu. Kuban 1950'lerdeki İstanbul'un geleneksel yol dokusunun çağdaş kent gereksinimlerine yanıt veremeyeceğinin doğru bir gözlem olduğunu, fakat sorunun, bu gereksinimin diğer kentsel gelişmelerle birlikte, uyum içinde plânlanması olduğu **Kuban (1994)** üzerinde durmaktadır.

Dönemin karayolları programı ile birleşen bu uygulama, özellikle eski şehrin doku ve mekânını ciddi olarak değiştirmiştir: sahil yolları, surları delen, tarihî yapıların üstünden geçen bulvarlar, meydan genişletmeleri, büyütülen limanlar, o güne kadar bütünlüğünü az çok koruyan doku, mekân ve yapıları da parçalamış ve yeni bir şehir ölçeği oluşmaya başlamıştır **(Yücel, 1996).** Şehir ölçeğinin değişimi Osmanlı İstanbulu'nun sonunu getirmiştir.

İstanbul'un nüfusu 1950–1960 döneminde iki katına yakın artarak 1960'ta 1.800.000'i bulmuştur. 1960'ta Türkiye'deki iç göçün yüzde 11'ini İstanbul almaktadır ve bu işgücünü absorbe eden en büyük etkinlik imardır **(Kuban, 1994)**.

> Eyice Osmanlı İstanbulu'nun sönüp gitmesini şu sözlerle ifade eder: "Eski şehirde, mahalle aralarında ise önceleri tek ailenin yaşadığı kendine göre bir mimarî havası ve güzelliği olan küçük evleri ortadan kalkmış yerlerine ruha sıkıntı veren bir monotonluğun hâkim olduğu, zevksiz, hatta renkleri, ölçüleri ve biçimleri ile çirkin küçük apartmanlar yapılmıştır. Yoğun biçimde şehrin içini ve etrafını saran plânsız bir endüstri, nüfusun olağanüstü artmasına yol açmış, bu da Belediye hizmetlerini yerine getirilemez duruma sokmuştur. Yeşil bölgelerin tamamen yok olması, bir gece içinde bazen küçük barakalardan ibaret bir mahallenin doğuvermesi, büyük binalarının kurulması ve bazı caddelerin şehrin bütün özelliklerini yok ederek genişletilmesi İstanbul'un pitoresk güzelliklerinden çok şey alıp götürmüştür" **(Eyice, 1980)**.

1950'lerden sonra şehre göç ve hızlı nüfus artışı, konut gereksinimi ile birlikte gecekondulaşma ve niteliksiz yapı üretimini getirmiştir. Bu dönemde Türkiye'de iki tane önemli yapı süreci gelişmiştir. Birisi ranttan kaçınmayı sağlayan sistem olarak gecekondu, diğeri rantları maksimize eden sistem olarak yap-satçılıktır **(Tekeli, İ., 1999).** Istanbul'da belediye sınırlarının büyütülmesi, imar yasası, istimlâk yasası, kat

mülkiyeti yasası, kente göç, gerçek anlamda gecekondulaşma hep o yıllarda başlamıştır **(Kuban, 1994)**. "Şehir 19. Yüzyıl sonunda çizilen yerleşme alanını radikal olarak 50'lerin başından itibaren hızla genişletmeye başlatmış, Haliç ve Eyüp sırtlarında, Taşlıtarla ve Rami yörelerinde, Zeytinburnu'nda, Ümraniye'de ilk gecekondu semtlerini yaratmış ve bunlar 10–15 yıl içinde hızla çevreye yayılmıştır. Artan nüfus ve ekonomik büyüme bir yandan arazi değerlerini yükseltirken, öte yandan değer sistemleri 19. Yüzyıl'dan beri yükselmekte olan semtlere olan spekülatif talebi daha da arttırmış, bu semtler hızla ve gittikçe yoğunlaşarak büyümüşlerdir" **(Yücel, 1996).**

Doğan Kuban'ın "Menderes ve çevresindekiler için çağdaş kent, yol/meydan/otomobil üçgeninde tanımlanmıştır. Eski kentin böylesine köklü bir şekilde doğranması, bunu yapanların İstanbul'un tarihî dokusuna hiç değer vermediklerini ve İstanbul'un geleceği için tümüyle yanlış projeksiyonlar yapmış olduklarını göstermektedir" **(Kuban, 1994)** yönündeki düşünceleri, Arif'in bir anlamda "rejyonalist" görüşlerinin bir devamı niteliğindedir. Ne var ki bazı araştırmacılar aynı dönemde Atina ve Tahran örneklerinde de görüldüğü üzere, şehirlerin dış politikalara bağlı olarak arabayı ölçek alarak şekillendirildiği görüşünü ileri sürmektedirler **(Bastéa, 2007)**.

1958'de İstanbul'un plânlanmasını yürütmek üzere İmar Plânlama Müdürlüğü kurulmuş, yerli uzmanlardan yararlanma eğilimi ağır bastığından bu müdürlüğün başına M. Yenen getirilmiştir. İtalyan şehirci Luigi Piccinato'nun da danışman olarak atandığı bu dönemde, Bayındırlık Bakanlığı bir Amerikan firmasına Boğaz Köprüsü ve Çevre Yolları Projesi'ni hazırlatmıştır. Boğaz Köprüsü projesi de kapsamda olmak üzere hazırlanan nazım plânında hedeflenen nüfus büyümesi 2.500.000 olarak belirlenmiş; gelişme potansiyeli olarak da Anadolu yakası hedeflenmiştir.

1965'te Büyük İstanbul Nazım Plân Bürosu kurulmuş, danışmanlığına yine İtalyan şehirci Luigi Piccinato atanmıştır. 1968'e kadar sürdürülen çalışmalarla 1/25.000 ölçekli Metropoliten Alan Nazım Plânı'nın öneri şeması hazırlanabilmiş ve bu plân birçok revizyondan sonra ancak 1972'de tamamlanabilmiştir **(Suher, 1994).** Luigi Piccinato İstanbul'un tek merkezli çemberler halinde büyümesini lineer bir büyüme modeline dönüştüren köklü bir değişiklik getirmiştir **(Suher, 1994).**

Oktay Ekinci'ye göre "1980 yılında onaylanarak yürürlüğe giren plân, 27 Mayıs 1960'la tam tersi bir anlayışı benimseyen '12 Eylül 1980 askerî darbesine' takılmış ve İstanbul'a yine 'plânsızlığı' uygun gören '1983 ruhunun' şehir yönetimi politikalarıyla birlikte 'etkisiz ve işlevsiz' bırakılmıştır. Yine Ekinci'ye göre "İstanbul'u sarsan on yıl, yani 1983–1993 dönemi, işte bu 'ruhun' yarattığı 'plânlama disiplininden yoksun bırakılmış' bir metropolün, yine aynı ruhla ardı ardına devreye sokulan 'yağma plânlarıyla' altüst edildiği bir süreci kapsamaktadır…" **(Ekinci, 1994).**

> "Bu plânın başlıca dört ilkesi bulunmaktaydı. Bunlardan ilki İstanbul'un kentsel yaşam kaynaklarını oluşturan, kuzey kesimlerdeki 'tarım ve orman alanları ile su havzaları'nın korunması, ikincisi kuzey bölgeleri yapılaşmaya kapatıldığı için, 'metropoliten büyüme alanı'nın doğuya ve batıya doğru 'lineer' bir yayılma içinde gerçekleşmesi, üçüncüsü Tarihî Yarımada, Galata-Beyoğlu ve Boğaziçi bölgelerinde 'kültürel doku ve doğal yapı'nın mutlaka korunması ve dördüncüsü Asya ve Avrupa yakalarındaki mevcut demiryolu güzergâhının 'lineer şehrin' toplu taşım omurgasını oluşturacak, raylı tüp geçitle birbirine bağlanmasıydı. Ancak ilk maddedeki bölgeler imara açılmış, doğu-batı yönündeki gelişme kuzeyi de kucaklayacak şekilde yayılmış, Tarihî Yarımada'da kültürel dokuyu yollarla ve otoyol tünelleriyle parçalayan bir plân yürürlüğe girmiş, Boğaziçi imar cennetine dönüştürülmüş ve tüp geçit te yapılmamıştır. 12 Eylül 1980 yılında yönetime el konulduğunda, Nazım Plân Bürosu da lağvedilmiştir. 1982 yılında ise de imar pânlarına aykırı, ayrıcalıklı imar hakkı sağlamaya yarayan Turizmi Teşvik Yasası yürürlüğe sokulmuştur" **(Ekinci, 1994)**.

1983'te ise Boğaziçi Plânları ve Yasası yürürlüğe girmiş, İstanbul'un kuzeyi ve Boğaz sırtları imara açılmıştır. 1983'te ise İstanbul'un özenle korunması gereken kuzey bölgelerindeki plânsız yapılaşmayı olağanüstü boyutlara ulaştıran Fatih Sultan Mehmet Köprüsü'nün projesi kabul edilmiştir.

Araştırmacılar son 27 yıldaki değişimleri iki ana eksende değerlendirmektedir. Bunlardan ilki şehir mekânıyla ilgili değişimlerdir. Yücel bu konuda, "günümüzde nüfusu 10 milyonu aşan İstanbul, batıda Silivri ve Çatalca'dan, doğuda Gebze ve ötesine doğru uzanmakta; bu alan içinde gerek yatayda yayılırken, düşeyde de hızla yükselmektedir. Göç olgusu dalga dalga sürmektedir." **Yücel, (1996)** demektedir (şekil A.45). Çelik ise **"**1980'lerde belediye, anakentin kuzeyinden Tarihî Yarımada'ya motorlu araç akışındaki sıkışıklığı gidermek üzere geniş ana caddeler

açmak istemiş; bu gereksinim çevreyi 'temizleme' isteğiyle birleşince sonuç gelişigüzel yıkımlar olmuştur. Bu dönemde örneğin Tarlabaşı'nın 19. Yüzyıl dokusu büyük ölçüde ortadan kaldırılmıştır. Bu yaklaşımın özünde Napoléon dönemindeki kent reformu anlayışı vardı: *nettoyer par le vide* **(Çelik, 2007).** Şehir yönetimi, Bizans döneminden beri Haliç'in kıyı şeridinde toplanmış olan atölye ve depoları ortadan kaldırarak yerlerine parklar yaparken, benzer bir mantığı izlemiş, gerçekleşmemiş bir 19. Yüzyıl projesini diriltmişti Çelik **(2007)** görüşündedir.

> İkinci değişim ekonomik değişimlerdir. Tanyeli'nin "Türkiye gerçek bir metropole ancak 1980'li yılların ikinci yarısından başlayarak İstanbul'un değişimi ile kavuşur. Bunun en önemli belirtileri, örneğin, menkul kıymetler borsasının kuruluşu ve bütün büyük banka genel merkezlerinin İstanbul'a taşınışı gibi olgularda gözlemlenir. 1990'larda İstanbul, Türkiye ekonomisinin ve finans dünyasının gerçek merkezidir. Uluslararası odaklarla bağlantılı olmanın yanısıra, büyük iletişim ve ulaşım eksenleri üzerinde kayda değer ağırlıkta bir düğüm noktası haline de gelmiştir. Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte başlayan bir süreçte yitirdiği geleneksel kozmopolitliğini bu sefer bir modern metropol kozmopolitizmi biçiminde yeniden kazanmaktadır" **Tanyeli (2000)** sözleri açıklayıcıdır.

Atilla Yücel bu süreç içinde dünya konjonktürüne damgasını vuran tüketim, iletişim ve küreselleşme kavramlarına da parmak basarak, konunun toplumsal davranışlar yönünü irdelemektedir. Yücel'e göre, paradoksal olarak bu evrensel olgular, hızlı kentleşmenin ve yeni yerleşenler açısından bakıldığında kentlileşememenin doğurduğu kaotik durumlar, marjinallik belirtileri ve yeni yerelliklerle birarada yaşamaktadır **(Yücel, 1996).**

Orhan Pamuk İstanbul adlı romanında, şehre yangınla, göçle, deprem türünden doğal afetlerle veya bina yıkımlarıyla gerçekleşen spekülatif nedenlere de dayanan müdahaleler sonucunda, şehrin belleğini yitirmesinin bireyin de belleğini yitirmesiyle eş anlamlı olduğunu **Pamuk (2003)** anlatmaktadır. İstanbul'un maruz kaldığı sonsuz yıkım ve yapım hikâyesi esasında şehri oluşturan binalar için de geçerlidir. Kesitte bakılacak olursa, Bizans ve sonrasında Osmanlı organik yol, meydan şebekesine monte edilmeye çalışılan bir trafik ağı vardır. İstanbul tam anlamıyla bir yaya ve deniz şehrinden araba ve kara şehrine dönüştürülmüştür. Köprülerle birlikte camilerin, köşklerin, ahşap sivil mimarinin oranı da küçülmüştür. Bu ölçek değişimi Talimhane gibi yakın tarihe ait yerleşimler için bile geçerlidir.

Modernizm projesinin önce insiyakî olarak daha sonra ise bilinçli olarak parçalı bir şekilde alelacele şehrin mekânlarına uyarlanmaya çalışılması, Bülent Özer'in deyimiyle 'bünyeye ait olmayan bir dış müdahaleyle' bellek yitimine neden olmuştur. Post-Modernizm'e bir yerde haklı geri dönüşü bu anlamda değerlendirmek gerekmektedir. Katı Rasyonalizm-Sonrası bu anlamda şehrin belleğinin yitimine karşı açılan bir savaştır. Örneklerin ne derecede başarılı oldukları tartışma konusudur.

Özetlemek gerekirse Ortaçağ şehri geleneksel şehir düzeninden son yüzyıldaki değişimlerin sonucunda, 40 yıllık bir zaman zarfında akıl almaz bir ölçek değişimi sonucunda yayılma alanı açısından bir 'metropole' hatta bazılarınca bir 'megapole' dönüşmüştür. Artık burası, sosyal yapıları birbiriyle kaynaşmayan ancak yan yana, farklı düzeylerde aynı coğrafyayı paylaşmak zorunda bırakılan insanların ikamet ettikleri ve yukarda açıklandığı gibi Osmanlı'nın zamanındaki sembiyotik olduğu ileri sürülen kozmopolitizmden farklı bir kozmopolitizm yaşayan bir oluşumdur.

2.3.3. Yirminci Yüzyıl'da mimarlık alanında yapılan çalışmalar

André Barey'in 'bir çeşit Art Nouveau kaleydeskopu' benzetmesi yaptığı İstanbul'a Yüzyıl dönümünde katılan Art Nouveau, Osmanlı İmparatorluğu'na önce ithal edilmiş günlük kullanım eşyaları yoluyla, sonra da yabancı mimarlar eliyle getirilmiş olmalıdır **(Batur, 1985)**. İstanbul hem sayısal olarak en zengin birikime sahip olması nedeniyle, hem bu üslûpta gerçekleştirilmiş anıtsal yapı stokunun burada yeralması nedeniyle, hem de anonim mimaride İstanbul'a özgü bir konut ve dekorasyon modelinin gelişmiş olması nedeniyle 'Art Nouveau' mimarlığı bakımından Türkiye'nin en önemli merkezidir **(Batur, 1995)**.

Akım Osmanlı İmparatorluğu'nun son günlerine özgü bir akım olması ve kültürel bir değişim evresini belirlemesi nedeniyle mimarlık tarihimizde önemli bir yer tutmaktadır **(Kurtel ve Çakıl, 2004).** Kurtel ve Çakıl Art Nouveau'nun genellikle Osmanlı yüksek bürokratlarının, sarayla ilişkili kesimin, levanten burjuvazinin, yabancı misyon mensuplarının yerleşme haritası ile çakıştığını: İstanbul'da özellikle İtalyan, Rum ve Ermeni kökenli mimarlar tarafından; Beyoğlu, Pera, Şişli, Beşiktaş, Boğaziçi'nin Batı yakası, Büyükdere, Bakırköy, Yeşilköy, Çamlıca, Kadıköy, Göztepe/ Erenköy/ Suadiye ve Adalar'da birbirinden farklı, özgün tasarımlar ile

zengin bir koleksiyon oluşturulduğunu ve Beyoğlu, Boğaziçi ve Adalar dışında İstanbul'un özgün Art Nouveau örneklerinin hemen hemen yok olduğunu **Kurtel ve Çakıl (2004)** ileri sürerler.

1900 veya kesin tarihi bilinmeyenler de dikkate alınarak 1898'lerde başlayan İstanbul'daki 'Art Nouveau' mimarlığı uygulamalarında 1900–1915 birinci dönem, 1922–1930 ikinci dönem olarak tayin edilmektedir **(Batur, 1995).** Birinci dönemde çeşitli tip ve işlevdeki yapıya yaygın kılınan üslûbun, profesyonel mimarlar tarafından benimsenip uygulandığı bir dönemdir. Şeyh Zafir Türbesi/Kitaplığı/Çeşmesi (1903) (şekil A.46), Tiyatro (Yıldız Sarayı), Hidiv Sarayları (Bebek ve Çubuklu), Huber Malikânesi, İtalyan Elçiliği Yazlık Rezidansı (1905), İtalya Yeni Sefarethanesi (şekil A.47), Casa Botter (1900–1901) ve diğer birçok yapı bu dönemde gerçekleştirilmiştir. Batur'un ikinci dönem olarak adlandırdığı ve 1905 ile 1925 yılları arasında tarihlendirdiği 'İstanbul Art Nouveau'su' orta sınıflar tarafından da benimsenmiş ve üslûp konut yapımında yaygınlaşmıştır. Bu dönemde akım Batur'a göre özellikle cephelerdeki dekorasyon istifi açısından bölgeselci karakter elde etmiştir **(Batur, 1995).** İstanbul Art Nouveausu'nun profesyonel uygulamasındaki kimi eklektisist uygulamalara karşılık anonim Art Nouveau mimarlığı daha homojen karakterde ve otantik çizgiler taşımaktadır **(Batur, 1995).**

Afife Batur 'Art Nouveau' konseptin plân ve mekânlara getirdiği yeniliklerin fazla yaygın olmadığı **Batur (1995)** kanaatindedir, stilin bu özelliklerinden dolayı kimileri Art Nouveau'nun Türkiye'de seçmeci anlayı içinde yeraldığını ileri sürmektedir **(Atahan, 1986).**

Kurtel ve Çakıl İstanbul Art Nouveausu'nu üslûp özelliklerine göre saf üslûp özelliği gösterenler, Art Nouveau ile birlikte tarihsel üslûp özelliği gösterenler ve Art Nouveau ve ulusal üslûp özelliği gösterenler olmak üzere üçe ayırmışlardır. İsmet İnönü Caddesi üzerinde bulunan Gümüşsuyu Palas ile Okçu Musa Caddesi-Büyük Hendek sokak köşesindeki Frej Apartmanı Art Nouveau ile Neobarok üslûpların birarada kullanıldığı örnekler arasında gösterilmektedir **(Kurtel ve Çakıl, 2004).**

Milliyetçiliğin alevlenmiş olduğu II. Meşrutiyet döneminde de Art Nouveau'ya karşı hoşgörülü tutumun devam ettiği, Millî Üslûp süsleme öğeleri arasına Art Nouveau

süslemeler serpiştirildiği görülmektedir. 1920'lerde, savaş sonrası dönemde ise daha çok geometrik süslemelerin ağırlık kazandığı, Art déco adıyla tanımlanan üslûbun yaygınlaştığı ve ilk modern yapılara basamak olduğu söylenebilir.

Türk ulusçuluğu, Türk milliyetçiliği fikirlerinin mimarlık alanındaki ifadesi olarak nitelenen 'Birinci Millî Mimarlık Akımı', araştırmacılar tarafından 1908'de II. Meşrutiyet'in ilânıyla başlatılıp **(Yavuz, 1981),** akımın en önemli iki temsilcisinden birinin, Mimar Kemalettin'in ölümüne denk gelen 1927 yılları arasındaki döneme bağlanır. Akımın 1910 yıllarında başladığını ve 1930'lara kadar devam ettiğini iddia eden araştırmacılar da bulunur **(Aslanoğlu, 2001).** Örneğin Yıldırım Yavuz 1930 yılını, Kemalettin Bey'in son projesi olan öğretmen eğitim okulunun bitimi olması nedeniyle, akımın son bulduğu yıl olarak tayin etmektedir **(Yavuz, 1986).** Beşyüz yıllık büyük bir imparatorluğun çökmesi ve II. Meşrutiyet sonrasında genç Türkiye Cumhuriyeti'nin doğmasına tanık olan bu yirmi yıl, aynı zamanda İttihat ve Terakki Fırkası'nın başlıca 'içtimaiyatçılarından' Ziya Gökalp'in düşüncelerinin bir ürünü olan Müslüman Türk ulusçuluğu ya da Türkçülük ideolojisinin, ekonomiden siyasete, felsefeden hukuka, edebiyattan resme, kadar hemen her alanda etkisini yoğunlaştırdığı gibi mimarlık alanına da yansıdığı dönem olarak tarihimizdeki yerini almıştır. Anılan akıma 1970'lere kadar 'Millî Mimarî Rönesans'ı, Millî Mimarî Üslûbu' **Sözen (1984)**, 'Neo-Klâsik Türk Üslûbu' **Arseven (1939),** 'Türk mimarisini diriltme akımı, Türk Revival Hareketi, Türk Üslûbu, Klâsik Millî Üslûp' **Sayâr (1973)**, 'Neo-Osmanlı eğilimi, Türk Klâsik tarzı' **Eldem (1973), '**Otoman', 'Millî Osmanlı Rönesans'ı', 'Meşrutiyet Millî Mimarisi' **Aslanoğlu (1984)** isimleri de yakıştırılmıştır. 1970'li yıllarda akıma Birinci Ulusal Mimarlık nitelemesi uygun görülmüştür. Esasında Ulusal Mimarlık nitelemesi, ulusa ait mimarî faaliyetlerin tümünü ifade ettiğinden **Gülsen (1990)**, ulusal sıfatının bu bağlamda kullanılmasının ne derece yerinde olduğu tartışmasını da beraberinde getirmiştir. Seyfi Sonad "Millî güreş veya futbol takım, Millî Birlik Partisi hattâ, Millî şefi de anladık fakat, Millî Mimari de ne demek oluyor?…Kültürlü toplumların hiçbirinde bu gibi fanatik sözlere rastlanmaz ve san'at konularında millîlik taslanmaz!" **Sonad (1973)** diyerek görüş bildirmiştir. Diğer yandan son zamanlarda Kemalettin Bey kişiliğinde sınırları son derece geniş tutulmuş bir Modernizm vasıtasıyla akımın itibarının iade edilmesine uğraşıldığı gözlemlenmiştir. Bu tutum Modernizm'in sınırlarının ve niteliklerinin belirlenmesi gerekliliğini ortaya çıkarttığı gibi, hangi Modernizm'den

bahsedildiği sorusunu da gündeme getirmektedir. Kanımızca sağlıksız diğer bir adlandırma birbirlerinin ne kronolojik açıdan, ne de kavramsal açıdan devamı olan iki ayrı akımın mimarlık tarihi yazınımızda numaralandırılarak anılmalarıdır. Ulusal teriminin çelişkili bir şekilde daha sonraki eklektisist yönü ağır basan akımlar kastedilerek aşağılayıcı anlamlarla yüklenerek kullanılması ve yukarda sayılan nedenlerden dolayı, bizim burada bu eğilimi İnci Aslanoğlu'nun akım için uygun gördüğü Meşrutiyet Millî Mimarlığı **Aslanoğlu (1984)** nitelemesiyle anmamızı gerektirmiştir.

Genel görüş üslûbun başlıca yaratıcıları, uygulayıcıları ve kuram ve kurallarını saptayan Mimar Vedat (1873–1942) ve Kemalettin Beyler'in (1870–1927), Bülent Özer'in daha 1964 yılında 'ilk bölgeselci (rejyonalist) cereyan' **Özer, B. (1964)** şeklinde nitelediği akım vasıtasıyla, mimarimizi Türk mimarlığına hâkim olan Batı Eklektisizmi'ne karşı yabancı etkilerden arındırmayı amaçlamış olduğu yönündedir. Başka bir deyişle, Türkçülük akımının bir yan ürünü olarak ortaya çıkan akımın, klâsik çağ Osmanlı mimarisinin Batı kökenli bir biçimlenme anlayışıyla 'yozlaşmasına' tepki olarak geliştirilmiş olduğu **Yavuz (1981)** ileri sürülmektedir. Ancak çeşitli araştırmacıların da belirttikleri gibi bu iki mimar, kimlik ve aidiyet arayışı içinde mimariyi Türkleştirmenin, millîleştirmenin, ulusal bilinç yaratmanın yollarını ararken, 19. Yüzyıl'ın sonlarında İstanbul'da çalışmış olan Alexandre Vallaury ile Jachmund'un eserlerindeki belirli bazı Türk mimarlık ögelerini uygulamayı deneyerek ulaşmayı amaçladıkları yöresellikten farklı olarak, bu sefer kaynağını olduğu gibi 'klâsik çağ Osmanlı mimarlığından alan yapı ve bezeme ögelerinden' **Yavuz (1981)** ya da '16. ve 17. Yüzyıllar dinî ve sivil mimarî örneklerinden' **Söylemezoğlu (1973)** alan, biçimsel taklide dayalı, bölgeselci yani rejyonalist bir Eklektisizm'in tuzağına düşmüşler; 'yabancı kaynaklı olmayan, Türk tarihine dönük bir derlemecilik yönünde çalışmışlardır' **(Aslanoğlu, 2001)**. Öyle ki Celâl Esat Arseven Türk sanatını anlattığı kitabında neoklâsik olarak nitelediği akımı bizdeki Eklektisizm'le, 1874'ten 1930'a kadar yayılan bir zaman diliminde, aynı çatı altında incelemiştir. Arseven Kemalettin ile Vedat Bey'in mimarilerinde betonarme kullandıklarını ancak bu malzemenin emrettiği strüktürel çözümler yerine, kemer ve yalancı kubbe türünden bünyeye yabancı, sunî kalan unsurları devreye soktuklarından bahseder. Bu mimari ona göre akıldışı ve melezdir **(Arseven, 1939).**

Esasında Vedat ve Kemalettin Beyler'in özgeçmişlerine bakıldığında, bu durumun doğal bir gelişimin sonucu olduğu ortaya çıkar. Yurtdışında mimarlık eğitimi gören bu iki mimar da Avrupa'da 19. Yüzyıl'ın ikinci yarısından itibaren belirmeye başlayan milliyetçilik hareketlerinin etkilerini yakından yaşamışlardır **(Alsaç, 1973).**

Bu tür bir mimarinin oluşmasının bir diğer nedeni ise, Mimar Kemâlettin'in 1909 yılında Evkaf Nezaret'inin vakıf yapılarının onarımı için İnşaat ve Onarım Müdürlüğü'nün başına müdür olarak atanmasıdır. Görevi nedeniyle kendisi şehrin önemli eski yapılarının büyük ya da küçük kapsamlı onarımlarıyla görevlendirlmiş, böylece bu onarım çalışmaları onun ulusal mimarlık anlayışının gelişmesine yardımcı olan birinci elden bilgileri sağlamıştır **(Yavuz, 1981).** Vedat Bey için de aynı durum söz konusudur. Kendisi Sermimarlık (1909) gibi yüzlerce yıllık bir mimarî mirasın bakımından sorumlu olan örgütün üst düzeyde yetkilisi olmanın sağladığı olanaklar sayesinde, sarayların bakımı ve onarımını üstlenmiş, böylece Osmanlı mimarlığının hemen her dönemi hakkındaki bilgilerini derinleştirme fırsatını yakalamıştır.

Bu iki mimarımız gibi aralarında Arif Hikmet Koyunoğlu, Giulio Mongeri ve Mimar Muzaffer'i de sayabileceğimiz 'sınırlı sayıdaki mimarın hemen tümüne yakını, Ulusal Mimarlık Akımı'na bağlı kalmıştır' **(Sözen, 1984)**. Metin Sözen bu durumla birlikte üslûbun etkisini yitirmeden yeni bir ulus yaratma çabalarının yoğunlaşmaya başladığı bir ortam içinde yirmi yıl kadar uzun bir zaman dilimine yayılabilmesini ve yaygınlaşabilmesini başlıbaşına üç temel nedene bağlamaktadır; "bunlardan ilki, ulusal mimarlık akımına bağlı kalan mimarların yetiştikleri kurumlardaki eğitim düzenidir. Dönemin bu alanda en önemli eğitim kurumları olan Sanâyi-i Nefîse Mektebi'yle Mühendis Mektebi'nde, bu tür bir mimarlığın başlıca ugulayıcıları olan yerli (aralarında Mimar Kemalettin ve Mimar Vedat Tek de bulunur) ve yabancı öğretim üyeleri, eğitimin ağırlığını bu tür bir mimarlığa verdiklerinden, bu dönemde, bu eğilimde bir kuşağın yetişmesine olanak sağlamışlardır **(Sözen, 1984)**. Okullardaki etkinliklerine ve etkilerine ek olarak Yıldırım Yavuz, Mimar Kemalettin'le ilgili yaptığı çalışmada Evkaf Nezaret'inin Kemalettin Okulu olarak adlandırılabilecek İnşaat ve Tamirat Heyet-i Fenniye'sinin büyük bir mimarlık ve inşaat bürosu şeklinde çalıştığını ve ulusal mimarlık anlayışını ülkenin tüm yörelerinde uygulayan bir dizi mimar, mühendis veya ustanın da yetişmesine olanak

sağladığını bildirir **(Yavuz, 1981).** Sözen'in saydığı diğer nedenlere dönmek gerekirse, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinin yönetimlerinin Anadolu'nun en küçük yerleşme birimlerine kadar kamu yapılarından, konutlara kadar bu üslûbu desteklemeleridir **(Sözen, 1984).** Arseven hükûmetin, özel kişilerin bu stilde bina yapmalarını şart koşan bir yasanın yürürlüğe girmesini bile düşündüğünü belirtir **(Arseven, 1939).** Üçüncü neden ise aynı yıllarda mimarlık alanında dünyada yeni gelişmelere tanık olunduğu halde, bunların o yıllarda toplumumuzun dışarı kapalı olması nedeniyle bize yansımadığıdır **(Sözen, 1984).**

İstanbul ile diğer şehirlerde uygulanan akımın tasarım ilkeleri heryerde aynı ilkelerdir. Mimar Kemalettin'in İstanbul'da gerçekleştirdiği yapılar arasında Vakıflar'ın yaptırdığı yedi işhanı (bunların içinde Bahçekapı Dördüncü Vakıf Hanı (1916–26) (şekil A.48) en bilineni ve akımın en temsilî örneklerindendir), Bebek (1913) (şekil A.49), Bostancı (1913) ve Bakırköy (1913–24) Camileri; çeşitli medrese, okul ve türbeler; İstanbul Guraba Hastanesi (1911–13) ve İstanbul'da gerçekleştirdiği son yapıt Lâleli Harikzedegân/Tayyare Apartmanları (1922) (şekil A.50) sayılabilir. Mimar Vedat Tek'in İstanbul'daki eserleri arasında ise Defter-i Hakânî/Sultanahmet Tapu ve Kadastro Müdürlüğü (1908) (şekil A.51), Sirkeci Posta ve Telgraf Nezareti Binası/Büyük Postahane (1909) (şekil A.52-şekil A.53), Dolmabahçe Saray'ında onarım ve ekler (1908), Haydarpaşa ve Moda Vapur İskeleleri (şekil A.54), Mes'adet Han (Liman Han) (şekil A.55-şekil A.57), Hobyar Mescidi (şekil A.58-şekil A.59), Valikonağı'ndaki Mimar Vedat Bey Konağı (İkinci Evi–1913–14) (şekil A.60-şekil A.61), Millî Emlâk Dükkânları (1914–16) (şekil A.62, şekil A.63) başta gelmektedir.

> "Genelde dinî yapılardan alınan bezeme ögelerinin sivil mimarlıkla kamu hatta devlet yapılarına monte edildiği akımın Batı'daki eklektisist örneklerle benzerlik gösteren özellikleri arasında, arsanın ve programın elverdiği ölçüde binaların orta eksene göre simetrik olarak ya da eksensel olarak tasarlanmalarıdır. Plânın simetrik olamadığı durumlarda en azından ön cephenin kendi içinde simetrik olarak plânlanması; binaların ana girişlerinin genelde simetri ekseni üzerinde yeralması ve köşelerde yeralan bölümlerle, simetri eksenlerine rastgelen bölümlerin bazen kule şeklinde bazen de simetrik organizasyonu vurgulayacak derecede dışarı taşırılmasına özen gösterilmesi sayılabilir. Kullanılan şemalar, kütle ve mekânlardaki ölçü ve oranlar kompozisyon kuralları bakımından Avrupa Neoklâsisizmi'ne paralel bir yapı gösterirler" **(Batur, 1983).**

Oysa Vedat Tek'in Sirkeci'deki Mes'adet Han yapısının cephesi simetrik değildir, plânı da arsanın şekli sonucunda ortaya çıkan ve arka bölümünün şekillenmesinde neredeyse brütalist karakter taşıyan bir hareketlilik gösterir.

Sayılabilecek diğer özellikler arasında binaların genelde geniş saçaklı ahşap, çelik ya da betonarme kırma çatıyla örtülmesi; bazı önemli binalarda köşe kuleleri ya da girişlerin küçük, klâsik Osmanlı dönemine ait yalancı kubbeler vasıtasıyla örtülmesidir. Genelde simetri ekseni üzerinde bulunan girişler taç kapılar ya da önlerine konan revaklar sayesinde vurgulanmaktadır. Bezeme ögelerine bakılacak olunursa, burada iki ya da üç merkezli sivri, penci, düz ya da atkı, basık, Bursa tipi, yarım daire ve sepetkulpu kemerler yeralır; yüzey bezeme ögeleri arasında ise 15. ve 16. Yüzyıl Osmanlı mimarisinin oyma, kabartma, çini kaplama, kalem işi teknikleri kullanılmıştır **(Yavuz, 1976).**

Yüzey mimarisi olarak adlandırılan ve binanın işlevi ne olursa hem kütle düzeni hem de dış bezeme açısından binalar arasındaki fark gözetilmediği bildirilen 'Birinci Millî Mimarlık Akımı' çerçevesinde mimarların, vaziyet plânıyla plân çözümlemelerini cephe çözümünden sonra düşündükleri ileri sürülmektedir. Behçet Ünsal bu durumu "Plânda Türklüğün ne olduğu belirlenmemişti. Mongeri plânları değil de evvelâ fasadları göreli kuzum dedi. Zira mimari fasad sanatçılığı olarak yorumlanıyordu; ona öncelik tanınıyordu" **Ünsal (1973)** şeklinde değerlendirmektedir. Mimarlık tarihçileri buradaki başlıca uğraşının binanın kılıfını oluşturan arkitektonik elemanların Osmanlı biçim diline transkripsiyonu, bunların Osmanlı diline mot-a-mot tercüme edilmesi düşüncesinde birleşmektedirler. Bülent Özer'in "Batı Eklektisizmi'ne karşı en büyük değişiklik, cephe motiflerinin, sütun başlıklarının 'millîleştirilmeleri' yönünde toplanmış olmasıdır" **Özer, B. (1964)** değerlendirmesi yukardaki okumayı özetlemektedir.

Osmanlı'yı hatırlatan ve ona öykünen akımın, özünde kökten değişimleri gerektiren yeni bir düzenin ve yönetim biçiminin karşısında olduğu; esasında Batılılaşma'nın II. Meşrutiyet döneminde de sürmekte olduğu ve bu akımın, dünyadaki gelişmelerin gerisinde kaldığı fikri zamanla, toplumun sembolik ve duygusal gereksinmelerini karşılamış olan akımın, ölüme terk edilmesine yol açacaktır. Üslûp Osmanlı İmparatorluğu'nun bir uzantısı olarak yorumlanmaya başlanmış ve birçok yerden de eleştirilere maruz kalmıştır. Betonarme iskeletin kullanıldığı yapılarda strüktürün

dışa yansımaması, yapısal sistemin kemer ve cephe kaplama malzemelerinin arkasında gizlenmesi tutumu bu malzemelerin geliştirebileceği yeni mekânsal ve fonksiyonel çözüm imkânlarının zamanında görebilmelerini engellemiş; ülkeye çağrılan yabancı mimar ve şehircilerin Ankara'da uygulamaya başladıkları üslûp denemelerinden çoktan kurtulmuş uluslararası mimarlık ilkeleriyle çelişmiş, akımın günün koşullarına ayak uyduramadığı kanısına varılmıştır. Bu dönemin kapanmasındaki en büyük etkenin yönetimin bu üslûptan desteğini çekmesi, hatta bir ölçüde engellemesi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır, çünkü böyle bir görüşün Atatürk'ün savunduğu 'muasır medeniyetler seviyesini aşmak' anlayışı ile çatışacağı düşünülmekteydi **(Asasoğlu, 1988).**

Kemalettin Bey'in ölümüyle en güçlü savunucularından birini kaybeden akımın sonunun somut kanıtı olarak, Vedat Tek'in çağa ayak uydurabilmek amacıyla son dönem apartmanlarında geliştirdiği Art déco biçim denemeleri gösterilebilir. Bu biçim denemelerine örnek olarak 1934'te inşa edilen Halit Ziya Bey Apartmanı (şekil A.64, şekil A.65) ile Vali Konağı Caddesi'nde yakın zamanlara kadar ayakta kalmayı başardıktan sonra yıkılan Yayla Apartmanı (şekil A.66) verilebilir.

1927–1938 yılları arasındaki dönemi bir önceki dönemden ayıran en önemli özellik, bu yıllarda uygulanan mimarlığın kısa süreler etkili olan üslûpların etkisi altında geliştiği, bu üslûpların birbirini izlediği, ya da birlikte varlıklarını sürdürdükleri olgusudur **(Aslanoğlu, 2001)**. Bu dönemin özelliği yapılarda belirli bir üslûp birliğinin varolmadığı gerçeğidir. Nitekim aynı dönemde kamu yapılarında ve konutlarda hem Batı'dan esinlenen rasyonel-fonsiyonalist üslûp doğrultusunda, hem de anıtsallığı temel alan neoklâsik nitelikte yapılar gerçekleştirilmiştir. Bu arada, Sedat Hakkı Eldem'in Millî Seminer'i başlatmasıyla tanık olunan 'ulusal mimarlığı' oluşturma çabaları sınırlı boyutlarda da olsa sürdürülmüştür.

Osmanlı'ya öykünen Meşrutiyet Millî Mimarlığı'nın, genç Cumhuriyet'in yenilikçi ve devrimci düzenini yeterince temsil edemediği kanısı bir taraftan, dünyada mimarlık alanındaki yeni gelişmelerin etkilerini duyurmaya başlaması ve Cumhuriyet devrinde Batı'ya açılma hareketlerinin önceki dönemlere nazaran daha geniş ölçüde gerçekleşmesi bir yönden, Teşvik-i Sanayi Yasası ile batıya açılma olanaklarının tanınması, dolayısıyla dıştaki gelişmelerin memlekette de izlenebilmesi bir yandan, 1927 yılında Birinci Millî Mimarlık Akımı'nın en önemli iki

savunucusundan Mimar Kemalettin'in erken ölümü diğer yandan mimarimizde üslûpsal açıdan bazı değişikliklerin yeralmasına neden olmuştur. Çağının ihtiyaçlarına cevap vermeyen, eski sembolleri yaşatmayı amaçlayan Birinci Millî Üslûp yerini yeni, devrimlere uygun ve onların ihtiyaçlarını karşılayabilecek mimarlık düşüncelerine bırakmak zorunda kalacaktır **(Alsaç, 1973).** Bu değişikliklerin nedenleri arasında gittikçe artan inşaat hacminin karşısında mimar sayısının yetersiz kalması, mimarî eğitim kalitesinin henüz gerekli standartlarda olmaması ve bu ihtiyacı karşılamak amacıyla Maarif Vekâleti'nin mimarlık eğitiminde yenilik yapması olgusu da sayılabilir. Bülent Özer bu tutumu "mimarlıkta ivedi yapı gereksinmelerinin gerçekleştirilebilmesi için uygulama alanında ve sayıca az olan yerli mimar yetiştirmek üzere eğitimde yabancı mimar kullanımı biçiminde kendisini göstermiştir" **Özer, B. (1964)** şeklinde değerlendirmektedir. Ayrıca yeni devletin malî imkânları, zamanı az, ihtiyaçları ise farklıdır. 1927 yılında Fındıklı'da Güzel Sanatlar Akademisi yeni ismi ile anılan eğitim kurumunda ulusal mimarlık yönünde çalışan Vedat Bey ve Mongeri Atölyeleri'nin kapatılması ve 1930 yılından başlamak suretiyle Ernst Egli yönetimine verilen tek bir Modern Mimarî atölyesinin kurulması, bu değişimleri tetikleyen önemli faktörlerden biri olarak sayılmaktadır. Böylece, daha yaygın bir imar etkinliğinin yürütüldüğü bu dönemde, inşaat sektöründe bir yanda, 1920'lerden başlayarak yurda çağrılan ve 1930'dan sonra sayıları artan yabancı mimarlar ve şehircilik uzmanları diğer yanda, teşvik görmeden kendi başlarına varlıklarını kanıtlamaya çalışan Türk mimarları görülmektedir **(Aslanoğlu, 2001)**.

Batı'nın maddî kültürünü ve teknolojisini alarak çağdaş medeniyetler seviyesine erişmek isteyen Cumhuriyet, bu amacına ulaşmak için devlet örgütlerini eğitim kurumlarıyla birlikte, gereksinim duyulan her alanda, yabancı uzman ve teknisyenlerle desteklemiş aynı zamanda da yabancı ülkelere mimarlık ve mühendislik alanlarında eğitim görmek üzere öğrenci göndermiştir. Üstün Alsaç bu dönemdeki Batı'yı izleme eğiliminin bilinçli olmasını, bu dönemi önceki dönemlerden ayıran bir özellik **Alsaç (1973)** olarak nitelendirmektedir.

Yurda çağrılan yabancı mimarlar Ankara'nın başkentleşme sürecinde anıtsal boyutlu kamu yapıları inşa etme fırsatını bulmuş, İstanbul'da ise ilgili eğitim kurumlarında çalışmaya başlamış, böylece belirli bir anlayışta kuşakların yetişmesine önayak

olmuşlardır. 1930'lu ve izleyen yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi'nde yabancı uzman olarak Giulio Mongeri, Ernst Arnold Egli (1893–1974), Hans Poelzig, Martin Elsaesser, Bruno Taut (1880–1938), A. Vorhölzer, Gustav Oelsner, Wilhelm Schütte görev yapmışlardır **(Sözen, 1996).** 1928 yılında Yüksek Mühendis Okulu'na dönüştürülen Hendese-i Mülkiye Mektebi'nde ise Clemens Holzmeister (1886–1983) ve Paul Bonatz (1877–1956) dönemin genç mimarlarını yetiştirmişlerdir. Ankara'da gerçekleştirilen yeni devleti temsil etmeleri beklenen yapıların mimarı Holzmeister'ın, İstanbul'da yaptığı rivayeti olduğu binalar vardır ancak bunların varlığı kesin biçimde kanıtlanamamıştır. Bu nedenle burada Holzmeister'ın mimarî yapıtından bahsedilmeyecektir.

Behçet Ünsal mimarlık eğitim programını Alman eğitim programına paralel bir hale getirmeye çalışarak bu alanda gerçek bir devrim gerçekleştiren ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yüksek Mimarlık Bölümü'nün başına getirilen Egli için "akılcı fonksiyonel mimariyi öngörüyordu; stil taraflısı değildi, ama mahallî bir mimariyi öğütlüyordu; bunun için eski Türk mimarisinin ilmî bir şekilde araştırılmasını gerekli buluyordu. GSA millî mimari seminerini kurduran odur" **Ünsal (1973)** demektedir. Zira fonksiyonel uluslararası mimarlığın savunuculuğunu yapan Egli, modern mimarlığın uluslararası ilim ve tekniğe dayandığını, yapıyı çevresi ile birlikte düşünmek gerektiğini ilk öğütleyen mimarlardandır **(Aslanoğlu, 2001).** 1930 yılından 1936 yılına kadar Akademi'ye atanan Egli sayesinde, kuruma kısa sürede çağdaş gelişmelere açık bir eğitim düzeni hâkim olmuştur. Behçet Ünsal Akademi'de gerçekleştirilen öğrenci çalışmalarında "artık proje çalışmalarında plân esas olarak alınıyor, kitle ve fasadlar plândan çıkıyordu. Fonksiyonel bir yapı estetiği güdülüyordu" **Ünsal (1973)** şeklindeki sözleriyle durumu özetlemektedir. Egli'nin 1932–33 yıllarında İstanbul'da Bebek'te gerçekleştirdiği Ragıp Devres Villâsı (şekil A.67), mimarın işlevsel mimarî tasarım ilkelerinin vücut bulduğu örneklerden biridir. Aslanoğlu'nun İstanbul'un ilk modern villa örneklerinden biri şeklinde nitelediği yapı, yalın hatları, bir bordürle biten düz çatısı, balkonun ve çatı konsolunun metal boru kolonlarla taşınması, yatay şerit ve köşe pencereleri ile dönemin tipik özelliklerinin üstünde toplandığı, uluslararası mimarlık ilkelerinin tutarlı bir biçimde uygulandığı bir müstakil ev örneğidir **(Aslanoğlu, 2001).**

Orijinal bir modern Türk mimarisinin oluşmasını arzulayan Atatürk'ün düşünceleri evrensel uygarlık değerlerinin, ulusal kültür değerleriyle kaynaştırılması yönündeydi. Cumhuriyet'in onuncu yılında Türk mimarları kadrosu gelişmiş, 1927'de kurulan Türk Yüksek Mimarlar Derneği vasıtasıyla meslek kurumsallaşmış, 1931'de Mimar Dergisi'nin çıkmaya başlamasıyla ise meslek adamlarının seslerini duyurmalarına olanak sağlanmıştır.

> "Batı'daki Bauhaus öğretileri doğrultusunda gelişen fonksiyonalist mimarî anlayışı ülkemizde yabancı mimarların yanısıra 1930'lu yıllardan itibaren yerli mimarların da benimsedikleri ve uyguladıkları bir biçimlendirme aracı olmuştur. Mimarlar yeni konstrüksiyon metodları ve yeni malzemeleri kullanarak mimarlık sahasındaki sorunlara daha çabuk ve ucuz çözümler geliştirebiliyorlar, süsle, gösterişle uğraşmıyor, mimarlığı salt bir mekân sanatı, çıplak bir satıh düzenlemesi olarak görüyorlardı. Bundan böyle yapının fonksiyonuna uygun olarak biçimlenmesi, malzemenin namuslu kullanılması, mimarlığın bir mekân sanatı olarak düşünülmesi fikirleri öne sürülüyordu" **(Alsaç, 1973).**

Bu akım doğrultusunda kamu yapılarıyla konut yapıları üreten yerli mimarlar arasında Seyfi Arkan, Şevki Balmumcu, Abidin Mortaş, Zeki Sayâr, Rebii Gorbon'u ve Sedad Hakkı Eldem'i saymak mümkündür. Bu mimarlardan Seyfi Arkan'ın İstanbul'da gerçekleştirdiği Florya Cumhurbaşkanı Deniz Köşkü'nü (1935–1936) (şekil A.68- şekil A.69), Florya Yaverlik Dairesi (1935–1936), Florya Cumhurbaşkanı Umumî Kâtiplik Dairesi (1935–36), Florya İçişleri Bakanı Köşkü'nü (1936–1937), Ayaspaşa Üçler Apartmanı'nı (1933–34) (şekil A.70) saymak mümkündür. Georges Dèbes'in Fındıklı'daki 1935 tarihli Namık Kemal İlkokulu (Fındıklı 13. İlkokulu), Kemal Rebii Gorbon'un 1937 yılında Art déco stilinde tasarladığını ileri sürebileceğimiz Karaköy Yolcu Salonu bu örnekler paralelindedir.

Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitimci olarak çalışan Bruno Taut, mimarlıkta irrasyonel, sübjektif bir anlayışın öncülüğünü yaparken, daha sonraki yıllarda mimarlığı toplumsal ihtiyaçları yerine getirmeye yönelik bir sanat dalı olarak görecek ve döneminin gerçek aktüel şartlarına uygun, yeni rasyonel, yalın bir mimarî dil geliştirecektir **(Erkmen, 1998)**. Ne var ki Taut'a göre geleneksel Türk evi gerek tek başına, gerek de kentsel dokuyu oluşturma biçimiyle üzerinde durulması gereken önemli bir çalışma alanıydı ve ancak mimarlar kendilerini kübik mimarlık

modasından kurtardıkları ve iklimin önemini yeniden hatırladıkları zaman gündeme gelebilecekti **(Aslanoğlu, 2001).**

1930–1940 yılları arasında yerli mimar sayısı arttıkça batılı mimarlara karşı tepkiler de artmış, dışta güçlenen milliyetçilik akımı ve bizdeki milliyetçilik ilkesinin de etkisiyle bazı mimarlar arasında mahallî ve yerli olan bir mimarlık yaratılması isteği belirmiştir **(Aslanoğlu, 1984). '**İkinci Millî Mimarlık Akımı'nın oluşumunu hazırlayıcı etkileri olan bu gelişmeler uygulamada geleneksel Türk evini örnek alan birkaç yapı ile sınırlanmış, önemli boyutlara erişememiştir ancak, 1934 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde başlatılan Millî Mimarlık Seminerleri bu yılların geleneksel mimarlığın yaşatılması ve bölgesel kimlik arayışları yolunda önemli bir uğraşıdır **(Aslanoğlu, 1984).** Bu dönemde Cumhuriyet'in ulusçuluk ve halkçılık ilkeleri doğrultusunda geleneksel Türk Evi'nin araştırılması çalışmaları başlatılmıştır **(Sözen, 1984).**

Yıldırım Yavuz Cumhuriyet'in ilk onbeş yılında toplumun her katmanında ulusal bir bilinç yaratılmak istenildiğini belirtmektedir. Yavuz'a göre Ata'nın ulusçuluk anlayışı tehlikeli ırkçılık anlayışına değil, bilimsel bir uluşçuluk kavramına temellenmekteydi ve Türk Tarih ve Dil Kurumu'nun oluşturulması bu amacı gütmekteydi **(Yavuz, 1986).** Bazı batılı ülkelerin milliyetçi anlayışla tek mimarî tarza ulaşmaları gibi, bizde de istenen devletin konuya sahip çıkarak kendi öz kaynaklarımıza, kökümüze dönecek ve Türk ruhunu yansıtacak, millete has bir mimarlık yaratılmasıydı **(Aslanoğlu, 1984).**

> "Bu yıllarda mimarlıkta bölgeselciliğin ve ulusalcılığın yeniden gündeme gelmesinin nedenlerinden bir tanesi de II. Dünya Savaşı yüzünden çelik, cam, çimento gibi çağdaş yapı gereçlerinin dışalımı kesilmiş, yapım yönetmelikleri buna göre yeniden düzenlenmek durumunda kalmıştır. II. Dünya Savaşı sırasında Türkiye'nin tarafsız kalmasına karşın, dış baskılara göğüs gerebilmek için, içte birlik ve bütünlük sağlayacak bir dayanışma havasının yaratılması gerekmiş, bu da ulusalcı düşüncelerin öne çıkarılmasına neden olmuştur. Aynı dönemde ülkemize gelen ve ulusalcı yaklaşımları destekleyen, 1946–1955 yılları arasında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde öğretim görevliliğine atanan Paul Bonatz'ın da etkili olmuştur" **(Alsaç, 2007).**

1939–1950 yılları arasında Sedad Hakkı Eldem, Emin Onat ve Paul Bonatz'ın önderliğinde birçok mimar ve yapıtlarıyla kendisini ortaya koyan 'İkinci Millî

Mimarlık Akımı' dönemi 1939'da Sedad Hakkı Eldem'in Uluslararası New York Sergisi'nde bir hünkâr köşkünün modeli Türk Pavyonu'yla (şekil A.71) ilk gerçek ürününü vermiştir. Sözen 'İkinci Millî Mimarlık Akımı'nın Meşrutiyet Millî Mimarlık Akımı'ndan ayrıldığı en önemli noktanın akımın dayandığı özün Osmanlı Klâsik mimarlığı yerine, geleneksel Türk sivil mimarlığı olması **Sözen (1996)** üzerinde durmaktadır. İnci Aslanoğlu devletin de, millî olacak bir mimarlığı desteklediği **Aslanoğlu (1984)** görüşündedir. Akımın 'Birinci Millî Mimarlık Akımı'ndan üçüncü bir farkı ise konutların bulundukları çevreye ölçek ve görünüşleriyle aykırı düşmemesiydi. Akımın diğer özellikleri yapılarda yerli bölgesel malzeme ve işçiliği ile yerel yapım yöntemlerinin kullanılmasına özen gösterilmesi, Emin Onat ve Sedad Hakkı Eldem'in 1944'te gerçekleştirdikleri İstanbul Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi'nde (şekil A.72) ve Doğan Erginbaş, İ. Ulkular ve Ö. Günay'ın 1945 yılında projelendirdikleri TRT İstanbul Radyoevi (şekil A.73) örneklerinde görüldüğü gibi özellikle kamu yapıları, anıt v.b. yapılarda, monoton tekrarlar, yüksek kolon boyutları, taşın cephe kaplama malzemesi olması, girişlerin alınlıklı yapılmasıyla, bilinçli olarak bir anıtsallık ögesi aranması sayılabilir **(Asasoğlu, 1988).** Bu unsurlara ilâveten Sedad Hakkı Eldem'in Taşlık (Şark) Kahvesi (1948) (şekil A.74), yine Sedad Hakkı Eldem ile Emin Onat'ın İstanbul Adalet Sarayı'nda (1949) (şekil A.75) görüldüğü gibi çevreye uyum, iklim özelliklerinin gözetilmesi, işlevsellik, geleneksel yöresel Türk Evi'nin sofa, cumba, çıkma, saçak gibi oran ve düzenleri tasarımda yönlendirici olmuşlardır **(Asasoğlu, 1988).**

Afife Batur Şark Kahvesi'ni (1948–1950) yerli ve millî bir mimarlık düşüncesini somutlaştıran en tipik örnek şeklinde nitelendirmekte ve geleneksel divanhane şemasına referans veren Kahve'nin pencere düzenlemesi, boşluk /doluluk oranları, geniş saçakları ve yüksek istinat duvarları üzerinden taşan ve yanlama biçiminde diyagonal desteklere oturan çıkması ile ünlü Köprülü Yalısı'nı anımsattığını ileri sürmekte **Batur (2001),** Akurgal ise Eldem'in İstanbul'da Taşlık'taki Şark Kahvesi'nin eski Türk Evi'nin çağdaş mimarlık malzemesi ile yeniden doğuşu olduğu **Akurgal (1984)** düşüncesini taşımaktadır. Aynı dönemde geçmişten kopyacı bir tutumla yararlanma eğilimi Filiz Özer'in işaret ettiği gibi, Vasfi Egeli'nin projelendirdiği Şişli Camii (1945–1953) örneğinde de görülür. Ulusal mimarimizi tekrar canlandırma çabası içerisinde el alınmış olan bu camide betonarme gibi çağdaş

bir konstrüksiyonla geleneksel cami mimarisi aynen kopya edilmiştir **(Özer, F., 1982).**

> "II. Dünya Savaşı'nın bitiminde Türkiye, yeniden oluşturulan batı dünyasının uluslararası ekonomik düzeninin bir parçası haline gelecektir. Ekonomide devlete ağırlık tanıyan politikanın yerini özel girişime öncelik veren bir politika almış, 50'li yıllara liberal politika arayışları içinde girilmiştir. 50'li yıllar Türkiye'de yapı sektörünün hızla canlandığı, büyük ölçüde yapı malzemesinin dışalımının gerçekleştirildiği bir dönem oldu. Kredilerin yöneldiği yapı tipleri ve ithal edilen malzeme, doğal olarak, bağlı oldukları kullanım ve biçim kalıplarını ve giderek bunların gerisindeki düşünce kalıplarını ve ideolojiyi de birlikte getirdiler " **(Batur, 1984).**

Özer'in Türk mimarlığının dış yayınlarla ve dış etkilerle beslendikleri bir devre olma nedeniyle evrenselci, üniversalist sözleriyle nitelendirdiği 1950-1960'lı yıllar **Özer, B. (1964)** mimarlık tarihine 'İkinci Millî Mimarlık' düşüncesinin etkisinin azalarak, Türkiye'de Rasyonalizm ya da Fonksiyonalizm örneklerinin verildiği yıllar olarak geçmiştir. Türkiye'de uygulanan ve memlekete uyarlanan Rasyonalizm'in batıdaki anlamda teknik yeterliğe ve malzeme kaynağına sahip olunmamasına rağmen uygulanan bir Rasyonalizm olduğu savunulmaktadır. Dolayısıyla bu dönemde görülen Rasyonalizm tarihçilerin gözünde biçimsel aktarmalara yönelen bir eğilimdir. Aylâ Gülsen 1950–60 yılları arasında Uluslararası Üslûp'un ülkemizde rağbet görmesinin ana nedenini, akımın ülkemizin o yıllardaki imkân ve ihtiyaçlarına cevap verebilmesinde aranması gerektiği **Gülsen, A. (1990)**

üzerinde durmaktadır Özer 1952 yılında İstanbul Belediye Sarayı Proje Yarışması'nın Millî Mimari'ye ait formel anlayışının artık son bulduğunu ifade etmekte olduğunu **Özer, B. (1964),** Aylâ Gülsen ise daha 1949 yılında İstanbul Adliye Sarayı (şekil B.109) ile Rasyonalizm akımının ilk sinyallerinin verildiğini **Gülsen, A. (1990)** iddia etmektedir. 1950'li yılların başından itibaren özellikle de 1960 yılına gelinceye kadar söz konusu akımın öncülerinden Le Corbusier ile Mies van der Rohe'nin fikirleri doğrultusunda pek çok yapı gerçekleştirilmiştir **(Gülsen, A., 1990).** Bu dönemde İstanbul'da gerçekleştirilen yapılar arasında Skidmore, Owings & Merrill ve Sedad Hakkı Eldem'in Hilton Oteli (1952) (şekil A.76), Nevzat Erol'un İstanbul Büyükşehir Belediye Sarayı (1953) (şekil A.77), Turgut Cansever ve Adurrahman Hancı'nın Büyükada Anadolu Kulübü (1953–57) (şekil A.78),

Samim Oktay ve Saim Arısan'ın Esnaf Hastanesi Projesi (1954), Halûk Baysal ve Melih Birsel'in Boğaz'da yeralan apartman binaları (1955) ve bir villâları (1958), Emlâk Kredi Bankası Fen Heyeti'nin Türkiye Emlâk Kredi Bankası Apartmanları (1957), Muhlis Türkmen'in Türkiye Millî Sanayi Sergisi (1958) sayılabilir.

Akımın genel özelliklerini anlamak açısından Sedad Hakkı Eldem'in Hilton Oteli'yle ilgili görüşleri açıklayıcıdır: "Hilton Oteli'nde saçak ve çatı yeniden kalkmış oldu. Beyaz beton yüzeyler ve ince levha kaplamalar yaygın bir halde mimarimize girdi. Alüminyum doğrama, büyük cam yüzeyler, asma akustik tavanlar, o tarihlerde daha Avrupa'da bile pek fazla bilinmeyen daha birçok yenilikler uluslararası çapta klâsik ve karaktersiz bir kılık içinde mimarimize hâkim olurken, bina siluetleri de birer kutuya, çekmeceye veya radyoya benzemeye başladı" **(Gülsen, A.'dan Eldem, S. H., 1974).**

> "Yukarda sayılan pek çok örnekteki temel karakteristikler dik açının emrettiği saf dikdörtgen rasyonel tümdengelimci, çoğu zaman total mekân anlayışında tasarlanmış plânların üçüncü boyutta "Mies usulü" dikdörtgen prizmalardan oluşan kütlelere dönüşmesi, Le Corbusier'nin etkisi altında kalınarak projelendirilen bazı yapıların pilotiler üzerine kaldırılması ve böylece zemin katta belirli bir şeffaflık elde edilmesi, yine Le Corbusier'nin bir devamcısı olarak çatıda irrasyonel eğrisel kabukların yeralması, betonarme iskelet sistemin, cam ve çeliğin kullanılması, cephelerin aynı modülün tekrarı vasıtasıyla geniş yatay pencere bantları kullanılarak biçimlenmesi ve beyaz, siyah, gri gibi renksiz renklerin seçilmesidir. Anadolu Kulübü veya Hilton Oteli örneğinde ilkinde güneş kırıcı kafesler, ikincisinde ise giriş saçağı unsuru yöresel bazı eklemeler şeklinde ortaya çıkmaktadır. Bir diğer özellik konut mimarisinde genellikle Le Corbusier'nin, idare ya da otel gibi uluslararası fonksiyonlara sahip yapılarda ise Mies mimarisinin etkili olduğudur" **(Gülsen, A., 1990).**

Öte yandan Uğur Tanyeli 1950'lerin getirdiği en önemli değişikliğin, tasarım talebi hatta arzı alanına özel sektörün girişi olduğunu ve bu doğrultuda örneğin Türkiye'nin ilk ticarî büro binalarının bu dönemde inşa edilmeye başlandığına **Tanyeli (1998)** işaret etmektedir. Tanyeli'ye göre 1950'lerle birlikte Türkiye'de özel mimarlık büroları görülmeye başlanmıştır; AHE, Birleşmiş Mimarlar, Baysal-Birsel ile hepsinden önemlisi Tekeli ve Sisa ortaklığının 1950'lerin başında kuruluşu rastlantısal değildir **(Tanyeli, 1998).**

Bu dönemde her biri kendi içinde bir küçük kent oluşturan çok sayıda kampüs yapılmıştır. Ayrıca yeni plânlı mahallelerin yaratılmasıyla çözümlenmeye çalışılan 1950 sonrasının hızla kentleşmesi, bu yılların ilk önemli kentsel ölçekte konut alanı olan ve Kemal Ahmet Arû ve Rebii Gorbon'un gerçekleştirdikleri 1. Levent Toplu Konutları (1951) (şekil A.79) ve 4. Levent Toplu Konutları'dır (1956) (şekil A.80) **(Sözen, 1996).** 1958 yılında da Ataköy yerleşmeleri plânlanmıştır.

1960 sonrası dönem, gerek düşünsel atmosfer, gerekse tasarımsal açıdan 1960–80 aralığı ile 1980 sonrası dönemi olmak üzere iki ayrı dönem olarak değerlendirilmelidir. 1960'lı yıllar, Türkiye'de ülkenin toplumsal ve siyasî yaşamında derin izler bırakacak olan 27 Mayıs askerî müdahalesi ile açılmıştır **(Karasözen, 2003).** Bu dönemde politik ve entelektüel liberalizm, çoğulcu bir demokrasiyi filizlendirirken, ülkenin kültürel yaşamında sosyal gerçekçiliğin egemen eğilim olduğu bir 'sola açılma' başlamıştır **(Batur, 1984).** O güne kadar 'estetik' içeriği toplumsal içeriğinden çok daha ağır basan mimarlık ürünü, artık diğer boyutlarıyla da tartışılır olacaktır. Bu düşünsel çerçeve içinde bir yandan konut sorunu ana ilgi alanını oluşturur duruma gelmiş, öte yadan bize özgü bir mimarlığın biçimsel araştırmaları belirmeye başlamıştır **(Sözen, 1996).**

Genişleyen iletişim yelpazesi, dünyadaki gelişmelerin daha geniş ve yakından izleyebilmesini sağlamış, artık yalnız akımlar, üslûplar ve biçimler değil, onların gerisindeki düşünce ve yaklaşımlar da aranır olmuştur. Başından beri ortak ideolojik yönelimleri olan mimarların, artık birbiriyle çelişen yönelimleri ortaya çıkmıştır **(Batur, 1984).** 1960'lı yıllar, demokratik ve çoğulcu topluma geçiş ile birlikte plânlı ekonomik politikaların uygulamaya konduğu ve hızlı sanayileşmeye geçilen yıllardır. Tüm bunların, mimarlık ortamına doğrudan etkileri olmuştur **(Karasözen, 2003).**

> "Sanayileşme, Türkiye'nin yapı programına mimarlık için sanayi yapıları ve sanayi için hizmet yapıları alanlarını açmıştır. Bu dönemde mimarlık etkinliğinde ağırlık kazanan diğer alanlar ise sırasıyla, yönetim yapıları, sosyal nitelikli kamu yapıları, eğitim ve kültür yapıları, turizm yapıları, dinsel yapılar, restorasyon uygulamaları ve konutlar olmuştur. Aynı dönemde özel sektörün, kamu kesiminin yanı sıra mimarî etkinlik alanı içine girmesi, onu yapı yatırımlarında ve tasarım eğilimlerini yönlendirmede daha aktif, giderek belirleyici kılmıştır. Bu dönemde gecekondu yapımı dengeleri değiştiren, kentsel çevreyi denetlenemez kılan bir olgu olarak hâkimdir. Aynı dönemde konut talebini orta sınıflar düzeyinde örgütleyen 'yapsatçılık', kentsel alan içinde

> yüksek yoğunluklu apartman mahallelerinin oluşumunu başlatmıştır. 1960'lı yıllar, çağdaş mimarlıkta önemli değişmelerin olduğu bir dönemi tarihlendirmekte, Modern Mimari'nin tek başına egemenliğini sona erdiren farklı eğilimler batı mimarlığının gündemine girmeye başlamıştır. 60'ların liberal ortamı, uluslararası mimarlık çevrelerindeki bu gelişmelerin ve çoğulculuğun Türkiye'ye hemen yansımasını sağlamıştır" **(Batur, 1984).**

1950'li yılların sonlarında Türkiye'de Uluslararası Rasyonalizm hâlâ geçerli olduğu halde, irrasyonel davranışların da önem kazanmaya başladığına tanık olunmaktadır **(Kortan, 1973).** Atilla Yücel, 1960–1980 yılları arası Türkiye genelinde mimarî uygulamalarda gözlemlenen gelişimleri çoğulculuk **Yücel (2004)** şeklinde nitelemiştir. Türkiye'nin içinde bulunduğu toplumsal bağlamı da inceleyen Yücel, bu dönemdeki davranışları Uluslararası Üslûp, dik açıdan sapma, prizmanın parçalanması-küçük ve çok parçalı yaklaşım, Yeni Anıtsallık ve Sembolizm, tarihî bir esas arayışı (Yeni Bölgeselcilik) şeklinde değerlendirmektedir. Aynı dönemde mimarimizde Organımsı yaklaşımlarla Avrupa'daki uygulamalarla eşzamanlı olarak deneyimlenen Brütalizm (New Brutalism) de mevcuttur. 1960–1980 yıllarını Kortan Türk mimarlarının Modern Mimarlık söylemi içinde, kendi sübjektif yargılarını da kullanarak farklı ve daha zengin mimarî arayışlar içinde bulundukları olumlu bir dönem **Kortan (1999)** olarak nitelemektedir.

Yücel ve Enis Kortan, İstanbul'da Halûk Baysal ve Melih Birsel'in gerçekleştirdikleri Hukukçular Sitesi (1960–66) (şekil A.81) yapılarını Uluslararası Üslûp'un devamı şeklinde görmektedir. Araştırmacılara göre yapının mimarları, Le Corbusier'nin Marsilya'da başlattığı *Unité d'Habitation* kavramını iç sokak, teras-bahçe ve piloti gibi morfolojik elemanlar aracılığıyla gündeme getirmişlerdir. Kentin morfolojik yapısına tamamen yeni tipoloji getirmesi açısından önemi vurgulanan konut kompleksinin oldukça bağımsız bir şekilde yükselmesi, bu yönüyle de eski sokak-koridor (rue-corridor) sistemini kırarak, ada üzerine oturan yapı tipolojisinden çubuk şekline geçişi (de l'îlot à la barre) gerçekleştirdiği **Yücel (2007)** iddia edilmiştir. Kortan, Avrupa'da 1947–1952 de ortaya konan bir yapının benzer nicelik ve nitelikleriyle onbeş yıl kadar sonra ülkemizde gerçekleşebileceğine tanık olunduğunun **Kortan (1974)** altını çizmiştir. Ayrıca Le Corbusier'nin 1950'lerin başında ortaya attığı toplu konut bloğu kavramında değişik fonksiyonlar yanında farklı konut tipleri de tek bir prizmatik kütle içine yerleştirilmekte, içerdeki bu

farlılık ise cephe düzeni yardımıyla dışarıdan algılanabilmektedir **(Gülsen, A., 1990).** Yine Gülsen'e göre üç değişik tipten oluşan 66 dairelik konut bloğu aynı anlayışla ele alınmıştır. Bu dönemde Uluslararası Rasyonalizm Üslûp'unda gerçekleştirilen yapılar arasında Orhan Şahinler'in Ticaret Odası (1963–71) (şekil A.82) gösterilebilir.

Özer'in mevcut rasyonel tutumun karşısında Prof. R. Gutbrod'un misafir hoca olarak İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi'ne getirilmesiyle resmen onaylanacak Turistik Otel yarışmasında birinciliği kazanan proje hareketli, dik açıdan uzaklaşan bir tutumun ifadesi **Özer, B. (1964)** şeklinde değerlendirdiği Taksim Oteli'ni (bir dönem Sheraton Oteli, şimdi Ceylan Intercontinental) (şekil A. 83) bazı eleştirmen ve mimarlık tarihçileri, Türkiye'deki mimarlığa 'organik' kavramları getiren ilk örnek **Yücel (2007); Tanyeli (1998)** şeklinde görmektedirler. Proje 'Rasyonel-Geometrik'tir; ancak bu kez 'dik açılı' bir ızgaraya oturtulmayıp, eşkenar üçgenler ve onlardan türeyen altıgenlerden oluşan geometrik düzene sahiptir **(Kortan, 1999).** Kemal Arû, Mehmet Ali Handan, Hande Suher, Altay Erol, Yalçın Emiroğlu'ndan oluşan AHE Grubu'nun 1959 yılında gerçekleştirdikleri yapı Kortan'ın deyimiyle, irrasyonel nitelikler barındıran yapıda, 'açısal plastisite' ilkesi vardır ancak plânimetride çokgenin kullanılması organik mimarî nitelemesi için yeterli sebep oluşturmaz çünkü "bütün yapıta hâkim kılınan modül seçiminin mantıkî gerekçelerini bilimsel bir yöntemle açıklamak gerekmektedir" **(Kortan, 1974)**. Bu eğilim, Türkiye'de fazla yaygınlaşmamış ama mimarlığın Uluslararası Üslûb'un koşullandırmalarından kurtulmasını sağlamıştır **(Batur, 1984).**

Ruşen Dora ve Ünal Demiraslanın 1964 yılında New York Dünya Fuarı için yaptıkları Türkiye Pavyonu'nu Hans Scharoun'un anladığı şekildeki bir 'organımsı mimarî' akımının içinde gören ve yurdumuzda bir hayli izleyicisi olduğunu ifade eden Özer'in aksine **Özer, B., (1964)** Yücel, Alman Organhaft kavramı yaklaşımının az sayıda takipçisi olduğunu iddia etmekte, en başlıca örnek olarak da Somer Ural ve Oktay Gürün tarafından 1960'ların sonlarında tasarlanan ve hâlâ inşaat halinde olan İstanbul Kongre Sarayı'nı vermektedir. Yücel "organımsı mimarinin" fazlaca uygulanan bir stil olmamasını, Organhaft felsefe eksikliğine ve bu tasarımın gerektirdiği yapı sanatının yüksek performansı ve gelişmişlik düzeyine **Yücel (2007)** bağlamaktadır. Aynı Pavyonu Kortan irrasyonel ekolleşme şeklinde

yorumlamaktadır ve dünyada oluşan üslûp ve ekol bolluğunun izindeki davranışları manyerizm olarak değerlendirip bu tutumu onaylamamaktadır **(Kortan, 1974).**

Yücel'in genel kavramlar açısından Aalto'nun Woelfsburg Kültür Merkezi'ne yakınlık gösterdiğini vurguladığı İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi (1964–1981) **Yücel, (2007)**, İstanbul Üniversitesi'nin açmış olduğu bir yarışma sonucunda, Sevinç ve Şandor Hadi ile Hüseyin Başçetinçelik'in kazandıkları projenin kısmen uygulanmış halidir (şekil A.84). Beyazıt'ta Ordu Caddesi üzerinde, Sedat Hakkı Eldem'in İstanbul Edebiyat ve Fen Fakülteleri binası (1942–43) ile Beyazıt Hamamı sırasındaki kütüphaneyi Hasanpaşa Medresesi, Beyazıt Hamamı (şimdiki Yazma Eserler Müzesi) ve Beyazıt Medresesi olmak üzere üç taraftan tarihî binalar çevrelemektedir. 17.579 m2'ye yayılan yapının müellifleri, projenin şekillenmesinde esas alınan unsurları ortada bir avlu yapma gereği, Beyazıt Hamamı'nın Yazma Eserler Müzesi olarak restore edilip arada bağ kurulması, cephe yüksekliği olarak kütüphanenin masif kısmının Beyazıt Hamamı'nın masif kitle yüksekliği olan 62.10 kotunda bitirilmesi, tarihî bir binayla beraber yaşayacak olan kütüphanenin çevreye uyumu için hamamın pencere akslarının betonarmenin aks modülüne uyarlanması faktörlerini **Hadi S. ve Ş. (1972)** saymaktadırlar. Topografya gereği şehir içinde, tesviye eğrilerine paralel olarak yerleşmiş bulunan şehir dokusuyla Kıble'ye yönelmiş olan dinî yapılar arasında bir aks çatışması mevcuttur. Bu çatışmayı önlemek için yapının müellifleri Beyazıt Medresesi'yle Askerî Tıbbiye arasında yapıyı dik açı teşkil edecek şekilde döndürmektense, bu köşeye tarafsızlık ifadesi konferans ve seminer salonları yerleştirmişlerdir (ne var ki avluda Elektrik İdaresi'ne ait trafo tesislerinin kaldırılamaması sonucunda ne yazık ki kompleksin kuzeyine rastgelen yapılar grubu inşa edilememiştir). Avlu etrafında şekillenen binanın kütüphane bölümü Ordu Caddesi üzerindedir. Yapının inşa edilememiş olan kuzey bölümünde sergi mekânları, konferans salonları, fuaye ve idarenin girişi bulunmaktadır. Yapının ana girişi Beyazıt Cami yönünden doğudan yapılır. Kütüphanenin okuma bölümleri kendi içlerinde okuma boşlukları etrafında kurgulanmıştır. Esas giriş kotunu (57.75 m) zemin katı olarak kabul edersek, avlunun güneyinde şekillenen kütüphanenin okuma salonları kapıları kapanarak birbirlerinden soyutlanan salonlar olmayıp, aynı düşey eksen üzerinde yeralan servis grupları etrafında muhtelif kotlarda, aynı çatı altında, belirli bir noktadan binanın diğer yerlerinin kolayca algılanabildiği kesintisiz iç mekânlar halinde düzenlenmiştir.

Yapı bu yönü itibariyle, üçüncü boyutta Turgut Cansever'in Ankara'daki Türk Tarih Kurumu'nun mekân kurgusunu anımsatmaktadır. Mimarlar tatbikat projeleri hazırlanırken, büyük camilerimizin iç mekânlarından esinlenerek okuma salonlarının geniş galerilerle zenginleştirilip dış mekânla kurulan ilişkinin ölçülü pencerelerle gerçekleştirildiğini **Hadi, S ve Ş. (1986)** belirtmişlerdir.

Yücel, Bülent Özer'in Benedikt Huber'den alıntı yaparak 'basamaklı additif sistem'i (das Additive durch Staffeln) 'basit geometrik kütlelerin, küçük ve çok parçalı (klein und vielteilig) bir düzen meydana getirecek şekilde kompoze edilmesi' olarak açıkladığını ve Özer'in bu eğilimi bir yandan rasyonalist kalırken diğer yandan da serbest biçimlere izin vermektedir şeklinde nitelendirdiğini **Yücel (2007)** belirtmektedir. Yücel bu eğilimin, 1960'larda batıdaki tasarımların birçoğunda ortak olarak görüldüğünü **Yücel (2007)** ifade etmektedir. Yücel'e göre on yıllık bir dönem boyunca bu anlamda çok sayıda yapı üretilmiş ve aynı tutum bundan başka gelişmelere de etken olmuştur. Erken dönem örnekler arasında, Doğan Tekeli-Sami Sisa-Metin Hepgüler Grubu'nun yangın geçirmiş tarihsel bir doku içinde yarışma yöntemi ile elde edilen ve inşa edilen İstanbul'daki Manifaturacılar Çarşısı (1959) bulunmaktadır (şekil A.85-şekil A.88). Günümüzde Manifaturacılar Çarşısı'nın yıkılıp yerine Belediye meclisleri ve koruma kurulu tarafından iki yıl önce onaylanan 'Tarihî Yarımada Koruma Amaçlı Nâzım Uygulama Plânı ve Projesi' kapsamında Kiptaş tarafından Osmanlı mimarisi tarzında elli adet ahşap görünümlü villa yapılması öngörülmektedir. Yücel çarşıyı oluşturan yapıların çevreleriyle doğru ölçekte tutulmalarını bir programın önceliği olduğunu ve uygun çözümün eklemlenmiş küçük bloklar şeması olduğunu düşünüldüğünü **Yücel (2007)** ileri sürmektedir. Mimarlar, alışveriş kompleksinde bir konut alanı düzeni oluşturmaya çalışmışlardır. Küçük bloklar açık mekânların, meydanların ve aksların çevresinde düzenlenmiş ve düşey dolaşım sistemi dükkân gruplarını içeren farklı seviyelerdeki platformlarla bütünleştirilmiştir. Bu bloklar kademeli, katmanlı yeralış biçimleriyle, kentsel topografyayı dikkate alarak, tepelere yerleştirilen anıt camilerle 'kentsel morfoloji' arasındaki ilişkileri sorgulayan, onları dikkate alan bir mimarlık düşüncesini sergilemektedir **(Gümüş, 2007).** Farklı seviyelerin düz çatıları döşemelerin oluşturduğu basit çizgilerin yataylığını vurgulamakta ve gölge amaçlı kullanılan kırmızı kafesler kompleksin parçalı küçük ölçeğini tamamlayarak, onu

çevresindeki tarihî Süleymaniye Bölgesi'nin eski ahşap evleriyle bütünleştirmektedir **(Yücel, 2007).**

1965 ve 1970 yılları arasında aynı temel şema üzerine kurulu birçok tasarım hızla artmıştır. Bu yapıların tümünde hacimlerin serbest eklemlenişi ile eski Uluslararası Üslûp'un geleneksel yüzey yorumu arasında bir ikililik vardır. Bu üslûba belirli bir tutarlılık kazandıran bir başka etki de Yeni Brutalizm akımıdır **(Yücel, 2007).** İlham kaynağı ne olursa olsun, biçimlerin oluşumunda brütalist özellikler açıktır. İşlenmemiş malzemelerin kullanımı, teknik aygıtların olduğu kadar işlevsel mekân ve elemanların da hacimsel olarak vurgulanması ve daha önceden düşünülmüş biçimsel çözümlerin reddedilmesi bunlardan en fark edilir olanlarıdır. Eklemlenmiş küçük bloklar şemasının brütalist yeniden yorumuyla kütle kavramı, Türkiye mimarlığına yeniden gelmiştir. Mehmet Konuralp'ın İstanbul Göztepe'deki küçük apartman bloğunda (1974) işlenmemiş çimento yüzeylerinin kullanımı hacimsel ifadeyi vurgulamış ve temel bir estetik eleman haline gelmiştir **(Yücel, 2007).**

Parçaların aşırı eklenmesi de başka bir ifade sistemi oluşturmaktadır. Buna en iyi örnek öncelikle İstanbul Reklâm Sitesi'dir (1966–1969) (şekil A.89). Ömer Gülsen'in brütalist örnekler kapsamında değerlendirdiği İstanbul Reklâm Sitesi mevcut bir türbe etrafında kurgulanmıştır. Gülsen'e göre tasarımı etkileyen verilerden biri de arsanın şeklidir. Kısmî asal fonksiyonlardan tümevarım yönteminin benimsendiği tasarımda tarihî dokuyu zedelemeyen, aksine onunla ilişki kuran insancıl ölçülerde bir kütle kompozisyonu elde edilmiştir **(Gülsen, Ö., 1990)**. Gülsen yapıyı öz bakımından manyerist Brütalizm kapsamında değerlendirdiği Paul Rudolph'un Yale Üniversitesi Mimarlık ve Sanat Okulu'na benzerlik gösterdiği halde iç-dış birliğindeki tutarlılık yanında, taşıyıcı sisteminde doğru ve açık bir biçimde daha da başarılı olduğunu **Gülsen, Ö. (1990)** idda etmektedir. Geleneksel mimarimizdeki cumbanın yeniden değerlendirilmesi, en üstteki müdürlük katının geri çekilerek kütlesel etkinin güçlendirilmesi tarihçiyi, uluslararası bir kavramın geleneksel mimarimizle birleştirilerek yeni bir senteze kavuştuğu savına ulaştırmaktadır.

Metin Sözen aynı binayı uluslararası özellikleri daha ağır basan bir brütalist biçimlenmeye örnek olarak **Sözen (1996)** vermiştir. Aynı bina için Şandor ve Sevinç Hadi'nin geliştirdikleri öneride yapının Mahmut Nedim Paşa Türbesi'nin etrafını

saran cephesinin türbe yapısıyla kontrast teşkil etmek ve camın tarafsızlığı içinde türbeyi belirleyerek 'tarihî ve modern olanı'n vurgulanması **Hadi, S ve Ş. (1986)** amaçlanmıştır. Ömer Gülsen'in yurdumuzdaki Brütalizm'i yurt dışındaki Brütalizm'e göre değerlendirdiği doktora tezinde, İstanbul'da üzerinde durulan diğer örnekler arasında Ertur Yener'in Anadolu Kulübü (1961–1963), Muzaffer Sudalı'nın Baltalimanı'nda gerçekleştirdiği ev projesi (1965), Metin Hepgüler'in Ankara'daki Stad Oteli'nin bir ikizi olarak nitelenen İstanbul Ordu Oteli (1967), Muammer Bakır ve Mehmet Göze'nin konut bloğu (1984), Doğan Tekeli ve Sami Sisa'nın Esentepe Zincirlikuyu arasında bulunan büro binası (1989) sayılmaktadır. Enis Kortan'ın 'bölgesel mimarlık denemeleri' başlığı altında **Kortan (1974)** değerlendirdiği Tuzla'da kendi tasarladığı evi (1960–62) Gülsen yine brütalist **Gülsen, Ö. (1990)** olarak değerlendirmektedir. Çoğu araştırmacıya göre Brütalizm'in Türkiye'de hızla yayılmasının nedenleri arasında, Brütalizm'de malzemenin doğal doku ve rengiyle bırakılması ve yapının içinde yeralan işlevlerin kendilerini yansıtabilme özelliklerinin, geleneksel konut mimarlığında sıkça rastlanan bir tutum olmasındandır. Diğer yandan üslûp geri bir yapım teknolojisiyle çalışılan Türkiye'ye, gelişmiş tekniklere gereksinme duyulan rasyonalist-pürist tutumdan çok daha uygun olarak görülmektedir **(Sözen, 1996).** Gülsen, Brütalizm'in 1954'de İngiltere'de ilk defa ortaya çıkışından 6–7 yıl gibi kısa bir süre sonra ülkemize gelip benimsenmesini, Brütalizm'in gelişmiş ülkelerde belirmesiyle, Türkiye'de uygulanmasının neredeyse eş zamanlı olduğuna işaret etmiş, 1960-70'li yılları arasında etkili olan eğilimin daha sonra hız kaybettiğini **Gülsen, Ö. (1990)** bildirmiştir.

Yücel, mimarlığımızda sembolizm ve anıtsallığın belirdiğini ve bu tekilliğin çoğunlukla sembolik göndermeler içeren bir anıtsallık ürettiğini ileri sürmüş ve bu uygulamaların çoğunun ulusal ekonominin ve yapı endüstrisinin ancak çok gelişmiş aşamalarında ortaya çıkabildilerini vurgulamıştır. Bu tutuma verdiği örnekler İstanbul'da K. Tecimen ve A. K. Taner'in Odakule Binası (1970–75) (şekil A. 90) ve Devlet Karayolları (1980) (şekil A.91) yapılarıdır **(Yücel, 2007).** Sedat Hakkı Eldem'in İstanbul-Fındıklı'daki Akbank (1968) (şekil A92) yapısı, araştırmacıya göre küçük ölçekte büro yapısının anıtsallık kazanmasına örnektir **(Yücel, 2007).** Bu yapı rasyonalist anlayışın iklim ve yapım koşullarına bağlı olarak cam perde duvarın kaybolmasıyla Türkiye'ye uygun bir biçimlenmeye yönelen yapılardan biridir.

Aydan Balamir, 1971 ve 1980 yıllarında askerî yönetimler ve ara rejim hükümetleri sırasında devletin giderek genişlemesi sonucunda muazzam büyüklüklerde resmî binaların ortaya çıkarak bir tür 'teknokratik Modernizm'in ortaya çıktığından ve bu kamu yapılarının tapınak anıtsallığında inşa edildiklerinden **Balamir (2003)** bahsetmektedir. Balamir'e göre neoklâsikleşen kütleler baskıcı karakterlere bürünmüş, pencereler küçülüp tek modüle inmiş, zemin kat geçirgenlikleri yok olmuştur.

Yücel, parçalanmış küçük bloklar ve büyük ölçekte bütünlük olarak adlandırdığı iki karşıt eğilim arasında tarihî bir esas arayışı şeklinde nitelendirdiği bir tutumdan sözetmektedir: Büyük kütlelere izin verilmeyen küçük kentsel parsellerde eklemlenme, değişken plân tipolojileri aracılığıyla cephede veya mekânsal düzende, ya da her ikisinde de gerçekleştirilmiştir. Daha geniş hacimsel serbestliğin mümkün olamadığı yerlerde ise çeşitlilik, anlamsal referansların zenginliğinde aranmıştır **(Yücel, 2007).** Yücel bu tutuma örnek olarak Tekeli ve Sisa'nın Pamukbank ve Hisarbankı'nı, Mühteşem Giray ve Nezih Eldem'in Karaköy'deki Ziraat Bankası ek binasını ve Arolatlar'ın Osmanbey'deki Yapı Kredi Bankası'nı örnek vermiştir.

1970'li yıllardan itibaren tarih kavramı kuramsal mimarlık tartışmalarının üzerinde ve çevresinde gezindiği sabit bir eksen halini almıştır. Dünyanın diğer yerlerinde olduğu gibi Türkiye'de de 1960'ların ilk yıllarına kadar mimarlıkta belirli bir 'geçmişçilik' (passéisme) hissedilmiştir **(Yücel, 2007)**. Bu konuda Yücel'e göre Yeni Bölgeselcilik bu gelişmelerle çağdaştır ve Cansever'in Karatepe Açık Hava Müzesi (1957–61) bunun ilk örneklerindendir. Hassan Fathy'nin Modernizm karşıtı ve özgün Rejyonalizmi'ne hiçbir zaman ulaşmayan Türkiye'deki Yeni Rejyonalizm Akımı'nı Sözen, geleneksel mimarlık değerlerinin yeniden yorumlanması **Sözen (1996)** şeklinde değerlendirmektedir. Yücel bu tutumda tarih, gelenek ve kültürel kimlik kavramlarının yeniden önem kazandığı üzerinde durmakta, bu çerçevede Ertur Yener'in Büyükada'da Anadolu Kulübü, Dans ve Restoran Pavyonu (1961–63) ve yine Cansever'in Çifte Havuzlar'daki apartman blokları, Terakki Vakfı Okulu'nu da Yeni Bölgeselcilik örnekleri arasında **Yücel (2007)** saymaktadır. Filiz Özer ise Ertur Yener'in Büyükada'da Anadolu Kulübü, Dans ve Restoran Pavyonu çağdaş bir anlayışla geleneksel Türk Mimarisi'ndeki T plânından yararlanmış bir yapı olduğu düşüncesindedir. Pavyon yapısının duvarlarının tavana kadar yükselen pencereler

tarafından yırtılmasından dolayı, Amucazâde Hüseyin Paşa yapısındaki dış mekânla iç mekân arasındaki aynı zamanlılık burada da söz konusudur **(Özer, F., 1982).** Aynı tutuma iki örnek Cansever ve Eldem'in sırasıyla Ankara'daki Türk Tarih Kurumu ve İstanbul'daki Sosyal Sigortalar Kurumu Cibali Dispanseri'dir (1963–1972) (şekil A.93). Yücel'e göre İstanbul'un tarihî Zeyrek bölgesinde bulunan Sosyal Sigortalar Kompleksi'nde göndermeler daha doğrudan ve daha az alışageldiktir. Burada Eldem, Filiz Özer'in de belirttiği gibi mevcut tarihî Zeyrek Mahallesi'nin bir uzantısını önermekte, yapı kompleksi sokaklar, ara geçitler ve meydanlar gibi dar açık mekânların çevresinde eklemlenmiş küçük bloklardan oluşan kentsel konut topluluğunun temel örüntüsünü aynen yeniden üretmektedir **(Yücel, 2007).** Başlangıçta dispanserden başka çeşitli çarşı, banka şubesi, büro kuruluşları içine alması düşünülen bu kompleksin fonksiyonu sonradan yalnız dispanser ve sigorta servisleri olarak değiştirilmiştir **(Arkitekt, 1971'den Özer, F., 1982).** Yapının kütlelerinin plânda fark edildiği gibi additif bir kompozisyon anlayışı içerisinde, üstelik kesitte de görüldüğü üzere birbirlerinden farklı irtifalarda yan yana getirilmiş olmaları çağdaş mimarinin alışılagelen yeknesaklığına son vermektedir. Yapının geri plânında görülen geleneksel mimariye özgü insanî ritmin burada geçerli hale getirilmesi, insanı reddeden kütlesel plânlamanın monotonluğunu ortadan kaldıran bir davranıştır ve bu davranışın sonucunda ise, yapılar arasında, çevredeki tarımsal düzen mimarisinin de genel karakterini meydan getiren, son derece canlı ve sürprizli yaşantıların ortaya çıkması sağlanmış olmaktaydı **(Özer, F., 1982).**

Sözen'e göre gelenekselin yeniden değerlendirilmesi açısından en önemli kişilerden biri, belki de birincisi, Sedad Hakkı Eldem'dir. 1960 sonrasında, ayrıntı ve motiflerde geçmişle ilişkisini tümüyle koparan Sedad Hakkı Eldem, daha arınmış ve gelenekselin özüne inen bir tutum geliştirmeye yönelmiştir. Emirgan'da Uşaklıgil Evi'nde (1963), Vaniköy'de Kıraç Yalısı'nda (1965), Yeniköy'de bitişik düzen yalıda (1966–1970) tasarımcı eski Türk konut mimarlığını yeniden yorumlamıştır **(Sözen, 1996)** (şekil A.94). Kortan bu eserlerinde Eldem'in geleneksel Türk mimarlığının değerlerini Modern Mimarlık sözlüğü ile çok başarılı olarak yorumladığını ileri sürmektedir. Sedad Hakkı Eldem'in Yeniköy'deki Yalısı için Kortan, her türlü süslemeden arınmış, strüktürel ve konstrüktif elemanların tanımladığı 'bütün', ölçek, oranlar yönünden başarılı olmuş ve geleneksel bir eleman olan 'çıkma' tüm ifadede yapının çevreyle bütünleşmesinde yardımcı olmuştur

Kortan (1974) demiştir. Enis Kortan'ın 'ön cephedeki düşey taşıyıcı elemanların kararsız durumu bir tereddüt, bir soru işareti getirmektedir' yönündeki gözlemleri yalıda ufak ölçekte de olsa Michael Graves'in ilk dönemlerinde gerçekleştirdiği Benaceraf Evi'nde görülen manyeranın, daha aklı başında bir versiyonu şeklinde değerlendirilebilir.

> Yücel Türk tasarımcıların 1960–1980 yıllarında mevcut tarihî/bölgesel alternatiflere olumlu cevap verebilmek için dört farklı mimarî yönelim izlediklerini ileri sürmüştür. "Bunlardan ilk eğilim, biçimsel elemanları oldukları gibi kabul etmek, ikinci eğilim Eldem'in geleneksel biçimin rasyonel arkitektonik yorumuna ilişkin tutumu, üçüncü eğilim Cansever'in derinlemesine felsefî yorumu, sorgulama ve çözümlemeleri ve dördüncü eğilim ise bağlamla ilişkili veya rastgele seçilmiş referanslardan hareketle elde ettiği elemanları kalıcı bir takım biçimsel oluşum dizileri içinde kullanan Behruz Çinici'nin serbest biçimsel yorumlarıdır. Cansever yapılarında yanlızca soyut biçim ele alınmaz, aynı zamanda mekân ve onun varoluşsal anlamları da tartışılır. Sonuçta ortaya çıkan biçimsel oluşum özgün olduğundan, bu referansların bütünlüğü veya çeşitliliği birinci dereceden öneme sahip değildir" **(Yücel, 2007)**.

Yücel 60'lı yıllarda Yeni Rejyonalizm, 70'li yıllarda 'Yeni Ulusal Mimarlık' tartışmalarıyla tutumun T. Cansever, S. H. Eldem, B. Çinici, E. Gürsel ve daha birçok mimarın yapıtlarında kimi zaman plân ve biçim elemanı düzeyinde tarihsel alıntılar, kimi zaman çevreyle uyum araştırmaları, kimi örnekte ise bölgesel karakter ve geleneksel özelliklerle ilişki kurma doğrultusunda kendisini göstermekte devam ettiğine işaret etmektedir; bu gelenekselci, çevreci, tarihçi ve yerelci eğilimin, tarihsel çevrenin korunması, kent ölçeği ve daha genel bir estetik çerçevede Post-Modernizm gibi konularla ilişkileri olduğunu belirtilmeye **Yücel (1983)** değer görmektedir.

1970'lerde Türk mimarlarının sosyal konulara olan ilgileri artmış ve Uluslararası Üslûp'un dışında yeni bir mimarlık dili arama çabaları yoğunlaşmıştır **(Sözen, 1996).** 1980'ler sonrası da dünyada ve Türkiye mimarlığında onaylanmış bir üslûptan söz etmek mümkün değildir. İletişim ve kültürlerarası etkileşimin her geçen gün arttığı günümüz dünyasında, yoğun bir evrensel kültür alışverişine tanık olunmaktadır. Bu dönemde mekânsal çevremizi oluşturan farklı 'mimarlık'lardan söz etme olanağı vardır **(Yücel, 1989).** Bu dönemde ileri teknoloji Modernizmi, post-modern biçimcilik, historisist-ulusalcı-yerel mimarî arayışları vardır. 1960'ların, 1970'lerin

hatta erken 80'lerin deneyimleriyle ilgili bir karşılaştırma yapılacak olunursa, son senelerin yapılarında, biçimsel ve sembolik ifadeye daha fazla önem verildiği görülmektedir. Biçimler modern tasarımlarda bile daha heykelsi ve konotatif olmuştur.

24 Ocak 1980 kararları ile yaklaşık 50 yıl süren bir 'ithal ikamesi' politikasını terkeden Türkiye, ekonominin liberalizasyonu sürecinde, önemli değişiklikler yaşamış, bu değişiklikler mimaride ve şehircilikte daha önce rastlanmayan örneklerin ortaya çıkmasına önayak olmuşlardır. Ekonominin liberalizasyonu, 1960'lı yılların başında küçük ölçekte başlayan özel sektör kökenli sanayinin de büyümesini ve ihracata yönelmesini sağlamıştır. Türkiye tarihinde ilk defa, ekonomide sınaî mallar ihracatının gerçekleşmesine yol açmıştır. Böylelikle kurulduğundan bu yana, döviz konusunda son derece ciddi ve sürekli sıkıntı yaşamış olan Türk ekonomisi, ilk defa döviz kazanabilen bir ekonomi haline gelmenin adımlarını atmış, bu da daha önce ithal edilemeyen inşaat malzemesinin hem ithal edilmesine, hem de armatür, kaplama, vitrifiye eleman gibi ürünlerin Türkiye'deki üretiminin hem kalite, hem de ölçek açısından önemli bir sıçrama yapmasına sebep olmuştur.

Gerçek büyük değişiklik, İstanbul'un, başkent olma vasfını yitirdikten yaklaşık altmış yıl sonra yeniden ekonomik bir megapole dönüşmesiyle yaşanmıştır. 1990'lardan başlayarak İstanbul, mimarlık piyasasının rakipsiz odağıdır. Finans sektörü, hem özelleşmiş, hem de daha önce görmediği bir ölçeğe uzanmıştır. Üretim ve üretim araçları çok gelişmiştir. Bunun ilk işaretleri, genellikle İstiklâl Caddesi'nde birkaç katlı binalarda bulunan banka genel müdürlüklerinin ve şirket yönetim ve büro binalarının, şehrin yakın periferisinde (bu genellikle Levent ve Maslak civarıdır) yapılan devasa gökdelenlere taşınması olmuştur (şekil A.95, şekil A.96). Yüksek yapılar İstanbul'da Balmumcu ve Mecidiyeköy'den Ayazağa'ya doğru dizilirler. Mimarî dil ve teknoloji konusunda tasarımcıya büyük ölçüde özgürlük tanıyan bu projeler, sayı ve nitelikleriyle 1980 ve sonrası yıllarda belirli bir temsil üstünlüğü kazanmışlardır **(Batur, 1996).** Halûk Tümay ve Ayhan Böke'nin tasarladıkları Yapı Kredi Bankası Genel Müdürlük Binası ve işmerkezi, yine aynı mimarların Sabancı Merkezi, ilerde detaylı olarak açıklayacağımız Şaziment, Neşet ve Emre Arolat'ın tasarladıkları Garanti Bankası Genel Müdürlük Binası, Doğan Tekeli ve Sami

Sisa'nın İş Kuleleri (2000) ve Swanke Hayden Connell Architects'in Tefken Kulesi bu yapılardan bazılarıdır.

1980'li yılların ilk yarısında, Türkiye'de tüketim mallarının üretiminin çok artması ve çeşitlenmesi, iç talepte de daha sofistike bazı sistemler kullanılmasını beraberinde getirmiştir. Galleria (şekil A.97) ve Akmerkez ile başlayan shopping mall inşaatı, artarak devam etmiş, tüketim ekonomisinin en önemli değişim göstergelerinden biri olan küçük ve orta boy süpermarketler belirmiştir. Sermayenin büyümesi, iletişim ve tüketimin önceliğine paralel şekilde dönemin popülarite ve imge açısından şehir bütünündeki önde gelen yapılarını büyük iş merkezleri ve medya merkezleri teşkil etmektedir **(Yücel, 1996).** Mallar kadar gösterişli ve prestij amaçlı olmayıp belli bir satış organizasyonuna bağlı olarak çalışan süpermarketlerin binaları, Metro (1991) veya Carrefour (1995) örneklerinde olduğu gibi, işlevsel ve endüstriyel teknolojiyi kullanan yalın modellerdir **(Batur, 1996).** Öte yandan Yücel'e göre, sermaye kültür hamiliğini üstlenecek düzeye gelmeye başlamış ve özel müzeler, sanat merkezleri, konser salonları inşa edilmeye, kimi tarihî yapılar da bu amaçlarla onarılarak yeniden kullanılmaya başlamıştır. Şehrin yıkımdan kurtulabimiş son yalıları yine bu seçkin kesimin konutları olarak yeni kullanım bulurken, aynı üst toplum kesiminin başka mensupları da Boğaz sırtlarını, Karadeniz'e doğru uzanan orman alanlarını mesken edinme eğilimi içindedir **(Yücel, 1996).**

Yaratılan sermaye birikimi, ekalliyet burjuvazisinden bu yana kent kültürünü kaybetmeye başlamış yeni bir burjuva sınıfının serpilmesine yol açmış, bu yeni oluşan sınıf için, daha önce Türkiye'de, şehirlerde varolmayan 'site' denilen bir yeni şehircilik unsuru ortaya çıkmıştır. Böylelikle 1990'ların en belirgin mimarî değişimlerinden biri yatakhane-banliyöler benzeri yapılanmaların oluşmasıdır. Önceleri şehrin Boğaz sırtları gibi kesimlerine yapılan siteler, giderek arsa maliyetlerinin başdöndürücü bir hızla artmasıyla şehrin yakın veya uzak periferisine taşınmışlardır. Bu kendi içlerinde adeta bir kent gibi yönetilen siteler, 'lüks' olarak nitelenebilecek, çoğu müstakil eve benzetilmeye çalışılmış, ancak iç içe, sırt sırta yapılmış iki veya üç katlı apartmanlardan oluşan, yüksek duvarlarla çevrili, 'yasak mahalle' türü yerleşim merkezleridir. 1980'lerin sonlarından başlayarak şehrin yakın çevresinde, sabahları merkeze gidilip akşam dönülen ve tüm yıl boyunca kullanılan tek-işlevli 'gerçek' banliyöler oluşmaktadır. Konutların satışı yapılırken en dikkat

çekici özellikleri 'yüksek korumalı' ve 'ültralüks' olmalarıdır. Amerikan hayat tarzının ithal edildiği sitelerde kullanılan malzemelerin tamamı İtalya'dan, Amerika'dan ithal edilmiştir **(Pérouse, 2003).** Nitekim bu özel sitelere verilen isimlerin bazıları Sunset City, Paradise City, Sun City, vs.dir. Bu Amerikan hayat tarzı yanısıra Osmanlı unsurunun pazarlama söylemine katılmasını engellememektedir. Bu şekilde konak, malikâne veya köşk terimleri de bu diskura dahil edilmektedir. Eski mahalle strüktürüne ve eski İstanbul'a özlem motifi pazarlama metinlerinde sürekli vurgulanmakta ve konutların görüntüsü geleneksel Osmanlı konutlarına referans vermektedir. Bu yapılar esasında Osmanlı döneminin 'konak' yaşamına öykünen, ancak bunu gerçekleştirecek ne sermaye birikimi, ne de fizikî yeri olan bir kent burjuvazisi için, 'süpermarket konaklarıdır'. Burada üzerinde durulması gereken bir konu Pérouse'un bildirdiği gibi, bu 'özel korumalı ültralüks sitelerin' hemen çevrelerinde gecekondu yaşantısının sürülmekte olduğu ve bu şekilde de toplumun parçalanması ve iki sınıf arasında site duvarlarının yükselerek, sosyal tabakalar arasındaki ayrışmaların giderek güçlenmesi olgusudur. Duvarlar sınırları çizmekte ve toplumun katmanlarını birbirinden kopartmaktadır. Aynı gelişme Güney Amerika'daki şehirlerde de görülmektedir **(Pérouse, 2003)**.

1980'li yıllardan itibaren, daha önceki dönemlerle kıyaslanmayacak bir gelişme gösteren bir diğer sektör, turizm sektörüdür. Turizm yatırımlarının bu yıllarda gelişimi büyük ölçüde Turizmi Teşvik Yasası (1983) bağlamındaki kredilendirme politikaları sayesinde gerçekleşmiştir. Giderek artan dış talep, turizmde çok ciddi bir yapılanmayı beraberinde getirmiş, Avrupa ülkelerinin çoğunun reddettiği 'dev otel' yapılanmasından özellikle sahil bölgeleri bol miktarda yararlanmıştır. Bu dönemde kitlesel turizme hizmet eden tesisler, tatil köyleri ve otel zincirleri yeni yapı türleri olarak ortaya çıkmıştır. Şefik Birkiye'nin Silivri'de 50.000 m2'ye yayılan Klassis Resort Tesisi yapı grupları, Post-Modernizm akımı içinde ilhamını eski Roma Mimarisi'nden veya Meşrutiyet Millî Mimarlığı veya Bülent Özer'in işaret ettiği gibi Sultanhamam'daki sebilden almakla birlikte **(ders notlarından, kış 2007)** bugünün çizgilerini yansıtan bir yorum denemesi olarak değerlendirilmelidir (şekil A.98- şekil A.100). Kompleksin mimarî kurgusunu Bülent Özer 'ufku geniş bir insanın bir rüya yaşantısı' şeklinde nitelendirmektedir **(ders notlarından, kış 2007).**

Ancak zamanla Türkiye'ye turizmle gelen yabancı misafirlerin profili değişmiş, giderek daha fazla maddî imkâna sahip Rus ve İsrailli turistlerin talebi, Antalya başta olmak üzere bir dizi tatil beldesinde 'Disneyland' tipi olarak adlandırılabilecek, Bülent Özer'in bünyelerinde barındırdıkları geçmişçilik (passéisme) ve gericilik nedeniyle 'hastalıklı örnekler' şeklinde nitelendirdiği **(ders notlarından, kış 2007)** kitsch örnekler çoğalmaya başlamıştır. İstanbul'da yeralmayan bu örneklerde turistin ilgisini çekmek için egzotik, oryantalist imgeler peşinde koşan sahte yerli bir çevre yaratma amacını güden bir mimarî anlayış bugün kıyılarımızı egemenliği altına almaktadır.

1970'li yıllara kadar kamu mülkiyetinde olan dallarda yapılan anıtsal binalar, yerlerini muzaffer ve giderek daha fazla dünya standartlarında üretim yaparak sermaye birikimini arttıran bir iş burjuvazisinin görkemli yapılarına terketmiştir. 1980'li yıllardan sonra yapılan çarpıcı mimarî örneklerin tümü, özel mülkiyete ait yapılardır. Serbest piyasa ekonomisinin öne geçmesinin göstergelerinden biri de merkez ve yönetim binalarının yanısıra iş ve alışveriş merkezleri (Kanyon, Fatin Uran'ın 1985 yılında projelendirdiği Akmerkez İş Merkezi, Hayati Tabanlıoğlu'nun 1988'de gerçekleştirdiği Galleria, Mutlu Çilingiroğlu ve Adnan Kazmaoğlu'nun 1990–1993 yılında tasarladıkları Capitol Alışveriş Merkezi), konut siteleri (Behruz Çinici'nin Mercan (1992) ve Platin Sitesi (1993), Tekeli-Sisa'nın Kuruçeşme'deki konut sitesi (1989), Adnan Kazmaoğlu-Murat Çilingiroğlu'nun Altunizade Konakları, Şaziment-Neşet ve Emre Arolat'ın Arnavutköy Evleri (1994)), hastane (International) ve otel yapımında gözlemlenen atılımlardır. Büyük yapı yatırımlarının ticaret ve sanayi kesimince gerçekleştirilmesi hem iş alanının örgütlenmesinde, hem de işin kalitatif özelliklerinde önemli yenilikler getirmiştir **(Batur, 1996).**

Ankara'da yapılan az sayıda yeni bakanlık binası dışında, bu dönemde mimarî örnek olarak damgasını vurmuş olan devlet binası yok gibidir. Devlet mülkiyetinde olan binalardaki mimarî estetik ve yenilik endişesi, nadiren farkedilebilir düzeydedir. Belediyelere ve bağlı kuruluşlarına ait yapı talepleri zaman zaman yöresellik ve yerellik arayışlarının biçimlerine sahip olsalar da resmî yapılarda modernist tasarımlar ağırlığını korumuştur **(Batur, 1996).** Resmî yapılar yönetim yapıları, okullar, üniversiteler, hastane vb. yanısıra toplu konut, lojman, spor ve kültür tesisleri gibi bir tipolojik yelpazeyi içermektedir.

Bu dönemde ayrıca endüstri binalarında ve büyük yapı yatırımlarında gelişmiş yapı teknolojilerinin etkili ve geniş kullanımı görülmektedir. Hayati Tabanlıoğlu'nun İstanbul Atatürk Havaalanı Terminal Binası (1975–1983) bu türde yapılmış örneklerden biridir **(Sözen, 1996).** Ayrıca endüstri binalarına ilâveten basın/medya kuruluşlarının iletişim ve baskı teknolojisindeki gelişmelere de bağlı olarak büyüyüp güçlenmesi yüksek teknolojiyi kullanan binaların yapımına yol açmıştır **(Batur, 1996).** Modernizm kalıpları çerçevesinde değerlendirilen Mehmet Konuralp'in 1990 yılında projelendirdiği Eski Sabah Gazetesi Medya Plaza Tesisleri yönetim ve basım binaları bu türe gösterilebilecek örneklerden biridir.

Bu dönemde ortaya çıkan yapıları belirli üslûplara göre tasniflendirmemiz gerekirse, 1980'li yıllarda ülke mimarlık ortamında süregelen çoğulculuğun bu sefer kendisine Yumuşamış Rasyonalizm, Geç Modernizm, Post-Modernizm, Rasyonel Brütalizm tutumlarında ifade bulduğunu görürüz. Bu dönemde Uluslararası Üslûp'un kimi mimarların çalışmalarında hâlâ süregitmekte olduğunu da ayrıca belirtmekte yarar vardır.

Rana Karasözen 1960 sonrası İstanbul mimarlığında Rasyonalizm ile etkileşen yaklaşımlar isimli doktora çalışmasında, temelinde geometrik formlardan ayrılmadan yapılara tek defaya özgü bir görüntü kazandırmak olarak veya geometriden ayrılmadan prizma anlayışının monoton görüntüsünü ortadan kaldırma çabası şeklinde nitelediği Yumuşamış Rasyonalizm'e örnek olarak Zeynep ve Ahmet Etikan'ın Balmumcu'daki Türk Eğitim Vakfı Binasını (1988–1991), TAGO Mimarlık'ın Ser Plaza Binası'nı (1995–98), Ertem Ertunga ve Reşit Soley'in Maslak'taki Osmanlı Bankası (1989), Halûk Tümay ve Ayhan Böke'nin 4. Levent'teki Sabancı Center Binası'nı (1988–1993) **Karasözen (2004)** vermektedir. Yine Karasözen Modern Mimarlık'ın dikdörtgenler prizmasından oluşan tekdüzeliğine karşı 1970'lerde, özellikle ABD'de silindirler, piramitler, eğri yüzeyler, karmaşık geometrik strüktürlerle biçimlenen ve Modern Mimari'nin devamı sayılan akım şeklinde tanımladığı Geç Modernizm'e, Emre Arolat'ın Yenibosna'daki Dış Ticaret Kompleksi'ni (2000) vermiştir.

Karasözen tezinde Post-Modern Rasyonel'e örnek olarak Ova Tasarım Yapım Ltd. Şti'nin EGS Business Park Ofis Binaları ve Alışveriş Merkezi (1998–2000), Ertem Ertunga'nın Maslak'taki Princess Oteli'ni (1989–1992), TAGO Mimarlık'ın

Şişli'deki Kalsın İş Merkezi'ni (1995–96), Rasyonel Brütalizm'e Hasan Özbay ve Tamer Başbuğ'un Fatih Hükümet Konağı'nı (1991–1992) ve Post-Modernizm içinde tarihçiliğe örnek olarak BSB London Architects'in Şişli'deki Elit Residence'ını (1997–2000) **Karasözen (2004)** vermektedir. Karasözen İstanbul'da rastlanılan post-modern örneklerin rasyonel anlamda kurgulanmış plânlara geçirilen bir kılıf niteliğini taşıdığını ileri sürmüştür.

Mutlu Çilingiroğlu ve Adnan Kazmaoğlu'nun tasarladıkları ve Eylül 1993'te hizmete giren Capitol Alışveriş Merkezi de yukarda sayılan tasarımlara ilâve edilebilir. 60.000 m2'lik kompleks Kadıköy ve Altunizade çevresinde ihtiyaç duyulan eğlence ve kültür faaliyetleriyle alışverişi de içeren bir bina yaratma fikrinden yola çıkılarak geliştirilmiştir. Projenin cephesinin genel sağırlığını ve monolitik yapısını mimarların ifadesiyle 'mimarî çizgileriyle dışa kapalı ama içeriye de davet edici olması gerekliliği' açıklamaktadır. Aynı kapalı/açık tezatlığı renk ve malzeme kullanımıyla da elde edilmiştir. Yapının dışındaki koyu renk kullanımının ve geleneksel tuğla görünümünün aksine içeriye girildiğinde insanı açık renkler, modern bir çatı örtüsü ve ferahlık hissi karşılamaktadır. Rasyonel plânimetriye geçirilen kılıf sayesinde Post-Modernizm'e dâhil edilebilecek yapı için Adnan Kazmaoğlu "Capitol Binası hangi dış mekâna uyacaktı? Bir cami var orada yapılmış, yoz bir cami mimarisi, çevredeki binaların karakteri yok. Dolayısıyla, belirleyici bir tarzı bulmak zorundaydık. Bizler bir anlamda kentsel, çevresel verilere uyan binalar yapmaktan çok 'landmarklar' yapmak durumunda kalıyoruz" **Çilingiroğlu (1998)** demiştir. Çilingiroğlu ayrıca Post-Modernizm'in neden-niçin kısıtlamasını ortadan kaldırdığını ve Modern Mimari'nin kalitelerine ek olarak kompozisyon yelpazesini genişlettiğini düşündüğünü **Çilingiroğlu (1998)** bildirmiştir.

Bu tasniflerin dışında melez örnekler de mevcuttur. Örneğin Sami Sisa ve Doğan Tekeli'nin 1985 yılında gerçekleştirdikleri Mecidiyeköy'deki İş Merkezi, Karasözen'e göre kaide bölümünde rasyonel-Post-Modern, kule bölümünde ise rasyonel-brütalist bir anlayış doğrultusunda tasarlanmıştır **(Karasözen, 2004)**.

Metin Sözen 1970 sonrasında batı ülkelerinde başlayan Post-Modernizm'in, ülkemizde de ürün vermeye başladığını, bu anlamda gerçekleşmiş ilk örneklerden birinin Altuğ ve Behruz Çinici'nin Ankara'daki İran Büyükelçiliği Kültür Merkezi İlkokulu olduğunu ileri sürmektedir. İstanbul'da sayılan en erken örnekler arasında

Altuğ ve Behruz Çinici'nin Moda'daki Apartman (1974) yapısı ve Doğan Tekeli ile Sami Sisa'nın Üsküdar Yapı Kredi Bankası (1973–74) sayılmaktadır **(Sözen, 1996).**

Aşağıda yeralan satırlarda katalogda yeralmayan şehriçinde ve periferisinde uygulanan ancak yine de Post-Modernizm'e dâhil edilebilecek bazı yapı örneklerinin anlatımı yapılmıştır. Akımın historisist kanadına gösterebileceğimiz en erken örneklerden biri bir zamanlar halk arasında Banker Kastelli ismiyle bilinen Cevher Özden'in 1987 yılında Çiftehavuzlar Cemil Topuzlu Caddesi üzerinde yaptırdığı Kastelli Blokları'dır (şekil A.101-şekil A.104). Kastelli Malikâneleri olarak da adlandırılan site Art Nouveau stilinde gerçekleştirilmiş Cemil Topuzlu Paşa'nın ahşap köşkünün içinde bulunduğu parka inşa edilmiştir **(Atabarut, 2004).** Diğer bir deyişle burada uyulması gereken bir çevre hali hazırda mevcuttur ancak her ne kadar sitenin stilinin Historisizmi'nin köşkden kaynaklandığı iddia edilse de, plânimetrik açıdan rasyonel ilkelere göre çözülmüş bulunan ve dört bloktan oluşan site yapıları neoklâsik ağırlıklı bir 'Neoeklektisizm' yönünde tasarlanmıştır. Zira Rıdvan Işıl Historisizm'i "bir klâsik müzik parçasının her devirde aynı coşkuyla yorumlanması" şeklinde değerlendirmektedir **(Atabarut'tan Işıl, 2004).** Bülent Özer'in sözleriyle bu durum "geçmişte, gelenekte üstünlüğünü kanıtlamış makamlara, modalitelere göre kompoze edilmiş yepyeni melodiler çıkarmak yerine, tanınmış melodilerden şu veya bu şekilde değiştirilerek aktarılmış sözde-yeni melodiler" **Özer, B. (1985)** yaratımına eşdeğerdir.

> Atabarut "geçmişteki neoklâsik ve eklektisist üslûpları yaratan kesimle aynı geçmiş ve yaşama biçimine sahip olan bu topluluğa gene aynı üslûpların kopyaları hitap edecektir. Stüktürlerinde betonarme, perde duvarlarında gaz beton bloklar kullanılan çağdaş geleneksel inşaî sistem ürünü blokların cepheleri, burada yeralan farklı elemanlara göre farklı yapım teknikleri sonucunda karma bir konstrüktif sistemle gerçekleştirilmiştir. Bazı parçalar prefabrike olarak şantiyeye getirilip monte edilirken pencere söveleri, denizlik, silme türü elemanlar şantiyede dökülmüştür" **Atabarut (2004)** demiştir.

Üzerinde önemle durulması gereken konu kanımızca Murat Atabarut'un detaylı bir şekilde anlattığı dekoratif cephe elemanlarının gerçekleştirilme biçimidir. Atabarut cephelerde görülen kaplama (sıva), alınlık, pilastr, kitabe, balkon korkuluğu türü mimarî süsleme elemanlarının yapımında beyaz çimento, traverten tozu ve agregalarından elde edilen bir malzemeden **Atabarut (2004)** bahsetmektedir.

Üçüncü el durumundaki formların oluşturduğu üslûbun kendi gibi, kesme taşı taklit eden malzemenin adı da imitasyondur. Rıdvan Işıl'ın bu anlamda gerçekleştirdiği bir diğer yapı Kadıköy Karakolu'dur.

Antyapı tarafından Nermin Özkök, Bülent Özkök ve Bahar Esen'in 2004–2005 yıllarında 1400 m2 alan üzerine gerçekleştirdikleri Ataşehir Bilfen İlköğretim Okulu, historisist Post-Modernizm'e dâhil edilebilecek bir diğer örnektir (şekil A.105-şekil A.107). İnşaatı devam eden bina ile birlikte dört yapıdan oluşan kompleks, anaokulu binası, lobinin ara bağlayıcı olarak kullanıldığı iki ilköğretim binası ve inşaatı devam eden binalardan oluşmaktadır. Yapının mimarlarından Nermin Özkök cephedeki tarihselciliğin kendi tercihi olmadığını, işverenin Çırağan Sarayı, Dolmabahçe Sarayı gibi klâsik üslûbun izlerini taşıyan yapılara hayranlığından yola çıkılarak bu noktaya gelindiğini belirtmiştir. Mimar kendisinin tarihselci veya post-modern bir üsluba sahip olmadığını iddia etmektedir. Özkök'e göre, klasiği iyice özümsemeden modern olunamaz ve burada asıl söz konusu olan oranlardır.

Historisist Post-Modernizm'de yeralan ancak yapıda kullanılan mimarî ögeleri Neoklâsisizm'den ziyade Anadolu Selçuklu mirasından devralan Yeditepe Üniversitesi Kampüsü, tarihselci bir Eklektisizm dâhilinde tasarlanmıştır (şekil A.108- şekil A.111). Tasarım öncesinde genç bir ekip ile tüm Anadolu'da Selçuklu anıtsal yapıları üzerine bir araştırma yapılmış, bu sayede toplanan mimarî öğeler orijinal fonksiyonlarından bağımsız şekilde kampüsün çeşitli yerlerinde tasarıma dâhil edilmiştir. Örnek vermek gerekirse Anadolu Selçuklu anıtsal mimarisinde önemli yer tutan taçkapı unsuru, süslemeleri, bazen her iki yanında bulunan kuleleri ile cepheyi tanımlayan esas ögeyi oluşturmaktadır. Kampüste bu etki orantısız olarak kullanılmaktadır. Özellikle rektörlük binasının girişi buna iyi bir örnektir. Kullanılan bir diğer önemli Selçuklu sembolü ise çift başlı kartal figürüdür. Taçkapı ve çift başlı kartal farklı şekillerde defalarca kullanılmıştır. Çift Başlı kartalın üniversitenin amblemi olarak seçilmiş olması, Selçuklu mirasçılığının üstlenilmeye çalışıldığına dair nedeni anlaşılamayan bir delildir. Taçkapı figürü kimi yerde gerçek bir portal olarak uygulanırken, kimi yerde de cephede bir grafik olarak kalmaktadır. Giriş kapısında ise farklı ögelerin kompozisyonu ile kapının her iki yanındaki kuleler ve köprülerle, aslında Selçuklu' ya ait olmayan bir düzen oluşturulmuştur.

Şaziment ve Neşet Arolat 1967 yılında gerçekleştirdikleri İzmir Devlet Hastanesi ile 1972 yılında uyguladıkları İzmir Hükümet Konağı projelerinde Uluslararası Üslûp ilkeleri doğrultusunda ürünler verirken, 1987'li yıllardan itibaren daha şekilci arayışlara yönelmişlerdir. Örneğin mimarların 1987 yılında İstanbul Tuzla'da gerçekleştirdikleri ikiz ev, plânimetrik ve mekânsal açıdan rasyonel şekilde kurgulandığı için okunaklı ve sade bir yapı olmasına karşılık cephesindeki soyutlanmış yunan üçgenleri ve köşedeki sütunlarıyla Katı Fonksyonalist Modern-Sonrası'nın habercilerindendir (şekil A.112- şekil A.115). Yapıdaki biçimcilik arka cephede bu cepheye büyük ölçüde hareketlilik getiren, yuvarlak hatlara sahip ve tarihçiliği daha dolaylı olan balkonlarla da sürdürülmektedir. Ancak Tarabya Üstay Villları (1988–90) (şekil A.116-şekil A.119) ve Bebek Süzer Villâları (1987) ile kıyaslandığında bu konut geniş saçaklar, dikdörtgen plânimetri türünden benzer özellikler taşımasına rağmen gerek cephe modülasyonunda gerek ifadede diğer iki örnekten tarihçiliğe olan dolaylı yaklaşımıyla ayrılmaktadır. Binanın cephesindeki hareketlilik büyük ölçüde balkonlar sayesinde elde edilmiştir ancak bu hareketlilik villâlardaki çıkmaların veya cumbaların doğrudan çağrıştırdıkları ananevî Türk evi imgelerinden farklıdır. İkiz evin bahçesinde bulunan havuzun hem eve olan konumu hem de şekli Roma villâ havuzlarıyla olan benzerliği, evin tasarımında gözlemlenen yaratı gücünden farklı olarak, birebir Historisizm'le ilişkilendirilebilir.

Plânimetrik açıdan olmasa da cephe biçimlenmesi açısından geleneksel 'Türk Evi' doğrultusunda gelişen Post-Modernizm'in çok sayıda destekçileri olmuş ve hâlâ da olmaktadır. Örneğin Behruz Çinici'nin 1983'te Ulus'ta 20.000 m2'lik arsaya yedi adet benzer bloktan oluşturarak tasarladığı Naciye Sultan Sitesi, geleneksel mimarimize ait tezyinî karakter kazanan mimarî unsurların genel tasarım içinde yeniden yorumlanıp eritilerek ve farklı biçimler kazandırılarak oluşturulan ve gelenekselcilik üzerine kurulu bir tarih söylemiyle birlikte ortaya çıkan bir Post-Modernizm örneğidir (şekil A.120-şekil A.122). Bu yapılar için 4 m.'ye varan geniş saçaklı kırma çatıların alaturka kiremitlerle örtülü oluşu, odaların kırık köşeli çıkmalar halinde cepheye yansımaları, güneş kontrolü için ahşap kepenklerin kullanılması ile Boğaziçi'ne has geleneksel mimarinin özgün bir yorumu yapıldığı **Tanyeli (1999)** ileri sürülmektedir**.** Verilebilecek diğer örnekler arasında Mutlu Çilingiroğlu ve Adnan Kazmaoğlu'nun 1988'de inşa ettikleri Altunizade Konaklar Sitesi, Kandilli'de 1996'da yapılan Soyak Ayışığı Vadisi Evleri, 1998'de Çamlıca'da

uygulanan Salkım Evleri, Mehmet Konuralp'in Dragos'ta 1989'da gerçekleştirdiği Zümrüt Akkoyunlu Villâsı, Doğan Tekeli ile Sami Sisa'nın 1985'te Ortaköy'de yaptıkları Konut Sitesi ve Mozhan Khadem'in 1990'lı yıllarda gerçekleştirdiği Koç Üniversitesi sayılabilir (şekil A.123).

Boğaz'da yeralan yapıların bu şekilde ortaya çıkmalarındaki nedenlerden bir tanesinin Vanlı'nın işaret ettiği gibi Sedad Hakkı Eldem'in Boğaziçi'nde oluşturduğu geleneğin bu bölge için yönetmelik haline gelmesi ve sonunda kanunlaşmış bir yerel yaklaşım olarak sürdüğünü **Vanlı (2006)** göz önünde bulundurmakta fayda vardır. Şevki Vanlı Kazmaoğlu ve Çilingiroğlu'nun konutları için "mimarların konak adı altında ürettikleri evlerinde bir tür imge oluşturdukları, belki İstanbul'da ve özellikle Boğaziçi'nde yüz yıldır çeşitli yorumları denenmiş yorgun konak geleneğini çağdaşlaştırma girişimleriyle, büyük saçak ve cumbayı çağrıştıran öğeler oluşturdukları görülüyor. Mimarların geleneksel/özlemci görüntüler için çağdaş mimariyi gereksiz yere hırpaladıkları, zorladıklarını düşünüyorum" **Vanlı (2006)** demiştir. Aynı yapıları 1980'li yıllarda belirli sınıfsal gruplaşmaların oluştuğu, rekreasyon olanakları da sağlanmış yerleşim birimleri olarak ortaya çıkan konut siteleri (komşuluk üniteleri) kapsamında değerlendiren Batur, bu yapıların stilistik tercihlerini aynı paralelde "genellikle geleneksel mimarinin uyarlamalarını çeşitli düzlemlerde deneyen tasarımlar" **Batur (2001)** şeklinde değerlendirmektedir.

Tarihî Yarımada'nın hemen yanıbaşında Yedikule Surları'na çok yakın bir mesafede bulunan ve Ertan Özel'in projelendirdiği Olivium Alışveriş Merkezi, 1997 yılı sonlarına doğru deri ticaret merkezi olarak inşa edilmeye başlanmış, ancak aradan geçen zaman içerisinde deri sektöründe yaşanan kriz sonucu alışveriş merkezine dönüştürülmüştür (şekil A.124-şekil A.127). Haçvari bir plân şemasına sahip olan Olivium, birçok alışveriş merkezinde olduğu gibi bir meydana ve bunun etrafında sıralanmış alışveriş mağazalarına sahiptir. Mimar yapıyı tasarlarken yakınında bulunan tarihî Bizans Surları'nı ve daha sonra bunlara eklemlenmiş Osmanlı sur yapılarını önemli tasarım kriterleri olarak belirlemiş ve yapısını bu ögeler doğrultusunda şekillendirdiğini bildirmiştir. Surların bulunduğu bölgeden de (Yedikule) çok net bir biçimde görülen Olivium, meydan ve meydanın etrafında gelişen ve genişleyen yapılar, sur duvarları, burçlar türü arkitektonik elemanlarla bir Ortaçağ kent plânimetrisini andırır biçimde tasarlanmıştır. Yedikule'de bulunan burç,

kale türü imgeler, biçimler, çizgiler teknolojinin verdiği şartlar doğrultusunda yorumlanmıştır.

Arolat Mimarlık'ın Garanti Bankası Genel Müdürlük Binası (1989–1993) arsa sahibinin istekleri doğrultusunda, karşılıklı olarak yükselen birbirinin eşi iki üçgen plânlı blok ve ayrıca, mağaza ve banka olarak kullanılacak, üst düzey yönetici büroları olarak tasarlanmış girişi de barındıran bir katlı bir yapıdan oluşmaktadır (şekil A.128-şekil A.130). Mimarlarla yapılan görüşmelerde arsa sahiplerinin talepleri dışında, sert iklim koşullarının da yapının son şeklinin belirlenmesinde rol oynadığı tarafımıza bildirilmiştir[2]. Yapının yüksek birimleri on iki katlı iki adet üçgen prizma bloktan oluşmaktadır. Taşıyıcı olan ve olmayan elemanların birbirinden ayırt edilmediği dikey olarak bölümlenen cephelerde brüt beton, doğal granit kaplama ve yansıtıcı cam gibi farklı malzeme, renk ve biçimlerdeki elemanlar birarada kullanılmıştır. Giriş bölümü, kalın kare tabanlı ayakları, beşik tonoz şeklinde cam örtüsü, küçük yuvarlak pencereleri ve önde kalın dairesel ayaklarıyla, yapının genelindeki cephe tasarımını sürdüren, anıtsal bir görünüme sahiptir. Bunların yanında Antik dönemin sütunlu, tonozlu ve alınlıklı giriş saçağı, Bizans duvarlarını çağrıştıran iki renkli çizgili granit kaplamalar, eski Mısır mastabalarını hatırlatan büro bloklarının ön ve arka cephelerindeki kolonlar, geçmişten aktarılan cephe elemanları olarak tasarımda yerini almıştır **(Karasözen, 2004)**. Burada, belli bir tarihsel dönemin değil, farklı dönemlerin mimarî özelliklerinin birarada kullanılması söz konusudur. Geçmişteki alışıldık biçimlerinden ziyade, geometrik soyutlamalar yoluyla aktarılan ve geçmişin farklı dönemlerinden ödünç alınan bu elemanların dışında tasarıma dahil edilen unsurlar arasında Graves mimarisi de bulunmaktadır. Bu nedenle yapının plânimetrik ve mekânsal açıdan olmasa da cephe işlenişi açısından post-modern mimarinin özelliklerini ve özellikle de Michael Graves mühürünü taşıması dolayısıyla Bülent Özer'in deyimiyle çağdaş evrensel mimariden alıntı yaptığını ileri sürebiliz. Nitekim Emre Arolat'ın "Türkiye'de postmodern diye adlandırılan ilk yapıyı annemle babamın inşa ettiğini söylerler. Bu iddia ilk ortaya atıldığında babam çok şaşırmıştı. Aslında o yapıyı postmodern yapan cephedeki sütunların yivli olması, sadece kalıpçının kullandığı kalıptan kaynaklanmıştı, öyle bir tasarım düşünülmemişti." şeklindeki sözlerine rağmen Michael Graves ile kurulabilecek benzerlikleri yadsımayan Neşet ve Şaziment Arolat

[2] Mimarlarla yapılan görüşmelerden, 1996.

binanın Post-Modernliği'nin bürolarının doğal gelişim çizgisinde olduğunu belirtmişlerdir. Nitekim aynı durum daha sonra aynı büronun Maltepe'deki Dokuz Palmiye Konutları (1996) projesinde de görülmüştür (şekil A.131, şekil A.132).

> Nevzat Sayın ve Gökhan Avcıoğlu'nun Altunizade'de 16.000 m2'lik bir arsa üzerine kurulmuş bulunan Doğan Şirketler Grubu Holding Binası'nın (1991–93, eski Shell Genel Müdürlük Binası) plânlamasını yönlendiren faktör "arazi içinde bulunan mevcut taş yapıdan çıkan eksenin dört eşit bloktan oluşan ana yapıyı biraraya getirmesi ve belli amaçlara hizmet eden yapı gruplarını oluşturmasıdır (şekil A.133-şekil A.135). Bu sayede hem mevcut binanın ölçeğine inilmiş, hem akslarla yapı ayrıca vurgulanmış hem de yeni bina eskisinden koparılırken üstü kapalı kontrollü bir geçiş olanağı da sağlanmıştır. Yapıdaki basitleştirilmiş kesişmelerle, oldukça karmaşık fonksiyon ilişkileri alabildiğine kolaylaştırılmış mekân ilişkileri içinde çözümlenebilmiştir" **(Korkmaz, 2004).**

Tansel Korkmaz Nevzat Sayın'ın yapıtlarının 90'ların ortalarından başlayıp 2000'lere kadar uzanan döneminin temel iki karakteristiğinin, yapıların nasıl görünecekleri veya daha doğrusu seyredilmek ve haz vermek üzere kurgulanmış olmaları ve yapım süreçlerinin en verimli ve ekonomik organizasyonu kaygısı olduğunu **Korkmaz (2004)** ileri sürer. Sayın'ın üretimi çevreden bağımsızlıkları itibarıyla kavramsal açıdan Botta Neorasyonalizmi'yle aynı paralelde görülebilir. Nitekim Nevzat Sayın'ın tasarımlarında birçok öncelikli belirtecin ardından ilk sırada gelen biçimciliği diğer yapılarına da aşıladığı görülmektedir.

Geleneksel mimarinin zorunluluk olarak kullandığı tonoz Sayın'ın yapılarında biçimsel nedenlerle kullanılan bir tercihe dönüşür ve kendini farklı tasarımlarında farklı malzemelerle ifade eder. Örneğin mimar, Tekirdağ'da gerçekleştirdiği 'büyük ev' isimli yapısında tonozu kullanırken betonarme malzemeyi tercih etmiştir. Bülent Özer yapıyı uluslararası referanslara yönelenler **Özer, B. (2002)** arasında değerlendirmektedir.

Yine bu paralelde değerlendirilebilecek diğer bir örnek, Turgut Alton'un Büyükçekmece'de Oya Ökmen, Hüseyin Turan, Fatma Kahraman ve Renan Coşgun'la gerçekleştirdiği Mercedes-Benz Türk Pazarlama ve Yedek Parça Merkez Tesisleri'dir (1998–2001) (şekil A.136-şekil A.140). Ticarî yapılar ve bürolardan oluşan kompleks, 182.000 m2 arsa üzerinde 35.800 m2'ye inşa edilmiştir.

> "Tasarımdaki temel kaygı, kullanımları çok farklı olan bu yapıların bir bütün olarak tesisin işletme ilkelerinden ödün vermeksizin Mercedes'e uygun bir kimlik altında, fonksiyonel ve mimari olarak doğru bir hiyerarşi içinde tasarlamak olmuştur. Yapılar basit geometrik formlarla, yalın bir anlatım ve sınırlı malzeme kullanılarak plânlanmıştır. Tuğla, seramik, bakır ve ahşap hem geleneksel, hem çağdaş olma özellikleriyle Mercedes kimliğini aktarmak için uygun bulunmuştur. Başta tuğla olmak üzere bu malzemelerin, gerek doku, gerek renk olarak kültürel çağrışımlar yapması hedeflenmiştir" **(www.turgutalton.com).**

Aylâ Gülsen ile Ömer Gülsen'in Tuzla'da 1985 yılında gerçekleştirdikleri yazlık ev, betonarmesi daha önce hazırlanmış bir projeye göre tamamlanmış ve iki boyutlu süslemeleri ve renkliliği açısından Post-Modernizm'e dâhil edilebilecek bir yapıdır (şekil A.141, şekil A.142). Binanın müelliflerinin belirttiklerine göre gerek arsa verileri gerekse de mevcut imar durumu nedeniyle rasyonel tümdengelimci ilkelere göre şekillenmiş plânlarda fazla bir değişiklik mümkün olamamıştır **(Gülsen, A. ve Gülsen, Ö., 1989)**.

> Projenin temel hedefi "eşit parseller üzerinde ve aynı imar plânına bağlı olarak neredeyse aynı görünümlü yapılar arasında değişik çehreli bir uygulama meydana getirmektir. Orijinal yapının kısmen sağır cephelerini Mies sıkıcılığından kurtarmak için Post-Modernizm'in aksine, geçmişi hatırlatmayacak bir dekorasyon aranmıştır. Mini Art esprisinde ele alınan cephelerde yol tarafındakinde zaten mevcut olan simetrik düzene paralel olarak yine simetrik bir kompozisyon seçilirken, yan cephelerde daha serbest çözümler düşünülmüş ve Late Modern anlayış çerçevesinde simetriyi destekleyen, ancak fonksiyonu zedelemeyen manieralara gidilmiştir" **(Gülsen A., ve Gülsen, Ö., 1989).**

Bülent Özer'in 'Modern-Sonrası ilkelere yönelenler içinde uluslararası referanslara yönelenler içinde' tasniflendirdiği **Özer, B., (2002)** yapıyı Aylâ Antel 'Modern'i manyerize eden Post-Modernizm' şeklinde değerlendirmiştir[3].

Bülent Özer'in Modern Sonrası ilkelere yönelenler içinde yerel ve uluslararası referans karışımlarına yönelenler arasında saydığı **Özer, B., (2002)** Platin Sitesi (1993), Altuğ, Behruz, Can Çinici, Hande Egel'in, Ulus'ta Ortaköy Vadisi yamacında 1993-1999 yılları arasında gerçekleştirdikleri 40.000 m2'ye yayılan on

[3] Aylâ Antel'le yapılan görüşmelerden, 2007.

adet beşer katlı 15x20 m'lik bir yapılar grubudur (şekil A.147-şekil A.148). Çeşitli büyüklükteki konut birimlerini içeren bloklarda site bütününde yaşama biçimlerinin tekrarlanmış tipolojilerini uygulamak yerine, topoğrafya ve yönlendirme gibi verilerin farklı yorumlanmasıyla özgün bir tasarım arayışına gidilmiştir.

Site ayrıca yukarda anlatılan konutların dışında yeşil çatısıyla orta alanın devamı gibi algılanan, yükselmeden arazinin eğiminden yararlanan, geniş teraslı daha küçük evlerin yeraldığı, kademeli iki bloğu da içermektedir. Sitede burada özelliklerini saymayacağımız sosyal tesisler de bulunmaktadır. Kütle ve cephe düzenlerinde binalar, ağırlıklı olarak özel renk ve dokulu tuğlalarla kaplanmıştır. Cephe düzenlemelerinde bakır ve tuğla yüzeylerinin zamanla oluşacak patinalarla özlenen atmosferin elde edileceği düşünülmüştür **(Çinici, 2000)** (şekil A.149). Binaların cephelerinde köşelerdeki harekete bakıldığında, bir yandan bir dikdörtgen prizmanın köşelerinin kademeli olarak soyulması ve ortaya yeni malzemeler çıkmasını andıran, bir yandan da mukarnasın çağdaş bir yorumunu çağrıştıran bir düzenle karşılaşılır **(Akçal, 2002)** (şekil A. 150). Bina girişlerinin üstlerindeki bölümler şeffaflaştırılarak soyut bir taç kapı oluşturulmuş, girişler post-modern binalarda olduğu gibi vurgulanmıştır. Yukarda anılan özellikler, yeniden yorumlanarak tasarıma dâhil edilen tarihî ögeler ve irrasyonel formlar nedeniyle bezemenin ve rengin bolca kullanıldığı, Behruz Çinici'nin kendine has biçimde geliştirdiği vokabülerin yine kendine özgü bir şekilde biraraya getirilerek yaratı gücü kuvvetli nitelikli serbest biçim denemeleri vasıtasıyla ulaşılan bir Post-Modernizm türüne örnektir. Nitekim mimar kendisinin gelenek ve göreneklerin ağır bastığı fakat çağdaş bir tasarım anlayışı ve geçmişle gelecek arasında bir gel-git içinde olduğunu kabul etmektedir **(Üze, 1990).** Diğer yandan Çinici için fonksiyon sadece katı bir dağılım şeması anlamına gelmemekte, formun da -hem iç mekânda, hem kütlede, hem de mimarinin iki boyutlu ögelerinin ele alınışında- daima bir fonksiyonu olmuştur **(Akçal, 2002).**

Akım içinde kendine has bir vokabüler geliştiren diğer bir mimar Haydar Karabey'dir. Haydar Karabey'in 1987'de Reklâmevi projesinden sonra 1989 yılında gerçekleştirdiği TÜRSAB (Türkiye Seyahat Acenteleri) genel merkez ve lokali binası Esentepe'de yeralmaktadır (şekil A.152). Karabey TÜRSAB yapısında ikiz yapılardan oluşan ve kimliğini hızla yitiren bir sitede, bir yönde tam kapalı, diğer yönde açık bir kutu-kitleyi parçalayarak kimlik sorunu ile uğraşmış, Erkmen Evi gibi

TÜRSAB da da, içsel veriler ile dışsal belirleyicilerin ara kesitinde ‘oraya ait olma’ duyarlılığını taşıyan bir ürün elde etmiştir **(Karabey, 1997).**

3. POST-MODERNİZM'İN TANIMI VE EĞİLİMLERİNİN ÇEŞİTLİ KURAMCI VE/VEYA MİMARLARA GÖRE SINIFLANDIRILMASI

Post-Modernizm kavramı önceleri edebiyat, sosyoloji, felsefe gibi disiplinlerde belirmiş, mimariye yansıması ise daha geç bir döneme, 1970'lere rastlamıştır. Terim ilk defa İngiliz ressam John Watkins Chapman tarafından 1870 yılında "modernden daha modern" anlamında kullanılmıştır **(Jencks, 1993).** Joseph Hudnut ise The Post Modern House'da (Post Modern Ev, 1945) terimi mimarlık alanına taşımıştır **(Jencks, 1993).** Philip Johnson ile Nikolaus Pevsner, kavrama değişik fırsatlarda değinmiş olsalar da kelimenin mimarlık literatüründe günümüzde anlaşıldığı şekilde kullanılması ve mimarî akımın anlambilim (semiyoloji) çerçevesine oturtularak kuramlaştırılması ilk defa Charles Jencks'in 1975 yılında yazdığı Post-Modern Mimarinin Yükselişi ("The Rise of Post-Modern Architecture") makalesiyle gerçekleşmiştir. Gerek the Language of Post-Modern Architecture (Post-Modern Mimarinin Dili, 1977, 1978, 1981, 1984, 1987, 1991) ile gerek What is Post-Modernism? (Post-Modernizm Nedir? 1986) ile gerekse de Post-Modernism - The New Classicism in Art and Architecture (Post-Modernizm-Sanat ve Mimarlıkta Yeni Klâsisizm, 1987) kitaplarıyla akımın adı konulmuş, tanımı yapılmış, çeşitli evreleri belirlenmiş, hem Avrupa'daki hem Japonya'daki hem de Amerika'daki çeşitli bileşenleri sınıflandırılmıştır.

Çalışma, akımın içinde kendi sınıflandırmamızı oluşturabilmemiz için bir model araştırması olduğundan, bu bölümde Post-Modernizm tanımının yanısıra akımın kendi içindeki çeşitli eğilimleri üzerine fikir yürütmüş araştırmacı, kuramcı ve mimarların kategorilerine de yer verilerek, literatür taramasına yönelinecektir. Bu kişiler arasında Robert Venturi, Charles Jencks dışında, mimarî alandaki gelişimleri Jencks'ten daha anlaşılır bir sınıflandırmaya dönüştüren Filiz Özer, Bülent Özer ve Robert Stern ve Paolo Portoghesi'nin fikirleri üzerinde de durulacaktır. Şehircilik alanında ise Aldo Rossi ve Krier kardeşler incelemeye alınacaktır.

3.1. Mimarlık Alanında Post-Modernizm

Mimarların yapılarında anlam arama, geçmişle bütünleşme türü olguların temel ilkelerini oluşturduğu Post-Modern mimarlık akımı, birçok disiplinde Modernizm'e karşı gelen, onun temel ilkelerine tepki olarak ortaya çıkan, ya da isminden de anlaşılacağı gibi, Modernizm'in yerini alan bir stili veya kuramsal bir bakış açısını tanımlamaktadır **(Gönen, Elâ, 1997)**. Akım, genel olarak hem popüler zevkten kopan 20. Yüzyıl Modern Mimarisi'nin seçkinciliğine, tekdüzeliğine, soyut karakterine, çok sıkıcı boyutlara varabilen mekân sadeliğine hem Uluslarası Üslûp'a, hem de modern şehircilik uygulamalarına ve onun sonuçlarına bir karşı çıkıştır. Post-Modernizm taraftarlarının eleştirileri, Modern Mimarlık'ın anlatımsızlığını, anonimliğini ve anlatımının, sözüm ona yegâne tasarım aracı olduğu ileri sürülen teknik işlevselliğe indirgenmesini hedef alıyordu **(Joedicke, 1980).** Zevi'nin daha 1963 yılında 'teknoloji ve rasyonel nesnelliğe doyan mimarlar yeniden geleneğe yönelmişlerdir; mevcut çevrelerden etkilenmişler, yapılarının eski örneklerini almışlar, fakat bunu kendini sevdiren bir yüzeysellikle yapmışlardır' sözleri bu gelişmelerin habercisi niteliğindedir **(Zevi, 1963)**. Nitekim Jencks, Post-Modernizm'in ortaya çıkışını haklı çıkaran nedenler arasında, Modern Mimari'nin toplumsal açıdan başarısızlığını, toplu konutlarda rastlanılan ucuz prefabrikasyon, kişisel 'savunulabilir' mekân eksikliği ve yabancılaştırıcı konut alanları türünden modern inşa yöntemlerinin iflasını saymaktadır **(Jencks, 1989).** Ayrıca Modernizm şehircilik açısından, merkezî şehrin ve tarihî dokunun yıkımından, şehir mekânının fakirleşmesinden de sorumlu tutulmaktadır.

Şehirlerin kültürel anlam boyutu kaybolmuştur. Bu yönüyle çeşitli davranış ve eğilimleri sinesinde barındıran Post-Modernizm, Modern Mimari'nin dış mekâna, ürbanistik mekâna yönelik mesaj eksikliğini de eleştirmektedir **(Özer, B., 1983).** Mies, Le Corbusier veya Gropius örneklerinde görüldüğü gibi Modern mimarların yapıları az istisnalar dışında taklit edilmesi kolay yapılardı, dolayısıyla bu yapıtların farklı coğraflarda yaklaşık benzerlerini üretmek kolaydı. Bu olguya ilâveten uluslararası iletişimin artmasını, teknoloji alışverişini, benzer malzeme kullanımı ve standardizasyonu da ekleyecek olursak, sonuçta mimarî çevrede görsel monotonluğun arttığı, şehirlerin giderek kimliklerini kaybedip birbirlerine

benzemeye başladıkları ileri sürülebilir **(Brolin'den (1976) Asasoğlu, 1988).** Modern mimarinin kullandığı standartlar ve malzemelerle uygulanan yapıların sonuçta bir görsel monotonluğa neden olduğu açıktır **(Brolin'den (1976) Asasoğlu, 1988).**

Post-Modernizm'in ortaya çıkışını bir anlamda haklı çıkaran gelişmelerden Mies'in tasarımının felsefesinden ziyade son ürününün ve daha da önemlisi farkında olmadan neden olduğu tesir alanının yaygınlığı ve bunun hem mimarî alanda hem de şehircilik alanındaki sonuçları olmuştur **(Gönen, Elâ, 1997)**. Mies, son dönemlerinde binalarında anıtsallığa ulaşmanın yollarını ararken, rasyonel inşa yöntemlerini geliştirmiştir; bu yöntemlere İkinci Dünya Savaşı sonrasında inşaat sektörünün yarattığı koşullar da eklenince 1950'lerde Avrupa mimarisinin dış görünüşüne mekanik, tekdüze, kısır bir Rasyonalizm egemen olmuştur. Aynı yıllarda Amerika'da da bu sefer sırf spekülatif amaçlar yüzünden aynı sonuçlara varılmıştır. Böylece tarihî olmayı, bir yere ait olmayı reddeden, rasyonel geometrik dikdörtgen prizmalardan oluşan evrenselci bu soyut mimarî dil yaygın çapta uygulama alanı bulabildiğinden, şiirsel içeriğinden sıyrılmış ve bir süre sonra "indirgemeci" mimarlık damgasını yemiştir **(Gönen, Elâ, 1997)**. Böylece, inşa edilmiş çevrenin çok yüksek bir oranı rasyonel karakterde ve çoğunlukla program bakımından birbirinin aynı ya da fevkâlade benzeri birtakım iç mekân düzenlerinin oluşturduğu tekdüze kütle ve cephe sistemlerinin simgesiz, mesajsız toplamı haline geliverecektir **(Özer, B., 1993).** Klotz Rasyonalizm'in zamanla yapım endüstrisinin belirlediği 'kuru bir Fonksiyonalizm'e' dönüştüğünü vurgulamıştır **(Klotz'dan (1989) Gönen, Elâ, 1997).** Bir zamanlar insanlığın gelişmesini ve özgürlüğünü amaçlayan, böylece de ütopik rol üstlenen Modernizm baştaki amacından sapmış ve dogmatik bir yapıya bürünmüştür **(Gönen, Elâ, 1997)**.

> "Ayrıca tek bir bina ölçeğinde işlevsel açıdan birbirinden farklı olması gereken yapılar için aynı inşaî yöntemi ve aynı prizmatik biçimi uygulamak, Chicago Ekolü temsilcilerinden Louis Sullivan'ın 'biçim işlevi izler' türünden Modernizm'in iç-dış birliği ilkesine ihanet etmek anlamına gelmekteydi. Bunun yanısıra zamanla konstrüksiyon, işlev ve biçim birliği ilkesine de uyulmamaya başlanmıştı. 1960'lı yıllarda mimar ve eleştirmenler 'form-fonksiyon' ilişkisinin daima soyut bir düzeyde ele alınmasının müşteri ve mimar arasındaki iletişimsizliğin artmasına neden olduğu üzerinde durmuşlardır" **(Gönen, Elâ, 1997)**.

Şehirliler ya da binaların kullanıcıları, Modern üslûbu sevmediklerinden, ne anlama geldiğini anlamadıklarından ya da nasıl kullanılacağını bilmediklerinden akım, hem toplu konut hem de şehir inşası alanında iflas etmiştir. Post-Modernizm akımı, bu yüzden, kuramsal ve pratik açıdan mimarî dili zenginleştirmek iddiasıyla ortaya çıkmıştır.

Brent Brolin'in 1976 yılına tarihlenen Failure of Modern Architecture (Modern Mimarlığın Başarısızlığı), Peter Blake'ın 1977'de yazdığı Form Follows Fiasco (Biçim Fiyaskoyu İzler) ve David Watkin'in aynı yıl kaleme aldığı Morality and Architecture (Ahlâk ve Mimarlık) adındaki eserler de Modernizm'in çelişkilerini ve hatalarını sergileyerek akımın kendini sorgulamıştır. Örneğin Brolin kitabında Modernizm'i bileşenlerine ayırmış, akımın sadelik, geleneksel üslûplardan kopma, işlevsellik, iç-dış birliği, dürüstlük türünden girdilerinin ortaya çıkış sebeplerini araştırmış; binanın biçimini mimarî programın, malzemenin doğasının ve inşaî yöntemlerin belirlemesi şeklindeki gereklilikleri sorgulamış ve bu araştırmaların sonucunda bu ilkelerin keyfîliğine dikkat çekerek, akımın temellendiği prensipleri çürütmüştür **(Brolin, 1976)**. Colin Rowe'un Collage City (Kolâj Şehir, 1977) ve Aldo Rossi'nin l'Architettura della Citta (Şehrin Mimarisi, 1966) adlı kitapları ise Post-Modern eleştiriyi şehircilik sahasına da yaygınlaştırmış ve Modernizm'in suçları kataloglanarak, ölümü ilân edilmiştir.

Ne var ki kuramsal dünyada Modernizm'e ilk eleştiriler 1960'lı yılların ortalarında Amerika Birleşik Devletleri'nden gelmiştir. Robert Venturi'nin 1966 yılında kaleme aldığı Complexity and Contradiction in Architecture (Mimaride Karmaşa ve Çelişki) ve 1972'de yazdığı Learning from Las Vegas (Las Vegas'ın Öğrettikleri), Modernizm'in ilkelerini kökünden sarsacak nitelikte eserledir.

Modern uygulamanın temelini Venturi ve Aldo Rossi'nin önceki yıllarda yazdıklarıyla birlikte Claes Oldenburg gibi Pop-Art sanatçıları da sarsmıştır. Oldenburg çalışmalarında modern 'avant-garde'ın uzak durduğu toplu-tüketim 'kitsch'inin alt kültür elemanlarını kullanmıştır. Avusturya'da Hans Hollein ve A.B.D.'de SİTE aynı tutumun temsilcileridir. Mimarlık tarihi alanında araştırmaların artmasının da bu gelişmeler üstünde etkileri olmuştur. Daha önceleri Lutyens ya da 1920'lerin Alman Ekspresyonistleri gibi kişi ve topluluklar mimarlık historiyografyasında kötü gözle görülürken tarihçiler Modernizm'in çeşitliliğini

belgelemişlerdir. Bu araştırmalar sayesinde l'Ecole des Beaux-Arts türünde Modernizm'in hor gördüğü kurumların öğretilerine de eğilinmiştir **(Gönen, Elâ, 1997)**.

Venturi'nin "Complexity and Contradiction in Architecture" isimli eseri, literatüre Post-Modernizm'e kaynak teşkil eden 'tarihin üstünlüğünü bilinçli bir şekilde gündeme getiren' ilk kitap olarak geçmiştir. Venturi Modern Mimari'nin dayandığı genel ilkeleri sorgulayarak eleştirmekle kalmamış, kendi tasarladığı örnekler üzerinde durarak kendisine göre geçerli kriterlere dayanan bir mimari önermiştir. Ancak Venturi kitabında Post-Modernizm terimini telaffuz etmemektedir. Kitabının önsözünde, varolan mimariye eleştiri getirmeyi amaçladığını ve burada kendi mimarî tasarımına da dolaysız bir şekilde açıklık getirmeyi hedeflediğini **Venturi (1990)** belirtmiştir. Kitap geçerli bir mimariyi görme şekline ve yazarın mimaride en çok sevdiği karmaşa ve çelişki kavramlarına mimarlık tarihinin çeşitli dönemlerinden seçtiği örnekler sayesinde açıklık getirmek iddiasındadır.

Eserinin "1. Dolaylı Mimari: Nazik Bir Manifesto" başlıklı bölümünde Venturi, sanatta varolan deneyimi de içine alan modern deneyimin zenginliği ve belirsizliğine temellenen karmaşık ve çelişkili bir mimariyi sevdiğini belirtir. Yazara göre mimari Vitruvius'un geleneksel kullanışlılık, sağlamlık ve güzellik öğelerini kapsaması dolayısıyla kaçınılmaz olarak karmaşık ve çelişkilidir. Günümüzde en basit konumlardaki binalarda bile program, strüktür, mekanik teçhizat ve ifade türünden girdiler daha önceleri hayal edilemeyecek şekilde çeşitlidir ve zıtlık içermektedir. Bu zorluklara mimarinin şehirsel ve bölgesel plânlamada artan önemi ve ölçeği de eklenmektedir. Venturi karmaşaya ve çelişkiye kucak açarak mimariye hayatiyet ve geçerlilik katacağını düşünmektedir.

Venturi Modern Mimari'nin 'saf" elemanları yerine melez, 'halis' ögeleri yerine şaibeli, 'doğru' elemanları yerine çarpıtılmış, 'dolaysız ve açık' elemanları yerine belirsiz, kararsız ve kaçamak, 'tasarlanmış' yerine konvansiyonel, 'sade' yerine gereksiz, hem yenilikçi hem arta kalmış elemanları sevdiğini belirtmiştir. Venturi 'aşikâr bir birlik' yerine canlılığı tercih ettiğini açıklamaktadır.

Yazar aynı bölümde daha da ileri giderek 'anlam berraklığı' yerine anlam zenginliğini; hem üstü kapalı işlev hem de belirgin işlev taraftarı olduğunu belirtir.

Kendisi ‘ya/ya da’ yerine ‘hem/ve’yi, siyah ya da beyaza, siyah ve beyazı ve bazen de griyi tercih ettiğini ileri sürer. Venturi için geçerli bir mimari, birçok anlam düzeyini hatırlatmalıdır: mekânı ve elemanları aynı zamanda birkaç yönde okunabilmeli ve uygulanabilmelidir.

Dışlayıcı bir mimari yerine toparlayıcı bir mimaride parçalanma, çelişki, doğaçlama ve bunların yarattığı gerilime de yer vardır. Venturi’ye göre zorlama bir sadeleştirme, basite indirgemeyle sonuçlanmaktadır. Aşırı sadelik yavan mimarlık anlamına gelir. Kitapta Mies van der Rohe’nin ünlü ‘Less is more (daha az daha çoktur)’ sözü Venturi’nin ünlü ‘Less is a bore (daha az sıkıcıdır)’ sözüne dönüştürülmüştür.

Venturi’ye göre Modern mimarlar devrimci bir hareketin katılımcıları olarak, modern işlevlerin karmaşıklığını göz ardı etmiş, değişik gereksinimlerin mimariye dahil edilmesi ve bunların yan yana getirilmeleri yerine, elemanların ayrılması ve elenmesini desteklemişlerdir. Mies’in ‘az çoktur’ deyimi mimarın problemleri çözerken son derece seçici olmasını mümkün kılmıştır. Mies, bir binanın birçok özelliğini göz ardı ettiği için muhteşem binalar yapmaktadır. Esasında mimar hangi problemlerin çözülebileceğiyle değil, problemlerin nasıl çözülmesi gerektiğiyle uğraşmalıdır. Mimar önemli bazı hususları, mimariyi ancak hayatın deneyiminden ve toplumun ihtiyaçlarından ayırma pahasına dışlayabilir **(Venturi, 1990)**.

Venturi hedeflediği karmaşaya süslü ayrıntıları binalara uygulayarak değil, biçim ve anlam zenginliğinin yol açtığı belirsizliklerin yarattığı gerilimle ulaşacağını belirtir. Venturi, Alvar Aalto ve Le Corbusier’nin eserlerini bu genellemelerinin dışında tutar. Her iki mimarın da bütün içinde karmaşayı desteklemek için indirgeme yöntemini kullanarak elde edilen sadeleştirmeden kaçındıklarını belirtir. Venturi’nin Aalto’nun eserinde savunduğu karmaşa, ifadecilik adına yapılandan çok, bütünün programının ve strüktürünün neden olduğu kendiliğinden ortaya çıkan bir karmaşa şeklidir.

> “Karmaşık bir mimari yönündeki adımlar esasında manyerist dönemlerde de geçerli olmuştur. Günümüzde bu davranış şekli hem mimarî araca hem de mimarî programa özgüdür. Eğer mimarimizin artan faaliyet alanı ve amacının karmaşıklığı ifade edilmek isteniyorsa önce mimarî araç yeniden incelenmelidir. Sadeleştirilmiş şekiller ya da yüzeysel olarak karmaşık şekiller yerine, görsel algılamada varolan çelişki ve çeşitlilik bir kez daha tanınmalı ve keşfedilmelidir.

> Tanınması gereken diğer bir unsur da işlevsel problemlerimizin artan karmaşıklığıdır" **(Venturi, 1990).**

Çelişki isimli üçüncü bölümde Venturi bir karmaşa ve çelişki mimarisinin her tarafında belirsizlik ve tezat olduğundan bahsetmektedir. Mimarideki bu belirsizlik ve tezat biçim ve strüktür, doku ve malzeme olarak algılanan mimarî elemanların birbiri arasındaki ilişkilerden kaynaklanır. Örneğin Villa Savoye kare plânlı mıdır, değil midir? Muğlâklık, anlam açıklığı yerine anlam zenginliğini mümkün kılar.

Venturi'nin kitabı birbirini izleyen bölümlerde, mimarın makbul olarak değerlendirdiği karmaşa ve çelişki olgularının çeşitli dönemlerden ve coğrafyalardan seçtiği mimarî örneklerde ne şekilde vücut bulduğunu inceleyerek gelişir. Buna göre 4. Bölüm'de Modern Mimari'ye has olan 'ya/ya' olgusunun bir karmaşa ve çelişki mimarisinde 'hem/ya da'ya dönüştüğüne ve bünyesinde çeşitli anlam seviyeleri barındıran bir mimarinin belirsizlik ve gerilim yaratacağı ifade edilir. Kitabın geri kalan bölümlerinde işlenen temalar mimarinin alışılagelmiş elemanlarının alışılmamış bir şekilde kullanılması ve mimaride tezat (uyarlanan tezat ile yan yana gelen tezattır) temalarıdır. Mimara göre yan yana getirilen tezatlıklar, canlı bir gerilim yaratırlar **(Venturi, 1990)**.

Mimaride Venturi'nin örneklerden yola çıkarak çelişkinin nasıl elde edildiğine dair incelemeleri, mimarı kitabının dokuzuncu bölümünde iç ile dış arasındaki ilişkiyi sorgulamasına neden olur. Yazara göre iç ile dış arasındaki tezat mimaride çelişkinin başlıca göstergelerinden biri olarak karşımıza çıkar. Modern Mimarideki için dışarıya yansıtılması olgusu Rönesans mimarisinde de rastlanıldığı gibi eskilere dayanan bir olgudur. Bu kavrama bağlı olarak da Modern Mimari akışkan mekânı ortaya atmıştır. Bu olgulara rağmen iç ile dış arasındaki tezat bazı Modernler tarafından da kabul görmüştür. Örneğin bir binanın cephesi şehir ölçeğini göz önünde bulundurarak şekillenirken, içi de onun kullanıcılarının istekleri doğrultusunda biçimlenir. Venturi bazen çelişkinin binanın içi ile dışı arasında değil, binanın üst bölümüyle alt bölümleri arasında yeraldığını vurgular. Bu durum bazen tek bir binada birçok işlevin birden bulunmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca Venturi dış çepere göre gelişmeyen bir iç zar arasında gelişen apayrı bir dokunun oluşumundan, iç ile dış arasında kalan ara bölgelerden **Venturi (1990)** bahseder.

Venturi, mimarinin kısır bir sosyolojik ve teknik tanımından kaçınmış, kitabının sonunda öne sürdüğü fikirlerin bazılarını Amerikan Şehri'ne uyarlamış, Main Street'in mimarisinin nispeten düzgün olduğunu ifade etmiş, resmî planlamanın (ortodoks modern şehircilik planlamasının) Amerika'da sokak hayatını ortadan kaldırmakta büyük rol oynadığını ve ışıklı reklâm panolarının canlılığını söndürdüğü fikirlerini öne sürmüştür **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997).** Venturi'nin, ortakları Denise Scott Brown ve Steven Izenour ile birlikte 1972'de kaleme aldığı "Learning from Las Vegas"ta (Las Vegas'ın Öğrettikleri) yukarıda bahsedilen canlılığın ipuçlarının 20. Yüzyıl'ın ikinci yarısında gelişen Amerikan 'vernaküler' mimarisinde bulunacağından söz etmiştir **(Wolfe, 1983).** Kitapta 'süslenmiş barakaya' ve 'ördeğe' ve Amerikan şehir hayatına ve halk kültürüne odaklanan Venturi, söylemini bilgi ve iletişime temellenen bir medeniyetin ana ihtiyaçlarına cevap veren şehrin çevresini değiştirmiş olan mesaj ve işaretler topluluğu üzerine kurmuştur **(Portoghesi, 1980).** Venturi yapıları 'ördekler' ve dekore edilmiş 'barakalar' olarak ikiye ayırmaktadır. 'Ördekler' mimara göre içeriklerini doğrudan yansıtan yapılardır ve bu yapılar taşıdıkları ikonik işaretler aracılığıyla, kendi başlarına birer simge oluştururlar. Mimar yapının içeriğine uygun olarak dekore edilmesine ise süslenmiş 'baraka' adını vermektedir. Süslenmiş örtü program ve strüktürün emrinde olduğundan ve anlaşılır bir dilde konuştuğundan, Venturi süslenmiş barakayı ördeğe **Venturi (1982)** tercih etmektedir. Venturi ve ekibinin (karısı Denise Scott Brown, tasarımcılar Steven Izenour ve John Rauch) mimarinin bir dil ya da işaret sistemi olarak popüler, ticarî vernakülerini inceledikleri Signs of Life: Symbols in the American City (Hayat Emareleri: Amerikan Şehrinin Simgeleri, 1976) adlı sergide gözler önüne sermişlerdir. Bu mimarlar ilk tarihçi uygulamalarından sonra binalarında, yazılarında ve sergilerinde hem geçmiş zamana hem de şimdiki zamana eğilmişlerdir. Venturi bu mimarinin sanat yaratıcılığını körükleyeceğine inanmıştı. Mimar 20. Yüzyıl'ın inşa edilmiş çevreyi iyileştirme kavramına bağlı olarak gelişen 'yenilikçi' bir mimariye karşılık 'çirkin ve sıradan' bir mimarlığı savunmaktaydı. Venturi mimarlığın kuramsal düzeyden gerçek hayata çekilmesini, üniversitelerin seçkin dünyasından çıkartılarak sıradan insanlara çekici, tanıdık kılınması gerekliliği üzerinde durmuştur **(Wolfe, 1983).**

Eleştirmenlerin Modernizm'in manyerist bir yorumu şeklinde niteledikleri Venturi'nin annesi için Chestnut Hill, Philadelphia'da tasarladığı Vanna Venturi Evi

(1963) (şekil B.1), Post-Modernizm'in ilk tarihçi örnekleri arasında gösterilmektedir. Venturinin tasarladığı binaların plânları açılıdır ve mimar diyagonal eksen kullanımıyla binanın kullanıcısının hareketini yönlendirir. Venturi'yi eleştirenler mimarın eserlerinde kullandığı biçimlerin keyfî olduğunu ve kendisinin kapıları Eklektisizm'e açtığını iddia etmiştir. Bu Eklektisizm kuramı kendini mimarın binalarında çifte kodlama şeklinde ifade eder; onun eserlerinde kısmen Le Corbusier'den kısmen Edwin Luytens'den, kısmen Louis Kahn'dan unsurlar bulmak mümkündür **(Jencks, 1991)**.

Yukarda bahsedilen çoğulculuk ve karmaşa kavramları Post-Modern mimarinin çekirdeğini oluştursa da, bu iki kavram Post-Modern mimariyi tanımlamak için yeterli değildir. Jencks'e göre Post-Modernizm mimaride Modernizm'den yola çıkarak gelişen değişik yaklaşımları, çeşitli ekolleri kapsayan, şemsiye görevini gören toparlayıcı bir kavramdır **(Jencks, 1989).** İki ayrı kelimeden oluşan bu terimden de anlaşılacağı gibi modern eğitim almış mimarlar Post-Modernizm'i modern yapım yöntemlerini kullanarak şekillendirdiklerinden, akıma dahil edilen yapılarda hem üslûpsal açıdan (Modernizm yönünde eğitildiklerinden ve çağdaş toplumsal gerçeklerle yüz yüze kaldıklarından) hem de inşaî açıdan Modernizm'in izlerini bulmak mümkündür. Post-Modernizm hem Modernizm'i devam ettirme hem de onu aşma iddiasındadır **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997).** Ancak Post-Modernizm'e başka diller de eklenmiştir. Yazara göre Post-Modern bir bina yarı Modern'dir ve yarı başka bir olgudur: vernaküler, diriltmeci, yerel, ticarî, metaforik ya da bağlamsal **(Jencks, 1989).**

> "Jencks'in ve Modernizm'e eleştiri getiren birçok mimarın Modernizm'in soyut ve süsten arınmış estetiğinin binaların kullanıcılarıyla iletişim kuramadığı dolayısıyla da toplumsal problemlere teknik bazı çözümler getirdiğini zannettiğinden başarısızlığa uğraması yönündeki gözlemleri, Post-Modernizm'in dilbilimsel temellere oturtularak haklı çıkarılmasına ve mimarinin iletişim boyutuna ağırlık verilmesine neden olmuştur. Zira semiyolojinin, özellikle de dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün geliştirdiği kuramların, modernist savlar üzerinde aşındırıcı etkileri olmuştu. Bilindiği gibi semiyoloji ya da işaretler bilimi kültürel etkinliklerdeki hemen hemen her anlamın evrensel olmalarından çok konvansiyonel olduklarını ve ait oldukları kültüre bağlı olduklarını savunmuştur" **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997).**

Jencks dili oluşturan kelimeler, cümleler, sentaks (kurgu) ve semantik türü kurgusal ögelerin mimaride de mevcut olduğunu ileri sürmüştür.

Charles Jencks'in tanımına göre Post-Modern bir bina hem kullanıcının anlayacağı hem de aldığı eğitim nedeniyle ister istemez bakış açısı profesyonelleşen mimarın, modern tekniklerle geleneksel inşa sistemlerini birleştirerek uyguladığı dillere göre şekillenir; ya da bu tanımlamaya göre Post-Modernizm çift kodludur. Bu saptamanın nedeni mimarinin kodlar aracılığıyla algılanan bir araç olduğu ve kodların ve dolayısıyla da algılamanın her kültüre göre değiştiği inancıdır **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997).** Başka türlü ifade etmek gerekirse Post-Modern bir bina aynı anda iki ayrı seviyeye seslendiğinden de çift kodludur: mimarlara, binanın kullanıcılarına, şehirlilere veya yoldan geçenlere **(Jencks, 1989).** Bu düşünceye göre Jencks mimarlık ve kullandığımız dil arasında paralellik kurmuş, kendisi bir binanın okunmasını, deşifre edilmesini eğitime ve kültüre bağlı kod sınırlarının yönlendirdiğini ve aynı binada birçok kodun birarada varolabileceğinden söz etmiştir. Yukarda sözünü ettiğimiz kullanıcı mimar ikilisi, Jencks tarafından iki alt kültür olarak nitelenmektedir. Yazara göre ilk alt kültür grubu modern mimarların eğitimine ve ideolojilerine dayalı modern kodu oluşturmakta, ikinci grup ise standartlaştırılmış mimarî öğelerle biçimlenen geleneksel kodu oluşturmaktadır **(Jencks, 1991)**. Bazı binalar birçok kodu aynı anda barındırdıklarından, bunların zıt anlamlı karmaşık mecazları barındırdıkları ileri sürebilir **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997).** Bu düşünceye örnek olarak da Jencks, modern mimari 'ahenkli, iyi oranlanmış saf hacim' olarak nitelendiği Mies tarzında bir büronun halkın gözünde 'ayakkabı kutusuna' veya 'dosya dolabına' dönüştüğüne **Jencks (1991)** işaret etmiştir. Jencks mimarî metaforun yorumlarını sözlü veya yazılı dildeki metaforun yorumlanmasından daha esnek olduğu ve özgün yerel kodlarla biçimlendiğini ileri sürmüştür. Ana sorun mecazların bir binanın işlevine ve simgesel rolüne ne derece uygun olduklarıdır. Post-Modernizm, aşırı derecede basite indirgenmiş olduğu bütün iletişim yöntemlerini kullanma iddiasındadır. Çünkü Jencks'e göre yeni dünya görüşü, çoğulcu diyalog sayesinde anlamın oluştuğu bir çevrede **Jencks (1991)** biçimlenmektedir.

Mimarlık konuşma dilinden daha esnek ve kodların değişimi kısa ömürlü olduğundan, mimarın binasının iletişimini sürdürmesi ve hızlı değişen kodlara karşı

koyması için popüler işaretler, metaforlar kullanması, binasını fazladan kodlaması önerilmiştir **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997).** Jencks'e göre modernler anlamın metafizik düzeyini reddetmiş, bunu işlevsiz ve bireysel bulmuşlardır. Jencks moderlerin mimarinin tasarımın maliyet ve işlev türünden rasyonel yönlerine el attıklarını ileri sürmüştür. Jencks mimarinin mimarî 'kelimeler' veya bildik anlam birimleri kullanması gerekliliğini vurgulamıştır. Bu kelimeler kapılar, pencereler, kolonlar, bölmeler, konsollar, vb.dir **(Jencks, 1991).** Mimarî kelimeler dildekinden daha elastikidir, birçok şekle sokulabilmektedir ve bunlara yüklenen anlamlar, bunların bulunduğu fizikî mekâna ve seyircinin algılamasına bağlıdır.

Eğer bir insan modern mimarlar gibi bir kültürün estetik düzeyini ve davranış biçimini değiştirmek isterse, önce o kültürü oluşturan kişilerin kabul gören dilini bilmesi gerekir. Eğer hem dil hem de mesaj aynı anda değiştirilirse, ikisi de anlaşılmaz hale gelir ve hayatın alışılmış çizgilerine ve kategorilerine uyacak şekilde yeniden yorumlanır **(Jencks, 1991)**.

> "Sentaks ya da kurgu, mimarinin dille ortak olduğu diğer bir noktadır. Bir bina ayakta durabilmeli ve bölümleri birtakım kurallara göre ya da biraraya getirilme yöntemlerine göre birleştirilmelidir. Yer çekim yasaları ve geometri gibi öğeler mimarinin kapı, pencere, duvar, vs.. gibi çeşitli kelimeleri bir araya getiren kurallarını ya da sentaksını yaratır. Estetik olarak kullanılan bütün işaret sistemlerini ana özelliği alışılagelmiş gramerin bilinçli olarak çarpıtılmasıdır. Yanlış kullanım, abartma, tekrar ve dilbiliminin diğer oyunları dikkati dilin üstünde yoğunlaştırır" **(Jencks, 1991).**

Jencks, Modern Hareket'in uğraştığı başlıca hususun mimarinin sentaksı olduğunu ileri sürmüş, mimarlığın inşaî yönteme indirgendiğini iddia etmiştir. Bir binaya birden fazla kod yüklemenin nedeni, mimarinin bir dil olma özelliğini göz önünde bulundurarak kullanıcıyla iletişimi uzun süre sağlayabilmesi ve bilgi çağında yaşamanın zorunlu kıldığı anlam yaratma kaygılarıdır. Bunlara bir de modern eğitim almış olan mimarların ister istemez üslûpsal ve inşaî yöntem açısından modern dili kullanmaları eklenince Post-Modern bir binada strüktürel ve stilistik açıdan çoğulculuk elde edilmiş olur **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997)**.

Jencks Modernler'in 'univalent-tek değerli' Post- Modernler'in 'multivalent-çok değerli' ya da 'çift-kodlanmış' imgelerle; Modernler'in evrensel doğrular, Post-Modernler'in tarihsel ve yerel bağlam; Modernler'in teknoloji ve strüktür, Post-

Modernler'in vernaküler, metaforik ve yeni bir tür belirsiz mekânla ilgilendiklerini söylemiştir. Jencks'e göre, Post-Modernizm ile "çoğulculuk kapısı açıldı, tarih ve gelenek içeri alındı; retorik, ikonografi, renk, konvansiyon, heykel hatta o pek korkulan süsleme içeri alındı" **(Zeka, 1990).** Stil çeşitliliğinden oluşan geniş bir spektrum, tarihçilik, bağlamsalcılık, yeni karmaşık post-modern mekân, mecaz, nükte, soyut temsil, gelenek, bağlamsal sembolizm ve antropomorfizm gibi birçok kavram, Post-Modern mimarlık anlayışı içindedir **(Jencks, 1991).**

Diğer yandan Jencks'in sözlerinden anlaşıldığı üzere Modern Üslûp da temellendiği ideolojilerden tamamen soyutlanarak tarihî stillerden biri olarak ele alınmıştır. Akımın Modernizm'den diğer bir farkı ise zaman ve bağlama bağlı olmasıdır. Akımın temsilcileri modern ustaların inkâr ettikleri hatta yıktıkları, yok ettikleri 'belirli bir yer' hissini, tarihî referansın fizikî çevrenin sürekliliğini sağladığını ve kuvvetlendirdiğine inanmaktadır.

Jencks kullanıcının mimariyi yalnızca anlayıp ondan zevk almayı amaçladığını, mimarın ise hızlı değişen bir dildeki ince ayırımların farkına varmayı hedeflediğinin altını çizer. Bu nedenle, Post-Modernizm hem profesyonelliğe, hem halkın beğenilerine, hem yeni tekniklere hem de eski şemalara temellenen bir mimari olarak düşünülmelidir. Basite indirgemek gerekirse çifte kodlama hem elit/popüler hem de yeni/eski anlamına gelir. Bu nedenle Post-Modern mimarinin dili melez bir dildir **(Jencks, 1989)**. Jencks bahsedilen çifte kodlama kavramına örnek olarak James Stirling'in Stuttgart'taki Staatsgaleriesi'ni (1977–1984) vermektedir. Stirling 'betimsel ve soyut, anıtsal ve gayrı resmî, geleneksel ve high tech' şeklinde yorumladığı örneğinin melez diliyle ne geçmişi, ne alışılagelinmiş güzelliği, ne şimdiki zamanı ve çağdaş teknik ve toplumsal gerçekleri inkâr edemeyeceğimizi söyler gibidir **(Curtis, 1996).**

Post-Modernizm kavramındaki daimî çoğulculuk kavramı, mimarın farklı 'zevk kültürlerine' göre tasarım yapması fikriyle örtüşmektedir. Herhangi karmaşık bir binada veya büro cinsinden herhangi büyük bir şehir binasında ifade edilmesi gereken çeşitli zevk ve işlev katmanları bulunmaktadır. Bunları takip eden mimar Venturi'nin de işaret ettiği gibi kaçınılmaz olarak eklektisist bir stile ulaşır. Jencks 'gerçek ve münasip üslûbun' ileri sürdükleri gibi Gotik Stil değil, bir çeşit Eklektisizm olduğunu çünkü ancak böyle bir stilin toplumsal ve metafizik

gerçeğimiz olan çoğulculuğu yeterli şekilde dile getirebileceğine **Jencks (1989)** inanmaktadır. Başka bir deyişle Eklektisizm'i tasarım aracı olarak kullanan mimarın tutumu dürüstlükle eşdeğer tutulmaktadır. Nitekim yazarın akımın çeşitli eğilimlerini 1960'lı yıllardan başlayarak 1990'lara kadar onar yıllık aralarla incelediği evrelerinde, Radikal Eklektisizm şeklinde nitelediği bir evresi de bulunmaktadır. Jencks Radikal terimini buradaki Eklektisizm'i 19. Yüzyıl Eklektisizm'den ayırmak için kullandığını belirtmiştir.

Radikal Eklektisizm'i bir çoğulculuk felsefesine ve farklı durumlarda farklı stillerin kullanımını haklı çıkaran bir kurama dayandıran Jencks, eğilimde belirli bir stilin ya da birçok stilin kullanılmasını üç ana unsura bağlamaktadır: bina yer aldığı bağlama uymalı; yapı işlevlerinin çeşitliliğine ve bina kullanıcılarının estetik anlayışına cevap verebilmelidir **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997).** Jencks Eklektisizm'in Modernizm'in aksine metaforik ve simgesel, mekânsal ve biçimsel olmak üzere her tür iletişim yöntemini kullandığını belirtir. Bu mimari, benzer ya da birbirine zıt estetik anlayışa sahip gruplara seslenmek için birçok kod kullandığı için bünyesinde çelişkiler barındırır.

Jencks bu tutuma örnek olarak Portoghesi ve Venturi ile birlikte Modernizm'i eleştiren ilk mimarlar arasında yeralan Charles Moore'un Urban Innovation Group ve Perez Associates Inc. ile birlikte Louisiana, New Orleans'da gerçekleştirdiği Piazza d'Italiası'nı (1975–1980) vermektedir (şekil B.2-şekil B.3). Moore'un hem derslerinde, hem de birkaç projesinde antropomorfik biçimlerde, tarihî belleğe hatta mizaha dayalı bir mimarlık anlayışı sergileyen katılımcı tasarımı, eserini çoğulcu kılan unsurlardan biridir.

Klâsik geleneğe ve değişik dönemlere ait elemanların, mizahî amaçla kullanıldığı İtalya Meydanı (1978–79), New Orleans'ın Sicilyalı cemaatinin, özellikle Aziz Yusuf yortusu sırasında biraraya gelebilecekleri bir toplantı yeri olarak tasarlanmıştır **(Roth, 2000)**. Piazza d'Italia krom ve çelik gibi yansıtıcı malzeme kullanımıyla gerçekleştirilen yarım daire şeklindeki bir kolonadın çerçevelediği bir çeşme kurgusudur. Şeklen çevresindeki binalara uydurulmuş olan küçük meydan, kolonadın ortasında yeralan Palladyen bir kapıya doğru basamaklar halinde yükselen (Sicilya'nın tam ortada yeraldığı) çizme şeklindeki bir İtalya haritasına odaklanmıştır **(Roth, 2000).** Piazza d'Italia Amerika'da New Orleans'ın etnik açıdan karışık bir

bölgesinde konumlanmakta, biçimsel motiflerini kısmen bulunduğu bağlamdan almaktadır. Örneğin Piazza'nın yakınında bulunan siyah ve beyaz cepheli modern gökdelen yerdeki siyah beyaz dairelerin kullanılmasında belirleyici rol oynamıştır. Meydanın eleştirmenler tarafından Radikal Eklektisizm'in ikna edici bir örneği olarak değerlendirilmesinin nedeni, tasarım açısından şehir mekânına uyum göstermesi hatta ona katkıda bulunmasındandır. Ayrıca tasarım çeşitli işlevlerin İtalyanlığını ve umumî yönlerini karakterize etmekte; içerik ve simgesel biçim için ipuçlarını yerel estetik anlayıştan, İtalyan topluluğundan almakta ve bu topluluğa bir merkez sunmaktadır **(Jencks, 1993).**

Charles Jencks'in Radikal Eklektisizm'e verdiği diğer bir örnek Viyana'lı mimar Hans Hollein'ın Avusturya Seyahat Acentası'dır (1976–78) (şekil B.4-şekil B.5). Yolcuların buraya yeni ufuklara yelken açmak için geldikleri düşünülerek lobi, bu memleketlere ilişkin çağrışımların yığıldığı bir sergi alanına çevrilmiştir **(Roth, 2000).** Seyahat Acentası'nda güneşli uzak diyarlar ışıklıklı geniş bir çatı tonozu altında yeralan metalden gerçekleştirilmiş palmiye ağaçları, kırık bir klâsik kolon ve bir hint köşkü vasıtasıyla çağrıştırılmıştır. Bu örnekte anlamlar ve anlamların çarpıtılması, popüler kod kullanıldığından açıkça okunabilmektedir **(Jencks, 1991)**. Hollein tasarımında belirli stereotiplere başvurmaktadır; nitekim Mısır'a yolculuk müşteriye duvara giren bir piramit vasıtasıyla, çöl seyahati John Nash'in Brighton'daki Kraliyet Pavyonu'ndaki palmiye şeklindeki kolonlarla, İtalya ya da Yunanistan yıkıntı halindeki bir sütun kullanılarak iletilmektedir **(Jencks, 1991)**. Referanslar hem belirsiz hem de belirlidir. Yerdeki Modern öncesi soyut ızgara desen Viyana'yı; Otto Wagner'i hatırlatan geometrik figürler insanın vatanını terketmeden de gezintiye çıkabileceğini ima etmektedir. Böylece Hollein çeşitli referans ve mecaz katmanlarını harmanlayarak karmaşık senaryolar geliştirmiştir **(Curtis, 1996).** Hollein'ın tezyinatçılığı mermer ve bronz türü değerli malzeme kullanımıyla dekoratif etki yaratmak amacıyla stük ve boya kullanan diğer mimarlardan ayrılmaktadır **(Jensen, R. ve Conway, P., 1982).**

Son yıllarda tarihî sembollerle yüklü bir dile yönelen, doğal metaforlara ve tarihçi unsurlara merak salan Michael Graves de nispeten son dönem eserlerinde, binanın simgesel potansiyel programına ağırlık veren diğer bir mimardır. Kendisi Rönesans ve Barok dönemi mimarisinden ve Claude-Nicolas Ledoux, Edwin Lutyens, Gunnar

Asplund, Le Corbusier'den etkilenir ve bunlara ek olarak mimarisinde Hollein gibi Art déco elemanlar kullanır **(Jencks, 1989)**. Graves'in olgunluk dönemine rastlayan eserlerinde anlamlar isimlendirilmeden ima edilmektedir. Bu soyut dili kullanmanın avantajı, mimarinin söylediğinden daha fazlasını ifade etme gücüne sahip olması ve dolayısıyla tek bir anlamla kısıtlı kalmamasıdır. Kuzey Dakota'da bulunan Kuzey'deki Red River tarafından bölünen Fargo ile Minnesota'daki Moorhead şehirlerini birbirine bağlayan bir köprü niteliğindeki Fargo–Moorhead Kültür Merkezi (1977–78), referans kullanımında hem sarih hem de dolaylı olmasından ötürü, Jencks'e göre Radikal Eklektisizm'in en güçlü örneklerinden birini teşkil eder (şekil B.6-şekil B.7) **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997)**. Köprünün üstünde, her iki topluluğu fiziksel ve sembolik açıdan birleştirecek bir sanat müzesi yer alacak, kıyıda konumlanan konser salonu, radyo ve televizyon istasyonlarıyla tarih müzesini birbirine bağlayacaktır. Graves burada Ledoux'nun konuşan mimarisine örnek olan Loue Irmağı Evi'nden esinlenir ve köprüyü simgesel değerlerle yükler. Fargo-Moorhead projesi bir Eyalet (State) sınırını oluşturan nehrin her iki yanında yeralacağı için özellikle sembolik işlev yüklenmeye müsait zemin oluşturur **(Curtis, 1996).** Projede birçok işaret kullanılmıştır. Bunlardan en ilginci köprünün ortasında yer alan ve ulaşılmayacak bir birliğe doğru birbirine uzanmaya çalışan kollarıyla kırık kemerdir. Köprünün üçe bölünmesi dolaylıdır: binanın arasında akan nehir rüstik subasmanı, köprü ve taşıt trafiği piano nobileyi ve sanat müzesinin yarım kemeleri de çatıyı oluşturur. Burada Ledoux'nun silindirik binaları dışında Floransa'daki Ponte Vecchio'ya atıfta bulunulmakta; zenginlik ve derinlik tam olarak hatırlanmayan görsel kodların kullanımıyla gerçekleşmektedir. Binada Hollein'ın Eklektisizmi gibi, her farklı işlev kendine uygun bir şekil kullanımıyla karakterize edilmektedir. Kültür Merkezi de nehrin üstüne dik olarak değil de Post-Modernler'in çok sevdikleri belirli bir açıyla yerleştirilmiştir.

1960'lardan 1970'lere kadarki on yılı Post-Modernizm'in 'tarihçi evresi' olarak değerlendiren ve bu bağlamda Philip Johnson'ın AT&T Binası'nı (şekil B.8, şekil B.9) ilk Post-Modern bina olarak örnek veren Jencks, sonuç olarak 1978'de yirmi sene öncesine nazaran daha derin bir tarihçilikle yüklü ve eklektik biçimini araziden, kültürden ve işlevden alan bir mimariyle karşılaştığımızı iddia etmiştir **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997)**. Ancak burada Jencks'in, dekoratörlerin tarihî stilleri cepheye monte ederek oluşturdukları bungalov tipi konutları tarihçi Post-

Modernizm'e dâhil etmediği belirtilmelidir **(Jencks, 1991).** Jencks'e göre tarihçiliğin Radikal Eklektisizm'den farkı, tarihî eleman aktarımının geçen yüzyılı anımsatır şekilde mimarinin herhangi bir döneminden keyfî bir biçimde yapılması ve bu ögelerin parça parça yeni tasarıma monte edilmesi, dolayısıyla bilinçli bir Eklektisizm kuramından yoksun olunmasıdır **(Jencks, 1991)**. Başka türlü ifade etmek gerekirse, 1950'lerin sonlarında Portoghesi, Venturi gibi belirli kişilerin tekelindeki tarihçi denemelerle ortaya çıkan üslûp 1980'li yıllarda Michael Graves, James Stirling, Mario Botta, Aldo Rossi, Robert Venturi ve Mathias Ungers gibi görüşleri birbiriyle uyuşmayan insanları bünyesinde barındıracak kadar gelişmiştir. Charles Jencks'e göre bu kişilerin hepsi bir tür Post-Modern Klâsisizm uygulamaktadır. Belirli kişilerin dışında Cesar Pelli, Philip Johson, Kohn Pederson Fox, Skidmore, Owings ve Merrill gibi firmalar; Japonya'da, İngiltere'de ve hemen hemen tüm ülkelerde uluslararası şirketler, akımı benimsemiş durumdadır. Böylece Post-Modernizm Jencks'in gözlemlerine göre, 1970'lerin ortalarında başlamak koşuluyla onar yıllık aralarla çeşitli değişimlere uğrayarak günümüze kadar 'bir gelenek' haline dönüşmüştür. Bunun da en bariz kanıtı Post-Modernlerin de Stirling ve Wilford'ın Stuttgart Müzesi, Michael Graves'in Humana Büro binası, Gae Aulenti'nin Musée d'Orsay'i ve Jones ile Kirkland'in Mississauga Binası gibi tarihe geçebilecek düzeyde örnekler üretmiş olmalarıdır **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997).**

Jencks'e göre Post-Modern Klâsisizm olarak nitelenen eğilim kendini ilk defa 1980 yılında gerçekleştirilen Venedik Bienali çerçevesindeki İlk Uluslararası Mimarlık Sergisi'nde baş göstermiştir. Bienal kapsamında "The Presence of the Past" (Geçmişin Mevcudiyeti) adı altında düzenlenen sergide teşhir edilen Strada Novissima (Yeni Sokak) çerçevesinde, içlerinde Robert Venturi, Rauch-Scott Brown, Robert A. M. Stern, Franco Purini, Laura Thermes, Stanley Tigerman, Thomas Gordon Smith, Allan Greenberg, Aldo Rossi, Charles Moore, Ricardo Bofill, Hans Hollein ve Léon Krier'in bulunduğu yetmişaltı mimar tarihsel göndermelerle bezeli yirmi kadar cephe tasarlamışlardır (şekil B.10-şekil B.13). Modern Mimarlığın -kimi zaman söylem düzeyinde kalmış olsa da- geleneksel kurumlar ve biçimlerden koparak yeni biçimler, yeni mekânlar yoluyla yeni yaşamlar kurgulama projesinin epey bir süredir tartışılan iflası böylece teyit ediliyordu **(Rossi, 2006).** Bu mimarların yapıtları tarihî fikirlerle ilgili olduklarından dolayı 'post-modern' olarak

düşünülmeleridir. Bu yirmi cephe 1579 yılına tarihlenen ip fabrikası Corderia'ya paralel şekilde yeralacak bir 'sokak' üzerinde, bireysel cepheler şeklinde tasarlanacaktı. Bütün bu cephelerin ortak özelliği, klâsik düzenlerin dramatik veya manierize edilerek ya da oyuncu bir havayla ele alınmış olmalarıdır **(Watkin, 1992).** Sergi iki noktayı açığa kavuşturmuştu: Modern Mimari'nin yok saydığı geleneksel sokağın önemi ve ikinci olarak da bu önemin sokağın sürekli 'duvarı'nı oluşturan bina cephelerinin ele alınışından kaynaklanmaktadır **(Jensen, R. ve Conway, P., 1982).** Serginin ortaya çıkarttığı diğer bir nokta, post-modern mimarideki tarihçiliğin süslemeye ne derece bağlı olduğuydu.

Post-Modern Klâsisizm'in ana hedefi kullanıcılarıyla doğrudan iletişim sağlamakla birlikte, iletilen mesajı açıkça belirtmek yerine onu ima ederek aktarmaktır. Başka bir deyişle bu mimarî, betimsel temaları soyutlayarak ve bunları hem stilize ederek hem de tanınabilir bir hale sokarak kullanmaktadır. Bu eğilimde kullanıcıyla iletişim kurabilmek amacıyla, tasarıma mecaz, süsleme ve çok renklilik dâhil edilmektedir **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997).** Eğilime Klâsisizm adının verilmesinin nedeni kolon, kemer, kubbe türünden klâsik elemanların evrensel grameri ve sentaksı geliştirmesidir. Eğilimin başlıca temsilcileri Michael Graves, James Stirling ve Hans Hollein'dır. Ancak burada belirtilmesi gereken bir husus Charles Jencks'in genel görüşe göre klâsik karşıtı olarak değerlendirilen gotik ve manyerist mimariyi de Klâsisizm hudutları içinde değerlendirdiği ve mimarların mimarinin bütün klâsik dönemlerini göz önünde bulundurarak stilistik referanslarını birbirlerinden farklı zamanlara oturtabilecekleridir **(Jencks, 1982).**

Eğilim üstünde en etkin bina Michael Graves'in Portland Belediye Sarayı'na ek binadır (1979–1982) (şekil B.14-şekil B.16). 1979'da tasarlanan bina aldığı eleştiriler sonucunda 1980'de bazı değişiklikler geçirerek yeniden tasarlanmıştır. Portland Binası Portland, Oregon şehrinin sponsorluğunu yaptığı bir yarışmanın sonucunda gerçekleşmişti. Yapının tasarımı şehir bağlamının ve programın kamusal yapısına hitap etmektedir. Graves burada, çifte kolonlar, askı çelenkleri ve üç kat anahtar taşıyla, 1893 tarihinde yapılmış olan neoklâsik Portland Belediye Sarayı'na bir jest yapıyordu ve yapının ana eksenini vurguluyordu **(Roth, 2000)**. Binanın çağrıştırıcı veya mimetik kalitelerini vurgulamak için, cepheler bildik ayak, gövde ve baş olmak üzere üç bölüm halinde düzenlenmiştir. Ön cephedeki çifte kolonlar bir kapı

vazifesini görmekte ve kişinin 4. Avenü'den 5. Avenue'ye ya da binanın ana ekseninden geçtiği hissini güçlendirmektedir. Halkın rahatça ulaşabileceği işlevler binanın zemine referans olarak açık yeşile boyanmış olan giriş katına yerleştirilmiştir. Binanın zemin katı üç cephede loca ve dördüncü cephede alışveriş merkezi olarak düşünülmüştür. Zemindeki sürekli kolonad Portland'ın geleneksel arkadlarının çağrıştırmaktadır **(Jensen, R. ve Conway, P., 1982).** Scully'ye göre şehir hizmetleri yansıtıcı bir camdan oluşan büyük bir pencerenin arkasına binanın ortasına yerleştirilmiştir. Bu cam hem şehrin kendisini kabul etmekte hem de onu yansıtmaktadır ve içerde yeralan işlevlerin kolektif ve kamusal yönünü sembolize etmektedir. Daha geniş bir kültürel geleneği betimlemek için yeniden yorumlanan ve 'Portlandia' ismini alan, şehrin ticarî hayatını simgeleyen kadın şeklindeki Ticaret figürü, şehre referansta bulunmak için büyük pencerelerden birinin önüne yerleştirilmiştir **(Scully, 1982).** Büroların üstünde, geniş kolonların taşıdığı hissi verilen anahtar taşına benzer yüzeyin arkasında beş kat bulunmaktadır. En üst katta, bir balkon doğudaki ticarî merkeze bakmaktadır. Madison ve Main yan sokakları 4. ve 5. Avenü'den daha sakin oldukları halde, büyük kolonadları binanın ticaretten parka geçiş fikrini desteklemektedir. Portlandia'nın taşıdığı çelenk ile tematik olarak bağlantılı olan klâsik hoş geldin hareketiyle ilgili olarak kolonlar, çiçek tacı sayesinde birbirlerine bağlanmaktadır **(Scully, 1982).**

Jencks Post-Modern Klâsisizm örnekleri arasında Michael Graves'in Kentucky Louisville'deki Humana Merkez Binası'nı (1982–1986) da saymaktadır (şekil B.17, şekil B.18). Yirmiyedi katlı strüktür, Graves'in küçük ölçekli binalardan büyük ölçekli binaya geçişin nasıl yapıldığını gösteren bir örnektir. Civara uyum cephenin üçe bölünmesiyle sağlanmaktadır: sekiz kattan oluşan pembe granitten gerçekleştirilmiş ilk katlarda yeralan kolonadlı alçak bir alt bölüm sayesinde gökdelen, mevcut sokak ölçeğine saygı göstermiş, binanın geri kalan bölümü de diğer yandaki Miesvarî kutunun yüksekliğini yakalamıştır. Böylece Post-Modernizm şehir hayatının karmaşıklığını onaylayarak birleştirici bir özellik arzeder. Binanın gövdesini oluşturan pembe granitli küçük kare pencereli beden binanın 'ayağından' hafifçe geri çekilmektedir. Üst katlarda kare pencerelerin yerini önünde makasların yeraldığı birkaç kat boyunca yükselen büyük pencereler almıştır. Bu makaslar büyük bir locayı taşımaktadır. Yapının mimarı Michael Graves, makas kullanımıyla kuleyi görsel olarak Ohio Nehri'ndeki köprülerle ilişkilendirmeyi hedeflediğini belirtmiştir

(Scully, 1982). Çatıdaki yarım daire şeklindeki loca ise 1930'ların Louisville bendini hatırlatmaktadır. Humana'nın komşuları çoğu dökme demirden gerçekleştirilmiş üç dört katlı 19. Yüzyıl ticarî strüktürleridir. Louisville'in bu türdeki bina stoku eleştirmenlere göre gerçek mimarî zenginliğini oluşturmaktadır. Bu eski binalardan bütün bir blok Main Street üzerinde Humana'nın batısında yeralmaktadır ve yeni kulenin ayağı bu strüktürlere mümkün olduğunca uyum sağlamaktadır. "Humana Tıp Merkezi ile ilgili Jencks yapının üçe bölümlenmesi nedeniyle klâsik hümanist figürün soyut bir betimlemesi olduğunu ve nehre ve suya bakan güneş odalarıyla da tedavi sürecinin bir metaforu olduğu üzerinde durmaktadır. Ayrıca eleştirmen yapının işlevleri, antropomorfizmi ve geçmişin ve bugünün şehir manzarasını bir bütün halinde çözen çokdeğerli (multivalent) bir bina olduğunu ileri sürmüştür" **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997).**

Daha önce bahsi geçen Stuttgart Müzesi'ne ek bina (1977–1984) James Stirling, Michael Wilford & Accociates'in şehir dokusuna titizlikle uyarladıkları, tarihî alıntıların biraraya getirildiği bir çalışmadır (şekil B.19-şekil B.22). Jencks yapıda çifte kodlamanın en iyi bir şekilde uygulandığını söyler **(Jencks, 1989)**.

> "Stirling Stuttgart Müzesi'nin solundaki galerinin Schinkelvarî klâsik U şeklindeki plânını kendi tasarladığı müzede tekrarlayarak eski müzeyi yansıtmakta ve trafikten uzakta bir 'Akropolis' üzerine yerleştirmektedir. İdarî binalar arkada yeralmaktadır. Yarışmanın şartnamesinde binanın içinden geçecek bir yol ve otoparkı saklayabilecek bir podyum istenmiştir. İronik ibr şekilde yere düşen taşlar vasıtasıyla belirlenen otoparkın duvarındaki boşlukların gerçekte strüktürü açığa vurduğuna işaret eder" **(Jencks, 1989).**

Galeri mahallerinin ve binanın ortasından geçen yol, heykellerin sergilendiği merkezî rotundanın odağını teşkil etmektedir **(Stevenson, 1997).** Stirling müzede Modernizm'in inşaî sistemini göstermesi gerekliliğini de eleştirmekteydi. Nitekim cephede görülen duvar işçiliğinin ve sıvalı yüzeylerin yapının içindeki betonarme inşaat sistemiyle hiçbir ilgisi bulunmamaktadır **(Tietz, 1999).** Müze, civardaki binaların yüksekliğine ve traverten, kumtaşının katmanlar halinde rüstike edilmesiyle duvar dokusuna uyarak ve caddeye eksensel bir biçimde bağlanarak şehre uyum sağlamaktadır. Binanın duvar işi geleneksel bir yöntemle çözülmesine rağmen canlı renklere boyanmış çelik küpeşteler, dikmeler ve biçimler geleneksel arka plâna kolajlanmıştır. Tasarıma kemerli romanesk pencereler, Mısır mimarisinin kornişleri

türü tarihin değişik dönemlerinden ödünç alınan elemanların dahil edilmesi nedeniyle, burada sergilenen tutum tamamen post-modern bir tutumdur. Stirling'e göre müze öğretici bir kurum olmakla birlikte Modernizm'in redettiği bir değer olarak insanların eğlendikleri bir yerdir. Bina müze olma işleviyle birlikte yakın geçmişin unutkanlığına saldırmakta ve bir anılar şehri kurmaktadır. Burada Stirling kullandığı melez dil vasıtasıyla ne geçmişi ne de alışılagelinmiş güzellik ile günümüzün teknik ve toplumsal gerçeğini inkâr edemeyeceğimiz karmaşık bir dünyada yaşadığımızı söyler gibidir **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997).**

Gae Aulenti'nin Fransız mimarlarla birlikte eski bir garı 19. Yüzyıl Sanat Müzesi'ne (1980- 1986) dönüştürmesi, ele alınacak son örnektir (şekil B.23-şekil B.24). Burada Mısır'dan alınan motifler ve oranlar trenlerin bir zamanlar geldikleri yol üzerine kurulan ağır duvarları ve Nil tapınaklarında bulunabilecek dar mekânların yaratılmasında kullanılmak üzere soyutlanmıştır **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997).** Müzenin dekoru sanat eserlerini seyretmek için uygun fonu oluşturmaktadır. Ayrıca bu yalınlık süslü Beaux-Arts mimarisiyle, strüktürün ve ışıklandırmanın ince demir işiyle tezat oluşturmaktadır. Orsay Müzesi'nde Aulenti post-modern mekânı sürpriz yaratarak, tarihî çağrışımlarda bulunarak kulanmıştır **(Jencks, 1991).**

The Doubles of Post-Modernism isimli makalesinde Stern, Modern Hareket'in eski gücünü yitirdiğine inanan bazı genç mimarların Modern Mimarlık çerçevesindeki çalışmalarının temellendiği biçimleri ve teorileri ve mimarî ve biçim dilinde hükûm süren felsefî temeli sistematik olarak sorgulamaya başladıklarını ve bu sorgulama sürecinin 'Post-Modern' ya da 'Post-Modernist' olarak tarif edildiğini **Stern (1980)** ileri sürmektedir. Mimar makalesinde temelde iki tür Post-Modernizm'den bahsetmektedir. Bunlardan bir tanesi Batı Hümanizması'ndan kesin bir kopuş ile Modernizm'in devamı niteliğindeki Şizmatik (Ayrılıkçı) Post-Modernizm, diğeri ise Modernizm'den kesin bir kopuş ile özellikle 1750–1850 arasında ortaya çıkan Batı Hümanizması'nın modern öncesini karakterize eden Romantik gelenek evresiyle hemhal olmayı arzulayan Geleneksel Post-Modernizm'dir **(Stern, 1980).** Mimara göre Post-Modernizm Modernizm'e tepki olarak ortaya çıktığı halde, Modernizm'i altetmeyi amaçlayan devrimci bir hareket değildir. Mimara göre Modernizm'in varolduğu inkâr edilemez ve Modernizm öncesi bir duruma geri dönülemez. Stern

mimaride Şizmatik Post-Modernizm'e örnek olarak Peter Eisenman'ın eserini vermektedir.

> "Eisenman'ın mimarisi özerktir. Bu yönüyle Eisenman'ın mimarisi tarih ve sembol karşıtıdır. Yalnızca kendisine referansta bulunan bu özerk mimarinin anlaşılması son derece güçtür. Eisenman'ın evleri kendi yaratı süreçlerinin sembolü haline gelmekte, ancak bu süreç çağdaş kültür, tarih ve pragmatizmden o denli kopuktur ki, buradaki sembolizmin kendi dışında hiçbir tesiri kalmamaktadır" **(Stern, 1980).**

Kendisini her tür kültürel referanstan kurtarmaya çabalamasına rağmen, bu mimarî yapıta bakan kişi daha önce gördüğü veya deneyimlediği bir nesneyi hatırlayacaktır. Stern'e göre Eisenman'ın eserinde Modernizm'in kendi bünyesinde de barındırdığı dilemna görülebilir: kendisine referansta bulunan bir biçim-yapma kültü, biçimin kendi varlığını reddetmesiyle bağdaştırılabilir mi?

Stern Geleneksel Post-Modernizm'in geçmişe, binaların nasıl yapıldığını anlamak için ve ideolojik nedenlerle bir kenara bırakılan inşa şekillerinin tekrardan keşfedilebileceği için geri döndüğünü iddia eder. Geleneksel Post-Modernizm sanatsal üretimi halka ulaşılabilir kılmaktadır. Geleneksel Post-Modernizm'i yalnızca kendisine referansta bulunan, soyut Şizmatik Post-Modernizm'den ayıran özellik bu toplumsal ve kültürel sorumluluktur. Geleneksel Post-Modernizm Modernizm'in tarih karşıtı eğilimini bir kenara itmekte, tarihin etkilerini kişisel gelişim üzerinde bir baskı olarak görmemektedir. Stern Modernizm'in geleceğe geçmişten kurtulabilmek amacıyla baktığını, Geleneksel Post-Modernizm'in ise geçmişten süregelen değerlerle bağlantılı olarak değerlendirilen şimdiki zamanın sorunlarıyla mücadele etmenin yeterli olduğunu, geleceği de vârislerine bırakmayı yeğlediğini **Stern (1980)** vurgulamaktadır. Geleneksel Post-Modernizm ileri gidebilmek için geriye bakmakta, Modern Hareket'in öncülerinin görmezden geldikleri kuram ve stilleri eski ve yeni binalar arasındaki görsel ilişkileri kurabilmek amacıyla yeniden gündeme getirmektedir. Geleneksel Post-Modernizm biçim dilini hem bir iletişim işareti olarak hem de referans sembolü olarak görmektedir. Bir tek stil yerine, kendi anlamları olan birçok stilin mevcudiyetini tanımaktadır. Stern mimaride Geleneksel Post-Modernizm eğilimi doğrultusunda çalışan mimarlar arasında Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves, Stuart Cohen, Thomas Gordon Smith, Arquitectonica ve kendisini saymaktadır. Stern'e göre bu mimarlar geleneksel dilleri yeniden

canlandırma tuzağına düşmeden kullanmaktadırlar. Sanatın popüler hayata indirgenmesine inanan çağdaş sanatçılar Post-Modernist'tir; hem biçimin iletişimsel rolüne inanan fakat böyle bir rolün illaki de şeklin doğasında varolmayan kültürel anlamlar taşıdığını kabullenmeyi arzulamayan bir sanatçı, Şizmatik Post-Modernizm safhalarında yeralır **(Stern, 1980).**

Ayrıca Stern Architectural Design dergisinde At the Edge of Post-Modernism isimli makalesinde Post-Modernizm'in özellikleri üzerinde durmuştur. Kendi gerçekleştirdiği Lang Evi, Pool Evi (şekil B.25) ve St. Joseph Yaşlılar Evi'ni tanıttığı makalede, Post-Modernizm'in binaların bir şey anlatmak için tasarlandıkları fikriyle dış etkilere kapalı nesneler olmadıkları düşüncesini savunduğunu **Stern (1977)** ileri sürmüştür. Yazara göre Post-Modernizm çeşitliliği kabul etmekte; hibrid şekilleri saf şekillere tercih etmekte; ifadeci içeriği yüceltmek uğraşısı sırasında çoğulcu ve eşzamanlı okumaları yüreklendirmektedir. Hem Modern Mimari'den hem de Modern Hareket'ten önce varolan akımlardan biçim ve strateji ödünç alırken, her iki akımın da geçmişliğini ilân etmektedir. Stern izleyen satırlarda 1970'li yılların sonundaki başlıca üç tavrın Post-Modernizm'i belirlediğini öne sürmektedir. Bunlar bağlamsalcılık, telmihçilik ve süslemeciliktir. Bağlamsalcılıkta yapı daha geniş bir bütünün bir parçasıdır. Stern'e göre bağlamsalcılık çevredeki binalara atıfta bulunan ve onlara uyan yapıların hiçbir ilham kaynağı olmayan binalardan daha anlamlı olduklarını ileri süren bir düşüncenin ürünüdür. Ayrıca bağlamsalcılıkta yeni bir binanın biçimi, rengi ve ölçeği komşu geldiği eski binaya uyabilir. Telmihçilik adı altındaki kategoride Stern mimarlık tarihinden alınacak derslerin olduğunu, yapıların tarihinin mimaride anlam tarihini oluşturduğunu öne sürmektedir. Post-Modern telmihçilikte semantik veya empatik nedenlerden dolayı geçmişten alınan, tanınabilen parçalar yeni binaya dâhil edilebilmektedir. Süslemecilikte duvar, mimarî anlam aracına dönüşmektedir. Süslenmiş duvar esasında insanoğlunun doğasından kaynaklanır ve insan ölçeğine göre bina ölçeğini ölçmeye yarayan bir dürtünün sonucunda ortaya çıkar. Stern'e göre gerçek çağdaş bir üslûp alışılmış biçimlere yeni anlam yükleyebilmek için kolaj ve yan yana getirme tekniklerinin kullanıldığı eklektik bir üslûptur. Bu üslûp kendi kültürüne ve tarihine telmihte bulunmalıdır. Mimarlık 'hikâye anlatmaktır' ya da bir iletişim sanatıdır. Bizim tarihe ve kültüre olan sevgimize ve bilincine temellenen biçime olan tutumumuz, titiz bir şekilde kopya etmek anlamına gelmemektedir **(Stern, 1977)**.

Stern dışında yukarda belirttiğimiz gibi Paolo Portoghesi de üslûp hakkında düşüncelerine yer veren iki kitap yazmıştır. Bunlardan Postmodernizm Endüstri Sonrası Mimarlığı (Postmodernism The Architecture of Postindusrial Society, 1983) isimli kitabında Portoghesi, Postmodernizm'i basit bir yön değiştirmenin ötesinde, Modernite'nin reddi, Modernite'den kopuş ve feragat şeklinde adlandırılan ve Modern Hareket'e duyulan ortak bir tatminsizliğin ortaya çıkarttığı birbirinden farklı yaklaşımların, kuramsal önerilerin ve somut deneyimlerin tek bir çatı altında toplanması şeklinde **Portoghesi (1983)** değerlendirmektedir. Jencks'in aksine Portoghesi'nin tiresiz yazdığı Postmodernizm, Modern Hareket'in gelişim mantığını kesinkes rededder ve bu hareketin buhranından kaçar. Mimara göre Postmodernizm son altmış yılda toplumsal ilişkiler ve üretim dünyasında her şeyin değiştiğinin farkına varılmasından kaynaklanan bir isyandır. Endüstrinin radikal değişimlere maruz kaldığı ve enerji krizinin belirli bir zaman için çözümlediği sorunları yeniden ortaya çıkarttığı görülmüştür. Portoghesi Postmodern bir kültürün varlığından önce 'endüstri sonrası' toplumunun ürünü olan 'postmodern durum'dan bahsetmektedir. Mimarlıkta Postmodernizm rasyonalist kaidelere temellenenerek, çevreden yalıtılmış biçimde hazırlanan saf dilin etrafında dikkatlice örülen duvarın açık ve bilinçli şekilde yıkımı anlamına gelmektedir. Bu dil tekrardan mimarî tartışmayla ve birinci endüstri devriminden önceki veya sonraki dönemleri birbirinden ayırtetmeksizin, geçmiş deneyimlerin tüm tarihî silsilesiyle ilişki içine sokulmaktadır. Böylece Uluslararası Üslûp'un dağıttığı değerler, katmanlar, yarıtonlar tekrar mimariye dâhil edilecekti. Mimaride Postmodernizm arketiplerin tekrar su yüzüne çıkması, ya da arkitektonik geleneklerin (konvansiyonların) tasarıma dâhil edilmesi ve böylece de bir iletişim mimarisinin yaratılması şeklinde okunabilir **(Portoghesi, 1983)**.

Akımın bir tarifini vermekten ziyade kendi içindeki çeşitli eğilimleri üzerinde duran Filiz Özer'e göre Post-Modernizm akımının en önemli yönü yeni bir tarihselcilik **Özer, F. (2000)** ya da başka bir deyişle geçmişin değerlendirilmesidir. Filiz Özer'e göre tasarımcıların geçmişe yaklaşımları üç farklı kategoride yapılmaktadır. Birinci kategoride, geçmişte kendi içinde yetkinliğe ulaşmış üslûplara özgü mimarî ögeler dolaysız bir şekilde aynen tekrar edilmekte ya da geçmişin formları ve mimarî dili aynen tekrarlanmakta, ikinci kategoride geçmiş üslûplara gerek taklitçi gerekse alaycı şekilde yaklaşmadan, onların özünden yararlanarak yeni bir senteze varılmakta sonuncu kategoride ise, geçmişin formları karikatürize edilmektedir **(Özer, F., 2000,**

Özer, F., 1990). Filiz Özer bu son kategorinin Robert Stern tarafından çizgi roman Klâsisizm'i olarak tanımlandığını belirtmiştir **(Özer, F., 2000).** Böylece, 20. Yüzyıl şehir folklorundan esinlenen, yer yer tarihten, yer yer ticarî reklâmlardan formlar aktaran çevreye uyumu çevreyi tekrarlama şeklinde anlayan, süslemeci, sembolik, esprili ve sürprizli mekânlarla dolu bir mimarî anlayışı ortaya çıkmıştır **(Özer, F., 1984).** Özer'e göre, geçmişin formlarını ve mimarî dilini aynen tekrarlayan mimarların bunu, ya çevrede varolan değerli eski yapılarla uyum sağlamak için, ya da sıfırdan oluşan bir çevrede eskiyi historisist anlamda yeniden canlandırmak için yapmaktadırlar **(Özer, F., 2000).** Diğer bir yandan Özer, geçmiş formların analizini yaparak yeni bir senteze giden Post-Modern mimarların eskiyi aynen tekrarlamaktan kaçındıklarını belirtmiştir.

Bülent Özer'in, Modern Mimari'ye ait temel ilkelerin ılımlı eleştirisinden başlayıp tümden reddine kadar varan türlü görüşleri sinesinde toplayan üslûp şeklinde tanımladığı Post-Modernizm, tarihçiye göre karmaşık bir akımlar demetidir **(Özer, B., 1993).** Özer bu eğilimler arasında tarihçilik kanadından bahsetmektedir. Özer'e göre kâh bilinçli, kâh bilinçsiz olarak başvurulmuş abartmalar, karikatürize edilmiş öğeler, detaylar tarihçi Eklektisizm'in başlıca malzemesini oluşturmaktadır **(Özer, B., 1993).** Bülent Özer bu tutuma örnek olarak Charles Jencks'in Post-Modern Neoklâsisizmi'ne örnek olarak gösterdiği İspanyol mimar Ricardo Bofill ve Taler de Arquitectura'nın Paris'e 25 kilometre uzaklıkta, Versailles yakınlarındaki uydu şehir Saint-Quentin-en-Yvelines'de gerçekleştirmiş oldukları ve suni bir gölün kenarında yeraldığı için 'Göl Arkadları' (1974–1981) ismini alan yapı grubunu gösterir (şekil B.26-şekil B.27). Toplam 322 birimden oluşan yapılar bütünü, bir toplu konut kompleksidir. Binaların dış duvarları ön dökümlü betondandır yani prefabrikedir. Les Arcades du Lac projesi arkadları, klâsik plânı ve seri olarak üretilen karmaşık süslemeleri ile geçmiş mimarinin düzenini, insanî ölçeğini ve mekânsal dengesini çağrıştırdığından, alışılagelinmiş prefabrike konutlardan farklıdır **(Jensen, R. ve Conway, P., 1982).** Özer'e göre kütlesel düzenleri Fransa'nın en tanınmış tarihî saraylarından esinlenerek ortaya konan devâsâ konut kompleksleri, gerçekte mütevazı sayılabilecek apartman ünitelerini **Özer, B. (1985)** barındırırlar.

Bülent Özer New York Five Grubu'nun iki elemanı Peter Eisenman ile John Hejduk'ın eserlerini Post-Modernizm akımının diğer bir tezahürü olarak

değerlendirmektedir. Araştırmacı, Eisenman'ın yapılarında 1920'li yıllardan beri bilinip uygulanan ve amacı genellikle basitleştirmeye yönelik bir tarzın, bilinçli olarak karmaşıklaştırıldığını, sofistike edildiğini gözlemlediğini vurgulamaktadır. Yine Özer, Hejduk'ın her tür biçim anlayışını abartılmış oran ve ilişkilerde biraraya getirmeye çalıştığını **Özer, B. (1985)** belirtmektedir. Mimarinin dille ortak olduğu sentaks ya da kurgunun ya da bir binanın birtakım kurallara göre ayakta durması gerekliliğinin bilinçli olarak çarpıtılması, New York Five grubunun ilk çalışmalarının ortak özelliğidir **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997).** Özer bu tutuma örnek olarak Eisenman'ın Ev I, Ev II ve Ev III'ünü, Hejduk'ın ise Ev 10'unu gösterir. Bu yapılarda, strüktürel elemanlar alışılagelmiş konumlarından çok farklı durumlarda kullanılarak, işlevsel ve alışılmış bağlamlarının dışında ele alınarak vurgulanmıştır. Bu yapılar rasyonelini ve anlamını kendileri dışında hiçbir şeyden almak istememeleriyle Modernizm'in devamı olarak nitelenebilir. Eisenman kendi yöntemini semantikten ziyade sentaksla çalışmak, yani kelimelerin veya cümlelerin içerdikleri anlamdan çok onların biraraya getirilme şekliyle ilgilenmek olarak tanımlamıştır. Modernizm'le, Eisenman'ın yapıtları arasındaki fark, bu biraraya getiriliş kurallarının keyfî olmasıdır. Ayrıca bu evlerde biçimsel bir takım kaygılar üzerinde de durulmuştur **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997).**

Richard Meier'in Los Angeles'ta 1983'ten 1997'ye kadar ondört yıllık bir zaman dilimine yayılarak gerçekleştirdiği Getty Center Beyazlar'ın çalışmalarına bir örnek oluşturur. Anımsatmak gerekirse Richard Meier, Michael Graves, yukarda adları geçen Peter Eisenman, John Hejduk, Charles Gwathmey 'the New York Five' ya da diğer adıyla 'the Whites' adlı gruba dahildi. Bilindiği üzere Case (Çevre etüdü için mimarların konferansı) çerçevesinde New York Modern Sanat Müzesi'nde bu grubun çalışmaları konu edilmişti. Sergi 1972 yılında 5 mimar adında bir kitabın yayınlanmasına neden olmuş, bütün çalışmalar 1920'lerin ve '30'ların Uluslararası Stili'ne biçimsel bir geri dönüş olarak nitelendirilmişti. Kenneth Frampton, 5 mimar isimli kitabın önsözünde, sergilenen evlerde yüzeylerin, strüktürün, kütlenin 'erozyon'a uğratıldığını ve mimarların Modern Mimari'nin sosyal reform aracı olma özelliğinden çok onu biçimsel açıdan değerlendirdiklerini hatta mimarların burada daha çok bir 'biçim kültü' geliştirdiklerini ileri sürmüştür **(Gönen, Elâ, 1998).**

Bülent Özer'in görsel izlenim bakımından geçmişle, gelenekle ilgi kurup, onun mesajını bugüne aktarmanın en az ödünlü sayılabilecek yolu olarak nitelediği Gerd Neumann metodu, Filiz Özer'in geçmiş üslûplara gerek taklitçi gerekse alaycı şekilde yaklaşmadan, onların özünden yararlanarak yeni bir senteze varmakta yöntem olarak kullanıldığına işaret ettiği **Özer, F. (2000), Özer, F. (1990)** tutumdur. Özer, Neumann'ın tarihî ve geleneksel mimarinin cephe düzenine öz bakımından yaklaşmakta, ve elde ettiği izlenimi çağdaş bir dizayn diliyle yeniden vermeye çalıştığını **Özer, B. (1985)** belirtmektedir. Bu yöntemi Özer, daha ileriye götürerek geçmişle, gelenekle doğrudan veya dolaylı olarak biçimsel ilişki kurmak şeklinde iki ana başlık altında incelemiştir. Dolaylı davranışa Modern Mimari'nin kısmen manyerist sayılabilecek romantikleştirilme tutumunu, doğrudan davranışa ise gerek strüktürel veya konstrüktif elemanlarla, gerekse de malzeme veya renk farklılığından doğan oranlamalarla cephenin tarihî veya geleneksel mimarinin kontrolü altına alınmasından bahsetmektedir **(Özer, B., 1985).** Özer ilk tutuma örnek olarak Wojciech Lesnikowski'nin evlerini, Franco Purini'nin Laura Thermes ile birlikte "Strada Novissima" için geliştirdikleri cephe örneklerini ve Oswald Mathias Ungers'in Marburg'daki ev tipi örneklerini vermiştir. Özer'in son tutuma verdiği örnekler arasında Houston'lu Taft Architects üçlüsünün Teksas Missouri'deki Belediye Kontrol Binası (1978–80) bulunmaktadır (şekil B.28-şekil B.29). Burada eski yalancı cephe geleneğini binaya itibar vermek amacıyla tekrardan tasarıma dahil edildiği gözlemlenir çünkü yapı kırmızı-kahverengi karo ve bej stükle gerçekleştirilmiş yalancı bir cephenin ardında yeralan bir kutudan ibarettir **(Jensen, R. ve Conway, P., 1982)**. Cephenin 'sahteliği' duvarın inceliğinden, kutunun köşelerinden daha yüksekte bitirilmesinden, karo modülünün stükle örtüşmemesinden ve böylece iki malzemeye farklı plânlarda olmaları hissinin verilmesiyle vurgulamaktadır. Bu unsurlara karşılık, girişin ölçeği bindirmeli kemer kullanımıyla büyütülmüş ve dolayısıyla derinlik kazandırılmıştır. Girişin her iki yanında yeralan küre biçimindeki lambalar ile renkli seramik ise yapının 'Klâsik' resmî mimariyle ilişkisini kuvvetlendirmektedir **(Jensen, R. ve Conway, P., 1982).** Diğer yandan Özer'in tarihî mimariden alınmış cephe veya strüktür elemanlarının, plân parçalarının çağdaş kompozisyona, yer yer ilâve edilmesi şeklinde özetlediği Thomas Gordon Smith'in mimarisi **Özer, B. (1985)** bu paraleldeki bir tutumun sonucunda ortaya çıkmaktadır. Kaliforniya, Livermore'da Thomas Gordon Smith'in gerçekleştirdiği Tuscan ve Laurentian bitişik evleri (1979) Jensen ve Conway'e göre

Romalı tarihçi Plini'nin anlattığı Roma hayatı ve mimarisi ile ilgili mektuplarında betimlediği M.Ö. I. Yüzyıl villalarının adını almıştır (şekil B.30-şekil B.35). Thomas Gordon Smith Plini'nin sözlerini, evlere uyguladığı neoklâsik süslemelerini ve Kaliforniya binalarının standart ahşap-ve-stük malzemesini, Akdeniz renklerinin canlılığıyla birleştirmiş, renk ve süsleme ise tarihî temayı en çağdaş biçimde canlandırmıştır **(Jensen, R. ve Conway, P., 1982).**

Filiz Özer'in tarihçi Post-Modernizm'in sonuncu kategorisi şeklinde nitelediği, geçmişin formlarının karikatürize edilmesi **Özer, F., (2000), Özer, F., (1990)** tutumu, Bülent Özer'in eski mimariden alınmış strüktür ve cephe elemanları mizahî bir espriyle deforme edilmekte, yabancılaştırılmakta ve neredeyse bir Disneyland görünümü içerisinde yeniden sunulmaktadır **Özer, B., (1985)** sözleriyle ifade edilmiştir. Verilen örnekler arasında, Charles Jencks'in Radikal Eklektisizm için uygun gördüğü Charles Moore'un İtalya Meydanı, Hans Hollein'ın Avusturya Turizm Bürosu, Ungers'in Berlin Kreuzberg'de uyguladığı çeşitli tasarımlar sayılmaktadır.

Ortaya çıkışından bu yana akımın varlığını reddetmeyen Bülent Özer, Türkiye'deki örnekleri de sınıflandırmakta ancak çeşitli fırsatlarda Modern-Sonrası'nın kesemize uygun olmadığı görüşündedir. Özer Eylül 2002'de Yapı dergisinin 250. sayısında yurdumuzdaki Post-Modernizm'i uluslararası referanslara yönelenler (ya da çağdaş evrensel mimariden alıntı yapanlar), yerel referanslara yönelenler, yerel ve uluslararası referans karışımlarına yönelenler şeklinde üç temel kategori altında incelemiştir. Çalışmanın 2. Bölümü'nde de daha önce bahsedildiği gibi Özer ilk kategoriye örnek olarak Şevki Pekin'in Bodrum'daki bir konutunu (1985), Nuran ve Merih Karaaslan ile Mürşit Günday'ın Ankara'daki Sürücüler Terasevler Sitesi'ni (1989), Has Mimarlığın Esbankası'nı (1992), Ayla ve Ömer Gülsen'in Tuzla'daki yazlık ev projesi (1985) ile Çankırı'daki Aytaç Et Entegre Tesisi'ni (1993), Fatin Uran'ın Akmerkezi'ni (1985), Nevzat Sayın ve Gökhan Avcıoğlu'nun Altunizade'de Shell Genel Müdürlük Binası'nı (1993), Nevzat Sayın'ın Çiftehavuzlar'daki Irmak Lisesi'ni (1999) örnek vermiştir. Özer ikinci kategoriye örnek olarak Güngör Kabakçıoğlu'nun Göreme'de gerçekleştirdiği bir Mocamp'ını, aynı mimarın Bodrum'daki Nur-Tur Sitesi'ni, Nuran ve Merih Karaaslan'ın Kapadokya Peritower Oteli'ni (1988), Altuğ ve Behruz Çinici'nin Ankara'daki TBMM Halkla İlişkiler

Binası'nı (1978) ve Birleşmiş Mimarlar A. Ş.'nin Kemer Ulusoy Tatil Köyü'nü (1988) vermektedir. Tarihçinin üçüncü kategoriye gösterdiği yapılar arasında Şefik Birkiye'nin Silivri'de projelendirdiği Klassis Resort Hotel, Behruz Çinici'nin Ulus'taki Mercan ve Platin Konutları (1992) ve Hayati Tabanlıoğlu'nun Ataköy Turizm Merkezi-Galeria Alışveriş Merkezi (1986) bulunmaktadır.

Özer ayrıca akımı ulusal yerel/mahallî mimarî mirasın diriltilmesi, evrensel mimarî mirasın diriltilmesi ve çağdaş evrensel mimariden alıntı başlıkları altında da değerlendirmektedir. Özer'in doktora tezinde ortaya koyduğu sınıflandırmanın devamı şeklinde okunabilecek bu eğilimlerden birinci tutum, İstanbul'da sivil mimaride bu topraklarda gelişen mimarinin tasarıma temel oluşturması, ikinci tutum neoklâsik mimari veya 19. Yüzyıl Eklektisizmi veya 'II. Millî Üslûp'un orta yere çıkarttığı yapılanmanın dizaynlamada yeniden kullanımı ve üçüncü tandanstan ise yurtdışında gerçekleştirilen post-modern örnekler paralelinde Türkiye'de tasarlanıp inşa edilen Modern-Sonrası örnekler kastedilmektedir.

Daha önce de belirtildiği gibi ülkemiz mimar ve mimarlık kuramcıları Post-Modernizm'in değerlendirilmesinde olumlu ve olumsuz yaklaşanlar olmak üzere iki karşıt görüş arasında yerlerini almaktadırlar. Yukardaki değerlendirmelerden sonra aşağıdaki satırlarda akıma hem olumlu, hem de açıkça karşı tavır alan görüşler sunulmuştur. Yukardaki değerlendirmelerin yanısıra Mete Tapan, Aydan Balamir, Enis Kortan ve Şebnem Öymen Gür Post-Modernizm'i seçmeci tarz **Balamir (2003)**, 'Üçüncü Seçmeci dönem' **Tapan (1986); Gür, (2000)** ve Üçüncü Ulusal Mimari **Kortan (1991)** olarak değerlendirmektedir.

Aydan Balamir Merih Karaaslan'ın kimlik, çoğulculuk, sembolizm ve demokratik hoşgörü temaları etrafında şekillenen yapılarının 1980'li ve 1990'lı yılların sonuna kadar devam eden yeni dalgayı temsil ettiğini ve bu tarzı seçmeci tarz **Balamir (2003)** olarak nitelemektedir. Araştırmacı bu seçmeci tarzın en rahat serpilme ortamlarından birinin turizm işletmeleri olduğu üzerinde durmuş, bu alanda da Tuncay Çavdar'ın yapıtının manidar olduğunu belirtmiştir. Balamir'e göre Çavdar'ın mimarisi postmodern kültürün bellek, imleme, alıntı, ironi, mecaz, mistisizm, drama anahtar kelimeleriyle açıklanabilmekteydi. Balamir 2000'li yıllarda uygulanan Topkapı ve Kremlin komplekslerini ise Disneyland mimarisi şeklinde

nitelendirmektedir. Aynı tarihçi turizm yapılarının yanısıra bu akımın atriumlu anıtsal alışveriş merkezlerinde de görüldüğünü **Balamir (2003)** ifade etmiştir.

Kortan, doktora tezinden bu yana Post-Modernizm'e açıkça karşı bir tavır sergilemekte ve çoğu modernist gibi öz ve biçim birliğini mimarî yaratmada ön plânda tutmaktadır. Kortan'ın akımı değerlendirmek ve yermek için kullandığı yöntem yurtdışındaki Modernizm taraftarı eleştirmenlerin kullandıklarıyla aynı yöntemdir. Bu tavır, Post-Modernizm'i önceleyen eğilimler şeklinde değerlendirilen 'Millî Üslûplar' için de geçerlidir. Nitekim Kortan Kazmaoğlu ve Tanyeli'nin ulusallık kavramını siyasal, romantik ve determinist üç bileşene göre inceledikleri Kortan'ın '1923'lerdeki mimarlık' şeklinde nitelediği Meşrutiyet Millî Mimarisi'ni "beklenenin tam tersine geriye, klâsik Osmanlı mimarisine dönük bir tutum göstermekteydi. Mimarlık ve sanat dünyasında olup bitenlerden sanki habersiz olan birtakım mimarlar, Osmanlı Dönemi'nin mimarisini yeniden diriltmeye çalışıyorlar, Akademizm'in kısır döngüsü içinde, klâsik estetik kökenli klişeleri, motif ve kodları kullanıyorlardı (1908–1930)" **(Kortan, 1985)** şeklinde değerlendirmektedir.

Öte yandan Kortan, 1991 yılında "pürist-biçimsel saflık" şeklinde tanımladığı Modern Üslûp'un hâlâ devam ettiğini iddia etmekte **Kotran (1991)** ve Modern Mimarlık'ın yanlış tanımlara oturtulduğu kanaatindedir. Kortan Modern Mimarlığın son dönemini kastederek "Modern Mimarlığın içinde elbette 'camla örtülü dikdörtgen' prizmalar da yeralmaktadır; fakat sadece bu değildir Modern Mimarlık…" demektedir.

Diğer yandan Post-Modernizm'e olumsuz yaklaşanlar arasında yeralan Kortan, akımla iligili olarak "...herhalde yakında III. Ulusal Mimari'yi yaşayacağız; zaten bir takım mimarlarımız bunu şimdiden yaşamaktalar: Ankara Kocatepe Camii gibi… Gerçekten günümüzde de bu tür olumsuz akımlara dünyanın çeşitli yerlerinde rastlamak mümkün olmaktadır. Örneğin "yeni tarihçilik" (Neo-Historisizm), Post-Modernizm gibi. Özellikle ABD'li mimar P. Johnson ve ötekilerinin tarihten 'seçmeci' (eklektik) bir biçimde yararlanışı, ciddi olmayan davranışlar olarak değerlendirilebilir…" **Kortan (1991)** demektedir. 'Kısır', 'taklitçi', 'yaratıcı ve yenilikçi olmayan' şeklinde yorumladığı Post-Modernizm'i 'Ulusal Mimari'nin bir devamı şeklinde nitelendirmektedir. Kortan 'Modern Mimari'nin klâsik dönemi' şeklinde nitelendirdiği anlayışın soyut geometrik form yorumunun Post-

Modernizm'deki form anlayışı yorumundan farklı olduğunu ileri sürer. Post-Modernizm'i yalnızca tarihçi bileşeniyle sınırlandıran ve akımın kendi içindeki çeşitli eğilimlerini göz ardı eden araştırmacı akımı seçmecilik, sahte ve dekoratif cephecilikle bağdaştırmaktadır. Kortan öz ve biçim birliği savunucularındandır. Kendisine göre post-modern mimarlar "tarihe karşı saygısızca ve sorumsuzca davranan mirasyedi kişiler olarak düşünülmelidir. Tarihe, içinden beğenilerimize uygun olan biçimleri seçip onları çağdaş yöntem ve malzemelerle inşa edeceğimiz eski üslûpların oluşturduğu bir 'biçimler deposu' olarak bakamayız" **Kortan (1991)** demiştir ve 2000 yılında kaleme aldığı son yazısında da fikirlerini değiştirmemiştir.

Ancak burada bu eleştirilere getirilmesi gereken bazı cevaplar bulunmaktadır. Öncelikle mimarlık tarihindeki çeşitli eğilimlerin içinde yeraldıkları dönemlerin ekonomik, toplumsal, teknolojik, politik ve ideolojik şartlarının her birinin kendilerine has özellikleri bulunmakta dolayısıyla her eğilimin kendine özgü bir oluşum mantığı oluşmaktadır. Tarihteki her eğilim, kendi bünyesinde, değişen şartlar oranında kendine has özellikler barındırır. Tarihçi için her dönem, kendi iç mantığını oluşturan bir bütün olduğuna göre, bu bütünlerin ortaya çıkarttıkları mimarî ürünler de yine özgün bir iç mantığa dayanırlar. Dolayısıyla birbirlerinden zaman ve mekân içinde uzak olan akımları birbirlerinin hortlamış tekrarları olarak görmek tutarlı bir yaklaşım gibi durmamaktadır. Yine bu minvalde Meşrutiyet Millî Mimarlık Akımı'nı Kazmaoğlu ve Tanyeli'nin işaret ettikleri gibi İttihat ve Terakki'nin ulusalcı politikalarına bağımlı olarak düşünmek gerekmektedir. Ulusal bir burjuvazi yaratmak ve bir uluslaşma süreci başlatmak isteyen İttihat ve Terakki, mimarlık alanında da bize özgü bir üslûp arayışı içindeydi **Kazmaoğlu ve Tanyeli (1986)** dolayısıyla çoğu eleştirmen tarafından eklektisist bir akım şeklinde değerlendirilen ve hakir görülen Meşrutiyet Millî Mimarlık Akımı da kendi içinde mantıklı sebeplere dayanarak biçimlenmiş bir akımdı.

Eleştirilebilecek diğer bir konu ise Kortan'ın, Modernizm'in kendisini meşru kılabilmek amacıyla öne sürdüğü ilerici ve devrimci bir akım olma iddiasını Post-Modernizm'i yargılamak için kullanmasıdır. Oysa Post-Modernizm doğrultusunda çalışan bir mimar kendisini zaten 'ilerici' olarak nitelememekte, öyle bir iddiayla ortaya çıkmamaktadır. Post-Modernizm doğrultusunda çalışanların Modern mimarlar gibi, ne dünyayı değiştirmek, ne toplumsal sorunlara çözüm getirmek, ne de

'zevksizliği' ortadan kaldırmak türünden iddiaları bulunmamaktadır **(Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1986).** Bu mimarlar Modernizm'in mimaride yok olmasına neden olduğu anlam boyutunu tekrar tasarımlarına dâhil etmeyi hedeflemektedirler. Dolayısıyla Kortan'ın Post-Modernizm'i yanlış yöntemler kullanarak yanlış bir açıdan eleştirdiği pekâlâ ileri sürülebilir.

Şebnem Öymen Gür 80'li yıllardan bugüne değin ülkemizde yaşanan Üçüncü Seçmeci Dönem şeklinde nitelediği Post-Modernizm'in daha öncekilerden önemli farkının, devlet desteğiyle ortaya çıkmış olması ya da yönetsel ve politik ortamın da eğilimi desteklemesi, aynı anda küresel bir eğilim olması, gerek tüketici ve gerekse akademik çevrelerce desteklenmiş olması ve stil olarak çok geniş bir gönderge alanına sahip olması özelliklerini saymıştır **(Gür, 2000).** Gür'ün örneğin öğrencisi Ali Asasoğlu'nun danışmanlığını yaptığı **"**Çağdaş Türk Mimarlığı Kimlik Arayışı Sürecinde Eklektik Eğilimler" isimli Yüksek Lisans Tezi'nde de Post-Modernizm Akımı üçüncü bir eklektik dönem **Asasoğlu (1988)** şeklinde nitelendirilmektedir. Gür dayanağı olmayan ulusalcılık savının bu dönemin mimarisini tanımlayamayacağı görüşündedir. Gür'e göre bu dönemin mimarisinde, ulusal motifler işlenmiş olmakla birlikte, tıpkı daha önceki dönemlerde olduğu gibi, gerçek anlamda 'ulusalcı' projeler ortaya **Gür (2000)** konmamıştır. Kendisine göre çok rafine olmuş bazı plân sentaksları dışında amblem, flama gibi "aidiyet" bildiren araçlarda işlenen Türk-İslâm temaları, mimarlıkta işlenmemiş; bu temaların yeraldığı söylenebilecek bazı örneklerde de son derece ilginç ve yaratıcı bireşimlere ulaşılmış, yepyeni masalsı ortamlar yaratılmıştır. Gerçekten Türk-İslâm sentezi gibi duran birkaç Turgut Cansever yapısı dışında bazı örneklerin mimarı da T.C. vatandaşı değildir **(Gür, 2000).**

3.2. Şehircilik Alanında Post-Modernizm

Modern Mimari ilkelerinin şehirleri giderek değiştirip sıkıcı ve yeknesak kent görünümleri ortaya çıkarması, şehrin kullanıcılarını önce yakın çevrelerinde, giderek şehir ölçeğinde anlam arayışları içerisine itmiştir **(Asasoğlu, 1988).** Kuramsal açıdan tepkilerin görüldüğü bu dönemde, Charles Jencks'e göre Modernizm'e yöneltilen en erken saldırılar 1960'lı yıllarda, mimarlık mesleğinin alanı dışında, şehircilik yenilemesi programlarına tepki olarak doğmuştur. Eleştirmene göre klâsik bir örnek

Jane Jacob'un etkin Death and Life of Great American Cities (Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Hayatı, 1961) kitabıdır **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997)**. Modern şehir plânlamasının karakteristik bir başarısızlığı kültürel süreklilik imgelerini oluşturamamasıydı. Yeni kurulan Chandigarh şehri ya da Brezilya'da Brasilia şehri mimara, plânlamacıya ve şehirliye iki sorunun mevcudiyetini kanıtlamıştır: yeni şehir eski bir şehirdeki hayatın karmaşıklığına sahip değildi ve geçmişle süreklilik sağlayamamaktaydı. Görüldüğü gibi mimarlık mikro ölçeğine getirilen eleştiriler, şehir makro ölçeğine de uygulanmaktaydı. CIAM'ın 1920'lerde "tabula rasa" yaklaşımı sonucunda, şehirlerin dört ana işleve göre bölümlenmesi, mevcut dokuya ve binalara ve tarihî binalara olan saygısızlığı, bu köksüzlükten sorumlu tutulmaktaydı **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997)**.

> Şebnem Öymen Gür'e göre "anonim ortamı yaratan büyük bulvarlar Londra'da Regent, Paris'te Champs Elysée, St Petersburg'da Nevski Bulvarları modern yıkımın ve yapımın örnekleridir; New York'da Bronx'un, Philadelphia'da Liman şeridinin, Londra'da Thames Nehri, Paris'te Seine Nehri kenarlarının yıkımı; büyük otoyolların yapımı için gerçekleşen yıkımlar, bunların hepsi modern yıkım/yapımlara örnektir. Şimdi içinde bulunduğumuz ve küreselleşme şeklinde nitelenen çağın şehirlerin yapılanmasını etkilediğini ve küreselleşmenin sanayi toplumundan, bilgi üreten/satan ve denetleyen toplumlara geçilmesi, aşırı uzmanlaşma, yüksek güven/yüksek risk ortamlarında rekabet (Giddens, 98), uluslararası işbölümüne dayalı yapılanmalar (Mandel, 1975) ve sanal bilgi ağlarından ibarettir. Küreselleşmenin bu sayılan özellikleri üretim, tüketim ve kültür alanlarında, postmodern kavramlara eklemlenen yeni kavramların ön plâna çıkmasına yol açmış; kentsel arsaları ve mülkiyet piyasalarını derinden etkileyen yeni yapılanmalar, kentlerin küresel rekabet ve kâr aracı olarak değerlendirilmesi sonucunu getirmiştir (Lefebvre, 1974; Lyotard, 1984; Gür, 1996)**.** Sonuçta, geleneksel insancıl değerlerle zaman içinde varolmuş kentler, ulus-devletlerin kendi makro-ekonomik kararlarından çok uluslarara karşı uluslararası ekonominin dayatmalarıyla yapılanmaya başlamıştır**.** Bu kapsayıcı, dayatmacı, tek merkezli küresel gelişmeler, postmodern tartışmalardan türeyen, bir tür 'karşı koyma, karşı yapılanma' stratejisi anlamına gelen 'yerellik' söylemini fitillemiş, ulus-devletler, ekonomik politikada özerklik, dinsel-ırksal farklılıklarda özgüllük ve kentsel bağlamlarda 'yer-ırası' gibi postmodern kaygılara bağlı yerel 'karşı-yapılanma' stratejileri geliştirmeye başlamışlardır. Böylece, kentsel gelişme konusundaki yetki ve sorumluluklar, dış etkileri daha kolay ve yerinde değerlendirebilecekleri gerekçesiyle ve

kentlerarası rekabetin gelişmeyi kamçılayacağı düşüncesiyle yerel yönetimlere devredilmiştir" **(Gür, 224).**

Şehircilik alanında Modernizm'in ilkelerine tepki verenler arasında Kevin Andrew Lynch, Christian Norberg-Schulz, Paolo Portoghesi, Aldo Rossi, Colin Rowe, Léon ve Robert Krier ve Oswald Mathias Ungers sayılabilir. Bu kişiler Modern dönemde yer alan mahal ve zaman kaybını onarmayı ve şehir yerleşimlerinde sürekliliği sağlamayı denemişlerdir **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997)**. Lynch "the Image of the City" (Şehrin İmgesi, 1986) kitabında Los Angeles, Boston ve New Jersey şehirleri hakkında beş yıla yayılan gözlem ve bulgularını aktarmaktadır. Ethan Sundilson'a göre Lynch'in kuramsal dünyaya getirdiği yeniliklerden bir tanesi, şehrin veya yerin okunulabilirliği kavramı idi; insanın çevresine anlam verebilmesi ve kendisini güvende hissedebilmesi için o çevrede yönlenebilmesi ve onu tanıması gerekmekteydi **(Sundilson, www.csiss.org,)**. Lynch Boston, Jersey'nin bazı bölümleri ve Los Angeles'ta şehirliler arasında yürüttüğü röportajlardan elde ettiği bulgular sonucunda, şehirlilerin canlı buldukları bölgeleri imgelem gücü (imageability) yüksek yerler olarak nitelemiş, bu şehirleri iyi biçimlenmiş, birbirinden farklı bölgeleri kapsayan ve şehirlinin (common people) çabuk kavrayabileceği şehirler oldukları düşüncesine erişmiştir. İyi biçimlenmiş şehir aynı zamanda, patikalara odaklanan şehirdir. Bu ögeler insanın örüntüleri (patterns) görme ve hatırlama yeteneğini arttırmaktadır **(Sundilson, www.csiss.org,).** Sundilson, Lynch'in bir şehrin yerleşim plânını anlamak için, insanların zihinlerinde bir harita oluşturduklarını, şehrin zihinsel haritalarının bireye göre değiştiğini ve bu haritaların yerleşimlerin zihinsel betimlemelerini oluşturduklarını gözlemlediğini bildirmiştir. İnsanın eyleminin gerçekleşebilmesi için insanın kendini çevresinde nasıl yönlendireceğini bilmesi gerekmekte, kendisi için mekânsal bir imge yaratması gerekliliği üzerinde durmaktadır. Bu zihinsel betimlemeler, gerçek şehirle birlikte, Lynch'in patika, hudut, semt, düğüm noktaları (kavşak) ve nihenk noktaları (landmarks) kavramlarıyla açıkladığı birçok tekil elemanı barındırmaktadır **(Sundilson'dan Lynch, 1986)**. Belirli bir işlevin veya etkinliğin yoğunluğu patikaya işlevsel bir kimlik veren bir özelliktir, ancak işlev patikanın gerçek bir yer olmasını sağlamaz. Patika boyunca bir meydana açılma, meydanda yeralan bir heykele yaklaşma, köşeyi dönme, çeşme için bir niş yapma eylemleri veya patika boyunca yeralan bina cephelerinin özellikleri, detaylar, malzemeler, dokular, renkler ve

kaldırımlar türü mekânsal kaliteler, patikanın özelliklerini belirleyen unsurlardır. Lynch yukardaki fikirlerinin yanısıra komşuluk unsurunun da şehrin temel unsurlarınden biri olduğu fikrini ortaya atmıştır **(Sundilson, www.csiss.org,)**.

Geliştirdiği kuramları veya söylemi belirli bir eğilimle kısıtlayamayacağımız Christian Norberg-Schulz 'Genius Loci' (l'esprit du lieu-yerin, mahallin ruhu) adlı makalesinde belirli bir mahallin kimliğinin kaybolmasının insan ve toplum üzerinde son derece yıkıcı sonuçları olduğu **Norberg-Schulz (1984)** görüşündedir. "Kendisi insanın gelişim süreci içinde çocuk psikolojisi evresinde, dış dünya hakkında bir kavram geliştirme yeteneği olduğunu bildiğimizi ileri sürer. Bu teorileri, bu süreci algılarımızı ve eylemlerimizi mümkün kılan şemaların oluşması şeklinde açıklayan Jean Piaget'ninkilerle aynı paraleldedir" **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997)**. Bu şemalar fizikî, sosyal ve küresel nesne sınıflarına bağlıdır. Ayrıca Norberg-Schulz'a göre "insan kendisini çevresi vasıtasıyla tanımlamakta ve çevreye ait olduğunu hissetmek istemektedir. Bir çevre işlev, ekonomi veya toplumsal içerik türü soyut özellikleriyle değil, morfolojik, fenomenal özellikleriyle belirli bir kimlik ve yer hissini verir" **(Norberg-Schulz, 1980)**.

Norberg-Schulz "La signification dans l'architecture occidentale" (Batı mimarlığında anlam, 1977) isimli kitabında, varoluşçuluk felsefesine de dayandırabileceğimiz yer ile bağlantılı bir mimari fikrini geliştirmiştir.

> Kitabının önsözünde Norberg-Schulz "mimarinin pratik ve ekonomik ihtiyaçları aşan bir amacı bulunmaktadır. Temel amacı varoluşçu anlamların tanımıdır. Varoluşçu anlamlar doğal, insanî ve manevî olgulardan kaynaklanır. Mimar bu olguları mekânsal biçimlere dönüştürür. Mimarinin mekânsal biçimleri ne öklidyen ne de einsteinyendir. Mimaride, mekânsal biçim yer, güzergâh ve saha yani insanoğlunun çevresinin somut strüktürü demektir. Dolayısıyla mimarî geometrik veya semiyolojik (anlambilimsel) kavramlar vasıtasıyla tanımlanamaz. Mimarlık anlamı olan (sembolik) biçimler aracılığıyla açıklanabilir. Varoluşçu anlamların tarihine ancak bu şekilde katılabilir. Bugün insanoğlu, mimariyi somut bir olgu olarak tekrardan kazanma dürtüsünü hissetmektedir" **Norberg-Schulz (1977)** demektedir.

Schulz mekânı bir yerler sistemi olarak tanımlamış ve yerin son derece somut olduğunu ifade etmiştir. Her yerin kendine has bir karakteri vardır. Mahallin artık karaktersiz olduğunu ileri sürerken bu yerin "ruhunun" varolmadığını ileri sürmüştür.

İnsan yaşadığı çevreye yabancılaşmaktadır. Belirli bir mahallin kimliği somut mekânsal karaktere bağlı değil belirli somut bir karaktere bağlıdır. Bir yerin karakterini yapan faktörler kaldırımların yapımında kullanılan taşlar, bir sokağı tanımlayan binalarda kullanılan malzemeler, cephelerde pencerelerin oranları, binaların yüksekliği türünden elle tutulur unsurlardır. Çevre yalnızca işlevsel, ekonomik ya da toplumsal içerik türünden somut kavramlarla değil, morfolojik ve fenomenal özellikleriyle de belirlenir. Bu yüzden de mimarinin yerel bir karakteri olması gerekmektedir. Mimarlık insanlara ait oldukları bir yer yaratma sanatıdır. Böylece insanın da bir kimliği olacaktır. Modern mimarinin başlıca başarısızlığı somut mekânsal düzenlemelerle değil soyut mekânsal düzenlemelerle uğraşmasından kaynaklanmaktadır. Schulz, bir binanın içi ile dışının birlikte çalıştığı unsuruna, yerel ruhu da eklemek gerektiğini düşünmektedir. Mimarlık belirli bir yerel ruhun somutlaşmasıdır. Schulz batı mimarlığı tarihinde akımları da bu fenomenolojik felsefe çerçevesinde inceler ve açıklar.

Bu araştırmacılara göre 20. Yüzyıl'da çevrenin morfolojik karakteri göz ardı edilmiştir. Şehir plânlama projeleri işlevsel, toplumsal ve ekonomik 'olguların' isteklerine cevap verebilmek amacıyla yalnızca analitik ve soyut özelliklere yoğunlaşmıştır. Bu ideallere göre şekillenen şehirler 'yer kaybı'na uğramış, bünyelerinde yerler değil bazı mekânları barndırır olmuşlardır.

Jencks Modernizm'i eleştirenlerin görüşlerine göre dış dünyayı 'fizikî bir nesne' şeklinde tanımladığımızda olayları fazlasıyla basitleştirdiğimizi ileri sürmektedir. Ona göre fizikî nesneler arasında yer ya da yörenin ayrı bir önemi bulunmaktadır. Ayrıca insanı bir yere referans vermeden düşünemeyiz. Çocukluğun ilk yıllarında insanlar kendilerini çevrelerini niteliklerini vasıtasıyla tanımlamaktadır ve bu da onları Roma'lı ya da Berlin'li kılar. Jencks bugün kelimenin tam anlamıyla kendimizi evimizde hissetiğimizi söyleyemeyeceğimizi iddia eder. Le Corbusier 'yuva' kavramını 'açık şehir' kavramını geliştirdiği hava, ışık ve bahçeye olan ihtiyaç olarak son derece dar bir çevreden yorumlanmıştır. Ancak çağdaş çevre krizinin nedenlerini salt Le Corbusier'nin fikirleri ve Modern Hareket'te aramamak gerekmekte, esas sorumluluğu Modern Mimari'nin ilkelerinin dönüştüğü 'adi işlevselcilik'te görmelidir. Yine Jencks'e göre görsel kaos ve karaktersizlik yaşadığımız çevreleri ifade eden terimlerdir, ayrıca bir de bunlara mahal kavramının

yok olması eklenmelidir. Görsel kaos geleneksel şehir biçiminin yok olmasıyla bağlantılıdır. Öncelikle şehrin onu çevreleyen manzarayla bağlantılı olarak kimliği kaybolmuştur. Şehir ve köyün kendilerine has özelliği yoktur bunlar birbiriyle karışmakta, hudutları kaybolmaktadır. İkinci olarak da şehrin iç strüktürü yok olmuş, sokaklar ve meydanlar kötü tanımlanmış ara mekânlarla yer değiştirmiştir.

Paolo Portoghesi "Postmodernizm Endüstri Sonrası Toplumunun Mimarlığı" (Postmodernism The Architecture of Postindustrial Society, 1983) isimli kitabında Modern Mimari'nin modern şehirden, kalitesiz banliyölerinden, asfalt ormanına ve yatakhaneye dönüşmüş kollektif değerlerden mahrum bir şehirsel çevreden, yerel karakterin kaybından, mahal kavramından kopukluğundan, dünyanın bütün şehirlerinin dış mahallelerinin birbirine benzemesinden yola çıkılarak yargılandığını **Portoghesi (1983)** ifade etmiştir.

Modern-Sonrası söylemin ideologlarından biri olarak değerlendirilen Aldo Rossi'nin "L'Architettura della Città" (Şehrin Mimarisi, 1982) adlı kitabı, şehri oluşturan asal elemanlar (elementi primari), şehirsel olgular (fatti urbani) ve bunların mimarisi üzerine temellenerek, İtalya'da modernist şehir plânlamasından farklı olarak oluşturulmaya çalışılan ve şehrin tipolojik ve morfolojik okumalarına dayanan 'şehir bilimi'ne (scienza urbana) katkı olarak görülmüştü **(Özkaya, 2006).** Rossi kitabında evrensel bir ilke ararken, yer ve zamanı koparark tipolojide varolan soyut bir locus aramıştır. Mimar bu kitabında endüstrileşmenin yarattığı kaostan önce varolan 'temel' örneklere dayanan bir seri şehirsel arketipleri saptamaya çalışmıştır. Rossi şehrin belleği kavramını işlemiş ve anıtların bu belleği kristalize ettikleri üzerinde durmuştur. Rossi kitabında modern dönemin saf fonksiyonalizmini eleştirmiş ve şehrin işlevinin şehrin varolma nedeni olmadığını çünkü şehrin somutlaştığı işlevsel, ekonomik ya da siyasî aracın zamanla değiştiğini ancak mimarî tiplerin sabit biçimler olarak kaldıklarını **Rossi (2006)** iddia etmiştir. Bu nedenle de bina tiplerinin sürekliliği şehri anlamak için sayılan faktörlerden çok daha önemlidir. Yine buna bağlı olarak, bir şehrin algılanması işlevsel bazı sınıflandırmalara göre değil, daha tipolojik sınıflandırmalara göre yapılmalıdır. Örneğin Rossi evleri açıkalanların çerçevelediği blok evler; birbirine bağlanan, bütün yerleşim alanına yayılan derin blok evler; kapalı avlulu evler **Rossi (2006)** şeklinde sınıflandırmıştır. Ayrıca mimar

halka açık alanlarla özel mekânların net bir şekilde tanımlı olduğu geleneksel Avrupa şehir merkezinin binalarıyla analoji kurularak geliştirilen biçimleri savunmuştur.

Rossi için mimarî her seferinde yeniden yaratılmamakta, aksine dağarcığını bütün dönemler için ve her yerde sabit olan bina tipleriyle oluşturmaktadır. Rossi'nin amacı tiplerdeki anlamları anahtar olarak kullanarak yeni anlamlar yaratmaktır. Rossi için bir 'tip' mimarlık fikrinin kendisidir, onun özüne en yakın olanıdır. Tip mimarlığın ve strüktürün temeli, taklit edilecek veya kopyanalacak bir şey olmaktan çok, biçimi oluşturan ve daha küçük birimlere ayrılamayan bir nesne, yani bir özdür. Rossi için bir tip daimîdir ve karmaşıktır, biçimden önce gelen ve onun oluşturan mantıklı bir ilkedir **(Rossi, 2006)**. Ancak bir tip ile model arasındaki fark belirtilmelidir. Tip tekrarlanabilemez çünkü mimarinin ilkesini şekillendiren fikir, kaidedir. Bir model ise tekrar edilen nesnedir. Rossi ayrıca tarihin modern gramer ile birlikte düşünülmesi gerekliliğini, kendince "tarih mimarlığımızı anlamada bize yardımcı olmalıdır ve tarihten tekrar Modern Hareket'e gelmeliyiz; ille de ona özel bir sempati duymak için değil. Yalnızca, o zaman tartışılan sorunlar bugün hâlâ geçerli olduğu için…" diyerek vurgulamaktadır **(Adam, 1984).** Rossi'ye göre, şehirsel bir mimarlık objesinin en önemli kriterleri bireysellik, yer, hafıza ve tasarımdır. Tarihsel bir mimarlık nesnesi, geçmişteki fonksiyonunu kaybetmiş olsa dahi, içinde bulunduğu dokuda bir simge oluşturmakta ve sırf bu nedenle bile olsa işlevini sürdürmektedir. Yani işlev, bir binanın sürekliliğini açıklamak konusunda yetersiz kalmakta ve işlev kavramı zaman içinde yerini forma ve giderek tipe bırakmaktadır **(Rossi, 2006)**.

Yukarda sayılan kuramların dışında Jencks'in Kontekstüalizm şeklinde nitelendirdiği bir söylem de mevcuttur. Yine Charles Jencks'e göre Kontekstüalizm ya da Colin Rowe'un yazılarında vücut bulan Bağlamsalcılık kuramı, Post-Modernizm'in geliştirdiği ve şehir ölçeğini esas alan bir fikirler yumağıdır **(Jencks, 1991)**. Kontekstüalizm bir felsefe ve hareket olarak Colin Rowe'un 1970'lerde Cornell Üniversitesi'ndeki Kentsel Tasarım Stüdyosu'nda yüksek lisans öğrencileriyle yaptığı çalışmalar sonucu ortaya çıkan çok genel olarak kentsel bağlamda bina yapma stratejisi olarak adlandırılabilecek öğretiye sonradan öğrencileri tarafından verilen isimdir **(Korkmaz, 2004).** Bağlamsalcılıkta bir 'tip' belirli ve tamamlanmış bir oluşum olarak tanımlanmakta ve sokak ve meydanlar da bağlamı oluşturmaktadır. Bağlamsalcılık ideal tiple bağlamı ya da sıradan dokuyu bağdaştıran bir kuramdır.

Sokakların, meydanların, yapı bloklarının etüdü ve rökonstrüksiyonu düzgün bir şehir ekolojisini mümkün kılmaktadır. Meydan ya da sokaklar gibi şehir bloklarının oluşturduğu şehir dokusu, tipler, oranlar gibi bileşenler arzu edilen mimarî ve şehirsel kompozisyonu oluşturabilecek unsurlar olarak sayılabilir. Kontekstüalizm ilkeleri çerçevesinde çalışan mimarlar agora, toplantı sahası, cami türü halk meydanı (public realm) unsuruna da ayrıca önem vermektedirler **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997).** Halk meydanı şeması Charles Moore'un, Ricardo Bofill'in, Antoine Grumbach'ın ve Krier kardeşlerin tasarımlarında ana unsur olarak kullanılmaktadır. Robert ve Léon Krier şehir dokusunun yok olmasına neden oldukları ekonomik, ideolojik veya Modernizm ilkelerini eleştirmişler ve bu dokuyu tamir eden yeni alternatifler geliştirmiş veya yeni bütünler yaratmışlardır. Kontekstüalizm kuramına göre, Modern Mimari'nin ve plânlamasının başarısızlığının nedeni şehir bağlamını anlamaması, kentsel artifektler arasındaki dokudan ziyade bu artifektlere odaklanılması ve dış mekândan içe doğru bir tasarımdan ziyade, içten dışa doğru tasarım yapılmasıdır **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997).**

Robert Krier "Urban Space" (Şehir Mekânı, 1979) adlı kitabında varolan sayısız tarihî şehirlerin morfolojik etüdlerini yayınlamıştır. Krier kitabında Modern Mimari'nin geleneksel şehir mekânını erozyona uğrattığını iddia etmektedir. Krier kentsel mekânı şehirlerde binalar ve diğer ürbanistik artifektler arasında yeralan her tür mekân olarak **Krier, R. (1979)** tanımlamaktadır. Krier'e göre dış mekânı kentsel mekân olarak bilinçli bir şekilde algılamamız, onun ancak geometrik karakteristiklerinin ve estetik kalitelerinin açıkça okunabilmesiyle mümkündür **(Krier, R., 1979).** Krier kitabının birinci bölümünde Modern öncesi plânlama sistemi ve mimarlığına geri dönemnin gerekliliğini ifade etmiş, şehirsel mekânı oluşturan tipolojik ve morfolojik unsurlar olarak nitelendirdiği yolların, arkadların, sokakların ve meydanların –erozyona uğramış şehir dokusunu dikmek için kullanıldığı 'evrensel' ögelerin- önemine işaret etmiş, bunların türlerini sınıflandırmıştır. Krier kitabının ikinci bölümünde Fischer von Erlach'ın, Claude Nicolas Ledoux'nun, Walter Gropius'un, Le Corbusier'nin plânlarını incelemiş ve işlevin bölümlenmesi teorisinin şehir hayatı üzerinde negatif bir etkisi olduğunu ileri sürmüş, kitabının CIAM'ın Atina Bildirgesi'ne ve sonuçlarına çözüm getirme iddiasında olduğunu bildirmiştir **(Krier, R., 1979).** Krier'in teorisinde şehir, çeşitli fonksiyonları barındıran bir bütün değil, deneysel bir mekân olarak görülür. Krier

Modern Mimari'nin ortaya çıkışıyla birlikte Camillo Sitte'nin anladığı şekildeki bir şehir plânlaması ve şehir mekânının, sözde-demokratik ve sözde-insanî bir şehir ideolojisi uğruna yok edildiğini öne sürmektedir **(Krier, R., 1979).** Mimara göre şehirlerimizin tanınmaz bir hale gelmesinin nedenleri arasında mimarinin vasatlığı da bulunmaktadır. Robert Krier'e göre, Post-Modern şehirciliğin ütopyası, Fonksiyonalist Mimarlık tarafından yok edilen kentsel mekânların rehabilite edilmesidir. Robert Krier kitabının üçüncü bölümünde Stuttgart şehir merkezi için gerçekleştirdiği çalışmaları anlatmaktadır. Krier'e göre Stuttgart şehir merkezi, II. Dünya Savaşı sırasında uğradığı yıkımlar sonucunda ve arabaya yönelik geliştirilen plânlar çerçevesinde tekrar yapılanma sürecinde daha önceki tutarlı şehirsel strüktürünü kaybetmiştir. Yıkılan şehir mekânının yeniden inşasında Krier, arabayı şehirden kaldırmadan şehrin merkezini yayalaştırmayı öngörmüş, Stuttgart'ı 17. ve 19. Yüzyıllardaki şekline yeniden kavuşturulmayı denemiştir. Krier bu çalışmasında meydanlar, sokaklar, arkadlar gibi ürbanistik mekânlar yaratarak, şehrin morfolojik karakterini tamamlayarak ya da oluşturarak mevcut duruma cevap vermeye çalışmıştır (şekil B.36). Bu projelendirmede ideal tipler yeniden oluşturulmuş ve şehir bağlamına yerleştirilmiştir. Nitekim Krier binlerce yıllık deneyimleri barındıran tarihî mirası göz önünde bulundurmamayı dar kafalılıkla eşdeğer görmektedir.

Léon Krier ve Robert Krier Stadtraum in Theorie und Praxis (Kuramda ve Uygulamada Şehir Mekânı, 1975) isimli kitabında CIAM'ın şehrin nesnelerle doldurulduğu bir park olduğu fikrinin aksine sokak ve meydan tiplerini (bulvar, dairesel meydanlar) toplamışlardır. Le Corbusier yeni şehrin sağlıklı olmasını eski şehrin ölümüne bağlarken Bağlamsalcılar bunun tam tersini savunmaktaydı. Krier'ler sokağa ve 'güzel şehir' kavramına nostaljik bir duyguyla geri dönmeyi hedeflemişlerdir. Bölgelemeye (zoning) karşı tavır almışlar, geleneksel Avrupa şehrinin karışık hayat tarzına ve çalışma sahalarına öncelik vermişlerdir **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997)**. Krier kardeşler Avrupa'da Modern Hareket'in bir kenara attığı hemen hemen bütün klâsik şehir şekillerini canlandırmışlardır. Krier'ler hem Modern-öncesi plânlama sistemine geri döner, hem klâsik tasarım prensipleriyle geleneksel Avrupa şehri plânlarının savunuculuğunu üstlenir hem de Bülent Özer'in de işaret ettiği gibi mimarilerinde ilhamını klâsik formlardan alan binalar projelendirirler. Krier kardeşler yapılarında, tarihî stilize elemanların kullanıldığı,

rasyonalist kütlelerden oluşan ürbanistik mekân düzenlerine klâsisist bir hava verilmek istediklerini vurgulamıştır.

Léon Krier Echternach projesinde, mevcut 18. Yüzyıl şehir morfolojisini kullanarak geleneksel bir arkadı ve dairesel bir meydanı şehre bir omurga kazandırmak amacıyla şehre dahil eder **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997).** Yapıların yüksekliği, ölçeği, silueti ve binaların malzemesi mevcut binalarla uyum içindedir. Bu proje dışında Léon Krier, Londra'nın, Echternach'ın, Roma'nın, Bremen'in, Barselona'nın ve Luxembourg'un kuşbakışı perspektiflerini çizmiştir. Krier'in şehir plânlarının hiçbiri gerçekleştirilmemiş ancak bunlar kuramsal açıdan çok etkili olmuştur. Leon Krier'in 1748 Giambattista Nolli'nin Roma için gerçekleştirdiği plân üzerinde başka onbir mimarla çalışmasında Krier'in binaları üç çeşittir. Kare bina Roma'nın merkezinde, yarım dairesel bina Piazza Navona'nın bir ucunda, üçgen şedler de Saint Pierre Katedrali'nde yer almaktaydı. Ayrıca Krier Abbé Laugier'nin ilkel kulübesini yeniden tasarlamıştır. Kulübenin dört kolunu sekiz katlı kulelere dönüştürülmüş, piramidal çatı da halka ait bir alanı örtmektedir. Üçgen şed yerel yurttaşlık organizasyon şeklini canlandıran ve destekleyen yeni toplumsal bir merkezdir. Burada restoranlar, kulüpler, oyun odaları ve sanatçılar için stüdyolar yer alacaktır. Burada hem biçimsel olarak hem de siyasî olarak mevcut dokuya entegre edilmiş sendikalist bir organizasyon söz konusudur. Krier'in amacı res publicayı canlandırmak ve yeni yurttaşlık kurumlarını yaratmaktır **(Jencks'den (1991) Gönen, Elâ, 1997).**

Robert Krier yapılarını sanatsal yönden zenginleştirebilmek amacıyla onları heykellerle desteklemektedir. İnsan figüründeki bu heykellerin her biri metaforik bir anlam taşımaktadır (şekil B.37-şekil B.40). Genellikle büyük boyutlardaki heykeller mimariyle bir bütünlük içinde ele alınırlar.

IBA (Uluslararası Berlin İnşaat Sergisi) Organizasyonu Berlin şehrinin dört ayrı bölgesi için yapılan çalışmaları ortaya koymasıyla, bağlamsal çalışmalara en önemli örnekler olarak verilebilir. Proje 1970'li yılların sonlarından 1980'li yılların sonuna kadar sürmüştür. Organizasyonun amacı modern plânlama sonucunda ve savaş sırasında belirli bir yer hissini kaybeden şehri yeniden kurmak, tarihsel ilkelere göre bir kent onarımı gerçekleştirmek, şehrin strüktürünü halkın yararı için yeniden okunabilir kılmaktı. Plânlamalar çeşitli kademelerde inşaat sahiplerinin, kurumların,

mimarların, çevre korumacıların, halk temsilcilerinin karşılıklı görüşmeleri, tartışmaları seminer ve sergiler biçiminde uzun bir süre içinde ele alınmıştır **(Tarım, 1989).**

Bu büyük ölçekli projede 9000 yeni ve restore edilmiş ev, 170 yapı alanı, şehir mekânının morfolojisi, şehrin yıkılmadan önceki bina tipolojilerinin etüdü yapılmış ve şehrin şehirsel karakterini yeniden canlandırmak için yeni yapılar inşa edilmiştir. Tarihî ve kültürel ögelere bağlı kalınması, bazı yokolmuş kentsel simgelerin yeniden canlandırılması, sunulan çalışmaların ana fikrini oluşturmuştur **(Tarım, 1989).** Yıkılmış olan perimetre blokları yeniden inşa edilerek (daha önceki halleri gibi olmasa da aynı ilkelerle), sokaklar ve avlu bahçeleri yeniden kurulmuş, böylece şehrin morfolojik karakteri restore edilmiştir. Aynı anlamda şehir plânimetrisinin korunması, şehir yapısının geometrisinin (stereometri) ve görüntüsünün şehrin tarihinin manevî ve kültürel yapısının oluşturulmasının önemi plânlamalardaki temel unsurlardır **(Tarım, 1989).**

Projenin ilkeleri:

- Mevcut olan yerlerde zemin katı tutmak
- Bölgenin ölçeğini ve geometrisini tutmak (örneğin kat adedini)
- Şehrin kimliğinin şehrin işlevsel ilişkileri üzerine değil, mimarisi ve çeşitli dönemlerde entelektüel ve moral durumunun ilettiği imaja dayandığını göz önünde bulundurarak bölgenin fizyonomisini, görsel imajını korumak şeklinde özetlenebilir:

Şehir parçalarının simgesel ve yaşamsal ögeleri mimarî ölçeklerde yarışmalarla oluşturulmuş ve bu noktalarda farklı sanatsal ifade ve yorumlar elde edilmiştir **(Tarım, 1989).** Proje kapsamında çalışmış diğer mimarlar Hans Hollein, Peter Eisenman (şekil B.41), Jacqueline Robertson, Oswald Matias Ungers, Mario Botta, OMA, Arata İsozaki, Charles Moore, John Ruble, Buzz Yudell, Antoine Grumbach (şekil B.42), Hans Hollein (şekil B.43) Kisho Kurokawa, Aldo Rossi, Paolo Portoghesi ve Gustav Peichl'dır. Ungers'in Berlin'de Faskel, Timmermann ile birlikte gerçekleştirdikleri Friedrichvorstadt çalışması (1980–1) buna bir örnektir. Krier'in Berlin'de Tegel bölgesinde yaptığı binalar dokuyla, sokak binayla, kamu alanları özel alanlarla ilişkilendirilmiştir. Krier'in projesinde çeşitli büyüklükte küçük bloklar yayılmış binalara fon oluşturmaktadır. Burada pozitif/negatif alan, simetri/asimetri zıtlıkları Tegel'i hareketlendirmektedir. Şehrin merkezi kapalı bir çarşı tarafından vurgulanmıştır.

Krier'den diğer bir örnek Rauchstrasse arazi düzenlemesidir (1983–86). Arazi diplomatik bir mahalleye yakınlığından dolayı şehir villa tipolojisi üzerinde durulmuştur. Burada dokuz mimar aynı saçak kotunda, sokaktan aynı derece içeri çekilen ve aynı pencere oranlarına sahip kare villalar gerçekleştirmiştir. IBA plânı çerçevesinde kaybolan tarihî fonksiyonların kazandırılması amacıyla eski büyükelçilik binaları tamir edilmiş, Diplomatlar mahallesi park alanı olarak değerlendirilmiş, sosyal konut kullanıcıları için tarihî villalar mahallesi karakterindeki yapılanma geliştirilmiş, çocuk bahçeleri, gençlik binaları, oyun alanaları yapılmıştır **(Tarım, 1989).** Adanın bir ucunda Aldo Rossi'nin Berlin tuğlasından gerçekleştirdiği bina, diğer ucunda ise Rob Krier'in Schinkel üslûbunda eğri duvarlı, ikiz kuleli bloğu durmaktadır. Mimarlar bina tiplerinin ifadelerinin değişmesi gerektiğine inansalar da beşbin yılda bu tiplerin o kadar da fazla değişmemesi görüşündedirler. IBA Projesinde perimetre blokunun sonsuz çeşitlemeleri üzerinde çalışılmış, sokak izdüşümünü tutarak, arkada ortak kullanılan yarı özel bir alan yaratan dikdörtgen şehir tipi incelenmiştir. IBA vasıtasıyla iletilmek istenen mesaj şehri oluşturmada konutun anıtlardan daha önemli yer tuttuğu fikridir. Ayrıca Robert Krier'in Prager Platz projesinde amaç, varolan yapılar arasındaki boşlukları doldurmak ve meydana bakan yapıların bir anlamda düzeltmekti (şekil B.45, şekil B.46) **(Klotz, 1989).**

Aldo Rossi İBA'da eserleri bulunan diğer bir mimardır. Rossi'nin 2. Dünya Savaş'ında yıkılan Güney Friedrichstrasse için gerçekleştiği toplu konutlar (1981–88) bir iç yeşil alanı çerçeveleyen perimetre blok tipini ele almaktadır. Geleneksel evlerdeki gibi sokak cephesiyle arka cephe birbirinden farklı şekilde ele alınmaktadır. Bu bölge için hedef tarihî şehir görünümü veren elemanların kabulü ve korunmasıdır. Bu anlamda şehirde yaşam, dinlenme, çalışma ve sosyal kültürel faaliyetleri birbiri ile bağdaşlaştırılmış, çok yönlü yaşam ve kullanım şekilleri ve sosyal tabakalar için konut imkânları hazırlanmış, yolların ve meydanların yeniden fonksiyonlarına uygun olarak ölçülendirilip yeniden yapılmaları sağlanmıştır **(Tarım, 1989).**

Charles Moore Marburg-Weidenausen'da ilk defa Avrupa Ortaçağ şehir bağlamında tasarladığı konutlardan aldığı dersleri, IBA çerçevesinde gerçekleştirilen Tegel Limanı'ndaki konut kompleksine de uyarlamıştır (şekil B.47, şekil B.48). Proje için

mimar çeşitli tipte konutlarla bir Ortaçağ şehrindeki yollar, patikalar gibi düzensiz, eğribüğrü dolaşım alanları tasarlamıştır. Bir Ortaçağ şehrindeki gibi, sokakların her yön değiştirmesinde bir meydana açılan yeni vistalar açmıştı. Bu konutların bazıları gerçekleştirilmiştir **(Klotz, 1989).**

Colin Rowe'un ve Fred Koetter'in Collage City adlı çalışmaları (1993) Post-Modernizm kuramlarına en çok yaklaşan çalışmalardan biri olarak nitelenebilir. Rowe ve Koetter şehir mekânına binalar kadar ağırlık vermiştir. Modern bina tarihî şehrin örüntüleriyle karıştırılmıştır. Modernler totaliter bir şekilde ideal bir şehre kavuşacaklarını düşünürken, Popper'in toplumların gelişiminde ortaya attığı gibi şehirlerin birbiri üstüne ya da yanyana gelen ufak parçalardan oluştuğunu iddia etmişlerdir. Rowe ve Koetter eklektik bir müze gibi farklı bölümlerden oluşan, farklı zamanlara ve yerlere ait karışık mekânların kolâjıyla ortaya çıkan bir şehri savunmuşlardır. Şehir tek tek nesnelerin ya da olayların eklektik bir biçimde yığılmasıyla oluşmuş bir müzedir. Gerçek şehirler her zaman küçük küçük gelişmelerin, tamamlanmamış niyetlerin, zorunlu tavizlerin zaman içinde üst üste birikmesiyle biçimlenmiştir **(Dostoğlu, 1984).** Gerçek şehirler üst üste yığılan katmanların kolâjından oluşur ve kendi arkeolojilerini ve hafızalarını yaratırlar **(Rowe ve Coetter, 1993).** Rowe ve Koetter İmparatorluk ve Papalık Roması'nı böyle bir müze kent örneği olarak sunmaktadır. Bu kuram çoğulculuğu tercih eden ve savunan bir kuramdır. Ancak bu kuramın kaosla sonuçlanabileceği de olasılıklar arasındadır. En uzak yer ve zamanlardan tanışıp belli bir mekânda en olmayacak biçimlerde bir araya gelmiş nesnelerin anıtsal etkisinden oluşmuş bir parçalar kenti **(Dostoğlu, 1984).** Kitapta yazarlar Versailles, Tivoli'de Villa Adriana örnekleri üzerinde durmaktadırlar. Colin Rowe kent kuramını geliştirirken iki kavramdan yola çıkar: kendi başına bitmiş nesne olarak tip ve doku içine oyulmuş boşluklar; sokaklar, meydanlar, bağlantılardan oluşan bağlam. En basite indirgenmiş haliyle Bağlamsalcılık, tip ile bağlamın, park içinde bloklarla geleneksel dokunun uzlaştırılıp yan yana getirilmesi düşüncesidir **(Dostoğlu, 1984).**

Nihayet Colin Rowe ve ekibinin 1978'de Roma İnterrotta Sergisi için hazırladıkları çizimi, kolaj kentin tarihle Modern'in yan yanalığı savının bir ifadesi olarak okuyabiliriz. Ölçek, çağrışımlar, tipoloji vb. açılardan tamamen eklektik pek çok öge, tarihin her döneminden fırlayıp kent dokusu içinde bu plânda kaynaşıyor: labirent,

ziggurat, Roma Tiyatrosu, ideal kentler, İtalyan yamaç kasabaları, Mısır tapınakları, Ville Radieuse usulü peysajlar gibi pek çok gönderme bulmak olanaklı. Öyle ki adeta kendi başlangıç noktasını yadsıyarak, "kolâj"ın bir "topyekûn tasarım" haline geldiğini görüyoruz Roma İnterrotta'da **(Dostoğlu, 1984).**

Yukarda şehirle ilgili üretilen kuramlardan sonra, tezin bu bölümünde şehircilik alanında İstanbul'daki Post-Modern örnekler üzerinde durulacaktır. Tarihçi Post-Modernizm'e örnek olarak Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu'nun (TTOK) yöneticisi Çelik Gülersoy'un 1985–1986 yılları arasında gerçekleştirdiği Soğukçeşme sokağının dönüşümü projesi verilebilir.

> "Soğukçeşme sokağı, İstanbul'un anıtsal merkezinin kalbinde, Ayasofya'nın kuzey cephesiyle Topkapı Sarayı'nın dış duvarları arasında yeralır; kentin birinci tepesini -aynı zamanda en önemli turizm merkezini- Eminönü'ne, tarihî ticaret bölgesine bağlar. Gravürlerde ve eski fotoğraflarda belgelendiği gibi, burası en azından 19. Yüzyıl'da tipik olmayan bir sokak örüntüsü sergiliyordu: yalnızca bir yanına evler sıralanmıştı, diğer yanı ise Ayasofya'nın bahçe duvarıydı (şekil B.48). 1985–1986 yılları arasında, Ayasofya ile Topkapı Sarayı'nın duvarları arasındaki bütün binalar yıkılmış ve yeni tasarımlara göre, göz tırmalayan çağdaş ögeler 'düzeltilerek' ve evler arasındaki boşluklar aynı görünümlü yapılarla doldurularak yeniden yapılmıştır. Yeni yapılar, yasaya uygun tuğla dolgulu betonarme karkastır ve ahşap giydirilmiş, 19. Yüzyıl gezginlerinin anlattıklarından esinlenerek pastel renklere boyanmıştır" **(Çelik, 2007).**

Çelik'in bu önemli müdahalenin neticesinde, İstanbul kent dokusunda bir tiyatro dekoru belirdi şeklinde nitelendirdiği rökonstrüksiyon çalışması, şehir ölçeğinde özgün sokağın yerinden kaldırılmasıyla oluşturulan, historisist Post-Modernizm örneği şeklinde değerledirilebilir. Nitekim kültürleri ve toplumları temsil etmek üzere şehir ölçeğinde soyut sokakların, 19. Yüzyıl'ın bugünün tema parklarının atası olan evrensel sergilerde de inşa edildiğine işaret eden Zeynep Çelik, "yeni Soğukçeşme sokağı, bugün İstanbul'da yaşayanlara kurgusal bir özgünlük sunan, turistik bir nesnedir" **(Çelik, 2007)** değerlendirmesini getirmektedir. Edward Said'in öne sürdüğü gibi, Aydınlanma sonrası Avrupa bir 'Şark' üretip sosyal ve kültürel niteliklerini tanımlamış; ancak, bu hegemonik olgu, 'Şarklılar'ın' kendi katkılarından da yararlanmıştır. Sosyal ve kültürel işaretler saptandıktan ve simgeler 'özgünlük' yetkesi kazandıktan sonra, 'içerdekiler' tarafından da benimsenip yaygınlaştırılmıştır

(Çelik, 2007). Buradaki tutum Albert Gabriel'in Rumeli Hisarı restitüsyonunu çizdiği paftalarda, hisarın civarında yeralan hayal ürünü sivil mimari örneklerinin hayata geçirilmesi tutumuna çok benzer. Aynı durum Paul Bigot'nun 1909 yılında Roma maketini gerçekleştirdiği anıtsal yapıların çevrelerinde bulunan evler **Pinon (1998)** için de geçerlidir. Pinon Bigot'nun Roma maketiyle ilgili kaleme aldığı makalesinde aynı şekilde çalışan Bigot'nun okuduklarından yola çıkarak, kentsel bir domus oluşturduğuna **Pinon (1998)** işaret etmektedir. Tarihçiye göre Bigot gibi Caristie, Callet, Patouillard, Tony Garnier, mimar Jean Hulot ve arkeolog Georges Fougères 20. Yüzyıl başında bu yönde çalışan mimar ve arkeologlardı. Ancak Soğukçeşme sokağında bu hayalî çevre gerçek şehir mekânına taşınmıştır.

Filiz Özer Soğukçeşme sokağı örneği kadar tarihçi Post-Modernizm örneği olmasa da sıfırdan oluşan bir çevrede, geleneksel şehir dokusundan etkilenmenin bir örneğine, Koç Üniversitesi Rumeli Feneri Kampusü (1999) örneğini vermektedir **(Özer, F., 1999).** Özer Khadem'in, Eldem'in SSK Cibali Dispanseri'nde varolan çevrede geleneksel şehir mekânlarından yararlanma anlayışını sıfırdan oluşan bir çevreye uyarlamaya çalıştığını ileri sürmektedir. Eski şehirsel mekânlarda kendiliğinden yer yer oluşan sıkışmaları ve açılmaları burada mimar bilinçli bir şekilde projeye yansıtmış, böylece dokuya tek defaya özgü bir karakter kazandırılmıştır **(Özer, F., 1999).**

Behruz Çinici'nin bütün tasarımlarının başlangıç noktasını oluşturan 'kent ile etkileşim' olgusu, mimarın eğitim aldığı 1950'li yılların sonlarına doğru Rasyonalizm'in yaşama-çalışma-eğlence-ulaşım gibi işlevlere göre zonlara ayrılma anlayışı yerine ev-sokak-mahalle-kent gibi toplu yaşamın hiyerarşik ilişkilerinin önplâna çıkmasında aranabilir **(Akçal, 2002)**. Kent ve insanla bütünleşme mimarlık anlayışının temelini teşkil eder **(Tanyeli, 1999).** Çinici için bütün kentler bir sahnedir, bir meydan ile başlar ve kentliler bu sahnenin doğal oyuncularıdır. Sokaklar bu hareketin istenen yöne kaydırılmasını sağlarlar ve Behruz Çinici'nin tasarımlarının ikinci ögesini oluştururlar **(Akçal, 2002)**. Ayrıca avlular, sokaklar, odeonlar mimarın erken dönem yapılarında bile yeniden "keşfettiği mekânlardır **(Yücel, 1991).** Çinici'nin önemle üzerinde durduğu kentsel bütünlük, sokakların yanısıra, kütle bağlamında yapılar ve yapıların iç mekânlarına da yansır **(Akçal, 2002)**.

Behruz Çinici'nin 1986–1988 yıllarında 14 hektarlık eğimli arazi üzerinde 1500 konutla birlikte, ticaret ve iş merkezleri, dört park, okul, rekreasyon, spor tesisleri ve büyük bir açık hava tiyatrosunu kapsayan Soyak Sitesi (1986) çeşitli gruplar halinde yan yana dizilmiş 104–145 m2 arasında değişen altı, sekiz, on kat yüksekliğinde, prefabrike yöntemle inşa edilmiş altı tip orta gelirli çeşitli aile tiplerine hizmet eden apartmandan oluşmaktadır (şekil A.143-şekil A.146). Tanyeli'ye göre "buradaki tema, küçük birimlerden oluşan apartman bloklarını anıtsallık izlenimi verecek biçimde ifadelendirmek olarak tanımlanabileceğini, sonraları örneğin Bofill'in neoklâsik dille başka çeşitlemelerini yapacağı bir temadır. Çinici, onun megalomanisinden uzak bir yaklaşımla Türkiye'nin konut üretim koşullarında aynı temayı kullanmaktadır" **(Tanyeli, 1999)**. Tanyeli'nin "vaziyet plânındaki gruplaşmada geleneksel Türk sokaklarından esinlenerek, ana yoldan ayrılan çıkmaz sokaklar üzerinde komşuluklar oluşturulmuştur" yönündeki açıklamaları burada gelenekselcilik üzerine kurulu bir tarih söylemiyle karşı karşıya olduğumuzu kanıtlamaktadır. Bu düşüncenin vardığı sonuç, küçük ölçekte bir şehir plânlamasının gerçekleştirildiği projenin vaziyet plânimetrisi açısından gelenekselciliğe dayandırılan bir Post-Modernizm olduğudur. Geleneksel mimarinin portal, cumba, mekânların içlerinden de algılanabilen tonoz örtü, kafes gibi ögelerinin renk kullanımıyla yeniden yorumlanarak kullanılmasıyla aynı duruma bina bazında da ulaşılmıştır. Nitekim Behruz Çinici "mimari sadece teknik hüner değil, sadece fonksiyon da değildir, benim için bir yanda gelenek, tarih, kültür vardır, bir yanda gelecek ve çağdaşlık. Tarih ve gelenek içinde özgün yaratmayı ararım. Başlangıç ve geçmiş benim için önemlidir" demiştir.

Esra Akcan Ütopya Topya Atopya Postmodern Durum, Yer-Mimarlık İlişkisi isimli Yüksek Lisans Tezinde, Türkiye'de Kontektüalist Post-Modernizm örneği olarak M. Karaören, İ. Bilgin, B. Boysan'ın İstanbul Süleymaniye'de kreş projesini vermektedir **(Akcan, 1992).** Akcan'a göre proje Süleymaniye Külliyesi ile dil bazında olmasa da kütlesel ve plânimetrik açıdan bağlamsal ilişkiler kurmayı hedefleyen bir çalışmadır. Akcan'ın bağlamsal projelendirmeye verdiği bir diğer örnek, Sedad Hakkı Eldem'in SSK Cibali Dispanseri'dir **(Akcan, 1992).**

4. KATALOG

Araştırmamız, belirli tarihsel bir doku içinde günümüz mimarlarının ne şekilde çözüm ürettikleri üzerine odaklandığından, binaların çevreleriyle birlikte fotoğrafları çekilerek belgelenmiş; yapıların ada, pafta ve parsellerinden yola çıkılarak bağlı bulundukları ilçe belediyeleri harita müdürlüklerinden müellifleri tespit edilmiştir. Katalogda yer alan yirmi altı örneğin dökümü, akımın kendi içinde yıllara bağlı olarak, teknik imkânların gelişmesi ve ekonomik gücün artması, şekil ve el değiştirmesiyle birlikte, belirli bir gelişim çizgisi izlediğinden, kronolojik olarak yapılmıştır.

Aşağıda adı geçen örnekler hakkında verilen belgeler az çok değişikliklerle birlikte, şöyledir: teze konu olan binanın daha önce yerinde bulunan binanın projesine ulaşılabildiği takdirde Anıtlar Kurulu'ndan elde edilmiş fotoğrafları, varsa çizimleri, yeni bina yapılırken eski bina ile ilgili alınan kararlar, bunun yerine inşa edilmiş olan binanın mimarından ya da başkaca makamlardan ulaşılabilen cephe, kesit, vaziyet plânı türünden mimarî dokümanlardır. Yeni yapılan binaların yerindeki eski yapıları araştırmamızın nedeni, yeni projenin şekillenmesinde önceki yapının ne derece bağlayıcı olduğudur. Lucie Apartmanı örneğinde olduğu gibi belgelerine rastlayamadığımız binaların, şehirdeki durumlarını tespit edebilmek amacıyla Jacques Pervititch'in Sigorta Haritaları'na başvurulmuştur. Çevre dokunun bağlayıcılığının derecesi de üzerinde durulan diğer bir unsurdur.

4.1. Arap-Türk Bankası A.Ş. Genel Müdürlük Binası-Seyaş Sey. Mim. Müh. Müş. A.Ş. (1983–86)-(2002)

Türkiye, Libya ve Kuveyt sermayesi ile ortaklaşa olarak 1977 yılında, Türk-Arap ekonomik bağlarını geliştirmek amacıyla kurulmuş olan Arap-Türk Bankası, Şişli Halâskargazi mahallesinde Vali Konağı ile şimdiki Mim Kemal Öke Caddeleri'nin (eski Eytam Caddesi) kesişiminde köşe bir binadır (şekil C.1- şekil C.2). Bina iki ana kütleden oluşur. Bunlar projelendirme tarihleri Ocak 1982-Şubat 1983 yılları

arasında inşa edilmiş bir ana bina ile Ocak 1985-Haziran 1985'de yapılmış ek bir binadır. Yapının müellifleri Seyaş Sey. Mim. Müh. Müş. A.Ş. bünyesinde çalışan Yalçın Tezcan, Yılmaz Gedik, Gülden Yüzbaşıoğlu, Hülya Dil ve Mediha Sandal'dır.

Pervititch'in 1925 senesinde çizdiği Sigorta Haritaları'nda yapının bulunduğu alan boş bir arsa olarak gözükmektedir **(Pervititch, 2001)**. Anıtlar Kurulu'nun 1982 yılında aldığı bir karar sonucunda, burada bulunan 1949 yapımı Mim Kemal Öke'ye ait binanın yıkılarak yerine imar nizamına göre inşaat yapılmasında sakınca olmadığına karar verildiği anlaşılmıştır.

Günümüzde, bankanın yakın çevresinde 20. Yüzyıl başında ve ortalarında gerçekleştirilmiş konutlar bulunmaktadır (şekil C.1). 20. Yüzyıl başında gerçekleştirilmiş binalar arasında eklektisist olanlarla birlikte, Art déco akımına dâhil edilebilecek örnekler de mevcuttur. Geri kalan yapılar ise 1960'lı yıllarda Modern Mimarî ilkeleri doğrultusunda inşa edilmiş, genellikle ortalama altı-yedi katlı apartmanlardır.

> Tezcan'a, çevre dokuyla nasıl bir hesaplaşmaya girdiniz sorusunu yönelttiğimizde kendisi "burada çevreyle herhangi bir hesaplaşmaya girişmedik çünkü burada zaten çevrede herhangi bir dokudan bahsetmek mümkün değildi, burada referans verilebilecek ya da saygı gösterilecek herhangi bir çevre yoktu. Çevrede bize kendini empoze edecek fazla yapı yoktu, buradaki bina tek başına bir ada olacaktı. Yandaki bina sıradan bir apartmandı. Çevre derken biz zaten çok önceden çevreyi berbat etmişiz; berbat edilmiş çevreye uymak ne kadar doğruydu onu bilemiyorum". Mimar sözlerine devam ederek çevreye kendi uyum anlayışını şöyle belirtmiştir: "benim mimarî çevre olarak tanımlayabileceğim bir yer varsa o da üzerinde çalışmakta olduğum Saraybosna'dır. Bir üniversitenin master plânını hazırlamakla görevlendirildiğimiz şu sıralarda, Saraybosna'da hiç dokunulmamış bir Osmanlı ve Avusturya-Macaristan mimarisinin mevcut olduğunu gördük. Orada bu unsurları mezcedecek bir mimarî uygulamaya karar verdik"[4] demiş, böylece burada çevreye uymak zorunda olmadıklarının altını çizmiştir.

[4] 2001 yılında mimarla yapılan görüşmeler esnasında aktarılan düşünceler, bundan sonra anlatımda tırnak işareti içinde yeralacaktır.

Sekiz katlı ana blok, yerin altında üç bodrum kat ile yerin üstünde bir zemin, bir asma, beş normal ve bir son kat olmak üzere toplam on bir kattan oluşmaktadır (şekil C.3). Ana bloğun yapı ebatları 42.53 m2'dir; ek bloğun yapı ebatları 1221 m2'dir. Binanın ikinci (şekil C.4) ve üçüncü bodrum katları garaja, birinci bodrum, zemin (şekil C.5) ve asma katı merkez şubeye, ikinci kattan altıncı kata kadar olan bölümler genel müdürlük bürolarına, yedinci kat (şekil C.8) ise 120 kişilik yemek salonu ve kafeteryaya ayrılmıştır. Merkez şubeye ayrılan bölümde servisler müşteri ile doğrudan ilişki içindedir. Müşteriye servis veren katlar, birbirine müstakil bir merdiven sayesinde bağlanmaktadır. Ana giriş holü, geri çekilen asma kat galerisi ile görsel açıdan bütünleşmektedir. Binanın ana girişi Vali Konağı Caddesi'nden yapılmaktadır (şekil C.5). Sirkülasyon ve ıslak hacimler, binanın sağır cephesine yığılarak çözülmüştür. Çekirdeğin şekli ve yeri, serbest büro hacimlerinin kolonsuz olarak geçilebilmesine imkân vermiştir **(Tezcan, 1987).** Arka bahçe tarafına inşa edilen ve banka servisinin devamı niteliğinde olan alçak blok, zemin kat ve üç bodrum kattan oluşmaktadır.

Bina perde ağırlıklı betonarme karkastır. Taşıyıcı sistem cephedeki kolonlar, sağır cephedeki perdeler **Tezcan (1987)** ile betonarme istinat duvarlarından oluşur. Ana bina döşemeleri, 40 cm. kalınlığında nervür kirişli olup en fazla 7.60 m. açıklık geçmektedir **(Tezcan, 1987).** Kolonların arası 8 m.'dir. Bu modül büro plânlamasına esneklik sağlamıştır. Binanın çekirdeğinin ve ıslak hacimlerinin yeri, hepsi de yeterli derinlikte tabiî ışık alan serbest büro hacimlerinin kolonsuz olarak geçilmesine imkân tanımıştır. Konstrüksiyonla ilgili olarak mimar "kazı sırasında komşu binayı ve yolları koruyabilmek için, kazıdan önce madenci kuyusu sisteminde betonarme istinat duvarları yapmak gerekmiştir. Binanın ana taşıyıcı sistemi ile komşu taraftaki istinat duvarlarını hem ana binada hem de ek binada birbirinden müstakil çalıştırabilmek için, sağır cephedeki perde kolonlar –7.25 m kotuna kadar indirilmiş ve burada bunlar 1.25 m. kaydırılarak düşey yükler, içerdeki perde duvara nakledilmiştir **Tezcan (1987)** demiştir. Ek binanın döşemeleri de nervürlü sistem olup, 55 cm. yüksekliğindedir. Kolon açıklıkları 10.85 m.'dir. Burada da, komşu sınırındaki istinat duvarı için benzer sistemde bir çözüm üretilmiştir **(Tezcan, 1987).** Proje müdürü Gülden Yüzbaşıoğlu, T. C. Bayındırlık ve İskân Bakanlığı'nın 1998 tarihinde tekrar gözden geçirdiği 1997 deprem yönetmeliğine göre incelenen strüktürde, herhangi bir

konsolidasyona gitme zorunluluğu çıkmadığını, dolayısıyla plânda strüktürel açıdan hiçbir değişiklik yapılmadığını belirtmiştir.

Arap-Türk Bankası yapısı iki yapım aşaması geçirmiştir. İlk aşama 1983–86 yılları arasında yeralmış (şekil C.9, şekil C.10), ikinci aşama ise 2002 yılının Mayıs ayında yapılmıştır (şekil C.11, şekil C.12). İkinci aşamada binanın dışına askı sistem kullanılarak, yeni bir cephe giydirilmiştir. Belirtilmesi gereken diğer bir husus yapının içinde de değişikliklerin yer aldığıdır.

Arap-Türk Bankası'nın eski cephesi Arap kemerlerinin Selçuklu kemerleri vasıtasıyla yorumlanmasıyken, yeni cephe Neoklâsik tarzın denendiği bir cephedir. Bu değişikliğin istenmesinin nedeni ise öncelikle bankanın imaj değiştirme isteğidir. İkinci cephe için uygulanan çözüm dışında başka büroların çizdiği öneriler de bulunmaktadır (şekil C. 13- şekil C.15). Gülden Yüzbaşıoğlu "Biz binanın proje müellifi olduğumuz için ve bizden de başka bir büronun değişim yapabilmesi için muvafakatname de istenmediğine göre, müdahalenin de bizim elimizden yapılması gerekti" diyerek ikinci cephenin Seyaş Sey tarafından gerçekleştirilmesinin nedenini açıklamıştır.

Banka, 1981 yılında Tekfen'e ülkemizin mimarî, mühendislik ve teknolojik imkânları çerçevesinde, tüm fonksiyonları ve her türlü konfor şartlarını karşılayacak ve bir sanat eseri olacak binaya sahip olmak istediklerini bildirmiştir.

> Mimar Yalçın Tezcan cephe için "kurulan banka iki kültürün, iki medeniyetin ortak bir ürünüydü. O halde bina da bu ortaklığı yansıtmalıydı. Bu iki medeniyetin ortak bir yönü ise İslâmiyetti. Ancak bina modern Türkiye'de yapılıyordu. Birçok kültürün kullandığı eski, geleneksel elemanları, artık kullanılması yasaklanmış gibi kabul etmeye de karşıydık. O halde, Türk-İslâm mimarisinin modern bir anlayışla da bağdaşabilecek ögelerinden yararlanabilirdik" **Tezcan (1990).**

Yapının müelliflerine göre tasarlanan ilk Arap-Türk Bankası Genel Müdürlüğü ve Merkez Şubesi, geleneksel Türk ve Arap mimarisini yorumlayan bir üslûpta; bunları İslâm sanatının özgün motifleri ve modern teknolojinin gereklerini birleştiren 'modern İslâmî stilde' bir prestij yapısıdır **(Tezcan, 1987)**. Tezcan "hazırlanan üç avan projeden bir tanesi, üniversal bir üslûptaydı (şekil C.16). Seçilen proje, bankanın

istediği stilde hazırlanan iki projeyi meczeden son bir teklifti" diyerek binanın cephesinin şekillenmesinin hikâyesini anlatmıştır.

Tezcan kemer stili seçimi hakkında "Selçuklu kemerinin seçilmesinin nedeni, bu kemerin modern mimarinin hatlarına daha uygun düşeceği" kanısında olduğunu söylemiştir. Tezcan'a göre Selçuklu kemeri hem doğuya hem de batıya has dekoratif bir ögedir. Mimar "bina Türk ve Arap işbirliğinin bir eseri ise, her iki milletin de sevdiği ve kullandığı bir kemer motifini bu eserde kullanmaktan niye kaçınmalıydık ki?" diye görüş bildirmektedir.

1983–86 ve 2002 yıllarında gerçekleştirilen iki cephe de üç ana bölümden oluşmaktadır. 1983–86 yılında gerçekleşen cephede binanın zemin ve birinci katının ilk iki katı kemerli alın kullanımıyla, masif, monolitik bir ayağa dönüştürülmüştür. Eğimden ortaya çıkan kot farkı, bahsi geçen ayağın Vali Konağı Caddesi cephesinden 12.60 m'den itibaren yaklaşık bir kat kadar indirilmesiyle çözülmüştür. Böylece yapının Mim Kemal Öke tarafındaki cephesinde bir kademelenme oluşmuştur. Birinci kattan altıncı kata kadar uzanan gövdede ise katlar, bina yüksekliği boyunca gelişen tek bir kemerle birbirlerine bağlanmıştır. Bina köşeleri pahlanmıştır. Son restoran katı, bir dizi pencere sayesinde sağır bir alına, bir taca dönüşmüştür. Taçta gözlemlenen pencere dizisi için Tezcan "burada özel bir bitiş yaratmaya çalıştık, burada kubbelerimizin etrafını çeviren küçük kemerli pencerelerden esinlendik" **Tezcan (1990)** demiştir. "Ancak yapının dışına doğru kavisli olarak çıkan bu taç, İmar Yönetmeliği'nin katı kuralları ile çelişebilirdi. Doğrusu burada, İmar Müdürlüğü'nün, olayı 'güneş kırıcı elemanlar' diye yorumlaması sayesinde, bu tacın gerçekleşebildiğini söylemek gerekir (şekil C.17), nitekim tekdüze cepheler yerine bu tür küçük motifsel çıkıntıların bile sokaklarımıza ne çok şey kazandırdığını bu sayede görebiliyoruz; cephe kolonları arasında da düşey takı cephe sisteminde cam perde inmektedir" **(Tezcan, 1990).**

> Yalçın Tezcan cephedeki malzeme seçimini şöyle açıklamıştır: "bu prestij binasının dış kabuğunu açık renkli masif satıhlar ve koyu renkli cam satıhlar olmak üzere iki ana elemanla şekillendirdik. Masif satıhlar, bütün katlar boyunca düşey olarak görünen cephe kolonları, kolonların taşıdığı son kattaki taç ve kolonları zemin kat tavanı hizasında bağlayan alınlardan oluşmaktadır. Diğeri ise kolonlar arasında, pencere ve parapetleri yekpare olarak kaplayarak zemine kadar inen cam takı-cephedir" **(Tezcan, 1990).** Yine Tezcan "cam

> bölümleri füme veya bronz renkli, ayna cam da denilen arkasını göstermeyen, reflektif camdan yapmak istediklerini, böylece cam satıhların kesintisiz, yekpare, yalın bir düşey örtü olarak zemine kadar inerek, yapının bütünlüğünün sağlanabileceğinden" bahsetmiştir **(Tezcan, 1990)**.

Ancak binanın müellifleri, bu malzemenin bilgileri dışında değiştirildiğini iletmiştir. Cam, renkli normal cama çevrilmiştir. İç bölümlerin görünür hale gelmesiyle, mimarların hedeflediklerinin aksine, kolonların arzulanan düşeyliğiyle çelişen bir yatay etki elde edilmiştir. Bu yüzden müellif "binanın arzuladığımız bütünlüğü yok olmuştur" demiştir. Tezcan, masif kısımların cephe kaplaması için suni mermer, taraklı beton plak, granit, afyon mermeri gibi malzemeler düşünmüş; ancak kontrolörlüğünü yapamadıkları binada beyaz mermer kullanılmıştır. Bu mermerin, renk itibarıyla sokağın genel havasına uymayacağı ve hava kirliliği nedeniyle çok çabuk kirlenebileceği düşünülmüştür. Mimar "müellif olarak bizim denetimimiz olmadığı için, sokağın genel karakterine daha saygılı bir binayı gerçekleştirmek fırsatı böylece kaçmış oldu" demiştir.

Eski strüktüre yeni giydirilen kılıf-cephenin üslûbu, banka yetkilileri tarafından yine ayrıntılı isteklere göre sipariş edilmiştir. Cephenin bölümlenmesi eski yapınınki ile aynıdır. Tek fark kullanılan biçim dilindedir. Sipariş edilen 'Bankalar Caddesi Mimarisi veya neoklâsik stil' gereği burada Louis Sullivan'ın ilkesi ayak-gövde-baş türünden cephe elemanları birbirinden toplam yükseklikleri 90 cm.'i bulan kalın silmelerle ayrılır ancak, bir önceki cephede gövdenin dikey etkisi burada da aynı şekilde devam eder (şekil C.18, şekil C.19). Bu silmeleri birinci ve altıncı katta 120 cm. yüksekliğinde payandalar taşımaktadır. Üst kattaki silme kademelendiği için, payanda da dilimlendiğinden, taşınan en üst katın diğer altı kattan daha ağır olduğu izlenimi doğmaktadır. Binanın ikinci, üçüncü, dördüncü, beşinci ve altıncı katlarının 15 m.'ye yaklaşan yüksekliği, sıvada taş izlenimi veren derz aralarının daraltılmasıyla, olduğundan daha alçak görüntüsü vermektedir. Zemin ve birinci katlarda, ilk örnekteki 'Selçuklu kemerleri' yerine basık kemerler kullanılmıştır. Üst katlarda her bir niş içinde yer alan üçlü pencere grupları, arkadaki işlevin değiştiği hissini uyandırır ancak bu oyun, proje müdürünün belirtmesine göre, tamamen estetik kaygıların ürünüdür. Bu çözümde bir önceki tasarımla aradaki en büyük fark, en üst katın kornişten geri çekilmesi ve büyüyen pencere boşluklarının daha az sayıda olmasıdır. Saçak ise yine bir silmeler silsilesiyle vurgulanmaktadır.

Kütlesel açıdan binanın Mim Kemal Öke caddesindeki bölümü, eski projede zemin katı olarak tek bir katken, yeni projede bu katın üzerine bir kat daha ilâve edilmiştir. Böylece kütlede eski projeye göre ağırlaşan üst bölüm daha kunt bir subasmana oturtularak oranlar açısından dengeli bir yapı elde edilmiştir.

Yüşbaşıoğlu, cephede devreye sokulan askı sistem için her bir taşın ölçüsünü, yerini, cephede belirli hizadan derinliğini tariflemeleri gerektiğini; bu işlemlerden sonra imalatçıların cepheyi ayrıca kendileri için askı sistemi açısından projelendirip detaylandırdıklarını bildirmiştir.

> Burada yeni kullanılan taşın eski cephedeki taştan daha ağır olup olmadığı sorusuna, Yüzbaşıoğlu "eskiden kullanılan mermerin şimdi kullanılan doğal taşla ağırlık açısından hemen hemen birbirine yakın olduklarını ancak, mermerin klâsik sistemde olduğu gibi cepheye harçla yapıştırıldığını, hâlbuki bu sistemin çelik profilli taşıyıcılar ve epoksi yapıştırıcılarla cepheye asıldığını dolayısıyla da daha güvenli bir sistem olduğunu"[5] ifade etmiştir. "Üst katlarda büyük silme ve alınların mevcudiyeti deprem olması halinde risk oluşturacağından, bu sistem üzerinde çok düşünülmüştür ve bu sistemin binaya herhangi bir ağırlığı olmamıştır çünkü cephenin kaplandığı yerlerde kolonlara monte edilebilen ana taşıyıcılar ve gerekli mesafeyi sağlayan özel elemanların devreye sokulmuştur" demiştir.
>
> Gerçekleştirilen ikinci cephe ile ilgili olarak, burada neden kılıf değişikliğine gidildi, banka el mi değiştirdi yoksa cephe mi eskidi sorusuna Yüzbaşıoğlu "Banka el değiştirmedi, ama işverenin imaj değişikliği gibi bir düşüncesi vardı. Cephelerdeki kemerler Selçuklu kemerleri olmalarına rağmen bankaya göre binanın hep bir Arap Bankası, Arap kemeri imajı varmış; yöneticilere daha bir köklü Türk bankaları imajı gerekti herhalde. Bize cepheyi tamamen resim olarak getirdiler, genel müdür Bankalar caddesindeki eski bankaları ferforje korkuluklarına kadar etüt etmiş, yurt dışında gezmiş ve hayalî bir cepheyi sıfırdan perspektifçiye taş be taş çizdirmiş; o cephenin detaylandırmasını da biz yaptık ve istenilen cepheyi de uygulamaya çalıştık. Cephede kullanılan tek tip doğal taşı bile kendileri Bilecik civarından bulup getirmişler. Bu taş, içinde hafif kabuk desenleri olan, işlendiğinde kabuk dokunun kaybolduğu ve zamanla koruyucuların etkisinin azalmasıyla, griden hafif yeşile dönüşen bir taştır. Bankalar Caddesi'nde Ermeni ustaların sıvada yaptıkları işçilik burada taş ile gerçekleştirilmek istendi. Orada sıva subasmana kadardır ve yapıların üst katları taş kaplamadır, burada ise binanın tamamı taştır" demiştir.

Yapının sokak yüzüyle deyim yerindeyse dekorasyonu birbirinden farklı biçimde ele alınmıştır. Öyle ki proje müdürü cepheyle birlikte Banka'nın kendi çalıştığı dekoratör firmalara dekorasyonu da değiştirttiklerini bildirmiştir. Gerçekten de yapı dışardan klâsik 1900'ler mimarisi izlenimi verirken, içerden taş askı, taş yünü, ısı yalıtımı ve TPO membran detaylarıyla modern bir hava taşır. Seyaş Sey'in büro olarak dekorasyonla ilgili taahhütü olmadığı için dekorasyon konusunda herhangi bir değişimi üstlenememiştir.

Tezcan birinci cephe için "Türk, Libya ve Kuveyt sermayesi ile kurulmuş olan bankanın sermayedarlarının stilistik tercihleri doğrultusunda şekillenmiştir. Başka bir deyimle projenin mimarî üslûbu için kesin bir önşart vardı" demiştir. Bu önşartın bir arşiv taraması sonucunda Abu Dhabi'de UAE'nin Merkez Bankası'nın cephesi olduğu anlaşılmaktadır (şekil C.20). Ancak gerçekleştirilen cephe, bu cephenin kemer ve yapının en son katındaki pencereler vasıtasıyla Türkiye'ye uyarlanmış bir versiyonudur. Yapı devreye sokulan kemer türü tarihî arkitektonik elemanlardan dolayı ve modern inşaî sistem ve malzemeden dolayı Post-Modern bir cephedir. Arap-Türk Bankası'nın birinci cephesi hem Modern'i hem de tarihselliği birleştiren bir sentez niteliğinde olduğundan, çevreyle hiçbir şekilde hesaplaşmayan, evrensel mimarî mirasın diriltilmesi veya tarihçi Post-Modernizm kapsamında değerlendirilmelidir.

İkinci cepheye gelince, Arap-Türk Bankası'nın yetkililerinin bankanın imajını değiştirme isteği üzerine özenilen ya da örnek alınan cephe Bankalar Caddesi'ni çevreleyen binaların üslûbundadır. Arap-Türk Bankası'nın cephesinin silmeler vasıtasıyla üçe dilimlenmesi, her bölümün yüksekliğinin bir diğer bölümünkünden farklı olması, açıklıkların birbirlerinden pilastrlar vasıtasıyla ayrılması ve çatı katı dışındaki katlara bosajlı taşlarla örülmüş katlar izlenimi verilmesi, Selçuklu etkisinin yeraldığı ilk cephenin yerini Bankalar Caddesi'nde örneklerine sıkça rastlanan 19. Yüzyıl'ın neoklâsik dilinin diriltilmesinden ibaret olan bir ikinci cephe almıştır.

Burada bu sefer Bankalar Caddesi mimarisinden esinlenen historisist bir Post-Modernizm'den söz etmek mümkündür. Sonuçta her iki örnekte de Post-Modernizm'den bahsetmek mümkün olmuştur. Bir ilk cephede Arap kemerlerinin

[5] 2005 yılında proje müdürü Gülden Yüzbaşıoğlu ile yapılan görüşmeler esnasında aktarılan düşünceler, metinden tırnak işareti içinde yeralacaktır.

Selçuklu kemerlerine dönüştürülmesiyle Modern İslamî stile ulaşılmış; bir ikinci çözümde ise hem devreye sokulan mimarî ögeler, hem bunların cephedeki düzenlenmesi Neoklâsik stilin biçim dilidir.

4. 2. Lucie Apartmanı/Turkish Bank- Polat İnş. San. ve Tic. A.Ş. (1985)

Şişli Halaskargazi mahallesi, Vali Konağı ile Dershane sokaklarının kesiştiği köşede yeralan binaya, Vali Konağı Caddesi no. 9' dan, Dershane sokak no. 26' dan girilir (şekil C.21). Polat inşaat sanayi ve ticaret A.Ş. adına 1985 yılında Toğan Karsan'ın gerçekleştirdiği yapının hemen yanında dokuz katlı son dönem bir Rasyonalizm örneği, onun yanında yedi katlı bir Art Nouveau örneği, onun yanında ise yine dokuz katlı bir rasyonalist bina örneğine rastlanır (şekil C.22).

Pervititch'in Mayıs 1925'te çizdiği Sigorta Haritaları'nda, aynı arsa üzerinde Topalyan ismini taşıyan, literatürde Vali Konağı Caddesi'ne açılan kapının üzerindeki kadın başı rölyefinden dolayı Lucie ismiyle anılan, 18.50 m. yüksekliğinde, toplam altı katlı kâgir bir apartman bulunur **(Pervititch, 2001)**.

> "Pera ve Galata'nın yoğun yapı dokusu dışında, şehrin 1850'lerin ortalarına doğru yeni gelişen bu bölgesi, konumu itibarıyla ranttan nasibini almadığı için, binanın yapıldığı dönemlerde, Art Nouveau mimarisinin en iyi örneklerinin yeraldığı bir bölge durumundaydı. Spekülatif mantık bu bölgelerde şehrin diğer kesimlerine nazaran daha az etkiliydi ve mimarlar da, dar ve kötü mekânların ve malzeme tasarrufunun kısıtlaması altında kalmadan tasarım yapma olanağını buluyorlardı. Sözkonusu alanlardaki gayrimenkullerin mimarî niteliği, malsahipleri tarafından, hali vakti yerinde bir orta sınıfı buralara çekme aracı olarak görülüyordu. Taksim çevresindeki alanlarda ve Taksim-Şişli hattına komşu arazilerde yapı sektöründeki gelişme, 1883 yılında açılan Galata-Şişli tramvay yolu ile kesin bir hız kazanmıştı" **(Barillari ve Godoli, 1997).**

Bu bina dönemin kartpostallarının da gösterdiği gibi araziye, bugün Cumhuriyet Caddesi olarak anılan caddenin perspektifini kapatacak şekilde yerleştirilmişti (şekil C.24). Kâgir binanın zamanla bazı kısımları çöktüğü ve yıkılacak derecede tehlike arzettiği için, binanın korunması gündeme gelmiştir (şekil C.25). Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu'nun 12 Kasım 1977 tarihli karar metninde bu yapının, Harbiye'de İstanbul'un az sayıdaki kargir Art Nouveau, korunması gerekli

yapılarından biri olduğu, binanın dışında, taşıyıcı elemanlarında ve döşemelerinde değişiklik yapılamayacağı, ancak içinde değişiklik yapılabileceği **Onur (1991)**; 15 Mart 1980 tarihli kararda Anıtlar Yüksek Kurulu'nun özel kararı alınmadan adi onarımlar dışında herhangi bir inşaî müdahale yapılamayacağına karar verilmiştir. Ancak Kurul'a değişik zamanlarda değişik öneriler iletilmiş, bina Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu tarafından 2. grup eser olarak tescil edilmiş ve 12 Mart 1983 tarihinde alınan kararla, cephenin aynen ihya edileceğini kanıtlamak koşuluyla, yapının yıkılarak projesine göre betonarme karkasa tahvil ederek, yürürlükteki mevzuata göre de iki kat ilâve edilerek, yeniden inşa edilebileceğine karar verilmiştir.

Bu kararın alınmasında Polat inşaat adına mimar Toğan Karsan'ın 4 Mart 1983 tarihinde İstanbul Belediye Başkanlığı'na sunduğu raporun etkili olduğu düşünülmektedir: Karsan "bu binayı çevre karakterine uygun işyeri olarak yeniden düzenleyebilmemiz için vaktiyle konut olarak yapılmış iç piyeslerle ara duvarlarla bağlantısı olan ana dış duvarların binada tüm olarak sökülmesi gerekiyor. Çünkü iç duvarlar söküldüğünde volta döşemelerin mesnetleri de yok olacağından, döşemeleri muhafaza etmek mümkün değildir. Döşemeler söküldükten sonra zeminin üstünde beş kat çıkması olan binayı çevreleyen mesnetsiz kalan dış duvarların, statik ve teknik yönden muhafaza edilemeyeceği kanaatindeyiz" diye görüş bildirmiştir.

> Ayrıca Karsan eski binanın strüktürü için "yıktığımız eski binada zemin katın altında bulunan merdiven altından birinci kata kadar yapı taştı, bina yığmaydı[6]. Bu bina bugünkü gibi cephe muhafaza edilerek tekrardan inşa edilemezdi çünkü altında taş duvar vardı, temeller zemine göre taş duvardı, onun için bu binayı yıkıp yapmamamız lâzımdı. Cephenin muhafazası sırasında cepheyle çok oynanmıştı, sıvalar dökülmüş, putreller çürümüştü. O zamanın ciment armé dediğimiz yani beton değil de dökme çimentoyla tel karışımı Art Nouveau süsler binaya yapıştırılmış vaziyetteydi. Hatta örülürken beraber örülmüş, motif olmuştu. Şimdi bu duramazdı. Sonra bölgenin değeri ve ihtiyaçlar bakımından burada zemin kata kazan dairesi yapılamazdı, burada bodrum olmasaydı burası ne satılabilir, ne kullanılabilirdi. Buradaki binanın bodrumunun olması gerekmekteydi, ayrıca kazan dairesi ve sığınak istendi. İkinci bodrum sığınak, birinci bodrum dükkânın çalışabilmesi için deposu

[6] 2005 yılında mimarla yapılan görüşmeler sırasında aktarılan düşünceler, bundan böyle metinde tırnak işareti içinde yeralacaktır.

olması gerekmekteydi. Yıkıp yaparken de, aşağıdan yukarıya betonarme çıkmak gerekirdi ve bugünkü bina ortaya çıktı" demiştir.

İki bodrum (şekil C.26, şekil C.27) ve sekiz normal kattan (şekil C.28- şekil C.31) oluşan bina, toplam on katlıdır. Toplam inşaat alanı 2004 m2'dir. Sekiz katlı eski binanın yüksek kütlesi konut, alçak kütlesi çiçekçi olarak kullanılırken, Toğan Karsan'ın mimarı olduğu binada işlev değişikliğine gidilmiş, binanın bodrumlarıyla zemin katı (şekil C.28) bundan böyle dükkân olarak, geri kalan yedi katı ise büro olarak tasarlanmıştır (şekil C.29-şekil C.31). Yapı kabaca zeminde 28 m.x10.75 m.'lik bir dikdörtgenin yarısına tekabül eden bir üçgen plâna sahiptir. Karsan yapının plânını "ben bunu bir tanker şeklinde yaptım, ön bomboş, ağırlık arkadadır" şeklinde özetlemiştir. Gerçekten de, Karsan üçgenin yan binayla komşu geldiği bitişik nizamdaki duvara, katlararası irtibatı sağlayan ana sirkülasyon merdiveni, asansör ve bacadan oluşan çekirdeği yerleştirmiştir. Binanın ikinci bodrum kat plânında mağazaya ait depo, sığınak ile Dershane sokak cephesi tarafında kazan dairesi ve sarnıç yer alır (şekil C.26). Yapının birinci bodrum katı da mağazaya ait depo (180 m2) olarak kullanılır (şekil C.27). Mağazanın ve genelde binanın girişi Vali Konağı Caddesi üzerinden yapılır. Kapıcı odasının da bulunduğu giriş holünden ana dolaşım merdiveniyle asansöre ve mağazaya ulaşmak mümkündür. Dershane sokak üzerinden yine komşu binaya yaslanan bölümde çözülmüş bir ikinci girişle, bir ikinci dükkâna girilir. Bütün bina boyunca yükselen yangın merdiveni Dershane sokak üzerine çıkış verir. Binanın birinci kat plânında, alt katta mağazanın yeraldığı bölümde, açık büro mahalli bulunmaktadır (şekil C.29). Binanın birinci katı ilk büro katıdır. İkinci kattan itibaren büroların olduğu hizadan 110 cm. derinliğindeki çıkma, her iki cadde ve binanın yüksekliği boyunca plânı büyütür (şekil C.30-şekil C.31). Ayrıca binanın giriş holünün üzerindeki katlarda 210 cm x110 cm. boyutlarında bir balkonla, binanın Cumhuriyet Caddesi'ne bakan cephesinde 50 cm. x 150 cm. boyutlarında iki balkon, binanın ön yüzünde de 2.30 m x 50 cm.'lik bir balkon yeralır. Binanın üçüncü katında plânda tek değişen unsur köşe balkonun biraz büyütülüp, kenarlarının yuvarlatılmasıdır (şekil C.31). Bina üçüncü kattan yedinci kata kadar hiçbir değişikliğe uğratılmadan bütün yükseklik boyunca aynı şekilde biçimlenir. Yedinci katta tek değişen unsur Taksim'e dönük cephedeki balkonun, dikdörtgen plâna göre tasarlanmasıdır. Otantik binanın dönemin birçok yapısında görülen ve çamaşırhane olarak kullanılan çatı katında ise şimdi çatı arası, asansör makinası, tuvalet ve depo

yeralır. Binanın çatısına reklâm konması gerektiğinden çatı yerine düz teras yapılmıştır.

> Strüktür betonarme karkastır. Toğan Karsan zemin için "burada zemin Şişli'nin kesme taş tabir ettiğimiz, kahverengi taşıdır, havada kalınca çözülür. Daha çok derine giderseniz yani üçüncü bodrum, dördüncü bodruma inerseniz, havayla hiç irtibatı kalmamıştır ve mavi taş dediğimiz sert taşa dönüşür. Bu taş mavi taşın biraz hava almış şeklidir, bilhassa lağım suyuyla karıştığı yerlerde çabuk yumuşar. Yapıların sağlamlığı açısından taşın havayla temas etmemesinde, temellerin hızla atılmasında fayda vardır. Biz ilk defa bu binada mimar Tekin Günver'in Atatürk Oto Sanayi Sitesi'nde kurduğu beton fabrikasında üretilen hazır betonu kullandık; binanın tamamını hazır betonla döktük. Bilhassa sağır bitişik duvarda kuyulama sistemi dediğimiz sistemi kullandık. Burada bir şekilde kuyu temeller hem caddenin hem yan binanın istinat duvarı vazifesini görmüş ve üstelik bina da kendini taşımıştır" demiştir.

Lucie Apartmanı zemin katta yol izdüşümünü takip ederken, ikinci kattan çatı katına kadar çıkma şeklinde biçimlenir (şekil C.30, şekil C.31). Çıkmayı taşıyan furuşlar ile balkon döşemelerini taşıyan furuşlar bezemesizdir. Yapının Vali Konağı Caddesi ile Dershane sokağına bakan ve plânda mağaza hizasına rastgelen zemin katındaki vitrinleri, ana girişi gibi, basık kemerlidir. Yapının cephesi, zemin katı dışında, bir bütünlük içinde kurgulanmıştır. Bina orijinal halinde konut olarak inşa edildiği için, yeni yapılan binanın pencereleri de konut pencereleri şeklinde tasarlanmıştır. Pencereler birbirlerinden binanın ikinci katından çatıya kadar süregiden beş adet pilastr vasıtasıyla ayrılmıştır. Ana giriş kapısının üst hizasına rastgelen pencereler kanatlı, dört birimlidir. Binanın köşe cephesi ile ona her iki sokakta en yakın bulunan pencereler iki kanatlı, iki birimli pencerelerdir. Yapının diğer açıklıkları bir birimli sürmeli pencerelerdir.

Eski örnek ve sonradan inşa edilen bina, İstanbul'a has olduğu ileri sürülen bir şekilde, bir Fransız ya da İtalyan Art Nouveau'su gibi, cephenin tümüyle süslemeyle kaplanmadığı cinsten bir Art Nouveau örneğidir[7] (şekil C.32, şekil C.33). Binaya yalın bir süsleme programı uygulanmıştır. Pilastrlar binanın ikinci katından çıkma seviyesinde başlar, yapının çatı katında ve parapeti az geçecek şekilde biter (şekil C.34). Yapıda hem pencere üst kısımlarında, hem pilastrların üzerlerinde, hem furuş

[7] Daha fazla bilgi için bkz. Duygu İlkhan, İstanbul Nişantaşı ve Teşvikiye semtlerindeki cephe dekorasyonunda Art Nouveau, Bilim Eşiği 1- Sanat tarihinde gençler semineri, bildiriler, Arkeoloji ve sanat yayınları, 2003.

seviyelerinde Sezession stiline has kare, puan, birbiri içine geçen halka ve yatay düşey çizgilerden oluşan geometrik motiflere[8] rastlanılır. Yedinci kattaki yuvarlak kapının etrafındaki natüralist çiçek motifleri ve yine bu kattaki aslan başı, altıncı kattaki ve giriş üzerinde bir zamanlar yeraldığı söylenen kadın başı şeklindeki kabartmalar Art Nouveau üslûbun özellikleridir (şekil C.34). Toğan Karsan kadın başlarının orijinal olduklarını, arslan başlarının ise alçı çimentoya dökülerek, altılık demirlerle betonarmeye işlendiğini bildirmiştir. Ayrıca bina Polat inşaat adına çalışan Toğan Karsan'ın anlattıklarına göre Kuyumcuyan tarafından karısı Lucie Kuyumcuyan için iki kalfa tarafından inşa edilmiş; giriş kapısı üzerindeki kadın başı Karsan'a göre Kurtuluş'ta yıkılan bir binadan buraya devşirilmiştir. Semra Ögel'in sözlü olarak verdiği görüşte kadın başının aslında sembolik Medusa başından gelebileceği, bu artefactin kötülükleri uzaklaştırdığına inanıldığı ifade edilmiştir[9]. Bina inşa edildikten sonra kimilerinin Lucie'nin başı olduğunu ileri sürdükleri kadın başı rölyefinin banka tarafından ortadan kaldırılması tartışma uyandırmıştır.

Karsan imarın verdiği iki fazla katı yapıya yedirebilmek, bitiş motiflerini bozmamak ve eski nispeti yakalayabilmek için, iç içe geçen halka motifini dördüncü kat ile altıncı katta tekrarladığını (şekil C.35) ve arslan başlarını en üst kata, aldığını ifade etmiştir. Karsan bu şekilde, yan cephelerde nispetin bozulmadığını ileri sürmüştür. Yapının orijinal olan balkon korkulukları düşey, yatay çizgilerden ve içiçe geçmiş çemberleri birbirine bağlayan uçları düz yarım çemberlerden oluşmuştur **(Çelikağ, 1988)**. Toğan Karsan "yıkılan Lucie Apartmanı'nın son katında binayı bitiren bir çamaşırlık vardı, onun üstünde de yine binaya bitmişlik hissi veren bir saçak. Çamaşırlık ve saçak kalkınca, çatı da olmadığı için buraya egletleri koydum ve pilastrları uzattım. Eskiden onlar silikti, şimdi ise daha belirgindir" demiştir.

Halil Onur'un "ortaya çıkan yapı, artık eski yapı değildir, yeni bir tarihî yapı yaratılmıştır. Eski yapının gabarisini, oranlarını gösteren bir belirti kalmamıştır" **Onur (1991)** sözleriyle işaret ettiği gibi Karsan'ın yapısı esasında yeniden bir eski eser yaratma çabasının ortaya konduğu tarihçiliğe örnektir. Yapıda bugün artık ne özgün Art Nouveau cephe bezemelerinden, ne çatı katındaki dönemin karakteristik çamaşırhanesinden, ne de giriş kapısındaki özgün şapkalı genç kadın başı rölyefinden

[8] Daha fazla bilgi için bkz. Safiye Çelikağ, İstanbul Tünel-Şişli Art nouveau kargir konut yapıları üzerine bir araştırma, Yüksek lisans tezi, Y.T.Ü., İstanbul, 1988.
[9] Semra Ögel ile 2007 yılında yapılan görüşmelerden.

eser kalmamıştır **(Akın, 1992).** Burada asla uygunluk söz konusu olmadığı gibi, Karsan'ın kendi yeni kompozisyonunu binanın tümüne yaygın kılma çabası gözlemlenir. Cephede tarihi bilinen yeni bir Art Nouveau kompozisyondan ya da Sezession stilin devreye sokulduğu tarihçi Post-Modern bir uygulamadan bahsetmek pekâlâ mümkündür.

4. 3. Reklâmevi Büro Binası – Haydar Karabey (1987)

Reklâmevi Büro Binası (şekil C.36, şekil C.37) Şişli, Halâskargazi mahallesinde, Süleyman Nazif sokağı üzerinde iki bina arasında, no. 20'de yeralır. 1987 yılında inşa edilen yapının müellifleri Haydar Karabey, Rana Balkış, Erdal Özyurt ve Banu Gürkan'dır.

Karabey'in gerçekleştirdiği binanın yakın çevresinde, sağda toplam beş katlı ahşap bir köşe ev (şekil C.39), solunda '70'li yıllarda gerçekleştirilmiş beş katlı BTB cepheli iki apartman ve sokağın diğer köşesini tutan altı katlı 20. Yüzyıl başlarına tarihlenen eklektisist bir bina yeralır (şekil C.38). Ayrıca sokağın Vali Konağı Caddesi ile kesiştiği köşede de Vedat Tek'in Meşrutiyet Millî Mimarlığı'na dâhil edilen evi de, bu doku içinde yeralan örneklerden biridir.

Binanın bulunduğu arsa Jacques Pervititch'in 1925 yılının Mayıs ayında çizdiği Sigorta Haritaları'nın bir paftasında (şekil C.40) boş bir alan olarak gözükmektedir **(Pervititch, 2001).** Haydar Karabey'in, "burada yapı stokunun değerli bir parçası olan, '40'li yılların burjuvazisini zevk ve incelikle barındırmış bir kentiçi villası bulunmaktaydı" **Karabey (1988)** ifadeleriyle anlattığı bina (şekil C.41), muhtemelen 1925'ten sonra inşa edilmiştir. Yapının Anıtlar Kurulu'ndan elde edilen dosyasında, 19.10.1987 tarihinde verilen raporda "yapılan başvuru üzerine 16.10.1987'de yapının incelendiğini ve söz konusu yerin arsa durumunda olduğu tespit edilmiştir" denmiştir. 23.10.1987 tarihinde T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı kararı da "imar plânına göre inşaat yapılması istemine ilişkin, imar mevzuatına göre inşaat yapılabileceği" yönündedir. Bu sözlerden anlaşılan buradaki eski binanın tespit edilemeden yıkıldığı, dolayısıyla da bu binanın tescilli olmadığıdır.

Karabey'e çevre dokuyla nasıl bir hesaplaşmaya girdiniz sorusunu yönelttiğimizde kendisi, hem mevcut binanın mimarisinin, hem yakın sokaklarda yeralan, örnekleri

gitgide azalan azınlık mimarisinin özenli cephelerinin, binanın şekillenmesinde etken olduğunu dile getirmiştir.

Plânda iki bodrum ve giriş katının ebadı 8.90 m. x 25.65 m., birinci kattan dördüncü kata kadarki katların ebatları ise 8.90 m.x 19 m.'dir. Plânın tam ortasına, kullanım alanını arttırabilmek amacıyla diyagonal bir şekilde, çeşitli katları birbirine bağlayan 3.30 cm.'lik daire şeklinde bir merdivenkovası, onun karşısında bir asansör ve tuvaletler yerleştirilmiştir (şekil C.42). Giriş holünü ve resepsiyonu barındıran zemin giriş katında, yarım katlık bir yükseklik boyunca gelişen merdiven, plânın giriş holünü arkadaki bürolara bağlar. Daire şeklindeki ana merdivenin hemen yanında, katlar boyunca yükselen bir iç merdiven boşluğu ile ikinci ve üçüncü katlarda parselin köşesine yerleştirilen bir sera, binaya nefes aldırır (şekil C.43). Binanın bodrum katları da büro mekânları olarak tasarlanmıştır. Arka cephede, plânda birinci kattan itibaren 8 m. kadar bir geri çekilme söz konusudur. Birinci kattan dördüncü kata kadar tip plânlarda üç ayrı büro yeralır (şekil C.45, şekil C.46). Çatı katının kapalı bölümü yemekhane olarak düzenlenmiştir.

Bina sıfırdan yapılmıştır ve kullanılan strüktür betonarme karkastır. Bürolarda aydınlatma ışık bantlarıyla gerçekleşir.

8.90 m.'lik cephe (şekil C.34) tripartit bir düzenlemeye göre ele alınmıştır. Bina iki bodrum, zemin kat, dört kat ve bir çatı arası ile birlikte toplam sekiz katlı bir binadır (şekil C.42). Yapıya sokaktan giriş veren bir zemin kat ve yarı sağır birinci kat yapının ayaklarını, bu bedenden üç kat boyunca taşan bir bölüm gövdesini ve binayı bitiren, onu noktalayan yuvarlak bir Rönesans alınlık da başını simgeler. Bu ögelerin dışında yeşile boyanmış doğramaların çerçevelediği cam bir yüzey, yerden 1.60 cm. yüksekliğindeki subasmandan, alınlığın alt hizasına kadar 1.40 cm. genişliğinde daralmalar göstererek cephenin bütün yüksekliği boyunca, cephede yeralmaktadır. Binanın yüksekliği 15 m.'dir.

> Daha dikkatli bir inceleme sonucunda, zemin kattaki girişin her iki yanında yapıyı terazileyen, bir kaideye oturtulmuş iki kolon bulunduğu görülmektedir. Granit kolonlardan bir tanesi yarımdır ve kırıktır. Bu yarım kolonun gerekçesini mimar şu sözlerle izah etmektedir: "Eski bina, yapı stokunun değerli bir parçası olan bir kentiçi villâsıydı, hoş çizgiler içeriyordu. Bir yerleriyle onu anımsatmak istedim. Ayrıca çevrede, genelde Istanbul'un her yerinde bulunan ve ne yazik ki

> giderek azalan cephe süsleme, taş korniş, friz gibi ögelerden bol bol var. Eski kalfaların kaba kumlu sıva ile yaptıkları işler… Işte, bizim cephe de bu adamların anısına, o cephelerin anısına bir saygı, dostluk selâmı göndersin istedim. Tabii bu 'işler' kalıp alınıp aynen konamazdı. Stilize etmek lafı da bana aykırı geliyor. Bu nedenle burada yarım kalmışlık veya kırılmışlık ya da sonradan eklenmişlikler olsun istedim. Işte cephenin korniş, kaplama, kolon ögelerinde bu hikâye okunuyor" **(Tanyeli, 1990)**.

Binaya yarım daire plânlı bir kapıdan girilir. Bu katta cephenin geri kalan büyük bölümünde dar bir şerit hariç, yeşile boyanmış doğramalarla çevrelenmiş cam yüzeyler yeralır. Cam ve renkli metali seçme nedenini Karabey şu sözlerle ifade eder: "cephenin eski dokuyla bir hesaplaşmaya girmesinin yanısıra, buna karşılık, 'çağı belirleyen biraz teknolojik espriler de katalım' diye düşündüm" **(Karabey, 1990).** Yapının birinci katı, yukarda ifade edildiği gibi 2.80 m. genişliğindeki cam yüzey hariç, sağırdır. İkinci kat, üçüncü ve dördüncü katla birlikte hemyüzdür. 20 santimlik çıkma burada, üç kat boyunca bir bütün olarak ele alınmıştır. Bu yüzey sokaktan geçen adama örülmüş duvar hissi veren, almaşık bir duvar dokusudur. Bu doku her katta üç adet kare pencere dizisi sayesinde binayı soluklandırır. İkinci kata kadar 2.42 m. genişliğinde süregelen cam yüzey, üçüncü ve dördüncü katlarda tüm cam genişliğinin yarısına düşer. Girişteki yarı kalmışlık alınlıkta da vurgulanmıştır. Gerçekten de ikinci kattan itibaren, cam yüzeyi orta genişliğinden bölen 1.40 m. enindeki sağırlık sayesinde, alınlığın sürekliliği bölümlenmektedir. Yapı, komşu binaların yüksekliklerini dengeleyecek şekilde orta bir yüksekliktedir. Alınlık tablasında görülen malzeme, kolonlarda kullanılan aynı renk ve dokudaki granittir. Binanın toplam yüksekliği 19 m'dir.

Karabey'in bahsettiği çelişki, cephede ve iç hacimlerde farklı malzeme kullanımı aracılığı ile olduğu kadar, büro mahallerini barındıran içe dönük almaşık duvar örgülü granit kullanımı sayesinde bir taraftan bir zamanlar burada yeralan eski binaya, bir taraftan da çevredeki mimarî dokuya atıfta bulunularak, cam ve renkli metal kullanımıyla da şeffaf bir yüzey sayesinde içinde bulunduğumuz çağı anımsatarak gerçekleştirilmiştir. "Cephelerde kirli havalı ve gürültülü dış dünyaya bakan, kare, küçük pencereli odaların katı ve korunaklı dış yüzeyleri, buna karşılık parselin ön köşesinde, dört kat üst üste çıkan klimalı bir sera" **Karabey (1990)** sözleri bu çelişkiye işaret eder. Cephede farklı malzeme kullanımıyla elde edilen karşıtlıklar, cephe ile ardındaki iç mekân arasında da mevcuttur.

> "Yapının kent içinde bitişik düzenin egemen olduğu bir bölgede konumlanışı, mevcut tek cephenin özel bir dikkatle biçimlendirilmesini gerekli kılıyor; öte yandan da, cephe ile onun ardındaki iç mekânın birbirinden yalıtılarak, iki farklı gerçeklik olarak ele alınması zorunlu hale geliyor. Korniş, taş kaplaması ve küçük pencereleriyle cephe; geçmişe ve çevreye ilişkin referansları içerirken, iç mekânda bu referanslardan bağımsız, tümüyle çağdaş bugüne ait bir mimarî düzen kurulmuş... iç-dış görsel bağlantılarından burada özellikle kaçınılmış"tır **(Tanyeli, 1990).**

Cephe ile onun ardındaki iç mekânın birbirlerinden yalıtılması fikri, her yapının iki çeşit mekân yarattığı fikrinin bir ifadesidir. Biri yapının kendi tarafından sınırlanan iç mekân, diğeri ise söz konusu yapının etrafındaki yapının etrafındaki başka yapılara birleşerek sınırını çizdiği şehirsel mekândır **(Özer, F., 1982).**

Ortaya konulan yapı sizce Post-Modern mi türünden bir soruya mimar "Post-Modern demekten özellikle hoşlanmıyorum. Kendi içinde bir öyküsü var. Bütünleşen çeşitlilik, süren tarih, anımsatma… Çeşitliliği seviyorum. İşte aşağıda Vedat Tek'in evi, Ermeni Vakfı sıra evleri, ahşap kaplamalı bir apartman, taş sıvalı evler, Art Nouveau bir demir kapı… Çokseslilik bana da çağdaş geliyor" **(Karabey, 1990)**. "Bir yapıyı tasarlamaya oturduğumda, işe hiçbir zaman bu yapım Post-Modern olsun endişesiyle başlamıyorum. Özellikle bu tasarımımda dünyayla eşzamanlı olarak bir tutum sergiledim. Bu projem tamamen içgüdüsel bir tutumun sonucunda ortaya çıkmıştır"[10] demiştir. Karabey binası için "biçimsel ekstravaganzanın lanetlendiği, toplumsal gelişmeler bağlamında zor geçmiş bir on yılın ardından ortaya konmuş ve dönem açmış bir öncü yapı" demiştir.

Bülent Özer'in 'çağdaş evrensel mimariden alıntı' oluşturduğunu (yurtdışında gerçekleştirilen Post-Modern örnekler paralelinde yurdumuzda tasarlanıp inşa edilen Modern-Sonrası örnekler tanımına girmektedir) öne sürdüğü Reklâmevi Binası, çağımızın malzemesi olan yeşile boyanmış metal doğramaları, Bizans'tan devraldığımız almaşık duvar örgüsünü hatırlatan cephesi, Rönesans'tan ödünç alınan alınlığın kullanılarak bitirilen tacı ve girişteki kolon kullanımıyla, aynı yapıda çeşitli devirlere ait malzeme ve mimarî elemanların biraraya getirilmesinden ibarettir. Burada tasarıma eklektisist tutuma ek olarak, şaka unsuru da dâhil edilmiştir. Karabey'in kendi yapısı için uygun gördüğü 'teknolojik, aydınlık, dışavurumcu,

[10] Mimarla görüşmelerden, 2001.

çeşitli, cayırtılı ancak aynı zamanda kurumlaşmış, ağırbaşlı, korunaklı, geometrik' sıfatları ve 'bu çelişkileri bir araya koymalı ama sentez yapmamalı. Yarım yıkılmış veya yarım başlamış klâsik ögeler de katmalı' **Karabey (1990)** yönündeki görüşleri kolâj yöntemiyle elde edilen Eklektisizm'i açıkça onaylayan bir tutumdur. Bu yöntem, her ne kadar kendisi kabul etmese de, Bölüm 3.1.'de görüldüğü üzere Post-Modernizm'in tanımlarına tümüyle uymaktadır.

4.4. Cihan Yamaner Hukuk Bürosu / Göksoy & Özsoy Mimarlık Bürosu (1988)

Göksoy & Özsoy Mimarlık, Mühendislik, Müşavirlik, Organizasyon adına Onur Özsoy'un 1988'de gerçekleştirmiş olduğu bina, Beyoğlu İlçesi Cihangir mahallesinde Güneşli sokağı üzerinde, no. 47'de bir bürodur (şekil C.47). Bina bitişik nizam şeklinde sıralanan, ortalama beş-yedi katı bulan, toplam on apartmandan oluşan dizinin içinde yeralmaktadır (şekil C.48). Buradaki bütün yapılar Cihangir Parkı'na bakar. İncelediğimiz binanın orijinal halinin ikizi dışında, bir Art Nouveau, iki Art déco, bir erken Rasyonalizm[11] örneği, üç Rasyonalizm'in son dönemi ve bir de eklektisist yapı bulunur. Binaların dördüne sonradan iki ilâve kat eklenmiştir.

Özsoy'un tasarladığı yapı, 18.50 m. irtifalı, bodrum, zemin ve yedi normal kattan oluşmaktadır. Büro, Anıtlar Yüksek Kurulu'nun klase etmeye uygun görmediği, ancak dönemin Art Nouveau[12] mimarisine örnek teşkil edebilecek bir bodrum, bir yüksek giriş ve iki kattan oluşan toplam üç katlı bir evin yerine inşa edilmiştir (şekil C.49). Bu bina, Onur Özsoy'un ifadesiyle, bir babanın iki çocuğuna yaptırdığı ikiz binadan biridir[13]. Diğer ikiz bina günümüzde ayaktadır (şekil C.47). Yıkılan yapının dosyasında, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul III no.'lu Kültür ve Tabiat Varlıkları'nı Koruma Kurulu'nun 8.12.1988 günü aldığı karar, binanın korunması gerekli olmadığından Kurul'ca yapılacak bir işlem bulunmadığı yönündedir. Belediye'ye teslim edilen projede bir bodrum, zemin + beş normal kat olarak görünen büro binası, gerçekte altı normal katlıdır.

---

[11] Uluslararası Rasyonalizm'in İstanbul'a ve imar yönetmeliklerine uymuş bir örneği tanımına girmektedir (Bülent Özer'le kişisel görüşmelerden, 2005).

[12] "Rasyonalizm içinde dalgalanma"nın yarattığı tür bir Art Nouveau tanımına girmektedir (Bülent Özer'le kişisel görüşmelerden, 2005).

[13] 2001 yılında Onur Özsoy'la yapılan görüşmeler sırasında belirtilen düşünceler, metin içinde tırnak işareti içinde yeralacaktır.

Onur Özsoy'un yapı için geliştirdiği cephenin, eski cepheyle hiçbir bağlantısı bulunmaz (şekil C.47). Zira Özsoy'a göre "çizdiği (…) cephe, bu dokuda yoktur". Mimar, kendilerinin varolandan daha modern bir bina yapmayı öngördüklerini ve burada hiçbir şeyden etkilenmediklerini bildirmiştir. Nitekim ona göre "Cihangir bölgesi, I. Dünya Savaşı sırasında Pera'da yaşayan zengin kesimin, daha fakirlere mahsus, ona yanaşık bir hinterlandı gibi plânlanmıştır; burada yapı sistemi figürlerin taş oymayla vs. değil, tamamen sıvayla elde edildiği, yani gelir seviyesi düşük bir kullanıcının yaptırdığı evlerin bulunduğu bir semttir; bu dokunun genç nesillere iletilmesinin tarihî açıdan bir önemi bulunmamaktadır. Ama Pera bölgesini, o dönemi intikal ettirmek için, korumalıdır".

Binanın plânı, kabaca 4.10 m.x 9 m. ebatlarında bir dikdörtgendir. Yapının 30 m2'lik bodrum katında Güneşli sokak cephesinde sığınak, geri kalan bölümlerinde altı odada çözülen kömürlükler yeralır. 16 m2'ye yayılan asansör, yangın merdiveni ve katlararası sirkülâsyonu sağlayan ana merdiven çekirdeği arka cepheye yaslanır.

36 m2'lik zemin katta, bütün kata yayılan bir giriş holü mevcuttur (şekil C.50, şekil C.51). Birinci kat plânında ulaşım çekirdeği ve giriş holü, büro olarak kullanılan diğer bölümden bir kapıyla ayrılır. Büro mahalline girdikten sonra, sol tarafta tuvalet yeralır. Plânın Güneşli sokağa cephe veren geri kalan bölümü, 20 m2'lik bürolar şeklinde tasarlanmıştır. Binanın projesi mimardan elde edilemediğinden, Beyoğlu Belediyesi'ne teslim edilen belgelerde de üst kat plânları bulunmadığından, geri kalan altı katta tam olarak nasıl bir kullanım biçimi varolduğu bilinmemekle birlikte, Özsoy'la yapılan görüşmeden binanın asma katı, birinci ve ikinci katlarının Onur Özsoy'un bürosuna ait mimarî büro olarak, üçüncü katın Yamaner/Yamaner Hukuk Bürosu'nun sekreteryasının yeraldığı bir kat, en üst dördüncü ve beşinci katın ise üst düzey yöneticilerinin büro katı olarak değerlendirildiği anlaşılır.

Strüktür betonarme karkas sistemdir. Binanın temeli radyedir; Özsoy'a göre zemin grovat kaya olduğu için, strüktürde herhangi bir zorlanma olmamıştır. Yapının 4.10m boyutlarındaki eni, büronun içerde kolonlardan arındırılmasını mümkün kılabilmiştir. Onur Özsoy cam cephenin altında kalan cephenin pruva sıvayla (kum tanelerinden oluşan mineral sıva) sıvandığını, bu malzemenin tamirat kabul etmemesinden dolayı bakımının zor yapıldığını ve sonuçta cepheyi camla kapladığını anlatmıştır.

Özsoy'un tasarladığı binanın cephesi tek bir kompozisyonun bütün cepheye yaygın kılınmasından ibarettir (şekil C.47). Burada katların her biri diğerinden farklıdır. Bu fark, değişik ebatlarda pencere kullanımı ve zemin katta girişin yüksekliğinin arttırılmasıyla elde edilir. Bu değişim mimara göre katlar arasındaki işlev değişikliğinden kaynaklanır. Kendisi cephenin 4 m. gibi çok dar bir alana sığması zorunluluğuyla karşı karşıya kaldığını ve cephe düzenini bu ölçünün elverdiği nispette, iç fonksiyona göre değiştirmiş olduğunu açıklamıştır. Buna göre yüksek girişten sonra, binanın birinci katıyla ikinci katlarındaki pencere açıklıkları aynı oranlardadır, çünkü burası mimarî bürodur ve burada bilgisayarla çalışıldığından çok fazla ışığa gereksinim duyulmamaktadır. İkinci ve üçüncü katlarda kat boyunca gelişen bir tür kapı da, içeriye doğru açı oluşturarak şekilde tasarlanmıştır (şekil C.52). Bunların açılımı dışters açıya göre simetriktir. Binanın sekreterya katı olarak kullanılan üçüncü katında, ışığı azamî düzeyde içeriye alabilmek için, üç pencere yan yana dizilir. Dördüncü ve beşinci kattaki açıklıklar bir konsolun taşıdığı yarım daire şeklindeki balkoncukla birbirine bağlanır (şekil C.53). Son teras katını, içi boş bir alınlık taçlandırır (şekil C.53).

Detayda, yapının türkuaz cam yüzeyden oluşan sokak yüzü, girişin vurgulanması amacıyla bu hizada kademelenir. Kapının etrafı almaşık duvar örgüsünü yenileyen bir üslûpla 10 cm x 10 cm'lik fayanslarla yan binanın giriş kapısının üst kotuna kadar yükseltilir (şekil C.54). Girişin vurgulanması, almaşık duvar dokusunun etrafının camla çerçevelenmesiyle de elde edilebilmiştir. Kapıyla cam bölme arasına rastlayan alınlıkta, daire şeklinde, sabit doğramalı cam bir yüzey vardır (şekil C. 55).

Daha yakın bir tetkik sonucunda fasadın iki çeperinin olduğu farkedilir (şekil C.52, şekil C.55). Özsoy yapının koyu yeşile boyanmış sokak yüzünde, yönetmeliklerin dikte ettiği nispette nötr kalındığını, ama "kendi sözünü ifade edebilmesi için içeri çekildiğini" ifade etmiştir. Parselin büyük kısıtlamalar getirdiği çalışmanın üslûbu, mimara göre "Mario Botta stilinde bir denemedir".

Yapının normal kat plânlarını alışılagelen betonarme karkas inşaî sistemin kaçınılmaz sonucu olarak klâsik rasyonalist gelenek doğrultusunda kurgulayan Özsoy, bu tutumunun aksine binanın yüksek giriş katında, kendisinin 'dekonstrüktivist' olarak nitelediği biçim denemelerine yönelmiştir (şekil C.50, şekil C.51).

Binaya zeminde cephenin ortasından, içeriye doğru V şeklinde girinti oluşturan iki kanatlı gri demir kapının tek bir kanadından girilir. Yapının kesitte ulaştığı yükseklik 520 cm.'dir. Ana giriş kapısının her iki yanında 210 cm. yüksekliğinde ve 40 cm. genişliğinde birer şerit pencere vardır. İçerde yapıya girdikten 150 cm. sonra, 60 cm. kadar alt kota inilir. Buradaki merdivenin basamakları, halk dilinde granit diye tabir edilen, 40 cm.x40 cm.'lik siyah seramiktendir. Basamakların her iki yanı birbirine paralel olmayan, üçlü bir şekilde kademelenen, krem renginde seramik kullanılarak döşenen parapetlerle sınırlandırılır. Aydınlatma, tavanda dalgalanan ve spotların tutturulduğu perfore sacdan yapılmış iki adet strüktür (şekil C.51) vasıtasıyla yapılır. Aydınlatma elemanları merdivene göre ana eksen dışına yerleştirilmiştir.

Onur Özsoy'un tasarımının cephesini "Mario Botta stilinde bir deneme" şeklinde nitelemesi ve zemin katı da dekonstrüktivist olarak tanımlaması tam olarak doğru yargılar değildir. Zira yapıda genel olarak, geometrik form dünyasının hâkim olduğu Yeni Rasyonalizm anlayışı izlenmiştir. Öte yandan almaşık duvar örgüsü, büro isimlerinin yazıldığı tek kenarı kırık antik tabletleri çağrıştıran levhalar, giriş kapısında kare şeklin kullanımıyla elde edilen Mackintoshvarî Art déco etki ve çatı katı hizasında içi boş alınlık türü unsurlar yapıdaki post-modern ögelerdir. Özetlemek gerekirse buradaki uygulama, Yeni Modernizm (içe açılan balkon kapıları ve balkon demirleri türündeki yumuşamış rasyonel geometrik form dünyasından alınan unsurlarıyla) ile Post-Modernizm karışımı, uluslararası tarihe gönderme yapan, rasyonalist karakteri ağır basan, hibrid bir tasarım örneğidir.

4.5. Halı Oteli- Ali Esad Göksel (1988)

Halı Oteli, Binbirdirek mahallesi, Eminönü İlçesi, Klodfarer Caddesi'ne cephesi olan bir binadır (şekil C.56, şekil C.58, şekil C.62). Yapıya, cadde üzerinden no. 20'den girilir. Binanın mimarı Ali Esad Göksel burada daha önceleri imalâthane (krem imalâthanesi)-depo-büro-konut olarak kullanılan, tescilli olmayan bir yapının mevcudiyetinden bahsetmiştir[14]. Yapının yakın çevresinde, Art déco üslûbunda inşa edilmiş bir dizi dört katlı apartman bulunmaktadır. Bu yapılara zamanla bir, hatta iki kata varan ilâveler yapılmıştır. Aynı zamanda burada 1950 yılları ile 1970'li yıllarda

[14] 2002 yılında mimar Ali Esad Göksel ile yapılan görüşmeler sırasında aktarılan düşünceler, metinde tırnak işareti içinde yer alacaktır.

gerçekleştirilen rasyonalist yapılanmanın çeşitli evrelerine denk gelen örneklere rastlamak mümkündür (şekil C.58). Sokağın Divanyolu Caddesi tarafında Post-Modern Nena Oteli ve Sera Oteli, buradaki mevcut yapı stokuna eklenen son dönem yapılar arasındadır (şekil C.59).

Eminönü Belediyesi'nden elde edilen belgelerden, buradaki yapının 1940'lı yılların Art déco üslûbu apartmanlarından olduğu anlaşılmaktadır. Yapının, halı ticaretiyle uğraşan sahibi Lütfü Said Bayhan, zamanla turizm sektörüne de girmek istemiş ve burada mimardan hem halı satabileceği, hem de semte hâkim olan güncel eğilime uyarak, konaklamayı mümkün kılabilecek bir otel yapmasını istemiştir.

> Çevrenin, tasarımın ortaya çıkmasında ağırlıklı olup olmadığı sorusuna mimar, "1988 yılında gerçekleştirdiğimiz bina Sultanahmet Camii ve Ayasofya'nın üzerinden eşsiz bir Boğaz manzarasına sahip konumdadır. Yapı, önündeki Binbirdirek Sarnıcı'nın üstündeki hoş bir meydanın üzerinden Sultanahmet Meydanı'na bakıyordu. Sultanahmet Meydanı'nın çevresinde belirli bir lisan vardır. 'Bizler büyük şehir binalarıyız' diyen bir lisan. Dolayısıyla ben de burada öyle bir dilin gerekli olduğunu düşündüm. Bu gidişat o kabulden kaynaklandı. Yapı, Bizans ve Osmanlı İmparatorluğu'nun en önemli merkezlerinden birinde, mimarlık tarihinin çeşitli olgularıyla ilişkiler içindedir. Yola çıkılan nokta, imar yönetmelikleri marifetiyle kentin bilerek anlamsızlaştırıldığı bir ortamda, kentte, bu kent köşesine ait bir işaret oluşturmaktı. Yapının ölçeği ile oynayarak bir şehir konağı tasarlamak projenin çıkış noktası olmuştur " demiştir.

Toplam altı katlı binanın giriş katında, cephede üç giriş mevcuttur. Zemin katta (şekil C.60) ana girişin her iki yanında yeralan kitabeli kapılardan soldaki halı dükkânının girişi, sağdaki bölüm de bir paravanın perdelediği servis merdivenine açılır **(Göksel, 1989)**. Ortadaki giriş otelin girişidir. Halı dükkânı, lobiden toplam yedi sütundan oluşan bir arkad sayesinde ayrılır. Arkadın karşısına denk gelen bölümde, daha değişik bir ölçülendirmenin kullanıldığı sütunlar dizisi, lobiyi katlar arası ulaşımı sağlayan asansörden ayırır. Yapının toplam beş katı, tip kat plânlarıdır (şekil C.61). Katlar arası ulaşım, plânın derinliği daha fazla olan tarafına yerleştirilen bir merdiven ve asansör sayesinde yapılır. Tip kat plânının geri kalan kısımlarına sekiz adet oda yerleştirilmiştir.

> Ali Esad Göksel burada, daha önce de değinildiği gibi, 1940'lı yılların imalâthane-depo-ofis-konut karışımı bir yapının varlığından bahsetmiştir. "Mal sahibinin işe ayırdığı bütçe, binayı yıkıp yeniden yapmaya yeterli değildi. Ancak

müşteriye binanın işlevi değiştirileceğinden, burada tutulacak strüktürün başka bir strüktüre dönüştürülmesinin kolay ve tasarruflu olmayacağını izah ettiğim halde mevcut betonarme strüktür yıkılmamıştır. Dolayısıyla eski cephe soyulmuş yerine yenisi inşa edilmiştir" demiştir. Ali Esad Göksel ile yapılan görüşme esnasında kendisi bize projenin bu şekliyle de "daha ziyade 'mevcut bir binanın meydana bakan cephesinin adam edilmesi projesi' olduğunu" ifade etmiştir. Kendisi "malsahibini sıfırdan bir bina inşa etmeye ikna edemediğim için ben bu binayı biraz cepheden ibaret ve giriş katı olarak görüyorum" demiştir.

Bina toplam altı katlıdır. Orta eksene göre tamamen simetrik olan cephe (şekil C.56, şekil C.57, şekil C.62), üç ayrı bölümden oluşmaktadır. Bunlar üç kata yayılan yüksek bir alt bölüm, iki katta gelişen bir ana gövde ve üzerinde bir terasın bulunduğu üçüncü son bir kattır. Tasarımın ilk üç katı komşu cephelerle hemyüzdür. Burada iki sıra travertenle iki sıra tuğlanın birlikte kullanıldığı almaşık duvar örgüsü devreye sokulmuştur. Yapıya, sokakla 45 derecelik bir açı oluşturarak içeriye doğru girinti yapan bir bölümden girilir. Açılı bölüm ikinci kat seviyesinde tuğla ile örülmüştür. Girişin tam üstünde, girişi vurgulayan dış çeperi kare, iç bölümü dairesel bir pencereyi çerçeveleyen ve üzerinde Halı Otel yazısının bulunduğu bir taş vardır. Taşı ve tuğla bölümü dairesel iki kolon taşımaktadır. Sokakla 45 derece açı oluşturan bölüme lombozlar yerleştirilmiştir. Sokak seviyesinde girişin her iki yanında lento seviyesinde latince yazıların bulunduğu iki kapı vardır. Ana girişin her iki yanında yeralan kitabeli kapılardan soldakinin üzerinde *speculum mundi (dünyanın aynası)* yazılı bölüm halı dükkânı girişi, *nomina nuda tenemus (geride sadece isimler kalır)* yazılı sağdaki bölüm de otel girişidir. Binanın birinci kat seviyesinde her iki kapının üst bölümüne denk gelen birer tane kare pencere bulunmaktadır. Pencerelerin duvar yüzeyini hafifçe taşan söveleri travertendendir. Yapının ikinci katına daha büyük ebatta dört adet kare pencere yerleştirilmiştir. Otelin üçüncü ve dördüncü katları, iki kat boyunca yükselen Bursa kemerleri vasıtasıyla tek bir kat gibi ele alınarak birleştirilmiştir. Dört adet Bursa kemeri, birbirlerinden iki kat boyunca gelişen yivler tarafından ayrılmıştır. Cephenin bombeleşen bu bölümüne bakan kişi, bu katlardan eşsiz bir manzaranın seyredildiğini fark eder. Bu katları strüktürel işlevi olmayan, dekoratif amaçlı küçük konsollar taşır. Bu katlar çift cidarlıdır. Bunlardan bir tanesi sokakla bağlantılı bir önyüz, diğeri de iç mekânla ilgili bir içyüzdür. Bu bölümün dördüncü katı, yapının son katı olmadığı halde, eli böğründelerin taşıdığı bir saçakla örtülmüştür. Saçak, özellikle Osmanlılar'da çatı ve kubbe kaplama gereci olarak

kullanılan kurşun levhalar vasıtasıyla kaplanmıştır. Binanın beşinci katı bir pencere yüksekliği kadardır. Bu kat dokuz dairesel pilastrların böldüğü sekiz adet pencereden oluşur. Bu bölüm de, daha derin bir kurşun saçak ile kaplanmıştır. Yapının en son katı binanın sokak cephesinin gerisinde gelişen bir kattır.

> Otelin mimarına yöneltilen, "yapının mimarlık tarihinin çeşitli olgularıyla ilişki içinde olduğunu ileri sürdünüz ancak, Bursa kemeri türünden arkitektonik elemanlar çevrede varolmayan ögelerdir, bu durumu nasıl açıklarsınız" sorusuna mimar, "hem ortak dili kullanayım, hem de orada bir ironi olsun istiyordum. Mesela Bursa kemerlerini tercih ettim, sonra Bursa İznik dönemine atfen mavi, türkuaz renkli bir alüminyum yaptırdım. Mal sahibinin müşterileri halı işine meraklı yabancılardan oluşmaktaydı; kendisi uluslararası girişimlerde bulunmak istiyordu, bu nedenle de cephede girişlerden bir tanesi otelin girişi, diğeri ise halı dükkânının girişidir. İki girişte de farklı işaretler olsun diye cephede latince yazılar kullandım" diye izahat vermiştir.

Binanın mimarı Göksel burada "ilk düşünce binanın 'dökük' bir Bizans duvarının üzerinde yükselen iri Bursa kemerlerinden oluşması idi. Meydana açılan kapı barok tarzı Nuruosmaniye Camii'nden beri tanıdıktır. Kemerler ve mavi alüminyum doğramalar Bursa'dan Mimar Kemalettin'e dek uzanan 'belirsiz' bir göndermedir. Ana girişin her iki yanında kitabeli kapılardan sağdaki Umberto Eco'ya alaycı bir atıftır" **Göksel (1989)** sözleri mimarın Post-Modernizm safhalarında yeraldığının bilincinde olduğunun kanıtı olarak görmek mümkündür.

Binanın stiliyle ilgili diğer önemli bir özellik, plânda da kısmî bir post-modern tutum izlendiğidir. Yapının giriş katı gibi tek ve aynı mekân içinde kolon kullanımı veya çeşitli taban yüksekliklerinin oluşturulması, tek bir mekânda farklı işlevlerin yeraldığının ve bunların vurgulandığının göstergesidir. Yapının giriş katında arkad dizisi oluşturulması ve farklı mekânlarda farklı döşemeler kullanılması (1 m. x 1 m.'lik ebatlarda diyagonal olarak kullanılan beyaz mermer), sokak ile iç mekân arasındaki tampon bölgede, kolonların içerde de tekrarlanarak bir 'lobi öncesi' oluşturması bu görüşü destekleyen unsurlardır. Diğer bir unsur, kolonlar yardımıyla plânda yönelmeyi sağlayan aksların oluşturulmasıdır.

Bu örnekte duvar örgü sisteminin, kemer, çıkma, konsol, kitabeli kapı, sütun türünden mimarî süsleme ögelerinin, kullanılan kurşun türünden malzemenin, eli böğründe türünden strüktürel ögelerin seçimi, mimarlık tarihinin değişik

zamanlarından alınmıştır. Bursa kemeri, Bursa'da erken Osmanlı dönemi camilerinde, cumba, derin saçak Türk sivil mimarisinde, kurşun kaplama Osmanlı mimarisinde, saçak altı eliböğründeler 'Meşrutiyet Millî Mimarlığı'nda, lombozlar ise erken Cumhuriyet Modernizmi'nde rastlanılan ögelerdir. Ayrıca yapının Rönesans anlayışına göre örülen zemin, birinci ve ikinci katındaki almaşık duvar örgü sistemi, giriş kapısının üstündeki saate benzer beton levha kullanımıyla anıtsal giriş denemesi ve yine bu seviyede pencere kenar detaylarının mümkün olduğunca detaydan arındırılmış olmaları, burada Rossivâri bir tutumun işaretleridir. Sayılan bütün bu ögelerin karışık bir şekilde yan yana, modern yapım teknikleri kullanılarak tasarımda devreye sokulması, burada eklektisist bir Post-Modernizm örneğiyle karşı karşıya olduğumuza işaret eder. Plânda kolon ve arkad kullanımıyla tampon bölgelerin oluşturulması (şekil C. 60, şekil C.64) ise, bu örneğin en azından giriş katında kısmî olarak mekânsal açıdan da Post-Modern olduğunun kanıtıdır.

4. 6. Mehmet Efendi Kurukahvecisi Kadıköy Şubesi-A ve A Mimarlık (1989)

Osmanağa mahallesi Mehmet Efendi Kurukahvecisi'ne Söğütlüçeşme Caddesi üzerinden no. 18'den girilir. Kurukahveci, Kadıköy çarşıyı oluşturan ve çarşının Söğütlüçeşme Caddesi'ne cephe veren dokuz yapı adasından rıhtıma en yakın dördüncü adadadır. Binanın dâhil olduğu Kadıköy çarşı dokusu, binaların kat yükseklikleri ve stilleri itibarıyla heterojen bir dokudur (şekil C.65). Dükkânın içinde bulunduğu yapı adasının her iki köşesinde dört katlı eklektisist binalar bulunmaktadır. Kurukahveci'nin hemen sağ yanında ise saçak parapetinden yola çıkarak Art Nouveau olarak sınıflandırılabilecek üç katlı bir yapı yeralmaktadır. Diğer iki ilâ dört katlı üç yapı ise, mimarsız mimarîye örnek teşkil edebilecek yapılardır. Kadıköy iskelesi tarafına yakın yapı adasının kahveciye en yakın köşesinde ise 2005 yılında inşa edilmiş olan ve Post-Modernizm'in Beyazlar grubunun eserlerini hatırlatan bir yapı da (Simit Sarayı) yine aynı sıradadır.

Kahve satış mağazası 1989 yılında Altan Bilim ve Anıl Turan'ın A ve A Mimarlık Bürosu tarafından gerçekleştirilmiştir. Binanın müelliflerinden Anıl Turan, binayı şekillendiren tasarım ilkesinin çevreden ve özellikle de kurukahvecinin sağ kolundaki köşe binadan ortaya çıktığını ifade etmiştir. Turan "burada hâlihazırdaki

‘hareketli şehir duvarını’ bozmayalım, biz de bu kurguyu özellikle cepheden oluşan bu binaya hareket ve dinamizm getirelim düşüncesiyle oluşturduk”[15] demiştir.

Bir bodrum, zemin artı üç kattan oluşan yapının plânı (şekil C.66- şekil C.70), depolamanın yapıldığı bodrum katı (şekil C.66), satışın yapıldığı zemin kat (şekil C.67) ile sırasıyla müdüriyet, büro ile muhasebenin yeraldığı diğer katlardan (şekil C.68- şekil C.70) oluşmaktadır. Amorf plân 3.70 x 11.50 ölçülerindedir. Katlararası ulaşımı sağlayan ana merdiven girişin karşısına gelen duvara yerleştirilmiştir. Anıl Turan cepheden ibaret olan binanın, yığma strüktürünün ve hurdi döşemesinin tutulduğunu ve şekil C.71’de görülen cepheyi, 1989 yılında varolan stüktüre monte ettiklerini anlatmıştır. Binanın cephesi zemin katta satışı mümkün kılabilmek amacıyla şeffaf, üst katlarda yarı sağırdır (şekil C.71). Yapının vitrin şeklinde tasarlanmış giriş katı, üst katlardan üç dilimli bir silme vasıtasıyla ayrılmıştır. Cephe orta dikey eksene göre tamamen simetriktir. Binanın zemin üstünde kalan üç katı tek bir hamlede çözülmüştür. Binanın yan komşularına bitişik olduğu kısımlarda 70 cm. eninde dikmeler bulunmaktadır. Cephenin tam ortasında eni 35–40 cm.’i bulan, üç kademeli başka bir dikme daha yerleştirilmiştir (şekil C.72). Binanın geniş parapeti geride durur; parapetin yüksekliği yan dikmelerle orta dikmeyi dengeleyecek şekilde orta bir hizadadır. Diğer bölümler camdır. Cam yüzey sabit yatay doğramalar vasıtasıyla bezenmiştir. Döşeme hizalarına denk gelen bölümlerde yatay hatlar dikmeler üzerinde de süregiderler. Yatay yan dikmeler bitiş hizasında iki yatay band vasıtasıyla noktalanmaktadır.

Yapının sahiplerinden Mehmet Kurukahveci, burada Art déco üslûbunun seçilme nedenini Tahtakale Tahmis sokak no. 66’da yeralan ve 1933 yılında Zühtü Bey tarafından gerçekleştirilen, İstanbul’a uyarlanmış bir Art déco sergileyen yapı stilinin (şekil C.73- şekil C.75) kurum kimliği olarak seçilme nedenine bağlamıştır. Bina Art déco’nun günümüzde bir tekrarı olduğu için tarihçi Post-Modern’dir ve ait olduğu üslûp da 1930’lar uluslararası aerodinamik déco[16] (streamline déco’nun) tekrarı olarak neo streamline déco’dur.

[15] Mimar Anıl Turan ile 2002 yılında yapılan görüşmeler esnasında iletilen düşünceler, bundan böyle tırnak işareti içinde yeralacaktır.
[16] Aydın Uğur Polatkan, kişisel görüşme, 2004.

4. 7. Toprak Studio- Dimtaş A.Ş. Topluluğu (1989–1990)

Mağaza olarak tasarlanmış olan yapı Şişli İlçesi Halaskârgazi mahallesinde, Rumeli Caddesi ile Zafer sokağın kesiştiği yerde, no.7'de köşe bir binadır (şekil C.76- şekil C.79). Yapının parçası olduğu caddede, mimarlık tarihinin hemen her sayfasından örnek bulmak mümkündür: bu binalar arasında, yapının Rumeli Caddesi komşusu erken Cumhuriyet dönemi bir yapı, Art déco üslûbunda bir yapı ve 1960-70'lerde gerçekleştirilmiş rasyonalist mimarlık ürünü yapılar mevcuttur (şekil C.78, şekil C.79). Zafer sokak ile Rumeli Caddeleri'nin kesiştiği köşede, üzerine üç ilâve kat çıkılmış, eklektisist bir bina bulunmaktadır (şekil C.78). Aynı sırada Rumeli ile Valikonağı caddelerinin kesiştiği noktada Yumuşamış Rasyonalizm **Özer, F. (1992) ve Karasözen (2005)** örneğine rastlanılmıştır.

Toprak Stüdyoları'nın kiraladığı yapı, bir yarı bodrum, zemin ve üç normal kattan oluşan "1950'lerin özelliği olmayan, toplam beş katlı sıradan bir apartmanıydı" **(Manço, 1990)** (şekil C.80). Mimar Aytaç Manço'ya göre Toprak Holding binayı kiraladığı için yapı yıkılamamış, ilerde açıklayacağımız bazı bölümleri konsolide etmekle yetinilmek zorunda kalınmıştır. Mimara göre, binanın yıkılamamasının nedeni, yapının mimarî değer taşımasından ziyade, kiralık bir yapı olmasıydı[17].

Dimtaş A.Ş. Topluluğu adına Aytaç Manço'nun tasarımını gerçekleştirdiği konstrüksiyonun özelliği, Toprak Holding'e bağlı Toprak Stüdyoları'nın ilk çok katlı show-room'u olmasıdır. Hatırlatmak gerekirse, bu mağaza 1986'dan başlayarak zaman içinde Trabzon, İskenderun, İstanbul/Bakırköy, İstanbul/Mecidiyeköy, Eskişehir, İzmir, Denizli, Ankara, Kemer illerine yayılan bir mağazalar zincirine dönüşmüştür. Büronun tasarım, uygulama ve denetimlerini yaptığı sergileme ve satış mağazalarının sayısı, 1986 yılından 1990'lı yılına kadar ondört senelik bir zaman zarfında, 80'i bulmuştur. Aytaç Manço, yapının tasarımında temel amacın, kendi deyimi ile "sergileme ve satış mağazalarındaki ortak özellik, kent merkezlerinde en değerli köşelerin seçilerek işverenin firma imajını ve tüketiciye saygıyı simgeleyecek görkemli, dışavurumcu görünüşler elde etmek" **Manço (1990)** olduğunu ifade etmiştir.

[17] 2000 yılında mimar Aytaç Manço ile yapılan görüşmelerde aktarılan düşünceler, bundan böyle metinde tırnak içinde yeralacaktır.

> "Bu mağaza ve galerilerde, işveren tarafından üretilen banyo aksamı, döküm radyatörleri ve kendi üretimlerinin dışındaki yapı malzemeleri, tüm ülkede pazarlanmaktadır. Sergilenen ürünler lüks ve pahalı tüketime yöneliktir. Gerek sergilenenlerin niteliği, gerek işverenin tanıtımı açısından şehirlerin ve semtlerin en göze çarpacak yerlerinde açılan mağazalar, büyüklükleri, yatırım maliyetleri, bulundukları yapı ve yakın-uzak çevreleri ile birbirinden pek çok farklılıklar içermektedirler. Bu gibi nedenlerle, tüm mağaza görünüşlerinde malzeme, renk ve form yönünden bir uyum ve yeknesaklık elde edilememektedir".

Bina bir yarı bodrum, zemin kat ve üç kat ile birlikte toplam beş katlı bir binadır. Müellifin anlattığına göre, hem sokaktan geçen adamın dikkatini çekebilmek için, hem de görsel süreklilik sağlamak amacıyla bodrum kat ile zemin kat birleştirilmiştir. Zemin katta danışma ile mağaza sorumlularının müşteri kabul yerleri yeralmaktadır. Çok katlı show-room şeklinde tasarlanmış yapının birinci katında ithal mutfak, gereç ve aksesuarları ile yemek takımları; ikinci katında ithal banyo dolapları ve aksesuarları; üçüncü katında ise hediyelik ev eşyası sergilenmektedir. Üçüncü katta müşteri dinlenme ve W.C.'leri bulunmaktadır **(Manço, 1990).**

Burada yukarda belirtildiği gibi, bina kiralık olduğu için mimar, eldeki betonarme karkas strüktürü yıkamamış, aksine yeterince kuvvetli olmadığı için tüm taşıyıcı sistemi çelik çerçeve, perde, beton ve ek kirişlerle takviye etmek durumunda kalmıştır. Taşıyıcı betonarme karkas ve özgün dökme mozaik merdiven ile korkuluğu dışında, yapının iç ve dış duvarlarının tamamı sökülmüştür. Yarı bodrum ile zemin katın birleştirilmesi, zemin kat ön döşemesinin yıkılmasıyla sağlanmıştır.

İncelememizde hem Aytaç Manço'nun uygulamasını arzu ettiği cephe (şekil C.81, şekil C.82), hem uygulanan cephe tarif edilecektir. 2000 senesinin Kasım ayında çekilen resimdeki cephe Cacharel'in binayı devralıp, değişiklikler uyguladığı (şekil C.69) cephedir. Bu fasad Manço'nun elinden çıkmadığı için burada anlatılmayacaktır. Mimarın orijinal çizimindeki cephede, temelde binaya ticarî işlev yüklenmesinden doğan iki bölümlenme gözlemlenir. Rumeli Caddesi tarafında üst bölümden dört dilimli bir silmeyle ayrılan zemin kat, sergilemeyi ve görülmeyi mümkün kılacak şekilde şeffaftır, yani cam bir yüzeydir. Cephenin sağ tarafında mağazaya girişi sağlayan, camdan bir giriş kapısı, geri kalan bölümde ise vitrin yeralır. Bu cephenin uzunluğu 8.67 m.'dir. Binanın yüksekliği ise ortalama 15.90

m.'dir. 2.70 cm. yükseliğinde üzerlerinde apliklerin bulunduğu kaideli ancak başlıksız pilastrlar, zemin kattaki giriş kapısıyla vitrini birbirinden ayırır. "Pilastrlar granit ve Adapazarı siyahı ile desenlenmiş mermerdendir" **(Manço, 1990).** 15.60 m. uzunluğundaki Zafer sokağı cephesinde ise, eğimle birlikte vitrin, üç kademe halinde ele alınmıştır. Yan cephede görülen beş kat boyunca devam eden üçlü pencere dizisi asansör kulesine aittir.

Rumeli Caddesi tarafında, yapının zemin katını üst katlardan ayıran derin silme, giriş kapısının üzerine denk gelen bölümde, girişi vurgularcasına yarım bir daireye dönüşür. Esasında silmeler, mimarın ifadesiyle "vitrin ve girişin üzerine yerleştirilen biçimlendirilmiş çiçek saçaklarıdır ve bunlar ayrıca yapı satıh sularını tutucu işlev de görecektir" **(Manço, 1990)**. Ancak Manço'nun üzerinde önemle durduğu kapı kavramı, burada diğer tasarımlarındaki kadar belirgin biçimde vurgulanmamıştır.

Yapının birinci katından üçüncü katına kadar olan 10.30 m. yüksekliğindeki gövde bölümü, bütünüyle bir yarı sağır cephe olarak kurgulanmıştır. Katlar arası farklılaşma burada, satılan ürünü sergilercesine, her katın döşeme hizasında cepheye örülen iki sıra fayans sayesinde vurgulanır. İşleve bağlı katlar arası farklılaşma, ikinci ve üçüncü katlarda, çıkmanın cam yüzeyindeki oyunlarla da belirgin hale getirilmiştir. Yapının Rumeli Caddesi birinci kat cephesinin çıkması, tamamen sağırdır. Birinci katta çıkmada firmanın logosuyla ismi yazılmıştır. İkinci katta çıkmanın orta dikey eksenine, iki sıra halinde toplam dört adet kare cam yerleştirilmiştir. Üçüncü katta ise bu camlar yarım daireye dönüşür. Çıkmanın birinci kattan üçüncü kata kadar, her iki yanındaki yarım daire şeklindeki saksılıklar, yapının birinci, ikinci ve üçüncü katlarında tekrarlanır. Üç katın tek bir vücut halinde ele alınması, ortadaki süslemenin dışında, dış yüzeye alınan cam doğramaya yansıtıcılık kazandırılarak da sağlanmaktadır. Giriş kapısının üstüne denk gelen geri çekilen bölümde, lombozlar bulunmaktadır. Binanın Zafer sokak cephesinde bahsedilen "te" harfi şeklindeki süsleme, birinci, ikinci ve üçüncü katlarda zemin kattaki cam yüzeylerin üst bölümlerine denk getirilmiştir. Cephe, konsollu üç silmeli bir korniş sayesinde noktalanmıştır. Müellif "Kornişteki konsollar nitelikli usta bulma sıkıntısından dolayı sactan imal edilmiş, bunlar akrilik boya ile boyanmıştır" demiştir. Asansör kuleleri yoldan geçenlerin göremeyeceği şekilde geride yeralmaktadır. Toprak Seramik'in uyguladığı ve şekil C.75'de görülen Rumeli

Caddesi cephesinde çıkma yoktur ve köşelerde saksılık yerine üç kat boyunca yeralan cam pilastrlar mevcuttur. Yine aynı cephe üzerinde lombozlar da bulunmamaktadır.

Dekoratif unsurların katlara göre değişmesi, mimara göre içerdeki işlev değişikliğinden kaynaklanmaktadır. Manço, ortada bulunan süslemenin birinci katta hiç olmayıp, ikinci katta dar bir şerit halinde yeralmasının nedenini sergileme endişesine bağlamıştır. Manço'ya göre "sergileme gereği yapay ışığın etken olduğu bu katlarda cam yüzeyler en aza indirilmiştir. Oysa hediyelik ev eşyasının sergilendiği en üst katta cam alan geniş tutulmuştur". Böylece "yapının işlev olarak tüm katları ile bir bütün olduğu simgelenir" **(Manço, 1990).**

> Eserinizi stilistik bir kalıba sokmak zorunda kalsanız, Post-Modern olduğunu iddia edebilir miyiz sorusuna "böyle bir savım yok, ben böyle bir iddiayla ortaya çıkmıyorum. Ancak, yaptıklarıma Post-Modern'den ziyade 'Art déco Revival' denilebilir. Eski bir İstanbul ailesine mensup bir kişi olarak, evimizde her zaman beni çocukluğumdan itibaren etkisi altına alan Art déco mobilyalar bulunmaktaydı. Bu nedenledir ki Art déco'daki şekilleri, Art déco'nun iki boyutluluğunu benimsememin dışında, çin lakesindeki kırmızı ve siyah rengi de binalarımda sıkça kullanmışımdır. Çalışmalarımı eklektisist olarak niteleyebilirsiniz ya da eklektiğin eski adıyla kitsch de diyebilirsiniz. Kötü kitsch olduğu gibi iyi anlamda kitsch de bulunmaktadır. Almanca kitsch kelimesinin karşılığı, eskinin bugüne taşınmasıdır. Kelimenin dilimize yerleşmiş hakir gören anlamıyla, gerçek anlamı arasında hiçbir bağlantı bulunmamaktadır. Çünkü ben geçmiş ile bugün arasında, bugünün işlevine bazı tatlar taşımaya çalışıyorum" demiştir. Ayrıca Aytaç Manço bir söyleşide "moda, mobilyanın şeklinde, renginde değil, konseptindedir. En klâsik tarzdan High-Tech'e kadar uzanan 'eklektik' (seçmeci) tarz, gerek mimari, gerek iç mimarî, gerekse de dekorasyonda sıradan ürünlerin ya da pazar ürünlerinin yeknesaklığından kaçabilmenin tek yoludur" demiştir.

Modern eğitim almış bir mimarın, modern yapım teknikleri ve modern malzeme kullanarak gerçekleştirdiği binada süslemeyi ve sembolizmi (T harfinin Toprak Stüdyo'yu simgelemesi) tasarım aracı olarak kullanması, Manço'nun binasını Post-Modernizm'e dâhil eder. Burada kendisinin de belirtmiş olduğu gibi, Art déco'dan alınan biçim ve renkler mevcuttur. Ayrıca burada binanın bütününe yaygın kılınan iki boyutluluk, Manço'ya göre, Art déco'ya özgü iki boyutluluktan esinlenerek ortaya çıkmıştır. Ancak süslemeciliğin önemli ölçüde devreye sokulduğu tasarımda,

çatının silme ve damlalık kullanımıyla neoklâsikleştirilmesi, ya da Uluslararası Üslûp'un uygulandığı konutlardaki lombozların kurguya dâhil edilmesi, yapıyı bir Art déco Revivalı'ndan fazla Radikal Eklektisizm'e dâhil eder. Ancak Manço'nun uygulanmasını arzuladığı cephe, aşama aşama historisist göndermenin daha az olduğu daha 'pür' bir Art déco'dan Eklektisizm'e geçmiştir. Manço'nun "yapıyı bitirici olarak düşünülen çatı çıkması abartılmış biçimi ile 1930'ların eski ve güzel Nişantaşı mimarî yapılarının nostaljik estetiği günümüze taşınmaya çalışıldı" **Manço (1990)** sözleri de, kendisinin de Post-Modernizm safhalarında yeraldığının kanıtıdır.

4.8. Esbank Kadıköy Şubesi/Türk Ekonomi Bankası-Has Mimarlık ltd. şti. (1992)

Esbank Kadıköy Şubesi Osmanağa mahallesinde Söğütlüçeşme Caddesi'yle, Vişne sokağının kesiştikleri köşede yeralır (şekil C.84). Banka binasına köşeden, no. 124'ten girilir. Yapının Söğütlüçeşme Caddesi komşuları ortalama beş-altı katlı, 1970'li yıllarda yapılmış özensiz binalardır (şekil C.85). Çevrede bulunan yegâne özellikli bina, bankanın hemen yanındaki ve daha sonra (Ekim 2005) yıkılmış olan üç katlı ahşap binadır (şekil C.86). Söğütlüçeşme Caddesi'ndeki yapılanmanın aynısı, Vişne sokak cephesinde, yine beş-altı katlı apartmanlar, iş hanları şeklinde görülmektedir (şekil C.87). Yapılardan bazıları inşa edildikleri şekilde bugüne ulaşmış, bazıları ise cam giydirme veya fibrobeton cephe elemanlarıyla 'neoklâsikleştirilerek' tadilattan geçirilmiştir.

Jacques Pervitich'in 1939 yılındaki çizimlerine bakıldığında, burada ada boyunca arka cephelerinden bahçelere ulaşılan, iki-üç katlı ahşap evlerin varlığı gözlemlenir **(Pervititch, 2001)**. 1992 yılında Has Mimarlık ltd. şti adına binayı tasarlayan mimarlardan Hayzuran Hasol, burada hareket noktalarının Söğütlüçeşme caddesi üzerindeki komşu bina olduğunu belirtmiştir; çünkü mimara göre yandaki koruma kapsamındaki ahşap bina (şekil C.86) çevrenin oluşmasında karakteristik bir yapı olarak, sıradan bir binanın ötesinde öneme sahiptir [18].

Oldukça işlek bir ana cadde üzerindeki Esbank'ın şube binası, iki bodrum katı üzerinde yeralan altı kattan oluşur. Plân, arsanın amorf şeklini izler. Binanın bodrum

katlarında tesisat üniteleri yeralır. Plândaki merdiven hem servisler arası iç merdiven gibi çalışır hem de binanın bütününde yangın merdiveni işlevini görür. Bankaya giriş zemin katta (şekil C.88) binanın köşesinden yapılır. Hayzuran Hasol, girişin yerine karar verirken, yapının köşe bina olmasının, yönlendirici olduğunu belirtmiştir. Burada, gerek çıkmaların yumuşayarak bu tarafa yönlendirilmesi, gerek bütünlük sağlanması açısından girişin yönlendirici ve belirleyici nokta olması için arsanın dar köşesini değerlendirdiklerini anlatmıştır. Ayrıca yoldan gelindiğinde, müşterinin içeriye yönlendirilerek bir 'giriş mekânının' elde edildiğinden bahsetmiştir. Böylece Hasol'a göre kot farkından da doğan yükselme gerekliliği sonucunda, burada davetkâr bir giriş mahalli yaratılmıştır.

Bankanın zemin katında gişe hizmetlerinin yapıldığı bölüm, bütün katlar boyunca dolaşımı sağlayan ana sirkülasyon merdiveni, asansör ve küçük tuvalet yeralır. Müşteri hizmet bölümünden tesisat ve yangın merdivenine ulaşılır. Bu kat açık plân esasına göre düzenlenmiştir. Asma kat odalara bölümlenmiştir; bunlar arasında mezanin boşluğunun bir yanında sağır cepheye yaslanan müdür odası, diğer yanında sokak cephesinde ise toplantı salonu sayılabilir (şekil C.89). Burada mezanin girişin vurgulanmasını, mekânın bütünlüğünün algılanmasını ve sokakla görsel irtibatın kesilmemesini sağlamıştır. Asma kat plânının geri kalan bölümünde yine müşterilere hizmet eden mahaller yeralır. Binanın normal kat plânlarında (şekil C.90) müşterilere tek tek hizmet veren birimler bulunur.

Strüktür betonarme karkastır. Hayzuran Hasol strüktürü, yandaki binayı takviyeye alarak oluşturduklarını anlatmıştır. Ayrıca bölgenin zemin suyu açısından çok riskli bir bölge olmasının, zeminde izolasyonun öneminin arttığını belirtmiştir. Mimar, zeminin yapısı dolayısıyla ve yandaki binanın korunması gerekliliği yüzünden, burada çok derine inme şansını yakalayamadıklarını ve iki kattan fazla bodrum yapamadıklarını izah etmiştir. Bununla birlikte, yapı tek bir kullanıma tahsis edildiğinden katların birbirinden ayrılması sorunu da bulunmamaktadır; açıklıklar kolonsuz geçilebilmiştir. Köşede yeralan giriş cephesinde, mimarlarca istenen hareketlerin, geleneksel giydirme cephe sistemleri ve malzemeleriyle elde edilmesi yerine, yapılan çeşitli araştırmalar sonucunda, Türkiye'de ilk defa bu binada,

[18] 2005 yılında mimar Hayzuran Hasol'la yapılan görüşmede aktarılan düşünceler, metin içinde tırnak işareti içinde yeralacaktır.

dışarıdan alüminyum konstrüksiyonu göstermeyen, dört tarafı silikonlu ısıcam sistemi kullanılmıştır **(Hasol, H. ve Hasol, D., 1995)**.

Yukarda da bahsedildiği gibi binanın cephesi prensipte yandaki ahşap binanın cephesinin şekillenmesindeki ilkelere göre biçimlenmiştir: Bina, ahşap konutlarda görmeye alışık olduğumuz şekilde giriş ve asma kat boyunca yol izdüşümünü takip ederken, üst katlarda yani, ikinci kattan son kata kadar ana cadde üzerinde komşu binanın kademeli hareketini, dışarı taşmaları, stilize ederek tekrarlar.

Vişne Caddesi'nin üzerindeki komşu binalar oyunsuz ve düz cephelerden oluştuklarından (şekil C.87), burada ikinci kattan itibaren bina boyunca sığ bir çıkmayla yetinilmiştir. Kademeli cepheden nispeten düz cepheye geçiş köşede geleneksel mimarideki stalâktit ögesinin kullanımıyla gerçekleşir (şekil C.91). Giriş üzerindeki mukarnas benzeri kademelenme, asma kattan üçüncü kata kadar her katta birbirinin üzerine binerek biçim değiştirir. Üçüncü kattan son kata kadar da bu şekilde bina yüksekliğince süregiderler. Mimarlar yeni binanın cephesinde ahşap komşu binanın çıkmalarının oran ve ilkelerini ona komşu gelindiğini ima etmek amacıyla tekrarlamışlardır. Hayzuran Hasol burada böyle bir gerekçeyle çıkmalı bir imar durumu olmamasına rağmen, belediyenin kendilerine anlayış gösterdiğini belirtmiştir. Doğan Hasol binanın iki işlek yolun tam köşesinde yeralmasının, yapının köşe noktada heykelsi ve dikkat çekici bir giriş cephesi oluşturulması düşüncesini öne çıkardığını **Hasol, H. ve Hasol, D. (1995)** ileri sürmüştür. Binada taşıyıcı sistemle taşınan farklı malzeme kullanımıyla dışardan okunaklı kılındığı için (şekil C.84, şekil C.91) tasarımın Brütalizm Akımı içinde bir davranış olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Binanın diğer bir özelliği geometrik formlardan ayrılmadan, yapıya tek defaya özgü bir görüntü kazandırılmış olmasıdır. Başka bir deyişle yapıda, geometriden ayrılmadan prizma anlayışının monoton görüntüsünü ortadan kaldırma çabası görülmüştür. Bu nedenden dolayı örnek aynı zamanda yumuşamış Rasyonalizm'in de devreye girdiği bir örnektir. Ayrıca binanın girişi mukarnas kullanımıyla vurgulanmakta, sağ bölümde ahşap konutun çıkmalarının, solda ise katı Rasyonalizm örneklerinin sığ 'çıkmaları'nın tekrarlanmasıyla çevreye atıfta bulunulmakta; ahşap binaya komşu gelindiğini belirterek sembolizm devreye sokulmaktadır. Mukarnasların ölçeğinin büyütülerek cepheye monte edilmesi kataloğun 4.16. örneğinde görülen makro gerçekçiliğin tezahürüdür. Bu özellikler

Post-Modernizm'in özellikleridir. Bu unsurlara ilâveten, modern eğitim almış mimarlar yapıda, kendilerinin de yukarda belirttikleri gibi, cam giydirme ve silikonlu ısıcam sistemi kullanmışlardır. Sonuçta sayılan bütün bu nedenlerden dolayı bina, Brütalist-yumuşamış Rasyonalist-Post-Modern olarak nitelenebilir.

4. 9. Bülent Erkmen Evi- Limited Mimarlık (1994)

Bülent Erkmen Evi, Beyoğlu Cihangir mahallesi, Cihangir Caddesi üzerinde, iki bina arasında, no 18'de yeralır (şekil C.92, şekil C.93). 1994 yılında Limited Mimarlık adına Haydar Karabey, Banu Karabey ve Erdal Özyurt'un inşa ettikleri binanın yakın çevresinde beş-altı katlı Art déco stilinde binalarla birlikte eklektisist yapılar bulunmaktadır. Cadde üzerinde ayrıca, '60'lı '70'li yıllarda inşa edilmiş yedi-sekiz katlı rasyonalist yapılar ve 2000'li yıllarda inşa edilmiş altı katlı apartmanlar mevcuttur (şekil C.94).

Burada, daha önce varolan bina dört katlı, cumbalı, Anıtlar Kurulu'nun koruma kapsamına almadığı, ancak bir dönemin vernaküler mimarisine örnek teşkil edilebilecek nitelikte bir evdi (şekil C.95). Yapı, özellikle çatı parapeti ve cumba hizasında Art déco etkiler taşımaktaydı. Karabey, kendi tasarım ilkelerini "Cihangir'de 4 m. cepheli, 8 m. derinlikli, bitişik düzen bir parseldeki 'küçük ev' diye anılan, çevredeki herkesin gözdesi sevimli yapının, yeni imar düzenine göre, konut olarak projelendirilmesinde (eski eser olmasına karşılık) kent belleğine saygı duyarak, hep orada varlığını sürdürürcesine güne, duruma uyup boy atması ilkesi benimsendi" **Karabey (1994)** sözleriyle anlatmıştır. Görüldüğü gibi burada mimarın referans aldığı doku, çevre dokudan ziyade, eski binanın kendisidir.

Konut işlevini üstlenen bina 4 m.x 8 m. boyutlarındadır. Dolaşım alanları hariç evin toplam kullanılabilir alanı 160 m2'dir. Bina iki bodrum, bir zemin ve altı normal kat olarak kurgulanmıştır (şekil C. 96). Yapı toplam dokuz katlıdır. Karabey plânlama için "düşey yaşam düzenini özel yaşamı yukarı katlara, yarı kamusal, dışa açık bölümleri alt katlara alarak çözdük" **Karabey (1992)** demiştir. Evin alt katlarındaki dışa dönük yaşama ve çalışma alanları, binanın son üç katındaki özel yaşam alanından ayrılmıştır. Yarı kamusal alanlar olarak nitelenen bölüm iki bodrum, zemin kat (şekil C.97), birinci (şekil C.98) ve ikinci katlardır (şekil C.99). İkinci

bodrum katı kazan dairesi ve yakıt deposunu barındırır, birinci bodrum katı evin sahiplerinin özel çalışma mahalli olarak kullanılır. Zemin kat giriş ve salon niteliğindedir (şekil C.97). Binanın birinci katı mutfak ve yemek bölümü olarak tasarlanmıştır (şekil C.98). Cumbanın bulunduğu ikinci kat yaşama mekânı ya da oturma odasıdır (şekil C.99). Yapının üçüncü katı evin 'bahçe katı' olarak tasarlanmış (şekil. C.100), burada düşük döşeme de kullanılarak, katın yüksekliği 4 m.'ye çıkarılmıştır. Böylece eski bina ile yeni kurgu işlevsel olarak bir bahçe sayesinde birbirinden ayrılır. Karabey'e göre binanın üst bölümü "alt katın mevcut çizgilerini sessizce izleyen bir eklenti" dir. **(Karabey, 1994).** Buna göre dördüncü kat içinde banyosu olan bir oda (şekil C.101), beşinci kat tekrar bir oturma mahalli (şekil C.102), altıncı kat ise penthouse olarak düzenlenmiştir (şekil C.103). En üst yedinci kat, bir teras olarak, bahçe katı dışında binanın soluklanan diğer bir bölümüdür (şekil C. 104). Katlar arası ulaşımı, binanın sokağa bakan cephesine yerleştirilen 230 cm x 260 cm boyutlarında eliptik bir ana merdiven ile onun diğer tarafında yine cepheye bitiştirilmiş bir asansör sağlar (şekil C.96). Mimar bize burada "yerin çok kısıtlı olduğunu ve merdivenin buraya yerleştirilmesinin arka cephedeki Boğaz manzarasını öldürmemek amacını güttüğünü"[19] açıklamıştır.

Plânimetri için Karabey "strüktürün yaşayanlarla uyumlu alt mekânları var. Herkesin özel yaşamı ve ortak yaşamları, dışa açık kesimleri, çalışma bölümleri… Her kat plânı farklı, her kat yüksekliği farklı, düşeyde örgütlenmiş olarak çalışıyor" diyerek bir yerde evin sahiplerine aynı çatı altında olmalarına rağmen bireyselleşmiş bir hayat tarzını yaşama olanağı verdiğini ifade etmiştir.

Strüktür betonarme karkastır. İç yan duvarlar 15 cm. perde ve brüt betondur. Tavanlar alçı sıva, döşemeler bahçe katında terracotta, diğer yerlerde ahşaptır.

Binanın 4 m. genişliğindeki cephesi özünde üç ayrı bölümden oluşmaktadır (şekil C. 105, şekil C.106): içerlek olan giriş, zemin, birinci ve üçüncü katlarda fon görevini üstlenen bölüm; ikinci katın cephesini oluşturan ve eski evin cumbasına tekabül eden çıkma; dördüncü kattan yedinci kata kadar bu fonu 30 cm. kadar taşan ve binayı çerçeveleyen bölüm. Binaya üç basamaklı eliptik bir merdivenle girilmektedir (şekil C.106). Giriş kapısının ortadaki mavi doğramalı cam bölümü, çıkmaya kadar bütün

[19] 2001 yılında mimar Haydar Karabey ile yapılan görüşmeler sırasında aktarılan düşünceler, bundan böyle tırnak işareti içinde yeralacaktır.

yükselti boyunca devam etmektedir. Ayrıca bahçe katının şeffaflığı, dört, beş ve altıncı katlarda süregitmektedir. Kapının her iki yani sağırdır. Ikinci kata denk gelen çıkma, eski evin çıkmasını ufak farklılıklarla tekrarlar. Karabey'in 'eski' eve eklediği bölüm, cephenin tamamen camla geçildiği bahçe katıdır. Karabey, "bahçe katının sokağa bakan ön cephesiyle Boğaz'a bakan arka cephesinin tümüyle açılabilir doğrama olduğunu, bu doğramanın yazın açılıp kışın sera etkisi gösterdiğini" **Karabey (1992)** ifade etmiştir. Bu kat için Karabey "bahçeyi eski Küçük Ev ile yeni yapılan katlar arasında düşeyde oluşturulan bir kesintiye yerleştirdik. Böylece eski ile yeniyi 9 m. kotunda bir bahçe ile ayırdık." **Karabey (1992)** demiştir. Cam doğramanın her iki yanı sağırdır. Binanın üst bölümü ise stilize edilmiş bir alınlık gibidir. Yeni bölümle eski bölüm cephede, birbirinden farklı malzeme kullanımıyla da farklılaşır. "Cephe, eski evin cephesine tekabül eden yerlerde silinmiş mermer tozlu sıva ile sıvanmış; özel yaşamı barındıran üst bölüm ise, büyük boyutlu Carrara mermer plaka ya da Milas mermeri ile kaplanmıştır" **(Karabey, 1992).**

Binanın arka cephesi binanın bütün yüksekliğince tek bir bütün olarak tasarlanmıştır (şekil C.93-şekil C.107). Kot farkından dolayı birinci bodrum ve zemin kat seviyesinde dışarıya açılımı olan arka cephenin 3.05 m x 3.00 m boyutlarındaki penceresi, üçüncü ve beşinci katlarda kendini tekrarlar. Birinci bodrum ve zemin katının penceresi 1.00 m kadar cepheden dışa taşmaktadır. 2.00 m x 1.00 m ebatlarındaki ikinci tip bir pencere de birinci, ikinci ve dördüncü katlarda kendini tekrarlamaktadır. Arka cephenin parapeti 3.05 m eninde bir 'yırtılmayla' bitmektedir.

Evin, çağdaş evrensel mimarîden alıntı yapan Post-Modernizm kategorisinde değerlendirilen ve mimarın daha önce yapmış olduğu Reklâmevi'yle (bkz. Katalog 4. 3) ortak olduğu bazı unsurlar bulunmaktadır. Burada cephe ile iç mekân, birbirini tutmamaktadır. Dıştan bakan kişinin bu cephe ardında öncelikle bir merdiven sistemiyle asansörün bulunduğunu kavraması zordur. Böyle bir tutumun gerekçesini Karabey "cepheyi kamuya, iç mekânı ise ev sahibine ait gerçeklikler olarak" biçimlenmesi çerçevesinde açıklar. Mimara göre "Burada 'işlevsellik, için dışa yansıması' gibi herkesin bildiği ve uygulayageldiği yöntemlerden sokak için, kamusal mekânın bütünlüğü için özveride bulunulmuştur" **(Karabey ve Tanyeli, 1995).** Bu tutum Eliel Saarinen'in 1948 yılında ortaya koyduğu üzere, her strüktür yalnızca kabuğunu meydana getirdiği iç mekânda (endocosmos) yaşamayıp, aynı

zamanda dış cephesiyle de dış mekâna (exocosmos) form vermektedir **Özer, F. (1982)** düsturunu hatırlatır niteliktedir. Karabey Reklâmevi'ni de kastederek "her iki bina da özel bir durum arz ediyordu. Bu iki binada da çağdaş iç düzen talebi kentsel dokudan farklıydı, bunlar birbiriyle örtüşmemekteydi" demiştir.

Karabey'in çalışma şekli, Bülent Özer (bkz. Bölüm 3.1.) tarafından Gerd Neumann'ın "görsel izlenim bakımından geçmişle, gelenekle ilgi kurup, onun mesajını bugüne aktarmanın en az ödünlü sayılabilecek yoludur" **Özer, B. (1985)** şeklinde yorumladığı yöntemle örtüşmektedir (şekil C.108). Burada Karabey, Neumann'ın Brüksel'de Grand' Place Meydanı'na bakan bitişik nizam konakların cephelerine uyguladığına paralel bir yöntemle, eski evin tarihî cephesinin çizgilerini soyutlayarak ve eski yapıya kendi deyimiyle 'çağdaş bir cumba simülasyonu' **Karabey ve Tanyeli (1995)** ekleyerek bir biçim denemesine yönelmiştir. Şekil C.108, cephe için düşünülen bu farklı kurguları göstermektedir. Nitekim eski evdeki silme türü binanın okunmasını ve cumbanın gövdeye bağlanmasını mümkün kılan mimarî süsleme ögelerinin yok sayılması, pencere doğramalarının üst bölümlerindeki üçlü dilimlenmenin göz ardı edilmesi, burada eski evle ancak dolaylı bir ilişki kurulmasına yol açmıştır. Ayıklama yöntemiyle eski evden geriye yalnızca cumba ögesi bırakılmıştır. Karabey'in "Eski ev mal sahiplerinin isteği üzerine korunacaktı, ama bu eski dokuya bir de ek bir bölüm yapılacaktı. Ancak, bu yaklaşım ilke olarak eskiyi yeniden koparmayı ve önümüze ciddi estetik bir tasarım sorununu da koyuyordu. Bunu, kimi mevcut çizgilerin korunması ve tüketilerek yeniden kurgulanmasıyla çözdük" **Karabey (1992)** demesi de yukarıdaki görüşü doğrular. Sonuçta bu bina geçmişin süzgecinden geçirilerek özümsenmiş ve yeni bir kılıf içinde stilize edilerek şehir bağlamına tekrardan sunulmuştur. Eski binaya yapılan ek küçük evin stilindedir, bu da Art déco'dur. Başka bir deyişle buradaki Post-Modernizm Neo Art déco'ya örnek oluşturan bir tutumdur.

> Mimarın kendi ağzından eğitimi ile ilgili şu sözler akılda tutulursa, bu tutum kendini haklı çıkartır: "1970'lerde, yöresel referansları yorumlayan, vernaküler mimariyi yadsımayan bir yaklaşım ile evrensel bir dil arayışı içindeki erken Modernizm'in etkisinde bir mimarî eğitim aldık. Yani yerel kaynaklara yabancı kalmamaya çalışan, ancak uluslararası belirleyicilerden de güçlü biçimde etkilenen bir eğitim. 'Merkez' karşısında 'Çevre'nin ikilemi tam anlamıyla. Ancak o dönemlerde, tavırlar, akımlar konusunda bugünkü gibi açık nitelendirmeler yoktu. Benzer bir çelişki veya ikilem biçim-işlev

konusunda da süregidiyordu. Süsleme kullanmak, neredeyse yasaklanmış; referans vermek ise benimsenmişti" **(Karabey, 1997).**

4.10. Orient 100 Ticaret Hanı-norm Mim. Dek. İnş. Ltd. Şti. (1994–1995)

norm Mimarlık Dekorasyon İnşaat Ltd. Şti adına Esin Tercan, Ahmet Tercan ve Elif Aydeniz'in gerçekleştirdikleri Orient Bazar Ticaret Hanı Nuruosmaniye Caddesi ile Ali Baba Türbesi sokaklarının kesiştikleri noktada bulunmaktadır. Ali Baba Türbesi Sokağı 'L' şeklindedir. Ticarethane sokağa üç cephe verir (şekil C.102- şekil C.104). Eminönü, Cağaloğlu, Molla Fenari mahallesinde bulunan ticaret hanına Nuruosmaniye Caddesi'nden no. 100'den girilir (şekil C.109).

Yapının Nuruosmaniye Caddesi komşuları beş katlı Post-Modern bir bina (şekil C.110) ile dört ve altı katlı son dönem Rasyonalizm'e örnek iki binadır. Binanın diğer yanında 1960'lı yıllarda gerçekleştirilmiş bir Rasyonalizm örneği bulunmaktadır (şekil C.113). Yapının mimarlarından Ahmet Tercan, burada daha önceleri üç-dört katlı kargir bir binanın varlığından bahsetmiş, kendisinin projeyi devraldığında binanın inşaatına başlandığını iletmiştir. Yine Tercan buradaki projenin görgü tanıklarının ifadelerine dayanarak önceden müdahale görmüş halinden yola çıkarak restitüsyondan ibaret olduğunu anlatmıştır.

Tercan turizm pratiğinin Türkiye'de değişmesiyle, bu faaliyetin haliyle son bulduğunu ve halıcılık işleriyle uğraşan binanın sahibi Recep Sefer'in, seyahat turizmine dayalı sektörün tıkanıklığını, yeni binanın işlevini halı ve mücevher ticaretini mümkün kılabilecek mekânlara dönüştürerek gidermeye çalıştığını vurgulamıştır. Dolayısıyla burada Tercan'ın deyimiyle hedef "binayı yeniden işlevlendirmek ve ona yeni bir kimlik kazandırmak işi" olmuştur. Tercan buradaki ana problemi, esnafın ve ticaretin ihtiyaçlarına uygun bir konseptin geliştirilmesi sorunu olarak tanımlamıştır. Ayrıca Tercan "burada uygulanan yeniden işlevlendirme konsepti günümüzde bütün dünyada bir trend haline gelen çeşitlendirme ve çoğulculuk amacını güden, aynı mekân içinde ayrı meslek gruplarının aynı anda çalışmalarını mümkün kılmak olarak yorumlanabilir"[20] demiştir.

[20] Mimarla 2003 yılında yapılan görüşmeler esnasında aktarılan düşünceler bundan sonra metin içinde tırnak işareti içinde yeralacaktır.

Burada çevreyle bir hesaplaşmaya girdiniz mi sorusuna Tercan, "burada işlevi yorumlamak istedik. Kapalıçarşı'daki esnafın yeni bir mekân arayışı vardı. Caddenin karakteri, çarşı dışındaki mekân arayışına cevap olarak şekillenmiştir" demiş ve eklemiştir "burada eski binanın restitüsyonu söz konusu olduğundan ve eski binayı belirli bir dönemin göstergesi olarak kabul ettiğimizden, binanın kendisi referans olarak alınmıştır" demiştir.

Burada başlıca amaç, yukarda da değinildiği gibi, esnafın ve ticaretin ihtiyaçlarına uygun bir konseptin geliştirilmesi olduğundan, yaklaşık 12 m. x 34 m. ölçülerindeki plânda da bu amaca hizmet etmek için yapının alt katlarına dükkân, üst katlarına ise turist grupları için satış birimleri yerleştirilmesine karar verilmiştir. Halı mağazasının ana girişi, Nuruosmaniye Caddesi'yle Ali Baba Türbesi sokaklarının kesiştiği köşeden yapılır (şekil C.109), kuyumcu bölümünün ana girişi ise caddenin Divanyolu'na paralel Ali Baba Türbesi tarafının köşesinden gerçekleşmektedir (şekil C.111). Binanın Ali Baba Türbesi sokağı uzun cephesinin ortasından ise gruplar için özel giriş mevcuttur. Yapının zemin katının (şekil C.114) Nuruosmaniye tarafı, halı mağazası giriş holü olarak, Ali Baba Türbesi sokağı tarafı ise kuyumcu satış ve teşhir amacıyla kullanılır. Yapının zemin katı kuyum satış ve teşhir amacıyla kullanılmaktadır. Burada teşhir, Ahmet Tercan'ın tasarladığı, plânın ortasına denk gelen ve izdüşümü 11.4 m. x 10 m.'lik oval vitrinler sayesinde gerçekleşmektedir. Tercan'a göre burada mücevherler, müşteriyi Roma ve Yunan mimarisindeki sütün, silme detaylarıyla, o dönemlere 'sığ mesajlar vererek' götüren ve büyüleyen bir dekorda teşhir edilmekte ve satılmaktadır. Oval teşhir vitrini, zemin katın döşeme tasarımını da kendine uydurmuştur (şekil C.114). Plânın orta bölümüne, komşu binayla bitişik olduğu kesimde üst katlarla bağlantının sağlandığı 6.40 m. x 4 m.'lik bir merdivenkovasıyla asansör, genelde ortalama olarak 10 m2'lik üç adet müşteri özel görüşme odası tasarlanmıştır. Bina betonarme karkas sistemdir.

Bina toplam bir zemin artı üç normal kat olmak üzere toplam dört kattan oluşmaktadır. Tercan burada "cepheyi soyduklarını ve içeriğiyle yeniden görsel olarak ilişkiyi ve diyaloğu kurduklarını" anlatmıştır.

Binanın zemin katı seviyesideki üç cephesi de fonda halı, ön plânda mücevherlerin sergilendiği vitrinler olarak tasarlanmıştır. Nuruosmaniye Caddesi'ndeki cephede (şekil C. 109) köşede bir adet 80 cm. x 80 cm.'lik gövdesi yivli bir sütun, yan

cephede (şekil C.111) aynı ebatlarda üç sütun daha, arka cephede (şekil C.112) ise köşedeki sütuna diyagonal eksene göre simetrik olarak yerleştirilmiş bir adet sütun daha vardır. Halı sergileri bu sütunlar arasında yeralır. Plânda bahsedilen ovalin bir bölümü yan cepheye gruplar için özel bir giriş olarak akseder. Cephenin zemin katının şeffaflığı birinci kattan başlayarak, ikinci ve üçüncü katlarda iyice azalır. Katlararası farklılaşma bu örnekte de görülür. Bu farklılaşma kullanılan rengin değiştirilmesiyle de elde edilmiştir. Zemin kat ile birinci kat arasında derin bir silme, 40 cm. kadar yukarda bir silme daha, birinci kat ile binanın üst katları arasında bir silme daha bu farklılaşmanın altını çizer. Binanın saçaklığı üçüzyivli, metoplu, damlalıklı cepheyi boydan boya dolaşan bir friz ve kornişten oluşur. Binanın ön cephesine tam ortaya gelecek şekilde bir cumba yerleştirilmiştir. Birinci katta ön cephede toplam üç adet pencere vardır. Yine ön cephede cumbanın ortasına denk gelen bölümde kemerli, etrafı söveli geniş bir pencere yeralır. Aynı pencereden arka cepheye de iki tane yerleştirilmiştir. Bu pencerelerin diğerlerine ek olarak kilit taşları da bulunur. Birinci kat boydan boya 40 cm. aralarla birbirine paralel olarak yerleştirilmiş yivlerle bezenmiştir. Ön cephenin yan cepheye döndüğü köşede köşe pencereleri kullanılmıştır. Binada kullanılan diğer pencereler dikdörtgendir. Binanın birinci katıyla korniş bölümü beyaza boyanmış, ikinci ve üçüncü katı ise müşterinin isteği üzerine sarıya boyanmıştır. Tercan binanın sıvasının (burada fibrobeton kullanılmamıştır) daha önce camilerde çalışmış bir alçı ustası tarafından gerçekleştirdiğini eklemiştir.

Cephede kullanılan dil kat silmeleri, friz, korniş, kilit taşları türünden süsleme ögeleri olsun, sütun türünden taşıyıcı elemanlar olsun, katların birbirinden farklılaştırılması olsun, neo-klâsik dildir. İçerde devreye sokulan sütunlu, kornişli teşhir standları da tarihçi Post-Modernizm dili kullanmaktadır. Ancak tavanda kullanılan köşe pencereleri Modern Mimaride rastlanılan türdendir. İki stilin bir arada kullanılması sonucunda örnek eklektisist Post-Modernizm'e dâhil edilmelidir.

4.11 Celâl Sultan Oteli- Koç Mimarlık İnş. San. Ltd. Şti. (1996)

Eminönü, Alemdar mahallesinde bulunan Celâl Sultan Oteli'ne (şekil C.116) Salkım Söğüt sokak üzerinden, no. 16'dan girilir. Otelin yakın çevresinde 1940 yıllarında inşa edilmiş belirgin bir üslûbu olmayan yapılar bulunmaktadır. Otelin mimarı

Kâzım Koç ile yapılan görüşmede, burada daha önceleri bir işhanı bulunduğu, otelin inşa edilebilmesi için 1995 yılında imar durumunun alındığı, 1996 yılındaysa inşaata başlandığı ve aynı yıl içinde inşaatın bitirildiği anlaşılmıştır[21]. Burada daha önce varolan strüktür mimara göre, 'toplam beş katlı, konukevi (townhouse) olarak kullanılan bir strüktür'dür (şekil C.117).

Kâzım Koç, burada binanın konumu ve işlevi itibariyle, civardaki oteller örneğinde görüldüğü gibi çevre dokuyla uyumlu bir bina inşa edebilmek amacıyla, tasarım aşamasında tarihî unsurların devreye sokulduğu bir bina yapmayı amaçladığını ifade etmiştir.

İki bodrum, dört normal kattan oluşan bina toplam altı katlıdır. İkinci bodrumda mutfak, personelin soyunma odaları, banyoları, yemekhaneleri bulunur. Yemek yenilen bölümden yakıt deposuna geçilir. Su deposu yine bu katta yeralır. Bu iki mahal yaklaşık 13.44 m.x 7.00 m'lik bir alana yayılır.

11.25 m. x 8.78 m.'lik trapez bölümün orta yerinde asansör, hemen yanında da iki merdiven bulunur (şekil C.118). Bu merdivenlerden biri, personelin yemekhanesini yukarıdaki lobiye bağlar; bütün katları birbirine bağlayan diğer merdiven ise yangın merdivenidir. Binaya giriş, birinci bodrumdan yapılır. Bu katta girişin hemen yanında resepsiyon, müdür odası, birinci bodrumu ikinci bodruma bağlayan iki merdiven kovası bunlara ek olarak oda katlarını birbirine bağlayan üçüncü bir merdiven kovası, lobi, vestiyer, tuvaletler ve bar yeralır. İkinci bodrumdaki su deposunun üstüne rastgelen bölümde ise, konukların kahvaltı edecekleri, yemek yiyebilecekleri bir mekân bulunur. Tip oda plânları binanın zemin katından dördüncü katına kadar süregider. Zemin katta (şekil C.118), bekleme bölümüyle birlikte iki kişilik, banyolu beş adet oda yeralır. Aynı plân bütün katlarda birinci kattan (şekil C.119) başlamak suretiyle, 0.75 m.x 4.57 m.'lik bir çıkmanın cepheye eklenmesiyle tekrarlanır. Binanın girişi, plânimetrik sebeplerden dolayı çıkmanın ortasına denk gelmemektedir. En üst katta kolonlara ve genelde cephe boyunca 85 cm.'lik bir parapet oturtulmuştur. Merdivenkovasıyla, terasa kadar çıkan hidrolik asansör bacası binanın en yüksek bölümleridir (+16.80. m).

[21] Mimar Kâzım Koç ile 2002 yılında yapılan görüşmeler, bundan böyle tırnak işareti içinde yer alacaktır.

Betonarme karkas binanın eski cephesi olduğu gibi muhafaza edilmiş, içerideki strüktür tamamen yıkılmış, yerine betonarme karkas strüktür inşa edilmiş ve eski cephe de bu yeni strüktüre bağlanmıştır.

Yapının yoldan görülen cephesi beş katlıdır (şekil C.116). Şimdiki cephe eski cepheye gerekli görülen yerlerde duvar ilâveleri yapılarak elde edilmiş bir cephedir. Binanın giriş katı, yolun eğiminden dolayı diğer katlardan 40 cm. daha yüksektir. Odaların bulunduğu diğer dört katın yüksekliği 286 cm.'dir. Yol kotundan itibaren, ikinci ve üçüncü katta (plânlara göre birinci ve ikinci katlarda) genişliği 4.57 cm'i bulan bir çıkma yeralır (şekil C.120). Aynı çıkma binanın üçüncü katında balkona dönüşür (şekil C. 120). Her bir kat, bir diğerinden silmeler vasıtasıyla ayrılır. Binanın bedeni sarı renge boyanmıştır. Yapıyı komşularından ayıran dikey hatlar, çıkmanın köşeleri, giriş kapısının dikmeleri kahverengi prekast elemanlarla çerçevelenir. Aynı prekast süsleme elemanları pencerelerin denizlikleri, dikmeleri ve lentolarında devreye sokulur. Binanın giriş (plâna göre birinci bodrum), birinci, ikinci ve dördüncü katlarında pencereler düz tablalar vasıtasıyla, üçüncü katında ise üçgen alınlıklarla bezenmiştir. Denizlik ve alınlık altlarında, palmet şeklinde konsollar, çıkmanın altında ise furuşlar yeralır. Orta çıkmanın balkona dönüştüğü son katta, balkon parapeti yer yer demir doğramalarla, iki kolona rastgelen bölümler de kaidelerle süslenmiştir. Demir parapetlerle kaideler arasında kalan bölümler ise kolon kaidelerinin yarısı enindeki başka kaidelerle bezenir. Son kattaki sütunların, balkon kendini taşıdığı için, hiçbir taşıyıcı özelliği yoktur. Giriş kapısının her iki yanındaki pilastrlar ve balkonu vurgulayan kolonların başlıkları korent düzenini anımsatır. Giriş kapısının lentosu yarım oval şeklindedir (şekil C.121). Burada kapı ile silme arasında kalan alınlık da süslenmek istenmiş, tuğralı neftî renkte bombe bir rölyef, oval bir madalyon içine yerleştirilmiştir.

Kartonpiyer ustası marifetiyle ortaya çıkan Batılılaşma sonrası İstanbul yerel mimarisi kapsamında ele alınması gereken bu örnek, tarihçi ya da historisist olarak nitelenebilir. Burada görülen tarihçi Post-Modernizm'in izleri kapı lentosu üzerine yerleştirilmiş bulunan oval madalyondaki tuğra için de geçerlidir. Uzmanlara okutulmaya çalışılan bu tuğranın hiçbir anlama gelmediği, işlevinin yalnızca reklâm amaçlı olduğu tarafımıza bildirilmiştir.

4.12. Cemal Balık Lokantası- Erkal Güngören Mimarlık Bürosu (1996)

Cemal Balık Lokantası, Eminönü, Bayramçavuş mahallesi, Çapariz sokak no. 22-24'de yeralır (şekil C.122). Erkal Güngören'in 1996 yılında gerçekleştirdiği binanın çevresindeki yapılar genellikle zemin katları dükkân olarak kullanılan iki, üç, dört katlı 19. Yüzyıl sonu 20. Yüzyıl başında inşa edilmiş evlerdir. Bunların bazılarına kat eklenmiş, bazıları lokantaya dönüştürülmüştür. Yapıların genel karakteri derme çatma strüktürler olmalarıdır. Kumkapı geneline bakıldığında, bu sokağın burada hızla gelişmiş hizmet sektörüne paralel olarak tahrip edildiği görülmektedir **(Akın, 1999).**

Erkal Güngören'in müellifi olduğu proje, daha önceleri de lokanta olarak kullanılan iki yapının tek bir çatı altında toplanmasından ibarettir. Mimarın belirttiğine göre burada daha önceleri toplam dört katlı iki bina bulunmaktaydı (şekil C.123). Bunlardan bir tanesi Kumkapı'da eşine sıkça rastlanan neoklâsik binalarda görülen katlar arası silme, pilastr, pilastr başlıkları ve friz türünden dekoratif öğelerin tuğla kullanılarak cephelerde devreye sokulduğu geçen yüzyıl başlarında inşa edilmiş bir yapıdır (şekil C.124). Güngören'e göre, daha önce de lokanta olarak kullanılan bu yapıların cepheleri zaman içinde hiçbir özgünlükleri kalmayacak derecede değiştirilmiştir. Mimar, binaların ikisinin de tescilli olmadıklarını belirtmiştir.

Burada çizilen rölöve projesinden, plânda birinci kattan teras katına kadar bir duvarın yapıyı ortadan ikiye böldüğü anlaşılmaktadır. Plândaki ikililik cephede de görülür.

Güngören "Kumkapı İstanbul'un, daha doğrusu tarihî yarımadanın bir devamı olarak çok frekante edilen bir noktası ve ilerisi de çok açık çünkü etrafta şu anda kullanılmayan, çoğu İtalyan mimarların yaptığı kiliseler ve binalar var. Bütün o tarihî çevre aslında iyi değerlendirildiğinde çok güzel şeylere gebe. Önü son derece açık bir yer ve Kumkapı İstanbul'un en şaşırtıcı eğlence mekânlarından bir tanesi" demiştir. 1872'de demiryolunun sahil surlarını delerek kıyıdan geçmesi, Kumkapı'ya büyük canlılık getiren ve yüzyıllar boyu süren geleneksel kıyı kullanımını ortadan kaldıran bir müdahale olduğu halde, sakinlerinin genelde kayıkçılık ve balıkçılıkla uğraşmaları sürmüş ve buna bağlı olarak 19. Yüzyıl'ın sonlarından itibaren Kumkapı, İstanbul'un meyhaneleriyle ünlü bölgelerinden biri olmuştur **(Akın, 1999).**

> Güngören "Burada küçük ticaret erbabı çalışır. Geceleğin bir yabancıyı götürdüğünüz vakit, Barselona'nın meyhaneler sokağı gibi, müthiş bir yerdir Kumkapı. Oradaki tarihî dokudan etkilenmemek mümkün değildir ve çevreye yabancı bir yapı yapmak bence suçtur, kimsenin böyle bir hakkının da olmaması gerekir. Bunlar başıboşluktan, denetimsizlikten yapılıyor. Orada oluşmuş olan bir doku, bir yapı tekstürü var; bu tekstüre uyma zorunluluğu var burada, kaldı ki o tekstür de oradaki fonksiyona çok uygun bir tekstür. Ben ne bu cepheyi, ne de bu frizleri ezbere çizmedim (Şekil C.126- şekil C.128). Esas amacım çevreye uyumlu bir bina yapmaktı" demiştir.

Bina bir bodrum, bir zemin + üç katlı toplam beş kattan oluşan bir binadır (şekil C.122, şekil C.128). Plânda yapı genelde ortadan, katlar arası ulaşımı sağlayan bir merdiven tarafından ikiye bölünmektedir. Merdivenin cephe tarafı, üç kat boyunca lokantanın yemek yenilen bölümünün yeraldığı bir mekân, arka cephe tarafı ise servislerin yerleştirildiği bir bölümdür.

Bodrum katı (şekil C.129) küçük mutfak ve tuvaletler hariç, tamamen restorana ayrılan bir bölüm olarak tasarlanmıştır. Zemin katta yemek yenilen bölümde, hem bodrum katıyla görsel ilişki sağlayabilmek, hem de ferahlık yaratabilmek amacıyla bir boşluk ya da mimarın ifadesiyle bir 'yırtık' tasarlanmıştır. Kesitte görülebileceği gibi (şekil C.128), zemin katta yemek yenen bölüm bu boşluk etrafında kurgulanmıştır. Zemin kattan itibaren arka bölümde bina arkaya doğru uzatılmış, bu bölüme soğuk mutfak yerleştirilmiştir. Yapının birinci katında (şekil C.130), yine diğer katlarda olduğu gibi cephe tarafında restoran yeralır. Burada, merdiven hizasında, kasanın bulunduğu mahal, arka bölümünde ise mutfak, servis, vestiyer ve en arkada tuvaletler yeralır. Binanın ikinci katında (şekil C.131) soğuk mutfak, diğer bir yanda muhasebe, gıda ve soğuk hava depoları bulunur. Binanın teras katında (şekil C.132), yine merdivenin etrafına havalandırma-ısıtma tesisatı, depo, su tankları yerleştirilmiştir. Geri kalan bölüm terastır.

> Binanın strüktürü betonarme karkastır, temeli radye jeneraldir. Erkal Güngören binanın strüktürüyle ilgili şu sözleri söylemiştir "buradaki problem başlarda ana strüktürü muhafaza edip, içerisine yeni çapraz bir kirişleme koyarak yeni başka bir binayı nasıl oturturum problemiydi. Önceleri içeride boşluk yaratıp, gerisinde de içerde ahşap, tuğla kullanırım diye düşündüm. Ancak bu çözümün rantabl olmayacağı anlaşıldı. Maliyetlerin artmasıyla birlikte, oradaki strüktürü muhafaza etmenin hiçbir anlamının kalmadığını anladım. Sonuçta, binayı doğrudan doğruya yıkıp

> yepyeni bir bina yapmaya karar verdik. Temelde radye jeneral yaptığımız için, zelzelede de hiç kimse bu binayı yerinden kımıldatamaz, son derece sağlam bir strüktürle yapılmıştır" demiştir.

Binada katlar arası farklılaşma hem katların tavan yüksekliklerinin bina yükseldikçe azalmasının sonucunda pencerelerinin yüksekliklerinin de azaltılmasıyla; hem de buna bağlı olarak pencere ebatlarının enlerinin daraltılmasıyla gerçekleşmiştir (şekil C.135). Binanın zemin kat yüksekliği 3.32 m., birinci kat yüksekliği 2.83 m., ikinci katı ise 2.63 m.'dir. Bunun nedeni, burada gabarinin korunması gerekliliğidir. Yüksek tavanlı bölümler restorana ayrılmış, alçak tavanlı bölüm ise mutfak, muhasebe, depo türünden işlevlere ayrılmıştır. Gabarinin korunması gerekliliği üst katın güdük görünümünün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Erkal Güngören "bina gabarilere harfiyen riayet eden, komşuyla olan ilişkilere tamamen sadık kalınarak yapılmıştır" demiştir. Zemin kat seviyesinde civarda cephelerde sıkça kullanıldığı gözlemlenen basık kemerli üç kapı bulunmaktadır. Lokantaya bu üç kapının ortasındakinden girilir. Cephenin birinci katında beş pencere bulunur. Burada zeminde ortadaki kapının üst seviyesine rastgelen, kapıyla aynı genişlikte bir pencereyle, diğer iki kapının üst bölümüne bu kapıların yarısı kadar iki pencere denk gelir. Binanın ön cephesinde birinci katta bir 'âşıklar balkonu' da yeralır.

> Erkal Güngören "burada önceleri iki bina vardı. Fakat bu iki bina perişan haldeydi. Yani bu iki binadan bir bina oluşturmak imkânsızdı; strüktür zaten çözülmüyordu, fasad da çözülmüyordu. Sonuçta bizim burada esprisini muhafaza ettiğimiz tek şey o eski binanın üstündeki tuğla frizdir (şekil C.124), o tuğla friz zaten o çevredeki genel mimarinin oradaki tek kalıntısıdır. Onun için biz de oraya yaptığımız yeni binayı hem o levanten dokuya sadık kalarak, hem de oraya ecnebi kalmayan bir yapı inşa ederek, oranın geleneksel yapı tarzına uygun, tuğla cepheli bir yapı haline getirdik (şekil C.122). Çevreye uyum konusu dışında tuğlayı kullanmamızın nedenlerden bir tanesi de, Kumkapı dışında Eyüp'te de kullanılan Fransız tuğla fabrikalarının ürettiği tuğla işçiliğinin kolay olması, sıva gerektirmediğinden bakımının kolay yapılması, her yağmurda temizlenmesi türünden teknik nedenlerdir".
>
> Malzeme ve bu malzemenin kullanım biçimi konusundaki veriler dışında, civardaki binalardan oranlar açısından da yararlandınız mı sorusuna mimar, "cephede pencerelerinin boyutları civardaki modüldür ve bu ölçü 80 x 120 cm.'dir. Burada, oranlarda giyotin pencereyi hiç zorlamayacak şeyler lâzımdır, o ebat da 80, 85, 90 cm.'dir. Orada insanları dışarıya baktıracağım diye

> cepheyi zorlamanın hiçbir manası yoktu. Çünkü oradaki fonksiyon dışarıyla direkt temasta olan bir fonksiyon değildi; insanlar oraya içki içmeye, kendi aralarında eğlenmeye geliyorlar. Kaldı ki burada cepheden dışarıya baktığınızda bir manzara da yok, müşteri kendi gibi başka yemek yiyenlere, içki içenlere bakacak. Ancak yazın zemin katın dışarıya taşınması gerekli olduğundan, cepheyi zemin katta yırtmak gerekti. Onun için ben orada iki modülde bir tanesini birleştirdim; aşağıda büyük, açılan kapılar haline getirdim. Orası için daha sofistike detaylar çizildi; ancak ustalara bunları değil uygulatmak, anlatmak bile mesele. Teras katı seviyesindeki bacalar bodrum kattaki şöminenin kolon haline getirdiğimiz bacalarıdır" demiştir (şekil C.134). En üst katta daha küçük ebatlarda yine altı pencere yeralır.

Burada pencerelerin kenarlarındaki söveler ve denizliklerin tuğlayla örülmesi ve ana gövdeden hafifçe taşırılması, köşedeki yağmur suyu borusu detayının (şekil C.122) tuğlanın neoklâsik binalardaki köşe taşlarının yerini alması, binanın en üst seviyesinin kirpi saçakla bitirilmesi, balkon saçağındaki alaturka kiremit kullanımı, binanın katlarının birbirinden farklılığının tuğla silmelerle vurgulanması, binanın civardaki yerel veya başka bir deyişle vernaküler mimarisine atıfta bulunduğunun kanıtıdır (bkz. şekil C. 125–şekil C.127). Burada hem malzeme kullanımı, hem de devreye sokulan dekoratif öğelerin cephede alışılagelmiş düzende yerlerini almaları, yapının sonuçta Kumkapı'da benzerlerine sıkça rastlanılan neoklâsik dilin az farklarla tekrarlandığının kanıtlarıdır. Özetlemek gerekirse, modern yapım yöntemleri ve plânimetrinin birarada kullanıldığı tasarımda, çevrede devreye sokulan eklektisist dilin bu yapıda da tekrarlandığını görmekteyiz.

4. 13. Gülaylar Kuyumcusu/ Diamond Line- Atöye T (1996)

Gülaylar Kuyumcusu Cağaloğlu, Alemdar mahallesi, Nuruosmaniye Caddesi'nde no. 63'de yeralmaktadır (şekil C.136). 1996 yılında mücevher imalâthanesi ve kuyumcu olarak gerçekleştirilen yapının müelliflerinden Tuncay Çavdar burada "önceden kişiliksiz, bulunduğu yere ters düşen bir yapı"[22] bulunduğunu ifade etmiştir. Belirli bir mimarî üslûbu olmayan örneklerin yeraldığı Nuruosmaniye Camii'ne bağlanan ana arterde, Rasyonalizm'in çeşitli evrelerini kapsayan örneklere de rastlamak mümkündür (şekil C.137–şekil C.140). Gülaylar'ın sağında, üç son dönem

[22] Mimarın yazılı olarak kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevaplar, bundan böyle metinde tırnak işareti içinde yeralacaktır.

Rasyonalizm örneği ve iki neoklâsisist Post-Modernizm örneği yeralır (şekil C.140). Caddenin bitiminde Günay Çilingiroğlu ile Muhlis Tunca'nın müellifi oldukları, brütalist olarak nitelenen **Gülsen, Ö. (1990)** İstanbul Reklâm Sitesi (1969) bulunur. Yapının solunda ise kilit taşları ve basık kemer kullanımıyla neo Rönesans ve Arap Gotiği'ne gönderme yapan 'Post Modern Bazaar 54' yeralmaktadır (şekil C.140). Günümüzde antik dönem kalıntıları üzerinde yükselen 'şehir vernaküleri mimarisinin' bolca örneğine rastlanılan caddede, Ahmet Tercan'ın müellifi olduğu, kataloğun 4.10. ve 4.21. maddelerinde anlatılan, 'Post-Modern Orient 100 Halı ve Mücevher Mağazası' ile 'Nuruosmaniye Alışveriş ve Büro Kompleksi' de bulunmaktadır.

Binanın müelliflerinden Tuncay Çavdar'a göre "çevredeki yapılar kişiliksiz veya zaman içinde ticarî albeni yaratmak amacıyla, kötü tasarlanmış cephe görüntülerinden oluşmaktaydı; bu binalar başarısız bir ticarî iletişimden kaynaklanan olumsuz bir mimarî görüntüsü oluşturuyorlardı".

Bina iki bodrum, zemin, bir asma kat ve dört katla toplam sekiz katlıdır. Burada hem mücevher imal edilip, hem de bunların satışı gerçekleştiğinden burası, büyük ölçekte bir mücevher atölyesi şeklinde çalışmaktadır.

Binanın yükseldiği ada geometrik bir biçime oturmadığından, katlararası sirkülasyonu sağlayan ana merdiven, servis asansörü, asansör ve tuvaletten oluşan çekirdek, trapezin sağır köşesinde, katları birbirine bağlayan diğer merdiven ise diğer köşesinde çözülmüştür (şekil C.141-şekil C.149). Atölye ve satıştan oluşan ana kullanım sahası, amorf şeklin dikdörtgene dönüşebildiği bölümlere yerleştirilmiştir. Bu şekilde, üç tarafı da sağır olan plânda, azamî kullanım sahası elde edilebilmiştir. Trapezin uzun kenarı, bina yüksekliğince boydan boya mezanin şeklinde çözülmüştür (şekil C.153). Mezanin boşluğu asma kattan (şekil C. 144) itibaren, her katta farklı bir şekil almaktadır (şekil C.143-şekil C.149). Binanın ikinci bodrum katında (şekil C.141) ana çekirdeğin hemen yanında mutfak, cephe tarafında 66 kişilik bir yemekhane, arka bölümlerde ise depo ve arşiv yeralmaktadır. Birinci bodrumda (şekil C.142) çekirdeğin yanında, personel soyunma, orta bölümde preshane, arkada ocak bölümü, köşede ise kimya odası yeralmaktadır. Yapının zemin katı olduğu gibi mağazaya ayrılmaktadır. Üst katlarla bağlantıyı sağlayan merdiven, kasanın etrafına dolanmaktadır. Personelin girişi de ana cadde üzerinden

yapılmaktadır (şekil C.143). Tezgâhlar, ışıktan yararlanmak için ön cephe ve mezanin boşluğunun hemen yanında yeralmaktadır. İmalâta yönelik teçhizat, yapının sağır bölümündedir. Son yönetim katında, mezanin boşluğunun hemen yanında, biri cephede, diğeri de arkada olmak üzere, sağ duvar boyunca, plâna bir daire bir de elips yerleştirilmiştir (şekil C.148). Cepheye bakan dairenin içine yönetici odaları, elipse ise toplantı salonu yerleştirilmiştir. Diğer bir yönetici odası ise, elipsle daire arasındaki dikdörtgende çözülmektedir. Çavdar'a göre "Diamond Line binası göstermelik bir zarf-kutu içinde çağdaş, işlevsel bir mimarî kurgu geliştirmek çabasıyla plânlanmıştır ve binanın iç kurgusunun oluşturulmasındaki ana etken, mekânın bütün yapı yüksekliğinde serbest olarak kullanılmasıdır".

Strüktürü betonarme karkas olan binanın cephesi (şekil C.150), iki ayrı bölümden oluşmaktadır; teşhirin yapıldığı zemin artı asma kattan oluşan yarı sağır bir 'ayak' ile diğer katları giydiren kolonlu bir gövde. Cephe dikey eksene göre tamamen simetriktir. Yapının zemin ile asma kattan oluşan eteği, çift cidarlı büyük bir kapı gibi kurgulanmıştır (şekil C.151, şekil C.152). Yatay derzli 'dış kapı' granittendir. Toplam yüksekliği yaklaşık 5 m'yi bulan granit bloklar, yaklaşık 2 m.'den itibaren birbirinin üzerine bindirilerek basık bir kemere dönüşmektedir (şekil C.152). Orta dikey eksene basık kemer kilit taşı yerleştirilmiştir. Köşelerde granit, daire şeklinde oyulmuştur. Oyulan bölümün içine Diamond Line isminin baş harfleri olan 'D' ve 'L' 'nin kabartması konulmuştur (şekil C.152). Yapının sokak cidarını oluşturan granit bölümün 140 cm. gerisinde ahşap bir iç kabuk bulunmaktadır. Ahşap bölüm, zemin katta teşhiri mümkün kılacak şekilde binanın bir köşesinden diğerine adeta 'yırtılmış' ve 'yırtılan' kısım camla kaplanmıştır. Orta eksende de müşterinin mağazaya girişini mümkün kılmak amacıyla diğer bir 'kırılma' gerçekleşir. Mağazanın giriş kapısının üzerine rastgelen ahşap bölüm, elips şeklinde kesilmiştir ve elipsin içine pirinç Diamond Line yazısı yerleştirilmiştir. Binanın zemin ve asma katlarından oluşan kaidesi, üst bölümlerden 60 cm.'lik derin bir kaide vasıtasıyla ayrılmaktadır. Binanın asma katından itibaren, her katı birbiriyle eşit yükseklikte olmasına rağmen, cephede her katta kolonları taşıyan kaideler, cepheye plânın uzantısı şeklinde yansıtılmamışlardır (şekil C.136, şekil C.150). Buna göre kolonlar birinci ve ikinci katlarda birbirlerine eşittir. Dördüncü katta boy atarlar, beşinci ve altıncı katlarda ise güdükleşirler. Ayrıca üçüncü ve dördüncü katların hem kaideleri ve kaidelere bağlı kolonları, manzaradan azami derecede faydalanabilmek için daire

şeklini alırlar. Altıncı kat, normal kat plânlarının 2.25 cm. kadar gerisindedir. Tuncay Çavdar binayı, beşinci katta dışa meyleden korkuluklarla bitirmiştir (şekil C.136). Cephenin orta kısmına rastgelen kolonlar dışında yüzeyler sıvanmıştır.

> Çavdar gerçekleştirdikleri binanın cephesi için, "yapı içindeki mekânsal duyarlılığımızı yapının dışına yansıtmak, takma dişler arasında sağlam gerçek dişin sırıtmasına benzer aksak görüntü yaratacaktı" demiş, bugünkü cepheyi yapının bulunduğu yere uygun gördüğünü sözlerine eklemiştir. Ayrıca mimar, "dünyanın her yerinde kuyumcu yapılarının yansıtmak istediği ikonografiyi, esprili stilistik sembolizmle vurgulamayı uygun gördük. Yapı içi ve dışı arasındaki tutarsızlığın bilincinde oluşumuz, çevreye post-modernist bir oyunla yaklaşmamızı sağladı" demiştir. Diğer taraftan Çavdar'a göre yapı dış zarfından soyulduğunda kendi içinde tamamlanan bir bütünlüğe sahiptir. Dış zarfın tamamıyla kapalı veya tümüyle şeffaf olması, yapının bütününü dış koşullara karşı eşit derecede korur; bu da ikonografik bir yüzeyi, soyut bir yalınlığa tercih etmek olanağını getirecektir. Çavdar bu satıhsal çözümü 'gösterge mimarisi' olarak tanımlamaktadır.

Tuncay Çavdar'ın da yukardaki satırlarda teslim ettiği gibi, Diamond Line Binası'nın cephesi Post-Modern'dir. Yapı, Rönesans yapıları gibi antropomorfik bir cephe kurgusuna sahiptir. Cephe, kesme taş duvar örgüsü hissi veren 'ayaklar'ı, dikdörtgen kaidelere oturan kolonlar 'gövde'sini ve kolonların güdükleşmesiyle son katları haber veren 'baş'ıyla, Rönesans mimarisinin cephe düzenleme şeklini hatırlatır. Bu unsurlara ilâveten, subasmanın ele alınış biçimi de uzaktan da olsa özellikle basık kemer ve derzli taş kullanımı da Rönesans'ı çağrıştırır. Ayrıca sokl unsuru, buradaki konumunun aksine binanın sudan korunması amacıyla, genelde binanın toprakla buluştuğu yerdedir. İç mekânla binanın kabuğunun örtüşmemesi mimarın da üzerinde durduğu gibi Post-Modern akımın belirgin özellikleri arasındadır. Bütün bunlara ek olarak yapı, mekânsal açıdan da Post-Modern'dir. Mimar bir yandan amorf dar alanı azamî derecede kullanmayı kendisine ilke edinerek plânda diyagonal bir yerleşim düzenine yönelmiş; diğer yandan da farklı şekillerdeki mezanin boşluklarını, birbirinin üstüne farklı şekillerde bindirerek binaya nefes aldırırken, sürprizli mekânlar yaratmıştır.

Özetlemek gerekirse incelediğimiz anıtsal örnek, Aldo Rossi'nin Fukuoka'daki Il Palazzo Oteli'ne (1987–1989) olan benzerliğiyle (turuncu renge boyanarak mermer süsü verilen kolonların giriş katı hariç tüm cepheye boydan boya yaygın kılınması, sahte döşemelerin cepheye yansıtılması, benzerlik için bkz. şekil C.154 'çağdaş evrensel mimarîden alıntı yapan'[23] neo Rönesans Post-Modern bir cephe ardında, serbest bir mimarî kurguya göre plânlanan mekânsal açıdan da Post-Modern bir örnektir.

4.14. Taksim Plaza Oteli/Point Otel- Hamdi Şensoy (1997)

Yapı Beyoğlu İlçesi Kocatepe mahallesinde Topçu ile Recep Paşa Caddeleri'nin kesiştiği yerde, köşe bir binadır (şekil C.155, şekil C.156). Yapıya Topçu Caddesi, no.8'den girilir. Binanın yeraldığı dokuz apartmanlık yapı adasının beş apartmanı, özellikle 1930–40 yılları arasında inşa edilmiş, beş-altı katlı Art déco stilinin en tipik örneklerindendir. Yakın çevrede görülen yapılaşmanın arasında Post-Modern ve Şenyurt Apartmanı'nın yerine inşa edilen Late-Modern[24] örneklere de rastlamak mümkündür. 2006 yılının başlarında Topçu Caddesi üzerindeki Güven, Artış, Cemil ve Gülen apartmanlarının yerine Hamdi Şensoy'un müellifi olduğu binanın aynısının inşa edildiğine tanık olunmuştur.

Pervititch'in 1943 yılında çizdiği ve ızgara plânın hâkim olduğu bölgede, adanın Topçu Caddesi cephesi yönünde yine Art déco üslûbunda dört apartman bulunduğu tespit edilmiştir **(Pervititch, 2001)** (şekil C.157). Bunlardan Recep Paşa Caddesi'ne en yakın olanın adının Parlak Apartmanı olduğu (şekil C.158) ve orijinalde beş katlı olup sonradan bir kat ilâve edilerek altı katlı binaya dönüştürüldüğü, bir diğerinin sekiz katlı Günseli Apartmanı, bir üçüncünün sekiz katlı Atamer Apartmanı, Abdülhakhamit Caddesi köşesindekinin ise altı katlı Uygun Apartmanı olduğu görülmüştür.

Yapının mimarının "burada daha önce varolan binanın hiçbir özelliği yoktu, ayrıca Talimhane'deki binalar Bizans çöplüğü üzerine oturuyor. Zeminler çok sağlam değil. Yani deprem olsun olmasın zamanla binanın kendi oturması içerisinde bir takım

[23]Yurtdışında gerçekleştirilen Post-Modern örnekler paralelinde yurdumuzda tasarlanıp inşa edilen Modern-Sonrası örnekler tanımına girmektedir (Bülent Özer'le 2002 yılında yapılan kişisel görüşmelerden).
[24] Katı Rasyonalizm'in yumuşaması tanımına örnektir (Filiz Özer ile kişisel görüşmelerden, 2006).

çatlakları oluşmuştur"[25] dediği mevcut apartman dokusunun, Anıtlar'dan elde edilen çizimlerden dönemin bu semtte örneklerine sıkça rastlanılan Art déco üslûbundaki apartmanlardan olduğu görülür (şekil C.158). Pervititch Bu paftada gösterilen bütün apartmanların inşa tarzının aynı olduğunu doğrulamaktadır **(Pervititch, 2001).**

Hâlihazır dokuyla nasıl bir hesaplaşmaya girdiniz? sorusuna Şensoy, "Cephenin çok çeşitli etütleri yapıldı. Fakat Anıtlar Yüksek Kurulu bölge karakterine uyan bir şeyler istedi. Bundan önce bir mimar grubu müşterime bazı cepheler yapmış, mal sahibi bunları tutmamış. Ben projeyi yeni baştan yaptım ve cepheleri de beraber ele aldım" demiştir.

Hamdi Şensoy otelin projesinin üç aşamada geliştiğini izah etmiştir. Burada mimarın anlattıklarına göre, birinci etapta Lamartin Caddesi'yle köşe oluşturan binanın yerine bir otel inşa edilmiş, ondan sonra buna Cumhuriyet Caddesi'ne doğru ikinci bir bina daha eklenmiştir. Şensoy "ikinci bina bana geldiğinde inşa halindeydi, yani binanın kaba inşaatı zemin üstüne çıkmışken satılmış. Daha sonra en uçtaki bölüm de satın alınmış" demiştir. Şensoy bize projesinin birinci ve ikinci aşamalarının aynı zamanda bitirildiğini söylemiştir. Anıtlar Yüksek Kurulu'nun aldığı karar doğrultusunda projenin üçüncü etapta gelişen bölümü mimarı zorlamıştır. "Çünkü uç noktadaki arsa zamanında değişmiş, yani orijinal halinde değildir. Orijinal halinde olmamasından ötürü biz uçtaki bölümü tadilat ruhsatı alarak çiziyoruz. Şimdi bu dördüncü aşamaya da gitme yönündeyiz" demiştir.

Bina zeminin altında beş bodrum katı, bir zemin kat ve sekiz yatak katı olmak üzere toplam on dört katlı bir binadır. Yerden eksi 18.90 m. kotundaki bodrum katı, su deposu olarak kullanılmaktadır. Bodrum katları genelde depo mahalleri, 8–11 m2'lik küçük ofisler, soyunma odaları, soğuk depodan oluşmakta, ikinci bodrum katı fitness, soğukluk, Türk hamamı, saunalar, soyunma odaları ve santralden oluşur. Birinci bodrum katı salonlar, fuaye, depodan (şekil C.159), zemin kat plânı (şekil C.160) 115 m2'lik bir lobi, 73 m2'lik bir resepsiyon, bir dükkan, bar, kafe, back ofisi, ve katlararası müşteri ulaşımını sağlayan bir merdiven, müşteriye hizmet veren iki asansör, personelin ulaşımını sağlayan bir merdiven ve bir asansör, bir servis kaçışı ve bir muhasebe bürosundan oluşmaktadır. Asma katta toplam 250 kişilik iki

[25] 2000 yılında mimar Hamdi Şensoy ile yapılan görüşmeler esnasında belirtilen düşünceler, metin içinde tırnak içinde yeralacaktır.

restoran, bir fuaye, restoranlara hizmet eden bir mutfak ve tuvaletler bulunmaktadır. Birinci kattan yedinci kata kadar olan bölüm yatak katlarıdır (şekil C.161). Bu katlarda her katta içlerinde banyoları bulunan iki kişilik 142 tane yatma birimi vardır.

Proje sıfırdan yapıldığı için, strüktür betonarme karkastır. Mimar bize projeyi başka bir mimardan devraldığını, tasarımı sil baştan yaptıklarını, yapının biraz da çabuk inşa edilebilmesi için cephede bütünüyle giydirmeye gidildiğini anlatmıştır. Şensoy "giydirme derken, burada monoblok levhalar mevcut demek istiyorum. Bu bir odaysa, odanın bütün cephesi penceresiyle beraber dökülmüştür. Bu prekast sistemdir".

> Buradaki renk alışılagelen fibrobeton rengi değil yorumuna, Şensoy "beyaz ya da gri çimentonun farklı zamanlarda dökülmesi renk bütünlüğünü bozmaktadır. Bu yüzden binayı kargire çok iyi tutunan antistatik silikon kökenli bir boya ile boyadım. Bu boya film tabakası oluşturmuyor, kısmen poröz yüzeylerin içine giriyor, işliyor ve tutunabiliyor. Antistatik boya niteliği sayesinde, yağmur yağdığı zaman kir cepheden yalanıp atılıyor. Böylece cephe temiz kalıyor. Bu binanın cephesi yapıldığından beri temizdir. Cephede ayrıca astar yerine distoksan 451 diye şeffaf bir malzeme kullandım. Bu malzeme tirfil bir sıvaya çok iyi tutunuyor. Böyle olunca burada bunun üzerinde 1,5 cm.'lik bir kabuk, içinde de ısı yalıtımı işine yarayan bir nevi bims beton yani köpüklü beton var. Duvarın ısı yalıtımıyla beraber çözülmüş kalınlığı toplam 15–18 cm.'i buluyor. Bims beton enjekte edilen, vakumlu, köpürerek, kendi içerisinde hücreler oluşturan delikli bir beton. Bu gözeneklerin ısı ve ses yalıtımı açısından son derece kullanışlı olması bu beton türünü tercih etmemize neden olmuştur" diye izahat vermiştir.

Şensoy burada da ilk aşama dediği bölümde kullanmaya alışık olduğu 1.20 m.'lik modüler oranı devreye sokmuştur. Bu oran Şensoy'a göre hatırlamak gerekirse (bkz. Bölüm 4., 4.17.), "1.20'lik modüldür. Bu modül 30'un ya da 40'in katlarıdır. Şensoy'a göre 40–60–120 ölçüleri kullanıldığında ritm sağlanmakta, oranlar yerli yerine oturmaktadır. 30'luk modülün kullanılmasıyla, oranların iyi çıkmasının ötesinde, günümüzde modern teknolojinin geliştirdiği karo boyutlarına da uyum sağlanmaktadır". Nitekim Şensoy burada ilk etapta Topçu Caddesi cephesinde gerçekleştirdiği bölümde, 3.60 m.'lik, ikinci bölümde 4.05 m.'lik bir modül, Lamartine Caddesi'nde ise ortalama 3.20 m'lik bir modül ile çalışmıştır.

Binanın Topçu Caddesi yönündeki uzun cephesi 35 m., kısa cephesi 16.75 m., toplam yüksekliği ise 35 m.'yi bulmaktadır. Saçak üst kotu 28.08 m'dir. Mimar bu durum için, "burada gabarinin 24.50 m. olması istenmektedir. Ancak burası 24.50'yi aşıyor. Mal sahibi işletmeci olduğu için tesisin ekonomik olması açısından bir kat daha çıkmıştır. Tabiî mimar olarak buna karşı bir şey yapamıyorsunuz" demiştir.

Yapının cephesi üç bölüm halinde ele alınmıştır (şekil C.162). İlk bölüm, Şensoy'un kendisi için tasarladığı Şensoy Apartmanı'nda görüldüğü gibi granit kaplamalı yüksek bir zemin kattır. Tekrarlamak gerekirse (bkz. 4.17.) "subasmanın dayanıklı granitle kaplanmasının nedeni, aşınmanın en çok olduğu bölgede yıpranmayı en aza indirmektir". Girişin üzerinde Eldemvarî bir sundurma göze çarpar (şekil C.163). Ana gövde toplam yedi kattan oluşur. Gövdenin hem Topçu Caddesi hem de Lamartine Caddesi yönünde yüksek giriş katının 1,5 m. gövdeden taşmasıyla, bu bölüm görsel açıdan vurgulanmakta, daha bir önem kazanmaktadır. Gövdenin başlangıç katı olan birinci kat ile onu bitiren yedinci katın pencerelerinin yan bölümlerine dikmeler yerleştirilmiştir. Şensoy bu dikmeler için "bu tür mimaride görülen bu dikmeleri, katlardaki monotonluğu kırmak için yerleştirdim. Bunlar, yakından incelediğim Beyoğlu mimarisinde mevcut. Bu bölgeyi inceledikten sonra buna karar verdim" demiştir. Birinci katın pencerelerinden ayrıca kilit taşları de mevcuttur. İkinci kattan altıncı kata kadar pencerelerin kenarları adeta oyulmuştur. Kilit taşları da yüzeye bir şey ekleyerek değil, oyulan bölümlerden arta kalan bölümler olarak ortaya çıkmıştır. Cephede katların döşemelerine rastgelen bölümler fibrobetona açılan ince çizikler halinde belirtilmektedir. Binayı kornişli bir taş bitirmektedir (şekil C.164).

> Şensoy "Tripartit düzenlemenin tepebaşlıklarında karakteristik mimarinin ögelerini kullanmaya çalıştım. Kısmen Osmanlı tacı gibi, yukarıda saçaklarıyla beraber kilit taşı gibi bitiş. Bildiğiniz gibi, ilerde Teşvikiye'deki Maçka Palas'ta, İtalyan Konsolosluğu'nda, Bankalar Caddesi'nde bu karakterde bina çok. Hatta saçağın üstünde parapetler tekrar devam ediyor. Sonra bitişi simgelemek ve sağırlığı önlemek için ortalarında birer delik bıraktım. Güney-Batı Anadolu'da bu motif, taşları oymak, içe doğru çukurlaştırmak suretiyle çok sık kullanılır. Kareler cepheye ayrı bir ahenk veriyor ve Antik Mimarî'den alınma bu karelerin, bu çukurlukların cephenin dramasını arttırdığına inanıyorum. Bendekiler iki kademelidir. Onların kullandıkları üç veya dört kademelidir, daha derindir" demiştir.

> Şensoy ayrıca yöredeki fizikî yapılanma için "oralar esasında tescilli. Bunlara Pera mimarîsi deniyor, bu yapılar belirli bir erken Cumhuriyet devri yapılarıdır; kendilerine özgü bir ciddiyetleri vardır; bunlar mimarlığın saygın olduğu devirlerde yapılmış binalardır. Çevre çok yoğun hale gelmeye başlayınca, Anıtlar Kurulu devreye girmiş, fazla yoğunlaşma olmaması için tescil kararı getirmiştir. Anıtlar bundan sonra inşa edilecek binaların, tescil edilenlerin karakterine uymaları gerekliliğini ya da bundan sonra buraya yeni bina yapılmayacağı yönünde karar almıştır. Bundan sonra Talimhane'ye yeni baştan bir şeyler yapmak çok zordur" demiştir.
>
> Hamdi Şensoy özellikle esinlendiğiniz bir bina var mı sorusuna, "hayır yok" demiştir. Binanızı bir üslûba dâhil edecek olsanız, bu hangisi olurdu sorusuna "bu yapı Eklektisizm'e yakın bir bina, karma bir mimarî". Binanız bize tasarıma yaklaşımı açısından Radyoevi'ni (şekil A.73) hatırlattı, ondan hiç etkilendiniz mi sorusuna, Şensoy "hayır" diyor ve devam ediyor "Radyoevi tam millî değil, bu benim yaptığım daha millî. Bunda hafif Reich mimarisi vardır. Ağır bir yapıdır. Buradaki problem Talimhane'ye has bir durumdur" demiştir. "Modern zaman içerisinde Post-Modern çıktı, bakıyorsunuz kemer parçasını alıyor cephenin istediği yerine koyuyor. Post-Modernizm bize göre değil. Biz bunu çok çabuk kabul ediyoruz ama adam yapa yapa doymuş artık, kendini farklı tarzda yeniliyor. Bizim 1950'lerde yaptığımız Modern Mimari Kübizm'e de kayıyordu. Sonra Niemeyer, Alvar Aalto'nun etkileri girdi" demiştir.

Görüldüğü ve esasında Hamdi Şensoy'un da 'Reich mimarisi' diyerek dolaylı olarak teslim ettiği gibi, Taksim Plaza Oteli'nin neoklâsik, anıtsal (Bülent Özer'in deyimiyle millî ve monümental) tasarımı, bir Yeni 'II. Millî Üslûp' örneğidir. Neoklâsik cephe kurgusunu yineleyen bir biçimde yapının cephesinin ayak, gövde ve baş şeklinde üçe bölümlenmesi, Art déco stiline yapılan üstü kapalı atıflar, giriş kapısı üzerindeki saçağın mimarın öğrencisi olduğu Eldem'in repertuarını anımsatması, buradaki tasarım dilinin melez karakterine işaret eder.

4.15. Seres Oteli - Tekno Yapı Mim. Rest. Dek. Taah. ve Tic. Ltd. Şti. (1997–1998)

Seres şehriçi oteli Sirkeci, Hüdavendigâr Caddesi, no. 45-49'da iki bina arasında, Sirkeci'de yeralır (şekil C.165). Cadde genelinde önce 1970'lerde gerçekleştirilen uygulamalar sonucunda, anonim bir dokunun 19. Yüzyıl dokusunun yerini aldığı,

sonra da 2000'li yıllarda gerçekleştirilen yeni tür bir yapılaşmayla kendine has karakterini iyice kaybetmiş bulunan bir gar arkası caddesidir. Yapının yanındaki binalardan solundaki incelediğimiz binayla aynı yükseklikte, muhtemelen 1970'lere tarihlenen, toplam yedi katlı, alüminyum doğramalı Rasyonalizm'in son döneminde uygulanmış bir yapı, sağındaki ise (şekil C.166) toplam beş katlı, eklektisist bir binadır.

Seres Oteli, binanın mimarlarından Tahsin Ertürk'ün anlattıklarına göre, şirketin gerçekleştirdiği üç otelden oluşan zincirin orta halkasıdır[26]. Bunlardan ilki Nihat Güner'in asistanlığında uygulanan Topkapı'daki Eresin Oteli (1989–1995), ikincisi Seres Oteli (1997–98), üçüncüsü ise arastada Sultanahmet'teki Eresin Crown Oteli'dir (2002). 'Bir yeniden işlevlendirme' projesi olan Seres Oteli'nin orijinal cephesi bir geç Rasyonalizm cephe örneğidir (şekil C.166).

Tasarım kriterlerini mal sahibiyle görüşerek ortaya koyduklarını ifade eden Ertürk, İstanbul içindeki tarihî kimlik araştırmasının içinde turizmin kendine has bir yapısı olduğunu, insanların gittikleri ülkelerde konaklayacakları yerlerdeki otellerini ve turizm amaçlı yapılarını, bir anlamda o ülkenin kendine has yapısı içindeki yerlerde ve tarihî kimliklerde aramalarından kaynaklandığını ifade etmiş; İstanbul'un bunun en dinamik örneği olduğunu belirtmiştir.

Ertürk'e göre, İstanbul'un kültürel yapısı bağlamında tarihî yapı kimliği, üst üste yığılmış katmanlardan oluşur; dolayısıyla büro olarak benimsedikleri tutum, burada konaklayacak olan insanların bu şehri yüzyıllar içerisinde oluşmuş tarihî kimliğinde ağırlamak ve bunu da tasarıma yansıtmak olmuştur. Buradaki tasarım kriterleri mal sahibiyle karşılıklı görüşülerek ortaya çıkmıştır. Mimar "başlıca kaygılarının, İstanbul'daki mevcut yapı kimliğiyle kültürel kimliğini tarihî bir kompozisyon çalışmasıyla bütünleştiren bir yapı, bir dış dizayn ortaya koymak" olduğunu belirtmiştir.

Seres Oteli bir bodrum katı, bir zemin kat, bir yüksek giriş, beş normal kat ve bir Mansard çatı olmak üzere toplam dokuz katlı bir binadır. Trapez şeklindeki binanın ebatları 16,5 m. x 8 m.'dir. Katlararası ulaşım iki müşteri asansörü ve karşılarında bir ana merdiven ile personelin kullandığı bir asansör ve merdiven vasıtasıyla

görülür. Binanın birinci bodrum katı personelin soyunma odaları, W.C.'leri, yemekhanesi türünden servis mekânlarına ve kazan dairesine ayrılmıştır. Binanın zemin katında (şekil C.167) ön cepheden hem müşteri, hem de personelin girişi gerçekleşir. Giriş katında barla otelin restoranı yeralır. Binanın birinci katında (şekil C.168) beş oda, bir çok amaçlı salon ve fuaye bulunur. İkinci kattan altıncı kata kadar (şekil C.169) otel müşterisinin odaları asansör, aydınlık ve mekanik oda ile ana merdivenin etrafına dizilir. Arkada binanın 4 m. kadar geri çekilmesiyle bir teras elde edilir. Aynı geri çekilme en üstteki Mansard çatı katında orta cumba seviyesinde de 1,5 m'lik bir geri çekilmeyle tekrarlanır.

Burada Tahsin Ertürk binanın mevcut dış cephesini (şekil C.166) ve iç bölümlenmelerini söktüklerini, betonarme karkasını bıraktıklarını, depremin o zamanki yönetmeliğine göre takviyelerini yaptıklarını ve yeni fonksiyona uygun bölümlenmeleri sağlayarak binaya yeni bir kimlik kazandırdıklarını belirtmiştir. Başka türlü ifade etmek gerekirse burada daha önce varolan betonarme strüktüre yeni bir kılıf geçirilmiştir. Ertürk fazladan odaları büyütebilmek amacıyla, ikinci kattan altıncı kata kadar strüktüre bir çıkmanın ilâve edildiğini sözlerine eklemiştir[27]. Ertürk cephenin dekoratif elemanlarını kendilerinin beyaz çimento, mozaik ve donatıyla şantiyede ürettiklerini ve bunları fiber kalıplara yerinde döktüklerini belirtmiştir.

Yapının toprak üzerinde görünen bölümü zemin katla birlikte toplam sekiz kattır. Yapı orta eksende yeralan ve beş kat boyunca devam eden eni 4,5 m.'lik çıkmanın altına rastgelen ve iki kattan oluşan bir 'ayak'a oturtulmuş; beş kat yükselen bir gövdeyi bir katlık ve orijinal projede bulunmayan Mansard çatı örtmüştür. Binanın komşu yapılara rastgelen bağlantı noktaları pilastrlar vasıtasıyla 'çerçevelenmiş'; aynı tutum çıkmada da tekrarlanmıştır. Çıkmanın dört kat boyunca kenarları ve ortasına rastlayan bölümü daire kesitli, korentiyen pilastrlarla sınırlandırılmıştır. Yapının gövdesi dört kat boyunca yükselen çıkmanın sürekliliği dışında birinci katla ikinci katta kullanılan kaide ile beşinci katla altıncı katta ve altıncı katla yedinci kat seviyelerinde devreye sokulan baştabanlarla bölümlenir. En son kattaki ayrım damlalıkların kullanımıyla daha da belirginleşir.

[26] 2005 yılında mimar Tahsin Ertürk'le yapılan görüşmeler bundan sonra anlatımda tırnak işareti içinde yeralacaktır.

Zemin katı, yapının genelinde karşılaşılan tarihsellikle yakından uzaktan ilgisi bulunmayan, alelade alüminyum doğramalı bir giriştir. Birinci kat ise pilastrlarla kemerli pencerelerin dönüşümlü olarak tasarımda devreye sokulduğu, dolayısıyla da neo-rönesans stildeki unsurlara başvurulan bir kattır. Pencere sayısı dörttür. İki kattan oluşan bu bölüm, iki kat boyunca uygulanan derzli sıva izlenimi sayesinde tek bir kat izlenimi verir ve binanın ayağı vazifesi görür. Binanın ikinci katında pencerelerin korkulukları bir tek bu kata has olmak üzere süreklidir. Cephenin ikinci katından yedinci kata kadarki pencere sövelerinde yedi ayrı biçim dili kullanılmıştır. Aynı çeşitlilik imalat şekli yukarıda açıklanan kilit taşları, konsollar için de geçerlidir. Yapının piano nobilesi çıkmanın iki köşesinde ve ortasında yeralan karyatidvari heykellerle ve otelin yirmisekiz penceresinden sadece ikisinde devreye sokulan yarım daire şeklindeki pervazlarla gövdeden koparılır. Çünkü burası Mansard çatıyı ya da başka bir deyişle tacı hazırlayan bir ara bölmedir.

> Tasarımda neredeyse her semte has bir dilin devreye sokulmasının İstanbul'un kullanılan üslûplar açısından zenginliğini ifade ettiğini, Sirkeci'de daha çok vakıf hanları mimarisinin ya da Meşrutiyet Millî Mimarlık örneklerinin bulunması dolayısıyla burada neden Beyoğlu'nda örneklerine rastlanılan eklektisist üslûbun seçildiği sorusuna Ertürk "burada daha ağırlıklı Bizans dönemine ilişkin olan bir üslûbu seçtik çünkü amacımız Batı'dan gelen turist profilini ön plâna çıkartmak ve dış kaynaklı turizmi ortaya koymaktı. Seres Oteli projesinde Sultanahmet yöresindeki tarihî değerlerimizi belirginleştirip, geçmiş dönemlerimizde Batı'dan aldığımız alıntılar içerisinde de buradaki yapılaşmayı, kültürel kimliği dış cephelere yansıtan, o kimlik içerisinde turistlerin kendilerini evlerinde hissedecek bir ortam yaratmak, oradan hareketle de İstanbul'un kendi kültürel kimliğini ortaya koymaktı. Bunlar değişik dönemleri içeriyordu; Selçuklu, Osmanlı, Bizans dönemi gibi dönemlerdeki yapılaşmaları ve kimlikleri içeren bir süreçti" demiştir.

Ertürk beslendikleri kaynakların, hareket noktalarının İstanbul'un kendi kültürel yapısındaki kaynaklar olduğunu, bunun için de İstanbul'da birçok yapıyı araştırıp, incelediklerini belirtmiştir. Ertürk "Beyoğlu, Karaköy, Sultanahmet, Sirkeci bölgelerinden, mümkün olduğu kadar şu andaki mevcut, sahip olduğumuz kaynakları, kültürel kimlikleri kendi edinimlerimizle birleştirerek, yeni mimarî çalışmalar, kompozisyonlar oluşturduk" demiştir.

Burada Tahsin Ertürk'ün Bizans stiline başvurduğunu iddia etmesine rağmen, Bizans ile uzaktan yakından ilgisi olmayan bir cephe tasarımı ile karşılaşılmaktadır. Görüldüğü üzere bu cephe anlayışı Batı'da 19. Yüzyıl'da örneklerine sıkça rastlanılan eklektisist veya historisist bir cephe anlayışıdır.

4.16. Bereket Halı Mağazası- Batur Baş Mimarlık Bürosu (1998)

Bereket Halı Mağazası'na (şekil C.170) Üçler sokak üzerinden no. 8'den girilir. Sultanahmet, Binbirdirek mahallesinde yeralan Üçler sokak tarihî yarımadada, Sultanahmet Meydanı'nın Marmara Üniversitesi Rektörlüğü tarafına çıkan sokaklardan biridir. Yapı antik kent sınırları içindedir.

Binanın sağındaki Üçler sokak ile Sultanahmet Meydanı'na parallel olan Asmalı Çeşme sokağının kesiştiği yerde, köşede yeralan her bir sokak cephesine birer cumbası olan, arkasında bahçesi bulunan, günümüzde virane haline gelmiş toplam üç katlı bir konak bulunmaktadır. Konak, katlararası bölümlenmedeki silmeleri, basık kemerli pencere söveleri, konsol altlarındaki furuşları, en üst katta saçak altındaki damlalıklarıyla Neoklâsik üslûpta büyük olasılıkla II. Mahmut döneminde[28] inşa edilmiştir (şekil C.171, şekil C.173). Mimar Batur Baş, konağın zaman içinde dört bağımsız daireye bölündüğünden ve zemin katında dükkânların yeraldığından bahsetmiştir[29]. Yapı adasının diğer köşesinde aynı üslûpta tamir görmüş üç katlı bir yapı bulunur (şekil C.174).

Caddeye genel olarak bakıldığında, Art déco üslûbunda yapılmış beş katlı apartmanların yanısıra, 1950'li, 1970'li yıllarda inşa edilmiş üç katlı yapılar görülmektedir. İncelediğimiz binanın yerinde daha önceleri, yapı sahibinin tanımlamasıyla, '1970'lerin niteliksiz betonarme bir laz inşaatı' bulunmaktaydı[30] (şekil C.175). Tadilat projesi olarak nitelenebilecek projede müellif, strüktürde sadece asansör bacasının olduğu yerde değişikliğe gitmiş, bunun haricinde, hiçbir değişikliğe gitmeden, yapının cephesini sökmüş, yerine kendi çizdiği yeni cepheyi monte etmiştir.

[28] Oğuz Ceylan ile yapılan görüşmelerden, 2006.
[29] 2006 yılında mimar Batur Baş ile yapılan görüşmeler sırasında bildirilen düşünceler, metinde tırnak işareti içinde yeralacaktır.
[30] Yapının sahibi Celalettin Vardarsuyu ile yapılan görüşmelerden, 2006.

Binanın müellifi Batur Baş'a bu cephenin nasıl ortaya çıktığı sorusu sorulduğunda, Baş yapısının bu şekliyle ortaya çıkışının tamamen civardaki dokuyla ilgili olduğunu öne sürmüştür. Ayrıca Batur Baş, 20 cm.'lik çıkmanın cephelerde ulaşılan iki boyutluluğa rağmen kaldırılmaması gerektiği yönünde görüş belirtmiştir. Baş "burası yüklü ve sıkışık bir alan; dolayısıyla burada serbestçe tasarım yapmak zaten söz konusu olamaz. Varolan dokuyu kullanmak lâzım, kesinlikle yükselmemeli ve genişlememeli; bunlar ölçüyü bozan şeyler. Kendiliğinden olan, oluşan binalar bunlar" demiştir. Başka bir deyişle mimar, varolan dokunun dışında bir çözüm aranmaması gerektiğinin altını çizmiştir.

Bina bir bodrum, bir zemin+ üç kat olarak toplam dört katlı bir binadır. Batur Baş'ın 'bomboş bir hacim' olarak nitelediği yapının plânı 5.85 m. x 20 m. ölçülerinde bir trapezdir (şekil C.176). Binanın bodrum katı depolamanın yapıldığı yer, birinci katı sekreterlik ve muhasebenin yeraldığı kat, ikinci kat imalat yapılan bir mahal, üçüncü kat ise depolamaya ayrılan bir bölümdür. Katlararası ulaşımı sağlayan asansör binanın en arkasında, konakla komşu duvara yaslanmıştır. Ana merdiven asansörle aynı hizada, diğer komşuyla ortak olan duvara yaslanmıştır. Asansör kovasının arkasına rastgelen bölüm, yeri geldiğinde W. C., küçük mutfak veya ardiye olarak kullanılmaktadır. Binanın sahibi Celalettin Vardarsuyu'na göre "yapının ilk tadil edildiği yıllarda giriş katı teşhir ve satış amaçlı kullanılmış, zamanla % 20'lik iç piyasa payı, 250 kişilik ticarethaneyi doyuramaz hale gelince, yirmibeş senelik firma dış piyasaya ve sadece ihracata yönelmiş, bu mahal de Antalya'dan gelen doğal malzeme kullanılarak üretilen dokumaların, yalnızca kontrolünün ve sevkiyatının yapıldığı bir mahale dönüşmüştür".

> Bina betorme karkas sistemdir. Cephenin sağındaki tuğla yığma duvar komşu binaya aittir. Batur Baş "binada kullanılan hiçbir profil fibrobeton değildir. Burada çalışan demir ustamız bu silme, pilastr türü profilleri saclarla hazırlayıp yerine kaynatmış, sonra bu sac profillere yerinde beton dökülmüştür. Ayrıca bu tarz küçük imalatlarda tekrar bir kalıp hazırlamak çok pahalıya gelirdi, o zaman da hazır kalıplara yönelme ihtiyacı ortaya çıkabilirdi, bu durum da muhtemelen bir sıradanlık tehlikesi yaratırdı. Bahsettiğim bu sıradanlık konakta bile devreye sokulan ve bizim günümüzde kaybetmiş olduğumuz standardizasyonla ilgili değildir. Bunlarda doğramalar olsun, süslemeler olsun hepsi belli ölçülerdedir, o zamanla kaybolmuştur. Bahsettiğim

> standardizasyon, yapılardaki doluluk, boşluk oranlarının başarılı olmasında ve imalat şeklinin de bir ekonomiye oturtulmasında hayatî rol oynar" demiştir.

Binanın cephesi (şekil C.170) iki ayrı bölümden oluşur; yüksekliği 3.90 m.'yi bulan şeffaf bir zemin katı ilk bölümü, birinci, ikinci ve üçüncü katları barındıran nispeten sağır bir kısım da ikinci bölümü oluşturur. Binanın sağır bölümünün monolitikliğinden kaynaklanan anıtsallığı, dışarıdan bakıldığında içerdeki kat sayısı hakkında hiçbir ipucu vermez. Giriş katı şeffaf alüminyum bölüm dışında iki yanı sıvanmış taşıyıcılardan oluşur. Halı dükkânı-imalathanesi-deposunun üst sağır cephesi birinci kattan çatıya kadar kenarlarda pilastrlar, saçaklık ve korniş kullanımıyla çerçevelenmiş, aynı çerçevelenme yapının orta dikey eksenine yerleştirilen Süleymaniye usulü dökülmüş lokma demirlerin yeraldığı bölümde de gerçekleştirilmiştir. Zemin kat birinci kattan derin bir korniş vasıtasıyla ayrılır. Cephenin geri kalan diğer sağır bölümleri tuğladır. Yapının Asma Çeşme sokağı cephesi, Baş'a göre, biraz daha sadedir ve konağa fon oluşturur. Merdivenkovasını sınırlandırmak amacıyla mimar, kova hizasını sıvamıştır.

> Binanın sahibi, tasarımın ortaya çıkışını halıları girişte sergilemek, üst katlarda da korumak türünden işlevsel nedenlere, fasaddaki oranları da lokma demirlere yani malzemeye bağlamıştır. Batur Baş ise, "Celâl Bey'in açıkçası benden toplam üç beklentisi vardı. Temel olarak burası bir mağaza olacaktı, burada bir taraftan içerde satışa çıkarılan ürünün sergilenmesini, diğer bir taraftan da bu ürünlerin korunmasını sağlamamız gerekiyordu. Ayrıca mağazanın, o dokunun içinde kendini belli etmesi gerekiyordu. Dolayısıyla mağazanın dışarıyla pek irtibatı olması gerekmiyordu, bu yüzden mağaza için iki öneri çizilmişti. İlk öneride (şekil C.177) küçük pencerelerden oluşan sağır bir cephe dokusu yaratılmıştı. Bu şekilde hem mağaza fonksiyonunu zedelemeyiz hem de bir farklılık yaratırız diye düşünmüştük. Cephenin tasarımına o noktadan başladık. İnşa edilmesine karar verilen ikinci öneride (şekil C.170) ise, Baş'ın deyimiyle "yapının sahibi tuğla kaplı sağır cephe ve orta bölümde konağın giriş kapısının genişliğinin ölçülerini tutan bir düşey yırtık fikrini benimsemişti ve projenin bugünkü hali de bu düşüncenin işlenmesi ile oluşmuştu". Baş ayrıca demirlerin Celâl beyin inşa aşamasındaki katkısı olduğunu belirtmiştir. Mimar "bu demirler aslında bir çözüm değil, bir sorundu. Demirlerin etrafında bir kutu çerçeve var; bu çerçeve, doğrama demirlerin ölçüsünü dışardaki betonun ölçüsüne denk getirebilmek için yapılmıştır, bu nedenle de profilleri de göz önünde tutacak olursak, cephenin aslında demirci marifetiyle yapıldığını öne sürebiliriz" demiştir. Batur Baş üzerinde Elmül filillah yazısının herşeyin

maliki Allah'tır anlamındaki duanın[31] yazılı olduğu tuğralı mermer blokun, Celâl beyin kendilerine getirdiğini, bunların da demirler gibi devşirme olduğunu vurgulamıştır.

Batur Baş cephede görülen profiler için "o profiller orada yok, bu profilleri niye bu şekilde yapıyorsunuz dediğinizde düzgün cevap veremiyoruz, ama sonuçta bunlar civarda gözümüzün görmeye alışık olduğu figürlerdir. Aslında bu çevrede olmayan bir şeyi oraya adapte etmiş oluyormuşuz gibi geliyor bana. Bina bir anlamda amacına ulaşmış oluyor".

Binanızı bir akıma dâhil edecek olursanız bu hangisi olurdu sorusuna mimar, "sonuçta bu binalar kullanılsın diye yapılıyor, yayınlansın diye değil. Akımlara inanmıyorum, binamı herhangi bir akıma dâhil etmek son derece diktatörce bir davranış şekli olur. Yapının sahibine kendi amaçlarınızı dikte edemezsiniz" diyerek cevap vermiştir.

Sonuçta neoklâsisist bir yaklaşımın, cephenin kurgulanması aşamasında benimsenmesi, örneğin historisist karakterine işaret eder. Yapının tarihçilik akımına dâhil edilmesine neden olan unsurlar arasında, konağın giriş kapısının boyutları, mimaride ortaya çıkışı klâsik Osmanlı'ya kadar inen lokma demir kullanılması sayılabilir. Bu unsurlar cephenin şekillenmesinde rol oynamıştır. Ayrıca, yandaki konağın son katında görülen madalyonun (şekil C.175), burada da son katta tekrarlanması ve konakta devşirilerek tasarıma dâhil edilen cumba altı konsollarına benzer biçimde, yeni binada da tuğralı mermerin ve demirin devşirilmesi, buradaki Historisizm'in yalnızca kullanılan tasarım diliyle kısıtlı kalmayıp, binanın yapım yöntemine de taşındığının göstergesidir. Özetlemek gerekirse, burada katı rasyonel bir plânimetriye rağmen, tarihe gönderme yapan bir Post-Modernizm örneği ile karşı karşıya kaldığımız öne sürülebilir. Lokma demirin alışılmadık bir bağlamda yani cephede yer alması da bu doğrultuda görülmesi gereken bir unsurdur. Burada yarattığı inşaî zorluğa rağmen lokma demirlerin ölçeğinin devleştirilerek cepheye aplike edilmesi, Oswald Mathias Ungers'in Berlin Kruezberg'de uyguladığı örnekte görülen makro gerçekçiliğe başka bir referanstır.

[31] 2006 yılında Suphi Saatçi'nin yaptığı tercümeden

4.17. Maçka Şensoy Apartmanı - Hamdi Şensoy (1998)

Maçka Şensoy Apartmanı, Dolmabahçe Sarayı sırtlarındaki Swiss Otel'in arkasında, Taşlık platosu ön görünümünde yeralır (şekil C.178). Yapı Beşiktaş, Taşlık'ta, Vişnezade Camii Önü sokak ile Abacı Latif sokaklarının kesiştiği köşede, no. 26'dadır. Binanın çevresinde, özellikle de Abacı Latif sokağı yönünde, mimarın 1973'te kendi gerçekleştirdiği Maçka Nur Koçak evinin dâhil olduğu, 1970'li yıllar katı Rasyonalizm örneği apartmanlar bulunur.

Hamdi Şensoy 1998 yılında bu binayı inşa etmeden önce, burada bir tanesi tescilli olmak üzere üç ayrı ev bulunmaktaymış (şekil C.181- şekil C.184). Evlerden ana cephesi Vişnezade Cami Önü sokağına bakan ahşap ev tek katlı (şekil C.182), bir diğer bakımsız ahşap ev üç katlı (şekil C.183), 20 parsel numaralı tescilli bağdadî bina ise dört katlı imiş (şekil C.183). Mimar bu üç binadan ikisinin çökmüş olduğunu, birinin de yandığını söylemiştir.

T. C. Kültür Bakanlığı, İstanbul III no.'lu Kültür ve Tabiat Varlıkları'nı Koruma Kurulu'nun 23.7.1992 no.'lu kararına göre buraya bina izni verilmiştir[32]. Özetlemek gerekirse, Şensoy bu üç binanın olduğu yere sekiz katlı, üst saçak kotu 19.04 m.'yi bulan bir bina için teklif vermiş, Anıtlar Kurulu da yeni inşa edilecek yapı için "karaktere bakıldığında çağdaş ancak, gelenekseli yansıtan" özelliği göz önüne alarak, teklifi kabul etmiştir. Ayrıca mimarla yapılan görüşmede, kendisi bize "projenin hazırlık aşamasında, komşu binalar için de, bu binada olduğu gibi, benzer karakterde ilâveler ve cephe giydirmeleri yapılması hususu ilgililere önerilmiştir (şekil C.185- şekil C.186). Önerinin kabul görmesi halinde, binalar arasında daha bir uyum ve bütünlüğün kurulması sağlanacak ve sözü edildiği üzere, Vişnezade'nin tarihî geçmişine saygılı, çağdaş çizgide bütünleşen mimarî bir çevre yaratılmış olacaktır"[33] yönünde bilgi vermiştir.

[32] "İstanbul İli, Beşiktaş İlçesi, Vişnezade Mahallesi, 69–71 pafta, 690 ada, 1–2–20 no.'lu parsellerden 20 parsel, Yüksek Kurul'un 18.9.86 gün 2666 sayılı kararı ile 2.A-3 koruma grubu içinde değerlendirilmiş olup her üç parselin tevhit edilebileceğine, mevzii plan değişikliğine altlık oluşturan 26.10.89 gün 1466 sayılı kararları ve eki avan projeye göre plan tadili yapıldığından (ilgilisinin dilekçesinde belirttiği gibi bina yüksekliğinin belirlenmesinde 10.80 m=+-0.00 kotu alındığında 30.02 m. gabari, +-0.00 kotuna göre saçak kotları, üstte 18.40 m. alt kademede 15.45 m. esas alındığı, binadaki çıkmalar 1.20 m. olarak belirlenmiştir) yine aynı karar eki avan proje baz alınarak hazırlanan teklif projenin uygulanmasında sakınca olmadığına karar getirilmiştir.

[33] 2001 yılında mimar Hamdi Şensoy ile yapılan görüşmeler sırasında bize aktarılan düşünceler, bundan böyle tırnak işareti içinde yer alacaktır.

Mimar burada mevcut dokuyla değil, zihninde bir zamanlar bu bölgede yeralan şimdi ise sayıları üçü geçmeyen, ahşap sivil mimariyle bir hesaplaşmaya giriştiğini anlatmıştır. Kendi deyimiyle "Üçüncü derece eski eser uygulaması olarak inşa edilen yapıda; bulunduğu Vişnezade mahallesinin anılarda kalan kültürel sürekliliğini sağlamak amacıyla, mimarisinin farklı bir yorum içerisinde ele alınması uygun görülmüştür. Konum olarak burası Saray arkasıdır. Burada gelenekselden kaynaklanan tarihî çevreyi anımsatmak, koruma olmadığı zamanların önüne geçercesine, eskiyi yeniden yaşatmak gerekliliği" üzerinde durulmuştur.

Bina 9 m. x 20 m. ebatlarındadır. Binanın zemin katı (şekil C.187), birinci katı ve ikinci katı sanat galerisi, ikinci katı ayrıca öğretim atölyesi olarak plânlanmıştır (şekil C.188). Giriş Vişnezade Camii Önü sokağından değil, yan bir bölümden yapılır. Mimar, sanat eserlerinin sergilenmesini mümkün kılacak şekilde, 6 m. derinliğinde engelsiz bir iç mekân teşekkülüne yönelmiş, merdiven, asansör bacası, tuvalet, mutfak türü servisleri arka duvara yaslamıştır. Burada plânı biçimlendirirken 1.20 m. x 1.20 m.'lik modüller sokağın yön değişimine ayak uyduracak şekilde, bir veya iki akslık geri çekilmelerle kullanılmıştır. Şensoy "köşe dönüşünü yumuşatmak gerektiğine, yoksa göz seviyesinde sert bir köşe oluşacağına" dikkat çekmiştir (şekil C.189). Mimar bu geri çekilmelerle 'Türk sokağı' izlemini de verilebileceği görüşündedir. Binanın birinci katına Abacı Latif sokağından girilir. Bu girişten apartmanın üst katlarına da geçilir. Binanın plânı üçüncü kattan altıncı kata kadar konut olarak kurgulanmıştır (şekil C.190). Salon Vişnezade Camii Önü sokağıyla Abacı Latif sokağı köşesine gelecek şekilde yerleştirilmiş, mutfak, iki küçük yatak odası ile bir televizyon odası da Vişnezade Camii Önü sokağına bakacak şekilde plânlanmış, bunların yanısıra asansör ve merdivenkovası, banyo, tuvalet ve ebeveyn yatak odası arka duvara yaslandırılmıştır. Yedinci kat işyeri katıdır ve sergileme katlarındaki iç düzenleme mutfak hariç burada da aynı şekilde uygulanmıştır.

Bina perde ağırlıklı betonarme karkas bir yapıdır. Şensoy "düzgün yüzey elde etmek amacıyla, binanın içinden dışarıya doğru uzanan konsol yapı iskelesi kurularak, buraya 'anolu sıva' uygulaması yapılmıştır. Yüzey gerilimlerine karşı, pas payı dikkate alınarak, sıva içerisinde 40 cm. x 40 cm. aralıklarla, tüm cephede, çelik ankraj saplamalar kullanılmıştır. Ayrıca sıva yüzeyleri antistatik hale getirilip silikon temelli malzeme ile boyanarak eskimeye karşı korunmuştur" diye izahat vermiştir.

Konstrüktif açıdan Şensoy bize "dış cephede oluşturulan bitmiş boşluklara, mekân fonksiyonlarına göre farklı açılmalarla esnekliği getiren ahşap ve alüminyum olmak üzere karma bir doğrama sistemi uygulanmıştır. Yedi derecede iç ile dış bölgelerde yoğuşma (kondansasyon) oluştuğundan, içten yapılan ısı yalıtımında, katmanlar arasına, ışıma yoluyla da ısı kaybını önleyen, ısıyı her iki taraftan yansıtarak sandviç görevini gören alüminyum folyo yerleştirilmiştir. Ayrıca alüminyum folyoya boya tutturabilmek amacıyla alçıpan kullanılmıştır" demiştir.

Cephe kuruluşu (şekil C.191, şekil C.192) olarak, zemin kat ile birinci kat granit kaplamalı olup, üst katlar sıvalıdır (şekil C.189) "Subasmanın dayanıklı gri granitle kaplanmasının nedeni, aşınmanın en çok olduğu bölgede yıpranmayı en aza indirmektir". Burada cephedeki tripartit düzenleme silmeler vasıtasıyla değil, farklı malzeme seçimiyle gerçekleştirilmiştir. Binanın 'ayakları' gri granitten, 'alt gövdesi' açık kahverengi granitten, 'gövdesi' ise ikinci kattan itibaren kırık beyaz sıvaya dönüşmektedir. Bu koyu ayaklar sayesinde bina 'ağırlık' kazanır.

Birinci katta köşede 1.20 m. derinliğinde, 4.80 m. genişliğinde cephe hizasından dışarı taşan, bina bitmediği halde geniş bir saçakla örtülen cumbalar yeralmakta Vişnezade Camii Önü sokağı cephesinde aynı katta dört akslık bir mesafeden sonra 1.20 m derinliğinde 2.40 m. genişliğinde yine saçaklı bir cumbanın varlığı gözlemlenmektedir. Bu saçakların alt bölümleri beşinci kattaki saçak altlarından farklı olarak ahşap lamalarla geçilmiştir (şekil C.196, şekil C.197). Şensoy'a göre ahşap kullanımı kargiri ısıtır. Mimar, bir tek altıncı kattaki saçak altını, kullanılan sıvaların zamanla düşebileceği endişesiyle, sıvasız betonla kaplamıştır (şekil C.198). Şensoy, cumba yüksekliğinin eski binalardaki arkitektonik herhangi bir veriye dayanmayıp, 3.90 m.'lik saçak yüksekliğinin sokaktaki adamın ölçeği esas alınarak ortaya çıktığını belirtmiştir. Yıkılan binalarda cumba olmamasının ötesinde, böyle bir yükseklikte saçak da bulunmamaktadır. Ikinci katta cumba yok olmakta, üçüncü kattan itibaren yedinci büro katına kadar köşelerde cephe, yeniden dışarı doğru cumba şeklinde sokağa doğru taşmaktadır.

'Eskinin yaşatılması' kavramının nasıl hayata geçirilebildiği konusunda mimar, cumbanın derinliğinde kullandığı 1.20 m'lik modüler oran üzerinde durmuştur; Şensoy bu modülü inşaî ve mimarî ögeleri açısından sağladığı kolaylık açısından benimsediğini söylemiştir: "1.20'lik modül esasında 30'un ya da 40'ın katlarıdır; 40–

60–120 düzeninde ritm sağlanmakta, oranlar yerli yerine oturmaktadır. İngilizlerin bir foot'una eşit olan 30 cm. keser sapı boyutudur; burada oranların iyi çıkmasının ötesinde, günümüzde modern teknolojinin geliştirdiği karo boyutlarına uyum sağlanmaktadır. Başarılı proporsiyonlar elde edilebilmesinin diğer bir yolu ise demir işlerinde Sinan'ın kullandığı 5/8'lik altın orandır" demiştir.

Sizce saçak üstü parapet geleneksellikle ne derece bağdaşıyor sorusuna "burada kullandığım saçağa hint saçağı denir (şekil C.199). Saçaklı bina güzeldir ancak çatı kırılmaları karmaşıklık yaratır. Bugün teras çatıda ısı ve su yalıtımı eskiye nazaran daha güvenlidir. İşte bu yüzden binanın dış çeperinde cumbalar yeralırken, ortasını düzleştirerek bu karmaşıklığın önüne geçiyorum" demiştir.

Geçmişle bağ, kullanılan kafes ve demir işleriyle de sağlanmıştır (şekil C.200). Özellikle demir işlerinde üst bölümlerde hitit nazar duası, alt bölümlerde ise Selçuklu halı ve kilimlerinde rastlanan yarımayların stilizasyonu gözlemlenir.

Burada Taşlık'tan esinlenmediniz mi sorusuna Şensoy, "Sedat Hakkı'nın yüzü suyu hürmetine tabiî ki esinlendim" diye yanıt vermiştir. Stilistik açıdan bu tür bir tasarıma geçişinizi nasıl açıklarsınız türünden bir soruya ise Şensoy "ben özünde her zaman gelenekselci oldum, zaten 1950 yılının Şubat ayında, okulda talebeyken Ahsen Yapaner'in idaresinde çizdiğim villâda da bu tutumun izlerini çok eskilerde bulmak mümkündür" diye açıklamıştır. Ayrıca Şensoy "projelendirmede ritmik bir modülasyon düzeni kabul edilerek, plân kuruluşu ve mekânların dışa yansımasında, geleneksel oran ve ögelerin kullanılmasıyla bütünlüğün sağlanmasına özen gösterilmiştir. Vişnezade Cami yönünde, fazla eğimli bir yol üzerinde bulunan yapının, komşu binalarla olan yaklaşımlarında; siluet bütünlüğü kurulmasının yanı sıra, yatay ve dikey boyutlarda uyumun sağlanması amacıyla, cumba ve köşe geçişlerinde kristalleşen formlar içerisinde çözümüne önem verilmiştir" demiştir. Bu bina için, kendi binanız olmasını da göz önünde bulundurarak, 48 yıllık meslek hayatınızın deneyiminin meyvelerini topladığınızı iddia edebilir misiniz? Sorusuna Şensoy, "bu bina malzeme ve yapı laboratuarı niteliğini taşımaktadır" cevabını vermiştir.

Maçka Şensoy binasının plânı katı rasyonalist bir plândır. Yapının alt katlarında tasarımda devreye sokulan cumba ve saçak ögesi apartmanın ölçeğini insan ölçeğine

indirmekte, üst katlar ise yapının örneğin Taşlık'tan bakan bir izleyicinin ölçeğini (şehir ölçeğini) yaklamaktadır. Ancak aynı zamanda üst katlarda, bu unsurlar formalist bir anlayışla kullanılmakta, form/fonksiyon ilişkisi birbirlerinden kopartılarak, bu ögelerin binaya olan ilişkisi yapay bir ilişkiye dönüştürülmektedir. Yapı ayrıca cumba, geniş saçak ve kafes türünden geleneksel Türk evinde görmeye alışık olduğumuz mimarî elemanları granit, betonarme, alükobond türünden modern malzeme kullanımıyla görüntüde tekrarlamakta (geniş saçaklar esasında hint saçaklarıdır), bunlara Modern Mimarî repertuarına ait köşe pencereleri türünden ögeleri de eklemekten kaçınmamaktadır. Cumbalarında dolaysız tarihçiliğin devreye sokulduğu binanın, birkaç Türk evinin kolâjından oluştuğu ileri sürülebilir. Rasyonalizm disiplininde tasarlanmış bu yapı derin saçak, cumba ve kafes ilâvesi ile geleneksel Türk evine gönderme yapan eklektisist bir denemedir.

4.18. Taksim Park Plaza/ Dorint Park Plaza Oteli/Larespark Oteli-Site A. Ş (1998)

Dorint Park Plaza Oteli Beyoğlu İlçesi, Kocatepe mahallesinde, Topçu Caddesi ile Şehit Muhtar Bey Caddesi'nin kesiştigi yerde bulunan köşe bir binadır (şekil C.201). Binaya sokakların kesiştiği köşeden, Topçu Caddesi no.23'ten girilir. Talimhane semti, isminden de anlaşılacağı gibi, bugünkü apartman yerleşiminden önce 19. Yüzyıl'da inşa edilen, Balyanlar'a atfedilen, daha sonra Taksim Meydanı ve İnönü gezisine yer sağlamak amacıyla 1935–39 yıllarında yıkılan Topçu Kışlası'yla bağlantılı olarak, kışlanın karşısında yeralan bir talim yeri olarak kullanılan boş bir sahaydı (şekil D.202)

(Gülersoy, 1986). Taksim Meydanı'nın düzenlenmesiyle birlikte şehir merkezi kuzeye doğru gelişmiş ve Harbiye-Nişantaşı aksı üzerinde yeni yapılanmalarla birlikte Talimhane olarak adlandırılan bölge, 1920'li yılların sonunda imara açılmıştır. Burada özellikle 1930–40 yılları arasında, beş-altı katlı Art déco üslûbunun en tipik örneklerinden oluşan yapılar, miletus plânı esasına göre plânlanan sokaklar ve toplam oniki ada üzerinde bir üslûp bütünlüğü içinde tasarlanmışlardır. Örnekler arasında Nihat Tek'in, Seyfi Arkan'ın (Ayhan Apartmanı) ve Sedat Hakkı Eldem'in (Ceylan Apartmanı) 1932 yılına tarihlenen apartmanları aynı üslûpta gerçekleştirilmiş yapılardır **(Ünal, 1973).** Bu dönem yapılarının hiçbiri tescilli olmadığından, toplumsal dokunun 1955'den bu yana değişmesiyle birlikte, 1985'lerle birlikte Talimhane, gayrımenkul spekülâsyonu nedeniyle varolan bütüncül mimarî dokunun ciddi biçimde

erozyona uğradığı bir semt olarak ortaya çıkmıştır **(Akın, 2005)**. Bu değişimin nedenlerinden bir tanesi de, semtin özel konut bölgesi olmaktan, son on yılda giderek artan bir hızla, kongre turizmine hizmet veren bir bölgeye dönüşmesidir.

Otelin Şehit Muhtar Bey Caddesi tarafındaki komşuları da, binanın yapımı için yıktırılan apartmanlar gibi, genelde zemin katlarıyla birlikte beş katlı Art déco üslûp özellikleri gösteren yapılardır (şekil C.203- şekil C.205). Otelin Topçu Caddesi üzerindeki komşuları ise, Post-Modern ve Late-Modern binalardır. Dokuz katlı Taksim Select ve beş katlı Tepe Palas bunlara örnektir.

Otelin müelliflerinden Yaşar Vitaş Dorint Park Plaza Oteli'ni inşa etmeden önce, burada Pervititch'in 1943'te çizdigi paftada görülen beş tane apartman bulunmaktaydı **(Pervititch, 2001)** (şekil C.206). Bunlardan biri dört katlı Sakız Apartmanı, biri yedi katlı Yaman Apartmanı, biri beş katlı Şirin Apartmanı, biri beş katlı Güzelyurt Apartmanı, bir sonuncusu ise beş katlı Bisturi Apartmanı'ydı.

Yaşar Vitaş çevre dokuyla nasıl bir hesaplaşmaya girdiniz sorusuna "özellikle bu binada, çocukluğu bu mahallede geçmiş olan oto yedek parçacı, otomotivci malsahibi Turgay Ciner'in istekleri göz önünde tutulmuştur. Kendisi bizi yurt dışına yolladı. Milano, Cenova, Paris'e gittik ve bunu çizdik. Esasında bina bu civardan çok oradan geliyor. Ama bunun burada da benzerleri var, örneğin Pera Palas gibi. Bu bina bizim bu çevreden farklı ama yine de bizden biri gibi duruyor"[34] şeklinde cevap vermiştir.

Bina toprak altında dört bodrum, bir zemin, yedi normal yatak katı ve çatıda üç kat ile birlikte toplam onbeş katlı bir binadır. Yapının dördüncü bodrum katında (şekil C.207) makine dairesi, sığınak ve çamaşırhane bulunmakta; üçüncü bodrum katında (şekil C.208) personel soyunma, fitness center ve klima santralı; ikinci bodrum katında (şekil C.209) iki konferans salonu, bir toplantı odası, tuvaletler ve muhtelif çalışma odaları yeralır. Binanın birinci bodrum katında (şekil C.210) plânın yarısına yayılan çok amaçlı bir salon, bir fuaye ve tuvaletler, bir banket mutfağı, ses ışık kontrol odası ve klima santralı bulunur. Otelin giriş zemin katında (şekil C.211) müşterilere hizmet veren bir ön bölüm vardır: burada lobi, resepsiyon, bar, gece kulübü, müşteri asansörlerini ve merdivenlerini, tuvaletleri barındıran bir bölüm; Şehit Muhtar bey sokağından ikinci bir giriş sayesinde ulaşılabilen bir pastane yeralır. Giriş

[34] 2002 yılı içinde Yaşar Vitaş ile yapılan görüşmeler bundan sonra tırnak içinde yer alacaktır.

katının arka yüzünde ise Topçu Caddesi tarafına açılımı olan servis girişi, güvenlik, servis merdiveni, müdür-toplantı odası, rezervasyon-satış bölümü, bir dükkân ve kuaför bulunur. Yapının köşesinde zemin kat hizasına açılımı olan asma katına (şekil C.212) kahvaltı salonu, özel yemek salonu ve servisler yerleştirilmiştir. Plânda, otelin birinci katından yedinci katına kadar (şekil C.213), yirmi iki tane çift kişilik oda yer alır. Yapının sekizinci katında (şekil C.214) on dört tane çift kişilik yatak odası ve Şehit Muhtar Bey Caddesi cephesinde dört tane süit yeralır. Dokuzuncu kattaki (şekil C.215) üç oda dubleks odalardır. Diğer dört oda açık mutfaklı, banyolu, yemek ve oturma odalı bölümlerdir. Yapıda dikey ulaşımı sağlayan çekirdek bir müşteri merdiveni, bir servis merdiveni, iki müşteri asansörü, bir servis asansörü, bir yük asansörü ve Şehit Muhtar Bey caddesine çıkışı olan bir yangın merdiveninden oluşur.

Bina betonarme karkastır ve temeller kuyu temel denilen yerinde dökme kazıklı temel türüdür. Bu sistemin tercih edilmesinin nedeni Vitaş'a göre, zeminin niteliğine bağlıdır. Yaşar Vitaş, bölgenin tarihçesini anlatırken, Taksim'in bir bölümünden sonra Talimhane'ye doğru zeminde bir eğim olduğunu, bulundukları bölgede 12–15 m. arasında bir dolgu toprak olduğunu ve bu dolgu toprağın Aydede Caddesi'nin bulunduğu yerde 3–4 m.'ye indiğini belirtmiştir. Ayrıca Yaşar Vitaş "tünel yapılırken molozu buralara atılmıştır, biz kazı yaptığımız zaman 90 senelik, 80–50 senelik parfüm şişelerine kadar herşeye rastladık. Hamdi Şensoy'un da belirttiği gibi burası Bizanslılar zamanında çöplük olarak kullanılan tam anlamıyla bir 'Bizans çöplüğüdür'. Bu çöplüğü aşmanın en sağlam yöntemi de kuyu temel türüdür. Kuyu temel, yandaki binaları tutmak için konsol çalışan bir sistemdir. Binayı biz kuyu temel olarak yapınca, betonarme perde kalınlığı neredeyse üçte biri kalınlığına düşer. Bu bölgede otellerde sağlam tabakaya ancak 21 m.'de rastladığımız için biz bu kadar dibe iniyoruz" demiştir.

> Cephe kaplama elemanları için Vitaş "burada cephe kalıbı çok az çıktığı için, fibrobeton kullanılmadı. Çünkü dar cephelerde fibrobeton kullanımı bize kalıp zorluğu çıkartıyor. Bir cephe kalıbını olduğu gibi kullanmamız gerekiyor. Burada pilastrlar verdiğimiz ölçülere göre yapılan kalıplara dökülen taştır. Taş dediğiniz belli bir ölçüde pirinç, özellikle çok taze beyaz veya siyah çimentodur. Bunlar başka bir deyişle cepheye monte edilen kaplamalardır. Bu kaplamalarda fibrobetondaki ısı yalıtımı bulunmamaktadır. Fibrobeton daha hafif bir malzemedir ve onu boyamak gerekir. Kullanılan döküm taş boyanamıyor".

Yapı dört bodrum, yüksek bir zemin kat, yedi kat ve çatıda iç katla birlikte onbeş katlı bir binadır. Şehit Muhtar Bey Caddesi'nde 37.61 m.'yi, Topçu Caddesi'nde 18.85m.'yi bulan cephede tripartit bir düzenleme anlayışı göze çarpar (şekil C.216, şekil C.217). Binanın toplam yüksekliği 38.45 m.'dir. Burada cepheyi oluşturan ve girişi, resepsiyonu barındıran zemin kat ayrı, yatak katları kendi içlerinde de ayrı bir kurguda, son kat ise yine değişik bir şekilde ele alınmıştır. Yapının otel olması nedeniyle, tesisat katı denilen bir bölümün varlığı giriş katının normalden daha yüksek olmasına neden olmuştur. Yatak katlarını oluşturan bölümün kendi içinde birbirinden farklı silmelerle ayrılması, ikinci, üçüncü ve dördüncü katları birbirine bağlayan pilastrların estetik kaygılardan dolayı böyle biçimlendikleri, farklılaşmanın içerden bağımsız olduğu, yapının mimarı tarafından da belirtilmiştir. Gerçekten de, burada son yıllarda Talimhane'ye has bir ölçek değişimi söz konusudur. Dolayısıyla hemen her katta değişik bir düzenlemeye gidilmiş olması, muhtemelen dışta büyük ve tek bir kütle olarak biçimlenmiş binanın katı prizmatik ve masif görünümünü hafifletmeye yöneliktir.

Binayı daha yakından tetkik ettiğimizde, yüksek giriş cephesinin derzlendirilmiş kesme taş işçiliğiyle yapıldığını, buradaki açıklıkların da geniş basık kemerlerden oluştuğu görülmektedir. Yapının girişinde, Pera Palas'ta gözlemlenen demir strüktürlü ve camla kaplı geniş giriş saçağı niteliğinde, köşedeki girişi vurgulayan uçan bir halı gibi dalgalanan ve yine demir ve camdan yapılmış bir giriş saçağı bulunur (şekil C.218). Saçağın kolay taşınabilmesi için demir zincirler bir üst katın çıkması tarafından yukardan desteklenir.

Binanın birinci katı bosajlı taşlardan örülmüştür (şekil C.216). Pencerelerin tümü, her katta dikdörtgen sövelidir. Ikinci, üçüncü ve dördüncü katlar birbirlerine her pencere dizisinin arasına gelecek şekilde, üç kat boyunca gelişen pilastrlar sayesinde bağlanır (şekil C.219). Pencereler dikdörtgen söveli ve aynı ebatlarda olmakla birlikte, ikinci kattakilerin alt seviyelerine Fransız Balkonları, üçüncü kattaki pencerelerin üst bölümlerine ise üçgen alınlıklar yerleştirilmiştir. Üçüncü katı dördüncü kattan ayıran silme, birinci katı ikinci kattan ve ikinci katı da üçüncü kattan ayıran silmeden daha derindir. Fransız Balkonları, dördüncü katta tekrarlanır. Cephenin monotonluğu altıncı ve yedinci katlarda bu sefer sade söve kullanımıyla altedilmeye çalışılmıştır. Yapının Pera Palas'ı ve genelde Paris'teki 'şehir

konaklarını' (hôtel particulier) hatırlatan bir diğer unsuru ise, çatının ele alınış biçimidir. Gerçekten de burada kullanılan kırma çatıya açılan pencereler arasında, özellikle dairesel olanlar hem biçimsel açıdan, hem de Paris gibi rantın yüksek olduğu şehirlerde sıkça başvurulan tavanarası kullanımı açısından Talimhane'deki bir mimariden çok, Avrupa mimarisine başvurulduğuna işaret eder. Ancak burada üç kata yayılan bir Mansard çatı ile karşı karşıya kalırız.

> Yaşar Vitaş'a yaptıklarınızı Post-Modern olarak niteler misiniz sorusuna müellif "Öyle denebilir, biz genellikle taş kaplamalarla, sövelerle çalışıyoruz. Bunun da çok pratik bir nedeni vardır. Binaların yapımı esnasında alışılmış ustalarla çalışmaktan büyük sıkıntı duymaya başladık. Bir kalıbı alıp bir parçada döküyoruz, böylece pencerelerde olsun, sövelerde olsun, silmelerde olsun standard sağlanıyor. Ayrıca bunları yapan kalıpçılar, dökümcüler, montajcılar benim duvar ustamdan daha teknikler. Özellikle birlikte çalıştığım İnsu firması bu işte uzmanlaşmış kişiler. Biz her binamızda el işçiliğini mümkün olduğunca azaltmaya çalışıyoruz" demiştir.

Burada, müellifin açıklamalarından anlaşıldığı kadarıyla, inşaat mantığına dayandırılan, kullanılan pilastr, söve, silme türü mimarî elemanlarda tarihçi Post-Modern çizgilerin bulunduğu sürece, fasadların da Post-Modern bir görünüme büründüğü, tesadüfî bir yapı stilinden bahsedilebilir.

4. 19. Doğa Reklâm Ajansı- Gelişimci Mimarlar (1999)

Doğa Ajans Kadıköy İlçesi, Koşuyolu mahallesi, Acıbadem'de, Ali Nazima sokak no. 30'da yeralır (şekil C.220). Binanın çevresindeki doku iki katlı, ikiz Koşuyolu evleriyle (şekil C.221), bu evlerin yıkılarak yerlerine inşa edilen iki-üç katlı, bahçeli evlerdir (şekil C.222).

Gelişimci Mimarlar adına Orhan Baltacıgil'in 1999 yılında tasarladığı reklâm ajansından önce burada bulunan bina, mimarın deyimiyle, Koşuyolu tek katlı binalarından biriydi. Kendisi "biz binayı olduğu gibi yıktık ve şimdi görmüş olduğunuz binayı yaptık. O zamanki yönetmelik üçüncü bodruma da izin verdiği için, -5.60 m. kotuna indik"[35] demiştir. Orhan Baltacıgil burası için tasarlanmış, belediyenini tasdiklemiş olduğu başka bir projenin varlığından bahsetmiştir. Ancak

binanın sahipleri projeden memnun olmadıkları için mimara başvurmuşlardır. Baltacıgil, ilk projenin hacimlerini, ölçülerini fazla değiştirmeden, şimdiki binayı göze batmayacak şekilde yeniden tasarladıklarını anlatmıştır. Sonuçta ortaya çıkan tasarım, mimarın düşüncelerine göre, pek eski projeye benzememekle birlikte, ölçü olarak ona uymaktadır.

"Çevre doku sizi hangi açıdan etkilemiştir" sorusuna mimar, "burada birçok binada, bitişik nizamdaki binaların cephelerindeki bütünlük kaygısı olmadığından, bu kaygıyı açıkçası taşımadım. Ön cephelerle arka cepheler hiçbir şekilde aynı anda algılanmadığı için de, önde ve arkada birbirinden çok farklı cepheler tasarlayabildik" demiştir. Fransa'da Modern eğitim almış olan mimarın görüşü "Post-Modernizm'in Modernizm yaşamamış bir ülke olarak burada varolmadığıdır".

Mimarın ifadesine göre müşteri, yapının projelendirilme safhasında malzeme olsun, tercih edilen strüktürel sistem veya stil olsun, herhangi bir müdahalede bulunmamıştır. Baltacıgil "müşteriyle eski çalıştıkları yeri gezdik ve ihtiyaçları belirledik. Tasarımı eldeki mekâna göre, reklâmcılık ve tasarım işlevleri olmak üzere, her iki bölümü en verimli şekilde çözme gayretiyle oluşturduk" demiştir.

Binanın plânı 6.70 m. x 16.50 m. ebatlarında bir dikdörtgendir (şekil C.223). Yapı bir bodrum ve üç normal kat olmak üzere toplam dört katlı bir binadır (şekil C.224). Bina plânda ikiye bölünmüştür. Dikdörtgenin uzun kenarının üçte birine, ofisler arası ulaşımı sağlayan dairesel bir merdiven yerleştirilmiştir. Dikdörtgenin dar kenarını tamamlayacak şekilde merdivenin arka cephe tarafına, tuvaletlerle havalandırma bacaları yeralır. Geri kalan bölümlerdeki işlevler, katlara göre değişiklik gösterseler de, bu bölümlerde genel olarak bürolar bulunmaktadır. Yapının bodrum katında 6 m2'lik bir su deposu, 21 m2'lik bir yemek salonu ve bu salonla irtibatlı 8 m2'lik bir mutfak bulunmaktadır. Daha önce de bahsi geçen dairesel merdiven sayesinde, bu kottan 1.50 m. kadar daha yüksekte yeralan 21 m2'lik bir arşive, buradan da 28 m2'lik ofis mahalline ulaşılabilmektedir. Binanın giriş katında, sokak cephesi tarafında, 20 m2'lik bir resepsiyon ve 12 m2'lik bir muhasebe odası yer alır. Yarım kat kadar yükseklikte tuvaletler, havalandırma bacası ve ofis bulunur. Bu ofis katıyla bodrum katı, arka cepheye paralel gelecek şekilde yerleştirilmiş bir merdiven ile

[35] 2002 yılında mimar Orhan Baltacıgil ile yapılan görüşmeler esnasında aktarılan düşünceler bundan böyle, metinde tırnak işareti içinde yeralacaktır.

irtibatlandırılmıştır (şekil C.225). Binanın arka cephesi, bir istinat duvarına bakmaktadır (şekil C.225). Yapının diğer katlarında da merdivenin her iki tarafı ebatları birbirini tutan büro mahallerinden oluşmaktadır. En üst katta ön cephedeki cumba, çiçekliğe dönüştüğünden, büronun ebadı 31 m2'ye düşmektedir (şekil C.226). Mimar, projeye birinci kat ile ikinci kat seviyesinde cam bir piramit dahil ederek, ışığın binaya girmesini sağlamıştır. Camın eğik olmasının nedeni iç mekânın havalanmasının sağlanmasıdır. Esasında arzulanan plânlama, birinci kat ile diğer katlar arasında, piramit seviyesinde hiçbir engelin bulunmamasıdır, ancak Baltacıgil bu engelin yönetmelik gereği konulduğunu ve uygulamak zorunda kaldığı çözümün kondansasyon gibi problemleri de beraberinde getirdiğini belirtmiştir.

> Baltacıgil'e göre "depremden mümkün olduğunca korunabilmek amacıyla strüktür, genelde bu tip binalarda devreye sokulan bir çözümün ürünüdür. Bina ara parsel olduğundan, yan duvarları tümüyle 20 cm.'lik perde betondan yapılmıştır. Bu perde duvarı genelde orta bölümlerde 'te' harfi biçiminde bir çekirdek ayakta tutmaktadır. Bu çekirdeğe boru şeklinde direklerden oluşan bir kat döşemesi bağlanır. Döşeme genelde çelik taşıyıcı putrellerden oluştuğundan, bu sisteme rahatlıkla kompozit sistem denilebilir".

Reklâm Ajansı'nın cephesi tamamen simetriktir (şekil C.220). Tam ortada giriş kapısı, bu kapının sağ yanında resepsiyona açılan diğer bir kapı, kapının sol tarafında da bir lomboz bulunmaktadır. Plânda resepsiyona denk gelen 6.70 m.'lik bölüm tuğladan örülmüş, herhangi bir taşıyıcı özelliği bulunmayan yapay bir duvardır. Bu duvarın binanın kendi içinden çıkan tuğlalarla örüldüğü belirtilmiştir. Yapı, zemin kattan birinci kata geçiş hizasında, yatayda çepeçevre cam tuğla ile örülmüştür. Böylece bu seviyede binaya doğal ışık alınabilmektedir. Cephenin ikinci katında, tasarıma geleneksel Türk evinde rastlanılan cumba ögesi devreye sokulmuştur. Cumbanın etekleri, saçakları ve yapının birinci kat döşeme hizası sacla kaplanmış betondandır. Yapının çatı katı ana gövdeden 100 cm. geridedir. Bu seviyede orta cam bölmenin dışında kalan eğimli bölüm shingle ile kaplanmıştır.

> Orhan Baltacıgil, cephe için "ön cephe dar bir sokakta yeraldığı için, yapı sokağın genel havasını rahatsız etmeyecek sevimli bir ev havasını taşısın, eski İstanbul'un evlerine cumba kullanımıyla bir gönderme olsun istedim. Cumbayı Belediye'nin izin verdiği oranda yanlardan 2 m. çıkıp kübik bir şey yapmaktansa, sokağa bakışı mümkün kılacak, toplantı odasında insanların ayakta da konuşabilecekleri bir mahallin yeralacağı geniş açılı bir cumba yapmaya karar

> verdik. Malzeme olarak eski İstanbul evlerinin kaplama malzemesi olan ahşabı kullandık. Cumba destekleri iki ucu konik, kırmızı destekler vasıtasıyla yapılmıştır. Daha önceleri burası bir reklâm ajansı olduğu için, bunlar önceleri kalemi andıran parçalar olarak tasarlanmışlardı. Ancak sonradan kapı da istediğim şekilde yapılmayınca, bunların da şekli değiştirildi. Taşıyıcı olmayan bir duvardan doğrudan destek alan iki boru kitsch olacaktı, bu yüzden cumba desteğini yerden aldık" demiştir. Binanın ön yüzünde ve iki yan tarafında eski evlerdeki açıklıklarla oran olarak hiçbir bağlantısı bulunmayan pencereler vardır. Cumbanın saçakları sacla kaplanmış beton parapetlerden oluşmaktadır. Cumbanın alt bölümü de yine sacdan gerçekleştirilmiştir. Mimarın cephe için genel görüşleri ise şöyledir: "cephe benim için takıntı değildir; cephe tamamen değişebilir, ne şekilde algılanmak isteniyorsa, o şekilde algılanır. Kaldı ki benim burada kullandığım yapı tekniği, cephelerin tümüyle neredeyse binaya dokunmadan değişebilmesine imkân veren bir tekniktir. Cephelerin strüktürel açıdan hiçbir taşıyıcı özelliği bulunmamaktadır. Tam çelik veya çelik takviyeli betonarme kullandığımız için, cepheler tamamen boşaltılabilir, yeniden çok kısa zamanda değiştirilebilir. Ön cepheyle arka cephe arasında biçimsel hiçbir bağlantı bulunmamaktadır. Arka cephe binanın fonksiyonuyla ilgili olarak tamamen işlevseldir" demiştir.

Binanın ön cephesi, geleneksel Türk evi havasını taşımaktadır. Burada özellikle de Şerefler Yalı'sıyla büyük benzerlikler göze çarpmaktadır. Ancak burada cumbanın ön yüzüne ve iki yan tarafına denk gelen pencere oranlarının, geleneksel Türk evinin pencere oranlarıyla bağlantısı yoktur ve bina çevresinden tamamen kopuktur. Ayrıca binanın reklâm ajansı işlevi kalem şeklindeki borularla anlatılmaya çalışılmış ve böylece binaya semantik işlev yüklenmiştir. Bina sonuçta, geleneksel Türk evini canlandırdığı için bu yönü ağır basan Post-Modernizm'e dâhil edilmelidir.

4.20. Hugo Boss-Orjin Büro ve Mağazası- Ömerler Mimarlık Ltd. Şti. (1999)

Yapı Şişli İlçesi Harbiye mahallesinde, Teşvikiye Bostanı sokak ile Abdi İpekçi Caddesi'nin kesiştiği yerde, Abdi İpekçi Caddesi no. 23'te köşe bir binadır (şekil C.227). Binanın yakın çevresinde Abdi İpekçi sokağı yönünde sekiz katlı bir katı Rasyonalizm örneği, onun yanında yine sekiz katlı Art déco bir örnek ve bir de altı katlı erken Cumhuriyet dönemine ait bir örnek bulunur. Yapının Teşvikiye Bostanı sokağı komşuları ise, ortalama dört veya yüksek zeminle birlikte beş katı bulan eklektisist yapılardır.

1999 yılında Ömerler Mimarlık Ltd. Şti. adına müelliflerden Ömer Lütfi Somer'in anlattığı binanın yerinde eskiden, mimara göre, ne mimarî ne de tarihî değeri olmayan, Anıtlar Kurulu tarafından tescillenmemiş, '70'li yıllarda gerçekleştirilmiş, çevre dokuya morfolojik olarak uymayan, cephesi BTB kaplı, on bir katlı bir strüktür bulunmaktaydı (şekil C.228). Son iki katı yasadışı olan eski yüksek bina günümüzde yıkılmış, yerine 1999 yılında araştırmamıza konu bina yapılmıştır.

Cephenin şekillendirilmesinde çevredeki doku mu, müşterinin kararları mı yoksa profesyonel tercihleriniz mi belirleyici oluşmuştur sorusuna Somer "çevredeki dokudan yola çıktık tabiî ama müşteri zaten Nişantaşı'nda ve bizden özellikle orada çoğunlukla yüzyıl başında Art Nouveau özellikleri taşıyan, Art Nouveau esprisinde bir bina istedi. Bu isteğini mümkün olduğu kadar tarih kopyacılığı yapmamaya çalışarak gerçekleştirmeye çalıştık ama kopyacılık kısmen oldu tabiî, öyle bir anlayışa yöneldik" demiştir. Mimarın, şehrin bu özel bölgesi hakkında belirgin fikirleri bulunmaktadır: "İstanbul'un şehirsel yapısı, kurgusu olan tek yer Maçka'dır, Nişantaşı'dır; orası tam anlamıyla şehirdir. Burada sosyal yapıyı teşvik eden mimarî bir altyapı vardır. Bu semtte hiçbir kültürel etkinliğe gitmeseniz bile, bir kültür ortamında olduğunuzu hissedersiniz; onu kalıcı kılan mimarlıktır; mimarlık kültürün devamlılığını en somut olarak sağlayan olgudur" diye izahat vermiştir.

Sizce bu bölgedeki yapılanma bu şekilde mi olmalı sorusuna, "evet bu bölgeye müdahale böyle olmalı, çünkü Nişantaşı aslında dünyada Art Nouveau esprisindeki yapılaşmanın en yoğun olduğu yerlerden birisidir" demiştir. Mimar, kurguyu çevreye bağlı olarak oluşturduklarını iddia ettiği için, Teşvikiye Bostanı sokaktaki bitişik binayla nasıl bir bağ kurulduğu sorusuna "orada çok direkt bir bağ kurulamadı. Eğimden dolayı yokuş olduğundan, bağ dört katta bir, bir silmeyle elde edilmeye çalışıldı. Eğimden dolayı farklı kotlarda oluşan yerlerde, doğrudan bağ kuramadım" demiştir. Somer, binası için "bu yapı biraz fazla önemliymiş gibi gösterilen, ama benim fazla önemsemediğim bir binadır, çünkü buraya çevreye saygılı, fakat daha yeni bir şey yapmak isterdim" diye fikir beyan etmiştir.

Binanın plânı ölçüleri 17.95 mx11.20 m.'lik bir dikdörtgendir. Yapının bir bodrum, zemin (şekil C.223) ve birinci katı (şekil C.224) mağaza olarak; ikinci ve üçüncü katı sanat galerisi ve kafe olarak; dördüncü, beşinci, altıncı ve yedinci katı ise binanın sahiplerinin büro, ofis katları olarak tasarlanmıştır. Binanın sahipleri ilerde belki bir

kat daha mağaza olur düşüncesiyle üçüncü kattaki kafeyi dördüncü kata, sanat galerisini de bir üst kata almışlardır. Böylece mimarın iradesi dışında gelişen bir karar neticesinde, bina sahiplerinin müdahalesi sonucunda, cephe ile plân arasında herhangi bir bağ kalmamıştır.

Üç kata yayılan mağazada, katlararası ulaşım üst katlarda yeralmayan bir merdiven sayesinde yapılabilmektedir. Üst katlara ulaşım ise Teşvikiye Bostanı sokağa açılan bir kapıdan, bir asansör ve merdiven sayesinde yapılabilmektedir. Binanın yangın merdiveni, asansör ve merdiven hizasında, en köşe bölüme sıkıştırılmıştır.

> Binanın mimarı, yukarıda açıkladığımız gibi, arsa değerinin özellikle çok yüksek olduğu bu bölgede, zamandan tasarruf edebilmek amacıyla, varolan betonarme strüktürün, geleneksel bir inşaat sistemine oranla beş katı kadar zaman kazandıran fibrobeton yapım sistemi sayesinde giydirildiğini izah etmiştir. Mimar "bu binayı beş ay gibi kısa bir sürede ortaya çıkartmak durumundaydık. Beş ayda bunu sıva gibi geleneksel malzeme ve yöntem kullanarak gerçekleştirme olanağı yoktu" demiştir. Somer, "bilindiği gibi fibrobeton, alkaliye dayanıklı özel cam elyafıyla güçlendirilmiş, çimento kum karışımı bir betondur. Fibrobetonda demir ve çelik donatı bulunmamaktadır. Portland çimento harcında dağılmış olan alkali cam fiberleri donatı görevi görmektedir. Fibrobetonun mimarlara en cazip gelen yönlerinden biri teknik özellikleri nedeniyle büyük bir tasarım esnekliğine sahip olmasıdır. Ürünü tanıtan bir broşürde, dönemimiz mimarlığının betonarme teknolojisiyle yapılması imkânsız olan geleneksel ve kültürel formların, fibrobetonun üstünlüklerinden yararlanılarak üretmenin mümkün olabildiği üzerinde durulmaktadır. Fibrobeton klâsik formların imalatının yanı sıra, mimarın yaratıcı gücünün oluşturacağı yeni ve özel formların de elde edilmesine olanak sağlamaktadır. Bu özelliği dışında, demir donatılı betonda elde edilen basınç direnci, çarpma direnci, dönme momentleri gibi değerleri sağlaması yanında hafifliği de önemli bir üstünlüğüdür. Ayrıca doğal hammadde içermesi, çevre dostu olması nedeniyle, mimarların fibrobeton prekast kullanımı son yıllarda artmıştır. Fibrobeton su ve diğer sıvılara, erozyona, ateşe, dış etkenlere karşı brüt betondan daha yüksek dirence sahip bir malzemedir. Dekoratif ürünlerde de kalınlığı 12–15 mm" demiştir.
>
> Mimar ayrıca, fibrobeton kaplama ile kolon aralarında kalan boşlukların havalandırılmasının gerekliliğinden bahsetmiştir. "Biz burada yükseklikleri ayarlayabilmek için sadece bir katın betonarme döşemesini yıkıp aşağıya aldık ve yıkılan döşemeyi çelikten yeni baştan yaptık; alt kat bodrum yüksekliğini daralttık, birinci kat bodrum yüksekliğini rahatlattık, aksi takdirde, bunun içine

girecek mağazanın konseptine uyulamıyordu. Mağazanın, Almanya'dan gelen bir projesi bulunmaktaydı, biz burayı o projeye uyarladık" demiştir. Suyu binanızdan nasıl uzaklaştırıyorsunuz sorusuna, "yağmur suyu borularını içeriye aldım" yanıtı verilmiştir.

İncelediğimiz yapı, yukarda da ifade ettiğimiz gibi, on bir katlı bir yapıdan dokuz katlı bir yapıya dönüştürülmüştür (şekil C.221, şekil C.225, şekil C. 226). Somer, emlâk değerlerinin yüksek olduğu bölgede, iki fazla kat ile ilgili tartışmalı bir durum olduğunu belirtmiştir. Bu iki kata karşı gelen Anakent Belediyesi Şişli Belediyesi'ni dava etmiş ve bu davayı kazanmıştır. Mimar, işverenleri fazladan inşa edilen bu iki katın yıkılması konusunda ikna etmiştir. Somer, yapının köşe bina olmasından dolayı, görsel açıdan yanındaki binanın yüksekliğine riayet etmesi zorunluluğunu hissettiklerini ve yeni yapının gabarisini bu doğrultuda gerçekleştirdiklerini dile getirmiştir. Somer bize hem çevreyle belli katlarda bağ kurmak amacıyla, hem de plânın gerektirdiği bir farklılaşma sonucunda, yapının cephesinin ilk dört katında farklı bir kurgu, son dört katında da yine farklı bir kurgu yarattığını anlatmıştır.

Binanın cephesinin bir diğer özelliği ise, dördüncü kata kadar fasadda pilastrların, pencere sövelerinin, konsollu kornişlerin, fibrobeton prekast cephe kaplamalarından gerçekleştirilmiş olmalarıdır. Yapıda üçlü bir cephe düzenlemesi gözlenmektedir. Burada tripartit düzenleme görüldüğü gibi, silmeler arası bölümlerin birbirinden üç farklı şekilde ele alınmasıyla ortaya çıkmaktadır. Binanın 17.95 m. genişliğinde, 27.24 m. yüksekliğindeki Teşvikiye Bostanı sokak cephesinin (şekil C.225), zemin katı ile birinci kattan oluşan ilk iki katında, iki kat yüksekliğince gelişen dört adet basık kemer bulunmaktadır. Kemerler arasında mimarın profilini özel olarak çizdiği, fibrobetondan yapılma altı adet pilastr vardır. Pilastrlar binanın eteğini oluşturabilecek şekilde yükseklikleri eğime göre değişen kaidelere oturmaktadır. Pilastrların başlık kesitleri, dekoratif amaçla 90 derecelik açı teşkil edecek şekilde, Boss Mağazası'nın yazısını her iki taraftan desteklemektedir (şekil C.227). Basık kemerlerin zemin kat seviyesi mağazanın vitrinlerini oluşturmaktadır. Ömer Somer, vitrine denk gelen eski binanın asmolen döşemelerini 30 cm. kadar içe doğru yıktırdığını ve dışarıdan döşemenin görülmemesi için Hugo Boss yazısını bu hizaya denk getirdiğini izah etmiştir.

Zemin ve birinci kattan silmeyle ayrılan ikinci ve üçüncü kat, diğer üst bölümden konsollarla desteklenen bir kornişle sınırlandırılmıştır. Burada dört basık kemere

denk gelen bölümlerde, dikdörtgen sövelerle üçe bölümlenen, iki katta gelişen, dört adet pencere dizisi; kapıya denk gelen bölümde ise yine bir dizi pencere bulunmaktadır. Ortadaki dört pencere dizisinin iki ortasına denk gelen bölümde, iki tane Fransız Balkonu bulunmaktadır. Binanın dar penceresinde ise, iki kenarda bulunan vitrinlerin üst sırasına denk gelen bölümde, sövelerin üçe böldüğü, iki kat boyunca yükselen iki adet pencere dizisi; kapıya denk gelen bölümde ise üçüncü katta Fransız Balkonu dar bir pencere dizisi tasarlanmıştır. Mimar pencerelerdeki üçlü bölümlenmenin, o bölgedeki mimarî yapılanmada kullanıldığını ve kendi binasında bunu uygulamaya çalıştığını belirtmiştir. Fransız Balkonları dökme demir korkuluklarla süslenmiştir. Dört kattan oluşan daha sade son bölüm, ikinci bölümdeki gibi konsollarla desteklenen bir kornişle noktalandırılmıştır. Bu katlarda, pencerelere denk gelen bölümler, birbirine eşit genişlikte dikdörtgen beş adet ikili pencereye dönüşmektedir. Burada son kat vurgulanmak istenilircesine, yuvarlak kemerli balkon açıklıkları ile belirtilmiştir. Son üç katta bütün pencerelerin önüne Fransız Balkonları yerleştirilmiştir. En son katta, kemerli pencerelerde iri kilit taşı motifi kullanılmıştır. Dördüncü katın alçak pencerelerinde de bu düzen hiçbir fark gözetilmeksizin aynı biçimde çözülmüştür. Somer, burada mağaza hizasındaki karelerin sadece süs görevini görmediklerini, bunların havalandırma menfezi olduklarını belirtmiştir. Klima sisteminde, dışardan temiz hava alan, ayrı bir yerden tekrar dışarı havayı atan VDR sistemi kullanılmıştır. Bu sistem bu motiflerin arkasına bağlanmıştır. Ayrıca cephede İmar Yönetmenliği'nin süs amacıyla şart koştuğu 20 cm.'lik çıkıntı kademeli bir silme aracılığıyla, cepheye yedirdiğini ifade etmiştir. Somer, son kornişin üzerine inşa edilen asansör kulesi için "çevre dokusunu bozduğu için, onu rahatsız etmeyen ve görülmesini istemediğimiz bir çatı katını geri çekerek binaya ilâve ettik" demiştir. Cephedeki farklılaşmayla ilgili bilgi isteğimizde ise, bu "bölümlenme bizim süzgecimizden geçerek bu hali buldu. Kurguyu biz binanın ihtiyaçları, programı doğrultusunda belirlemiş ve önermiştik. Bölümlenme, çevreye uygunluk çalışmaları ve plânla ilgili karardan sonra bizim süzgecimizden geçerek, bir sentez şeklinde ortaya çıktı" demiştir.

> Eserinizi bir akıma dâhil edilebilir misiniz sorusuna, "izmlerden hoşlanmıyoruz, izmlerden nefret ediyoruz" şeklinde cevap vermiştir. Ancak mimar, insan malzemesinin de çok önemli bir unsur olduğunu vurgulamıştır. "Batı'daki mimarî bürolarına bakınca, bunlar yeni malzemelerin mimarî kurguya rahatlıkla dâhil edilmesini sağlayacak sağlamlıkta bir mimarî kadroya sahipler. Norman

> Foster'ın yanında 40 tane mimar çalışıyor. Ve hepsi de en az benim kadar iyi. Ve tabiî o adam daha çok yaratıyor, elbette, daha kolay yaratıyor. Böyle bir etki istiyorum dediğinde, o etkiyi sonuçta ona birileri sağlıyor. Biz şimdi böyle bir etki istiyorum desem, onu tanımlayacak malzemeyi üretecek kadro desteği bulamıyoruz. Sonuçta gene de teorik konsept olarak bir çizgide yaratıcılık bizim temel ögemiz, unsurumuz. Mutlaka özgün, kendine ait bir şey olsun. Ama böyle bir üslûp belirleyici bir çizgi var mı derseniz, biz tabiîki gençliğimizde Sedat Hakkı'dan çok etkilenmiştik. Onun da yaptığı gibi daha çağdaş bir yorum getirebilme çabası vardı" diye konuşmasını noktalamıştır.

Binanın müelliflerinden Ömer Lütfi Somer yukarda belirtildiği gibi cephenin müşterinin istekleri doğrultusunda Art Nouveau özellikler taşıdığını, kendi eğitimlerinin gereği de Sedat Hakkı' dan etkilendiklerini belirtmiştir. Oysa binada bu etkilerin gözlemlenmesi zordur. Örnekteki cephe ile Milano Palazzoları **Suner (1994)** ve özellikle de Giulio Mongeri'nin 1849 yılında gerçekleştirdiği Maçka Palas (şekil C.234, şekil C.235) arasında, birkaç açıdan paralellik kurulabilir. Somer, bu benzerliği onaylamaktadır. Bu paralelliklerden bir tanesi, Mongeri'nin Maçka Palas'ta cepheyi klâsisist ana kurgu doğrultusunda, üç yatay katman halinde düzenlemiş olmasıdır. Birinci ve üçüncü katların üst çizgisindeki kornişlerin belirlediği bu katmanlar, hem malzemenin hem de cephe ögelerinin birbirinden farklı biçimlenişi ile ayırt edilmektedir. Neo-Rönesans kökenli bu tema, yapıyı Milano Akademizm'ine bağlamaktadır **(Batur, 1999).** Daha derinlemesine bir tetkik sonucunda ise, burada, Maçka Palas'ta altıncı katta görülen katın vurgulanmasını sağlayan, yuvarlak kemerli pencere açıklıklarının, aynen tekrarlandığı görülür. Ayrıca Maçka Palas'ın üç, dört, beş ve altıncı katının ele alınışı, Boss'un son dört katıyla örtüşür. Son üç katta bütün pencerelerin önüne konan Fransız Balkonları, aynı şekilde Maçka Palas'ta da görülür. Somer'in binası, subasman seviyesinde Maçka Palas'taki gibi taşla kaplanmamış olsa bile, burada aranılan doku, verilmek istenen intiba taş hissidir. Maçka Palas ile Boss'un giriş ve birinci kattan oluşan eteği, geniş derzli işlenmiş iri suni taş bloklarla kalın bir duvar dokusunun içinde yeralmaktadır. Bu kaplama Maçka Palas'ın Palazzo havasını yaratan ögelerden biridir **(Batur, 1999)**. Her iki binanın da ikinci katmanını oluşturan bölümlerin duvar kaplama boyutları küçüktür ve yanaşık derzlidir. Son katmanda ise yalnız yatay derzlerin belirtildiği bir sıva uygulanmıştır.

Sayılan bu nedenlerden dolayı Bülent Özer'in evrensel mimarî mirasın canlandırıldığını ileri sürdüğü bu örnek, müşterinin şekilci istekleri sonucunda ve Maçka Palas'la (şekil C.228) kurulan benzerliklerden dolayı historisist yönü ve/veya 19. Yüzyıl eklektisist karakteri ağır basan, Post-Modern bir örnektir.

4.21. Nuruosmaniye Alışveriş ve Büro Kompleksi/Orient Bazaar- norm mimarlık dekorasyon İnş. Tic. Ltd. Şti.- Ahmet Tercan, Esin Tercan, Elif Aydeniz (2000)

2000 yılında norm mimarlık tarafından tasarlanan Nuruosmaniye Alışveriş ve Büro Kompleksi Eminönü İlçesi, Molla Fenari mahallesinde bulunmaktadır. Yapı Nuruosmaniye Caddesi, Mengene sokağı ve Gazi Sinan Paşa sokağı (eski şeref Efendi sokağı) olmak üzere üç sokağa cephe veren bir binadır (şekil C.229). Binaya Nuruosmaniye Caddesi no. 77'den ve Gazi Sinanpaşa sokağı no. 10'dan girilir.

Jacques Pervititch'in Sigorta Haritaları'nda 1941 yılında çizilen paftada **(Pervititch, 2001)** şimdiki binanın yerinde on ayrı binanın bulunduğu gözlemlenmiştir. Yapının mimarlarından Ahmet Tercan, buranın daha önce Lapis Turizm Şirketi'nin ana faaliyet binası olduğunu, turizm pratiğinin Türkiye'de değişmesiyle buradaki faaliyetin de bittiğini; kiracının binayı boşaltması üzerine 1976'da yıkılan binanın yeniden işlevlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Mimar yapının geçmişte, altında bir Bizans sarnıcı bulundurması nedeniyle, 1980'li yıllarda yeni bir inşaat yapılması esnasında epey tartışma yarattığını söylemiştir. Dört yıl süren bir kesintiden sonra, halıcılıkla uğraşan mal sahibi Recep Sefer, turizm şirketinin kiraladığı binanın inşaatını bitirmeyi başarmıştır.

Binanın Nuruosmaniye Caddesi üzerinde sağ kanadındaki komşuları, neo Rönesans ve 'Arap Gotiği'ne' referansta bulunan Post-Modern Bazaar 54 (şekil C.140), onun yanında da kataloğun 4.13. maddesinde anlatılan neo Rönesans ve çağdaş evrensel mimariden alıntı yapan Post-Modern Gülaylar Kuyumcusudur. Sol kanatta ise bir son dönem Rasyonalizm örneği ile iki Post-Modernizm örneği bulunmaktadır. Cadde, genelinde kuyumculuk ve halıcılık işiyle uğraşan ticaret erbabının yaptırttığı mimarsız mimarî örnekleriyle doludur.

Yapının müelliflerinden Ahmet Tercan burada ana sorunun, binayı yeniden işlevlendirmek ve çevre ve işleve daha uygun bir cephe ve iç mekân düzenlemesi yapmak; Nuruosmaniye'deki esnafın ve ticaretin ihtiyaçlarına uygun bir konseptin geliştirilmesi olduğunu izah etmiştir. Bu nedenle binayı yeniden işlevlendirirken, alt katlara dükkân, üst katlara ise atölyeler yerleştirilmiştir.

Tercan, burada daha önceki binanın sokakla ve yakın çevreyle herhangi bir ilişkisinin bulunmadığını, kimliğinin olmadığını bildirmiştir. Binanız çevreyle hesaplaşıyor mu sorusuna Tercan "bağlama uyum, bir yandan yakın çevrede tarihî dokudaki malzemenin bütün binada kullanıma girmesiyle, diğer taraftan da geleneksel mimarimizdeki morfolojik ögelerin devreye sokulmasıyla mümkün olabilmiştir" demiştir. Tercan'ın ve işveren Recep Sefer'in ayrı ayrı belirttikleri gibi küfeki taşının, yakın çevrede örneğin Nuruosmaniye Camii gibi tarihî binalarda kullanılan taşın, fazla fire vermesine rağmen Trakya'daki Çatalca ocağından şehre getirildiğini ve binanın iç duvarlarında olduğu gibi, cephede de kullanıldığını belirtmişlerdir. Granite nazaran küfeki, Recep Sefer'e göre, ışığı geri yansıtmamakta, aksine dokuya uyumu dışında ışığı emmekte, izleyiciye görmeye aşina olduğu bir doku sunmaktadır. Ayrıca Tercan "binanın sokakla bütünleşmesi, yapıda saçak kullanımıyla ve ölçeğin sokaktaki insanın ölçeğine indirilmesiyle de mümkün olabilmiştir" demiştir.

Binanın plânının ölçüleri 41 m. x 25 m.'dir. Nuruosmaniye Caddesi'yle Gazi Sinanpaşa sokağı arasındaki kot farkı binada iki katlık bir fark yaratmaktadır. Buna göre, yapının ana caddeyle doğan kot farkından üç bodrum, Gazi Sinanpaşa sokağı tarafında dört bodrum bulunmaktadır. Nuruosmaniye Caddesi'ne rastgelen ikinci kat, Gazi Sinanpaşa sokağında giriş katına rastgelmektedir. Nuruosmaniye Caddesi'ne göre yapının zemin kat ve asma kat olmak üzere bir yüksek giriş, üç kat ve bir teras katı bulunmaktadır. Plân genelde iki asansörle, ikinci kat bodrum ve birinci bodrumda yeralan iki yürüyen merdiveni ortasında barındıran 664 cm.'lik orta bir dolaşım alanının etrafında kurgulanmaktadır (şekil C.233). Tercan binanın %30'u kadar bir bölümünün dolaşıma ayrıldığını ifade etmiştir. Yürüyen merdivenin yeralmadığı katlar, merdivenin izdüşümüne rastlayan galeri boşluklarına dönüşmektedir. İkinci ve birinci bodrum, zemin, asma katı arka giriş katı ya da birinci katlarda muhtelif boyutlarda dükkânlar orta boşluğu çevrelemektedir. Yapının

her katında yangın merdiveniyle irtibatlanan servis asansörleriyle tuvaletler, binanın Gazi Sinanpaşa sokağı tarafına yerleştirilmiştir. İkinci katla üçüncü katta, teras katının üçte biri kadar bir bölümüne rastgelen mekânlar, ofis kullanımına bırakılmıştır.

Yapıda daha önce varolan betonarme karkas strüktür olduğu gibi tutulmuş, cephe soyulmuştur. Bu vesileyle binanın kendi içeriğiyle cephesi arasındaki ilişki yeniden kurulmuş, görsel diyalog sağlanmıştır.

Yapının Nuruosmaniye Caddesi cephesinin genişliği 25 m., yüksekliği 20 m.'yi biraz aşmaktadır. Binanın Nuruosmaniye Caddesi tarafı toplam altı kat, Mengene sokağı tarafı beş kat, Gazi Sinan Paşa sokağı cephesi dört katlıdır. Nuruosmaniye Caddesi cephesi iki ayrı düzlemde ele alınmıştır (şekil C.235). Burada yapının her iki yanına denk gelen bölüm, ikinci kattan itibaren ortada cumbalaşan bir bölüme fon teşkil etmektedir. Binanın bu iki yan bölümünün yüksekliği 90 cm. kadar orta bölümü aştığından, yeterince geniş olmadıkları halde izleyicide pilon çağrışımı yapmaktadır. Taş kullanımı da izleyicide antik monolotik mimarî etkisi bırakmaktadır.

Cephede diğer örneklerde görüldüğü gibi, tripartit bir düzenlemeye yönelinmiştir (şekil C.235). Binada bölümlerarası farklılaşma kullanılan taşın katlara göre farklı bölümlere tekabül eden pencerelerin değişik ebatlarda devreye sokulmasıyla elde edilmektedir. Buna göre yapının eteklerine denk gelen bölümde, altı sıra düz ünye taşı kullanılarak binanın yere basması sağlanmıştır. Yapının iki kat yüksekliğindeki yüksek girişi, ünye taşıyla küfeki taşının almaşık düzende örülmesiyle gerçekleştirilmiştir. Yüksek giriş katı, binanın üst gövdesinden çelik bir konstrüksiyonun taşıdığı geniş bir giriş saçağıyla ayrılmıştır. Giriş katında devreye sokulan almaşık örgü sistemine, 'cumba'nın piona nobilesi'nde de başvurulmuştur. Bu seviyede cumbada ve 'pilonlarda' birbirine eşit 153 m. x 214 m.'lik ondört tane pencere vardır. Binanın dördüncü katında derin bir cumba gövdesindeki pencereleri örtecek şekilde derin bir saçak yer almaktadır. Yapının son katı, 'pilonlarda' dört küçük açıklık sayesinde vurgulanmıştır. Cumbada 'gövde bölümü' bir silme vasıtasıyla alt bölümden ayrılmıştır. Binanın üçüncü ve dördüncü katları cumbada birbirleriyle eşit altı adet pencereyle bütünleştirilmiştir. Yapıyı en üst kotta neoklâsik yapılarda gözlemlenen bir silme dizisi taçlandırmaktadır.

Yapının büro kompleksi olmasının yanısıra alışveriş merkezi olması gerekliliği, sokağa yakın zemin ve birinci katının teşhiri teşvik edecek şekilde, mümkün olduğunca şeffaf çözülmesi mecburiyetini ortaya çıkartmıştır.

Yapının Mengene sokağı cephesi, yapı adasında yeralan ancak yıkılmayan iki binanın tasarıma dahil edilememesinden dolayı, iki ayrı bölüm olarak düşünülmüş ve tasarlanmıştır. Ancak bu iki bölüm diğer cepheden farklı olarak, tek bir düzlemde çözülmüştür. Ön cephedeki saçak yüksekliği, bu cepheyi silme olarak boydan boya kat etmekte, yine ön cephede yüksek girişte kullanılan almaşık duvar örgüsü burada da giriş katı boyunca devam etmektedir. Ana cephedeki yüksek giriş üzerindeki saçağın bir eşi, burada da giriş seviyesinde tekrarlanmıştır. Buradaki saçak, eli böğründelerle desteklenmiştir. Binanın 'piano nobile'si saçağın altına denk gelen büyük pencere açıklıklarının birinci ve ikinci katta da tekrarlanmasıyla vurgulanmıştır. Bu cephe ön cepheden kot farklı nedeniyle bir kat alçaktır. Mengene sokağı cephesinin en üst katı, alt katta yeralan saçağın daha ufak bir nüshasıyla ve Şikago tipi pencerelerin daha küçükleriyle bezenerek noktalanmıştır. Ön cephedeki üst taç silme, boydan boya devam etmektedir. Yıkılmayan iki bina arasına rastgelen bölüm, ana cephe gibi simetrik olarak tasarlanmıştır.

Yapının diğer girişinin yeraldığı Gazi Sinan Paşa sokağı cephesi diğer cephelerdeki tasarım diliyle çözülmüştür. Binanın bu cephedeki ikinci girişi, Nuruosmaniye Caddesi cephesindeki giriş aksına tekabül eden eksene rastlatılmış, iki kat yüksekliğince yeralan giriş bir saçakla vurgulanmıştır. Diğer cephelerde saçak yüksekliğine rastgelen silme burada da zemin kat üst seviyesini diğer katlardan ayırır. Almaşık duvar örgüsü de bu farklılaşmayı güçlendirir. Üst katlardaki pencere dağılımı hariç, cephe simetriktir.

Monolitik görünüm veren kütlenin hantallığını Tercan, binada oranlarla oynanarak kırdığını; cephede a ve b=2a modülünü ve bunların katlarını kullandığını belirtmiştir (şekil C.236). Cephenin azametini azaltan bir diğer unsur ise, üçüncü katta mimarın bu sefer daha küçük ölçekte devreye soktuğu saçaktır.

Binanızı bir akıma dâhil etmek durumunda kalsaydınız, bu hangisi olurdu sorusuna Tercan, "burada binanın sahibi yapısının turistlere çabuk tüketebilecekleri mesajlar vermesini talep etmişti. Bu sebeple, binanın doldurması beklenen işlev, binanın

üslûbunu belirlemede bağlayıcı olmuştur. Başka bir deyişle yapının Post-Modern bir yapı olmasını, binanın sahibi talep etmiştir. Ayrıca malsahibine göre binayı gören kişi Türkiye'de olmasının da ötesinde, İstanbul'da olduğunu anlamalıdır". Alıntı yapılan cumba, saçak türü mimarî öğeleri belirli, bildik yerlerden mi aldınız sorusuna Tercan "burada bilinçaltı devreye girmiştir" demiştir. Yapıtta belirgin binalara başvurmanın ötesinde, ilham kaynağının Bankalar Caddesi'ndeki Osmanlı Bankası olduğu kadar, derin saçakları, taş kullanımı, payanda ve eli böğründeleriyle Yeni Cami'nin bitişiğindeki son cemaat yeri olduğunu da vurgularken dolaysız bir şekilde yaratı sürecinin karmaşıklığına değinmiştir.

Plânı rasyonel ilkelere göre çözülen yapıda saçak, cumba, eli böğründe türü yerel mimariden alınan elemanlara rastlanmaktadır. Yapının köşelerinde pilon kullanımıyla elde edilen bir anıtsallık görülmektedir. Burada ayrıca modern malzemeyle taş gibi geleneksel malzeme, modern yapım yöntemleriyle birleştirilmiştir. Böylece, bu örnekte yerel mimarî mirasa dayanan bir Post-Modern anlayışla karşılaşıldığı ileri sürülebilir.

4.22. Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi - Konuralp Müteahhitlik Müşavirlik Anonim Şti. (2000)

Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi (şekil C.237-şekil C.240) Konuralp Müteahhitlik Müşavirlik Anonim Şti. tarafından (Mehmet Konuralp, Akil Öncü, Serhat Kiraz, Alpaslan Ataman-Kudret Demircioğlu, Tuğba Alkaya, Halûk Yelliburun, Levent Akçakaya ve Begüm Onay) tarafından 2000 yılında projelendirilmiş ve inşa edilmiştir.

Binaya, İstanbul'un en prestijli ve işlek arterlerinden Teşvikiye Caddesi üzerinden no. 123'ten girilir. Karkas strüktürünü mimarî büronun devraldığı binada (şekil C.237), Sabah Gazetesi'nin ve Televizyonu'nun ana ofis ve stüdyoları bulunur. Binanın yakın çevresinde altı-yedi katlı Art Nouveau'dan Art déco'ya, Eklektisizm'den Rasyonalizm'e ve Geç Modern'e kadar hemen hemen her tür üslûpta bina bulmak mümkündür.

Arazinin tarihçesine kısaca göz atmak gerekirse, Jacques Pervititch'in Sigorta Haritaları'nda bu bölgede konakların, büyük meyve bahçelerinin bulunduğu ve bu

arsanın 1924'te çizilmiş paftada (şekil C.242), 'harabe ve terkedilmiş geniş bir park alanı' olduğu gözlemlenir **(Gönen, Elâ, 2001)**. Eski konakların geniş arazileri sonradan parsellere bölünmüş ve bu parsellere inşa edilen yapıların cepheleri de caddenin cephelerini oluşturmuştur. Teşvikiye Caddesi, 1919–1940 yıllarında gerçekleştirilmiş apartmanları ve geçen asrın sonunda inşa edilen okullarıyla birlikte, semtin çekirdeğini oluşturmuştur. Günün şartlarının getirdiği işlevler değiştikçe, bu apartmanların birçoğu yıkılmış, caddenin karakterini tümden değiştiren ve ona yabancı kalan giydirme cepheli büro binaları inşa edilmiş, hali hazırdaki yapı stokuna eklenmiştir. Yine de, Talimhane'deki mimarî doku erozyonuna benzer bir değişim burada gözlenmemektedir.

Anıtlar Kurulu'ndan elde edilen bir resim, büyük olasılıkla (fotoğrafa tarih atılmadığından, tahmin yürütmek durumunda kalıyoruz) arsanın 1924 sonrasındaki durumunu gösterir. Burada zemin katlarıyla toplam beş katı bulan, dar cepheli, üç ayrı bina olduğu tespit edilmiştir (şekil C.243) **(Gönen, Elâ, 2001).** Teşvikiye Camii'ne yakın olan iki bina, büro projeyi devralmadan önce yıkılmış, Nişantaşı'na en yakın olan yapının ise, Anıtlar Kurulu tarafından eski eser olarak tasniflendirilmemesine rağmen, dosyasında "orijinal haline uygun olarak, eski cephenin özelliklerinin korunması" şartıyla yeniden inşasına izin verilmiştir **(Gönen, Elâ, 2001).** Nitekim Konuralp, Anıtlar'ın istediklerini hatırlatır nitelikte: "burada öncelikle başka bir dönemin tanıkları olan binalarla uyum içinde, ancak yine de inşa edildiği dönemi yansıtabilecek bir bina inşa etmeyi amaçladığını"[36] söylemiştir. Sonuçta burada, daha önce varolan üç ayrı bina, plânda tek bir çatı altında toplanmıştır (şekil C.238).

Mimara, "bu projede cadde boyunca uzanan hali hazır dokuyla nasıl hesaplaştınız" türünden bir soru yönelttiğimizde, kendisi burada belirli karakterdeki ya da stildeki bir ritmin mevcudiyetinden bahsetmiş ve yeni tasarımda ana gayesinin, buradaki parsel boyutlarını esas tutarak, bu ritmi sağlamak amacını güttüğünü belirtmiştir. Konuralp'e göre proje, semt dokusunun (cityscape-şehrin siluetinin) tekrarını hedefleyen ciddi bir çalışma olarak değerlendirilmektedir. Konuralp projeyle uğraşırken, binanın sahne özelliklerinin yani şehrin bütünlüğüne olan mizansen sorumluluğunun ya da diğer bir deyişle dekor sahnesi yükümlülüğünün altını

çizmiştir **(Gönen, Elâ, 2001).** Nitekim Konuralp buradaki çalışması için "sokak mimarisi belli yönlendiricileri ile bütün olarak düşünülür. Ben 'infill' binalar yaparak caddenin oluşmuş ölçek-doku-görünüm değerlerini esas alan doku yenilemesi yaptım" **forum.arkitera.com.archive (23/9.2003)** yorumunu getirmiştir.

Mehmet Konuralp, 1987 yılında İkitelli'de gene Sabah Gazetesi için gerçekleştirmiş olduğu bina ile ilgili, kendi kaleme aldığı makalede iki tür gazete tesisinden bahseder: birincisi gazetenin yazı işleri ve idarî kısmı ile gazetenin basılmasının ayrı olarak ele alınması ve birbirinden bağımsız olarak inşa edilmesidir. Bu kategoride iletişim olanaklarının mesafe faktörünü ortadan kaldırmış olması, yeni gazete binalarının çözümünde ağırlıklı tercihine sebep olmaktadır. Bir ikincisi, tüm hizmetlerin ayrı tesis içinde yeralmasıdır. Bu alternatifin tercih edilmesinin nedeni, işletme ekonomisini göz önünde bulundurarak müşterek imkânlardan fayda sağlanmasıdır **(Konuralp, 1992).**

Bizi ilgilendiren ve yazı işleri, idarî kısım ile baskı işlerinin ayrı olarak ele alındığı ilk kategoriye giren bu yapıda, programda;

1. Haber toplama ve yazı işleri
2. İdarî bir bölüm
3. TV stüdyoları bölümü bulunur.

Bu parçalanma mimarın İkitelli'de bundan on yıl önce gerçekleştirdiği tesisler için "1990'da yaptığımız tesis, yavaş yavaş okyanusta biraz hantal ve oldukça masraflı şekilde dolaşan bir 'self contained' transatlantiğe dönüştü. Sonuç: organları parçalamak ve her birimi en verimli, en ekonomik şekilde konuşlandırmak oldu" **Konuralp (2001)** sözlerini doğrular niteliktedir.

Bina dört bodrum, bir zemin kat ve yedi kat ile toplam on iki katlı bir binadır (şekil C.244). Yapıda dört bodrum + zemin kat televizyon stüdyoları, radyo yayın stüdyoları, artist odaları vs. olmak üzere televizyona, birinci kattan altıncı kata kadar olan bölüm haber alma ve yazı işleri olmak üzere gazeteye, yedinci kat ise idarî bölüme ayrılmıştır.

[36] 2001 yılında mimar Mehmet Konuralp ile yapılan görüşmelerde anlatılan düşünceler, bundan sonra metinde tırnak işareti içinde yeralacaktır.

Binanın giriş katı (şekil C.245) bütün arsaya yayılır. Yapının giriş katında resepsiyon, açık plânlı stüdyolar, ana haber platosu, haber reji bölümü yeralır. Eski binanın cephesine tekabül eden bölüme ise, dışarıdan da doğrudan ulaşılabilen 'media cafe' (şekil C.247) yerleştirilmiştir. Birinci kattan başlayarak altıncı kata kadar (şekil C.244) çalışma mekânları, katlar plânın derinliğinin neden olduğu doğal ışık sorunuyla baş edebilmek için 6.5 m. x 6.5 m.'lik bir ışık kuyusu-atriumun etrafına dizilmekte, birinci kattan itibaren plân 37 m'ye inerek geri çekilmektedir. Bu katlarda yapı açık plân esasına göre kurgulanmıştır. Yine bu katlarda gazetecilerin büroları yapının dış cidarında çözülmüştür. Orta açık plân, yeri geldiğinde mobil panolar sayesinde bölümlenebilmekte, böylece birbirlerinden dolaplar sayesinde ayrılabilen odalar elde edilebilmektedir. Bu birimler dışında birinci kattan altıncı kata kadar toplantı odaları, sorumlu yönetici odası, VIP salonu yeralmakta, yedinci katta ise idarî bölüm bulunmaktadır. Birinci katın 10 m. x 27 m.'lik geri kalan bölümü, yükseltilmiş bahçe vazifesini görür (şekil C.250). Mimar bahçe için "bu bahçe, parsellerin hemen hemen tümündeki mevcut eski köşklerin bahçeleriyle (İslâm asma bahçeleri) birlikte, ortama bütünlük kazandırmıştır" **Konuralp (2001)** demiştir. Yedinci kat, hem kuzey hem de güney yönünden teraslara açılarak küçültülmüştür (şekil C.249). Binada toplam dört asansör bulunur. Asansör grubunun bitişiğinde kadın ve erkek W.C. grupları, ana merdiven, tesisat bacaları yeralmaktadır. Ayrıca binanın dışarıyla bağlantılı yangın merdiveni sağ yan komşuya yaslanan duvarda çözülmüştür.

Bina betonarme karkas sistemdir. Burada Konuralp müteahhitlik müşavirlik anonim şirketinin İkitelli'de gerçekleştirdiği Sabah Gazetesi eski tesisinde kullanılan taşıyıcı kaset nervür döşemeler (şekil C.251) kullanılmıştır. Bu kaset döşemenin üzerine (7. kat hariç) yükseltilmiş döşeme yerleştirilmiştir. Binanın havalandırma sistemi, yükseltilmiş döşeme altından H.V.A.C. yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Aydınlatma elemanları asma tavanda yer bulmaktadır.

25 m.x 47 m.'lik bir parsel üzerinde yeralan bina plânimetrik açıdan, içinde rahatça çalışabilecek bir mekânın organizasyonunun yaratılmasının yanısıra, bünyesinde "tasarımsal açıdan bir medya dünyasının nasıl ifade edileceği konusunda semantik bir problemi de barındırmaktadır". Yine bu doğrultuda Konuralp'in yakın çevreye uyum endişesinin dışında, bir diğer endişesi de ışık, program türünden işlevi ön plâna

çıkaran unsurları dikkate alarak rasyonel gelenek doğrultusunda çözülmüş yapıda, salt fonksiyonun ötesine giden kimi arkitektonik elemanlara sembolik görev yükleyerek bunların mesaj iletmesi çabasıdır **(Gönen, Elâ, 2001).** Örneğin, yedinci katta kubbeyle örtülen konik havalandırma öğesi (şekil C.252-şekil C.254), "merkezî hole egemendir ve kozmik bir harita sayesinde medya dünyasının ruhunu sembolize eder. Bu öge, yıldızları canlandıran fiber optik ışıklandırmalı, kozmik gökyüzü vazifesi görür. Işık kuyusunun ortasına yerleştirilen ve aşağıdan gelen sıcak hava ile dönen pendulum, hava akışının kendi içindeki dinamizmini yansıtmaktadır" (şekil C.252, şekil C.253). Binada sembolik işlev yüklenen diğer unsurlar (asansörler arkitektonik unsurlara dönüşmektedir) asansörlerdir. Bunları mimar 'zaman makineleri' olarak kurgulamış, asansör bacalarının arka duvarlarına, medya dünyasının önemine işaret etmek için 20. Yüzyıl'daki tarihî olayların 828 adet fotoğrafını yerleştirmiştir: böylece on bir kat boyunca bu resimler seyredilebilmektedir (şekil C.255) **(Gönen, Elâ, 2001).**

Durum cephede plândakinden farklılık gösterir. Burada eski binanın az farklarla bütün cepheye yaygın kılındığı görülür. Yeni bölümün tasarımında özgün yapının cephesinin hiçbir değişikliğe uğratılmadan modül olarak benimsenip, yeniden kullanıma sokulduğu gözlemlenir. Eski binada varolan çıkmadaki pencere genişlikleri, yükseklikleri ve bölümlenmeleri ile Fransız Balkonlu kapılar dizisi, sıfırdan tasarlanan yeni binanın diğer köşesinde tekrarlanmıştır. Yeni binanın orta eksen üzerinde yeralan giriş bölümünde ise, aynı pencere düzenine başvurulmuştur. Bu aks sistemi cepheyi tamamen bağlamıştır. Pencere genişliğinin dışında, kat hizaları, silmeler de yeni binada veri olarak tekrardan devreye sokulmuştur. Kullanılan modüler sistem sayesinde, yapılar topluluğu farklı dönemlerde tasarlanmış olmalarına rağmen, eskinin yeni dille tekrarlanması sonucu, tek bir bütüncül cephe elde edilebilmiştir.

Orijinal bina ile yeni yapı arasındaki fark, orijinal binada cephelerin her kat hizasında yataydaki silmeye kadar indirilmesi ve son katta orta pencerenin her iki tarafında dairesel pilastrların bulunmasıdır. Eski binaya ek olarak yeni binanın üst bölümüne iki ayrı kat ilâve edilmiştir. Burada ortaya çıkan son biçim, birbirini çağrıştıran ancak birbirinden renk, doku açısından az farklılıklar gösteren iki ayrı birimdir.

Daha dikkatli bir tetkik sonucunda, plânın cepheler topluluğundan bağımsız çalıştığı tespit edilmiştir. Uzunluğu 27 m.'yi bulan cephelerin genel görünümü ele alınacak olunursa, burada Rönesans'taki tripartit ya da diğer bir deyişle antropomorfik düzenleme göze çarpar. Öyle ki yapı, malzeme ve renk açısından ana gövdeden ayrılan ve binanın adeta ayakları vazifesini gören bir subasman sayesinde yere 'basmakta', yüksek bir giriş katına beş katlı bir gövde bindirilmektedir. Altıncı kat giriş katı hizasına geri çekilmektedir. Tripartit düzenlemeyi, binayı taçlandırmak amacıyla eski yapıya sonradan mimarın ilâve ettiği alınlık ile geri kalan bölümde Mackintoshvarî karelerin süslediği bir taç, parapet tamamlamaktadır.

Konuralp "burada iki parsel birleştirerek uzunlamasına gelişen tek bir cephe elde etmek yerine, bitişik nizamda gözlemlenen modülasyonun ve caddenin parsel hareketinin çağdaş ifadesini arayarak, steoreotipik bir cephe oluşturma yönünde çalıştığını" ifade etmiştir. Mimar ayrıca kendisinden "gazetenin ve tv'nin tanıtımının binanın dışında da yapılmasının istendiğini" bildirmiştir. Buna göre, binanın sağır yan cephesine, boydan boya çelik germe kablolardan oluşan bir çit iliştirilmiştir (şekil C.256, şekil C.257). Bu çit hem sarmaşıkların binaya hiçbir zarar vermeden sarılabilecekleri bir strüktür, hem de Sabah-atv yazısına destek olabilecek bir ögedir. Mimar "bütün şehirlerde saat kulesi, çan kulesi gibi nirengilerden" bahsetmiş "bunların kalıcı mesajlar, sinyaller yaydıklarını ve şehir ve mahalle ölçeğinde röper teşkil ettiklerini" iddia etmiştir. "Güneş mevsimine göre belirli bir noktaya geldiğinde, duvara gazetenin gölgesini düşürecek, mahalleli saatine bakmadan, örneğin gün batımına gelindiğine dair bilgi sahibi olabilecektir. Ayrıca Sabah-atv yazısı bu strüktüre tutturulmuştur. Dolayısıyla Sabah atv yazısı hem reklâm görevini üstlendiğinden, hem de sembolik mesaj ilettiğinden, çift fonksiyonludur. Böylece mimarın deyimiyle 'ikiz anlam kazandırma'[37] olgusu gerçekleştirilmesi düşünülmüştür.

Mehmet Konuralp'in, mimarlık tarihçileri tarafından modernist çizgide ürünler verdiği **Tanyeli (1991)** veya meslekî yaşamı boyunca herhangi bir mimarî akım veya tarihsel yaklaşımı izlemekten fazla, rasyonel bir tutum içinde olduğu **Ataman (1991)** türünden yorumları göz önünde bulundurarak "son binanızda biçimsel deneme yok mu? Meslekî pratiğinizden ayrıldığınızı düşünüyor musunuz, öyle ise bu sizce hangi

yönlerden olmuştur?" sorusuna mimar, binasının son derece rasyonel olduğu noktası üzerinde durmuştur. Bu düşüncesini bize, projede üzerinde durulan bazı rasyonel olarak nitelediği detay çözümlemelerinden bahsederek izah etmiştir. Kendisine Rasyonalizm'in tanımını sorduğumuzda, kavramın sentaks endişelerinden çok uzak olduğunu vurgulamıştır. Yaptıklarınızı bir akıma dâhil edecek olsanız, bu ne olurdu sorusuna Konuralp, 'utiliter' demiştir. Mimar, galeri boşluğunu çevreleyen kayın küpeşte kesitinin (şekil C.258) üzerine konan nesnelerin düşmesini önlemek amacıyla bombeli olduğunu ifade etmiştir. Diğer bir konu ise şehirle çok yakından ilgili bulduğu yağmur suyunun binanın eteklerinden uzaklaştırılması sorunudur. Konuralp, Han Tümertekin'in bir yazısında **Tümertekin (1991)** bahsettiği Amiral Bristol Hastanesi Polikliniği'nin çevre duvarlarındaki yağmur su giderlerini, burada da hiç değiştirmeden tekrarlamıştır (şekil C.258).

Mimarın projenin yukarda saydığı sokak-cadde-bölge üçlüsünün parsel özellikleri dışında maddeler halinde sıraladığı diğer veriler program, binanın ebadı ve değişen fonksiyonların caddeye entegrasyonu verileridir **(Gönen, Elâ, 2001).** Mimar bunları gerçekleştirirken öykünme, bire bir taklit (Konuralp'in deyimiyle 'pastiş') ve aşırı romantizme düşme tehlikesinin bilincinde olduğunu vurgulamıştır.

Yapının dar parselasyon sonucunda ortaya çıkan Rumeli Caddesi'ne has bina morfolojilerindeki dar cephe ve çıkmaların, binanın geniş kütlesine rağmen cephede tekrarlanması ve yine yakın çevredeki binaların arka cephelerinin açıldığı yeşil alanların burada da arka çeperde yinelenmesi (şekil C.250), Konuralp'in tasarımının bağlamsalcı karakterine işaret eder. Daha önce burada varolan eski bir strüktürün cephede tekrarlanması, tasarımın cephesinin bir kolâj gibi ele alınmasına örnektir. Ayrıca Konuralp'in aldığı modernist eğitimin bir uzantısı olarak, rasyonel gelenek doğrultusunda 'klâsik' bir şekilde çözdüğü plândaki sembolik arayışlar, medya dünyasını temsil etme endişesi yapının post-modern özelliklerine işaret eder. Bunun yanısıra, binanın şehirliyle iletişim kurma çabası, işlevleri en iyi şekilde çözme çabasına ek olarak binanın semantik yönünün ağır basması ve mimarın açık açık 'double-coding'den (çifte anlam kazandırma) bahsetmesi, yapının bağlamsalcı eklektisist olarak sınıflandırmasına nedendir.

[37] Mehmet Konuralp, M. S. Ü.'de mimar Yunus Aran anısına 19 Mart 2001 günü düzenlenen "tasarım kaliteleri" isimli konferanstan.

4.23. Ergun Tekarslan Evi ve İkinci Bürosu - Ge-mi Gelişimci Mimarlar (2001)

Koşuyolu'ndaki Ergun Tekarslan ikinci büro binasına Mahmut Yesari sokak, no. 21'den girilir (şekil C.260, şekil C.261). Bir evi de barındıran binanın yakın çevresinde, Koşuyolu'na has, bahçe içinde iki katlı dört sıra halinde dizilmiş kargir evler bulunur. Bazıları elden geçmiş olan bu evlerden bir kısmı, cephe düzenlemesi açısından Post-Modern ve Late Modern biçim dilini benimsemiş, diğerleri ise önceki hallerine sadık kalınarak onarımdan geçirilmiştir (şekil C.260). İncelediğimiz binanın sağ yanında Late Modern ya da Filiz Özer'in deyimiyle yumuşamış Rasyonalizm'e bir örnek **Özer, F. (1989)** bina (şekil C.262), solunda ise yine aynı mimarın gerçekleştirdiği yarı Late yarı Post-Modern (Koşuyolu neovernaküleri) binalar yeralır (şekil C.263).

Yapının mimarı Orhan Baltacıgil'e "çevreyle hesaplaşmanız nasıl oldu" diye bir soru yönelttiğimizde, "bölgede, cadde üzerinde sitelerin içinde bu tip bir mimarî var. Burada da bunu böyle mahalle arasında öyle bir şey kalmış gibi olsun diye yaptım. Binanın yandaki binalarla kaynaşması gerekmiyordu; burada kırık, dökük, böyle bir espri olsun istedim" demiştir[38].

Ergun Tekarslan büro binası iki ana birimden oluşmaktadır. Toplam iki kattan oluşan yeraltındaki bölüm büroyu (şekil C.264), toplam iki+çatı katından oluşan yerüstündeki kütle ise Ergun Tekarslan'ın evini barındırır (şekil C.265, şekil C.266). Baltacıgil, "üstteki bölümün yapılmasını hiç istememiştim ancak müşterinin istekleri doğrultusunda hareket etmek durumunda kaldım" demiştir.

En alt katı oluşturan 2. bodrum kat plânında (şekil C.264) 180 m2'lik bir açık ofis, W.C., kiçinet ve 35 m2'lik bir kafeterya yeralır. Binanın birinci bodrum kat plânında alttaki açık ofisin yerinde 7 m2'lik bir sekreter odası, 14 m2'lik yönetici odası, iki tane 9 m2'lik yönetici yardımcı odasıyla bu mahallerin açıldığı bir mezanin boşluğu yeralır. Bu katta ayrıca 42 m2'lik bir show-room mevcuttur. Bu katta alttaki kafeterya üzerine denk gelen bölüm de, mezanin şeklinde tertiplenmiştir. Burada ayrıca 50 m2'lik bir resepsiyon sahası bulunmaktadır. Ergun Tekarslan Evi olarak plânlanmış bölüm, show-room, kafeterya ile resepsiyona denk gelmektedir. Binanın giriş katında (şekil C.265) 15 m2'lik bir oda, tuvalet, merdivenler ve 31 m2'lik bir

[38] 2006 yılında mimar Orhan Baltacıgil ile yapılan görüşmeler bundan böyle tırnak işareti içinde yeralacaktır.

salon mevcuttur. Birinci katta plânın ortasında bulunan merdiven sayesinde 22'şer m2'lik iki ayrı odaya ulaşılır (şekil C.266). Çatı katında ise yine 19 m2'lik bir oda daha bulunur. Daha ayrıntılı bir tetkik sonucunda, buradaki plânın Üsküdar'daki Güllü Köşk orta sofalı plân tipinin yatay eksen doğrultusunda daraltılmasıyla elde edildiği gözlemlenir (şekil C.267).

Burada her iki kütlede de ahşap-karkas sistemini çelik elemanlarla hafif çeliğe uyarlayan çelik konstrüksiyon sistem ile betonarme sistemden oluşan karma sisteme başvurulmuştur. Bu malzemeye başvurmanın nedeni depreme ve yangına dayanıklı olmasıdır. Baltacıgil, burada "çeliğin yapabildiklerini gözler önüne sermek istedim" diyerek toprak altındaki bölümde büyük açıklıkların geçilmesi gerekliliğinin altını çizmiştir. Bu konstrüksiyon sistemi, Sigfried Giedion'un 'balloon frame' olarak adlandırdığı sistemin çelik kullanılarak gerçekleştirilenidir **(Giedion, 1967).** Çelik iskelet sistem vinil yalı baskısıyla, çatı da shingle vasıtasıyla kaplanmıştır. Bu iki malzeme de yangına dayanıklıdır ve cepheye yük bindirmemektedir.

İki katlı yapının yol cephesi mütevazı bir İstanbul konutu, ön cephesi ise ahşap bir köşk görüntüsünde tasarlanmıştır (şekil C.268-şekil C.270). Binanın ana girişi (şekil C.269) yan cephede bulunan veranda üzerinden yapıldığından, giriş kapısı içerlektir. Plânda giriş katında salona, üst katlarda ise odalara tekabül eden bölümün cephesinde sivri bir çatı dikkati çeker (şekil C.269). Cephenin her üç yüzü de tek bir hamlede çözülmüştür; burada katları birbirinden ayıran silme yoktur. Katları birbirinden ayıran yegâne farklılık, sivri çatılı bölümün pencere şekilleridir. Binanın yol cephesi ve bahçe cephesindeki pencere pervazları düz, kuleli bölümün giriş katı düz, iki katı basık kemer biçimindedir. Ayrıca sivri çatılı bölümün balkon çıkışının her iki yanına lombozlar yerleştirilmiştir. Binanın giriş cephesinde birinci katta giriş verandası hizasında, çatı katında da sivri çatı vasıtasıyla örtülen kısımda birer balkon yeralmaktadır.

Binada bezeme yok denecek kadar azdır. Örneğin Güllü Köşk'te (şekil C.271) görülen bir çeşitlilikte bir bezeme yoktur. Bezemeler kapı, pencere çerçeveleri ve etekleri, giriş kapıları, balkon parmaklıkları ve kemer köşelikleri, balkon payandaları ve saçak furuşlarında toplanmıştır. Pencere ve kapı çerçevelerindeki soyut-çizgisel Art Nouveau bezeme balkon korkuluklarında yerini Art déco'ya bırakır.

Bina, plânimetrik açıdan katı Rasyonalizm'e örnektir. Yapı kütlesel açıdan, 19. Yüzyıl sonu 20. Yüzyıl başında gerçekleştirilmiş olan biri konut, diğeri de köşk yapısını çağrıştıran iki farklı konutun birleştirilmiş olması itibarıyla tarihçi eklektisist çizgidedir. Burada bezeme unsuru ile İstanbul köşk veya konut mimarisi hatırlatılmak istense de, depreme ve yangına dayanıklı malzeme kullanımı sonucunda, örneklerine Amerika'da sıkça rastlanılan ve İstanbul'a uyarlanmış bir 'prefabrike tip konut' ile karşı karşıya olduğumuzu iddia edebiliriz. Başka bir deyişle burada çağdaş yaşam koşullarına paralel olarak plânda geleneksellik aranmamış, geleneksellik arayışları kütlede ve yapının ölçek ve oranlama sisteminde de yoktur. Yapının İstanbul'a uyarlanması çıkma, saçak, furuş türü mimarî elemanların kütlelere eklenmesiyle elde edilmeye çalışılmıştır. Sonuçta bina, cephede ağırlıklı olarak Art Nouveau biçim dilini benimsemiş ulusal mimarî mirasın diriltildiği historisist bir örnektir.

4.24. Kilimoloji Kilim ve Takı Mağazası - Tuğrul Pekin (2002–2003)

Kilimoloji Kilim ve Takı Mağazası Çukurcuma Camii sokağı üzerinde, Firuzağa mahallesi, Beyoğlu İlçesi'nde, beş katlı iki bina arasında no. 14'de yeralır. Günümüzde mağazanın çevresindeki doku, ortalama beş katlı, 1970'li yıllarda inşa edilmiş, yer kazanmak amacıyla birinci katta sığ çıkmaların yeraldığı, dokuya aykırı BTB cepheli belirgin bir stili olmayan apartmanlardır (şekil C.273). Aynı sokağın karşı cephesinde, aynı türde apartmanlardan altıncı kata kadar yükselenlerine de rastlanır. Sonuç hareketsiz, cumbasız cephelerden oluşan bir sokak duvarıdır.

Binanın sahibi Sinan Acarel, burada daha önce eski imar çizgisine göre inşa edilmiş iki katlı, ahşap bir Rum evinin bulunduğunu, evin cephesinin kaldırımla aynı hizada olduğunu belirtmiştir. Nitekim binanın bulunduğu sokakta, Jacques Pervititch'in çizdiği İstanbul Sigorta Haritaları'nda çoğunlukla iki katlı, bitişik nizam düzeninde sıralanmış ahşap ya da ahşabın yoğun olarak kullanıldığı yığma evler görülür **(Pervititch, 2001)**. 1927'de çizilen haritada, sokak izdüşümünün bugünkü izdüşümle bire bir örtüşmesi ve sokaktaki yapılaşmanın da bugünkü durumla çakışması, yıkılan iki katlı ahşap evin 1927'den binanın yapımına kadar aynı arsada aynı şekliyle yeraldığına işaret eder. Ayrıca Çukurcuma sokağını dik kesen Firuzağa Camii yönündeki Palaska sokağının Çukurcuma Camii köşesinde, eski izdüşüme göre

yapılmış tek katlı iki ahşap evin hâlâ ayakta kaldığı görülmüştür. Palaska sokak üzerindeki diğer apartmanlar, üç-dört katlı Art déco üslûbunda binalardır. Yapının müellifi Tuğrul Pekin, burada inşa edilen yeni binanın eski imar çizgisine göre, beş katlık izne rağmen binanın sahibinin isteğiyle üç katlı olarak inşa edildiğine dikkat çekmiştir[39]; çünkü yapının sahibi Sinan Acarel'e göre bu yükseklik, yapıda yeralan işleve cevap verir niteliktedir[40].

4.91 m x 8.425 m ölçülerindeki bina toplam dört katlıdır (şekil C.274). Yapının sahibinin istekleri doğrultusunda işleve göre belirlenen plân bir bodrum, zemin kat artı iki kattan oluşur. Trapez biçimindeki plân dikey eksene göre simetriktir. Dikey eksenin güney ucu zemin katta mağazanın girişi, kuzey ucu ise zemin katı birinci kata, birinci katı da ikinci kata bağlayan merdivendir. Yeni deprem yönetmeliğine göre yangın merdiveni arka cephede yeralır. Orta eksenin üzerinde 2 m. x 4.05 m2'lik, ikinci katı mezanine dönüştüren bir dikdörtgen yeralır. Bodrum katına depo, mal sahibiyle müşteri tuvaletleri ve küçük bir mutfak yerleştirilmiştir. Zemin kat mağazanın giriş katıdır. Burada dolaşım ortadan sağlanır, teşhir kenarlardadır. Halı satışına tahsis edilen birinci katta teşhir yukarda bahsedilen dikdörtgen bölümde yapılır. Bu bölüm yerdeki kalın cam plaka sayesinde alt katla görsel iletişimi sağlar. İkinci ve son kattaki dikdörtgen bölüm, alt katla görsel açıdan bağlantıyı sürdürmek amacıyla açık bırakılmıştır ve tavanı (hamam kubbelerindeki aydınlatma sistemini çağrıştıran) yer yer renkli camla aydınlatılan, bir beşik tonoz vasıtasıyla örtülmüştür.

Binanın temeli radye, taşıyıcı sistemi betonarme karkas, döşeme cinsi plaktır. Cephenin yüksekliği orijinal çizimde öngörüldüğü gibi 15.50 cm.'den mal sahibinin isteği üzerine 9.00 m.'ye çekilmiştir. Binanın cephesi tek bir kompozisyonun bütün cepheye yaygın kılınmasından kaynaklanan ve bir insan yüzünün şeklini alan bir düzenlemedir (şekil C.272). Binanın girişi, kenarları kılıcına yerleştirilmiş bir sıra tuğlanın içinden geçilen bir ağızdır. Burun birinci katla ikinci kata yayılır ve daire şeklindeki mavi doğramalı gözler ve kaşlar ikinci katın üst kısmında yeralır, saclar ise binayı bitirir. Yapının sahibi Sinan Acarel'in anlattıklarına göre kırmızıya boyanan çörtenlerden sallandırılan zincirlerden akan yağmur suyu, kaldırıma dikilecek ağaçları sulama amaçlıdır. Ayrıca Acarel zemin katta içerde döşemede

[39] 2004 yılında mimar Tuğrul Pekin'le yapılan görüşmeler sırasında belirtilen düşünceler, anlatım sırasında tırnak işareti içinde yeralacaktır.
[40] Sinan Acarel ile kişisel görüşmelerden, 2004.

yeralan kilim motifinin kaldırıma da döşeneceğine işaret etmiştir. Buradaki yüz şekli, ressam Feridun Oral'ın gerçekleştirdiği kırmızı bir fon üstündedir. Tüm cepheye yayılan köşeli yüz, kırık beyaz BTB kaplıdır. Değişik katları birbirinden ayıran belirgin bir bölümlenme olmayan fasadda, katlararası yegâne ayırım, zemin katla birinci katın döşeme hizasına rastgelen bıyıklardır.

Binanın müellifi Tuğrul Pekin'le yapılan görüşmeden sonra, cephedeki yüzün yapı sahibine ait olduğu anlaşılmıştır (şekil C.275); bu kompozisyonu Sinan Acarel kendisi talep etmiştir. Ayrıca Acarel cephenin boydan boya surat şeklinde olmasının da, insanları hakir görmek anlamındaki "tête de Turc" ifadesinden yola çıkılarak geliştiğini, insanın bıyıklı da olsa insan olduğu mesajının verilmek istendiğini ifade etmiştir.

Özetlemek gerekirse, burada Kilimoloji Mağazası'nın müellifinin tutumu, Jencks'in bu duruma örnek gösterdiği Kyoto'daki "Yüz Evi"ni (1974) tasarlayan Kazumasu Yamashita'yla aynı tutumdur **Jencks (1991);** Jencks'in antropomorfik metaforun devreye sokulduğunu iddia ettiği durum, buradaki tarihçi olmayan Post-Modernizm örneğinde de söz konusudur.

4.25. Deriş Patent Büro Binası - Master Mim. Dek. İnş. Tah. ve Tic. Ltd. Şti.- Alessandro Mannelli, Abdurrahman Kurt, Elif Kurt (2005)

Deriş Patent büro binasına İnebolu sokağı (Eski Kabataş Mezarlık sok.), üzerinden no.7'den girilir (şekil C.288, şekil C.276, şekil C.277). Beyoğlu, Ömeravni mahallesinde, set üstü olarak tabir edilen yerde, toplam altı binadan oluşan bitişik nizam apartman dizisinde, beş tanesi '70'li yıllara tarihlenen ortalama altı-yedi katlı binalar mevcuttur. Bu yapıların arasında, buradaki dokunun oluşumundan önceki tarihlere dayandırılabilecek dört katlı Art déco üslûbunda Kabataş Apartmanı da bulunur. Büronun yapımından önce varolan bina da, zemin katı ile birlikte toplam altı katı bulan, Rasyonalizm'in son dönemine örnek gösterebilecek '70'li yıllarda inşa edilmiş binalardan biridir (şekil C.279).

Günümüzde Taksim'i bu hatta bağlayan fünikülerin yapımı, bu bölgeyi deniz ve kara yolları trafiğinin düğümlendiği bir kavşağa dönüştürmüştür. Bu nedenle set üstü de şehrin diğer bazı semtlerinde gözlemlenen bir yenilenme sürecine girmiştir. Bu

dönüşümün belirtileri de, buradaki apartmanların cephelerinin yeni kaplama malzemeleriyle kaplanmaları ya da yıkılıp yerlerine yenilerinin yapılmasıdır.

Mannelli'nin tasarımını üstlendiği proje burada daha önce varolan bodrum+zemin+asma+dört normal kat+çekme katlı mevcut iskânlı bir binanın Anıtlar Kurulu kararı doğrultusunda tüm katların tadilat ve güçlendirilmesi işidir.

Tasarımını, her zaman yaptığı gibi, bu yöreyi, bu bölgeyi gördükten sonra ortaya çıktığını ifade eden Mannelli, bu dokudaki bağlayıcı özelliğin bölgeyi şekillendiren binalardaki hep aynı yatay çizgiler olduğunu belirtmiştir[41]. Ona göre dolular, boşlar, yüzeyler her binaya göre değişim gösterir, ancak yataylar her bir binada mevcut, değişmeyen bir özelliktir. Bu yatay hatlar muhtemelen topografyanın çizgilerini izler. Ne var ki Mannelli bu yatay vurguyla birlikte insanoğlunun her zaman daha yükseklere gitme arzusunun da bulunduğunu; bu nedenden dolayı bu dokuyu hem birbirinden koparma ihtiyacı, hem de onu birbirine bağlama gerekliliğini bir arada duyduğunu söylemiştir.

Bina toplam sekiz katlıdır. Plân yol cephesinde 11.30 m, arka cephede de 8.50'ye inen, uzunluğu da 20 m.'yi bulan bir trapezdir. Mal sahibinin mahremiyetini koruması isteği üzerine çalışma kapsamında basamadığımız binanın plânı, yatay eksene göre üç bölümden oluşur. Yatay aksa göre binanın cephesinin 4.50 m. gerisinde, dikey aksa göre ise sağ yan duvardan 3 m. solda, 2.5 m x 6.65 m'lik bir dikdörtgen içinde, katlar boyunca ulaşımı sağlayan asansör, montşarj ile ana sirkülasyon merdiveni bulunur. Bu çekirdek ya da Mannelli'nin deyimiyle kalp, plânda binanın hemen hemen ortasına denk gelir. Bu çekirdeğe zemin katı hariç tuvaletler de eklenir. Birinci kattan dördüncü kata kadar bu orta bölüm dışındaki yerlere bürolar yerleştirilmiştir.

Binanın bodrum katında yol cephesi tarafında depo ve sığınak, arka tarafta kazan dairesi yeralır. Zemin katta binaya üç ayrı yerden girilir. Ana giriş yol cephesinden, ikinci giriş binanın ortalarından yapılır. Ön cephede resepsiyon ve ofis, geçit girişinin karşısında ve solunda tuvaletler, arka cephede de depo yeralır. Giriş katında yapının sağ yan komşusuna yaslandığı bölümde, boydan boya 3 m. genişliğinde, arka bahçeyle irtibatı sağlayan bir geçit bulunur. Arka cephedeki balkondan yangın

merdivenine ulaşılır. Büro binasının asma katının ön bölümünde zemin katla görsel irtibatı sağlayan bir boşluk bulunur. Yemek salonu arka taraftadır. Mannelli tasarladığı binasının üst çekme katının sokak yüzüne binanın eni boyunca toplantı salonunu, buradan Boğaz'ın seyredilebildiği bir teras (şekil C.280–C. 281), arka yüzüne ise kütüphaneyi yerleştirmiştir.

Yapıda varolan bütün kolon ve kirişler konsolide edilmiştir. Temel radyedir. Cephede varolan betonarme karkas strüktüre, mimara ve müşteriye geleneksel bir inşaat sistemine oranla daha fazla zaman kazandıran fibrobeton giydirilmiştir. Buna ilâveten Mannelli tasarımına, cephede simetriyi sağlayabilmek, içerde ise kullanım alanını arttırabilmek için, taşıyıcı özelliği bulunmayan, iki dekoratif kolon eklemiştir. Cephede solda yeralan kolonlardan biri dikey eksene göre sol duvardan içe doğru 3 m.'lik bir mesafede, bir diğeri de plâna artikülasyon getirebilmek amacıyla, yatay eksene göre öndeki kolonla aynı hizaya, içeriye doğru 4.50 m. mesafeye yerleştirilmiştir.

Binanın yüksekliği 19.30 m.'yi bulan set üstü cephesi, temelde Mannelli'nin yukarda bahsettiği "varolan yatay doku" ile "yukarılara yükselme" arzusunun cepheye taşınmasıdır (şekil C.289). Mannelli'ye göre tüm diğer yapılarda rastlanılan yatay etki burayı şekillendiren temel dokudur ve yapının döşemeleriyle çakışan sarı renkli bölümdür (şekil C.288). Bu bölüm binayı çerçeveler ve ulaştığı en yüksek nokta yol kotundan 15.30 m.'dir.

Eskiz çalışmalarında kırmızı bölüm olarak görülen (şekil C.278) ve diğer bölüm gibi fibrobetondan dökülmüş dikey "T" ise strüktürleri birbirinden kopartan gri kısımdır. Mannelli'ye göre çizginin değişimi, rölyefin de tasarıma dâhil edilmesiyle mümkün olmakta ve bu da üçlü bir kademelenme vasıtasıyla yapılmaktadır. Mimara göre bu üçlü kademelenme klâsiktir ve örneğine dünyanın her yerinde rastlanır. Mannelli bu kademelenmeyi içerde asansörü çerçeveleyen kısımlarda, mont şarjda veya tavan hizasında sürekli devreye sokar.

Mannelli burada belirli bir modül kullanmadığını, ancak fizikî çevrenin yapılanmasındaki verilere büyük ölçüde saygı gösterdiğini vurgulamıştır. "Çok

[41] 2005 yılı içinde Alessandro Mannelli ile yapılan görüşmeler bundan sonra anlatımda tırnak işareti içinde yeralacaktır.

kuvvetli dikey bir etki elde etmek için uğraştım" diyen mimar, yapının tam orta dikey eksenine rastgelen bölümüne çapı 60 cm.'i bulan alüminyum bir direk tutturmuştur. Bu direk, geri çekilen teras katı hizasında, çatıdan çıkan bir bakır levhayı taşımakta, sancak veya rüzgârlı bir denize açılan geminin yelkeni olarak betimlenmektedir (şekil C.282).

Plândaki üçlemeyi cephede de ifade ettiğini öne süren mimar, yapısını antropomorfik terimler kullanarak tanımlamıştır (şekil C.283); giriş saçağının altındaki bölüm ayakları, T şeklindeki bölüm kolları, kollarla giriş saçağı arasındaki kısım fantezi ve fikri, saçak çalışan bedeni, bacakların üstündeki bölüm başı, yelkenli de şapkayı temsil eder. Şirketin logosu da bu şekillenmeden ortaya çıkmıştır (şekil C.283).

Mannelli, binayı tasarlarken kütleyi üç ayrı cephenin projelendirilmesi olarak düşündüğünü; yapının bir sokak cephesi (şekil C.282), bir arka cephesi (şekil C.284), bir de çatı cephelerinden (şekil C.285) oluştuğunu ifade etmiştir. Bu durum binaya dışardan yaklaşıldığında geçerlidir. Sonuçta yapının yol cephesi birbirinin üstüne yığılan, bir katman cephedir. Bunlara ilâveten mimar projede arka cephenin yalnızca ışığın yakalanıp binanın içerisine götürülmesi gereken 'teknik bir cephe' (şekil C.284) şeklinde çözüldüğünü; burada ışığı yakalamanın dışında mimarî bir söyleme ihtiyaç duyulmadığını belirtmiştir. Mannelli çatıyı da ayrı bir cephe olarak nitelemekte bu nedenle de çatıya ayrı bir cephe karakteri yüklemektedir: üçüncü cephe olarak bahsedilen çatı cephesi, denizin renk olmasa da şeklen çağrıştırıldığı bir yerdir: burada şiir devreye girer (şekil C.285-şekil C.286). İçerden dışarıya doğru bir tasarım söz konusu olduğunda ise, iki ana ilke gözetilir: manzaraya açılmak ve dokuyu çerçevelemek.

Mannelli'nin bağlam olarak nitelediği kavram, yakın çevredeki bina stokundan, denize kadar yayılabilen bir ölçektedir. Kendisi çevredeki yatay dokuya uymaya çalıştığını iddia eder ancak, burada herhangi bağlamsalcı bir yaklaşım gözlemlenmez. Görüldüğü üzere, burada geçen yüzyıl Rasyonalizmi'nin Art déco üslûbuna başvurulmuştur. Özetle, binanın Neo Art déco stilinde gerçekleştirildiği ileri sürülebilir.

4.26. Göze Ekmek-Pastacısı- 89 Mimarlık Dekorasyon İnş. ve Tic. Ltd. Şti.- Ayşe Çetin, Tuğba Uygur Ünal (2004)

Göze Pastanesi, Yenimahalle Caddesi (şekil C.287) üzerinde, no. 29, Sarıyer'de yeralır. Yenimahalle Caddesi, Kilyos'a ve iç kısımlardaki yeni yerleşmelere ve köylere kolay ulaşılması gibi nedenlerle, çok çeşitli şehir işlevlerini barındıran Sarıyer Merkez mahallesinin ana caddelerinden biridir **(Aysu, 1994)**. Ancak cadde, konumu itibarıyla sahildeki yerleşmeye nazaran, mimarî açıdan ikincil bir karakter taşımaktadır. Burası sahil yolu ile Sarıyer Merkez Mahalle'nin tapu ve kadastro gibi resmî dairelerinin, eğitim kurumlarının, PTT'nin, devlet hastanesinin, Spor Kulübü ve Stadyumu'nun, kaymakamlık türünden işlevleri barındıran bölgenin arasında kalan tampon bir bölgedir. Bu tampon bölge, ilçe merkezinin restoran ve giyim kuşam mağazaları gibi ticarî etkinlikleri barındırır.

Sarıyerlilerin merkez olarak nitelendirdikleri bu mahallin mimarisi, sahildeki mütevazı karakterdeki yalı mimarisinden farklıdır. Yapının çevresindeki mimarî doku, aralarda bulunan, tek tük mimarî değerini koruyabilmiş küçük ölçekte (tek, iki katlı, üç katlı) Art déco yapılar, ekletisist evler ve Türk mimarî karakteri ağır basan iki-üç katlı ahşap vernaküler binalarla, ağırlıklı olarak '60-'70'lerin mimarî dokusudur.

İncelediğimiz yapının solunda, '70'li yıllarda inşa edilmiş iki katlı bir bina, sağında da gene aynı yıllarda inşa edilmiş bir yapı mevcuttur (şekil C.288). Mimarlar Ayşe Çetin ve Tuğba Ünal'ın belirttikleri üzere "2004'teki projenin uygulanmasından önce burada 1985 yıllarında, bir mimar tarafından tasarlanmış toplam üç katlı, pencerelerinde kırmızı doğramaları ve aynaları bulunan, Göze adında bir pastane vardı"[42] (şekil C.288). Yapının müellifleri, burada cepheyi söktüklerini ve yapıyı yeniden giydirdiklerini ifade etmişlerdir.

Bina bir zemin kat ve iki normal kat olmak üzere toplam üç kattan oluşur (şekil C.287). Zemin kat satış, birinci kat pasta imalâtı, ikinci kat ekmek imalâtı işlevleriyle donatılmıştır. Zeminde (şekil C.289) pastaneye, eni 742 cm. olan cephenin tam ortasından girilir. 742 cm. x 700 cm.'lik dikdörtgen ön bölümün ortasında, bir teşhir

[42] 2005 yılında mimarlarla görüşmeler sırasında tarafımıza aktarılan düşünceler, bundan böyle metinde tırnak işareti içinde yeralacaktır.

masası, üç kenarında ise çikolata ve pasta türü ürünlerin sergilendiği tezgâhlar yer alır. Zemin katın arka bölümü plânın teşhir ve vitrinlerin bulunduğu satış bölümünden ayrılmıştır. Burada yan binadan girişi yapılan hammaddenin kabulünün yapıldığı bir mal kabul bölümü ve zemin katın üst katlarla irtibatını sağlayan bir merdiven bulunur. Yapının ekmek imalâtına ayrılan birinci katının ön bölümünde, imalâthane ve mayalama bölümü ile arka tarafta soğutucu dolap, depo, jeneratör ve personelin soyunma odası yeralır. Pasta imalâtı işlevleriyle donatılan ikinci katta ise, pasta imal edilen ön bölüm ile geri kalan kısımlara depo ve tuvaletler yerleştirilmiştir.

Bina betonarme karkastır. Burada daha önceleri bir strüktür bulunmaktadır, ancak bu yapı öylesine küçüktür ki mimarlar bu strüktürü değiştirme gereğini duymamışlardır. Kolonların duvarlara gömülmesi, orta mekânın serbest kalmasını sağlamıştır.

> Binanın mimarlarından Tuğba Ünal, buradan Sarıyer'in yabancısı insanların geçtiğini ve bu güzergâhın bütün piknik alanlarının, yeni 'beach'lerin sahil güzergâhı olduğunu ve bu pastahanenin müşterilerinin de yazın Sarıyer'e dışardan gelen kişilerin oluşturduğunu belirtmiştir. Ünal, "bu insanların binanın önünden geçerken, ona yaklaşırken yapının sadece birinci kat kotunda bir şey görmeleri bir şey, bir de ona yaklaşırken bütün binayı algılamaları başka bir şeydir" demiştir. Mimarlar, projeye çıkış noktalarının bütün binanın bu pastaneye ait olmasından dolayı, bütün işletmenin simgesi olarak kullandıklarını, ya da bütün binayı, bütün cepheyi dikkat çekici unsur olarak, tabela gibi düşündüklerine dikkat çekmişlerdir. Mimarlar "sonunda öyle bir noktaya geldik ki, binaya reklâm tabelası iliştirmekten vazgeçip, bütün cepheyi tabela gibi tasarlıyor ve bir yere de tabelayı koyuyoruz demişlerdir".
>
> Diğer bir yandan pastane ve restoran tasarımı üzerine ihtisaslaşan Çetin ve Ünal, yapıda Neoklâsik tarzı benimsemelerinin nedenini ise şöyle açıklamışlardır, "zamanın modası ile ilgili olan çizgileri uyguladığınız zaman dükkânın yüzü çabuk eskiyor, insanlar çizgilere hemen alışıyorlar ve bir müddet sonra sıkılıyorlar, farkına varmıyorlar belki ama mekândan sıkılıyorlar. Oysa klâsik ve daha alışıldık çizgileri kullandığınız zaman bunların modası geçmiyor ve insanlar daha çok detay gördükleri için belki, her girişlerinde dükkânda yeni bir şey keşfediyorlar, modası geçmeyecek bir şeyleri uygulamak dükkân sahiplerinin de işine geliyor. Ayrıca duvarın rengi, tavandaki bir armatür türünden ufak tefek detayları değiştirdikleri zaman sanki bütün dükkânda değişiklik yapılmış gibi oluyor" demişlerdir.

Sunulan sekiz alternatiften (şekil C.290-şekil C.291) bu alternatifin seçimini ticarethanenin sahibi yapmış bu seçiminin nedeni de, bu şehirsel 'ara mekânın' vurgulanmasının yanısıra, binanın işlevinin de kendini ifade edebilmesiden kaynaklandığına bağlamıştır. Kendisi çevre dokuyla hesaplaşırken yapının kuleler ya da köşe pilastrlar veya geniş parapetler vasıtasıyla çok fazla abartılmasını istemediğini, çevredeki yapılaşmada daire biçiminde hatların bulunmaması nedeniyle tenteleri değiştirerek, düz tentelere başvurduklarını belirtmiş; köşk mimarisinin sahile has bir karakter taşıdığını belirtmiştir[43].

Neoklâsik anlamda çözülen cephe (şekil C.287) iki ana bölümden oluşur. 'Şeffaf' bir zemin ve binanın birinci ve ikinci katından oluşan ana gövde. Yakın bir inceleme sonucunda üst parapetin esk strüktüre ait olduğu ve ister istemez alt kornişler için bu ölçüye uymak zorunda kalındığı görülür. Cephe bu ön koşula göre şekillenmiştir. Yapının birinci ve ikinci katından oluşan beden, zemin kattan bir sokl vasıtasıyla ayrılır. Binanın zemin katı, işlevine uygun olarak, vitrinlerden ve iki kanatlı kapıdan oluşur. Tentelerin gölgelediği vitrinleri, köşelerde iki adet pilastr ve kaldırım seviyesinde binanın 50 cm. yüksekliğini bulan eteği çerçeveler. Cephe, orta eksene göre simetriktir. Pilastrlar 15 cm.'lik granit bazalara oturtulmuştur. Yapınını giriş kapısının aksına rastlayan orta bölüm, üst katlarda iki adet Fransız Balkonu'yla vurgulanır. Balkonların he iki yanı yüksekliği 100 cm.'i bulan pencerelerle bezenmiştir. Birinci katın açıklıkları 38 cm. yüksekliğine ulaşan birer kemerle örtülmüştür. Balkonların demir doğramaları, köşelerde ahşap torna babalarla noktalanmıştır. Binanın yüksekliğini olduğundan daha az gösteremek amacıyla, ikinci kat balkonunun alt seviyesine kafesten yapılma bir strüktür yerleştirilmiş; aynı kafes balkon korkuluklarında da tekrarlanmıştır. Yapıyı derinliği toplam 94 cm.'i bulan bir üst alın bitirir. 62 cm. yüksekliğindeki alın 20 cm.'lik damlalıklarla bezenmiştir. Dört adet payanda, üstteki ağır ve yüksek alnı taşır. Mimarların ifadesine göre, ağırlığı ifade edebilmek için buradaki payandalar da normalden daha geniş tutulmuştur. Kornişlerin kademelenerek ölçeğin düşürülmesi gayreti de ayrıca göze çarpar.

Yukarda görüldüğü üzere, bu yapı uluslararası tarihçi Post-Modern mimarisine örnek oluşturmaktadır. Bu saptamanın nedenleri arasında cephenini ayak-gövde-baş

[43] Ahmet Çetin'le görüşme, Nisan 2005.

üçlemesi etrafında geliştiği, kütleyi oluşturan pencere, kapı, parapet, balüstrad, vitrin tütü mimarî elemanların vokabülerinin Batı'ya ait olması, bunların cephede birararaya getiriliş şeklininde Batı'daki normlara göre uygulanması sayılabilir.

5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Tezimiz kapsamında İstanbul'un mimarî dokusunda Post-Modernizm'e dahil edilebilecek yapılar, çalışmamızın katalog bölümünde binaların müelliflerinin tasarım ilkelerinin ışığı altında incelenmiştir. Bu bölümde akımın kendi içinde yapılan sınıflandırma, arşiv taraması sonucunda ve mimarlarla yapılan görüşmeler esnasında açığa çıkan, tasarımcıların devreye soktukları değişik tasarım yöntemlerine ve ilkelerine göre akımın tanımı göz önünde bulundurularak yapılmış bir sınıflandırmadır. Bu metodun tercih edilmesinin nedeni, mimarın tasarım felsefesinin ve yöntemlerinin, binanın programı, imar yönetmelikleri, yapı maliyeti ve yapım yöntemleriyle birlikte mimarî yapıtı kullanılan malzemeden, plânlamaya, kütlesel ve mekânsal organizasyondan cephe düzenine kadar bütünüyle şartlandırdığı inancıdır.

Burada baştan açıklanması gereken bir konu, akımı nitelemek için otuzdan fazla normun varlığından bahseden Jencks'in, Paolo Portoghesi ve Robert Stern'ün yazıları, mimarileri ve sergilerinde Post-Modernizm'in tarihçiliğe indirgenmesine önayak olarak (bkz. Bölüm 3.1.), durumu fazlaca basitleştirmeleridir. Zira eleştirmen, Stern'ün tarihsel sürekliliğe bağlı bir 'geleneksel Post-Modernizm'den ve geniş bir kitlenin anlayabileceği mimarî biçimin bir iletişim işareti olması gerekliliğinden' bahsettiğini iddia etmektedir. Ayrıca Stern 'süsleme', 'bağlam' ve 'tarihî telmihten' söz etmektedir. Portoghesi ise yalnızca bilgi toplumu üzerinde durmamakta, tarihsel süreklilik ve bu sürekliliği sürdürecek şehir tipolojileri kavramlarını benimsemektedir. Burada belirtilmesi gereken bir husus, çalışmamızdaki sınıflandırmanın başlıca iki nedenden dolayı hem Jencks'in, hem Stern'ün, hem Filiz Özer'in, hem de Bülent Özer'in (Bölüm 3.1.) tasniflendirmeleri doğrultusunda geliştiğidir. Zira İstanbul mimarî dokusu genelinde tarihî yapıların çoğunlukta olması, dolayısıyla burada tasarımcıyı bağlayan hâlihazır bir çevre verisinin varolması bu nedenlerden ilkidir. İkinci neden ise incelenen yirmi altı örnekten dokuzunun mevcut betonarme karkas strüktürlerinin tutularak eski cephe soyulduktan sonra, yerine yenisinin yapıya giydirilmesiyle oluştukları gerçeğidir.

Başka türlü ifade etmek gerekirse bu örneklerde, mimarın elinde olmayan çeşitli nedenlerden dolayı, eski strüktür tutulduğu için karmaşık ve sürprizli post-modern mekân tasarımının gerçekleşmesinin mümkün olmadığıdır. Ancak buradan Karasözen'in öne sürdüğü gibi İstanbul'da Post-Modernizm'in rasyonel kütlelerin üzerine kılıf olarak geçirilmiş bir stil şeklinde ortaya çıktığını ya da Post-Modern yapıların Rasyonalizm temeline dayandığı gerçeğinin İstanbul'a has olduğunu çıkarsamak (Bölüm 3.1.) katılamayacağımız bir görüştür çünkü dünyada gerçekleştirilen çoğu Post-Modern şeklinde nitelenen bina zaten bu şekilde tasarlanmıştır. Geleneksel rasyonel plânimetrinin kullanıldığı ve inşaî sistemin dışında gerçekleştirilen yapıların bütüne oranla sayıca çok daha az bir bölümünde, plânimetrik veya mekânsal açıdan da Post-Modern örnekler mevcuttur.

Çalışma yöntemimizle ilgili altının çizilmesi gereken diğer bir konu, kolon, alınlık, tonoz, korniş türü tarihî unsurların cephede üstü kapalı ikincil anlamlar yüklenmeseler de devreye sokulmalarının bir yapının Post-Modernizm'e dâhil edilmesi için yeterli görülmesidir. Ancak bu kıstasın yanısıra, çalışmada yapının kesitte cephesiyle ardındaki mekânın örtüşüp örtüşmediği de incelenmiştir. Zira cephenin biçimlenişinin ardındaki işlevle veya strüktürle çakışmaması Modernizm'in iç-dış ilkesine karşı gelişmesi nedeniyle Post-Modernizm'in bir göstergesi şeklinde değerlendirilmiştir. Ayrıca Gülaylar Kuyumcusu'nda (bkz. Bölüm 4, 4.13.) Çavdar'ın amorf dar alanı azamî derecede kullanmayı kendisine ilke edinerek plânda diyagonal bir yerleşim düzenine yönelmesi ve her katta mezanin boşluklarının ebatlarını değiştirmesi ve bu şekilde alışılmışın dışında bir mekân kurgulamasına yönelmesi, bir binanın Post-Modern olup olmadığını belirleyen diğer bir kriter olarak çalışmamızda kullanılmıştır.

Buna göre, ortak tasarım anlayışı Post-Modernizm olan örneklerin yirmi altısından yirmi dördünün tarihçiliğe ya da Filiz Özer'in işaret ettiği gibi Post-Modernizm'in 'yeni bir tarihselcilik' kanadına (bkz. Bölüm 3.1.), bir tanesinin 'serbest biçim denemesi'ne ve bir tanesinin de 'belirgin metafor'a dâhil edilebilecek Post-Modernizm örnekleri olduğunu görmekteyiz. Ancak belirtilmesi gereken bir husus, burada tarihçiliğin farklı yönleriyle karşı karşıya kaldığımızdır. Söz konusu Historisizm, iki ayrı uç arasında çok çeşitli biçimlere bürünebilen bir Historisizm türüdür. Bunun bir ucu birebir kopyadır veya Filiz Özer'in deyimiyle geçmişin formlarını ve mimarî mirasın dilini aynen yineleme eylemi ya da 'dolaysız

tarihçilik'tir, diğer ucu ise geçmiş üslûpların analizini yaparak yeni bir senteze gitme eylemi veya yine aynı araştırmacıya göre 'dolaylı tarihçilik'tir (bkz. Bölüm 3.1.). Bu iki uç arasında, bir dizi ara yöntem bulunmaktadır. Biz bu ara yöntemleri, ilerde açıklayacağımız nedenlerden dolayı, 'yorumlu diriltmecilik' şeklinde nitelendirmekteyiz.

Tezde incelenen örneklerde görülen davranış biçimleri, temel olarak beş başlık altında toplanabilir. Bunlardan birincisi 'dolaysız tarihçilik-doğrudan canlandırmacılık', ikincisi 'yorumlu diriltmecilik', üçüncüsü 'dolaylı tarihçilik', dördüncüsü 'serbest biçim denemeleri', beşincisi ise 'belirgin metaforculuk'tur.

'Dolaysız tarihçilik-doğrudan canlandırmacılığa' bir örnek Ge-mi Gelişimci Mimarlar'ın 2001 yılında gerçekleştirdikleri Ergun Tekarslan Evi ve Bürosu'dur (bkz. Bölüm 4., 4.23.). Ergun Tekarslan Evi ve Bürosu sıfırdan başka yerde inşa edilen doğrudan canlandırmacılığa örnek olan R. E. Langdon ve E. C. Wilson'un 1972–73 yıllarında Kaliforniya Malibu'da gerçekleştirdikleri J. Paul Getty Müzesi paralelindedir (bkz. Jencks'in Straight Revivalist olarak nitelediği gibi, 1977). Filiz Özer'in belirttiği gibi geçmişte kendi içinde yetkinliğe ulaşmış üslûplara özgü mimarî ögeler burada dolaysız bir şekilde aynen tekrar edilmektedir (bkz. Bölüm 3.1.). Ancak burada ne çevrede varolan eski yapılara uymak ne de sıfırdan oluşan bir çevrede eskiyi historisist anlamda yeniden canlandırmak söz konusudur. Binanın müellifi Orhan Baltacıgil'in belirttiği gibi bu bölgede, cadde üzerinde sitelerin içinde bu tip bir mimarî vardır ve mimarın burada da bunu gerçekleştirmesinin amacı nostaljik nedenlere bağlanmaktadır. Bu talepler müşteriden kaynaklanmaktadır. Baltacıgil binanın komşu yapılarla kaynaşmasını dilediğini, burada kırık, dökük de olsa böyle bir esprinin yaratılmasını istediğini belirtmiştir. Başka bir deyişle burada Paris'teki Monceau Parkı gibi yakın tarihle bağlantısı olan bir çevrede eskiyi çağrıştıran bir atmosfer bina bazında sıfırdan yaratılmak istenmiştir. Zaman suni olarak dondurulmuştur.

Arap-Türk Bankası'nın yöneticilerine daha köklü bir Türk bankası imajı gerekmiş olduğu için, 2002 yılında çelik profilli taşıyıcılar ve epoksi yapıştırıcılarla cepheye asılan askı sistem üzerine taş kaplanarak gerçekleştirilen ikinci cephe, 'dolaysız tarihçiliğe' örnek gösterebileceğimiz ikinci binadır (bkz. Bölüm 4., 4.1). Yapıda örnek alınan cephe, Bankalar Caddesi'ni çevreleyen binaların üslûbundadır. Binanın

cephesine uygulanan süsleme programı, bölümlerin birbirlerinden ayrılması, devreye sokulan bezemenin dili, Bankalar Caddesi'nde örneklerine sıkça rastlanan 19. Yüzyıl'ın neoklâsik dilinin diriltilmesinden ibarettir. Aynı zamanda bu yapı, Bankalar Caddesi Revavilizm'i sonucunda elde edilen Bülent Özer'in deyimiyle 'evrensel mimarî mirasın diriltilmesi'ne örnektir (bkz. Bölüm 3., 3.1.).

Çevresinde değerli eski yapı bulunmadığı halde 'yerel mimarî mirasın canlandırılması' şeklinde nitelenebilecek historisist bir cephenin, Rasyonalizm ilkelerine göre tasarlanmış varolan bir plâna monte edilmesine örnek Celâl Sultan Oteli'dir. Kartonpiyer ustası marifetiyle ortaya çıkmış olan ve Batılılaşma sonrası İstanbul yerel mimarisi kapsamında ele alınması gereken bu örneğin, Post-Modernlik'le olan ilişkisi cephesinde kullanılan alınlık, pilastr türü mimarî bezeme unsurlarının cepheye monte edilmesinden kaynaklanmaktadır. Ana giriş kapısı lentosu üzerine yerleştirilmiş bulunan ve uzmanlara okutulmaya çalışılan tuğranın hiçbir anlama gelmemesi, başka bir deyişle biçimlerin keyfî bir şekilde yalnızca kendileri için (per se) varolmaları da, bu görüşü destekler. Bu örnek Los Angeles'ta 1972 yıllarında iç tasarımcılar tarafından Jencks'in tabiriyle neo-stillerin devreye sokulduğu bungalov tipi konutlarla (bkz. Bölüm 3.1.) aynı paraleldedir.

'Dolaysız tarihçilik' kapsamında değerlendirebileceğimiz son örnek Sarıyer'de inşa edilmiş olan Göze Pastanesi'dir (bkz. Bölüm 4., 4.26.). Cephesindeki tenteleri, Fransız balkonları, balkonundaki balüstrad türü unsurlarıyla Fransız kasaba mimarisini anımsatan pastanenin, uluslararası tarihçi Post-Modern mimarisine örnek oluşturduğunu öne sürmek mümkündür.

'Dolaysız tarihçilik' ile 'dolaylı tarihçilik' arasında kalan ve yukarıdaki satırlarda ara yöntem veya 'yorumlu diriltmecilik' olarak nitelediğimiz tutum, toplanan örneklerde kendisini üç farklı şekilde ifade eder. Bu yöntemlerden birincisi, çeşitli araştırmacıların da üzerinde durdukları gibi, özgün bina ile ne gabari açısından, ne oranlar açısından ne kullanılan malzeme açısından dolayısıyla da yapım tekniği açısından hiçbir benzerliğin kalmadığı 'II. Grup Tarihî Eser Yenilemesi' adı altında gerçekleşen ve 'yeni-tarihî' ya da 'sahte tarihçi' örneklerin türemesine neden olan sözde restorasyon uygulamalarıdır.

Dünyada anlaşıldığı şekildeki bir restorasyon kavramından sapan örnekleri oluşturduklarından dolayı 'yorumlu diriltmecilik' kategorisi altında toplayabileceğimiz uygulamaya bir örnek, Toğan Karsan'ın Polat İnşaat adına gerçekleştirdiği ve esasında bir rökonstrüksiyonun hedeflenmiş olması gereken Lucie Apartmanı'dır (bkz. Bölüm 4., 4.2.). Hatırlamak gerekirse orijinal binanın oranlarını yakalayabilmek amacıyla imarın verdiği iki fazla katı yapıya yedirebilmek için Karsan, iç içe geçen halka motifini dördüncü kat ile altıncı katta tekrarladığını ve aslan başlarını en üst kata aldığını, yapının son katına ise eglet eklediğini ifade etmiştir (bkz. Bölüm 4., 4.2.). Özgün strüktürü yeniden diriltme uğruna mimarın kendi yorumunu katarak gerçekleştirdiği yukarda sayılan uygulamalar, yapının doğrudan canlandırmacılık örneklerinden ayrıldığı noktadır. Esasında otantik strüktüre imar mevzuatı doğrultusunda iki ilâve kat eklenerek korunmasına çalışılması, çelişkili bir şekilde tescilli binanın ortadan kalkması için gerekli yasal çerçeve hazırlandıktan sonra kurtarılması fikriyle eşdeğerdir. Bu paralelde, uygulanan Kurul Kararları ve imar mevzuatı neticesinde, Lucie Apartmanı'nı yerinde, kendi orijinal şeklinde görmeye alışık olan şehirliye, yepyeni bir dekor yaratılmıştır. Ne yazık ki burada şehrin yerlisine, çocukluğunda veya gençliğinde görmeye alışık olduğu için kendisini güvende hissetmesini sağlayan nirengi noktalarından bir tanesini oluşturan bu köşe bina korunması gerekirken, korunma amacının tamamen tersine, yabancılaşma yaratan, bünyeye yabancı kalan bir unsura dönüştürülmüştür. Bu şekilde kendimizi belirli bir yere ait olarak hissetmemizi sağlayan ve Christian Norberg Schultz'un 'genius loci' ya da 'yerin (mahallin) ruhu' şeklinde tanımladığı (Bölüm 3.2.) durum ister istemez tamamen yok edilerek kollektif amnezya ya da hafıza kaybı yaratılmıştır. Kaldı ki bu durum, Post-Modernizm'in katı fonksiyonalist Modernizm'in eleştirdiği en belirgin yönlerinden biridir.

Giulio Mongeri'nin Milano Palazzoları üslûbunda gerçekleştirdiği Maçka Palas'la kurulan paralelliklerden dolayı Bülent Özer'in 'evrensel mimarî mirasın canlandırılması' (bkz. Bölüm 3., 3.1.) kapsamında değerlendirdiği Hugo Boss-Orjin Mağazası ve Büro Binası, yapının mimarlarından Ömer Lütfi Somer'in müdahalesinin cephe kurgusunda daha fazla devreye girmesine rağmen, Lucie Apartmanı'yla hemen hemen aynı tasarım yöntemlerinin kullanıldığı diğer bir örnektir (bkz. Bölüm 4., 4.20.). İnşa edildikleri 1920'li yıllarda, anıtsal boyutları ve

masif kütleleri ile şehir morfolojisinden ve özellikle de bulundukları semtteki konak türü yapıların boyutlarından ve arsaya konumlandırılmalarından dolayı farklılaşan Maçka Palas ile İtalyan Sefaret Binası örnekleri paralelinde, yakın çevredeki binaların dar parselasyon sonucunda ortaya çıkarttıkları hareketli sokak duvarını tek bir monoblok kütle kullanımıyla kesintiye uğratan bina, 'yorumlu diriltmeciliğe' başka bir örnektir. Yapının mimarlarından Ömer Lütfi Somer'in "binayı tarih kopyacılığı yapmamaya gayret ederek gerçekleştirmeye çalıştık ama kopyacılık kısmen oldu tabiî, öyle bir anlayışa yöneldik" şeklinde benzerliği onaylaması, görüşümüzü doğrular niteliktedir.

'Yorumlu diriltmeciliğe' üçüncü bir örnek Batı'da 19. Yüzyıl'da örneklerine sıkça rastlanılan eklektisist bir cephe anlayışına sahip bulunan Seres Oteli'dir (bkz. Bölüm 4, 4.15.). Yapının mimarı Tahsin Ertürk'ün belirttiği gibi bu binanın bu şekilde ortaya çıkış nedeni, turistlerin zihinlerinde varolduğunu iddia ettiği oryantalist imgelerdir. Bir anlamda turiste kendini başka bir memlekette olduğunu varsayacağı ancak burada yakın çevreyle değil, Beyoğlu'ndaki bina stokunun diliyle bağlantısı bulunan yepyeni bir dekor hazırlanmıştır.

Yukarıdaki binaların ortak bir özelliği bilinçli bir tarihçi Post-Modern kuramından yoksun oldukları için, tesadüfî tarihçi Post-Modernizm'e örnek teşkil etmeleridir. Bu örneklerin hiçbirinde çifte kodlama unsuru (bkz. Bölüm 3.1.) tasarıma dâhil edilmemektedir. Burada bina mimarın kullandığı referans unsurları, metaforlar ya da sembolik ögelerle ya da kullanıcının veya şehirlinin anlayacağı türden kodlarla yüklü değildir. Ertürk'ün tasarımının cephesinde tarihçi bir kompozisyona başvurulmasının nedenleri haklı gerekçelere dayandırılsa da, devreye sokulan karyatid türü 19. Yüzyıl Neoklâsisizmi'nin bezeme unsurları ve bunların cephedeki dağılımının binaya yüklediği konotasyonlar, turistin zihnindeki Doğu ile veya mimarın iddia ettiği gibi Bizans ile ilgili konotasyonlara tekabül etmemektedir. Aynı durum yukarda anlatılan nedenlerden dolayı Lucie Apartmanı için de geçerlidir. Dolayısıyla bu örneklerde Post-Modernizm hedeflenmediği halde sonuçta bu akımın niteliklerini taşıyan cephe özellikleri açısından tarihçi bir Post-Modernizm'le karşı karşıya kaldığımızı öne sürebiliriz.

'Yorumlu diriltmecilik' içindeki ikinci bir tutum, Bülent Özer'in 19. Yüzyıl Eklektisizm'i için uygun gördüğü ve bizim de davranış şeklindeki paralelliklerden

dolayı benimsediğimiz 'başka diyarcılık/dış ülkecilik' olarak nitelendirdiği tutumdur. Bu örneklerde mimarî biçim dili için yararlanılan kaynak, yabancı kökenli evrensel mimariden seçilmektedir.

Örneğin Seyaş Sey. Mim. Müh. Müş. A.Ş.'nin 1983–1986 yıllarında gerçekleştirdiği Arap-Türk Bankası A.Ş. Genel Müdürlük Binası'nın birinci cephesinin mimarî üslûbu için, yapının mimarlarından Yalçın Tezcan'ın belirttiğine göre kesin bir önşart vardı: yapı Abu Dhabi'de UAE'nin Merkez Bankası'nın cephesi temel alınarak gerçekleştirilecekti (bkz. Bölüm 4., 4.1.). İnşa edilen cephe, Abu Dhabi'deki Merkez Bankası'nın cephesindeki Arap kemerlerinin yapının gövdesinde ve en son katında Tezcan'a göre "modern mimarinin hatlarına daha uygun düşeceği" varsayılmış olan Selçuklu kemerlerine dönüştürülerek Türkiye'ye uyarlandığı düşünülen bir cephedir.

Bu kategoriye diğer bir örnek Site A. Ş.'nin 1998 yılında Talimhane'de gerçekleştirdiği Taksim Park Plaza Oteli'dir (bkz. Bölüm 4., 4.18). Katalogda da belirtildiği gibi yapının sahibi Turgay Ciner, mimarların bu binayı tasarlamaları için Milano, Cenova, Paris'e gitmelerini istemiştir. Yaşar Vitaş'ın "Esasında bina bu civardan çok oradan geliyor. Ama bunun burada da benzerleri var, örneğin Pera Palas gibi. Bu bina bizim bu çevreden farklı ama yine de bizden biri gibi duruyor" şeklinde yorumladığı yapı, Oksidantalizm'e örnektir. Oksidantalizm'den, Doğu'nun Batı'yı görme, yorumlama ve aktarma şekli anlaşılmalıdır. Bu aktarma biçimi mimarın ait olduğu kültürel kimliğin değer yargıları sonucunda oluşan bir aktarma biçimidir, dolayısıyla sübjektiftir. Zira otelin örneğin Paris şehir konaklarıyla mimarî açıdan benzerliği gibi Talimhane'nin kongre turizmine hizmet etmesi sonucunda alınan imar kararları sonucunda ortaya çıkan ölçeğinin, İstanbul'un mimarî dokusuna aidiyeti fevkalâde tartışmalıdır. Burada, müellifin "biz her binamızda el işçiliğini mümkün olduğunca azaltmaya çalışıyoruz" doğrultusundaki açıklamalarından anlaşıldığı kadarıyla, inşaat mantığına dayandırılan, bezeme ögelerinde tarihçi post-modern çizgilerin bulunduğu sürece, cephelerin de Post-Modern bir görünüme büründüğü, bir yapı stilinden bahsedilebilir.

Hamdi Şensoy'un 1997 yılında Talimhane'de gerçekleştirdiği Taksim Plaza Oteli bu kategoride sayılabilecek üçüncü bir yapıdır (bkz. Bölüm 4., 4.14.). Hamdi Şensoy'un kendisinin bizzat 'Reich mimarisi' diyerek dolaylı olarak teslim ettiği gibi, Taksim

Plaza Oteli'nin neoklâsik üslûptaki anıtsal tasarımı, bir yeni 'II. Millî Üslûp' örneğidir, dolayısıyla da 'evrensel mimarî mirasının canlandırılmasına' örnektir. Burada monümantal kütlesel etkiye süslemeye başvurulmadan ulaşılmıştır. Kurguda kulıanılan silmelik, damlalık türü cephe düzeninin modülasyonunu sağlayan mimarî elemanlar mümkün olduğunca sadeleştirlmiştir. Yapının cephesinin ayak, gövde ve baş şeklinde üçe bölümlenmesi, yaratılan monümantal ve ağır etki burada Art déco stiline yapılan üstü kapalı atıfları, giriş kapısı üzerindeki saçağın mimarın öğrencisi olduğu Eldem'in repertuarını anımsatmasını, başka bir deyişle tasarım dilinin hibrid karakterini ikinci plâna itmektedir.

'Yorumlu diriltmecilik' içinde rastlanılan üçüncü yöntem, binanın bulunduğu yerde daha önce bulunan yapının kütle veya cephe morfolojisinin, yeni inşa edilen yapıda 'dar parselasyonun tekrar edilmesi gerekliliği' türünden yakın çevreye uyum kaygılarından dolayı ya da müşterinin isteklerini gerçekleştirebilmek amacıyla, hayata döndürülmesi, devşirilmesi hatta daha da ileri gidilerek yeni yapının cephesinin modüler sistemine temel oluşturması yöntemidir. Ancak bu yöntemde, diriltilen otantik yapıya dikeyde veya yatayda eklemlenen yeni kurgu, mimarın kendi özgün tasarımının bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle bu yöntem esasında 'yorumlu diriltmecilik' ile 'dolaylı tarihçilik' arasındaki arakesite yerleştirilebilir.

Sabah Gazetesi ve ATV Haber Merkezi örneği yukarda tarihçilik kanadında ara yöntem olarak nitelediğimiz örnekler arasına dahil edilebilir (bkz. Bölüm 4., 4.22.). Bu örnekte yeni binanın modüler sistemini oluşturan orijinal yapının katalogda da belirtildiği gibi, Anıtlar Kurulu tarafından eski eser olarak tasniflendirilmemesine rağmen, dosyasında "orijinal haline uygun olarak, eski cephenin özelliklerinin korunması" şartıyla yeniden inşasına izin verilmesi de bu gelişimi tetikleyen nedenlerden birini oluşturmuştur. Burada, yapının dar parselasyon sonucunda ortaya çıkan Rumeli Caddesi'ne has bina morfolojilerindeki dar cephe ve çıkmaların, binanın geniş kütlesine rağmen cephede tekrarlanması ve yine yakın çevredeki binaların arka cephelerinin açıldığı yeşil alanların yapının arka çeperinde yinelenmesi, şehrin bu bölümünde ikamet eden ve semti iyi tanıyan mimar Mehmet Konuralp'in tasarımının bağlamsalcı karakterine işaret etmektedir. Nitekim Konuralp buradaki çalışması için "sokak mimarisi belli yönlendiricileri ile bir bütün olarak

düşünülür. Ben 'infill' binalar yaparak caddenin oluşmuş ölçek-doku-görünüm değerlerini esas alan doku yenilemesi yaptım" yorumunu getirmiştir. Sabah Gazetesi ve ATV Haber Merkezi Binası, yukarda tarif edilen örneklerin aksine, çifte kodlama unsurunun tasarımda devreye sokulduğu bir yapıdır. Burada Konuralp'in yedinci kata yerleştirdiği konik havalandırma öğesinin iç çeperine yerleştirilen kozmik harita, 'medya dünyasının ruhunu sembolize etmekte', asansörler ise katalogda da anlatıldığı gibi 'zaman makineleri' işlevini görmektedir. Bu çözümlemelerin yanısıra, binanın sağ yan cephesine iliştirilen çelik germe kablolar ATV yazısını taşımanın ötesinde şehirliyle iletişim kurma amacını gütmektedir. Daha önce katalogda da belirtildiği gibi bu binada asansörlere, havalandırma ögesine veya çite, satır aralarında okunabilecek ikincil anlamlar yüklenmiştir. Bu örnekte mimarî elemanların semantik işlev yüklenmesi, çifte kodlamanın tasarım unsuru olarak projelendirmeye dâhil edildiğini ve sonuçta Konuralp onaylamasa da, yapının post-modern özellikler taşıdığını ortaya koymaktadır.

Özgün yapının sadeleştirilerek de olsa diriltilmesi veya tekrardan hayata döndürülmesi ve bir adım ileri gidilerek canlandırılan strüktüre yeni ek kütleler ilâve ederek tasarım yapma tutumuna diğer bir örnek, Haydar Karabey'in Cihangir'de gerçekleştirdiği Bülent Erkmen Evi'dir (bkz. Bölüm 4., 4.9.). Burada yeni bir senteze ulaşılmıştır ancak referans alınan unsur aynı arsada yeralan eski evdir. Erkmen Evi'nin sahipleri, mimarın deyimiyle yapının bitişiğindeki yüksek yapılar arasında tek başına kalarak bütün içindeki anlamını yitirmiş, koruma kapsamına alınmamış olan küçük evi, anı olarak korumak istemişlerdir. Ancak Karabey'in belirttiği gibi aynı zamanda küçük evin boyutları çağdaş gereksinmeler sonucunda büyüyecektir. Bu nedenle, eski ev katalogda vurgulandığı gibi Gerd Neumann yöntemi doğrultusunda, süslemelerinden arındırılarak ve Karabey'in deyimiyle 'boy atarak', "alt katın mevcut çizgilerini sessizce izleyen bir bölümün varolan strüktüre eklenmesiyle", yeni bir kılıf içinde şehir bağlamına tekrardan sunulmuştur. Bu iki örnekte de, işlevin, yapı programının gerektirdiği çağdaş ihtiyaçlarla şehrin hafızasının sekteye uğratılmaması endişelerinin aynı anda yaşanması sonucunda ulaşılan, düşünsel açıdan post-modern bir tavırdan söz etmek mümkündür. Böyle bir tutumun gerekçesini Karabey, "cephe kamuya, iç mekân ise ev sahibine ait gerçeklikler olarak" biçimlenmesi çerçevesinde açıklamaktadır. Dolayısıyla Louis Sullivan'ın 'biçim işlevi izler' düsturu göz ardı edilmiş, 'öz' ve 'biçim' beraberliği

yok sayılmış, cephe kendi başına işlevden bağımsız, estetik değerleri ifade etme aracına dönüşmüştür. Bu düşünce Eliel Saarinen'in 1948 yılında ortaya koyduğu, her strüktür yalnızca kabuğunu meydana getirdiği iç mekânda (endocosmos) yaşamayıp, aynı zamanda dış cephesiyle de dış mekâna (exocosmos) form vermektedir görüşünü bir aşama ileriye götürerek, cephenin işlevin ifadesi olma yükümlülüğünü ortadan kaldırmıştır. Yapının iç mekânını dış mekândan ya da şehir mekânından ayıran 'ara yüz' ise bu çelişkilerin buluştuğu yerdir. Daha önce işaret edildiği üzere, Venturi'ye göre iç ile dış arasındaki tezat mimaride çelişkinin başlıca göstergelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin bir binanın cephesi şehir ölçeğini göz önünde bulundurarak şekillenirken, içi de onun kullanıcılarının istekleri doğrultusunda biçimlenir (bkz. Bölüm 3.1). Cephenin sokağın tarihine saygılı bir şekilde biçimlenmesi tutumu ise Léon ve Rob Krier ve Oswald Mathias Ungers'in şehrin belleğinin korunması gerekliliğini (Bölüm 3.2.) anımsatan Avrupa kökenli bir tutumun ifadesidir. Bu kişiler Modern dönemin neden olduğu kimlik kaybını onarmayı ve şehirlerde tarihî sürekliliği sağlamayı denemişlerdir. Ayrıca Venturi bazen çelişkinin binanın içi ile dışı arasında değil, binanın üst bölümüyle alt bölümleri arasında da yeraldığını vurgular (bkz. Bölüm 3.1.). Bülent Erkmen Evi'nde Karabey'in işaret ettiği gibi böylesi bir çelişki de mevcuttur.

'Dolaylı tarihçilik' şeklinde nitelenebilecek yapılar, yukarda sayılan örneklere göre mimarın yorum dozunun arttığı binalardır. 'Dolaylı tarihçilik' kapsamında çalışan mimarlar, yukarda sayılan bütün örneklerde görüldüğü gibi tarihten ödünç aldıkları kolon, pilastr, alınlık, kemer, tonoz, korniş, cumba, stalâktit, söve, eli böğründe, furuş, damlalık türü mimarî elemanları tarihten yalıtıp soyut birer geometrik öze, asal şekillere dönüştürerek, kendi soyutlanmış biçim repertuarlarını yaratırlar. Sonuçta ortaya çıkan yapı, doğrudan hiçbir tarihsel üslûba ya da biçim düzenine bağlanamayacak kadar kişiye özel, tek defaya özgü bir tarih yorumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Başka bir deyişle bu tasarım yönteminde mimarî öge ya da yapı elemanı olduğu gibi kullanılmamakta aksine tekrardan biçimlendirilmekte, yeni bir forma kavuşturulmaktadır. Kolonun veya kemerin veya kullanılan herhangi bir elemanın tarihte kullanıldığı işlev ve biçimiyle olan ilişkisi son derece yüzeyseldir. Bu yeniden biçim verme süreci, özgün formun başkalaşımı şeklinde sonuçlanır.

Dolaylı tarihçilik örnekleri arasında Bülent Özer'in 'ulusal yerel mimarî mirasın diriltilmesi' kapsamında tasniflendirdiği Hamdi Şensoy'un Şensoy Apartmanı yeralmaktadır (bkz. Bölüm 4., 4.17.). Burada mevcut dokudan ziyade, zihninde bir zamanlar bu bölgede yer alan ahşap sivil mimariyle bir hesaplaşmaya giriştiğini anlatan mimar, kendi deyimiyle "yapının bulunduğu Vişnezade mahallesinin anılarda kalan kültürel sürekliliğini sağlamak amacıyla, gelenekselden kaynaklanan tarihî çevreyi anımsatmak, koruma olmadığı zamanların önüne geçercesine, eskiyi yeniden yaşatmak gerekliliği" üzerinde durmuştur. Özünde öğrenciliğinden bu yana her zaman gelenekselci olduğunu hatırlatan Şensoy, ananevî Türk Evi'ne özgü geniş saçaklı, kafesli cumba kütlelerini modern anlayışta kurgulanmış plânın gereksinmelerinden bağımsız bir şekilde, apartmanın gövdesine monte ederek 'hatırlarda kalan geçmişi' dirilttiği inancındadır. Yapının alt katlarında tasarımda devreye sokulan cumba ve saçak ögesi apartmanın ölçeğini sokaktan geçen insan ölçeğine indirmekte, üst katlar ise yapının örneğin Taşlık'tan bakan bir izleyicinin ölçeğini (şehir ölçeğini) yakalamaktadır. Dolayısıyla buradaki 'keyfiyet' esasında yapının bir taraftan insan ölçeğine uyarlanmasını, diğer bir taraftan şehir bağlamına ilişkilendirilmesi kaygılarından ortaya çıkar. Bu endişelerle birlikte sokak seviyesinden bakıldığında geleneksel Türk Evi'ne has derin saçaklı çatı unsurunu hatırlatan ancak çatı kırılmalarının karmaşıklık yaratması türünden inşaî nedenlerden dolayı 'hint saçağı'nın kullanımının tercih edildiği yapının gelenekselliği, yalnızca görüntüde mevcuttur. Dolayısıyla yapı, kafes işlerinde tezyinat da göz önünde tutulduğunda, neovernaküler eklektisist bir yorum olarak nitelenebilir.

Bülent Özer'in 'yerel mimarî mirasa gönderme yaptığını' ileri sürdüğü Cemal Balık Lokantası, binanın yeraldığı bağlamdaki geçmiş üslûpların analizini yaparak yeni bir senteze varma tavrına örnek teşkil etmektedir (bkz. Bölüm 4., 4.12.). Erkal Güngören'in mimarı olduğu bina, Kumkapı'ya has Batılılaşma sonrası İstanbul neoklâsik tuğla vernakülerinin lokanta işleviyle donatılarak Kumkapı'ya uyarlanma denemesi olarak değerlendirilebilir. Çevreye yabancı bir yapı yapmanın kendisince suç olduğunu, kimsenin böyle bir hakkının olmaması gerektiğinin altını çizen Güngören, Kumkapı'da oluşmuş olan bir dokudan ve uyulması zorunlu olan bir yapı tekstüründen bahsetmektedir. Güngören, tasarımında devreye soktuğu malzeme ve bu malzemenin kullanım biçimi konusundaki veriler dışında, semtteki binalardan oranlar açısından da yararlandığını, cephede pencerelerin boyutlarının civardaki 80 x

120 cm. modülünün oluşturduğunu belirtmiştir. Bu unsura ilâveten burada pencerelerin kenarlarındaki söveler ve denizliklerin tuğlayla örülmesi ve ana gövdeden hafifçe taşırılması, binanın en üst seviyesinin kirpi saçakla bitirilmesi, balkon saçağındaki alaturka kiremit kullanımı, binanın katlarının birbirinden farklılığının tuğla silmelerle vurgulanması, binanın civardaki yerel veya başka bir deyişle vernaküler mimarisine atıfta bulunduğunun kanıtıdır ve Güngören'in yapısı sayılan bu özelliklerinden dolayı, bağlamsalcı neovernaküler bir yapı olarak değerlendirilebilir. Burada hem malzeme kullanımı, hem de devreye sokulan dekoratif öğelerin cephede alışılagelmiş düzende yerlerini almaları, yapının sonuçta Kumkapı'da benzerlerine sıkça rastlanılan neoklâsik dilin az farklarla tekrarlandığının kanıtlarıdır. Özetlemek gerekirse, modern yapım yöntemleri ve plânimetrinin birarada kullanıldığı tasarımda, çevrede devreye sokulan eklektisist dilin bu yapıda da tekrarlandığını görmekteyiz.

İncelenen yapılar arasında, Post-Modernizm ile birlikte Yeni Rasyonalizm ve Yumuşamış Rasyonalizm türü çağdaş eğilimler de tarihten alınan stiller olarak tek bir binada birbirleriyle etkileşim içine girerler. Bu tutumlara örnek vermek gerekirse, Cihan Yamaner Hukuk Bürosu ağırlıklı olarak sadeleştirilmiş bir geometrik form dünyasının hâkim olduğu Yeni Rasyonalizm anlayışı ile tek kenarı kırık antik tabletleri çağrıştıran levhaları, almaşık duvar örgüsü ve çatı katı hizasında içi boş alınlık türü unsurlarıyla Post-Modern tasarım ögelerini kendi bünyesinde buluşturan birkaç stilin harmanlanmasıyla ortaya çıkan eklektisist bir örnektir (bkz. Bölüm 4., 4.4.).

Bu yaklaşıma diğer bir örnek, Has Mimarlık ltd. şti.'nin 1992 yılında gerçekleştirdiği Esbank Bankası'nın Kadıköy Şubesi'dir. Binanın kurgusunda kısmen de olsa hem manierist bir Brütalizm Akımı, hem yumuşamış Rasyonalizm Akımı, hem de Post-Modernizm Akımı devreye sokulmuştur (bkz. Bölüm 4., 4.8.). Brütalizm Akımı farklı malzeme kullanımıyla taşınan ile taşıyanı birbirinden ayrıştırarak, yumuşamış Rasyonalizm Akımı yapının kütlesinin biçimlenişinde heykelsi bir plastik düzen arayışı doğrultusunda, geometriden ayrılmadan prizma anlayışının monoton görüntüsünü kırarak ve Post-Modernizm Akımı ise binanın girişinin stalâktit kullanımıyla vurgulanarak ve sağ bölümde ahşap konutun çıkmalarının, solda ise sokak üzerindeki katı Rasyonalizm örneklerinin sığ çıkmalarının tekrarlanmasıyla

çevreye atıfta bulunularak tasarıma dahil edilmiştir. Mukarnasların boyutlarının devleştirilerek girişin vurgulanması amacıyla cepheye monte edilmeleri ise Bülent Özer'in süper cephe elemanlarının tasarım aracı olarak kullanıldığına işaret ettiği, Oswald Mathias Ungers'in Berlin Kreuzberg'de uyguladığı örnekle benzerlikler göstermektedir. Bu tutum sonucunda bina Makro Realizm'e de örnek oluşturmaktadır.

Bu örnekler arasında Bülent Özer'in 'çağdaş evrensel mimariden alıntı' yapıldığını vurguladığı Reklâmevi Büro Binası (bkz. Bölüm 4., 4.3.), Gülaylar Binası (bkz. Bölüm 4., 4.13.) ile Halı Oteli (bkz. Bölüm 4., 4.5.), çağdaş iç yaşamın gereksinmeleri ile sokak hayatının gereklilikleri türünden çelişkilerin sonucunda ortaya çıkan, bilinçli Post-Modernizm örnekleridir. Ayrıca bu yapılar Jencks'in deyimiyle Post-Modernizm'in çekirdeğini oluşturduğunu ve bu Eklektisizm'in belirli bir kurama bağlanması nedeniyle yapıcı bir eğilim olduğunu savunduğu Radikal Eklektisizm'e (bkz. Bölüm 3.1.) ya da Neoeklektisizm'e örnek teşkil etmektedir. Nitekim üç örnekte de devreye sokulan malzeme, yapım tekniği ve mimarî biçim dili değişik sebeplerden dolayı, değişik coğrafyalardan ve mimarlık tarihinin değişik zamanlarından seçilmiştir. Karabey gerçekleştirdiği binada birbirlerinden çok farklı malzemeyle üretilmiş çeşitli ögelerin birarada kullanılmasının nedenini, eski kalfaların ve cephelerin anısına bir saygı, dostluk selâmı göndermek istemesine, diğer bir deyişle artık varolmayan bir çevreye bir mesaj iletme çabasına bağlamıştır (bkz. Bölüm 4., 4.3.). Karabey ayrıca cephede ve iç hacimlerde farklı renklerde farklı malzeme kullanımı aracılığıyla olduğu kadar, büro mahallerini barındıran sağır bölümle, parselin ön köşesinde yeralan şeffaf metal doğramalı seranın da birbirlerinden cephede devreye sokulan biçim diliyle farklılaştırılmasıyla da çelişki yarattığını iddia etmiş ancak bununla birlikte tasarıma başladığında Post-Modernizm'i hedeflemediğini belirmiştir. Ne var ki Karabey'in 'bütünleşen çeşitlilik, süren tarih, anımsatma…' ve 'çokseslilik bana da çağdaş geliyor' (bkz. Bölüm 4., 4.3.) yönündeki açıklamaları, mimarın Post-Modernizm'in özelliklerini onayladığını kanıtlamaktadır. "Bir yapıyı tasarlamaya oturduğumda, işe hiçbir zaman bu yapım Post-Modern olsun endişesiyle başlamıyorum. Özellikle bu tasarımımda dünyayla eşzamanlı olarak bir tutum sergiledim. Bu projem tamamen içgüdüsel bir tutumun sonucunda ortaya çıkmıştır" demiştir. Ne var ki binanın hem mimarlara ve şehirliye mesaj iletmesi, hem çevredeki binaların işçiliğine, oranlarına, süsleme

ögelerine, geçmişe referansta bulunması, hem de cephe ile ardındaki iç mekânın birbirlerinden yalıtılması ya da mimarın deyimiyle "iç mekânda bu referanslardan bağımsız, tümüyle çağdaş bugüne ait bir mimarî düzen kurulması"yla ulaşılan cephecilik, Modern Mimari'nin iç-dış birliği ilkesinin antitezi şeklinde gelişen Katı Rasyonalizm-Sonrası'na özgü kıstasları oluşturmaktadır.

Aynı durum Halı Oteli için de geçerlidir (bkz. Bölüm 4., 4.5.). Yapının mimarı Ali Esad Göksel'in "Sultanahmet Meydanı'nın çevresindeki yapılarda 'bizler büyük şehir binalarıyız' diyen bir lisan vardır. Dolayısıyla ben de burada öyle bir dilin gerekli olduğu kabulünden yola çıktım. Yapı, Bizans ve Osmanlı İmparatorluğu'nun en önemli merkezlerinden birinde, mimarlık tarihinin çeşitli olgularıyla ilişkiler içindedir. Yola çıkılan nokta, imar yönetmelikleri marifetiyle kentin bilerek anlamsızlaştırıldığı bir ortamda, kentte, bu kent köşesine ait bir işaret oluşturmaktı" sözlerinden ve mimarın binasını tanımlarken 'alaycı atıf', 'belirsiz gönderme', 'soyut temsil' türü nitelemeleri kullanmasından da anlaşıldığı gibi burada yapıdan, basit bir yapı olmanın ötesine geçerek semantik işlev yüklenmesi beklenmiştir. Binanın stiliyle ilgili diğer önemli bir özellik, plânda da kısmî bir Post-Modern tutum izlendiğidir. Yapının giriş katı gibi tek ve aynı mekân içinde kolon kullanımıyla kullanıcının hareketini yönlendiren bir arkad dizisinin oluşturulması veya çeşitli taban yüksekliklerinin oluşturulması, tek bir mekânda farklı işlevlerin yeraldığının ve bunların vurgulandığının göstergesidir. Sokak ile iç mekân arasındaki tampon bölgede, kolonların içerde de tekrarlanarak bir 'lobi öncesi' oluşturması bu tutuma diğer bir örnektir.

Tuncay Çavdar'ın Nuruosmaniye Caddesi üzerinde yeralan Gülaylar Kuyumcusu da bu paralelde bir yapıdır (bkz. Bölüm 4., 4.13.). Çavdar'ın tasarladığı yapı için "dünyanın her yerinde kuyumcu yapılarının yansıtmak istediği ikonografiyi, esprili stilistik sembolizmle vurgulamayı uygun gördük. Yapı içi ve dışı arasındaki tutarsızlığın bilincinde oluşumuz, çevreye post-modernist bir oyunla yaklaşmamızı sağladı" sözleri, buradaki Post-Modernizm'in bilinçli olarak hedeflendiğini ortaya koymaktadır. Mücevher üretiminin yapıldığı, üç tarafı sağır olan yapı esasında kasa metaforuyla özdeşleşmektedir. Strüktürün diğer binalardan ayrıldığı bir nokta Çavdar'ın sözleriyle "binanın iç kurgusunun oluşturulmasındaki ana etkenin, mekânın bütün yapı yüksekliğinde serbest olarak kullanılmasıdır". Gülaylar

Kuyumcusu plânda diyagonal bir yerleşim düzenine yönelinerek, binanın kullanıcısının hareketini yönlendiren ve şaşırtıcı, alışılmamış Post-Modern mekânların yaratıldığı üçüncü boyutta da Post-Modern ender yapılardan biridir.

Yukarda bahsedilen 'serbest biçim denemeleri' şeklinde adlandırılmış olan kategorinin tarihle olan ilişkisi 'dolaylı tarihçilik'te olduğu gibi belirgin değildir. Burada mimarlar, 'dolaylı tarihçilik' kapsamında çalışan mimarlar gibi kolon, pilastr, eli böğründe türü mimarî elemanları tasarımlarında soyutlayarak da olsa devreye sokmazlar. Tasarımcının gerçekleştirdiği yapının, izleyiciye örneğin Art déco izlenim verebilmesi, mimarın tasarım ilkeleri doğrultusunda, açıkça okunamayan ancak görüntü bütününü değiştirebilen formları kullanması sayesinde gerçekleşir. İzlenim gene formların varlığından kaynaklanır ancak bu formlar genel tasarım içinde belirgin değildir. Hiçbir form, tarihteki aslına bire bir benzemez ancak onu andıran çizgiler barındırır. Kimi zaman bu formların bilinçli bir şekilde o hale getirildikleri bile tartışılabilir düzeydedir. Yaratı sürecinde nihaî sonucu tasarımcının birikimi, gustosu belirler. Burada üstü örtülü bir çağrışım durumu söz konusudur.

Bu tutuma örnek olarak Deriş Patent Büro Binası verilebilir (bkz. Bölüm 4., 4.25.). Mannelli'nin üç ayrı cephenin projelendirilmesi şeklinde düşündüğü yapısının bir sokak cephesi, bir arka cephesi, bir de çatı cephesi vardır. Deriş Patent Büro Binası'nın setüstü 'katman' cephesi ile çatı satıhı Modern-Sonracılık'ın ilkelerinin açıkça okunabildiği cephedir. Zira arka cephe Mannelli'ye göre, yalnızca ışığın yakalanıp binanın içerisine götürülmesi gereken 'teknik bir cephe' şeklinde çözülmüş, burada ışığı yakalamanın dışında mimarî bir söyleme ihtiyaç duyulmamıştır. Yapının üçüncü cephesi olarak bahsedilen çatı cephesi, denizin renk olmasa da şeklen çağrıştırıldığı bir yerdir. Yapının ön cephesi ise temelde Mannelli'nin çevrede bütün bina stokunda varolduğunu iddia ettiği ve topografyanın çizgilerini izlediğini öne sürdüğü hep aynı 'yatay doku' ile insanoğlundaki 'yukarılara yükselme' arzusunun cepheye taşınmasının bir ifadesidir. Burada Mannelli'nin bağlam olarak nitelediği kavram, yakın çevredeki bina stokundan denize kadar yayılabilen bir ölçektedir. Bina stokunun dikkate alınan özellikleri arasında devreye sokulan mimarî üslûplar veya biçim dili yerine, kullanılan strüktürün cephede ortaya çıkmasına neden olduğu modüler sistemdir. Yapının setüstü cephesinin orta dikey eksenine yerleştirilen alüminyum direk Mannelli'ye

göre, sancak veya rüzgârlı bir denize açılan geminin yelkenini taşır. Ayrıca yine mimara göre şirketin logosu yapının set üstü cephesinin antropomorfik biçimlenmesinden ortaya çıkmıştır. Burada gövde 'çalışan beden'dir. Bizim neo Art déco şeklinde nitelediğimiz Deriş Patent Büro Binası örneğinde yapının müelliflerinden Mannelli, Akdeniz kültürlerinin birbirlerini daha iyi anlamaları amacıyla, klâsik üçlü kademelenme vasıtasıyla evrenselliğe ulaşma kaygısını taşıdığını bildirmiştir. Bu duruş Rönesans'tan devranılan bir düşünce tarzının bir uzantısı şeklinde değerlendirilebilir.

Bizde de 'çağdaş evrensel mimariye gönderme'nin mimarî miras dışı ögelerle ortaya çıkan bir örneği ise Kilimoloji Halı ve Takı Mağazası, yukarda da belirttiğimiz gibi bariz metaforculuğa örnek bir yapıdır (bkz. Bölüm 4., 4.24.). Uzun seneler boyunca Fransa'da yaşamış olan yapının sahibi Sinan Acarel'in kendi bıyıklı yüzünün ifade edildiği cephe, insanları hakir görmek anlamındaki 'tête de Turc' ifadesinden yola çıkılarak gelişmiştir. Acarel'e göre burada, insanın bıyıklı da olsa insan olduğu mesajı verilmek istenmiştir. Dolayısıyla Post-Modernizm'e has süslemeciliğin, çok renkliliğin de tasarım aracı olarak kullanıldığı kısmen şakacı kurguda, akımın iletişim boyutuna ağırlık verilmiştir. Yapı bu anlayışta İstanbul'da gerçekleşen ender uygulamalardan biridir.

Tezin bu bölümünde toplanan örneklerin Post-Modernizm'in hangi unsurlarını bünyelerinde barındırdıkları, yapıların hangi Post-Modernizm ile paralellik gösterdikleri, üslûbun hangi eğilimine dâhil edilebileceği üzerinde durulmuştur. Şaka, mizah ve karikatürizasyon unsurlarının tasarıma dâhil edilmediği, 'cartoon mimarisi'nin ve Pop-Architecture'ın da örneklerine çok az rastladığımız İstanbul'da bizim topladığımız ve incelediğimiz örneklerde, ağırlıklı olarak historisist bir tutumun sergilendiğini iddia etmek mümkündür. Bu Historisizm hem tarihî mimarî unsurların tasarımda devreye sokularak elde edildiği bir eğilimdir hem de çağdaş evrensel mimariden esinlenme yoluyla ulaşılan ikinci elden ulaşılan bir Historisizm türüdür. Öyle ki son dönemlerde İstiklâl Caddesi üzerinde veya Rumeli Caddesi'nde örneklerine sıkça rastladığımız fibrobetonun ortaya çıkarttığı profillerden dolayı bizim de 'fibrobeton Neoklâsisizm'i' tabirini uygun gördüğümüz bir stilin belirtileri karşımıza çıkmaktadır. Taksim Plaza Oteli ile Taksim Park Plaza Oteli bu tutumun bazı örnekleri arasında sayılabilir (bkz. Bölüm 4., 4.14., 4.18.). Çiftehavuzlar Cemil

Topuzlu Caddesi üzerinde 1987'de Rıdvan Işıl'a yaptırılmış olan Kastelli Blokları, neoklâsik Historisizm'in İstanbul mimarisinde rastlanılan ilk örneklerindendir (bkz. Bölüm 2., 2.3.3.). Ne var ki 'Kastelli Malikaneleri'nde uygulanan inşaî yöntem daha önce açıklandığı gibi karmadır. Günümüzde fibrobeton kullanımıyla uygulanan bu yapıların ortak özelliği, prekast sistemin devreye sokularak rasyonel anlamda kurgulanmış strüktürlere neoklâsik stilde kılıf geçirilmiş olmasıdır. Historisizm'i körükleyen bu yapım sistemi sonucunda fibrobeton firmalarının profilleri tekrar tekrar üretebilmeleri nedeniyle aynı binanın bazı mimarî süsleme elemanlarının birebir kopyaları ya da binanın tümüyle replikaları aynı şehirde yeralabildiği gibi, dünyanın herhangi başka bir şehrinde de ortaya çıkabilmektedir. Dolayısıyla deyim yerindeyse bu tarihçilik örnekleri yeni bir replikacı Uluslararası Üslûp hüviyetine bürünebilmektedir. Bu 'replikacı Uluslararası Üslûp'un yerel bazı başkalaşımlara uğrayıp uğramadığı ayrıca araştırılabilir. 19. Yüzyıl Eklektisizmi'nin, çok benzer bir biçimde profil katalogları aracılığıyla örneğin İstanbul'a gelerek bir üslûp oluşturması (yerel değişimleri göz önünde bulundurmazsak) özünde bu oluşuma benzer bir tutum olarak değerlendirilebilir. Burada ayrıca Post-Modernizm akımı içinde fibrobeton Klâsisizmi şeklinde adlandırdığımız eğilimin belirli bir istikrar sağladığı sonucuna varılmış, bu istikrarın nedeninin ise ideolojik değil, yapısal olduğu dolayısıyla pratik nedenlere temellendiği saptanmıştır. Bu malzeme pahalı ancak hızlı ve kusursuza yakın bir üretim sağlamaktadır. Tuğla gibi yağmur sonrası temizlenebilmekte, iyi yaşlanmakta ve tamir edilebilmektedir. Aynı bağlamda yorumlanabilecek ilginç diğer bir gelişme Keten İnşaat'ın Topağacı ve Nişantaşı semtlerini kapsayan ve giderek artan bir ivmeyle gerçekleştirdiği apartmanların üslûbudur. Bu semtlerde en fazla uygulama yapan bir firma olarak bir Keten İnşaat olgusunun ortaya çıktığını ileri sürmek yanlış bir saptama olmayacaktır. Pres tuğla ve fibrobeton karışımıyla elde edilen apartmanlar, şehrin adı geçen semtlerinde 'Ketenvarî Neoklâsisizm' nitelemesiyle anılabilecek ürünler ortaya çıkartmaktadır. Görüldüğü üzere buradan elde edilebilen bir sonuç, fibrobeton malzemesinin kullanımının tarihçiliği körüklediği fikridir.

Daha yukarda değinildiği gibi Charles Jencks genel görüşe göre klâsik karşıtı olarak değerlendirilen Gotik mimariyle Manyerizm'i de Klâsisizm hudutları içinde değerlendirmekte ve mimarların mimarinin bütün klâsik dönemlerini göz önünde bulundurarak stilistik referanslarını birbirlerinden farklı zamanlara oturtabilecekleri

üzerinde durmaktadır (bkz. Bölüm 3., 3.1.). Ancak burada açıklık getirilmesi gereken bir konu bu yapılarda İstanbul'daki veya İtalya'daki veya Yeni 'İkinci Millî Üslûp' Neoklâsisizm'in esas alındığı, dolayısıyla referans üslûplarının çeşitliliğidir. Ancak bu çeşitlilikle birlikte diğer bir saptama İstanbul'da gerçekleştirilen uygulamaların büyük çoğunluğunda, Post-Modern Neoklâsisizm'in Batı ülkelerinde karşılaşılan türden bir yaygınlıkta kullanıcıyla iletişim kurma kaygısını taşımadığı görülmüştür.

Kaydedilen diğer bir sonuç, Post-Modernizm'in 1980'li yıllarda karşımıza turistik yapılarda ve yüksek yatırım gerektiren binalarda kullanılan ve ender görülen bir stil olmaktan, 2000'li yıllarda İstanbul mimarisinde hemen her kesimin kullanmayı tercih ettiği şehrin içine serpiştirilmiş, sokak aralarında ufak ölçekli yapılarda dahi rastlanabilen harcıâlem bir akım haline geldiği gerçeğidir. Stil hem şehrin birbirlerinden farklı mekânlarına, hem değişik yapı türlerine hem de farklı sosyal sınıflara yayılmıştır. Kanımızca bu yayılmanın nedenleri arasında akımın bir nevi moda haline dönüşmesi, Brent Brolin'in içerde bahsi geçen 19. Yüzyıl sonu ortaya çıktığını gözlemlediği ve beğeni kıstaslarını şekillendiren ve karar merci haline gelen 'estet' bir orta sınıf paralelinde davranış gösteren maddî açıdan süslemeyi kaldırabilen ve tezyinata düşkün toplumsal bir altyapının hazır zemin oluşturması sayılabilir.

Gözlemlenen diğer bir özellik İstanbul'da incelenen Post-Modernizm'in, imge ve süsleme kavramlarına odaklanan Amerikan Post-Modernizmi'nden çok şehircilik verisine temellenen ve tarihsel şehir bağlamını bağlayıcı veri olarak değerlendiren bir Avrupa Post-Modernizm'i paralelinde gelişmesi gerçeğidir.

Yukarda yapılan incelemeden varabileceğimiz diğer bir sonuç, akımı incelediğimiz 1983–2004 tarihleri arasındaki yirmibir yıllık dönemde, stilin belirli bir üslûp bütünlüğüne doğru gitmediği, kakofonik bir seyir izlediğidir. Bu çok yönlü gelişimin nedeni bir ölçüde, akımın felsefî ve düşünsel altyapısının, fikrî kökeninin bizden çıkmamasına bağlanmaktadır. Daha yukarda Bölüm 2.3.3.'de de izah edildiği gibi 1960'lı yıllardan bu yana Türkiye'de birbirinden farklı mimarlık kuramı üretiminin Post-Modernizm kelimesinin kesinkes doğru ve tarafsız bir tanıma oturamamasına, terimle ilgili ciddi bir kavram kargaşasının yaşanmasına neden olduğu ileri sürülebilir. Batı'yla karşılaştırıldığında, İstanbul'da gerçekleştirilen uygulamaların büyük çoğunluğunun çeşitli nedenlerden dolayı Batı'da görülen ve Batı'da da

zamanla bilinçli hale gelen bir Post-Modernizm kuramı paralelinde tasarlanmadıkları ileri sürülebilir. Bu düşünce tarzı bizdeki mimarî gelişmeleri, özellikle de Modern Mimarimizi bile eklektisist üslûplardan biri şeklinde yorumlayan, Batı'yı her tür mimarî üretimin ve söylemin ilk elden üreticisi olarak gören bir düşüncenin ürünüdür. Ne var ki Post-Modernizm Batı'da da zamanla düşünce bütünlüğüne kavuşmuştur. Nitekim Robert Stern ve Paolo Portoghesi örneklerinde görüldüğü gibi yurtdışında Colin Rowe, Charles Jencks gibi eleştirmenler konuya parmak bastıktan sonra ancak, mimarlar eserlerini belirli kalıp nitelemeler altında görebilmişler hatta kendi uygulamalarından hareketle kendi Post-Modernizm kavramlarını geliştirmişlerdir. Post-Modernizm'in yurt dışındaki gelişiminde de gözlemlenen bu çok yönlülüğü ve belirli bir nitelendirmeyi kaldırmayan yapısı, bilindiği gibi akıma yöneltilen eleştirilerin başlıca nedenlerinden birini oluşturmuştur. Post-Modernizm'in İstanbul örneklerinde de belirli bir kalıba sokulamamasının veya istikrarlı bir seyir izlememesinin, akımın kuramsal mesnetsizliğinden kaynaklanmadığını, aksine bu olgunun stilin karmaşık yapısının belirleyici unsurları arasında sayılması gerektiğini vurgulamakta fayda vardır. Dolayısıyla işin bu yönü büyük ölçüde akımın kendi doğasından kaynaklanmakta ve akımın İstanbul örneklerindeki varlığını çelişkili de olsa, bir kere daha ispatlamaktadır.

KAYNAKLAR

Adam, M., 1984. Aldo Rossi ve Mimarlık Düşüncesi, *Mimarlık,* **7-8**, 20-28.

Akcan, E., 1992. Utopia Topia Atopia Place-Architecture Relation in the Postmodern Condition, *Yüksek Lisans Tezi,* ODTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Akın, N., 1999. Kumkapı: Tarihsel bir Kesit, *Arredamento Dekorasyon*, **100+14**, s. 68-76.

Akın, N., 2005. Talimhane Yayalaştırma Projesinin Düşündürdükleri,

Arredamento Dekorasyon, **1**, 84–88.

Alsaç, Ü., 1973. Türk Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Devrindeki Evrimi, *Mimarlık*, **11-12**, 12-25.

Angel, A., 1993. Henri Prost ve İstanbul'un ilk nâzım plânı, Plânlama TMMOB Şehir Plâncıları Odası yayını, İstanbul özel sayısı, **10,** 1-4.

Angel, A., 1992. "Projets et aménagements urbains à İstanbul de 1933 à nos jours", 1. bölüm, *Lettre d'Information,* IFEA, Observatoire Urbain d'Istanbul, **no.2**, 2–4.

Angel, A., 1986, "Henri Prost et le premier plan directeur de la ville d'Istanbul", l'Empire Ottoman, la République de Turquie et la France, Istanbul-Paris, 561-577.

Arel, A., 1975. Onsekinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, İstanbul.

Arseven, C. E., 1939. L'Art Turc Depuis son Orijine Jusqu'à Nos Jours, İstanbul Devlet Basımevi, İstanbul.

Arseven, C., E., 1931. Yeni Mimari, Agâh-Sabri Kitaphanesi, İstanbul.

Aslanoğlu, İ., 2001. Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara.

Aslanoğlu, İ., 1984. Birinci ve İkinci Millî Mimarlık Akımları Üzerine Düşünceler, *Mimaride Türk Millî Üslûbu Semineri*, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul, s. 41–51.

Atabarut, M., 2004. Historisist Mimari ve Örnekleri, yayınlanmamış inceleme, İTÜ.

Atahan, B., 1986. İstanbul'da Art Nouveau Üslûp'ta Yapılmış Ahşap Evler Üzerine bir Araştırma ve Korunmalarında Dikkat Edilecek Hususlar, *Yüksek Lisans Tezi,* MSÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Ataman, A., 1991. Bir Dostun Gözüyle Konuralp, *Arredamento Dekorasyon*, **31**, 91.

Aysu, Ç., , 1994. Sarıyer maddesi, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, **6,** s. 465–466.

Aysu, Ç., 1994. Herman Elgötz maddesi, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, **3,** s. 153-154.

Balamir, A., 2003. MİMARLIK VE KİMLİK TEMRİNLERİ-II, Türkiye'de Modern Yapı Kültürünün bir Profili, *Mimarlık,* **314,** s. 18-23.

Barey, A., 1982. İstanbul, 1453-1980, *AAM,* **23**, 2-103.

Barillari, B.,, Godoli, S., 1997. Istanbul 1900, Seuil, Paris.

Batur, A., 2003. M. Vedad Tek, Kimliğinin İzinde Bir Mimar, hazırlayan Afife Batur, *Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul.

Batur, A., 2001. "Millî" olarak adlandırılan mimarî eğilimler, *Mimarlık,* **298**, 42-45.

Batur, A., 1985. Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, **Cilt 4**, *İletişim yayınları*, İstanbul, s. 1038-1088.

Batur, A., 1983. Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, **Cilt 5**, İstanbul, 1380-1413.

Bayrak, M. O., 1996. İstanbul tarihi, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Curtis, W. J.R., 1996. Modern Architecture Since 1900, Phaidon, London.

Çelik, Z., Favro, D., İngersoll, R., 2007. Şehirler ve Sokaklar, Kitap Yayınevi, İstanbul.

Çelik, Z., 1998. 19. Yüzyıl'da Osmanlı Başkenti, Değişen İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Çelikağ, S., 1988. İstanbul Tünel-Şişli Art Nouveau Kargir Konut Yapıları Üzerine bir Araştırma, *Yüksek Lisans Tezi*, Y.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Denel, S., 1982. Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekânlarda Değişim ve Nedenleri, ODTÜ Yayını, Ankara.

Dikbaş, M., 1996. İstanbul Art déco Mimarisinde Cephe ve Motif Analizi (Taksim, Cihangir, Nişantaşı, Kurtuluş ve Şişli), *Yüksek Lisans tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Duranay, N., Gürsel, E., Ural, S., 1972. Cumhuriyetten bu Yana İstanbul Plânlaması, *Mimarlık*, **7**, 65-109.

Eldem, S. H., 1973. Elli Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı, *Mimarlık*, **11-12**, 5-11.

Erkmen, E., 1998. Clemens Holzmeister ve Türk Mimarlığı'ndaki Yeri, *Yayınlanmamış Doktora Tezi,* M.S.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Eruzun, C., 1994. İmar plânları, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, İstanbul, **4,** 162-164.

Eyice, S.S., 1980. Tarih içinde İstanbul ve Şehrin Gelişmesi, *Atatürk Konferansları VII, 1975*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, s. 89-182.

Frampton, K., 1982. Krier in Context, Urban Projects 1968-1982, Rizzoli, N.Y., Catalogue 5.

Giedion, S., 1967. Space Time and Architecture, *London: Oxford University press.,* Londra.

Göksel, A., E., 1999. Bir Sadakat Hikâyesi, Maçka Palas, Körfezbank, İstanbul.

Göksel, A., E., 1989. Halı Oteli, *Mimarlık*, **4**, İstanbul, 44-45.

Gönen, Elâ, 2001. Sabah-Nişantaşı Üzerine, *Arredamento Dekorasyon*, **100+36**,. 66–71.

Gönen, Elâ, 1998. Getty Center/Los Angeles, *Yapı*, **200**, 146- 162.

Gönen, Elâ., 1997. Modern ile Post-Modern'e Mimarî Bağlamda bir Bakış, *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,* M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Gönen, Emre., 2005. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Avrupa Birliği Semineri, Yayınlanmamış tebliğ.

Gülersoy, Ç., 1986. Taksim bir Meydanın Hikâyesi, İstanbul kitaplığı ltd., İstanbul.

Gülsen, A., 1990. Dünyada ve Türkiye'de Çağdaş Rasyonalist Mimari, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, M. S. Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Gülsen, Ö., 1990. Türk Brütalizmi'ne Çağdaş Mimarlık Çerçevesinde Bir Bakış, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, M. S. Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Gümüş, K., 2007. http://nin-li.blogspot.com/2007/06/im-de-osmanl-konaklar-korhan-gm.html.

Gür, Ş. Ö., 2000. Modern Mimarimizde Seçmeci Dönemler ve ayırt edici Farkları, *Yapı*, **2000,** 51-59.

İlkhan, D., 2003. İstanbul Nişantaşı ve Teşvikiye semtlerindeki cephe dekorasyonunda Art Nouveau, Bilim Eşiği 1- Sanat tarihinde gençler semineri, bidiriler, Arkeoloji ve sanat yayınları.

Jencks, C., 1990. Post-Modernism on Trial, *Architectural Design Profile,* **88**, 6-9.

Jencks, C., 1991. The language of Post-Modern Architecture, Rizzoli, New York.

Jencks, C., 1989. What is Post-Modernism?, Academy Editions/St. Martin's Press, London.

Jencks, C., 1982. Free Style Classicism, AD Profile, **52, ½,** 5–21.

Jensen, R., Conway, P., 1982. Ornamentalism, Clarkson N. Potter, New York.

Joedicke, J., 1980. Günümüz Mimarlık Eğilimleri Hassas bir Denge, *Yapı*, **37**, 25–41.

Karabey, H., 1997/11. Kişisel Tarihçe, *Arredamento Dekorasyon*, **97**, 70-80.

Karabey, H., 1997/4. Gerçekten Tasarlanmış Her İşin Çağdaş ve Yeni Bir Söylemi Olmalıdır, Vizyon Dekorasyon*,* **23**, 104–106.

Karabey, H., 1994. *4. Ulusal Mimarlık Sergisi Kataloğu*, TMMOB Mimarlar Odası Yayını, Ankara.

Karabey, H. ve Tanyeli, U., 1995/3. Erkmen Evi ya da 'Kule-Ev', *Arredamento Dekorasyon*, **68**, 50–55.

Karabey, H., 1992. "Küçük Ev"den "Düşey Ev"e, *Arredamento Dekorasyon*, **43**, 114.

Karabey, H., 1991. Türsab Genel Merkez Lokali, *Tasarım*, **17**, 58-62.

Karabey, H., 1988. *1. Ulusal Mimarlık Sergisi Kataloğu*, TMMOB Mimarlar Odası Yayını, Ankara.

Karasözen, R., 2003. 1960 Sonrası İstanbul Mimarlığında Rasyonalizm ile Etkileşen Yaklaşımlar, Y*ayınlanmamış Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kazmaoğlu, M., Tanyeli, U., 1986. 1980'li Yılların Türk Mimarlık Dünyasına Bir Bakış, *Mimarlık*, **2**, 31-48.

Keyder, Ç. 2004. Ulusal Kalkınmacılığın İflası, Metis, İstanbul.

Keyder, Ç. 2000. İstanbul Yerel ile Evrensel Arasında, Metis, İstanbul.

Klotz, H., 1989. 20th Century Architecture, Academy Editions, London.

Konuralp, M., 2003, www.arkitera.com/diyalog/mehmetkonuralp/scl.htm, 1-11.

Konuralp, M., 2001. Teşvikiye Caddesi 123, *Arredamento Dekorasyon*, **5,** 66-69.

Konuralp, M., 1992. Gazete Tesisi Tasarımı ve Çağdaş Teknoloji, *Tasarım*, **29**, 48-59.

Kortan, E., 1991. Modern ve Post Modern Mimarlığa Eleştirel bir Bakış, *Yapı*, **111,** 34–42.

Kortan, E., 1985. Son Yüzyıl Mimarlık Dünyasındaki Olayların, Türk Mimarlığındaki Gelişmelerle Birlikte İrdelenmesi, *Yapı,* **62/4**, 32-33.

Kortran, E., 1984. XX. Yüzyıl Mimarlığı'na Estetik Açıdan Bakış, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Sistematik Felsefe ve Mantık Anabilimdalı, İstanbul.

Kortan, E., 1974. Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi (1960-1970), O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Yayınlanmamış Doçentlik Tezi, İstanbul.

Krier, R., 1983. Elements of Architecture, Architectural Design Profile 49, Vol. 53 9/10.

Krier, R., 1979. Urban Space (Stadtraum), Academy Editions, Londra.

Kuban, D., 1998. Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları, Yapı-endüstri merkezi yayınları, İstanbul.

Kuban, D., 1994. Kentin Gelişmesi, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, **4,** 527–547.

Kuban, D., 1994. Menderes ve İstanbul, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, **5,** 389–392.

Kuban, D., 1993. Bir konuk: Rem Koolhaas, *Yapı*, **144**, 15.

Kuban, D., 1992. Sabah Gazetesi Tesisleri, *Tasarım*, **29**, 60-61.

Kuban, D., 1970. İstanbul'un Tarihî Yapısı, *Mimarlık,* **5,** 26-48

Kuban, D., 1954. Türk Barok Mimarisi Hakkında bir Deneme, İstanbul.

Loti, P., 1991.Constantinople fin de siècle, Editions Complexe, Brüksel.

Lynch, A. K., 1960. The image of the City, Cambridge: MIT Press, Massachusetts.

Manço, A., 1990. Toprak Studio, Nişantaşı, *Arredamento Dekorasyon*, **20,** 154-155.

Neumann, K. C., 2004. Marjinal Modernitenin Çatışma Mekânı Olarak Altıncı Daire-i Belediye, *Beyoğlu Belediyesi Sergi Kataloğu*, 4-27.

Norberg-Schulz, C., 1984. Genius Loci Towards a Phenomenology of Architecture, Rizzoli Pub., New York.

Norberg-Schulz, C., 1977. La signification dans l'architecture occidentale, Pierre Mardaga, Brüksel.

Özmucur, S., 1976. "İstanbul İli Gelir Tahminleri, 1950- 74", B.Ü. Ekonomi Dergisi **4-5**, 51- 65.

Mutluçağ, H., 1968. Boğaziçi Köprüsü'nün Yapılması Yolunda İlk Çalışmalar, Belgelerle Türk Tarihih Dergisi**, I**, 32-38.

Onur, H., 1991. Korunması Gerekli Mimarî Anıtlara Ek Yapı Tasarımında İlkeler, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, .

Ortaylı, İ., 1995. İstanbul'dan sayfalar, İletişim, İstanbul.

Özer, B., 2002. Başlangıcından Günümüze Yapı'dan Çağdaş Mimarimize bir Bakış, *Yapı*, **250,** 104-115.

Özer, B., 1993. Yorumlar Kültür Sanat Mimarlık, YEM Yayını, İstanbul.

Özer, B., 1985. T.B.M.M. Halkla İlişkiler Binası Hakkında, *Yapı,* **62,** 45-54.

Özer, B., 1985. Post-Modernizm'e Sınıflandırıcı bir Bakış, *Yapı*, **63**, 26-44.

Özer, B., 1983. Mimaride Cephe Sorunu ve Çözümleri, *Yapı*, **51**, 49-60.

Özer, B., 1964. Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarlığımız Üzerine Bir Deneme, *basılmamış Doktora tezi,* İ.T.Ü., İstanbul.

Özer, F., 2000. Mimarî Miras ve Post-Modernizm, *Celâl Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri*, Mimar Sinan Üniversitesi Türk Sanat Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi ve Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, 7-10 Mart 1994, s. 298-303.

Özer, F., 2000. Çağdaş Eşya Tasarımında Tarihsellik, Semra Ögel'e Armağan- Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları, Ege Yayınları, İstanbul, s.159-162.

Özer, F., 1992. Gökdelenlerin Şehirlere Etkisi, *Yüksek Binalar II. Ulusal Sempozyumu*, İ.T.Ü., Mimarlık Fakültesi, İstanbul, 4-6 Kasım, s. 57-64.

Özer, F., 1990. Çağdaş Mimaride Geçmişin Değerlendirilmesi, *Tasarım*, 7, 99-101.

Özer, F., 1989. Yüksek Yapıların Tarihsel Evrimi, *Yüksek Binalar I. Ulusal Sempozyumu*, İ.T.Ü., Mimarlık Fakültesi, İstanbul, 1-3 Kasım, s. 7-13.

Özer, F., 1984. Neden Son Yirmibeş Yıl?, *Mimarinin Son 25 Yılı Semineri*, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.

Özer, F., 1982. Çağdaş Mimarî Dizaynlamada Tarihsel Sürekliliğin Değerlendirilmesi, T.C. İstanbul Teknik Üniversitesi Kütüphanesi, sayı 1211, *İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası*, İstanbul.

Özmucur, S., 1976. "İstanbul İli Gelir Tahminleri, 1950- 74*", B.Ü. Ekonomi Dergisi* **4-5**, 51- 65.

Pamuk, O., 2003. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Pérouse, J.-F., w.urbanisme.fr/archives/ancien/324/Mag/enq_inextenso2.html.,

Pervititch, J., 2001, Sigorta Haritaları'nda İstanbul, *Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı yayınları*, İstanbul.

Pinon, P., 1998. Le Relief de Rome de Paul Bigot, *Monumental 21 juin 1998,* ed. du patrimoine, Paris.

Portoghesi, P., 1983. Postmodern the Architecture of Postindustrial Society, Rizzoli İnternational Publications, İnc., U.S.A.

Portoghesi, P., 1980. After Modern Architecture, Gius. Laterza & Figli, Spa*,* İtalya.

Protsenko, M., 1988. Analyse urbaine d'Istanbul à travers une approche des archives de Henri Prost, *Mémoire de DESS, Institut Français d'Urbanisme,* İstanbul, 21 Kasım 1988, 39-53.

Rossi, A. 2006. Şehrin Mimarisi, Kanat Kitap, İstanbul.

Roth, L., M., 2000. Mimarlığın Öyküsü*,* Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Saner, T., 1999. 19. Yüzyıl Yeni Türk Mimarlığında Antik Anlayış, *Yapı,* **211,** 71-78.

Sayâr, Z., 1973. Mimarlığımız 1923-50, *Mimarlık*, **2**, 20-21.

Scully, V., 1982. Michael Graves Buildings and Projects 1966-1981, Rizzoli, New York.

Sonad, S., 1973. Mimarlığımız 1923-50, *Mimarlık*, **2**, 58.

Söylemezoğlu, H., K. 1973. Mimarlığımız 1923-50, *Mimarlık*, *2*, 25.

Sözen, M., 1984. Türk Mimarlığı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.

Stern, R. A. M., 1980. The Doubles of Post-Modern, *the Harvard Architecture Review,* Cambridge, 74-87.

Stern, R. A. M., 1977. At the Edge of Post-Modernism: some methods, paradigms and principles for architecture at the end of the modern movement, *Architectural Design*, **4**, 275-286.

Stevenson, N., 1997. Annotated Guides Architecture, *Dorlnig Kindersley*, London.

Sundilson, E., www.csiss.org, s.1.

Suner, Y., 1994. Maçka Palas, Dünden bugüne İstanbul Ansiklopedisi, 5, İstanbul, 235-236.

Tanyeli, U., 2000. 90'lar Türkiye'sinde Mimarlık:Metropolleşme ve Metropole Direnme, Mimarlık Yıllığı 1, *Koleksiyon Yayınları,* İstanbul, 16-23.

Tanyeli, U., 1999. İmprovisation, mimarlıkta doğaçlama ve Behruz Çinici, Boyut Matbaacılık A.Ş., İstanbul.

Tanyeli, U., 1990. Gözlemcinin Yorumu, Çizgi-Dışı bir Ürün; Reklâmevi, Arredamento Dekorasyon, **14,** 98-102.

Tekeli, İ., 1999. "Bir Modernleşme Projesi olarak Türkiye'de Kent Plânlaması" Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal kimlik, hazırlayanlar Bozdoğan Sibel ve Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Tekeli, İ., 1992. İstanbul'un son 150 yılı ve plânlama çalışmaları, Mimar gözünden derlemeler, TMMOB Mimarlar Odası , İstanbul, s.72-80.

Tezcan, Y., 1990. "Arap-Türk Bankası", Mimaride Geçmişin Değerlendirilmesi Sempozyumu, *Tasarım dergisi*, **7**, 99-116.

Tezcan, Y., 1987. Arap-Türk Bankası Genel Müdürlük Binası, *Yapı*, **71**, 48-51.

Tietz, J., 1999. The Story of Architecture of the 20th Century, Könemann, Cologne.

Toprak, Z., 1982. "La population d'Istanbul dans les premières années de la République", Travaux et recherches en Turquie içinde, Paris: Peeters, s. 63- 70.

Tümertekin, H., 1991. Tasarlama Kaygısı ve Konuralp, *Arredamento Dekorasyon*, **31**, 90-91.

Ünal, M., 1973. İstanbul'da Apartmanın Tarihsel Gelişimi ve Konut Sorunu İçindeki Rolü Üzerine bir Araştırma, Yayınlanmamış Doçentlik Tezi, D.G.S.A. Yüksek Mimarlık Bölümü, İstanbul.

Ünsal, B., 1991. Mimar, *Arredamento Dekorasyon*, **32**, 126-133.

Venturi, R., Brown, D., S., İzenour, 1994. Learning from Las Vegas, the MIT Pres.

Venturi, R., 1990. Complexity and Contradiction in Architecture, The Museum of Modern Art Papers on Architecture, New York.

Watkin, D., 1992. A History of Western Architecture, Laurence King Publishing, Great Britain.

Yavuz Y., 1986. Turkish Architecture During the Republican Period (1923-1980), The Transformation of Turkish Culture, the Atatürk Legagy, Günsel Renda & C. Max Kortepeter (Ed.), the Kingston Pres., Inc., Princeton, 267-283.

Yavuz, Y., 1981. Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, Ankara.

Yerasimos, S., 1999. Tanzimat'ın kent reformları üzerine, Modernleşme sürecinde Osmanlı kentleri, Paul Dumont ve François Georgeon (Ed.), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1-18.

Yücel, A., 2007. Çoğulculuk İş Başında: Türkiye'nin Bugünkü Mimarlık Manzarası, TMMOB Mimarlar Odası, Ankara.

Yücel, A., 1989. Son On Yılda Mimarlığımız, *Mimarlık,* **89/2**, 31-32.

Yücel, A., 1983. 1960-1983: Çağdaş Türk Mimarlığında Çoğulculuk, *Milliyet Sanat,* **82/7**, 8-9.

Yücel, A., 1983. Contemporary Turkish Architecture, *the University of Pennsylvania Press,* Philadelphia, 58-68.

Zeka, N., 1990. Post-Modernizm, Kıyı Yayınları, İstanbul.

Yazarsız-Açıkoturum

Kazmaoğlu, A., 1998. Açıkoturum: mimarlık sorunları, *Yapı*, **200**, 113-114 .

Uluoğlu, B., 1998, Açıkoturum: mimarlık sorunları, *Yapı*, **200**, 113-114 .

Vanlı, Ş., 2006, Mimariden Konuşmak, Bilinmek İstenmeyen 20. Yüzyıl Türk Mimarlığı, Eleştirel Bakış, *Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara*.

Yazarsız-Mimar tanıtımı

Şandor, S. ve Şandor, H., 1986. Şandor Hadi ile bir Söyleşi, *Mimarlık,* **86/1,** 44-46.

Şandor, S. ve Şandor, **H.,** 1972. İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, *Mimarlık,* **72/2,** 32-40.

Kişisel Görüşme

Acarel, S., 2004. Kişisel görüşme.

Angel, A., 2002. Kişisel görüşme.

Antel, A., 2007. Kişisel görüşme.

Arolat, Ş. ve Arolat, N., 1996. Kişisel görüşme.

Baltacıgil, O., 2002, 2006. Kişisel görüşme.

Baş, B., 2006. Kişisel görüşme.

Ceylan, O., 2007. Kişisel görüşme.

Çavdar, T. 2005. Mimar ile yazışma.

Çetin, A. 2005. Kişisel görüşme.

Ertürk, T. 2005. Kişisel görüşme.

Göksel, A. E., 2002. Kişisel görüşme.

Gülsen, Ö., 2007. Kişisel görüşme.

Güngören, E., 2000. Kişisel görüşme.

Hasol, H., 2005. Kişisel görüşme.

Karabey, H., 2001. Kişisel görüşme.

Karsan, T., 2005. Kişisel görüşme.

Koç, K., 2002. Kişisel görüşme.

Konuralp, M., 2001. Kişisel görüşme.

Manço, A., 2000. Kişisel görüşme.

Mannelli, A., 2005. Kişisel görüşme.

Ögel, S., 2007. Kişisel görüşme.

Özer, B., 2005, 2002. Kişisel görüşme.

Özsoy, O., 2001. Kişisel görüşme.

Pekin, T., 2004. Kişisel görüşme.

Polatkan, A.. U., 2004. Kişisel görüşme.

Saatçi, S., 2006. Kişisel görüşme.

Somer, Ö., L., 2000. Kişisel görüşme.

Şensoy, H., 2000, 2001. Kişisel görüşme.

Tercan, A., 2003. Kişisel görüşme.

Tezcan, Y., 2001. Kişisel görüşme.

Turan, A., 2002. Kişisel görüşme.

Uygur Ünal, T., 2005. Kişisel görüşme.

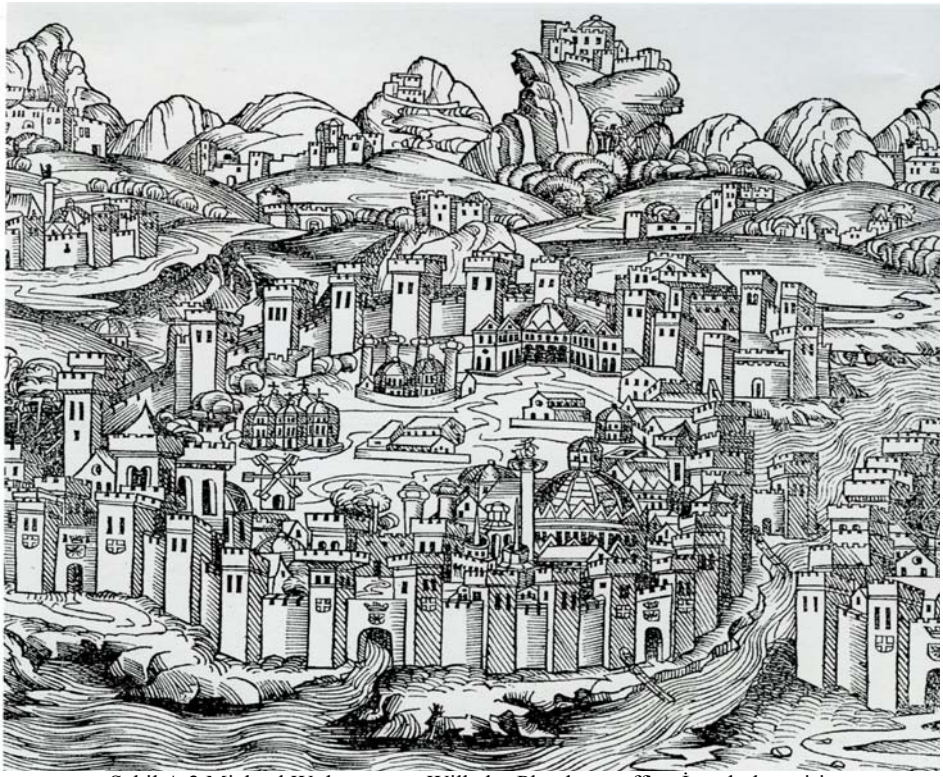
Vardarsuyu, C., 2006. Kişisel görüşme.

Vitaş, Y., 2002. Kişisel görüşme.

EK A



Şekil A.1 Konstantinopolis ve Ceneviz kenti Pera'nın yukarıdan taslağı,
Cristoforo Buendelmonti (1428), Londra



Şekil A.2 Michael Wolgemut ve Wilhelm Pleydenwurff'un İstanbul tasviri,
Hardmann Scehell, Liber Cronicorum, Nürnberg, 1493



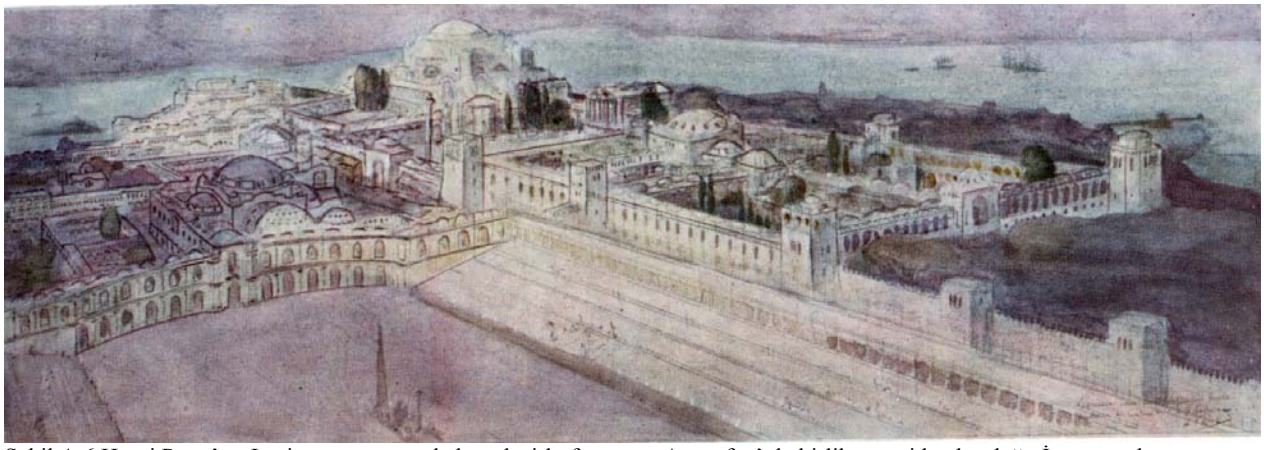
Şekil A.3 Celal Esad Arseven'in tarihî bilgilerden hareketle hayal ettiği Mese ve Konstantin Forumu



Şekil A.4 1575'e doğru Hipodrom'un görünüşü. Önde soldan sağa: Dikilitaş, Yılanlı Sütun ve Örme Sütun. Arkada solda Ayasofya



Şekil A. 5 Lambert de Vos'un 1574 tarihinde yaptığı At Meydanı'ndaki üç sütun Theodosius'un 390 yılında diktiği Mısır sütunu, Büyük Konstantin'in Mısır'dan getirttiği Yılanlı Sütun, Colyossus veya Constantin Porphyrogennetos Sütunu, Freshfeld



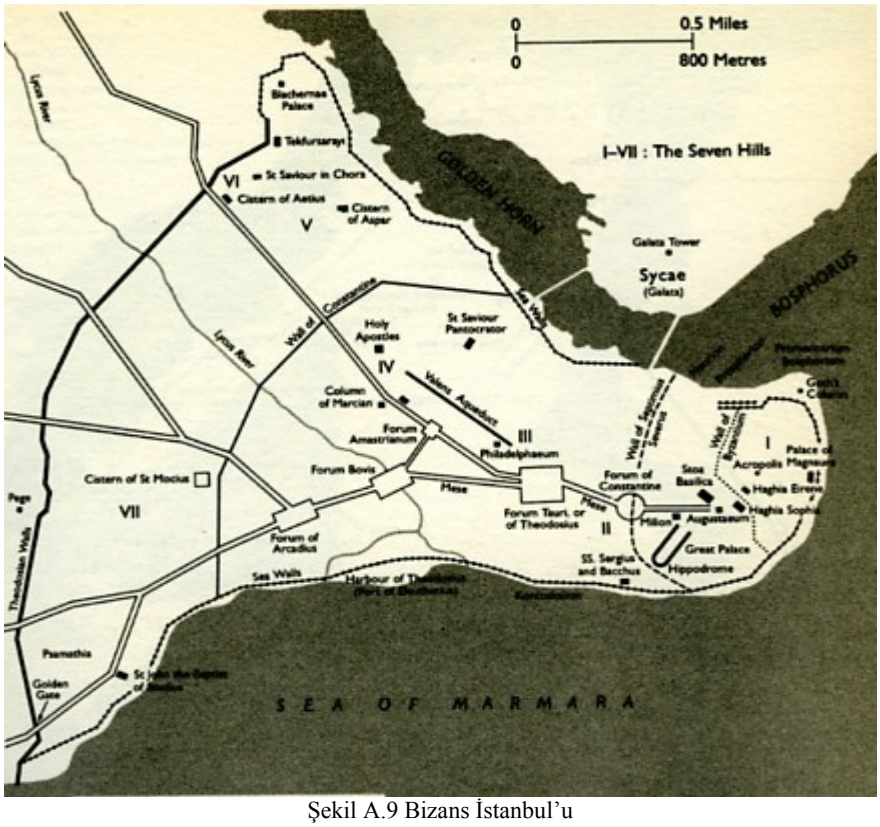
Şekil A.6 Henri Prost'un Jüstinyen zamanında büyük sirk, forum ve Ayasofya'yla birlikte yeniden kurduğu İmparatorlar Büyük Sarayı, 1905



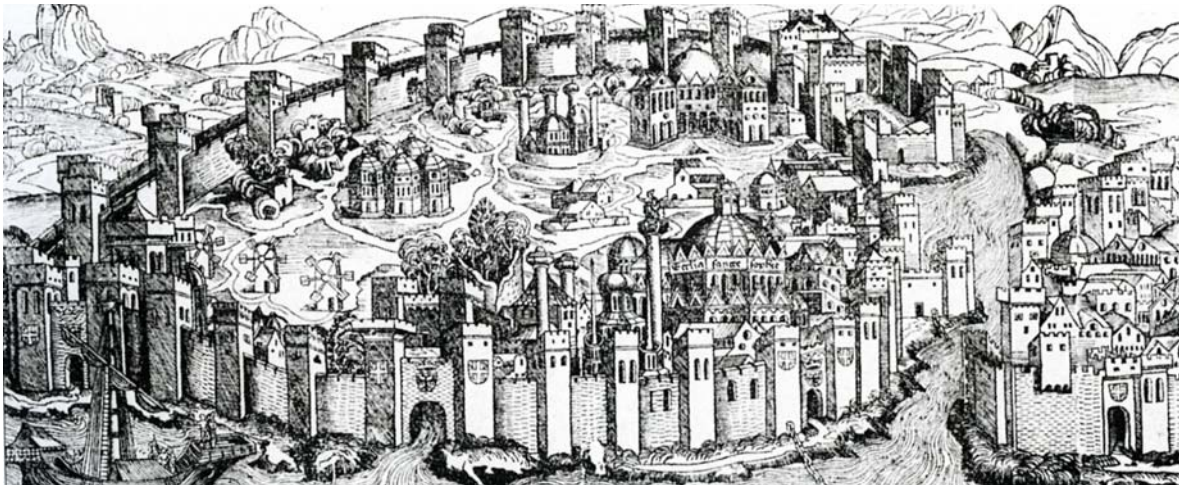
Şekil A.7 Ayasofya. Gaspare Fossati, 19. Yüzyıl

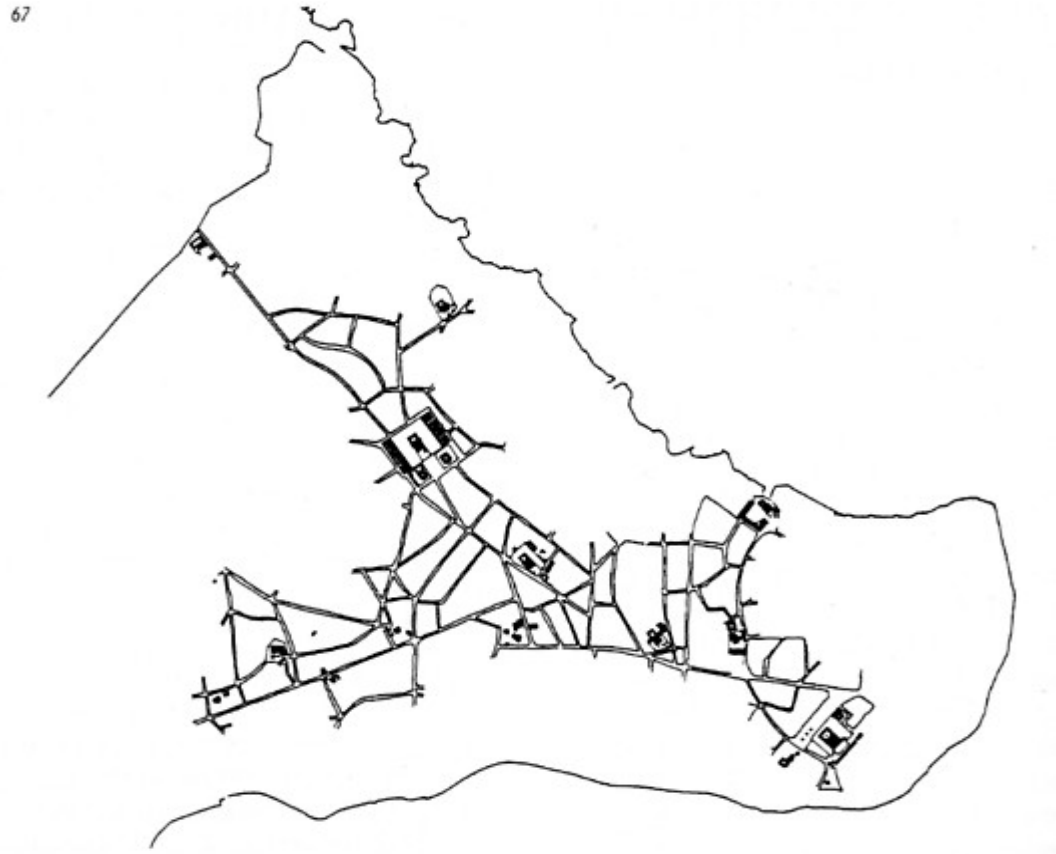


Şekil A.8 Aya İrini karlı bir günde

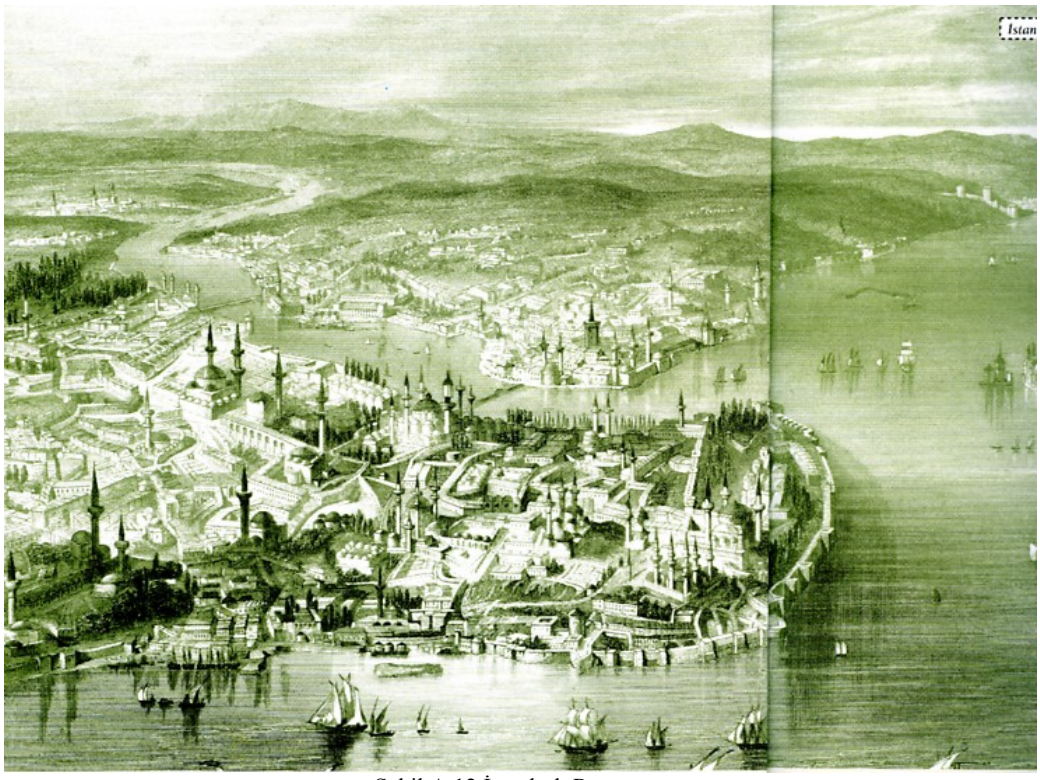


Şekil A.9 Bizans İstanbul'u


Şekil A.10 Hipodrom ve Büyük Saray, Hartmann Schedels, 15. Yüzyıl



Şekil A.11 İstanbul Külliyeleri'nin genel yerleşim plânı



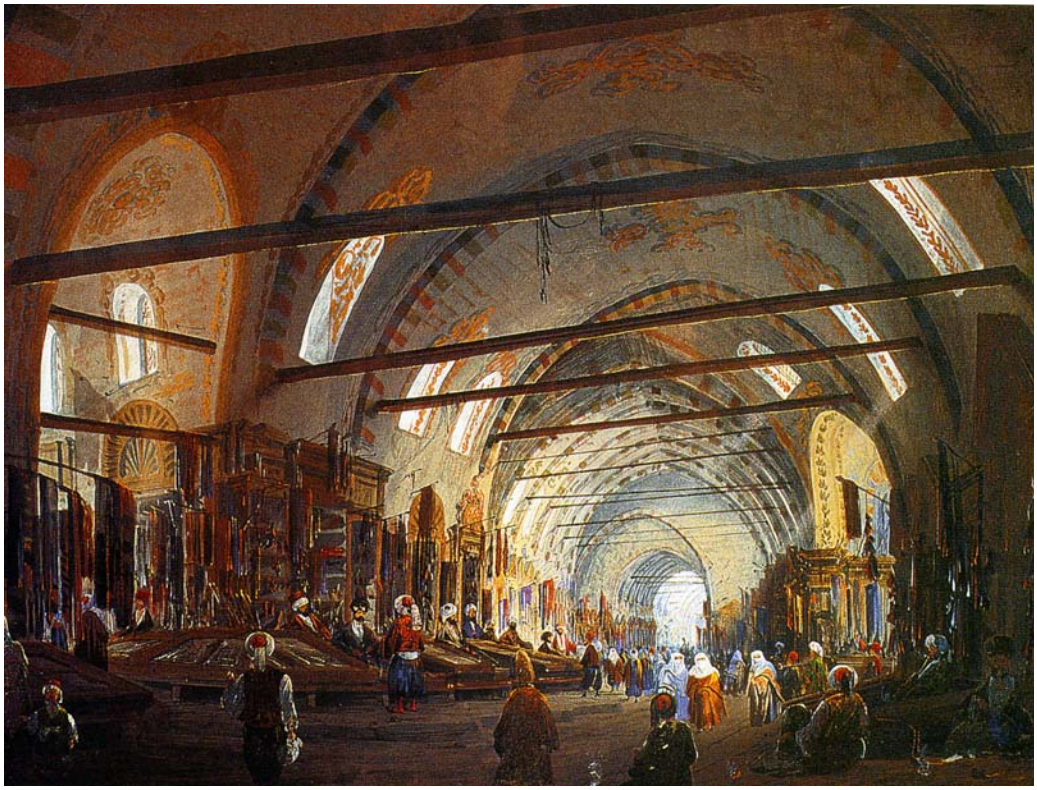
Şekil A.12 İstanbul, Rouargue



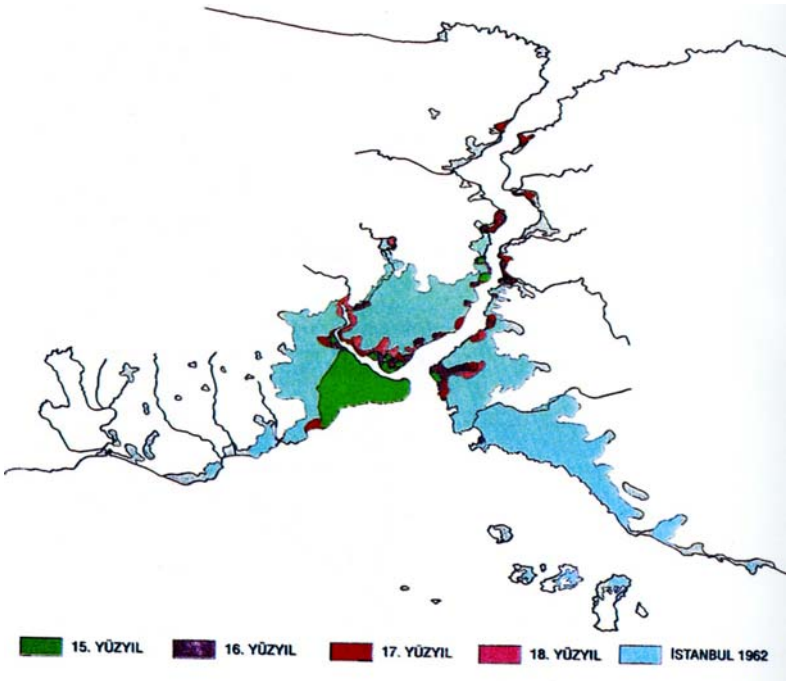
Şekil A.13 Leonardo de Mango, Sarayburnu ve Topkapı Sarayı



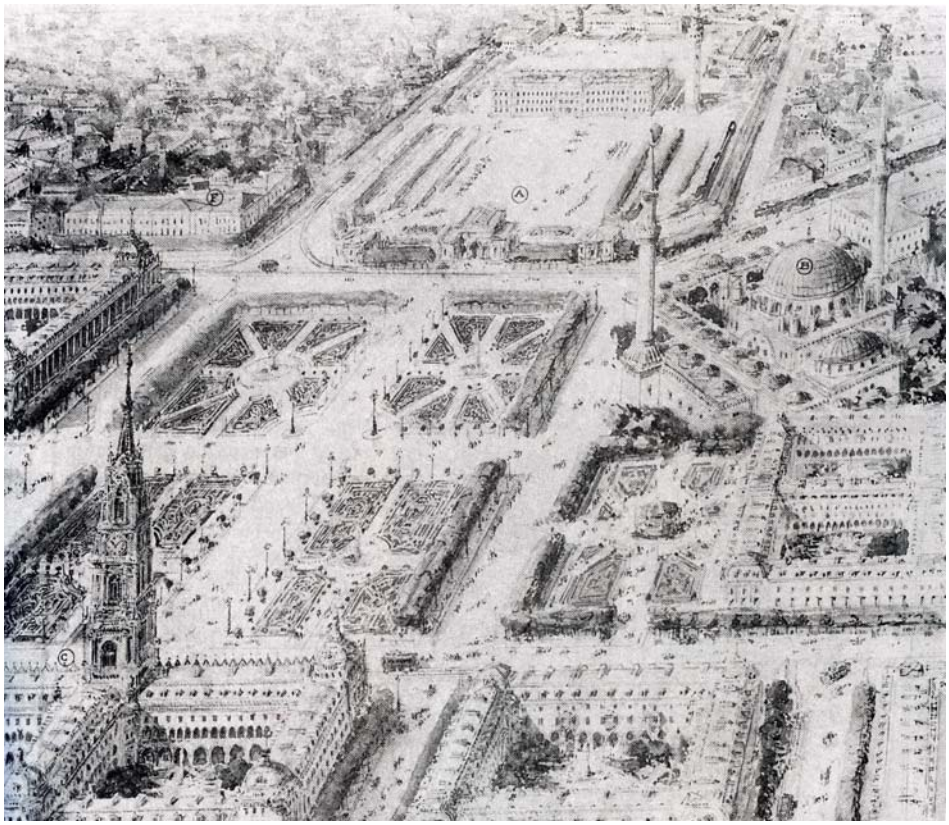
Şekil A.14 1 9. Yüzyıl başlarında At Meydanı ve Ibrahim Paşa Sarayı



Şekil A.15 Kapalıçarşı, Thomas Allom



Şekil A.16 15. ve 20. Yüzyıl'larda şehrin gelişimi.



Şekil A.17 Bouvard'ın Beyazıt Meydanı Projesi (1902)



Şekil A.18 Kâğıthane Kasrı, Abdullah Frères, yaklaşık 1890



Şekil A.19 III. Ahmed Çeşmesi, Sebah & Joaillier, 1900



Şekil A.20 Üsküdar'da Mihrimah Sultan Camisi, Meydan ve çeşme. John Lewis



Şekil A.21 Fausto Zonaro, Küçüksu Çeşmesi



Şekil A.22 Mehmed Emin Ağa Sebili, 1740



Şekil A. 23 Lâleli Camii, 1759–1763



Şekil A.24 Nuruosmaniye Camii, 1748–1755



Şekil A. 25 Nuruosmaniye Camii'nin at nalı biçimindeki



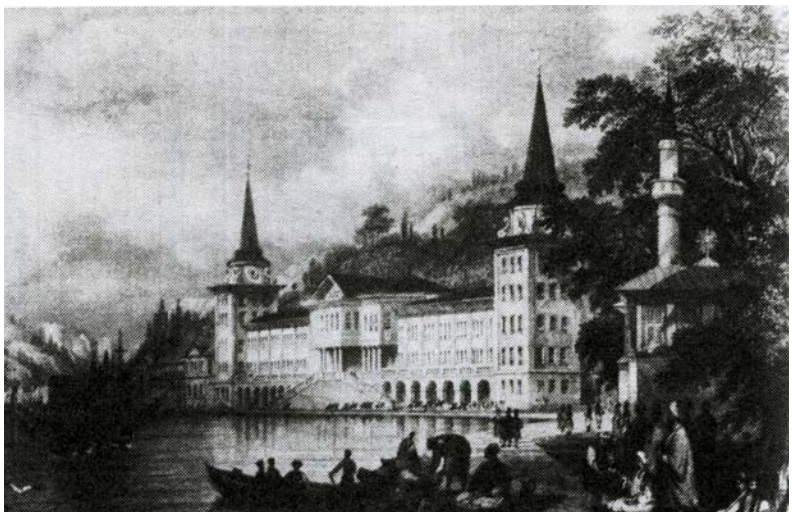
Şekil A. 26 Nuruosmaniye Camii, Kapalıçarşı, Sultanahmet Camii, yaklaşık 1890



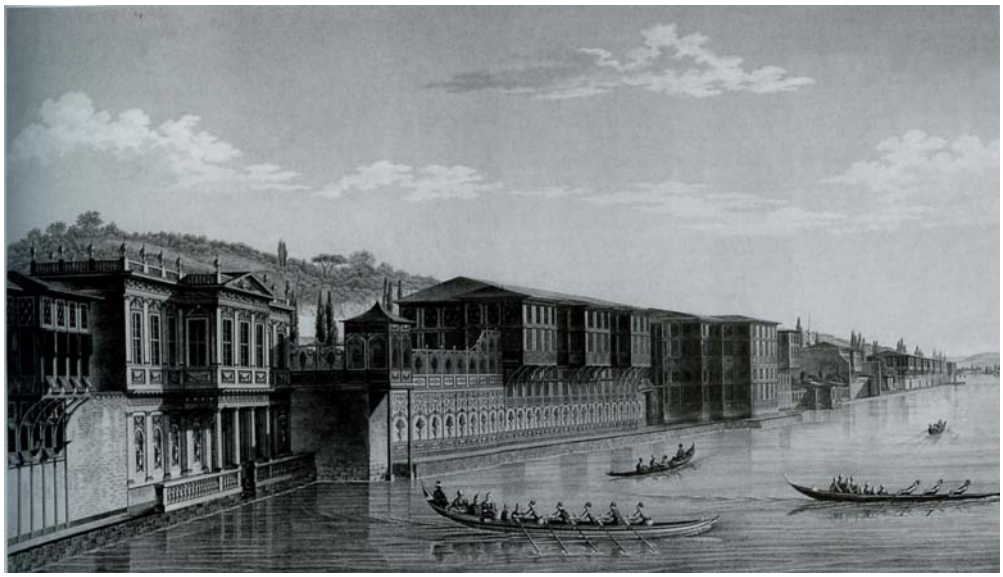
Şekil A. 27 Fatih Camii, 1767–1771



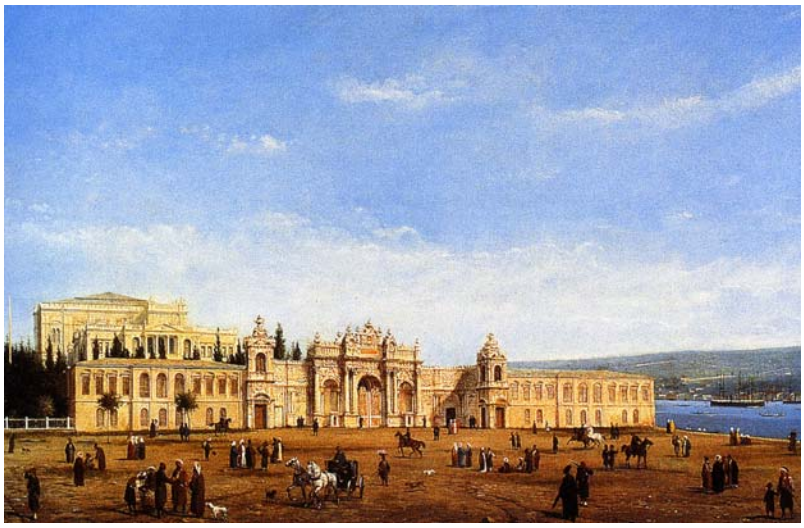
Şekil A. 28 Alberto Pasini, Nusretiye Camii, 1868



Şekil A. 29 Kuleli Askerî Lisesi, 1851



Şekil A. 30 Ortaköy-Defterdarburnu'nda III. Selim'in kızkardeşi Hatice Sultan'ın Sarayı, Melling'in gravürü



Şekil A. 31 Luigi Querena, Dolmabahçe Sarayı, 1875



Şekil A. 32 Gümüşsuyu Muzika-i Hümayun Kışlası, 1861–62



Şekil A. 33 Taksim Kışlası



Şekil A. 34 Ayasofya'nın hemen yanında Darülfünun binası, Fossati'nin resmi



Şekil A. 35 Çifte Saraylar ya da Münire Sultan ve Cemile Sultan Sarayları, 1855



Şekil A. 36 Beylerbeyi Sarayı, deniz tarafındaki cephe, 1864



Şekil A. 37 Pertevniyal Sultan Camii



Şekil A. 38 Hamidiye Camii, Abdullah Frères, 1880



Şekil A. 39 Seraskerlik Kapısı, anonim, 1900



Şekil A. 40 Sirkeci Garı'nın 1912'de çekilmiş bir fotoğrafı. Resimli Kitap, No. 44, Eylül 1928



Şekil A.41 Henri Prost



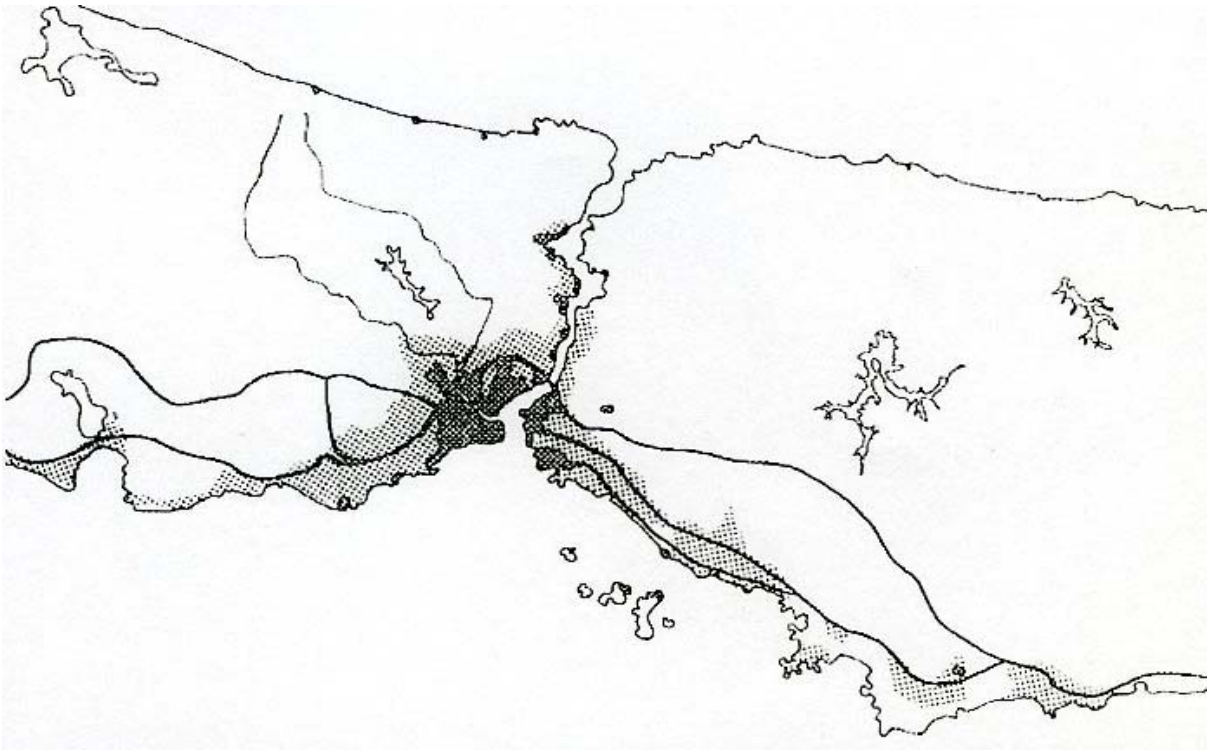
Şekil A.42 İstanbul'un Nâzım Plânı



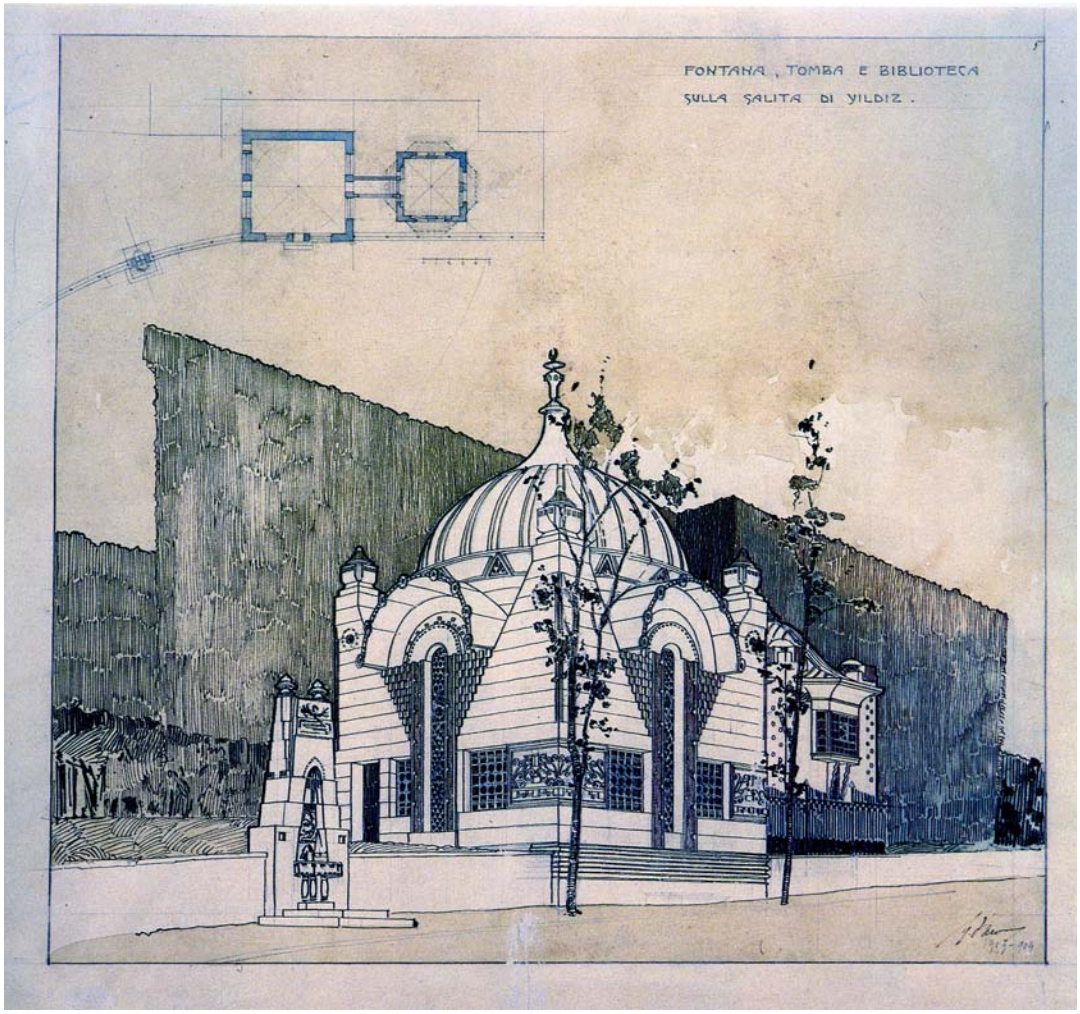
Şekil A.43 Arkeolojik Park



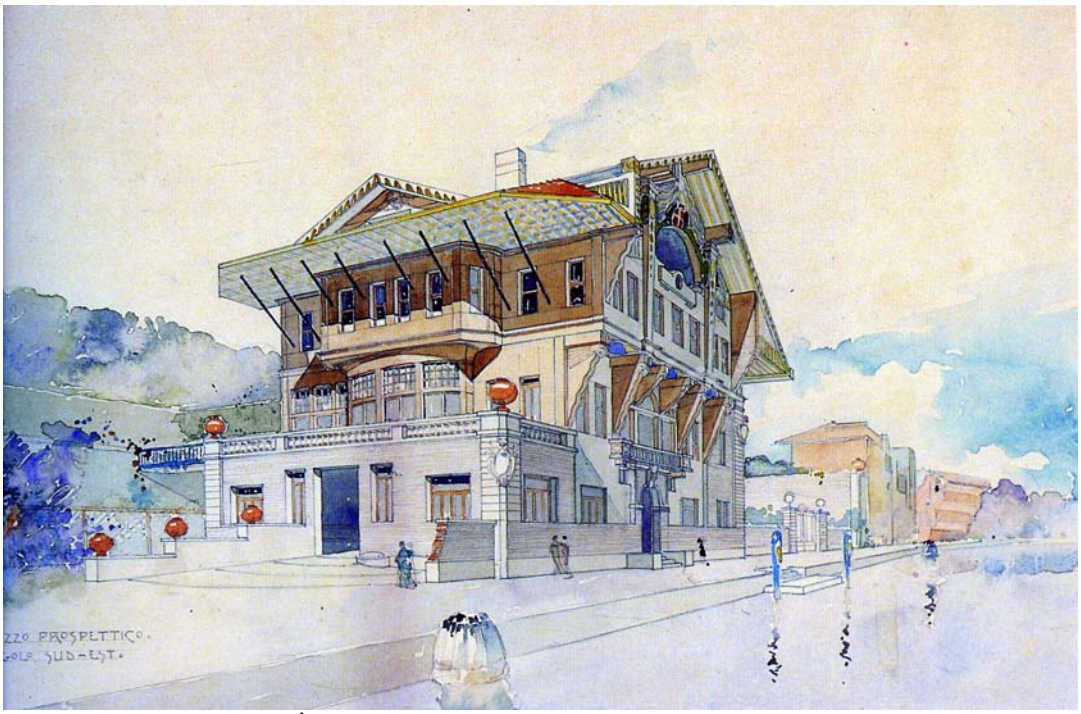
Şekil A.44 İki Numaralı Park'ın düzenlenmesi



Şekil A.45 20. Yüzyıl'da şehrin gelişimi



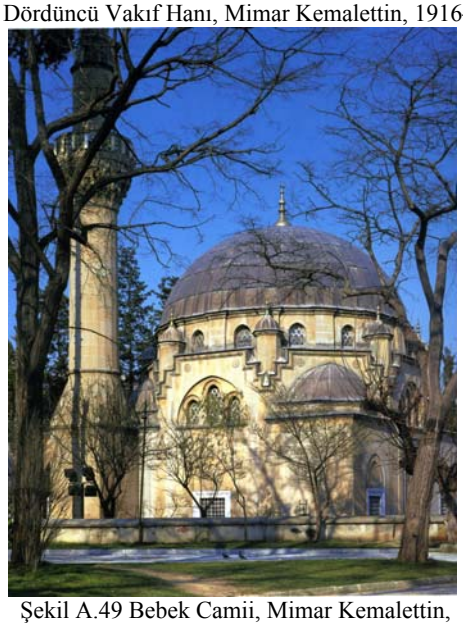
Şekil A. 46 Şeyh Zafir Türbesi, Çeşmesi ve Kitaplığı, Raimondo d'Aronco, 1903–1904



Şekil A. 47 İtalya Yeni Sefarethanesi, Raimondo d'Aronco, Tarabya, 1909



Şekil A. 48 Dördüncü Vakıf Hanı, Mimar Kemalettin, 1916–26



Şekil A.49 Bebek Camii, Mimar Kemalettin, 1913



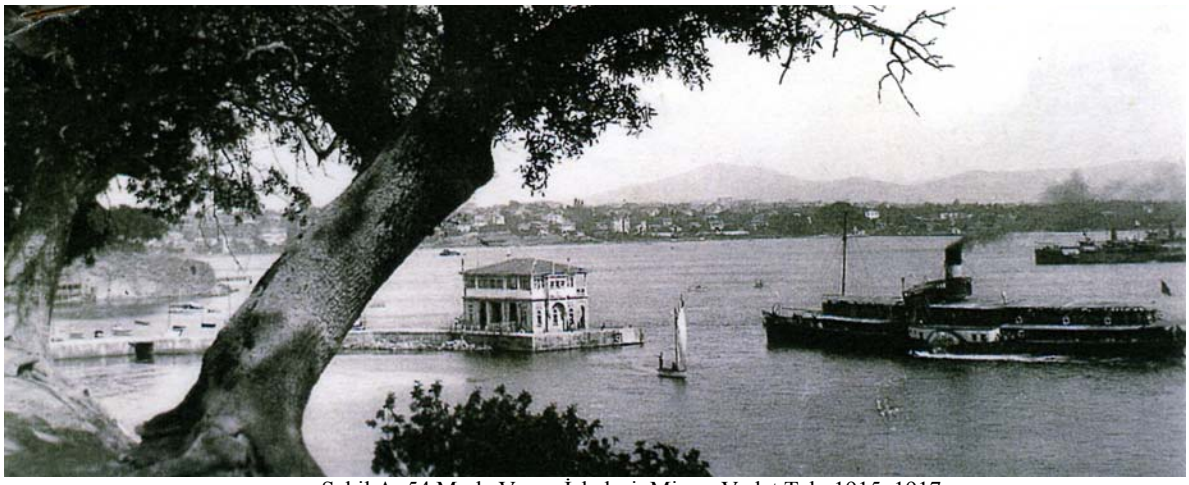
Şekil A. 50 Lâleli Harikzedegân/Tayyare Apartmanları, Mimar Kemalettin, 1922



Şekil A. 51 Sirkeci Posta ve Telgraf Nezareti Binası, Mimar Vedat Tek, 1909


Şekil A. 52 Sirkeci Posta ve Telgraf Nezareti Binası, Mimar Vedat Tek, 1909, detay


Şekil A. 53 Sirkeci Posta ve Telgraf Nezareti Binası, Mimar Vedat Tek, 1909, detay



Şekil A. 54 Moda Vapur İskelesi, Mimar Vedat Tek, 1915–1917



Şekil A. 55 Mes'adet Han, Mimar Vedat Tek, 1915





Şekil A. 56 ve Şekil A.57 Mes'adet Han'dan detay



Şekil A. 58 Hobyar Mescidi, detay



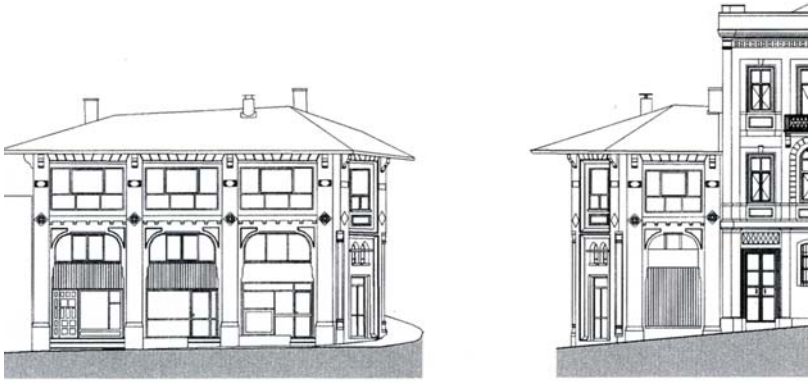
Şekil B.59 Hobyar Mescidi, detay



Şekil A. 60 Mimar Vedat Tek Evi, 1913–14



Şekil A. 61 Tek Evi'nden detay



Şekil A. 62 ve Şekil A.63 Millî Emlâk Dükkânları, Mimar Vedat Tek, 1914–16



Şekil A. 64 Halit Ziya Bey Apartmanı,
Vedat Bey, 1934



Şekil A. 65 Halit Ziya Bey Apartmanı,
Vedat Bey, 1934, apartmandan detay



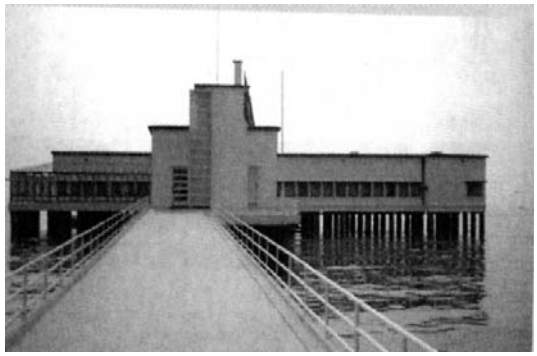
Şekil A. 66 Yayla Apartmanı, Vedat Tek



Şekil A.67 Ragıp Devres Villası, Ernst Egli, 1932



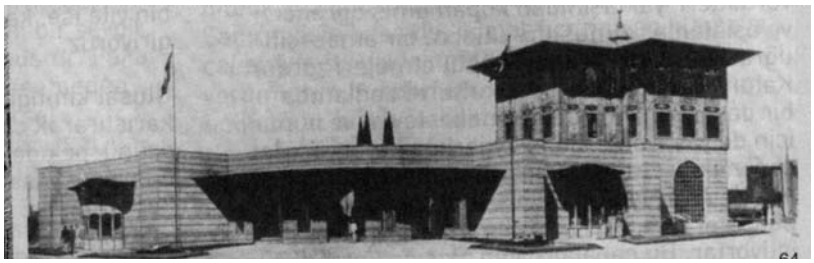
Şekil A.68 Florya Köşkü, Seyfi Arkan, 1934



Şekil A. 69 Florya Köşkü, Seyfi Arkan, 1934



Şekil A. 70 Seyfi Arkan, Üçler Apartmanı, İstanbul, 1935



Şekil A. 71 Ney York Uluslararası Sergisi Türkiye Pavyonu,
Sedad Hakkı Eldem, 1939



Şekil A. 72 İstanbul Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi,
Sedad Hakkı Eldem ve Emin Onat, 1944



Şekil A. 73 TRT İstanbul Radyoevi, Doğan Erginbaş, İ. Ulkular, Ö. Günay, 1945



Şekil A. 74 Taşlık Kahvesi, Sedad Hakkı Eldem, 1948



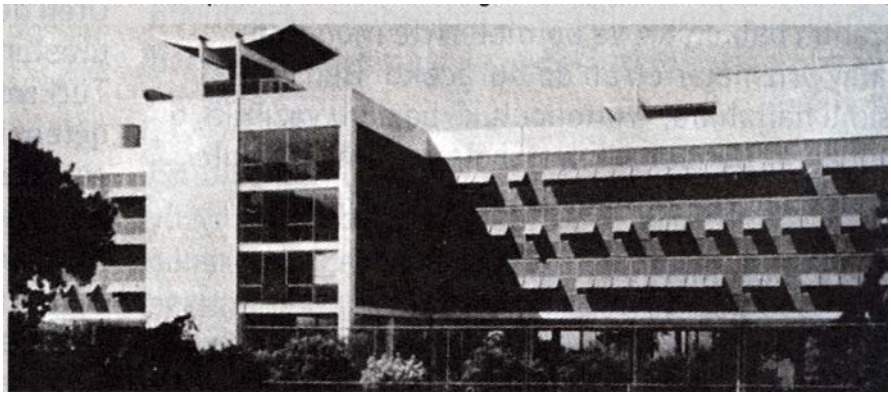
Şekil A.75 İstanbul Adliye Sarayı Projesi, Sedad Hakkı Eldem, Emin Onat, 1949



Şekil A. 76 İstanbul Hilton Oteli, SOM, Sedad Hakkı Eldem, 1952



Şekil A. 77 İstanbul Büyükşehir Belediye Sarayı, Nevzat Erol, 1953



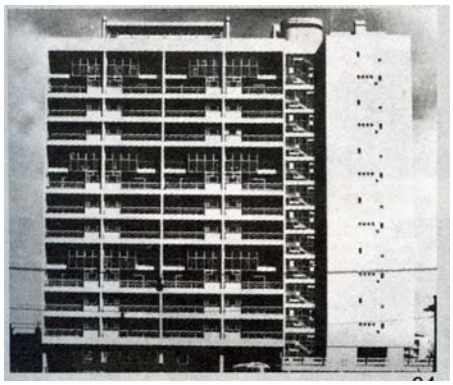
Şekil A. 78 Büyükada Anadolu Kulübü, Abdurrahman Hancı, Turgut Cansever, 1953–57



Şekil A. 79 Kemal Ahmet Arû, 1. Levent Toplu Konutları, 1947



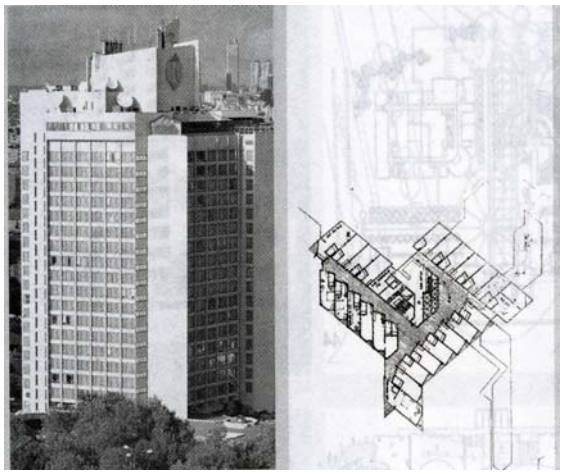
Şekil A. 80 Kemal Ahmet Arû, 4. Levent Toplu Konutları, 1956



Şekil A.81 Hukukçular Sitesi,
Halûk Baysal ve Melih Birsel, 1961



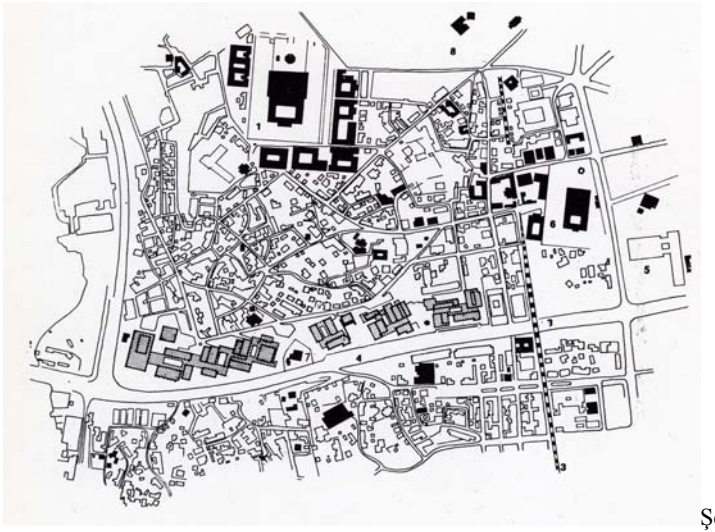
Şekil A. 82 İstanbul Ticaret Sarayı, Orhan Şahinler, 1967
Halûk Baysal ve Melih Birsel, 1961



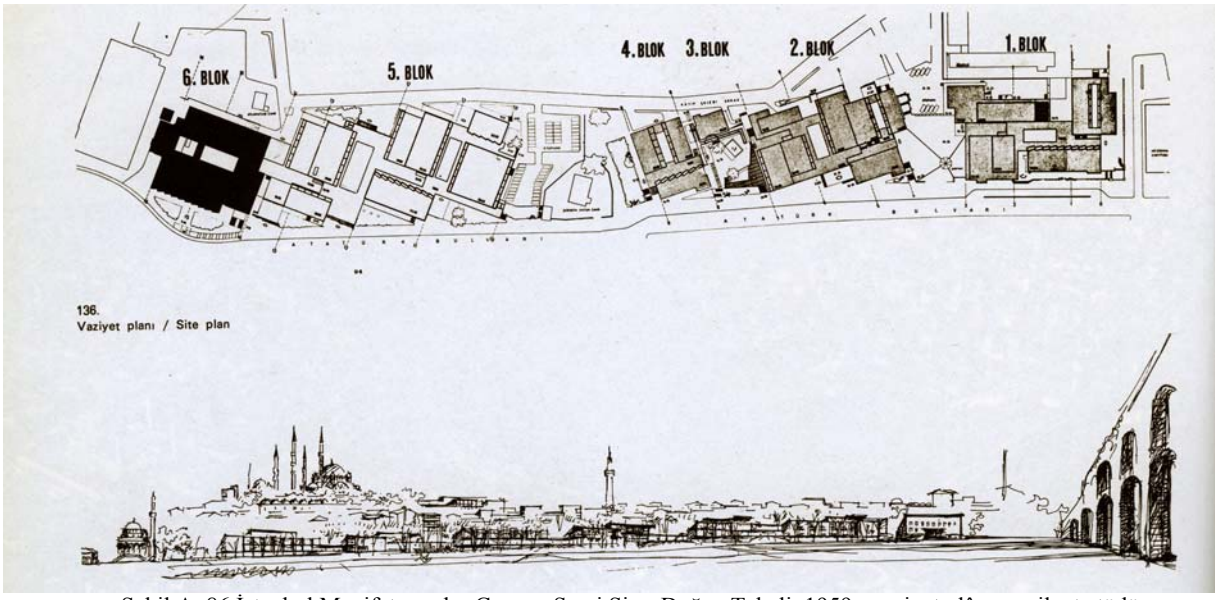
Şekil A. 83 Taksim Oteli, AHE Grubu, 1959



Şekil A. 84 Şevinç-Şandor Hadi, Hüseyin Başçetinçelik, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, 1964



Şekil A. 85 Sami Sisa, Doğan Tekeli, 1959
İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nın şehir içindeki yerini gösteren genel vaziyet plânı



Şekil A. 86 İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Sami Sisa, Doğan Tekeli, 1959, vaziyet plânı ve siluet etüdü



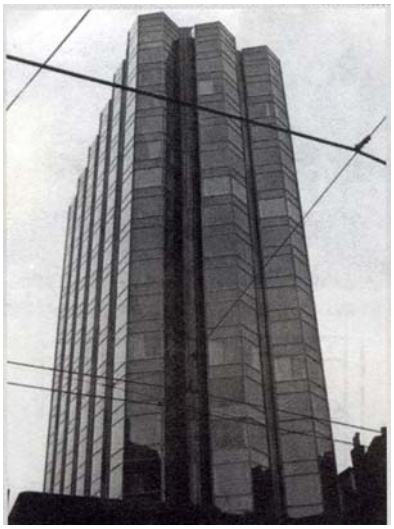
Şekil A. 87 İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Sami Sisa, Doğan Tekeli,
1959, birinci blokunun bulvardan görünüşü ve çarşı amblemi



Şekil A. 88 İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Sami Sisa, 1959, çarşı ikinci blok avlusu



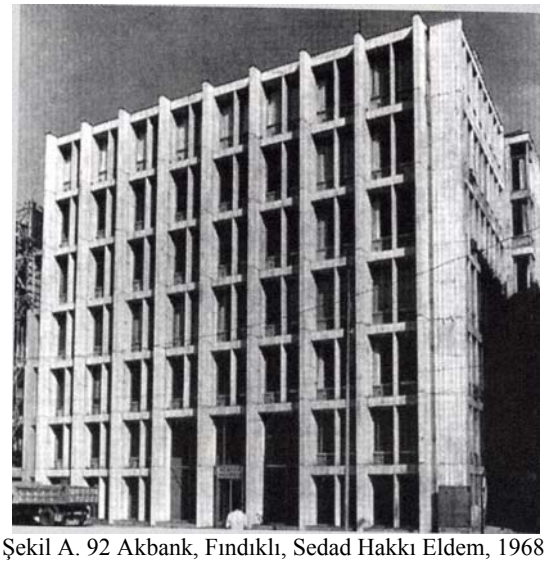
Şekil A.89 İstanbul Reklâm Binası, 1966–69 Doğan Tekeli, Günay Çilingiroğlu



Şekil A.90 Odakule, K. Tecimen ve A.K. Taner 1970–75



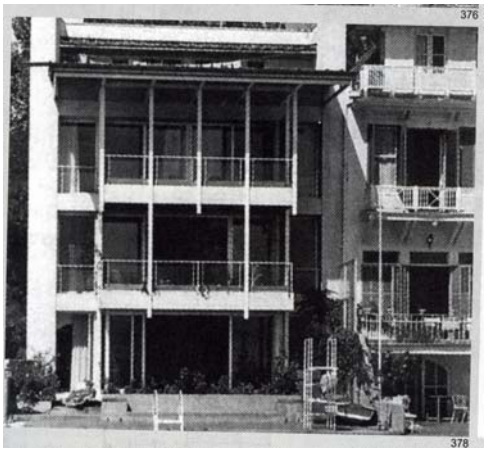
Şekil A.91 T.C. Karayoları 17. Bölge Müdürlüğü ve İdarî Binası, Mehmet Konuralp, Salih Sağlamer, Engin Ayşakar, Ahmet Yücel, 1973



Şekil A. 92 Akbank, Fındıklı, Sedad Hakkı Eldem, 1968



Şekil A. 93 Sosyal Sigortalar Kurumu Cibali Dispanseri, Sedad Hakkı Eldem, 1963–72



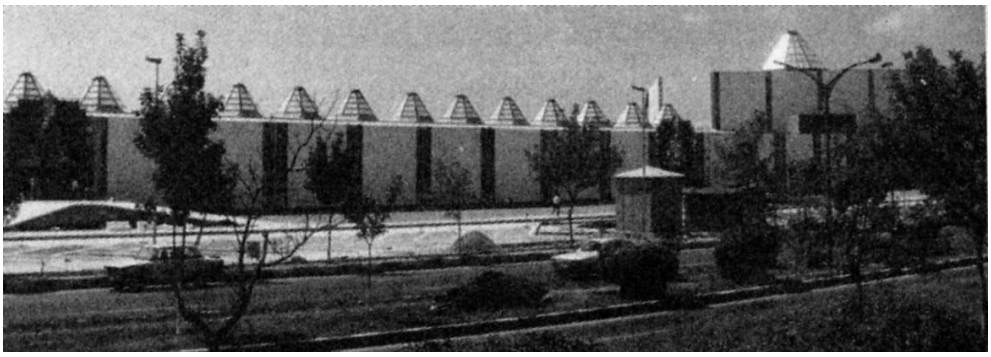
Şekil A. 94 Yeniköy'de Yalı, Sedad Hakkı Eldem



Şekil A. 95 İstanbul Levent'te Büyükdere Caddesi etrafındaki yapılaşma



Şekil A. 96 İstanbul Maslak'ta merkezî iş bölgesi



Şekil A. 97 Galleria Alışveriş Merkezi, Hayati Tabanlıoğlu, 1986



Şekil A. 98 Silivri Klasis Resort Tesisi, Şefik Birkiye



Şekil A. 99 Silivri Klasis Resort Tesisi, Şefik Birkiye



Şekil A. 100 Silivri Klasis Resort Tesisi, Şefik Birkiye



Şekil A.101 Kastelli Blokları, Rıdvan Işıl,1987


Şekil A.102 Kastelli Blokları, Rıdvan Işıl,1987, alınlıktan detay




Şekil A. 103 ve Şekil A.104 Kastelli Blokları, Rıdvan Işıl,
1987, detay



Şekil A. 105 Ataşehir Bilfen İlköğretim Okulu, Antyapı, 2004–2005



Şekil A. 106 Ataşehir Bilfen Ilköğretim Okulu, Antyapı, 2004–2005, ana giriş kapısı



Şekil A.107 Ataşehir Bilfen Anaokulu, Antyapı, 2004–2005



Şekil A. 108 Yeditepe Üniversitesi, İstek İnşaat



Şekil A.109 Yeditepe Üniversitesi, İstek İnşaat, detay



Şekil A. 110 Yeditepe Üniversitesi, İstek İnşaat, giriş portalı



Şekil A. 111 Yeditepe kampusü, Istek Inşaat



Şekil A. 112 Tuzla'da ikiz ev, Şaziment ve Neşet Arolat, 1987



Şekil A. 113 Tuzla'da ikiz ev, Şaziment ve Neşet Arolat, 1987, balkonlardan detay



Şekil A. 114 Tuzla'da ikiz ev, Şaziment ve Neşet Arolat, 1987, ön cephe



Şekil A. 115 Tuzla'da ikiz ev, Şaziment ve Neşet Arolat, 1987, havuzdan detay



Şekil A.116 Tarabya Üstay Villaları, Şaziment ve Neşet Arolat, 1988–90



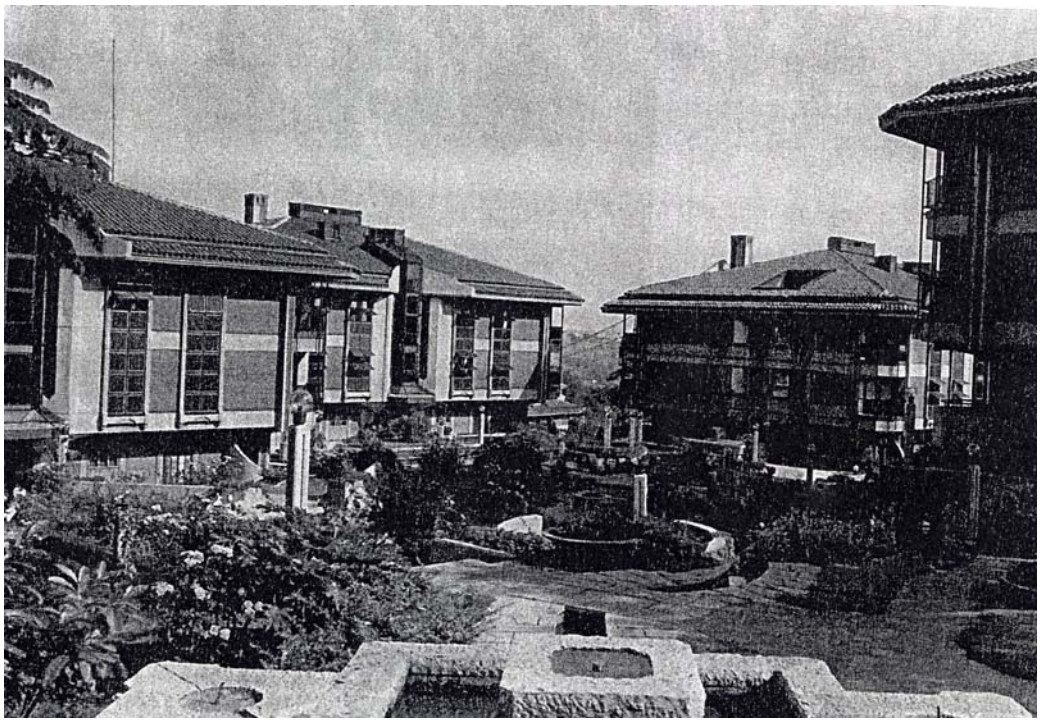
Şekil A.117 Tarabya Üstay Villaları, Şaziment ve Neşet Arolat, 1988–90



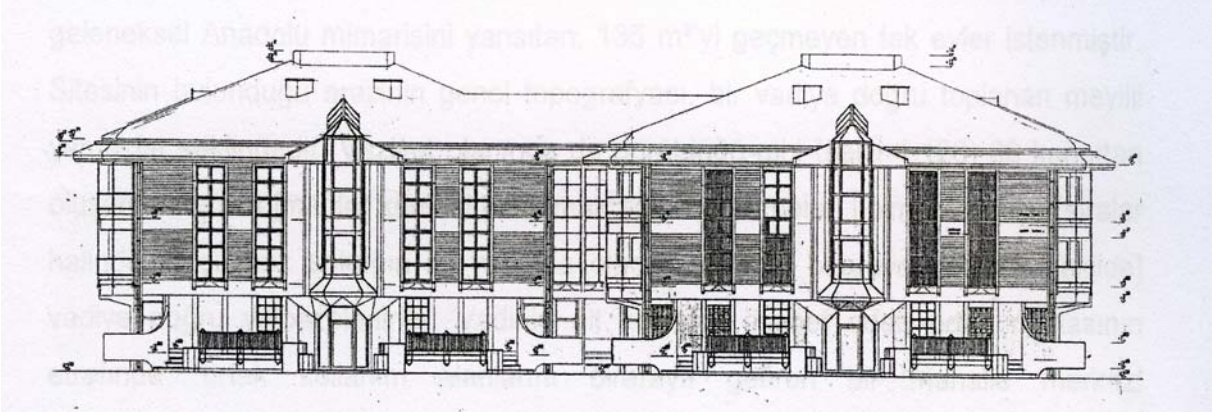
Şekil A.,118 Tarabya Ustay Villaları,
Şaziment ve Neşet Arolat, 1988–90,
saçak detayı



Şekil A. 119 Tarabya Ustay Villaları ,
Şaziment ve Neşet Arolat, 1988–90,
balkon detayı



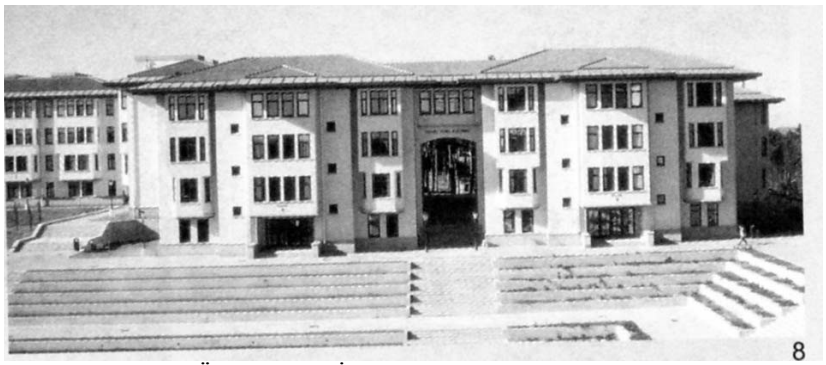
Şekil A. 120 Naciye Sultan Sitesi, Behruz Çinici, 1983



Şekil A. 121 Naciye Sultan Sitesi, Behruz Çinici, 1983



Şekil A. 122 Naciye Sultan Sitesi, Behruz Çinici, 1983



Şekil A. 123 Koç Üniversitesi, İlhan Zeybekoğlu, Mozhan Khadem, 1990'lar



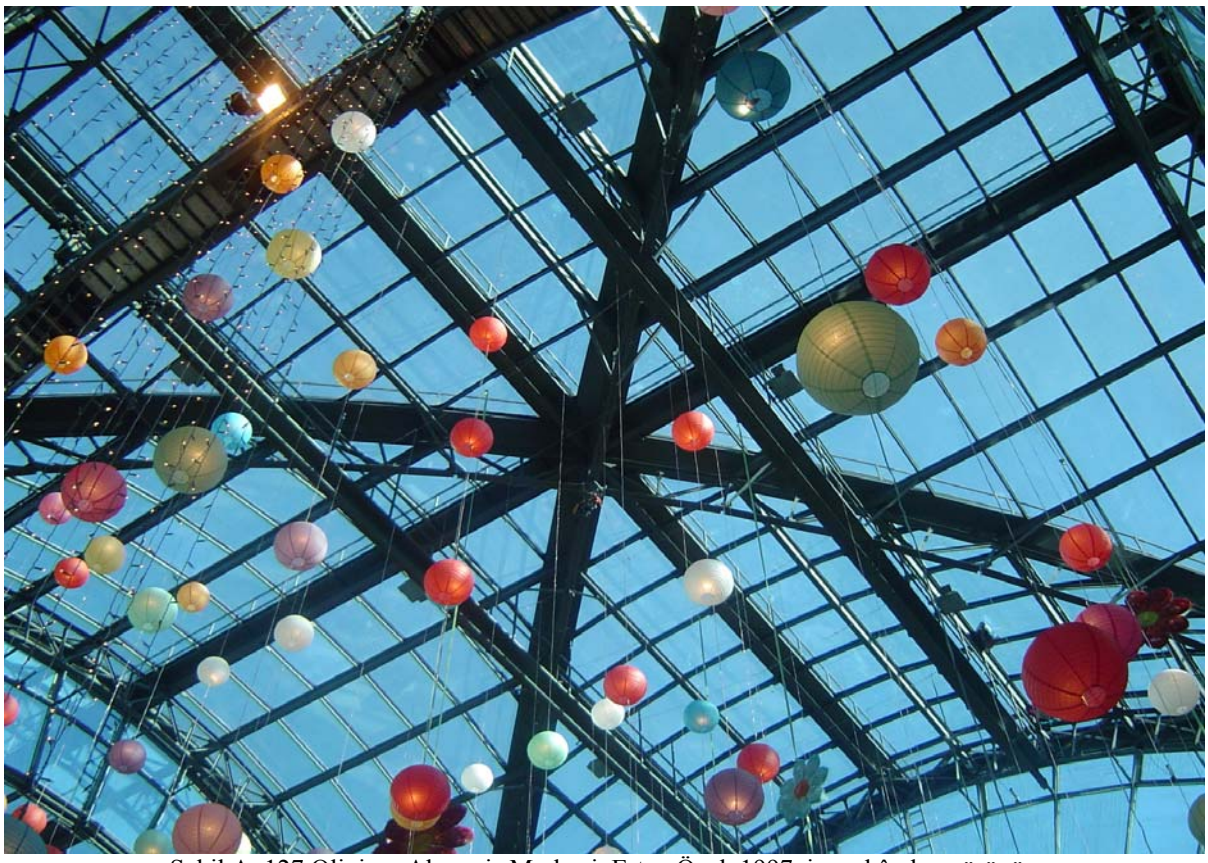
Şekil A.124 Olivium Alışveriş Merkezi, Ertan Özel, 1997



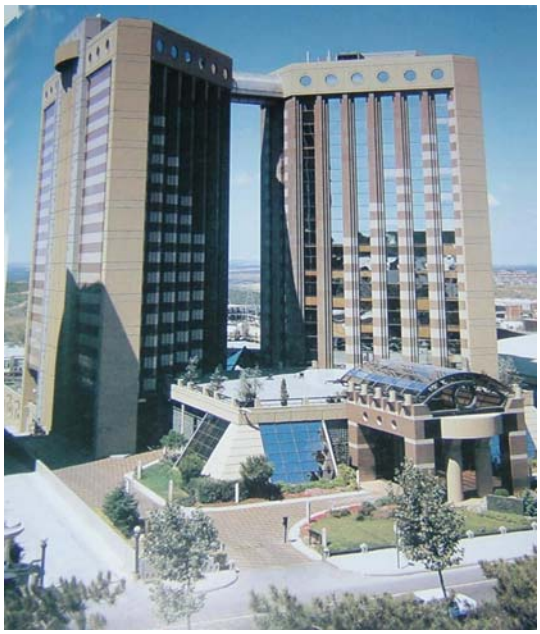
Şekil A.125 Olivium Alışveriş Merkezi, Ertan Özel, Ertan Özel, 1997



Şekil A. 126 Olivium Alışveriş Merkezi, Ertan Özel, 1997, iç mekândan görünüm



Şekil A. 127 Olivium Alışveriş Merkezi, Ertan Özel, 1997, iç mekândan görünüm



Şekil A. 128 Garanti Bankası Genel Merkezi,
Arolat Mimarlık, 1989–93



Şekil A. 129 Garanti Bankası Genel Merkezi,
Arolat Mimarlık, 1989–93, giriş portikosundan detay



Şekil A.130 Garanti Bankası Genel Merkezi, Arolat Mimarlık,
1989–93, giriş portikosundan detay



Şekil A. 131 Dokuz Palmiye Konutları,
Arolat Mimarlık, 1996



Şekil A. 132 Dokuz Palmiye Konutları,
Arolat Mimarlık, 1996



Şekil A. 133 Shell Genel Müdürlük Binası, Nevzat Sayın
ve Gökhan Avcıoğlu, 1991–93



Şekil A. 134 Shell Genel Müdürlük Binası,
Nevzat Sayın ve Gökhan Avcıoğlu, 1991–93



Şekil A.135 Shell Genel Müdürlük Binası, Nevzat Sayın ve Gökhan Avcıoğlu, 1991–93



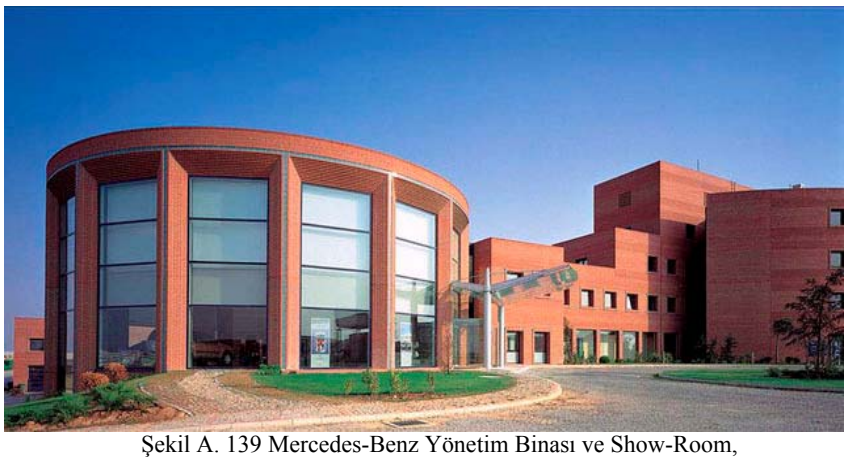
Şekil A.136 Mercedes-Benz Türk Pazarlama ve Yedek Parça Merkez Tesisleri,
Turgut Alton, 1998–2001



Şekil A. 137 Mercedes-Benz Türk Pazarlama ve Yedek Parça Merkez Tesisleri, Turgut Alton, 1998–2001



Şekil A. 138 Mercedes-Benz Türk Pazarlama ve Yedek Parça Merkez Tesisleri, Turgut Alton, 1998–2001



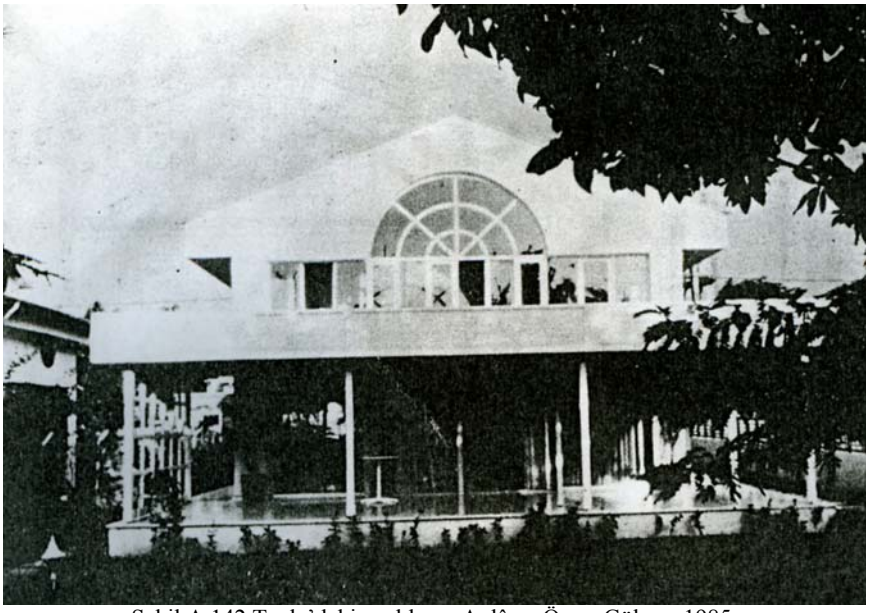
Şekil A. 139 Mercedes-Benz Yönetim Binası ve Show-Room, Turgut Alton, 1998–2001



Şekil A. 140 Mercedes-Benz Yönetim Binası ve Show-Room, Turgut Alton, 1998–2001



Şekil A. 141 Tuzla'da yazlık ev, Aylâ ve Ömer Gülsen, 1985



Şekil A.142 Tuzla'daki yazlık ev, Aylâ ve Ömer Gülsen, 1985,
evin bahçeden görünüşü



Şekil A. 143 Soyak Sitesi, Behruz Çinici, 1985–1986, yerleşim plânı



Şekil A.144 Soyak Sitesi, Behruz Çinici,
1985–1986



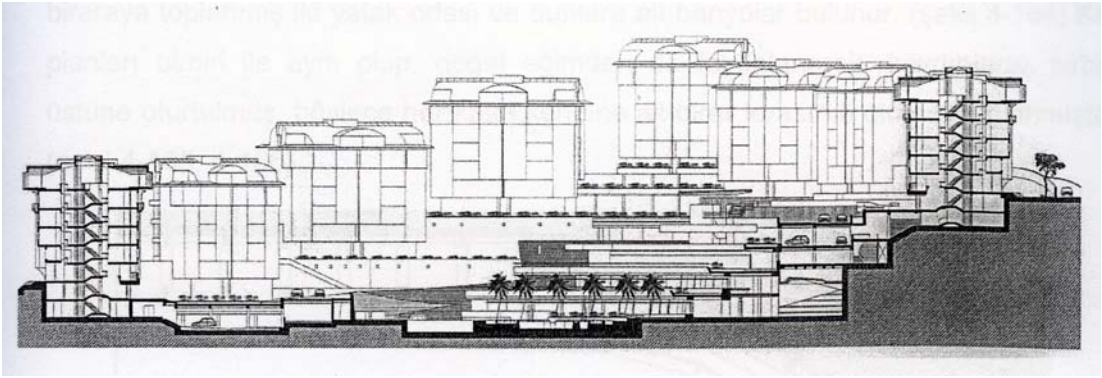
Şekil A. 145 Soyak Sitesi, Behruz Çinici,
1985–1986, ana giriş kapılarından bir tanesi



Şekil A. 146 Soyak Sitesi, Behruz Çinici,
1985–1986, sitenin apartmanlarının tonoz detayı



Şekil A. 147 Platin Sitesi, Altuğ, Behruz, Can Çinici, Hande Egel, 1993, vaziyet plânı,



Şekil A. 148 Platin Sitesi, Altuğ, Behruz, Can Çinici, Hande Egel, 1993, vaziyet plânından kesit



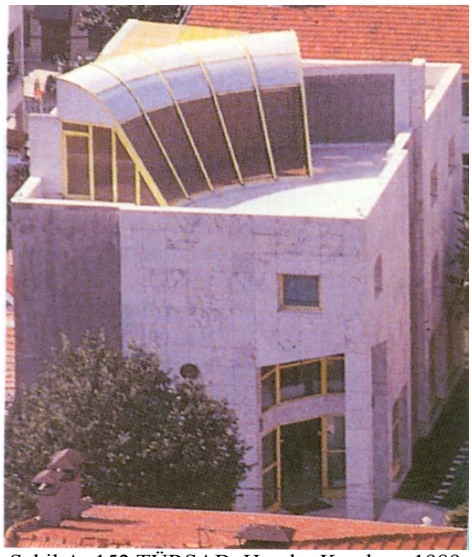
Şekil A. 149 Platin Sitesi, Altuğ, Behruz, Can Çinici, Hande Egel, 1993, çatı detayı



Şekil A.150 Platin Sitesi, Altuğ, Behruz, Can Çinici, Hande Egel, 1993, köşe detayı



Şekil A. 151 Platin Sitesi, Altuğ, Behruz, Can Çinici, Hande Egel, 1993, saçaklardan detay



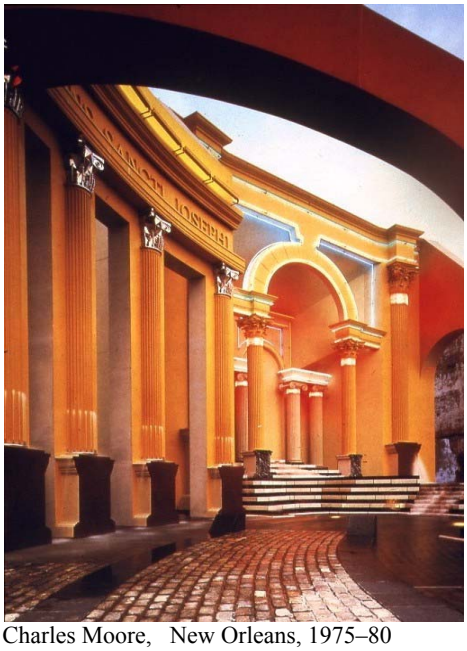
Şekil A. 152 TÜRSAB, Haydar Karabey, 1989

EK B

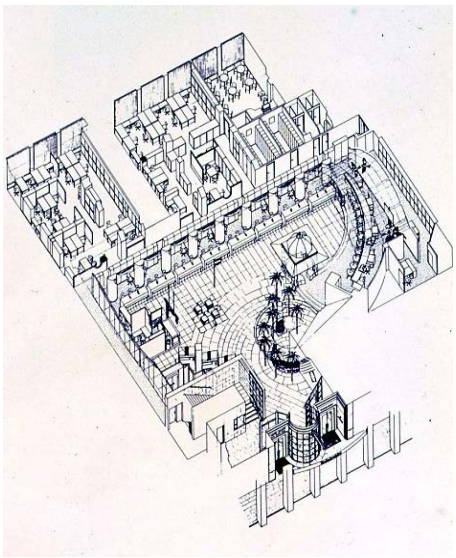


Şekil B.1 Vanna Venturi Evi, Venturi, Chestnut Hill, 1963





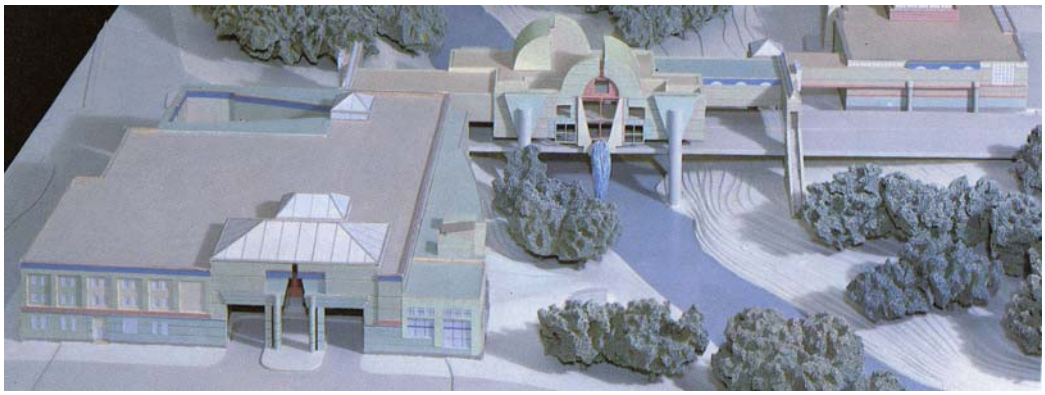
Şekil B.2 ve Şekil B.3 Piazza d'Italia, Charles Moore, New Orleans, 1975–80



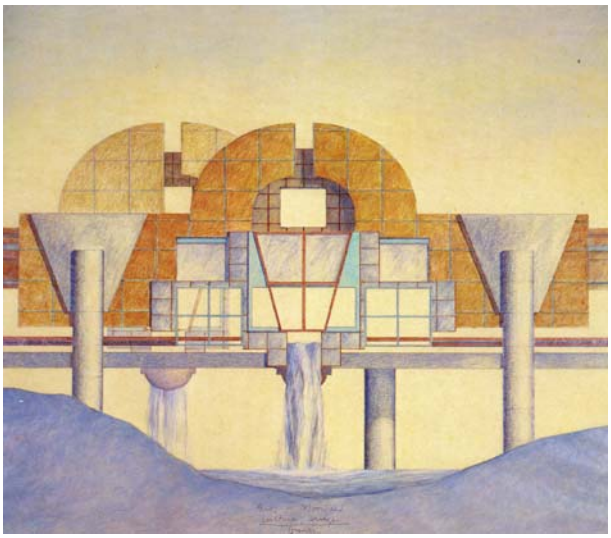
Şekil B.4 Avusturya Seyahat Acentası, Hans Hollein, Viyana, 1976–78



Şekil B.5 Avusturya Seyahat Acentası, Hans Hollein, Viyana, 1976–78, yapının içinden görünüm



Şekil B.6 Fargo-Moorhead Kültür Merkezi, Michael Graves, Kuzey Dakota, 1977–78



Şekil B.7 Fargo-Moorhead Kültür Merkezi, Michael Graves,
Kuzey Dakota, 1977–78, köprüden detay



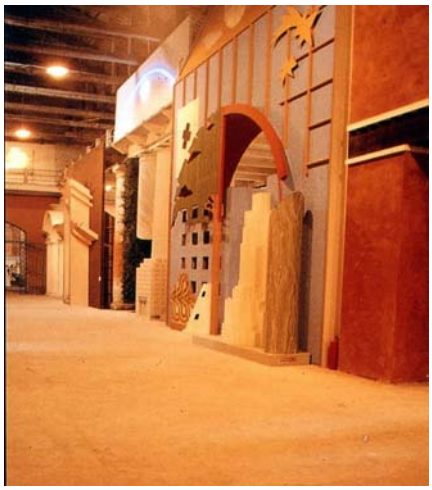
Şekil B.8 AT&T Binası,
Philip Johnson, N.Y., 1980-84



Şekil B.9 AT&T Binası, Philip Johnson , N.Y.,, 1980-84
y apının şehir içindeki konumu



Şekil B. 10 Venedik Bienali kapsamında
tasarlanmış cephelerden bir örnek

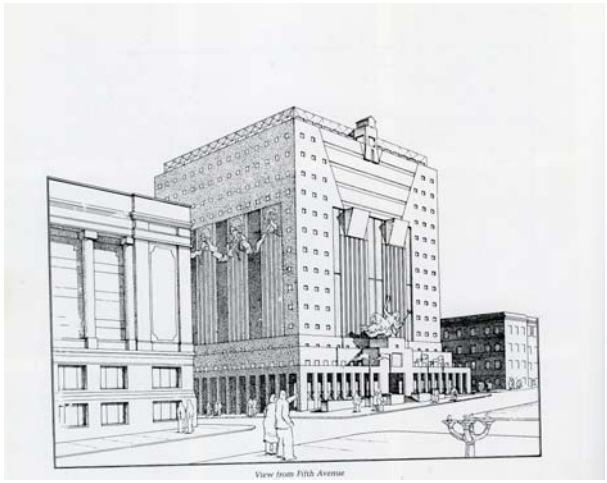


Şekil B.11 Aynı Bienal için tasarlanmış
diğer cephelerden örnekler





Şekil B.12 ve Şekil B.13 Aynı Bienal için tasarlanmış diğer bazı cephelerden örnekler



Şekil B. 14 Portland Belediye Sarayı,
Michael Graves, Oregon, 1979–82



Şekil B.15 ve Şekil B.16 Portland Belediye Sarayı, Michael Graves,
Oregon, 1979–1982, yapının değişik açılardan görünümleri



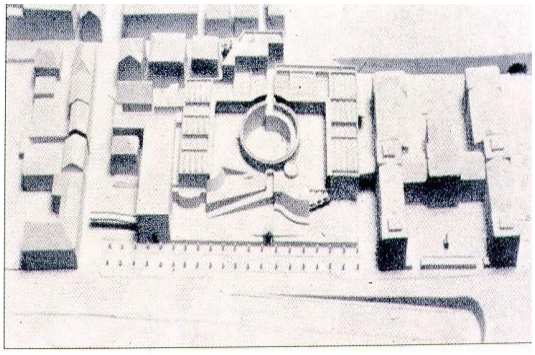
Şekil B.17 Humana Binası, Michael Graves,
Louisville, Kentucky, 1982–1985



Şekil B.18 Humana Binası, Michael Graves,
Louisville, Kentucky,1982–1985,
komşu yapılarla uyum



Şekil B.19 Staatsgalerie, Stuttgart, James Stirling, 1977–84



Şekil B.20 Staatsgalerie, Stuttgart, James Stirling, 1977–84



Şekil B.21 Staatsgalerie, Stuttgart, James Stirling, 1977–1984, galerinin rotundasından detay



Şekil B.22 Staatsgalerie, Stuttgart, James Stirling, 1977–1984, galeriden detay



Şekil B.23 Orsay Müzesi, Gae Aulenti, Paris, 1980–1986



Şekil B.24 Orsay Müzesi, Gae Aulenti, Paris, 1980–1986, eski gardan kalan kadran detayı



Şekil B.25 Cohn Pool Evi, Robert Stern, New Jersey, 1981–1982



Şekil B. 26 Les Arcades du Lac, "Göl Arkadları", Taller de Arquitectura, Saint-Quentin-en-Yvelines, 1974–1981



Şekil B.27 Les Arcades du Lac, "Göl Arkadları", Taller de Arquitectura, Saint-Quentin-en-Yvelines, 1974–1981, dış duvarları prefabrike toplu konutlar





Şekil B.28 ve B.29 Belediye Kontrol Binası, Taft Architects , Missouri, 1978–1980



Şekil B. 30 Tuscan ve Laurentian bitişik evleri, Thomas Gordon Smith, Livermore, 1979







Şekil B.31 , B.32 ve B.33 Tuscan ve Laurentian bitişik evleri, Thomas Gordon Smith, Livermore, 1979, evlerden detay





Şekil B. 34 ve Şekil B.35 Tuscan ve Laurentian bitişik evleri, Thomas Gordon Smith, Livermore, 1979, evlerden detay



Şekil B.36 Şehir, Robert Krier, 1977.



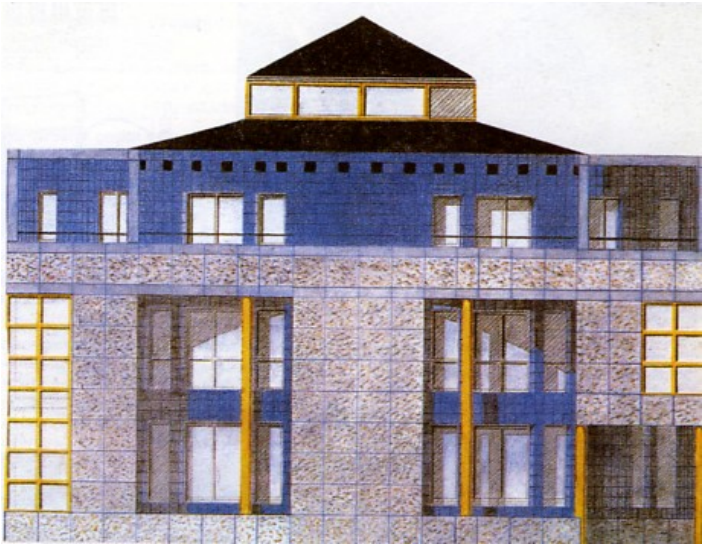
Şekil B.37 Robert Krier'in figürlerinden üç tanesi



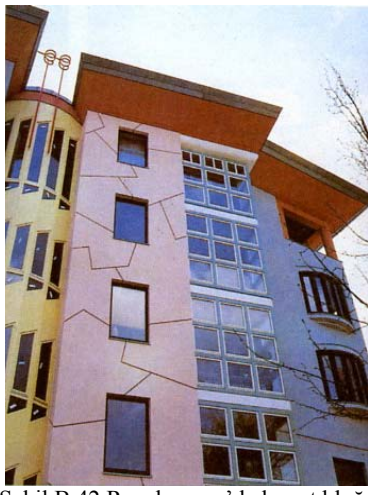
Şekil B.38 ve Şekil B.39 Krier figürlerinden biri



Şekil B.40 Güney Friedrichstadt'ta köşe binası çözümü,
konut ve büro bloğu, Peter Eisenman ve Jacqueline Robertson



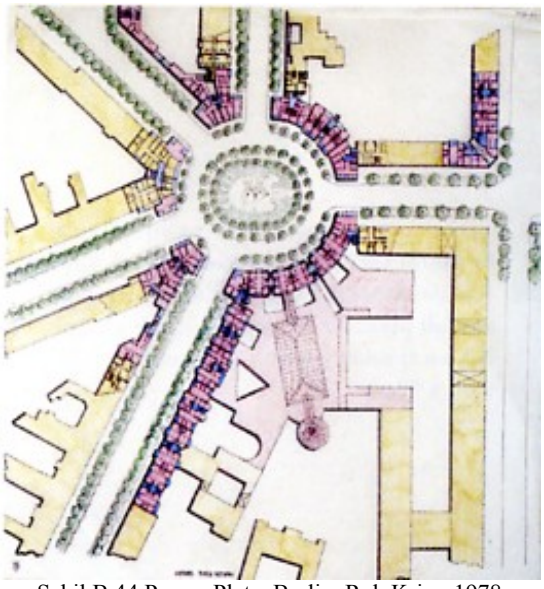
Şekil B.41 Tegel Limanı'nda konut bloğu güney cephesi, Antoine Grumbach



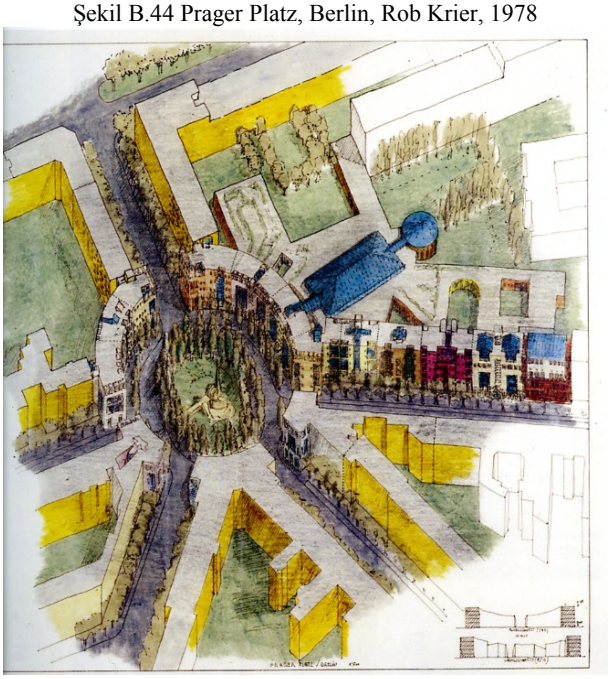
Şekil B.42 Rauchsrasse'de konut bloğu, avlu cephesinden detay, Hans Hollein



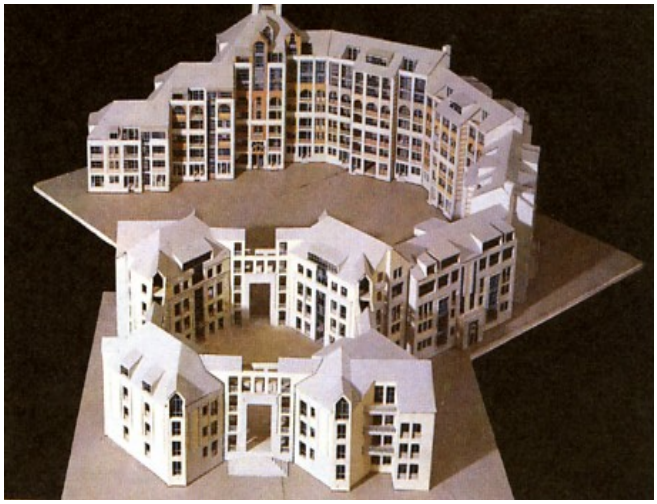
Şekil B.43 Landwehrkanal enerji tasarruf binası, Bernd Faskel, Vladimir Nicolic



Şekil B.44 Prager Platz, Berlin, Rob Krier, 1978



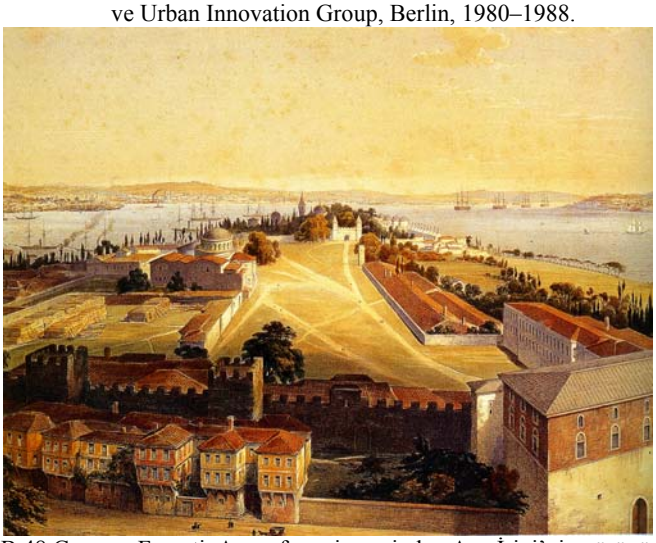
Şekil B.45 Prager Platz, Berlin, Robert Krier, 1978, kuşbakışı



Şekil B. 46 Tegel Harbour'da konut kompleksi, Charles Moore ve Urban İnnovation Group, Berlin, 1980–1988.



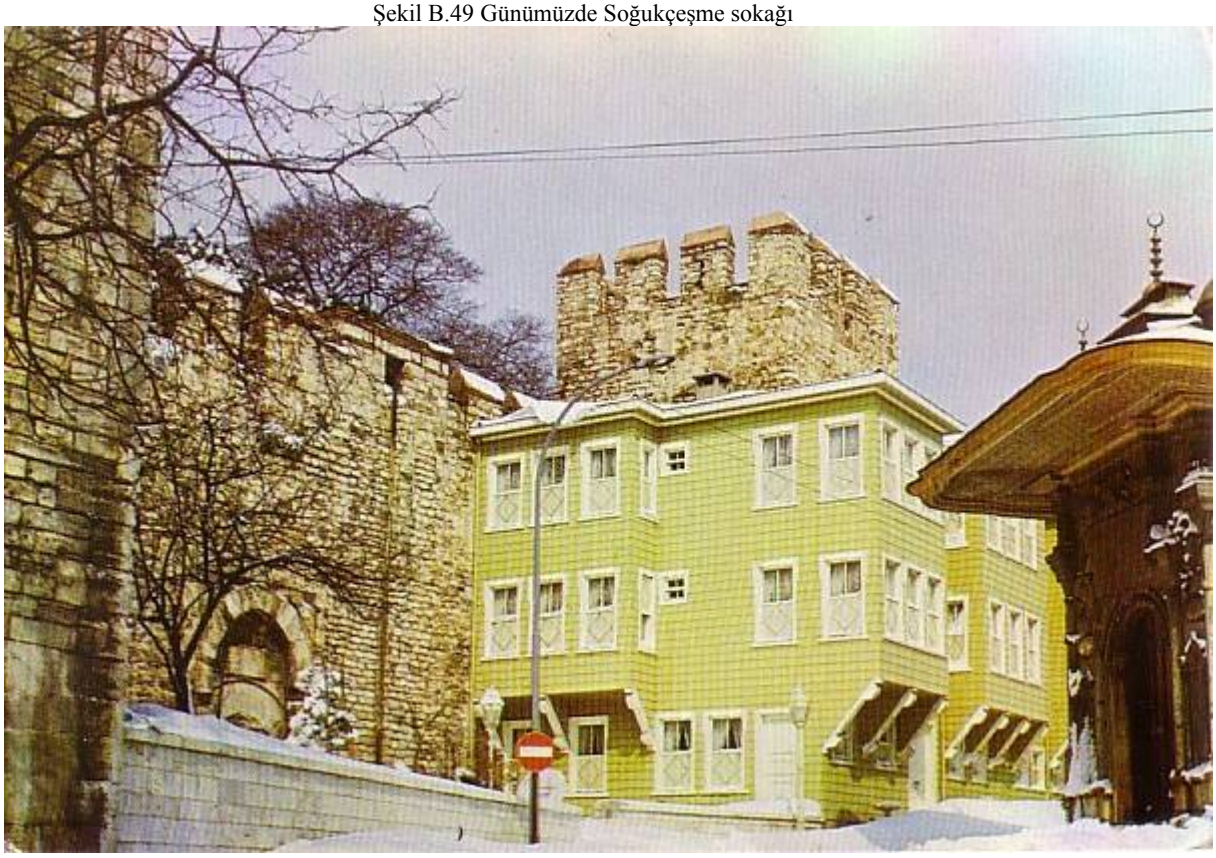
Şekil B.47 Tegel Harbour'da konut kompleksi, Charles Moore ve Urban Innovation Group, Berlin, 1980–1988.



Şekil B.48 Gaspare Fossati, Ayasofya minaresinden Aya İrini'nin görünümü, 1852



Şekil B.49 Günümüzde Soğukçeşme sokağı



Şekil B.50 Günümüzde Soğukçeşme sokağı

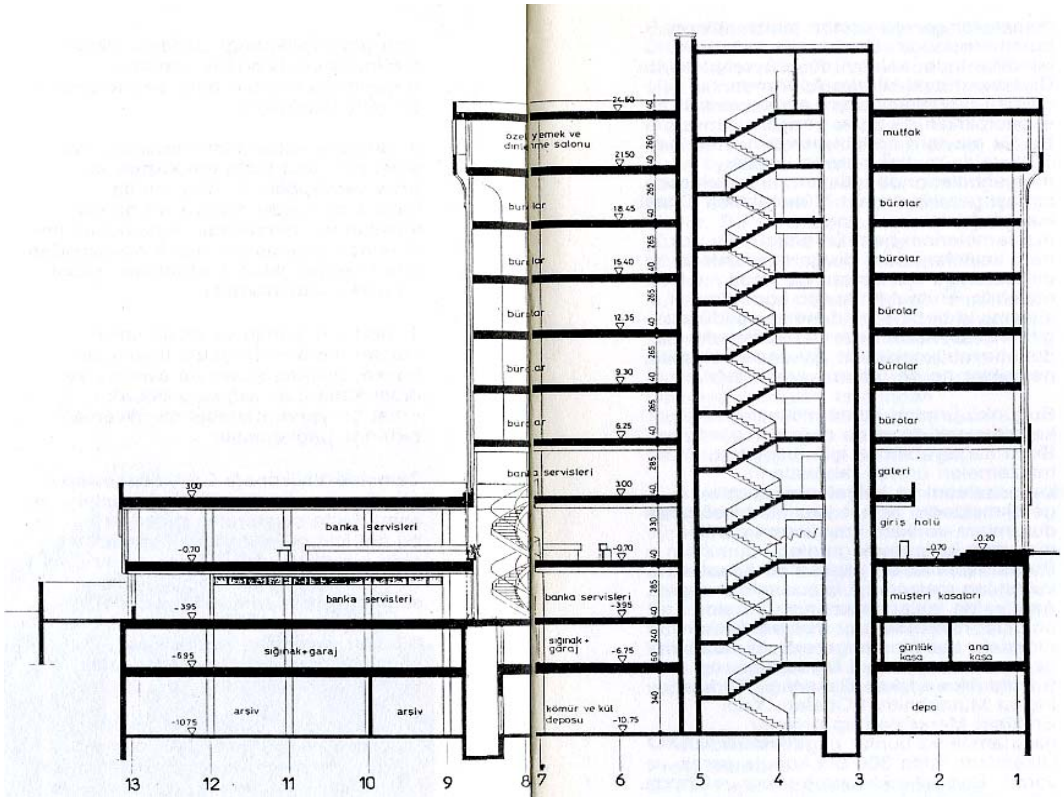
EK C



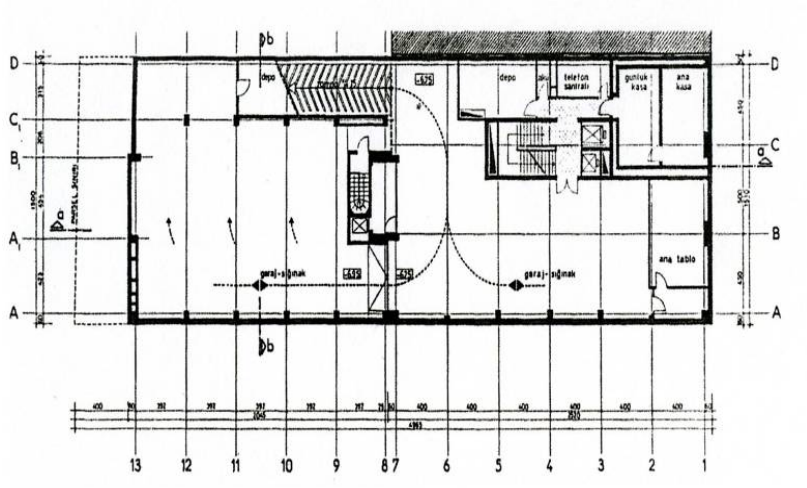
Şekil C.1 Arap Türk Bankası, Seyaş Sey A. Ş. 1983- 86, Vali Konağı Caddesi cephesi,



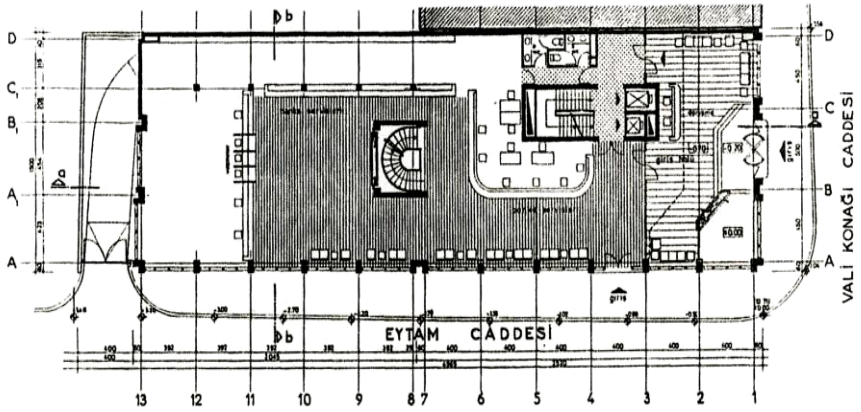
Şekil C.2 Arap Türk Bankası, Seyaş Sey A. Ş., 1983-86, yan cephe



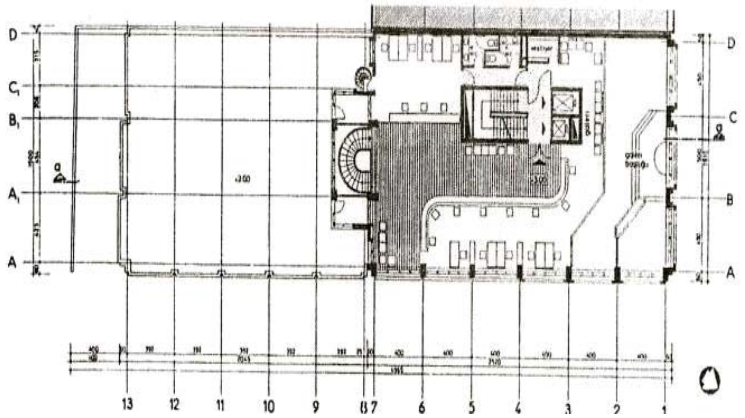
Şekil C.3 Arap Türk Bankası, Seyaş Sey A. Ş., 1983-86, kesit



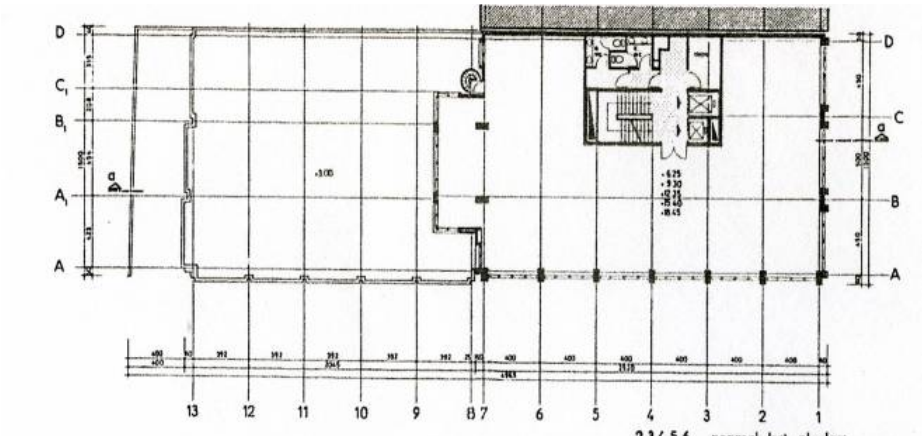
Şekil C.4 Arap Türk Bankası, Seyaş Sey A. Ş., 1983-1986, 2. bodrum kat plânı



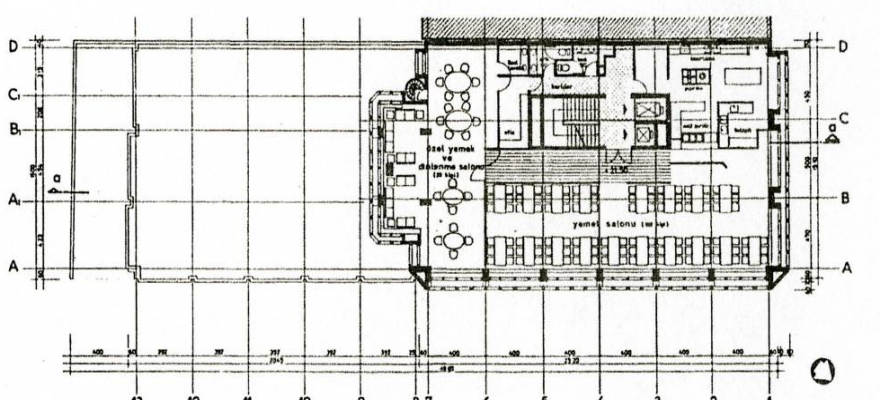
Şekil C.5 Arap Türk Bankası, Seyaş Sey A. Ş., 1983-1986, zemin kat plânı



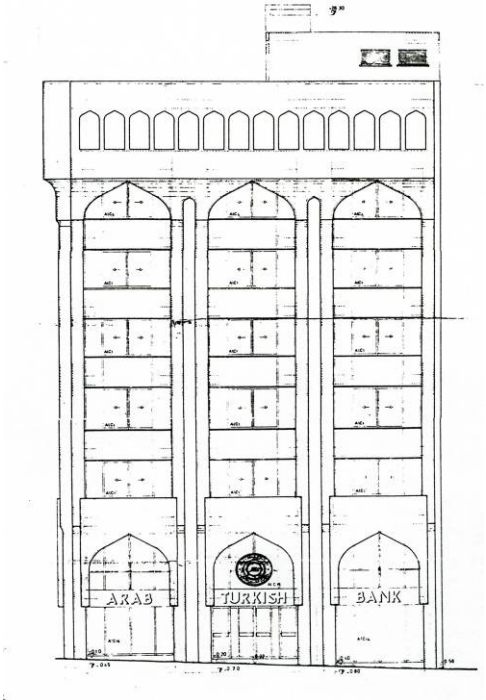
Şekil C.6 Arap Türk Bankası, Seyaş Sey A. Ş., 1983-1986, birinci kat plânı



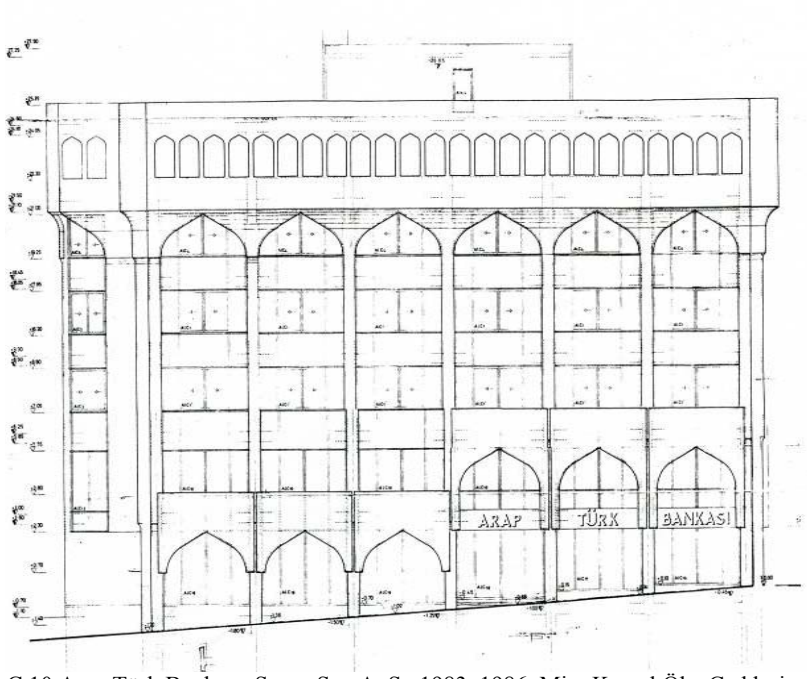
Şekil C.7 Arap Türk Bankası, Seyaş Sey A. Ş., 1983-1986, normal kat plânı



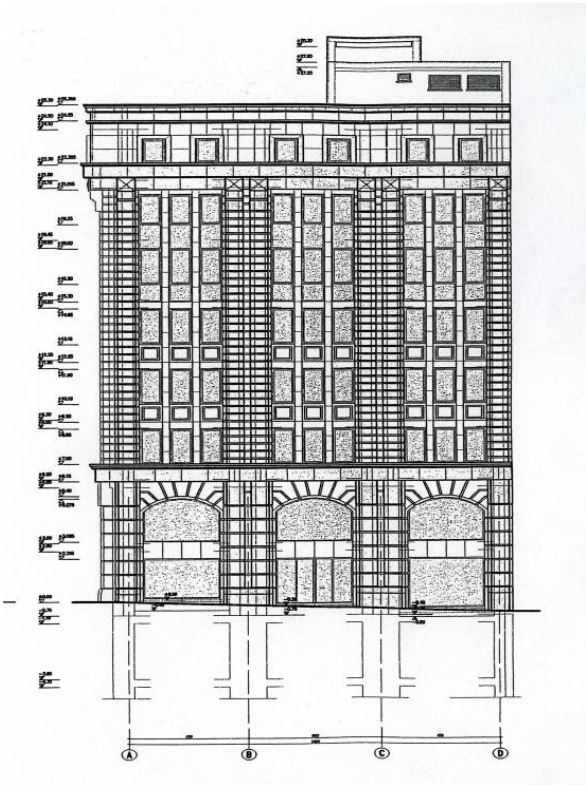
Şekil C.8 Arap Türk Bankası, Seyaş Sey A. Ş., 1983-1986, 7. kat plânı



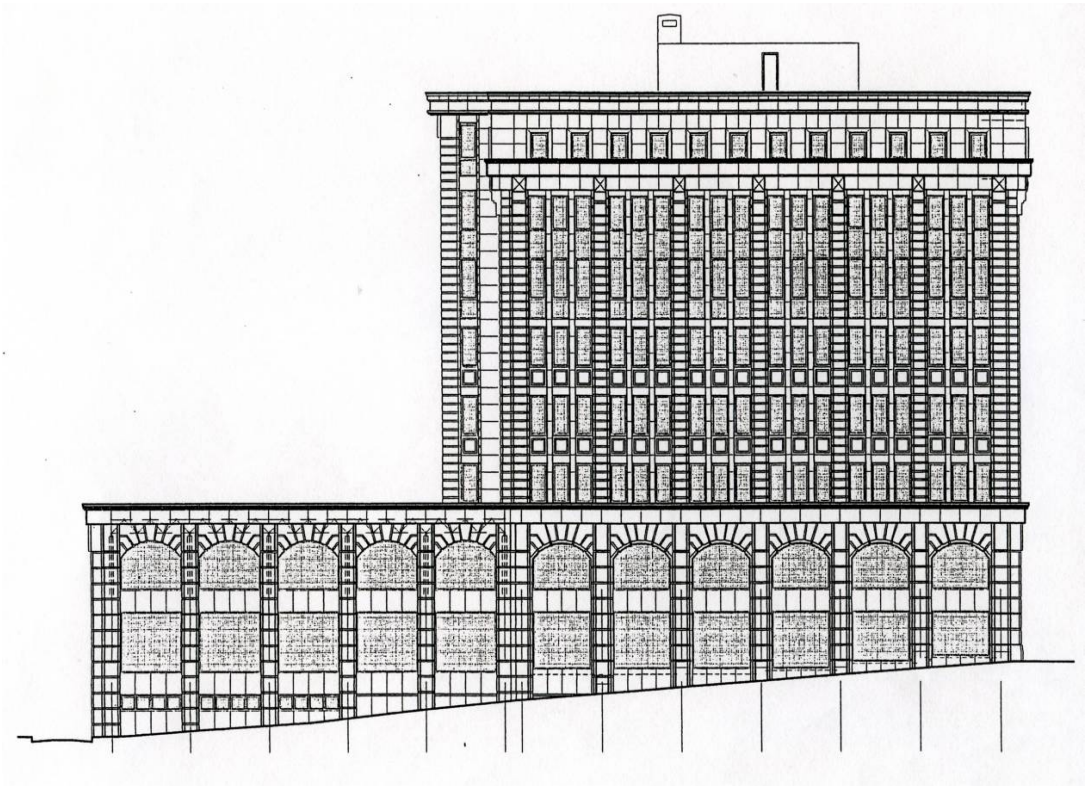
Şekil C.9 Arap Türk Bankası, Seyaş Sey A. Ş., 1983-86, Vali Konağı Caddesi cephesi



Şekil C.10 Arap Türk Bankası, Seyaş Sey A. Ş., 1983–1986, Mim Kemal Öke Caddesi cephesi



Şekil D.11 Arap Türk Bankası, Seyaş Sey A. Ş., 2002, Vali Konağı Caddesi cephesi



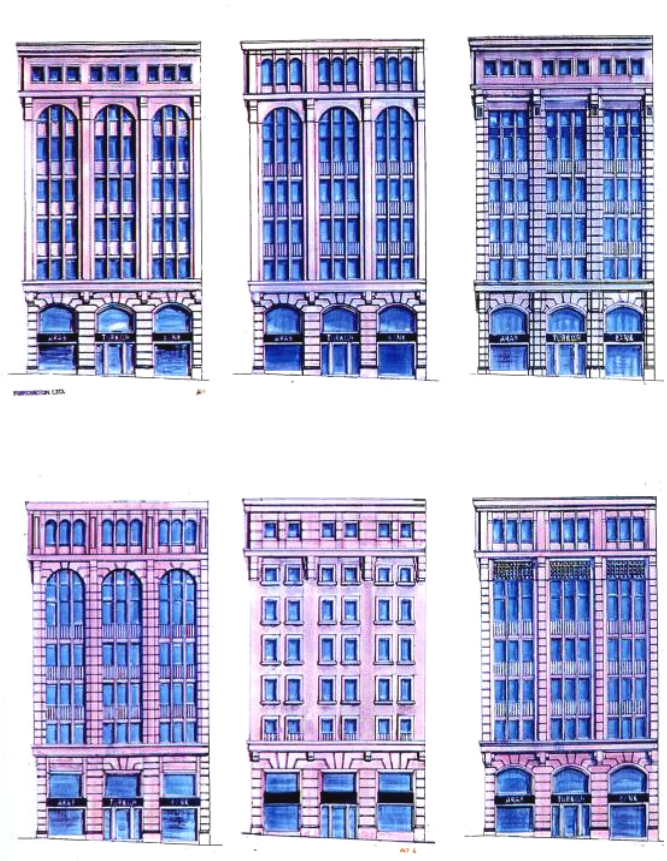
Şekil C.12 Arap Türk Bankası, Seyaş Sey A. Ş., 2002, Mim Kemal Öke Caddesi cephesi



Şekil C.13 Arap Türk Bankası, Haydar Dişbudak cephe önerisi



Şekil C.14 Arap Türk Bankası, Haydar Dişbudak cephe önerisi



Şekil C.15 Arap Türk Bankası, KG Mimarlık cephe önerisi



Şekil C.16 Arap Türk Bankası, Seyaş Sey A. Ş.,
ilk cephe önerilerinden



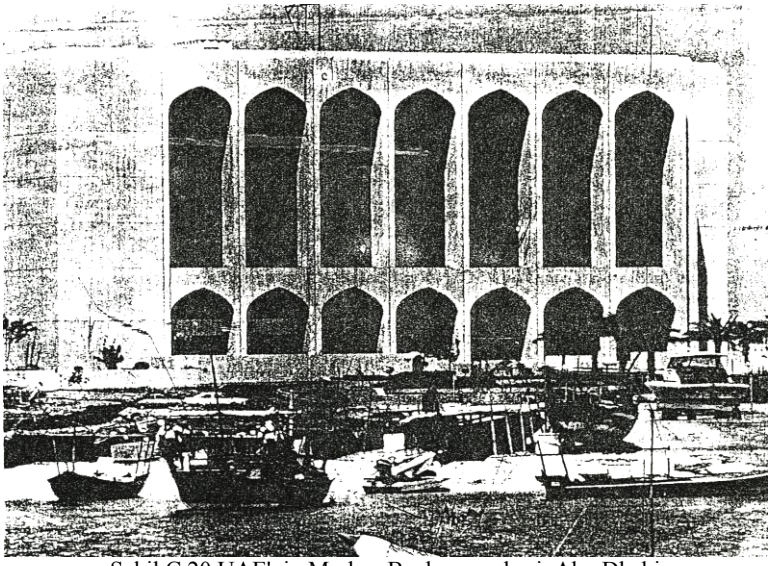
Şekil C.17 Arap Türk Bankası, Seyaş Sey. A. Ş.,
1983–86, taç detayı



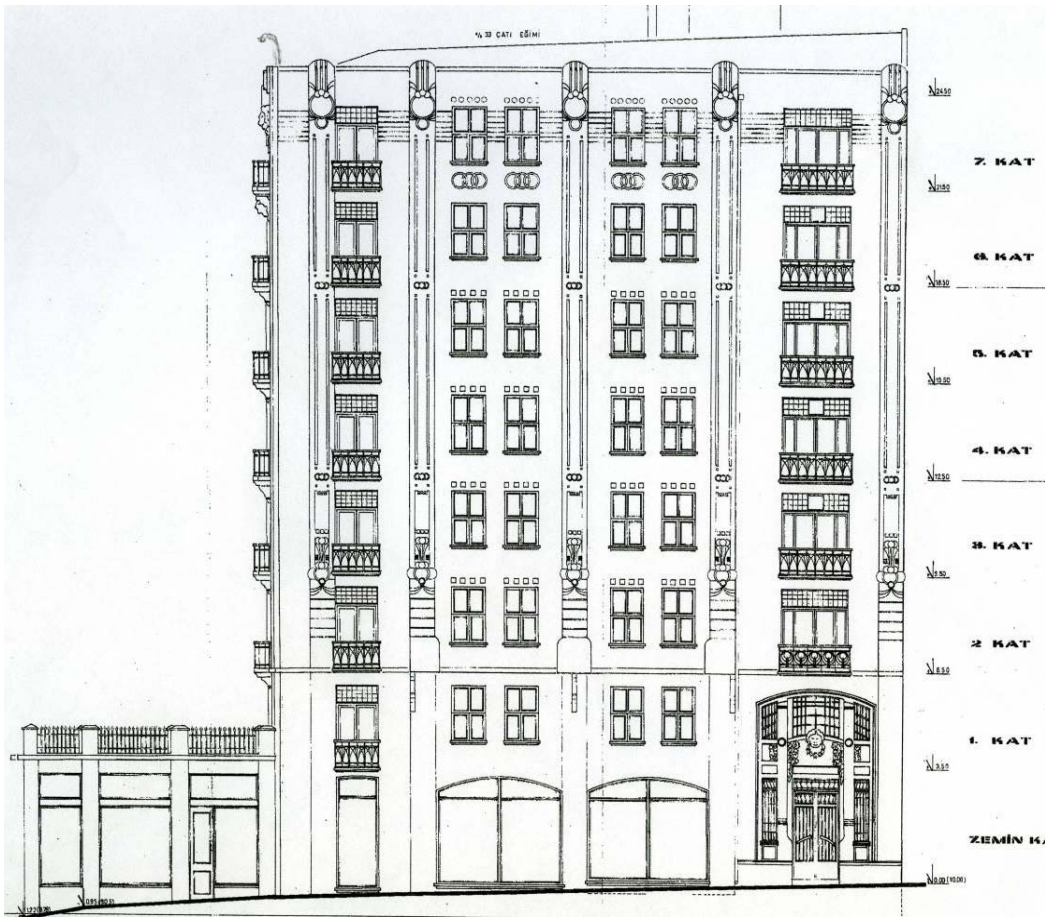
Şekil C.18 Arap Türk Bankası, Seyaş Sey A. Ş., 2002 yılında gerçekleştirilen cephe



Şekil C.19 Arap Türk Bankası, Seyaş Sey A..Ş. 2002 yılında gerçekleştirilen cephenin gece görünümü



Şekil C.20 UAE'nin Merkez Bankası cephesi, Abu Dhabi



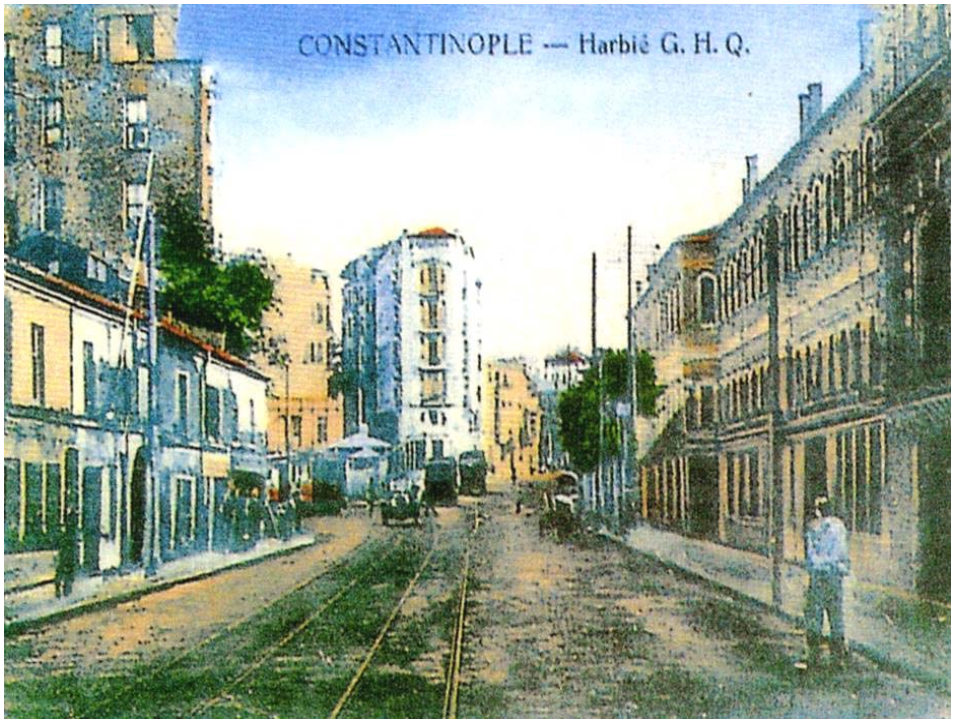
Şekil C.21 Lucie Apartmanı, Polat inş., 1985, Vali Konağı Caddesi girişi



Şekil C.22 Apartmanın Vali Konağı Caddesi'ndeki komşuları



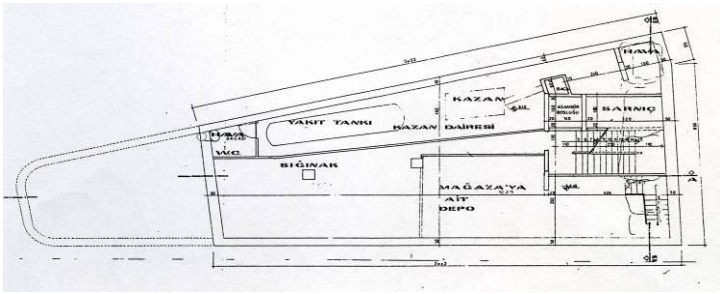
Şekil C.23 Lucie Apartmanı, Polat inş., 1985, apartmanın rasyonalist yan komşusu



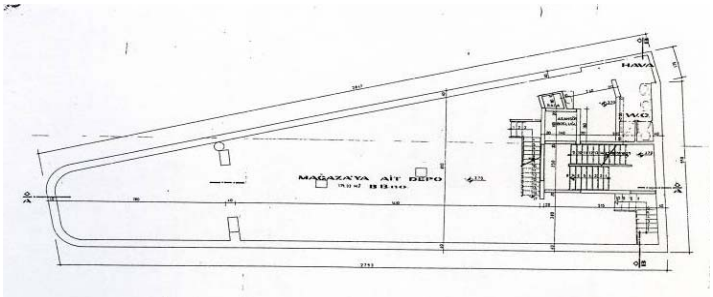
Şekil C.24 Lucie Apartmanı'nın Cumhuriyet Caddesi perspektifi



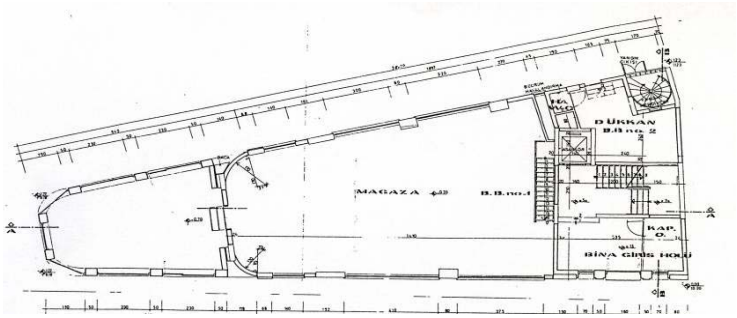
Şekil C.25 Lucie Apartmanı, özgün bina



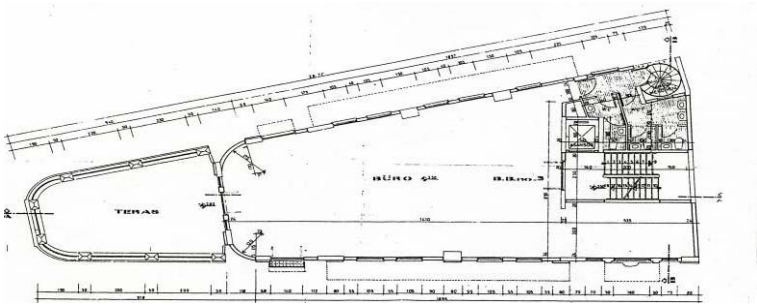
Şekil C.26 Lucie Apartmanı, Polat inş., 1985, 2. bodrum katı plânı



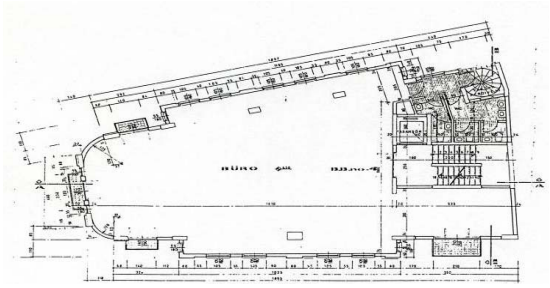
Şekil C.27 Lucie Apartmanı, Polat inş., 1985, 1. bodrum katı plânı



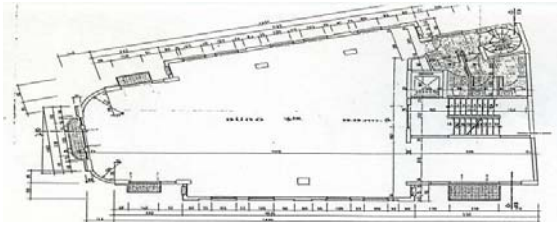
Şekil C.28 Lucie Apartmanı, Polat inş., 1985, zemin kat plânı



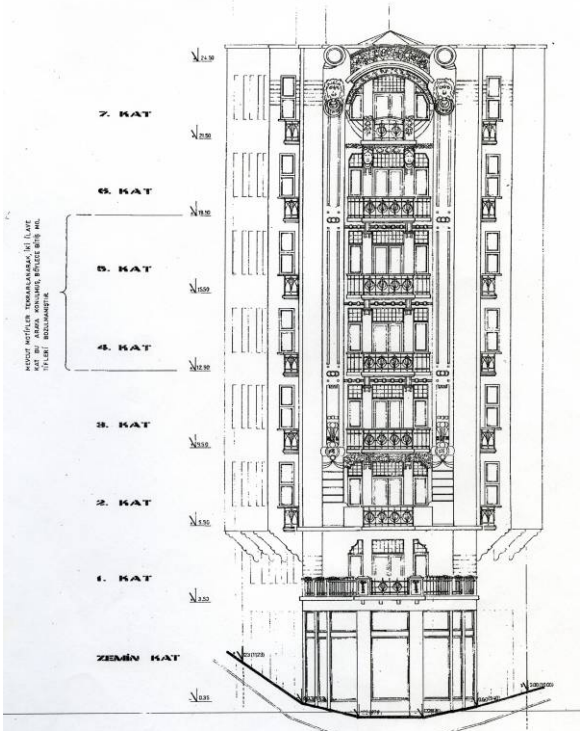
Şekil C.29 Lucie Apartmanı, Polat inş., 1985, 1. kat plânı



Şekil C.30 Lucie Apartmanı, Polat inş., 1985, 2. kat plânı



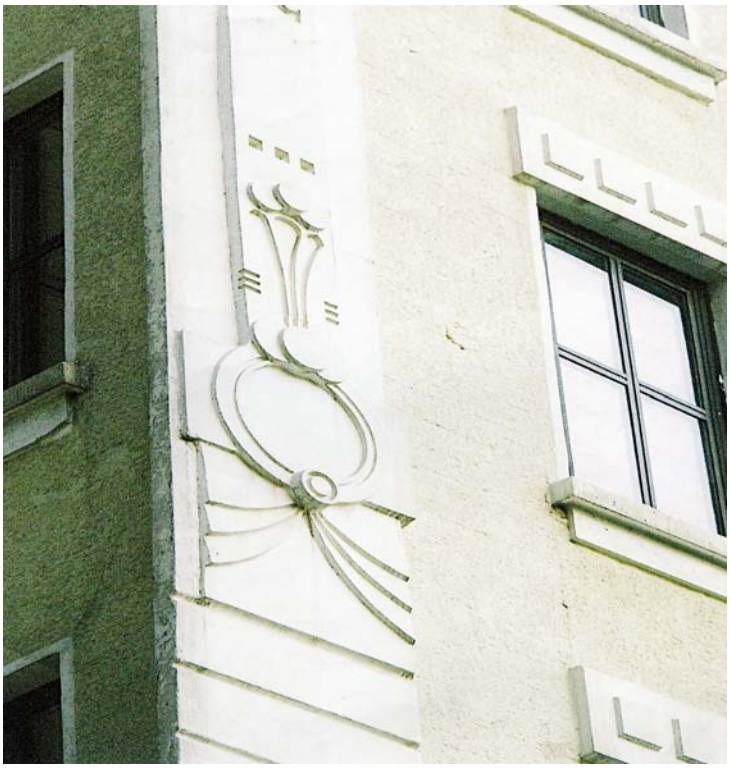
Şekil C.31 Lucie Apartmanı, Polat inş., 1985, 3.-7. kat plânı



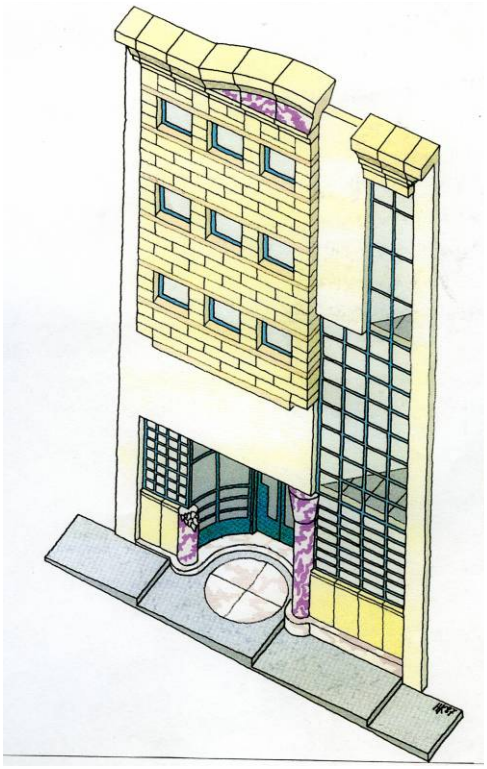
Şekil C.32 Lucie Apartmanı, Polat inş., 1985, cephe


Şekil C.33 Lucie Apartmanı, Polat inş., 1985

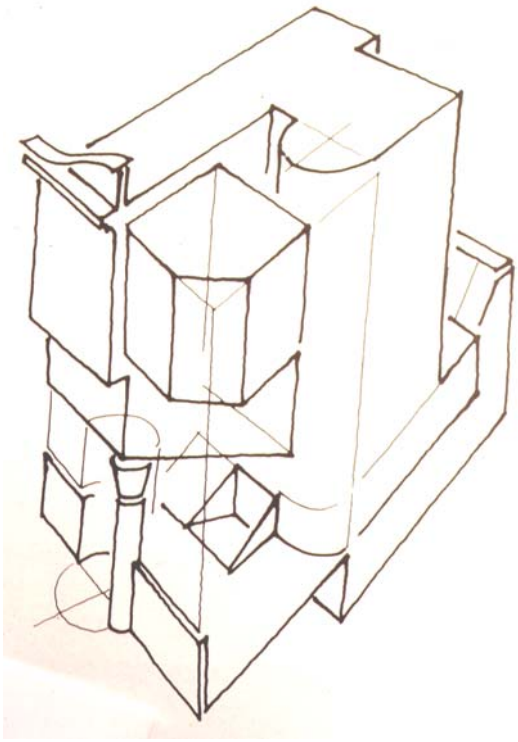

Şekil C.34 Lucie Apartmanı, Polat inş., 1985, son kat detayı



Şekil C.35 Lucie Apartmanı, Polat inş., 1985, köşe dekoru



Şekil C.36 Reklâmevi, Haydar Karabey, 1987, ön cephe aksonometrisi



Şekil C.37 Reklâmevi, Haydar Karabey, 1987, yapının kurgusu



Şekil C.38 Reklâmevi, Haydar Karabey, 1987, yapının çevresi



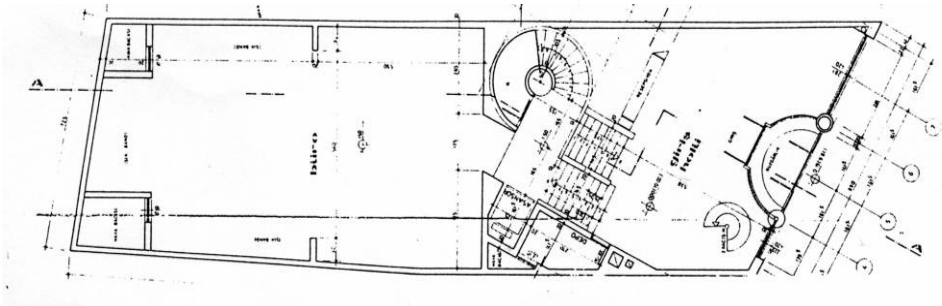
Şekil C.39 Reklâmevi, Haydar Karabey, 1987, köşedeki ahşap "ev"



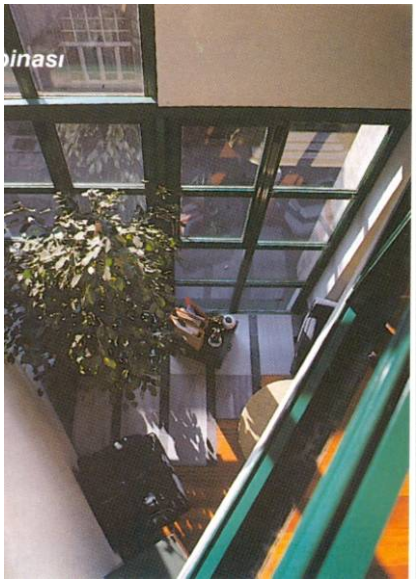
Şekil C.40 Pervititch Plânları'nda Reklâmevi'nin yeri



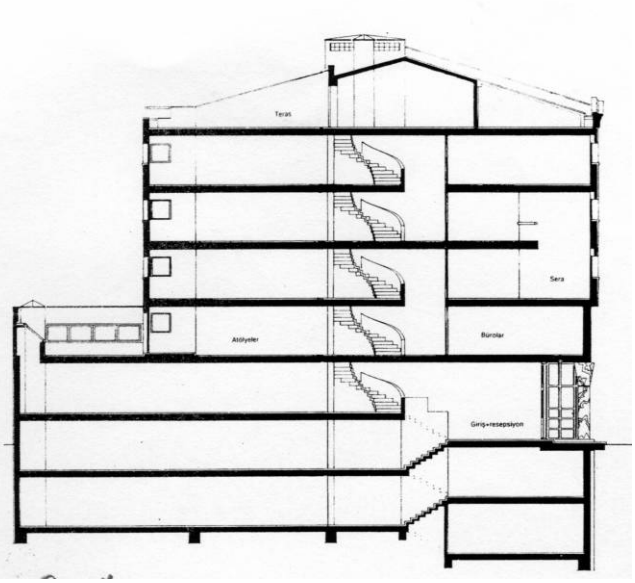
Şekil C.41 Reklâmevi'nin daha önce yerinde bulunan bina



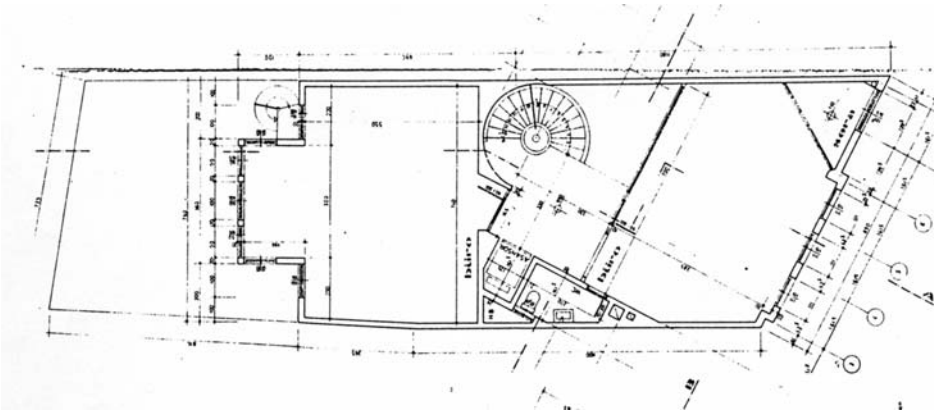
Şekil C.42 Reklâmevi, Haydar Karabey, 1987, giriş katı plânı



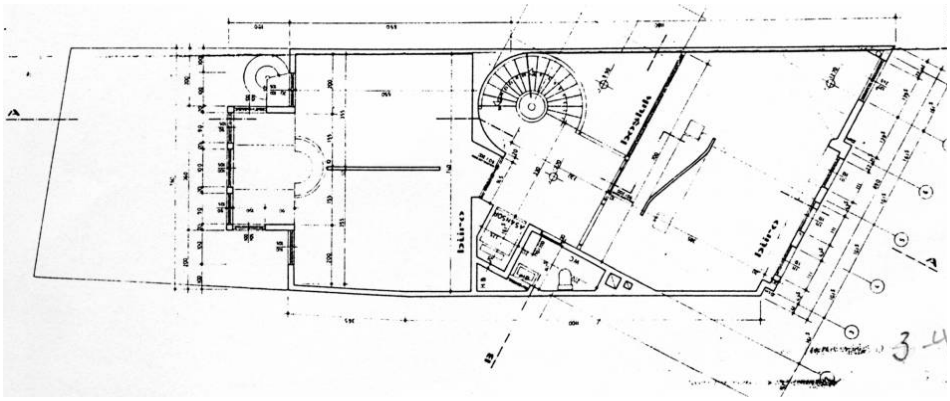
Şekil C.43 Reklâmevi, Haydar Karabey, 1987, binaya nefes aldıran sera



Şekil C.44 Reklâmevi Haydar Karabey, 1987, kesit



Şekil C.45 Reklâmevi, Haydar Karabey, 1987, 2. kat plânı



Şekil C.46 Reklâmevi, Haydar Karabey, 1987, 3. kat plânı



Şekil C.47 Cihan Yamaner Hukuk Bürosu,
Göksoy & Özsoy Mimarlık Bürosu, 1988,
ana giriş cephesi



Şekil C.48 Cihan Yamaner Hukuk Bürosu,
Göksoy & Özsoy Mimarlık Bürosu, 1988,
sokaktan görünüş



Şekil C.49 Bürodan önce varolan bina

,



Şekil C.50 Cihan Yamaner Hukuk Bürosu
Göksoy & Özsoy Mimarlık Bürosu, 1988,
yapının giriş holü



Şekil C.51 Cihan Yamaner Hukuk Bürosu, Göksoy & Özsoy Mimarlık Bürosu, 1988, yapının giriş holü



Şekil C.52 Cihan Yamaner Hukuk Bürosu Göksoy & Özsoy Mimarlık Bürosu, 1988, ikinci kat cephesi



Şekil C.53 Cihan Yamaner Hukuk Bürosu, Göksoy & Özsoy Mimarlık Bürosu, 1988, son katta balkon detayı



Şekil C.54 Cihan Yamaner Hukuk Bürosu, Göksoy & Özsoy Mimarlık Bürosu, 1988, giriş cephesi



Şekil C.55 Cihan Yamaner Hukuk Bürosu, Göksoy & Özsoy Mimarlık Bürosu, 1988, sabit cam doğrama detayı



Şekil C.56 Halı Oteli, Ali Esad Göksel, 1988, otelin ana cephesi

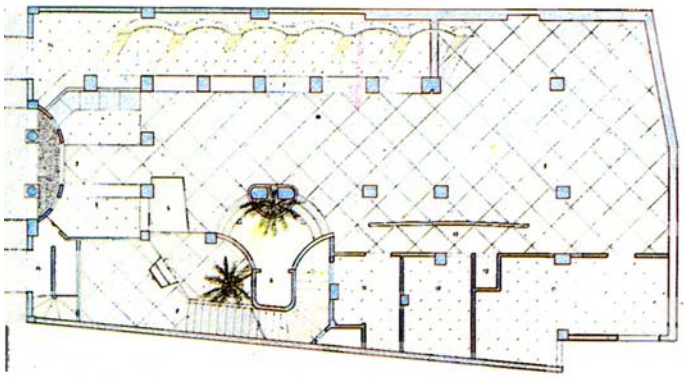

Şekil C.57 Halı Oteli, Ali Esad Göksel, 1988, ana giriş cephesi



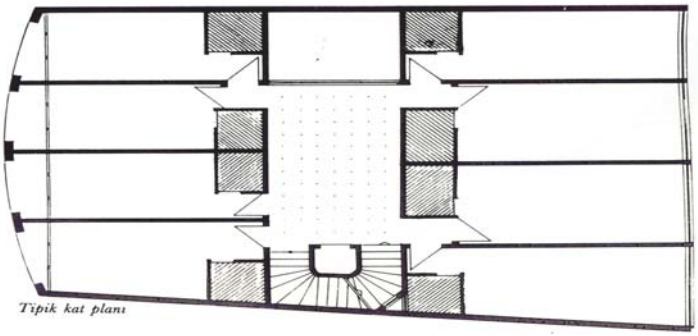
Şekil C.58 Halı Oteli, Ali Esad Göksel, 1988, sokaktaki çevre doku



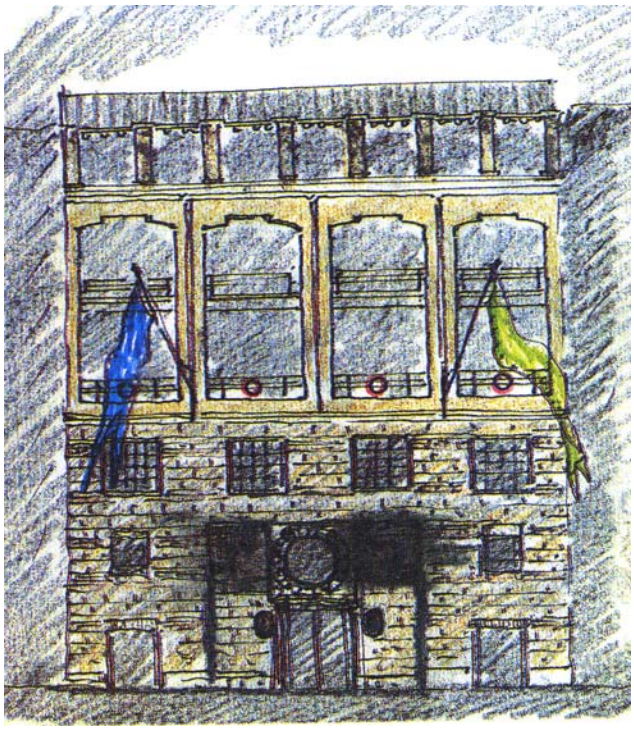
Şekil C.59 Halı Oteli, Ali Esad Göksel, 1988, sokaktaki çevre doku



Şekil C.60 Halı Oteli, Ali Esad Göksel, 1988, zemin katı plânı



Şekil C.61 Halı Oteli, Ali Esad Göksel, 1988, tip kat plânı



Şekil C.62 Halı Oteli, Ali Esad Göksel, 1988, ana giriş cephesi



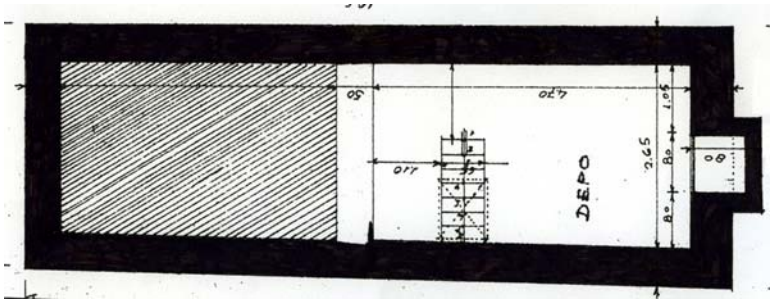
Şekil C.63 Halı Oteli, Ali Esad Göksel, 1988, yapının giriş katlarının detayı



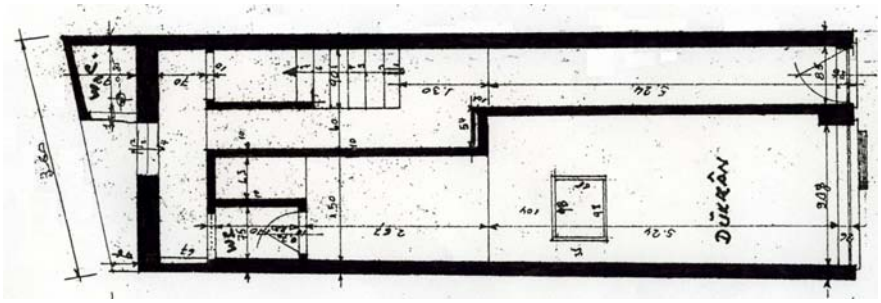
Şekil C.64 Halı Oteli, Ali Esad Göksel, 1988, lobi



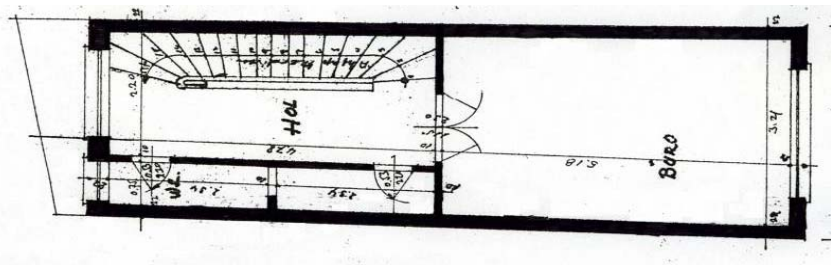
Şekil C.65 Mehmet Efendi Kurukahvecisi, A ve A Mimarlık, 1989,
Kadıköy çarşı dokusu



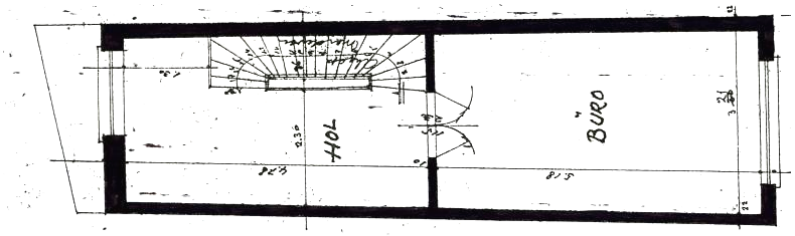
Şekil C.66 Mehmet Efendi Kurukahvecisi, A ve A Mimarlık, 1989,
yapının bodrum kat plânı



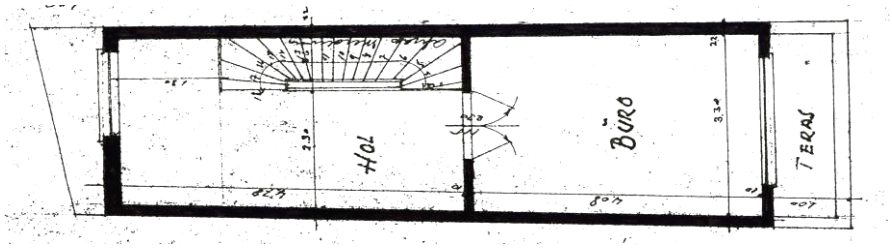
Şekil C.67 Mehmet Efendi Kurukahvecisi, A ve A Mimarlık, 1989 ,
zemin kat plânı



Şekil C.68 Mehmet Efendi Kurukahvecisi, A ve A Mimarlık, 1989,
birinci kat plânı



Şekil C.69 Mehmet Efendi Kurukahvecisi, A ve A Mimarlık, 1989,
ikinci kat plânı



Şekil C.70 Mehmet Efendi Kurukahvecisi, A ve A Mimarlık, 1989
üçüncü kat plânı



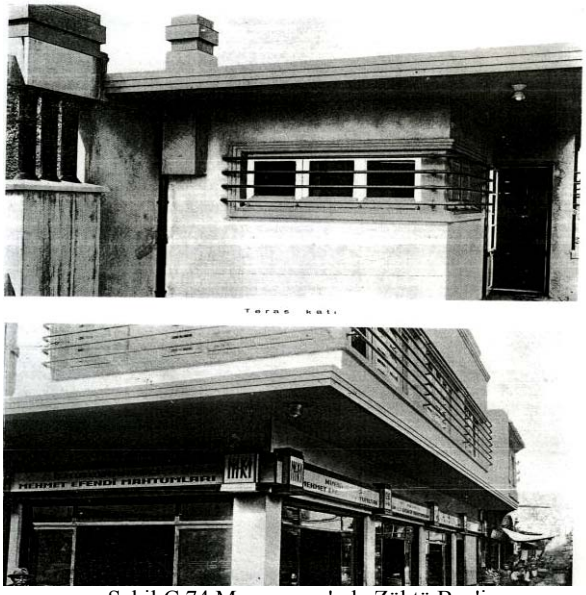
Şekil C.71 Mehmet Efendi Kurukahvecisi,
A ve A Mimarlık, 1989,
yapının cephesi



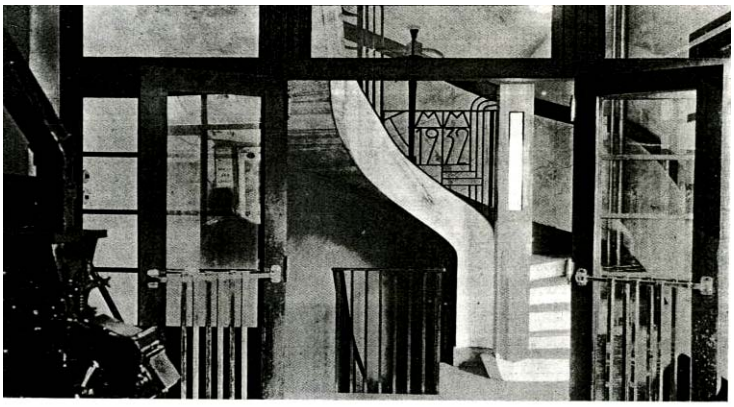
Şekil C. 72 Mehmet Efendi Kurukahvecisi
A ve A Mimarlık, 1989, detay



Şekil C.73 Mısırçarşısı'nda Zühtü Bey'in gerçekleştirdiği Mehmetefendi Kurukahvecisi, 1932



Şekil C.74 Mısırçarşısı'nda Zühtü Bey'in gerçekleştirdiği Mehmetefendi Kurukahvecisi, 1932, detay







Şekil C.75 Mısırçarşısı'nda Zühtü Bey'in gerçekleştirdiği Mehmetefendi Kurukahvecisi, 1932, iç mekândan merdiven detayı



Şekil C.76 Toprak Studio, Dimtaş A.Ş., 1989–1990, yapının ön cephesi



Şekil C.77 Toprak Studio, Dimtaş A.Ş., 1989–1990, yapının ön cephesi



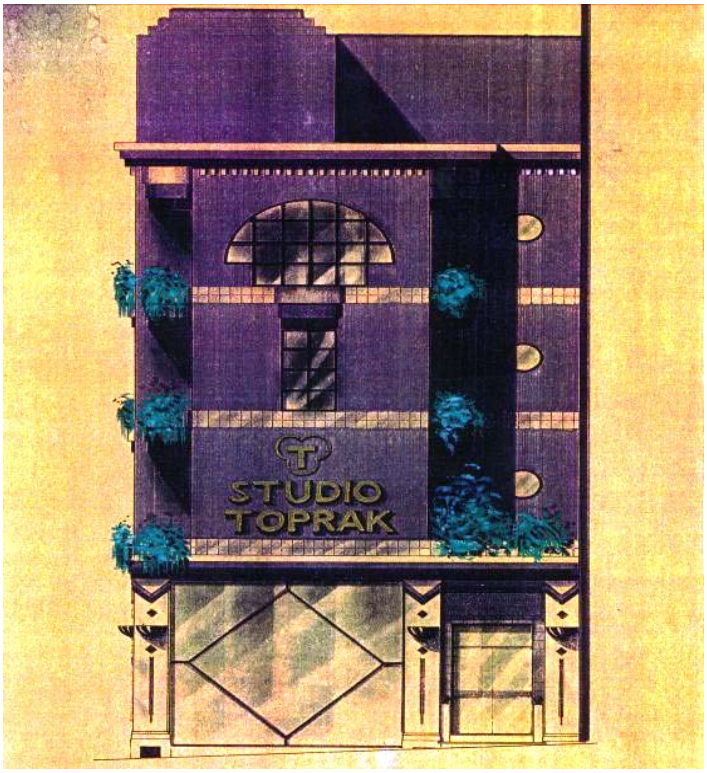
Şekil C.78 Sokaktaki çevre yapılar



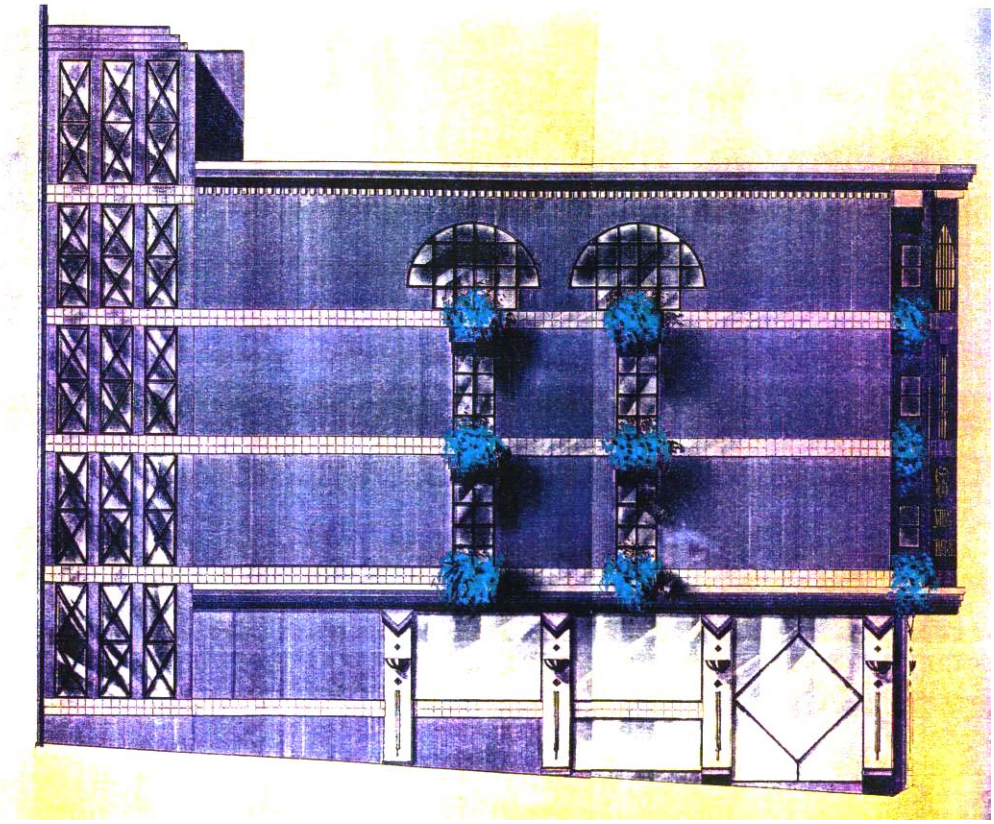
Şekil C.79 Sokaktaki diğer yapılar



Şekil C.80 Toprak Stüdyo'dan önce varolan yapı



Şekil C.81 Aytaç Manço'nun inşa edilmesini arzu ettiği yapı



Şekil C.82 Aytaç Manço'nun inşa edilmesini arzu ettiği yapının yan cephesi



Şekil C.83 Cacharel'in uyguladığı cephe



Şekil C.84 Esbank Kadıköy şubesi, Has Mimarlık, 1992, ön cephe



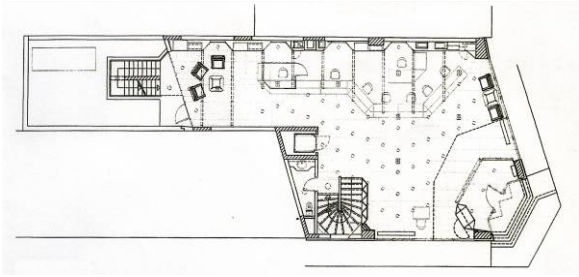
Şekil C.85 Çevredeki yapılar



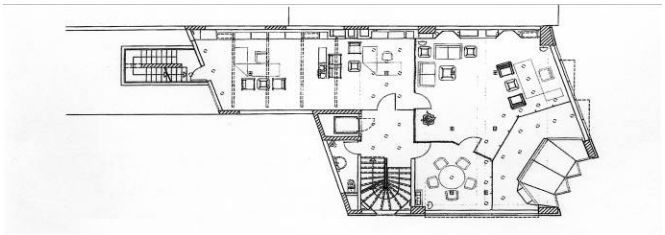
Şekil C.86 Caddedeki komşu ahşap yapı



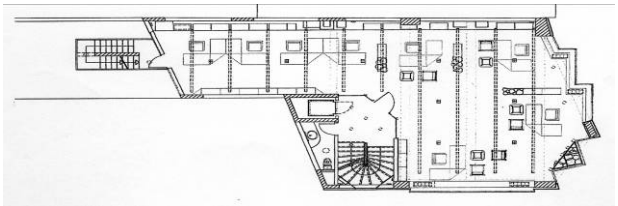
. Şekil C.87 Esbank Kadıköy şubesi, Has Mimarlık, 1992, Vişne sokak cephesi



Şekil C.88 Esbank Kadıköy şubesi, Has Mimarlık, 1992, giriş kat plânı



Şekil C.89 Esbank Kadıköy şubesi, Has Mimarlık, 1992, asma kat plânı



Şekil C.90 Esbank Kadıköy şubesi, Has Mimarlık, 1992, normal kat plânı



Şekil C.91 Esbank Kadıköy şubesi, Has Mimarlık, 1992, bankanın girişi

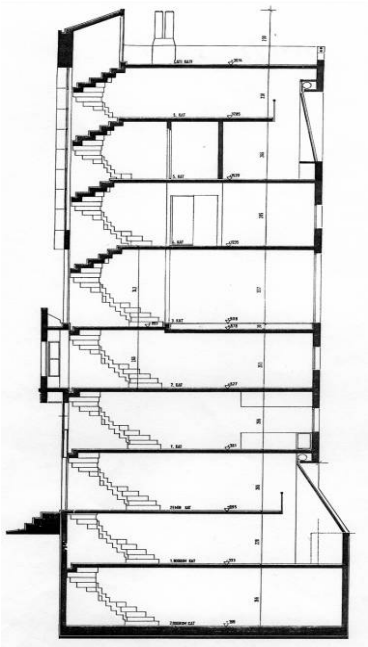

Şekil C.92 Bülent Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, ön cephe


Şekil C.93 Bülent Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, arka cephe

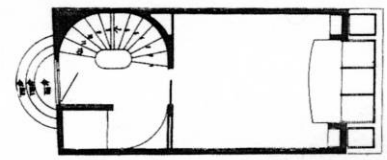

Şekil C.94 Sokağın yapı stoku



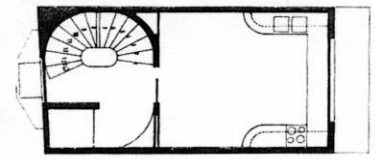
Şekil C.95 Bülent Erkmen Evi'nin daha önce yerinde bulunan yapı



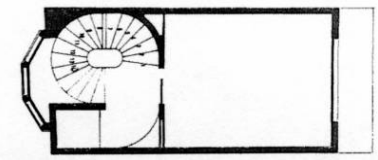
Şekil C.96 Bülent Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, kesit



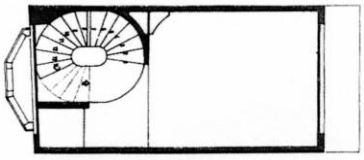
Şekil C.97 Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, zemin kat plânı



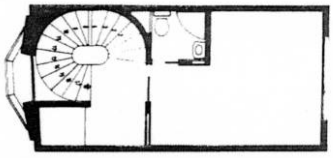
Şekil C.98 Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, birinci kat plânı



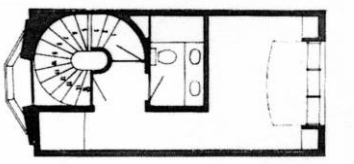
Şekil C.99 Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, ikinci kat plânı



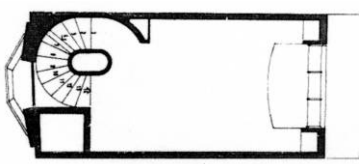
Şekil C.100 Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, üçüncü kat plânı



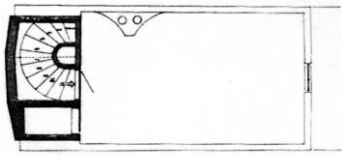
Şekil C.101 Erkmen Evi, Limited Mimarlık, 1994, dördüncü kat plânı



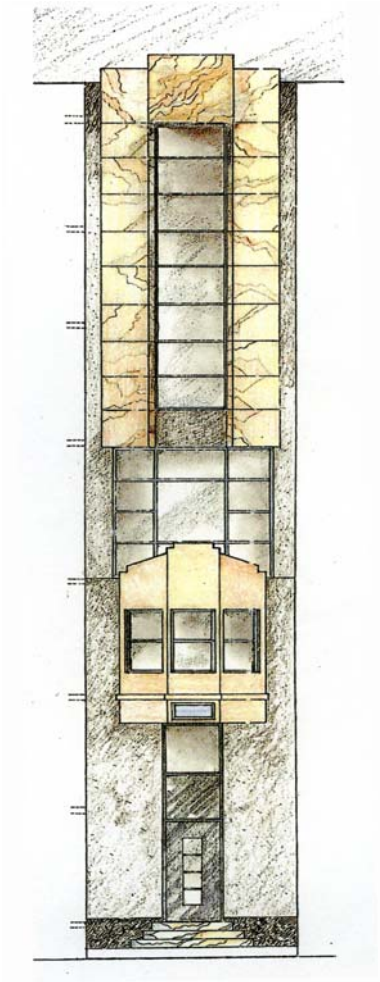
Şekil C.102 Erkmen Evi,
Limited Mimarlık, 1994,
beşinci kat plânı



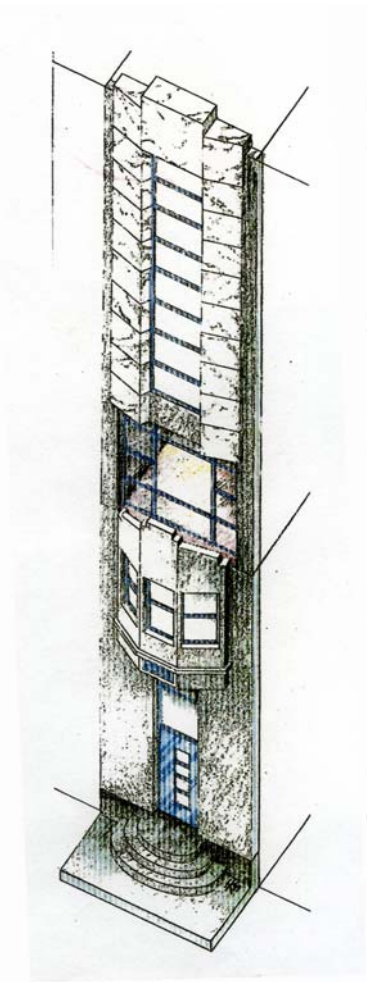
Şekil C.103 Erkmen Evi,
Limited Mimarlık, 1994,
altıncı kat plânı



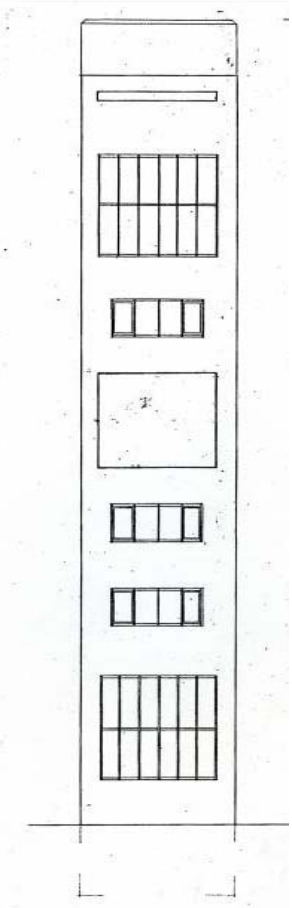
Şekil C.104 Erkmen Evi,
Limited Mimarlık, 1994,
yedinci kat plânı



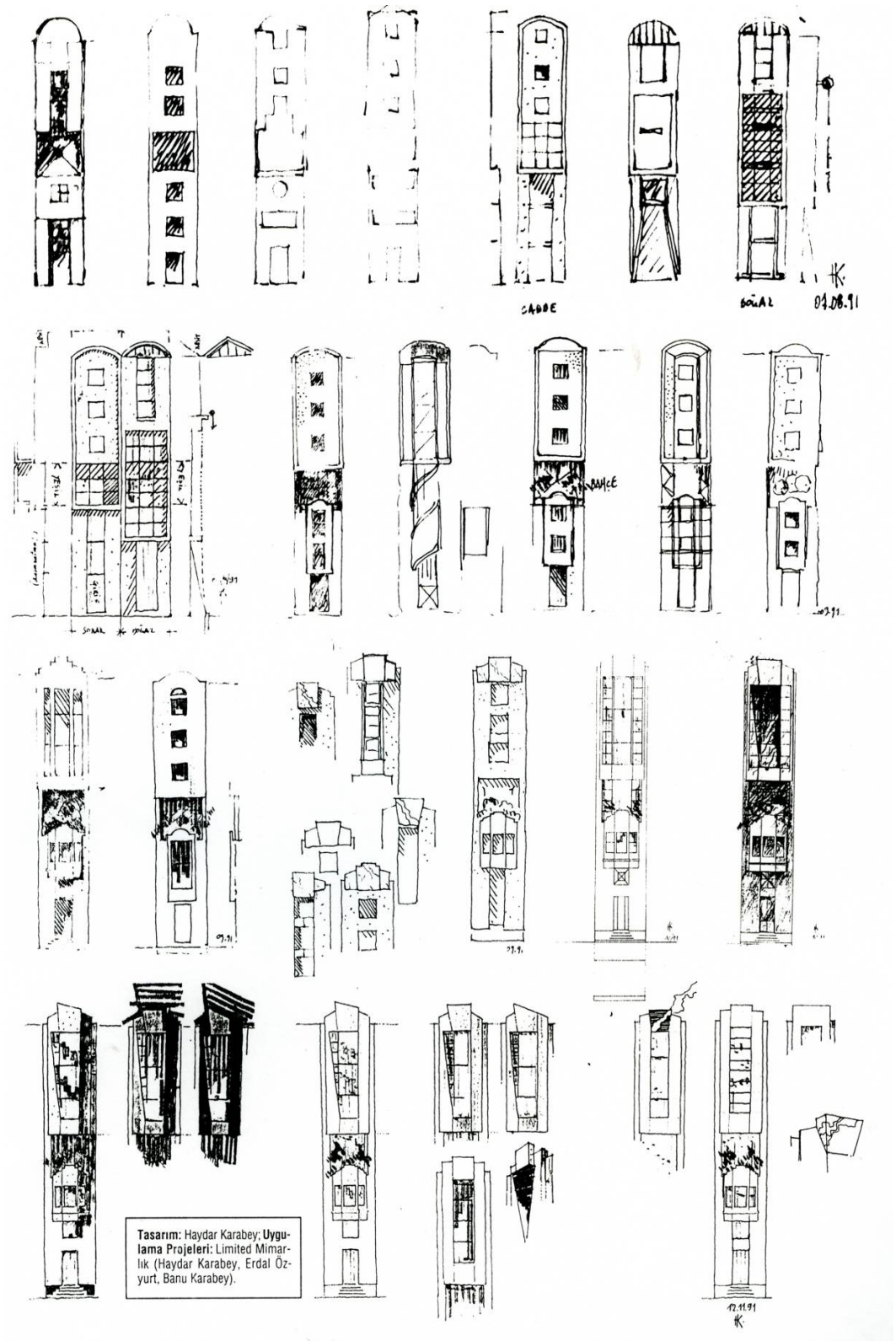
Şekil C.105 Erkmen Evi,
Limited Mimarlık, 1994,
ön cephe



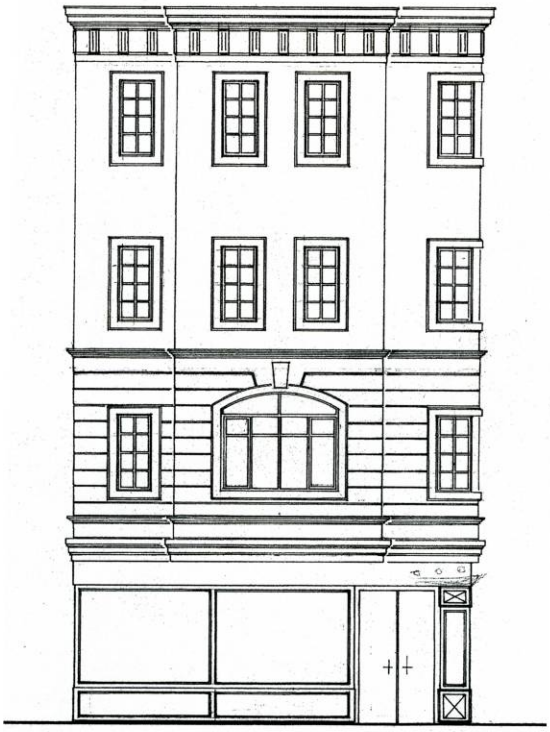
Şekil C.106 Erkmen Evi,
Limited Mimarlık, 1994,
ön cephe aksonometrisi



Şekil C.107 Erkmen Evi,
Limited Mimarlık, 1994,
arka cephe



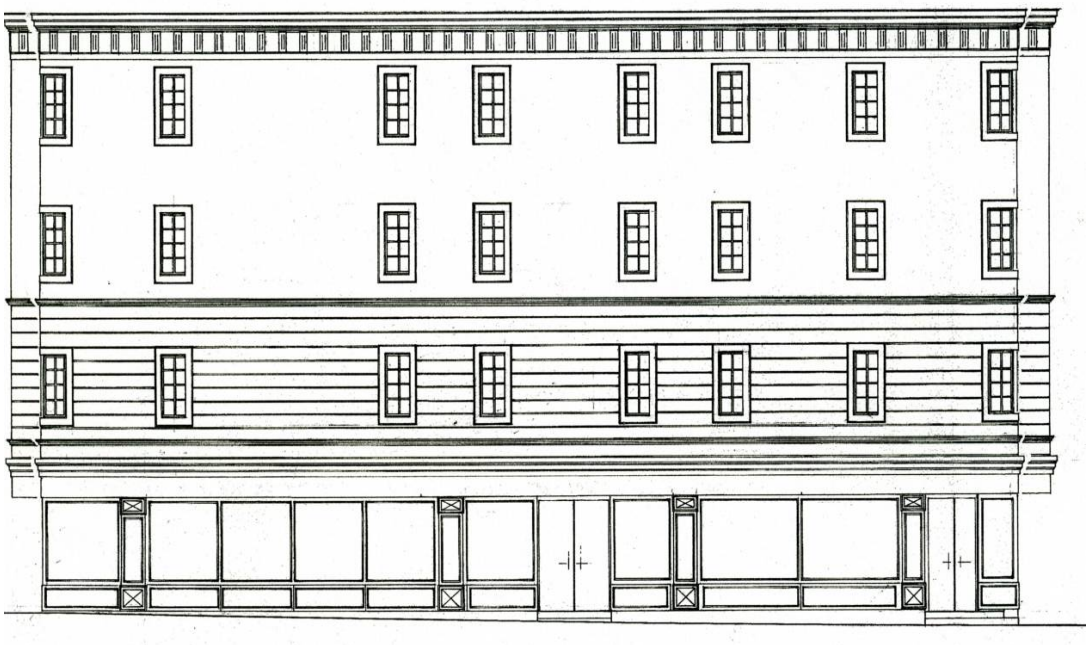
Şekil C.108 Bülent Erkmen Evi, Limited Mimarlık 1994, cephe etütleri



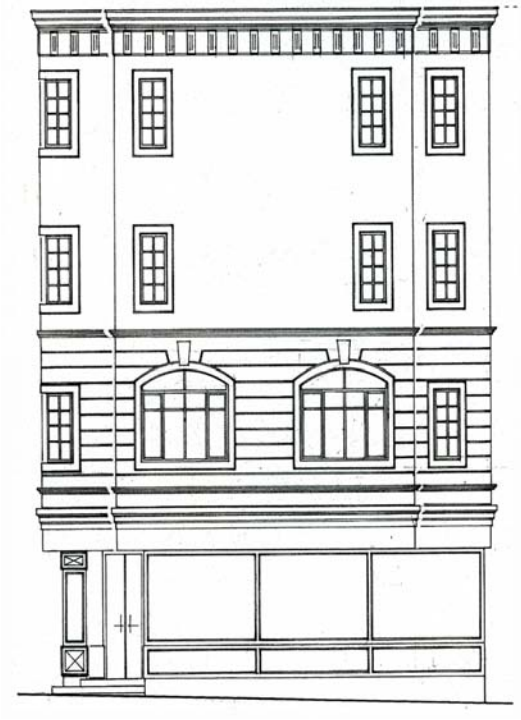
Şekil C.109 Orient 100 Ticaret Hanı,
norm mimarlık, 1994–95,
hanın Nuruosmaniye Caddesi cephesi



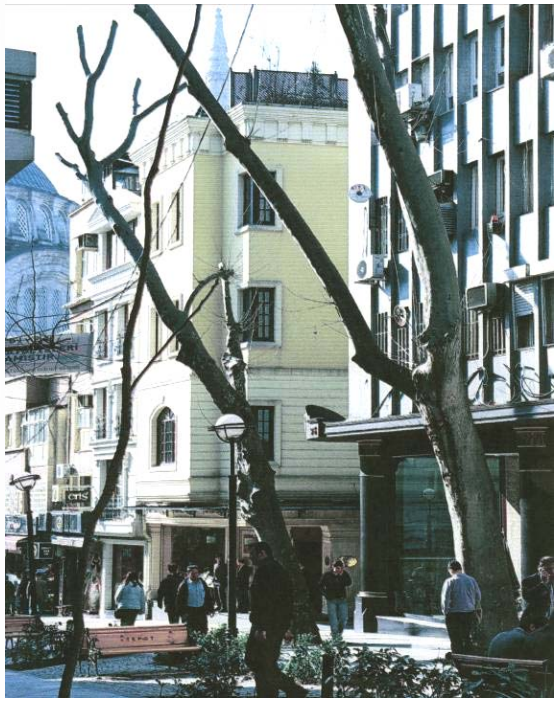
Şekil C.110 Orient 100 Ticaret Hanı,
norm mimarlık, 1994–95,
hanın Nuruosmaniye Caddesi cephesi



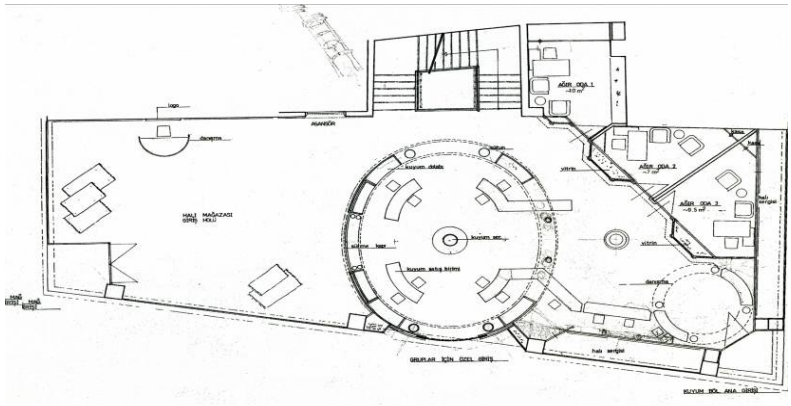
Şekil C.111 Orient 100 Ticaret Hanı, norm mimarlık, 1994–95, ticarethanenin yan cephesi



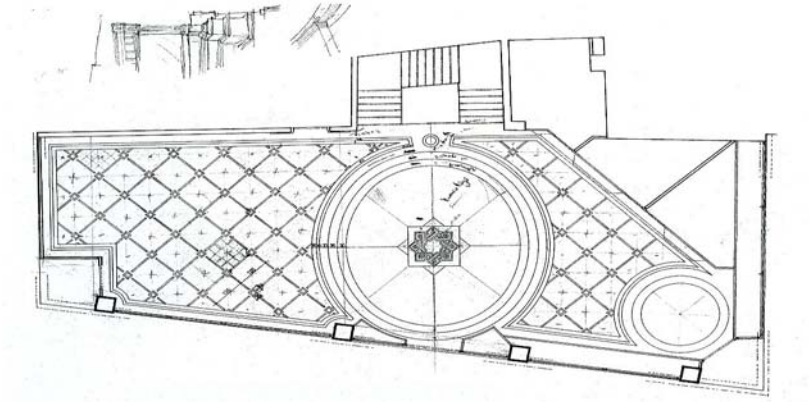
Şekil C.112 Orient 100 Ticaret Hanı,
norm mimarlık, 1994–95, hanın arka cephesi



Şekil C.113 Orient 100 Ticaret Hanı,
norm mimarlık, 1994–95, hanın giriş cephesi



Şekil C.114 Orient 100 Ticaret Hanı, norm mimarlık, 1994–95, zemin kat plânı



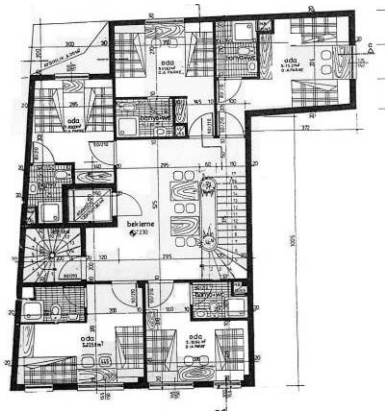
Şekil C.115 Orient 100 Ticaret Hanı, norm mimarlık, 1994–95, döşeme plânı



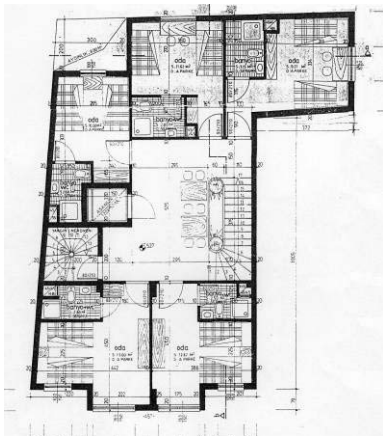
Şekil C.116 Celâl Sultan Oteli,
Koç Mimarlık 1996, ön cephe



Şekil C.117 Celâl Sultan Oteli'nin
yerindeki yapı



Şekil C.118 Celâl Sultan Oteli,
Koç Mimarlık, 1996, zemin kat plânı



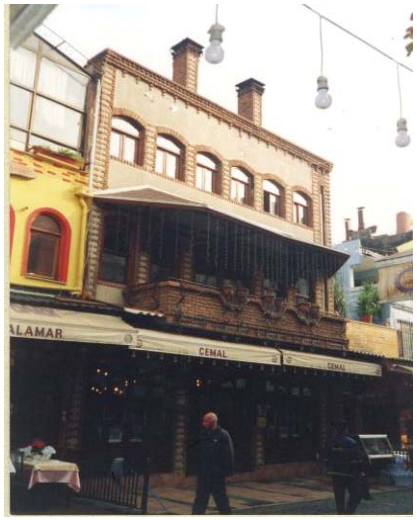
Şekil C.119 Celâl Sultan Oteli,
Koç Mimarlık, 1996, birinci ve tip kat plânı



Şekil C.120 Celâl Sultan Oteli,
Koç Mimarlık,1996, bugünkü cephe



Şekil C.121 Celâl Sultan Oteli,
Koç Mimarlık,1996, otelin girişi



Şekil C.122 Cemal Balık Lokantası, Erkal Güngören Mimarlık Bürosu, 1996, ön cephe



Şekil C.123 Lokantanın yapımından önceki yapılar



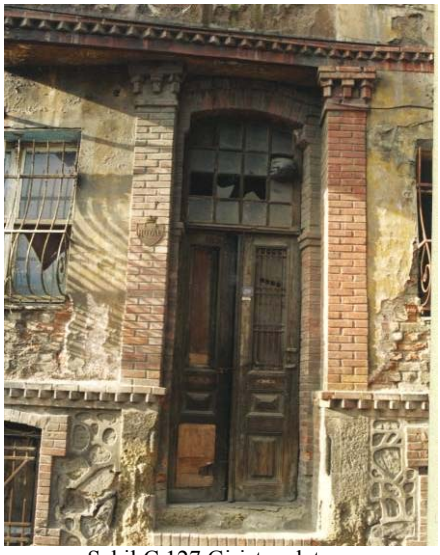
Şekil C.124 Yapılardan bir tanesinin görünümü



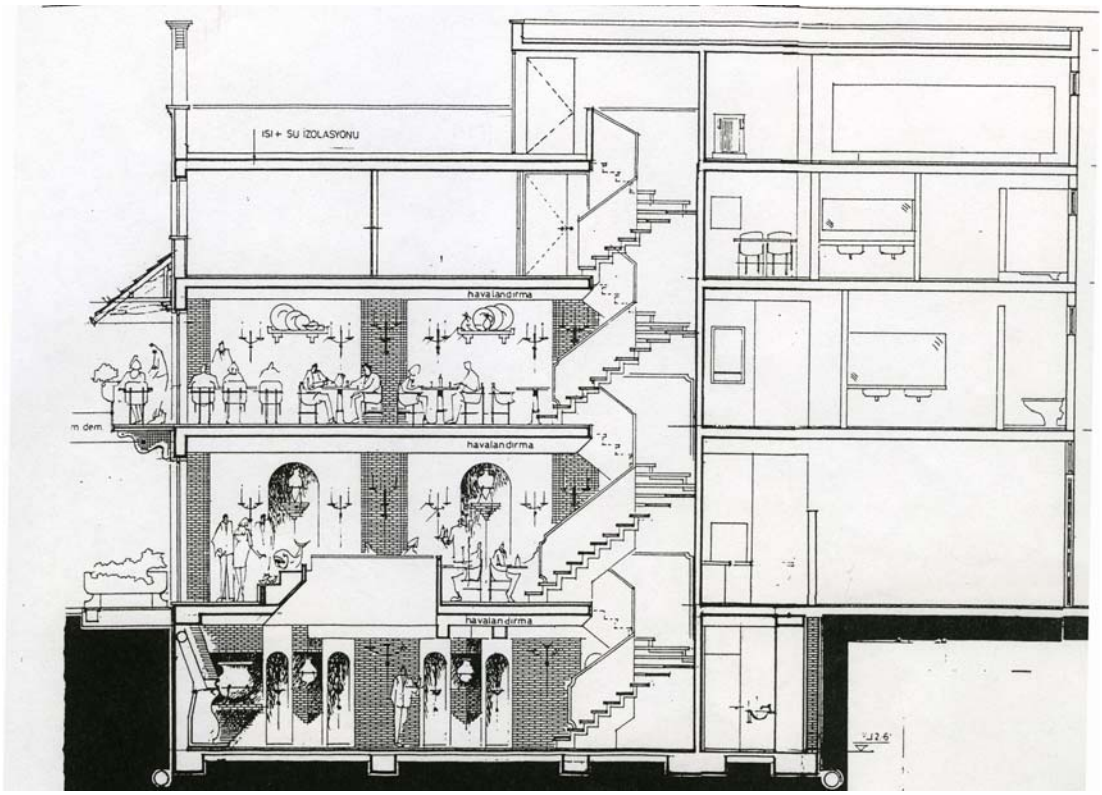
Şekil C.125 Kumkapı yapılarına bir örnek



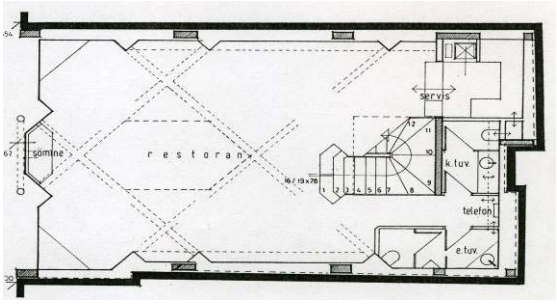
Şekil C.126 Kumkapı yapı dokusuna bir örnek



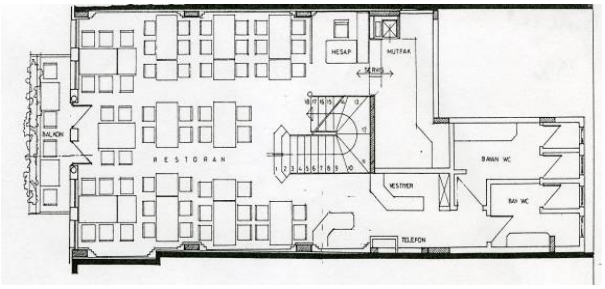
Şekil C.127 Girişten detay



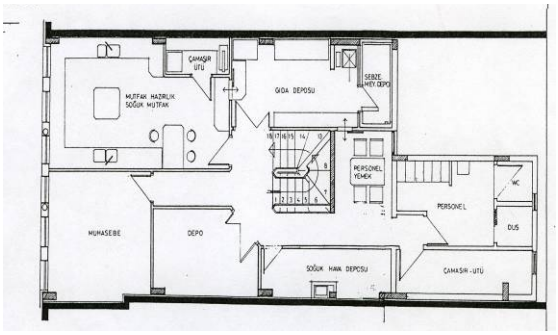
Şekil C.128 Cemal Balık Lokantası, Erkal Güngören Mimarlık, 1996, kesit



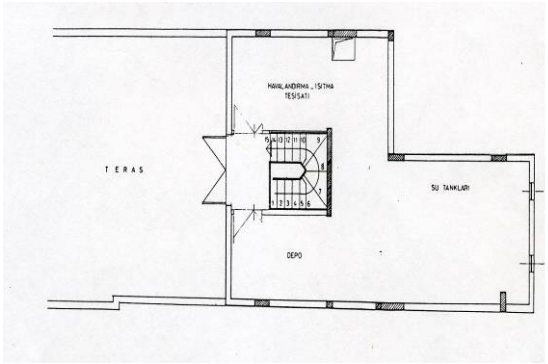
Şekil C.129 Cemal Balık Lokantası, Erkal Güngören Mimarlık,1996, bodrum katı plânı



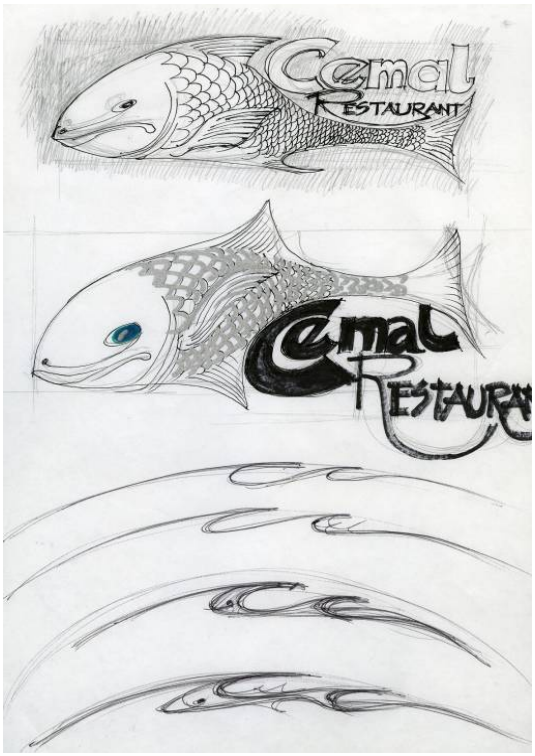
Şekil C.130 Cemal Balık Lokantası, Erkal Güngören Mimarlık, 1996, birinci kat plânı



Şekil C.131 Cemal Balık Lokantası, Erkal Güngören Mimarlık,1996, ikinci kat plânı



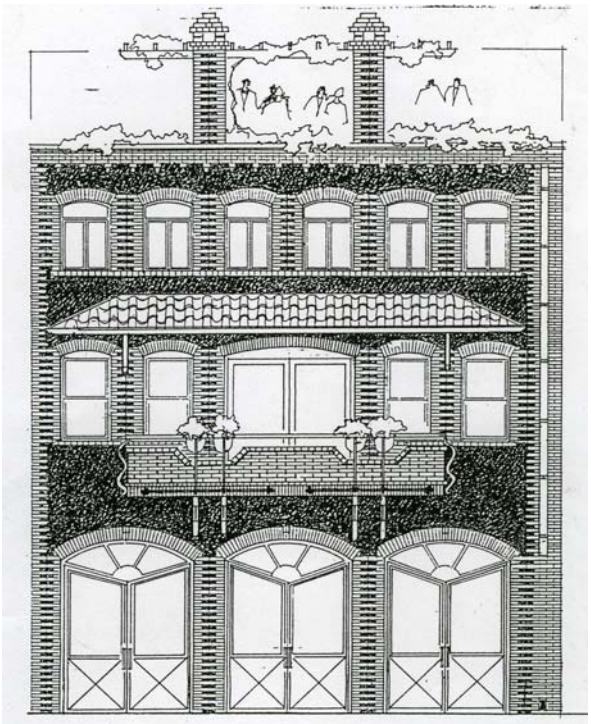
Şekil C.132 Cemal Balık Lokantası, Erkal Güngören Mimarlık,1996, teras katı plânı



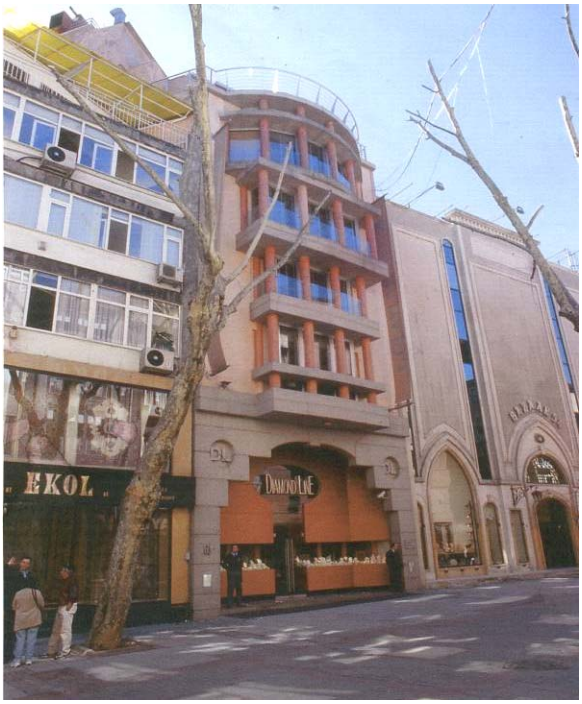
Şekil C.133 Erkal Güngören'in peçeteler için yaptığı çizimler



Şekil C.134 Erkal Güngören'in peçeteler için yaptığı çizimler



Şekil C.135 Cemal Balık Lokantası, Erkal Güngören Mimarlık,1996, ön cephe çizimi



Şekil C.136 Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T,1996, ön cephe



Şekil C.137 Sokaktan görüntü



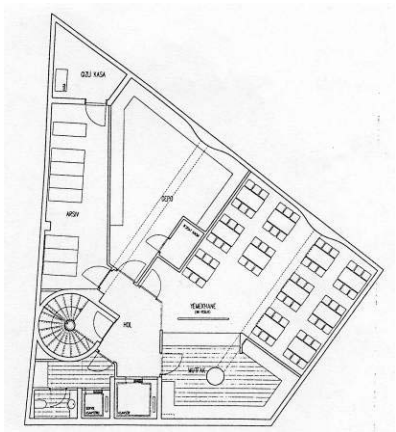
Şekil C.138 Sokaktaki yapılaşma



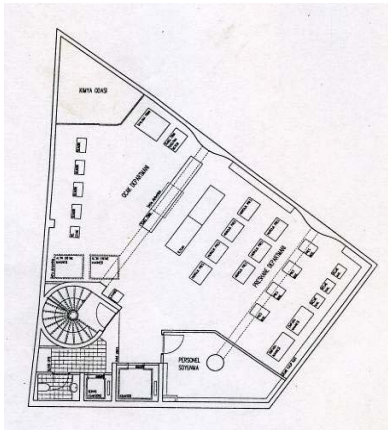
Şekil C.139 Çevre binalar



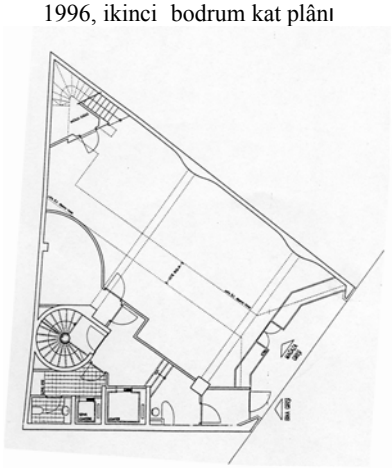
Şekil C.140 Yapının sağındaki Bazaar 54 Binası



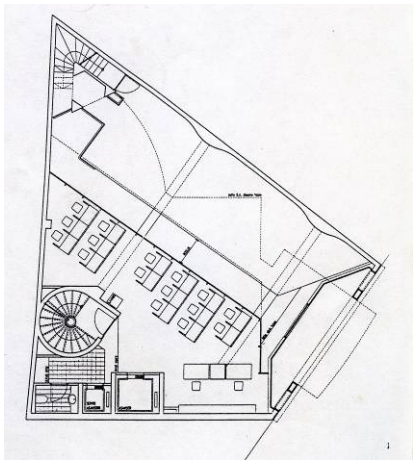
Şekil C.141 Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, ikinci bodrum kat plânı



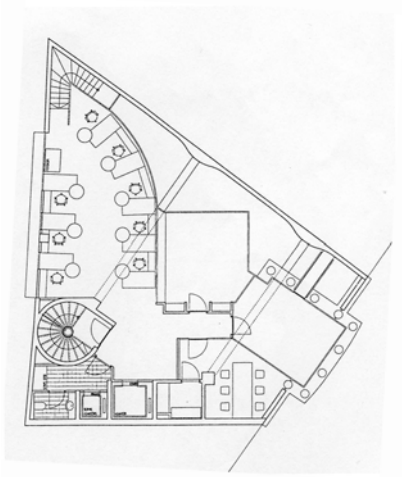
Şekil C.142 Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, birinci bodrum kat plânı



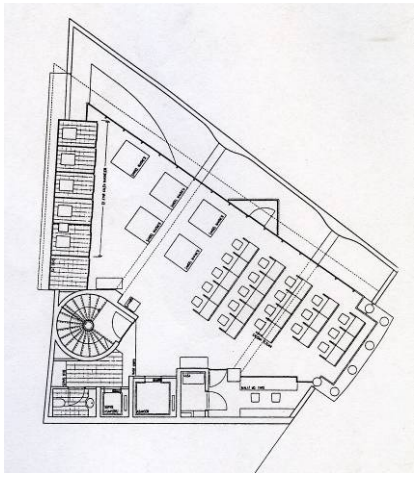
Şekil C.143 Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, zemin kat plânı



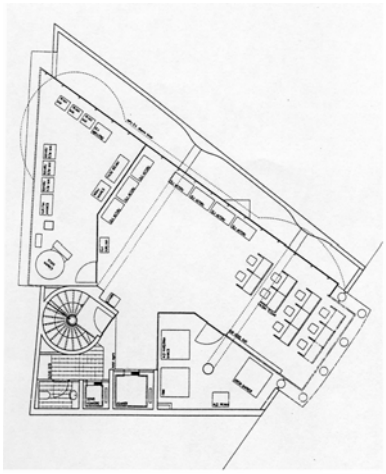
Şekil C.144 Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, asma kat plânı



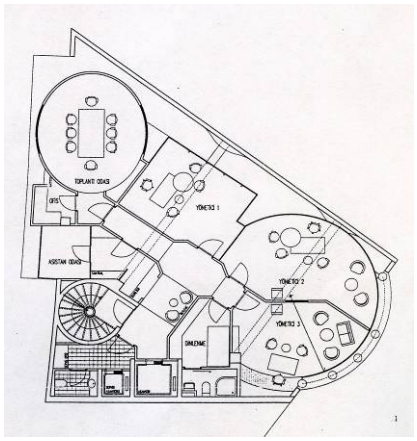
Şekil C.145 Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, birinci kat plânı



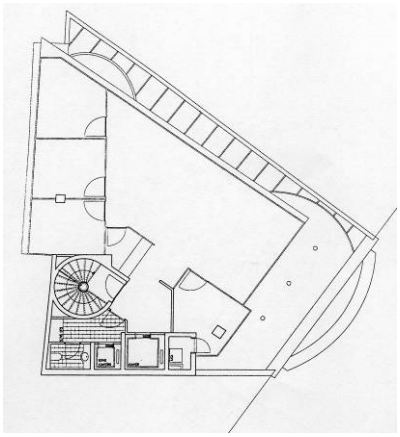
Şekil C.146 Gülaylar Kuyumcusu,
Atölye T, 1996, ikinci kat plânı



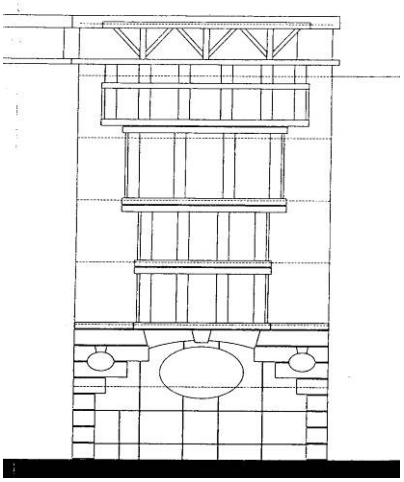
Şekil C.147 Gülaylar Kuyumcusu,
Atölye T, 1996, üçüncü kat plânı



Şekil C. 148 Gülaylar Kuyumcusu,
Atölye T, 1996, dördüncü kat plânı



Şekil C.149 Gülaylar Kuyumcusu,
Atölye T, 1996, beşinci kat plânı



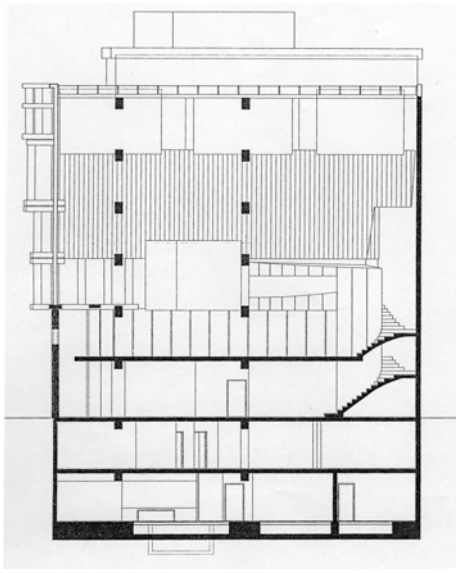
Şekil C.150 Gülaylar Kuyumcusu,
Atölye T, 1996, ön cephe



Şekil C.151 Gülaylar Kuyumcusu,
Atölye T, 1996, vitrinler



Şekil C.152 Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, ana giriş



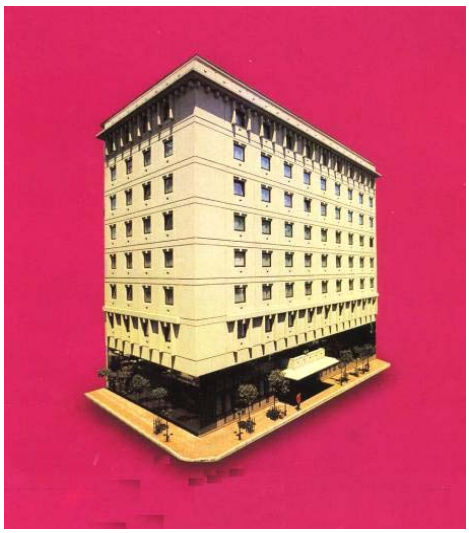
Şekil C.153 Gülaylar Kuyumcusu, Atölye T, 1996, kesit



Şekil C.154 İl Palazzo Oteli, Aldo Rossi, Shigeru Uchida, Ikuyo Mitsuhashi, Ettore Sottsas, Gaetano Pesce, Alfredo Arribas, Shiro Kuramata, Fukuoka-Japonya ( ), ön cephe



Şekil C.155 Taksim Plaza Oteli, Hamdi Şensoy, 1997



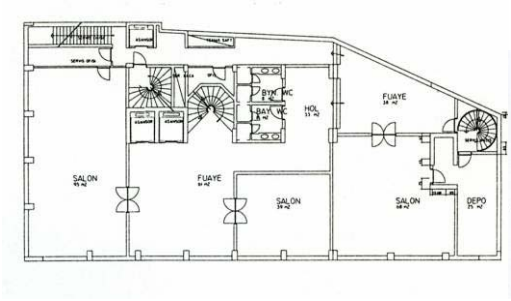
Şekil C.156 Taksim Plaza Oteli, Hamdi Şensoy, 1997



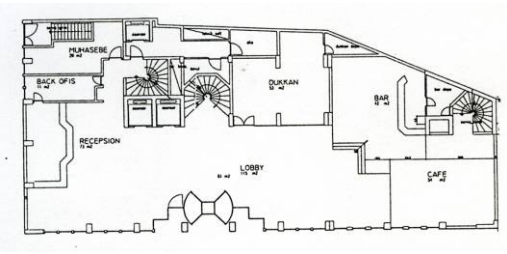
Şekil C.157 Haritada yapıların yeri



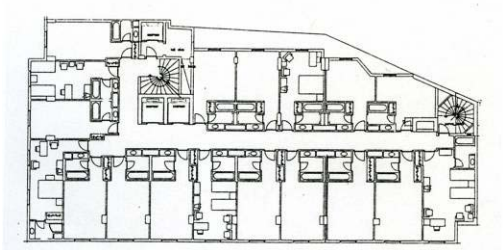
Şekil C.158 Parlak Apartmanı'nın önden ve yandan görünüşü



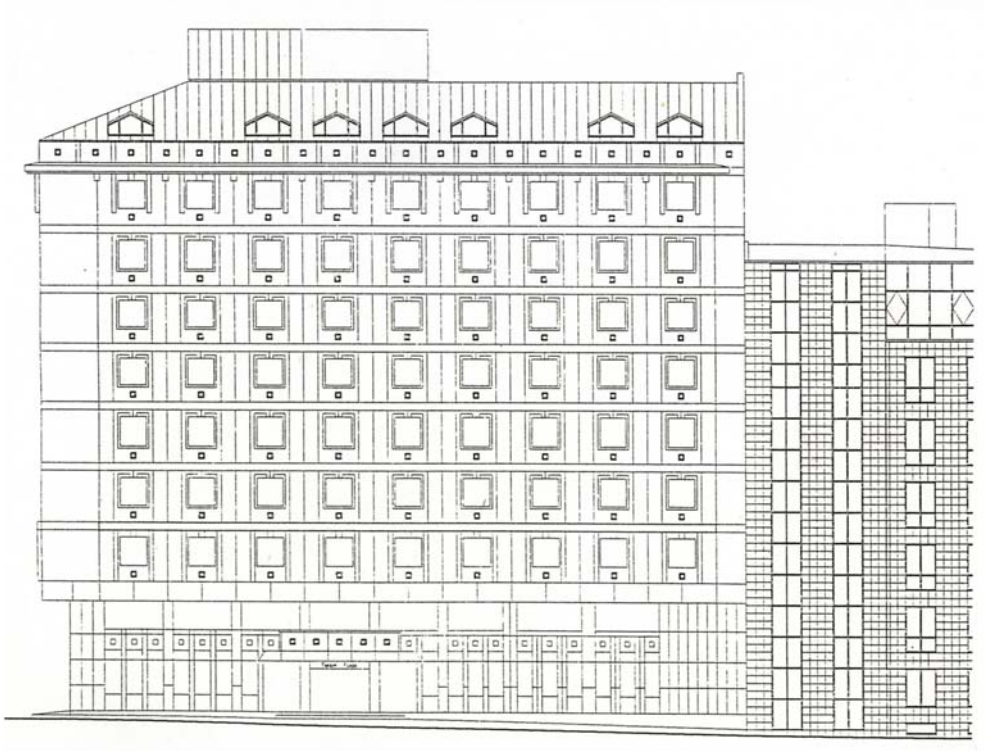
Şekil C.159 Taksim Plaza Oteli, Site A.Ş., 1997, birinci bodrum kat plânı



Şekil C.160 Taksim Plaza Oteli, Site A..Ş., 1997, zemin kat plânı



Şekil C.161 Taksim Plaza Oteli, Site A.Ş., 1997, birinci ve dördüncü kat plânları



Şekil C.162 Taksim Plaza Oteli, Site A.Ş., 1997, giriş cephesi



Şekil C.163 Taksim Plaza Oteli, Site A.Ş., 1997, giriş kapısı sundurması



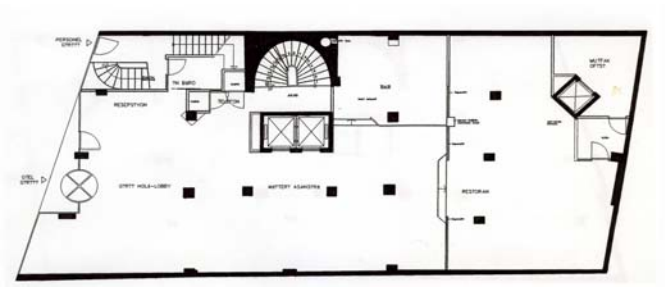
Şekil C.164 Taksim Plaza Oteli, Site A.Ş., 1997, binayı bitiren korniş detayı



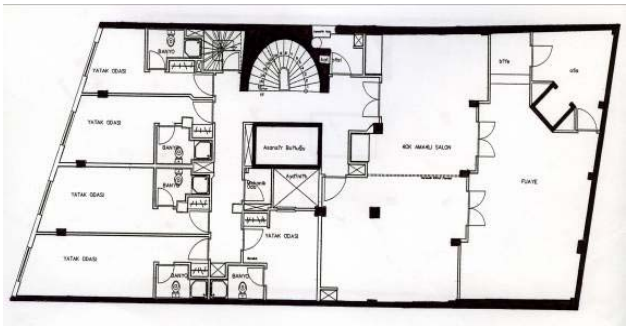
Şekil C.165 Seres Oteli, Tekno Yapı, 1997–98 yapının ön cephesi



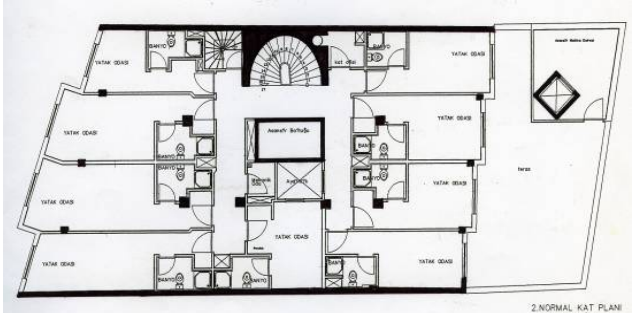
Şekil C.166 Seres Oteli'nin eski cephesi



Şekil C.167 Seres Oteli, Tekno Yapı, 1997–98, zemin katı plânı



Şekil C.168 Seres Oteli, Tekno Yapı, 1997–98, brinci kat plânı



Şekil C.169 Seres Oteli, Tekno Yapı, 1997–98, normal kat plânı



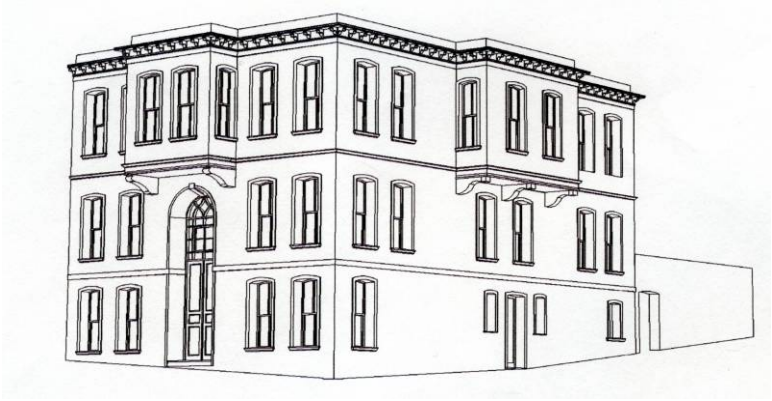
Şekil C.170 Bereket Halı Mağazası, Batur Baş 1998, ön cephe



Şekil C.171 Yandaki konaktan görünüm



Şekil C.172 Konaktan detay



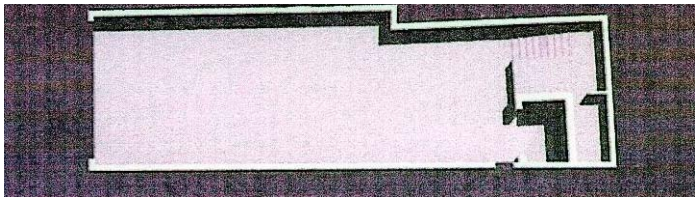
Şekil C.173 Konağın aksonometrisi



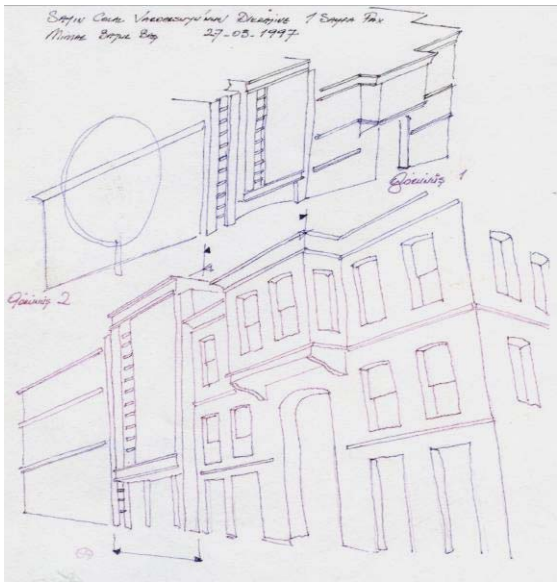
Şekil C.174 Sokaktan görünüm



Şekil C.175 Günümüzdeki cepheden önceki cephenin görünümü



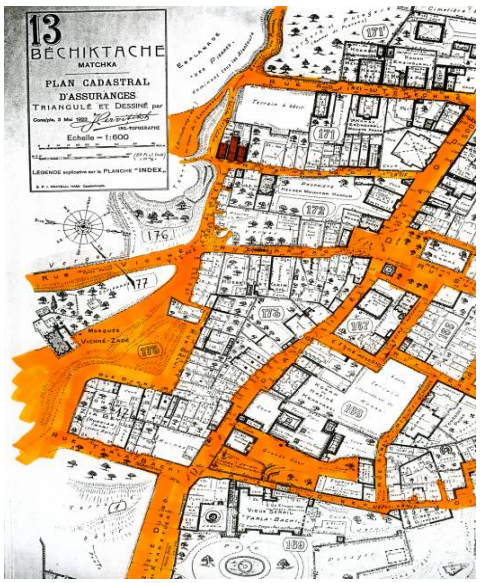
Şekil C.176 Bereket Halı Mağazası, Batur Baş, 1998, zemin kat plânı



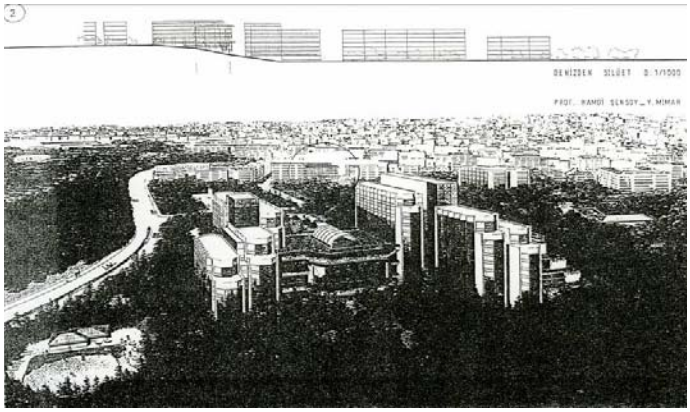
Şekil C.177 Bereket Halı Mağazası, Batur Baş, 1998,
ön cephe için öneri



Şekil C.178 Maçka Şensoy Apartmanı,
Hamdi Şensoy, 1998, cephe görünümü



Şekil C.179 Maçka Şensoy Apartmanı'nın
Pervititch Haritası'ndaki yeri



Şekil C.180 Maçka Şensoy Apartmanı'nın konumu



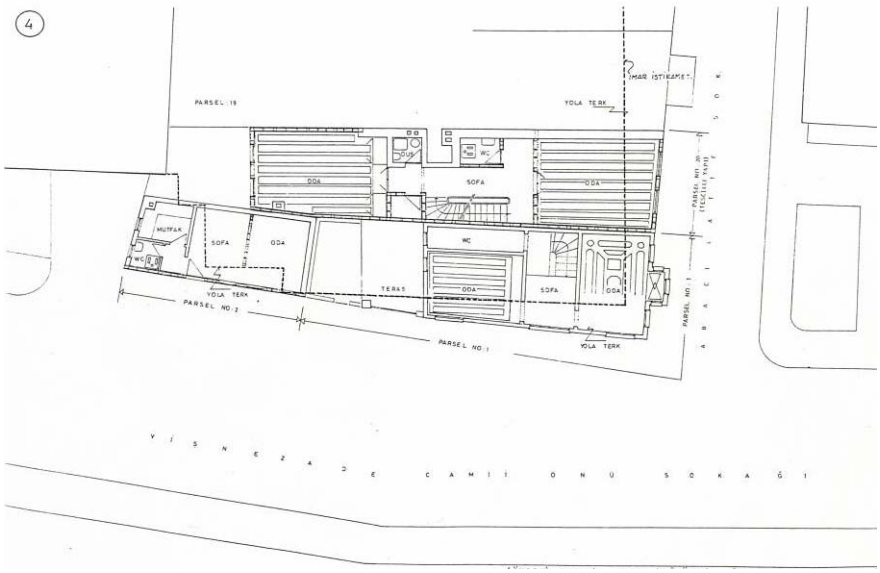
Şekil C.181 Maçka Şensoy Apartmanı'nın yerindeki yapılar



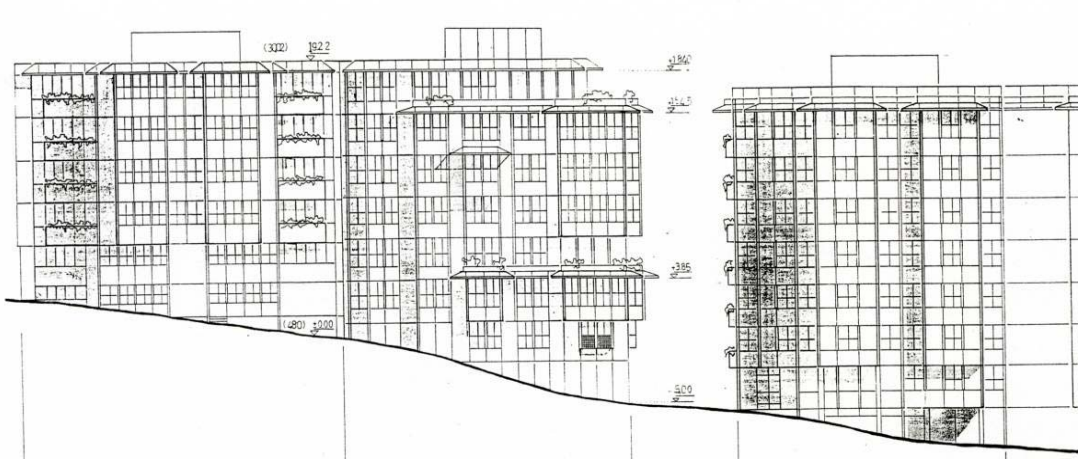
Şekil C.182 Maçka Şensoy Apartmanı'nın yerindeki yapının yan cephesinin çizimi



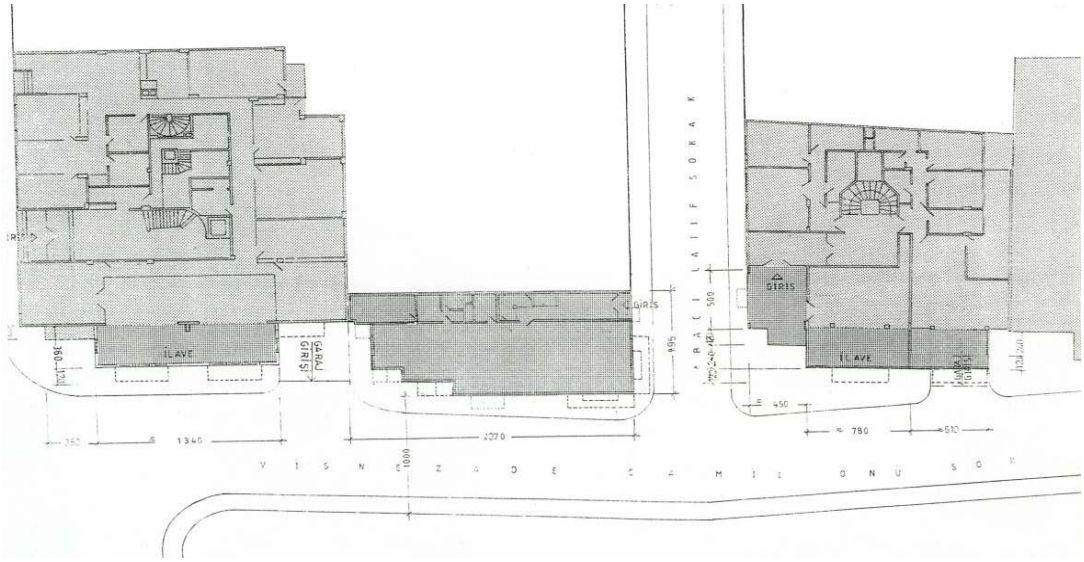
Şekil C.183 Maçka Şensoy Apartmanı'nın yerindeki yapıların çizimleri



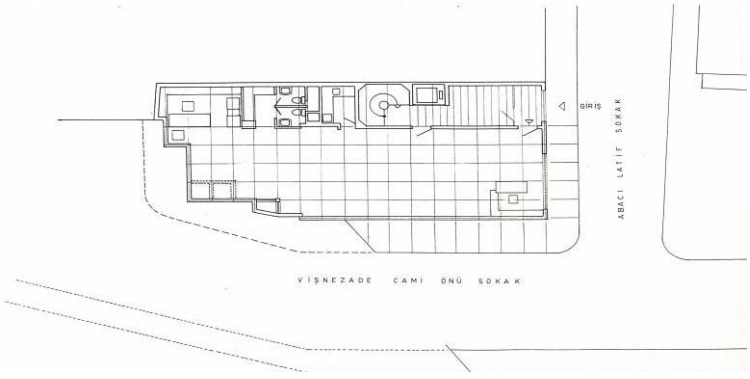
Şekil C.184 Maçka Şensoy Apartmanı'nın yerindeki yapıların plânları



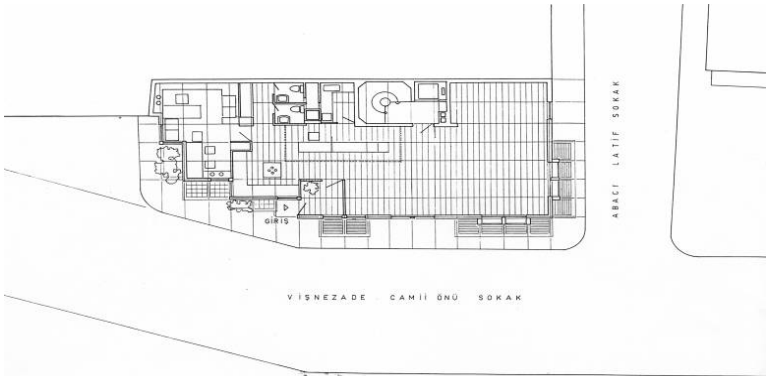
Şekil C.185 Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy, 1998, komşuları için öngörülen apartmanların cepheleri



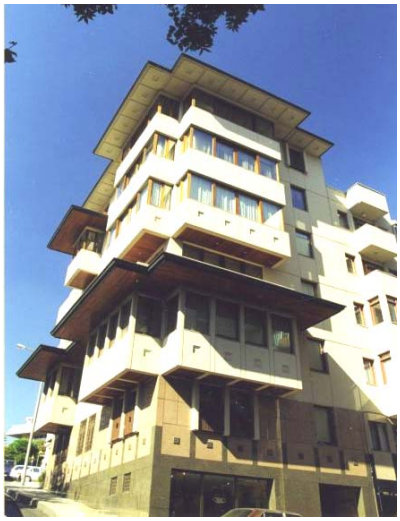
Şekil C.186 Maçka Şensoy Apartmanı komşuları için öngörülen yapıların plânları



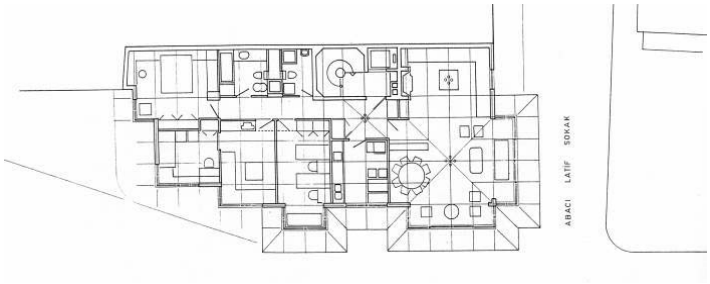
Şekil C.187 Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy, 1998, zemin katı plânı



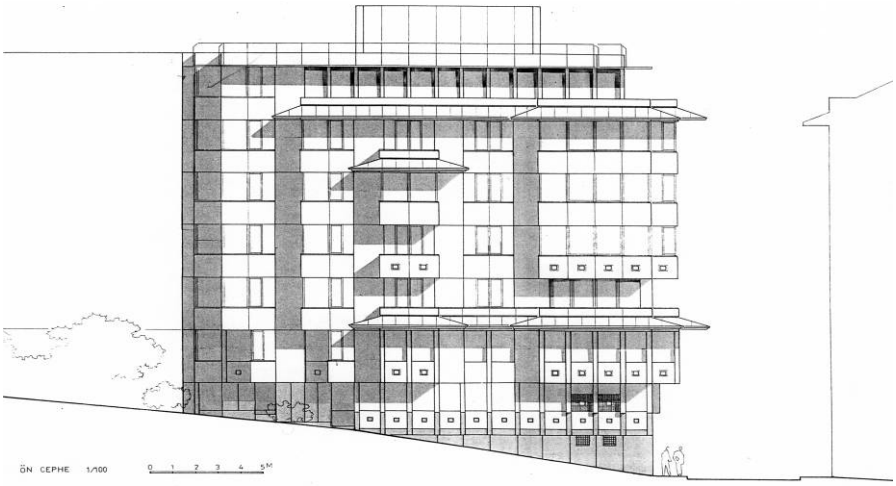
Şekil C.188 Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy, 1998, ikinci katı plânı



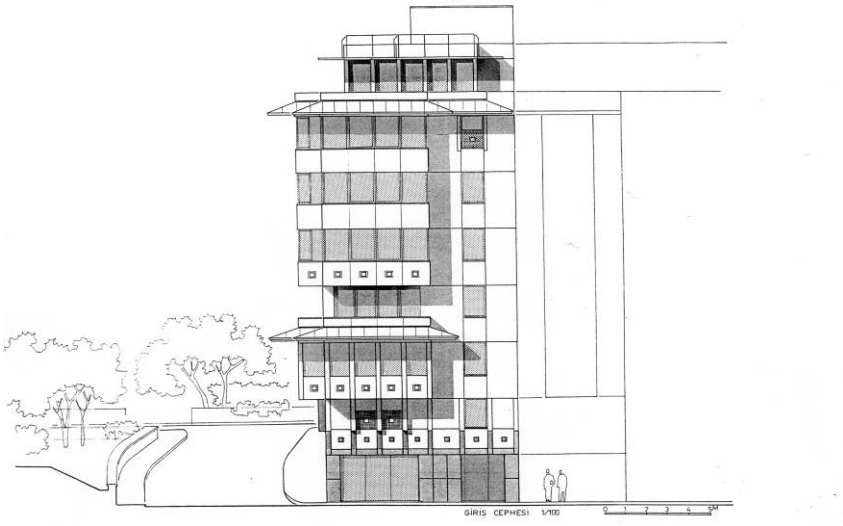
Şekil C.189 Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy, 1998, köşe dönüş ve yumuşatmaları



Şekil C.190 Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy 1998, normal kat plânı



Şekil C.191 Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy,1998, cephe kuruluşu



Şekil C.192 Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy, 1998, cephe kuruluşu



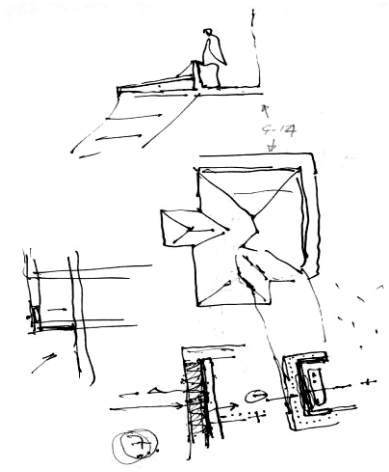
Şekil C.193 Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy,
1998, saçak altı kaplama malzemesi detayı



Şekil C.194 Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy, 1998, saçak altı kaplama malzemesi detayı



Şekil C. 195 Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy,1998, saçak detayı



Şekil C.196 Mimarın çizimiyle hint saçağı anlatımı



Şekil C.197 Maçka Şensoy Apartmanı, Hamdi Şensoy, 1998, kafes detayı



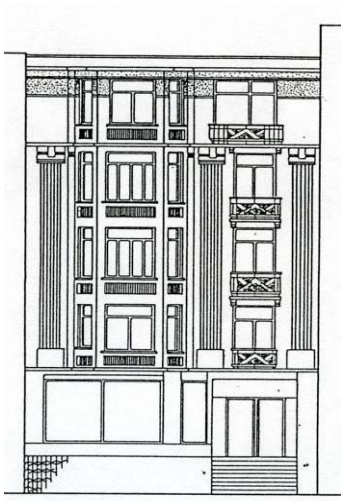
Şekil C.198 Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş. ,1998, otelin genel görünümü



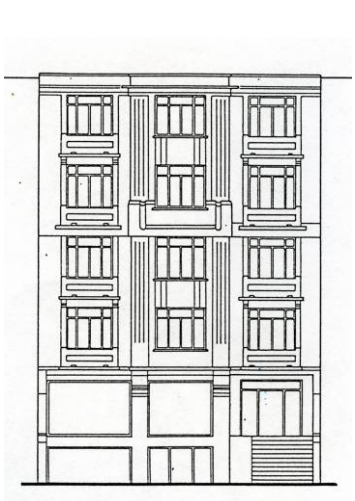
Şekil C.199 Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş., 1998



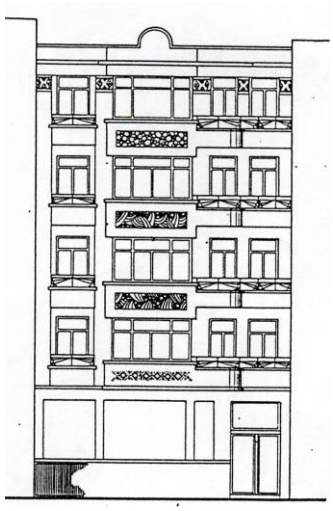
Şekil C.200 Taksim'in 1930'lardaki görünümü



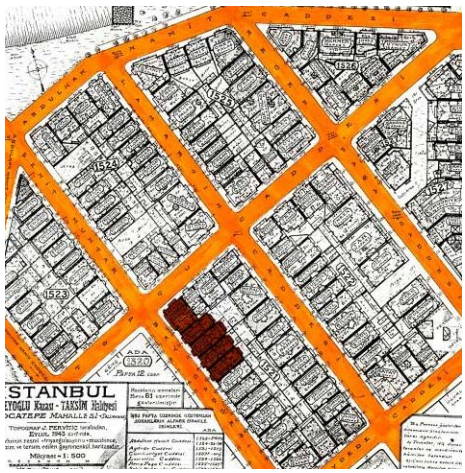
Şekil C.201 Otelin yerinde bulunan apartmanlardan biri



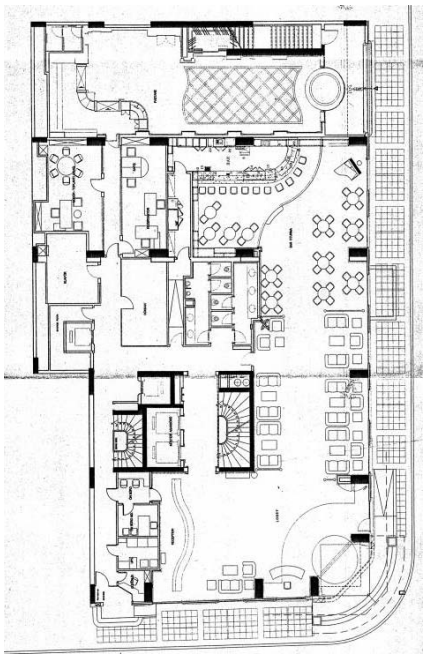
Şekil C.202 Otelin yapımı için yıktırılan bir apartman



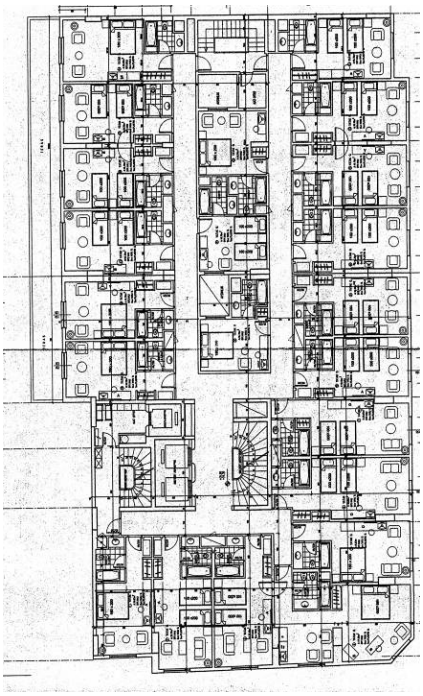
Şekil C.203 Otelin yapımı için yıktırılan apartmanlar



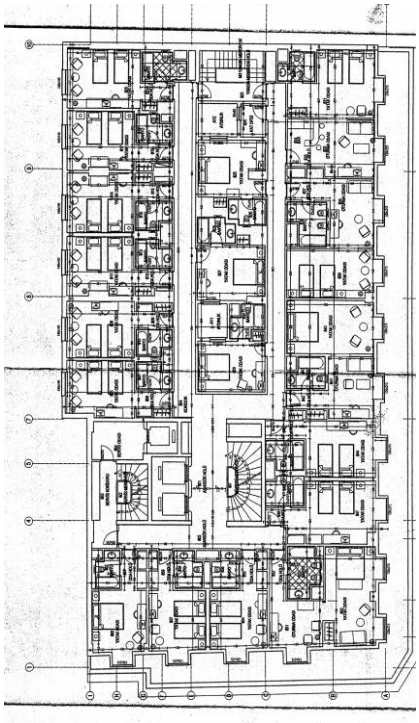
Şekil C. 204 Dorint Park Plaza Oteli 'nin yapımı için yıktırılan apartmanlar, Talimhane



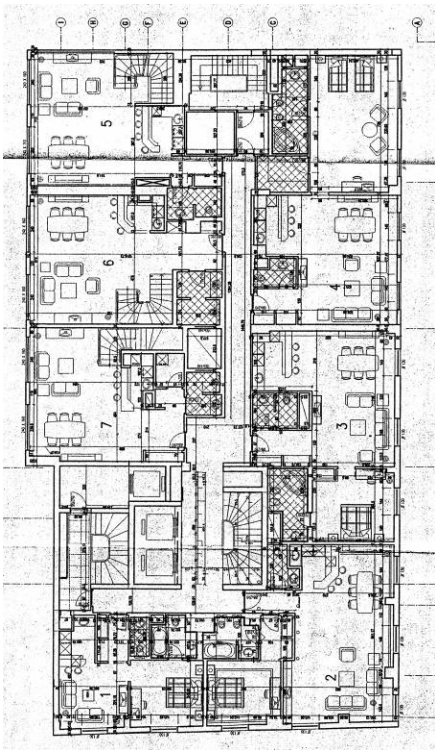
Şekil C.205 Dorint Park Plaza Oteli , Site A.Ş., 1998, giriş katı plânı



Şekil C.206 Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş., 1998, altıncı ve yedinci kat plânları



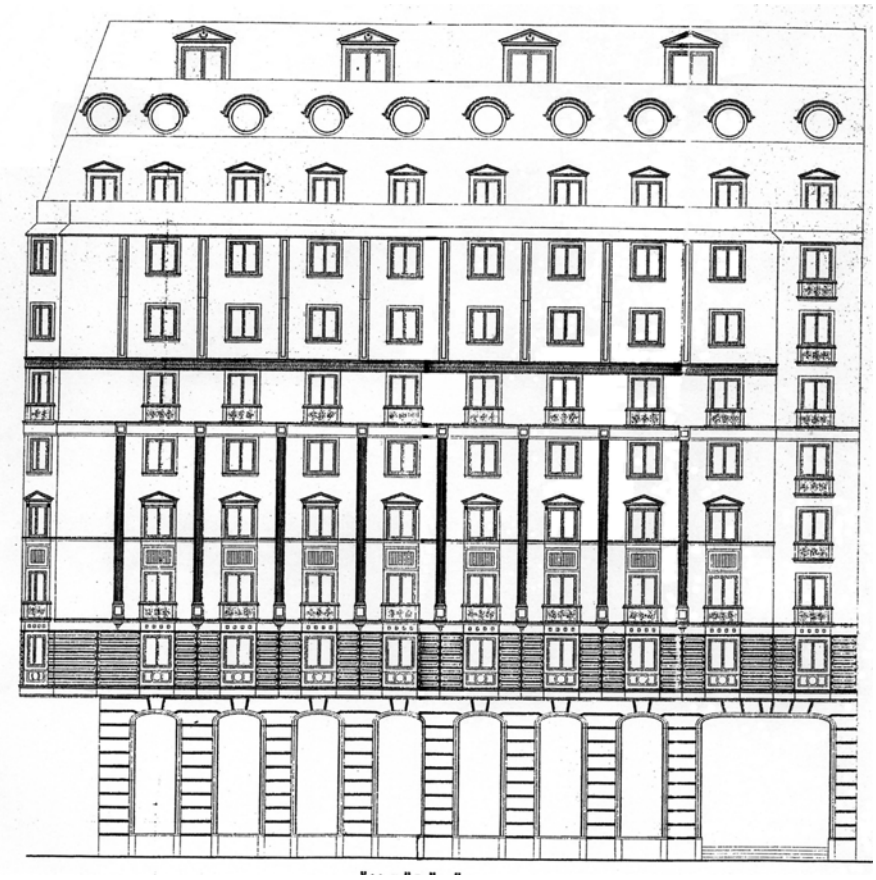
Şekil C.207 Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş., 1998, sekizinci kat plânı



Şekil C.208 Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş., 1998, dokuzuncu kat plânı



Şekil C.209 Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş., 1998, Şehit Muhtar Bey Caddesi cephesi



Şekil C.210 Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş., 1998, Topçu Caddesi cephesi



Şekil C.211 Dorint Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş. 1998, sokak kotu



Şekil C. 212 Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş. 1998, giriş sundurması detayı



Şekil C. 213 Dorint Park Plaza Oteli, Site A.Ş., 1998, cepheden detay



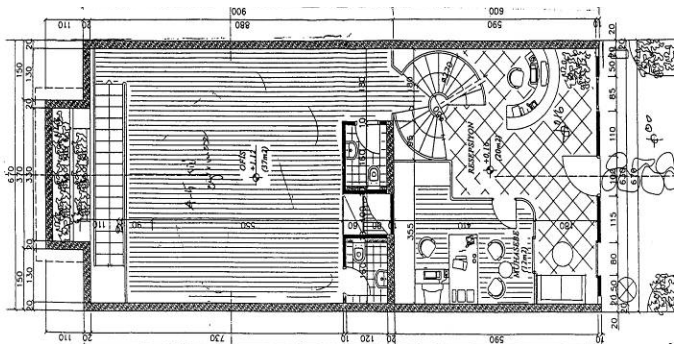
Şekil C.214 Doğa Reklâm Ajansı, Ge-mi Gelişimci Mimarlar, 1999



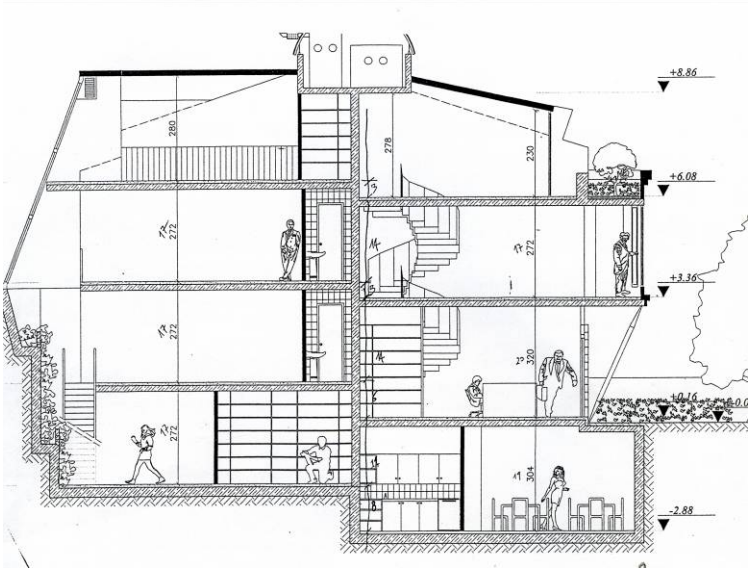
Şekil C.215 Koşuyolu bitişik nizâm olarak sıralanmış evler



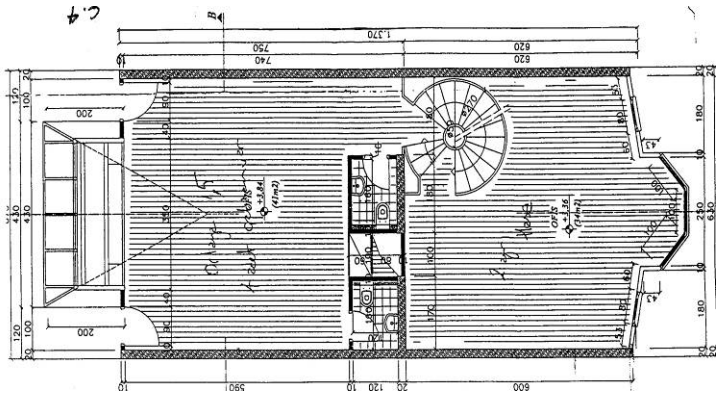
Şekil C.216 Koşuyolu evlerine sonradan yapılan müdahaleler



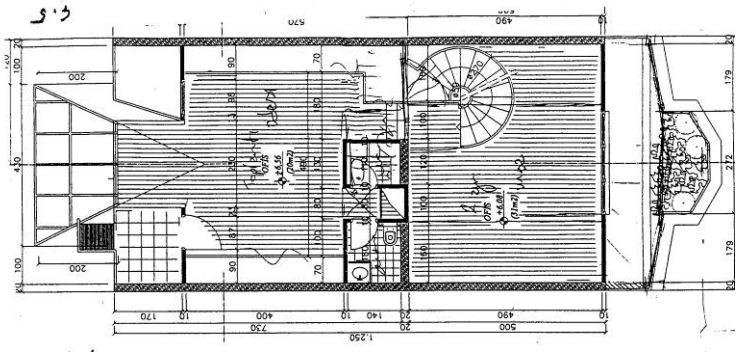
Şekil C.217 Doğa Reklâm Ajansı, Ge-mi Gelişimci Mimarlar, 1999, giriş katı plânı



Şekil C.218 Doğa Reklâm Ajansı, Ge-mi Gelişimci Mimarlar, 1999, kesit



Şekil C. 219 Doğa Reklâm Ajansı, Ge-mi Gelişimci Mimarlar, 1999, birinci katı plânı



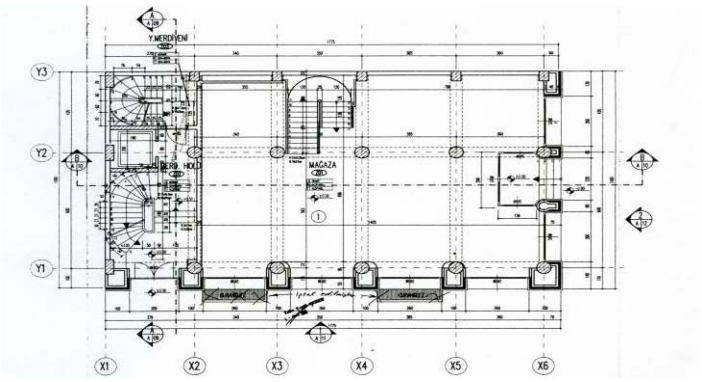
Şekil C.220 Doğa Reklâm Ajansı, Ge-mi Gelişimci Mimarlar, 1999, ikinci kat plânı



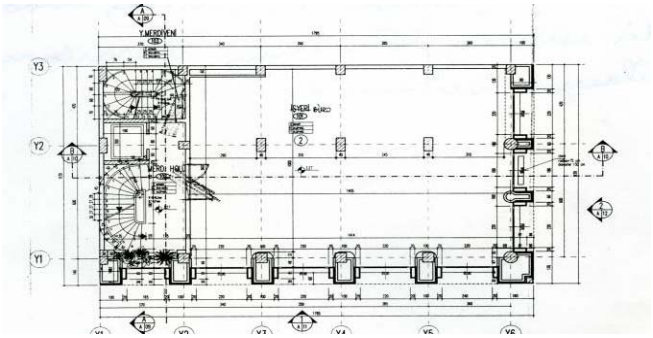
Şekil C.221 Hugo Boss Mağazası, Ömerler Mimarlık, 1999, ön cephe



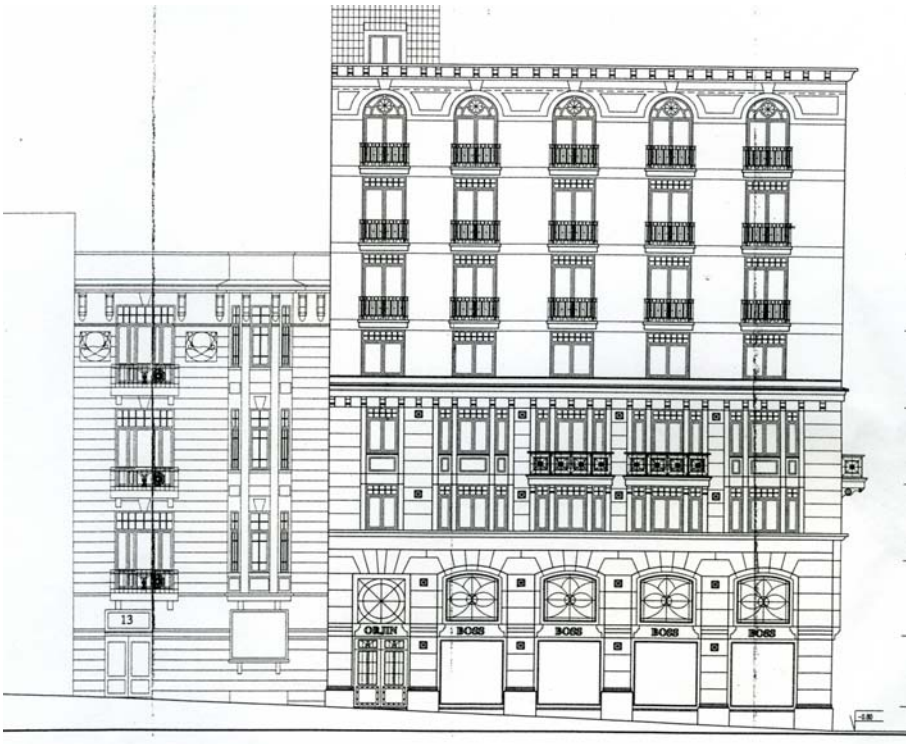
Şekil D.222 Mağazanın yapımından önceki bina



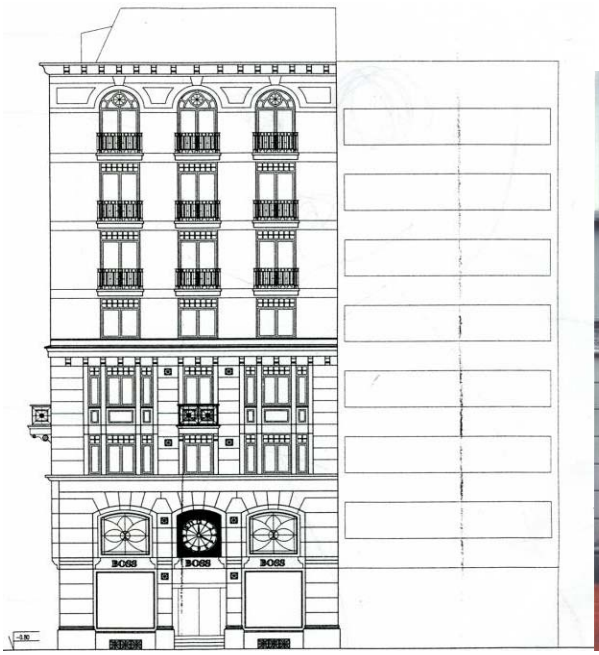
Şekil C.223 Hugo Boss Mağazası, Ömerler Mimarlık, 1999, zemin kat plânı



Şekil C.224 Hugo Boss Mağazası, Ömerler Mimarlık, 1999, birinci kat plânı



Şekil C.225 Hugo Boss Mağazası, Ömerler Mimarlık, 1999, Teşvikiye Bostanı sokağı cephesi



Şekil C.226 Hugo Boss Mağazası, Ömerler Mimarlık, 1999, Abdi İpekçi Caddesi cephesi



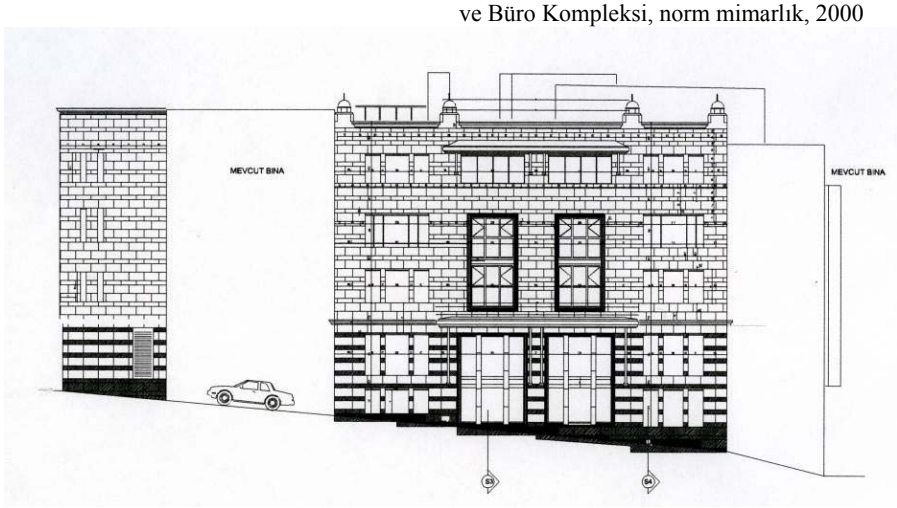
Şekil C.227 Hugo Boss Mağazası, Ömerler Mimarlık, 1999, giriş kapısı detayı



Şekil C.228 Maçka Palas, Giulio Mongeri, 1849, yapının cephesi



Şekil C.229 Nuruosmaniye Alışveriş ve Büro Kompleksi, norm mimarlık, 2000



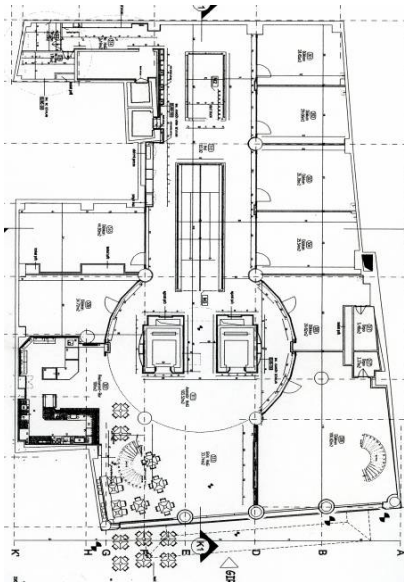
Şekil C.230 Nuruosmaniye Alışveriş Kompleksi, norm mimarlık, 2000, yan cephe



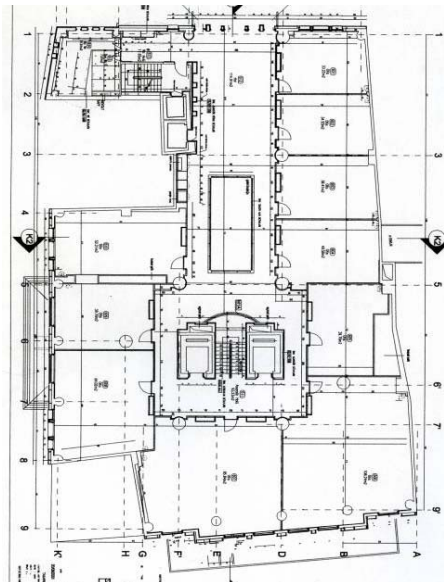
Şekil C.231 Nuruosmaniye Alışveriş ve büro kompleksi, norm mimarlık, 2000, yan cephe



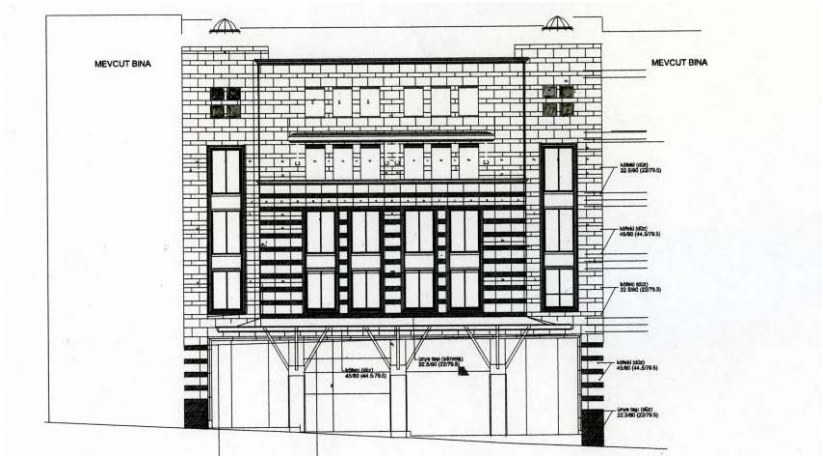
Şekil C.232 Kompleksin yan komşuları



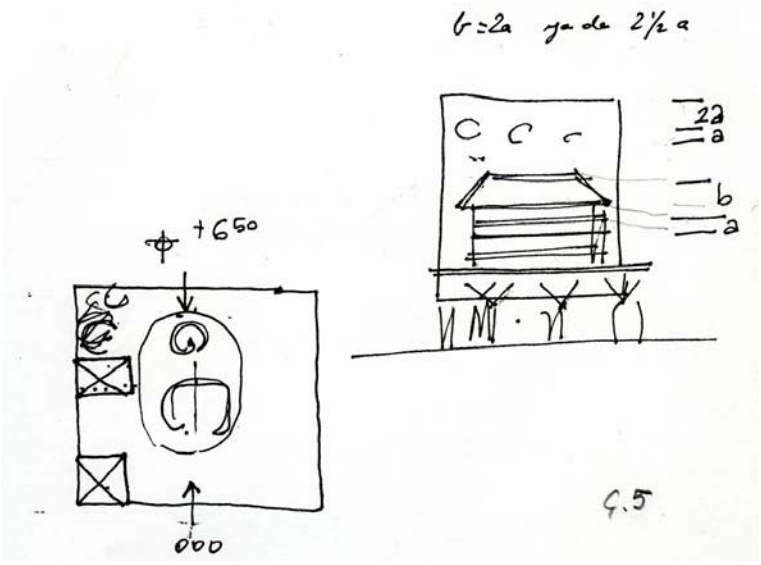
Şekil C.233 Nuruosmaniye Alışveriş Kompleksi, norm mimarlık, 2000, zemin kat plânı



Şekil C.234 Nuruosmaniye Alışveriş Kompleksi, norm mimarlık, 2000, birinci kat plânı



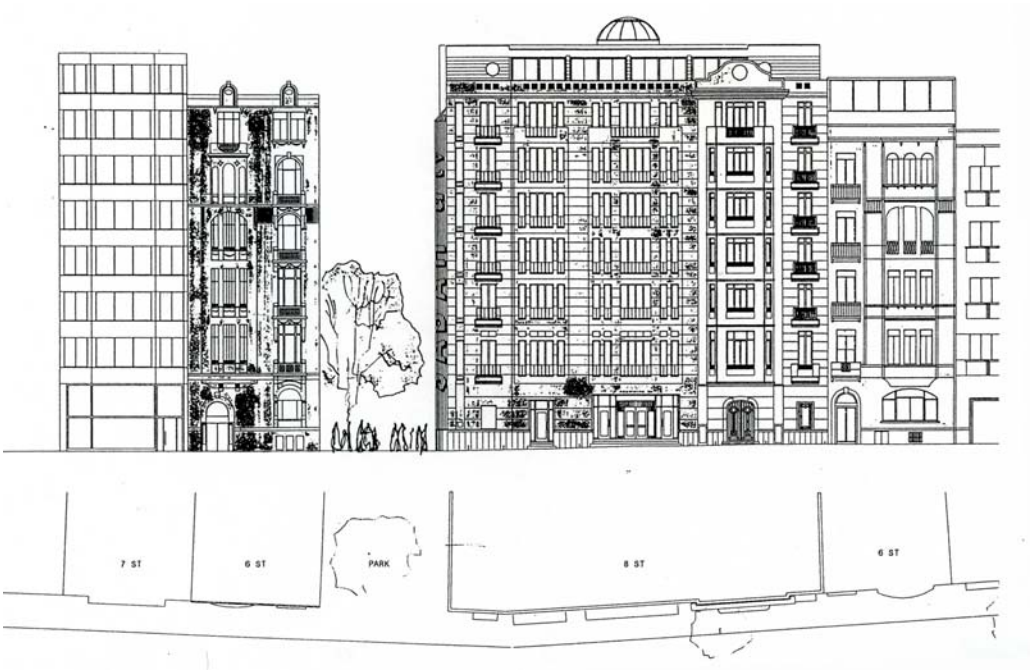
Şekil C.235 Nuruosmaniye Alışveriş Kompleksi, norm mimarlık, 2000, ön cephe



Şekil C.236 Nuruosmaniye Alışveriş Kompleksi, norm mimarlık, 2000, Ahmet Tercan'ın cephe kurgusunu anlatan çizimi



Şekil C.237 Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, ön cephe



Şekil C. 238 Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, ön cephe



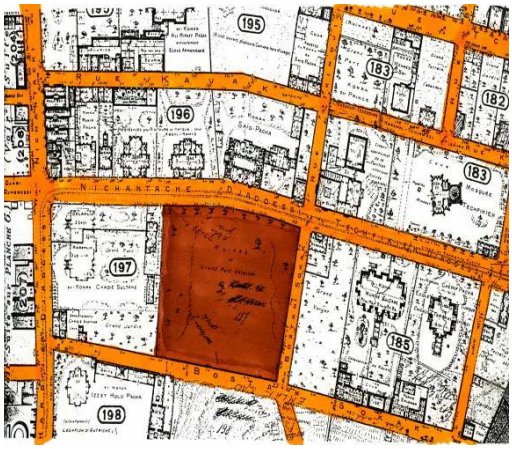
Şekil C.239 Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, yoldan görünüm



Şekil C. 240 Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, aksonometrik çizim



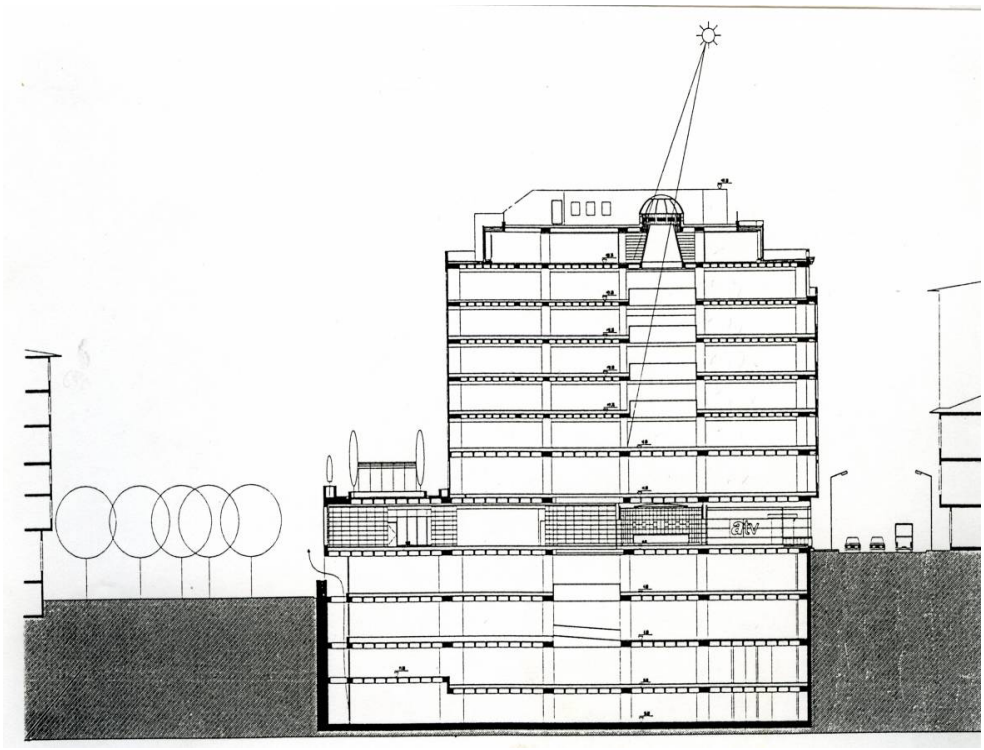
Şekil C. 241 Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi için daha önce tasarlanmış olan binanın görünüşü



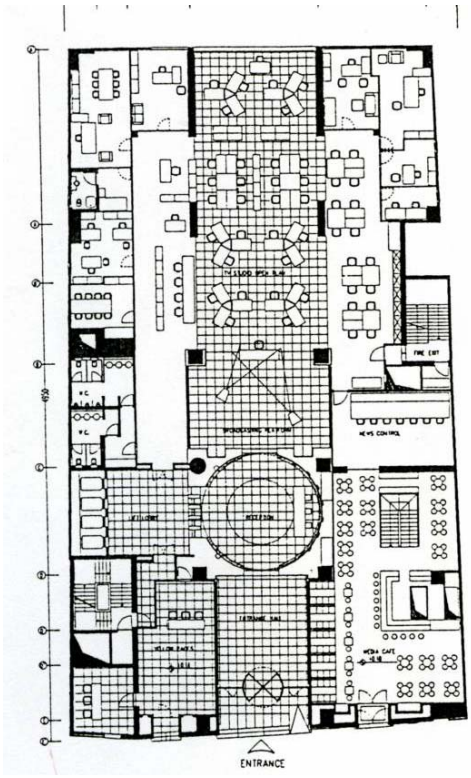
Şekil C. 242 Sabah Gazetesi binasının yeraldığı arazinin Pervitich Plânı'ndaki hali



Şekil C.243 Binanın yapımından önce yerinde bulunan üç yapı



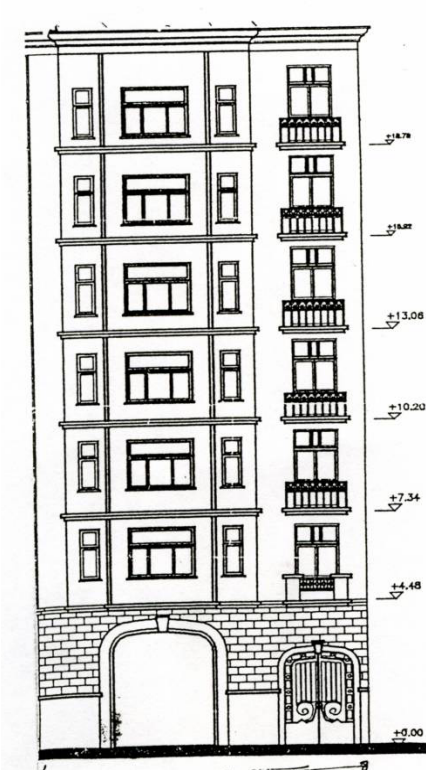
Şekil C. 244 Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, yapının kesiti



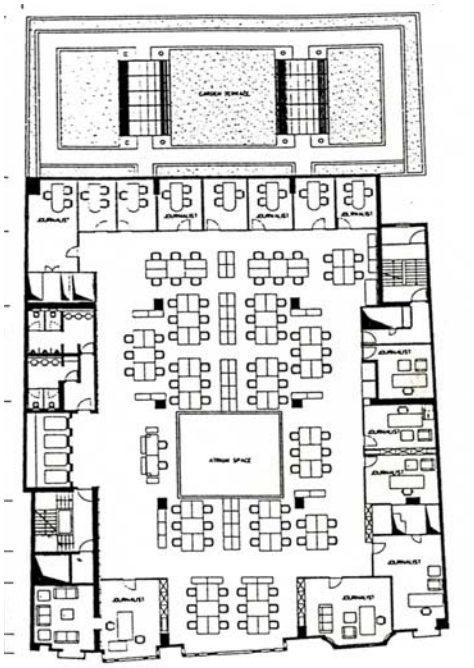
Şekil C.245 Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, giriş katı plânı



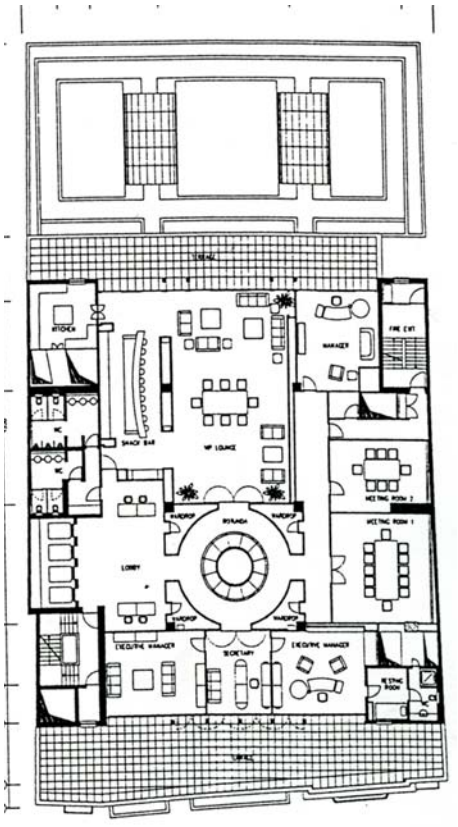
Şekil C.246 Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, lobi



Şekil C.247 Sabah Gazetesi ATV,
Konuralp A.. Ş., 2000, "Media café"



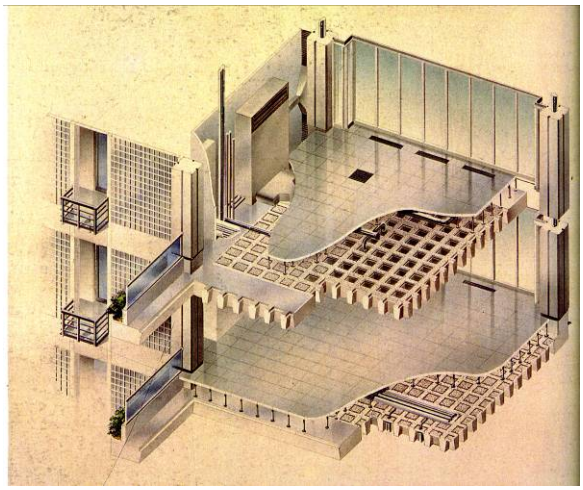
Şekil C.248 Sabah Gazetesi ATV ,
Konuralp A.Ş., 2000, beşinci kat plânı



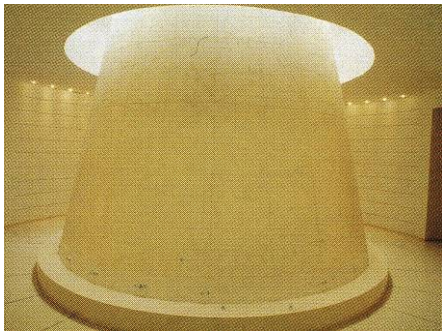
Şekil C. 249 Sabah Gazetesi ATV
Konuralp A.Ş., 2000, yedinci kat plânı



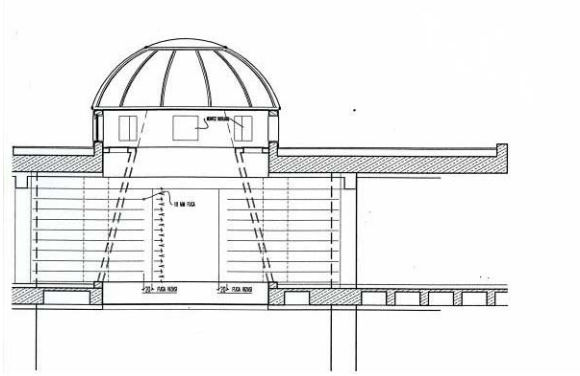
Şekil C.250 Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi,
Konuralp A.Ş., 2000, yükseltilmiş bahçe



Şekil C.251 Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, kaset nervür döşeme



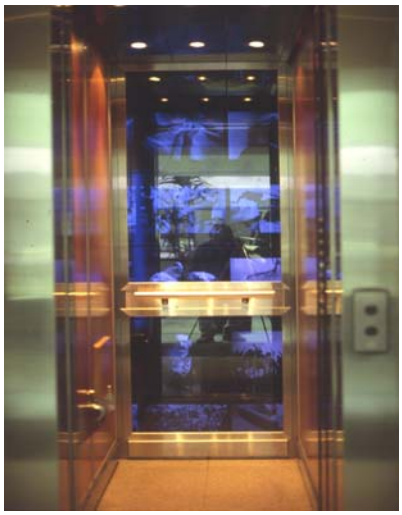
Şekil C.252 Sabah Gazetesi , Konuralp A.Ş., 2000, konik havalandırma ögesi



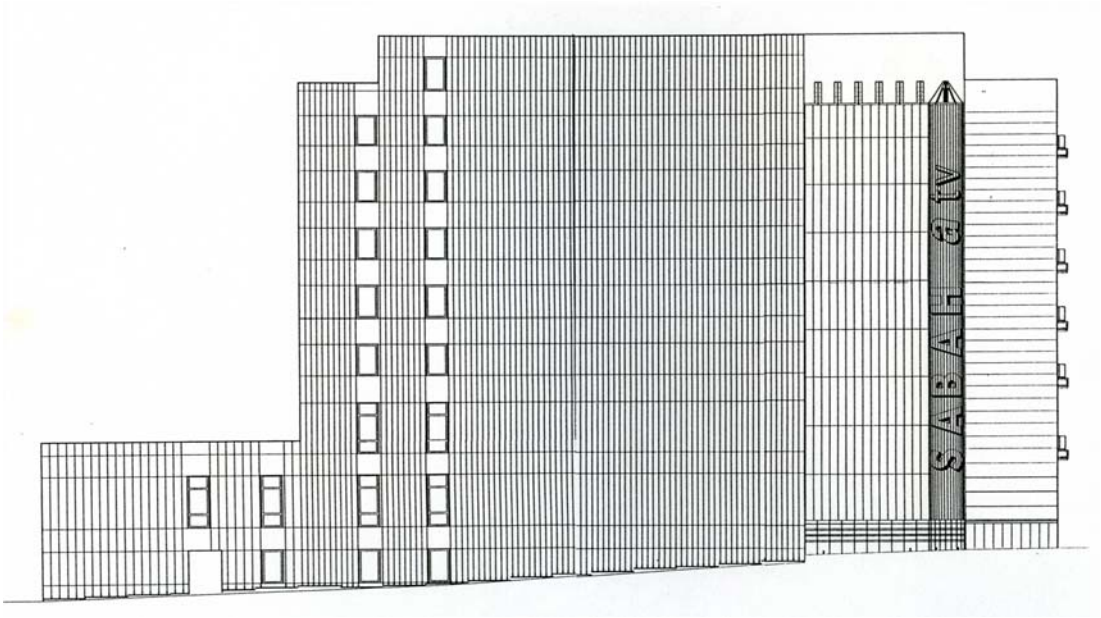
Şekil C.253 Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, konik havalandırma ögesi



Şekil C.254 Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, yapının içinden görünümü



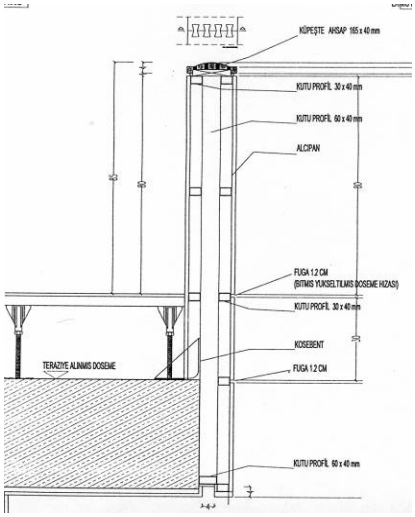
Şekil C.255 Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, asansörler



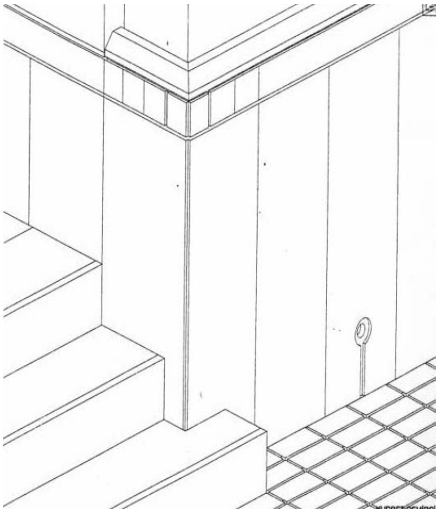
Şekil C. 256 Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, yapının yan cephesi



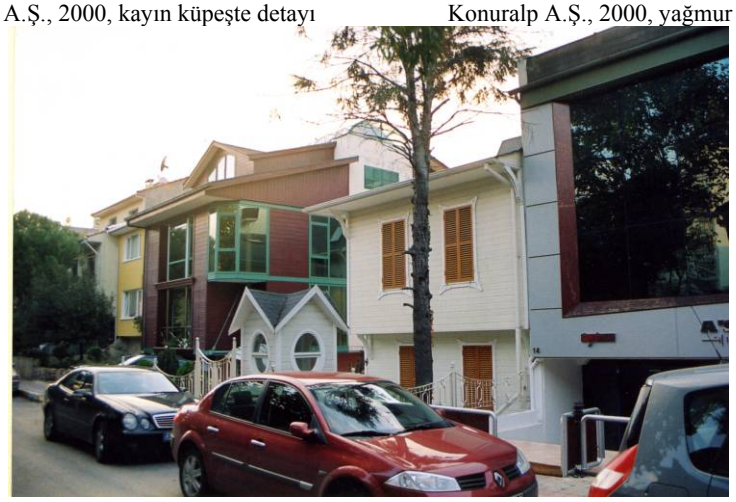
Şekil C. 257 Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, yapının köşeden görünümü



Şekil C. 258 Sabah Gazetesi ATV Haber Merkezi, Konuralp A.Ş., 2000, kayın küpeşte detayı



Şekil C. 259 Sabah Gazetesi ATV Haber , Konuralp A.Ş., 2000, yağmur suyu gideri



Şekil C. 260 Ergun Tekarslan Evi ve ikinci bürosu, Ge-mi Gelişimci Mimarlar, 2001



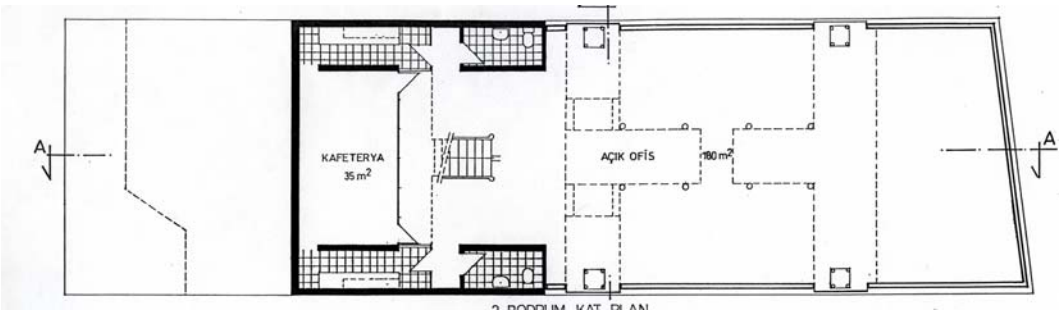
Şekil C.261 Ergun Tekarslan Evi ve ikinci bürosu, Ge-mi Gelişimci Mimarlar, 2001



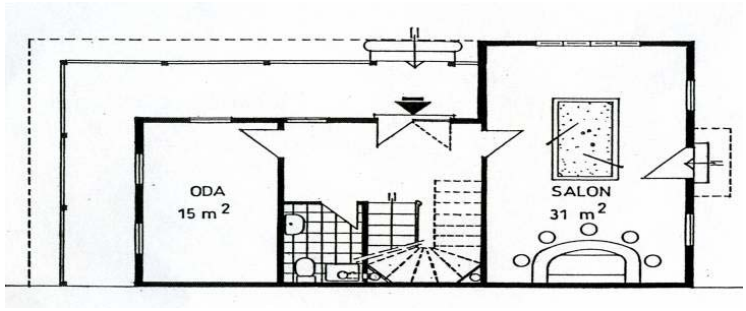
Şekil C.262 Ergun Tekarslan Evi ve ikinci bürosunun yakın çevresi



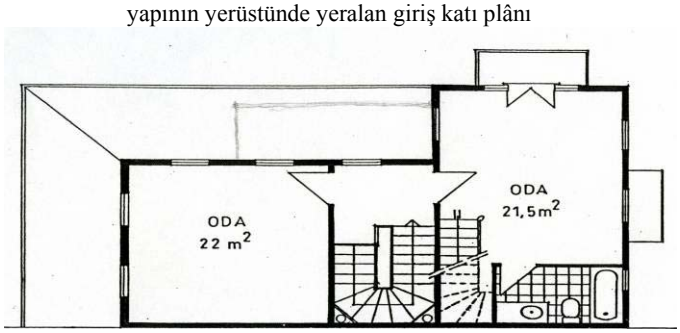
Şekil C. 263 Yakın çevredeki Late Modern yapılara bir örnek



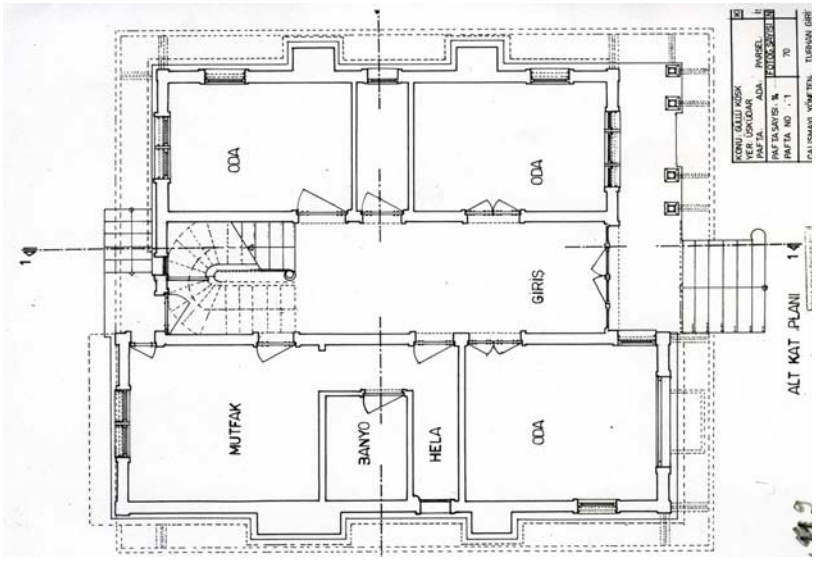
Şekil C.264 Ergun Tekarslan Evi ve ikinci bürosu, Ge-mi Gelişimci Mimarlar, 2001, yapının ikinci bodrum kat plânı



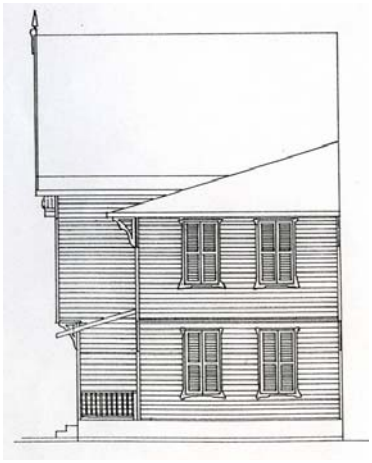
Şekil C. 265 Ergun Tekarslan Evi ve ikinci bürosu, Ge-mi Gelişimci Mimarlar, 2001, yapının yerüstünde yeralan giriş katı plânı



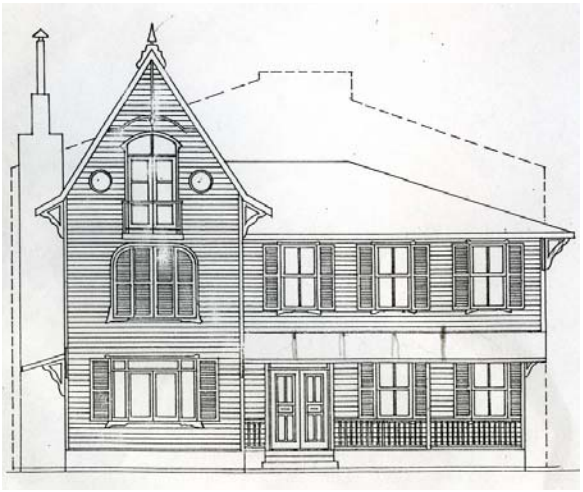
Şekil C. 266 Ergun Tekarslan Evi ve ikinci bürosu, Ge-mi Gelişimci Mimarlar, 2001, yapının birinci kat plânı



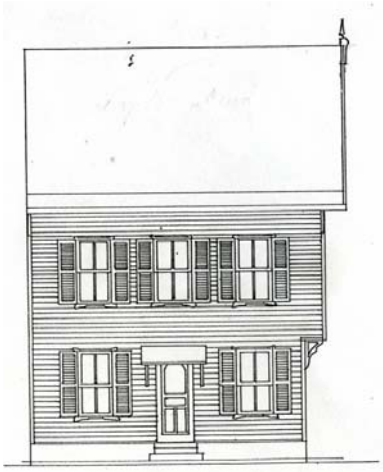
Şekil C.267 Güllü Köşk'ün giriş katı plânı



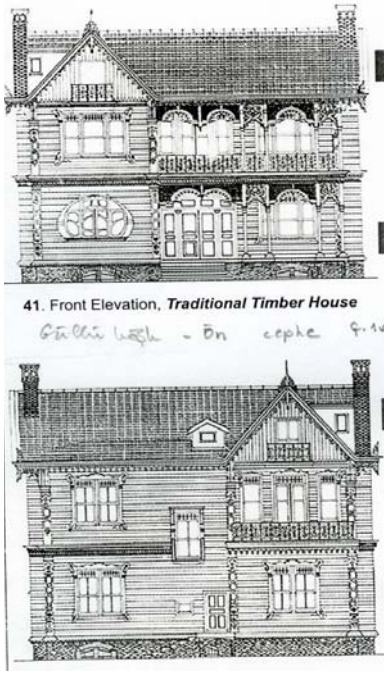
Şekil C. 268 Güllü Köşk'ün yol cephesi



Şekil C. 269 Güllü Köşk'ün ön cephesi



Şekil C. 270 Güllü Köşk'ün bahçe cephesi



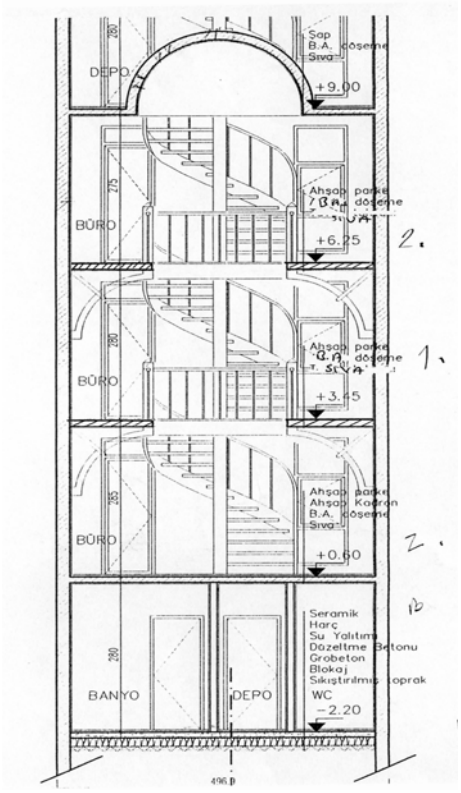
Şekil C. 271 Güllü Köşk



Şekil C.272 Kilimoloji Kilim Mağazası, Tuğrul Pekin, 2002–2003, ön cephe



Şekil C. 273 Mağazanın yakın çevresindeki yapı tekstürü



Şekil C. 274 Kilimoloji Kilim Mağazası, Tuğrul Pekin, 2002–2003, kesit



Şekil C. 275 Yapının sahibi Sinan Acarel



Şekil C. 276 Deriş Patent Büro Binası, Master mimarlık, 2002–2005, yapının ana cephesi



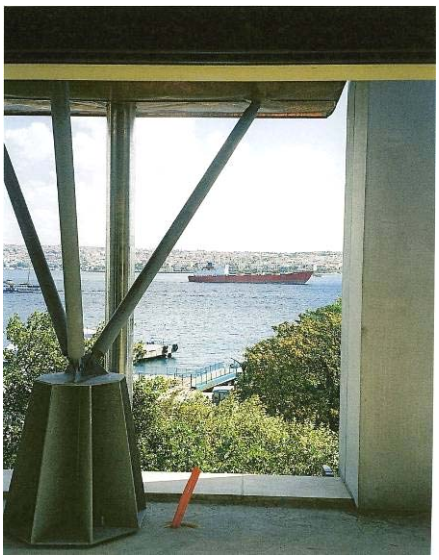
Şekil C. 277 Deriş Patent Büro Binası, Master mimarlık, 2002–2005, büronun ana girişi



Şekil C. 278 Deriş Patent Büro Binası, Master mimarlık, 2002–2005, ön cephe çizimi



Şekil C. 279 Büronun yapımından önce yerinde bulunan yapı



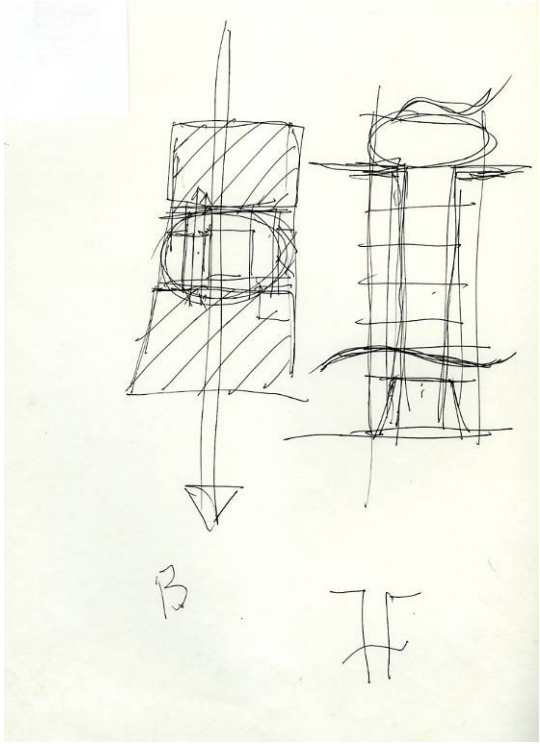
Şekil C. 280 Deriş Patent Büro Binası, Master mimarlık, 2002–2005, Boğaz'ın seyredilebildiği teras



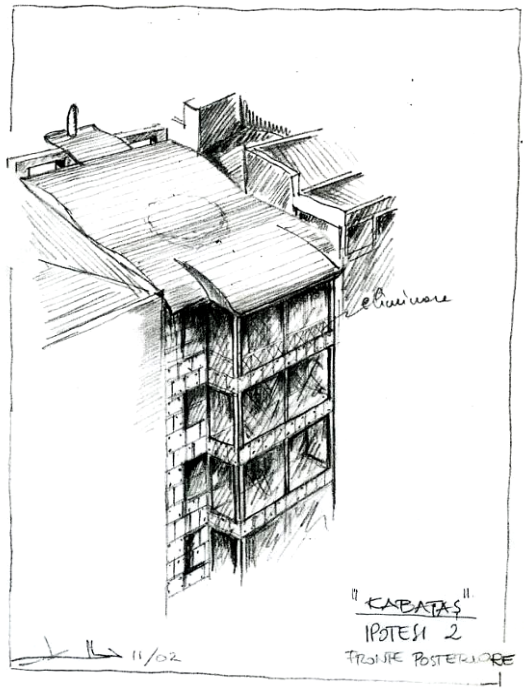
Şekil C. 281 Deriş Patent Büro Binası, Master mimarlık, 2002–2005, seyir terası ve "gemi yelkeni" olarak yorumlanan bakır levha



Şekil C. 282 Deriş Patent Büro Binası,
Master mimarlık, 2002–2005, ön cepheden detay



Şekil C. 283 Deriş Patent Büro Binası,
Master mimarlık, 2002–2005,
antropometrik terimlerle anlatılan bina ve plân



Şekil C. 284 Deriş Patent Büro Binası, Master mimarlık, 2002–2005,
Mannelli'nin "teknik cephe" olarak
tanımladığı arka cephe önerilerinden biri



Şekil C. 285 Deriş Patent Büro Binası, Master mimarlık, 2002–2005, yapının arka cephesi



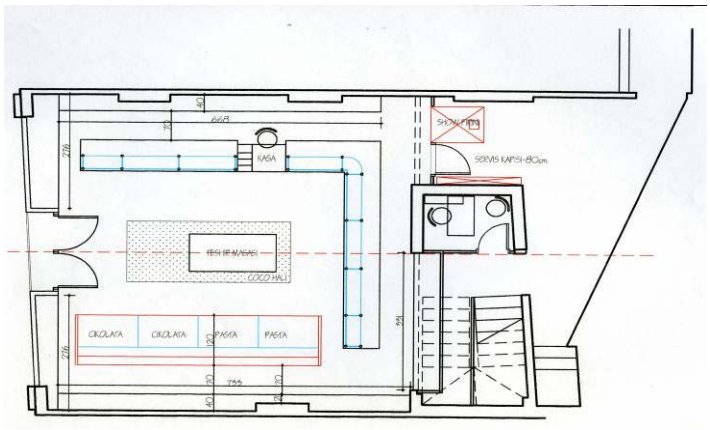
Şekil C.286 Deriş Patent Büro Binası, Master mimarlık, 2002– 2005, yapının çatısı



Şekil C. 287 Göze Pastanesi, 89 Mimarlık, 2004, ön cephe



Şekil C. 288 Şimdiki yapıdan önceki binanın cephesi



Şekil C. 289 Göze Pastanesi, 89 Mimarlık, 2004, zemin kat plânı



Şekil C. 290 Göze Pastanesi, 89 Mimarlık, 2004, yapı için önerilen alternatifler



Şekil C.291 Göze Pastanesi, 89 Mimarlık, 2004, yapı için önerilen alternatifler

ŞEKİL KAYNAKLARI

Acarel, S.	Şekil C. 275.
Akçal, A., H.,	Y. Müh. Mimar Behruz Çinici Yapıtlarının Analizi, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü., 2002, s.101. Şekil A.120, A.121, A.122.
Akın, N ve Batur, A.	Kentsel Korumada Cephe Sürekliliği: Konuralp Örneği, mimar.ist, sayı 10, kış 2003, TMMOB Mimarlar Odası, İstanbul, s.68. Şekil C.237.
Angel, A.	Henri Prost ve İstanbul'un İlk Nâzım Plânı, Mimarlık, 87/1, İstanbul, ss.34–37. Şekil A.41, A.42, A. 43, A. 44.
Bacaksız, P.,	Şekil A.147, A.149, A.150, A.151.
Baltacıgil, O.,	Şekil C.217, C.218, C.219, C.220, C.264, C.265, C.266, C.268, C.269, C.270.
Barillari, D., Godoli, E.,	İstanbul 1900, Seuil, 1997 Şekil A.46, A.47, C.24.
Baş, B.,	Şekil C.170, C.173, C.175, C.176, C.177,
Batur, A.,	Geç Osmanlı İstanbul'u, Dünya Kenti İstanbul, Habitat II, Tarih Vakfı, İstanbul, 1996. Şekil A.66.
Batur, A.,	Batılılaşma döneminde Osmanlı Mimarlığı, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, 4, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985. Şekil A.51, A.54, A.58, A.59, A.60, A.62, A.64, A.65, A.66.
Ceylan, O.,	Çifte Saraylar, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, cilt 2, İstanbul, 1994. Şekil A. 35.
Cezar, M.,	Osmanlı Başkenti İstanbul, Erol Kerim Aksoy Kültür, Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, No:2, 2002, Şekil A.2., A.3, A.5, A.11, A.19, A.23, A.30, A.32, A.34, A.40.

Çavdar, T., Şekil C.141, C. 142, C. 143, C.144, C.145, C.146, C.147, C.148, C.149, C.150, C.153.

Çelik, Z., 19. Yüzyıl'da Osmanlı Başkenti, Değişen İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1986,
Şekil A.17

Çetin, A ve Uygur Ünal, T., Şekil C.288, C.289, C.290, C.291.

Çinici, B., Platin Sitesi, Mimarlık Yıllığı 1, Türkiye'de Mimarlık 2000, Koleksiyon Yayınları, 2000, İstanbul,
Şekil A.148.

Dişbudak, H., Şekil C.13, C.14.

Erdem, D., Şekil A.108, A.109, A.110, A.111.

Erkmen, K., Şekil C.15.

Ertürk, T., Şekil C.165, C.166, C.167, C.168, C.169.

Freely, J., Istanbul the Imperial City, Penguin Books, London, 1998.
Şekil A.10.

Göksel, A., E., Halı Oteli, İstanbul, Mimarlık, sayı 1989/4.
Şekil C.57, C.60, C.61, C.62, C.64.

Göksel, A., E., Bir Sadakat Hikâyesi, Maçka Palas, Ofset Yapımevi, İstanbul, 1999.
Şekil C.228

Gönen, Elâ, Şekil A.76, A.77, A.78, A.82, A.83, A.85, A.86, A.85, A.88, A.89, A.91, A.103, B.21, B.22, B.23, B.24, B.25, B.26, B.27, B.28, B.29, B.30, B.31, B.32, B.33, B.34, B.35, B.51, B.52, B.64, B.65, C.1, C.2., C.23, C.33, C.34, C.35, C.38, C.39, C.47, C.48, C.50, C.51, C.52, C.53, C.54, C.55, C.56, C.58, C.59, C.63, C.65, C.71, C.72, C.73, C.76, C.77, C.78, C.79, C.83, C.85, C.86, C.87, C.91, C.92, C.93, C.94, C.110, C.113, C.116, C.120, C.121, C.122, C.125, C.126, C.127, C.136, C.137, C.138, C.139, C.140, C.151, C.152, C.155, C.163, C.164, C.171, C.172, C.174, C.178, C.189, C.193, C.194, C.195, C.197, C.198, C.199, C.211, C.212, C.213, C.214, C.215, C.216, C.221, C.227, C.229, C.231, C.232, C.239, C.246, C.254, C.255, C.257, C.260, C.261, C.262, C.263, C.272, C.273, C.276, C.277, C.280, C.281, C.287.

Graves, M., Buildings and Projects, 1966-1981, Rizzoli, New York, 1982,
Şekil B.7, B.14, B.15, B.16.

Gülersoy, Ç., Taksim, bir Meydanın Hikâyesi, İstanbul, 1986.
Şekil C.200.

Güngören, E., Şekil C.123, C.124, C.128, C.129, C.130, C.131, C.132, C.133, C.134, C.135.

Hautecoeur, L., Henri Prost à la villa Médicis (1902–1907), l'Oeuvre de Henri Prost, Académie d'Architecture, 1960.
Şekil A. 6.

İşözen, E., Nişantaşı-Teşvikiye, ve Çevresi Kentsel Tasarım Proje Çalışması, Şişli Belediyesi, Başbakanlık Proje Ofisi Çevre Etki Değerlendirme Kurulu.
Şekil C.222.

Jencks, C., The Language of Post-Modern Architecture, Rizzoli, New York, 1991.
Şekil B.3, B.4, B.19, B.20, B.23.

Jencks, C., What is Post-Modernism?, Academy Editions/St. Martin's Press., New York, 1989.
Şekil B.22.

Jensen, R ve Conway, P., The New Decorativeness in Architecture & Design, Ornamentalism, Clarkson N. Potter, Inc./Publishers, New York, 1982.
Şekil B.6, B.11, B.14, B.18, B.27, B.40, B.41, B. 42.

Karabey, H., Şekil C.42, C.44, C.45, C.46.

Karabey, H., "Küçük ev"den "düşey ev"e, Arredamento Dekorasyon, sayı 43, Aralık 1992/12, Boyut yayıncılık, İstanbul.
Şekil C.96, C. 97, C. 98, C. 99, C. 100, C. 101, C. 102, C. 103, C. 104, C.105, C.106, C.107, C.108.

Klotz, H., 20th Century Architecture, Academy Editions, London, 1989,
Şekil B.43,

Koç, K., Şekil C.117, C.118, C.119.

Konuralp, M., Şekil C.238, C.240, C.241, C.244, C. 245, C.247, C.248, C.249, C.250, C.251, C.252, C.253, C. 256, C.258, C.259

Kotan, S., Şekil A. 116.

Kortan, E., Arolat, Ş, ve N. Garanti Bankası Merkez Binası, Enis, 1950'ler kuşağı Mimarlık Antolojisi, YEM Yayın, 1997, İstanbul
Şekil A.128.

Kortan, E., Modern ve Postmodern Mimarlığa Eleştirel bir Bakış, yapı'dan seçmeler, Mimar'ı Akımlar II, Yapı Endüstri Merkezi, İstanbul, 1996.
Şekil B. 9.

Kuban, D., Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları, YEM yayınları, 1998.
Şekil A.14, A.16, A.20, A.24.

Manço, A., Şekil C.80, C.81, C.82.

Manelli, A. Şekil C. 278, C. 279. C. 282, C.283, C.284, C.285, C.286.

Muçi, L., Şekil A. 136, A.137, A.138, A.139, A.140.

Müller-Wiener, W., İstanbul'un Tarihsel Topoğrafyası, 17. Yüzyıl Başlarına kadar Byzantion-Konstantinopolis-İstanbul, çeviren Ülker Sayın, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş., 2001.
Şekil A.9, A.10.

Özendes, E., Osmanlı'nın Son Başkenti, YEM yayınları, İstanbul, 1999,
Şekil A.26, A.18, A.33, A.38.

Özer, O., Şekil B.44, B.45, B.46.

Pekin, T., Şekil C.274.

Pervititch, J., Sigorta Haritaları'nda İstanbul, Tarih Vakfı, İstanbul, 2001.
Şekil C. 40, C.157, C.179, C.204.

Somer, Ö., L., Şekil C.223, C.224, C.225, C.226.

Sönmez, Z., Türk-İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri, Bağlam Yayıncılık, 2006
Şekil A.15, A.21, A.22, A.28, A.31, B.48.

Şensoy, H., Şekil C.159, C.160, C.161, C.162, C.180, C.181, C. 182, C.183, C.184, C.185, C.186, C.187, C.188, C.190, C.191, C.192, C.196.

Tanyeli, U., Haydar Karabey: bir aydın, Arredamento Dekorasyon, sayı 97, Kasım 1997/11, Boyut yayıncılık, İstanbul.
Şekil A.152, C.37.

Tarım, B., Uluslararası Berlin İnşaat Sergisi (IBA) Hakkında, yapı, sayı 91, Haziran 1989, Yapı Endüstri Merkezi, İstanbul.
Şekil B. 47.

Tekeli, İ ve Sisa, S., Projeler, Uygulamalar, 1954–1974, Apa Ofset Basımevi, 1973.
Şekil A.85, A.86, A.87, A. 88.

Tercan, A., Şekil C.109, C.111, C.112, C.114, C.115, C.230, C.233, C.234, C.235, C.236.

Tezcan, Y. Şekil C.9, C.10, C.11, C.12, C.16, C.17, C.18, C.19, C.20.

Tietz, J., The Story of Architecture of the 20th Century, Könemann, Köln, 1999.
Şekil B.1, B.2, B.10.

Vanlı, Ş., Mimariden Konuşmak, Bilinmek İstenmeyen 20. Yüzyıl Türk Mimarlığı, Eleştirel Bakış, 1, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, 2006.
Şekil A.67, A.68, A.69, A.70, A.71, A.72, A.73, A.75, A.77, A.78, A.81, A.82, A.84, A.89, A.90, A. 91, A.92, A.93, A. 94.

Vanlı, Ş., Mimariden Konuşmak, Bilinmek İstenmeyen 20. Yüzyıl Türk Mimarlığı, Eleştirel Bakış, 2, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, 2006, s. 428.
Şekil A.97.

Vanlı, Ş., Mimariden Konuşmak, Bilinmek İstenmeyen 20. Yüzyıl Türk Mimarlığı, Eleştirel Bakış, 3, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, 2006.
Şekil A.76, A.79, A.80, A.83, A.95, A.96, A.123, A.143.

Vitaş, Y., Şekil D.212, D.213, D.214, D.215, D.216, D.217, D.218, D.219, D.220, D. 221.

Yerasimos, S., İstanbul İmparatorluklar Başkenti, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.
Şekil A.1., A.4, A. 8, A.25, A.36, A.37, A.49.

Yazarsız

Anıtlar Kurulu
Şekil C.243.

Arap-Türk Bankası Genel Müdürlük Binası, proje-uygulama, Yapı, sayı 71, Şubat 1987, Yapı Endüstri Merkezi, İstanbul.
Şekil C.3, C.4, C.5, C.6, C.7, C.8.

Beyoğlu Belediyesi Arşivi.
Şekil C.49.

Bir Banka Şubesi, yapı, sayı 159, Şubat 1995, Yapı Endüstri Merkezi, İstanbul.
Şekil C.84, C.88, C.89, C.90.

Çizgi-Dışı bir Ürün: Reklamevi, Arredamento Dekorasyon, Nisan 1990, Boyut Yayıncılık, İstanbul.
Şekil C.36, Şekil C.43, C.44.

eng.archinform.net.
Şekil C. 26, C.27

Erkmen Evi ya da 'kule-ev', Arredamento Dekorasyon, sayı 68, 1995/3,
Boyut Yayıncılık, İstanbul.
Şekil C.95, C.97, C.98, C.99, C.100, C.101, C.102, C.103, C.104.

Kadıköy Belediyesi Arşivi
Şekil C.66, C.67, C.68, C.69, C.70

Mehmetefendi Kurukahvecisi, Mimar, 1933, sayı 4, İstanbul.
Şekil C.73, C.74, C.75.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi,
Restorasyon Anabilimdalı Arşivi.
Şekil C.25, C.267, C.271.

Taksim Plaza Oteli Broşürü
Şekil C.21, C.22, C.156.

Şekil B.76 Şevki Vanlı, Şekil B.137 Klasis Resort Oteli, proje-uygulama, Yapı, sayı 91, Haziran 1989, Yapı-Endüstri Merkezi, İstanbul.
Şekil B.18, B.19, B.20.

"Mimarlık Eğitimine Yön Verenler I" 1883–1928 Sanayi-i Nefise Mektebi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İstanbul, 2005, s. 56.
Şekil A. 50.

Şişli Belediyesi Arşivi.
Şekil C.21, C.22, C.26, C.27, C.28, C.29, C.30, C.31, C.32.

ÖZGEÇMİŞ

1963 yılında Paris'te doğdu. İlköğretimi'ni Cenevre Trembley İlkokulu, orta öğretimini Brüksel Fransız Lisesi'nde tamamladı. 1992 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. 1997 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Sanatı Tarihi Bölümü'nden Yüksek Lisans derecesi aldı. 1993 yılında aynı kurumun Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı'nda Araştırma Görevlisi olarak göreve başladı. Kendisi halen aynı kurumda çalışmaktadır.