

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**SEYFİ ARKAN MİMARLIĞINDA MODERNLİĞİN ÖRTÜLÜ/ÖRTÜK
İMGESİ OLARAK “EV”: “YİTİK YUVA” DAN “KONUT”A
GEÇİŞ (GENLİK) LER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimar Hande TULUM

Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı

Mimarlık Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Elvan Erkmen

Mayıs 2012

Hande TULUM tarafından hazırlanan SEYFİ ARKAN MİMARLIĞINDA MODERNLİĞİN ÖRTÜLÜ/ÖRTÜK İMGESİ OLARAK “EV”: “YİTİK YUVA” DAN “KONUT” A GEÇİŞ(GENLİK)LER adlı bu tezin yüksek lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Yrd. Doç. Dr. Elvan Erkmen

Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından Mimarlık Tarihi Anabilim Dalında

Yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: : Yrd. Doç. Dr. Elvan Erkmen

Üye : Prof. Dr. Ayşe Arbel

Üye : Doç. Dr. Yalçın Say Özer

Üye : _____

Üye : _____

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	ii
SUMMARY	iii
ÖNSÖZ	ivv
ŞEKİL LİSTESİ	vi
1. GİRİŞ	1
1.1. Giriş ve Çalışmanın Amacı	1
1.2. Araştırma Yöntemi	7
2. EV VE MODERN	9
2.1. Modern, Modernite, Modernizm, Modernleşme	9
2.2. Ev	16
2.2.1. Yuva	18
2.2.2. Sınır-Sınırsızlık	20
2.2.3. Mahrem(iyet)	23
2.2.4. Boş Ev	26
2.2.5. Şey-Şeyleşme	31
2.2.6. Değişen-Dönüşen Ev	33
2.3. İkamet Etmek ile Barınmak Arasında; Ev, Modern'e Karşı	38
3. TÜRKİYE'DE MODERNLEŞME VE EV	44
3.1. Tanzimat Düşüncesinin Osmanlı Barınma Kültürüne Etkisi	44
3.2. Geç 19. Yüzyıl Ve 20. Yüzyıl Barınma Kültürü ve Konut	51
3.3. Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Konut	67
3.3.1. Milli Mimari Rönesansı ve Konut	67
3.3.2. Yeni Mimari/Modern Hareket	73
3.3.2.1. Modern Harekette Yabancı Mimarlar ve Konut	80
3.3.2.2. Modern Harekette Türk Mimar ve Konut	88
3.3.2.3. Yeni Yuva: 'Villa'	92
3.3.2.4. Alternatif Yuva: Kira Evleri/Apartmanlar	112
3.3.3. Millinin Modernleştirilmesi ve Konut	130

4. SEYFİ ARKAN MİMARLIĞINDA 'EV' 138

4.1. Temsiliyet Nesnesi Ev: Devlet Konutları	140
4.2. Gösteriye Eşlik: Elitler için Tasarlamak	162
4.3. Çok Katlı Seçkin: Apartmanlar	177
4.4. Hiyerarşi Sorgusunda: Ucuz Evler	192
4.5. Bilinmeyen ya da Unutulmuş Ev	231

5. SONUÇLAR VE TARTIŞMA 244

KAYNAKLAR 251

ÖZGEÇMİŞ 267

ÖZET

Bu çalışma, ulus ve modernizmi aynı anda inşa etmek durumunda kalmış Türkiye Cumhuriyeti'nin etkili isimlerinden, Seyfi Arkan'ın konut tasarımları üzerine yapılan bir incelemedir. Çalışma metodu, konu hakkındaki literatürün taranması yoluyla başlıkların analizinin yapılmasına dayanır. İlk bölüm, genel tanımları içerir. Özellikle, modern ve ev kavramları, bu başlıkta çok önemlidir. Amaç, ev, konut, yuva ve modern kavramıyla birlikte evin dönüşümününirdelenmesidir.

İkinci bölümde, Tanzimat Dönemi sonrasında, (19. ve 20. Yüzyılda) barınma kültürüyle yakından bağlantılı olan Türkiye'deki modernleşme projesi geniş bir şekilde anlatılır çünkü ulusu, bireyin ebeveyni olarak gören modernizm, bireyi , aileyi ve evi konuşur. Kemalizm ideolojisi de temsil aracı olarak kadın ve mimarlığı seçtiği için mesken ve insan gündeme gelir. Ayrıca,barınmaya ilişkin sayısız değişim ele alınır.

Üçüncü bölüm ise, Cumhuriyet (modern) döneminin modernist mimarı Seyfi Arkan'ın konut üzerine tasarımlarına ilişkindir. Bu tasarımlar, tüm modernleşme sürecini (bütün sorunlar, dönüşümler) ve batılılaşma-doğululaşma tartışmasını göstermesi açısından oldukça önemlidir. Arkan'ın evleri, bir konut, bir ev belki bir yuva arasındaki farklılıkları kanıtlar niteliktedir. Ayrıca, bu tasarımlar, herhangi birini, ailenin sahnesi olan 'artık ev olmayan konut'un şimdi başka anlamlarda sahne olduğuna, inandırabilir. Konut, (Colomina'nın bahsettiği anlamda)bir reklam kampanyasının ürünü olduğu için bir sahnedir. Şimdi boş olduğu, adeta içinde kimse yaşamadığı için sahnedir. Buna karşın, inhabitant istediğinde, konut, ev de olabilir. İnhabitant, evi, ruh, kimlik, devamlılık, adayış, bağlantı ya da aidiyetle yuvaya dönüştürebilir. Aslında, neredeyse kesin olarak söylenilebilecek tek şey, hem pozitif hem negatif senaryonun olası olduğudur.

Sonuç olarak, bu araştırma, inhabitantın (oturan kimse) ev-konut üzerindeki rolünün, modern evsizlik düsturunu destekleyen entelektüellerin kabul ettiğinden daha etkili olduğunu vurgulamaktadır.

SUMMARY

This thesis is a research about the housing design of Seyfi Arkan who is one of the most efficient figures of the Turkish Republic that had to build the nation and modernism at the same time. The method of this study depends on the analysis of the topics by searching the literature about the case. In the first chapter, comprises the general definitions. Especially the 'modern' and the 'house' notions are very important in this part. The agenda is, to explicate the house, the home, the nest and the transformation of 'home' with the notion 'modern'.

In part two, the modernization process which is intimately connected to the 'dwelling culture' in Turkey after the Tanzimat Period (especially in the 19. And 20. century) is explained broadly because 'modernism' that assumes the nation as the parent of the individual, deals with the human, the family and the house. Because of Kemalist ideology choosing the representation instrument as the 'woman' and 'architecture', the habitation and the person notions become popular. Also, The changes at house and housing, are taken into consideration with the several changes.

Part three is about the products on housing by Seyfi Arkan who is the modernist architect of the Republican Modern era. These designs are heavily important because of showing the whole modernization process (all the problems, transformations) and the Westernization-Easternization debate. Arkan's houses also prove that the differences between a house and a home, maybe a nest. And also, the designs can make any one believe that the scene of the family, 'the house, no more the home' is now a scene but in different meanings. The house is a scene (in a way that Colominameans) because it's a commercial campaign's product. And it's a scene because, now (modern times) it's like empty and no one ever lived in it. Conversely, the house still can be a home too, if the inhabitant wants this, a home can be a nest with spirit, identity, continuity, dedication, connection or belongingness. So, nearly the only absolute thing can be said that both the positive and the negative scenario are possible.

At the end, the research emphasizes the role of the inhabitant on the 'house or home' can be more efficient than the intellectuals whom are a fan of 'modern homelessness' accept.

ÖNSÖZ

Modernleşme ve ev kavramları, modern dünyada, başlı başına birer gerilim noktasıdır. Yuva (belki) yitirilmiş, ev ise (belki) konuta dönüşmüş ve ‘ev’in üzeri örtülmüş, örtük anlamlar içermeye başlamıştır. Bu sorunsalın yanı sıra, Türkiye’de modernleşmenin, modern hareket olgusu altında mimarlığa, onun özelinde de ‘ev’e yansması ayrı bir problematiktir. Modern hareket içerisinde, gerçek bir ‘modernizm’ düşlemcisi olan Seyfi Arkan ise tüm bu geçişgenlikleri yansıtması açısından alışılmadık bir örnektir. Bu çalışmada, modernleşmeyle beraber oluşan genleşmeler ve bunların sonucunda ortaya çıkan gerilimler aktarılmak istenmiştir.

Bir ‘son nokta’ özelliği taşımayan bu çalışma süresince, bana destek olan, güvenen aileme ve her zaman yanımda olan sevdiklerime teşekkür ederim.

Mayıs, 2012

Hande Tulum

ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa No
Şekil 2.1. Dan Graham, <i>Homes For America</i> (Amerika İçin Evler), 1965	9
Şekil 2.2. Çocukça Olarak Görülen ‘Ev-Yuva’ Resimleri	19
Şekil 2.3. Mustafa Hızır Evi ve Esinlendiğini Belirttiği İspinoz Yuvası	20
Şekil 2.4. ‘Sarajevo’, Sınıra Gerek Duyan Ev ve Edward Hopper Resminde Sınır Olgusu	21
Şekil 2.5. Hopper Resminde Dikkat Çeken Üç Olgu Vardır; İç Mekân - Dış Mekân Ayrımı (Duvar, Pencere ve Perdelerin Kullanılışı), Resimlerdeki İnsanların Vücut Dili Ve Bazen Çatıların Bazen Yan Duvarların Kasıtlı Olarak Çerçeve Dışı Bırakılması (Url-4)	22
Şekil 2.6. ‘Katarakt’ Eserindeki, Göz’ün İnsanın Penceresi Olduğuna Dair Bir Selçuk Demirel Çizimi	23
Şekil 2.7. Batıda ve Doğu’da Mahremiyet Algısı Ve Sonuçları	24
Şekil 2.8. Samuel Beckett’in Senaryosunu Yazdığı Filmden- ‘Le Film’- Bir Sahne, 1965	25
Şekil 2.9. Terk Edilmiş Mekanlardaki Boşluklara Kendi Tasarımlarını Hapseden Fotoğraf Sanatçısı Georges Rouse Fotoğraflarından Örnekler. (batur, 2007) Heidegger’in ‘Boşaltılmış Yer’ine Oldukça Uyumlu, ‘Fotoğrafa İliştirilmiş Ama Ondan Bağımsız Bir Öge Olan Mekan’lar.	26
Şekil 2.10. Sottsass’ın ‘Dolu, Berbat’ Olarak Nitelediği Yoksul Ev; ‘İşçi Sınıfı Cennete Gider’ Filminden.	28
Şekil 2.11. ‘Acı Çeken Kadın’ İmgisini İşleyen ‘Boş Ev’ Filmi, 2004	28
Şekil 2.12. Boş Evin ‘İnsan’ Ruhuyla Beslendiği Teziyle Yola Çıkılmış Olan, (Hatta İçinde Yaşam Olunca Eve Kendiliğinden Odalar Eklenir, Ev Büyür.) Bir Lanetli Ev Filmi; Rose Red Konağı, 2002	29
Şekil 2.13. Boş Evlere Girerek Yaşayan –Evlerdeki Eşyaları Kullanan Hatta Tamir Eden- Adamın , ‘Boş’ Olduğunu Sandığı Evde Karşılaştığı Kadınla Yaşadıklarının Anlatıldığı, ‘Mahremiyet’in Katılığına Eleştirel Gözle Bakan ‘Boş Ev’ Filmi Ve Bu Çiftin ‘Boş Ev’leri ‘Şey’e Dönüştürme Çabası.	31
Şekil 2.14. Ev’in Kendileşmesini, İnsanın Evleşmesine Eleştirel Gözle Bakan Jimenez Lai’nin Bir İnsanın Bir Binaya –Resimdeki Bina- Aşık Olmasını Anlatan ‘Citizens Of No Place’ Karikatürüne Ait Görseller	33

Şekil 2.15. Yusuf Atılğan'ın 'Anayurt Otelı' Kitabının Uyarlaması Olan Ömer Kavur Filmi, 1987	33
Şekil 2.16. İlk Resimde, Tasarım Kaygısının GÜdüldüğü Açık Ancak 'Soğuk' Modern Olarak Betimlenen Bir Hücre. Mahkumun Kendisini 'Ev'de Hissetmesi Pek Olası Değil. İkinci Resimde İse 'Yeşil' Renk Ve Halıyla 'Ev' Hissi Uyandırılmak İstenmiş.	34
Şekil 2.17. Norveç'te Lüks Hapishane Hücresi. Ahşap Malzeme, Sanki Bir 'Ev'mişcesine Mahremiyet Unsuru Perde Ve Konforlu Koltuk Unsurlarıyla Ev Ortamı Kurgulanmaya Çalışılmıştır. Ancak 'Lüks' İbaresı, Mahkumun Ekonomik Güçle Kendine 'Ev', Daha Doğrusu 'Oda' Satın Alınabileceğini Belirtir.	34
Şekil 2.18. Large Dragon House , Ejderhanın 'Ev'leşmesi Üzerine Bir İllüstrasyon	35
Şekil 2.19. Tevfik Fikret – Aşiyen	35
Şekil 2.20. Acı Boşanma- Boşanma Sonucu 'Ev'lerini İkiye Bölen Çiftin Oluşturduğu 'Yeni Ev'	36
Şekil 2.21. Gordon Matta-Clark Yapıtları	36
Şekil 2.22. Robert Mallet-Stevens'in Tasarladığı Villa Noailles ve <i>Les Mystères du Château du Dé</i> filmi	41
Şekil 2.23. 1929. <i>House after 5 Years of Living</i> , yön. Charles ve Ray Eames, USA, 1955.	42
Şekil 2.24. 1929. <i>House after 5 Years of Living</i> , 5yıl sonunda aidiyet simgeleriyle donatılan ev	42
Şekil 3.1. 'Yeni' Ordu, Nizam-ı Cedit, III.Selim	46
Şekil 3.2. II.Mahmud ve Yeniçeri Ocağı'nın Kapatılışı	46
Şekil 3.3. III.Selim, Prens Albert ve Abdülaziz Resimleri	46
Şekil 3.4. Alman Milliyetçiliği ve Fransız Milliyetçiliği	47
Şekil 3.5. Mihrap – Osman Hamdi Bey	48
Şekil 3.6. Bannister Fletcher'in Mimarlık Ağacı, 1896	49
Şekil 3.7. Bir Yalı Örneği	52
Şekil 3.8. Sultanahmet'te Yeşil Konak ve Erken 20.Yüzyılda Bir Sokak	53
Şekil 3.9. İstanbul'da Bir Sokak, 19.Yüzyıl Sonu, 20.Yüzyıl Başı	54
Şekil 3.10. Arnavutköy, Bakkal Caddesi Sıra Evleri ve Soğukçeşme Sokağı	57
Şekil 3.11. Karakol Caddesi ve Külhanı Caddesi, Fener	57
Şekil 3.12. Fener Sıra Evleri	58
Şekil 3.13. Sultan Abdülaziz Tarafından Saray Mensupları İçin Yaptırılan –Bu Yönüyle Sıra Evlerin Orta Ya Da Küçük Burjuvaya Aitliğini Ortadan Kaldırır- Ahşap Evden Kagir Eve Geçişin Toplu Konut Olarak İlk Örneklerden Biri Olan Beşiktaş-Akaretler, 1870	58

Sayfa No

Şekil 3.14. Hastaneye Ait Vakfa Gelir Elde Etmek İçin Yaptırılan Surp Agop Sıra Evleri, Elmadağ, 1890	58
Şekil 3.15. Ortaköy, Onsekiz Akaretler Musevi Evleri	59
Şekil 3.16. Ortaköy, Onsekiz Akaretler	59
Şekil 3.17. Anıtsal İfadeli,19.Yüzyıl İzmir Konutu ve Cunda'da Sıra Evler	60
Şekil 3.18. Galata ve Pera Apartmanları	61
Şekil 3.19. Avlulu Büyük Apartman Örnekleri; Art Nouveau Akımı İçinde Yer Alan Botter (Doğan) Apartmanı Ve Heyula Apartmanı	62
Şekil 3.20. Tüccar Apartmanlarına Bir Örnek; Rumeli Han ve 'Apartman' Adının İlk Olarak Kullanıldığı Letafet Apartmanı	62
Şekil 3.21. Barok Uygulamaların Görüldüğü Frej ve Azaryan Apartmanı	63
Şekil 3.22. Harikzedegan Apartmanları	64
Şekil 3.23. Harikzedegan Apartmanları	64
Şekil 3.24. Harikzedegan Apartmanları, Orta Avludan Bir Görünüş	65
Şekil 3.25. Vedat Tek Evi II, Perspektif ve Cephe	69
Şekil 3.26. Vedat Tek Evi II	69
Şekil 3.27. I.Vakıf Evleri	70
Şekil 3.28. Vakıf Evleri ve I.Vakıf Apartmanı	70
Şekil 3.29. II.Vakıf Apartmanı	71
Şekil 3.30. II.Vakıf Apartmanı	72
Şekil 3.31. Chicago Oditoryumu (1887-1889)	72
Şekil 3.32. Eskiye Karşı Yeni Kurgulu Afişler	73
Şekil 3.33. İnkılap Yolunda ve Halka Önderlik Yapan Özgürlük Tabloları	74
Şekil 3.34. Şeref Akdik, Okula Kayıt ve Okuma Yazma Kursu (Milletin Eğitimi ve Kadın Öğretmen Olgusu)	74
Şekil 3.35. Eskiye Karşı Yeni Vurgusunu, Modern Kadın ve Eski İstanbul Manzarası Üzerinden Yapan Bir Yedigün Sayısı ve Kemalizm Projesinin Simgesi Olan Modern Kadının -Belki De- Edinmesine 'Hayal' Olarak Bakılan Pilotluk Mesleği.	75
Şekil 3.36. Köylünün İdealize Edilip, Övülmesini Gösteren Afişler ve Gazete Görselleri	76
Şekil 3.37. Yedigün'de 'Kadınlara' Hitap Ettiği Düşünülebilecek 'Modern Ev' İmajları	77
Şekil 3.38. Yeni Mimari 1931	77
Şekil 3.39. Arkitekt 1931, Sayı1	78
Şekil 3.40. Yenigün, 13 Mayıs 1931 Sayısı, 'Gençlik İçin' Başlıklı Köşe	78
Şekil 3.41. İşçi Kolonileri İçin Eskiz, Mimar Carl Lörcher, 1924-1925	82

Şekil 3.42. Cumhurbaşkanlığı Köşkü, Mimar Clemens Holzmeister, 1930-31	82
Şekil 3.43. Cumhurbaşkanlığı Köşkü	83
Şekil 3.44. Ragıp Devres Villası, Mimar Ernst Egli, 1932-33	83
Şekil 3.45. Yedigün Dergisindeki İstanbul'daki Ev Fotoğrafları	84
Şekil 3.46. Ragıp Devres Villası Plan	84
Şekil 3.47. Ragıp Devres Villası	85
Şekil 3.48. Atatürk Orman Çiftliği'nde Konutlar- Bira Fabrikası Amele Evleri ve Bayan Ülkü Evi, Mimar Ernst Egli, 1936-1937	85
Şekil 3.49. Memur ve İşçi Konutları	86
Şekil 3.50. Bayan Ülkü Evi, Mimar Ernst Egli	86
Şekil 3.51. Taut Evi	87
Şekil 3.52. Doğu Apartmanı, Mimar Rebiî Gorbon, 1940	88
Şekil 3.53. Teknik ve Makineleşmeyi Kadın Bağlamında Ele Alan Görseller Bulunduran Bir Takvim Örneği	91
Şekil 3.54. Frankfurt Mutfağı Örneği ve Kadınların Asıl İş Olan Yuvayı Fenni ve Asri Hale Getiren Enstitüler	91
Şekil 3.55. Yedigün Dergisinden, 'Yuva' Örnekleri	93
Şekil 3.56. Bekir Bey Evi Görünüşü ve Planı	94
Şekil 3.57. Sait Bey Evi Görünüşü ve Planı	94
Şekil 3.58. Çemberlitaş Palas	95
Şekil 3.59. İsmail Hakkı Bey Evi Görünüşü ve Planı	95
Şekil 3.60. Sami Garan Evi	96
Şekil 3.61. Ahmet Rıza Bey Evi Görünüşü Ve Planı	96
Şekil 3.62. İç Mekan Görselleri	97
Şekil 3.63. Belediye Reisi Evi Görünüşü ve Planı	97
Şekil 3.64. Dr. Celal Bey Evi Perspektifi ve Planı	98
Şekil 3.65. Florya Köşkü	98
Şekil 3.66. E.Saniye Evi Görünüşü ve Planı	99
Şekil 3.67. Köşkün Görünüşü	99
Şekil 3.68. Villa Perspektif ve Planı	100
Şekil 3.69. Salih Bozok Evi ve Samih Kaynak Tasarımı Villa	100
Şekil 3.70. Erenköy'de Villa, Görünüş	101
Şekil 3.71. Muhlis Erdener Villası Ve Erenköy'de Villa	102

Şekil 3.72. Karikatürlerde Apartman; 1.Dairesel Pencere li Kübik Apartman Eleştirisi. 2.Yüksek Katlılığa Eleştir i ; Alt Kattaki Güneş i Göremediğinden, Üst Kattakine ‘Gece Mi Gündüz Mü’ Diye Sormakta	102
Şekil 3.73. Moda’da ve Kalamış’ta Villa Görünüşleri	102
Şekil 3.74. Villa Hanzade, Görünüş ve Planı	103
Şekil 3.75. Villa Görünüş ve Planı	103
Şekil 3.76. Bay Macit Evi Görünüş	104
Şekil 3.77. Arkan- Zonguldak Yerleşkesi	104
Şekil 3.78. İnönü Evi, Sarmaşksız ve Sarmaşıklı Hali	105
Şekil 3.79. Aptullah Ziya-Modern Çalışma Odası ve Yatak Odası	107
Şekil 3.80. Doktor İhsan’dan ve İstanbul Sokakları’ndan Sahneler	107
Şekil 3.81. Tipik Bir Art Deco Mekan; Samih Kaynak, Büyükada’da Ev, 1936	108
Şekil 3.82. Villa Hanzade, İç Mekanlar	108
Şekil 3.83. Ameliyathaneye Benzetilen İç Mekan Unsurları	109
Şekil 3.84. Yenigün Dergisi, ‘Ev ve Eşya’ Köşesi, 1931	109
Şekil 3.85. Samih Saim, Perspektif	110
Şekil 3.86. Zeki Sayar- Moda’da Villa, Eklektik İç Mekan	110
Şekil 3.87. Mühendis İbrahim Galip B. Apartmanı Görünüş ve Planı	115
Şekil 3.88. Üçler Apartmanı	115
Şekil 3.89. Refik B. Apartmanı Görünüş ve Planı	116
Şekil 3.90. Sami Garan Evi	116
Şekil 3.91. Seza Apartmanı Görünüş ve Planı	117
Şekil 3.92. Cili Kira Evi Görünüşleri	117
Şekil 3.93. Kutlu Pansiyon Evi Görünüşleri	118
Şekil 3.94. Seyfi Arkan, Halkevi ve Şevki Balmumcu, Sergi Evi	118
Şekil 3.95. Kutlu Pansiyon Evi, Seyfi Arkan-Halk Partisi Sütunu, Abidin Mortaş- Demir Sütun	119
Şekil 3.96. Çocuk Esirgeme Kurumu Kira Evi Görünüşü ve Planı	119
Şekil 3.97. Kınacı Kira evi Görünüş ve Planı	120
Şekil 3.98. Üçler Apartmanı	120
Şekil 3.99. Taksim’de Apartman, Görünüşü	121
Şekil 3.100. Mühendis Ragıp Kira Evi görünüşü ve Planı	121
Şekil 3.101. Galip Bey ve Üçler Apartmanı	122

Şekil 3.102. Her Katta Farklı Bir Yaşam Tarzını –Mobilyalar, İnsan Davranışları- Gösteren Karikatür	122
Şekil 3.103. Mimar Refik- Refik Bey Apartmanı, De Stijl Etkisi	124
Şekil 3.104. Mimar Sırrı Arif -Seza Apartmanı, Art Deco Etkisinde Modern Mekanlar	124
Şekil 3.105. Mimar Adil Denктаş- Tüten Apartmanı,	125
Şekil 3.106. Zeki Sayar İç Mekanı	125
Şekil 3.107. Yedigün Görselleri; Yatak Odası	126
Şekil 3.108. Adil Denктаş'ın Tüten Apartmanı Ve Seyfi Arkan'ın Üçler Apartmanı Üzerinden Bir Gazete Haberi	128
Şekil 3.109. Kübik Mimariyi Eleştiren Karikatürler	129
Şekil 3.110. Saraçoğlu Mahallesi	133
Şekil 3.111. Planlar	134
Şekil 3.112. Kavaklıdere'de Bir Ev	135
Şekil 3.113. Kavaklıdere'de Bir Ev	135
Şekil 3.114. Ağaoğlu Evi	136
Şekil 3.115. Ağaoğlu Evi Plan	137
Şekil 4.1. Hariciye Köşkü	140
Şekil 4.2. Hariciye Köşkü	141
Şekil 4.3. Hariciye Köşkü Davet Salonu	142
Şekil 4.4. Yalı, Almanya'da Öğrenci Projesi, 1930-33	143
Şekil 4.5. Hariciye Köşkü Planı	143
Şekil 4.6. Holzmeister'in Tasarladığı Cumhurbaşkanlığı Köşkü	144
Şekil 4.7. Dans Odası-Giriş Katı	144
Şekil 4.8. 31Aralık 1929, Hariciye Köşkü – Atatürk'ün Gözünde Esaslı Bir Modernleşme Belirtisi Olan Bir Balo	144
Şekil 4.9. Giriş Katı- Mobilyalarda Art Deco Etkisi. Büro, Fumuar, Yemek Salonu. İç Mekan Organizasyonunda Düzenli Aralıklı Mobilya -Burada; Sandalye-Kullanılmasını Kesin Olmamakla Beraber İdeolojik Bir Alt Metne Bağlamak Mümkün Olabilir	146
Şekil 4.10. Hariciye Köşkü	147
Şekil 4.11. Kafesi Andıran Duvar Örgüsü	147
Şekil 4.12. Makbule Atadan Evi	148
Şekil 4.13. Deniz Kenarında Malikane Projesi	149
Şekil 4.14. Makbule Atadan Evi, İşaretli Yerler; Akvaryum ve Cam Perde	150
Şekil 4.15. Atadan Evi Maketi	151

Şekil 4.16. Atadan Evi	152
Şekil 4.17. Atadan Evi, Davet Salonları	153
Şekil 4.18. Cam Perde	153
Şekil 4.19. Müzik Odası ve Özel Odalar Arası Akvaryum	153
Şekil 4.20. Art Deco Etkisinin Görüldüğü Kadın Odası	154
Şekil 4.21. Kış Bahçesi	155
Şekil 4.22. Florya Köşkü	156
Şekil 4.23. Florya Köşkü ve Florya Köşkü Maketi	156
Şekil 4.24. İnşaat Süreci Devam Ederken, Atatürk	157
Şekil 4.25. Florya Plajı ve Florya Köşkü	157
Şekil 4.26. Le Corbusier, ‘Vers Une Architecture’ Kitabından Bir Görsel	158
Şekil 4.27. Dairesel Pencereci Cephe	158
Şekil 4.28. Koridor ve Balkon	158
Şekil 4.29. Atatürk’ün Hakkında ‘Bir Çocuk Oyunağını Bekler Gibi Bu Yatı Beklemiştim’ Dediği Savarona	159
Şekil 4.30. Eski Üsküdar Şemsi Paşa Deniz Hamamı Ve Bir Cumhuriyet Dönemi Denemesi	159
Şekil 4.31. Yüzer Ev, Ahsen Yapanar, 1934	159
Şekil 4.32. Florya Köşkü Vaziyet Planı ve Planı	160
Şekil 4.33. Arkan’ın Bina Uygulamalarındaki Dairesel Kolonlarla Balkonlar Arasındaki İlişkiyi Anımsatan Rafları ve Dolapları Delerek Geçiyormuş Gibi Görünen Silindirik Dikmeli Asimetrik Düzenli Kitaplık ve Sırt Kısımında Arkan’ın Sıkça Kullandığı Dairesel Pencereci Anımsatan Binanın Geneline Yayılan Gemi Sembolünü Sandalyeye Taşıyan, Kavrama ve Taşıma Kolaylığı Da Sağlayan Delik Olan Sandalye	161
Şekil 4.34. Salih Bozok Villası	162
Şekil 4.35. Salih Bozok Villası	163
Şekil 4.36. Salih Bozok Evi-Birinci Kat Planı	163
Şekil 4.37. Cephe kurgusu	164
Şekil 4.38. Salih Bozok Evi, Vaziyet Planı	164
Şekil 4.39. Ev Projesi-Ankara	166
Şekil 4.40. Türkiye Cumhuriyeti Yazlık Sefaret Binası, Betonarme Pergola. Arkan, Bir Tasarım Kararı Olarak Betonarme Pergola Kullanmıştır	166
Şekil 4.41. Yapıyı Hem İkiye Bölen, Hem De Çatı Kotunda Birleştiren Ara Kesit Mekânıyla Alışılmadık ve İlginç Bir Örnek; İzmit Halkevi	167
Şekil 4.42. Bir Terragni Yapısı	167
Şekil 4.43. Meslek Okulu Projesi- Arkan, Meslek Okulu Projesinde ve Konservatuvarda Kullandığı Unsurların (Simetrik Planlama, Kolonad,	

Prestij Ögesi Merdivenler) Bulunduğu Dili, Belli Ki Bozok Evi'nde De Kullanmıştır.	168
Şekil 4.44. İstanbul Tiyatro ve Konservatuvarı Uluslararası Proje Yarışması	168
Şekil 4.45. Muhlis Erdener Villası	169
Şekil 4.46. Kadıköy'de Ev-Münci Tangor Yapısı ve Kadıköy Halkevi-Rüknettin Güney Tasarımı	169
Şekil 4.47. Muhlis Erdener Villası	170
Şekil 4.48. Ağaoğlu Evi ve Eldem'in 'Oval Sofa' Anlayışı	171
Şekil 4.49. Muhlis Erdener Evi	171
Şekil 4.50. Muhlis Erdener Evi	172
Şekil 4.51. Villa Savoi, Karşıyaka'da Bir Villa-Emin Necip Uzman	172
Şekil 4.52. Sami Garan Evi	173
Şekil 4.53. Le Corbusier- Weissenhof ve Sami Garan Evi	174
Şekil 4.54. Kerhart- Belehradok Evi, Drotts- Kansas'ta Bir Ev	174
Şekil 4.55. Terragni- Novocomum Apartmanı- Köşe Vurgusu	174
Şekil 4.56. Sami Garan Evi Kat Planları	175
Şekil 4.57. Sami Garan Evi-Görünüşler	175
Şekil 4.58. 'Güneş Ve Konfor' Vurgusu Yapılan Başka Bir Arkan Projesi; 'Bir Yalı Projesi'	176
Şekil 4.59. Göztepe'de Villa Projesi	176
Şekil 4.60. Sami Garan Evi Cephesi	177
Şekil 4.61. Vaziyet Planı	178
Şekil 4.62. Ayhan Apartmanı	178
Şekil 4.63. Ayhan Apartmanının Yıkımı	178
Şekil 4.64. Adil Denктаş- Tüten Apartmanı	179
Şekil 4.65. Adana Belediyesi Oteli Maketi	179
Şekil 4.66. Kat Planları	180
Şekil 4.67. Üçler Apartmanı	181
Şekil 4.68. Kat Planları	182
Şekil 4.69. Mevcut Kısmı Eklenen Beşinci Kat Planı	182
Şekil 4.70. Üçler Apartmanı Girişi	183
Şekil 4.71. Üçler Apartmanı	183
Şekil 4.72. Üçler Apartmanı- Mekanlar	184
Şekil 4.73. Üçler Apartmanı	184
Şekil 4.74. Sami Garan evi Le Corbusier'nin Weissenhof Konutu	185
Şekil 4.75. Üçler Apartmanı İç Mekanlar	185

Şekil 4.76. Horta- Tassel Evi	186
Şekil 4.77. Doktor İhsan ve İstanbul Sokakları Dekor	186
Şekil 4.78. Terragni ve Corbusier Yapıları	187
Şekil 4.79. Kübik Blok ve Makine Çağı Estetiği	187
Şekil 4.80. Foto Apartmanı Kat Planları	188
Şekil 4.81. Foto Apartmanı	189
Şekil 4.82. Şevket Pek Sağlık Yurdu ve Kira Evi	190
Şekil 4.83. Terragni- Balkonlu Taşıyan Kolonlarıyla Casa Giuliani Frigreiro ve Pilotiler Üzerinde Bulunan Göztepe’de Bir Villa	191
Şekil 4.84. Kat Planları	191
Şekil 4.85. Ankara İçin Ucuz Aile Tipi Projesi	192
Şekil 4.86. Plan	193
Şekil 4.87. Tek Ev Planı	193
Şekil 4.88. Poelzig’in Dahlem’de Tasarladığı Toplu Konut, 1932	194
Şekil 4.89. Poelzig’in Berlin’deki Toplu Konut Tasarımlarından Örnekler	194
Şekil 4.90. Üslup Kaygısı Duymadığı Söylenen Poelzig Çalışmaları	195
Şekil 4.91. Adana Ucuz Evler Mahallesi, Tip A	197
Şekil 4.92. Tip B	198
Şekil 4.93. Adana Ucuz Evler Mahallesi, Sıra Evler	199
Şekil 4.94. Sıra Evler	200
Şekil 4.95. Çamlık Evlerinden Bir Örnek, 2011 Görünüş	201
Şekil 4.96. Verandanın Şimdiki Kullanım Hali	201
Şekil 4.97. Abidin Mortaş, Tek Katlı Evler(-Tipoloji) ve Küçük Ev Projesi	202
Şekil 4.98. Eyüp Kömürcüoğlu, Soğuk İklim Ev Tipleri, 1944	202
Şekil 4.99. Kömürcüoğlu, Sıcak İklim Ev Tipleri, 1944	203
Şekil 4.100. Tip Evlere Doğru; Bir Örnek Proje, Yapı Kredi Bankasının Bir Ev Planı, 1944	203
Şekil 4.101. Tahir Turan, Sıra Evler Projesi, 1934	204
Şekil 4.102. Üzülmez Orijinal Durum Planı	205
Şekil 4.103. Türk-İş Amele Mahallesi Genel Görünüş Maketi, Zeilenbau Modeliyle İnşa Edilmiş Çok Aileli Konut Blokları	207
Şekil 4.104. Üzülmez Yerleşkesinde Sinema	208
Şekil 4.105. Üzülmez Yerleşkesinde Sinema ve Sinemadan Çeşitli Görünümler - 2011	209
Şekil 4.106. Sinemanın Terası ve Terastan Parapet Detayı	209
Şekil 4.107. Üzülmez İlkokulu	209

Şekil 4.108. Üzülmez İlkokulundan Görünümler	210
Şekil 4.109. İlkokul Binası Görünüşler ve Perspektif	210
Şekil 4.110. Üzülmez İlkokulu Planları	210
Şekil 4.111. Türk-İş, Tek Ev Planları ve Cephe	212
Şekil 4.112. Le Corbusier- Pessac Yerleşkesi, Sharon- Tel Aviv İşçi Evleri	212
Şekil 4.113. Poelzig'in Berlin'deki Tasarımları	213
Şekil 4.114. Atatürk Orman Çiftliği Amele Evleri	213
Şekil 4.115. Egli- Amele Evleri	213
Şekil 4.116. Üzülmez Tek Evler Grubu, 2011 Genel Görünüm	214
Şekil 4.117. Detaylar	214
Şekil 4.118. Minimum Varoluşun Konutu, Tek Ev Planı	215
Şekil 4.119. Minimum Varoluşun Konutu	215
Şekil 4.120. Narkomfin'in Plan Tipleri Ve Mart Stam'in Frankfurt'taki 1929-30 Tarihli Tasarımı	216
Şekil 4.121. Anton Brenner'in Viyana'daki Küçük Apartmanları, 1926	216
Şekil 4.122. Büyüyeabilen Evler Projesi (1936) ve Citrohan Evi	217
Şekil 4.123. Mimar Sadi, İsmail Hakkı Bey Evi ve 'İcabında Otel Olan Otomobil', Berlin Sergisi	217
Şekil 4.124. Kübik Ev Önerileri	218
Şekil 4.125. Çift Çatılı Giriş Kısmı	219
Şekil 4.126. Yemekhane, Mutfak, Çamaşır ve Duş Binası Arka Görünüş ve Alt Kat Planı	219
Şekil 4.127. Yemekhane, Ofis ve Depo, Duş Katları Planı	220
Şekil 4.128. Kömür-İş İşçi Uramı	220
Şekil 4.129. Kömür-İş Konutları	221
Şekil 4.130. Kılıç İlköğretim Okulu Görünüşler ve Üzülmez İlkokulu Görünüşü	222
Şekil 4.131. Merdiven ve Korkuluklar, Bahçe Kapısı	222
Şekil 4.132. Giriş Merdiveninden Ayrıntı, Giriş-Çıkışı Yönlendiren Korkuluklar	223
Şekil 4.133. Kömür-İş Yerleşkesi, Dikdörtgen İçindeki Alan; Direktör Evi	223
Şekil 4.134. Adolf Rading- Rabe Evi, 1930, Le Corbusier- Villa Savoi ve Baba Yerleşkesinden Örnek	225
Şekil 4.135. Baba'dan örnek, Prague, Walter Kremer, Ucuz Ev ve Seyfi Arkan'ın 'Denetçi Evi' (Kömür-İş)	225
Şekil 4.136. Le Corbusier Varyasyonları	225
Şekil 4.137. Sharon- Tikva'da Yerleşke	225
Şekil 4.138. Ladislav ve Bouda Tasarımları, 'Baba', Prague	226
Şekil 4.139. Abidin Mortaş, Küçük Ev Projesi, B. Ünsal, Anadolu'da ev projesi	226

Şekil 4.140. Gropius, Tip Evler Etüdü ve Kömür-İş Yerleşkesi	226
Şekil 4.141. Bekir İhsan, Küçük Evler Projesi	227
Şekil 4.142. Sıra Evler, Kılıç Mahallesi	227
Şekil 4.143. Sıra Evler, Kılıç Mahallesi Detaylar	227
Şekil 4.144. Tek Evler, Kılıç Mahallesi Detaylar	228
Şekil 4.145. Tek Evler, Kılıç Mahallesi Detaylar	228
Şekil 4.146. Kozlu İdare Binası	229
Şekil 4.147. Kayseri İşçi Mahallesi	229
Şekil 4.148. Hereke İşçi Evleri	230
Şekil 4.149. İzmit İşçi Evleri	230
Şekil 4.150. Ereğli İşçi Evleri	230
Şekil 4.151. Karabük İşçi Evleri	230
Şekil 4.152. Karabük İşçi Evleri	231
Şekil 4.153. Bir Fenerbahçe Kartpostalı	231
Şekil 4.154. Çemberlitaş Palas	232
Şekil 4.155. Çemberlitaş Palas	233
Şekil 4.156. Çemberlitaş Palas'tan Detay ve İller Bankası Giriş Detayı	233
Şekil 4.157. Çemberlitaş Palas ve Kınacı Kira Evi	234
Şekil 4.158. İller Bankası Yan Cephe	234
Şekil 4.159. Çemberlitaş Palas	235
Şekil 4.160. Uşaklıgil Apartmanı	236
Şekil 4.161. Ferit İnal Apartmanı	236
Şekil 4.162. Ferit İnal Apartmanından Detay	237
Şekil 4.163. Saçak ve Apartmanın Girişi	237
Şekil 4.164. Türk Ticaret Bankası İkramiye Evleri	238
Şekil 4.165. Türk Ticaret Bankası İkramiye Evleri	238
Şekil 4.166. Türk Ticaret Bankası İkramiye Evleri, Kat Planları	239
Şekil 4.167. Türk Ticaret Bankası İkramiye Evleri	239
Şekil 4.168. Sabri Oran, Sıra Evler	240
Şekil 4.169. Erenköy İşçi ve Memur Evleri Sitesi	241
Şekil 4.170. Güzel Konutlar Sitesi	242
Şekil 4.171. Konut ve Dükkanlar	242
Şekil 4.172. Pereja Kolonya Fabrikası	243
Şekil 4.173. İstanbul Porselen Fabrikası, Tuzla	243

1.GİRİŞ

Duygu ve anılarımızla inşa ettiğimiz yere kök salmanın ifadesi olan ev, modern dünyada bir problematiktir. Ve günümüzde de mimarlık söyleminin ve üretiminin güncel tartışma eksenindeki yerini ve önemini korumaktadır.

1.1. ÇALIŞMANIN AMACI

Modernizm ulusu bireyin ebeveyni olarak sunarken, bireyi, aileyi ve evi gündeme taşır, öyle ki Kemalist ideoloji de temsil aracı olarak kadını ve mimarlığı seçecektir. Böylece mesken ve insan eş zamanlı olarak gündeme gelmiş olur. Çalışmanın amacı, modernleşmenin hem kavramsal, hem de nesnel bir mimari imgesine dönüştürülen "ev" in Türkiye'deki serüvenini Seyfi Arkan'ın konut tasarımları üzerinden okumak ya da Seyfi Arkan'ın konutlarını bu bağlamda incelemektir. Nitekim "ev", "modernizm" ve "Arkan" dan oluşan sac ayağı, tezin ana kurgusuna da temel oluşturur. Bu doğrultuda araştırma bir yandan "ev" in kavramsal bileşenleri üzerine yoğunlaşırken, diğer yandan da "evin" Modernliğin yeni sahnesi ve Modernleşmenin güçlü bir imgesine dönüştürülmesi sürecine eğilecek, Cumhuriyet Türkiye'sinde de ev bir yandan modernleşmenin bir işareti, göstergesi olarak önem kazanacak, diğer yandan da dış mekana sunduğu yüzüyle modernist repertuarın taşıyıcı nesnesi olarak ideolojik anlamda araçsallaştırılacaktır.

Bu süreçte, 'ev' i oluşturan kavramlar değişmiş, eve dair olgular farklılaşmış, Adolf Loos'un da aralarında olduğu kimi düşünörlere göre, yuva ihlal edilmiş, (Bozdoğan, 2002) mahremiyetin içi boşaltılmış, ev hem tüketim hem üretim nesnesi olmuş, boş ev kavramı ortaya çıkmış, ev hem sınırlamış hem sınırlandırmıştır, hatta mesken yalnızca bir yanılısamaya dönüşmüştür.(çünkü insan artık ikamet edemez)Diğer yandan ise, ev'in konut olarak ele alınması, içinde yaşayanların 'misafir' olması, insanın ikamet etmeyip sadece barınması, evin standartlaşması ve yuvasızlığın insanı özgürleştirilmesi olumludur.Çalışmanın ilk kısmında, konuya dair, olumlu ve olumsuz tüm görüşlerin ortaya serilmesi amaçlanmıştır. Konutun 'modern' bir olguya dönüştüğünde, bir 'reklam kampanyası ürünü' bile olabileceği belirlenmiştir(Colomina,

2009) ve evin böylece bir temsiliyet-statü nesnesine dönüşebildiğinin altı çizilmiştir.Ev, zaten aile tiyatrosu için bir sahnedir (Colomina, 2009) ancak statü nesnesine dönüştükçe, başka bir anlamda ‘sahne’leşmesi de kaçınılmaz olur. Ya Colomina’nın bahsettiği anlamda reklam kampanyası için sahne olacaktır (2009) ya da -bu çalışmada da geçen anlamıyla- içinde insan olmayan, adeta kimsenin yaşamadığı ‘boş ev’halinde sahne olacaktır.

Sahne durumunda, evin içerisine yerleştirilen kadın, izleyici olurken, erkek ve gelen konuklar da izlenen olur. Mahrem’in adeta tek bir gözle izlediği oyun, sahne olan ev’de geçen yaşamın kendisidir. ‘Modern’ kavramıyla birlikte değişen, dönüşen, gelişen tüm bu kavramları ele alabilmek ise ancak modern toplum olgusuna bakarak mümkün olacaktır;modern toplumun ‘önce’sini kavramak, geleneksel insanı ve modern insanı ayırt etmek şarttır. Türkiye’de, ‘ev’ ile ‘modern’in yan yana gelip gerilim oluşturduğu nokta da tam olarak geleneksel insan ve modern insanın ayırt edildiği yere denk düşer.

Uğur Tanyeli, ‘geleneksel insanın ancak toplumsal bellekte var olanı bilebildiğini’ iddia eder. (Cengizkan, 2002) Pierre Nora’ya göre de ‘bizim (modern insanın) umutsuzca unutkan modern toplumlarımız belleklerini yitirir ve yerine tarih yazımını gerçekleştirirler. ‘Anımsama ortamları’ yerlerini ‘anımsama yerlerine’ ya da ‘mekanlarına’ bırakır. (Cengizkan, 2002)

Bu ‘hatırlama’ şöyle anlatılır:

‘Belirli aralıklarla yinelenen her hatırlama, bellek deposundan bazı olayların, kişilerin, mekanların, sembollerin çekilip çıkarılması olduğuna göre, depoda saklı tutulanlar unutuşun karanlığına gömülü kalırlar. Kolektif hafıza tarafından geri çağrılana kadar...’(Cantek, 2003)

Anlaşılan o ki, modern insan belleğiyle kurgular. Kurguladığı en mühim olgulardan birisi de ‘ulus inşası’dır. Balibar’a göre ise, ulusun kurucuları, inşa edilmiş bir çevrenin manipülatif gücünden yararlanarak bir kimlik duygusu yaratmaya çalışırlar.

Çalışmanın ikinci kısmı ise tarihsel süreç içerisinde, ev, konut, modernleşme gibi olguların Türkiye’deki yansımalarının irdelenmesine yöneliktir. Bölümün ilk iki alt başlığında önce Tanzimat Dönemi ve ardından geç 19.Yüzyıl-Erken 20 Yüzyıl ‘daki barınma kültürü, “ev” kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Bu, (bir açıdan tezin bu bölümüne giriş de oluşturan) saptamaların devamında Cumhuriyet Dönemi

mimarlığının erken dönemine ait, birbirini izleyen üç temel akım ele alınır. Bu dönemler aynı zamanda Arkan'ın mesleki hazırlık ve mesleki etkinlik dönemlerini de kapsamaları, Arkan mimarlığı için de bir nevi arka fon oluşturmaları açısından da önemlidir. Bu üç dönemin incelenmesi ve dönemlere has düşünce yapısının değerlendirilmesinin ardından, mimari akıma ilişkin özellikler konut tasarımları üzerinden vurgulanır. Bu bölümün amaçlarından biri de konut tasarlanmanın; ya da tasarım olarak konutun incelenen dönemlere göre değişen, farklılaşan anlamını irdelemektir. Bir başka neden de incelenen dönemle ilişkili olarak ele alınan yapıya has mimari dilin temel niteliğinin ve bu anlayışın "iç" ve "dış"a, daha açık bir ifadeyle iç mekan ve dış mekana yansıyor yansımadağının sorgulanmasıdır.

Bu süreçteki yansımaların kaynağı sayılabilecek modern ulusların inşasının temeli olan geleneğin icadı (Hobsbawm) ve milletlerin tahayyülü (B.Anderson) süreci için çok gerilere bakmak gerekmez. Bunun için Tanzimat Dönemi'ne bakmak yeterli olacaktır. Çünkü görelî modernizmin Türkiye'deki doğru başlangıç noktası 'Tanzimat'tır. Batılılaşma, her konuda olduğu gibi, aydını bir 'öncel'lik bulmaya iter. Ve aydın, kendi geleneklerini icat ederken, modernizmle doğan millet fikrini de oluşturmaya başlar.

Tanzimat aydınının aydın kabul edilip edilmeyeceğı sorunsalı bir diğere tartışma konusudur. Mardin'e göre, 'daemon'un bir insan davranışı boyutu olarak alenen kabul edilmediğı bir toplulukta aydının iki seçeneğı vardı, ya ideolog olması ya da dedikodu yazarlığını seçmesi...Mardin, bu 'daemon' söyleminden yola çıkarak Tanzimat aydınının tam anlamıyla kritik söylem kültürüne katılmasını beklemenin gereksiz olduğunu belirtir. Bunun ötesinde, Tanzimat aydını, eski 'hars'a olan kayıtsızlığı, eskiyi kendi kendine tüketmeye bırakırken korkakça yeninin devrini başlattığı (esas ikilik sorunu) ve hayatı ikiye böldüğü için de eleştirilir. (Mardin, 1985)

Bu 'aydın'ın durumu ve sonrası şöyle anlatılır: 'Tanzimat'tan 1923'e kadar olan devreyi memlekette bu kılıç artığı eski ile yeninin mücadelesi doldurur.'Yine Tanpınar, Tanzimat aydınının 'Garplılaşma' kaynaklı eski harsla bağlantısını kesmesinin, insanı 'yalnızlığa ve mazisizliğe' ittiğini, böylece 'ötekileştirme ve melankoliyle' yüz yüze kalındığını belirtir. (Tanpınar, 2002)

Abdülhak Şinasi'nin bu duruma karşı çözüm önerisi olarak sunduğu 'Şark ve Garp'ı birleştirme arzusu, Tanpınar için sakat bir idealdir. Çünkü bu, ister istemez ikiliği sürdürecektir. (Cumhuriyet döneminde de Türkiye'de medeniyetin, Avrupalı kültürün milli olacağını ümit edenlerin yanılgısıdır bu.) Tanpınar, Şark'ın statikliğinin Garp'ın dinamikliğiyle birleşmeyeceğine emindir. Aynı zamanda, kendi eleştirisini de yapar, ona göre bizim bir Avrupalı hüviyetimiz vardır ve Şarklı benlikten üstünüzdür. (Tanpınar, 2002) Garp, Avrupa'dan fazla bir şeydir, Türk Avrupalılaştırmıştır. (Bu Garp'ın ya da Şark'ın belli bir yer olmadığı olgusu –hayali coğrafyalar meselesi- çok sonraları Edward Said tarafından ele alınacaktır.) Belli ki, mühim olan 'devam' olgusudur, Şark ve Garp sadece kaynaktır, esas olan ise bir diğer kaynak olan hayattır. (Tanpınar, 1943)

Cumhuriyet Dönemi'ne gelindiğinde ise, geçiş sağlayamayan Tanzimat'ın eksik kalan görevi tamamlanmaya çalışılır. Erken 20.yy. söylemcileri, (Celal Esat Arseven, Arif Hikmet Koyunoğlu, Kemaleddin Bey... gibi) döneme hakim olanı vurgular, Türkifikasyon, Osmanlı'nın modernleştirilip rasyonelize edilmesi, din kavramının zayıflarken sekülerizasyonun sahneye çıkışıdır. Bu vurguların eş zamanlı oluşu, çeşitli 'dilemma'lar yaratır.

Burada ilgi çekici olan, Türk sivil mimarisine yapılan vurgudur. Bunun bir nedeni de modern dünyanın bir bileşeni olan 'konut'un artık konuşulmak istenmesidir. Domestik yaşam olmaksızın modern dünya tahayyül edilemediğinden, modern Türkiye'nin alt başlığında 'konut'un olması, modernizmin temsilinin kanıtıdır. Modern'in kabul edilmesi için 'onun bizde çoktandır olduğu' düşüncesi dillendirilir. Sibel Bozdoğan, sonraları bunu 'tarihsel öncellerin altındaki rasyonel ilkeleri aramak' olarak tanımlayacaktır. (2002)

Çoğu gecikmiş modernleşen ülkede olduğu gibi, Türkiye'de de anımsama yerleri-mekanları yaratımı kolay olmayacaktır.

Ulus ve modernizmi aynı anda inşa etmek durumunda kalan Türkiye'nin, bu karışık ortamda I.Milli Mimari'ye bir kurtarıcı gözüyle bakılır. Ancak bir yanda, onun 'Türk' yanına hayran olunurken, diğer yanda modernist çerçeveden de bakıldığı için 'kubbe, çini' gibi elemanların yersizliği tartışılır. Çok geçmeden de akımın modern çağ için bir hastalık olduğuna karar verilir. Sonuçta artık medeniyet bir bütündür.

Hasan Ali Yücel, Şark'ı, Garp'ı, yeni veya eski dünyayı, şahsiyet farklarıyla (bir bütün olan) medeniyetin birer tezahürü sayılabileceğini belirtir. (URL 1)

Bu durumun asıl olarak ortaya çıktığı dönem, modern hareketin hakim olduğu 1930'lu yılların Türkiye'sidir. Çünkü modernleşen Türkiye, Kemalizm ideolojisini 'modern mimarlık'la araçsallaştırma yoluna gidip kendisine modernist mimarlar seçmiştir. Avrupa deneyimli, bu modernist mimarların 'ürün'lerinin kabul görüp, içselleştirilmesine gelince, bu hem mümkün olmuş hem de olmamıştır. Bu durum, modernleşen dünyanın aynı anda hem olumlu hem olumsuz yaratımlar gerçekleştirmesinin bir örneğidir. Öte yandan, Türkiye'de modern hareket, öncelikle cepheye yansır çünkü modernleşmenin kabulünün ilk adımı budur. Bunun yanı sıra, mekan kurgusu da değiştirmeye başlar, bu süreç yavaş ve uzun bir şekilde aksa da, neticede iç mekan dönüşür, böylece daha önce olmayan olur ve modernleşmeyle birlikte plan'dan bahsedilmeye başlanır. Milli mimari Rönesansı "milli" bir kimlik inşa etme endişesiyle evrenselci tarihsel kalıpları bölgeselci tarihsel unsurlarla eklektisist bir yorumla sunarken, Milli Modern olarak kendini ifade eden akım ise "millilik" söylemini "geleneksel Türk evi" şeması üzerine kurmuştur. Bu akımda plan da kütlenin ana yönlendiricilerinden biri olarak önem kazanmıştır, ama bu, söz konusu mimari akımın idealinin gerçekleştirilebilmesi için şemayı destekler nitelikte, Türk evi plan tiplerinden derlenmiş bir şablon oluşturmaya yöneliktir. Her iki akımda da mimari yüzey, oluşturulacak kimliğe ait sembelleri taşımakla yükümlüdür, Milli Mimari Rönesansı'nın söyleminde "ev"e özgü bir vurgu yoktur; Milli Modern ise "ev"i tip kavramıyla birleştirdiği anda kavramsal anlamıyla "ev"e müdahale etmiş, yuvayı yitirmiştir.

Nitekim Behçet Ünsal, bu durumun öncesini (Milli Mimari Rönesansı'nı) şöyle anlatır:

'planda Türklüğün ne olduğu belirlenmemiştir. Esasen planın anaçlığı söz konusu değildir. Mongeri, planları değil de evvela fasadları görelim kuzum derdi.' (Vanlı, 2006)

Anlaşıldığı üzere, cepheye yönelik Milli Mimari Rönesansı, 'plan ve cepheye' yönelik modern hareket karşısında etkisini kaybeder. Behçet Ünsal, bu durumu, Eglî Atölyesi üzerinden anlatmayı seçer:

‘artık proje çalışmalarında plan esas olarak alınıyor, kitle ve fasadlar plandan çıkıyordu.’ (Vanlı, 2006)

Yine Modern Hareket te de yön değiştirmiş de olsa bir kimlik inşa etme hedefi vardır, ama farklı bir şekilde Kemalist İdeolojinin modernleşme söylemine uygun modern bireyin özel mekanı olarak “ev” bu kez kavramsal bir bütün olarak mimarlık yazınına yerleşecektir. Bu alt bölümde çeşitli konut tasarımlarının kütleli ve mekansal değerlendirilmelerinin ardından yine “ev” kavramına ilişkin değişimlerin tartışılmasını “yuva”nın sorgulanması izleyecek ve bu bağlamda modernist bireyin yaşama mekanı olarak yeni ve farklı bir anlam ve önem kazanan iki yapı tipi, bu kez “yuva” kavramıyla ilişkilendirilerek ele alınacaktır ki tezin bu alt başlığına yapılan vurgunun nedeni, bu bölümün çalışmanın saç ayağını tamamlayıcı ve sonucunu belirleyici nitelikteki üçüncü bölümünün alt yapısını oluşturmasına dayanmaktadır.

Bunların dışında, dönemdeki Türk modernist mimarlar –bütüncül tasarım anlayışında olanların- modern’e rağmen ve modern’in yanında, mesken mimarisinin peşinden koşar. Mesken mimarisinin peşinden koşmalarının nedeni ise, dönem Türkiye’sinde, mimarların meslekleşme süreci sıkıntılı bir evre geçirmesi ve bu yüzden büyük projelerin çoğunun yabancı mimarlara verilmesidir. Türk mimarlar hem ellerindeki tek seçenek –genellikle- mesken mimarisi olduğu için hem de konut, evrensel anlamda da modern mimarlığının sahnesinde esas oyuncu olduğu için kendilerine ‘ev’i seçmiştir. Afife Batur’a göre, erken Cumhuriyet Dönemi’nin modern mimarlık söylemini başlatan yapılardan biri olan Hariciye Köşkü’nün tasarımcısı olan Seyfi Arkan, bu anlamda öncü olması (Batur, 1984) ve aynı zamanda Türk mimarlar içerisinde ‘seçilmiş’ bir mimar olması nedeniyle, bu çalışmadaki baş aktördür. Seyfi Arkan, daha önceden çalışmalara konu olmasına rağmen, hala hakkında üzerinde durulmamış pek çok nokta vardır. Çalışmanın bel kemiğini oluşturan bu son ve tamamlayıcı bölümde Seyfi Arkan Mimarlığında ‘ev’ başlığı adı altında, Arkan’a ait konut tasarımları hem modernist söylem ve mimarlığın modernist dili açısından, hem de ilk bölümde ele alınmış “ev” ile ilgili kavramların varlığının sorgulanabilmesi açısından birbirleriyle karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

Modernist tasarımlarında yerel unsurlara yer vermektense çekinmeyen Arkan, tasarım anlayışında, modern tavrının içinde, alt metinde geleneksel mesajlar vermesi açısından da ilginç bir figürdür. Arkan, tasarımları için ‘konuşmadığından’, çalışmada, bu tasarımlar konuşularak Arkan’ın tasarım anlayışına yorum getirilmeye

çalışılacaktır. Bunların yanı sıra, çalışmada, Arkan'ın tasarımlarının, mimarlıkta gelgit ülkesi olan Türkiye'de (iki 'milli' mimari arasındaki ülke) oynadığı rol, on yıl'lardaki değişimlerin Arkan'ın tasarımlarına yansımaları, Arkan konutlarındaki 'ev, yuva' olgusu, sahne kavramı, seçkinler için konutlarının taşıdığı 'halk'a öğretme amacı, gözettiği Bauhaus düsturu, burjuva villası estetiği, apartman tasarımlarındaki farklılaşma uğraşı, ucuz evler düşü ve düşüncesi irdelenip, genellikle belirli ürünlerle değerlendirilen Arkan'ın mimarlık tarihi açısından pek göz önünde sayılmayacak konutlarına değinilecektir. Steiner'a göre, batı ve batılı olmayan, birbirlerinden aşlamayacak kadar uzak, çevrilemeyecek kadar farklı kategorilerdir. (Akcan, 2009) Mimarlık hayatı boyunca çoğunlukla sürdürdüğü direnç ve muhalefeti belli olan modernist mimar Seyfi Arkan'ın tasarımlarındaki, iki 'öteki'nin birbirine çevrilebilirliği (batı'nın doğu'yave doğu'nun batı'ya 'çevrilebilirliği') anlaşılmasına çalışılarak, hem Türkiye'den, hem Dünya'dan çeşitli örneklerle karşılaştırılmış, aynı zamanda da domestik yaşam ve bu yaşamın sahnesi niteliğinde olan 'konut'un bu tasarımlardaki etkisi araştırılacaktır.

Arkan tasarımları hakkında ortaya çıkan farklı söylemler, döneme oldukça uzak bir tarihten –günümüzden- bakıldığı için ancak tahminler ve olasılıklar olabilir. Bu durum Habermas'ın da belirttiği gibi, birbirinden giderek uzaklaşan söylem evrenlerinin çoğul bir nitelik kazanması, özgül olarak modern deneyimin getirdiği bir şeydir. (Cengizkan, 2002) Modernleşmenin kanıtı niteliğindeki bütün bu söylemler, söylemlerin etkisi, ev, Türkiye ve Arkan bağlamında vurgulanarak tartışılacaktır.

1.2. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Çalışma, giriş ve sonuç bölümü dışında üç ana bölümden oluşmakta olup, 'modernleşme ve ev'in ele alındığı bölüm kavramsal bilginin paylaşılmasına dayanmaktadır. Çalışmanın kavramsal bölümünde 'modern' ve 'ev' kavramları ve türevlerinin açıklamasında fotoğraf,sinema,edebiyat gibi mimarlık disiplininin dışında kalan mimarlık dışı disiplinlere ait kuramsal okumalardan da yararlanılmıştır. 'Türkiye'de Modernleşme ve Ev başlıklı' bölüm (ikinci bölüm) ise Tanzimat'tan 1940'lı yılların (neredeyse) sonuna kadar Türk mimarlık tarihindeki süreci kronolojik akışla ele alıp bu konudaki bilgilerin değerlendirilmesine dayanır.(Görel modernizm olarak görülen Tanzimat'la başlatılan süreç, Milli Mimari Rönesansı, modern hareket'i ve Milli Modern'i içine alarak tamamlanmıştır.)Modernleşme sürecinde

Türk barınma kültürünün değişimi , dönemlere has düşünsel alt yapı bağlamında aktarılıp, mimarlık yazını içinde yer alan konuya ilişkin tarihsel ve kuramsal repertuar taranmıştır.

Seyfi Arkan konut tasarımlarının değerlendirildiği bölümde ilk başlığa ait kavramlar ,ikinci başlığın (kronolojik olan bölüm) düşünsel tartışması ışığında değerlendirilmiş ve Arkan konutlarındaki varlık durumları sorgulanmıştır.

Özetle, çalışmada, kuramsal inceleme ve tarihsel süreç içerisindeki gelişimin ortaya serilmesi yoluyla iki yönlü bir anlatım sistemi kurgulanmıştır. Sistemin sonunda ise, konuya dair bir mimar figürünün tasarımları incelenmiş ve bu tasarımlar anlatım sistemine örnek teşkil etmiştir.

Sebepler-sonuç ilişkisi içinde ele alınan çalışmadaki üç temel başlıkta, tüm veriler ele alınmış, sorunlar belirlenmiş, farklı yaklaşımların varlığı vurgulanmıştır.

2.EV VE MODERN

‘Ev aslında artık eski anlamda sahiplenilemez; ‘nesiller boyunca kalmak’ için tasarlanmadı; ve anlık ‘şimdi ve burada’ bağlamı dışında işe yaramaz. Ev ve yeri birbirine bağlayacak organik bağ artık yok. Her ikisi de bundan böyle köksüzdür - önceden belirlenmiş sentetik bir düzenin ayrı parçalarıdır.’ (Talu, 2011)

Dan Graham



Şekil 2.1. Dan Graham, *Homes for America* (Amerika için Evler), 1965 ‘

Graham’in bu satırları pek çok şeyi özetler aslında. ‘Hemen şimdi, gelip geçici’ anlamlarına gelen modern olma hali, ‘bağlılığın’ simgesi ‘ev’in adeta karşı cephesindedir. Modern ve moderne dair tüm kavramlar dünyada yerlerini alırken, ‘ev’i de imha etmezler, belki dönüştürürler, değiştirirler. Ev de böylece, tarihsel süreç içinde, bazen modern’le birlikte, bazen modern’e karşı seyahat eder.

Araştırmada, ev’in bu anlamlar arası seyahati, ‘modern olma’ halleri bağlamında incelenecektir.

2.1. MODERN, MODERNİTE, MODERNİZM, MODERNLEŞME ÜZERİNE

Modern, sözlük anlamı olarak ‘çağa uygun, asri çağdaş’ şeklinde tanımlanır. Aydınlanma hareketine dayalı olan ‘modern’ kelimesi latince ‘modernus’ kelimesinden türetilmiştir. Modernus ise latince ‘Modo’ dan türetilmiştir ki bu kelimenin anlamı ‘hemen şimdi’ demektir. *Modo*’ dan (“son zamanlar”, “tam şimdi”) gelen *modernus*, *hodiernus* (*hodie*’ den, “bugün”) modelinden hareketle Latince’de yaratılmış bir sözcüktür.(Aslan, Yılmaz, 2012) İlk olarak İsa’dan sonra beşinci

yüzyılın sonunda *antiquus*’ un karşıt anlamlısı olarak - Hıristiyan dünyasını Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için- kullanılmış ve bilhassa onuncu yüzyıldan sonra *Modernitas* (“modern zamanlar”) ve *moderni*(“bugünün insanları”)terimleri de yaygınlık kazanmıştır. (Akar, 2012)

Modernus düşüncesini icat etmiş Ortaçağ Hıristiyan düşüncesi, yeryüzündeki zamanı küçük görmekte ve Mesih’in ikinci gelişine kadar geçmesi gereken değersiz bir şey olarak nitelendirdiği için modernitas, sadece Pagan inancından sonra gelen dönemi anlatmakta kullanılan bir kelimedenden fazla değildi. Modern kelimesi, günümüzde sahip olduğu olumlu değer tam aksine, değersiz olanla,yapmacık olanla özdeşleştirilip küçük görülüyor, yeni olan değersiz olanla bir addediliyordu. (Akar, 2012)

Modern kelimesinin bugünkü olumlu anlamını kazanmasının nedenine gelince, bu durum eskilerle modernler arasındaki kavgaın sonucudur.Tartışmanın özü, 17. ve 18.yy.daki sanatsal, felsefi ve bilimsel yapıtların Yunanlıların ve Romalıların ilk çağdaki yapıtlarına göre ne kadar değerli olduklarıdır. Başlangıçta eskinin ve yeninin erdemlerinin karşılıklı sergilenmesinden ibaretolan kavga, zamanla modernlerin eskilerden zorunlu olarak üstün olduğunun ispatına dönüşmüştür. 18.yüzyıla gelindiğinde ise, Fransız Devrimi gibi olaylar, modern zamanların geçmiş zamanlardan daha iyi olduğuna ve tam şimdide (modo) olanın gelecekteki iyi günlerin habercisi olduğuna dair düşüncenin zafer kazanmasına yol açmıştır. Bu açıdan baktığımızda modern kelimesinin kazandığı olumlu anlam, ilerleme kavramıyla yakından ilişkilidir. Yine bu bakış açısından, ilerleme modern olanın geçmiş karşısında elde ettiği zaferin ifadesidir. Dolayısıyla ilerleme ve modernlik kelimelerinin eş anlamda kullanılması şaşırtıcı değildir. (Akar, 2012)

Sonuç olarak, içerikleri sürekli değişse de, modern terimi hep, kendini eski’den yeni’ye bir geçişin sonucu olarak görmek için kullanılmıştır. (Habermas, 1990)

Modernite-modernlik, genel olarak bir uygarlığın kendi gelişim çizgisi içinde görece en son dönemde geliştirdiği, özel olarak da Batı uygarlığının rönesans ve aydınlanma dönüşümünden sonra kazandığı kültürel değer ve sosyal ilişkilerin özümsemesi ile ortaya çıkan yaşam tarzı olarak tanımlanır. (Demir, Acar, 1992)

Modern zamanların tipik özelliklerine ve bu özelliklerin birey tarafından deneyimlenme biçimine atıfta bulunan modernite, sürekli evrim ve dönüşüm içinde,

geçmişten ve bugünden farklı olacak bir geleceğe yönelen bir yaşam tavrı anlamındadır. (Heynen, 2011)

Habermas'a göre de, modernite, özellikle toplumsal ve kültürel modernite, aklın toplumsal olana mümkün ve muhtemel dönüşümü ve aklın ideasının, örgütlü ya da örgütsüz birikimidir. (Şimşek, 2012)

Roysi Ojalvo ise moderniteyi modern insanla ilişkilendirerek anlatır:

'Modern çağda insanın iç ve dış dünyaları arasındaki ilişki, zorlu bir mesele olarak ortaya çıkar. Çünkü, geleneksel çağlara özgü olan, görece bütünsel ve tanımlı sınırlara sahip çevreler ve değer sistemleri parçalanır. Böylece, insan ve dışındaki dünya arasında 'verili' olarak algılanan süreklilikler yiter. Nietzsche, 19. yüzyılın ikinci yarısında, "onarılması mümkün olmayan" bir kopmadan bahsetmektedir: modern insan için, artık iç ve dış arasında herhangi bir örtüşmeden söz etmek imkânsızdır. Modern insan, artık 'verili' olarak algıladığı bir bütünsel çevrenin ve değer sisteminin parçası değildir. "Hiçbir giysinın üzerine tam oturmadığını fark etmesi' kaçınılmazdır. Bu metinde "modernite", işte bu tür bir farkındalığı ifade etmektedir. Bütünselliğin kaybına ilişkin bir kavrayış; ve bu kavrayışa verilen tepkiler bütünüdür.' (Ojalvo, 2012)

Uğur Tanyeli de modernlik'i özne-nesne kavramları üzerinden ele alıp modernliğin, ben'e nesneymişçesine, kendi dışına çıkarak bakabilme yetisini geliştirmek olduğunu ifade eder ve ekler:

'modernlik, öznenin kendisini nesneleştirerek inceleyebilme, değerlendirebilme, dolayısıyla tarif edebilme pratiklerini üretmesi anlamına gelir.' (Tanyeli, 2011)

Giddens ise öz bir tanım yapar:

'modernite modernizm anlayışına bağlı olarak modernleşme sürecinde ortaya çıkan değişimlerin/gelişimlerin oluşturduğu yaşam tarzıdır.'

Ahmet Çiğdem de Giddens'in bu tanımlaması bağlamında moderniteyi özgül bir düşünme biçimine tekabül eden, rasyonalite olarak biriken ve tasarlanan bir şekilde hareket eden özel bir hayat biçimi ve rasyonalitenin her dışsal görünümünü içeren kurumsal bir kompleks olarak ele almak gerektiğini belirtir. Çiğdem, Weber'in rasyonalite ve modernite, arasındaki ilişkiyi bu sıfatla ilk ortaya koyan olmasa bile, sorunu bu biçimde kavramayı öneren ilk kişi olduğunun altını çizer, Weber'in

izleyicisi olan Habermas'ın da aynı düşünce çizgisini daha geniş bir perspektif içerisinde sürdürdüğüne dikkat çeker. (Çiğdem, 2012)

Modernitenin şimdiki geçmişten farklı kılan ve ona geleceğe doğru giden yolu işaret eden özgül niteliğini veren şey olduğunu belirten Hilde Heynen, yine modernitenin aynı zamanda gelenekten bir kopuşun ve geçmişin mirasçısı olan her şeyi reddedenin simgesi olarak da tanımlandığına dikkat çeker. (Heynen, 2011)

Ayrıca modernite, çıkışı itibariyle entelektüel niteliği öne çıkan, düşünsel temellerini aydınlanmanın ideallerinden alan bir projedir. Mevcut toplumun ve bireyin geleneksel tahakkümler altında olduğu bir çağda bireyi ve toplumu bu tahakkümlerden kurtararak özgür ve özerk yapma çabasıdır. Temelinde insana ve aklına olan inanç yatan, eşit ve özgür yurttaşların katılımıyla gerçekleşecek bir kamusal alan ve toplum meydana getirme projesidir. (URL-2)

Octavio Paz ise modernite'ye başka bir çerçeveden bakar. Octavio Paz'a göre, modernite, diğer uygarlıklarda bir eşine rastlanmayan, tamamen Batı'ya ait olan bir kavramdır. Bunun sebebi Batıya özgü doğrusal, geri alınamaz ve ilerlemeci zaman kavrayışında yatar. Diğer uygarlıklar zamanı durağan bir kavram üzerine kurarlar. (Heynen, 2011)

Modern olmayı, 'katı olan herşeyin buharlaşıp gittiği bir evrenin parçası olmak' olarak gören Marshall Berman, 'deneyim' üzerinden bir 'modernlik' tanımı yapar:

'bugün, dünyanın her köşesindeki insanlarca paylaşılan hayati bir deneyim tarzı; başka bir deyişle uzay ve zamana, ben ve ötekilere, yaşamın imkanları ve zorluklarına ilişkin bir deneyim tarzı var. Bu deneyim yığını modernlik diye adlandırmak istiyorum.' (Berman, 2010)

Heynen, (2011) modernitenin sürekli gelenekle çatışma halinde olan bir olgu olduğunu belirtir. Harold Rosenberg tarafından da bir 'gelenek yıkma geleneği' olarak tanımlanan modernlik, Lionel Trilling'ce bir 'karşıt kültür', Renato Poggioli tarafından ise bir 'olumsuzlama kültürü' olarak görülür. (Berman, 2010)

Gelenek kavramıyla modernite bağlantısına farklı bir bakış da Adolf Loos'unkidir. Loos, moderniteyi geleneğin çok özel bir devamı olarak görür. (Heynen, 2011)

Baudelaire tarafından gelip geçici, olumsal, yarısı ebedi ve değişmez olan sanatın öteki yarısı olarak görülen modernlik (modernite), (Berman, 2010) aynı zamanda

insanın kendisine, topluma ve içinde yaşadığı doğal düzene yeni bir anlam verme sürecidir.

Modernite'yi çok çeşitli tanımlamalarla açıklamak mümkündür çünkü ucu açıktır.Örneğin Bauman, modernitenin; insanlara mutluluk, toplumlara düzen ve sorunlara çözüm getiren bir dönem olmadığını, modernlik projesinin olsa olsa “sıfır toplamlı bir oyun”dan ibaret kaldığını ve bundan dolayı da bir çıkmaza girdiğini iddia eder (Duman, 2012) ve yine Bauman, modernitenin temel olarak tamamlanmamış bir proje olduğunu belirtir. Bauman, açık uçluluğu, modernitenin en önemli, belki de onu tamamlayıcı niteliği olarak görür ve modernite için üç görüş tipini ortaya serer: modernitenin gösterdiği yükselişe şüpheyle yaklaşmayı onun sonucu olarak ortaya çıkan değişimlerin geri döndürülmesinin olanaksız olduğunu varsayanlar, moderniteyi-neredeysen- tarihten yoksun bir süreç gibi algılayanlar ve modernitenin zengin bir ön tarih dışında gözle görülür hiçbir şeye sahip olmadığını düşünenler. (Bauman, 1996)

Belli belirsiz bir başlangıcı olan ve onun dışında ucu açık olan, tamamlanmamış proje ‘modernite’, yani modernlik hali, Bauman’a göre, bir yandan şeyleri adlandırmak, sınıflandırmak, düzenlemek ister, baş düşmanlarından biri de müphemliktir. Ancak müphemliği ise yine kendisi üretir. (Bauman, 2003)Nitekim Bauman, geleneksel dünyayı arkaik bir dönem olarak gören modernite düşüncesini sanki sandalyesine oturtur ve moderniteyi, gerek sınıflandıran ve kategorileştiren ikircikli tutumu, gerekse sınırları ve sınıfları müphemleştiren, onu ortadan kaldırmaya çalışan özelliği nedeniyle (Duman, 2012) ‘çelişkilerle dolu bir proje olarak değerlendirir ve modernite nedir sorusuna, Berman’ın ‘şaşırtıcı bir paradokstur’deyişle cevap verilebileceğini belirtir.(Duman, 2012)

Hilde Heynen da Bauman’ın ulaştığı noktaya varır. Modern olmak, paradoks ve çelişkilerle dolu bir hayat sürdürmek demek (Heynen, 2011) değil midir?

Modernizm,kavram olarak aydınlanma çağı ile gelen zihinsel dönüşümün ortaya çıkardığı ideoloji ve yaşam biçimi ve Hümanizm, sekülerizm ve demokrasi sacayağı üzerine kurulu; egemenliği insanı özgürleştiren, kurtuluşu dinde değil bilimde arayan, insanbiçimci, insanmerkezci dünya görüşü olarak tanımlanır. (Demir, Acar, 1992)

Yenilikçi deyişler, yepyeni söylem biçimleri ve olağandışı sunumları temsil eden modernizmi, Berman, modern insanların moderleşmenin nesnelere oldukları kadar özneleri de olmak, modern dünyada sıkıca tutunabilecekleri bir yer bulmak ve kendilerini bu dünyada evde hissetmek için giriştikleri çabalar olarak tanımlar. (Berman, 2010)

Hilde Heynen ise, modernizm sözcüğünün, moderniteye dair kuramsal ve sanatsal fikirler için kullanılan sosyal bir terim olarak anlamının mümkün olduğunu belirtir. Bu fikirlerin de erkeklerin ve kadınların, kendilerini de dönüştüren bir dünyada gerçekleşen değişimler üzerinde kontrol kurabilmelerini amaçladığının altını çizer. (Heynen, 2011)

Bülent Kahraman'a göre de, modernizm, insanların kendi iradelerinden başka her türlü aşkın otoriteyi reddederek, özgürlüklerinin önüne yine kendilerinin koydukları engelleri aşma kararlılığı ve kişisel özgürlükle bir arada yaşamının gereklerinin birbirlerini kısıtladığı değil, zenginleştirdiği bir toplum, bir dünya yaratma hayalidir. (Kahraman, 2012)

Seyfettin Aslan ise modernizmin, bir kavram olarak belli bir semantiği ifade ettiğini belirtir. Bu semantiğin içinde belli öğelerin, örneğin pozitivistimin, teknosentriзмin, evrenselliğin ve akılcılığın bulunabileceğini iddia eder. Aslan, bunlardan hareketle, modernizmi, belirlenen bu özelliklere sahip, modernite çağını belirleyen bir düşünsel projeksiyon olarak da tanımlar. (Aslan, Yılmaz, 2012)

Ayrıca modernizmin geleneksel yapıya sahip toplumların bir dönüşümü olduğunu iddia edenler de vardır. Modernizm projesinin oluşmasında evrenin birliği ilkesininönemli bir rol oynadığını düşünenler, tek dil, tek bayrak, tek vatan ve ulus devletin modernizmin ürünü olduğunu belirtir. (Cengiz, 2012)

Gülnur Savran ise modernizm - modernleşme ilişkisini kurar ve modernizmin, modernleşmeye karşı iradi bir tepki olduğunu, modernizmin kendi içinde modernizasyona karşı eleştiriyi barındırdığını, genel anlamda 'modern' olanın özeleştirisi olduğunu belirtir ve ekler:

'sonuçta, modernizmin modernleşmenin bir öz eleştirisi olduğunu anladığımız zaman modernleşmenin de kendi içinde yekpare, bütünsel ve her zaman aynı anlama gelen bir süreç olmadığını görebiliriz.' (Bingöl, 2001)

Modernizmle modernite kavramları birbiriyle yakın ilişkili olduğu için kavramlar bazen birbirine indirgenebilse de düşünürler, -Bauman gibi- genelde bu iki kavramı birbirinden ayırır: (Bauman, 2003)Sanatsal ve kültürel alanda bir akım olan (19.yüzyıla tarihlenen) modernizm, modernite içerisinde yer alan bir olgudur.

Sibel Karaduman, bir modernizm özeti yapar:

‘Modernizm, üç temel görüş üzerinde (aydınlanma, rasyonalizm ve pozitivism) kendi düşünselliğini cisimleştirmeye çalışmıştır. Bir yandan gelenekselliği ve feodaliteyi de tarihe gömme çabasını başlatmış, feodalite yerini kapitalist ilişkilere bırakmış, alt yapısına uygun düşünsel üst yapısını da hızla oturtmaya çalışmıştır. Bilim, bilgi, değerler ve inançlar; ortak insani değerler, kesin doğrular ve evrensel değerler vb. modernizmi karakterize eden unsurlar olmuştur.’ (Karaduman, 2012)

Karaduman, modernizm ve birey ilişkisi de kurar. Karaduman, modernizmle birlikte kimliğin artık birey tarafından oluşturulmak zorunda olduğunu, bu yeni ama gittikçe artan bir hızla değişen dünyada, önemli kararlar bireyin kendisine bırakıldığını belirtip, modernizm öncesi dönemde her şey Tanrı’nın birliği temelinde açıklanmaya çalışılırken, modern dönemde Tanrı’nın yerini bireyin aldığı, birey odaklı bir düşünce biçiminin hakim olduğunun altını çizer. (Karaduman, 2012)

Modernleşme (Modernizasyon) ise en yalın tanımıyla, modernliğe doğru yaşanan süreci niteleyen modernleşme, batılı toplumsal bilimciler tarafından, bütün gelişmekte olan toplumların, batı toplumlarına benzer aşamalardan geçecekleri anlayışından hareketle oluşturulmuş bir kavramdır. (Atakul, 2012)

Modernleşme, temel özellikleri, teknolojik ilerleme ve endüstrileşme, kentleşme ve nüfus patlamaları, giderek güçlenen ulus devletlerin ve bürokrasinin yükselişi, kitle iletişim sistemlerinin muazzam büyümesi, demokratikleşme ve genişleyen (kapitalist) dünya pazarı olan toplumsal gelişim sürecini tanımlar. (Heynen, 2011)

Alphan Telek’e göre ise, modernizasyon olgusu değişimin değişimidir ve bu değişimin her alanında ilerlemeci bir müdahale ve çizgi aramaktır. (Telek, 2012)

Modernizasyon, Karl Polanyi’nin dışa açık ekonomi görüşünün dünyanın 19. Yüzyıldan itibaren artan şekilde karmaşık, anarşik, plansız ve bireylerin kontrolü dışında gelişmeler gösterdiği görüşünün gerçekliliğini kabul eder.Yılmaz Yıldırımmodernleşmeye, modernitenin kurumsal ve siyasal altyapısının evrimi olarak bakan yaklaşım uyarınca bakar. Yıldırım’a göre, modernleşme; bireyleri bu

amaca (modernliğe) dönük olarak kuran, kumanda eden siyasal bir proje olarak gösterilir. Bu aynı zamanda, modernleşmeyi, içten gelmesi gerekenin (modernite), dışsal (modernleşme) ile ikamesi olarak tanımlamaya götüren sosyolojinin de varsayımlarından biridir. (Yıldırım, 2012)

Yıldırım, 'modernite' ve 'modernizasyon' arasında esaslı bir farklılık olduğunu ve bu farklılığın, sadece Batılı toplumların değil, aynı zamanda Batılı olmayan toplumların da tarihsel evrimini belirlediğini belirtir. Modernitenin bir projeye, refleksiyona, modernizasyonun ise bu projeyi, refleksiyonu mümkün kılan kurumsal-yapısal evrime işaret ettiğinin altını çizen Yıldırım, Batı-dışı toplumların sadece modernleştiklerinin, ama modern olamadıklarının yani ancak modernitenin kurumsal altyapısıyla (modernizasyon) eklemlenebildiklerine dikkat çeker ve bu nedenle, Batılı olmayan toplumların, hangi adlarla adlandırılmış olursa olsun, yaşadıkları ya da maruz kaldıkları modern pratiklerin, tarihsel olarak asla çağdaş pratikler olmadığını belirtir. (Yıldırım, 2012)

Touraine ise modernleşme ve modernite arasında ilginç bir ilişki kurar ve modernleşmeyi, içten gelmesi gerekenin (modernite), dışsal (modernleşme) ile ikamesi olarak tanımlar. (Yıldırım, 2012)

Türk modernleşmesine gelince, Türk modernleşmesi, Türkiye Cumhuriyeti'nin tam bir ulus-devlet olarak kavramsallaşması olarak tanımlanabilir. Tam bir ulus-devlet olarak kavramsallaştırma, modernitenin taşıyıcı öznesi olarak devleti görür, siyasal rasyonelleşmeyi ekonomik ve kültürel olana öncül ve belirleyici konuma yükseltir ve böylece de ekonomik ve kültürel yaşamın modernleşmesinin devlet yoluyla gerçekleşebileceğini varsayar. Modern-toplum ile ulus-devlet arasındaki birliktelik ve özdeşlik ancak ekonomik olanı ve kültürel yaşamı modern olana dönüştürmekle mümkün olacaktır. (Yıldırım, 2012)

2.2. EV

'Bensiz olamazlar, dönerler

Çok denedim

Ben büyüğüm, affederim.

Ben evim.' (Necatigil, 1995)

Ortega Gasset'in ifadesiyle 'insan', ruhunun dış alanlarından merkeze doğru bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk sırasında farkına varılan ilk şey yaşanan 'ev'dir. (Tüzer, 2004) Nitekim Necatigil de bu farkındalığını dile getirmiş gibidir.

Gaston Bachelard'ın 'bizim, dünyadaki köşemiz, ilk evrenimiz' (2008) olarak tanımladığı ev'de, insan ve ruh kavramları o kadar iç içe geçer ki 'ev nedir?' sorunsalı belki bu yüzden genel geçer bir problematiğe dönüşecektir. (Bachelard, 2008)

Bu problematik için başlangıç olarak 'ev'in sözlük anlamına bakmak faydalı olacaktır.

Ev'in sözlük anlamı; 'bir kimsenin veya ailenin içinde yaşadığı yer, konut.

İçinde bir iş görülen, bazen belirli bir amaçla kullanılan yer.

Herhangi bir yerde toplumsal, kültürel, ekonomik yönlerden tanıtma görevini üstlenen veya belli alanlarda olan kişilerin toplanıp toplumsal ilişkilerini sürdürmelerini sağlayan kuruluş olarak belirtilir. (Türkkan, Burma, 2007)

Ancak Uğur Tuztaşı'nın, Bachelard'ın yaptığı alıntı, 'ev'in anlamını çok daha derinlere taşır:

'Biz onların içinde olduğumuz ölçüde onlar da bizim içimizde'dir. (Tuztaşı, 2012)

Ev söz konusu olduğunda, doğal olarak barınma ve ikamet kavramları ortaya çıkar. Barınmak, esas olarak, doğa etkilerinden korunmak için kapalı bir yere sığınmak anlamına gelir, ikincil anlamı ise yerleşmek, yaşamak için uygun şartlar bularak oturmaktır. Ancak ikincil anlam, 'yerleşmek' üzerine olsa dahi ideal bir anlam taşımaz:

' Dosdoğru teyzemin evine gidecektim, iyi kötü barınacak bir yer... P. Safa'

İkamet kavramı ise, 'koyma, kondurma, oturma, iskân etme, ortaya koyma' anlamındaki 'ikame'den türemiştir, ikamet terimi de, 'mesken tutma, konaklama' anlamına gelir. (Nişanyan, 2012)

İkamet'in daha kalıcı bir anlam taşıdığı, barınmanın ise geçici bir kavram olduğuanlaşılmaktadır. Yerleşik hayata geçmeden önce 'barınan' insan hala göçebedir oysa ikamet eden insan, orayı 'mesken' tutmuştur.

Modernite ise, yeni bir açmazı ortaya çıkarır, artık insanın ikamet etmesi söz konusu değildir çünkü modern-yeni insan konutta sadece barınabilir, modernite bir evsizlik durumudur. (Heynen, 2011)

Modernitenin yarattığı bir başka kavram ise kitlesel üretimin ‘taylorculuk, zaman – hareket ölçümü’ gibi bilimsel yöntemleri eşliğinde rasyonalize edilerek standartlaştırılan ‘konut’tur. Modern mimarlık, ev kavramı yerine, bir nesne olarak konut kavramına odaklanır, duygu dünyamızda inşa ettiğimiz ev, simgelerden, sembollerden anlatsallıktan kopuk, alınıp satılabilen rasyonel dünyanın yabancılaşmış bir nesnesine dönüşmüştür artık. (Talu, 2011)

Bu nesne, -konut- her daim yeni bir –kendisini- kapatmaya yönelik sürekli bir arayıştır. Heynen’a göre, şimdiki durumda konut, geçici bir andan fazlası olamaz: ‘ev’in içine sürekli olarak kendi karşıtı –modernite- nüfuz etmektedir. (Heynen, 2011)

2.2.1. Yuva

Konut’un karşı cephesinde, ev’in içselleştirildiği köşede ise kanatlı yaşamın gizemli yeri olan ‘yuva’ yer alır. Ev, yuvaya yakın bir anlayışla tanımlandığında, kişinin kökünü, gelenekle olan bağını, ait olma durumunu ifade eder. Veysel Şahin, buradan yola çıkarak, ev-kök kavramının, geleneksel değerlerin içinde korunduğu bir kale olduğunu ifade eder. Ev, insanı var eden bütün değerleri içinde barındıran, anıların ve sırların depolandığı bir nevi kişisel bellek, diğer taraftan içindeki eşyalar ile insanı yaşadığı dünyaya bağlayan küçük bir dünyadır. (Kara, 2012)

Yuva aslında içinde bulunulan durumun içselleştirilmesiyle açığa çıkabilecek sezgisel bir kavrayıştır. (İl, 2005) Ev-yuva ilişkisi ise hiç de yeni değildir. Bachelard’a göre bu, ‘hep geri dönüldüğü, hep oraya dönmek düştüğü için’ oldukça olağandır. Theuriet ise, yuvayla ‘düşlem’i aynı potada eritir ve yuva imgesinin çocukçılığına değinir. (Bachelard, 2008)



Şekil. 2.2. Çocukça olarak görülen ‘ev-yuva’ resimleri

‘yuvamı yapıp bitirdim, bir şeye de benzedi sanırım.’ (Kara, 2012)

Yuva, insanın kendini tamamladığı değerleri içinde barındıran bir simgedir. Yuvanın gizemli olması ve insanın tinsel yönünü içinde barındırması, insanın yuvayı, içtenlik mekânına dönüştürmesini sağlar. Şahin de ‘yuvaya dönüş’ konusunda Bachelard’a katılır ve insanların da hayvanlar gibi, her zaman yuvaya dönen ve yuvayı kendi ruhuna mesken edinen varlıklar olduğunu belirtir. Bu durum, insanın yuvaya yüklediği anlamlarda kendini bulur. Çünkü insanın yuvaya dönmesi, onun geçmişte yaşadığı anılara, değerlere ve yitirdiği içtenliğe dönmesi anlamını taşır. Şahin’e göre, ‘yer’ ile kurulan ilişki, bulunulan yeri, kişinin yuvası haline getirebilir. Şahin bu yönüyle yuvayı, evrendeki en önemli “kültürel bellek” mekanı olarak görür ve ekler:

‘Yuva, insanlığın bütün düşlerini, anılarını ve içtenliğini içinde taşıyan evrensel bir semboldür.’ (Şahin, 2012)

‘Yer’ ile kurulan ‘yuva’ ilişkisi ise Bachelard’ı –muhtemelen- yuvanın geçici olduğu fikrine iter. Ancak Bachelard, yuvanın yine de içimizde bir güvenlik düşlemine tetiklediğini belirtir. (2008)

Esra Kara, bir hayvanın ya da insanın, yuva olgusundan ‘güvenlik’ beklediğini Kafka’nın ‘Yuva’ hikayesinden yola çıkarak vurgular, ev/yuva, kişinin güvenlik alanıdır. Onun yalnız barınmasını değil, dış dünyanın tehlikelerinden, havanın kötü koşullarından korunmasını da sağlar. Kişi kendini evinde güvenli ve huzurlu hisseder. Aynı durum elbette bir hayvan için de söz konusudur. Sonuçta, ne hayvan ne insan için tehlike ya da güvensizlik unsurları giderilemese de ‘güvenlik düşlemi’ sürer. (Kara, 2012)

Bachelard ise, başka bir çerçeveden bakıp, yaşayan yuva imgesinin çıkış noktasının sakat olduğunu belirtir. Çünkü yaşanan yuvalar arttıkça, yani nesnelere

çeşitlendikçe, ‘yuva’ kavramı da basitleşir. Biriktirilen yuva sayısı arttıkça, yaşayan yuvayla temas yitirilir. (Bachelard, 2008)

Yine Bachelard, geçmişe bağlı evin misyonunu tamamladığını, geleceğin evi imgesinin ise sürekli çalıştığına dikkat çeker. Geleceğin evi, geçmişin tüm evlerinden daha sağlam, daha aydınlık, daha geniş olabilir. (Bachelard, 2008)

Nitekim, bu yüzden ‘geleceğin evi’ imgesinin yuvaya dönüşmesi için yıllarca –bizzat kendileri- uğraşan insanlara rastlanır. Bu insanlardan biri de, Tuztaşı’nın bahsettiği Mustafa Hızır’dır. Hızır, 33yıl gibi bir sürede, ispinoz kuşunun yuvalarından esinlenerek, ‘yuva’sını kurmuştur. Tuztaşı’nın (2012) ‘modern çağda vernaküler mimarinin bir yansıması’ olarak nitelendirdiği, ‘yuva olarak tasarlanan’ inşa edilen Hızır Evi’nin gerçek bir yuva olup olmadığı tartışılabilir çünkü Hızır , maddi imkanları elverdiğinde kaplumbağa kabuğuna benzer bir ev inşa etmek istediğini belirtmiştir. (URL-3) Ek olarak, her iki örnekte de ‘yuva’ kavramının içselleştirilmesinden ziyade doğaya ait somut bir biçim içinde çözülmeye çalışılması dikkat çekicidir.



Şekil. 2.3. Mustafa Hızır Evi ve esinlendiğini belirttiği ispinoz yuvası

2.2.2. Sınır-Sınırsızlık

Aslında tüm bunlar, ortaya bir açmaz çıkarır, ev, yuva, konut pek çok çeşitli şekilde ele alınmıştır. Sınırlayıcı ve ucu açık pek çok çerçevede değerlendirilmiştir. Michelet’in ‘kişinin kendisi, kişinin biçimi, en dolaysız çabası ve çektiği acı’ olarak tanımladığı ev, (Bachelard, 2008) o kadar çok tanımlanmıştır ve tanımlanacaktır ki ‘bir tanımdan bahsedebilmek gerçekten de mümkün müdür?’ sorusu akla gelir.

Ev üzerine düşünürlerden olan Ömer Naci Soykan, öncelikle ‘dil evi’ üzerine gider, Türkçe’nin ‘ev’i ne denli önemsediyini göstermek için ‘ev’ gövdesinden

yapılmış sözcüklerin, ‘ev’le oluşturulan tamlamaların, deyimlerin çokluğundan bahseder. Hatta ‘cana bile tende bir yer gösterilmiştir, ‘can evi’ denmiştir, can orada oturuyormuş gibi’ diyecek ve ev-evren ilişkisini –ikilisini- Heidegger ve Wittgenstein üzerinden deneyimlemeye çalışacaktır.(Soykan, 1999)Heidegger’in ‘Dil, varlığın evidir.’ söylemiyle, Türkçe’nin evinin varlığı kanıtlanıladursun, Soykan, (1999) bizi gerçek anlamıyla ‘ev’e götürmek ister ve ‘ev’i şöyle tarif eder:

‘Ev, diğer evlerden ya da şimdilerde kentlerde pek görülmeyen bahçeden dış duvarlarla kendisini ayırır. Bahçe de aynı ayırmayı bahçe duvarıyla yapar. Duvarsız ev yoktur...’¹



Şekil. 2.4. ‘Sarajevo’, sınıra gerek duyan ev ve Edward Hopper resminde sınır olgusu

Dış duvarlarla, bahçe duvarıyla ayırma, bir sınırın işaretidir. Bauman’ın ‘her sınır alanı ikiye ayırır: ‘burası ile orası, içerisi ve dışarı, biz ve onlar.’(Bauman, 1996) saptaması, evin kendini tanımlamasına işaret olarak görülebilir. Çünkü yine Bauman’a göre; ‘herkendi tanımlama, sınırın bir yanında bulunup öte yanında bulunmayan ayırt edici bir özelliğin vurgulandığı bir karşıtlığın dile getirilmesidir.’ (Bauman, 1996)

Bu ‘sınır’ı dikkate alan ve Soykan’ı etkilediği de oldukça olası olan Heidegger, ev ve dünya arasında ‘özgün’ bir bağlantı kurar. Soykan’a göre Heidegger’in anlattığı şudur; ‘insan, varoluşu herkes alanının oluşturduğu sıradan günlük yaşamdan çıkmakla kazanılabilir. Bu, aynı zamanda evden dışarı çıkmak, evin dışında olmak demektir. Böylece insan evsiz barksız olmakla dünyanın içine girer.’ (Soykan, 1999)

¹ Soykan’ın değindiği bu konuyu, Betül Çotuksöken, Ev Nedir? Makalesinde, felsefe söylemi anlamaya yönelik yapıtlarında araştıracaktır. (Uğur Tuztaşı arşivi)

Heidegger, bu ‘sınırsızlık’ meselesine belli ki olumlu bakarken, Samuel Beckett’in hem ‘sınır’a hem sınırsızlığa ihtiyaç duyduğu söylenebilir. Beckett’in ‘Bütün Düşenler’ yapıtındaki karakteri Mrs.Rooney’nin buna örnek teşkil ettiğini söylemek pek de yanlış olmaz.

‘Mrs Rooney: Sokağa çıkmak intihar. Ama evde kalsanız ne olur, Mr.Tyler, evde kalsanız ne olur. Bitmek bilmez bir yok oluş.’ (Beckett, 1998)



Şekil. 2.5. Hopper resminde dikkat çeken üç olgu vardır; İç mekân - dış mekân ayrımı (duvar, pencere ve perdelerin kullanılışı), Resimlerdeki insanların vücut dili ve Bazen çatıların bazen yan duvarların kasıtlı olarak çerçeve dışı bırakılması(URL-4)

Bu ‘sınır’cı ev tanımına karşı, ‘ev’i sınırlamayanlar da azımsanamayacak ölçüdedir. Örneğin; Vedat Çorlu, ‘ev’i ‘barınak, yuva, ocak, korunak, sığınak, tümüyle yaşama dair bir çevre, küçük dünya (evren)’ olarak ele alır. (Çorlu, 1999)

Öyle ki modern dünya, bu cüsseli –sınırları geniş belki de sınırsız- ‘ev’ durumunu dizilere konuk eder; Dr.Who dizisinde, kaçan mahkumu yakalamak için uzay gemisinden yapılan çağrı buna örnek niteliktedir; ‘sıfır numaralı mahkum, insankonutunu terk etsin yoksa insan konutu yakılacak.’² İnsan konutundan kasıt ‘gezegen- Dünya’dır. Konutun anlamı iyice genişlemiştir.

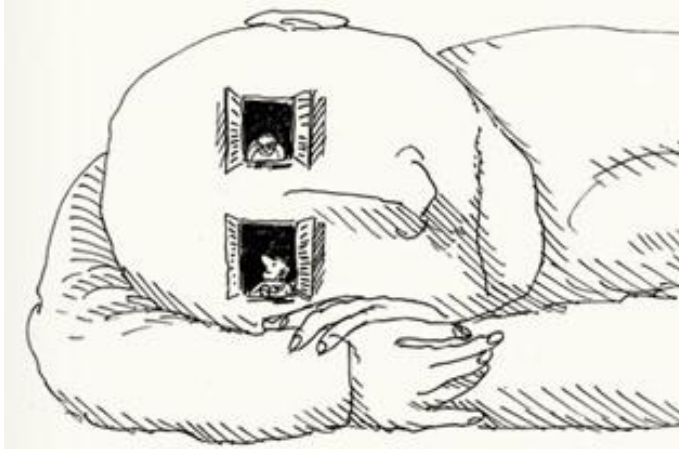
Yine Çorlu(1999), ‘ev’in sözcük olarak gösterişsiz, çelimsiz, cansız, küçücük olmasına bakılmamasını çünkü sanıldığı kadar kolay anlaşılamayan, çok heceli (odalı) (...) dev, neredeyse evrenle bir tutulabilecek cüsseli bir kavram olduğunu belirtir.

² Dr.Who Dizisi’nde 11.Saat Bölümü’nde, Dünya’ya kaçan 0 numaralı mahkuma, onu yakalamak isteyen Atraxi’lerin uzay aracından yapılan tehdit içerikli çağrı kast edilmektedir.

Ev'in bu cüsseli halinin Necatigil için de geçerli olduğu söylemek mümkün olabilir. Tunç'a göre, Necatigil, 'ev'i 'kendinin' parçası olarak görür. 'Çünkü 'ev'den ayrılmak ölümle eş anlamlıdır, saadet 'ev'de yaşanır... (...) Bütün dertlerimizi evler bilir, o dört duvarın içinde olup biter her şey, ağlanır, gülünür, aşklar ve ayrılıklar yaşanır..' (Tunç, 1999)

2.2.3. Mahrem(iyet)

Evin sınırlayıcı tanımlarında, ilk göze çarpan 'kapatma' unsurudur. Kapatma unsuru, evin bileşenlerinden biridir. Nitekim Heynen, 'konut'un kendisini kapatmayla ilgili olduğunu belirtir. Le Corbusier'nin ilksel ev fikri de kapatma düşüncesine dayanır ancak onun 'kapatma' yorumu,evin 'dışarıdan gözlenmeye karşı koruma' sağlayan bir barınak' şeklinde tanımlanmasına neden olur. Görme meselesini içeren bu tanımı, evin gözü olan pencere 'organı'nın kısıtlanmasına dayanır. (Heynen, 2011)

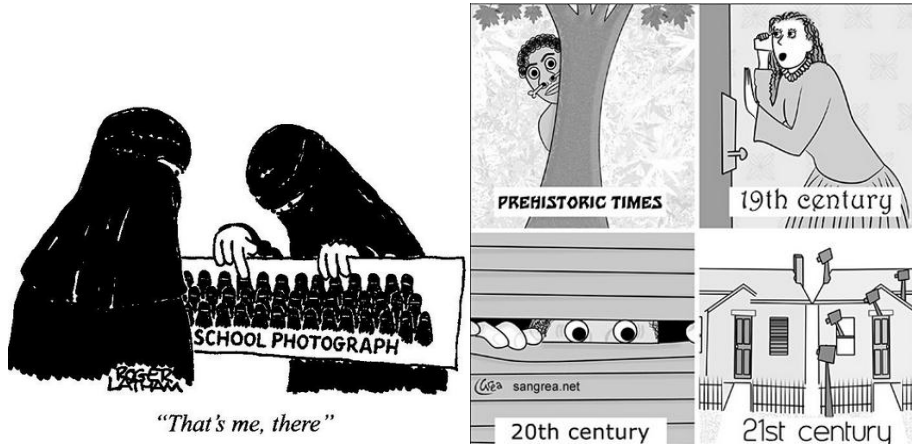


Şekil. 2.6. 'Katarakt' eserindeki, göz'ün insanın pencersine olduğuna dair bir Selçuk Demirel çizimi

Bu görme, gösterme sorunsalı ise 'içerideki'ne ilişkindir. Bu noktada 'mahremiyet' olgusu ortaya çıkar. Gizliliğe, kadının sahasına, yabancıların bakışlarına yasaklanan şeye ilişkin olan, aynı zamanda bir erkeğin ailesini de ifade eden 'mahrem' kavramı, (Göle, 2010) yasak, tabu, kutsal, özel alana veya hareme ait olan anlamına gelir. İngilizce olarak en yakın karşılığı olan 'intime' ise, 'en dahili, en içerideki' anlamındadır. (Nişanyan, 2012)Mahremiyet ise 'mahrem'den türemiş olup, haram olma hali, bir anlamda da dokunulmazlıktır. Mahremiyet kelimesinin anlamı zamanla

genişlemiş, özellikle batılı kaynaklarda, kişinin özel alanı, bir kişinin en derinliğinde var olan, gizlilik anlamına da gelmeye başlamıştır. (URL-5)

Anthony Giddens, ‘mahremiyet’i, öteki tarafından özümsemek değil, onun özelliklerini bilmek ve kendi özelliklerini açıkça ortaya koymak, şeklinde tanımlar ve böylece, ötekine açılmanın, kişisel sınırların korunmasıyla mümkün olacağını varsayar. (Giddens, 1994)



Şekil. 2.7. Batıda ve Doğu’da mahremiyet algısı ve sonuçları

Yine Giddens, mahremiyetin, özneler arası eşitlik içinde diğer insanlarla ve benlikle duygusal iletişim kurma meselesi olduğunu belirtir. Richard Sennett ise, mahremiyeti ‘bir despotluk kurgusu’ olarak ele alır ve ekler:

‘mahremiyet bir ideolojidir, güven, samimiyet ve rahatlık deneyimi ile değil ama bunların beklentisi ile biçimlenir. Mahremiyet bir görüş alanı ve insan ilişkilerinde bir beklentidir. İnsani deneyimin yerelleşmesidir, öyle ki, yaşamın dolaysız şartlarına yakın olan, en yüce olanıdır.’ (Rigel, Arat, 2012)

Mahremiyet çok çeşitli şekilde tanımlanır ve tanımlanacaktır da.

Bates’in ‘geri çekilme’ olarak tanımladığı mahremiyet, Kelvin tarafından ‘diğerlerinin birey üstündeki gücünün sınırı’ şeklinde tanımlanır. (URL-5) Yine aynı şekilde, Johnson’ın ‘kişisel kontrol’ olarak tanımladığı mahremiyet, Altman tarafından ‘kişiler arası etkileşimleri düzenleme süreci’ olarak nitelendirilir. (URL-5)

Habermas da batılı bir çerçevede, mahrem alanı, özel alanın bir alt birimi ya da ürettiği bir ikinci uzam olarak tanımlar:

‘mahrem alan, özel alanın psikolojik arka yüzüdür.’ (URL-5)

Bunların yanı sıra, her türlü mahremiyet kendini gizler. Joe Boquet, bunu şöyle ifade eder:

‘kimse benim değiştiğimi görmüyor. İyi ama beni kim görüyor ki? Kendimi gizlediğim yerim ben.’ (Bachelard, 2008)

Boquet’nin bu ‘kendisini gizleme’ durumu daha da ileri giderek ‘kendisini kendisinden gizleme’ durumuna bile ulaşabilir. Örneğin, Beckett’ın ‘Le Film’indeki karakter, yüzünde bir peçe olduğu halde, kimse tarafından fark edilmemeye çalışır, odasına geldiğinde ise, aynanın üzerini örter, pencereyi siyah örtüyle kapatır, hayvanları odadan çıkarır, odada bulunan resmi parçalar ve sonunda kendisinin bulunduğu fotoğrafları keser. Filmin sonunda, karakterin aslında kendi algısından kaçmaya çalıştığı anlaşılır. Karakter, kendisini, kendisinden bile gizlemiştir.



Şekil. 2.8. Samuel Beckett’in senaryosunu yazdığı filminden- ‘Le Film’- bir sahne, 1965

Bunların dışında, her tür mekanın, her alan kavramının, kendi mahremini üretme potansiyeli vardır. Örneğin, kadınlı-erkekli salonlar kamusaldir, bunlar sadece erkeklerin girdiği kahvehanelere dönüşünce, kamusal alan, kendi içindeki mahrem alanı oluşturur. Ya da salonu-konuk ağırlama alanı geniş olan evlerde ev içi kamusal alan genişir, bu evler, çok odalılışıp konuk ağırlama alanları daralınca, mahrem alan genişler.

Anlaşılan o ki, mahremiyet, üretilen bir olgudur, kadının hem olduğu hem de olmadığı yerde, mahremiyet üretilebilir. Jean- Pierre Richard, mahremiyet boyutunun sonsuzluğunu şöyle ifade eder:

‘sandığın dibine asla ulaşamayız.’ (Bachelard, 2008)

Neticede, modernleşen dünyada, 'ev' kavramı içerisinde 'mahremiyet' kavramının yer alışı oldukça ikircikli bir durumdur. Çünkü mahremiyet özel, cinsiyetlendirilmiş ve gizli olanı temsil ederken, modern kamusal, evrenselci ve açık olmak üzere farklılığı ele alır. (Göle, 2010) Ancak sonuçta, ev imgesi, mahrem varlığımızın topografyasıdır. (URL-6) Ve mahremiyetin içi boşaltıldığı için evin de içi boşalmaktadır.

2.2.4. Boş Ev

'Ne kiralamakla olur, ne satın almakla, ne yaptırmakla.. Görünmez aynaların, görünmez bir imbikten bin yıl süzölmüş ışıklarıyla olur.'(Altan, 2002)

Hossein Sadri 'ev'e bakışta Heidegger üzerinden farklı bir çerçeve oluşturmaya çalışır. Ona göre 'Heidegger, mekanın kadim kelimesi, 'Raum'u ele alarak bu kelimenin aslında 'ikamet etmek için boşaltılmış yer' anlamına geldiğini yazmakla, mekan kavramının insan hayatıyla ilişkisini ortaya çıkarmaktadır.' (Sadri, 2011)

Heidegger mekanın içini boşaltsa da, kendini 'ev'i bulmaya adar. 'Kendine özgü bir tarzda Yeryüzü ve Gökyüzünü, Tanrısal olanları ve Ölümlüleri kendinde bir araya toplayan bir evin olduğunu, o evin yolunu bulmamız, yuvamız diye çağırdığımız yere geri dönmemiz (...) gerektiğini söyler.'(Dibek, 2012)



Şekil. 2.9. Terk edilmiş mekanlardaki boşluklara kendi tasarımlarını hapseden fotoğraf sanatçısı Georges Rousse fotoğraflarından örnekler. (Batur, 2007)³Heidegger'in 'boşaltılmış yer'ine oldukça uyumlu, 'fotoğrafa ilişitirilmiş ama ondan bağımsız bir öge olan mekan'lar.

³ Danışmanım Yrd.Doç.Dr.Elvan Erkmen'e, Batur'un bu makalesini işaret ettiği için teşekkür ederim.

Ev böylece öyle yüce bir hal alır ki; Heidegger onun için ‘her arayan evi bulamaz ama bulanlar arayanlardır’ diyecektir. (Dibek, 2012)

Rilke de evi ‘arayan’lardandır. Varlığını, ‘tanıdıklığını – önceden görülüp görülmemesi hadisesi - şöyle sorgular: ‘..Enhard biraz daha yaklaşıyor. Ev bu nedenle büyümüyor; üzeri boyanmış sütunlarına ve kabına sığmayan, sepya kahverengisi hevenklere rağmen, biraz, gülünç derecede küçük kalıyor... Pencere ve kapıdan içerisi görünmüyor gibi, sanki arkasında gerçek bir ev yokmuş gibi, aksine.. Ve Enhard birden şöyle düşünüyor: bu evi daha önce nerede..? Evet, hep böyle olur, birden düşünür insan: nerede gördüydüm?’ (Rilke, 2006)

Rilke’nin bu arayışı ‘evin neye benzediğine’ ilişkin bir çaba olarak görülebilir. Ya da belki de durum sadece Novalis’in dediği gibi felsefenin sıla özlemi oluşuna dairdir: ‘Felsefe (...) insanın kendisini her yerde evinde hissetme isteğidir.’ (Dibek, 2012)

Berkay Dibek’e göre evin ‘yuva’ olması -görülme bile- orada olduğunu kuvvetle hissettiren geçmişin mirasına bağlıdır. Bu kişiye, evin-yuva olanın harap olup yıkılmasını önleme misyonunu yükler. (Dibek, 2012)

Ferit Edgü de bu ‘misyon’ konusunu ‘Perisiz Ev’ adlı öyküsünde dile getirdiği ‘ev’le, eskiden ‘ev’de yaşayan kişi arasında bir hesaplaşma oluşturarak işler:

‘Beni, boş olunca kapımı kırdılar, içeri girip yerleştiler. Koruyamıyorduk ki. Hepiniz bırakıp gitmiştiniz beni. Hepiniz. Sanki yıllar-yılı sizleri barındıran ben değildim. Bir kopan pir koptu. Yaşamınızda bu kadarlık yer etmediğime yanarım.

O nasıl söz, diyorum. Düşlerimdeki tek ev sensin. Senden daha uzun süre yaşadığım evler oldu. Ama düşlerimdeki tek ev sensin.’ (Edgü, 2010)

Heidegger, insanın korunmak ve tehlikeden sakınmak için konakladığını belirtirken, (Bal, 2012) Edgü ise evin de korunmaya ihtiyacı olduğunu ortaya atar. Yine Heidegger’e göre; ‘Ev içinde konaklamak, kişinin tehlikeden uzak bir şekilde kendisini huzur içinde hissettiği yerde olmaktır. İnsan zaman içinde kendisine korunabileceği bir dünya inşa eder..’⁴ (Bal, 2012) Bu dünyanın inşası, belki de ‘boş ev’in icadına neden olacaktır. Ve bu boş evlerin kime ait olduğuna.. Bu durumu sorgulayan Ettore Sottsass, boş evlerin kimin olduğunu araştırmaya girişir: (Sottsass) ‘bu evler yoksulların mıdır?’ Sottsass’a göre yoksullar istifleme hazzıyla –

⁴ Uğur Tuztaşı’na, ev içinde konaklama meselesine dikkat çektiği için teşekkür ederim.

olanak olduğunda alınanın biriktirilmesi- ‘dolu’, hatta dopdolu, iç karartıcı evlere sahiptir. (Sottsass)

Bu ‘dolu’, bitmiş evin karanlığı Rilke’ye de konu olmuştur. Rilke, ‘Sonuncular’ adlı kısa öyküsünde evi şöyle betimler:

‘İçinde ağırca, anlaşılmaz mobilyaların durduğu küçük kiralık dairede giderek daha utangaç bir hal alıyor gün. Ama alacakaranlık her şeyi kuşatıyor.’ (Rilke, 2006)

Evin ‘dolu’ olma halini bir yana bırakırsak, bu kime ait olduğu belirlenemeyen, içinde kimsenin yaşamadığı ihtimalinin varlığını unutmamamız gereken boş evlerin tekinsizliğinden ötürü belki bazen düş gücüne ait olduğu savunulabilir.



Şekil. 2.10. Sottsass’ın ‘dolu, berbat’ olarak nitelediği yoksul ev; ‘İşçi Sınıfı Cennete Gider’ filminden.

Claude Houghton, Uykuda Cinayet adlı öyküsünde Max karakterinin ‘boş ev’e dair düşlerini anlatır;

‘..Yalnız ‘Boş Ev’i düşünüyordum. Bütün gün etrafında dolaşırdım. (...) Kendi kendime bu evde kimlerin yaşadığını tahayyül etmeye başladım. Önce bunlar birer gölge, ikinci planda bir takım şahsiyetlerdi. Ama sonra hepsi birer hakiki çehre olmaya başladılar. (...) Sanki ben de orada yaşıyordum. Bu suretle ev de rüyalarda olduğu gibi o korkunç halinden silkiniyordu.’ (Abasıyanık, 1997)

Boş ev’in Houghton’a göre korkunç geldiği ve ancak ‘ortak bir geçmiş’le bu korkutuculuktan sıyrıldığı iddia edilebilir. Oysa ki ‘boş ev’in korkutuculuğunun, hakkında düşünölmeye başlamasıyla başladığı söylenilebilir.



Şekil. 2.11. ‘Acı çeken kadın’ imgesini işleyen ‘Boş Ev’ filmi, 2004



Şekil. 2.12.boş evin ‘insan’ ruhuyla beslendiği teziyle yola çıkmış olan, (hatta içinde yaşam olunca eve kendiliğinden odalar eklenir, ev büyür.) bir lanetli ev filmi; Rose Red Konağı, 2002

Boş ev’de insan o denli ‘güvende’ hissetmeyebilir ki, orada bulunmasının bir nedene bağlı olduğunu düşünür. Virginia Woolf, ‘Perili Ev’de bundan bahseder:

‘.. insan ayağa kalkıp kendisi görebilir, evin bomboş olduğunu, kapıların açık olduğunu.. (...) ‘Buraya neden geldim? Ne bulmak istiyordum?’ (URL-7)

Yine Woolf, ‘boş ev’i korkutuculuktan ‘geçmiş’ yardımıyla çıkarır;

‘Güvenli, güvenli, güvenli’ diye atıyor evin kalbi gururla. ‘uzun yıllar-‘ diye iç geçiriyor adam. (...) ‘Burada,’ diye mırıldanıyor kadın (...) Hazinemizi burada bırakmıştık.’ (URL-7)

Boş ev nasıl yaratılır? İnsanlarca oluşturulduğu kesindir.. Dostoyevski’nin, Yeraltından Notlar’da dile getirdikleri, bu problematiğe cevap olabilir;

‘İnsanın yapılan bir yeri yakından değil de, uzaktan sevdiğini, onun içinde oturmayı değil yalnızca kurmayı, sonunda da karıncalar, koyunlar gibi ‘animaux domestiques’e bırakmayı düşündüğünü yadsıyabilir miyiz?’ (Dostoyevski, 2011)

Adorno da ‘Kendi evimizi ev olarak görmemek, orada kendimizi 'evimizde' hissetmemek, ahlakın bir parçasıdır’ (URL-8) derken belki de Dostoyevski'nin taşıdığı gibi bir fikir taşımaktadır.. Nietzsche'nin ‘Ev sahibi olmamam iyi talihimin bir parçası bile sayılabilir’ (Suner, 2006) sözünü de bu durum için kullanabilmek mümkün gözüktür. Çünkü ortaya şöyle bir soru çıkar; Kendi evimizde hissetmediğimiz bir ‘ev’, aslında ‘ev’ midir?

Bu soruya tam manasıyla bir cevap sayılır mı bilinemese de, Dostoyevsky durumu yadsıyıp, ‘ev’i ona göre böyle sabit hatta ‘kutsal’ bir şekilde düşleyenlere şöyle seslenir:

‘Siz sıkılmak nedir bilmez bir sırça köşke, yani gizliden gizliye de olsa dilinizi çıkaramayacağınız, nanik yapamayacağınız bir sırça köşke inanmışsınız. İşte bu köşkten korkmamın nedeni belki de onun sırçadan oluşu, sonuna dek ayakta kalışı ve gizlice de olsa dilimi çıkaramayışımdır.’ (Dostoyevski, 2011)

‘Boş ev’e ‘geri’ dönülecek olursa; ona ‘hayalet ev’ denilebilir mi sorusuyla da karşılaşmak olası görünebilir.. Çünkü Asuman Suner’e göre hayalet evler şöyledir: ‘terk ettiğimiz, kimi zaman zorla boşalttırılmış, içinde hayaletlerin dolaştığı, tekinsiz, ürkütücü evler bunlar. Ama aynı zamanda bir türlü tam olarak geride bırakamadığımız, özlem duyduğumuz, karşısında çocuklaştığımız, döndüğümüzde eskisi gibi bulamadığımız, sürekli “hayalini kurduğumuz” evler...’ (Suner, 2006) Hayalet evi ya da boş ev’i tanımlayabilmekten bahsedilebiliyorsa tanımların böyle olması da mümkün olabilir.

Adorno’nun bahsettiği anlamda ev, (Heynen, 2011) geçmişte mi kalmıştır? ‘Mimar konutu yapar, evi yapan ise ailedir.’ (Parman, 2004) diyen Talat Parman, ailesi olmayana ‘ev’ yok gibi bir çıkarım yapılmasını beklemiş olabilir mi? Bu tanıma göre ailesi olmayan bireyler, evsiz, yurtsuz ve köksüz müdür? Anlaşılan ‘modernlik sadece insanın evinden kovulması değil, bu durumun bir bakıma tuhaf karşılanmamasıdır.’ (URL-9)

Suner, başkalarının evsizliği-yurtsuzluğu durumunu anlatırken, ‘ev’in her zaman dışıyla, dışarıda bıraktıklarıyla, içine almadıklarıyla birlikte var olduğunu, evimiz başkalarının evsizliği, yurdumuz başkalarının yurtsuzluğu olduğunda bazen kör bir delik, bir boşluk gördüğümüzü vurgular. (Suner, 2006)

Ailesiz ‘ev’in ‘boş ev’ olduğu iddia edilebilir. Aile, ‘evcilleşme’nin temsili sayıldığından, ailenin olmadığı yerde ‘korku’nun oluşu normal görünümlür. Ailesiz boş evin, korkunun sahnesi oluşu da belki de bu yüzdendir. Yankı Enki’ye göre; korkuyla baş başa kalınabilecek yegane mekan olan ev, ‘tekinsiz’, bir yanıyla tanıdık bir yanıyla yabancıdır. Ve maddeten ya da ruhen evsiz olan insan, ‘korku mekanı olarak ev’i yaratır. (Enki, 2007)

Yaşama bir evi yitirip başladığımızı ve bir başka evi yitirerek veda ettiğimizi belirten Oğuz, insanın evini yitirdiği anda ‘ev’i öğrendiğini vurgular. (Oğuz, 2007) Ölüm’e mekânsal bir olgu olarak bakan Oğuz’dan yola çıkarak, korku mekanı ev’e varılabilir. Çünkü korku mekanlarında sonuç; ölüm, intihar ya da yok olma şeklinde hayat bulur.

Bütün bu ‘ev’, ‘boş ev’ hadiselerinin Hobsbawm’un kast ettiği anlamda ‘bir icat edilmişlik’ olabileceği bir kenara bırakılırsa, boş ev’in korkutuculuğunun nedeninin ‘şey’ tanımında yattığı düşünülebilir mi?

2.2.5. Şey- Şeyleşme

İbrahim Savaşır’a göre ‘..herhangi bir şeye şeylik niteliği kazandıran, ona bakıyor, onu seyrediyor olmaktan önce onu kullanıyor olmaktır.’ (Savaşır, 2000)



Şekil. 2.13. Boş evlere girerek yaşayan –evlerdeki eşyaları kullanan hatta tamir eden- adamın , ‘boş’ olduğunu sandığı evde karşılaştığı kadınla yaşadıklarının anlatıldığı, ‘mahremiyet’in katılığına eleştirel gözle bakan ‘Boş Ev’ filmi ve bu çiftin ‘boş ev’leri ‘şey’e dönüştürme çabası.

Öyleyse boş ev, tam olarak bir ‘şey’ olmadığından’, belirsizliği, korku duyulması ve anlaşılabilmesi de mümkün görünebilir. Boş ev, ‘şey’leştirilip –başlangıçtaki gibi- Baumanvari bir halde ‘sınır’landırılmazsa muhtemelen tekensiz olur.

Bu sınır öyle keskin olabilir ki kişi izne gerek duyar. Edgü, ‘İçerdeki’ öyküsünde bunu işler;

‘Kapıyı siz mi çaldınız?Kapıyı çalmadıysanız, burada kapının önünde ne işiniz var?Beni mi istiyorsunuz? Ama ben içerdeyim. Ben dışarı çıkamam. İstesem de çıkamam ben. Bana izin yok.’ (Edgü, 2010)

Bu ‘şey’lik meselesinin Hopper resminde görselleştiği söylenebilir. Hopper karakterleri, ‘içinde bulunduğu mekan’ın dışına bakar, seyrederek ama onu kullanmaz. Şey’leşen yer, muhtemelen karakterin bulunduğu mekandır. Burada karakterin bile mühim olmadığı düşünülebilir. Sanki Rilke’nin yazdığı ‘Karakter’dir bu; bahsedilen ancak adsız olan:

‘Sonra soluna uzanıp ölüme yattı. O bir karakterdi çünkü.’ (Rilke, 2006)

‘Şey’leşme mevzusunu Peter Lang’ın ‘Life Without Objects’inde de gözlemlemek mümkün. Lang’e göre; sahiplerinin arzularının, hırslarının, ihtiyaçlarının ve geçmişlerinin mekansal bir yansıması olarak şekillendirilen ev, kullanıcılarının simgesel bir yansımasına dönüşerek ‘şey’leşir. Sonra değerleşir ve bir boşluk, eşya, imge ve amaç alanı olarak, sakinlerinin üzerinde kendi hakimiyetini kurarken onların davranışlarını değiştirir. Böylece ev hem tüketen, hem tüketilen olur. (URL-10)

Evin hakim olma durumu ve hem tüketici hem üretici oluşu açısından evin ‘bireyselleştigi’ne’ tanık olmak olası hale gelmekte.. Bahsedilen bireyle ev’in ‘bir’leşmesini, Ursula K.Le Guin’in mülkiyetsizliği anlattığı -hatta iyelik eksiz bir dil kurguladığı- ikircikli ütopyası ‘Mülksüzler’de ‘devrim’ için yazdıklarını ev’e uyarlayarak anlatmak olası görünür;

‘Evi satın alamazsınız. Evi yapamazsınız. Ev olabilirsiniz ancak...’ (Le Guin, 2011)

Birey ev’leşirken ya da ‘şey’leşirken neleri feda eder, göze alır? Georges Perec, ‘Şeyler’de tam olarak da bundan bahseder;

‘Jerome’la Sylvie, özgürlüklerinden hiç ödün vermeden herşeye sahip olmayı düşlerler. Oysa düşledikleri yaşama ulaşmanın bir bedeli vardır. Nesnelere örülü yaşam giderek daha da ulaşılmaz bir imgeye dönüşür.’ (Perec, 1998)

Perec, böylece başka bir sorunun oluşmasına neden olur; Şeylere ulaşmak –tam manasıyla ulaşmak- mümkün müdür? Bu sorulara çeşitli varyasyonlarda cevap

oluşturmak mümkün.. Ancak önemli olan belki de cevaplardan çok soruların oluşmasıdır.



Şekil. 2.14. Ev'in kendileşmesini, insanın evleşmesine eleştirel gözle bakan Jimenez Lai'nin bir insanın bir binaya –resimdeki bina- aşık olmasını anlatan 'Citizens of No Place' karikatürüne ait görseller

2.2.6. Değişen- Dönüşen Ev

Her koşulda, evin kişileştiği, kişiye dönüştüğü ya da kişinin evleştiği, eve dönüştüğü söylenemez. Çünkü her durumda, ev ya da mekan bu denli içselleştirilemez. Evin ya da mekanın, o kişi için zorunlu kılındığı durumlar da olur. Bazen de kişi, bilinçli bir halde, kendisini bir 'yer'e hapseder ancak kendisini bu yere zorunlu hissedeli o kadar zaman olmuştur ki kurtulmak istese dahi kurtulamaz.



Şekil. 2.15. Yusuf Atılgan'ın 'Anayurt Otel'i' kitabının uyarlaması olan Ömer Kavur filmi, 1987

İşte Yusuf Atılgan'ın 'Anayurt Otel'i'nin ana karakteri olan otel işletmecisi Zebercet'in durumu da tam olarak 'bir mekana mecbur kalmak'tır. Zebercet, otelle bütünleşmiştir ki o otelde yokken kötü bir şey olacağından emindir, otelden pek seyrek çıkar. Çaresizliğinin son noktasında da 'mecbur kaldığı-hissettiği- mekandan' çıkma yolu olarak intiharı seçer. (Atılgan, 2011) Bunun dışında, yere mecbur kalma, mecbur hissetmenin ötesinde kişi mekanda hapsolmuş olabilir. Bu koşullarda hapsolunan yer –hapishane- ve kişinin 'bir'leşmesi, böylesine bir değişim-dönüşüm söz konusu olabilir mi?



Şekil. 2.16. İlk resimde, tasarım kaygısının güdüldüğü açık ancak 'soğuk' modern olarak betimlenen bir hücre. Mahkumun kendisini 'ev'de hissetmesi pek olası değil. İkinci resimde ise 'yeşil' renk ve halıyla 'ev' hissi uyandırılmak istenmiş.

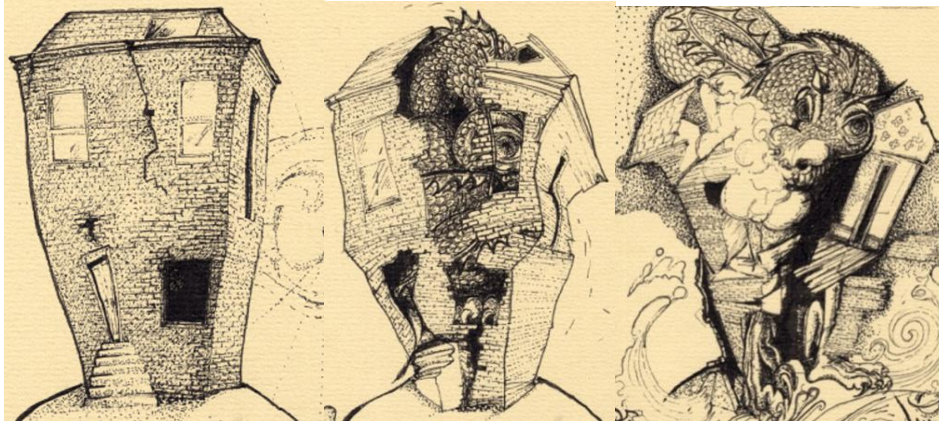


Şekil. 2.17. Norveç'te lüks hapishane hücresi. Ahşap malzeme, sanki bir 'ev'mişçesine mahremiyet unsuru perde ve konforlu koltuk unsurlarıyla ev ortamı kurgulanmaya çalışılmıştır. Ancak 'lüks' ibaresi, mahkumun ekonomik güçle kendine 'ev', daha doğrusu 'oda' satın alınabileceğini belirtir.

Örneklerden anlaşılan odur ki; hapishaneye ve hücreye iki ayrı bakış açısı vardır; ilki, cezalı olanın 'ev'i olmayacağı, cezalının, 'orada' ancak misafir olabileceğidir. İkincisi ise; cezalı olanın 'ev'le cezalandırılmamasına yöneliktir. Aslında iki türlü de mahkum, kendisi için kurgulanmış olan hücreyle cezalandırılmıştır. Hapishane fikrini, 'hane' kökünden kaynaklı bir şekilde Ela Kaçel'in söylemine bağlamak

mümkün olabilir; ‘en etkin aktör olması gereken inhabitant çoğu kez dışlanır.’ (Kaçel, 1998)

Hapishaneyi ev’den ayıran başka bir faktör de değiş-e-mezlik, dönüş-e-mezliktir. Burada bahsedilen sabitlik, katı bir sınırın ifadesidir. Bu sınırlı ve değişmezlik, dönüşmezlik durumuna karşı duruş sergileyen Ömer Asım Aksoy, ejderhayla ev arasında bir benzerlik kurar ve şöyle der; ‘Bir ev doymak bilmeyen ejderha gibidir. Bir yandan eksikleri tamamlanır, bir yandan yeni eksikler ortaya çıkar.’ (Aksoy, 2007)



Şekil. 2.18. Large Dragon House , ejderhanın ‘ev’leşmesi üzerine bir illüstrasyon

Sürekli değişen ve dönüşen ev’in, kimi zaman işlevi bile değiştirilir. Örneğın Tevfik Fikret’in ‘Aşıyan’ (kuş yuvası) adını verdiği evi. Fikret, kendisi için ulaşılması zor, çalıştığı yere bir köprüyle bağlanan ve bu sayede tüm dünyayla yüzleşmekten kurtulduğu bir ev, bir yuva tasarlamıştır. (Duyan, 2012) Ancak bu yuva, sadece Fikret için yuva –eğer olabildiyse- olmuştur ve ölümünden yıllar sonra müze olmuştur.



Şekil 2.19. Tevfik Fikret – Aşiyân

Bunların dışında, ev başka şekillerde de dönüşebilir, değişebilir. Hatta bazen Parman'ın 'ev' tanımını oluşturan olgusu –aile- (Parman, 2004) tarafından şekillendirilir. Boşanan çiftler'in eskiden 'ortak ev'i olan evin kaderi n'olur? Belki de en ütöpik kader; 'yarım ev' durumudur.



Şekil 2.20. Acı boşanma- boşanma sonucu 'ev'lerini ikiye bölen çiftin oluşturduğu 'yeni ev'

Bazen de sanatçı evi bölüp, dönüştürmek ister. Burada bahsedilen bir mecaz değildir. 1960-70'lerde çalışan sanatçı Gordon Matta-Clark'ı belki de en anımsanır kılan çalışma biçemi ev'leri 'kesmesi-bölmesi'dir.

Gordon Matta-Clarkbu 'kesme' işlemiyle, Susan Sontag'ın değindiği gibi –kendimizi ona verdiğimiz sürece- 'tam ya da mutlak bir talepte bulunur bizden.' (Sontag, 2008)



Şekil 2.21. Gordon Matta-Clark yapıtları

Bu kesme durumu Abdülkadir Budak'ın 'Ev Zamanı / Ev, Makas' şiirini anımsatır, Budak'ın Clark'tan haberdar olmasını beklemek aşırı olabilir ancak Clark'ın anlatmak istediğinin –eğer sanatçı bir şey anlatmak istiyorduyorsa- yazıya dökülmüş hali olabilir:

'Evimi kumaşla karıştıran makasla/ Sözlerim makas oluyor, ellerim bile / Okşamıyor kesiyorum..⁵ (URL-11)

Bauman, zaman/mekan sıkışması çağında, ev'in keyfine, acı tatlı bir 'ev' hasretiyle daha iyi varıldığından bahsederken, (Bauman, 2010) 'bahsettiği' çağ modern çağdır. Çünkü modernite Giddens ve Harvey'e göre zaman ve mekanı birbirinden koparır. (Bingöl, 2001)Bu Foucault'nun belirttiği, çağımızın eş zamanlılık ve yanyanalık olma durumudur. (Bingöl, 2001)

Ev, doğası gereği sürekli değişirken, dönüşürken modern'in 'trendy' (Bozdoğan, 2011) anlamına oldukça uygun davranır. Ev, çağdaştır, bir ilerleme kavramıdır.

Aynı zamanda, tıpkı modernite gibi eskinin yerine yenilerini koymak üzere tahrip eder. Uğur Tanyeli'nin modernitenin geçmişi demistifiye ettiği iddiası (Tanyeli, 2011) da 'ev'in konumuna oldukça uygun görünür. Ev, ondan öncekilerin büyüsunü bozmaya çalışır.Bu iki olanak sunar. İlkinde 'ev', geçmişi demistifiye eder ve geleceği düşler. Burada Eisenmann'ın saptamasına göre modernizmin bir gelecek nostaljisi olduğu anlamı çıkartılabilir.(Tanyeli, 2011)İkinci durumda ise ev, büyüyü bozmasa ve 'geçmişteki'ni sağ bıraksada dahi, modernite'nin icadı olmaktan

⁵ Kesiyor olmanın o büyük iştahıyla / Ben böyle değildim, sıkıntı güzel /Sokağa çıkıyorum ev denilen enkazla / Sokak denilen enkazla bir eve dönüyorum

kurtulamaz. Çünkü yine Tanyeli'ye göre; nostalji bir modernite icadıdır.(Tanyeli, 2011)

Öte yandan, 'ev' hakkında konuşulagelindiğinden beri modern'dir. Çünkü, modernlik, özne-nesne ayrımının farkına varıştır. (Tanyeli, 2011)

'Ev'in ne denli bireye ait, ona dair bir 'şey' olduğu düşünülürse, modernizmin birey'i; özellikle de mahremiyetin kahramanı 'kadın'ı sahneye çıkardığı göz önüne alınarak evdeki domestik yaşamın konuşulmaya başlanmasıyla evin modern'e ait bir konu olduğu anlaşılabilir.

Modernizmin geçiciliğine tezat 'estetik kanonların' oluşturulmasına (Bozdoğan, 2011) benzer bir 'kimikleştirme' çabasına girilmezse, ev'in temsilinden ya da ne olduğundan, 'kimliğinden' emin olabilmek pek de mümkün olmaz. 'Temsil saf bir kimlik yanılması yaratır, kimlik ise bir hapisanedir.' (URL-12)

Bülent Tanju'nun İstanbul örneğindeki söyleminin, eve uyarlandığı var sayılırsa, ortaya şöyle bir sorgulama çıkacaktır;

'bir insanın bile kimliğinden bahsedilemez. Yirmi yıl sonraki kişi aynı kişi midir? Kaldı ki ev'den beklenen nedir, aklı başında tek bir aktör gibi davranmasını bekleyebilir miyiz... ' (Tanju, 2012)

Yukarıdaki bütün sorulara, sorunlara, yargılara, düşüncelere ve olasılıklara göre, tüm bu değişen, dönüşen, eskiyi yıkan, inşa için imhayı ehlileştiren 'ev'den bahsedildiğinde varılacak-belki de oradan gelinecek- nokta; 'modern'dir... Modernizmdir, modernitedir... Ev, onun ürünüdür, o da evin...

2.3. İKAMET ETMEK İLE BARINMAK ARASINDA; EV, MODERN'E KARŞI

'Gerçek dram burada yatıyor ölümlülerin meskenin doğasını hep yeniden aramasında, mesken tutmayı hep öğrenmek zorunda olmalarında yatıyor.' (Heynen, 2011)

Heidegger

Nilüfer Talu, modern dünyanın, hiçbir şeyin kalıcı olmadığı, yeni olanın arzulandığı, eski olanın reddedildiği bir düzeni temsil ettiğini belirtir.Modernite; insan, çevre, kültür arasındaki ilişkilere dair karşıt arzuları da kışkırtır.modern insanın yapması gereken, tam da çevresiyle 'özdeşleşmemek' (mesken tutmamayı) öğrenmektir.(Talu,

2011)Marshall Berman ise modern olmanın, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda kendimizi bulmak olduğunu ifade eder . (Berman, 2010)

Tüm bu geçicilik hevesi, barınma kültürünün evrimini sağlar. İlkel insan barınır, premodern dünyada, insanikamet eder, modern dünyada n'olur? Modern insan, barınma eylemine geri mi dönecektir yoksa hala ikamet etmesi mümkün müdür..

Alain de Botton'ın belirttiği üzere, mimari düşleri eylemek isteyenlerin uğradıkları ilk yer 'ev' olur. (De Botton, 2007)Anlaşılan o ki Botton, düşlemin evle karşılığını bulduğuna inananlardandır.

Adorno ise evin geçmişte kaldığını, kişinin kendisini evinde hissetmemesinde ahlakın rol oynadığını belirtir. (Heynen, 2011)Aslında Sant'Elia da konutların insanlardan daha kısa ömürlü olacağını, her kuşağın kendi kentini inşa etmesi gerektiğini öngörür. (Heynen, 2011)

Modernitenin evsizlik hissini yarattığı bilinmekte olup, bunun nedeni olarak köksüzlük ve yersizlik-yurtsuzluk gösterilir. Nitekim, Talu, Baudelaire'in kalabalıkların adamının köksüzlüğü, yersiz-yurtsuzluğu ve ev ile kurduğu olumsuz ilişki üzerine yazdıklarını aşağıdaki satırlarla nakleder:

'Kusursuz flaneuriçin, tutkulu gözlemci için, ahalinin orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek, ama dünyadan saklı kalmak...' (Talu, 2011)

Talu, duygular ile anıları ile inşa ettiğimiz yere kök salmanın ifadesi olan evin, daima hareket halinde olması beklenen modern bireyin rasyonel dünyasında ancak onun gelişimine engel olabileceğini belirtir ve Benjamin'in şu görüşünü paylaşır:

'Cadde, *flanéur* için konuta dönüşür; sokaktaki adam, kendi dört duvarının arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa, *flanéur* de bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar.' (Talu, 2011)

Belli ki modern insan için hem her yer 'ev' dir, hem hiçbir yer 'ev' değildir.

'Evime dönüyorum, evsizliğime.' (URL-13)

Anlaşılan o ki, yeni insanla birlikte, modernleşen dünyada ev olgusu değişir. Hayaller, fanteziler, uçsuz bucaksız mahremiyet duygusu ile inşa edilen ev, (Bachelard, 2008)konut'a dönüşür, kitlesel üretimin taylorculuk, zaman – hareket ölçümü gibi bilimsel yöntemleri eşliğinde rasyonalize edilerek standartlaştırılır, - birey toplumsal ortamından koparıldığı için- hakiki bir yuva olmaktan uzaklaşır, simgelerden, sembollerden anlatisallıktan kopuk alınıp satılabilen rasyonel dünyanın yabancılaşmış bir nesnesi olur. (Talu, 2011) Ev sadece standartlaştığı için konut olmaz elbette. Ev, artık sadece şimdiki hesap ettiği için konuttur. (Heynen, 2011) Evi oluşturan ailenin de mahremiyet alanının içi gizliden gizliye oyulduğu için ev, artık konuttur. Mahrem alan alenileştirilerek içi boşaltıldığı için ev, artık konuttur. (Habermas, 2009)

Emre Ayvaz da, binaların artık 'inşa edilmez' ancak, "yapılır" olduğuna dikkat çekip, o binalarda artık "oturulmadığına", onların sadece "kullanıldığına" işaret eder. (Ayvaz, 2012)Bu içerisinde ancak misafir olunan, mukim olunamayan 'konut' karşısında, 'düşlenen ev' imgesi çalışıp durur. Yitirilen ve belki de hiç kazanılmamış olan 'ev' özlemi, genel geçer bir hal alır.

Heidegger ise daha farklı bir çerçeveden bakar. Ona göre, inşa etmek de mesken tutmak gibi unutulmuştur, ancak her ikisi de yeniden öğrenilebilir.

'Yapı yapmanın tabiatı, mesken tutmayı mümkün kılmaktır ... Mesken tutmaya muktedir olduğumuzda, ancak o zaman yapı yapabiliriz.' (Heynen, 2011)

Heidegger, insanın, belirgin özelliklere sahip belirli bir 'yer'e ait olması gerektiğini ancak böyle bir dünyada "evde olacağını" ifade eder. (Ojalvo, 2012)Eviden beklenen o 'aidiyet' hissinin yitirildiği için, insanların 'kayıp' hissettiğini belirten yazar, ancak 'evsizlik' üzerine düşünüldüğünde bir çözüme ulaşılabileceğini vurgular ve mimarlığa görev yükler, insanların "evde hissedebileceği" tanımlı, düzenli, bütünsel ve armonik çevreleri yeniden kurmak ve korumaktır.(Ojalvo, 2012)

Yine Heidegger, meskenin ihtiyatlı ve korunaklı bir tutumla ilişkili olan bir varolma biçimine gönderme yaptığına dikkat çekip, meskenin temel özelliğinin koruyup gözetmek ve şeylerin kendi özlerinde var olmalarına izin vermek olduğuna değinir. Ona göre, asıl korunması gereken ise, mesken tutan kişinin, varlık boyutları (cennet, yeryüzü, tanrılar, ölümlüler) ile ilişkisidir. Kısaca, Heidegger, premodern dünyadaki insanın içsel durumunun kazanılmasını dileyip, ekler:

‘ancak mesken tutmaya muktedirsek, işte o zaman, inşa edebiliriz.’ (Heynen, 2011)

Başka bir problematik ise, barınmak ve ikamet etmek kavramlarının Batı’dan nasıl çevrildiğidir. Örneğin Le Corbusier, ‘modern iskan sorununun anahtarının önce ikamet etmek sonra yerleşmektir’ dediğinde kastettiği ‘fotoğraf makinesinde’ ikamet etmektir ve bu durum ikamet etmenin genel anlamının oldukça dışındadır. (Colomina, 2009)

İkamet etme’nin dayandığı ‘konaklama’ kavramı da sorunsalın başka bir yüzüdür. İkamet etmekte ortaya çıkan bu ‘misafirlik’ olgusu aslında modern dünyaya özgüdür. Ancak, Doğu’da insanın ‘fani’liği kuvvetli bir durum olduğundan, her insanın ölüme kadar misafir olduğunun altı çizilir. Dolayısıyla, kültürler arası kavram çevirmeleri sıkıntılıdır ve net karşılığını bulmayabilir. Kısaca mahremiyet olgusunun Batı ve Doğu’daki karşılığının aynı olmayışı gibi barınmak ve ikamet kavramları da kesin bir şekilde ayrılmıyor olabilir.

Nitekim Le Corbusier, yaptığı evlerde kalanlardan ‘bir misafir’ gibi söz eder:

‘şimdiye kadar misafirler içeride dönüp durdular. .. ‘ev’ denen şeye dair hiçbir şey bulamadılar. Ve.. inanıyorum ki sıkılmadılar’ (Colomina, 2009)

Premodern insanın içsel durumuna ulaşmak pek mümkün olmadığından, bu ‘ev’ meselesinin problematik olarak kalması imkan dahilindedir. Nitekim, modern mimarının icat ettiği, bütüncül tasarım anlayışındaki seri evlerin, ‘yuva’ fikrini ihlal ettiği iddia edilir. Bu görüşe göre, ev, artık bir üretim nesnesidir, içi, anlamı boşaltılmıştır, evler birbirinin aynıdır, güven sağlaması gerektiği halde, boşluk olgusu evi tekinsizleştirmiştir, evler artık kitle iletişim araçlarının reklam ögesi olarak kullandığı sahnelere dönüşmüştür, bu evler boş evlerdir, sanki kimse yaşamamaktadır:

‘İç ve dış ikilisi, mahremiyet, evsellik gibi kavramların göz ardı edildiği, bembeyaz duvarlardan, cephe boyunca uzanan saydam yüzeylerden oluşan, modernist mimarların adeta modernlik bildirisi niteliğindeki evleri, çocukluk resimlerimizde çizdiğimiz evlere hiç benzemez. Bu evler en popüler dergilere basılır ve pek çok sinema filmine sahne olur.’ (Talu, 2012)



Şekil 2.22. Robert Mallet-Stevens’intasarladığı Villa Noailles ve *Les Mystères du Château du Dé* filmi

Mesken yanılması –insanlar yaşadıkları için- devam etmeye devam eder. Ancak modern dünyadaki nesnelleşme, yerden kopuş, yabancılaşma, zihinsel evsizlik, nesne bağlamında bir evin sahiplenilmesini hepten imkânsız ve anlamsız kılar. Arzu nesnesi ev ulaşılmaz bir mite dönüşmüştür. (Talu, 2012)

Bu durum tersine çevirme olasılığına gelince, yukarıda geçen tezlere antitez kurmak mümkün. Öncelikle, yaşayan yuvadan çok ‘geleceğin evi’ imgesi çalıştığı için ikamet etmek yerine ‘barınmak’ oldukça olağan, çünkü zaten düşlenen ev, hep düş halinde kalmakta. Bunun yanısıra, insan, sürgünde ya da yabancı (bir yerde) değilse, ‘yuva’ imgesine bu denli ihtiyaç duymayabilir. Tasarlanmış bir evin ‘yuva’ oluşuna gelince de, insan ‘oturdukça’ inşa eder. (Ayvaz, 2012) Örneğin, Türkiye, bir sonradan ‘kapalı balkon’ ülkesidir. Türkler, kültürel alışkanlıkları ve mekansal ihtiyaç doğrultusunda, balkonu ev bünyesine katar. Bunun dışında, eve karşı duyulan aidiyet duygusu, kişiye özel müdahalelerle, oranın sahiplenilmesini sağlar. Duvara asılmış olan tek bir tablo, pencere önündeki saksılar bile bunun göstergeleridir. (Berköz, 2012) Beş yıl içinde yaşandıktan sonra, aidiyet nesneleriyle dolan evi konu alan, Charles-Ray Eames filmi ‘House after 5 Years of Living’ de buna örnektir.



Şekil 2.23. *House after 5 Years of Living*, yön. Charles ve Ray Eames, USA, 1955.



Şekil 2.24. *House after 5 Years of Living*, 5 yıl sonunda aidiyet simgeleriyle donatılan ev.

Sonuç olarak, modernite evsizlik durumu olarak tarif edilse de, bu ‘evsizlik’in aynı zamanda bir ‘yer’i ‘barınak’ kıldığı aşıkardır. İnsanın, modern dünyada hem evsiz olduğu hem de barındığı söylenilebilir. Zaten bu durum, her kullanıcı için farklılaştığı için (modern dünyada pek çok kimliğe sahip insan vardır) insanın barındığı ya da ikamet ettiği, ev sahibi olduğu ya da evsiz olduğu söylenilebilir. Sonuçta, modernlik, müphemliği kendisi yaratmıştır (Bauman, 2003) ve bu müphemlik de her durumu olası kılabilir, modern çağda, insan yuva sahibi de olabilir, bir konutta ‘misafir’ olarak da yaşayabilir.

Bu verilerin ışığında, araştırmamızda da, Türkiye bağlamında, geç 19.yüzyıl ve 20.yüzyılda, barınma kültürü değişimi ele alınıp, modern dünyadaki ‘ev’in yansımaları, ‘modernist bir öncü’ olarak nitelendirilen Seyfi Arkan konutlarında aranacaktır.

3. TÜRKİYE’DE MODERNLEŞME VE EV

Konut, yani domestik yaşamın geçtiği yer, modern dünyanın bir bileşenidir. Domestik yaşam olmaksızın modern dünya düşünülemez çünkü ancak domestik yaşamdan bahsedilmeye başlandığında, modernizmden bahsedilebilir.

Modernizmin ise ulus inşasıyla birlikte ortaya çıktığını söylemek mümkün olabilir. Konut ve modernizm birbiriyle ilişkili olduğu için ulus inşasıyla da dolaylı bir ilişkisi vardır. Dolayısıyla konuta, konutun tarihsel gelişimine, konutun ‘öncel’lerine bakmak için ulus inşasına bakmak faydalı olabilir.

Modern ulusların inşası ise geleneğin icadı ve milletlerin tahayyülüne dayanır. Çünkü ulus kavramı, Bozdoğan’a göre hem ‘tahayyül edilmiş’ hem de ‘icat edilmiş’ bir kavramdır.(Bozdoğan, 2011) Çünkü Hobsbawm’a göre; icat edilmiş gelenekler, görece yeni bir tarihsel yenilik olan ‘ulus’la, onunla ilintili milliyetçilik, ulus-devlet, ulusal semboller ve tarihler vb. fenomenlerle yakından alakalıdır.(Bozdoğan, Necipoğlu, 2009) Modern ulusların inşasının temeli olan geleneğin icadı (Hobsbawm) ve milletlerin tahayyülü (B.Anderson) süreci için çok gerilere bakmak gerekmez. Bunun için Tanzimat’a bakmak ve dönemi genel hatlarıyla anlamaya yeterli olacaktır.(Bozdoğan, Necipoğlu, 2009)

3.1. TANZİMAT DÜŞÜNCESİNİN OSMANLI BARINMA KÜLTÜRÜNE ETKİSİ

İhsan Bilgin bahsi geçen bu durumu destekler ve modernleşme eğiliminin düzenli, kalıcı ve sürekli bir biçimde Anadolu’ya yerleşme zamanının ne olduğu konusunda genel bir kabul olduğunu belirtir; 19.yüzyılın ilk yarısı, daha özel olarak da Tanzimat Fermanı’nın ilan tarihi olan 1839 yılı.Yine Bilgin, 1839’dan günümüze kadarki dönemin modernleşmenin yayılma alanı ve biçimleri bakımından heterojen olduğuna işaret eder ve 19.yüzyıldan 1920’ye kadar geçen süreyi, evrensel düzlem ve yerel düzlem olarak ikiye ayırır. Evrensel düzlem, sanayi kapitalizminin etkilerinin

dünyaya yayılmaya başlamasından I.Dünya Savaşı'na kadar sürerken, yerel düzlem, Tanzimat'tan Cumhuriyete kadar devam eder.(Bilgin, 1996)

Görelî modernizmin Türkiye'deki doğru başlangıç noktası olan Tanzimat/Batılılaşma, her konuda olduğu gibi, aydını bir 'öncel'lik bulmaya iter. Aydın, kendi geleneklerini icat ederken, modernizmle doğan millet fikrini de oluşturmaya başlar. İhsan Bilgin, modernleşmenin toplumlar üzerinde yaptığı etkiyi Anthony Giddens'tan şöyle aktarır; süreksizlik, bağlamdan koparma ve düşünömsellik. Süreksizlik, ortaya çıkan yeniliklerin geçmişle ilişkisinin kesildiğini gösterir.(Bilgin, 1996) Bu durum, Tanzimat öncesinde başlar. Hatta 18.yüzyıla tarihlenebilir; Shirine Hamadeh'ye göre, 18.yüzyıl, '*decloisonnement*(açılma)' sürecinin merkezindedir. (2010) Ancak gayrimüslim nüfusun ayrıştırılması sürmektedir. Hamadeh, 19.yüzyılın başında dahi, gezgin Walsh'ın Müslömanlar için gri ve gösterişli, Musevi, Ermeni ve Rumlar için koyu ve donuk renklerin kullanıldığını gözlemlediğini belirtir.(2010) Yine Hamadeh'ye göre, 18.yüzyılda kadınlar için –sarayla sınırlı kalsa da- bir takım değişiklikler olur; 'hanımefendiler kendilerini balık tutarak eğlendirebilsinler diye zemin sayesinde suyun üstünde bir kafesle birlikte inşa edilen yapılar' gibi. (Hamadeh, 2010)

Uğur Tanyeli ise 18.yüzyıldaki bazı alışkanlıklardan yola çıkıp, 18.yüzyılın modernlik anlamında bir dönemeç olduğuna dikkat çeker. Eğitim-gezi alanında;28Mehmet Çelebi'nin 'modernlik havarisi' olarak inşa edilip, kitap niteliğinde bir seyahatname yazması, matbaada; dipnotla kitap yazma alışkanlığı, sayfaları takip etmek amacıyla reddade kullanımı, İshak Paşa tarafından Türkçe terminolojiyle ilk matematik kitabı yazımı, '*Attention!*(dikkat)' anlamında 'Tembih' sözcüğünün kullanımı, barınma alanında; eve misafir çağırma, Ramazan'ın kamusallaşma ve modernleşme aracı olarak görülmesi, mimarlık alanında; 'pattern'dan tek nesne temsiliyetine geçiş, ölçekli cephe çizimi ve kesit çizimlerinin ortaya çıkmaya başlaması, resim ve roman alanında; daha önce konuşulmayan kadın'ın imali ve inşası, kadının erkeğin gözüyle temsiliyeti gibi. (Tanyeli, 2011)

Ama Tanzimat öncesi asıl keskin reformlar, 18.yüzyıldaki Nizam-ı Cedit'in kurulması ve 19.yüzyıldaki Yeniçeri Ocağı'nın lağvı olarak görülür.



Şekil 3.1 'yeni' ordu, Nizam-ı Cedid, III.Selim



Şekil 3.2. II.Mahmud ve Yeniçeri Ocağı'nın kapatılışı

Giddens'in süreksizliğini, bağlamdan koparma izler. Bağlamdan koparma, yeni bir ilişki biçiminin, kurumun ya da nesnenin bir yerde ortaya çıkmasının onu oraya ait kılmadığını, dünyanın her tarafına taşınabileceğini, her şeyin her yerde olabilirliğini gösterir. (Bilgin, 1996)Yine Tanzimattan önce, minder üstü oturan padişah portresinin, Prens Albert gibi poz verir bir hale gelişi, poz verme olgusunun bile bağlamdan koptuğunu gösterir.



Şekil 3.3. III.Selim, Prens Albert ve Abdülaziz resimleri

Modernleşmenin son etkisi olan düşünümsellik ise doğallığın, dolayimsızlığın, kendiliğindenliğin yitirilmesine, kendinin farkına varma eğilimine işaret eder. Her şeyin zihinsel süreçler üzerinden dolaymlanan bir projeye, vizyona dönüştüğünü gösterir. (Bilgin, 1996)Galiba, düşünümsellik modernleşmenin en sonunda ortaya çıkar. Sibel Bozdoğan'a göre, Osmanlı Devleti, 1808-1908 yılları arasında kendisini modern devlet olarak sunmaya çalışır.(Bozdoğan, 2011)Bu sunma süreci, bazı sebeplerden ötürü oldukça zorlayıcı olacaktır. Ulus çağı, genel olarak 1789-1914 aralığına tarihlenir. Yine Bozdoğan, Fransa'daki ulus kavramının, vatandaşlık esaslı, Almanya'da ise 'kan ve toprak' esaslı olduğunu belirtir.(Bozdoğan, 2011) Osmanlı, böylece ilk sorunuyla yüzleşir; Osmanlı, ulus değildir çünkü içindeki milletler de ayrıdır. Belki de buradan yola çıkarak, 1839'daki Tanzimat Fermanı, 'vatandaşlık meselesine' eğilir, bu fermanla birlikte, vatandaşlık kavramı ve vatandaşlıktan doğan haklar tanımlanır ve bu hakların korunması için yapılması gereken bazı işler sayılır.



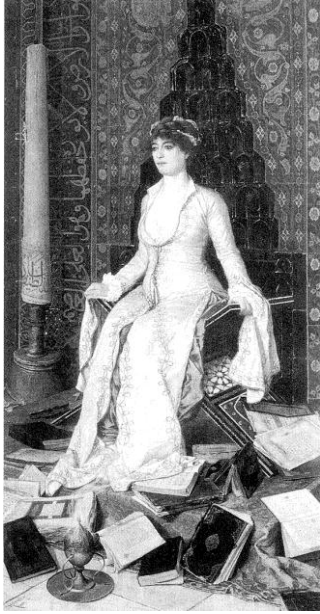
Şekil 3.4. Alman milliyetçiliği ve Fransız milliyetçiliği

Ulus olmadığını anlayan Osmanlı Devleti'nin ne yapabileceğine gelince...

Kendisini modern devlet olarak sunmaya çalışan Osmanlı, belki de ilk iş olarak, Batının Osmanlı'ya bakışını değiştirmeye çalışır. Bunu kimi zaman resimle, kimi zaman mimarlıkla kimi zaman da yazınla yapmaya çalışır. Resimde bu durum, özellikle Osman Hamdi Bey tarafından ele alınır. Mihrap adlı eserinde mihrabın önündeki rahlede, mahrem alana ait kıyafetleriyle resmedilir. Osman Hamdi Bey, domestik yaşama ait kadını –daha modern bir figür olmamışken- baş figürü yapar ve dinsel kitapların ve her şeyin yerini almasını sağlar.

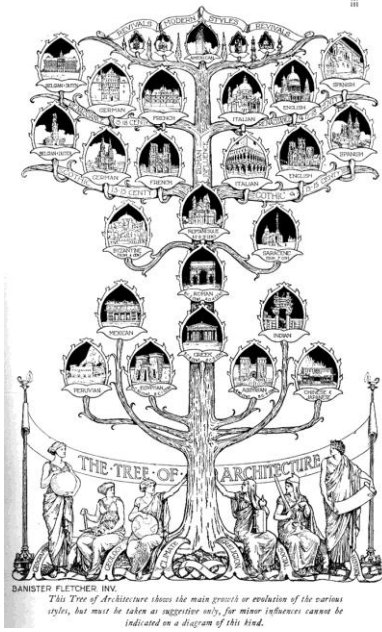
'Kadın'ı inşa ve imal eder, domestik yaşamın daha önceden konuşulmak istenmeyen kadın'ı, erkeğin gözüyle betimlenir. Uğur Tanyeli, kadının daha önce nesne olarak ele alınmamasını, iyimser görüşle, mahremiyete bağlar, kötümser görüşle ise; görünenin yani kadının, beğenilmediğini ve bu yüzden sunulmadığını iddia eder. (Tanyeli, 2011)

Bu alanda, Osman Hamdi Bey, bir değişikliğe imza atar ve Sibel Bozdoğan'a göre Avrupa şarkiyatçı resim janrını kullanır ancak klişe şark imgesini tersine çevirip, ilerici bir Müslüman toplumu tasvir eder. (Bozdoğan, 2002)



Şekil 3.5. Mihrap – Osman Hamdi Bey

Osmanlı'nın kendini temsil ederken, araç olarak kullandığı bir diğer temsiliyet yolu da mimarlıktır. Ve böylece 1873'te Viyana'da Dünya Sergisi için Usul-i Mi'mari-i Osmani metni hazırlanır. Halil İbrahim Düzenli'ye göre, bu kitapta Osmanlı üslubu rasyonel, kendini yenileyebilen ve evrensel uygulanabilirliği olan bir inşa sistemi olarak sunulur.(Düzenli, 2009)Selen Bahriye Morkoç, bu kitabı, tam bir gelenek icadı olarak görür çünkü metin, 16.yüzyılda hiçbir tarihsel kaynaktan izine rastlanmayacak Osmanlı düzenleri serisi üretir. (Morkoç, 2009)1873'teki bu çaba, haklı bir çaba olarak da görülebilir çünkü Batılı anlamdaki mimarlık tarih yazımının ilk emaresi olan bu metne rağmen, Bannister Fletcher'ın 1896'daki mimarlık ağacında, Osmanlı mimarlığı yer almaz.



Şekil 3.6. Bannister Fletcher’ın mimarlık ağacı, 1896

Dönel tarih anlayışı olan ve sürekli ‘geri’ye dönmek için irade uygulamaya çalışan ve kendi içerisindeki sistemde yaşayan Osmanlı Devleti’nin, (Tanyeli, 2011) batılı otorite tarafından onay görme ihtiyacı oldukça ilginçtir.

Tanzimat aydınıyla birlikte bu dönel tarih anlayışı değişmeye başlar. Bir modernlik belirtisi olarak ‘eskiye karşı yeni’ kurgusu okunmaya başlar. Tanzimat aydını eskiyi tükenmeye bırakır, yeninin devrini başlatmaya çalışır. Ancak bu durum sonraları çok eleştirilecektir. Tanpınar, eskinin tamamıyla yıkılıp yeninin kurulması gerektiğini belirtir ve Tanzimat aydınının biraz imkansızlık ve tepki korkusuyla eskinin yanı başında yeninin devrinin başlattığına –esas ikilik- işaret eder. Tanpınar, Tanzimat aydınını, hayatı ikiye bölmekle suçlar ve ekler;

‘Tanzimat’tan 1923’e kadar olan devreyi memlekette bu kılıç artığı ile eski ile yeninin mücadelesi doldurur.’(Tanpınar, 1943)

Yine Tanpınar, Tanzimat’ı, eski harsa beslediği kayıtsızlık nedeniyle suçlar, bu durumun insanı yalnızlığa ve mavisizliğe ittiğini, böylece ötekileştirme ve melankoliyle yüz yüze kalındığını belirtir.(2002)Tanzimat’ın asıl hatasının Şark ve Garp alemini birleştirme isteği olduğunu belirtir ve Abdülhak Şinasi’nin bu birleştirme idealini sakat, ikiliği sürdüren bir ideal olarak görür. Çünkü dinamik olan Şark’la, statik olan Garp’ın birleştirilmesi imkansızdır. Tanpınar, kendi Şark eleştirisini de yapar, ona göre ‘bizim bir Avrupalı hüviyetimiz vardır. Şarklı benlikten üstünüzdür.’(Tanpınar, 2002)

Ayrıca, Tanpınar'a göre; 'Garp, Avrupa'dan fazla bir şeydir.. Türk, Avrupalılaştırmıştır..' (Tanpınar, 2002)

Bu, Garp'ın ya da Şark'ın belli bir yer olmadığı olgusu -hayali coğrafyalar meselesi- çok sonraları Edward Said tarafından ele alınacaktır. (Said, 2006) Tanpınar için mühim olan 'devam' olgusudur. Şark ve Garp'ı sadece kaynak olarak görür ve esas olanı üçüncü kaynak olarak gördüğü hayatta arar ve aydına da bunu tavsiye eder. (Tanpınar, 2002)

İsmail Hakkı Baltacıoğlu ise Tanzimat aydınını, Türk'ten daha üstün bir kültürün varlığına inandığı için suçlar. (Baltacıoğlu, 1972) Türk kültürünün en yüce olmadığı fikri, belli ki Baltacıoğlu için dayanılmazdır.

Tanzimat aydınına yönelik eleştirilerden biri de Şerif Mardin'in eleştirisidir. Mardin, daemon'ın bir insan davranışı boyutu olarak kabul edilmediği için -Tanzimat döneminde- aydınının ya ideolog ya da dedikodu yazarı olduğunu iddia eder ve ekler; 'Tanzimat aydınının -bu yüzden- kritik söylem kültürüne katılmasını beklemek gereksiz olur.' (Mardin, 1985)

Tam da bu yüzden, Tanzimat'a bakış, kendisinden sonra gelenlerce değerlendirilir.

Tanzimat, Tanzimat aydını ve söylemleri dışında, bahsedildiği gibi -bir modernleşme süreci olduğundan- geleneği, aidiyeti ve doğallığı aşındırıp, eskisinden farklı bir zaman, mekan ve varoluş biçimi ortaya çıkarmıştır. (Bilgin, 1996)

Ancak, Tanzimat, sadece bunlara neden olmaz. İhsan Bilgin'e göre, modernleşmenin/(bu bağlamda) Tanzimat'ın ekonomik, siyasal, toplumsal etkileri vardır. Ayrıca yine Bilgin'e göre, bu dönemde, ekonomik, siyasal ve toplumsal gelişmelerle konut ve yerleşme düzeni arasında dolaysız bir etkileşim oluşur. Modernleşmenin/Tanzimat'ın belki de en önemli etkisi ise, ekonomik-toplumsal gelişmelerinin etkilediği yeni konut, ikamet ve yerleşme biçimleri üzerinedir. (Bilgin, 1996) Elbette kültürel alışkanlıklar ve yaşama biçimleri, 'konut'u etkiler. Yalnız, burada bu yerel etkiden daha yoğun olarak hissedilen, evrensel olan ekonomik-toplumsal etkidir. Dolayısıyla, modern programların, modernleşmenin ve modernizmin benzer yollarla vuku bulması doğaldır.

Anadolu'ya yerleşme tarihi olarak kabul edilen ve 'modernleşme sürecinde konut' başlığının önceli olan Tanzimat, 19.yüzyıl toplumsal, ailevi ve barınma kültüründe çeşitli değişikliklere yol açtığı için bir anlamda, kendisini, izleyen 20.yüzyıl barınma

kültürünü de etkilemiştir. Bu yüzden, Cumhuriyet dönemi mimarlığından bahsetmek için öncelikle 19.yüzyıl-Tanzimat dönemi mimarlığından hatta özele indirgenirse, geç 19.yüzyıl-erken 20.yüzyıl konut mimarisi ve barınma kültürüne bakmak faydalı olacaktır. Bu amaçla, bir sonraki başlıkta geç 19.yüzyıl ve 20.yüzyıl barınma kültürü irdelenecektir.

3.2. GEÇ 19.YÜZYIL VE 20.YÜZYIL OSMANLI BARINMA KÜLTÜRÜ VE KONUT

19.yüzyıl, Batılılaşmanın yoğunlaşması bakımından önemlidir. Ancak Atilla Yücel'e göre, hakkında sağlıklı bilgi sahibi olunabilen, yaygın konut türü olan ahşap konutların bu yüzyıla ait oluşu da 19.yüzyılı önemli kılan başka bir husustur. Yücel, dönem konutlarını –hanelerini- şöyle sınıflandırır; mahallelerdeki 'geleneksel' ahşap konutlarda gözlenen 'değişime uğramış' tipler, sıra evler, apartmanlar ve sayfiye konutları, köşkler.(Yücel, 1996)

Ayrıca Yücel, 19.yüzyıldaki konut-kent alanındaki değişimlerin nedenlerini irdeler;

- Göç olgusunun etkisiyle kentin kalabalıklaşması,
- Batılılaşmanın kurumsal/yönetimsel yapıda doğurduğu değişimler; bunların kent yönetimine, mülkiyete ve meslek örgütlenmesine olan etkileri,
- Batılılaşmanın toplumsal yaşam, tüketim, zevk ve değer sistemleri üzerindeki etkileri,
- Toplum yapısındaki değişimler: cemaatlerden 'organize' kent toplumuna/geleneksel aileden modern aileye geçiş süreçleri,
- Dışa açılan –ve görece olarak bağımlılaşan- ekonominin konuta etkileri: Yapı malzemeleri, teknoloji vb,
- Aynı değişimin ev teknolojilerine etkileri: mobilya, ısıtma, yemek hazırlama vb,
- Ulaşım sistem ve olanaklarındaki değişimler ve kent içi hareketliliğin artması,
- Yangınlar ve yangın sonrası imar hareketleri ve hukuki önlemlerin etkisi.(Yücel, 1996)

Bunların dışında, 19.yüzyıl, Batılılaşmanın yoğunlaşmasıyla beraber Avrupa türü mobilya, giysi, müzik ve edebiyatın Osmanlı yaşantısına girdiği dönemdir. Barınma kültürüyle ilgili gelişmeler hakkında ise, Yıldırım Yavuz, azınlıkların oturdukları

Beyoğlu'nun Türkler için aranan bir yerleşme bölgesi haline dönüştüğünü, Nişantaşı, Maçka gibi yörelerin soylu Türk ailelerinin yeni yerleşme alanları –bu alanlardaki konutlar konak (bazen de köşk ve yalı) ve apartman ağırlıklıdır- olarak önem kazandığını belirtir. (Yavuz, 1979)

Abdülhak Şinasi Hisar'ın, köşk, konak ve yalıya ilişkin fikir ve tanımları bu noktada oldukça anlamlıdır;

‘Şimdi, geçmiş zaman diyebileceğimiz o zamanlarda İstanbul evleri üçe ayrılabilir. Bunların Boğaziçi'nde su kıyılarında ve ahşap olanlarına yalı; İstanbul'un sayfiye semtlerinde, bahçe içlerinde ve yine ahşap olanlarına köşk; şehirde ayrı harem ve selamlık daireli ve çokları kagir olanlarına konak denilirdi. Bu kaçgöç zamanlarında Beyoğlu civarının apartmanlarında ise aileler oturmazlardı.’ (Hisar, 2012)



Şekil. 3.7. bir yalı örneği

Geleneksel Osmanlı mahallesinin kurucu öğelerinden olan hane –hem ev hem ev halkı anlamında- yani sivil konut, yani aile yaşantısının bir çekirdek olarak içine yerleştiği dış kabuk, 19.yüzyılda gündelik hayatla birlikte değişir. Hatta bu bireyler ve konak, üst tabaka için asaleti simgeler, bu durumu, Reşat Nuri Güntekin'in Miskinler Tekkesi eserinden bir örnekle açıklamak mümkündür;

‘Kocabaşlar ailesi için asalet: Konak ve bir miktar da Arap ve Çerkez halayık demektir. Öyle sanırım ki, yangından sonra yeni bir eve çıkmış olsaydık, hepimiz çadıra çıkmış gibi kendimizi küçülmüş görecektik.’ (Güntekin, 1986)

Üst tabaka aile yaşantısı, yeni birey katılımıyla –Zenci dadı, Fransız mürebbiye gibi- değişir. Bu modern çerçevedeki aile, haliyle köşk ve 19.yüzyılda moda olan ancak 20.yüzyıla varılmadan gözden düşecek olan bir konut tipi olan konakta yaşar. (Işın, 1995)Asıl ikilem ise, 20.yüzyılda konak'ın alafanga ve alaturka hayatı birlikte sunup, ikilik oluşturacağı gerçeğidir.



Şekil 3.8. Sultanahmet'te Yeşil Konak ve erken 20.yüzyılda bir sokak

Nur Gürani'ye göre, etimolojik olarak, 'konak' kavramı, eski göçer Türklerin bir yerde duraklaması ve konmasıyla ilişkilendirilebilir. (Gürani, 1998)

Geniş, çok odalı bir yapı türü olan ve züppelik, alafangalık sevdasıyla devri biten, çöken konak, Tanzimat yazınında farklı yönleriyle ele alınır.

Yine Gürani'nin belirttiği gibi, genellikle devrin önemli adamlarının şaşaa, debdebe içinde yaşadıkları mekanlar olan konakların en önemli özelliklerinden biri kim oldukları bilinmeyen akrabalar ve ev halkından daha kalabalık olan hizmetkar-emektar kadrosudur. Konaklar, büyüklükleri ve kalabalıkları sayesinde, genelde dışarı sızmayan, bir çok gizli entrikaya uygundur.(Gürani, 1998)

Hüseyin Rahmi Gürpınar, 'konak'ın bu sayılan özelliklerini; en çok da 'entrika'ları romanlarında sıklıkla işleyenlerdendir. Nimetşinas romanında, 'evin beyi' Nihat Bey'in, çocuklarının dadısı olan Neriman'a olan aşkının ve kendisiyle birlikte olması için onu zorlamasının, 'konak'ın kalabalıklığı ve büyüklüğü sayesinde uzun süre gizli kalışı anlatılır.(Gürpınar, 1995) 'Mürebbiye' romanında, kendisini mürebbiye olarak tanıtan, hafif-meşrep Fransız bir kadının, konaktaki tüm erkekleri, kimsenin haberi olmaksızın elde ettiği anlatılır. (Gürpınar, 2008)

Halide Edib Adıvar da, anı kitabı olan ‘Mor Salkımlı Ev’de, doğduğu konağı anlatarak başlar. Konaktaki ev halkı neredeyse kendisi ve sadece haminnesinden oluşurken, sütüne, lala, dadı gibi bir çok hizmetçi ve emektar vardır. (Adıvar, 2008)

Gürani, konağın özelliklerini aktarmaya devam eder;

Ekonomik ve sosyopolitik değişimler, konak sahiplerini etkiler. İsraf, gerçekçi olamama, eskiye bağlılık ve yangınlar, konakları yok eder.(Gürani, 1998)

Miskinler Tekkesi romanında bu durum şöyle anlatılır;

‘..içinde çok kere bir gaz tenekesi kuru soğanla biraz kuru fasulye ve pirinçten başka bir şey bulunmayan kiler odası, (...) Arap bacılar, (...) dadılar, misafirlerin eteğini öpen başı konaklı, ayağı çorapsız Anadolu ahretlikler, bu insanlara eski debdebenin devamı gibi görünüyordu: ‘Allah, İnsanı gördüğünden yadetmesin!’ (Güntekin, 1986)

Konak neredeyse yıkılacak haldedir, erzak kalabalığa yetmeyecek miktardadır ancak ‘kervansaray kalabalıklığı’, belki israf belki gerçekçi olmama belki de eskiye bağlılık nedeniyle sürer.



Şekil 3.9. İstanbul’da bir sokak, 19.yüzyıl sonu, 20.yüzyıl başı

Yine benzer şekilde, Melih Cevdet Anday’ın Aylaklar romanında da, konak ve israf, eskiye bağlılık meselesi irdelenir. Yıkılmak üzere olan konakta, eski gelenekleri sürdürmek amacıyla eş, dost, akrabayla birlikte yaşayan Leyla Hanım, ‘dile

düşmemek' için torununu büyük bir düğün ve törenle evlendirir. Ancak ne yazık ki, aynı gün hacizle karşı karşıya kalır. (Anday, 2011)

'Konak'la ilgili Gürani'nin değindiği başka bir husus da; konağın kaybedilmesinin konak sahibinin de sonu anlamına geldiğidir. (Gürani, 1998) Yakup Kadri'nin 'Kiralık Konak' romanında, apartmanda yaşamak isteyen, 'yeni' peşindeki çocuk ve torunuyla yaşadığı dönemi temsil eden konak arasında kalan Naim Efendi'nin konakla birlikte yavaş yavaş çökmesi ve adeta yıkılıp gitmesi bunun örneği niteliğindedir. (Karaosmanoğlu, 2011)

Gürani, genç nesil ve konak arasında da bir ilişki kurar. Genç neslin konaktan ve konak hayatından nefret ettiğini belirtir, bu nefretin sebebinin de eskiye bağlı ebeveynlerin çocukların arzularını engellemesi olduğunun altını çizer. (Gürani, 1998)

Yakup Kadri, Kiralık Konak'ta bu nefret halini Naim Efendi'nin torunu Seniha karakteri üzerinden anlatır;

'Genç kız, (...) bu konağın çivisinden, tahta budağından kapılarına ve damına varıncaya kadar her noktasından ayrı ayrı nefret ediyordu.' (Karaosmanoğlu, 2011)

Konak, varlığıyla yaşlı insanlar için bir 'yuva'dır ancak genç nesil için adeta bir 'hapishane'dir.

Üst tabaka aile yaşantısının, 'konak'la sınırlı kalıp kalmadığına gelince, üst tabaka aile yaşantısı, sivil konut sembolüne bağımlı olmaktan çıkar. Ve Işın'a göre, yabancı elçiliklerin Tarabya'daki yazlık konutların etkisiyle, konutun dışında, iki ya da üç katlı, küçük bağ ve korucuk içinde, ahşap bir yazlık sahibi olma -sayfiye evi- düşüncesi bu dönemde vuku bulur. (Işın, 1995)

Genelde köşk ve yalı olan bu konutlar, Tanzimat edebiyatında oldukça geniş bir yer tutar. Konak'ta olduğu gibi köşk ve yalı'da da, ev sahibi ile konut arasında doğrudan bir ilişki vardır. Bu 'yuva' hissi, köşk ya da yalı'ya bir takım özellikler yükler, yuva kişileştirilir, kimi zaman bir büyük anne olur, kimi zaman muhabbetli gönül sahibi biri.. Örneğin; Abdülhak Şinasi Hisar, 'Çamlıca'daki Eniştemiz'de köşk'ü kişileştirir;

'..Başkalarına sevimsiz, lezzetsiz, hatta belki gamlı ve kasvetli gözükse bile, bize (...) dünya güzeli görünür. (...) bir büyük annemizi kucaklayıp öper gibi olurduk.'

‘..Sanki ihtiyar köşk muhabbetli gönlüne benzeyen bu ince kokularla bizi tamamen sarardı.’(Hisar, 2011)

Kişileştirilen konut,(köşk/yalı) aynı zamanda, zenginlik ve asaleti temsil eden konak gibi bir temsiliyet nesnesidir.

Yine Hisar, köşkün ‘enişte’ için neler temsil ettiğini şöyle anlatır:

‘Bu köşk dostlarına, barışık komşularına karşı şerefli yuvası; rakiplerine, düşmanlarına karşı muvaffakiyetin kalesi; haremine, kızına karşı muhabbetinin mükafatı; kendi kendisine karşı emniyeti; akli, kurnazlığı, tutumluğunun abidesi ve hatta dindarlığının camisi değil miydi?’(Hisar, 2011)

Ev sahibi için yuva olan, temsiliyet nesnesi köşk ya da yalıda, (19.yüzyıl sonunda) bulunmuş olan anlam yitirilir. Köşk/yalı artık yabancı ve uzaktır.Abdülhak Ş.Hisar, Çamlıcadaki Eniştemiz’de buna değinir:

‘Vaktiyle bu köşk vücudunun bir uzvu, yahut, ruhunun içine çekildiği kabuğu gibi bir şey olmuştu. (...) hayalinin bu kadar beslemiş ve büyütmüş olduğu bu köşkü o şimdi vücudunda bir şiş gibi duyuyor, artık onu ömrüyle besleyemediğini görerek bir ameliyatla, kendisinden bir ur gibi aldırma istiyor, ve ondan ayrılınca duyacağı hafifliği şimdiden bir kurtuluş gibi tahayyül ediyordu.’(Hisar, 2011)

Konak, köşk, yalı... Artık aranmayan, aranılan özelliklerin olmadığı konut, içinde yaşanılan ortak geçmişe karşın artık ideal konut değildir. Ya yıkılmıştır ya yanmıştır ya çökmüştür ya da ölmüştür. Tanpınar, Şark’ın –yanan- yıkılan evleriyle öldüğünü belirtir. (Tanpınar, 1975)

Şark ‘ölünce’ konak, köşk ya da yalı’nın ‘kaybolduğu’ söylenilebilir. Hala var olmasına rağmen içinde yaşamak isteyen yoktur. Bu kayıp konutun yerini başka bir konut tipinin alacağı muhakkaktır. Böylelikle, Yıldız Sey’in işaret ettiği üzere, başlangıçta, gayrimüslim halk tarafından benimsenen fakat daha sonraları yaygınlaşan yeni yaşam kalıpları konut tipolojisine, daha önce var olmayan sıra ev, apartman gibi türler ithal edilir. (Sey, 1998)



Şekil 3.10. Arnavutköy, Bakkal caddesi sıra evleri ve Soğukçeşme Sokağı

Batur ve Fersan'a göre, 19.yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun neredeyse sona erdiği, doğu dünyasının kendisini batı dünyasına yaklaştırmaya başladığı ve böylece genel kültürel kalıpların iyice heterojenleştiği, 'sıra ev'in konut mimarisine tanıtıldığı dönemdir. 19.yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen bu evlerin sahipleri, küçük ve orta burjuvadandır. Evlerin konumları ve mimari karakteristikleri, bu burjuva sınıfının önemini yansıtır. Aslında Osmanlı kentinin geleneksel strüktüründe yeri olmayan sıra ev, dönemin historik ve sosyolojik yapısında önemli bir gelişim yaratmıştır.(Batur, Fersan, 2012)

Ek olarak, bahsi geçen sıra evler, geleneksel cephe anlayışını korusa da değişimi başlatmıştır. Atilla Yücel'e göre, bu evler, geçiş dönemi strüktürü olarak anlamlıdır.(Yücel, 1996) Fener, Balat, Surp Agop, Elmadağ, Beşiktaş, Ortaköy vb. sıra evleri gibi örnekler, bu geçiş dönemi strüktürünün ürünlerindedir.



Şekil 3.11. Karakol caddesi ve Külhanı caddesi, Fener

Bu geçiş donemi strukturnn ürünleri; bitişik diziler içinde yer alan, orta ve küçük konutlar, yeni bir sokak-ev ilişkisi kurar. Batur, bu Batı etkili konut türüne, İstanbul'un kendi tarihinden aldığı kültürel çoğulculuğun özel bir tat kattığını belirtir; Neo-Ronesans ve Neo-Barok etki gibi.(Batur, Fersan, 2012)



şekil 3.12. Fener sıra evleri



şekil 3.13. Sultan Abdülaziz tarafından saray mensupları için yaptırılan –bu ynyle sıra evlerin orta ya da küçük burjuvaya aitliğini ortadan kaldırır- ahşap evden kagir eve geçişin toplu konut olarak ilk örneklerden biri olan Beşiktaş-Akaretler, 1870



şekil 3.14. Hastaneye ait vakfa gelir elde etmek için yaptırılan Surp Agop sıra evleri, Elmadağ, 1890

Cumba, balkon, cephe düzeni gibi unsurlarla süreklilik ve ritim sağlayan bu konutlar, Atilla Yücel'e göre, dönemin yenilikçi/ıslahatçı/rasyonalist idealleriyle çok iyi buluşan bir kentsel mimari anlayışı ortaya koyar. Yapım sistemi ve malzeme olarak çok çeşitli –ahşap ya da kagir- olan bu sıra evler, -Beşiktaş ve Ortaköy Akaretler örneğinde olduğu gibi- Yeni-Klasik, Yeni-Barok, Art Nouveau ve karma eklektik üsluplara sahiptir.(Yücel, 1996)Bazen mütevazı ölçekli bir alanda yer alan sıra evler, bazen de -Beşiktaş Akaretler örneğinde olduğu gibi- bütün bir adayı kaplar.



Şekil 3.15. Ortaköy, Onsekiz Akaretler Musevi Evleri



Şekil 3.16. Ortaköy, Onsekiz Akaretler

Yine Yücel'e göre, plan tiplerinin ise bir takım ortak özellikleri vardır; biri yola, diğeri –genellikle küçük olan- arka bahçeye bakan iki oda ile aradaki –bazen arka cephedeki- merdiven ve servis mekanları şemasına dayanır. Esas kat, geleneksel konuttan farklı olarak birinci kattır ve bu katın ön cephesinde –yine geleneksel konuttaki çıkmaya benzemeyen- dar bir cumba yer almaktadır. (Ege kıyısı dizi evlerindeki gibi). Bu cumbanın üstüdeyse, ikinci katta bir açık balkon bulunur. Odalar özelleşmiştir; yani her odanın belirli bir kullanım amacı vardır. Dar parseller

üzerinde yer alan küçük konutlar olmalarına karşın, sokakla doğrudan bağlantıyı sağlayan giriş kapısı kimi örneklerde anıtsal ifadeler taşır. (Yücel, 1996)

Sıra ev, kullanıcısı ya da kullanıcısı olmayanca kabul edilebilmiş midir? Konak ve köşkten sonra aranılan ‘yuva’ olabilmiş midir.. Buna cevap vermek oldukça güç.

Bu noktada yine yazına bakmak faydalı olabilir. Reşat Nuri Güntekin, Miskinler Tekkesi’nde, sıra eve ilişkin gözlemini aktarır;

‘..sefil ve ihtiyar bir çehre bağlamış yeni zaman evleri.. (...)..sıra ev, benim için uzun zaman, Karagöz göstermelikleri gibi, iç ve arkası olmayan tek yüzlü bir resimden ibaret kalmıştır; (...) ölü aydınlıklarıyla bir karanlık kabartma..’ (Güntekin, 1986)



Şekil 3.17. Anıtsal ifadeli,19.yüzyıl İzmir konutu ve Cunda’da sıra evler

Aranılan yeni konut için sıra evden sonra Batılılaşmanın etkisinin daha ciddi olarak hissedildiği, aynı merdivenin paylaşılmasıyla ‘mahremiyet’ kavramına bir darbe indiren ‘apartman’a bakmak gerekir. Bu noktada, Zeynep Çelik, geç 19.yüzyıldaki - 1853-1906 arasındaki- 229 yangına ve bu yangınların neden olduğu yeni kentsel düzenlemelere ve bu alandaki fikirlere dikkat çeker. Esra Akcan ise ana dönüşümün, Pera ve Galata’daki bitişik yüksek taş apartmanlarla başladığını belirtir. (Akcan, 2009)



Şekil. Galata ve Pera apartmanları

Galata ve Pera'daki apartman-konutlar, Batı'dakilerden farklıdır. Alp Sunalp bu durumu şöyle açıklar; 'buradaki' konutlar, Batı'dakinin aksine işçi ve memurlara yönelik bir 'alt-orta tabaka' konutundan çok, Galata-Pera burjuvazisiyle onların memurlarına yönelik bir 'üst-orta tabaka' konut biçimidir. (Sunalp, 2002)

Ayşe Derin Öncel ise, apartmanların ilk örneklerinde sofanın süregeldiğini belirtir. Ancak bu mekanlar, sıkışık kent dokusu içinde planlanan ve aydınlık boşlukları çok sınırlı olan oldukça ışısız ve havasız koşullarda bulunur. Ayrıca gündelik yaşamın süregeldiği orta mekanların, küçülerek ve kullanımlarının da değişerek giriş hollerine dönüştüğü de söylenebilir. Yani, başlangıçta birbirinden farklı biçim ve koşulda oluşan birçok yapıda geleneksel yaşam biçimlerinin süregeldiği mekânların bulunduğu plan düzenlemeleri zamanla yerlerini yeni koşullara uyum sağlamış mekanlara bırakmıştır. Apartmanların, ilk uygulamalara göre konfor şartları (aydınlık, havalandırma, ıslak hacimlerin organizasyonu gibi) açısından daha iyi bir duruma gelmesi ancak 20.yüzyılın ilk yıllarında mümkün olacaktır. (Öncel, 2012)

Atilla Yücel'e göre, sadece 20.yüzyılın son çeyreğine özgü bir tip olarak kalan sıra evden farklı olan apartman, kentin büyüme süreci içinde bir sonraki yüzyılın temel konut modeli olacaktır. (Yücel, 1996)



Şekil 3.19. Avlulu büyük apartman örnekleri; Art Nouveau akımı içinde yer alan Botter (Doğan) Apartmanı ve Heyula Apartmanı



Şekil 3.20. Tüccar apartmanlarına bir örnek; Rumeli Han ve 'apartman' adının ilk olarak kullanıldığı Letafet Apartmanı

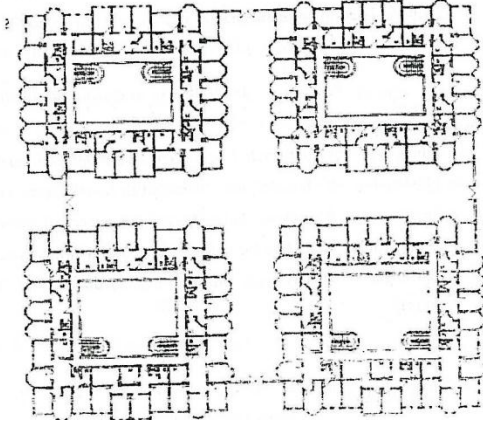
Yücel, özellikle büyük ve prestijli apartmanlarda, özel bahçelerde tenis kortlarının, çatı katlarında ortak çamaşırhanelerin, uşak odalarının bulunduğunu belirtir, avlulu, altları ticarethane, üst katları atölye ve konutları barındıran tüccar apartmanları gibi örneklerin ise Viyana, Paris'teki modellerle yarıştığının ve üslupsal açıdan zengin olduğunun altını çizer. (Yücel, 1996)



Şekil 3.21. Barok uygulamaların görüldüğü Frej ve Azaryan apartmanı

Türkiye’de apartman olgusunun gelişiminde, apartman tipi toplu konutun literatüre girmesi çok önemlidir. Mete Ünal, Laleli’deki Harikzedegan apartmanlarının bu anlamda ilk örnek oluşunun önemini vurgular. (Ünal, 1979)

1908’de II.Meşrutiyet’in ilanı ile birlikte gelişen milliyetçilik akımları, mimarlıkta yeni arayışlar gündeme getirmiştir. Sonraları Milli Mimari Rönesansı –Birinci Ulusal (Milli) Mimarlık- olarak adlandırılacak olan bu arayış/akımın bir ürünü de Harikzedegan apartmanlarıdır. (Birinci Ulusal Mimarlık, ayrı bir başlıkta irdelenecektir.) Yıldırım Yavuz, 1918 yangınından sonra 7500evin yanmasıyla barınma sorununun ciddi bir boyuta vardığını, bu yüzden Harikzedegan apartmanlarının tasarlandığını belirtir. Ancak maddi yetersizlikler nedeniyle, bu apartmanlar, bir yapı adasında uygulanabilmiştir. Yavuz, İstanbul’daki ilk betonarme yapılar olma özelliği olan, Mimar Kemalettin tasarımı Harikzedegan apartmanlarının bu tür ilk uygulamalarda görülecek hatalar içerdiğini vurgular; gereksiz sıklıkta taşıyıcı kullanımı gibi... Merkezdeki avluların komşuluk ilişkisini geliştirdiğinin altını çizen Yavuz, servis birimleri ve giriş hollerinin avlu çevresinde konumlandırıldığını böylece odaların dış çeperlere yerleştirilip, aile mahremiyetinin korunduğunu belirtir. (Yavuz, 1979)



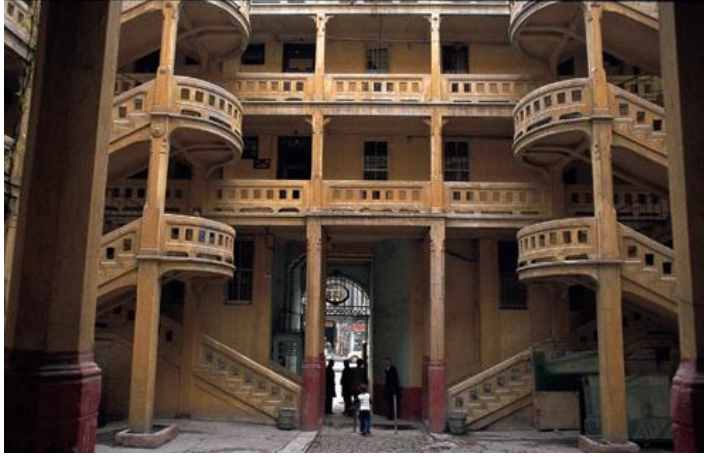
Şekil 3.22. Harikzedegan apartmanları

Her kattaki elektrik, su, havagazı donanımları, ortak çamaşırhıkları , çöp toplama sistemleriyle, apartmanlar, modern bir program sunar.



Şekil 3.23. Harikzedegan apartmanları

Yıldırım Yavuz'a göre, simetrik planlama ürünü olan apartmanların dış görünüşü 18.yüzyıl konağını anımsatır. Apartmanlar tamamlandığında, yoksul ailelerin barındırılması için yeterli barınma biriminin olmadığı anlaşılmış ve kiralar açık artırmaya çıkarılıp, elde edilen gelir yangınzedelere dağıtılmıştır. Yavuz, dairelerin ne kadar ilgi çektiğine de değinir. Konakların 5-10liraya kiralanırken, bu dairelerin 35-50liraya kiralandığını belirtir ve bu kat evlerinin ne denli ilgi çektiğini vurgular. Yıldırım Yavuz'un altını çizdiği başka bir husus da; ilk ev sahiplerinin profesör, sinemacı, ressam, operatör gibi meslek sahibi kişilerin olmasıdır. (Yavuz, 1979)



Şekil 3.24. Harikzedegan apartmanları, orta avludan bir görünüş

Anlaşılan odur ki, Osmanlı barınma kültürüne, Müslüman çevrelere giren ‘apartman’, önceleri ancak düşün ve sanat yaşamının önemli kişilerince kabullenilmiştir.

Yeni bir konut birimi olarak ‘Batı’ etkili apartman kabul edilmiştir edilmesine. Ancak Batılı anlamda iç mekan ve mobilya kullanımı bu kadar kolay olmamıştır.

Tanyeli’nin de altını çizdiği gibi, en azından Lale Devri’nden beri Osmanlı kültürüne yoğun denebilecek bir biçimde Batı kökenli veriler ithal edilmiştir. Şüphesiz bu sadece barınma kültürüyle ilgili değildir. Tüm yaşama alışkanlıkları ve gündelik yaşam ritüelleri değişmektedir. (Tanyeli, 1996)

Tanyeli, Batı iç mekanlarının yeni anlamlar kazanma tarihini 19.yüzyılın ikinci çeyreği olarak belirler. Bu iç mekanlarda yalnızca kanepeler, sandalyeler gibi unsurlar yer almaz. Örneğin bir kültürel konuma işaret eden masa saatleri.. Tanyeli, Moltke’nin fark ettiği bir unsura değinir; ‘..masa saatleri, hem de çoğu zaman üçü dördü bir arada bulunur, ama içlerinden bir tanesi bile işlemez.’ (Tanyeli, 1996)Anlaşılan bu kültürel simgelerin işlenmesi gerekmemiştir.

Tanyeli, 19.yüzyıl başındaki Batılı eşyaları ise şöyle sıralar; sandalyeler, ayna, avize, saat, konsol, kanepeler ve masa.. Yatağın konutun dışına en kapalı ögesi olduğunu belirtir ve Batılılaşma’dan en geç onun etkilendiğinin altını çizer.(Tanyeli, 1996)

Karyola, barınma kültürüne girer girmesine.. Ancak karyolanın mekanı yatak odasına dönüştürmesi oldukça yavaş olacaktır. Yine Tanyeli, II.Abdülhamit’in kızının anılarından aktarır; ‘Babam (...) salonu yatak odası haline getirdi. (...) iki yatak

yaptırdı.(...) gündüzleri yataklar örtülür, kanape haline konurdu. Bu oda gündüzün salon gibi kullanılırdı.’(Tanyeli, 1996)

Yine Tanyeli, masada yemek yeme pratiğinin de benzer olduğunu belirtir. Tabla usulü ile yürütülen geleneksel yemek düzeninin değişmesi çok zaman almıştır. Hatta uzunca bir süre tabla usulü ile masa düzeni yan yana yaşar. Buradan, batılı mobilya ya da unsurların (hedeflendiği şekilde)kullanımının pek çabuk olmadığı anlaşılır.

Isıtma, aydınlatma gibi sorunların nasıl çözümlendiğine gelince, Osmanlı İmparatorluğu ancak 1900’lerin başında elektrikle tanışabilmiştir. Şebnem Uzunarslan, ilk yıllardaki geleneksel düzendeki ısıtma elemanlarına değinir. Bazı odalardaki ocak bulundurulduğunu, pişirme amaçlı kullanılan mangalın ısıtma işlevini de taşıdığını, renk renk çini sobaların prestij mekanlarında yer aldığını, şöminenin ise daha sonra kullanıldığını belirtir. Kaloriferle ısıtma sistemi için ise ‘modern konut’u beklemek gerekecektir. (Uzunarslan, 2002)

Mekan kurgusuna bakıldığında ise, evin odalarının özelleşmeye başladığı görülür. Türk evinin en önemli unsuru olan oda parçalanmaya başlamıştır. Planlarda ayırım gözükmesine de odalar işlevlere göre ayrılır; yatak odası, misafir odası gibi...Ayrıca Türk evindeki sokak-avlu-sofa düzeni de değişir. Doğrudan mekana girilir ya da zemin katlar birkaç basamakla yükseltilmiştir. Orta sofa ise, devam eden ancak değişen-dönüşen bir olgudur. Sofa küçülerek, koridorlaşır ve odalara geçişi sağlar.Islak mekanlar da değişim geçiren birimlerdendir. Oda dolapları içinde yer alan gusülhane bölümleri, hamam ve alaturka tuvaletler, yerini (uzun zaman sonra) içinde lavabo, klozet, küvet... olan Banyo-Tuvalet Odası’na bırakır.Son olarak, bu değişimlerin neyle bağlantılı olduğu sorunsalı ortaya çıkar. Uzunarslan, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçen toplumun yaşadığı hızlı değişimin mekanları değiştirdiğini belirtir. Kısa bir süre içinde gelişen modernleşme olgusunun kademeli bir şekilde mekanlara yansıdığını söyleyen Uzunarslan, bu unsurların kullanıcının ekonomik ve kültürel yapısıyla –gelenek ve çevre faktörüyle de- ilişkili olduğunu belirtir.(Uzunarslan, 2002)

Anlaşılan o ki, Batılılaşmanın Osmanlı barınma kültürüne-iç mekana etkileri mevcuttur. Ancak bu etkiler, hemen olmamıştır, zaman içerisinde yavaş bir şekilde olmuştur.

3.3. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRKİYESİ'NDE KONUT

Cumhuriyet Döneminde, Türkiye’de mimarlığı, barınma kültürünü ve daha da özelinde ‘konut’u anlayabilmek için dönemin biraz öncesine ve düşünsel alt yapıya bakmak gerekir. Bu nedenle de öncelikle Milli Mimari Rönesansı’na göz atmak oldukça faydalı olacaktır.

3.3.1. Milli Mimari Rönesansı ve Konut

II.Meşrutiyet sonrasında, özellikle İttihat ve Terakki Fırkası’nın siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel alandaki girişimleri içinde, bulunduğu dönemin koşullarını ve yapısını en çok belirleyen, kesit veren noktalardan biri de mimarlıktır. (Sözen, 1981)

Bunun sonucu olarak da, II.Meşrutiyet ile birlikte, Türk milli karakterini yapılarla yansıtmak amacıyla, Türk ulusuna has bir üslup yaratma fikriyle Milli Mimari Rönesansı akımı ortaya çıkar. Akımın öncüleri Mongeri, Mimar Kemalettin ve Vedat Bey’dir. Akım, Mimar Kemalettin’in ölüm yılı olan 1927’ye kadar etkisini sürdürür. (Özer, 2007)

Mimarlıktaki ‘Türklük’ olgusunun ortaya nasıl çıktığına gelince...

Bozdoğan’a göre, 1913’te İttihat ve Terakki’nin milliyetçi kanadının iktidarının pekişmesinden sonra Osmanlı kimliğinin resmi tanımında İslam’ın sahip olduğu öncelik yerini Türklük vurgusuna bırakmıştır.(Bozdoğan, 2002)

Yine Bozdoğan, İttihat ve Terakki Fırkası’nın başlıca düşünürlerinden biri olan Ziya Gökalp’ın, Osmanlı canlandırıcılığından bir milli üslup çıkarmaya doğru yeterince ideolojik gerekçe sunduğunu belirtir. Milliyeti dinden ayıran Gökalp, bu anlamda Şerif Mardin’in dinin tedricen zayıflatıldığı görüşünü kanıtlar gibi davranır. Gökalp, ‘hars millidir, medeniyet beynelmilel’ diyerek, kültürün –bu çerçevede mimarlığın-millî oluşunun altını çizer.(Bozdoğan, 2002)

Din olgusuna yapılan vurgunun azalmasının başka bir nedeni ise, İslam ülkelerinin birer birer Osmanlı’dan kopmalarıdır. Böylece Panislamizme karşı Pantürkizm eğilimi; yani ulus olma bilinci öne geçer. (URL-14, 2012)

Pantürkizmin etkisiyle ortaya çıkan, Meşrutiyet Milli Mimarisi olarak da adlandırılan Milli Mimari Rönesansı, genelde strüktürün dışarıdan okunamaması nedeniyle hem Bozdoğan (2002) hem Özer (2007) tarafından eklektik bir çaba olarak görülür.

Behçet Ünsal, bunu sonraları şöyle anlatacaktır:

‘..kısacası teknik yeni de olsa stil tarihsel biçimde sunulacaktı.(...) peki plan ne olacaktı. Planda Türklüğün ne olduğu belirlenmemiştir.(...) Mongeri planları değil de evvela fasadları görelim kuzum derdi.(...) Vedat Bey siz iyi bir proje yapmaya bakın, iyi bir proje nereye olsa uyar demiştir.(...) Milli Mimari bir süsleme sanatı ve bir taklit olarak görünüyordu. .’(Vanlı, 2006)

Özer, bu eklettik çabayı, Batı’dan ayırır; Osmanlı İmparatorluğu’ndaki eklettisizmin Batı’da olduğu gibi kültürel yönden beslenen ve toplumun dünya görüşüne dayanan belirli bir kaynağa sahip olmadığını belirtir. (Özer, 2007)

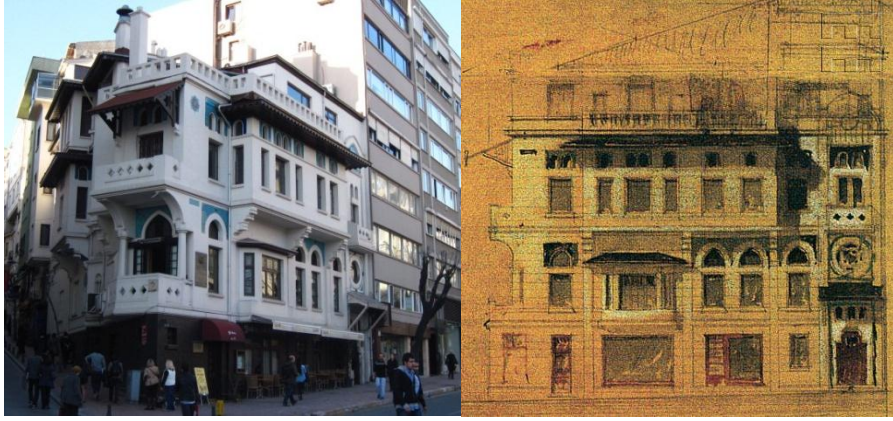
Özer’e göre 1927’de etkisini yitiren, Bozdoğan’a göre ise 1930’ların başına kadar egemen olan üslupta temel fikir, klasik Osmanlı mimarisinden alınan dekoratif unsurlarıyla, yeni inşaat tekniklerini birleştirmektir. (Bozdoğan, 2002) Daha çok eski dinsel yapılardan alınan geniş saçaklar, kubbe, sivri kemer, sütun, çıkma, mukarnaslı başlık, çini kaplamalar gibi yapı öğeleri mimarlığa uygulanmaya çalışılmıştır. (URL-15, 2012)

Zaman içerisinde, ekonomik koşulların kötüye gitmesiyle de birlikte üslup sadeleşir, hatta sonunda süsten arınır. Bu yüzden modern fonksiyonlara zarf olan ve modern teknikler kullanılan Milli Mimari Rönesansı’nın evrimsel süreci durdurulmasaydı, Sibel Bozdoğan’a göre, üslup sadeleşerek, kendiliğinden modern mimarlığa ulaşılacaktı. (Bozdoğan, 2011)

Akım daha çok, kamu yapılarında görürse de konutlar üzerinde de uygulanmıştır.

Bu araştırmanın kapsadığı alan dolayısıyla, Milli Mimari Rönesansı’nın kimi konutlar üzerindeki etkileri değerlendirilecektir.

Dönemin konutlarına gelince... Bunlardan belki de en bilineni olan Vedat Tek Evi II, 1913-1914’e tarihlenmektedir. Milli Mimari Rönesansı akımı içinde sıradışı bir yeri olduğu iddia edilen yapı, plastisitesiyle dikkat çeker. Simetrik olmayan yapı, kot farklarının değerlendirilmesiyle konumlanmıştır. Yan cephesi –belki de bilinçle- daha ham bırakılmıştır. Cadde cephesi ve perspektifi oldukça ilgi çekici olan yapının ‘cephencilik’ anlayışının bir ürünü olduğu söylenilebilir.



Şekil 3.25 Vedat Tek Evi II, perspektif ve cephe

Birinci katta yaşama mekanları yer alırken, yatma mekanları üst katta toplanmıştır. Milli Mimari Rönesansı'nın özellikleri olan sivri kemerli çerçeve, Bursa kemerli kapı, kemerli çerçeveler, geleneksel pencere düzeni ve çini kaplamaların dışında, dekoratif motifleri ve plastik kompozisyonuyla Art Deco etkiler de taşır.(URL-15, 2012)Batur, klasik tasarım kalıplarına ve akademik kurallara uymayan bu çeşitlilikte ve asimetrik kurguda, savrukluk ve kendi başınlık olmadığının altını çizer. Farklı ve kendi başınaymış gibi duran öğelerin, köşedeki balkonlar tarafından sınımsız toplandığını ifade eder.Balkon yerleştirimi ve üçgen köşenin oluşturduğu perspektifle ekspresyonist bir tavrı bulunan yapıda, doluluk-boşluk kontrastı dikkat çeker.(Batur, 2003)



Şekil 3.26. Vedat Tek Evi II

Yapı, Milli Mimari Rönesansı etkisi görülen kamu yapılarından oldukça farklıdır. Kamu yapılarındaki tekrar, benzerlik, ‘prototip’lik ve anıtsallık hali, bu evde görülmez. Belki de Vedat Bey, ‘kendi’ evi’nde kendisini özgür kılmış ve onu ‘üslupsallıktan’ uzaklaştırmak istemiştir. Bu, ancak bir tahmin olabileceğinden, mimarın, konut tasarımındaki bu ‘özgürlüğü’ mesnetlendirmek de pek de mümkün olmayacaktır.

Ele alınan ikinci yapı ise, Vakıf Evleridir.(1924) Aslanoğlu’nun belirttiği gibi, tasarımı Kemalettin Bey ve Arif Hikmet Koyunoğlu’na ait olan vakıf evleri, I.Vakıf apartmanı ile birlikte aynı adada yer alır. (Aslanoğlu, 2010)



Şekil 3.27. I.Vakıf Evleri



Şekil 3.28. Vakıf Evleri ve I.Vakıf apartmanı

Uğur Tanyeli’ye göre Cumhuriyet döneminde ‘tek evden siteye’ geçişin ilk örneği olan Vakıf Evleri’nin her biri ayrı tipte tasarlanmıştır. (Tanyeli, 1998)

Yüksek bir bodrum üzerine iki katlı olan bu evlerde benzer cephe süslemeleri görülür. Yapıda görülen sivri kemerler, kemer üzeri girift kıvrımlı desenler, saçak altı geometrik desenler, kagir korkuluklar Milli Mimari Rönesansı’nın üslupsal özellikleridir. Ancak Aslanoğlu, plan düzenlerinin dışa dönük olduğunu ve gelenek etkisinin görülmediğini belirtir. Ayrıca hizmetçi odası bulunan yapılarda,

Avrupa'dan ithal edilen banyo-mutfak donanımları bulunduğundan Batı etkili, lüks bir anlayış güdüldüğü anlaşılabilir.(Aslanoğlu, 2010)

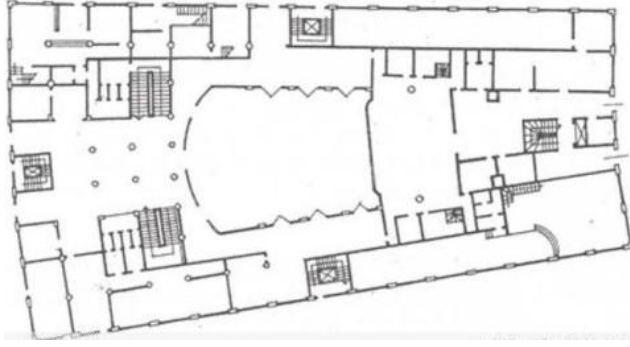


Şekil 3.29. II.Vakıf apartmanı, (1928-1930)

Vakıf Evleri'ni takip eden yapı ise, II.Vakıf Apartmanı'dır. Aslanoğlu'nun belirttiği gibi, Kemalettin Bey tarafından, Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne kira yoluyla gelir sağlamak amacıyla tasarlanan, dört kat ve çatıdan oluşan yapının üst katlarında konutlar, zemin katında dükkanlar yer alır.(Aslanoğlu, 2010)

Yapı, (süslemenin oldukça az oluşuyla birlikte) Sibel Bozdoğan'a göre, 'Milli Mimari Rönesansı'nın 'bu' örneği, eğer 1930'ların ani ve ideoloji yüklü kopuşu bir kuşak mimarı Osmanlı canlanmasının klasik duyarlılıklarından ayırmamış olsaydı, Türk mimarisinin evriminde neler olabileceğini çok güzel gösterir.' (Bozdoğan, 2002) Aslanoğlu'na göre, yapının en önemli özelliği, tiyatrosu olmasıdır. Ayrıca farklı yükseklikli kitleler, geniş saçaklı çatılar Milli Mimari Rönesansı üslubunu anımsatır. (Aslanoğlu, 2010)

Bozdoğan, yapının 'döneminin en yeni teknolojik imkanları (merkezi ısıtma, elektrik, asansörler ve tasarıma başarılı bir biçimde dahil edilmiş modern sıhhi teçhizat) ile donatılmış, ama tarih ve kültürden bütünüyle kopuk olmayan belirgin biçimde modern bir kentsel bina' olduğunu belirtir.(Bozdoğan, 2002)



Şekil 3.30. II.Vakıf apartmanı

Yine Bozdoğan, yapıyı, planın içinde tiyatro bulundurması ve teknolojik imkanları bakımından Chicago'daki Oditoryum Binası'na benzettir. Bozdoğan'a göre, Kemalettin Bey'in doğrudan doğruya hiç Osmanlı motifi kullanmaksızın bir 'Osmanlı hissi' uyandırması, Adler ile Sullivan'ın aslında modern olan bir binada Romanesk hissi uyandırmasına benzer.(Bozdoğan, 2002)



Şekil 3.31. Chicago Oditoryumu (1887-1889)

Sonuç olarak, Kemalettin Bey'in üslubunun, ölümünden kısa bir süre önce evrildiğini söylemek pek de yanlış olmayacaktır... Ayrıca Sibel Bozdoğan'ın Milli Mimari Rönesansı'nın sadeleşerek, kendiliğinden modern mimarlığa ulaşacağı fikrindeki haklılık payının ortaya çıktığı söylenilebilir.

Milli Mimari Rönesansı, ani bir kesintiye uğramasaydı, Bozdoğan'a göre, modern mimariye devrimci değil de evrimci bir yoldan ulaşılabilirdi ve bu da Türkiye için gerçek bir tarihsel seçenek olabilirdi.(Bozdoğan, 2002)

3.3.2. Yeni Mimari/Modern Hareket⁶

1930'lu yıllarda, modernizm -Henry-Russell Hitchcock ve Philip Johnson'ın isimlendirdiği üzere Uluslararası Üslup- olarak dünyayı etkisi altına alır. 'Modern Hareket'in mimarlık tarihinde önemi Dünya'da olduğu kadar Türkiye'de de büyüktür. Bu araştırma, Türkiye'deki gelişmeleri konu aldığı için Modern Hareket'in Türkiye'deki yankıları ele alınacaktır.

Modern Hareket'in etki alanı, salt mimarlık alanında değildir. Modern Hareket, eylemlerini, pek çok sanat dalı aracılığıyla, -resim, karikatür gibi- basın yoluyla - gazete ve dergiler- ve kadın imgesi üzerinden, bazen de 'eskiye karşı yeni' kurgusuyla görselleştirir.

Türkiye'deki eskiye karşı yeni kurgusunun popülerliği de belli nedenlere dayanır. Söz konusu kurgu Türkiye'de, 'öteki ve öteki olan' üzerinden değerlendirilebilir. Hatta eski ve yeni, çoğu zaman Doğu ve Batı'ya eşitlenir. Tanyeli'ye göre, Türkiye'de Batı ve Doğu gibi iki 'öteki' vardır; biri, kurtulmak istenen dünü, diğeri yeni ödünçlenmelerin kaynağı olan bugünü temsil eden iki öteki. (Tanyeli, 2011)



Şekil 3.32. Eskiye karşı yeni kurgulu afişler

Modern hareket, eskiye karşı yeni kurgusu ve ötekilik durumunun yanı sıra, sanatın pek çok dalında hareket ederek bir çok sanatsal ifadenin oluşmasına neden olurken, Türkiye'de Kemalizm tarafından araçsallaştırılır.

⁶ Bu bölümün başlığının oluşturulmasında, Sibel Bozdoğan'ın 'Modernizm ve Ulusun İnşası' kitabından yararlanılmıştır. (Metis Kitabevi, İstanbul, 2002)

Kemalizm kendisini modernizmle temsil ederken, Fransız Devrimi'nden de ilham alır. Bozdoğan'ın işaret ettiği üzere, 1923'te laik Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte Fransız Devrimi'nin ilham gücü iyice belirginleşir ve Türkiye'de pek çok sanatsal ifadeleri harekete geçirir.



Şekil 3.33. İnkılap Yolunda ve Halka Önderlik Yapan Özgürlük tabloları

Zeki Faik İzer'in, Delacroix'nın 'Halka Önderlik Yapan Özgürlük' tablosundan uyarladığı, Türk halkının bizzat Mustafa Kemal'in önderliğinde, Türkiye'nin eski rejiminin karanlığına ve anakronizmine karşı ayaklanmasını konu alan 'İnkılap Yolunda' adlı eseri, bu ifadelerden biridir.(Bozdoğan, 2002)



Şekil 3.34. Şeref Akdik, Okula Kayıt ve Okuma Yazma Kursu (milletin eğitimi, kadın öğretmen olgusu)

Zeki Faik İzer'in devrimi konu alan ve 'Fransız Devrimi'ni biz de şimdi yaptık' düşünceli resmi, sanatın devrim adına kullanılışının tek ya da son örneği olmaz. Atatürk için belirleyici olan, mimarlığın ve aynı şekilde güzel sanatların devrimler için araçlaştırılabilmesidir.(Nicolai, 2011)



Şekil 3.35. Eskiye karşı yeni vurgusunu, modern kadın ve eski İstanbul manzarası üzerinden yapan bir Yedigün sayısı ve Kemalizm projesinin simgesi olan modern kadının -belki de- edinmesine 'hayal' olarak bakılan pilotluk mesleği.

Nitekim, Cumhuriyet öncesinde ancak bir hayal olan ve belki de bu yüzden karikatürlere konu olan havacılık, kadının meslek sahibi olması, (ortak paydası kadının pilot olması) milletin eğitimi, kadının modernleşmesi, köylünün idealizasyonu gibi pek çok konu, sanatla gündeme taşınır ve bu durum uzun süre geçerliliğini korur.



Şekil 3.36. Köylünün idealize edilip, övülmesini gösteren afişler ve gazete görselleri

Sanatın pek çok dalı devrimler için araçsallaştırılır. Ancak mimarlık, Kemalizm projesini temsil eden en önemli araç olacaktır. Bernd Nicolai, Atatürk'e göre, mimarlığın toplumsal modernleşmenin dolaysız ifadesi olduğunu belirtirken politik olarak hem dışarıya hem içeriye karşı bir simge işlevi görmesi gerektiğinin de altını çizer. (Nicolai, 2011) Türkiye'de mimarlık alanında temsiliyet sağlayan Modern Hareket – üç temel ilkesi rasyonalizm, işlevselcilik ve simenarmedir (Bozdoğan, 2010) - için 'konut' popülerleştirilir.

Konutun popülerleştirilme aracı olarak seçilmesinin nedenlerine gelince, bu sorunsala iki yaklaşımla cevap verilebilir: 'konut'tan bahsetmenin bile –artık domestik hayattan ve kadından konuşulabildiği için- bir modernlik işareti olarak kabul edilmesi ya da; Beatriz Colomina'nın modern mimarının 'sanata para ayırabilecek' durumda olan kişilerden çok daha geniş bir kitleye; orta sınıf ve çoğunlukla kadın olan kitleye yönelik olduğu iddiası. Nitekim Colomina, uluslararası stili modern mimari için bir reklam kampanyası olarak varsaymaktadır. (Colomina, 2009)

Şeyla 6 YEDİĞÜN No. 210

HAYALİNİZDE Yaşayan Evler

Ev Ve Eşya

Yeni usulde villa şeklinde şirin bir ev. Bu tarzlarda gördüğünüz gibi balkonlara ve bahçelere fazla ehemmiyet veriliyor.

YEDİĞÜN'ÜN TEŞEKKÜRÜ

Bu, büyük viliği, gerek alış ve gerek alışveriş için olan alışveriş için çok kullanışlı ve çok modur bir ikametgâhtır. Geniş pencereleri, geniş tararı ve büyük bahçeleri son derece iyi ve gösterişlidir. İçinde büyük odaların, alle topluluklarına ayrılmıştır. Yemek ve kabal katları her biri odalı vardır. İki katlıdır. Çatı, tene keşimlidir, bu geniş viliği kârihine 3000 tl. mülküdür.

Yeni usulde villa şeklinde şirin bir ev. Bu tarzlarda gördüğünüz gibi balkonlara ve bahçelere fazla ehemmiyet veriliyor.

Şekil 3.37. Yedigün'de 'kadınlara' hitap ettiği düşünülebilecek 'modern ev' imajları

Sonuç olarak da, Bozdoğan'ın da belirttiği gibi modern hareketin Türkiye'ye gelişi ve mimarlıktaki yansımaları, erken Cumhuriyet döneminin resmi gazetesi Hakimiyet-i Milliye'nin 1930 yılı sayılarından birinde şöyle kutlanır:

'Şimdi, birkaç seneden beri, dünyanın her tarafında yeni asrın yeni mimarisi inkişafa başlamıştır. Genç mimarlar artık eski zihniyet ve ananeleri kırarak hakikate doğru yürümektedirler... Şayan-i memnuniyettir ki Ankara'da yapılan bazı yeni inşaat bu mimarinin tezahüratındandır.' (Bozdoğan, 2010)

Yeni Mimari

CELAL ESAT

Üstün San'atlar Akademisi Mimarî Tarihi ve Şehircilik Uzmanı

Andre "L'Architecture est un art de vivre" eserini esat üslubunu edilecek yapılmıştır.

İSTANBUL
AĞAĞ - SABRI KİTAPHANESİ

Ankara İncek Köyü Apartmanı Mimarî Foto. X. Eşya / Celal Esat tarafından yapılmıştır.

Yapımında iktisadik yapılarak yetmişlerdir. Fakat bu müstemsal binalar yalnız cemalet, saray, medrese, hamam ve sair bu gibi...

Şekil 3.38. Yeni Mimari 1931



Şekil 3.39. Arkitekt 1931, sayı 1

Yine ‘yeni’nin gelişi kutlanırken, ‘eski’nin üzerinin çizilmesi nedenselleştirilir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, ‘Mimaride Kübizm ve Türk An’anesi’ adlı makalesinde bu durumu ‘her devrin kendisine yakışan sanatı yaşattığı ve devirlerle birlikte sanatların da değiştiği’ söylemiyle nedenselleştirirken, Celal Esat Arseven de bu söylemi ‘asır değişti, mimarlık değişti’ vurgusuyla destekler. (Bozdoğan, 2011)

Mimar dergisindeki bir dizi yazıda ise yeni mimari, Türkifikasyon vurgusu ve rasyonel-modern bir bakışla ‘ihtiyaç’a bağlanarak yüceleştirilir. Mimar Behçet (Sabri-Ünsal) ve Bedrettin (Hamdi) de bunu kanıtlamak istercesine, Türk inkılap mimarlığının eski Osmanlı mimarlığından başka bir varlık olacağını, ‘durmanın’ bile gerilemek olduğunu, tarihin tekrardan hoşlanmadığını ve her yeni şeyin ihtiyaçtan doğduğunu belirtir.(Behçet, Bedrettin, 1933, 1934) 1930’ların ‘ihtiyaç’ esaslı bu söylemi, daha pek çok defa daha tekrarlanacaktır.



Şekil 3.40. Yenigün, 13mayıs 1931 sayısı, ‘Gençlik İçin’ başlıklı köşe

Yenigün'ün 1931 yılındaki bir sayısında, 'gençlik için' adlı dizide, 'şehirlerin şekli neden değişiyor' başlıklı yazıda, bu değişimlerin sebeplerinin refahın eseri mi yoksa ihtiyacın yararı mı olduğu sorgulanır. Ve sebep olarak yeni ihtiyaçlar gösterilir:

'..eski evler, bugünkü hareket ve faaliyete uyacak bir surette inşa edilmemiştir. İhtiyaca uydurmak icap ediyor. Eski binalar, eski adetlere ve bu adetlere hakim olan fikirlere göre yapılmıştır. Bugün o fikirler ve adetler çürümüş, yıkılmış onların yerine yeni fikirler ve yeni adetler vücut bulmuştur.'(Anonim, 1931)

'İhtiyaç'tan doğan yeni mimaride, mesken baş roldedir çünkü modern mimarlık, Colomina'ya göre, kitle kültürüne hitap etmek ya da onu sömürmekle kalmaz, daha en baştan kendisi de bir metadır.(Colomina, 2009)Ve modern hareket, 'ev'i de metalaştırır. Ev'in 'asrileşmesi', yaşamın, ailenin, bireyin de 'asrileşmesi' demek olduğundan oldukça önemlidir. Ayrıca 'hane', yani ev ve ev halkı anlamındaki bu kavram, yerini 'ev'e bırakır. Artık 'halk' denilecek bir çoğunluğun yaşamadığı yere... Hala 'hane' tanımını kullananlar mevcuttur. Nitekim Yael Navaro, evin asrileşecek kültürel alanlar arasında merkezi bir yer tuttuğunu belirtir ve asri Türk hanesini ülküleştirmenin, Türk milliyetçilerinin asri ulus-devlet tasarımlarını tamamladığının altını çizer. (Navaro, 1984)

Ayrıca ev'in, Türk mimarlarca sahiplenilmesinin bir başka nedeni daha vardır. Özge Ançel, o yıllardaki yabancı mimarların dominantlığına dikkat çeker ve konut'un Türk mimarlar için 'var olabilme şansı' anlamına geldiğini belirtir. (Ançel, 2011)

Özetlemek gerekirse, 'asri' ev, (modern anlamında kullanılır) çoğu aydın, yazar tarafından, belki de 'ev yapmanın yeniliği yüzünden ev yapmayı henüz bilmediğimiz için' didaktik bir üslupla önerilir. Cumhuriyet rüzgarının bir getirisi olan 'ev', diğer kavramlar gibi dönemin eski-yeni kavramları ve ötekilik düsturu bağlamında değerlendirilir.

Örneğin; Sibel Bozdoğan, 1938 yılına ait bir dergiden şöyle aktarır:

'..Türk vatandaşı, bir çok şeyi olduğu gibi, meskeni de cumhuriyet devrinde tanımış bulunuyor. Ve işte bunun için bizde ev yapmak, ev döşemek fikirlerinin pek yeni olması yüzünden, içimizde hemen hemen ekserimiz güzel ev yapmayı, güzel yerleşmeyi bilmiyoruz.'(Bozdoğan, 1996)

Bu yazının ana hattında yer alan ‘bilmeme’ vurgusu, (erken Cumhuriyet’in) –Türk-mimarlığın meslekleşmesini destekler niteliktedir. Nitekim ev’in yapılması için de döşenmesi için de artık mimara ihtiyaç vardır.

Hatta Elvan Altan Ergut’un, Zeki Sayar’dan aktardığı üzere; bu yüzden –yeni mezun mimarların iş bulma ve kendilerini tanıtmak maksadıyla- Arkitekt dergisi çıkarılmıştır. Yine Ergut, mimarlık mesleğinin örgütlenmesine ve saygınlık kazanmasına yönelik, Sami Macaroğlu’nun adeta isyan eden bir cümlesiyle belirtir;

‘(eczacıya, doktora karışılmaz da..) ..ölünceye kadar içinde yaşayacağımız evi yapan mimarın her işine karışırız..’ (Ergut, 2011)

Mimarlığın meslekleşmesinin ve meslekleşmeye verilen desteğin örneklerine Arkitekt-Mimar dergilerinde oldukça sık rastlanır. Sırrı Arif hakkındaki 1931 yılında yazılan cümleler bunun örneği niteliğindedir:

‘Sırrı Arif eserleri ile ispat etmiştir ki bir mimarın yapabileceği eseri mimar olmayan hiç kimse yapamaz.’ (Sırrı Arif, 1931)

Aptullah Ziya da ‘Binanın içinde Mimar’ adlı makalesinde, mimara ihtiyaçtan (çünkü mimar, her bina-yer için ayrı bir tasarım yapar) bahseder:

‘bugün artık bütün cihan teslim etmiştir ki mimar evimizi; yağmura, güneşe karşı bizi muhafaza için yapıp giden bir amele değil, bize içtimai hayatımızda yol gösteren bir mütefekkindir. (...) modern mimari, hakiki mimari idi. Mimar lazım olan iktisadi, sıhhi ve inşai ihtiyaçlara göre, her bina için, her yer için ayrı bir karakter, ayrı bir inşaat bulmaya mecbur kalıyordu.’ (Aptullah Ziya, 1931)

Mimara duyulan ihtiyacın altının çizildiği bu metinlerde, göze çarpan başka bir husus da ‘güven’ arzusudur. Abidin Mortaş, 1936 yılındaki ‘Evlerimiz’ yazısında buna değinir:

‘.. bir ev tasarlanırken tüm veriler göz önüne alınarak o tasarım yapılmaktadır. Bu aşamada, bizlerin mimara güvenmesi gerekmektedir.’ (Mortaş, 1936)

3.3.2.1. Modern Harekette Yabancı Mimarlar ve Konut

Mesleki örgütlenmeye ilişkin yukarıda yer verilen görüşler, Türk mimarlara yöneliktir. Yabancı mimarlar için ise durum farklıdır. Üstün Alsaç’ın da belirttiği gibi yabancı mimarların çoğu eğitimci olarak görev almışlar (Alsaç, 1976) ve ancak bu ‘eğitimcilik’ misyonu altında Türk mimarlarca kabul görmüşlerdir.

Bülent Özer ise Cumhuriyet dönemi içinde yabancı mimarlara görev verilmesinin bir gereksinme sonucu olduğunu belirtir, Özer, inşaat kapasitesinin durmadan genişlemesine rağmen yeterli sayıda Türk mimarın yetişmediğinin altını çizerken yabancı mimarların yaratıcı, inşa edici ve eğitimci olmalarının sebeplerine de dikkat çekmiş olur. (Özer, 1964)

Ançel de muhtemelen bu nedenlerle, Türk mimarların meslekleşme sürecini ‘yabancı mimarlar’ ile bağlantılı olarak değerlendirir. Ançel’e göre, II.Dünya Savaşı sonuna kadar büyük projeler genellikle yabancı mimarlara verilir ve bu yüzden İstanbul’da bulunan mimarlar, özel iş –bu dönemde tüm özel işler konuttur- alarak meslek hayatlarına devam eder. (Ançel, 2008)

Nitekim yabancı mimarların, -muhtemelen diğer projelerle uğraştıkları için- bu dönemdeki (kastedilen dönem; geç 1920’ler ve 1930’lardır) konut üretimleri oldukça sınırlıdır.

Yabancı mimarlara ait bu üretim sahası da, dönemin etkili ve yetkin isimleri olan Ernst Egli, Carl Lörcher, Clemens Holzmeister ve Bruno Taut tasarımları üzerinden irdelenecektir.

İlk ele alınan ürün, bir Lörcher tasarımı olan eskizdir. Lörcher, 1924-1925 yıllarında Ankara için bir imar planı tasarlamıştır. Bu işçi evleri tasarımı da bu Ankara planının bir ürünüdür. Naziler iktidara gelmeden önce, Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Parti üyesi olan Lörcher, modern mimarlığı ‘Yahudi mimarlığı’ ürünü olarak görür ve karşı çıkar. Nitekim işçi kolonileri için yaptığı eskizlerdeki yapılar, modern hareketin oldukça uzağına düşecektir.



Şekil 3.41. İşçi Kolonileri için Eskiz, mimar Carl Lörcher, 1924-1925

Elde olan kaynaklar dahilinde, iyimser bir çerçeveden bakılmak istenirse; Lörcher'in bu yapılarda, Türk sivil mimari geleneğini canlandırmak istediği düşünülebilir.



Şekil 3.42. Cumhurbaşkanlığı Köşkü, mimar Clemens Holzmeister, 1930-31

Lörcher tasarımından sonra Holzmeister'in bir tasarımı gelir, proje, konut projesi olmasına rağmen, pek de konut projesi olarak değerlendirilemez; bu konut, bir temsiliyet nesnesidir, devlet başkanı için yapılan konut, 'konut'tan öte bir nesne olarak görülür.. Nitekim, C.Holzmeister de anılarında, söz konusu 'konut'tan 'saray' olarak bahseder. (Balamir, 2010)

Holzmeister'in Atatürk için tasarladığı, 1930-31 yılı tarihli Cumhurbaşkanlığı Köşkü, Holzmeister'in hükümet yapılarının ötesinde oldukça önemli bir yere sahiptir.



Şekil 3.43. Cumhurbaşkanlığı Köşkü

İnci Aslanoğlu'na göre, Holzmeister, bu tasarımında her ne kadar geometrik hatların korunması için –gizli- düz çatı kurgulamış olsa da, Türk sivil mimarlığından etkilenmiştir. Görselde de görülen çıkmalar, ince kolonlarla taşınan verandanın üzerinde yer alan, Türk evindeki ‘hayat’ı da anımsatan balkon ve yerel malzeme seçimi gibi hususlar bunun kanıtı niteliğindedir. (Aslanoğlu, 2010)

Ankara'nın yükseklerinde kurulu iki katlı, simetrik kurgulu yapı, geleneksel evin dönüşümüdür ancak yuvarlak kolonlarıyla da modern tarzın biçim esaslarına yaklaşmıştır. Merkezdeki sütunlarla çevrili, iki katlı avlu ve iç mekanlar da Avrupa tarzı ikamet anlayışının ürünü olarak kabul edilir. (Nicolai, 2010) Nitekim, bu özellikleri dolayısıyla yapı, Avusturya'da ‘Doğu’nun eşitlenmesi için bir yapı taşı ve bir örnek’ olarak değerlendirilir:

‘..bu yörenin tarihinde ilk kez, doğuda bir devlet liderinin evi yörede hakim tarza göre değil de bugün dünya çapında yaygın olan bir tarzda yapılmıştır.’ (Nicolai, 2011)



Şekil 3.44. Ragıp Devres Villası, mimar Ernst Egli, 1932-33

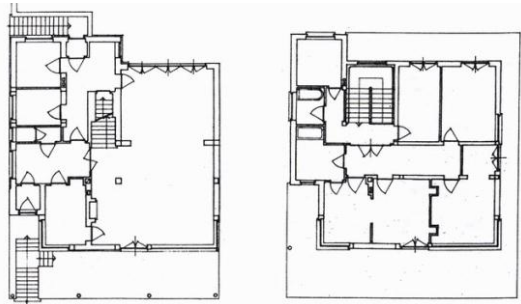
İnci Aslanoğlu'na göre, 'yeni mimari'yi Türkiye'ye getiren eğitimci unvanını taşıyan Ernst Egli tasarımı, yukarıdaki bulunan görseldeki yapı, İstanbul'un ilk modern villa örneklerindedir. Yalın hatlara sahip, metal boru kolonlarla taşınan bir balkonu ve çatı konsolu olan, bir bordürle biten düz çatılı, köşe pencereyi yapı, uluslararası mimarlık ilkelerinin tutarlı bir biçimde uygulandığı bir müstakil ev örneğidir. (Aslanoğlu, 2010)

Ragıp Devres villasına benzer şekilde, Sibel Bozdoğan'ın işaret ettiği üzere, 1930'lu yıllarda Boğaziçi kıyısındaki gözde köylerde (özellikle Bebek ve Arnavutköy'de) ve Anadolu kıyısında yeni yeni gelişen semtlerde (özellikle Moda, Göztepe, Suadiye ve Erenköy'de), bir çok villa yapılmıştır. (Bozdoğan, 2002)



Şekil 3.45. Yedigün dergisindeki İstanbul'daki ev fotoğrafları

Bozdoğan'a göre, yabancı bir mimara ait 'tek' önemli mesken çalışması olarak gösterilen Egli'nin bu yapısı, öncü modern örneklerden biridir. (Bozdoğan, 2002)



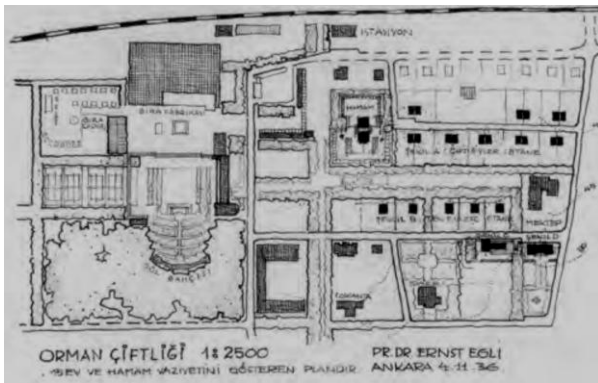
Şekil 3.46. Ragıp Devres villası plan

Aslanoğlu'nun da belirttiği gibi, önünde geniş verandası ile denize bakan yapının zemin katında, servis kısımları, salon ve çalışma odası yer alır. Üst katta ise, yapıyı çevreleyen balkona açılan yatak odaları, ütü odası, banyo ve tuvaletler bulunur. (Aslanoğlu, 2010)



Şekil 3.47. Ragıp Devres villası

Son olarak, yapı, modern hareket içinde oldukça önemli bir yere sahiptir öyle ki Bozdoğan'ın da belirttiği gibi bu iki katlı, beyaz kübik villa, kendinden sonraki modern villaların inşaatı için bir örnek oluşturur. (Bozdoğan, 2002)Ragıp Devres Villası'nı yine bir Egli yapısı takip eder. Modernite projesinin bir modeli olan Atatürk Orman Çiftliği'nde, Egli tasarımı olan bira fabrikası, memur ve işçi konutları, hamam, lokanta ve Ülkü evi yer alır. Ancak bu araştırma, konutlar üzerine kurulu olduğu için sadece çiftlikteki konutlar incelenecektir.



Şekil 3.48. Atatürk Orman Çiftliği'nde Konutlar- Bira Fabrikası Amele Evleri ve Bayan Ülkü Evi, mimar Ernst Egli, 1936-1937

Leyla Alpagut'un belirttiği üzere, yerleşkede tek konutlar, ikiz konutlar ve blok konutlar yer alır. İkiz konutlar; işçiler için tasarlanmış, bir veranda, bir ön ve bir arka mekan ile mutfak ve banyodan oluşan, son derece basit planlara sahip, sundurma çatılı konutlardır. Görselde bulunan tek evler, tek yöne eğimli çatılı olsa da, ön cepheden düz çatılı algılanılan, Edelputz sıvalı, yuvarlak pencereli, kübik yapılardır. Çiftlik yöneticilerine aittirler. Diğer konutlar ise diğer çalışanlara aittir. Dönemin modern yapılarının çoğunda olduğu gibi, bu konutlarda da betonarme iskelet sistemi bulunur. (Alpagut, 2012)



Şekil 3.49. Memur ve işçi konutları

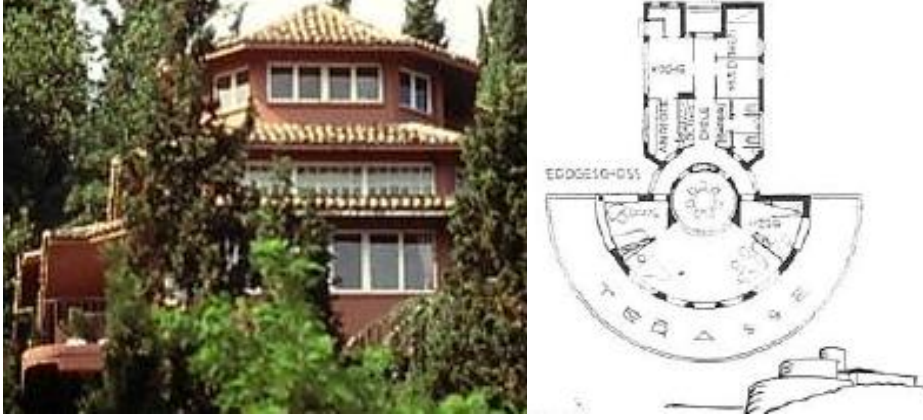
Bu konutların yanı sıra, yönetim birimlerine daha yakın alanda, Egli, Atatürk'ün manevi kızı Ülkü için Ülkü evi'ni tasarlamıştır. Alpagut'un belirlediği üzere, günümüzde bu konutlar içerisinde sadece Ülkü Evi, orijinal halini korumaktadır. Diğerleri, içten merdivenli iki katlı yapılara dönüştürülmüş, çatı ve cephe gibi özgün kimlik özelliklerini yitirmiştir... (Alpagut, 2012)



Şekil 3.50. Bayan Ülkü Evi, mimar Ernst Egli

Egli'nin çiftlikteki bir diğer tasarımı Ülkü Evi'dir. Tek katlı, birbirine bitişik iki evden oluşan konut, farklı büyüklükteki iki oda, geçiş mekanları, mutfak ve banyodan oluşur. Alpagut'un işaret ettiği gibi, diğer ikiz konutlar ile benzer çatı ve cephe özellikleri uygulanmıştır. Diğer yapılardan, girişin güneyden oluşu ve kuzeyindeki köşelerin boşaltılıp kolon yerleştirilişi ile ayrılan yapı, modern tavrı ile

dikkat çeker. Alpagut'un dikkat çektiği başka bir husus da; yapının sahibinden kaynaklanan ayrıcalıklı bir mimari kimliğinin olmamasıdır. Sonuç olarak, konut, genel yapılaşmanın bütünlüğü içinde çözümlenen bir karaktere sahiptir. (Alpagut, 2012)



Şekil 3.51. Taut Evi

Bir sonraki konut tasarımı ise, Taut'a aittir.

Pagodaya benzer saçaklarıyla, 'Türk mahallesinde Japon ev' olarak görülen, servis ve yaşama alanları kütlede açıkça ayrıştırılan, dairesel yüzeylerle olası en büyük açıklık sağlanarak içeriye çekilen dış mekanın olduğu konut, aslında farklı perspektiflerden farklı anlamlara gelir. Akcan, konutun pagodaları andıran üç seviyede konumlanmış saçaklarının 'eski Türk evlerindeki' tepe pencereleri ve güneş kırıcılarına bile benzetilebileceğini belirtir. Yine Akcan'a göre, Türkiye'deki kübik mimariye karşı savaştığını belirten Taut, kendi 'kozmoipoit' evini, Türk sivil mimari örneklerinden farklı görmez. Akcan, Taut'un Ortaköy'deki bu Japon evini tasarlamakta eleştirel bir tavır olduğunu ileri sürer: devlet politikasının kapılarının Batısına ardına kadar açık, Doğusuna ise sıkı sıkıya kapalı tutulduğu ülkede, 'bu konut' kesinlikle orijinal ve eleştirel bir hamle olmalıdır. (Akcan, 2009) Bülent Özer ise, Taut'un bu evle birlikte Doğu'nun insan olgusuna ait tinsel değerleri dile getiren modern bir ev gerçekleştirdiğini belirtir. (Özer, 1975)

'Yabancı mimar'ın 'yabancı'lık durumunu vurguladığı konut, 'kendi içindeki yabancıyı tanımak isteyen' bir ülke için anlamlı olabilir. Akcan, 'Doğu ve Batı'nın beraber olması gerektiğine dair inançla' melankolinin ait olduğu mezara

gönderilebileceğini iddia eder. Taut da belli ki, bu kozmopolit etik arayışında olduğu bu konutta, bunu hedeflemiştir. (Akcan, 2009)



Şekil 3.52. Doğu Apartmanı, mimar Rebi Gorbon, 1940

Bu kısımda, incelenecek son yapı, bir Rebi Gorbon konutudur. Mustafa Can'ın nezareti altında yapılan yapı, Taksim'de yer alır. Arkitekt'te, yapıya ilişkin metinde Taksim'deki birkaç mimar yapısının –Doğu apartmanı da bunlardandır- diğer yapılar arasında göze çarptığı belirtilir. (Gorbon, Can, 1940)

Arkitekt'teki metinde, yabancı bir mimarın yapısı olduğu için mi bilinmez, yapı, başarılı planının cephesiyle uyum sağlamadığı gerekçesiyle eleştirilir. Ayrıca, yatak odaları arka cepheye bakan, rahat, ferah, aydınlık ve iki girişli bina, yüksek maliyetli olduğu için de eleştiri konusu olur.(Gorbon, Can, 1940)

Ek olarak, sade cepheli, bezemesiz yapıda, -bilinçli mi bilinmez- Mendelsohn estetiği etkisi görülür. Arkitekt'teki metinde, pencerelerin devamlılığının ve büyüklüğünün eleştirilmesi ise –ki bu durum, 1930'lar için parlak bir durumdur- 1940 yılıyla birlikte modern hareketin, Türkiye'de popülaritesini kaybetmesine bağlanılabilir.

3.3.2.2. Modern Hareket'te Türk Mimar ve Konut

Modern hareket, Türkiye için bir dönüm noktası olduğundan, Türk mimar için de oldukça önemlidir. Modern ev üzerindeki Cumhuriyet söylemi, her şeyden önce, hepsi de Jön Türkler'le birlikte benimsenmeye başlayan düşünceler doğrultusunda çekirdek aileye, özellikle de ulusal görev olarak anneliğe ve ulusal yeniden doğuşun

'ocağı' ya da kutsal mekanı olarak aile evine yüklenen ulusalcı vurgulamanın bir uzantısıdır. (Bozdoğan, 1996)

Diğer etkenler olmasa bile –diğer büyük projelerin yabancı mimarlara verilmesi bu etkenlerden biridir- sırf bu yüzden, Türk mimarın 'ulusal görev' olarak gördüğü için mesken mimarisine yönelmesi oldukça doğaldır. Tanyeli, bu durumu şöyle ele alır:

'İstanbul'un konut mimarlığını kimler var etti? sorusunun kısa yanıtı Ankara'yı inşa edemeyenler olmalıdır.' (Ançel, 2011)

Bu dönemde, domestik yaşamın ana ögesi kadın, her ne kadar geleneğin baskıcılığından kurtulmuş gözüksede, idealize Türk kadını, eş, anne ve hayat arkadaşının dünyası ev üzerine odaklıdır. Örneğin, Peyami Safa, Türk kızının karargahının 'ev'i olduğunu belirtir. (Bozdoğan, 2002) Ancak bu sadece erkeklerin kadınlar hakkındaki görüşü değildir. Kadınların çoğu da böyle düşünür. Kadın şairlerin, ev'in 'mabet olduğunu anlattığı, 'ev kadını' üzerine şiirleri bile vardır;

'..Bu şipşirin yuvacık sabun kokar kış ve yaz (...)

Her köşede ince bir kadın zevki parıldar.. (...)

Ev, ona bir 'mabet'tir, aile aşkı 'din'dir!' (Nusret, 1929)

Dolayısıyla, Türk mimarın, modern hareket'in en geniş kitleye hitap eden –ki bu kitle kadınlardır- ürünü olan 'ev'le yakından ilgilenmesi de oldukça doğaldır.

Türkiye'de 'kübik, asri ve yeni' mimarlık olarak adlandırılan modern tutumun, nasıl mimari etkilere yol açtığına gelince, Aslanoğlu, bu uluslararası etkilerle tasarlanan yapıların, süslemeden arınmış yalnlık, biçim-işlev birliği ve iskelet sisteminin olanaklarıyla I.Ulusal Mimarlık'tan (Milli Mimari Rönesansı) tümüyle farklı bir anlatım kurguladığını belirtir. Bu anlatımda, düz çatı, teras, serbest planlama, kübik kütle anlayışı, simetriden kaçış, geniş cam yüzeyler ve özellikle yatay şerit pencereler yer alır. (Aslanoğlu, 2010)Bozdoğan ise, modern hareketi oluşturan rasyonalizm ve fonksiyonalizm kavramlarının, canlandırmacılık, eklektisizm ya da neoklasizm gibi eski üslup 'izm'leriyle hiçbir alakası olmadığını belirtir ve modern çağın ruhuna tekabül eden yeni bir felsefenin işaretleri olduğunu altını çizer. (2002)

Aslanoğlu, bu dönemin mimarlarını; Seyfi Arkan, Bekir İhsan Ünal, Semih Rüstem, Abidin Mortaş, Sedat Hakkı Eldem, Şevki Balmumcu, Bedri Uçar, Şekip Akalın, Celal Biçer... olarak sayar.(Aslanoğlu, 2010) (Dönemin öncüsü olduğu için

araştırmamıza konu olan Seyfi Arkan ayrı bir başlıkta incelenecektir.) Modern hareket, konut mimarisini etkilemeye başlayınca farklı özellikler kazanır. Bozdoğan, 1930'larda İstanbul'daki villaların ve kira evlerinin modernist biçimsel bir repertuarı olduğunu belirtir. (Bozdoğan, 2002) İstanbul'daki yuvarlak köşeli apartmanlar bu durumun örneği niteliğindedir. Geç Osmanlı barınma kültürünün elemanları olan konak, köşk gibi yapılar, modern insan üzerinde işlevsizdir ve Cumhuriyet dönemi aydınına göre gereksizdir de. Nitekim, mimarlar, yazarlar, halka villa ve kira evlerini(apartman) önerir. Villa, maliyeti gereği ancak, Türkiye'de modernizmin yarattığı burjuvaya önerilebilirken, apartman, yeni yuva olarak kolaylıkla önerilebilir.

Behçet Ünsal'ın kübik yapı ve konfor (1939) makalesi de bu önerilerden biridir.

'Makina asrımızın görüş ve terakki tarzlarının ve yaşama şartlarının eskisine göre değişmiş ve farklı olmasıyla ki, bizim geniş sofaları olan zengin ve büyük ahşap evleri kullanmak artık ağır gelmektedir. Yuvarlak çıkıntılı köşe pencereyi yeni şekil yuvaya apartmana taşınmanın zarureti işte budur.'(Ünsal, 1939)

Ünsal'ın bu eski ahşap eve karşı yeni şekil apartman önermesi arasında mantıksal bağ olmasa da mimarın vurgusu ve didaktik tavrı oldukça nettir. Ünsal'ın 'kübik yapı'yı alt metinde akladığı bu metinde, dikkat çekici başka bir husus da, yazarın, bir üslup belirteci olan 'kübik'i modern mimariden ayırmasıdır. Modern mimari, bir *style* değildir, *a priori* bir form da değildir, dolayısıyla kübik de değildir. (Bozdoğan, 2011) Ünsal'ın estetik kanonu reddettiği bu makale, kendi içerisinde çelişkilidir. Çünkü estetik kanonu reddeden Ünsal, bir form unsuru taşıyan 'yuvarlak köşeli' apartmana taşınmayı önerir. Mimarların makalelerinin dışında, dönemin popüler dergilerinde de 'modern ev' övülür. Bozdoğan, 1934'teki bir makaleden şöyle aktarır:

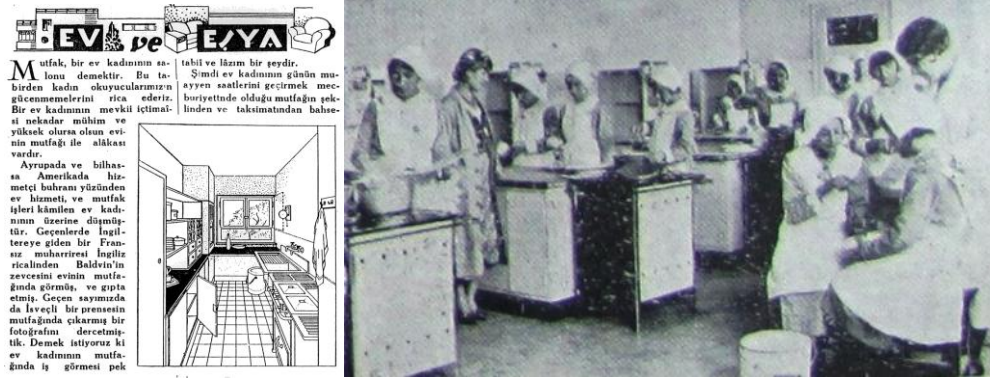
'şimdi her tarafı camlı binalarda güneşin saltanatı başlıyor. Ruhumuzu yükseltmek için için bol ışıklı bir ev, belimizi ağrıtmayan koltuklar, yorulan gözlerimizi dinlendirecek bir bahçe, pislikten doğacak hastalıkların önüne geçecek bir banyo...' (Bozdoğan, 1996)

Sağlık, temizlik unsurlarının yüceltildiği, ideal modern ev'de yüceltilen bir husus da tekniktir. Makine çağının ürünü olan tekniğin, 'makineleşmenin' övüldüğü bu dönemde, yüceltilmesi oldukça olağandır. Bozdoğan'a göre, teknikle, modern konfor

araçları aracılığıyla, kadınları ev işlerinin sıkıntısından kurtarmak amaçlanır. Bu yüzden, dönemin kadın dergilerinde, laboratuvar benzeri mutfak imajları yer alır.(Bozdoğan, 1996)



Şekil 3.53 Teknik ve makineleşmeyi kadın bağlamında ele alan görseller bulunduran bir takvim örneği



Şekil 3.54. Frankfurt mutfağı örneği ve kadınların asıl işi olan yuvayı fenni ve asri hale getiren enstitüler

Makine çağının ürünü olan bu söylemler, görseller bu dönemde başka çeşitli örnekler de sunar. Hatta Halide Edip, Yedigün’de, ‘makineleşmek’ ile ilgili bir şiir bile yazar;

‘.. Ve ben ancak bahtiyar olacağım, / Karnıma türbin oturtup, /Kuyruğuma çifte uskur taktığım gün! (...) / Makineleşmek istiyorum..’(Edip, 1935)

Anlaşılan o ki, Cumhuriyet dönemi aydınları, ‘makineci’ düsturu kolaylıkla benimseyecektir:

‘Eğer konut ve apartman sorunu araba şasisi gibi araştırılıysaydı, evlerimizin çabucak değiştiğini, iyileştiğini görebilirdik. Eğer evler şasiler gibi sınavi olarak seri üretilselerdi, beklenmedik ama sağlıklı ve savunulabilir biçimlerin çabucak ortaya çıktığını görebilirdik; estetiğin ne olduğu da şaşkınlık verici bir kesinlikle belirginleşirdi.’

Le Corbusier'nin 'ev bir makinadır' söylemi, Türk mimarlar arasında olumlu bir yankı bulur. Zeki Sayar da –belli ki- bunu takiben, ev'in bir ikamet makinesi olduğunu iddia eder. (Sayar, 1931)Ev'i makineye eşitleyen başka bir mimar da Samih Saim'dir. Saim, ev yapmanın tayyare, otomobil ve vapur gibi işler bir makine vücuda getirmek olduğunu belirtir ve ekler:

'..kullanışlı olmayan bir ev, motorsuz bir tayyaredir. Bu motorsuz tayyareye hariçten bakılırsa bir tayyaredir fakat uçmaz. Kullanışlı olmayan ev, vakia evdir amma içinde rahat etmek mümkün değildir. Evi yapmaktaki asıl marifet, bir motoru düzmek gibi, dört duvar arasındaki parçaları bir araya getirip sıralamaktır.' (Saim, 1929)

Makine düsturunu takip eden bir başka isim de İsmail Hakkı'dır. Hakkı, kübizmin ameli bir maksat, teknik bir zaruret ve harsi bir münasebet olduğunu ileri sürdüğü'Mimaride Kübizm ve Türk An'anesi' (1929) makalesinde, evlerin hatta şehirlerin içtimai kaplar olduğunu iddia eder. (Hakkı, 1929)

Makine düsturunun benimsenmesiyle birlikte gemilere, fabrika bacalarına ve sade makine formlarına anıştırmalarda bulunan formlar ortaya çıkar. Bozdoğan, bu formların başarısını ilerleme, modernlik ve sanayi gibi yan anlamlara sahip olmasınabağlar ve böylelikle başarılı bir biçimde ithal edilip tedavüle sokulduğunu belirtir.(Bozdoğan, 2002)Böylece modern hareketi kanonikleştiren formlar, ortaya çıkarmaktadır.

Bozdoğan, Türkiye'de modern hareket kendi içerisinde çelişkili olduğunu ifade eder. (Bozdoğan, 2002) Türk mimarlar bir yandan modern hareketin 'üslup' olmasına karşı olup, estetik kanonu reddeder diğer yandan da bu formları içselleştirip kullanırlar.

Bir sonraki başlıkta bu çelişki içerisindeki –ya da dışındaki- Türk mimarların 'konut mimarisi' alanındaki ürünleri –villa ve kira evleri(apartmanlar)- irdelenecektir,

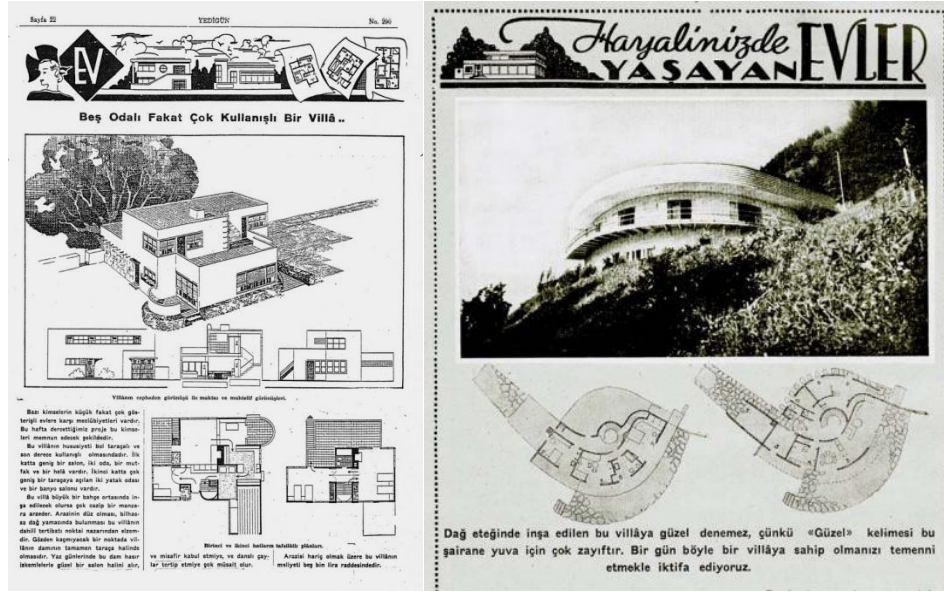
3.3.2.3. Yeni Yuva: 'Villa'

'Ev bir aile mecmuasının meşgul olabileceği mühim mevzulardan biridir. Ve aynı zamanda ev bugün asrın meselesidir.' (Saim, 1929)

Kübik anlayış, 1930'larda, üslupsal belirleyici olarak hem kent apartmanlarına, hem daha küçük çok birimli kira evlerine, hem de tek aile evleri ile bahçe içindeki villalara eşdeğerde uygulanabilmekteydi. Ancak içlerinde en çok yüceltilen, ideal ev; doğayla iç içe, güneş ışığına açık, sağlıklı yaşama olanağı taşıyan tek aile evi -

villasıydı.(Bozdoğan, 1996)Bozdoğan’a göre, ‘güzel, rahat, kullanışlı’ modern ev, – villa- idealize edilen yuvaydı. Belli ki modern villa, yuva olarak içselleştirilmiştir ve dönem basınında da bunun izlerine rastlanır. Bozdoğan, bu anlamda bir aile dergisinde ‘yazlık villa’ tasarımına eşlik eden bir yazının altını çizer:

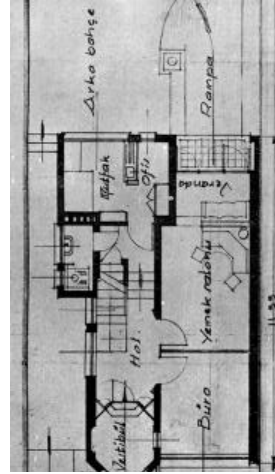
‘işte size saadet yuvası. ucuz, güzel, havadar bir köşk.’(Bozdoğan, 1996)



Şekil 3.55 Yedigün dergisinden, ‘yuva’ örnekleri

1930’lu yılların çeşitli, hem ‘modern hareket’ ürünü, hem de ‘asrın meselesi’ olan villalar-yuvalar, Seyfi Arkan konutlarının oluştuğu dönem hakkında ipucu vermesi için bu bölümde, Arkan konutlarıyla karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

İlk incelenecek konut, Sırrı Arif’in ‘Bekir Bey Evi’dir. (1929) Aslanoğlu’nun, Türkiye’de uluslararası mimarlığın (modern hareketin) erken denemelerinden biri (Mimar Dergisinde yayımlanan ilk konuttur) olarak belirlediği bu Sırrı Arif yapısı konut, pürist-kübit kütle ve cephe özellikleriyle (konsol çıkma, tek yöne eğimli çatı, dairesel pencere, yatay düzenli yalın pencereler, betonarme döşeme, çatı terası) Le Corbusier konutlarını anımsatır. (Aslanoğlu, 2012)

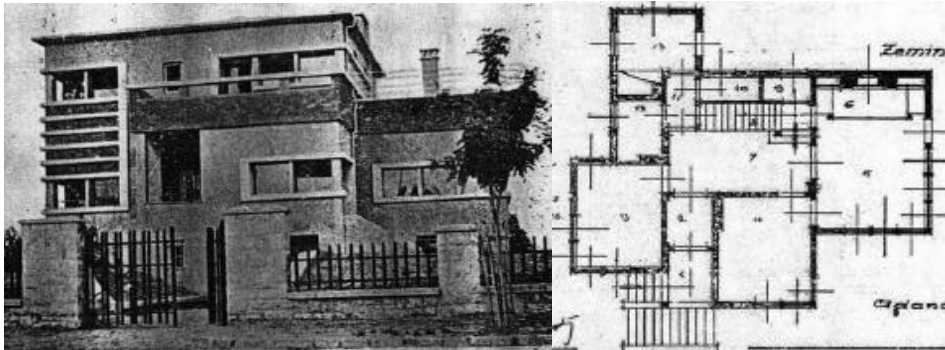


Şekil 3.56 Bekir Bey evi görünüşü ve planı

Arkitekt'teki metinde, bu erken denemeyi yapan mimar Sırrı Arif için 'yeni bilgiler ve yeni usullerle mimarlığı memleketimizde yükseltmeye çalışan genç mimarların en önünde yürümektedir' denilmektedir. Yine aynı metinde, mimarların meslekleşme süreci desteklenirken halkın, mimarın eserinin pahalı olduğuna ilişkin önyargısı yıkılmak istenir ve bu yüzden evin maliyeti belirtilir. (Sırrı Arif, 1931)

Yapıda bulunan, modern hareketin, biçim repertuarından olan ve Seyfi Arkan'ın da oldukça sık kullandığı yuvarlak pencerenin, çatı arasına hava ve ziya temin için konduğu belirtilir. Mimarın, 1930'ların bu 'gemi penceresi' form unsurunu, böylelikle ihtiyaca bağlayıp akladığı anlaşılır.(Sırrı Arif, 1931)

İncelenen ikinci konut ise, Semih Rüstem'in tasarladığı, Adana'daki Sait Bey Evi'dir. (1930)



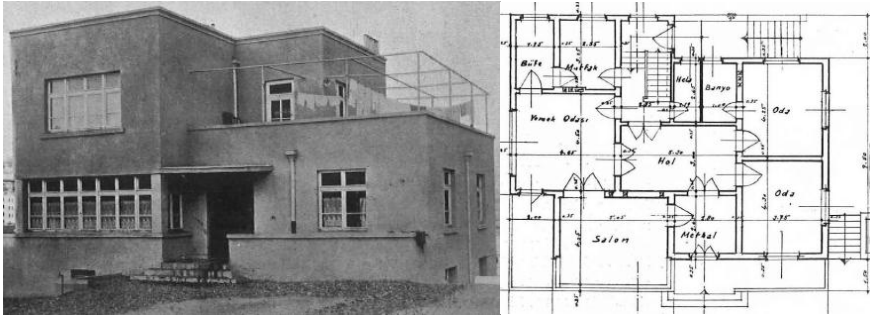
Şekil 3.57Sait bey evi görünüş ve planı

1930’larda ‘asri’ kelimesinin, ‘modern’e eşitlendiği bilinmektedir. Nitekim, Arkitekt’teki metinde, yapının asri ihtiyaçlara cevap verdiği belirtilir.(Semih Rüstem, 1932)Teras çatı, yatay pencereler, sürekli korkuluklar, asimetrik kütleler modern hareketin göze çarpan özelliklerindedir. Ayrıca Art Deco çizgiler, yatay bordür düzeni yapıya, Arkan’ın Çemberlitaş Palas adlı yapısını hatırlatan bir plastisite katar.



Şekil 3.58 Çemberlitaş palas

Ek olarak, İnci Aslanoğlu, yapının bodrumda bir garaj bulundurması anlamında öncü bir örnek olduğunu belirtir. (Aslanoğlu, 2010)



Şekil 3.59 İsmail Hakkı Bey evi görünüşü ve planı

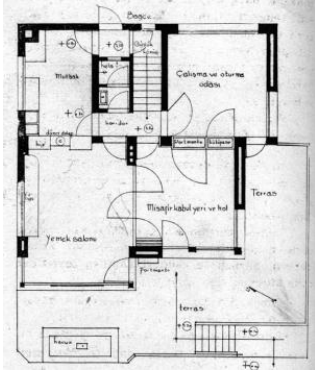
Sonraki konut ise, mimar Sadi tasarımı, Ankara’daki İsmail Hakkı Bey Evi’dir.(1931) Düz çatı, teras korkulukları, asimetrik kitleler, yatay pencere düzeni modern hareketin unsurları olarak yapıda konumlanmıştır. Arkan’ın Sami Garan evinde olduğu gibi farklı büyüklükte kutuların asimetrik birleşimiyle oluşan yapı, dönemin ‘kübik mimari’ olarak adlandırdığı ilk uluslararası mimarlık biçimlenme örneklerindedir.(Aslanoğlu, 2010)



Şekil 3.60 Sami garan evi

Üst katı küçültmesine rağmen bir terasa yer verilmesi dikkat çekicidir. Aslanoğlu, bunu terasın sağlık kavramına eşitlenmesine bağlar.(2010)

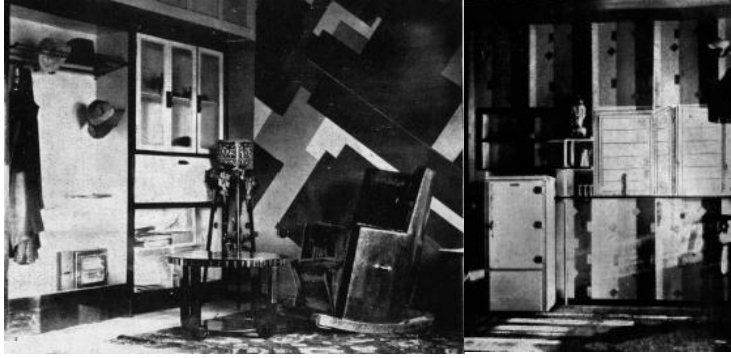
Bir başka modern hareket yapısı da, 1931 tarihli Kimyager Ahmet Rıza Bey evidir. Aptullah Ziya tasarımı yapının cephesinde farklı etkiler, bir araya getirilmiştir. Yalın yatay pencereler, geniş cam yüzeyler, arkada yapı boyunca uzanan dikey merdiven penceresi, düz çatı uluslararası mimarlık öğelerini temsil ederken, balkon ve saçağın geniş çıkmaları ile paralel düzen de Frank Lloyd Wright mimarisini anımsatır. (Aslanoğlu, 2010)



Şekil 3.61 Ahmet Rıza Bey evi görünüşü ve planı



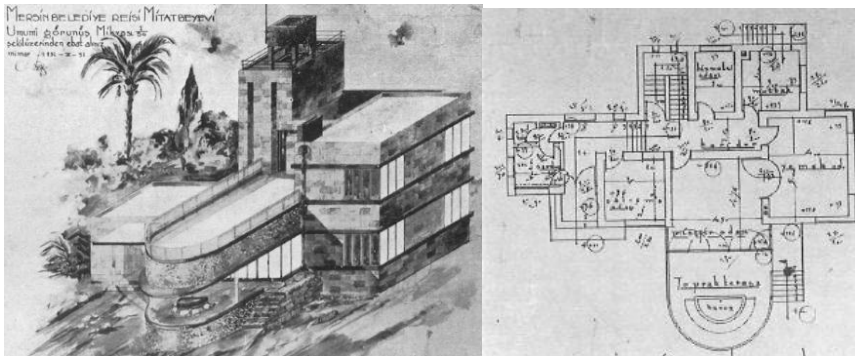
Öte yandan, Arkitekt'teki metinde mimar, kullandığı unsurları ihtiyaca bağlar. Örneğin; geniş saçak ve balkonun, batıya bakan yapının, güneşten korunması için yapıldığını belirtir. (Aptullah Ziya, 1931) Bu durum, Arkan'ın Hariciye Köşkü'nde geniş saçak kullanmasına benzetilebilir. Bunlara ek olarak, bu yapıda, mimarın iç mekan tasarımı ve donatısıyla ilgilendiğini de görmek mümkün. Aslında Ziya'nın 'Binanın içinde Mimar' makalesinden sonra bunu gözlemlemek oldukça doğal sayılabilir:



Şekil 3.62 İç mekan görselleri

'(mimar) evimizin dışıyla nasıl meşgul olmuşsa evimizin içi ile de aynen ve belki daha ziyade meşgul olur. Artık koltukçudan alınan hazır eşya ve möble ile evimizin içini dolduramayız.' (Aptullah Ziya, 1931)

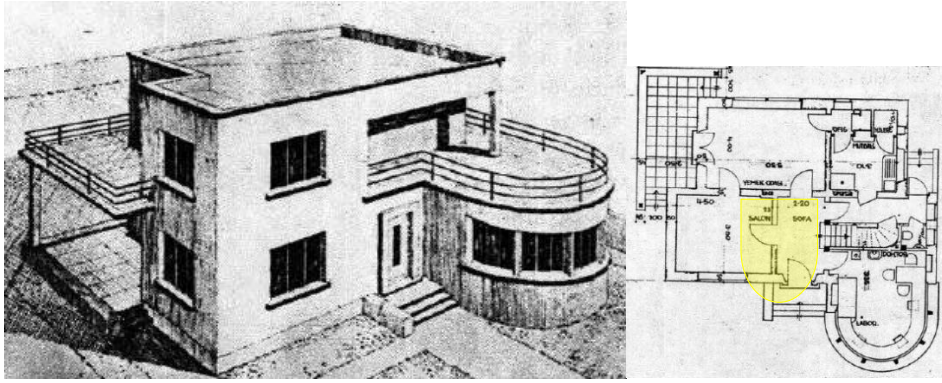
Başka bir Aptullah Ziya Kozanoğlu tasarımı da 1932 tarihli Mersin Belediye reisi evi'dir.



Şekil 3.63 Belediye reisi evi görünüşü ve planı

Gemi anıştırması niteliği taşıyan, Arkan'ın da tasarımlarında oldukça sık kullandığı yarım daire uzantısı, (1932 yılında bunun İstanbul ve Ankara dışında düşünülmesi ilginçtir) farklı orandaki geometrik kitleleri ve pilotileriyle modern harekete özgü çizgilerde olan yapıda, ekonomik kaygı güdölüp yerel taş malzeme kullanılmıştır. Trikosolli şap malzeme ile, modern hareketin en önemli özelliklerinden biri olan düz çatı sağlanır. (Aptullah Ziya, 1932)

1932 yılındaki başka bir konut da, Arif Hikmet tasarımı, Ankara'daki Dr. Celal Bey evidir.



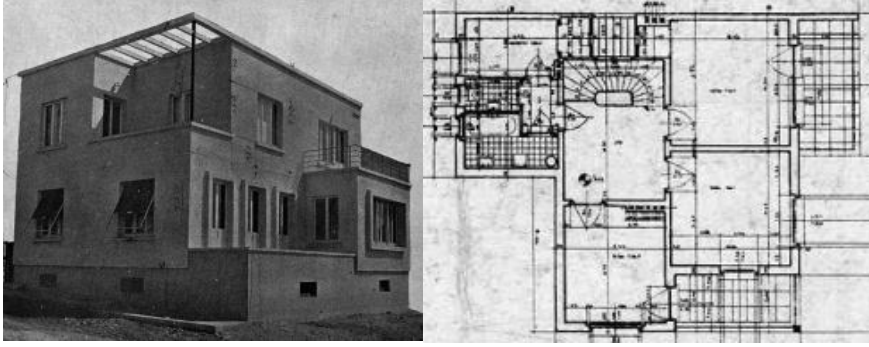
Şekil 3.64 Dr. Celal bey evi perspektifi ve planı

Yarım daire uzantılı yapı, kübik kütlesi ve düz çatısıyla bir modern hareket ürünüdür. Teras korkulukları da 'gemi' simgesine yapılan anıştırmayı kanıtlar niteliktedir. Bunun oldukça aşikar bir örneği ise, Arkan'ın Florya Köşkü'dür.



Şekil 3.65 Florya Köşkü

Yarım dairede, işlev olarak da farklılaşma yaşanır. Çünkü bu alanda, doktorun çalışma alanı yer alır. Her ne kadar, Arkitekt'teki metinde 'bina dahilindeki alan kayıpları'na mahal verilmediği belirtilse de, yarım daire teras bir hayli yer kaybettirmektedir.(Arif Hikmet, 1932)Ancak cephenin anlatımına kattığı değer ve terasın sağlıklı ilişkilendirilmesi dolayısıyla bu yer kaybına pek fazla değinilmez.



Şekil 3.66 E.Saniye evi görünüş ve planı

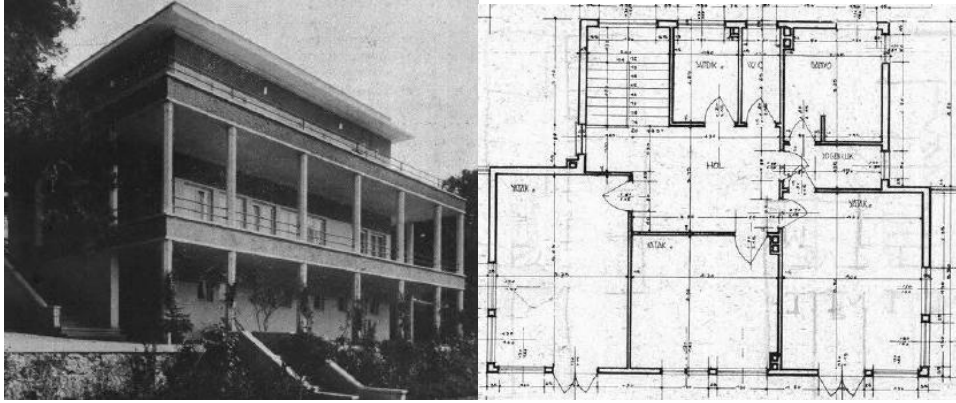
Arif Hikmet tasarımı olan, İstanbul'daki E. Saniye H. Evi (1933) de modern hareket ürünlerindedir. Arkitekt'teki metinde, Cumhuriyet'in 10.yılı kutlanırken, modern hareketin, zamana uygunluğundan bahsedilir. Farklı büyüklükte kitlelerle geometrik kompozisyon oluşturan yapının modern düşünüş ve yaşayışa göre tertip edildiğinin de altı çizilir. (Arif Hikmet, 1933) Yapının, yapı sahibesinin adıyla adlandırılması ise dönemin sıkça rastlanan bir özelliğidir. 1930'lar, mimarlık ve kadını, yapı ismi bağlamında bile bir araya getirmiştir. Nitekim Arkan'ın Bayan Emin Çiftçi, Bayan Baruh, Bayan Mizrahi villaları bunun göstergesidir.



Şekil 3.67 Köşkün görünüşü

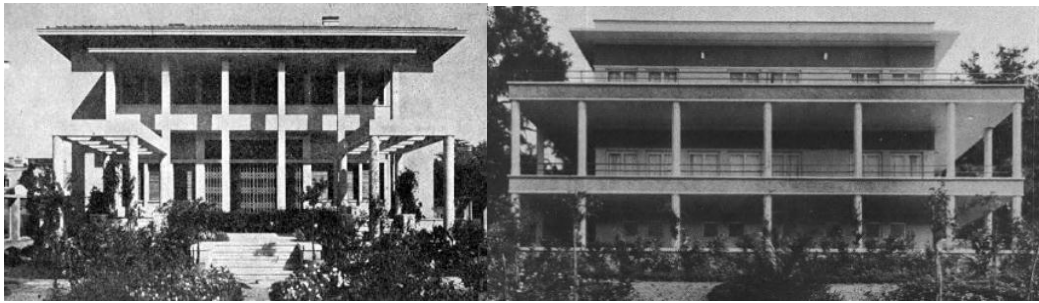
Başka bir Arif Hikmet tasarımı da ‘Bahçe dahilinde bir Köşk projesi’dir. (1933) Bozdoğan’a göre, Arif Hikmet’in bu ‘bahçe içinde villa’ tasarımı, Le Corbusier’nin Villa Savoye yapısının estetiğini neredeyse kopyalar. (Bozdoğan, 2002) Proje, dönem mimarının yaşadığı bir çelişkiyi kanıtlar niteliktedir: Halka hitap eden bir modern hareket ya da Le Corbusier’nin burjuva villası gibi.(Bozdoğan, 2002)

Büyükdada’da bir Villa olarak bilinen, Samih Kaynak evi de 1936 tarihlidir.



Şekil 3.68 Villa perspektif ve planı

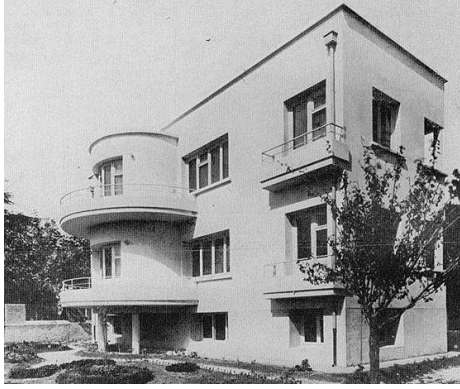
Manzaraya hakim yapının, burjuva villası paradigması için örnek oluşturduğu görülebilir. Yapıda iki cephe anlayışı güdülmesi ise –cephe arkası cephe- cepheyi oldukça kuvvetlendirmiştir. Bu anlayış, üst katta balkon, zemin katta ise duvarların içe çekilmesiyle sağlanır. Kolonad arkası bu anlayış, genelde Terragni yapılarında – özellikle de ‘casa del fascio’larda- gözlense de, Türk mimarlarının ürünlerinde de bu cephe plastisitesine rastlanır. Örneğin, Seyfi Arkan’ın Salih Bozok tasarımı bu duruma örnektir.



Şekil 3.69 Salih Bozok evi ve Samih Kaynak tasarımı villa

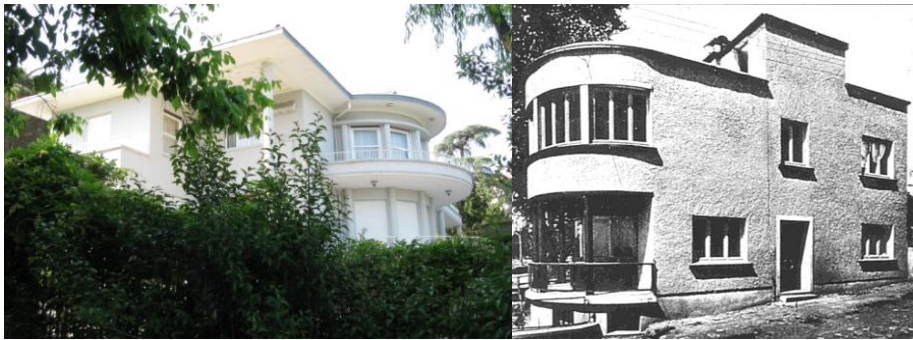
Cephe sistemi gereği, iki yapıda da simetrik anlayış bulunur. Ancak Salih Bozok evinde çift saçak kullanımıyla daha da anıtsal bir anlatım varken, Büyükdada'daki bu villada daha yalın bir anlatım görülür.

İstanbul, Erenköy'deki bu villa ise mimar Abidin Mortaş ürünüdür. (1936)



Şekil 3.70 Erenköy'de villa, görünüş

Yapı, yarım daire çıkıntısı, düz çatı, sürekli korkuluklar, yuvarlak kolonlarla taşınan çıkma gibi hususlarla 1930'larda İstanbul'daki villa ve kira evlerinin modernist biçimsel repertuarının kullanıldığını kanıtlar niteliktedir. Öte yandan, yapıya – dairesel kısma- farklı bir perspektiften bakıldığında, 'oval sofa' anıştırması yapıldığı da söylenilebilir ki bu durum yine Arkan'ın Muhlis Erdener villasından da hatırlanabileceği gibi oldukça sık rastlanılan bir durumdur.

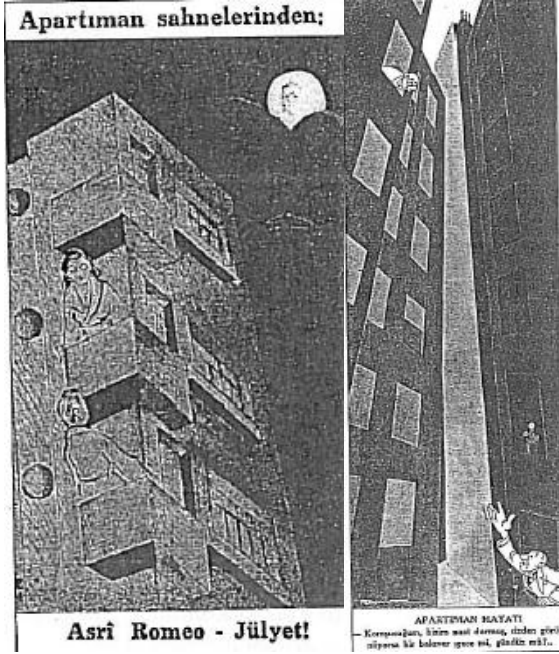


Şekil 3.71 Muhlis Erdener villası ve Erenköy'de villa

Yapının bir diğer önemi de, apartman hissinden kaçınılmasıdır. Arkitekt'teki metinde, 'Ayrı ayrı kiraya verilebilen katlardaki bu dairelere rağmen evin umumi

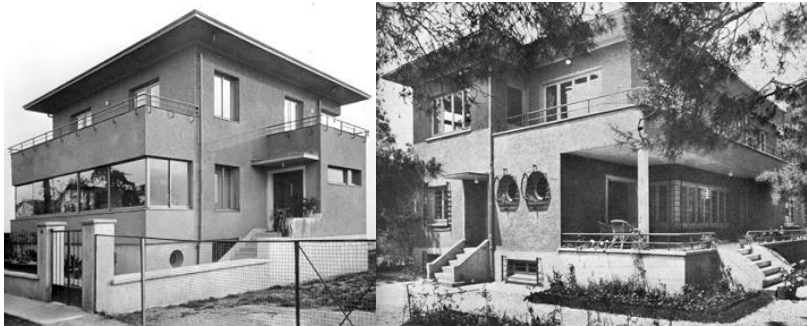
görünüşünde ve plan taksimatında apartmanın hissi verecek tesirlerden kaçınılmıştır’ denilmektedir. (Abidin Mortaş, 1936)

Bozdoğan, apartmanın ‘kötü bir olgu’ olarak görülmesinin nedenini en az on dokuzuncu yüzyıldan beri İstanbul’da apartmanların olmasına bağlar. Güçlü imparatorluk çağrışımı yüzünden, ‘apartman’ların kötülenmesi oldukça doğaldır. (Bozdoğan, 2002)



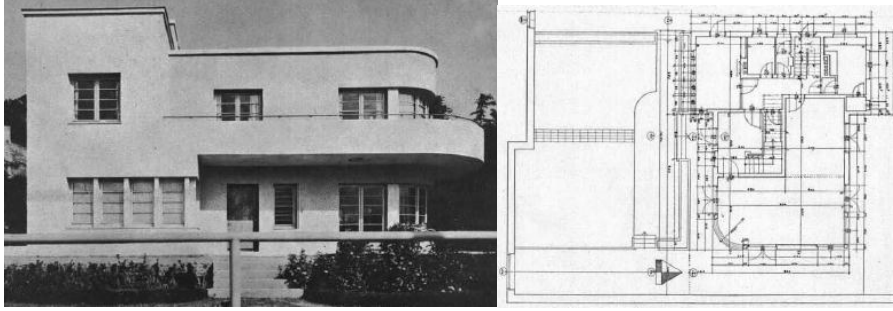
Şekil 3.72 Karikatürlerde apartman; 1. dairesel pencereli kübik apartman eleştirisi. 2. Yüksek katlığa eleştirisi; alt kattaki güneşi göremediğinden, üst kattakine ‘gece mi gündüz mü’ diye sormakta.

Aşağıdaki iki villa ise, Moda’da ve Kalamış’ta olup, tasarımı Zeki Sayar’a aittir. (1936)



Şekil 3.73 Moda’da ve Kalamış’ta villa görünüşleri

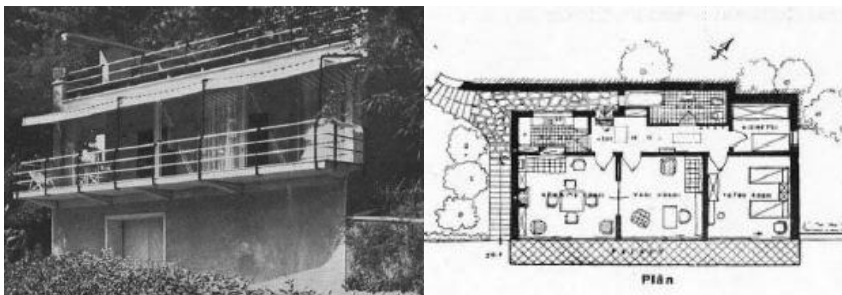
Düz çatıları, Seyfi Arkan'ın da sıklıkla kullandığı dairesel pencereleri, balkonları, sürekli korkulukları, yatay bant pencere düzenleri, asimetrik kitle kompozisyonları ile 1930'ların modern hareketinin özelliklerini taşıyan, birkaç basamak merdivenle girilen yapılar, birbirine oldukça benzer niteliktedir. Kalamış'taki villa, Moda'dakinden farklı olarak, balkonu taşıyan kolonla birlikte, dönemin kanonik özelliklerini neredeyse tamamlamış olur."



Şekil 3.74 Villa Hanzade, görünüş ve planı

Yukarıda görülen İstanbul'daki yapı ise, mimar Erip Erbilin tasarımı olan Villa Hanzade'dir. (1937) Yapı, yalın hatları, teras çatısı, yuvarlatılmış köşesi (bu Arkan'ın Erdener evinde de görülen bir husustur) ile modern bir villa örneğidir. Asimetrik kütle düzeninde yatay-dikey hacimlerin dengesine karşın yatay hatlar balkon, çatı bordürü ve pencere biçimleriyle daha da güçlendirilmiştir. (Aslanoğlu, 2010)

Başka bir modern hareket yapısı da, mimar Halit Femir tasarımı olan, 'Ortaköy'de bir Villa'dır. (1938)



Şekil 3.75 Villa görünüş ve planı

Manzaraya hakim bu lüks konut –hizmetçi odası olması buna işarettir- doğa içerisinde kurgulanmıştır. Doğa içerisinde düşünülen bu yapıda, böceklere karşı ise çelik kafes telden bir tesisat düşünülmüştür. Yemek odasında akvaryum bulunması açısından, Arkan'ın Atadan Köşkü'nü hatırlatan yapıda, tüm mobilya sabit düşünülmüştür. Tavanda bulunan neon tüpler, radyatör, havlu kurutma cihazı gibi öğeler, mimarin 'teknik'e verdiği önemi kanıtlar niteliktedir.(Halit Femir, 1938)Öte yandan, rasyonel, teras çatılı, sürekli demir parmaklıklı, balkonlu, yalın hatlara sahip yapı, modern hareketin ödün vermez bir ürünüdür.

1939 yılına tarihlenen başka bir yapı da, mimar Münci Tangör tasarımı da, İstanbul'daki Bay Macit Evi'dir. Mimar, rasyonel, sade, kübik yapının yalın formuna yuvarlatılmış saçağı ekleyerek, algıyı değiştirmiştir. Teras ve girişe yönelik merdivenlerin yan yanılığı, 'dışarı'nın ve 'içeri'nin aynı derecede önemli olduğuna dair verilmek istenen bir mesaj olabilir.



Şekil 3.76 Bay Macit evi görünüş

Öte yandan, dönel teras ve korkuluk anlayışı ile girişin kolon arkasından alınışı Arkan'ın Zonguldak yerleşkesinden de hatırlanan bir yöntemdir.



Şekil 3.77 Arkan- Zonguldak yerleşkesi



Şekil 3.78 İnönü evi, sarmaşıksız ve sarmaşıklı hali

Başka bir yapı da, mimar Rüknettin Güney'in 1940 yılında İstanbul'da tasarladığı İnönü Evi'dir.

Şevki Vanlı, bir yalnız yetenek olarak tanımladığı Rüknettin Güney'in bu yapısının, (sarmaşıkla kaplanmadan önce) iç ve dış mekanlarının iç içe geçtiği hareketli biçimleriyle etkileyici bir modern yapı olduğunu belirtir.(Vanlı, 2006)Arkan'ın Salih Bozok evinde olduğu gibi bu tasarım da kolonad sistemiyle çift cephe anlayışındadır. Sürekli korkuluğu, düz çatısı, yatay pencere düzeniyle bir modern hareket ürünü olan yapıda döşemenin dışa taşırılması oldukça dikkat çekicidir.

Yukarıdaki örneklerden, Batı'dan mesnetsizce ithal edilen modern mimarlığın, cephede kolaylıkla uygulanabildiği anlaşılmaktadır. Ancak buradan modernizmin her alanda kabul gördüğü anlamı çıkmamalıdır. Nitekim, iç mekan olgusunun değişiminin kabulü bu kadar kolay olmayacaktır. Uzunarslan, yeni mimari ile inşa edilmiş konutlarda yaşama sürecinin başlamasına rağmen pek çok konutun iç mekanlarında, 'eski ve yeni' alışkanlıklara paralel kullanılan eşyalarda da çeşitlilik ve eklektik bir tutum görüldüğünü belirtir. (Uzunarslan, 2002)

Bozdoğan'a göre bu durum, Türkiye'de 'modern' anlayışın modern mimarinin mekânsal değil biçimsel bir tanımıyla sınırlı olmasından ibarettir.. Serbest plan, açık mutfak, sürekli mekan akışı ve mekanlar arasında saydamlık gibi yeni kavramlar, 'odalar' ve geleneksel mahremiyet kavramları açısından düşünmeye alışmış bir *wohnkultur* tarafından sindirilememektedir. (Bozdoğan, 2002)

Mimarlar işte tam bu noktaya devreye girer. *Gesamkunstwerk* (bütüncül tasarım) fikrini savunan mimarlar, iç mekanları da kontrol altına alıp, modern değişimin evlerinin içine sızmasına direnen(Bozdoğan, 2002) insanların direncini kırmaya çalışır. Adolf Behne, bu durumu; 'sanat diktatörleri mimarların, insanları doğuya

doğru yatmak, batıya doğru yemek yemek ve annelerinin mektuplarını cevaplamak hususunda' zorlaması olarak değerlendirir ve ekler; 'konutları öyle tasarlamışlardır ki, her hangi bir şeyi başka türlü yapabilmeleri gerçek anlamda imkansızdır.' (Nicolai, 2011)

Adolf Loos ise, evin içinde yaşayanlarla birlikte büyüdüğüne, evdeki her şeyin içinde ikamet edenleri ilgilendirdiğine inanır ve bunu 'zenginlik' olarak görür:

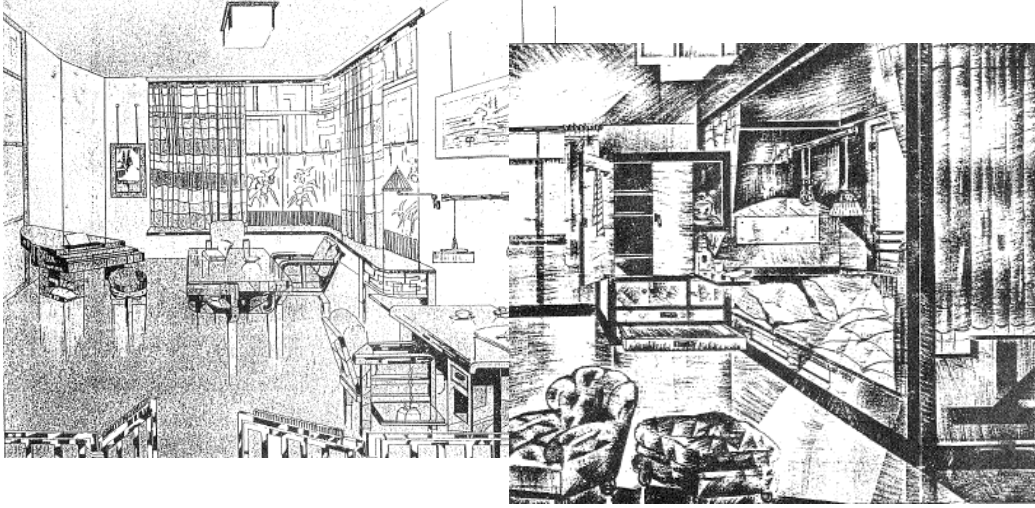
'ev, dışarıya bir şey söylemek zorunda değildir; tersine bütün zenginliği içeride apaçık olmalıdır.' (Colomina, 2009)

Yine Loos, 1900 yılında yazdığı, evini bir Art Nouveau tasarımcısının tasarladığı 'zavallı bir zengin'in hikayesinde, Gesamtkunstwerk'in özne ile nesneyi birbiri içine geçirdiğini ve tasarlanmış iç mekanın modern hayata karşı bir sığınak oluşturmak yerine modern hayatın gerginliğinin bir ifadesine dönüştüğünü anlatır ve ekler;

' hayatın gelecekte sunacağı bütün imkanlardan yoksun bırakılmış, bir şeyler için çabalamaktan, gelişmekten ve arzulamaktan men edilmişti. insanın ölü gibi yaşamayı öğrenmesi bu olsa gerek, diye düşündü. Gerçekten de bitmişti.' (Foster, 2004)

Türk mimarlar, kendilerini 'mesken'e adadığı için, bütüncül tasarım anlayışının özümsemesi de kolay olmuştur. Bunun bir nedeni de Kemalizm projesinin ideal insanı yaratmasına yardım etmek olabilir. Çünkü bireyin gündelik hayatını kontrol etmek, bir anlamda bireyi kontrol etmek, değiştirmektir.

Dönemin mimarları, halkı eğitmek, 'modern hayatı' tanıtmak için çeşitli iç mekan perspektifleri sunar; Aptullah Ziya'nın, mimarların evlerin sadece dış cephelerini değil, iç mekanlarını, eşyalarını ve detaylarını da biçimleyerek, modern özlemlere ve hayat tarzlarına form veren profesyonel tasarımcılar olduğu fikrini savunduğu 'Binanın içinde Mimar' yazısında olduğu gibi. (Bozdoğan, 2002)

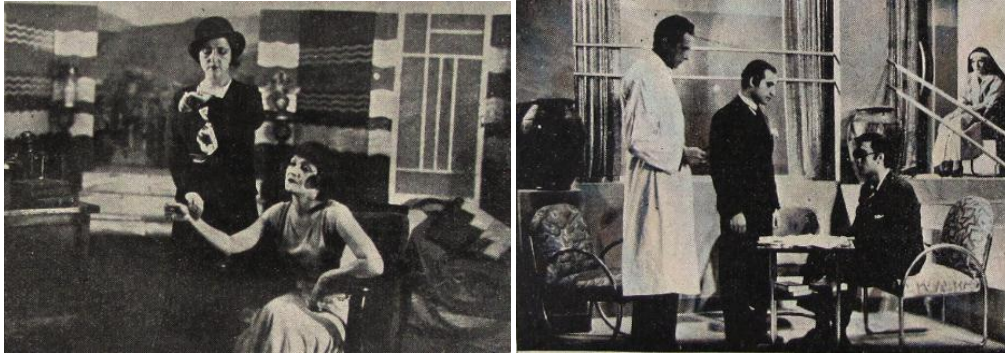


Şekil 3.79 Aptullah Ziya-Modern çalışma odası ve yatak odası

Bozdoğan, Aptullah Ziya'ya ait modern çalışma odası perspektifinin Batılılaşmış ve Bauhaus etkisinde olduğunu belirtir.(Bozdoğan, 2002) Ancak yatak odasına bakıldığında, klasik mobilyalar görülür. Batılılaşmadan en geç etkilenen yatağın bulunduğu oda, erken Cumhuriyet döneminde, eklektik olmaya devam etmiştir.

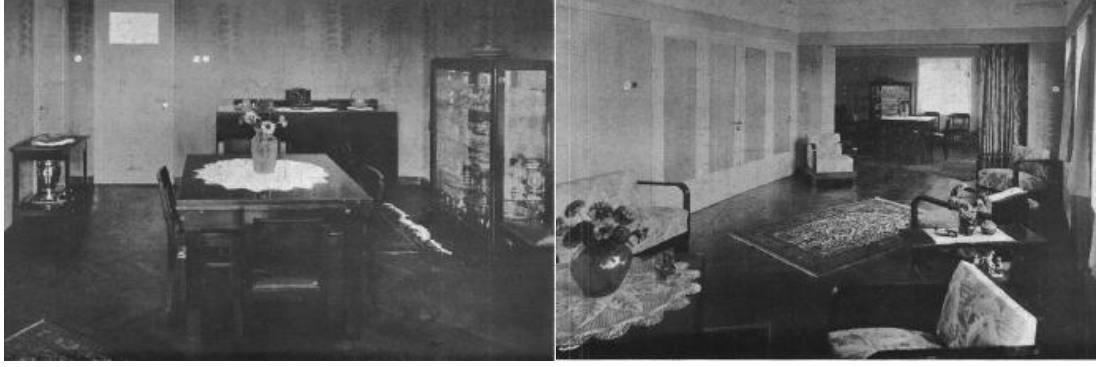
Türkiye'de modernist açılar ve soyutlamaların yumuşatılmış olmasına ihtiyaç vardır. Çünkü modernleşmenin, cephe estetiğindeki aksine iç mekanda kabul görmesi o kadar da kolay değildir. Bu yüzden, 'kübik mobilya' 'Art Deco' etkisinde gelişir. Bauhaus'un yalınlığını Art Nouveau'nun akıcı çizgileri ile birleştiren bu tarz, Türkiye'de kabul görecektir. (Uzunarslan, 2002)

Özellikle film dekorlarında sunulan Art Deco, -duvar ve kapılarda paralel çizgiler, kalın kesitli ya da metal strüktürle kumaş karışık koltuklar gibi- çoğu mimarın da tercih ettiği bir biçim olur.



Şekil 3.80 Doktor İhsan'dan ve İstanbul Sokakları'ndan sahneler

Genelde, kumaş kalın kesitli koltuklar, yalın sehpalara, çizgisel halılar, döşemeler halinde vuku bulan Art Deco'ya, dönemin Arkitekt vb. dergilerinde, çeşitli mimarların –Samih Kaynak, Erip Erbilen gibi- iç mekan perspektiflerinde rastlanır.



Şekil 3.81 Tipik bir Art Deco mekan; Samih Kaynak, Büyükkada'da ev, 1936



Şekil 3.82 Villa Hanzade, iç mekanlar

Öte yandan, evcilleştirilmiş modern –Art Deco- mobilyaların yerine, strüktürün okunabildiği modern mobilyaların da kullanıldığı görülür. Modernleşme, özel alanın merkezi olan evi rasyonelleştirip nesnelleştirirken, iç mekan değişmiştir. Dünya'da, 'ev', modernliğe dair bireysellik, özgürlük, köksüzlük, şeffaflık gibi fikirlerin sergileneceği, sloganların atılacağı verimli bir laboratuvara, bir oyun alanına dönüşmüştür. (Talu, 2012)

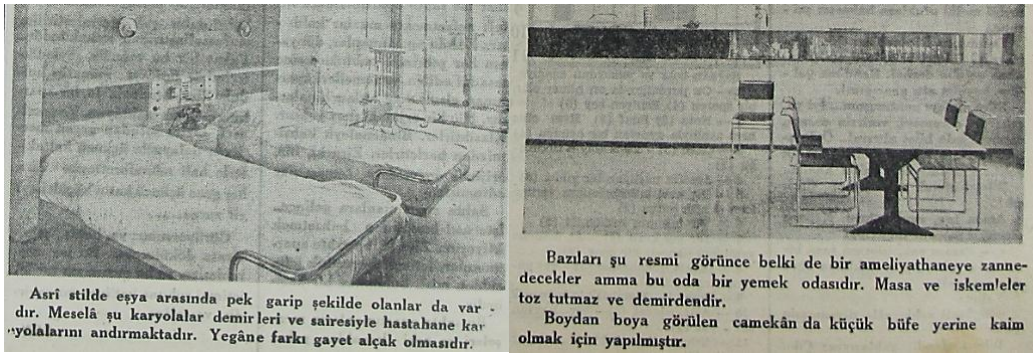


Şekil 3.83 Ameliyathaneye benzetilen iç mekan unsurları

Türkiye de bu anlamda Batı'yı takip ettiği için, evin yuva olmaktan çıkıp, laboratuvarlaştığı örnekler görülür. Bu etki; yani modern mekanın, soğuk, yabancı, klinikvari etkisi, dönem romanlarına da konu olur. Yakup Kadri'nin, Ankara romanındaki Hakkı Bey karakteri, aleme, kübiğin ilk örneklerini gösterir;

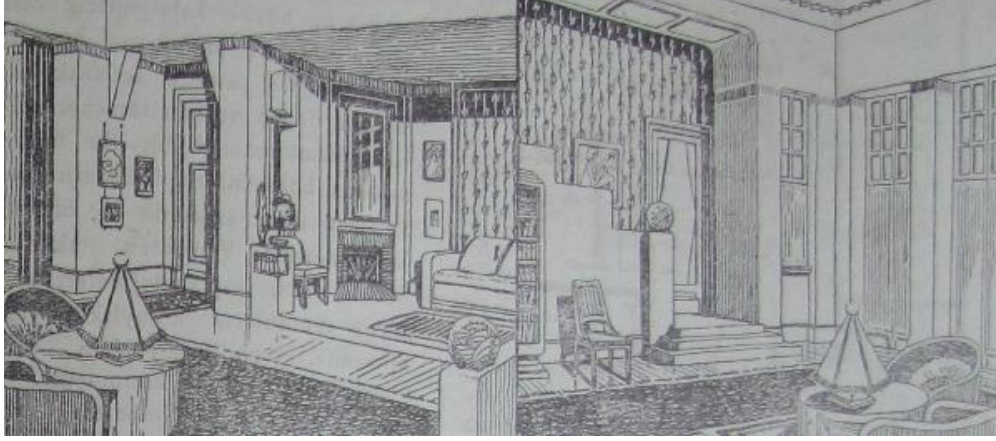
‘..(Hakkı Bey) Berlin'in veya Paris'in son mobilya sergi kataloğlarındaki eşya resimlerine göre döşenmiş odalarını, salonlarını herkese ilk gösterdiği günler, adeta, bayramlıklarıyla sevinen bir çocuk gibiydi. Birer dışçı sandalyesini andıran koltuklar, birer ameliyat masasına benzeyen sedirler, bir otomobil içi gibi kanepeler, sekiz köşeli masalar, eski zahire ambarlarından hiç farkı olmayan büfeler, dresuvarlar [vitrinler] ve nihayet, bütün bunların üzerlerine serpilmiş duran birtakım acayip, korkunç ve ihtilaçlı biblolar; çıplak duvar, çıplak yer... ve hepsinin üstünde soğuk bir klinik parlıtısı...’ (Karaosmanoğlu, 2000)

Yakup Kadri'nin bu yabancılaştırıcı modernizm eleştirisi, reel nedenlere dayanır. Dönemin dergilerindeki, ‘ev ve eşya’ köşesindeki görseller, Yakup Kadri'nin bahsettiği ‘klinik modernizmini’ örnekler niteliktedir.



Şekil 3.84 Yenigün dergisi, ‘Ev ve Eşya’ köşesi, 1931

Türkiye’de, modern mekanda Bazen de mimarın perspektifi, bilinçli bir şekilde eklektiktir. Bu mimar tipi –belki de- kendince, modern mekanın yabancı, soğuk etkisini kırmaya çalışmaktadır ya da ‘inhabitant’a alan tanımaktadır. Ya da inhabitant, mimara bütüncül tasarım şansı tanımamıştır.



Şekil 3.85 Samih Saim, perspektif

Sibel Bozdoğan, bu durumu, birçok ailenin, yeni kübik villalarına taşındıkları zaman bile ailelerinden devrıldıkları mobilya ve eşyalardan vazgeçmeyi istememesine bağlar. (Bozdoğan, 2002)



Şekil 3.86 Zeki Sayar- Moda’da villa, eklektik iç mekan

Sonuç olarak, bu noktada, Gregory Jusdanis'in Yunanistan'la ilgili kullandığı 'gecikmiş modern' tanımını, Türkiye için kullanmak da doğru olacaktır. Jusdanis'e göre, Yunanistan, modernleşmesini ithal ettiği için, gecikmiş moderndir, eksik moderndir, Türkiye için de durum böyledir. Jusdanis, ithal edilen modellerin Avrupa'daki muadilleri gibi işlev görmediklerini, çoğunlukla dirençle karşılandıklarının altını çizer. (Jusdanis, 1998) Bu bağlamda, Türkiye'de de modernleşmenin dirençle karşılandığı söylenilebilir.

Ancak burada da ayrı bir *dilemma* ortaya çıkar, Uğur Tanyeli'nin de işaret ettiği gibi, Türkiye'de, -en geç tahminle- 18.yüzyılda kültürel iç tutarlılık tahrip olmaya başlamışsa –Tanyeli, mutlaka daha önce de Osmanlı'nın kültürel ödünç almalarında bulunduğunu belirtir- kültürel otarşi beklentisi de sona ermiş olmalıdır. (Tanyeli, 2011)

Sonuç olarak dönemin yapılarını değerlendirmek gerekirse, incelenen modern cepheli, villaların çoğunun kübik özellikler sergilediği görülür: kutularla oluşturulan geometrik, çoğunlukla asimetrik kompozisyonlar, sürekli pencere denizlikleri, geniş balkonlar ve üzerlerinde konsollu sayvanlar bulunan teraslar; ayrıca villaların çoğu düz çatılıdır, bazılarında yuvarlak bir köşe de bulunmaktadır. (Bozdoğan, 2002) Bu yeni konutlar çekirdek aile yapısına göre programlanmış olsa da dikkat çekici olan başka bir husus vardır ki; o da villaların neredeyse hepsinin plan bağlamında, mahremiyet gözetilen geleneksel kurgunun devamı niteliğinde –oda-sofa sistemi, oda-koridor/hol birlikteliğinden oluşan düzene geçiş- olmasıdır.

Anlaşılan o ki, Bozdoğan'ın deyişiyle, 1930'ların başında adeta Kemalist Türkiye'nin 'milli üslup'u sayılan 'modern hareket' cephe estetiğinde ne kadar benimsenmiş olsa da,(URL-15, 2012)mekan kurgusundaki mahremiyet olgusu, planları akıcılıktan uzak tutmuş, serbest plan anlayışına engel olmuştur.

Bozdoğan, tüm bunları 'mesnetsizliğe' bağlar: "Makina çağı"yla ilgili savların -Batı Avrupa'da ve ABD'de en azından gerçek bir tarihsel temeli olduğu halde- savaşlardan yeni çıkmış, yoksul ve baskın biçimde tarımsal bir toplum olan 1930'ların Türkiye'sinde bunların ciddi oranda yersiz kaçışına, modern formların varlık nedeni olduğu iddia edilen yeni yapı üretimi yöntemlerinin (inşaat malzemelerinin prefabrikasyonu ve seri üretimi, beton, çelik, cam ve yeni sentetik malzemeler gibi bileşenler), erken cumhuriyet döneminde Türkiye'de hemen hiç

bulunmamasına, düz çatılar inşaat sanayisinin durumu ve ileri yalıtma tekniklerinin olmayışına (hele Ankara ve İstanbul da dahil kuzey bölgelerinin iklim koşulları göz önünde bulundurulduğunda ne "mantıklı"ydı ne de "ekonomik"), yaygın inşaat tarzının hala tuğla ya da taştan yapılan geleneksel taşıyıcı inşaatla sınırlı olduğu bir zamanda, büyük açıklıklar ve geniş konsolların hiç de "rasyonel" olmayışına. Sonuçta, Erken Cumhuriyet dönemine belirgin mimari karakterini veren ünlü modern binalar, çoğunlukla, "uluslararası üslup" modernizminin estetik kurallarına verilen biçimsel ödünler olarak yapılmıştır. Çoğu durumda, modern formlar (teraslar, konsollar, yuvarlak köşeler, sürekli dış denizlikler) ile geleneksel malzemelerin, geleneksel inşaat yöntemleri ve geleneksel simetri ve orantı anlayışlarının yan yana kullanıldığı melez binalardır bunlar.(URL-15, 2012)

Ve yine Bozdoğan, durumu Habermas terminolojisiyle açıklar; "toplumsal modernlik" gerçekleştirilmeden "estetik modernizm" ithal edildiği (URL-15, 2012) için, modernleşme tam anlamıyla içselleştirilmemiştir ve mekânsal anlamda –kast edilen plan ve mobilyadır- problematikler oluşturmuştur.. Bu bağlamda, plan anlamında ‘modern hareket’ başlığında irdelenebilecek yapıların ‘asıl’ modern olduğu söylenilebilir.

Seyfi Arkan kimliği ise burada önem kazanır. Arkan’ın cesareti –deniz üzerinde konut tasarımı gibi-, kimi yapılarında görülen, birbirine akan plan anlayışı, duvarlarla kesilmeyen mekan fikirleri her ne kadar alt metinde geleneksel düzen bulunsa da, Arkan’ı dönemdaşlarından ayrı bir yere koyar.

Arkan’ın olduğu bu ayrı ‘yer’ ve yapıları, ileriki bölümlerde irdelenecektir.

3.3.2.4. Alternatif Yuva: Kira evleri - Apartmanlar

Bozdoğan, modernizmin öncülerinin –ki Türkiye’de bu öncüler, 1930’larda mimarlık yapanlardır- konut, barınma, şehircilik ve üretim gibi konuları mimarlığın gündemine ilk getirenler olduğunu belirtir ve ekler; ‘o zamana değin varolmuş bütün tarihsel üslupların yerine yepyeni bir yapı kültürü getirmek istemişlerdir.’ (Bozdoğan, 2010)

Burada ise bu ‘yeni’ ama bir anlamda da eski yapı kültürü ürünü; kira evi –apartman’dır.

Eskidir çünkü en azından on dokuzuncu yüzyıldan beri –İstanbul’da- apartmanlar vardır ve bu yönüyle aslında Kemalizm Türkiye’sinin, bu Osmanlı İmparatorluğu dönemi ürününe tahammülü yoktur. Yenidir çünkü ‘kira evi’ adı altında yeni bir

‘apartman’ oluşmuştur ve bu konut türüne nispeten daha ucuz olduğu ve daha çok kişi barındırabileceği için ihtiyaç vardır. Bozdoğan, özellikle Ankara’da 1920’lerin sonunda, yeni taşınan bürokrat, memur, elçilik ve misyon personeli için barınmanın ciddi bir sorun olduğundan bahseder ve kira evleri ve apartmanların ortaya çıkışını nedenselleştirir. (Bozdoğan, 2002)

Talu’ya göre, duygular ile anılarımız ile inşa ettiğimiz yere kök salmanın ifadesi olan ev, modern dünyada bir problematiktir. Modern konut, kitlesel üretimi taylorculuk, zaman – hareket ölçüm gibi bilimsel yöntemleri eşliğinde rasyonalize edilerek standartlaştırıldığından ev kavramı yerine, bir nesne olarak konut kavramına odaklanılmıştır. (Talu, 2011)

Bunun sonucu olarak, ev hatta yuva özlemi sürekli olmaya başlar. Bu özlem de ev ile ilgili iki olasılık sunar; modern birey ya her yerde kendini evinde hissediyor ya da ev’sizdir. Bu bağlamda, kira evi-apartmanın alternatif yuva oluşu da mümkün gözükür.

Nitekim, Ünsal’ın ‘yuvarlak çıkıntılı köşe pencereyi yeni şekil yuvaya apartmana’ taşınmasını önermesi bu ‘alternatif yuva’lığın bir sonucu olarak görülebilir. Kast edilen yuva, apartman mı, kira evi mi bilinmez...

Zaten, Cumhuriyet döneminde bu söylem pek net değildir. Kira evleri, birkaç ayrı oturma biriminden ibaret büyük bir eve de yüksek kent apartmanına (Bozdoğan, 2002) da ismini verdiği için bir *dilemma* doğurmuştur; yeni yuva kira evi ile eski’nin dar, karanlık apartmanının aynı düzlemde bulunması gibi.

Bunların dışında, apartman, bulunduğu semte göre de farklı bir anlam kazanır. Örneğin; Şişli, adeta Tanzimatın mirasıdır, kolayca, çalışmadan kazanan, lüks düşününü, kumarbazların, zina yapanların semtidir.⁷

Anlaşılan o ki, Cumhuriyet’in kurduğu şehir Ankara’da ‘kira evi- apartman’ın nedenselleştirilip (barınma ihtiyacı) kabul görmesi, İstanbul’a nazaran oldukça kolay

⁷ Kadınlar, resimler, öyküler, Zeynep yasa yaman, s.19 : ‘..apartıman.. (..) kumar.. (..) kokain..(..) dişili erkekli zina(..) İşte: şişli.. Şişli budur. İstanbulun ortasında acaip bir kule gibi yükselen bu bembeyaz sipsivri binalar (..) (Şişli) cılız İstanbul’un bedeninde bir ur gibi büyüdükçe büyüdü.’ Ya da Şişli, kübik apartmanın, lüksün ve manasız gösterişin semtidir; ‘şişlide bir apartıman Yoksa eğer halin yaman Duvarda yağlıboyalar Nikel, kübik mobilyalar’

olmuştur. İstanbul'da apartmanlaşma, genellikle rant kaygısına, arazi spekülasyonunun oluşmasına bağlanmıştır.

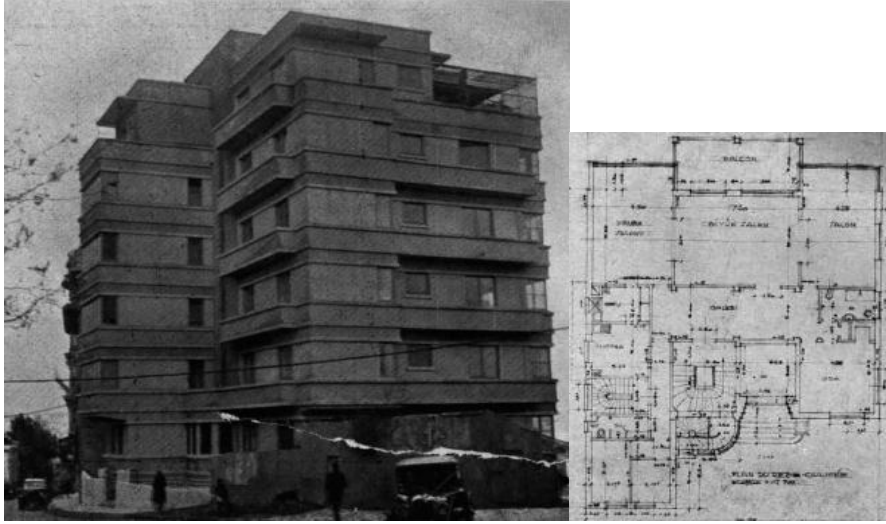
Ama bunun yanı sıra, apartman olgusunu, yerine geçtiği 'tahta ev' dolayısıyla övenler de olmuştur; tıpkı Peyami Safa'nın 'apartman'ı övdüğü yazıda olduğu gibi:

'Kafesli, karanlık, rutubetli, cumbası çarpılmış, taşlığı küf ve mutfağı lağım kokan tahta evlerimiz ailelerimize tabut olmuştur... Bu evlerden her biri, gözümüzde, koskoca imparatorluğun çöküşünü ve onun harabeleri üstünde mutlak ve mücerret ölümü temsil ediyor. Farkında olarak, olmayarak milli hassasiyetimizi şöyle bir sembolik tasavvurun ağır telkini altına koymuşuz: Tahta ev mazi, apartman istikbaldir; tahta ev tabut, apartman beşiktir; tahta ev ölüm, apartman hayattır.'

(URL-16, 2012)

Belki de bu farklı perspektifler yüzünden, kira evi –apartman hem çok itiraz edilen hem de çok önerilen bir olgu olmuştur. Tam da bu yüzden, bir çok problematiği ortaya çıkaran kira evi –apartman olgusuna, Türk mimarların verdiği ürünler bağlamında göz atmak faydalı olacağından, modern hareket ürünü kira evleri-apartmanlar irdelenmeye çalışılacaktır.

İlk incelenecek apartman, mimar Hüsni'nün İstanbul'da tasarladığı Mühendis İbrahim Galip B. Apartmanı'dır. (1931) Betonarme iskeletli, merdivenli yapının inşaatı 11 ayda tamamlanmıştır. Arkitekt'te inşaat fotoğraflarına yer verilmesi ve detaylı yapı metni, -temel, döşeme, tesisat detayları- dikkat çeker. Yapı sahibi Mühendis Galip'ten defalarca övgüyle bahsedilirken, mimardan hiç bahsedilmeyişi ise ilginçtir. Yapı sahibine ait 5.katta, plan farklılaşır, havuzlu bu dairede hususi ışık tertibatına da yer verilir. (Mimar Hüsni, 1931)



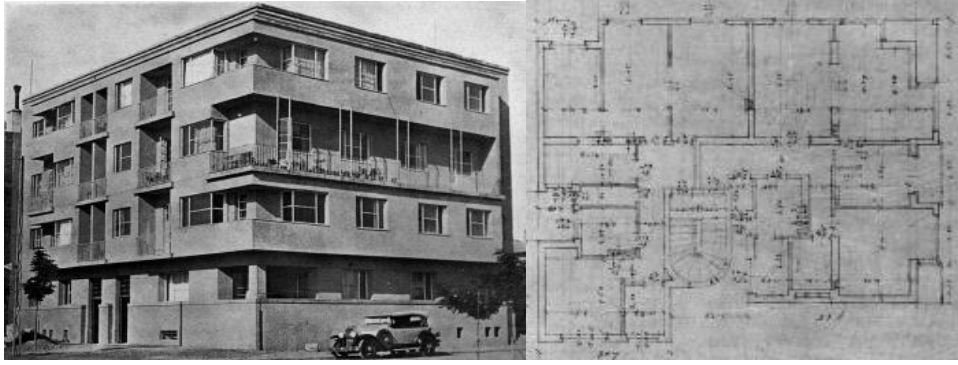
Şekil 3.87 Mühendis İbrahim Galip B. Apartmanı görünüş ve planı



Şekil 3.88 Üçler apartmanı

Birkaç yıl sonra, yanına Arkan'ın Üçler apartmanı eklenen yapının, yatay çizgiler taşıyan mimarisine uyumlu bir yeni yapı grubu haline geldiği gözlenir.

Bu yapıyı takiben ele alınan yapı, mimar Refik'in tasarladığı, Ankara'daki Refik B. (Zafer) Apartmanı'dır. (1933)



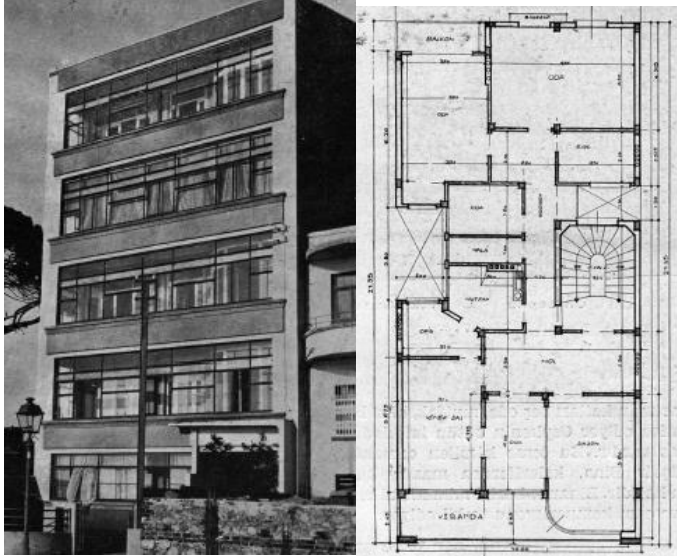
Şekil 3.89 Refik b. Apartmanı görünüş ve planı

Zemin üzerine üç katlı olan, teras çatılı, köşede açıklık yaratarak gölge oyunu sağlayan ve Arkan'ın Sami Garan evinde olduğu gibi perspektife farklı bir algı katan, kapalı-açık hacim oranında uyumlu olan yapı, bulvarın cephe düzeni yönünden en tutarlı yapılarından biridir. Her dairesinde dört oda, bir sofa, hizmetçi odası, mutfak, WC ve banyo olan lüks kira evinin, zemin katları sonradan değiştirilerek dükkana dönüştürülmüştür. (Aslanoğlu, 2010)

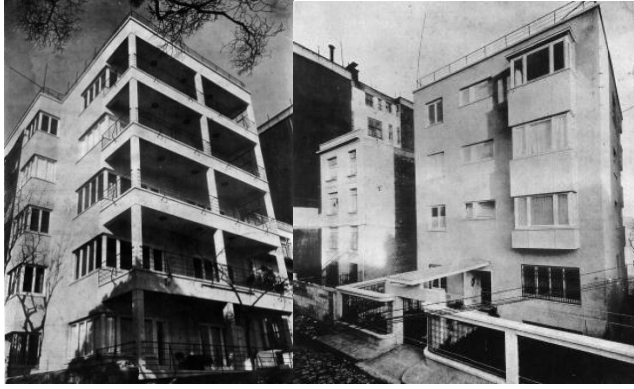


Şekil 3.90 Sami Garan evi

Başka bir apartman ise, mimar Sırrı Arif'in 1933'de İstanbul'da tasarladığı Seza Apartmanı'dır. Beş odalı, denize nazır bu lüks apartman, düz çatısı, yalın cephesi, yatay pencere düzeniyle, estetik kanonların dışında özgün bir modern hareket ürünüdür. Hatta cephesi oldukça ileridir, İnci Aslanoğlu'nun da değindiği gibi, verandanın camlı bölmeleri, katları belirten yatay hatlar, yapıyı 1950'lere tarihlenmektedir. (Aslanoğlu, 2010)



Şekil 3.91 Seza apartmanı görünüş ve planı



Şekil 3.92 Cili kira evi görünüşleri

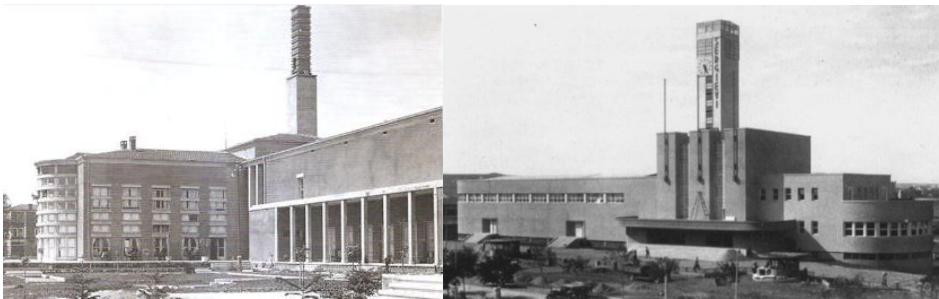
Yukarıda görülen apartman, mimar Zeki Sayar'ın, İstanbul'da, 1936 yılında tasarladığı, Cili Kira Evi'dir. Yapı, özellikle sokak ile kurduğu ilişki açısından enteresandır. Sokak dar olduğu için apartman, sokak hizasından geriye çekilerek bir giriş sağlanmış ve sokak da rahatlatılmıştır. Önde çıkmalı, sade bir cephesi olan yapı, arkada farklılaşır ve kolonlarla kurduğu sistem, arkasında balkon oluşmasına imkan verir. (İnan, 2011)

Bu yapıyı ise, mimar A.Reşat ve Celal Biçer'in Ankara'da, 1936'da tasarladığı Kutlu Pansiyon Evi'dir.



Şekil 3.93 Kutlu pansiyon evi görünüşleri

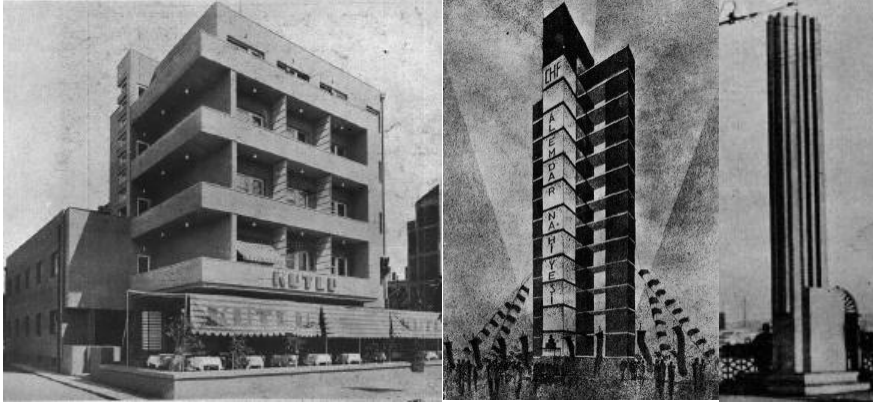
Betonarme iskeletli, bekarlar için tasarlanmış olan yapının zemin katında pasta salonu ve banka bulunur. Zemin kattaki dükkanlar, gelir sağlamak ve belki de sosyal ilişki kurulmasını desteklemek –pasta salonu- için düşünülmüştür. Yapı, sonradan istenirse 4odallı dairelere sahip bir apartmana dönüştürülebilir. Her odada çeşitli donanım ve tesisat –radyo, telefon gibi- mevcuttur, dönemin sağlık imgesi güneş yine ön plandadır; güneş banyosu için balkonlar bulunur. Tuvalet ve banyoların ortak oluşu, yer kaybına yönelik bir önlem olabilir. Pasta salonunda bir servis asansörü bulunması ise, mimarın teknik meselelere verdiği önemi gösterir. (A.Reşat, Celal Biçer, 1936) Yapı, cephe estetiği bağlamında ise oldukça dikkat çekicidir. Dudok modernizmini anımsatan yapı, dönemin halk evlerinde, –İzmit Halkevi’ndeki gibi- Arkan’ın çoğu tasarımında –Hariciye Köşkü bahçesinde- ve Şevki Balmumcu’nun sergi evinde rastlanan ‘kule’ sine sahiptir. Ayrıca dönemin paradigmatic yapıların bir işareti olan paralel çizgilerle Art Deco plastisitesi kazanan yapı, geometrik kompozisyonuyla, oldukça yetkindir.



Şekil 3.94 Seyfi Arkan, Halkevi ve Şevki Balmumcu, Sergi Evi

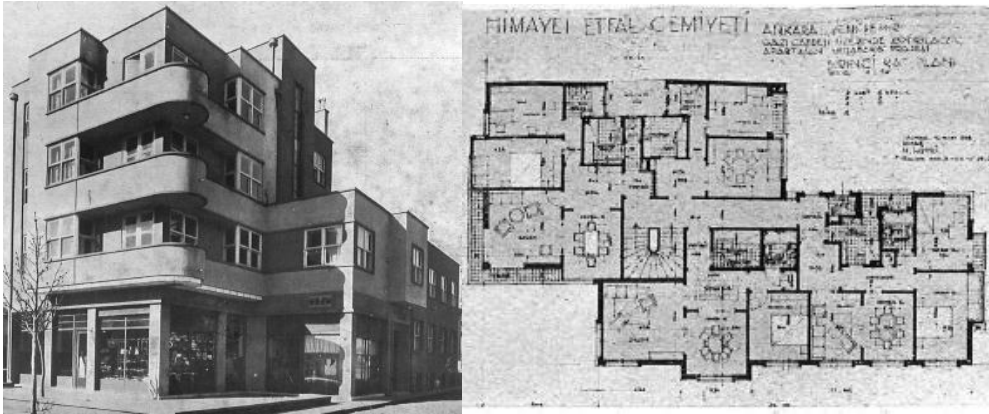
Yapı aynı zamanda Cumhuriyet Halk Partisi için yapılan takların konstrüktivist biçimini(Bozdoğan, 2002) de anımsatır.

Pastane cephesinde ‘kaset’ bir cephe anlayışında olan ve bu sayede balkonlara olanak veren yapı, bu yönüyle Terragni yapılarına benzer. Adeta bir gölge oyunu çerçevesi yaratan yapının ön bölümü, arkasından ve üzerinden yalın ve sade başka bir kütleyle sarılır. Pansiyon, mesken mimarisinde, dönemdaşlarından oldukça farklı bir yere; paradigmatik bir konut olarak oturur.



Şekil 3.95 Kutlu pansiyon evi, Seyfi Arkan-Halk Partisi sütunu, Abidin Mortaş-Demir sütun

Pansiyon evini, yine çok işlevli bir yapı; mimar Hüsni'nün 1936'da tasarladığı, Ankara'daki Çocuk Esirgeme Kurumu Kira Evi izler.

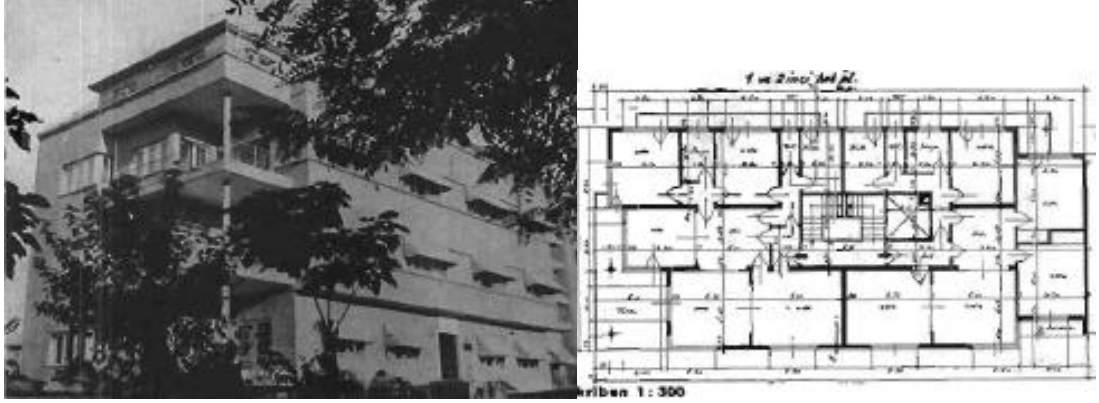


Şekil 3.96 Çocuk Esirgeme Kurumu Kira Evi görünüşü ve planı

Zemin katı gelir elde etmek amacıyla dükkan ve işyerlerine ayrılan –kompleks işlevli- kira evinin modernizme özgü biçimsel özellikleri vardır; düz çatı, yuvarlak

köşeli balkon, kübik hacimlerden oluşan kompozisyon, sürekli pencere şeritleri gibi.(Bozdoğan, 2002)

Ankara'daki başka bir yapı da, mimar Bekir İhsan'ın 1937'de tasarladığı Kınacı Kira Evi'dir. Betonarme iskeletli yapıda, pencereler beyaz bordürlerle birleştirilerek devamlılıkları sağlanmıştır. Cephede güçlü yatay etkiye sahip, Bulvar'da bir köşe arsasında konumlanan yapının, perspektif algısını değiştiren, köşe balkonun dışında en çok dikkat çeken ögesi, geriye çekilmiş çatı katıdır. (Aslanoğlu, 2010)



Şekil 3.97 Kınacı Kira evi görünüş ve planı

Köşe balkonuyla arka cephesi özelleştirilen yapı, böylece dönemin sıklıkla görülen bir ögesini (Seyfi Arkan'ın Üçler Apartmanı'nda olduğu gibi) kullanmış olur.



Şekil 3.98 Üçler apartmanı

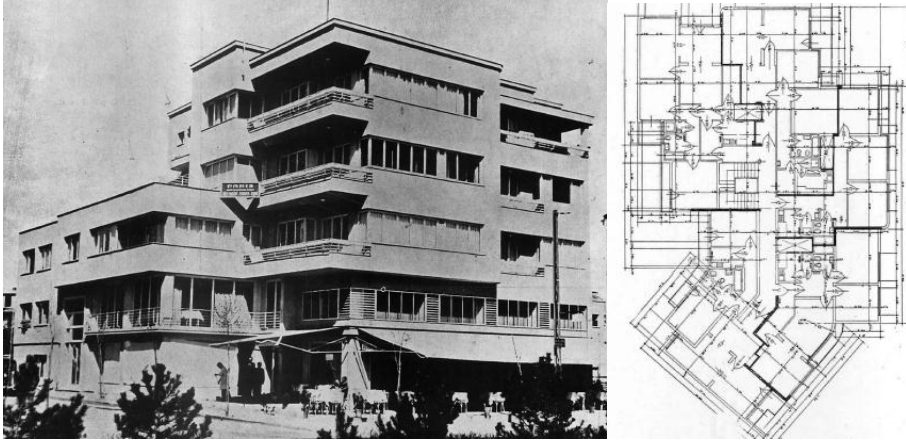
Mimar Arif Hikmet Holtay'ın, İstanbul'da 1939'da tasarladığı 'Taksim'de Apartman' da modern hareketin ürünlerindedir. Seyfi Arkan'ın çok kullandığı

dairesel pencerelerin her katta uygulandığı yapıda, çıkmada yatay pencere düzeni uygulanmıştır. Yapı, Modern hareket'in tipik biçimsel özelliklerini taşır.



Şekil 3.99 Taksim'de apartman, görünüşü

Dönemin çok işlevli yapılarından biri de mimar Bekir İhsan'ın tasarladığı, 1939 tarihli, Ankara'daki Mühendis Ragıp Kira Evi'dir.



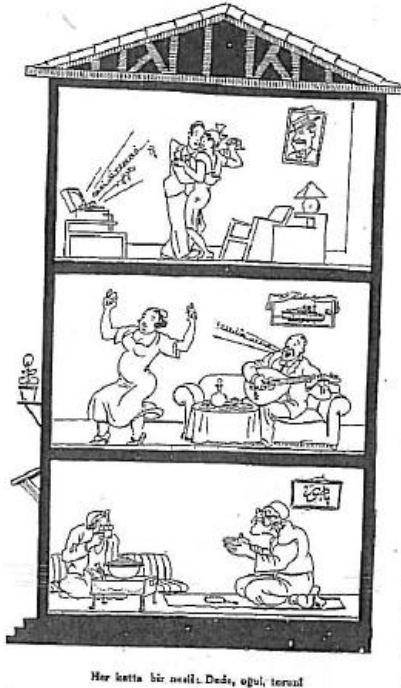
Şekil 3.100 Mühendis Ragıp Kira Evi görünüşü ve planı

Karışık tipte -zemin katta dükkan, üst katlarda konut birimli- yapılar sınıfında gösterilen kira evi, modernizme özgü biçimsel özelliklere sahiptir; düz çatı, kübik hacimlerden oluşan kompozisyon, sürekli pencere şeritleri...(Bozdoğan, 2002)Yapının perspektifi güçlendiren ve paralel çizgiler sağlayan balkonları dikkat çekicidir. Kira evi, bu yönüyle Seyfi Arkan'ın Üçler apartmanını andırır.



Şekil 3.101 Galip Bey ve Üçler Apartmanı

Apartmanlardaki iç mekan olgusuna gelince, apartman iç mekanı, villa iç mekanına benzerdir. En azından *Gesamkunstwerk* fikrini benimseyip, bunu uygulama şansı olan mimarların tasarladıkları konutlarda durum böyledir. İkisi arasındaki ana fark, apartmanda, çok sayıda daire olmasıdır; çok sayıda daire ise çok sayıda yaşam tipine işaretler.



Şekil 3.102 Her katta farklı bir yaşam tarzını –mobilyalar, insan davranışları- gösteren karikatür

Öte yandan, Ançel'in de işaret ettiği gibi İstanbul'da kentlin elit kesimi lüks villalar, apartmanlar ve konforlu dairelerde yaşadıkları ve İstanbul'da apartmanlaşma toplumun yeni gelişen tüccar, sanayici ve müteahhit kesimine dönük olarak geliştiği için 'iç mekan', 'zengin' için iki tip yuvada da aynı şekilde gelişmiştir. Uzunarslan, bu durumu batılılaşma ve çağdaş Türkiye'yi yaratma ideolojisinin oluşturduğunu belirtir ve ekler: 'modern yaşama olgusu ancak imkanlar ölçüsünde mekanlara yansır.' (Uzunarslan, 2010)

Bu 'imkanlar' –ekonomik koşullar- farklı olsa da, erken Cumhuriyet dönemi mimarının ideali, onları aynı potada eritmektir. Ünsal, buradan yola çıkarak, modern ihtiyaçların her insan için aynı olduğunu belirtir. Ünsal, güzellik ve konforun, bir şehir apartmanında, bir villada, bir hususi evde, bir hafta sonu evinde ve bir salon içine sığdırılmış bir aile yuvasında (*hatta amele evlerinde bile*) aynı olduğunun altını çizer. (Ünsal, 1939)

Sıdika Çetin ise apartman yapılarına, zengin ve modern halk kesiminin revaç gösterdiğini belirtir. (Çetin, 2010) Dolayısıyla, aslında modern ihtiyaçların her insan için aynı olmasına gerek yoktur. Modern evin, insan değiştiği için ortaya çıktığı savı ise bu noktada anlam kazanır. Apartman olgusuna karşı çıkanlar bile, bu anlamda apartmanı destekler.

Hüseyin Cahit Yalçın, 'Ev ve Apartman' yazısında buna değinmektedir:

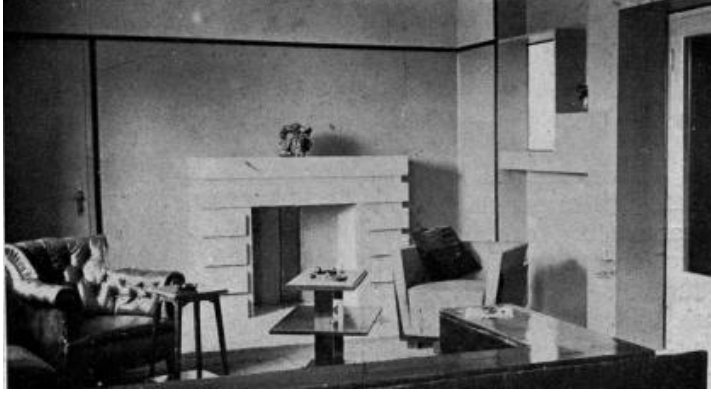
'Bugünkü kafalarımızla eski evlerimizde rahat edemiyoruz. İhtiyaç duyduğumuz konforu bize apartman veriyor. Beyaz çinilerle tertemiz bir mutfak, iyi bir banyo, akar su, kalorifer ve bütün bunların hepsi bir arada, el altında. Kışın çıkmaya korktuğumuz geniş, buzlu rüzgarlarla titrer, ayağınızın altında eski tahtaları gıcırda sofalar yok. Apartman derli toplu, muntazam ve kolay. Bir iki süpürge ile ev hizmeti bitiyor, küçücük odalar birkaç mobilya ile döşeniyor...' (Yalçın, 1938)

Küçücük odaların birkaç mobilya ile döşenmesi ise haksız bir eleştiri gibi gözükür en azından mimarların tasarladıkları konutlar için. Hüseyin Cahit'in, birkaç mobilyadan kastı modern mekanların boşluğu ve ferahlığı olmadığı için, bu noktada yanıldığı söylenilebilir.

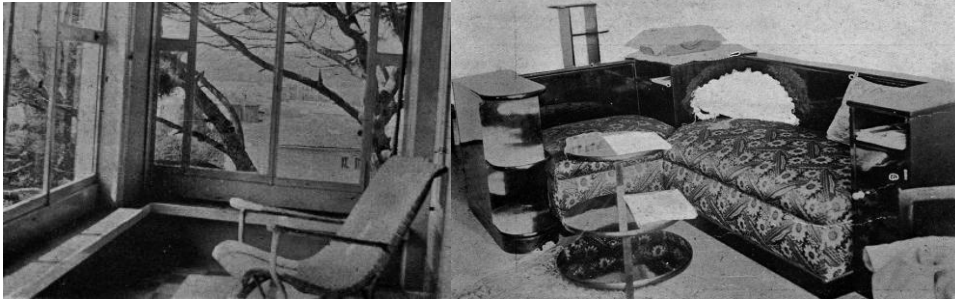
Yine Hüseyin Cahit, iç mekanlara da değinir:

'Yeniliği ve alafrangalığı biraz daha öğrendik. Şimdi kübik apartmanlar yapıyoruz ve gerçekten alafranga denilebilecek salonlar döşüyoruz.' (Yalçın, 1938)

Alafranga'dan kast edilen batılılaşma etkisi, Uzunarslan'ın da değindiği gibi, dönemin apartmanlarında modern, Art Deco hatta De Stijl etkilerdir. Örneğin; Refik Bey apartmanındaki duvardaki kapıyı da içine alarak giriş boyunca devam eden ve yan duvardaki nişlerle bütünleşen siyah çizgi, De Stijl grubu sanatçılarından Mondrian'ın resimlerini çağrıştırır.(Uzunarslan, 2010)



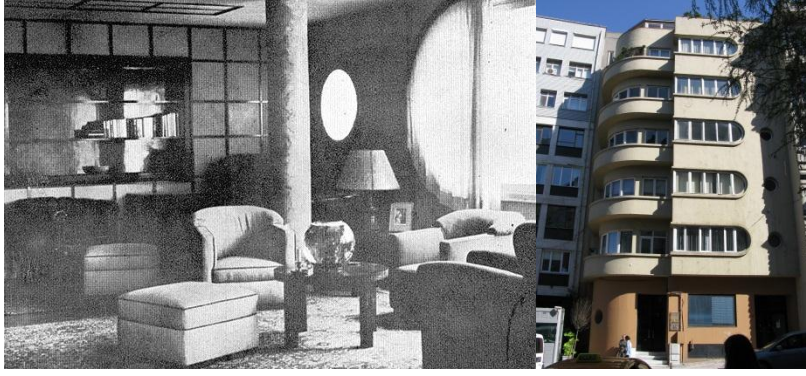
Şekil 3.102 Mimar Refik- Refik Bey Apartmanı, De Stijl etkisi



Şekil 3.103 Mimar Sırrı Arif -Seza Apartmanı, Art Deco etkisinde modern mekanlar

Bunların yanı sıra, Uzunarslan, modernizmin duvarlara ulaştığını, nişlerin kurgulandığını, duvarların ahşap profillerle karelerle bölündüğünü –Tüten apartmanında olduğu gibi- belirtir. (Uzunarslan, 2010)

Ancak bu örneklerin dışında, villalarda olduğu gibi, eklektik iç mekanlara da sıklıkla rastlanır. Romanlara da konu olan bu eklektik durum, daha önce de değinildiği gibi toplumsal modernizmin –tam anlamıyla- ithal edilememesinden kaynaklanır.



Şekil 3.104 Mimar Adil Denктаş- Tüten Apartmanı,

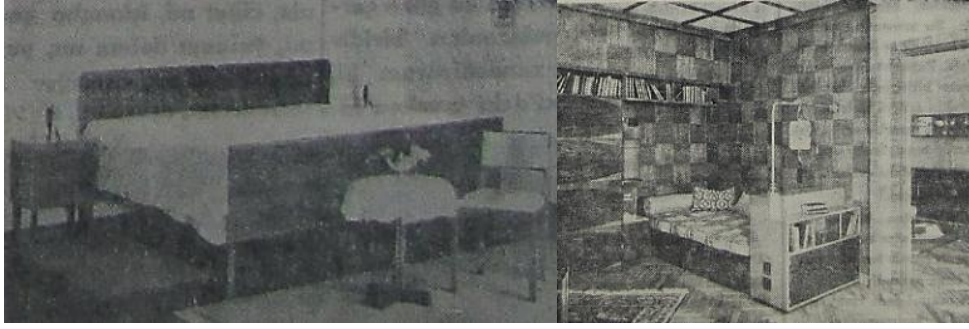


Şekil 3.105 Zeki Sayar iç mekanı

Yakup Kadri'nin Kiralık Konak eserinde, Servet Bey ve ailesinin Şişli'de bir apartmana taşınması, döşeme konusundaki merakı ve bunun sonucuna yer verilir:

‘Yemek odasını Fransız tarzında döşedi; fümüvarla kütüphaneye İngiliz üslubunda kanapeler, masalar aldı; salon biraz melez oldu; zira bütün konaktan getirilmiş eşyadan teşekkül etti. Yalnız Cemil’le Seniha için iki yatak odası ısmarlandı.’ (Karaosmanoğlu, 2011)

Ele alınan örnekler bağlamında, modernleşmenin, genellikle salon ve misafir odasına girdiği anlaşılır. Uzunarslan, bu durumu, üst sınıf üyesi ailelerin modern olanı statülerinin simgesi olarak mekanlarına alması olarak özetler, yatak odasının ise dışa en kapalı öge olması nedeniyle modernle en geç tanıştığını belirtir.(Uzunarslan, 2010)Anlaşılan o ki, yatak odasının modernleşmesi –genel olarak- dergi ve gazete görsellerinde sunulabilir bir olgudur.



Şekil 3.106 Yedigün görselleri; yatak odası

Sonuç olarak, yıllarca batılılaşmanın etkilerinin görülmüş olduğu kozmopolit bölgeler olan Nişantaşı, Maçka, Teşvikiye, Ayazpaşa ve Taksim gibi bölgelerde yer alan apartmanların iç mekanları da oldukça kozmopolittir.

Apartmentların kişileri ‘ne hale getirdiğiyle’ ilgili dönemdeki yaygın görüşe gelince, Hüseyin Cahit’in sözleri bu noktada oldukça anlamlıdır:

‘..bir sosyete makina olamaz ve yalnız maddiyetten ibaret kalmaz. Biz bu apartmanlar içinde bedbaht olmaya mahkumuz... apartmanlar bizi evsiz, barksız, yurtsuz, ocaksız birer bedevi haline sokmuştur.’ (Yalçın, 1938)

Kira evi –apartmentlar, 1930’ların -ne kadar eleştirilse de veya desteklense de- en çok uygulanan yapı tipi olmuştur. Bozdoğan, dergilerde bu yapıların, rasyonel planlanışından, odaların işlevsel/kullanışlı düzeninden, betonarmenin yapısal imkanları ve kısıtlamalarından, rasyonel bütçe, malzeme, bakım ve program vs. kaygılarından bahsedildiğini belirtir. (Bozdoğan, 2002)

Ayrıca birçok meslek grubundan insan, apartmanda oturmanın, bir anlamda rahatlığın, ferahlığın hayalini kurar. Peyami Safa, bu duruma değinir;

‘Birkaç idealist müstesna, yüksek tahsilin eşiğinde, istikbale nişan alan her Türk gencinin gönlünde bir apartman yatıyor. Apartman! Genç ve yaşlı, mimar ve doktor, esnaf ve avukat, tüccar ve bol maaşlı memur, komisyoncu ve müteahhit, her şuurun altı ve üstü, boydan boya, silme apartman kesilmiştir. Apartman! Cimri parayı bunun için biriktiriyor, iş adamı bunun için taban tepiyor, avukat bunun için mahkemede coşuyor, doktor bunun için gözünü profesörlüğe dikmiş, vekilin treni gelmeden üç vapur evvel Haydarpaşa’ya damlıyor. Apartman! Sabahleyin, yatakta mahmur gözler açılınca, uykunun rehaveti içinde erimiş vücudu kamçılaman ve obüs gibi sokağa

fırlatan ideal: Apartman! Bir tek varlık sebebi, yaşamının hikmeti, bahtiyarlığın amili, insanlığın gayesi, memleketin selameti, kainatın sırrı: Apartman!’ (URL-16, 2012)

Bu bahsedilenlerin yanı sıra, ev’in ‘yuva’ olma durumu tehlikeye girmiş gibidir. Modernizm, -en azından Batı’da- evi makineleştirdiği için klasik ev kavramının içi de boşaltılmaktadır. Örneğin Woman’s Home Companion’ın Mart 1935 sayısındaki bir söyleşide ev ile ilgili şöyle bir söylem göze çarpar:

‘Evinizi, bir paket tereyağını ya da makyaj pudrasını satın alabildiğiniz gibi alabileceğinizi hayal edin: gerçekten görebileceğiniz, dokunabileceğiniz, inceleyebileceğiniz ve satın almadan önce tüm detayları ile gözden geçirebileceğiniz ve, hepsinin ötesinde, taşınmadan önce ne kadara mal olacağını kesinlikle bilebileceğiniz tamamlanmış bir ev...’ (Talu, 2011)

Türkiye de bu söylemlerden etkilenir ve insanın, evin makineleşemeyeceğine, bu yeni ‘ev’lerin (apartmanların) yuva olmadığına, insanı yuvasız bıraktığına dair yazılar yayımlanır. Yazılarda dikkat çekici olan ise ‘eski evin taşıdığı anlamlar’a ve geçmişe duyulan özlem duygusudur. Oysa Tanyeli’nin de belirttiği gibi, ‘nostalji bir modernite icadıdır’. (Tanyeli, 2011) Modernitenin çoktan Türkiye’ye ulaştığı, salt bu nostaljik yazılardan bile anlaşılabilir. Yalçın’ın yuva özlemi konulu yazısı da bunlara örnektir:

‘Büyük yurt içinde adeta yurtsuz ve yuvasız kaldık gibi... Eski evlerimizi yıkıcılara sattık. Ve onlar bizim ailemizin tarihini teşkil eden, acı ve tatlı günlerimizi içinde toplayan ve yaşatan eski binayı gözümüzün önünde çatır çatır yıktılar, bizi hayatta bir serseri gibi bıraktılar. Belki modern apartmanlara taşındık. Belki bugün o eski çıplak tahta döşemeli odalarımızın yerine yumuşak tüylü halılar serili salonlarımız var. Fakat bu bizim için bir ocak değil, bir 'ev' değil.’ (Yalçın, 1938)

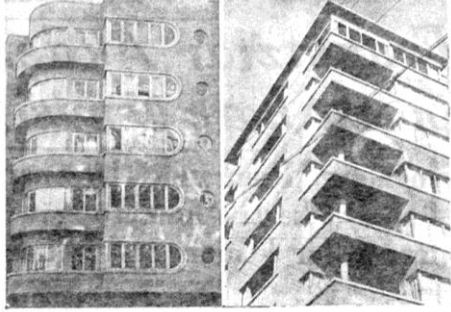
Apartmana dair bu eleştirilerin temeli, apartmanın yabancı oluşudur. Apartman eleştirilerinin altında ise ‘kübik’ cepheler yatar. Halka oldukça ‘tuhaf’ görünen bu cepheler, halkı modern hareketten soğutur.

Hüseyin Cahit, bu yapıları, ‘sonradan gelme’ olarak görür:

‘Fakat doğup büyüdüğümüz İstanbul semtinin bir ihtiyar dost gibi bize munis, alışkan ve sıcak sıcak bakan samimî muhitlerinde bu sonradan görme, sonradan gelme yabancı ve soğuk binalar...’ (Yalçın, 1938)

İstanbulu İstanbul olmaktan çıkaran binalar

Herk s kendi istediği gibi inŐaata fırsat bulunca dünyanın en acayib binaları yapılmağa baŐlandı



Őehri acayibleŐtiren yeni binalardan bazıları

Alduğumuz mal mata nazaran İtanbulda son senelerde yapılan bina inŐaatları zevksizlikler aŐkadarların nazan dikkatini celbetmektedir. Şehrin bilhassa Cihangir, Taksim, MaÇka gibi semtlerle BoŐazicinin iki tarafında yapılan apartmanlarda büyük bir zevksizlik vardır. Bu meydana binalar arasındaki irtifa nisbetsizliği binaları garib vaziyete soktuğu gibi bunların şekilleri de çok acayiptir. Bu binaların bir kısmının pencereleri vapur lokomotif biçimlerinde, bir kısmının ise tarif edilemez bir tarzda inşa edilmiştir. BoŐazicinde inşa edilen bir binanın merdiveni doğrudan doğruya binanın üst katına çıkılacak Őekildedir. S leymaniyyede inşa edilen biyoloji enstitüsü -alk dar ve saŐhiyyetlerin ifadesine göre- Süleymaniyye ile Beyazid camisinin manzarasını muhtelif  belerden bozacak bir haldedir. Son belediye ler kasunu inşaatta bir irtifa tayinini   - mirdir. Bu vaziyetten Őikayet  i olanlar bilhassa sanayi nefes erbabi ve mimarlar dır. Duyduğumuza göre mimarlar cemiyetinin toplantısında bu mesele mevzu bahis olacaktır. Esasen keyfiyetin b k met  e al ka ile takib edilmekte olduğu söylenmektedir.

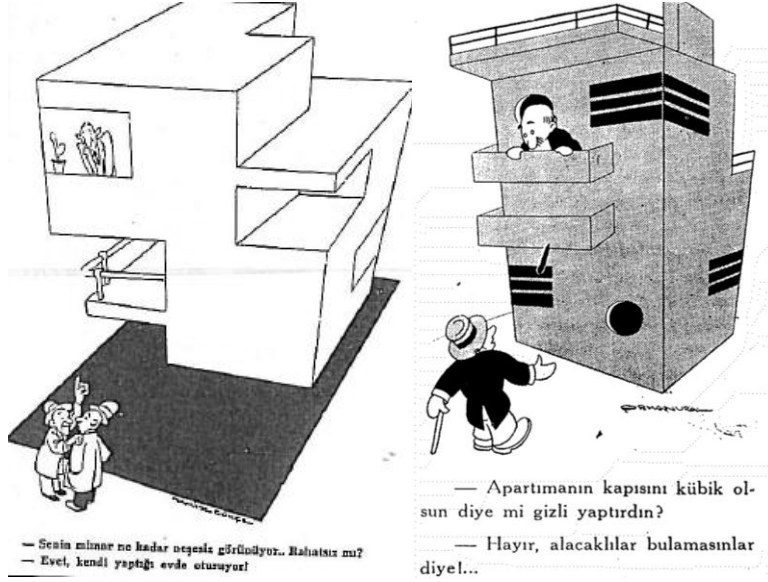
Şekil 3.107 Adil Denktaş'ın Tüten apartmanı ve Seyfi Arkan'ın   ler Apartmanı üzerinden, yeni binaların acayip olduğunu belirten bir gazete haberi

Üstteki karikatürde görülen ve 'ötekileŐtirilen'   ler apartmanının tasarımcısı Seyfi Arkan'ın yapıları, Arkan'ın iç mekanda bir çok Şey denemesi ve sadece statü simgesi bölümleri tasarlamaması bakımından farklıdır. Ancak yoğunlukla seçkin için tasarlaması açısından dönem apartmanlarıyla ortak bir özellik taşır. Nitekim, Bozdoğan'ın işaret ettiği üzere, mesken mimarisi söylemden uygulamaya geçerken -yoğunlukla- Cumhuriyet eliti -ve onlara yakın kitle- için inşa edilenlerle sınırlı kaldığı ve modern hareket, mesken mimarisini çoğunlukla seçkin üzerinden inşa edebildiği için halktan da uzaklaşır. Ve böylece, modern hareket, halk için 'yabancı ve dayatılmıŐ' olur.(Bozdoğan, 2010)

1930'ların sonunda modern hareket ve bu bağlamda 'kübik'e yönelik eleŐtirileri, halk, 'öteki' inşasıyla yaratır. Özetle, 1930'ların başında adeta 'milli üslup' olan modern hareket, 1930'ların sonunda 'öteki' olarak genel, yoğun etkisini kaybeder.

1930'ların başında olduk  a pozitif bir anlamı olan 'kübik'in, 1930'ların sonunda negatif bir anlam yüklenmesinin nedenlerine gelince, bunlardan biri, Almanya'da avangard sanatın gözden düŐmesidir. Dolayısıyla Türkiye'nin de ithal ettiği estetik

modernizm artık etkisini kaybetmiştir. Ve bunun doğal bir sonucu olarak, Türkiye, mesnetsizce desteklediği modern hareketi, yine mesnetsizce desteklemeyi bırakmıştır.



Şekil 3.108 Kübik mimariyi eleştiren karikatürler

Bu durumun en büyük kanıtı ise; ‘kübik’in tuhaf, hastalıklı, yanlış ve anlamsız olduğunu iddia eden yazılar, görseller ve karikatürlerdir.

Halide Edip’in, Tatarcık romanında, ‘kübik palas’ tasviri de bu iddialardandır:

‘bu yeni bina hakikat bu kıyıda göz alır ve bazılarına göre, göze batar. Üslubu adından da anlaşılacağı gibi kübiktir... münasebetli münasebetsiz lekeler, girintiler, çıkıntılar ve hiç beklenilmeyen yerinde üstü camla kaplı acayip balkonlar vardır. Bakın insan, mimarın burasını bir sıtma nöbeti arasında düşündüğüne hükmeder.’

Bozdoğan, bu tasvirin, kübik’in patolojik bir olgu olduğunu ima ettiğini belirtir. (Bozdoğan, 2002)Kübik palasın –burada apartman anlamında- hastalıklı olarak görülüşü, sosyal hayatımızda devam eden bu harbin ev ile apartman arasında(Yalçın, 1938) olduğunun kanıtıdır.

Ev ile apartman arasındaki harpte, apartman, ‘yuvasızlık’ olgusunu yarattığı için yenilmiş gibi gözükebilir:

‘Biz apartmanlara yabancıyız. Bir ailenin hayatında ev ocak en esaslı bir unsurdur. Bir odanın kapısını açtığım zaman, burada babam doğmuştu, bir sofaya çıktığım zaman, burada halam gelin olmuştu, bahçeye çıktığım zaman, bu kayısı ağacını dayım dikmişti, geniş ocaklı, Malta taşı döşeli mutfığa girdiğim vakit, teyzem mektebe başladığım gün burada lokma dökmüştü diyemezsem ben aile hayatının esrarlı ve füsunlu bağlarını ruhumda duyamam.’ (Yalçın, 1938)

Ancak bu mazisizliğin temsili yuvasızlık durumunu, negatif anlamda düşünmeyenler de olmuştur. Sabahattin Eyüpoğlu, yuvasızlığa pozitif bir çerçeveden bakar ve ruhun bu sayede özgürleştiğini belirtir:

‘Ruh eski otrulla beraber kaybettiği istiklale mukabil (ki bu zindan istiklali idi) büyük bir serbestlik kazanacak ve her an başka bir iklime kaçmaya, “evasion”a hazır bulunacaktır. Yuva idealini gütmek mülkün esiri olmaktır. Apartman bizi bu esaretten sıyrılmaya alıştırmaktadır.’ (URL-16, 2012)

Sonuç olarak, apartman ve modernleşme, -negatif bir gözlükle bakılırsa- insanı yuvasızlaştırırsa bile, bu durumun insanı mülksüzleştirdiği, her an başka bir yerde yaşayabilme seçeneğini sunduğu ve özgür kıldığı söylenilebilir

3.3.3. MillininModernleşmesi ve Konut

Özer, Sedat Hakkı Eldem’in 1934 tarihli Milli Mimari Seminerini, ‘Milli’ Mimari için atılan ilk adım olarak kabul eder. Eldem, seminerde çalışmaları yürütüp, öğrencilerin de İstanbul’daki eski Türk evlerinin rölövelerini çıkarmasını sağlamıştır. (Aslanoğlu, 2010) Özer’e göre, Prof. Albert Gabriel’in ‘Türk evi’ makalesi de bu anlamda öncülük etmiştir:

‘bazı İstanbul evlerindeki modern karaktere hayran olmamak kabil değildir..bu ahşap yapıların şekillerinden istifade ederek, tahta aksamı çimentoya kalbetmek suretiyle, bugünkü ‘monoton kübizm’den daha makul, daha estetik mezayaya haiz neticeler elde edilebilir.’ (Gabriel, 1938) Buradan Milli Mimarlık Akımında eğilimin, geleneksel mimarlığımızın sivil yapıları üzerinde yoğunlaştığı anlamı çıkar. (URL-17, 2012)

1939’da Eldem, Milli Mimarlık Meselesi yazısıyla, bir anlamda milli mimarinin temellerini atarken, modern hareketin dünyada bir moda akımı olduğunu ve

‘vertikalizm, horizontalizm, rasyonalizm, fonksiyonalizm ve sinamizm’ şeklinde vuku olan bu mimarlığın taklit edildiğini belirtir. (Eldem, 1939)

Gülenay Didem Durakçı, Aslanoğlu’ndan bu seminerleri Egli’nin başlattığını aktarır; gerçekten de, bu seminerler, Egli’nin Akademi’de bulunduğu dönemde yapılmıştır, ancak seminerlerin kimin fikri olduğu pek açık değildir. (Durakçı, 2006) Ünsal’ın söylemi ise Egli’nin lehinedir. Ünsal, Egli’yi şöyle anlatır:

‘...ama mahalli bir mimariyi öğütüyordu, bunun için eski Türk mimarisinin ilmi bir şekilde araştırılmasını gerekli buluyordu. G.S.A. Milli Mimari seminerini kurduran odur.’ (Erkmen, 1998)

Eldem, mimarinin enternasyonalizmden ziyade nasyonalizme doğru gittiğini iddia ederken, milli ve yerli bir mimarlık stiline karakteristik özelliklerini,

‘1) memleket insanlarına uygunluk,

2) memleket işçilerine uygunluk,

3) memleket toprağına uygunluk.’ olarak sıralar.(Eldem, 1939)

Bu özelliklerin oluşmasının arka planında ne yattığına gelince...

(II.) Milli Mimari de I.Milli Mimari gibi büyük savaş ortasında ortaya çıkar ve ekonomik sarsıntılar olur. Dolayısıyla, yerel malzeme –özellikle taş- kullanımı oldukça doğaldır. Farkı ise, kaynağın sivil mimaride aranmasıdır. Ayrıca savaş psikolojisinin sonucu olarak kendi geleneklerine sahip çıkarak bir bütün olmanın da belirleyici bir düşünce olduğu bilinmektedir. Her dönemde Batı’yı örnek alan Türkiye’de, dünyadaki Nasyonal Sosyalizm ve Faşizm bir yanda savaşın getirdiği bir bütün olma ve güç birliğine varma psikolojisi dönemin Türk mimarlığını da kaçınılmaz olarak belirler:

‘Temel amaç kendi öz kaynaklarımıza dönmek ve Türk ruhunu yansıtabilecek, millete has bir mimarlık yaratmaktır. Milli sözcüğünün sözlük tanımı dönemin mimarlık anlayışının ideolojisini çok iyi özetlemektedir: “kendi milletine has, kendi milletinin olan şeylerin açık olarak ve karakterli surette tercih olunmasıdır.’ (URL-17, 2012)

Bu araştırmanın konusu ‘konut’la sınırlı olduğundan, sınıflandırmada da yalnız sivil mimari göz önüne alınmaktadır. Zaten, Eldem de ulusal üsluptan ne anladığını şöyle açıklar:

‘kubbe mimarisinden ayrı, daha fazla ev mimarisiydi benim için.’ (Aslanoğlu, 2010)

Sivil mimari bağlamında, Aydan Balamir, 2. Ulusal Üslup olarak adlandırılan Eldem’in yaklaşımının, Anadolu yöre mimarlığının –ya da özelleşmiş bir durumu olarak ahşap evin– modernist yapı adabına uyarlanmasından oluştuğunu belirtir. Yine Balamir, klasik Osmanlı formlarının uyarlaması olan ‘1. Ulusal Üslup’un gericilik olarak algılandığını ancak yöre mimarlığının uyarlamasına mimarlık tarihi ve eleştirisinin daha toleranslı baktığını belirtir. Yine Balamir, kültürel olarak aynı Osmanlı’dan kalma yöre mimarisinin bir şansının, reddedilen ‘egemen Osmanlı uygarlığı’ karşısında kırılğan ve değişken kültürleri, masumiyeti ve arketip rasyonelliği olduğunu belirtir. (Balamir, 2012)

Özer’e göre yine eklektisizmin tuzağına düşülen üslubun(Özer, 1964)–II.Ulusal Mimari- şansının modernizmin kanonları ile savunulabilir oluşudur. Balamir, hafif strüktürü, sökülebilir yapı sistemi ve odalara cömert bir biçimde gün ışığı sağlayan çok sayıda pencereye sahip cepheleriyle geleneksel ahşap evin, tam da Modern Akım’ın ideallerine uyduğunun altını çizer. Ancak, ‘gerici’ ve ‘taklit’ olarak algılanmamanın ölçütünün, örnek alınan modelle benzeşim derecesine ya da modelin soyutlanma düzeyine bağlı görüldüğünün de altını çizer. (Balamir, 2012) Yine Özer, akımla ilgili oldukça haklı bir tespitte bulunur, geleneksel fonksiyonlar için eski Türk üslubuna başvurulurken, bu üslubun yorumlanması güç olan konular için ise milli ve monümental mimariye başvurulacaktır:

‘nitekim, cami ve mesken konularındaki eskiye adaptasyon zahmetsizce yer almışsa da bunun dışındaki temalarda, mesela İstanbul Fen ve Edebiyat Fakülteleri’nde görüldüğü üzere, ölçek, nisbet, kütle düzeni, mafsallanma ve detaylama bakımından büyük zorlamalar meydana gelmiştir.’ (Özer, 1964)

Her ne kadar Eldem’in etkisiyle, II.Ulusal Mimari dönem mimarlarının çoğu tarafından desteklenmiş olsa da eleştirilmiştir de. Abidin Mortaş, 1941’de devirler durulmadıkça sanatın istikrar bulmadığına değinir ve yeni ve milli bir mimarinin doğmasını istemenin boşa bir çaba olduğunu belirtir. (Abidin Mortaş, 1941)

Eldem, bu üslupta muayyen tiplerin oluşmasına pozitif bakarken, Sayar da tiplleşmeye karşı çıkar. (Aslanoğlu, 2010) Neticede, bu akımda milli ruhu yansıtan ürünler verilebilmesine rağmen çok sayıda prototip yapı da yaratılmıştır. Böylece, Özer’in eklektisizm iddiası geçerlilik kazanır. (Özer, 1964)

II.Milli Mimari bağlamında, konut alanında(başarılı örnekler) üslup özelliklerini en iyi taşıdığı düşünülen, Ağaoğlu Evi, Saraçoğlu Mahallesi ve Kavaklıdere’de bir Ev incelenecektir.

Konutlara bakıldığında, ilk ele alınacak konut grubu, Saraçoğlu Mahallesi’dir. Mimar Paul Bonatz’ın, Ankara’da tasarladığı yapı grubu, 1933-35’te inşa edilmiştir. Ankara’daki mesken bunalımını önlemek üzere 1944 yılında çıkarılan Memur Mesken Yasası uyarınca başlatılan konut grubu, II. Ulusal Mimarlık Akımının Ankara’da önemli bir örneğini oluşturur. Topografyaya uyumlu yerleşmede, konut bloklarının yanı sıra çocuk bahçesi, ilk ve ortaokul ve ortak kullanım için bir sosyal bina bulunur.(URL-18, 2012) Yabancı bir mimarın Milli Mimari ürünü vermesinin nedenine gelince...

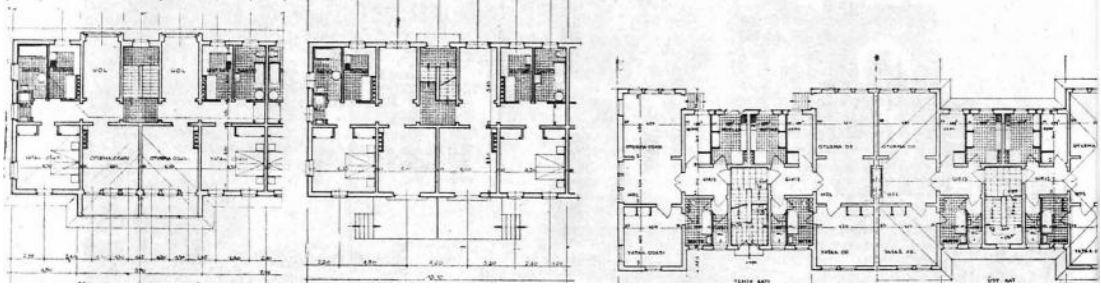
Akcan, Almanya’da jenerik konutlarda bireysel farklılık savaşımının Türkiye’de kültürel farklılık arayışı şeklinde bir yansıması olduğunu belirtir. Dönem için, ülkenin uygun yerleşim kültürünü yaratacak olan şey, Avrupa evlerinin bire bir kopyaları değil, geleneksel "Türk evleri"nin modernleştirilmiş biçimleridir. Aynı zamanda Batı ile Doğu arasındaki mevcut hiyerarşilerin yıkılmasını sağlayacak olan bu Türk evi çizgisi, zamanla ülkedeki Alman mimarları etkiler ve *Siedlung* fikriyle kaynaşır. Böyle bir melezin en belirgin örneği, Ankara’daki ikinci toplu konutlardır: Paul Bonatz’ın tasarladığı Saraçoğlu Mahallesi. (Akcan, 2012)



Şekil 3.109 Saraçoğlu Mahallesi

Akcan’a göre, mahallede, oturma birimleri neredeyse birbirinin aynısıdır ama birimlerin oluşturdukları toplu kimlik, bu mahalleyi dünyadaki herhangi bir başka mahalleden ayırt eden ulusal bir ifade oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Bu, *Siedlung* kavramının arazi planlaması ve birim tasarımı ilkeleri ile ‘Türk evi’

sembolizmini birleştirek gerçekleştirilmiştir. Bu sembolizm, çıkma bölümlerine, ahşap tırabzanlara ve cephenin çatı çıkıntılarına uygulanmıştır. Akcan, modern mahallenin tasarımında, gerek Almanya'da, gerek Türkiye'de, standartlaştırma ile esneklik, aynılık ile farklılık arasında sürekli bir savaşımın söz konusu olduğunu belirtir ve ekler: 'Almanya'da bu bir bireysel farklılık sorunu iken, Türkiye'de genellikle bir kültürel farklılık sorunuydu.' (Akcan, 2012)



Şekil 3.110 Planlar

Bitişik nizamda, gruplaştırılmış değişik tip ve yükseklikte tasarlanan apartmanlarda iki, üç ve beş odalı, altı tip üzerinde planlanan 642 daire gerçekleştirilmiştir. Konut blokları bodrum üzerine iki, üç ya da dört katlıdır. Ancak mimar Türk evinin plan düzenini bu konutlar için kaynak olarak görmemiş, hem bu nedenle hem mekân organizasyonu açısından ve de yapı ekonomisi ilkelerinin göz önüne alınmaması nedeniyle yapıldıkları yıllarda planları başarısız bulunmuştur. (URL-18, 2012) Nitekim Arkitekt'te yapıya dair metni yazan Sayar, yapıların ekonomik bir yanı olmamasından, ince yapı işlerine kadar pek çok şeyi eleştirir:

'Mahalleyi gezerken yeni başlanmış olan bloklardaki- kaba yapı kısımlarından bitmiş doğrama, çini, mozaik, sıva, boya, taş işçiliği gibi ince işlere kadar hepsinde bir itinasızlık, bir kabalık gördük. «Saraçoğlu» evlerinin plânlan ve mimarisi nasıl bir şöhrete kurban edilmişse; yapısı da, himayeli bir şirkete verildiği için muvaffak olmamıştır.' (Zeki Sayar, 1946)

Yabancı mimar yapısı olması nedeniyle de sert bir dille eleştirilebildiği de (Arkitekt'teki metinler genelde daha yumuşatılmıştır) söylenilebilir:

'Saçakları, konsolları ve betonarme bir bünye içindeki takma saç, sütunlar ile, yine saçtan kafes örgüsü parmaklıklar ile bu yapıların benzerlerini, biz çok önce

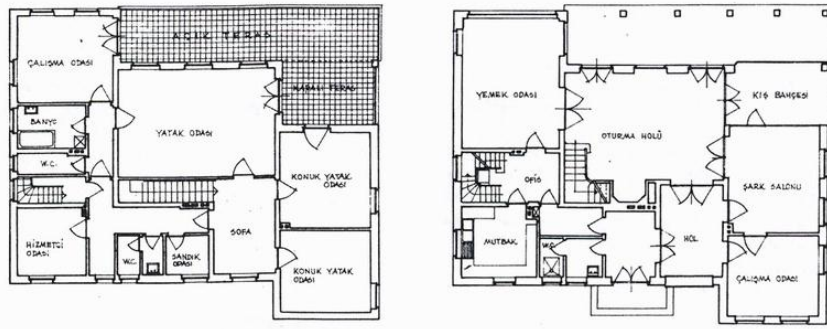
görmüştük. Bunlar, Vedat ve Kemalettin beylerden sonra açılan mimarî çığırda yapılmış kötü numunelere benzemektedirler.’ (Zeki Sayar, 1946)

İkinci olarak ele alınan yapı ise, Ankara’daki Kavaklıdere’de Bir Ev’dir. 1937 tarihli yapı, mimar A.Sabri-Emin Onat tasarımıdır.



Şekil 3.111 Görünüş

Zengin bir aile için tasarlanan bu iki katlı konutun birinci katında; merkezde, çalışma odası dışındaki bütün mekânların açıldığı, geleneksel Türk konut mimarisindeki orta sofayı çağrıştıran oturma holü yer almaktadır. Bu katta ayrıca, şark salonu, çalışma odası, yemek odası, oturma holünden geçilen bir veranda, mutfak ve giriş holü bulunmaktadır. Oturma hólünden bir merdivenle çıkılan ikinci katta ise yine bir çalışma odası, konuk odaları, yatak odası, hizmetçi odası, banyo ve tuvalet ile L biçiminde bir teras yer alır. (Aslanoğlu, 2010)



Şekil 3.112 Plan

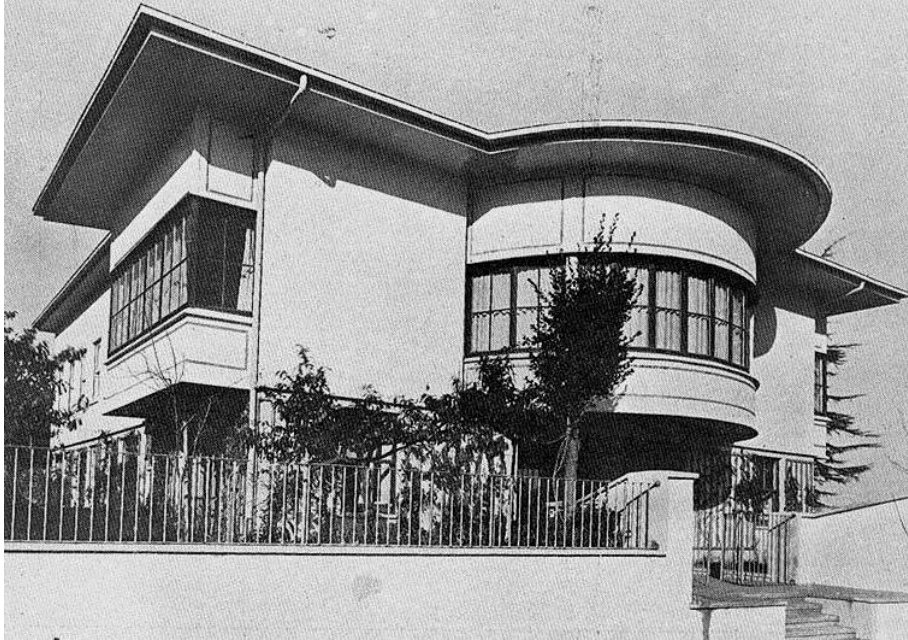
Yapının üst örtüsü kiremit kaplamalı beşik çatıdır. Cephede, açık renkli sıvaya karşın, koyu renkli ahşap panjurların kullanılması farklı bir görünüm ortaya

koymaktadır. Arkitekt'te yapının milli mimariye uygun olarak tasarlanmak istendiğinin altı çizilir:

'mahalli karaktere uymak maksadı ile bina hafif meyilli bir çatı ve kiremitle örtülmüştür.' (Sabri, Emin Onat, 1937)

Son olarak, Aydan Balamir, esin kaynağı ahşap çıkmalı Ankara evi olan Emin Onat'ın bu yapısının 'taklit' sınırını aşarak, Taut'un örneklediği tarzda makul bir yerellik yorumu olarak benimsenebildiğini ileri sürer. (Balamir, 2012)

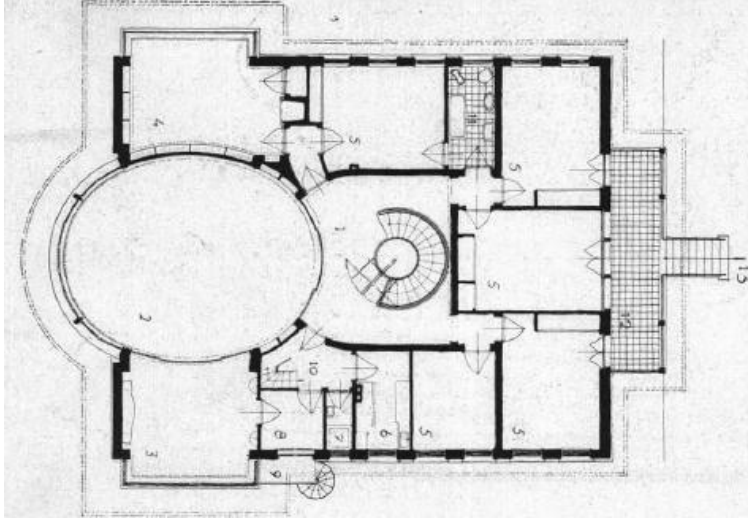
Son olarak ele alınan konut ise, mimar Sedad Hakkı Eldem'in İstanbul'da 1938'de tasarladığı Prof. A.Ağaoğlu Evi'dir.



Şekil 3.112görünüş

Eldem'in geleneksel bir planimetrik şemadan yola çıkan ilk yapılarından biri olan bina, yerinde mevcut büyük bir ahşap konağın kagir zemin kat duvarları üzerine betonarme döşemeli olarak inşa edilmiştir. Bu nedenle taşıyıcı duvarların yerleri eski konağın konturlarını izler. Alt katta iki eş küçük daire, üst kattaysa 5 odalı ana konut bulunmaktadır. Girişi üç daireye ait ortak mekan belirler. Oradan dairesel planlı bir merdivenle üst katta ulaşılır. Merdiven yuvası tavandan ışık almaktadır. Üst kat planı oval bir orta sofa çevresinde düzenlenmiştir. Sofa sürme kapılarla yan mekanlara bağlanır. Duvarlar geleneksel konutlarda terek denilen bir silme ile yatayda bölünmüştür. Tereğin üst kesimi yalın kalem işi nakışlarla bezenmiştir. Üst katın

çıkma yapan –on dokuzuncu yüzyıl sonunda barok etkisiyle Osmanlı Türk evine giren- oval salonu yapının en dikkat çekici özelliğidir. Aslanoğlu, Türk evi etkisi veren yapının geniş pencere yüzeyleri ile dışa dönüklüğünün, yapıyı geçmişten ayırdığını belirtir. Yapı, geleneksel ev biçimleri ile dönemin kübik mimarisinin birleştirildiği bir yapıdır. (Aslanoğlu, 2010)



Şekil 3.113 Plan

Sonuçta, dönemde Milli Mimari'nin nasıl karşılandığını anlamak için Arkitekt'teki bu yapı ile ilgili metne bakmak faydalı olacaktır:

‘Yeni mimarimize Türk karakterini vermek için yapılan araştırmaların ve gayretlerin, ne kadar yerinde olduğunu Sedat Hakkın bu muvaffak olmuş eseri bize göstermektedir.’ (Sedat Eldem, 1938)

Son olarak, (II.) Milli Mimari'nin plandan çok cepheye bir ‘kimlik’ kazandırma uğraşı olarak algılandığı görülmektedir.

4. SEYFİ ARKAN MİMARLIĞINDA 'EV'

'Eski milletler büyük çalışmalar sonunda kendilerine özgü birer mimari stil yaratmışlardır. Son yüzyılın sanat çalışma ve düşünceleri sonunda da modern bir mimarlık doğmuştur. Fakat, bu modern mimarlık da her milletin düşünce ve karakter farklarıyla birbirinden ayrı bir görünüş ve anlamdadır. Bir İtalyan modern mimarisiyle, bir Alman modern mimarisi arasında çok değişiklikler vardır. Bu modern mimariler bütün 'görünüleriyle de hangi milletin malı olduğu'nu anlatmaktadır. Bizde de asrın bütün düşünce ve ihtiyaçlarına cevap verecek, ruhlarımızı okşayacak bir modern mimari lazımdır. Fakat bu modern mimari diğer milletlerin taklitçiliği değil, yurdumuza has, Türklüğe özgü bir mimari olmalıdır... Bize orijinal bir modern Türk mimarisi lazımdır.' (Koyunoğlu, 1977)

Mustafa Kemal Atatürk

Arkan'ın Hariciye Köşkü, Türkiye'de yerel ve modernist söylemleri uzlaştırmayı deneyen ilk inşa edilmiş ürünlerden biridir. (Tanyeli, 1992) Hülya-Ferhan Yürekli'nin Cumhuriyet'in en önemli mimarı olarak kabul ettiği Arkan, (Yürekli, 2000) halk geleneğini demistifiye etmeden, modern yaklaşımla uyum idealini yaratan bir tasarım anlayışı gütmüştür. Bu anlayış, tam olarak da Atatürk'ün yukarıdaki söylemindeki 'çağdaş Türk yapısı' beklentisini yansıtır. Hiçbir ideoloji için mimarisinden ödün vermemiş Arkan, modernist çizgisi içinde spontane olarak da olsa geleneğe tamamen sırtını dönmemiştir. Bazen yerel unsurlarla, bazen geleneksel mahrem düzene atıfta bulunarak, bazen de geleneksel imgelere gönderme yaparak gelenekle ilişkisini spontane bir şekilde sürdürmüştür. Dündar da Arkan mimarlığında Türk Evi'ne değinildiğinden bahsedip, bu durumu şöyle açıklar:

'Eldem'in sofa temelli Türk evi okumasına karşılık, Arkan, malzeme ve form temelli bir benzerlik yerine mekansal bir yorum peşindedir.' (URL-24, 2012)

Nitekim, hem bu yüzden hem de Berlin'de (Poelzig'le çalışırken) gerçek bir moderniste dönüştüğü için Cumhuriyet yönetimi ödünsüz Batılılaşma atılımına uygun olarak Arkan'ı seçer. (Tanyeli, 1992)

Arkan, bütüncül tasarım anlayışında olan ve fırsatı olduğunda her detayı tasarlayan bir mimardır. Birkaç istisna dışında, tasarım anlayışında büyük değişimler gözlenmez. Bu istisnalar ise artık 'yıldızının söndüğü' yıllara ait yapılardır. Nitekim,

bunun öncesinde, mimarlığın plastik sanatların en büyüğü olduğu düşüncesini Radi Birol'a anlatırken ilginç bir yol izler:

'Delikanlı, çok atak bir kişisiniz, ufak tefeksiniz ama ataksınız. Siz çok zengin bir ailenin beş en güzel kızının en büyüğüne talip olmuşsunuz. Bakınız, öyle narin, öyle hassas, öyle duygulu bir kızdır ki bu, bu kız sizi mutlu da edebilir, bedbaht da edebilir delikanlı, dikkat edin.' (Birol, 2012)

Radi Birol, bunun anlamını ise şöyle açıklar: 'Ben o zaman hiç anlamadım. Meğersem plastik sanatları söylüyormuş. Plastik sanatlar, fonetik sanatlar, beş grup, onun en büyüğü mimarlık diye addediyor.' (Birol, 2012)

Bunun dışında, 1930'da Batılı, 1940'da Ulusalçı, 1950'de yine Batılı olan ülkede, (çoğunlukla) bu dalgalanmalara kapılmadan, hep Batılı kalma inadını gösteren tek mimar olan Arkan'ın tasarım anlayışı da 'prizmatik kutular' boyutunda kalmaz. Arkan, çok boyutlu mekan oluşturmayı, akıcı planı da dener. Dönemdaşları, sadece villa ve apartmanlarla uğraşırken, o 'ucuz evler' ile ilgili girişimlerde bulunur. Cengiz Bektaş, bu yüzden Arkan'ın, Türk toplumunun tüm sorunları ile ilgilenmiş bir mimar olduğunu belirtir. (Birol, 2012) Abdi Güzer de benzer bir yorumda bulunup, Türkiye mimarlığının erken Cumhuriyet döneminden başlayarak, bir yandan uluslararası mimarlık ortamı ile bütünleşme, süreklilik oluşturma çabası içine girerken, öte yandan bu yaklaşıma tepki olarak yerel değerlerin öne alındığı yaklaşımları barındırdığı aktarır. Güzer'e göre, Cumhuriyet dönemi mimarlığı herşeyden çok modernizmle yerellik arasında bir çatışma alanıdır ve Arkan mimarlığı da bu çatışma alanı içinde nitelikli tasarımları ile bir uzlaşma alanını temsil ederek, modernizmin bağlamsal dönüşümlerine yönelik özgün bir araştırma birikimi sergiler. (Birol, 2012)

Çalışmada, nitelikli tasarımlara sahip Arkan'ın konutları, çeşitli kullanıcı tiplerine yönelik kurgulandığı için başlıklar altında toplanmasına karar verildi. Devlet-kamu için tasarladıkları, temsiliyet nesnesi olarak ele alınırken, elitler için tasarladıkları, gösteriye eşlik olarak ele alındı. Çok kat'ın seçkinliği tartışılıp, apartmanlar ele alınırken, hiyerarşi sorgusunda ucuz evler ele alınır. Son olarak da, mimarlık tarihinin pek de değinmediği Arkan konutları, bilinmeyen ya da unutulmuş ev başlığında ele alındı.

4.1. TEMSİLİYET NESNESİ OLARAK EV;DEVLET KONUTLARI

Arkan'ın devlet için tasarladığı konutlar, modern mimarlık ikonları haline dönüşecek olan ve tüm dünyaya Türkiye'nin (özellikle elit kesimin) nasıl ve nerede yaşadığını gösterme amacı da taşıyan tasarımlardır.

İlk sırayı, devlet başkanı konutu olması dolayısıyla öncelikli olan Hariciye Köşkü alır.

Hariciye Köşkü (1933-1934)



Şekil 4.1 Hariciye Köşkü

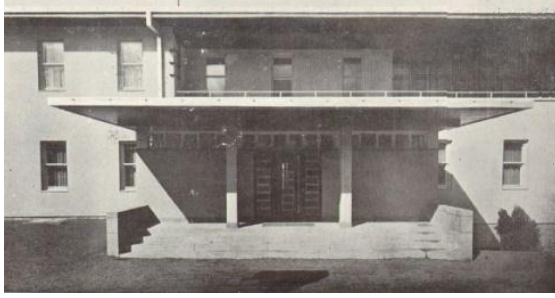
'Seyfi Arkan'ın Türkiye'deki ilk önemli görevi Ankara'daki Hariciye Köşkü'nü (1933-1934) tasarlamak olmuştur'. Devlet konuk evi olarak tasarlanan köşk, kısa sürede yeni Cumhuriyet'in tanıtım mecralarında sık sık kullanılan bir ikonu haline gelir. (Akcan, 2009)

Siegfried Kracauer'in belirttiği gibi 'dünya resimli gazetelerde fotoğraflanabilir bir şimdiye dönüşmüştür ve fotoğraflanan şimdi tamamen ebedileşmiştir.' (Kracauer, 2011)

Bu fotoğraflanıp ebedileştirilen ve Afife Batur'a göre erken Cumhuriyet Dönemi'nin modern mimarlık söylemini başlatan yapılardan biri olduğunu belirttiği konut, (Batur, 1984)-diğeri ise Şevki Balmumcu'nun Sergi Evi'dir- yine Akcan'a göre, Holzmeister tasarımı Cumhurbaşkanlığı köşkü gibi, sadece konut işlevi için değil, resmi davetler ve yeni Türkiye'nin uluslar arası görünümü için bir sahne olacak şekilde düşünülmelidir. (Akcan, 2009)

Gerçekten de Hariciye Köşkü bir sahnedir. Birincil anlamda bu sahne olma durumu, Adolf Loos'un kast ettiği gibi algılanabilir; 'ev, aile tiyatrosu için bir sahnedir; insanların doğduğu, yaşadığı ve öldüğü bir yerdir. (Colomina, 2009) İkincil anlamda ise durum, Beatriz Colomina'nın bahsettiği 'uluslar arası stilin modern mimari için bir reklam kampanyası -hedef kitlesi sanata para ayırabilecek insanlardan daha geniş bir kitle olan orta sınıf ve çoğunlukla kadın olan mağaza kitlesi- olarak düşünülmesine dayanır.(Colomina, 2009)

Burada bahsedilen sahne durumu ise kısmi olarak üçüncül bir anlamdadır. Sahne aslında boştur, içinde insan yoktur, dağınıklık yoktur; kimse yaşamıyor gibidir hatta dokunulmaz gibidir. Emin olmamakla beraber; Heynen'in 'boş mekan' tanımı, bu ev için kullanılabilir; 'terk edilmeye hazır gibi gözükten konut'... (Heynen, 2011)



Şekil 4.2 . Hariciye Köşkü

Bu 'bir anlamda boş olan ev', ilk bölümde değinildiği gibi belki korkutucu değildir. Tekinsiz... belki olabilir. Çünkü aşına gelse de anlaşılmaz olandır. Yine Akcan'a göre; şeffaf bir cepheye sahip olsa da Ankara'ya yukarıdan bakan bir tepe üzerinde konumlandığı için ev, gazete ve dergilerde dolaşan fotoğraflarına rağmen halkın göremediği'dir. Hem mahrem hem mahremliğinden arındırılmış olandır. (Akcan, 2009)

Çağdaş dünyada bir kutu, bir araba, bir televizyon gibi bir tüketim nesnesi, nötr bir ürün olan ev, (Kuban, 1996) yuva mıdır sorusuna olumlu bir cevap vermek pek mümkün değildir. Çünkü Dibek'in değindiği geçmişin mirasına bağlı olarak tanımlı bir evden bahsetmek çok da olası değildir. (2012) Çünkü burada bahsedilen ev sahibi; geçmişe karşı geleceği düşleyendir.

Bu geleceğin düşlendiği yerin; Bozdoğan'a göre 'doğaya, gümüşüğüne ve sağlıklı yaşama -1930'ların modernist söyleminin gözde nitelikleri- yakınlığıyla övülen,

kübik evin ideal tipi ya da paradigması olan müstakil ev' (2002) olması olağan sayılır. Anlaşılan o ki Türkiye, henüz 'kübik ev'e olumsuz anlamlar yüklememiştir. Bozdoğan'ın 'tipik villadan kaçınılmaz olarak büyük olmasına rağmen, modern villanın paradigması olarak gördüğü Hariciye Köşkü, (2002) Arkan'a göre, istenilen programa göre küçük bile sayılır. Arkan'ın kendisinin de belirttiği gibi, 'bahçe, bina ve mobilya kendisinin projesine göre yapılmıştır.' (Arkan, 1935)

Arkan, eline geçebilecek çok az sayıda fırsattan birini değerlendirip, *gesamkunstwerk* fikrine bağlılığını gösterip iç donanım, detaylar ve mobilyanın önemli bir kısmını yüksek kaliteli malzemedan, büyük özenle tasarlamıştır. (Bozdoğan, 2002)



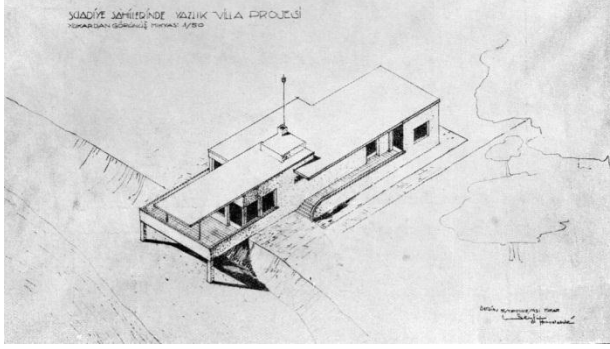
Şekil 4.3 Hariciye Köşkü davet salonu.

Yasemin Gürel, Arkan'ın her nesne ve ölçeği kapsayan tasarım anlayışı ve *gesamkunstwerk* fikrine bağlılığını, abartılı bir biçimde 'mimarın mimarlık aracı ile dünyayı kontrol etme fantezisi' (Gürel, 2010) olarak görür.

Tanyeli de erken modernistlerin, dünyayı anlamayı asıl mimari görevin yerine getirilebilmesi için, sadece bir araç olarak gördüklerini, mimarın görevinin dünyayı değiştirmek olduğunu düşündüklerini belirterek (Tanyeli, 2011) bu anlamda Gürel'le benzer görüş bildirir. Aslında durum mimarın kendisini Tanrısal bir unsur sanmasıyla ilgili olmayabilir. Bozdoğan'ın da altını çizdiği gibi dönem koşullarında 'meslekleşme' sürecinin oluşumuna tanıklık eden mimarların, bütüncül tasarımı mimarlığın meslekleşme sorunu için bir çözüm olarak görmüş olmaları mümkündür. (Bozdoğan, 2011)

Arkan'ın kimi uygulanmamış projelerinin, uygulanmış olanlara ilham verdiği düşünülebilir. Hariciye Köşkü için de Akcan, bu görüşü paylaşır ve yapının genel

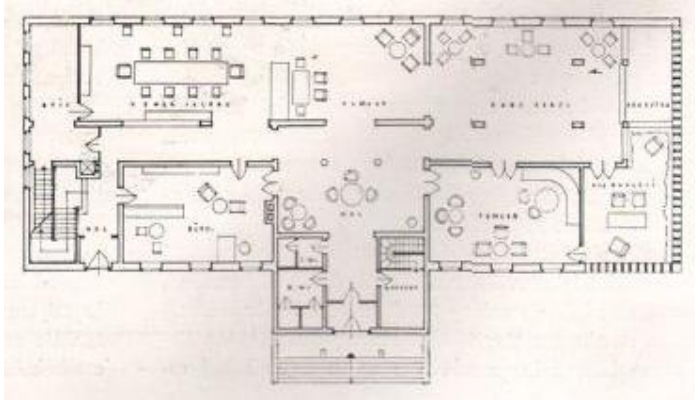
kütle, cephe, büyük teraslar ve geniş saçaklarıyla Almanya’da tasarladığı ‘Yalı’ projesine benzetir. (Akcan, 2009)



Şekil 4.4 Yalı, Almanya’da öğrenci projesi, 1930-33

Planlama, mimarın anlatımıyla iki girişe dayanır; resmi misafirler için giriş-protokol girişi- ve ikamet -yaşama- girişi. (Arkan, 1935) Protokol alanlarının girişe, yaşama alanlarının ise üst kata alınmasıyla iki bölge ayrıştırılmış olur.

Giriş katında yemek odası, dans salonu, kış bahçesi, çalışma odası ve iki fumuar bulunan konut, Holzmeister’inkinden mimari açıdan farklıdır. Çünkü Arkan, o dönemde yeni bir inşaat malzemesi olan betonarmenin olanaklarını kullanarak, açık plan ilkesine uymuş, yaşama, yemek, dans, sigara odalarını birbirlerine akacak biçimde düzenlemiştir. (Akcan, 2009)



Şekil 4.5Hariciye Kışkığı planı.



Şekil 4.6 Holzmeister'in tasarladığı cumhurbaşkanlığı köşkü

Yine Akcan'a göre, Arkan evlerinde Kemalist Kültür siyasetinin modernleşme ve batılılaşma simgelerini tüm ülkeye yaymak için kullandığı temel mekanizmalar –bu örnekte dans odası üzerindeki vurgu- yer almaktadır. (Akcan, 2009)



Şekil . Dans odası-giriş katı



Şekil 4.6 31Aralık 1929, Hariciye Köşkü – Atatürk'ün gözünde esaslı bir modernleşme belirtisi olan bir balo.

Peki bu kadar mesajı taşıyan, rejimin temsiliyetini sağlayan, ideolojiyi görselleştiren ve gelen yabancılara karşı 'modern Türkiye'yi göstermesi istenen konut, ev olabilir

mi ya dakişkiye ait bir ‘şey’ görmediğimiz mekanda ‘aidiyet’ten bahsedilebilir mi, tekrarlanan tefriş elemanlarına rağmen -sandalyelerin yerleştirilmesi gibi- bu konutun yuva olduğu söylenilebilir mi?

Bu sorgulamada evin konfora hizmet etmek durumunda olduğunu esas alarak bir sonuca ulaşmak denenebilir. Heynen’a göre, Loos’un ayna kullanarak, yansıma-gözetlenme hissiyatı oluşturması, konfor hissini sürekli-düzenli olarak sarsar. (Heynen, 2011) Loos’un aynayla konfor’un güvenilirliğini sarsması, Hariciye Köşkü’nün ‘temsiliyet nesnesi’ olma durumuyla ‘ev sahibinin’ konforunu –tam olarak- sağlayamamasına benzer. Eğer bir ev sahibinden bahsedilebiliyorsa.. Peki ya ev sahibi yoksa.. Ya bahsedilen salt temsiliyet nesnesiyse; bir boş evse.. Anlaşılan odur ki; giriş katında, Arkan konutu net olarak bu soruya cevap vermez. Ancak tasarlanan konutun ‘yuva’ olma zorunluluğu da yoktur. Dönemin velut söylemcilerinden olan ve Le Corbusier’den etkilendiği belli olan İsmail Hakkı, evlerin hatta şehirlerin birer içtimai hayat kabı olduğunu belirtirken, Sayar da adeta Corbusier’yi çevirir biçimde binanın bir ikamet makinası olduğunu savunur. (Bozdoğan, 2011)

Ayrıca bütüncül tasarım anlayışında ele alınan konutun, ‘yuva’ olması çok da mümkün kabul edilmeyebilir. Nitekim, insanların çoğu, modern değişimlerin evin içine sızmasına büyük ölçüde direndikleri için ‘1930’ların en yeni kübik evlerinin iç mekanları epey eklektik ve süslü eşyalarla doludur.’ (Bozdoğan, 2002)



Şekil 4.7 Giriş katı- Mobilyalarda Art Deco etkisi. Büro, fumuar, yemek salonu. İç mekan organizasyonunda düzenli aralıklı mobilya -burada; sandalye- kullanılmasını kesin olmamakla beraber ideolojik bir alt metne bağlamak mümkün olabilir.

Loos, evin dışarıya karşı hiçbir şey söylemek zorunda olmadığını ama içeride tüm zenginliğinin aşikar olması gerektiğini belirtip bütüncül tasarıma olan eleştirisini yöneltir. (Colomina, 2009) Bozdoğan da Loos'un eleştirisinin, mimarın baskıcı ve müdahaleci fikirleriyle ev iç mekanının kaçınılmaz yuva karakterini ihlal etmesine yönelik olduğunu altını çizer. (Bozdoğan, 2002)

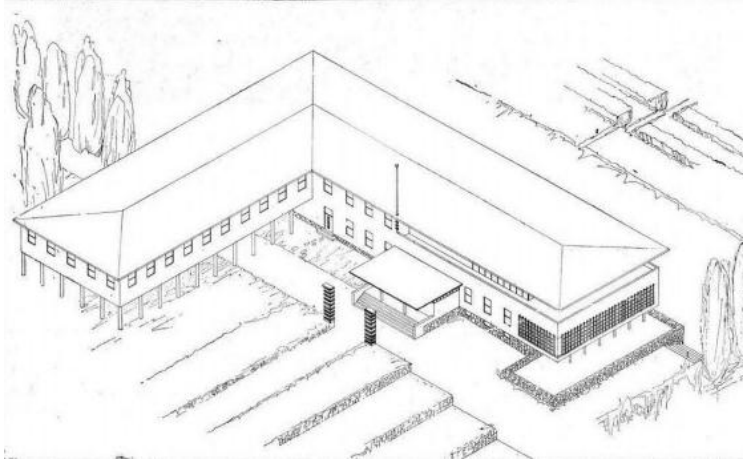
Gesamtkunstwerk yanlısı Bahr'a göre de mimar, müşterisinin kişiliğini hem bir bütün olarak konutta hem de tüm detaylarında ifade etmeye çaba göstermeliydi. (Heynen, 2011)

Galiba çoğu olasılıkta Tanyeli'nin 'Kültürel süreklilik imgelerde değil, davranış ve anlamlarda gizlidir' (2011) sözünü göz önünde bulundurmakta fayda var. Yuvanın, evin ya da konutun durumunun imgeler üzerinden açıklamanın sadece denenebileceğini unutmamak faydalı olacaktır.

Arkan'ın Arkitekt'te yazdığı metne geri dönelecek olursa; yazıdaki Şu kısmın dikkat çekici olduğu g6r6l6r;

'Hariciye K6Ők6' n6n 'eski Ankara evleri gibi geniş Őaĉaklı ve diğer yeni yapılan Ankara evlerine benzemeyen' 'ev' Ankara havası iĉin uygun olarak yapılmıştır'. (Arkan, 1935)

Tanyeli'ye g6re de 'yapı, T6rkiye'de yerel ve modernist s6ylemleri uzlaştırmayı deneyen ilk inşa edilmiş 6r6nlerden biridir. ve bu uzlaşma ĉabası (...) yapının dış g6r6n6m6nde de belirgindir.' (1992)



Şekil 4.8 Hariciye K6Ők6

Yine Tanyeli'ye g6re, yapı, hafif eğimli ĉatısı, Őaĉakları ve 1/2 oranlı giyotin pencereleriyle halk konut geleneğine borĉluluk duyan bir tasarımdır. (Tanyeli, 1992)

G6rel, Tanyeli'nin bahsettiği unsurlara doğu cephesinde betonarmeden kafesi andıran duvar 6r6nt6s6n6 de ekler ve Hariciye K6Ők6'n6n klasik T6rk sivil mimarisine yakınlığına işaret eder. (G6rel, 2010)



Şekil 4.9 kafesi andıran duvar 6rg6s6

Her ne kadar Gürel, Arkan'ın bu yapısındaki yerel ve modernist arayışların Cumhuriyet'in kendi taşıdığı bir ikilemin göstergesi olduğunu iddia etse de Tanyeli, Arkan'ın tutumunu bir cüret olarak görür. (Tanyeli, 1992) Gürel'e göre, bu yapı, mekanlarıyla batılı, modern bir ulus yaratırken, batılı olmayan bir toplumda bulunmanın getirdiği paradoksun içinde gelişen bir yapıdır. (Gürel, 2010) Arkan'ın yapıda eski Ankara evine gönderme yapmak istemesi ve yeni Ankara evlerinden ayırmak istemesi Gürel'in değindiğinin aksine paradoksal olmaktan ziyade doğal bir durum sayılabilir.

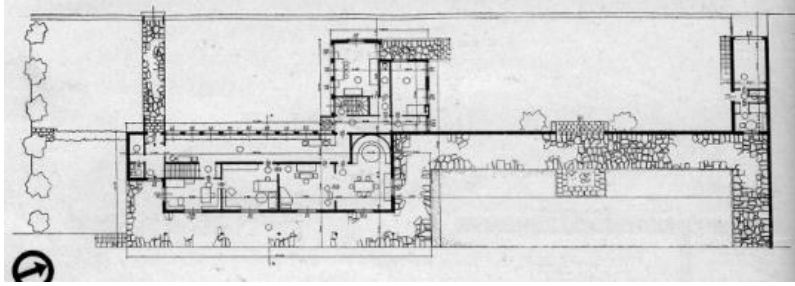
Son olarak, Bozdoğan'ın deyişiyle, 'üst kattaki geniş terasın üzerindeki geniş, konsollu çatı, konsollu giriş sayvanı, üstü kapalı kolonad ve sade dörtgen cephe kompozisyonları, içeride de büyük cam yüzeyleri ve iki kat yüksekliğindeki boşlukları özellikle güçlü modernist özellikler' (Bozdoğan, 2002)olan yapı için, halk geleneğini demistifiyeetmedenmodern yaklaşımla uyum idealini yaratan bir tasarım ürünü demek doğru olabilir.

Makbule Atadan Evi (1936)



Şekil 4.10 Makbule Atadan Evi

Atatürk'ün, kardeşi Makbule Atadan'ın ölümüne kadar kullanabileceğini –daha sonra Misafir ve Başvekil Köşkü olacaktır- belirttiği ev, 1936tarihlidir. Arkan'ın Almanya'da tasarladığı 'Deniz Kenarında Malikane' projesi, bu evin habercisi gibidir. (Akcan, 2009)

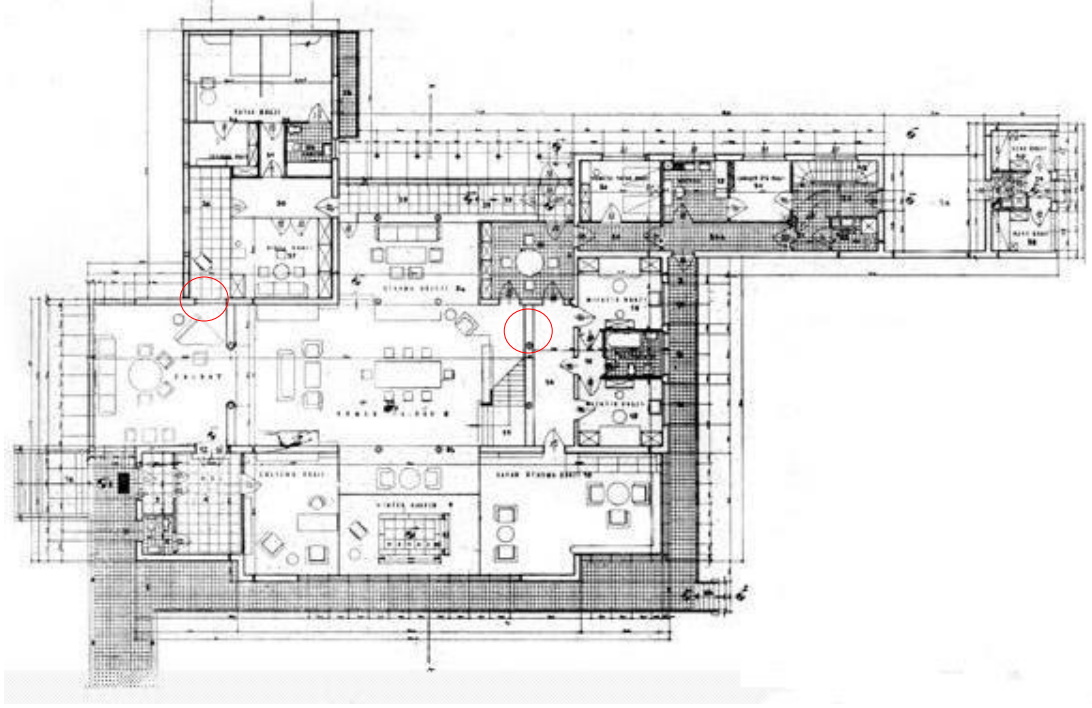


Şekil 4.11 Deniz Kenarında Malikane projesi

Evin ‘ev ve misafir pavilyonunu bağlayan kolonad, servis avlusu, evin yükseltilmiş bir platform üzerinde çözülmesi gibi öğeler’, Deniz Kenarında Malikane projesinde de görülebilir. Atadan Evi, Hariciye Köşkü gibi barınma işlevinin çok ötesinde temsili görevlerle yükümlüdür. Bu sefer, tüm dünyaya sergilenmesi gereken şey, ‘medeni’ bir Türk kadınının yaşam alanıdır. (Akcan, 2009)

Arkan’ın Arkitekt’teki metnine göre, ev, Çankaya’nın hakim bir tepesinde inşa edilmiştir. (Arkan, 1936) Böylece Hariciye Köşkü gibi, yapı ne kadar şeffaflaştırılsa da, konumu gereği halk için ‘görülmez-ulaşılmaz’ olarak konumlandırılmıştır.

Yapıda, ilk göze çarpan öğeler, büyük terasın altında refleler yapan ve cephe boyunca uzanan Ankara taşı ile kaplı bir havuzla, ana girişte revaklı geçittir. (Aslanoğlu, 2010)



Şekil 4.12 Makbule Atadan evi planı, işaretli yerler; akvaryum ve cam perde

Arkan'ın orijinal metinde Ankara taşı kullanımından bahsetmesi ise modern üslubunda yer verdiği yerel malzemeye verdiği öneme dikkat çeker. Belki de Arkan, Ankara'ya bir uyum ideali yaratma kaygısı taşımaktadır.

Planlamaya bakılacak olunursa; Aslanoğlu, yapının planında üç ana bölüm olduğuna işaret eder; 'yaşama mekanları, konuk kısmı ve bir uzantı ile ayrılan yardımcıların bölümü.'(Aslanoğlu, 2011) Bu mekanlar hiyerarşik öneme göre farklı kotlarda düzenlenmiştir.

Kemalist inkılabın en güçlü iki simgesi, mimari ve kadınlardır. (Bozdoğan, 2002) Buradan yapabileceğimiz bir çıkarıma göre, Atadan Evi, Kemalist inkılabın en güçlü iki simgesinin tek bir binada birleştirilmiş halidir.

Nilüfer Göle'nin altını çizdiği gibi, devletin yapısını değiştirmenin ötesinde, Tanzimat'tan beri süregelen, gündelik yaşamına nüfuz etmekte olan medeniyet değiştirmenin en bilinçli ifadesi Kemalizm, (Göle, 2010) medeniyet değişimi tasarımıyla kadınlara toplumsal görünürlük sağlar. Ancak bunun bir düzen içinde işlediği de rahatlıkla söylenilebilir, kadın kamusal alana çıktığında –ki bunun için okumuş kadın, annelik rolünün devamı niteliğinde olan öğretmenlik, hemşirelik gibi

meslekleri seçmelidir- cinsel kimliğinden çıkmalı, kadınlığından kurtulmalı ve insanlık mertebesine erişmelidir. (Göle, 2010)

Göle'nin aktardığına göre, Kemalist kadın peçesini ve çarşafını atmış ancak bu kez cinselliğini çarşafa sokarak kamusal alanda kendisini zırhlandırmış, bir ölçüde dokunulmaz, erişilmez kılmıştır. (Göle, 2010)

Bu görünürde özgürleştirici olan ama alt metinde ataerkilliği koruyan sistem, Atadan Evi'nde mimari ifadesini bulur. (Akcan, 2009)

Göle, Falih Rıfkı'nın hatıratından şöyle aktarır;

'Kadını kurtaracaktı. Kurtarmak için önce açmalı idi. Haremi yıkmalı idi.' (Göle, 2010)

Akcan'a göre, Arkan'dan beklenen, kadının hapsolmediği, aksine dışarıya ve uzaklara bakabildiği bir ev tasarlamaktır. Işık ve havayı içeri alan büyük cam yüzeyler, açık planlarıyla modern mimarlık estetiği, dışarı açılan yeni kadına mükemmel bir derecede uyar. (Akcan, 2009)



Şekil 4.13 Atadan Evi maketi

Modern akımın en belirleyici ilkesi olan şeffaflık, Avrupa'dan Türkiye'ye ufak bir anlam sapmasına uğrayarak taşınır. Örtüsü kalkmış şeffaf ev, örtüsü kalkmış Müslüman kadının mecazı olmuştur. Cam, burada ilerlemeyi temsil edecek biçimde kodlanmıştır. (Akcan, 2009)

Mimarinin bu şekilde kullanımını, Günther Lotte'un belirttiği gibi, erken modern devletin yönetimi altındakilerin günlük yaşamını düzenlemek için harcadığı çabanın (Bauman, 1996) ürünü olarak kabul etmek mümkün olabilir.

Arkan'ın dışarıya bakmasını sağladığı kadın, tüm Avrupa'da dışarı bakmaz. Örneğin Loos, kültürlü bir insanın pencereden dışarı bakmadığını, penceresinin buzlu cam olduğunu, yalnızca ışığın içeri girmesi için var olduğunu belirtirken, kadını içeriye,

erkeği dışarıya yerleştirir. Böylece kadın, adama, adam, dünyaya bakar. (Colomina, 2009)

Atadan Evi'ndeki şeffaf yüzeylerin yarattığı anlamlara gelince..

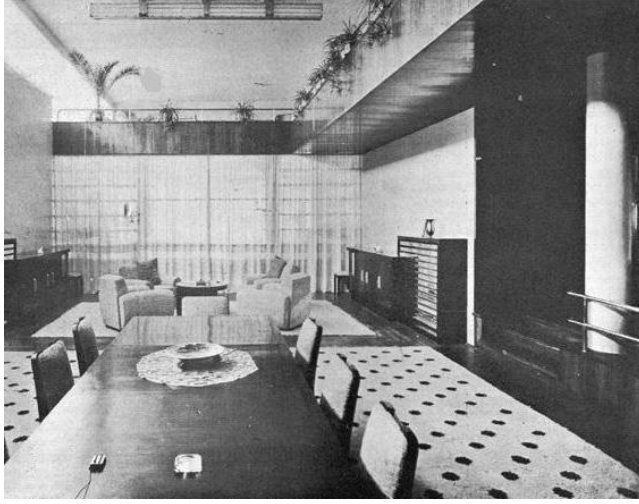
Akcan bunu sorgular. Hariciye Köşkü'nde olduğu gibi çok sayıda kış bahçesinin; içerisi ve dışarısi arasındaki geçişi sağlayan camla kaplı alanların önemini araştırır. Soğuk iklimde oturmak ya da sıcak havalarda saçak altında dinlenmek için mi? Büyük cam yüzeyler, yapıyı Avrupalı mimarların modernist beğenilerine yaklaştırdığı için kullanılmıştır. Şeffaflık, milliyetçi elitin hesaplı bir sahne üzerinde sergilenmesini sağlar. Ancak aynı zamanda, tepede konumlanan ev, sadece görsel ve yazılı basında görünebilir. (Akcan, 2009)



Şekil 4.14 Atadan Evi

Akcan'ın deyişiyle ev, gösteri mekanları ve mahrem mekanlar olmak üzere ikiye ayrılır. Böylece dışarıdan şeffaf olarak görülen yapı, iç düzenlemede geleneksel ve ataerkil bir düzenlemeyi tekrarlar. (Akcan, 2009)

Gösteri mekanlarında çok boyutlu mekan anlayışı görülür; daha alçak tavanlı, basamaklarla çıkılan oturma köşesi, salondan bir kaç basamakla inilen yemek bölümü, yemek bölümünden bir kaç basamak çıkılarak ulaşılan oturma bölümü gibi. Ayrıca galerileri, yüksek tavanları, cam yüzeyleri sergilenebilirliğe imkan verir. Servis bölümü ise gösteri mekanlarını bir çeper gibi sarar. Uzunarslan'a göre, mekanda, Art Deco'nun yalın çizgilerinin ağırlıktadır. Ancak el işi dantel örtüler, geleneksel düzeni anımsatır. (Uzunarslan, 2002)



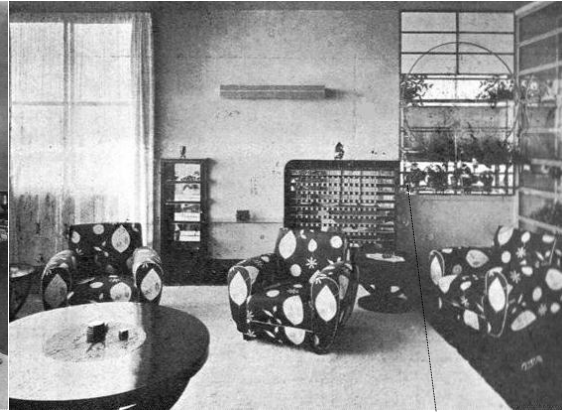
Şekil 4.15 Atadan Evi, davet salonları.

Betonarme malzemenin imkan vermesiyle birlikte akıcı plan anlayışının hakim olduğu evdeki gündelik hayatın geçtiği mahrem mekanlar için ayrı bir kanat oluşturulmuştur. Bu her zaman dolaylı olarak ulaşılan mahrem mekanlar, - yatak ve oturma odasına geçiş veren kapı, özel oturma köşesinin saklı bir kenarındadır-gösteri mekanlarını bir arka sahne gibi sarmalar.(Akcan, 2009)

Bu mekanlar arasındaki ayırım nasıl yapıldığına gelince... Örneğin, perdeli cam bir duvar, kadın odasını davet salonlarından ayırırken, özel odaları da müzik odasından bir akvaryum ayırır. (Akcan, 2009)



Şekil4.18 Cam perde

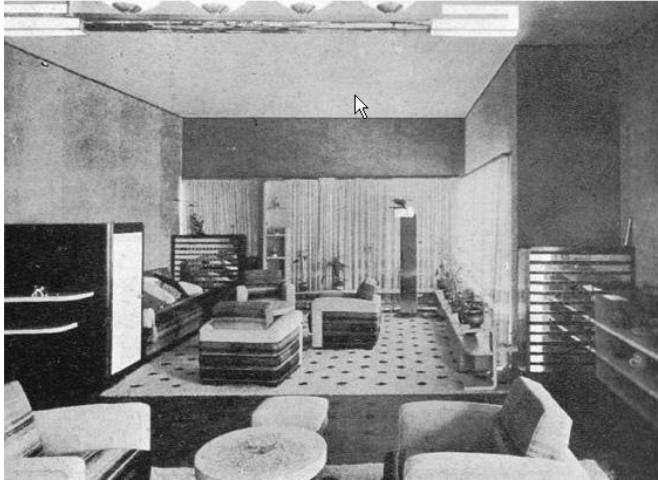


Şekil 4.19 Müzik odası ve özel odalar arası akvaryum

İç mekandaki bu 'geleneksel' düzeni ima eden ayırım, kadının izlemesine izin verip – kadın odasından kadınlar, davet salonlarına yarı şeffaf yüzeylerden bakabilir-ulaşılmasına izin vermez. Arkan, böylece mahrem mekanları sıkı bir denetim altında

tutar, kadını ataerkil sistemde geri plana iter. Bu durum, Loos'un kadını içeriye, erkeği dışarıya yerleştirmesine benzer niteliktedir. Ancak Loos, kadın odasını evin kalbine yerleştirip onu bir tiyatro locası yapar. (Colomina, 2009) Tanyeli'yegöre Loos adeta iç mekanı bir röntgencinin beklentilerine göre biçimlendirir. (Tanyeli, 1996) Oysa Arkan, bir kadın evindeki kadın odasını – ki bu durum oldukça ironiktir-saklar.

Tümer'in Edith Wharton'dan yaptığı aktarma, bu anlamda oldukça yerinde gözükür; 'Bir kadının doğası, çok odalı büyük bir ev gibidir: giren çıkan herkesin seçtiği bir hol, resmi konukların kabul edildiği bir misafir odası, aile bireylerinin istedikleri zaman gelip gidebildikleri oturma odası ama bunların ötesinde, çok daha ötelerde, belki de kapılarının tokmakları hiç çevrilmemiş olan, kimsenin yolunu bilmediği, kimsenin nereye götürdüğünü bilmediği daha başka odalar da vardır; ve en mahrem, en kutsal odada ruh oturur ve hiçbir zaman gelmeyen ayak seslerini bekler.' (Bozdoğan, 2011)



Şekil 4.20 Art Deco etkisinin görüldüğü Kadın odası.

Planlamaya bakılacak olursa; tüm ayrıntıları, mobilya, halı, kumaş seçimi Arkan'a bırakılan yapıda betonarme iskelet kullanılmıştır. Aslanoğlu'nun deyişiyle, Villa Savoye'dan, Tugendhat Evi'nden farkı olmayan yapıda Arkan, (Aslanoğlu, 2010) ana büyük terasın altında röfleler yapan ve cephe boyunca devam eden havuz ve kolonadlı geçişle Ankara manzarasını kucaklamasını kurgulamıştır. (Arkan, 1936)



Şekil 4.21 Kış bahçesi

Öznur Sayı da suyun yapıyla beraber düşünülmesi ve tasarımın bir parçası olarak görülmesini Arkan'ın bir biçimlendirme tavrı olarak kabul eder. Havuzun cephe boyu yapıya eşlik etmesi, dönem için *avant-garde* bir yaklaşım olarak kabul edilebilir. (Sayı, 2006)Aslanoğlu, cephe boyunca su ögesi ve çevre-yapı ilişkisinin Mies van der Rohe'nin 1929-30 yıllarındaki tasarımlarında sıkça başvurduğu bir biçimlendirme tavrı olduğunu belirterek, Arkan tasarımıyla aralarında bir ilişki kurar. (Aslanoğlu, 2010) Binanın subasman ve merdivenleri doğal Ankara taşıyla kaplanmış, cephede edelputz sıva kullanılmıştır. (Arkan, 1936) Bunlar Arkan'ın farklı malzeme denemelerinde bulunduğunu gösterir.Arkan,belki de tipik bir modernizmin ötesine bakmaya çalışmıştır.

Çok boyutlu bir mekan denemesinin yapıldığı evde, örtülü ve yarı örtülü teraslarla doğaya doğru yayılır, bu teraslar hem iç hem dış mekana ait olan ortak alanlar oluşturarak, Arkan'ın çok sevdiği bir mekan 'trük'ünün ilk somut örnekleri olurlar. (Tanyeli, 1992)

Son olarak, çağın ruhunu yakalayan Arkan'ın modern evi, kadını ataerkil sistem içine koyan iç mekan organizasyonu, Batı kaynaklı modernizmi 'çevirirken' Türkiyelikasyonu vurgusunu kullanmış olur. (Akcan, 2009)Bu bilinçli midir bilinmez çünkü dönemin 'yeni' kurgulu modernizmde 'eski' ataerkil sistemin anımsatılması pek de istenebilir bir durum değildir.. Galiba Arkan'ın bu tutumu hala geleneksel bir dünya içinde yaşamaktan kaynaklanmaktadır.

Florya Köşkü (1935)



Şekil 4.22 Florya Köşkü

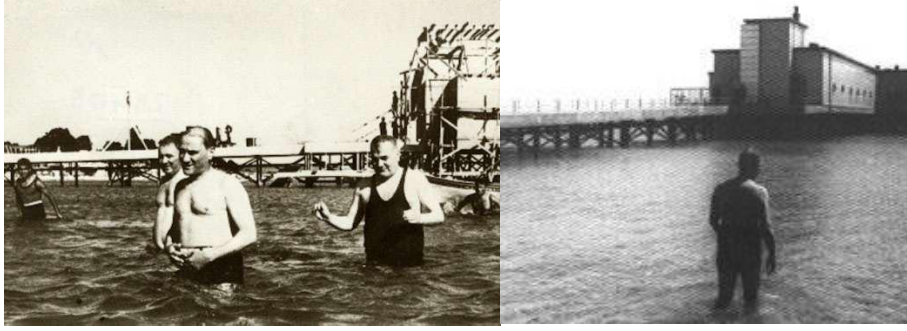
Köşk, Florya Halk Plajı yanında Atatürk'ün yaz aylarında kalabilmesi için yapılmıştır. Tümüyle Bauhaus esiniyle biçimlenmiş köşk, Uluslararası üslup çerçevesinde değerlendirilebilecek bir yapıdır. (Özkan, 1992)

Akcan'a göre, bu yapıyla 'tanrılar' kitlelerin dünyasına inmiştir. Atatürk, köşk için Wagner ve Arkan arasında bir yarışma düzenlemiş, Atatürk'ün bir eğlence merkezi, halkla kaynaşacağı bir yer istediğini anlayan Arkan, evi tam anlamıyla deniz üzerinde tasarlamış, kıyıyı da halk plajına ayırmıştır. (Akcan, 2009)



Şekil 4.23 Florya Köşkü ve Florya Köşkü maketi

Ancak Kemal Ahmet Aru'nun aktardığına göre, köşk için su üzerindeki yeri işaret veren kişi bizzat Atatürk'tür. Ve bu yüzden de binanın su içindeki kısımları çelik sistemdedir. (Aru, 2001) Kendi hazırladığı broşürde, yapının inşaatının kırk sekiz günde bittiğinden bahseden Arkan'ın (Arkan, 1956) –belli ki bu kısa inşaat süreci onun için önemlidir- Atatürk'ün sağlığı için Florya'nın önerildiğini bildiği mutlaklıdır.



Şekil 4.24 İnşaat süreci devam ederken, Atatürk

Bu noktada, ‘tanrılar’ miti oldukça önemlidir. Çünkü bu yapının vermek istediği mesaj; Osmanlı’daki hiyerarşinin kalktığı mesajıdır. (Akcan, 2009)

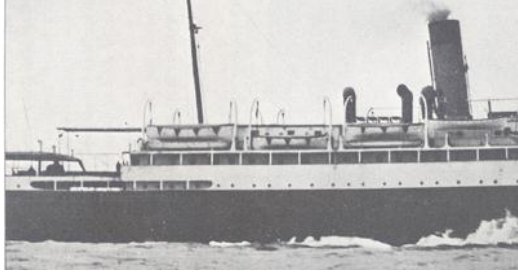
Atatürk’ün kalabalıkla birlikte olma arzusu ise, yalnızlıktan sıkılması, onun yapı için kumsalın sonundaki tepecik üstünde kurgulanacak ilk projeyi reddetmesinin nedenidir. (Aru, 2001)



Şekil 4.25 Florya Plajı ve Florya Köşkü

Anlaşılan odur ki, Arkan’ın ilk kararı uygulansaydı, plaja daha uzak konumlanmış bir yapı görülecekti. Bu durum, Arkan’ın diğer iki devlet konutunu ‘uzaklaştırma’ ritüeline de uygun olacaktı..

1930’ların paradigmatik modernist binalarından biri olan yapı, Corbusier’nin Modern Hareket’inin transatlantik estetiğinin Türkiye’deki en özlü ifadesi olur. (Bozdoğan, 2002)



EYES WHICH DO NOT SEE

Şekil 4.26 Le Corbusier, 'vers une architecture' kitabından bir görsel.

Akcan'ın sağlıklı, biçimli bedenlerin bir mecazı olarak tasarlandığını belirttiği Arkan'ın bu kübik evi, (Akcan, 2009) Bozdoğan'ın tabiriyle –düpedüz bir gemi gibi su üzerinde bulunduğundan- bir 'gemi binası'dır.Yapı hem konumlanışı hem de bir gemi güvertesini andıran uzun açık koridoru, dairesel pencereleri(lombarlar) ve güverte halindeki balkonlarıyla, transatlantik imajındadır. (Bozdoğan, 2002)



Şekil 4.27 Dairesel pencereli cephe



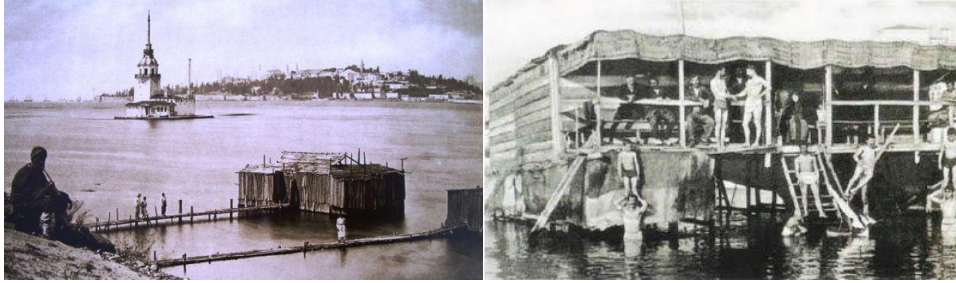
Şekil 4.28 Koridor ve balkon.

Atatürk'ün Florya'daki bu köşkü ve Savarona yatını çok istemesi, ilerleme ve gemi simgesine verdiği önemin anlaşılması bakımından dikkate değer olabilir.



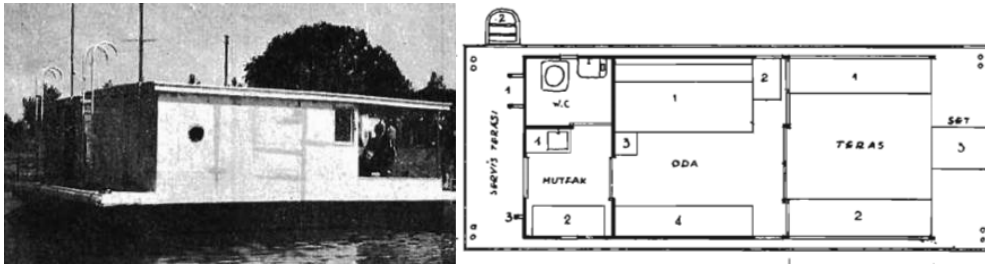
Şekil 4.29 Atatürk'ün 'bir çocuk oyuncağını bekler gibi bu yatı beklemiştim' dediği Savarona

Wagner'in Le Corbusier ve Mies'in bir çorbasını 'mesnetsizce' denizin üzerine koymakla itham ettiği Arkan, İstanbul deniz hamamlarına atıftabulunmuştur. Ancak dönemin Osmanlı karşıtı ideolojisi içinde bu durum ifade edilmez(Akcan, 2009) ve Türkifikasyon vurgusu es geçilir.



Şekil 4.30 Eski Üsküdar Şemsi Paşa deniz hamamı ve bir Cumhuriyet dönemi denemesi

Ancak Florya Köşkü'ndeki bu denizle yakın temasa atıf ne ilk ne de son olacaktır. Ahsen Yapanar'ın 'Yüzer Ev'i buna iyi bir örnektir. (Akcan, 2009)



Şekil 4.31 Yüzer ev, Ahsen Yapanar, 1934

Bu denizle-suyla ilgili vurgunun yanı sıra modernist vurgu da gözden kaçmamalıdır. Betonarmenin potansiyellerini araştıran, Arkan'ın bütüncül tasarım anlayışını güttüğü yapının deniz üzerine çıkma yapan ve karaya bir yürüyüş yolu -90metre- ile bağlanan yataylamasına ince uzun bir kompozisyonu vardır. (Bozdoğan, 2002)



Şekil 4.32 Florya Köşkü vaziyet planı ve planı

Hem su içinde bulunan, hem de suyla birebir ilişki kurmayı sağlayan (denize girmeyi olanaklı kılan rıhtım olgusu) köşkün dışında, köşke bağlı tüm birimlerin (danışma, polis, idari bina, genel sekreterlik binası, yaverlik binası, restoran, mutfak ve hatta havuz) karada yer alışı da ilginçtir.

Atatürk için ‘konut’ yüceleştirilmiştir.

Bu konutun ev ya da yuva olup olmadığına gelince, belki su üzerinde bir ev ne kadar ev olabilirse ‘ev’dir (su, dinamik, ev stabildir.) ya da Atatürk’ün çok sevdiği ‘su’ içerisinde bir ‘ev’dir.

Afife Batur’un belirttiği gibi, direklere oturtularak, deniz üzerinde inşa edilmiş tek katlı bir yapı olan köşk, birbirini dik kesen iki dikdörtgen kütlelerin kompozisyonudur. Dikdörtgenlerden biri kıyıya dik olarak yerleştirilip servis hacimlerine ayrılır, manzaraya yönlendirilen diğer kütle ise Atatürk’ün özel dairesi, salon, çalışma odası ve misafir odalarını kapsar. Bu birimin oda ve salonlarının önünde geniş teras alanları bulunur. Buradaki kabul salonunun önündeki terastan denize uzatılmış iskeleyle geçilebilir. (URL-19, 2012)



Şekil 4.33 Arkan'ın bina uygulamalarındaki dairesel kolonlarla balkonlar arasındaki ilişkiyi anımsatan rafları ve dolapları delerek geçiyormuş gibi görünen silindirik dikmeli asimetrik düzenli kitaplık ve sırt kısmında Arkan'ın sıkça kullandığı dairesel pencereleri anımsatan binanın geneline yayılan gemi sembolünü sandalyeye taşıyan, kavrama ve taşıma kolaylığı da sağlayan delik olan sandalye. (Turan, 2012)

Mimar-müşteri ilişkisi açısından bakılacak olursa; Atatürk'ün mimarı olarak kamu oyuna sunulan ve Atatürk'le yakın bir ilişkisi olduğundan bahsedilen Seyfi Arkan'ın tasarımlarından Atatürk'ün sürekli memnun olduğu gibi genel bir algıyla karşılaşılabılır. Oysa, Kemal A.Aru'nun kuzeni Selim Aru'dan aktardığına göre, Atatürk, aydınlatmaların yarattığı ısının bunaltıcı olması karşısında Arkan için,arkadaşı Cevat Abbas'a, 'Bu nasıl bir mimar, tevekkeli değil, onun için bana birçok şeyler söylemişlerdi, kaldırım bütün lambaları' demiştir. (Aru, 2001)

'Atatürk'ün mimarı' tanımlamasının taşıdığı zorluklar –kast edilen mimar olmanın zorluğudur- bir yana bırakacak olunursa, bu avant garde yapının 'ev' oluşuna değinilebilir. Deniz üzerindeki 'gemi'ye benzer, sürekli yolculuğu anımsatan ev, aidiyet sağlayabilir mi ya da her şeyin planlandığı yerde, 'inhabitant' ne yapabilir... Bu gibi oldukça retorik soruları doğuran köşk, diğer iki devlet konutunda olduğu gibi, bir yuvaya karşılık gelmez. Yuva olma amacı taşımış mıdır bilinmez. Yine görsellerle medyada yer bulmuş köşk, bu kez de hiyerarşisiz toplum mesajını vermekle yükümlü olmuştur.

Son olarak, Arkan'ın devlet konutları değerlendirilecek olursa temsiliyet nesnesi olan bu üç konut, ev'den çok sahnedir. Ve bu sahnelerde, örnek milliyetçi elit, didaktik bir tavırla halka öğretir ve halkı aydınlatır.

4.2. GÖSTERİYE EŞLİK; ELİTLER İÇİN KONUTLAR

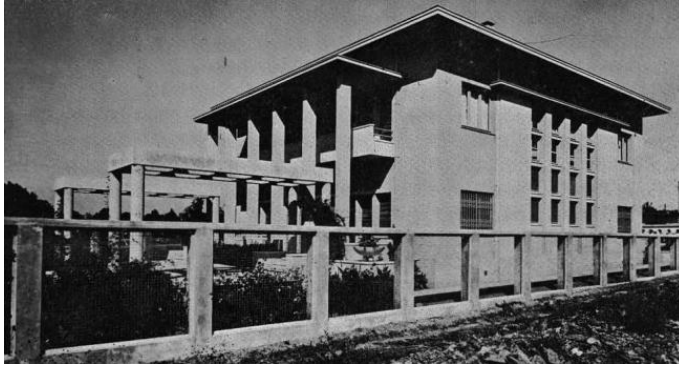
Arkan'ın elitler (seçkin) için tasarladığı konutlar ise, yine modern mimarlığın Kemalizm tarafından araçsallaştırılmasının bir örneğidir. İlk sırayı ise, oldukça anıtsal gözükten Salih Bozok Villası alır.

Salih Bozok Villası (1936)



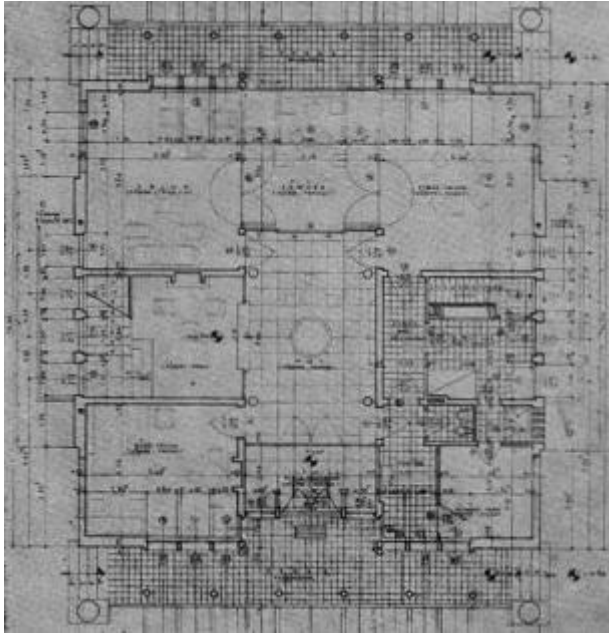
Şekil 4.34 Salih Bozok Villası

Villa, geometrisi ile 'ideal villa'nın platonik arketipi ile bir anlamda benzerlikler taşır. (Gürel, 2010)Arkan'ın orijinal metinde belirttiği gibi, zemin kat, 'ikametgahlarda daima olduğu gibi' notu düşülerek, kabul ve servis için ayrılmıştır. (Arkan, 1940)Emin olmamakla beraber, belki biraz aşırı bir anlamlandırma kaygısıyla, bu nottan, Arkan'ın geleneksel Türk evi'ndeki 'hayat'a atıfta bulunduğunu belirtmek mümkün olabilir. Aynı zamanda, Arkan'ın çoktandır kullanılan, mahrem hayatın, insanın göz seviyesinde olmasını engelleyen, yatma alanlarını üst katlara taşıyan iç mekan organizasyonunu kullandığını düşünmek de makul olabilir. Arkitekt'teki metinde de belirtildiği üzere, Arkan, bu yapıda simetrik bir anlayış gütmüştür. Kolonları ve cephesiyle ciddi bir ifadeye olduğuna değinilen yapı, yine metne göre modern olsa da simetrik düzenleme dolayısıyla 'medenî ve ağır' olarak nitelendirilir. Doluluk ve boşlukların yerindeliği, oranların uyumu gibi kaygılar taşınmıştır.(Arkan, 1940)Bu noktada, doluluk-boşluk kaygısını –gölge oyununu- Mendelsohnvari bir tavır olarak görmek de oldukça mümkün gözüktür.



Şekil 4.35 Salih Bozok villası

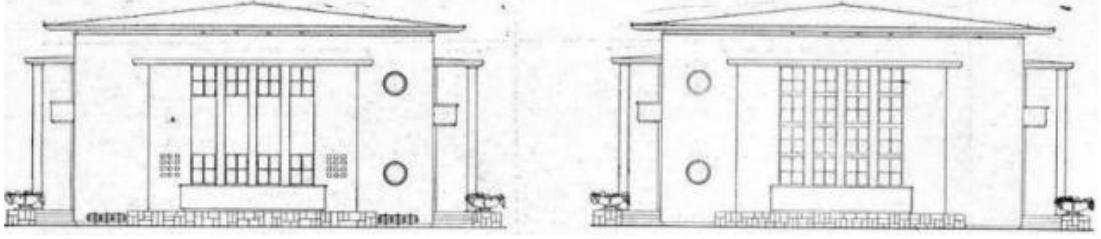
Gürel'e göre, yapı, cephe düzeniyle bir villa için fazlasıyla anıtsal bir görüntü sunar. (Gürel, 2010) Vanlı'ya göre ise kullanımı anlatan ve büyük anlatım gücüne sahip olan yapıdaki görkem zordur. (Vanlı, 2006)



Şekil 4.36 Salih Bozok evi-birinci kat planı

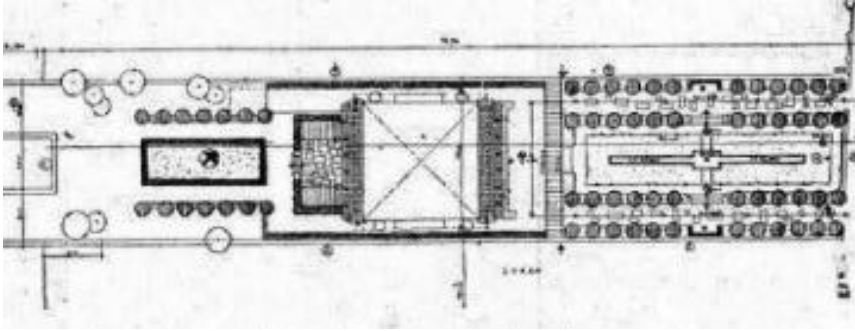
Tanyeli'ye göre, Arkan bu yapıyla, modernist dilini eksensel bir düzen ve simetri kullanarak ve sağlığa daha fazla yer vererek revize eder. Ancak bu revizyon, 1940'lardaki ulusalcı furya etkileriyle başlamaz. (2007) Çünkü 1936 tarihli bu yapıda, bu revizyonun başladığı görülür.

İki katlı yapıdaki bahsedilen simetriyle sağlanan görkem, birinci katın geriye çekilmesi sonucu daha da öne çıkan saçak hatta iki saçak kullanılmasıyla pekişir. Batur'a göre, Arkan, bu kullanımla; kolonların belirlediği ön cephe ve arkada balkonların belirlediği ikinci cephe tasarımı ile bir cephe plastitesi yakalar. (Sayı, 2006)



Şekil 4.37 Cephe kurgusu

Arkan'ı Salih Bozok için ev tasarlamak da çeşitli arayışlara itmiş olabilir. Belki de zoraki görkemi, Atatürk'e oldukça yakın biri için özellikle kurgulamıştır. Kare planlı, simetrik teras ve merdivenlere sahip olan yapı, yine Gürel'e göre, klasik mimarlığın ilkelerini yansıtır. Saçaklarının genişliği bakımından Hariciye Köşkü'ne benzetilen yapı, Gürel'in ifadesiyle yerellik arayışındadır. (Gürel, 2010)



Şekil 4.38 Salih Bozok evi, vaziyet planı

Vaziyet planına bakılacak olunursa, simetrik planlama daha da göze batacaktır. Ancak Arkan, ne ilk ne de son kez simetrik planlama kullanacaktır. Peyzajın da bu bağlamda ele alınması, Arkan'ın peyzajı da mimarlıkla birlikte düşündüğünün kanıtı gibidir. Bu anlamda da Arkan'ın öncü bir tutum içerisinde olduğunu söylemek mümkündür.

Girişin ve yürüme yolunun özellikle pergola yardımıyla vurgulandığı –pergolanın heykelsileştiği- yapının ön ve arka cephelerindeki iki kat yüksekliğinde, balkonların önünde yükselen kolonlar ve bunların yarattığı simetri, Gürel'e göre, yapıyı anıtsal kılar. (Gürel, 2010)

Emin olmamakla beraber, girişin vurgulanma meselesini ve görkemli cephenin ortaya çıkışını; Mehmet Murat Gür'ün Arkan hakkındaki bir anısına bağlamak mümkün olabilir.. Gür, Pereja fabrikasında, Arkan'ın belki de en önem verdiği şeyin; 'bina yoldan en güzel nasıl görünür' sorusu olduğunu belirtir. (Gür, 2001) Bu görünme ve görme meselesi, 'aydınlanma' sonrası görülen oldukça tipik bir durumdur. Öznenin, nesne ile arasına mesafe koyması, başlı başına bir modernlik simgesidir.

Arkan'ın kütle estetiğine verdiği önemin yanısıra belki de Salih Bozok evinde Arkan'ın gözettiği, binanın yoldan 'en güzel' nasıl görüldüğüdür. Çünkü yine Arkan, milliyetçi elit için tasarlamaktadır ve devlet konutlarıyla yaratılan gösteriye eşlik etmesi gerekmektedir.

Bu ikincil önemdeki sahneler de halka öğretme amacı taşır. Ancak bu yapı, devlet konutlarının aksine 'ulaşılabilir'dir'. İç mekan görselleri yayımlanmaz. Çünkü Arkan, burada bütüncül tasarım anlayışını uygulamamış ya da uygulayamamıştır. İnhabitantın 'dokunabildiği' bu evde, 'yuva' oluşum sürecinin gözlemlenebilmesine imkan vardır ancak gerçekleşebilmiş midir, bu da bambaşka bir sorunsaldır...

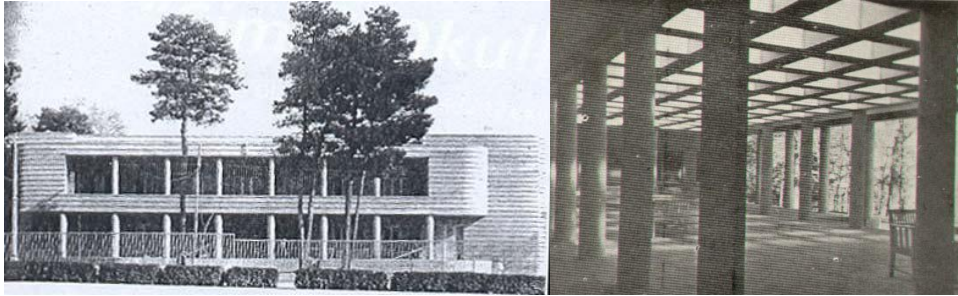
Ayrıca bu seçkin evinin klasisist olarak nitelendirilme çabası da aşırıdır. Seçkinler için tasarlayan modernist bir mimarın, 'seçkinler için klasik'i uygun bulması pek yerinde olmaz. Ayrıca Arkan'ın, modernizme yerel bir tat katma çabası 'onun için' sıradışı değildir. Arkan, uygulanmamış bazı projelerinde, bunları ele almış ancak uyguladıkları projelerde genel fikirlerini korumuştur.

İki katlı kolonadın arkasında konumlanan balkonlar, kolonadın, ana yapı kitlesiyle dış mekan arasında bir geçiş bölgesi oluşturmasını ve gölge-ışık oyunlarının oluşumunu sağlar.



Şekil 4.39 Ev projesi-Ankara

Ek olarak, Arkitekt'teki yayımlanma tarihinin 1940 olmasına dayanarak –oysa ki inşa tarihi 1936'dır- yapının II.Milli Mimari'yi Arkan'ın yorumladığını söylemek doğru olmaz.



Şekil 4.40 Türkiye Cumhuriyeti Yazlık Sefaret Binası, betonarme pergola. Arkan, bir tasarım kararı olarak burada da betonarme pergola kullanmıştır.

Arkan'ın çok sevdiği mekan trük'ü sürekli gelişir. Çemberlitaş Palas, Muhlis Erdener Villası ve İzmit Halkevi bu trük gelişiminin örneklerini oluşturur. (Tanyeli, 1992)



Şekil 4.41 Yapıyı hem ikiye bölen, hem de çatı kotunda birleştiren ara kesit mekânıyla alışılmadık ve ilginç bir örnek; İzmithalkevi (Tanyeli, 1992)

Bunun dışında, bu yapıyla Batur, Arkan'ın biçimini, Wright'ın erken dönem anlayışına benzetir ve aslında haklı olduğu da açıktır; çift saçak kullanımı, saçığın geri çekilip ön saçığın vurgulanması gibi detaylar bunun kanıtı gibidir. (Batur, 1997) Ayrıca kolonad arkasındaki ikinci cephe biçimlenişi, İtalyan rasyonalist mimarlığının biçim örneklerindedir. (Sayı, 2006)

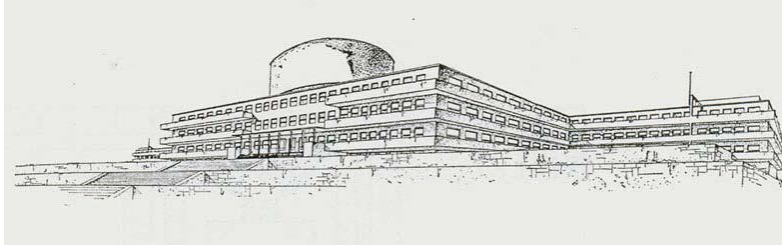


Şekil 4.42 Bir Terragni yapısı.

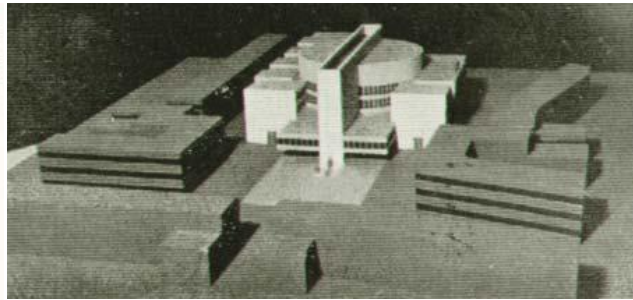
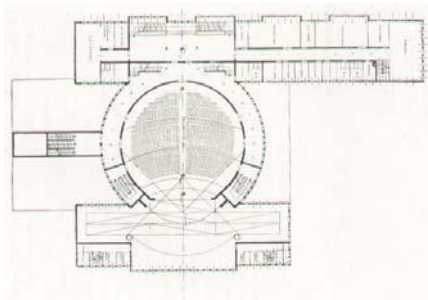
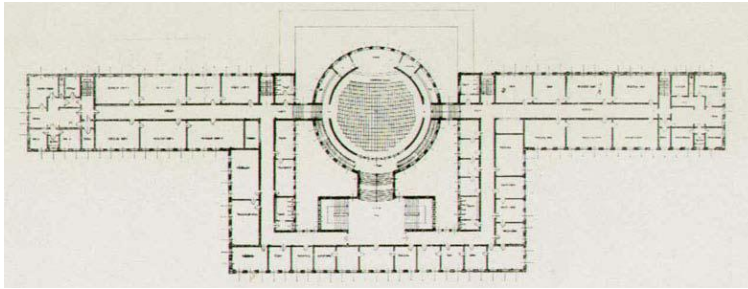
Bunlar göz önüne alındığında, Arkan'ın 'Milli' Mimari'den ciddi anlamda etkilendiğini düşünmenin pek de mümkün olmadığı söylenebilir. Nitekim Tanyeli de Arkan için; 'II.Milli dönemine geçişin onun mimarisini oldukça az etkilediğini

düşünürüm' diyecek ve 'tarihselciliğe savrulma omurgasızlığını yapmadığı için' ona, 'bireysel aydın kararlılığı' misyonunu yükleyecektir. (Tanyeli, 2010)

Sonuç olarak varılabilecek nokta şudur ki; İtalyan rasyonalist ya da 'Wrightvari' olarak tanımladığımız unsurları II.Milli Mimari etkisi olarak görmemek, görmek kadar mümkündür. Son olarak, bu anlamda, Salih Bozok evi vs. ve Arkan için sarf edilen 'klasik modern' saptamasının da yersiz olduğu düşünülebilir.



Şekil 4.43 Meslek Okulu Projesi- Arkan, meslek okulu projesinde vekonservatuarda kullandığı unsurların (simetrik planlama, kolonad, prestij ögesi merdivenler) bulunduğu dili, belli ki Bozok Evi'nde de kullanmıştır. Bu belki konu gereği daha 'görmeli-anıtsal' olması düşüncesi etkili bir durumdur.



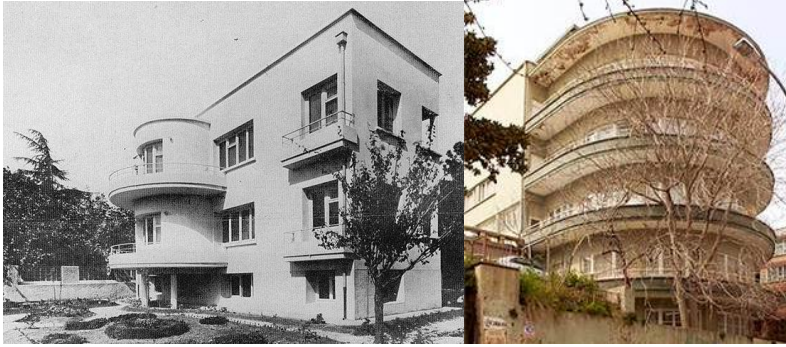
Şekil 4.44 İstanbul Tiyatro ve Konservatuarı Uluslararası Proje Yarışması

Muhlis Erdener Villası (1939-1940)



Şekil 4.45 Muhlis Erdener Villası

Arkan'ın bu tasarımı, 'işlevsel/şiiirsel yaklaşımında doğallık barındıran bir tasarımıdır.Muhlis Erdener Evi, Vanlı'ya göre, bağımsızlıktan öte özgür, çağdaş gerçek bir düzenlemedir. (2006)Yapı, yuvarlak balkonlu, sürekli korkulukları, geniş cam yüzeyleri ve Arkan'ın inceltip, daha estetik hale getirdiği yuvarlak kolonlarıyla 1930'lar başında Avrupa'dan ithal edilen 'Yeni Mimari'nin kanonik özelliklerine sahiptir. Bu estetik kanonlar, 1930'lar Türkiye'sinde pek çok mimar tarafından kira evleri ve tekil evlerde kullanılmıştır.



Şekil 4.46 Kadıköy'de ev-Münci Tangor yapısı ve Kadıköy Halkevi-Rüknettin Güney tasarımı

Sonraları Bursa milletvekili olan Erdener için tasarlanan yapı, Arkan'ın bir evin ancak çevresiyle yaşadığını düşünmesini (Vanlı, 2006) kanıtlar gibidir.

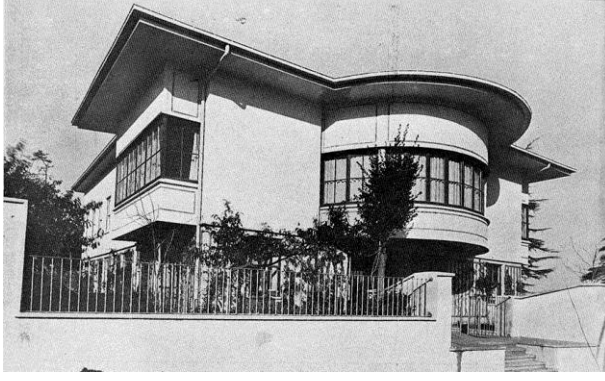


Şekil 4.47 Muhlis Erdener Villası

Peyzajın zaman içerisinde yapıyı içine alarak daha da mahrem bir sahne oluşturur. Bu seçkin evi, ‘Yeni Mimari’yi görsel iletişim aracı olarak kullanan Kemalist ideolojinin devlet konutlarında başlattığı gösterinin devam ettiğinin kanıtlarından biridir. Arkan, bahçeli tekil evleri, oturanların yaşamına göre tasarlar. (Vanlı, 2006) 1950’lerde milletvekili olan Muhlis Erdener’in 30’lardaki yaşamını kestirmek mümkün olmasa da, Salih Bozok Evi’nin anıtsallığına karşın, Erdener Evi’ndeki nispeten mütevazı tavır, Erdener’in milliyetçi elit sahnesindeki rolünün daha ‘az’ olduğunun kanıtı olarak görülebilir.

Bunun dışında, modern’in ‘*trendiance*’ anlamına zıt olarak modern mimariyi üsluplaştırdığı iddia edilen kimi unsurların –yuvarlak balkon, sürekli korkuluk gibi- var olduğu yapıda, düz çatı kullanılmaması ya da en azından gizli çatı kullanılmaması, giyotin pencerelere yer verilmesi ise bahsi geçen kanonik özellikleri yumuşatırken, yapıya ilişkin akla bir takım soruları getirir: Arkan’ın modernizmi, Gürel’in belirttiği gibi, ‘yumuşatılmış, uzlaşma arayan bir modernlik anlayışı’ (Gürel, 2010) mıdır ya da çatılar, Zonguldak’taki sosyal konutlarındaki gibi sonradan mı eklenmiştir, yoksa bir tasarım kararı mıdır? Buna dair elde, doğru bir cevap olmadığından, ‘çatı’ya ilişkin durumun belirlenemediği söylenebilir.

Ek olarak, bu çatı ya da oranlı giyotin pencereler, belki de (planı mevcut olmadığından, yorumlamak olası değil) ‘sofa’ maksatlı kullanılan dönel kısım, - Ağaoğlu Evi’ni anımsatır.- Milli Mimari’nin Arkan üzerindeki etkisine mi işaretler... Buna olumlu bir cevap vermek, ancak aşırı bir çaba sonucu olabilir.



Şekil 4.48 Aġaoġlu evi ve Eldem'in 'oval sofa' anlayışı

Yumuşatılmış Arkan rasyonalizminde olduğu iddia edilebilecek bu yapıda süregelen makine estetiğinin gözden kaçmaması gerekir. Ayrıca pencere boşluklarını sınırlayan dairesel kolonlar, dönel kısmın etkisini arttırır niteliktedir. Salih Bozok Evi'nde olduğu gibi, doluluk boşluk oranlarının gölge-ışık oyunları oluşturduğu görülür.



Şekil 4.49 Muhlis Erdener Evi

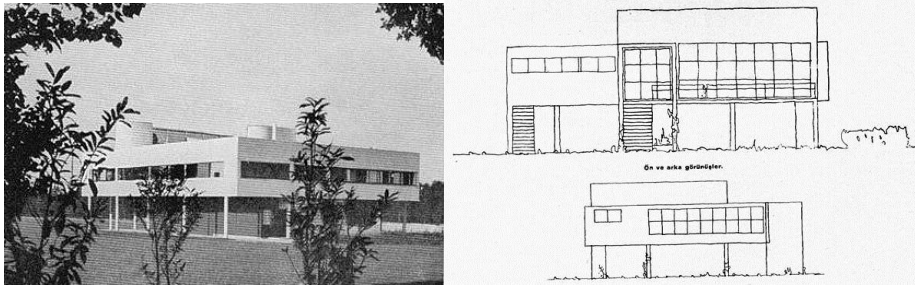
Ayrıca yapıda, doğalla yapısal alan arasında geniş bir ara kesit-mekan yaratılmıştır. Bu, Arkan'ın çok sevdiği mekan 'trük'ünün örneklerindedir. (Tanyeli, 1992)

Girişin, iki kat yüksekliğindeki saçak, dairesel kolon ve merdivenlerle etkisinin kuvvetlendirildiği yapıda, giriş merdivenlerinin yanındaki duvarda, yapıdaki pencere boşluklarını takip edencesine, boşluk bırakılmıştır. Ayrıca bu duvarın devamında, daha alçak bir duvar oluşturularak, yapı yavaş yavaş doğaya yaklaştırılır.



Şekil 4.50 Muhlis Erdener Evi

Bunun yanı sıra, ‘modern ihtiyaçlar her insan için ayındır’ (Ünsal, 1939) tezinin bu yapı için pek de geçerli olmadığı söylenebilir. Bozdoğan’a göre, -erken Cumhuriyet döneminde- sınıf servet farkları, bütünlüklü modernist dış cephe estetiği lehine bastırılır. Ancak Erdener Evi’ndeki durum böyle değildir. Çünkü burada, bahsedilen Bauhaus estetiği değildir. Arkan’ın bu tasarımında, ‘üslup mimarlığına karşı yapı sanatı’ düsturu yoktur. Burada daha çok –dönemin çoğu Türk mimarında olduğu gibi- Le Corbusier’nin burjuva villası paradigmasının (Bozdoğan, 2002) etkisi görülür.



Şekil 4.51 Villa Savoy-Le Corbusier ve benzeri niteliğinde, Karşıyaka’da bir villa-Emin Necip Uzman

Türkiye’de o yıllarda modernizm, *avant-garde*’sız yaşandığı için, ‘Le Corbusier’ usulü bir modernizm yaşanması sebebi olmayabilir. Çünkü Tanyeli’ye göre, periferi–bu örnekte Türkiye- *avant-garde* üretmez, onu ödünçlenir. Öncü tutumlar,

buraya 'establishment'a dönüştüklerinde, yani aslında tükendiklerinde ulaşırlar.(Tanyeli, 2011)

Dolayısıyla, muhtemelen Arkan'ın bu evde, amaçladığı bilinçli bir burjuva villası yaratmak değildir. Ve buna bağlı olarak, Arkan'ın elitist bir tasarım anlayışıyla, 'seçkin bazen zengin' için tasarladığını söylemek aşırı olabilir. Ancak yine de bu evlerin gösteriye eşlik ettiğini söylemek, milliyetçi elit'in Kemalizm projesini görselleştirmek için gönüllü olduğu yıllarda pek de yanlış olmayacaktır.

Sami Garan Evi (1932)

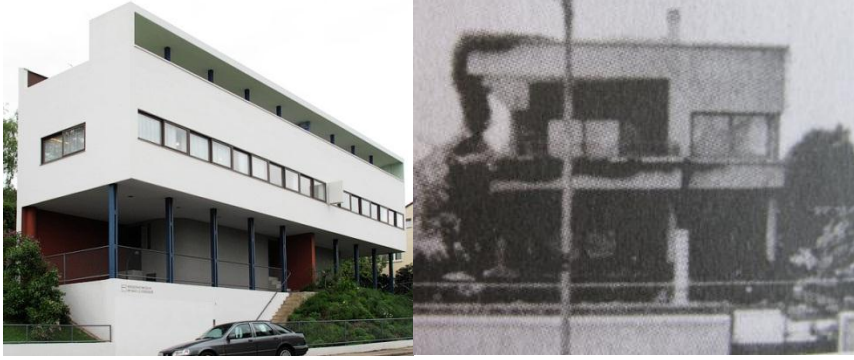


Şekil 4.52 Sami Garan Evi

1932 yılında Türkiye'ye dönen Seyfi Arkan'ın bilinen ilk yapısı İhsan Sami Garan Villası'dır. (Tanyeli, 1992) Bakteriyolog Sami Garan, Atatürk'ü Florya Köşk'ünde ziyaret ettiğinde, köşkün çok güzel olduğunu belirtmiş ve böylece Atatürk de, Arkan'la Sami Garan'ın iletişime geçmesini sağlamıştır. (Ekdal, 2008) Garan, bu villa için bir köşkün yanında bulunan bir üzüm bağını satın almış ve villanın da burada olmasını istemiştir. (URL-20, 2012)Tanyeli'ye göre, Arkan'ın bu bilinen ilk yapısının düzeyli bir Uluslararası Üslup ürünü olmaktan daha büyük bir erdemi yoktur. (Tanyeli, 1992)

Batur ise başka bir noktaya işaret eder; dışavurumcu mimarlığın önde gelen adlarından biri olan Poelzig'in öğrencisi olmasına karşın Arkan'da, özellikle de mimarlığının ilk yıllarında, Dışavurumcu tasarıma karşı ölçülü bir tutum görülmektedir. Nitekim Türkiye'deki ilk uygulaması Dr. İhsan Sami Evi (1933, Suadiye, İstanbul), yapıyı zeminden yükselten ayaklar üstünde bir Le Corbusier uyarlamasıdır. (Batur, 1997) Belirgin geometrik kitlelerin bir araya gelerek

oluşturduğu 'ev'in kompozisyonunda, boşaltılan kitleler, dairesel kolonlar, kitlelerin öne-arkaya taşınması, teras ve balkon, düz çatı dikkat çekicidir. Yatay pencere düzeni, yuvarlak pencere, dairesel kolonlar yardımıyla strüktürün dışarıdan okunabilmesi, yapıdaki köşenin vurgulanışı da oldukça önemlidir. Bu özelliklere, dönem mimarisinde rastlamak olasıdır. Nitekim Arkan'ın bu yapısı, Le Corbusier, Terragni, Drotts, Kerhart gibi mimarların ürünleri ile benzerlik gösterir.



Şekil 4.53 Le Corbusier- Weissenhof yerleşkesindeki konutu (dairese kolonlar ,kitlede boşaltmalar) ve Sami Garan Evi

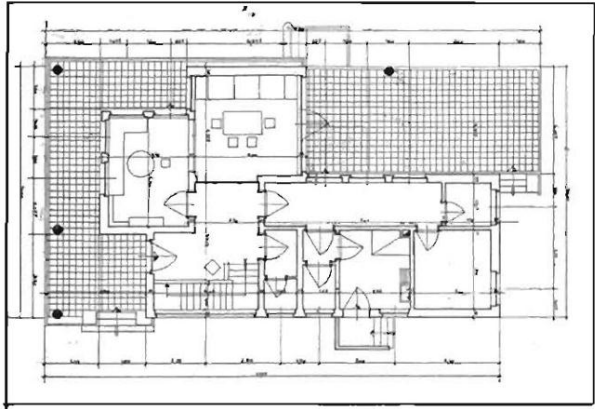
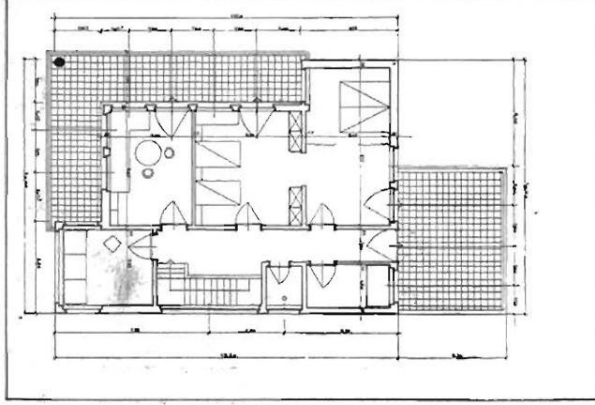


Şekil 4.54 Kerhart- Belehradek evi, Drotts- Kansas'ta bir ev- kitlede boşaltmalar



Şekil 4.55 Terragni- Novocomum Apartmanı- köşe vurgusu

Arkitek'teki metinde mal sahibinin istekleri ve bir doktorun ihtiyaçlarından bahsedilir. (Arkan, 1934) Bunlar, mekan organizasyonunda karşılığını bulur. Terasa tamamen açılan ve güney ışığından beslenen güneş salonu, manzarayı kucaklayan terası ve manzaradan ve güneşten tam anlamıyla faydalanan odalar, bunun yansıması niteliğindedir.



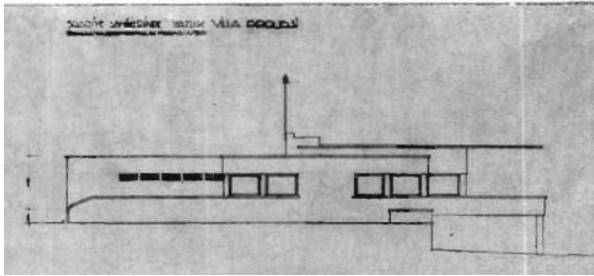
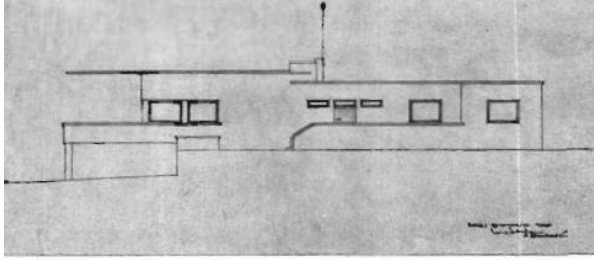
Şekil 4.56 Sami Garan Evi kat planları



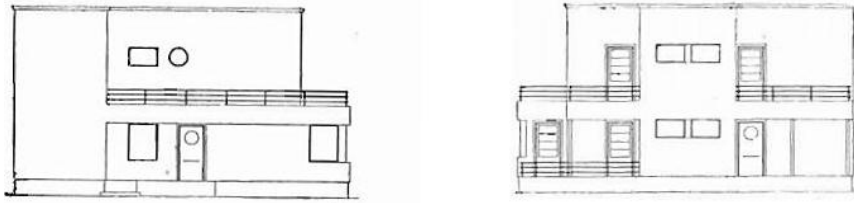
Şekil 4.57 Sami Garan Evi-görünüşler

Arkan'ın diğer 'seçkin' evlerine kıyaslandığında, bu evde açık-akıcı plan anlayışının en azından iç mekan anlamında olmadığı söylenebilir. Ancak, terasa açılma-yayılma, manzarayı kucaklama genel Arkan tasarım prensipleri olarak yerini almıştır.

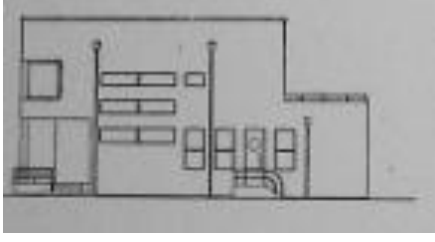
Diğer evlere göre daha küçük ve mütevazı olan evin, ‘seçkin’ evi sayılması pek mümkün gözüküyor olabilir. Ancak dönemdeki ‘meslek’ vurgusunu ve ‘meslekleşme süreci’nde açık ara önde olanın ‘doktorlar’ olduğunu düşünecek olursak, ‘doktor’un, 1930’larda ‘halk’tan sayılmadığı bellidir. Ayrıca, ‘güneş salonu’ tasarımı, konfor vurgusu, bu tasarımın doktor-güneş ikilisini ironik bir şekilde bir araya getirişi, doktorun istek ve ihtiyaçlarının tasarımda göz önünde bulundurulduğunun söylenmesi, bu ‘ev’i halk için tasarımdan uzağa sürükler. Ev, bu yönleriyle seçkin’leşir. Öte yandan, olağan bir yuva’da güneş salonunun olmadığı da bilinir. Oysa Arkan, bu ‘güneş ve konfor’ meselesini belli ki çok önemsemiştir. Uygulanmayan bir projesinde de, (bir yalı projesi) odaların güneşe bakmasının önemini vurgulamıştır. (Arkan, 1934) Bunun yanı sıra Göztepe’deki ev projesinde de, teras vurgusu, burada da vuku bulmuştur.



Şekil 4.58 ‘güneş ve konfor’ vurgusu yapılan başka bir Arkan projesi; ‘Bir Yalı Projesi’



Şekil 4.59 Göztepe’de villa projesi.



Şekil 4.60 Sami Garan evi cephesi

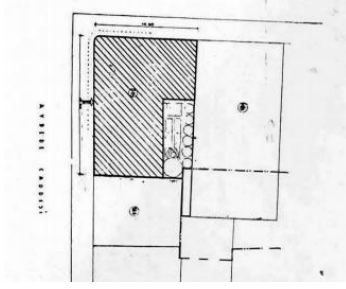
İç mekan kurgusu her ne kadar geleneksel-mahrem düzeni anımsatsa da ya da Arkan burada bütüncül tasarım anlayışı kaygısını gütmese de –belki de kendisine böyle bir imkan verilmemiştir.- bu ev'in 'yuva'lığından şüpheye düşmek oldukça olasıdır. Neredeyse her yaşama biriminden ulaşılan ve yapıyı adeta çevreleyen teras, iç mekanlar arası kapı ve duvarlar yardımıyla birbirinden keskince ayrılan insanları bir araya getirmekle kalmaz. Onları dışarıdan bakan göz için 'görünür' kılar. Bu 'röntgen' durumu daha önce değinildiği gibi, Adolf Loos'un iç mekanlarında yarattığı 'tiyatro sahnesi' oluşumdur. Arkan, bilinçli ya da bilinçsiz –bilinmez- Loos'un iç'te uyguladığını, dış'ta uygulamıştır. Son olarak, kompozisyonu ve cephesiyle Uluslararası Üslup'un çağdaş bir ürünü olan yapı, Arkan'ın üç boyutlu mekan anlayışının bir denemesi niteliğindedir. Böylece Seyfi Arkan, modernist anlayışta salt 'cephe'sel boyutta kalmayacağını sinyali vermiş olur. Ayrıca, kronolojik sürecin dışında ele alınılmasının nedeni de, yapının, tam anlamıyla bir seçkin evi sayılamayacak olmasıdır.

4.3. ÇOK KATLI SEÇKİN: APARTMANLAR

Apartmanlar, 1950'lere kadar –neredeyse- sadece zenginler için inşa edildiğinden, Arkan'ın apartman tasarımlarının da seçkin olması şaşırtıcı olmaz.

Ayhan Apartmanı (1939)

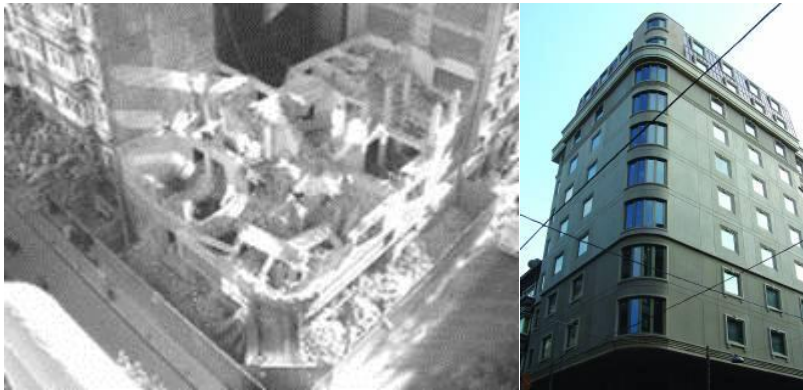
Ayhan apartmanı, Talimhane meydanı üzerindeki köşebaşı arsalardan biri üzerinde bulunmaktadır. (Arkan, 1939) Batur'a göre, Arkan'ın Dışavurumcu tasarıma yakınlaşmasının ilk örneği olan yapı, (1997) tescil kararına rağmen 2004'te yıkılmıştır.



Şekil 4.61 Vaziyet planı



Şekil 4.62 Ayhan apartmanı



Şekil 4.63 Ayhan apartmanının yıkımı ve yerine gelen 'ne olduğu belirsiz' yapı

Peki belki de 'konut' olarak kullanımda ekonomik ömrünü tamamladığı belirtilen Ayhan apartmanı nasıl ayakta tutulabilirdi... Zafer Akay ve Ebru Omay, bunu 20.Yüzyıl yapılarının koruma sorunları başlığında tartışma biçiminde irdeler. Ceniz Can, '*caso per caso*' önerisinde bulunur; Hem koruyup, hem de günümüzün kültürel katkısıyla yeni bir ürün çıkarmak. Tanju, konuya, 'dönüştürülüp, farklı biçimlerde

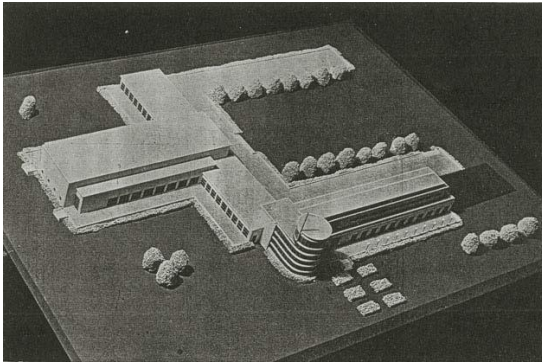
kullanılacak yapı tasarlama' açısından bakar. Yani bir tasarım problemi... (Omay, Akay, 2011)

Bozdoğan'a göre, 1930'ların yuvarlak köşeye dayalı 'akış çizgisi' estetiğine sahip apartmanlar, erken Cumhuriyet döneminin alameti farikası haline gelir. (Bozdoğan, 2002) Her ne kadar Ayhan apartmanı yıkılmış olsa da ayakta olan böyle kanonik form ve özelliklere sahip apartmanlar günümüzde mevcuttur



Şekil 4.64 Adil Denktaş- Tüten apartmanı

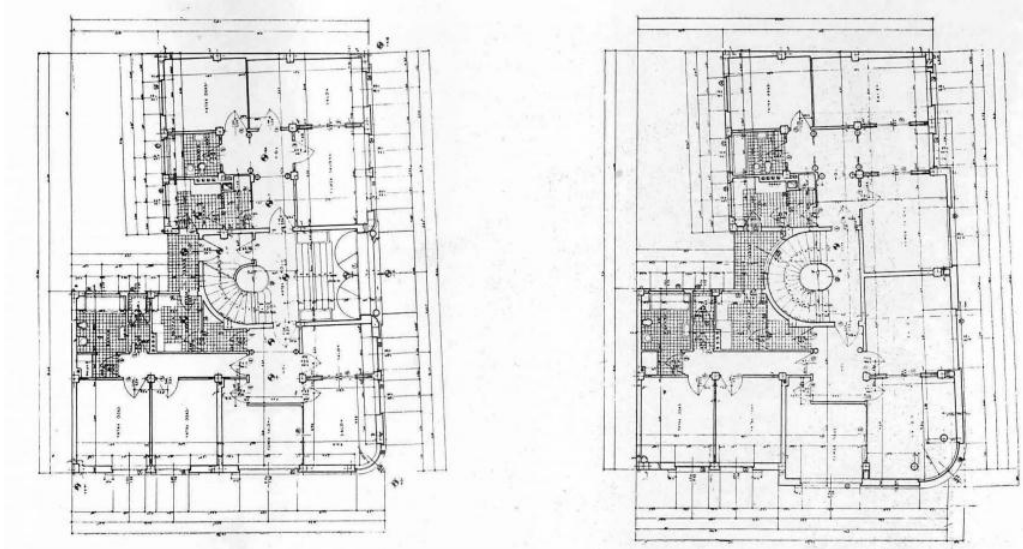
Arkan'ın, cephesiyle orijinal bir etki yaptığını belirttiği (Arkan, 1939) yapının konumu, Omay'a göre Arkan'ın ekspresyonizm etkisindeki Modernist tasarımının belirleyici bir ögesidir. Yuvarlak köşe biçimlenişi, geniş yatay bantlar ve düşeyde katları birleştiren beton elemanla desteklenen heykelsi tasarım, Mendelsohn mimarisini yapısını anımsatan nitelikli bir uygulamadır. (Omay, 2012) Arkan, Mendelsohn ve onu anımsatan ekspresyonist tasarım anlayışını sadece burada uygulamaz. Adana Belediyesi Oteli de bu anlayışın örneklerindedir.



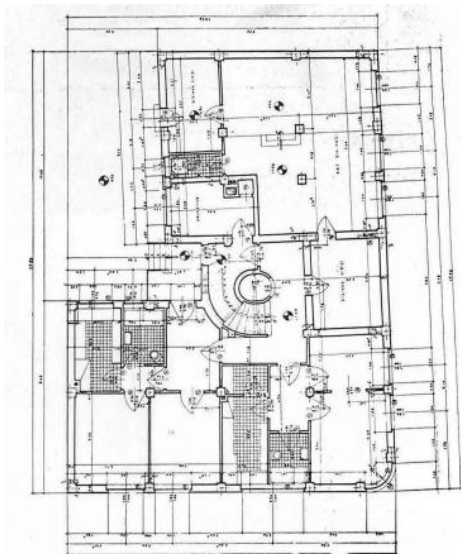
Şekil 4.65 Adana Belediyesi Oteli maketi

Arkan'ın metinde altını çizdiği başka bir şey ise; bu yapının Taksimde 'mimar olmayan' binalar arasında özellikli olduğudur.(Arkan, 1939)Arkan tasarladığı yapının 'özel' olduğuna dikkat çekerken, 'mimarlığın meslekleşmesi' adına bir çıkış yapar. Mimarın kendisine ihtiyaç duyulmasını arzuladığı 1930'larda, bu çıkış oldukça yerinde gözüktür.

Dairelerin dörder, beşer odalı oluşu ise apartmanın kalabalık/zengin aileler için düşünüldüğünün kanıtı gibidir. Ve yine konak hayatının –neredeyse tamamen bittiğinin, lüks apartmana taşınıldığının... Dolayısıyla apartmanlaşmada da, 'zengin'in ya da 'seçkin'in sahneye yeniden çıktığı görülür. Kişi, villa'da verdiği mesajı artık kendisi gibi insanların olduğu 'apartman'da yine 'mimarlık' aracılığıyla verecektir.



Şekil 4.66 Kat planları



Girişin köşeden alınarak vurgulandığı yapıda, dönel merdiven oldukça dikkat çekicidir. Planlamada ise yine koridor yardımıyla birbirine bağlanan odalar görülür. Geniş bir giriş bölümü bulunan ve cephece modern olan apartmanda geleneksel-mahrem düzenin henüz kırılmadığı görülür. Genelde teras ya da balkonla yapıyı çevreleme anlayışında olan ve böylece dış-iç mekan arasında bir geçiş ara mekanı yaratan Arkan, Ayhan apartmanında neden bu mimari öğeleri kullanmadı, bilinmez.

Köşe bir arsada yapı cephesinde dışavurum'la yetinen Arkan, belki de imkanlara rağmen 'cephe'yle statü farklarını eritmeyi amaçlamıştır. Ama çoğu tasarımında bu amacı gütmeye iddia edilebilecek Arkan'ın bu yapıda bunu hedeflediğini söylemek de pek mümkün değildir.

Üçler Apartmanı (1935)

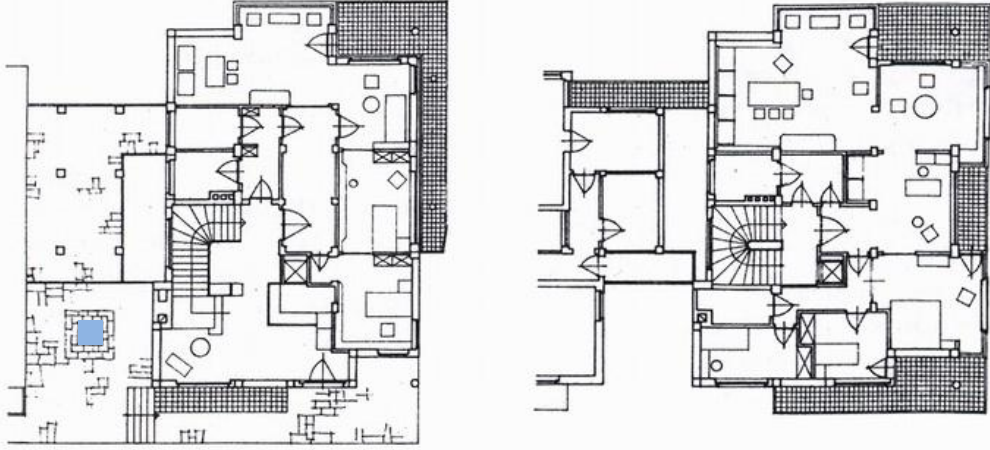


Şekil 4.67 Üçler apartmanı

Yapı, Mühendis İ.Galip Kira evinin üstüne ve yanına yeni kira evleri ek olarak yapılmıştır. (Arkan, 1935) Özkan'ın deyişiyle, tümüyle Bauhaus esiniyle biçimlenmiş yapıda, (Özkan, 1992)Arkan'a göre amaç, yeni bölümün önceki kısımla uygun olmasıdır.(Arkan, 1935)

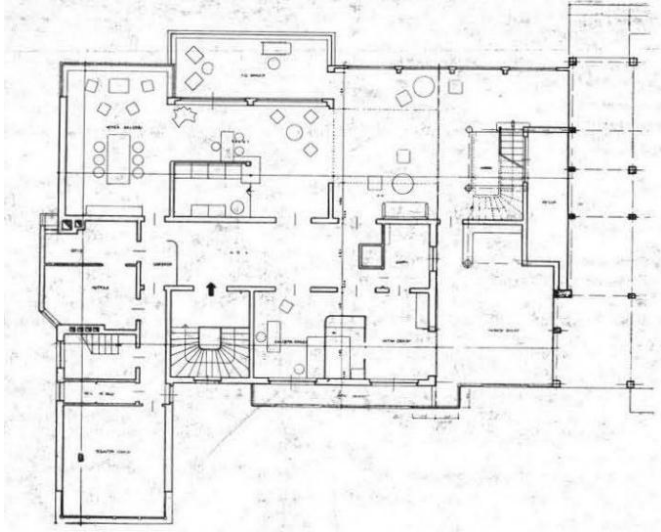
Galip Bey apartmanında balkonda bulunan silmeler, Üçler apartmanında da devam ettirilmiş ve böylece cephesel anlamda da uyum yakalanmıştır. Arkitekt'e göre, yapıda, deniz manzarasını izlemek amacıyla iki bölüm ortası, açık alan kurgulanmıştır. Bu açık alanın önünde havuz ve bahçe kurgulanmış, böylece bu alanın değeri arttırılmıştır.(Arkan, 1935) Arkan'ın, Mies van der Rohe'nin

Barcelona Pavyonu'nda olduğu gibi su unsurunu, mimarının bir uzantısı olarak kullanması da oldukça modernist bir bakış açısidir. Bunun yanı sıra, bu 'birleştirme çabasının' iki yapıyı birbirine bağlama anlayışından kaynaklandığı söylenebilir.



Şekil 4.68 Kat planları

Giriş kısmı genişletilen yapıda, Aslanoğlu'nun deyişiyile, eski bölüme eklenen son katlar, yapı sahibinin istekleri doğrultusunda tasarlanmıştır. Bodrum ve zemin üzerine altı kattan oluşan apartmanda birinci katın üstündeki dört kat dubleks iki lüks daireyi içerir biçiminde düzenlenmiştir. (Aslanoğlu, 2010)



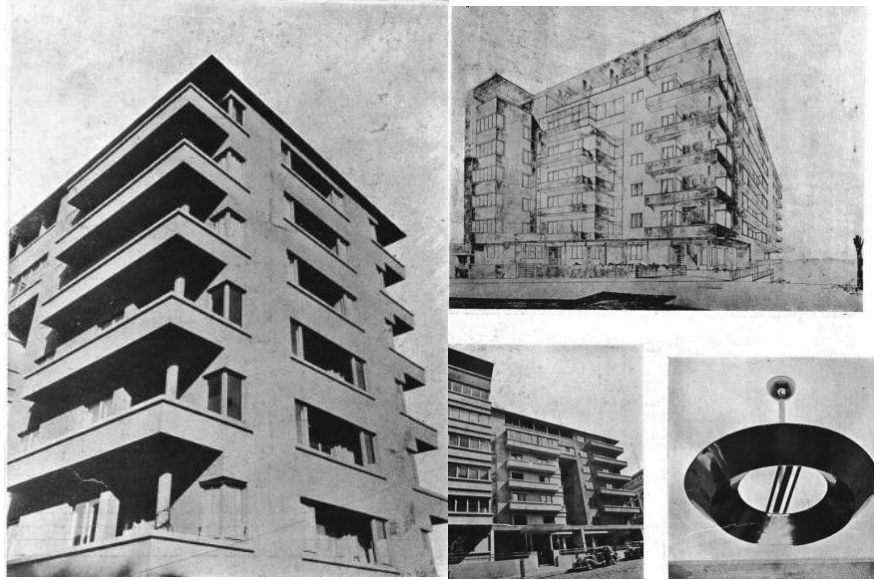
Şekil 4.69 Mevcut kısma eklenen beşinci kat planı.

Geniş yatay bantları derin fugalarla bezenmiş, teras balkonların ve tüm saydam yüzeylerin birlikte alındığı, Bauhaus etkisindeki yapıda, (Özkan, 1992) dairelerin

holleri iki kat boyunca yükselir.Tanyeli ise, iki kat yüksekliğindeki hacimlerin, Arkan'ın çok boyutlu bir mekan kurma denemesi olduğunu söyler. (Tanyeli, 1992)



Şekil 4.70 Üçler apartmanı girişi

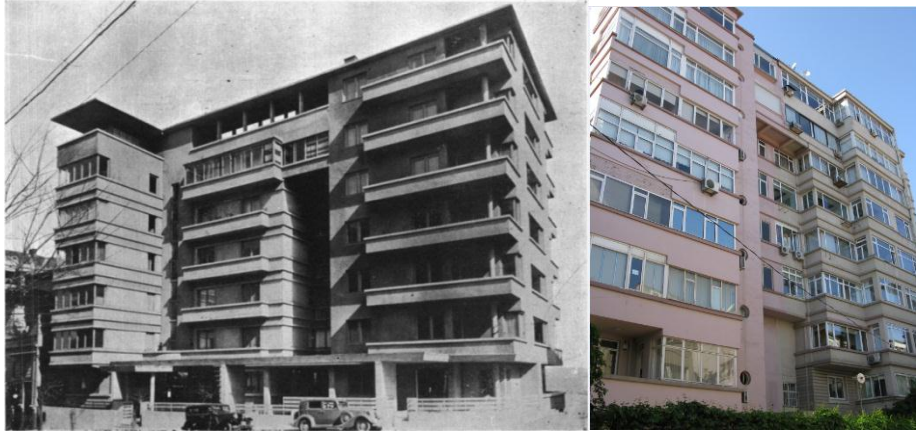


Şekil 4.71 Üçler apartmanı

1930'ların İstanbul apartmanlarında görülen sürekli yatay ya da düşey silmeler yardımıyla Art Deco anlamlar içeren, Arkan'ın imzası niteliğindeki modernizmin kanonik özelliklerinden olan yuvarlak pencerelere ve köşe pencerelere sahip yapıda, Omay'a göre, Arkan'ın en özgün katkısı üst kata eklenen İ. Galip Bey katındaki merdivenle ulaşılan düz saçak örtülü, kolonadlı terastır. Bugün duvar örülerek iç mekana katılmış olan bu bölüm, yapıldığında yapının görünüşünü hafifletmiştir. (Omay, 2002)

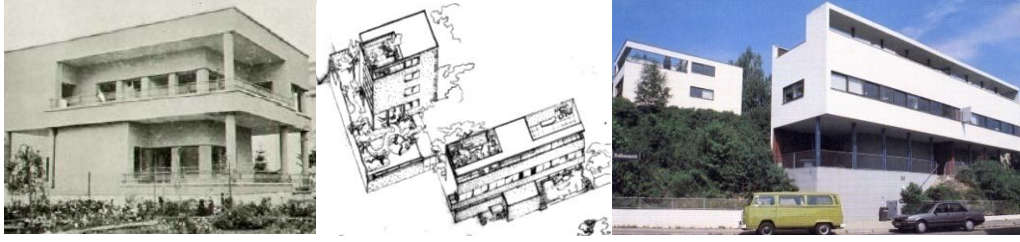


Şekil 4.73 Üçler apartmanı- mekanlar



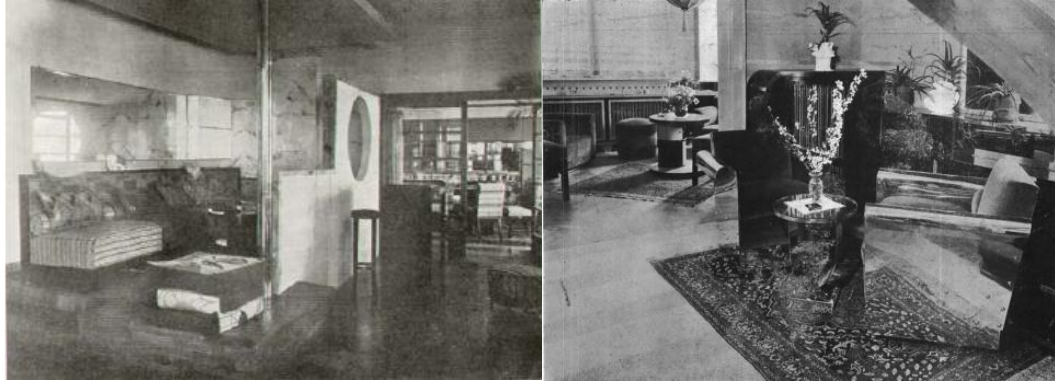
Şekil 4.74 Üçler apartmanı

Uluslararası mimarlığın tasarım ilkeleriyle gelişmiş ve –özellikle- iç mekanlardaki Art Deco estetik biçimlenmeyle de dönemi içinde önemli bir modernist yapı olan (Gürel, 2010) Üçler apartmanı, dairesel kolonların dışarıda konumlanması ve saçığın bu kolonlar tarafından taşınması bakımından, ‘Le Corbusier’vari’ Sami Garan Evi’ndeki gibi strüktürün dışarıdan okunmaya başlandığının sinyallerindedir. Böylece mimar, ‘mimarideki sorumluluk’ halini, strüktürdeki dürüstlikle göstermeye çalışmaktadır.

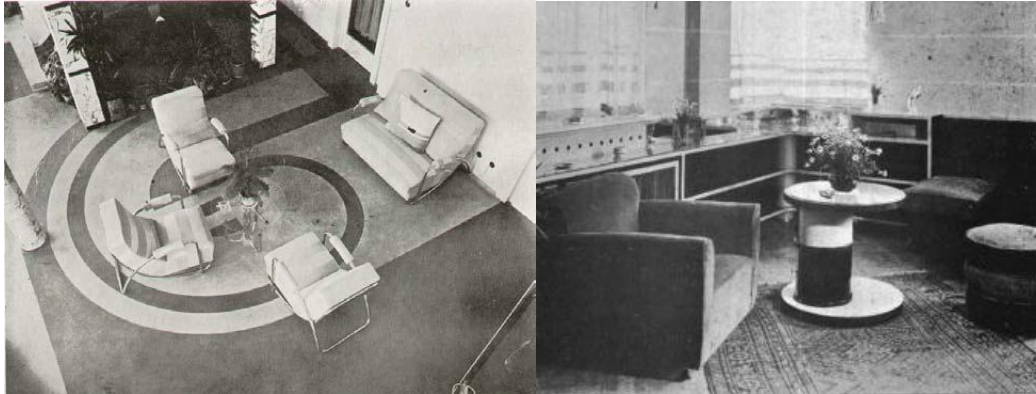


Şekil 4.74 Sami Garan evi Le Corbusier'nin Weissenhof yerleşkesindeki konutu

Tanyeli'nin işaret ettiği üzere, Arkan, bu yapıda da, Hariciye köşkü, Atadan evi ve Florya köşkünde olduğu gibi “Gesamtkunstwerk” ilkesiyle hareket etmiştir.(Tanyeli, 1992)



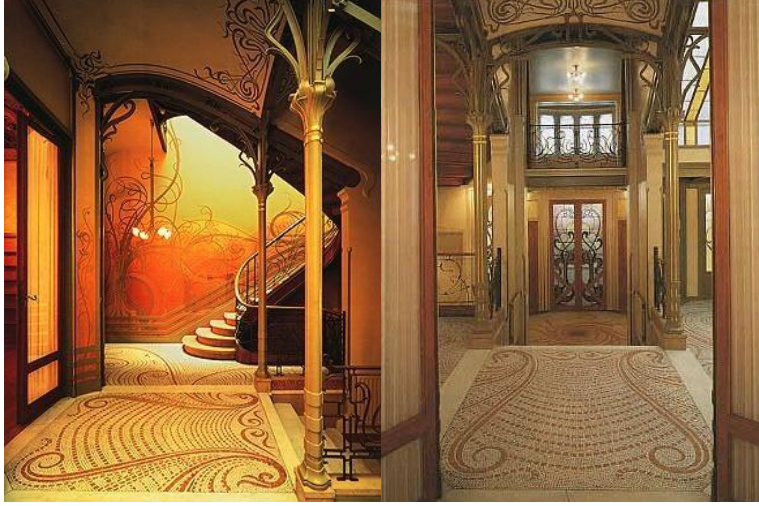
Şekil 4.75 Üçler apartmanı iç mekanlar



Omay'ın, modern kimlik arayışı sürecinde üretilen yaşam kültürü ve konut mimarisinde, Arkan'ın özgün çözümlerinden biri olan, Türkiye'de modern konutun ikonik yapılarından biri olduğunu belirttiği dairesel kolonlarıyla düşeyde süreklilik sağlayan Üçler Apartmanı,(Omay, 2010) Bauhaus ve Art Deco etkili iç mekanlarıyla dikkat çeker. Uzunarslan, Arkan'ın Üçler apartmanındaki bazı mobilya tasarımlarını modernizmin etkisinin en yoğun hissedildiği mekanlarda bulunan,

Marcel Breuer'in devamlılık gösteren metal strüktürlü mobilyalarına benzettir. (Uzunarslan, 2002)

Strüktürü okunan mobilyaların yanı sıra, bu yapıda Arkan, Uzunarslan'ın (2002) deyişyle; 'Bauhaus'un yalınlığını Art Nouveau'nun akıcı çizgileriyle birleştiren Art Deco' etkili mobilyalar da tasarlar. Sayı'nın Batur'dan aktardığına göre, Arkan'ın desenli döşeme kullanımı Horta'nın döşemelerine benzer. (Sayı, 2006)



Şekil 4.76 Horta- Tassel Evi

1930'larda Art Deco ve Bauhaus yansımaları ev'lerle sınırlı kalmaz. Film dekorlarına da sıçrar. (Uzunarslan, 2002)



Şekil 4.77 Doktor İhsan Ve İstanbul Sokakları dekoru.

Bu mobilyalar 'kübik mimarinin' devamı niteliğinde 'kübik mobilyalar' olarak kabul edilir.



Şekil 4.78 Saçağın kolonlar yardımıyla taşınması açısından benzerlik gösterdiği Terragni ve Corbusier yapıları

Arkan'ın çok boyutlu mekan anlayışına dönülecek olunursa; bu tasarım etkinliğinin mevcut yapıyla (malzeme-renk-tasarım açısından) bütünleşmesi; (dairesel kolonların taşıdığı saçakla birleşme gibi özelliklerce Terragni ve Corbusier tasarımlarını andırır), iç mekan düzenlemesi ve yapı-çevre ilişkisi bağlamında ele alındığı Omay'ca belirtilir. (Omay, 2002) Bozdoğan'ın 'kübik yapıların modernist estetiği' olarak tabir ettiği (Omay, 2002) (Üçler apartmanında da mevcut olan) görünümün, 1930'lardan itibaren apartmanlaşmanın yaygınlaşmasıyla başladığı söylenebilir. Kübik'in zihniyet ve hayat tarzında değişiklikler getiren makine çağının ürünü olduğunu belirten Behçet Ünsal, didaktik bir tavırla 'yuvarlak çıkıntılı, köşe pencereli, yeni şekil yuvaya, apartmana taşınmanın gerekliliğinden' bahseder.(Ünsal, 1939)Arkan'ın bu yapısı da malum yuvalardandır.



Şekil 4. 79Kübik blok ve makine çağı estetiği

Kentlerde katlı ve çok daireli bir apartman yapımı için gerekli birikime sahipkişilerin sayısının az olması, 1950'lere kadarapartman yapımını sınırladığından, Arkan

tasarımı bu 'yuva', prestijli semtlerde yüksek gelirli kesimler tarafından yaptırılan apartmanlardandır. Ayrıca apartmanda yaşamak modernliğı simgelerken, toplumda birstatü göstergesi olarak görülür. (Gökmen, 2011)

Betonarme iskeletli yapının lüks olduğı, dubleks daireleri, altışar odalı katları ve pahalı malzemedan anlaşılır. (Aslanoğlu, 2010) Mühendis Galip'in isteklerine göre yeniliklerin yapıldığı yapı, desenli klisolit döşeme, nikel çerçevesli cam bölme gibi özelliklerle özelleştirilmiştir. (Arkan, 1935) Arkan'ın kaleme aldığı Arkitek'teki metin, yapının lükslüğüne ifade eder, Arkan, bu 'kira evi'ni zengin ve konfor arayan aileler için tasarlamıştır. (Arkan, 1935) Apartmanda sahneye yeniden çıkan zengin-seçkin, Sey'e göre, yüksek gelir grubundaki bürokrat, tüccar ya da sanayici olabilir. (Sey, 1998) Dolayısıyla konu başlığında sorgulanan 'çok katlı seçkin olur mu'ya olumlu cevap vermek mümkün olabilir. Gesamkunstwerk, 'yuva' kavramını yine sarmıştır. Üçler apartmanının iç mekan fotoğrafları adeta dönemin bürokratlarının, meslek sahibi elitlerin ve yeni burjuvazinin 'ideal' yaşamını görselleştirir niteliktedir. Bozdoğan'a göre (genelde) dış cephelerin modernist estetiğı ile iç tefriş alışkanlıkları arasında bir tezat görülür. (Bozdoğan, 2002) Belki de Arkan, Gesamkunstwerk'le-yine Bozdoğan'ın deyimiyle- 'modernitenin içselleştirilmesini, bireyselleştirilmesini, sindirilmesini, kamusal alanda görselleştirilmesini ve mekansallaştırılmasını' hedeflemiştir. Böylece ev'in şey'leşmesi de bu olağan süreçte gelişir. Çünkü ev, hem 'inhabitant' tarafından tüketilir. Hem de 'inhabitant'ı, kurgulanmış halinde yaşamaya mecbur bıraktığı için inhabitant'ı tüketir. Tüketen ve tüketilen ev böylece şeyleşmiş olur.

Foto (Cemal Bey) Apartmanı (1937)



Şekil 4.80 Foto apartmanı kat planları



Şekil 4.81 Foto apartmanı

Ulus gazetesi foto muhabiri Cemal Bey'e ait olan apartman, Ankara'da, Atatürk Bulvarı üzerindeki yapılardandır. Yapıyla ilgili özellikleri, şöyle sıralamak mümkündür:

'..Bina, bodrum, zemin, ikişer daireli dört kat ve çatıdan oluşmuştur. (...) iki kapısı vardır. Zemin katta önde pastane vardır. Bitişik nizamda yapılan binada mutfak, banyo, tuvalet, holler ve merdiven sahanlıklıkları aydınlığa bakmaktadır. Tip dairede oturma ve yemek alanları öne, yatak odaları arkaya yerleştirilmiş, küçük de olsa mekanlara balkonlar sağlanmıştır.' (Aslanoğlu, 2010)

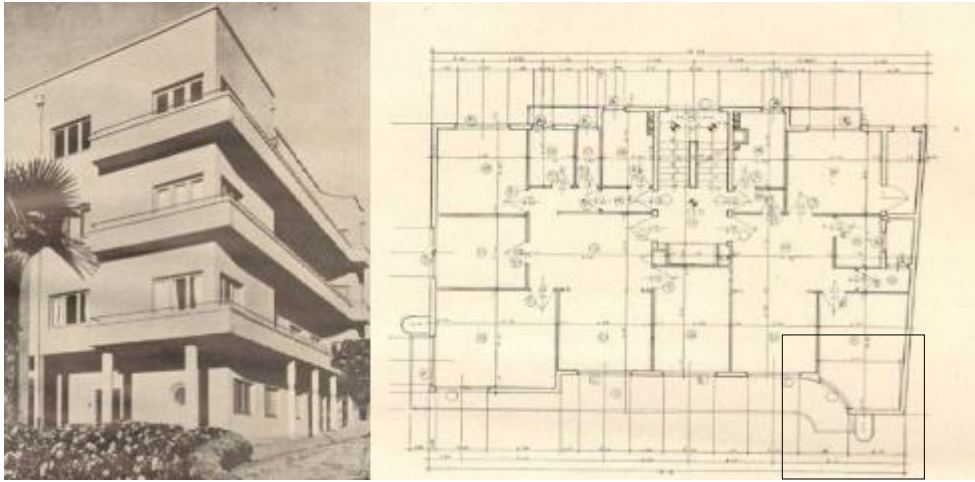
Ankara'da çalışan en verimli mimar olan Bekir İhsan'ın (Bozdoğan, 2002) tasarımlarında kurguladığı gibi Arkan da zemin katta 'konut'tan başka işlev barındırmıştır. Zemin kattaki pastaneye amaçlanan muhtemelen gelir getirmektir. Arkan, alt metinde kullandığı 'geleneksel-mahrem' düzenlemeyi yine kullanmıştır. Yatak odalarını arkaya alıp, salon ve yemek odasının caddeye bakması bunun kanıtı niteliğindedir. Arkan'ın 'güneş ışığı' hassasiyeti burada da sürmüştür. Genellikle karanlık alanlara yerleştirilen banyo ve merdiven sahanlıkları belli ki Arkan'ın bu hassasiyetinden ötürü aydınlığa baktırılmıştır.

Aslanoğlu, yapının kapalı-açık yüzeylerin oranları ve ayrıntılarının tutarlılığı ile mimarlık değerinin ilk bakışta anlaşılabilirliğini iddia eder ve yuvarlatılmış köşe pencereleri ve ana girişe yön verici eğri hattı dönemin ortak cephe özellikleri olarak görür. (Aslanoğlu, 2002)

Zemin kattaki dükkan ve konut girişinin ayrıştırılması, konut girişinin pastane girişine göre daha geride tutulması, Arkan'ın modern-mahrem tasarım anlayışını bir kez daha hatırlatır. Simetrik planlamaya sahip yapı, simetriyi yalnızca ön cephedeki 'yuvarlaklıkla' kırar. Arkadaki balkonların kullanımı zor görünmektedir. Belki de bu balkonlarla amaçlanan sadece cephe estetiğidir.

Diğer Arkan apartmanlarına göre daha küçük olan, dükkan işlevi de barındıran betonarme iskeletli yapının, bu özelliklerinden ötürü seçkinler için olduğunu düşünmek zor olabilir. Ayrıca bir foto muhabirine ait olan yapıda 'karanlık oda' gibi kişiye özel işlevler olmaması da –oysa Sami Garan evinde 'güneş salonu' düşünülmüştür- bu yapıyı genel Arkan tasarımlarından ayırır ve oldukça 'mütevazı' bir yere koyar.

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



Şekil 4.82 Şevket Pek sağlık yurdu ve kira evi

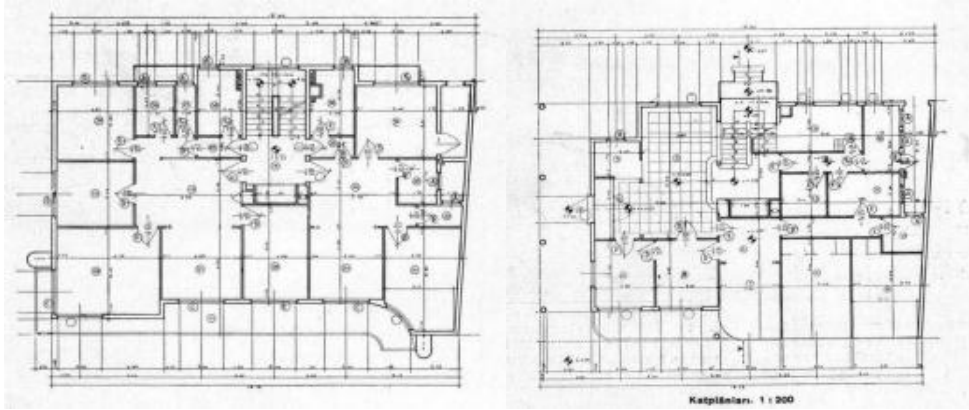
Ankara'da Numune Hastanesi karşısında bulunan dört katlı yapının zemin ve birinci katı on yataklı özel bir hastane ihtiyacına uygun olarak düzenlenmiştir. Zemin katında kapıcı odası, geniş bir hol, hasta kabul-muayene odaları, bu kısımdan ayrı

hasta mutfağı, çamaşırlığı, kalorifer dairesi, otopsi kısımları ve ön cephede iki mağaza bulunur. (Arkan, 1937)

Oldukça temkinli bir yaklaşım olsa da balkon-yapının eğriselleşmesi epey dikkat çekicidir. Böylesine bir tasarım anlayışı, doğrudan Mendelsohn mimarlığını anımsatır niteliktedir. Cephe boyunca –neredeyse- devam eden yatay silmeler, Üçler apartmanında olduğu gibi Arkan üzerindeki Art Deco etkisine işaretler. Arkan imzası niteliğindeki dairesel kolon ve yuvarlak pencere burada da yerini almıştır.



Şekil 4.83 Terragni- balkonu taşıyan kolonlarıyla Casa Giuliani Frigreiro ve pilotiler üzerinde bulunan Göztepe’de bir villa



Şekil 4.84 Kat planları

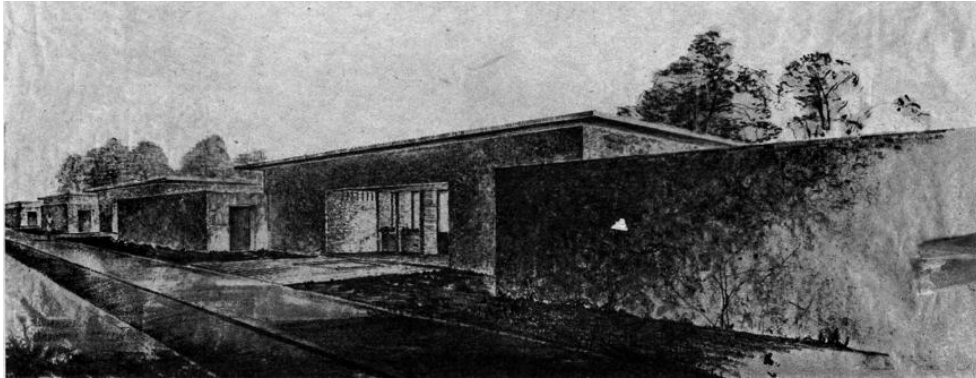
Birinci katta gerektiğinde ‘güneş banyosu’ amacıyla kullanılacak geniş bir terası bulunan yapının ikinci ve üçüncü katlarında konut bulunur. Servislerin kuzeye, yatak odalarının güneye yerleştirildiği yapı. Arkan’ın ‘yön’ bilinciyle hareket ettiğinin bir göstergesi niteliğindedir. Arkan, asansör için gerekli alanı ve tesisatı düşünmüş ancak asansör yapılmamıştır. (Arkan, 1937)

Yapıda dönemin modernist vokabülerini okunur: ince bordürle biten yalın kütle biçimlenmesi, düz çatı, yatay ve dairesel pencereler, yalın boru balkon ve merdiven korkulukları... (Aslanoğlu, 2010) Bir villaya göre daha ‘katlı’ olduğu için ‘apartman’ sınıfında incelenen yapının bir ‘seçkin’ evi olarak tanımlanması oldukça zordur. Aynı zamanda sağlık yurdu da olan yapının sadece işlevinden ötürü bile seçkin evi olmadığı düşünülebilir.

4.4. HİYERARŞİ SORGUSUNDA: UCUZ EVLER

‘Ucuz Evler’ konusu, Batı’da mimarların zihnini epeyce meşgul etse de Türk mimarlar, bu konuya yoğun bir ilgi göstermemişlerdir. Arkan ise bu konuda hassasiyet gösterip, dönemdaşlarından farklı şekilde davranmıştır. Arkan’ın ucuz evler için ilk tasarımı, Ankara için olmuştur.

Ankara için Ucuz Aile Tipi Projesi, 1933



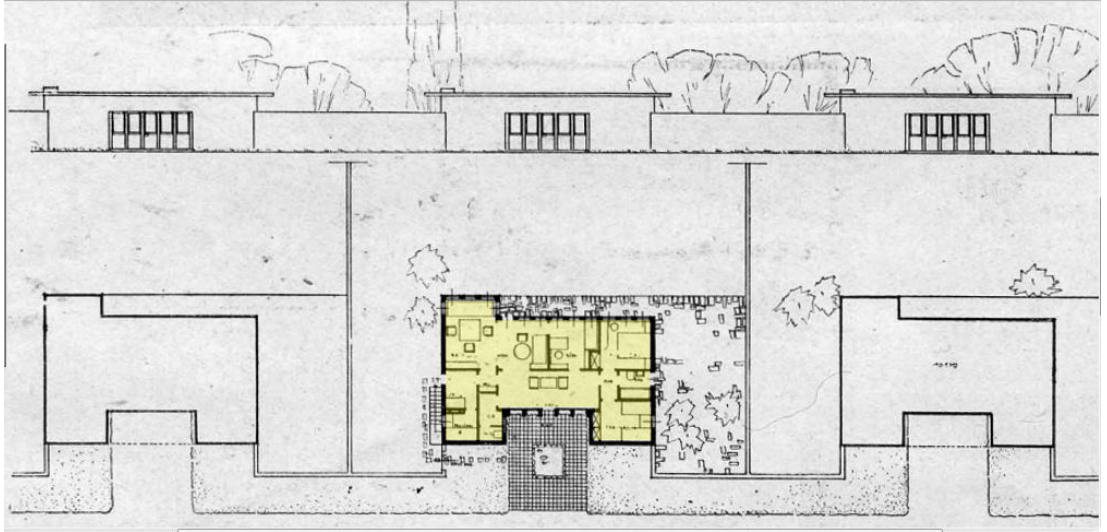
Şekil 4.85 Ankara için ucuz aile tipi projesi

Dönemde, ‘birkaç inşa edilmemiş proje hariç’, sanayileşmiş bir Türkiye’ye yönelik hayalperest kent projelerine ya da çevre blokları veya sıra evler gibi kent tipleriyle yapılan anlamlı bir deneye rastlanmaz. Bu inşa edilmemiş, anlamlı projelerden – deneylerden- biri de, Arkan’ın Ankara’daki hesaplı evler projesidir. Seyfi Arkan, Ankara için sokak cephesi boyunca yüksek bahçe duvarlarıyla birleşen ama bahçe içlerinde müstakil karakterini koruyan bir dizi müstakil ev tasarlamıştır. (Bozdoğan, 2002)

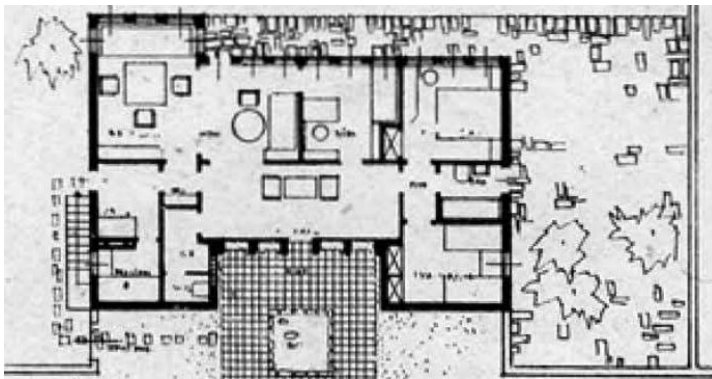
Arkan'ın Almanya'da öğrencilik yıllarında tasarladığı 'toplular konut' projesi,(Akcan, 2009) seksen beş metre karelik tek katlı sıra evlerden oluşur. Bu yerleşkedeki birimler, seri üretim ürünü bitişik evler kadar hesaplı olmasa da zamanına göre oldukça özgün olan bir şekilde, birbirlerine bir bahçe duvarı ile bağlanır. (Akcan, 2009)

Bilge İmamoğlu ise genelde bitişik evlerin yarattığı 'sıra ev' kavramının, yükseltilmiş bahçe duvarları yoluyla sokaktan insan gözü seviyesinde algılanan bütüncül imajda arandığını iddia eder. (İmamoğlu, 2002)

Arkan ise yarattığı 'haricen kapalı manzara'yı geleneksel aile yapısına bağlar ve 'böylece ev ve aile hayatının dış dünyayla bağlantısını kestiğini' belirtir. (Arkan, 1933) Arkan, bu düşüncesini, planda 'ikamet edilen kısımlar'ı bahçeye bağlantılı kurgulayarak, servis mekanlarını bir koridorla ayırıp sağır kısımlarda çözerek, yapının girişini içe çekerek hayata geçirmiştir.



Şekil 4.86 Plan



Şekil 4.87 Tek ev planı

İmamoğlu, Arkan'ın bu projesinin esin kaynağının -1930-33 yılları arasında Arkan, Poelzig'in bürosunda çalışmıştır- Hans Poelzig olduğunu düşünür. Poelzig'in 1932'de Berlin'de tasarladığı toplu konut bu durumu kanıtlar niteliktedir. İmamoğlu, Posener'in değerlendirmesini hatırlatır, buna göre, Poelzig, müstakil evleri birleştirilmiş bahçe duvarları yoluyla kentsel bir bütün haline getirme çabası içindedir. (İmamoğlu, 2002)



Şekil 4.88 Poelzig'in Dahlem'de tasarladığı toplu konut, 1932



Şekil 4.89 Poelzig'in Berlin'deki toplu konut tasarımlarından örnekler.

İmamoğlu, Arkan'ın Poelzig tasarımlarının fikrini bahçe duvarlarının ölçeğini büyüterek bir adım öteye taşıdığını söyler. (İmamoğlu, 2002) Ancak Arkan tasarımlarının Poelzig tasarımlarından tek farkı bu değildir. Arkan'ın projesi rasyonalist ve moderndir. Poelzig'in tasarımına göre daha net boşluk ve doluluk anlayışı gütmesi bunu kanıtlar. Peki Arkan'ın bahçe içinde tekil konut düşünmesi, Poelzig etkili midir...

1935'te Ulus gazetesinin yapmış olduğu 'Ankara'nın Mesken Meselesini Nasıl Halledebiliriz?' anketine katılanlar, tercihlerini bahçe içinde düşük yükseklikli

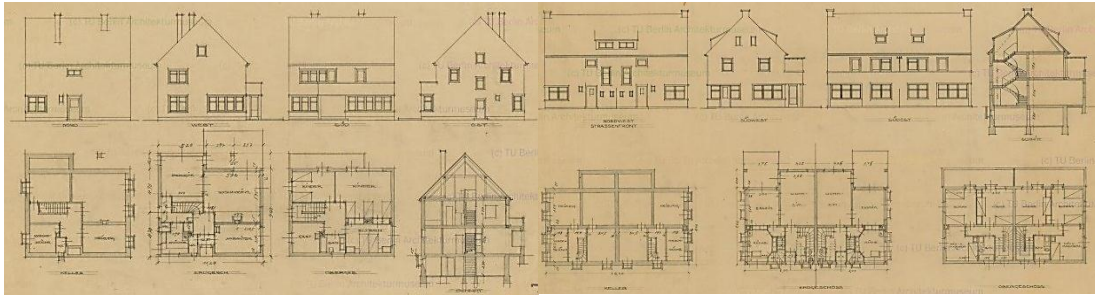
konutlardan yana kullanır. Bahçelerde sebze meyve yetiştirilmesini arzular. Bir katılımcı, en güzel amele mahallelerinin Amsterdam'da bulunduğunu çünkü burada bahçesiz ev olmadığını belirtir. Başka bir katılımcı ise bahçeli müstakil ev gerekliliğini başka sebeplere dayanarak açıklar;

‘1. O, memurun kendi malı, kendi varlığı olmalıdır.

2. Yorgunluğunda, hastalığında, nekahatinde, sevincinde, düğününde, bayramında ona asude, rahat, izaç edilemez bir yuva teşkil etmelidir.

3. İleride bunu çocuklarına bırakabileceğini bilmelidir.’ (URL-21, 2012)

Demek ki 1930’larda Türkiye’de ‘yuva’, farklı kesim insanların ortak fikri olarak tekildir ve Seyfi Arkan’ın, bunu tasarımına yansıtmış olma olasılığı yüksektir. Dolayısıyla Arkan’ın bu doğru yöndeki iç güdüsü, salt Poelzig etkisi olarak yorumlanamaz. Ayrıca Poelzig, bir öğrencisinin Posener’den aktardığı üzere, mimarlığın belli bir dönemde ne olduğu ya da neye ihtiyacı olduğuyla ilgilenmez, rahat merdiven, en iyi tavan malzemesi, odalar arası optimal ilişki gibi unsurlarla ilgilenir. Stil ya da biçimle ise hiç ilgisi yoktur. (URL-22, 2012)



Şekil 4.90 Üslup kaygısı duymadığı söylenen Poelzig çalışmaları

Son olarak, her ne kadar Arkan, projesini ‘ucuz evler’ olarak sınıflandırsa (Arkan, 1933) da bitişik-sıra evler halinde tasarlanmış olan bir projenin daha az maliyetli olacağı açıktır. Dolayısıyla bu evler, hem taban alanının azımsanmayacak ölçüde oluşu -85m²- hem de bahçe içinde tekil oluşu nedeniyle amaçlandığı gibi ‘ucuz evler’ olma fikrine ulaşamazlar. Tanyeli’nin aktardığı üzere, 1931 yılındaki ‘toplu olarak ucuz mahalleler yapsak’ arzusu karşılığını bulamaz. Apartmanlaşma da 1955’lere kadar pahalı olduğu için ve de arsa spekülasyonu nedeniyle toprak fiyatları yükseldiğinden (Tanyeli, 1998) orta gelirli, ne apartmanda, ne tek evde kendisine yer edinebilecek gibidir. Arkan, belli ki 1933 tarihli bu tasarımında, şehirci gibi

düşünmemiş ve ‘yapıyı’ ön plana koyan bir tasarım anlayışı gütmüştür. Aslında, modernizmin mevzusunun ‘ev’ olduğunu düşünen modernist bir mimar için, bu anlayış oldukça doğaldır.

Arkan’ın bu tasarımı, seri hale getirilme fikri taşıdığından değerlidir. Le Corbusier bu fikri dillendirmiştir;

‘Eğer konut ve apartman sorunu araba şasisi gibi araştırılsaydı, evlerimizin çabucak değiştiğini, iyileştiğini görebilirdik. Eğer evler şasiler gibi sınai olarak seri üretilselerdi, beklenmedik ama sağlıklı ve savunulabilir biçimlerin çabucak ortaya çıktığını görebilirdik; estetiğin ne olduğu da şaşkınlık verici bir kesinlikle belirginleşirdi.’ (Le Corbusier, 1999)

Arkan, Yevgeni Zamyatin’in ‘Biz’de öne sürdüğü gibi ‘yalnızca işlevsel ve akıcı olanın güzel olduğunu(makine..gemi..gibi)’ (Zamyatin, 2011) düşünmüş olabilir. Ancak tasarımında göze çarpan bahçe-avlu, giriş-taşlık anıştırmalarıyla, geleneksel insana da gönderme yapar.

Adana Ucuz Evler Mahallesi (1939)

Seyfi Arkan, 1939 yılında Adana’da tek katlı, ikiz, sıra evlerden oluşan, şehircilik ve ‘hesaplılık’ amacı güden bir toplu konut projesi tasarlar. Arkan, bu projenin iki sebeple önemli olduğunu belirtir;

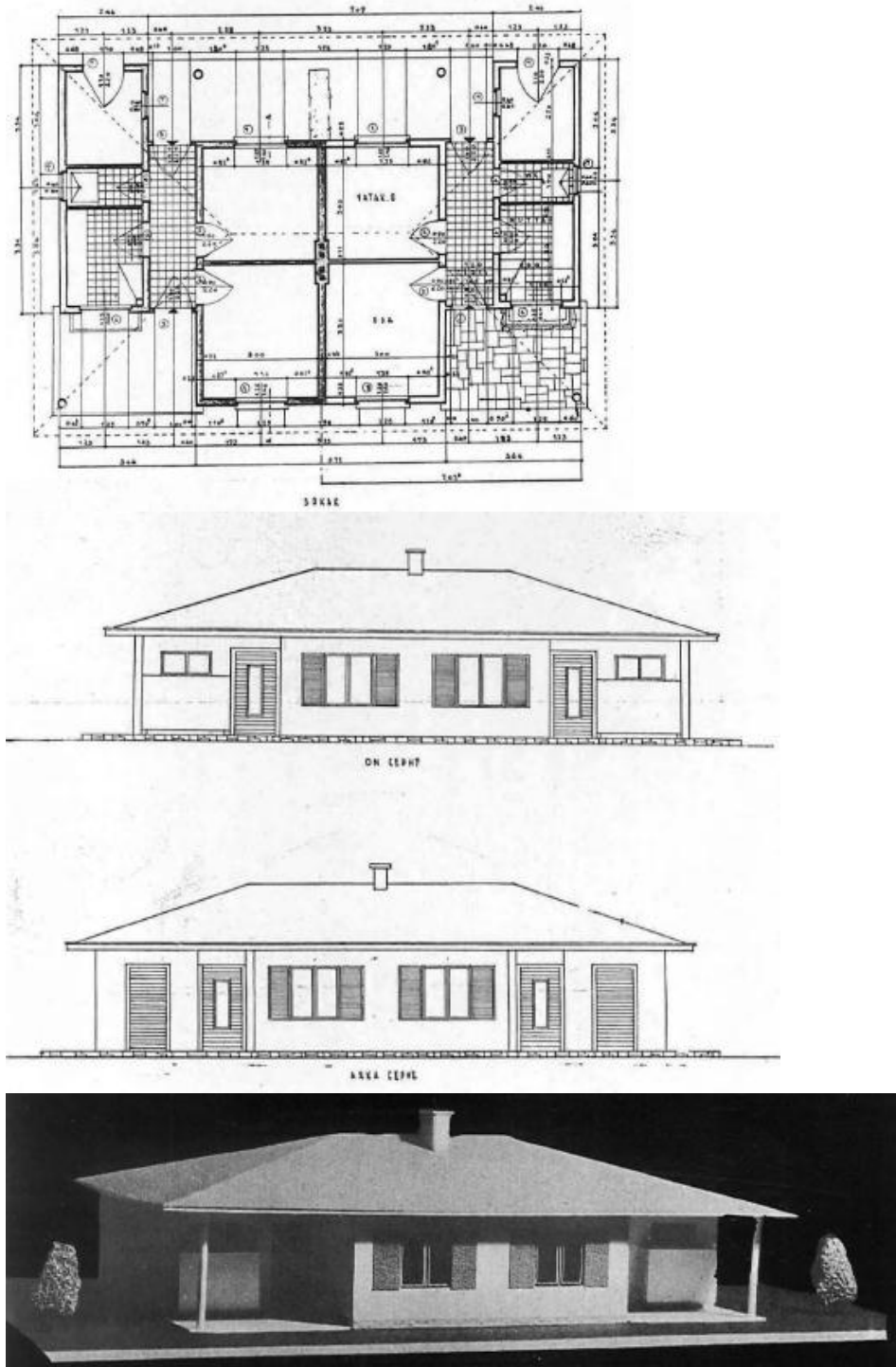
‘Şehrin genel ahengine uygun inşaat sistemini esas amaç bilmek ve de memleketin her tarafında iyice anlaşılmalı olan şehircilik ilminin detaylandırıldığını anlatmak.’ (Arkan, 1939)

Adana’ya ‘uyum’ fikrinin altının çizilmesi, 1930’ların ‘muhit’ *context*’ini anımsatır. Dönemin velut söylemcilerinden Behçet Ünsal ‘muhit’e bakışını şöyle anlatır;

‘yapı muhitini kucaklayan tabiatın güzelliği ve bu tabiatın çerçevesi içinde yapının güzelliği birbirine uygun, yek diğerini tamamlayıcı veya şiddetlendirici olmalıdır.’ (Ünsal, 1939)Bozdoğan da muhit fikrinin ‘modern mimarlığı yerine ait kılmak için sık başvurulan bir konu olduğunu belirtir. (Bozdoğan, 2011)

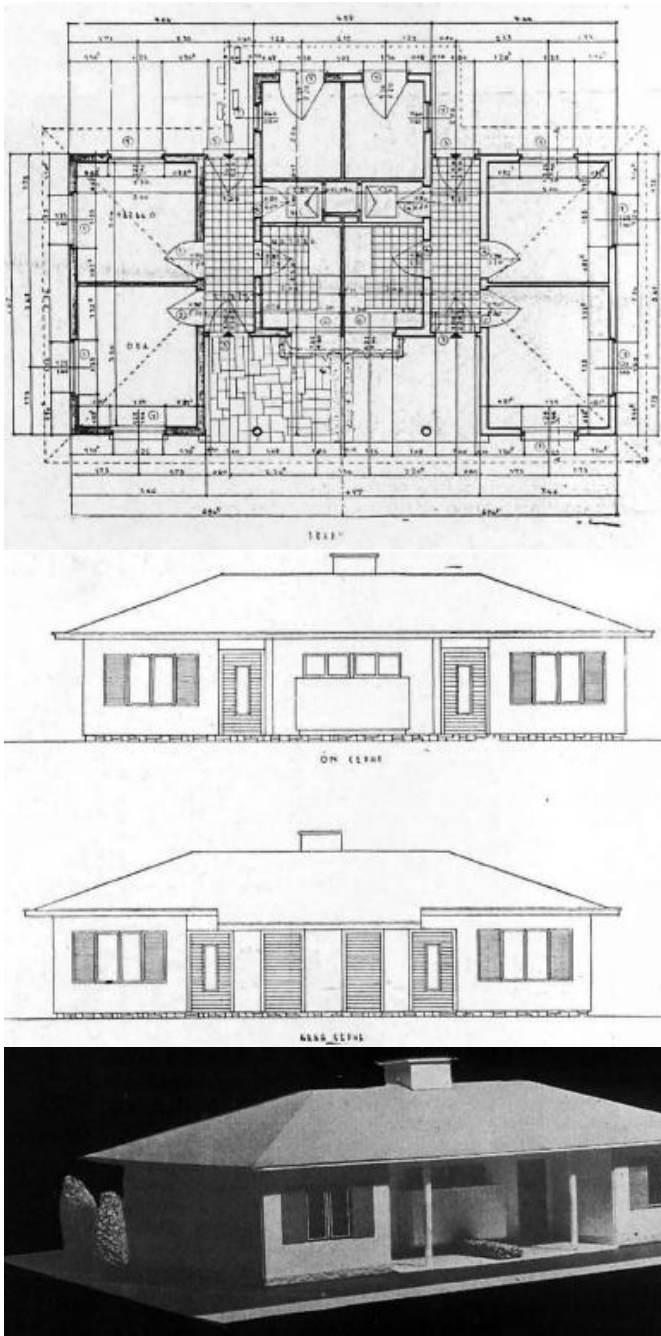
Arkan’ın muhitle ilişki kurması, Dündar’ın Arkan hakkındaki tespitini kanıtlar niteliktedir. Arkan, yerelle ve bağlamla olan ilişkiyi sorgular. (Dündar, 2011)

Projenin konut birimleri Adana'nın sıcak ve kuru iklimi göz önüne alınarak tasarlandığı için benzerlerinden farklılaşır, kanonik toplu konut modellerini iklime göre çevirir. (Akcan, 2009)Dündar'a göre ise Adana ucuz evler mahallesi sadece standartlaşma ve tip kavramı çerçevesinde değil, rasyonel tasarımın bir örneği olarak ve aynı zamanda ait olduğu coğrafyaya uygunluğu bağlamında da tartışılabilir. (Dündar, 2011)



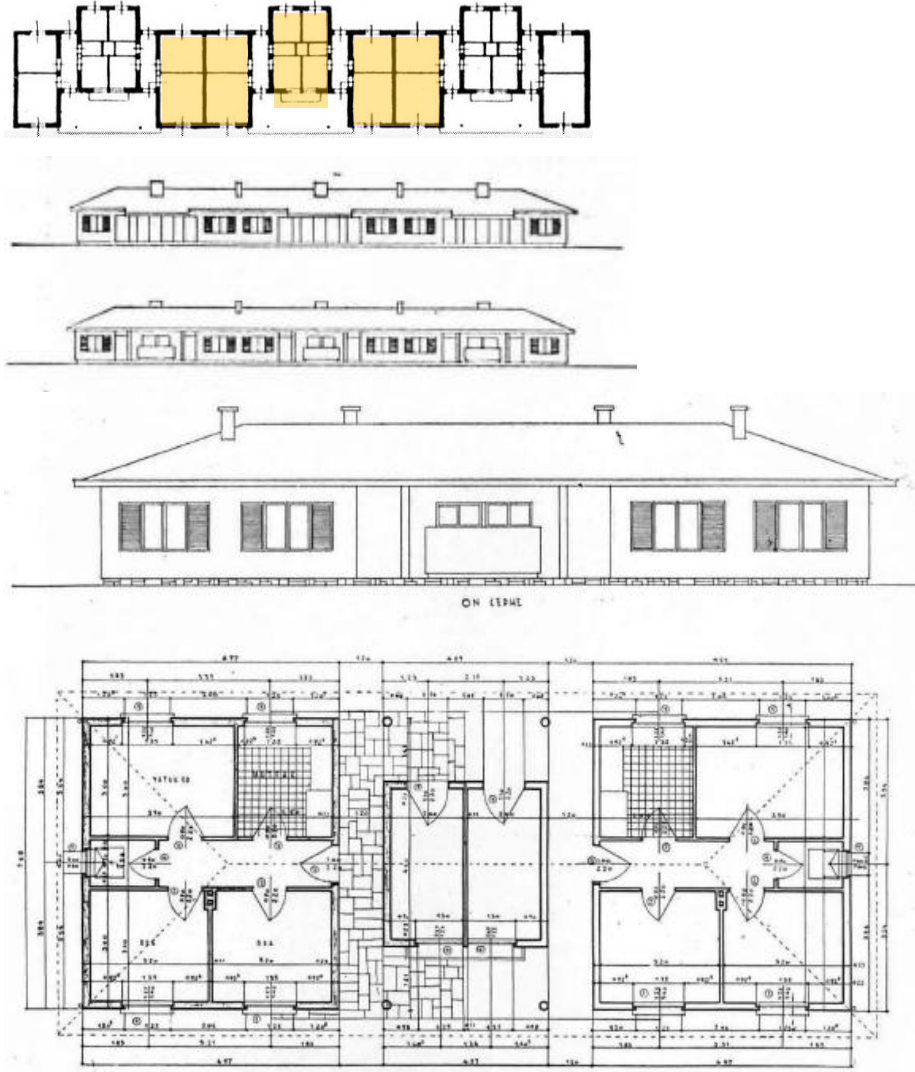
Şekil 4.91 Adana ucuz evler mahallesi, tip A

Arkan, Adana'da farklı tipler tasarlamıştır. Çift ev olan tip A'da, odalar bir arada, servis mekanları ayrı kurgulanmıştır. Birimler sırt sırta yerleştirilmiştir.



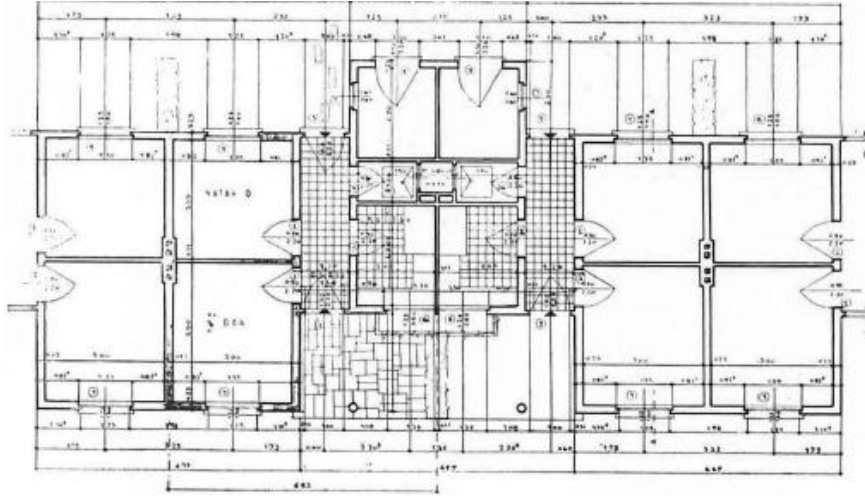
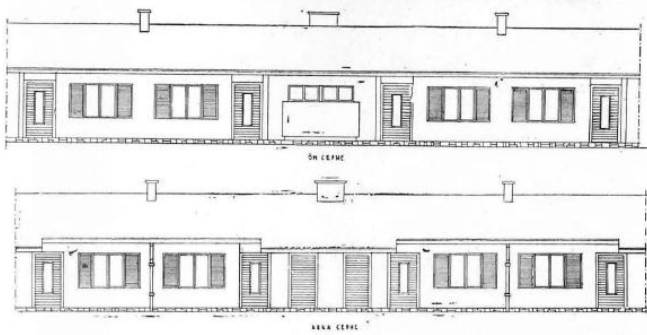
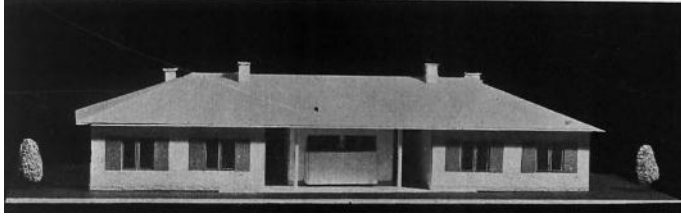
Şekil 4.92 Tip B

Tip B'de, odalar ayrı, servis mekanları bir arada kurgulanmıştır.



Şekil 4.93 Adana ucuz evler mahallesi, sıra evler

Sıra evlerde ise, evin kendisi –bazen üç odalı bazen iki odalı- bir birim oluşturur ve çatı altında bu birimler toplanır. Her birim için karşılıklı havalandırma, yarı-kapalı geçişler ve gölgeli verandalar düşünülmüştür. (Akcan, 2009) Arkan, orijinal metinde evlerin Adana'nın iklim şartlarına uygun, hakim rüzgara göre yerleştirildiğini belirtir. (Arkan, 1939)



Şekil 4.94 Sıra evler

Dairesel kolonların oluşturduğu verandadan eve giriş olması durumu sadece Seyfi Arkan'ın Adana'daki bu tasarımına özgü değildir. Karabük Demir Çelik Yerleşiminde de –işçi evleri- buna rastlanır. Yenişehir'deki Çamlık evleri bu noktada Arkan tasarımına benzer niteliktedir. Bölgede inşa edilen ilk gruplardan olmasına rağmen, inşa tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Bu yüzden, bir karşılaştırma imkanı ortaya çıkmaz. Hangisinin öncül olduğu, etki oluşturup oluşturmadığı belli değildir.



Şekil 4.95 Çamlık evlerinden bir örnek, 2011 görüntü



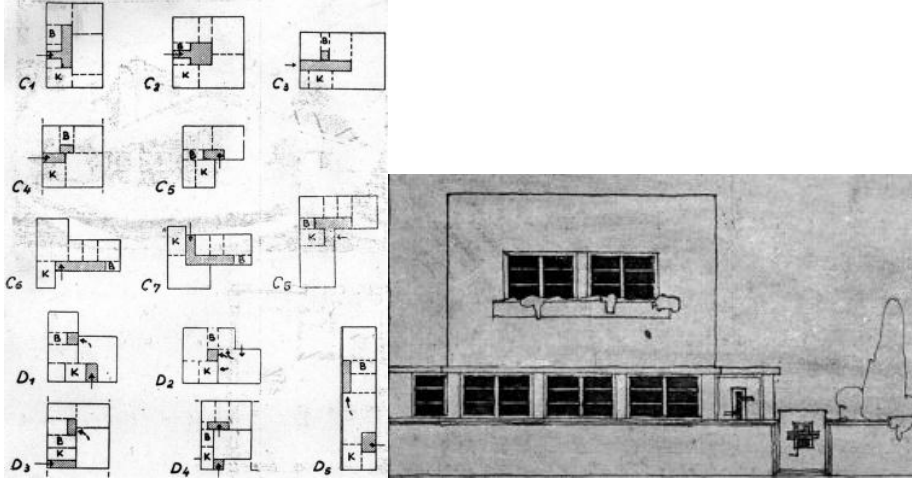
Şekil 4.96 Verandanın şimdiki kullanım hali

Arkan tasarımındaki tiplerin hepsi yan yana sıralanıp, sıra evler olarak kurgulanabilir yapıdadır. Minimum dolaşım alanıyla çözülen evler, hava dolaşımına izin verir şekilde tasarlanmıştır. Kıрма çatının da sıcağı kontrol etmek amacıyla düşünüldüğünden bahseden Dündar, projenin basit bir şema altında ve rasyonel bir şekilde kurgulandığını, esnek bir mekânsal kurguya sahip olduğunu belirtir. (Dündar, 2011)

Arkan, iklimsel kaygılarının yanı sıra dairesel kolonlarını saçağı taşımaya yardımcı olarak kullanmıştır. Böylece genel modernist çerçevesine gönderme yapar. Arkan, burada diğer projelerinin aksine ‘ev’i ikiz, sıra olarak düşünür. Modülasyon, çoğaltma ve tekrar’ı uygular. Ayrıca Ançel’in (2008) belirttiği gibi, 1931 – 1946 yılları arasında, özellikle 1939 yılında başlayandınyadaki ekonomik buhran ile birlikte standartlaşma ve toplu üretimlerüzerine bir yönelim başlamıştır. Amaç; seri

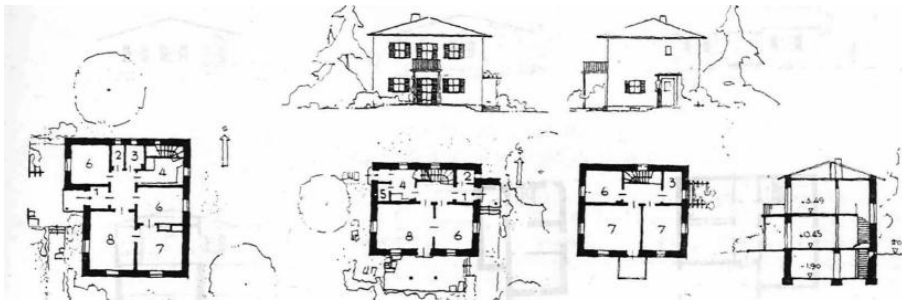
bir biçimde modern ve ihtiyaccevap verebilecek sağlıklı, konforlu konutların üretilmesidir. Arkan'ın bu projesi de bu bağlamda oldukça anlamlı gözükür. (Arkan, 1939)

Ekonomik, ucuz ya da hesaplı 'ev', evler konusu, başka Türk mimarlarca da düşünülüp projelendirilmiştir. Bu projeler bazen tek yapı ölçeğinde kalmış bazen sıra ev olabilmıştır. Tipoloji geliştirenlerden biri de Abidin Mortaş'tır.

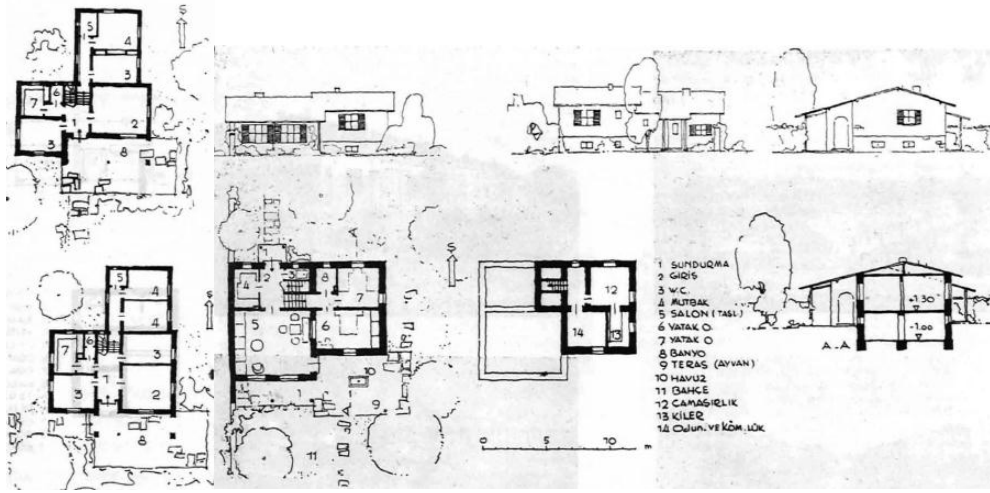


Şekil 4.97 Abidin Mortaş, Tek Katlı Evler(-tipoloji) ve küçük ev projesi

Arkan iklim kaygısıyla dönemdaşları için öncü olur. Mimar Eyüp Kömürcüoğlu, ilk öğretmen evleri proje müsabakasında iklime göre tasarımının da etkisiyle birinci olmuştur. Bu proje, sıcak ve soğuk iklime göre, modern tesisatla ancak yerel malzemeyle tasarlanmıştır. Ancak sıcak ve soğuk iklimler için tasarlanan tipler pek de farklı değildir. Bu durumun nedeni Türkiye'yi merkezi bir kimlik çevresinde toplama arzusudur. (Akcan, 2009) Bu mesken tipleri, bir çeşit standartlaşmayı örnekler.



Şekil 4.98 Eyüp Kömürcüoğlu, soğuk iklim ev tipleri, 1944

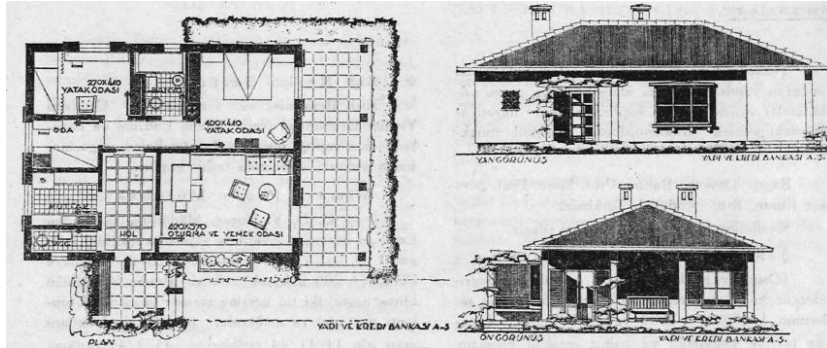


Şekil 4.99 Kömürcüoğlu, sıcak iklim ev tipleri, 1944

Nahit Uysal, 1944'te Tip Evlere Doğru yazısında, yapının nasıl ekonomik olunacağından bahseder ve ne amaçlandığını anlatır;

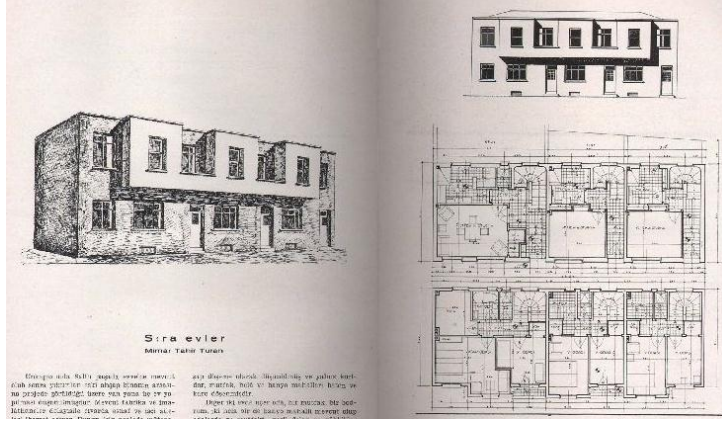
'Gerek inşaa kolaylıkları, işçilikten tasarruf, gerekse yerinde teminolunan basit ve çeşitsiz malzeme kullanılması ile bina inşaatında tasarruf hedeflenen konulardandır.'

(Nahit Uysal, 1944)



Şekil 4.100Tip evlere doğru; bir örnek proje, Yapı Kredi Bankasının bir ev planı, 1944

Bunların yanı sıra, Arkan'ın bu 'sıra ev' tasarımına benzer, tekil örneklerden biri de Tahir Turan'ın Unkapanı Sıra Evler projesidir. Düşük  cretli işçiler için tasarlanan Holzmeister'in Ankara k biği anlayışındaki sıra evler, (Bozdoğan, 2002) Oud'un kübik sıra evlerini anımsatır. (Aslanoğlu, 2010)



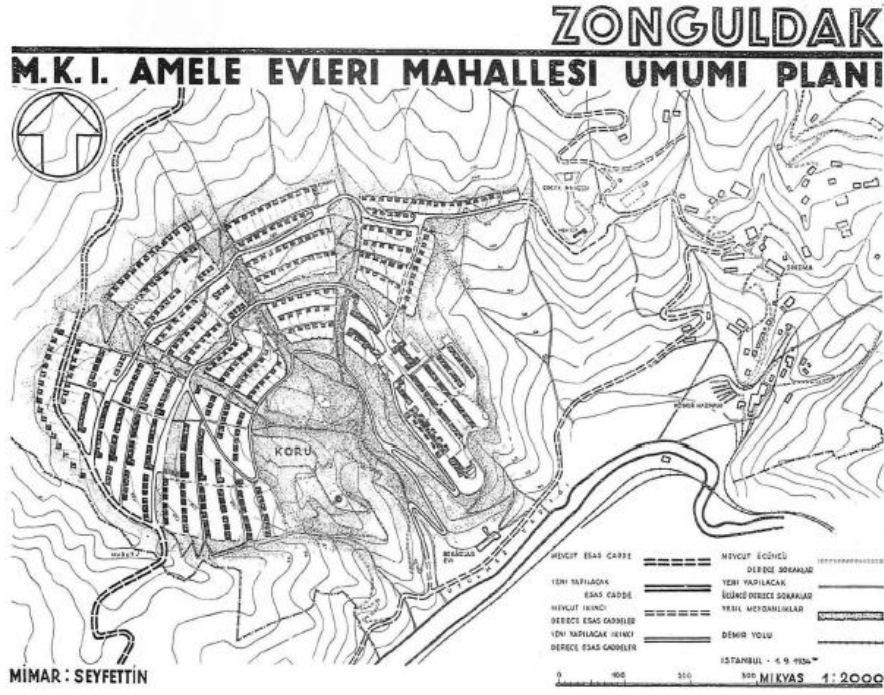
Şekil 4.101 Tahir Turan, Sıra evler projesi, 1934

Ek olarak, Arkan'ın, 1939 tarihli bu tasarımda farklı anlayışlar götüğü görülür. Ev'den ziyade şehircilikle ilgilenmiş, metinde de bunu dillendirmiştir. Tasarımlarında genel olarak kullandığı modernizmin estetik kanonlarından olan düz çatıyı kullanmamıştır. İklimi önemsemiş, buna göre önlemler almıştır. Adana'ya uygun mimari hedeflemiş, belki 'milli' belki 'yerel' bir dokunuşta bulunmuştur. Evler arası ortak boşluklar yaratıp belki komşuluk hedeflemiştir. Arkan, belki de burada 'yuva' tasarlamak istemiştir.

Peki bunları yapmasının nedenleri nedir ya da ne olabilir... 1936 tarihli Zonguldak'taki başlangıçta teras çatılı yapılarına sonradan çatı eklenmesi, Arkan'ın 'kabul görmek' için Adana'da 'kıрма çatılı' bir proje tasarlamasının nedeni olabilir.. Belki de salt iklimsel sebeplerle buna karar vermiştir.

Entelektüel düzeyde rasyonel düşünceye bağlı modern düşünce belki de toplum tarafından özümselememiştir. (Yürekli, 2004) Belki de Arkan, Zonguldak'taki yapılarına karşın oluşan tavırla bir daha karşılaşmak istemediği için 'kıрма çatı'ya mecbur bırakılmıştır. Yine aynı şekilde Adana'ya uygun mimari arayışı da bu sebeple vuku bulmuş olabilir. Tasarımında modernizmin estetik kanonlarını kullanmayan Arkan böylece 1930'ların sonunda iyice yerleşen 'kübik ev' eleştirilerinden de kurtulmuş olabilir. Son olarak, modernizmi üslup olmaktan böylece kendince çıkaran Arkan, burada Ünsal'ın serzenişini akla getirir:

'Düz çatı yap(a)mıyoruz diye, betonarme veya taş, ahşap kullanıldı yahut demir pencere yapamıyoruz diye; eserimiz modern olmaktan uzaklaşmış değildir.' (Ünsal, 1934)



Şekil 4.102 Üzülmez orijinal durum planı.

‘Cumhuriyet rejimine kadar çok bakımsız kalmış olan bu yurt köşesinde Türk halkına, mühendisine ve amelesine uygun olmayan barakalar vardır. Ancak artık büyük bir amele ve mühendisler mahallesi de yeşil ağaçlar içinde ve etüdü bir plan dahilinde doğmaktadır.’ (Arkan, 1935) Erken Cumhuriyet dönemi Türk milliyetçileri, Zonguldak işçilerinin ekonomik şartlarını ve çalışma koşullarını Osmanlı Devleti’nin Batının yarı-sömürgesi haline geldiğinin en belirgin göstergesi olarak kabul ederlerdi. (Akcan, 2009) Nitekim, Arkan, Arkitekt’teki metinde ‘bu yurt köşesinin (Zonguldak) Cumhuriyet rejimine kadar yabancı ellerin menfaatine yarayan’ bir yer olduğunu belirtir. (Arkan, 1935)

Akcan, erken Cumhuriyetçilerin gözünde işçilerin yaşam ve çalışma şartlarını iyileştirmenin hem milli bir gurur meselesi, hem yeni rejimin Batı boyunduruğuna son verdiğinin bir kanıtı olduğuna değinir. (Akcan, 2009)

Peki o işçiler, bu yeni ‘iyileştirilmiş’ koşulları istemekte midirler...

Kozlu yatakhanelerinde kalmış olan bir işçiyle yapılan röportaj, durumu anlatmak için faydalı olabilir:

‘...Ben de yatmadım.. Pavyonu yaptılar... Girdik pavyona, ana mintanla ana gömlekten başka bir şey olmayacak.. Hamamdan çıkacaksın. Soğuk... Yatağı kirletmeyeceksin, 3-4 günde bir ütüye gideceksin... Bu işkence altındayken dağlara, sayvan yaptık. Sayvanlarda yattık.. Bizi oralarda bekçiler yakaladılar. Tekrar pavyonlara soktular. Sonra alıştık.’ (İmamoğlu, 2002)

Demek ki, mimarın, erken Cumhuriyetçinin, aydının, köylü için, işçi için istediği onlara ‘işkence’ gibi gelmektedir. Ünsal, (1939) ‘Kübik Yapı ve Konfor’ adlı bir radyo programında modern mimarının gayesinin konforlu, ucuz, rahat, sakin bir muhit içinde güzel duygularımızı uyandıracak, geliştirecek çareleri temin ve bizi tatmin edecek olan bir mesken mimarisi bulmak olduğunu belirtmiştir. Ancak belli ki, Ünsal’ı ‘tatmin edecek’ mesken mimarisi, işçiyi memnun etmez. Belli ki ‘modern ihtiyaçların her insan için aynı olduğuna inanan’ Arkan’ın, ‘amele evlerinde bile azami konfor ve güzellik araması’ (Ünsal, 1939) amele için bir zorlama, ‘eziyet’ olur. İmamoğlu bu durumu, ‘eskiye aşırı koşullanma’ olarak nitelerken varolan koşulla Cumhuriyet’in arzuladığı koşul arasındaki farklara dikkat çeker. (İmamoğlu, 2002)

Milliyetçi elitin bu didaktik tavrı zaman zaman dillendirilir de. Ülkü’de ‘Köy Mimarisi’ ile ilgili çalışan Aptullah Kozanoğlu, bazı köylerdeki insan yuvalarının ‘ayı ininden’ farksız olduğuna işaret eder ve ekler:

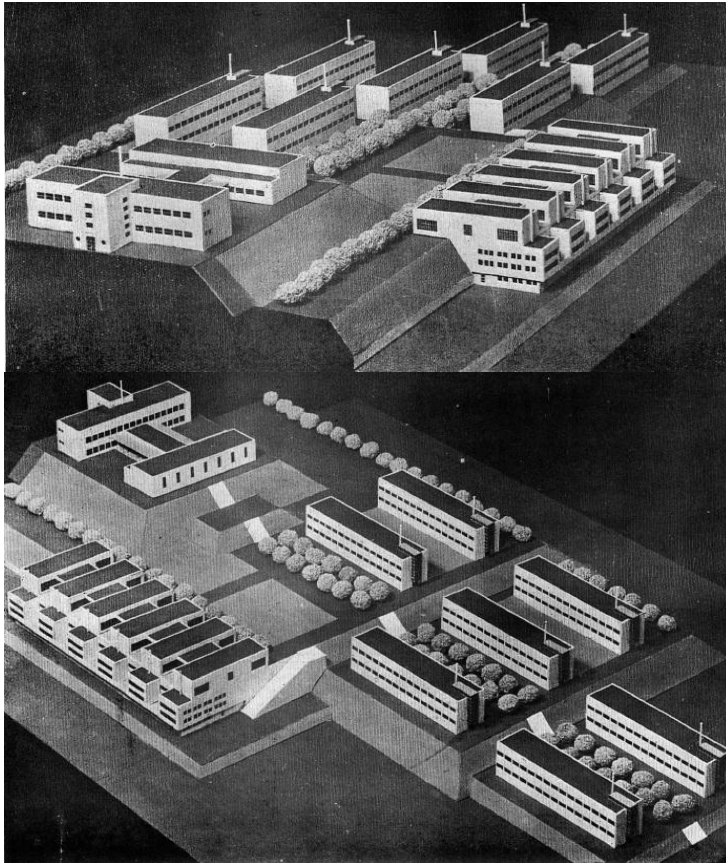
‘...biz bu köylerimizi yapmaya, bu kardeşlerimizi konuşturmaya, giydirmeye, bizim gibi yaşatmaya mecburuz.’ (Kozanoğlu, 1939)

Tanyeli’nin ‘tek evden siteye’ geçişte öncü bir girişim olarak kabul ettiği Arkan’ın bu işçi yerleşmesi, (Tanyeli, 1998) Sey’in (1998) de belirttiği gibi 1930’larda ‘konut’un artık devletin hedefleri içine girmeye başladığının (özellikle işçi ve köylü konutlarının yapımına özel bir önem verilmektedir.) kanıtı niteliğindedir. Sey, Arkan’ın işçi yerleşkesini örnek göstererek, Atatürk’ün halkçılık ilkesinin mimarlıkta yansımalarının konut alanında kendisini gösterdiğini ifade eder. (Sey, 1998)

Arkan’ın yerleşke tasarımından önce, Zonguldak’ta işçiler için konutlar, yetersiz ve kötü koşullardadır. Arkan, Almanya’da toplu konut kavramının üretimini yakından takip etmiştir. Akcan’a göre Arkan, Almanya’daki rasyonel ve ekonomik plan gibi modernist ilkeleri, Zonguldak’ta Türkiye’nin koşullarına çevirerek işçiler için daha iyi yaşam koşulları sağlamıştır. (Akcan, 2009)

Arkan'ın projenin açıklama raporunda belirttiğine göre, projede bulunan birimler; bekar işçi evleri, bunlara ait duş, çamaşırhane, aş evi, yemekhane, okul, ustabaşı ve evli işçi evleridir. Arkan, arazinin çok eğimli bir topografyada bulunduğuna değinir ve ekler; 'iki ana yol mahalleyi şehre bağlar, evler ikinci derece patika yollarla bu ana yollara bağlanır.' (Arkan, 1935) Arkan, yapıları topografyayı izleyen, birbirine paralel sıralar şeklinde yerleştirmiş ve -site ortasında, aralarda bulunan- yeşil alanların varlığına dikkat çekmiştir. (Aslanoğlu, 2010) Bilge İmamoğlu, Türk-İş konut kompleksinin merkezde ve en alt kotta yer alan alan koruyu çevreleyerek yükselen biçimde düzenlendiğinin altını çizer ve ekler:

'Korunun Arkan'ın planı öncesinden gelen bir karar olduğu hatırlandığında, korudan çıkarak yapı gruplarının arasında uzayan yeşil bantlar, radyal yapıyı vurgulayan ve koru ile kompleks arasındaki bütünlüğü pekiştiren öğeler olarak işlev kazanırlar.' (İmamoğlu, 2002)



Şekil 4.103 Türk-İş amele mahallesi genel görünüş maketi, zeilenbau modeliyle inşa edilmiş çok aileli konut blokları

Dönem yapılaşmasına bakılacak olunursa; Bahçelievler yerleşkesi,(1935-38) Türk-İş konutlarıyla aynı yıllarda yapılmıştır. Akcan, ikisi arasında bir karşılaştırma yapar; Ankara'nın varlıklı ve üst orta sınıf bürokratları için yapılan, bahçeşehir modelini izleyen Bahçelievler ve kömür işçilerine yönelik, Bauhaus ve Weimar Siedlung'u izleyen Zonguldak projeleri... (Akcan, 2009) Arkan, eskiden köylü olan ve şimdi işçi olan insanların yeni yaşam şartlarını ve biçimini belirlemiştir. İşçilerin komünal yaşamını, ortak yemekhanelerini, çamaşırhanelerini, yıkanma tesislerini beraberce kullanacaklarını tasavvur edip, tüm bunlara bir de 'okul' ile biraz uzakta bir sinema ekleyip, işçilerin uzun süre burada yaşayacaklarını ya da yaşamaları gerektiğini düşünmüştür. Böylece işçinin burada yaşamaya (bir anlamda) mecbur bırakıldığı anlaşılabilir. Arkan, ekonomi, randıman ve işlevsellik ararken, (Arkan, 1935)aynı zamanda pedagojik ve didaktik bir üsluptadır. Aptullah Kozanoğlu'nun 'köylü' için düşündükleri, belli ki Arkan'ın 'işçi' için düşündükleridir. Kozanoğlu, 'köylü'nün durumunu şöyle anlatır:

'köylüyü köyüne bağlayacak her şeyi köyünde olmalıdır, aksi takdirde köylü kendisine verilmeyen bu hakları aramak için şehirlere hücum edecektir. Vay o şehirlerin haline.' (Kozanoğlu, 1939)

Bu söylemden anlaşılacağı gibi, mimar için köylünün ya da işçinin bulunduğu yerden ayrılması kabus gibidir. Belki de Arkan, bu yüzden Türk-İş'te sinema ve okul düşünmüştür.



Şekil 4.104Üzülmöz yerleşkesinde sinema ve sinemadan çeşitli görüntüler. -2011



Şekil 4.105 Üzülmaz yerleşkesinde sinema ve sinemadan çeşitli görünüm. -2011



Şekil 4.106 Sinemanın terası ve terastan parapet detayı.

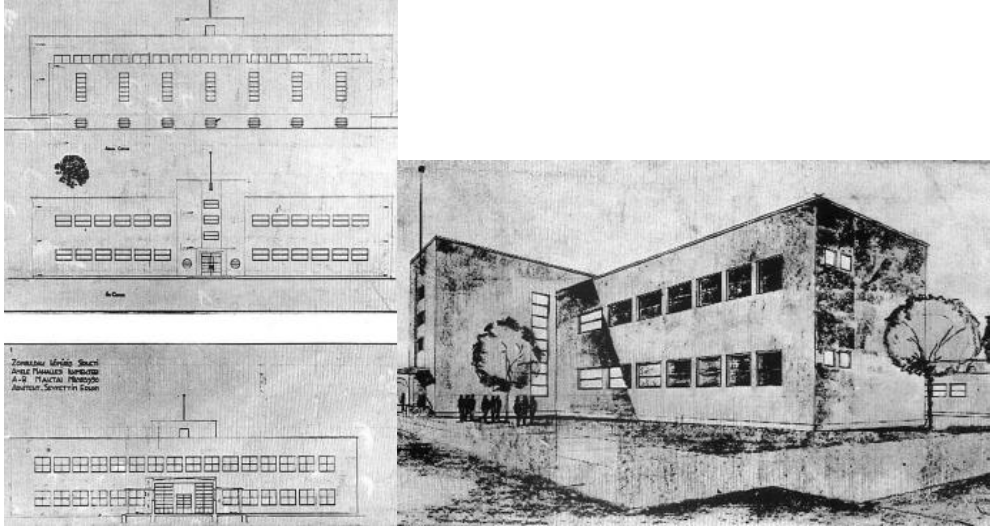
Sinemadaki makine estetiği, dönel kısım, devam eden balkon parapeti, balkondan merdivenle bahçeye iniş imkanı göze çarpan detaylardandır. Terastaki parapetin de Arkan tarafından tasarlanmış olması, Arkan'ın bütüncül tasarım anlayışına işaret eder.



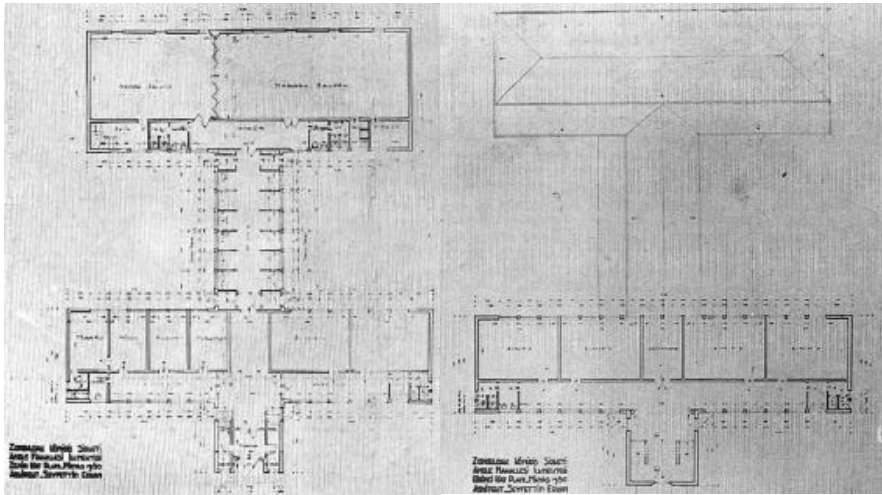
Şekil 4.107 Üzülmaz ilkokulu



şekil 4.108 Üzülmöz ilkokulundan görünümler



Şekil 4.109 İlkokul binası görünüşler ve perspektif



Şekil 4.110 Üzülmöz ilkokulu planları

Üzülmöz İlkokulu plan ve görünüşlerine bakıldığında, inşa edilen ile tasarlanan arasında farklar olduğu görülür. Belki iç mekan organizasyonu ve kitlesel kompozisyon yakındır. Ancak cephede, giriş kısmında yer alan yuvarlak pencereli

düşünülen kısmın bile bu şekilde inşa edilmemesi oldukça şaşırtıcıdır. Giriş saçağı yapılması fikri sabit kalmıştır. Diğer işlevsel birimlere olduğu gibi, teras çatılı düşünülen bu yapıya da kırma çatı eklenmiştir. Ayrıca ilkokul büyütülmüştür. Arkan'ın tasarımına bu kadar müdahale oldukça ilginç gözükür.

İşçiler için minimal, standartlaşmış, tekrar edilebilir evleri uygun gören Arkan (bilinçli mi bilinmez) burada bir tartışmanın kapısını açar; konut makine mi, yuva mı olmalı...

Arkan, Atatürk'ün deyişini görselleştirir nitelikte tasarlamıştır;

‘‘Türk’e ev bark olan her yer sağlığın, temizliğin, güzelliğin, modern kültürün örneği olacaktır.’ (Tanyeli, 1998)

‘Modern insanı ve toplumu, modern konutla birlikte yaratmayı düşleyen(Tanyeli, 1998)erken Cumhuriyet dönemi aydını Arkan'ın, bu ‘seri konutları‘ yuva olarak düşündüğünü söylemek zordur. 1930’larda makineci düsturla hareket eden mimarların sayısı azımsanamayacak kadar çoktur. Hatta bunu, bina yapımının sanat olmadığına kadar götürenler mevcuttur.

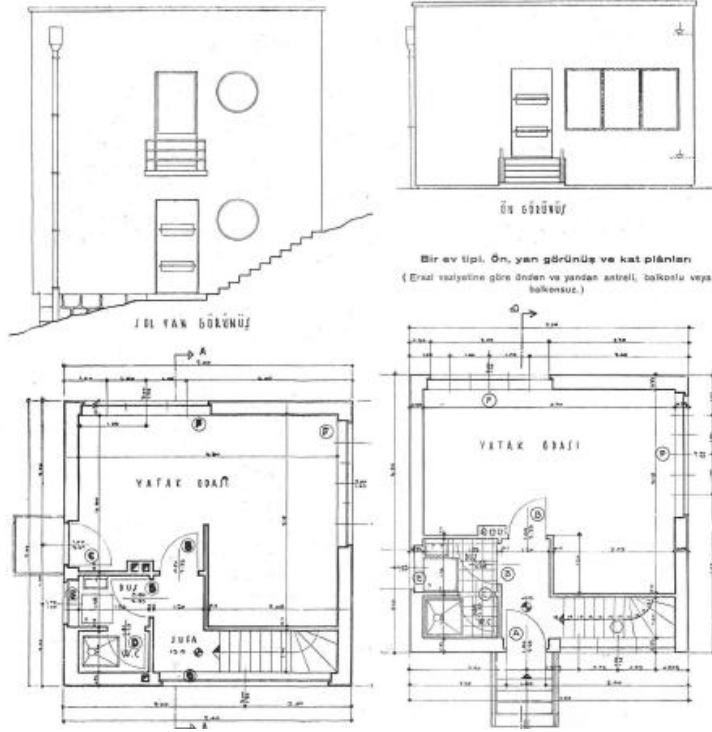
Örneğin, Hannes Meyer, 1928’te yayınladığı ‘‘Bina Yapımı’’ başlıklı yazısında şöyle der;

‘Bu dünyada her şey (işlev çarpı ekonomi) formülünün ürünüdür.O halde bütün bu şeyler sanat yapıtı değildir. Tüm sanat kompozisyonudur ve bu nedenle hedeflere ulaşmak için uygun değildir. Tüm yaşam işlemdir bu nedenle sanatsal değildir. Bir liman kompozisyonu düşüncesi gülünçtür! Fakat bir kent planı nasıl tasarlanır? Ya da bir konut planı? Kompozisyon ya da işlev? Sanat ya da yaşam? Bina yapımı biyolojik bir süreçtir. Bina yapımı estetik bir süreç değildir. Yeni konut, tasarımıyla sadece bir ‘yaşam makinesi’ olmakla kalmayıp, aynı zamanda beden ve aklın gereksinimlerine de hizmet veren biyolojik bir aygıt haline gelir.’ (Başdoğan, 2011)

Bunun dışında, Baltacıoğlu, Demokrasi ve Sanat kitabında, ev’in aile hayatı denilen hususi hayatın zarfı olduğunu iddia eder. Bunun dışında, ‘türbelerin, mabetlerin, medreselerin, evlerin, içinde yaşanan dini veya ladini, fakat her halde içtimai hayatın kapları’ olduğunu anlatır. (Baltacıoğlu, 1943)

Bunlara ek olarak, Sayar ise 1931’de –Le Corbusier’yi takiben- binanın bir ikamet makinesi olduğunu ilan eder. (Sayar, 1931)

Belli ki Arkan bu fikirleri de Gropius ve Le Corbusier'nin makine estetiğini de pozitivist gözlüklerle okur. Özellikle Türk-İş yerleşkesindeki tuvalet ve mutfağın dahil edilmediği müstakil evler bu pozitivist okumanın sonucu niteliğindedir.

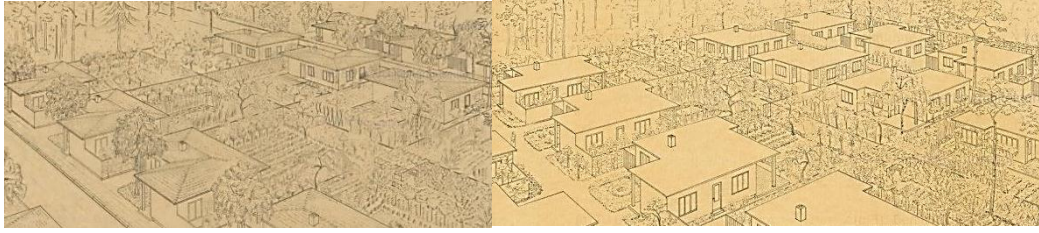


Şekil 4.111 Türk-İş, tek ev planları ve cephe

Kübik kütle, düz çatı, şerit ve dairesel pencereler, dolayısıyla pürist cepheleriyle en yalın biçimlere indirgenmiştir.(Aslanoğlu, 2010) Ve yerleşkenin, bu haliyle Le Corbusier varyasyonlarını, Sharon'ın Tel Aviv'deki tasarımlarını ve Poelzig'in Berlin'deki projelerini anımsattığı düşünülebilir.



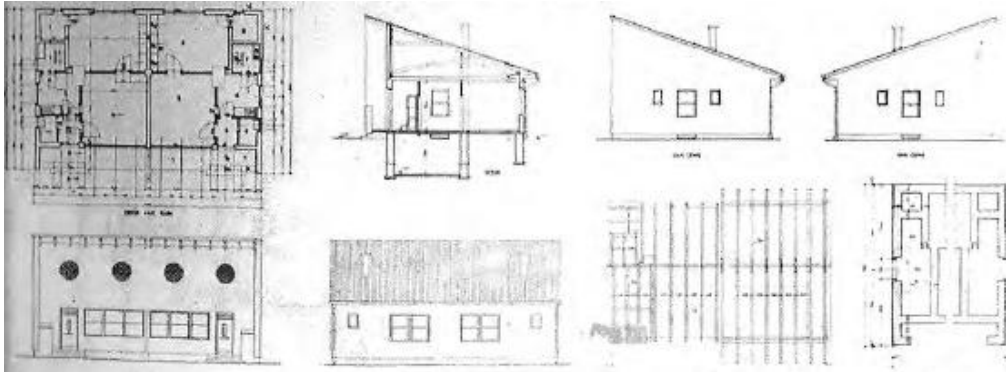
Şekil 4.112 Le Corbusier- pessac yerleşkesi, Sharon- Tel Aviv işçi evleri



Şekil 4.113 Poelzig'in Berlin'deki tasarımları

Ayrıca Arkan konutlarının, modernist çerçeveden bakıldığında, Egli'nin Atatürk Orman Çiftliği içerisindeki amele evleriyle benzer bir estetik anlayışı güttüğü de gözden kaçırılmaması gereken bir noktadır. Bir veranda, bir ön ve bir arka mekan ile mutfak ve banyodan oluşan, son derece basit planlara sahip bu konutların planlamasında, dış cephe estetiğinde yönetici ve çalışan konutunda aynı yalınlık gözetilse de büyüklük olarak hiyerarşi güdüldüğü anlaşılabilir.

Bu anlayış; tek konutların çiftlik yöneticilerine ait olması, ikiz konutların ise diğer çalışanlara ait olmasından ibarettir. (Alpagut, 2012)



Şekil 4.114 Atatürk Orman çiftliği amele evleri



Şekil 4.115 Egli- Amele evleri

Bozdoğan'a göre resmi Kemalizm ideolojisi, nasıl sınıf fark ve çatışmalarını homojenleştirici ve birleştirici millet idealine tabi kılmışsa, Cumhuriyet mimarlarının çoğu projesi de büyüklük, bütçe ve müşterinin statüsündeki farkları, 'kübik ev'in bütünleşmiş estetiğinin ve süssüz yalınlığının ardında gizlemekteydi. (Bozdoğan, 2002)



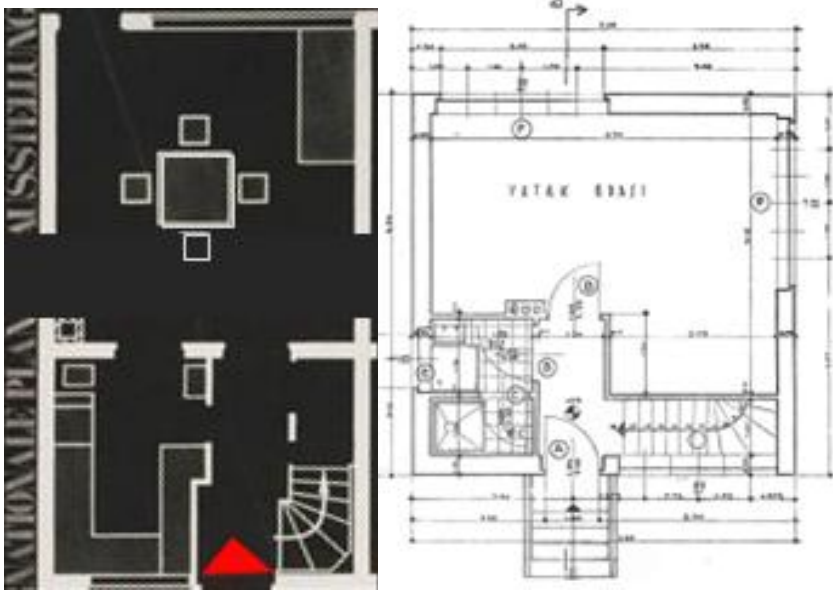
Şekil 4.116 Üzülmez tek evler grubu, 2011 genel görünüm

Başlangıçta (makette de gözükmekte) düz çatılı düşünülen yapı grubu –nedense-kırma çatılı inşa edilmiştir. Bunun nedeni, Zonguldak'taki hava koşullarının mimarın tasarımıyla uyuşmayacağı düşünülmesi olabilir. Arkan, burada yine eline geçen tüm fırsatları değerlendirmiş ve *Gesamtkunstwerk*ilkesini uygulamaya çalışmıştır; kapı, kapı kolu, dolap gibi.

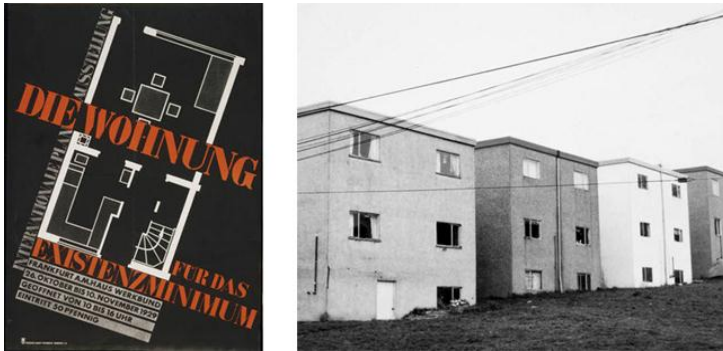


Şekil 4.117 Detaylar

Akcan'ın Frankfurt'taki 'Minimal Varoluşun Konutu' programındakilerden bile daha küçük olduğunu belirttiği(Akcan, 2002) Türk-İş evleri, Arkan tarafından eğime oturur şekilde tasarlanmıştır. Ancak bu durum, Arkitekt'teki planlardan anlaşılabilceği üzere kimi zaman yatak odasından girişli ev tiplerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Arkan gibi geleneksel düzeni planlarına yansıtan bir mimar için bu oldukça sıradışı bir durumdur.



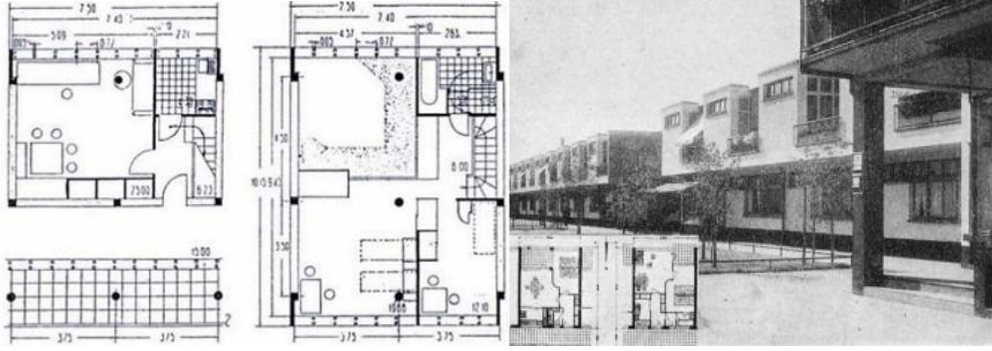
Şekil 4.118 Minimum Varoluşun Konutu, Frankfurtve Arkan'ın tek ev planı örneği



Şekil 4.118 Minimum Varoluşun Konutu

Seyfi Arkan'ın tek ev planı sadece 'minimum varoluşun konutu' ile karşılaştırılmaz. Narkomfin, Anton Brenner, Mart Stam gibi 1930'ların başında ve 1920'lerin sonunda 'minimum' mekana dayalı çalışan mimarların mekan kurgusu ve anlayışı da Seyfi Arkan tasarımına öncül oluşturur. Ancak Arkan, bu sayılan mimarların planlarından haberdar mıydı ve bu planları geliştirip daha da ekonomik bir

çözümleme mi geliştirdi yoksa bu tasarımlardan habersiz bir biçimde mi bu plan tipini yarattı bilinmez..

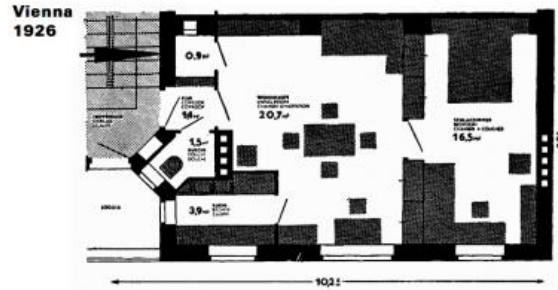


Şekil 4.119 Narkomfin'in plan tipleri ve Mart Stam'ın Frankfurt'taki 1929-30 tarihli tasarımı



Anton Brenner: Viennese municipal housing with small apartments, Rauchfangkehrerstrasse.

Four-story houses with 32 apartments each. Two apartments accessed from open platform on each floor. Floor area 44 m². Built-in closets, folding beds, shower and toilet.

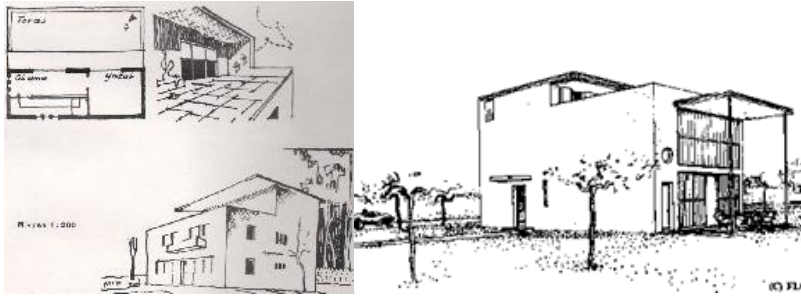
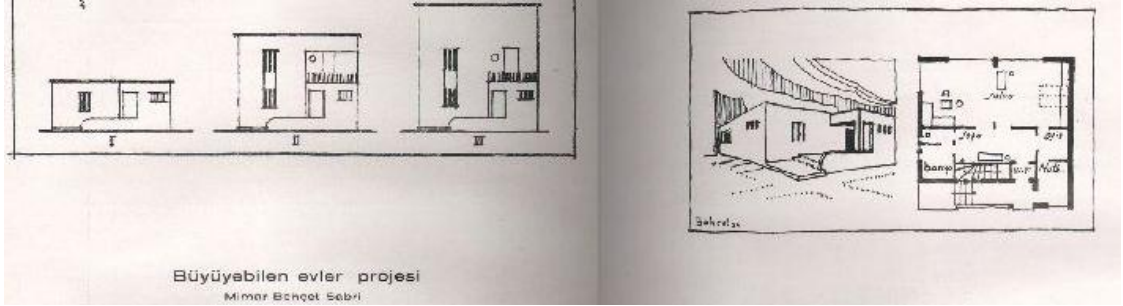


Şekil 4.120 Anton Brenner'ın Viyana'daki küçük apartmanları, 1926

Bu 'ekonomik' evlerin, müstakil ve bahçe içinde oluşu maliyetini arttırır. Arkan, 'yeşil' içinde tasarladığı bu yerleşkeyi neden Ulus gazetesinin 1935 yılında –Kasım ayında- yaptığı anket katılımcılarından Vietti-Violi'nin önerdiği gibi bahçe içinde ancak tek çatı altında (URL-21, 2012) düşünmemiştir?

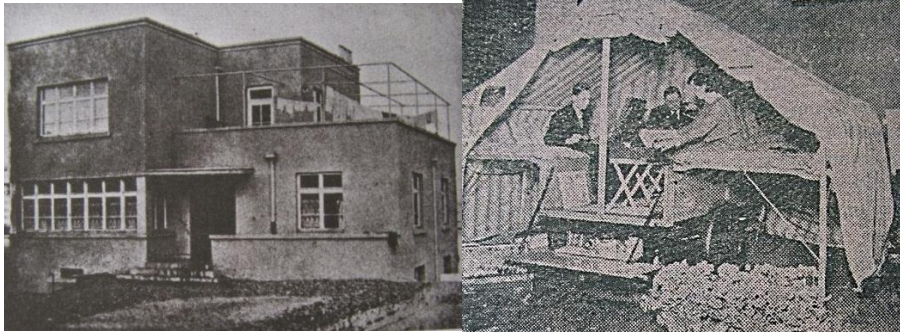
Ankara'nın Mesken Meselesini Nasıl Halledebiliriz?' anketine katılanlar, tercihlerini bahçe içinde düşük yükseklikli konutlardan yana kullanmıştır. Bahçelerde sebze meyve yetiştirilmesini arzulamıştır. Belki bu yüzden belki de Sibel Bozdoğan'ın da değindiği gibi –Türk mimarına göre- 'kübik ev'in ideal tipi ya da paradigmasının

müstakil, tek aileye yönelik ev olmasıdır. (Bozdoğan, 2002) Nitekim, 1930'larda ve 1940'larda Türk mimarların kübik ev lehine oldukça fazla çalışması vardır. Perspektiften Citrohan Evi'ne adeta gönderme yapan, Ünsal'ın 'Büyüeyebilen Evler Projesi' bu anlamda oldukça nitelikli bir örnektir.



Şekil 4.122 Büyüeyebilen Evler Projesi (1936) ve Citrohan Evi

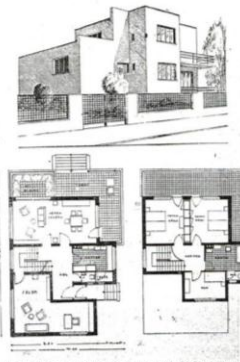
Seri üretim, kübik kompozisyon, makine estetiği konularının Türkiye'de yankıları mimarlıkta ve görsel medyada devam eder.



Şekil 4.123 Mimar Sadi, İsmail Hakkı Bey evi ve 'icabında otel olan otomobil', Berlin Sergisi

HAYALİNİZDE
Yaşamın Evleri

Yeni bir ev için hayalinizi hayata geçirebilirsiniz. Bu ev, sadece bir ev değil, aynı zamanda yaşam alanıdır. Her detay düşünülmüştür. İçerideki her şey, yaşamın her anına hizmet eder. Bu ev, sadece bir ev değil, aynı zamanda yaşam alanıdır. Her detay düşünülmüştür. İçerideki her şey, yaşamın her anına hizmet eder.



YEDİGÜN'ÜN TEŞEKKÜRÜ

Bu ev, sadece bir ev değil, aynı zamanda yaşam alanıdır. Her detay düşünülmüştür. İçerideki her şey, yaşamın her anına hizmet eder.

MUHİT

KULLANIŞLI, ÜZÜZ VE SİHHATLİ
Küçük Bir Ev

110 m 17 m 170 m 7 m bir sabaşı legal olan bu bin Almanya'da, 19400 marka mal olmuştur.

EVER SERİSİ:

Özellikler: Her türlü...
Lütfen malzeme...

BİRİNCİ KAT



Bu küçük ev, geniş alan ve geniş mülkiyet alanı sunar. İçerideki her şey, yaşamın her anına hizmet eder.



Şekil 4.124 Küçük ev önerileri

Bu yankılar, makine estetiğinin getirdiği ‘evsizlik’ kavramıyla kurgulanan modernizm eleştirilerinin yoğunlaşmasına neden olur. Tanpınar, bu durumu şöyle anlatır:

‘Hayır, aradığım şey ne onlar, ne de zamanlarıdır... Hayır, muhakkak ki eski şeyleri kendileri için sevmiyoruz. Bizi onlara doğru çeken bıraktıkları boşluğun kendisidir. Ortada iz bulunsun veya bulunmasın, içimizdeki didişmede kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda arıyoruz.’ (Tanpınar, 2000)

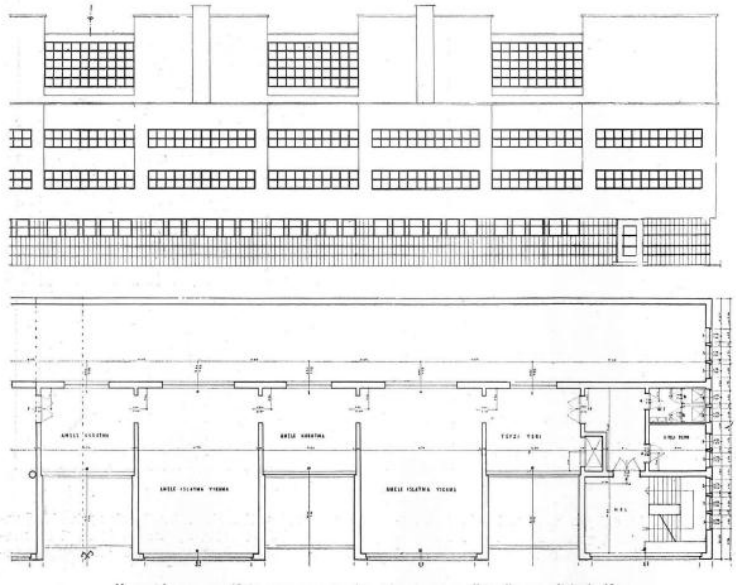
Arkan’ın ikamet makineleri, tam olarak tasarlandığı haliyle inşa edilmemiştir. Hülya ve Ferhan Yürekli’ye göre, Arkan’ın vaziyet planı tamamlanamamıştır. Tüm binalara saçaklı kırma çatı, işçi blok evlerine açık merdiven ve dıştan koridor eklendiğini belirlemiştirlerdir. (Yürekli, 2002) Bunların dışında, çift giriş saçaklı yapılar da vardır ki bu pek de anlamlandırılmayan bir durumdur.

Tüm bunlara ek olarak, Arkan, Türk-İş’te, ‘duşları, mutfak, yemekhane ve çamaşırhaneleri barındıran servis binası’ tasarlamıştır. Servis binası, topografyanın biçimlenişi doğrultusunda kot farkının yoğunlaştırıldığı sınırdaki konumlandırılmış ve alt ve üst kotlardan ayrı ayrı giriş olacak şekilde planlanmıştır. Koru içinden yükselerek binaya yaklaşan yoldan giriş alan alt katta duşlar bulunur. Yine İmamoğlu, Arkan’ın günlük çalışmanın kir ve yoğunluğunu atacak işçilerin üst kattaki yemekhane ve dinlenme yerlerine geçeceğini ve bu kattaki kapıdan çıkarak

aynı kattaki yatakhanelere ulaşacağını kurguladığını hayal etmenin mümkün olduğunu belirtir. (İmamoğlu, 2002)

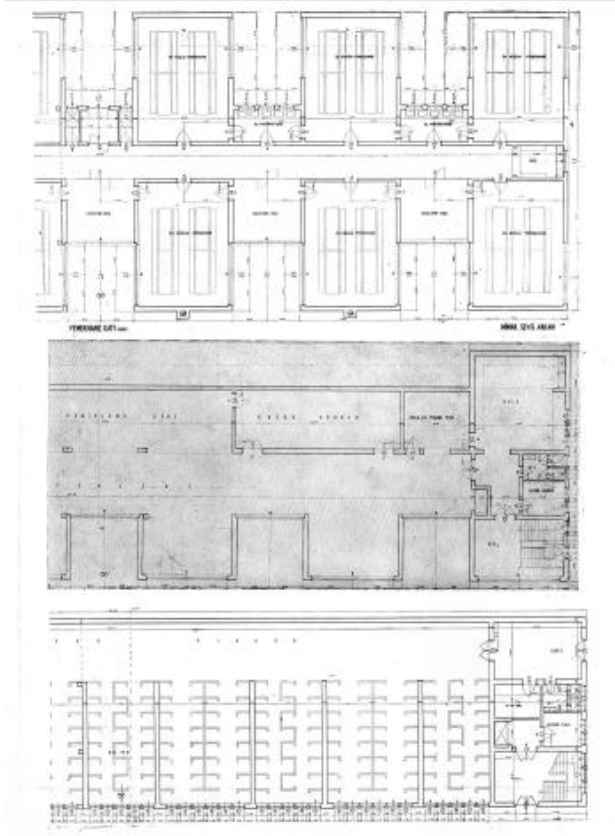


Şekil 4.125 Çift çatılı giriş kısmı



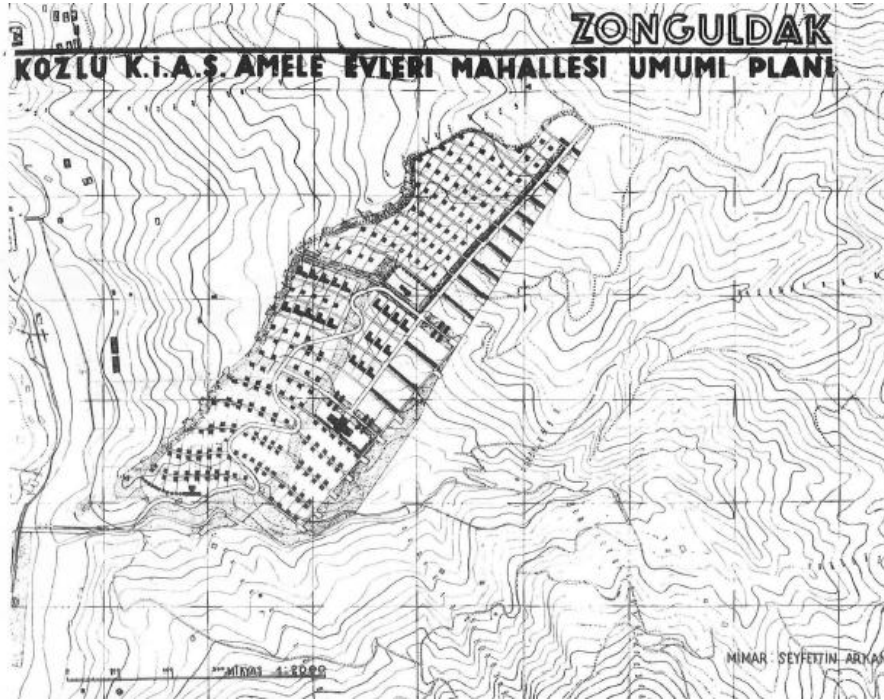
Şekil 4.126 Yemekhane, mutfak, çamaşır ve duş binası arka görünüş ve alt kat planı

Hülya ve Ferhan Yürekli, Seyfi Arkan'ın, burada gerçekleştirmek istediklerini irdeler ve Arkan'ın genç Cumhuriyet Türkiye'sinde Cumhuriyet'in ilkelerinden olan hümanizma düşüncesinin maddeselleştirilmesine katkıda bulunduğunu belirtir. (Yürekli, 2002)



Şekil 4.127 Yemekhane, ofis ve depo, dış katları planı

Kozlu Kömür-İş İşçi Evleri Sitesi, 1935-36



Şekil 4.128 Kömür-İş işçi uramı

Arkan, (1935) açıklama raporuna Atatürk'ten bir alıntıyla başlar:

'Türk ülkesi içinde köylere varıncaya kadar küçük, büyük bütün şehirlerimizin birer genlik ve bayındırlık göreyi olması önde tuttuğumuz amaçlardandır.'

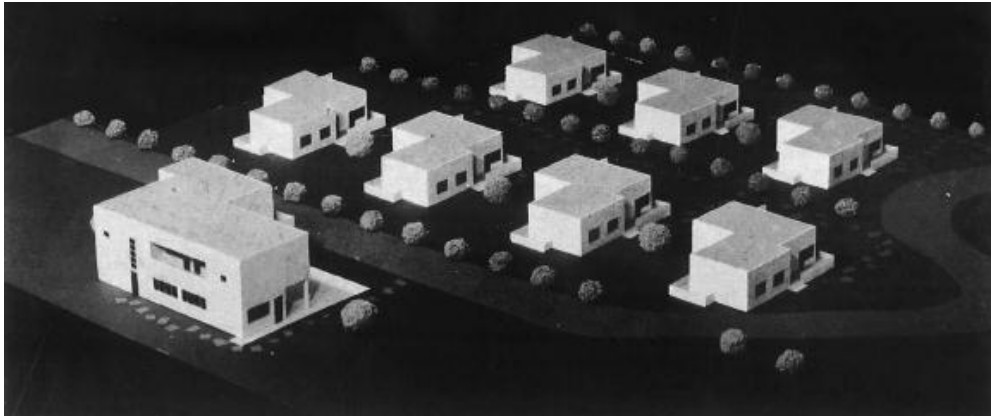
Sonrasında ise Zonguldak'ın Türk mimarını ödevlendiren ilk uray olduğunu belirtir ve ekler:

'yabancıların urbanik çalışmaları kadar çalışmaya başlayan ve yabancı ilim ve fenden faydalanarak yürümeye alışan Türk mimarı devrime layık olmaya çalışıyor.'

(Arkan, 1935)

Arkan'ın çelişkili ifadeleri ise burada başlar. Çünkü Arkan, Cumhuriyet rejimine kadar yabancı ellerde bulunan bu yurt köşesinin bakımsızlığını yenmenin yolu olarak, 'yabancı ilim ve fenini gösterir.

Akcan, bu durumu Batı-yarı sömürgeciliğiyle savaşmak için Batılı Modernleşme modellerini çevirmenin gerekli olduğu görüşünden beslenmek olarak tanımlar. (Akcan, 2009) Site, işçi, ustabaşı ve mühendis konutları, direktörün evi, ortak aktivite merkezleri ve idare binasını içerir. Tek katlı konutlar, sarp bir arazi üzerinde topografik yapı göz önüne alınarak, yükselen paralel sıralar yapacak biçimde düzenlenmiştir.(Aslaoğlu, 2010)



Şekil 4.129 Kömür-İş konutları

Arkan, Arkitekt'teki metinde, direktörün evinin ana yolun sonuna, arazinin egemen tepesine yerleştirildiğini belirtir ve ekler:

‘işçi, işyar ve mühendis evleri ve mühendis evleri birer katlı gayet ekonomik olarak düşünülmüş, arazinin apik olduğuna göre manzaradan ve denizden faydalandırılmıştır.’

İlkokul da Kozlu halkının faydandırılması düşünülerek köye yakın, Kılıç yolunun başlangıcında yol kenarında konumlandırılmıştır. (Arkan, 1935)



Şekil 4.130 Kılıç İlköğretim Okulu görüşler ve Üzülmez ilkokulu görünüşü

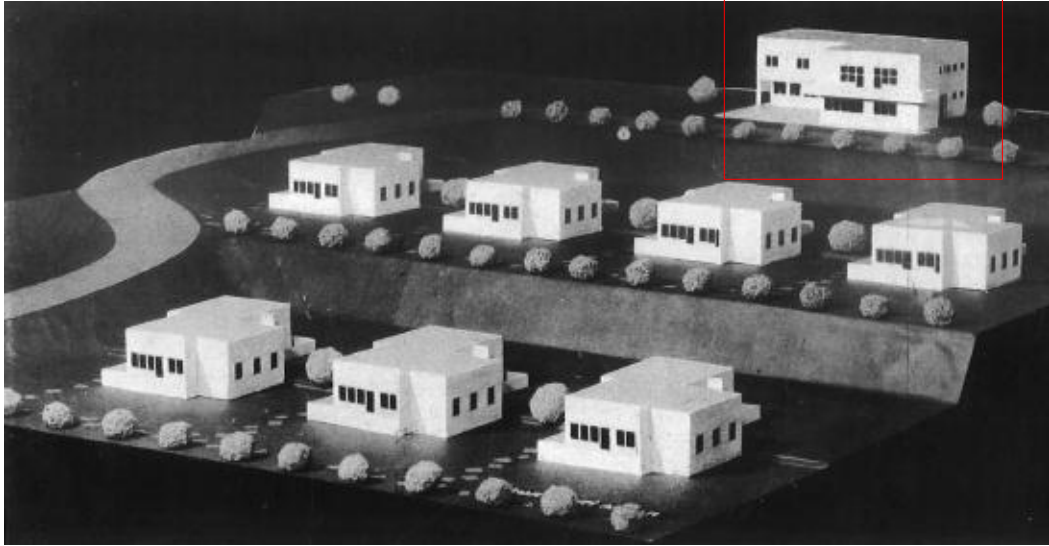
Arkan, burada Üzülmez’de tasarladığı ilkokula benzer bir okul tasarlamıştır. Özellikle görünüş çizimindeki saçakla vurgulanan giriş, kapının iki yanında bulunan simetrik, yuvarlak pencereler burada yerini bulmuştur. Arkan, yine eline geçen fırsatla *Gesamtkunstwerk* ilkesini uygulamaya çalışmıştır; kapı, kapı kolu, korkuluk gibi.



Şekil 4.131 Merdiven ve korkuluklar, bahçe kapısı



Şekil 4.132 Giriş merdiveninden ayrıntı, giriş-çıkışı yönlendiren korkuluklar



Şekil 4.133 Kömür-İş yerleşkesi, dikdörtgen içindeki alan; direktör evi.

Kübik, düz çatılı, yalın kütlelere, Türk-İş'te olduğu gibi kırma çatılar eklenmiştir. planının yerleşim düzeni, Alman öncellerinin rasyonel planlama kavramlarını yansıtır: Plana bir okul, bir çamaşırhane gibi ortak tesisler dahil edilmiştir. Ancak Frankfurt ve Berlin'deki öncellerinden bazı yönleriyle ayrılır. Örneğin; Arkan'ın planında, evler, işçiler ve denetçiler için farklı boyuttadır. Ve bu durum toplumsal hiyerarşiye yansıtır. (Bozdoğan, 2002) İki katlı olan denetçi evinin konum olarak en tepede bulunması da toplumsal hiyerarşiyi görselleştiren başka bir husustur. Ayrıca İmamoğlu, denetçi(idareci) konutunun yeşil bir bantla tamamen yalıtılmış olduğuna dikkat çeker. Bu durum, Türk-İş yerleşkesine göre farklı bir durumdur. (İmamoğlu, 2002)

Arkan'ın bu elitist olarak tanımlanabilecek tavrı, Arkitekt'teki metinden de okunabilir. Arkan köyler ve köylüleri değerli bulmakla birlikte sınıf farklarını dile getirir:

‘Köyler, insanlığın sağlığı, kuvveti, üreni bakımından pek büyük değeri olmakla beraber görünüş, giyiniş ve bulunduğu mevki ve yaptıkları iş bakımından yapısı da farklıdır.’ (Arkan, 1936)

Bu elitist ve pedagojik tavır, kendisini bir ‘köycü’ olarak tanımlayan Kozanoğlu’nda da izlenir. Kozanoğlu, ‘Köy Mimarisi’nde, köylünün önemini anlatır ancak köylünün ‘köyde’ kalması gerektiğinin altını çizer. Hatta milletlerin yükselebilmesi için köylülerin köylerine bağlandırılmasının gerekliliğine inanır. (Kozanoğlu, 1939)

İlginç olan ise Türkiye’de işçi konutlarında ilk önemli adımı atan Arkan’ın, bu hiyerarşik, bahçeli, içinde okul bulduran planlamasıyla kendinden sonrakiler için bir öncel oluşturmasıdır. 1944 yılında Sümerbank İnşaat Fen Heyeti’nin Arkitekt’te hazırladığı bir raporda, sunduğu şart, bunun kanıtı niteliğindedir;

‘...işçi evlerinin oturtuluşunda işçi sınıfları arasındaki fark nazarı itibara alınmaktadır. Mahallenin en iyi kısmına usta başılar; bundan sonra sırasıyla mütehasıs işçiler, birinci, ikinci ve üçüncü sınıf işçilere ait evler sıralanmaktadır.

...mahalli ilkokulların fabrikalara uzak olduğu veya işçi çocuklarının pek fazla bulunduğu hallerde işçi mahallesinin münasip bir yerinde ihtiyacı karşılayacak bir şekilde ilkokul yaptırılmaktadır.

...vaziyet planının tanziminde ihtiyaca göre geniş yaya kaldırımlı yollar, ağaçlı gezinti yolları, kanalizasyon, temiz su ve yangın tesisatı, yeşil sahaların teminine ehemmiyet verilmekte, her evin bahçesinin müstakil olmasına bilhassa itina edilmektedir.’ (Anonim, 1944)

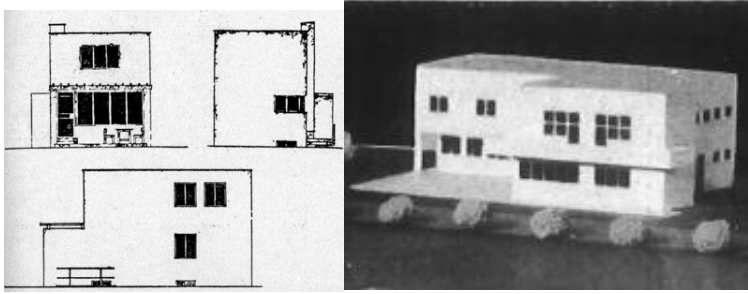
Bozdoğan’a göre, Türkiye’de kübik ev ya da apartman, herhangi bir daha büyük kent vizyonu olmadan kendi başına varolan tecrit edilmiş bir birimdir. Arkan’ın işçi-denetçi evleri de minyatür boyutlarda da olsa, yüceltilmiş bir villa estetiğindedir. Alman siedlungen’in yalın, minimal meskenleri Cumhuriyetçi halkçılığa ve kolektivist ideallere hitap etse de Le Corbusier’nin kült statüsünün etkisi sürer. (Bozdoğan, 2002)

Nitekim Arkan’ın Kömür-İş’teki denetçi villası ve Le Corbusier’nin ve Le Corbusier etkisindeki bir çok mimarın ürünleri arasında bağ kurmak mümkün olabilir. Bunun dışında Arkan’ın Kömür-İş ve Türk-İş’teki yerleşkeleri ile Adolf Rading, Walter Kremer, Avrupa’daki son Werkbund olan, kübist, pürist, fonksiyonalist ve ‘beyaz fonksiyonalist’ olan üç mimar grubunun tasarladığı ‘Baba’ yerleşkesinin mimarları

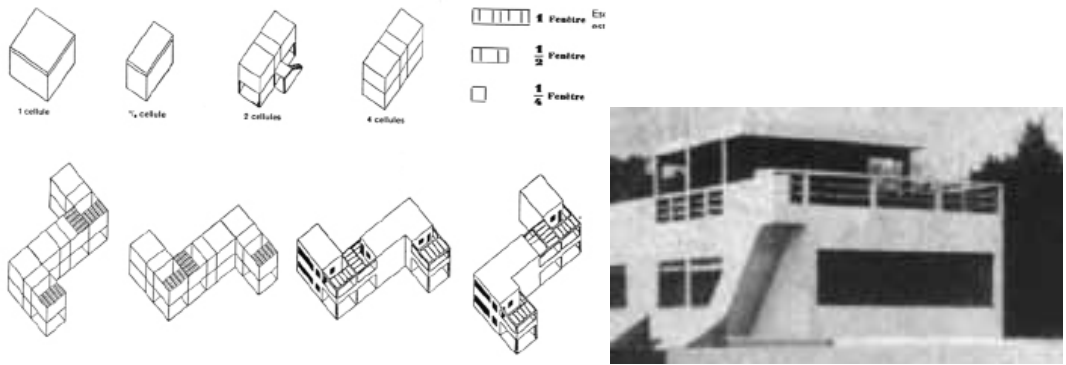
olan Ladislav ve Bouda, Emin Necip Uzman, Abidin Mortaş gibi mimarların tasarımları karşılaştırılabilir.



Şekil 4.134 Adolf Rading- Rabe Evi, 1930, Le Corbusier- Villa Savoy ve Baba yerleşkesinden örnek



Şekil 4.135 Baba'dan örnek, Prague, Walter Kremer, ucuz ev ve Arkan'ın 'denetçi evi' (Kömür-İş)



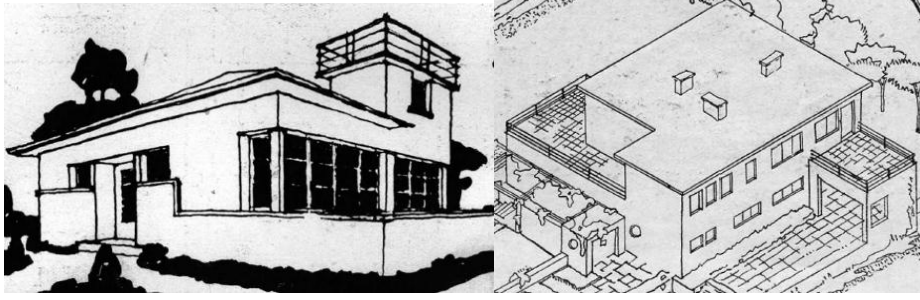
Şekil 4.136 Le Corbusier varyasyonları



Şekil 4.137 Sharon- Tikva'da yerleşke

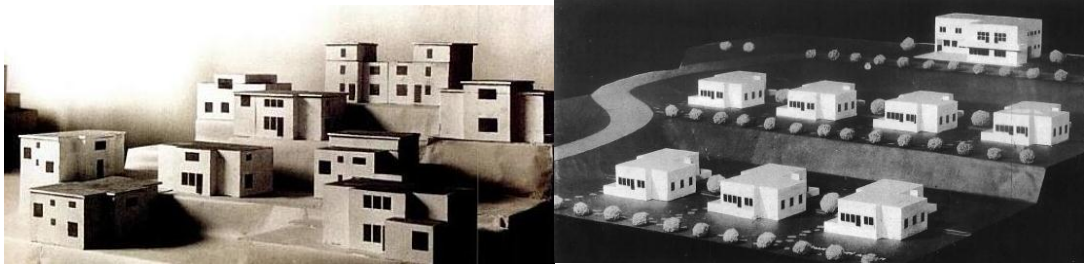


Şekil 4.138 Ladislav ve Bouda tasarımları, 'Baba', Prague



Şekil 4.139 Abidin Mortaş, Küçük ev projesi, Behçet Ünsal, Anadolu'da ev projesi

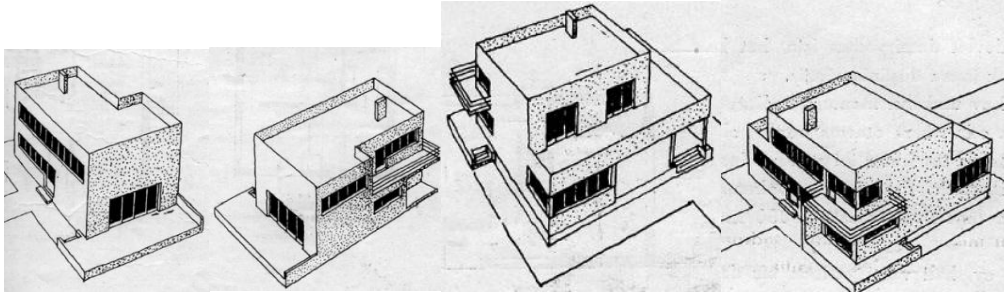
Bunların yanı sıra, Sibel Bozdoğan'a, Kömür-İş konutları ve Bekir İhsan Ünal'ın 'Küçük Ev Projeleri' Bauhaus deneylerini hatırlatır. (Bozdoğan, 2011)



Şekil 4.140 Gropius, tip evler etüdü ve Kömür-İş yerleşkesi

Yine Bozdoğan, Cumhuriyet mimarlarının müşterinin statüsündeki farkları, 'küçük ev'in bütünleşmiş estetiğinin ve süssüz yalınlığının ardında gizlediğini ifade eder. (Bozdoğan, 2002)

Bekir İhsan'ın projesi, daire müdürü ve şefin evlerinin salt büyüklük açısından farklılaşmasıyla statü gizler bir tasarımdır. Arkan'ın ve Bekir İhsan'ın hem hiyerarşi gözeten(taban alanının farklılaşması) hem de cephede bunu belirtecek hiçbir iz olmaması bakımından birbirine benzer.



Şekil 4.141 Bekir İhsan, Küçük Evler projesi

Bunların dışında, Arkan'ın vaziyet planının önemli bir kısmı, Türk-İş'tekin aksine, ne yazık ki, Kömür-İş'te uygulanamamıştır. (İmamoğlu, 2002) Arkan'ın Kömür-İş yerleşkesinde 'özne' olan işçi evlerinde Sey'in de işaret ettiği gibi Arkan ne kadar gelenekten bahsetse de, Batı'da o dönemde geçerli üslubun hakim olduğu görülür. (Sey, 1998)



Şekil 4.142 Sıra evler, Kılıç mahallesi



Şekil 4. 143 Sıra evler, Kılıç mahallesi detaylar





Şekil 4.144 Tek evler, Kılıç mahallesi detaylar

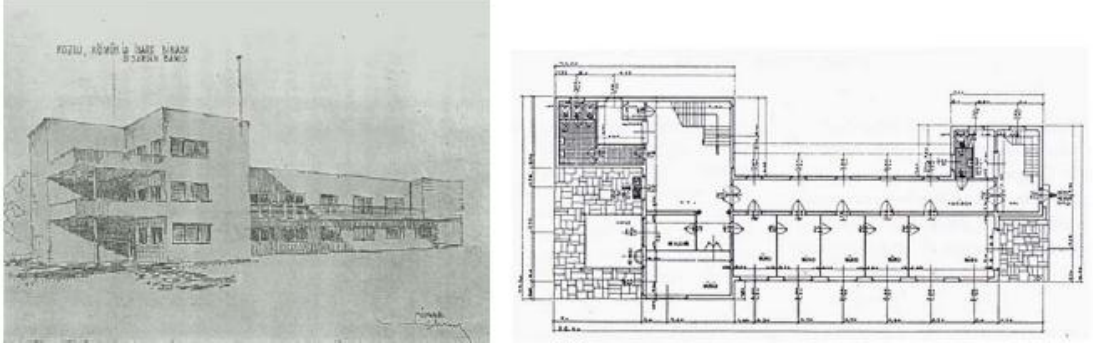


Şekil 4.145 Tek evler, Kılıç mahallesi detaylar

Ayrıca Arkan, Arkitekt'teki metinde, gelenek, iklim, yerli malzeme ve eğimli arazinin düşünüldüğünü belirtir. Bauhaus deneylerini andıran maketlerin, taş malzeme ve kırma çatıyla vücut bulması oldukça ilginçtir. Dairesel (güverteye benzer) balkon/teraslar makette düşünülmemiş olsa da Arkan'ın diğer tasarımları düşünüldüğünde, bunun bir Arkan müdahalesi olduğu kanısına varılabilir. Ancak maketlerle örtüşmeyen cepheler; pencere oran ve adetleri, tasarımdaki kitlelerin bulunan kitlelerin farklılığı, akla bir soru getirir. Kömür-İş yerleşkesi, tasarıma uygun bir biçimde inşa edilmiş midir...

İmamoğlu, bu soruyu daha da ileri götürür. Kömür-İş'in inşa edildiğine emin olunamayacağını (idare binası hariç) ve Yürekli'lerin yaptıkları araştırmada yanıldıklarını ve 1930'ların sonunda bölgede inşa edilen başka yapıları, Arkan yapıları olarak ele aldıklarını iddia eder. (İmamoğlu, 2002)

Ancak Yürekli'lerin hali hazır planda, işlevsel birimleri araştırmış olması, İmamoğlu'nun bu iddiasının belki aşırı olabileceğini düşündürür.

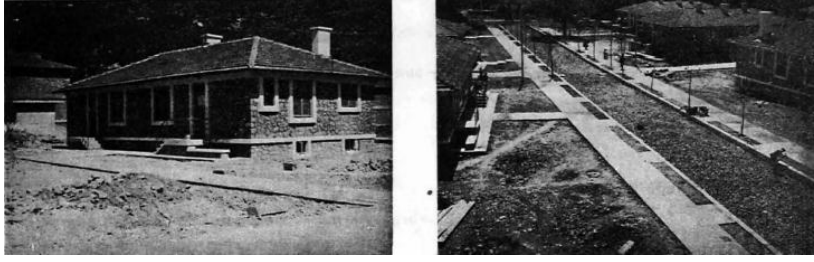


Şekil 4.146 Kozlu İdare Binası; İmamoğlu'nun inşa edildiğinden tek emin olduğu yapı

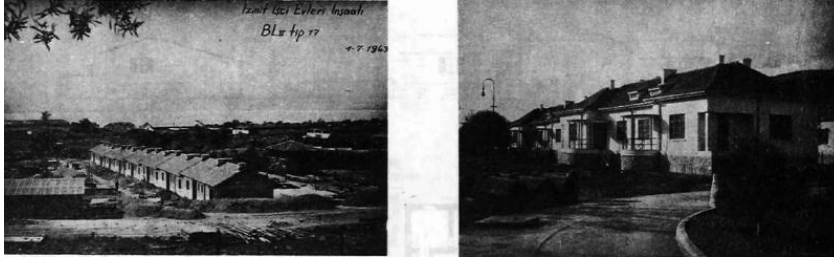
Üç katlı idare binasına, saçakla vurgulanan, havuz bulunan bir 'taşlık'tan girilir. Pek çok yapısında olduğu gibi dairesel kolonlar gizlenmez. Koridor halinde uzanan teras, yapı için 'nefes' alınan yer niteliğindedir ve bu teras iç-dış ilişkisini kurar. Yapıyla ilgili ilginç olan şey; diğer yapılar kırma çatılı inşa edilmesine rağmen, bu yapı, teras çatılı olarak inşa edilmiştir. Son olarak, işçi konutları için öncül olan bu Arkan tasarımını takiben pek çok işçi yerleşkesi tasarlanmıştır. Sıra evler, blok apartmanlar, müstakil evler halinde Sümerbank, Ereğli, Kayseri, Hereke, Karabük gibi şehirlerde hayat bulur.



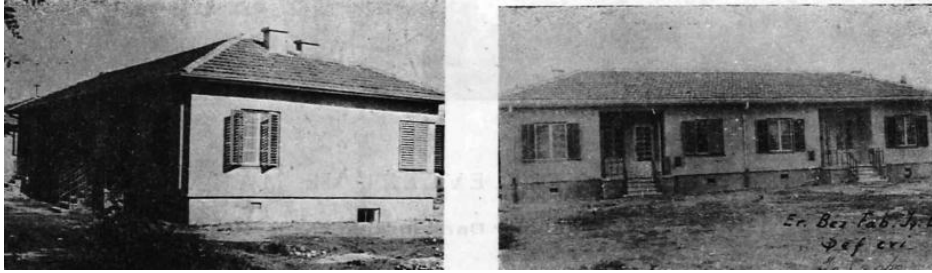
Şekil 4.146 Kayseri işçi mahallesi



Şekil 4.147 Hereke işçi evleri



Şekil 4.148 İzmit işçi evleri



Şekil 4.149 Ereğli işçi evleri



Şekil 4.150 Karabük işçi evleri

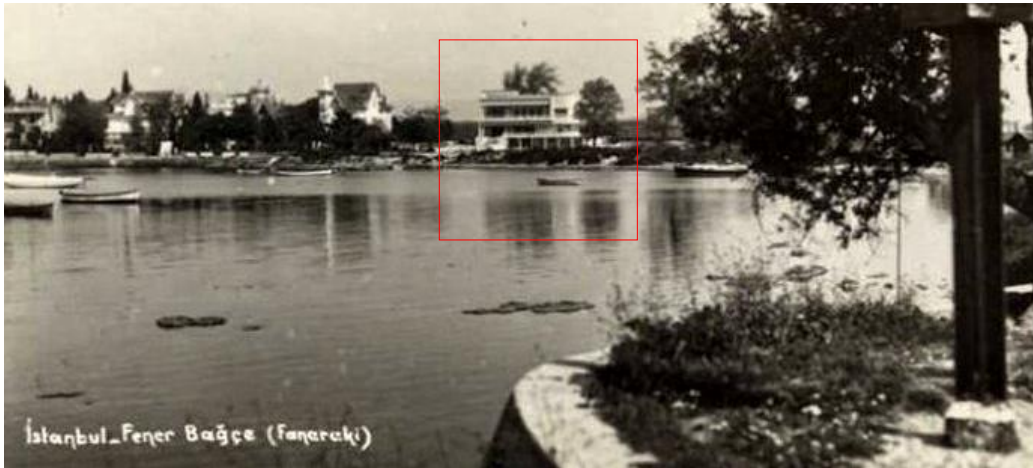


Şekil 4.152 Karabük işçi evleri

4.5. BİLİNMEYEN YA DA UNUTULMUŞ EV

Arkan'ın -bazı-yapıları, bilindiği üzere, 1940'lardan sonra (istisnalar hariç) Arkitekt'te yer almaz ve 'unutulur'. Mimarlık tarihi, bu pek de bilinmeyen yapılara, nedense hiç değinmez. Burada amaçlanan, elde edilen verilerin ışığında, Arkan'ın bu bilinmeyen-unutulmuş yapılarının açığa çıkmasıdır. İlk sırada, Şükrü Kaya Villası yer alır.

Dahiliye Vekili Şükrü Kaya Villası, 1936



Şekil 4.153 Bir Fenerbahçe kartpostalı⁸

Dahiliye vekili Şükrü Kaya için tasarlanan villa, kartpostaldan anlaşılabilirdiği kadarıyla, düz çatılı, yatay pencere düzeninde, balkon ve teras kullanılan, oldukça lüks bir konuttur. (Gölpınar, 2012)

⁸ Zafer Akay'a, bu kartpostalı benimle paylaştığı için teşekkür ederim.

Müfid Ekdal, Şükrü Kaya'nın önceleri Sabur Sami Bey'in köşkünde kiracı olduğunu ancak daha sonra özellikle komşuluk ilişkilerinden duyduğu memnuniyet sebebiyle, Botter'in kızı Smith-Lythe için yaptırdığı köşkün yanındaki arsayı satın alıp, ev yaptırdığını belirtir. (Ekdal, 2008) Ekdal'ın 'Kadıköy Konakları' adlı eserinde, Garan Evi'ne yer verip, Şükrü Kaya villasının görseline yer vermeyişi ilginçtir. Başka bir ilginç olan nokta da, Sami Garan Evi'nde, mimar olarak Seyfi Arkan'dan bahsedip, Şükrü Kaya Evi'ne dair Seyfi Arkan'dan bahsetmeyişiştir. Ev, öylesine unutulmuştur ki, bu kartpostal dışında izine rastlamak mümkün olmamıştır. Dahiliye Vekili için yapılan bir konutun, böylesine bilinmez ve unutulmuş oluşu dikkat çekicidir.

Çemberlitaş Palas, 1937-38



Şekil 4.154 Çemberlitaş Palas

Arkan, mimarlık tarihçileri tarafından genellikle belli ürünlerle değerlendirilmiş, kalanı göz ardı edilmiştir. Bu bilinçli ya da bilinçsiz tavrın, perde arkasına ittiği yapılardan biri de Çemberlitaş Palas'tır. Bu yapı, 1938 tarihli olmasına rağmen geride kalışı –örneğin Arkitekt'te tanıtılmaması- pek anlamlı görünmez. Yapıda, zemin katta dükkan yer alır. İki katlı apartman, köşedeki geri çekiliş dolayısıyla masif etkiyi azaltır. Zemin kat üzerindeki teras ve üst katlarda kütlenin kısmen geriye çekilmesiyle oluşturulan balkonlar, farklı bir plastik etki yaratır. (Mimarlar Odası, 2011)

Arkan, Üçler apartmanında olduğu gibi burada da dairesel kolonlar kullanmış, bu kolonları yapının köşe bölümünü vurgulamak için düşündüğü saçağı taşıtmak için

konumlandırmıştır. Çatıdan daha altta başlayan saçak, terasa bakan ancak terasla ilişkilendirilmeyen balkonlar, Arkan'ın bir takım arayışlar içinde olduğunu gösterir. Aynı zamanda yapının detaylarında, Arkan'ın önceki ya da sonraki tasarımlarıyla benzerlik gösteren ortak noktalar vardır.



Şekil 4.155 Çemberlitaş Palas

Örneğin İller Bankası'ndaki, merdivenli girişin yanında yer alan (1935-37) dönел, bantlı bölüm, daha mütevazı ölçülerde Çemberlitaş Palas'ta karşılığını bulur. Elbette, İller Bankası, prestij yapısı olduğundan kullanılan malzeme daha pahalıdır.



Şekil 4.156 Çemberlitaş Palas'tan detay ve İller Bankası giriş detayı.

Bunun yanı sıra, köşesi boşaltılan yapı olgusu, 1930’larda ve 1940’larda çok rastlanılan bir olgudur. Arkan’ın yapılarının yanı sıra (Üçler apartmanı, Sami Garan evinde de olduğu gibi) Bekir İhsan’ın Kınacı apartmanında da bu olguya rastlanır.



Şekil 4.157 Çemberlitaş palas ve Kınacı Kira evi

Cephede kullanılan yatay ve dikey bantlarla –bunları klasisist olarak da değerlendirmek de mümkün olabilir- cephede ifadenin güçlendirilmesi hedeflenmiştir. Arkan, bunu çeşitli yapılarında, bazen kitlesel unsurlarla, bazen Ayhan apartmanındaki gibi yatay bantla, bazen Salih Bozok evindeki gibi kolonadla, bazen Şevket Pek evindeki gibi sürekli balkonla, bazen de İller Bankası’ndaki malzeme kullanımı, farklılığı ve yatay bantlarla sağlar.



Şekil 4.158 İller bankası yan cephe



Şekil 4.159 Çemberlitaş Palas

Son olarak, Çemberlitaş Palas, tarihi bir yapı yanında konumlandığı için de farklı bir Arkan yapısıdır. Nitekim, Arkan, tarihi yapıyla asıl kütle arasında daha alçak ve lokma parmaklığın modern bir uyarlaması gibi de yorumlanabilecek olan bir bölüm barındıran yardımcı bir kütle yerleştirmiştir. Ayrıca alçak kütlelerin yanındaki asıl kütlede, iyimser bir bakışla, tarihi yapıdaki cepheden gelen ritmin etkisinin izlendiğini söylemek mümkün olabilir. Tarihi yapıyla birlikte ele alınan cephede, kitle oldukça sadedir. Arkan tarafından yapı, bu cephesiyle, tarihin modern bir uzantısı olarak düşünülmüş olabilir. Tüm bunlar yüzünden, yapıda, tarihe saygı duyan bir tasarım anlayışı güdüldüğü iddia edilebilir.

Uşaklıgil Villa - Apartmanı, 1942

Akay'ın Talimhane bölgesinde yıkım tehdidi altında varlığını sürdürdüğü yapı, (Akay, 2012) 1940'ların Milli Mimari rüzgarına rağmen, oldukça yalın ve modernisttir.

Arkan'ın yumuşatılmış modernizm ölçütlerini taşıyan yapı, -paralel çizgiler, köşe pencereler- balkonlarıyla dikkat çekicidir.

Arkan, cephenin monoton olmasını engellemiş ve balkon döşemelerini cepheye yansıtıp gölgeli hacimler yaratmıştır.

Düz çatılı, çıkmalı konutun, paralel çizgiler arası bölümlerinin farklı renklerde boyanmış olması da ilgi çeken başka bir husustur.



Şekil 4.160 Uşaklıgil apartmanı

Ferit İnal Apartmanı, 1948-49



Şekil 4.161 Ferit İnal apartmanı

Akay'ın 'Kendi Evinde Sürgün Modernizm: Arkan'ın 1940 Sonrası Yapıları' konuşmasında da belirttiği gibi, 'Arkan, 1940'ların sonunda daha disiplinli bir mesleki etkinlik içindedir. Ancak, bu dönemdeki yapıların modernizmle ilişkisini kurmak zordur.' Akay, Arkan'ın Ferit İnal apartmanında cumbayı denediğini, ferforjeye kapı açtığını belirtir. (Akay, 2012) Arkan'ın bu geniş saçaklı, cumbalı, çıkmalı yapısının, 1930'ların modernist vurgulu Arkan yapısına yakın olmadığı söylenilebilir. Arkan, II.Modern kuşağa (1950'ler) çok yakın bir zamanda, bu kuşak

için pek de modernist sayılmayabilecek bir ürün vermiştir. Arkan'ın estetik kanonlara vurgu yapan bir modernist olarak direncinin zayıfladığını iddia etmek olasıdır.. Ayrıca Arkan'ın bu yapısında, kötümser bir bakışla bakıldığında, köşe birleşim noktalarındaki sorunlar (köşenin adeta perspektifle düşünülmeyip, iki cephenin kendi aksında uzayarak, köşelerin birleşmemesi) göze çarpabilir.



Şekil 4.162 Ferit İnal apartmanından detay

İyimser bir bakışla ise, yapının bulunduğu caddedeki yapıların cadde cephelerinin önemsenip adeta 'frontal' cephe anlayışı güdülmesi, Arkan'ı da 'frontal cephe'yi ayrıştırmaya itmiş olabilir. Oldukça *Rönesansvari* olarak da görülebilecek bu tutum, yan cephenin farklılaşip daha sade olmasına yol açmış ve köşedeki ayrıklığı meydana getirmiş olabilir. Yapının girişi ise kolon ve basamaklarla vurgulanır. Bu durum ve mermer kullanımı, belki Arkan'ın genel tasarımını anımsatabilir. Bunların dışında, Arkan'ın kullandığı saçak, Barok etkisiyle oldukça şaşırtıcıdır.



Şekil 4.163 Saçak ve apartmanın girişi

Arkan'ın Ferit İnal apartmanında denediklerini daha önce deneyip denemediğini ya da daha sonra böyle bir çabası olup olmadığını bilmek, eldeki kaynaklara göre pek mümkün değil. Son olarak, Arkan'ın genel tasarımlarına ya da genel tasarım anlayışına bakıp, bu yapıyı değerlendirmek olası mı, bilinmez. Yalnızca, belki Arkan tasarımlarında Ferit İnal apartmanının bir istisna olarak yer aldığı iddia edilebilir.

Türk Ticaret Bankası İkramiye Evleri, 1949-50



Şekil 4.164 Türk Ticaret Bankası İkramiye Evleri

Arkitekt'teki metne göre, bu ikiz ikramiye evleri, ikişer katlı ve beşer odalıdır. Evler yığma taş ve tuğla malzemeden yapılmıştır.

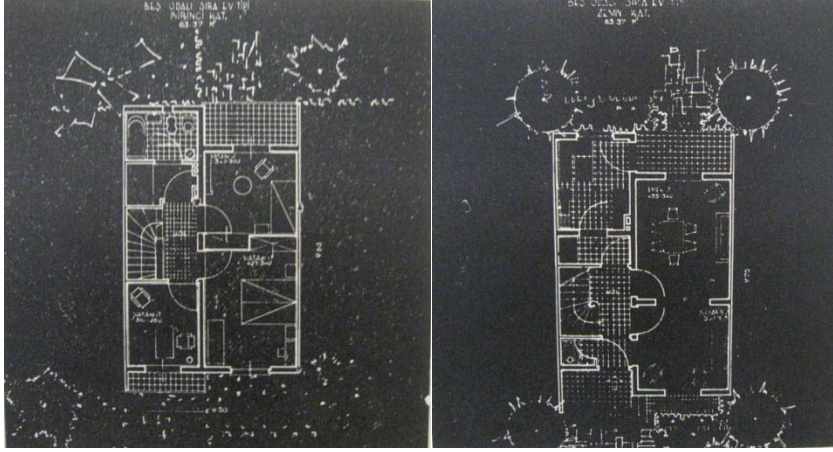


Şekil 4.165 Türk Ticaret Bankası İkramiye Evleri

Arkan, yeşil alanla birlikte, 63.37m² taban alanı üzerine tasarladığı sıra evlerde, (Arkan, 1954) zemin katta yaşam alanlarını, üst katta ise yatma mekanlarını kurgulamıştır. Türkiye'de bu yıllarda modern mimarlık rüzgarı esmesine rağmen,

Arkan'ın, burada modernist vurgulu bir cephe anlayışına yakın olmadığı söylenilebilir.

Ayrıca, çizimlere bakıldığında, Arkan'ın ışıklı-gölgeli, vurgulu biçiminin izlerine rastlanmaz. Bu yüzden, belki de Arkan'ın bizzat çizim aşamasına katılmadığı söylenilebilir.



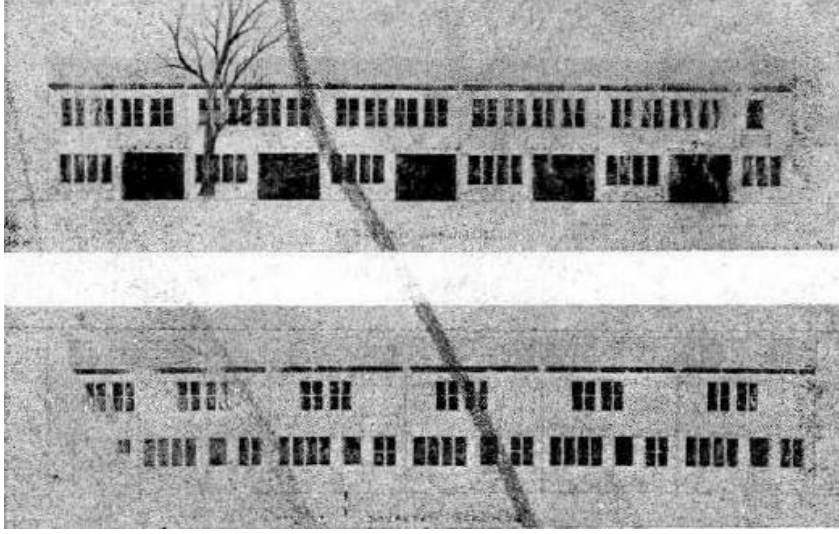
Şekil 4.166 Türk Ticaret Bankası İkramiye Evleri, kat planları

Yapı, sıra ev mantığı olarak –daha lüks olmakla beraber (bu durum her bahçede/girişte ‘araba’ için yer ayrılmasından anlaşılabilir)- Adana’daki sıra evler projesiyle karşılaştırılabilir. Ancak burada, Adana’daki zengin tipolojiyi ya da Arkan'ın imzası olan yuvarlak kolonları görmek mümkün olmaz.



Şekil 4.167 Türk Ticaret Bankası İkramiye Evleri

Arkitekt'te yayımlanan (Arkan, 1954) son proje olması bakımından ilginç bir durum oluşturan bu sıra evlerin (dönemde, Arkan'ın daha nitelikli projeleri olduğu bilinmekte ancak bu projeler yayımlanmamaktadır, bunun nedeni yayımlanmak istenmemesi ya da Arkan'ın projelerini yayımlatmamasıdır, herhangi bir mimarın ürününü yayımlatmama isteği pek mantıklı olmadığından, ikinci olasılığın daha zayıf olduğu söylenilebilir) benzerlerine rastlanır ve rastlanacaktır da. Sabri Oran'ın sıra evler projesi de bunlardan biridir.



Şekil 4.168 Sabri Oran, sıra evler

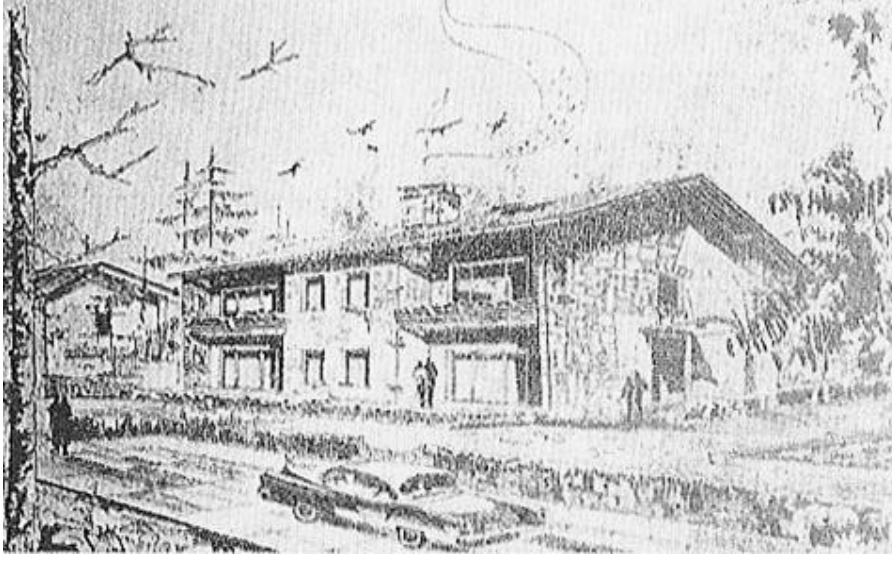
Anlaşılan odur ki, dönemdeki sıra evlerde simetri, tek tip cephe olgusu gibi unsurlar görülür. Ayrıca cepheden çok plana önem verildiği anlaşılır. Bunlara ek olarak, 1930'larda ucuzluk gözetildiği için tasarlanan sıra evler, İkramiye Evleri'nde Seyfi Arkan tarafından, beş odalı olarak –ucuzluk gözetilmeden- kurgulanmıştır.

1930'ların sıra evlerin ucuzluk argümanının 1950'lere geldiğinde bittiği anlaşılmaktadır...

Erenköy İşçi ve Memur Evleri Sitesi, 1956

Arkan'ın özenli, 1930'lardaki modernist vurgulu ürünlerine yakın olmadığı iddia edilebilecek olan yapı, simetrik bir planlamaya sahiptir. Balkonlu yapıdaki iki yöne farklı eğimdeki çaba, belli bir arayış sonucu olarak görülebilir. Ayrıca İkramiye Evleri'nde olduğu gibi, cepheden daha çok plana önem verildiği anlaşılabilir. Projeye

ilişkin elde sadece bu ‘perspektif’ verisi olduğundan, bu ‘ev’ grubunda başka bir tip kurgulayıp kurgulamadığı da bilinmez.



Şekil 4.169 Erenköy İşçi ve Memur Evleri Sitesi

Peyzajla birlikte tasarlanmış olması, Arkan’ın 30’lardan kalmış olan alışkanlığını (Salih Bozok evi, Sami Garan evi, Muhlis Erdener villası ve Zonguldak yerleşkeleri örneğinde de görüldüğü üzere) sürdürdüğünü gösterir. Yan cephe, kötümser bir bakışla değerlendirildiğinde, özenli, modernist vurgulu bir Arkan mimarisini yansıtmadığı iddia edilebilir. Hatta malzeme, simetri gibi unsurlarla Arkan’ın, II.Milli Mimari’ye (Modern Milli) gönderme yaptığını bile söylemek mümkün olabilir. Ancak yapı, başka bir yorum açısıyla, evin ‘yuva’laşmasına dair bir Arkan alternatifi olabilir. Arkan, belki de yerellik arayışıyla, ‘muhite bağlılığı’ hedeflemiş ve konutun artık bir makine olmaması gerektiğini düşünmüştür. Belki de inhabitantı dışlamaması gerektiğini düşünmemiştir.

Anlaşılan o ki, Robert Musil’in ‘Niteliksiz Adam’ının ‘Modern insan klinikte doğuyor ve klinikte ölüyor: O halde aynı zamanda bir klinikte yaşamalıydı. (Musil, 2009) görüşü, geçerliliğini kaybetmektedir. Ancak Arkan, 1950-60’lardaki tüm yapılarında, önceden benimsediği makine düsturlu modernizmine, mesafeli görünmez.

Güzel Konutlar Sitesi, 1958-1960

Tabelalar dışında cephesinde bir değişim olmayan yapı, günümüzde de mevcuttur. Rasyonel, balkon ve çıkmalarla hareket sağlanmaya çalışılmış, düz çatılı, yatay hatlara sahip bir yapıdır.



Şekil 4.170 Güzel konutlar sitesi

Yapı, Arkan'ın 1962'de tasarladığı 'konut ve dükkanlar' yapı grubundaki gibi net çizgilere sahip (açıklık, sağırlık oranları net) bir modernizmi yakalayamamıştır ancak bu alanda ciddi bir arayışın başlangıcı niteliktedir.



Şekil 4.171 Konut ve dükkanlar

Bunun yanı sıra, 1963-64 yıllarına tarihlenen Pereja Kolonya Fabrikası da, Arkan'ın modernist vurgulu, makine düsturlu ürünlerindedir.



Şekil 4.172 Pereja Kolonya Fabrikası

Bu ürünlere başka bir örnek de; 1960 yılında tasarlanan Tuzla'daki İstanbul Porselen Fabrikası'dır. İşin ilginç, Porselen Fabrikası'nın mimarı, Elif Özlem, Aydın Oral ve Elif Çelebi tarafından, Ramiz Güzelırpan olarak belirlenmiştir. Hatta metinde, Arkan adı geçmez. (Özlem, Oral, 2010) Arkan'a ait olan bu yapı, neden başka bir mimar adıyla tanıtılmaktadır, böyle başka Arkan yapıları da var mıdır...



Şekil 4.173 İstanbul Porselen Fabrikası, Tuzla

Bunların dışında, Arkan, belli ki böyle yapıları prestij yapısı kabul edip, tasarım sürecinde bu yapılarla yoğun bir şekilde meşgul olmuştur. Arkan'ın 1930'larda çok önemseydiği konut mimarisine başka bir gözle baktığı ve Pereja Fabrikası ve Porselen Fabrikası gibi prestij yapılarıyla belki de eski günlerine geri dönmeyi hedeflediği düşünülebilir.

Son olarak, belli ki 1950 ve 1960'lardaki Arkan'ın konut mimarisi, 1930'lardaki Arkan konut mimarisi gibi değerlendirilemez. Bu dönemde, Arkan'ın, 1930'lardaki her kitleye hitap eden tasarım çeşitliliğini devam ettirecek şansı olmamıştır. Aynı ideolojinin ürünü olan, modernist dirençteki ürünler, sonraki yıllarda, dönüşmek, değişmek durumunda kalmıştır. Arkan, belki müşterilerinin isteklerine göre, belki de çeşitli arayışlar sonucundan birbirinden farklı ürünlere imza atmıştır.

5. SONUÇLAR VE TARTIŞMA

‘Salt dekor da yetmez evin ev olmasına.../Büyük olması yetmez, küçük olması yetmez... /Çok uzaklara gittiğin zamanı bile; çekim alanının dışına çıkamayacağın bir mıknaatıs olması gerekir...’ (Altan, 2002)

Evin ev olması için pek çok şey yetmez. Ev, premodern dünyada, yalnız, boş, mahremiyetinin içi boşaltılmış, evselliğin dışında, birbirinin aynı, seri, reklam ögesi, üretim ya da tüketim nesnesi değildir. Çünkü Heidegger’in de işaret ettiği gibi, premodern dünyada insan ‘mesken tutmaya muktedirdir’. Ev kavramı, ancak ‘modern’ kavramıyla birlikte ele alınmaya başladığında yeni bir kisveye bürünür. Ev, rasyonelleşip standartlaşarak, üretilerek ve tüketilerek konut’a dönüşür. Çünkü modern dünyada, ev’in içerdiği duygusal durumun kaybolduğu, geriye sadece strüktürün kaldığı iddia edilmektedir.

Mahzenlerinden tavan arasına kadar dikeyliği doğrultusunda incelenmesi gereken ev, insan ruhunun bir çözümlenme aracıdır, ev, geçmiş, bugün ve geleceğe, yarattığı imgelerle beden ve ruh kazandıran insan varlığının ilk evrenidir. (Bachelard, 2008) Ev, düşlemdir, konut ise bambaşka bir hikayedir.

Konut ile evin ayrılmasına gelince, konut kavramı tek başına fiziksel bir yapıyı, bir barınağı ve strüktürü tarifler. İnsan ve çevre ile ilişkilendirildiğinde ise ev, yuva, ocak gibi daha duygusal ve güvenilir anlamlar içeren kavramlarla karşılaşılır. (Candaş, 2007) Buradan da anlaşılacağı üzere, konutta ‘kullanıcı’ yani ‘inhabitant’ın etkisi oldukça önemlidir. Çünkü ancak konut, insanla ilişkilendirildiğinde, ‘daha duygusal ve güvenilir’ anlamlara ihtiyaç duyulur.

Konut bir strüktürdür ancak evin, kullanıcının fiziksel ve psikolojik ihtiyaçlarını karşılaması gerekmektedir. Nitekim, insanın en temel ihtiyaçlarını, barınma, beslenme, fiziksel ve biyolojik ihtiyaçlar, saygınlık, ait olma olarak tanımlanır. (URL-23, 2012) İnsanın kendini gerçekleştirmesine yönelik, ruhsal duruma dair olan bu ihtiyaçlar, doğal olarak ev’de karşılanması gerekenler olarak karşımıza çıkar.

Çoğu zaman, ‘konut’un ortaya çıkışından mimarlar sorumlu tutulsa da, konut, ‘evin geçmişte kaldığını’, ‘artık ikamet edilemeyeceğini’ iddia edenlerin de yaşadığı modernleşmenin doğal bir sonucudur. Çünkü modern insan için hem her yer ‘ev’, hem hiçbir yer ‘ev’ değildir.

‘Cadde, *flaneur* için konuta dönüşür; sokaktaki adam, kendi dört duvarının arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa, flaneur de bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar.’ (Talu, 2011)

Bu modern insanın bir formu olarak vücut bulmuş olan flaneur’ü daha iyi anlamak için literatürden bazı örneklere bakmak faydalı olacaktır. Flaneur, Musil’in ‘Niteliksiz Adam’ıdır, modernizmin deforme ettiği bu birey, niteliksizdir, (Musil, 2009) karakter’den ayrı bir şeydir ve ötekidir. Sait Faik’in Lüzumsuz Adam’ı ise, yedi yılını aynı mahallenin sokaklarında, barlarında, kahvelerinde geçirir. (Balcı, 2012) Yusuf Atılgan’ın Aylak Adam’ı Bay C. İse, paraya ihtiyaç duymadan günlerini sokaklarda harcar. (Atılgan, 2012) Bu üç flaneur, bireyliklerini ya da bireysizliklerini kazanan modern dünya öğeleridir. İşte tam da bu yüzden, modernleşme bu ‘insan’ı yarattığı için ‘konut’ hem yer hem de hiçbir yer olur.

Binaların artık inşa edilmez, ancak yapılır olduğunu ve sadece kullanıldığını söylemek de mümkündür. Bu içerisinde ancak misafir olunan ‘yeni’ ev, modernizmin değiştirip, dönüştürdüğü bireyin bir sonucu olabilir. Bu yeni bireyin, (Maslow’un belirttiği anlamda) tipik ihtiyaçlarının olmama olasılığı, bu sonucu mümkün kılar.

Bu yeni bireyin evinin boş olduğu olgusu, 1920’lerin dünyasında kabul edilen ‘kusursuz boş nesne’ imgesidir. Bu kusursuz boş nesnenin içindeki, gündelik yaşama dair nesnelerin, geçmişten kalıp, biriktirilen ‘ölü’ cisimlerin ve oraya buraya yerleştirilen süslerin, beyaz duvarların önünde pislik gibi, leke gibi görüldüğü savunulur. (Artun, 2012) Gerçeğin böyle olup olmadığı durumu, tartışmaya açıktır.

Araştırmamızda, tarihsel süreç bağlamında, Türkiye ele alındığı için bu modernleşme olgusunun Türkiye’deki durumu göz önüne alınmalıdır. Öncelikle, Batı’da 1920’lerde olan ‘kusursuz boş nesne’- modern ev imgesi, Türkiye’de ancak 1930’larda çalışmaya başlar. Bu yıllarda, modernist Türk mimarlar hem kendilerini mesleklerinde tanıtmaya çalışır hem de ellerine geçen tüm tasarım fırsatlarını değerlendirir. Bütüncül tasarım anlayışı da bu fırsatlardandır. Türk mimarın, modernleşmeyi insanlara öğretmek için araç olarak kullandığı bütüncül tasarım

anlayışı adeta bir didaktik üsluba dönüşür. Bu durum, erken modernistlerin, dünyayı değiştirmeyi görev olarak algılamasından ibarettir.(Tanyeli, 2011)

Türkiye’de modern insanın dönüşümü Batı’daki gibi olmaz, dönüşüm daha ağır bir süreçte işler. Modernizmin evlerin cephesine yansımaya çok büyük bir tepki göstermeyen orta gelir düzeyindeki halk, iç mekana sızmaya çalışan modernizme karşı direnir. Daha düşük gelir düzeyindekiler için ise, (işçiler gibi) genelde isteğe bağlı bir sorgulama bile yapılmaz. Hatta, ancak seçkinler bu durumu kabullenebilir. Ancak onlar da, statü nesnesi bir sahne olarak gördükleri salon ve konuk ağırlama birimlerinde modernleşmeyi olumlu bulurken, mahrem alanda, modernleşmeyi kolaylıkla kabullenemez, yadsır.

Batı’da, Loos tam da bu noktada -cephede bezemenin suç olduğunu belirtse de- iç mekanla kullanıcının ilişkisine müdahale etmemenin gerekliliğinden bahseder. Müdahalecilerin (bütüncül tasarım anlayışındakilerin) ise, ‘kusursuz boş nesne’yle yuvanın ihlal edilmesine neden olduklarını belirtir. (Bozdoğan, 2002) Çünkü müdahale, sadece aile tiyatrosu için bir sahne olan yuvayı, modernleşmeyle birlikte başka anlamlarda sahneleştirir; reklam kampanyası sahnesi ve içinde kimsenin yaşamadığı sahne: boş ev.(Colomina, 2009)

Türkiye için ise durum biraz daha farklıdır. Geleneksel insan tipi, modernleşirken, tüm benliğini bir kenara bırakmaz, bırakamaz. Bu, bütüncül tasarım anlayışındaki modernist bir mimar olsa bile...

Bu ‘müdahaleci’lerden yani bütüncül tasarım anlayışında olan modernist mimarlardan biri de Seyfi Arkan’dır. Arkan’ın araştırma için seçilmesinin önemli nedenleri vardır. Bunlardan biri, modern mimarlık söylemini başlatan Hariciye Köşkü’nün mimarı olmasıdır. Çünkü böylece, Arkan ismi, Türkiye’de modern mimarlıktaki en etkin isimlerden olması anlamıyla bir anahtar niteliği kazanır. Bir başka neden ise, araştırmada ele alınan ‘ev-yuva-konut’ üçlemesinin, bütüncül tasarımla ilişkisinin Arkan konutlarında gözlemlenebilecek olmasıdır. Çünkü Arkan, eline çok sayıda bütüncül tasarım fırsatı geçmiş mimarlardandır. Başka bir neden ise, Arkan’ın seçkinler için de tasarlamış olmasıdır. Çünkü, bu seçkinler için yapılmış tasarımlar, modernleşmeye ne ölçüde ‘izin’ verildiğinin de kanıtı niteliğindedir. Bir başka neden de, dönemde pek de düşünülmeyen, gelir düzeyi düşük insanları, işçileri, ucuz evler çerçevesinde Arkan’ın dikkate almış olmasıdır. 1930’larda,

Arkan'ın ucuz evler konusundan birden çok girişimi olması, onu, bu alanda pek de efor sarf etmeyen dönemdaşlarına karşı ayrı bir yere koyar. Bir başka neden ise, Arkan'ın modernist tasarımlarında geleneği subliminal bir mesaj haline getirmesidir.

Arkan'ın tasarımlarında ve tasarımlarıyla ortaya çıkan gerilimlerin anlaşılmasına gelince...

Temsiliyet nesnesi olarak sınıflandırdığımız, devlet konutlarında, bu durum şöyle gözlenir; Yeni Cumhuriyet'in ikonu olan Hariciye Köşkü, Türkiye'nin uluslar arası görünümü için bir sahnedir. (Akcan, 2009) Kusursuz boş nesnedir. Yuva olup olmadığına gelince, burada konut zaten klasik anlamında değildir çünkü burada geçmişin mirasına karşılık geleceği düşlemek imgesi çalışır. Bütüncül tasarım anlayışındaki konutta, her ne kadar serbest plan görülse de, protokol girişi ve ikamet girişinin ayrıştırılması, modernleşmeyle içi boşaltıldığı söylenen mahremiyetin üretiminin sonucudur. Kullanılan yerel unsurlarla halk konut geleneğini de yansıtan konut, (Tanyeli, 1992) geleneği baz alan subliminal mesajını da vermeyi ihmal etmez. Tepede bulunan, şeffaf ancak konumu gereği ulaşılmaz-görülmez olan Makbule Atadan Evi için de bunları tekrarlamak mümkündür. Yine mahrem ve gösteri mekanları olarak ikiye ayrılan evde, bu kez mahrem alan, gösteri mekanlarının çevresini sarar ve bir arka sahneye dönüşür. Ve şöyle bir manzara ortaya çıkar; Sahne durumunda, evin içerisine yerleştirilen kadın, izleyici olurken, erkek ve gelen konuklar da izlenen olur. Mahrem'in adeta bir gözle izlediği oyun, sahne olan ev'de geçen yaşamın kendisi olur. Florya Köşkü de bir temsiliyet nesnesidir, burada da geleneği yansıtan başka bir mesaj vardır; o da deniz hamamı göndermesi.

Seçkinler için tasarladığı villa ve apartmanlardaki 'sahne' durumu değişmez. Bu konutlar, halka gösterme ve öğretme mesajı taşırken, Kemalizm projesinin mimarlıkla vücut bulma görevini de üstlenir. Ayrıca, Arkan'ın villaları, tek tipte, salt estetik kanon kullanımından ibaret olmayışı ve Arkan'ın çeşitli modern arayışlar içinde olduğunu göstermesi bakımından da oldukça önemlidir. Bahçe içindeki bu yapıların peyzajla bütünleşmesi, bu yapılara, birer yuva olma misyonu yüklediği de söylenilebilir. Çok katlı 'seçkin' olma amacı da güden apartmanları ise, çok boyutlu mekan denemesi, yapıyı adeta bir heykel gibi ele alması, farklı işlevlerin bir arada olması ve kişiye özel ihtiyaçlara göre alan yaratılması açısından, dönemin ürünlerinden epey farklıdır

Arkan'ın diğerk modernistlerden ayrıldığı 'ucuz evler' fikirleri (düşleri) ise onun ayrı bir bağlamda incelenmesini gerektirir. Arkan, kurguladığı ucuz evlerde, diğerk tasarımlarında olduğu gibi, farklılaşma amacı taşır. Ankara'da bahçer içindeki evlerin, ikamet edilen kısımlarını özelleştirip, mahrem hayatı 'kapatır'. Adana'da, iklimi, rüzgarı gözeterek modern mimarlığı yere ait kılmaya çalışır. (Bozdoğan, 2011) Tek evden siteye geçişte öncü bir girişim olarak kabul edilen (Tanyeli, 1998) Zonguldak ise topografyaya uyum, peyzaj içerisinde tasarım, yerleşke içinde bulunan sinema, okul, yemekhane, çamaşırhane gibi unsurlarla işçiyi 'o yere ait kılma' çabası açısından ayrı bir yere oturur. Bu 'makine' konutların, yuva söylemine karşıt bir noktada olduğu iddia edilebilir. Arkan, Zonguldak'ta genel tasarım anlayışının dışına çıkar ve topografyaya uyum idealini güdüp geleneksel kurgu anlayışını ikinci plana atar. (yatak odasından girişli evler ortaya çıkar) Ucuz evler tasarımlarının ortak özelliğı, müstakil ve bahçeli olmalarıdır. Dönemin gazete anketlerine bakıldığında, 'yuva' olgusunun, evin tekilliğine ve bahçeli oluşuna dayandırıldığı görülür. Arkan da bu 'yuva' oluşturma maksadını gütmüş olabilir. Sonuçta, bu evler kimi zaman bahçeli ve tekil oluşlarıyla kimi zaman işçilerin o yere ait kılınması arzusuyla (aidiyet) yuva arayışı taşıyabilir.

Ucuz evlerden sonra karşımıza çıkan konutlar, mimarlık tarihinin pek de değinmediğı Arkan yapılarıdır.Şükrü Kaya Villası gibi bir 'seçkin' villasının bile Arkitekt'te yer almayışı ve sonrasında da bu villanın farkına varılmayışı oldukça ilginçtir. Mimarlık tarihinin yanı sıra dönemin tüm kaynakları Arkan'a sırtını dönmüş gibidir. Arkan, son dönemde, hem kendisi hem yapıları açısından unutulmuş bir figürdür. Arkan'ın bilinmeyen bu yapılarında çeşitli arayışlar mevcuttur, bazılarındaki tarihle uyum, yerel unsurlar, muhite bağlılık belki de yine 'yuva' sorunsalına ilişkin çözüm denemesinin sonucudur. Belli ki 1950 ve 1960'lardaki Arkan'ın konut mimarisi, 1930'lardaki Arkan konut mimarisi gibi değerlendirilemez, Arkan, müşterilerinin isteklerine göre, belki de çeşitli arayışlar sonucundan birbirinden farklı ürünlere imza atmıştır. Arkan'ın bu sınıflandırmadaki son sırada yer alan konutlarında,yuva oluşturma amacını güdüp gütmmediğı, konuya dair bir söylemi olmadığı için ancak varsayılabilir.

Zaten başlangıçta da bahsedildiğı üzere, modernleşmenin yarattığı, modern mimarlık ürünü olan 'ev-konut'ların yuva olması da olmaması da mümkündür. Bunun sonucu olarak, Arkan konutlarının da yuva olma olasılığının mevcut olduğu söylenilebilir.

Her ne kadar evin geçmişte kaldığı, artık ikamet edilemeyeceği iddia edilse de, ancak inhabitantın düşlemiyle ruhsal alt yapısını tamamlayan konutun yuva oluşu da mümkün olabilir. Herhangi bir bütüncül tasarım anlayışındaki Arkan konutunun kullanıcı ilişkisiyle, ‘içinde yaşanmaya başlandığından’ itibaren yuvaya dönüşmesi de olasıdır. Modernleşme konutu değiştirmiş ve dönüştürmüştür ancak aynı derecede insanı da başkalaştırmıştır. Ve artık bu yüzden, yeni konut, yeni insan ve yeni yuva söz konusu olabilir.

Modern mimarlık ürünü –örneğin, bir Arkan konutu- bütün, tam, bitmiş ve dolayısıyla kapanmış nesnedir ve içi boş olarak tasvir edilir. Ama mimarlık nesnesi orada ikamet edeceklerle onların biriktirdiği nesnelere içine almak, onlara açılmak zorundadır: bitmiş nesneye başka şeylerin eklenmesi; boş olanın dolması. Nitekim, bu boş nesne, giderek, barındırdığı öznelerin izlerini, kirlerini taşıması; ister istemez onların gizleriyle, anılarıyla, düşleriyle, öyküleriyle ilişkilenen nesnelere, eşyalarla dolup taşması bağlamında (değişir, dönüşür) bir anlamda bozulur. (Artun, 2012) Boş nesnenin bu bozulması ise, yuva olma olasılığının hala geçerli olduğunu ortaya koyar. Böylece, Arkan’ın bütüncül tasarım güttüğü her hangi bir konutun –boş nesne- içinde birinin yaşamasıyla birlikte, değişip yuvaya dönüşebilmesinin mümkün olduğu anlaşılır. Aynı zamanda, bu değişip, dönüşme durumu, ikamet etmenin farklı hallerinin kapılarını açar. Belki eskisi gibi bir ikamet anlayışı söz konusu değildir ancak modernleşmeyle birlikte, ‘eskinin tahayyül edilmesi’nin gerekliliği de tartışılabilir. Tüm kavramlar, genleşip, değişirken, bu dünyaya, bir adım geriden bakmak ne kadar anlamlı olur.. Bunların dışında da, modernleşme, her görüşe ve her olasılığa imkan tanınmasıdır. Tamamlanmamış ve ucu açık bu projede, kesin olan tek şey, ortaya çıkan müphemliktir. (Bauman, 2003) Dolayısıyla, modernleşmeyle birlikte, evin artık olmadığından ya da ikamet edilemeyeceğinden emin olmak mümkün değildir.

Nitekim, bu araştırmada, bu müphemlik durumunun evi yuvaya çevirmesinin olabilirliği üzerinde durulmuş, Arkan konutları üzerinden gidilerek, buna ancak inhabitantın karar verebileceği iddia edilmiştir. Sonsöz olarak ise Walter Benjamin’in şu görüşü oldukça anlamlı gözükmektedir:

‘Yaşamak iz bırakmak demektir... İç mekânda... üzerlerinde gündelik kullanım nesnelere izlerini taşıyan sayısız örtü, astar, kılıf vardır. İkamet edenin izleri de mekâna nakşolur...’ (Artun, 2012)

Yaşamak ve ikamet etmek arasında güçlü bir ilişki vardır: yaşıyanın bıraktığı izler, ikametın bir sonucudur.

Sonuç olarak, kullanıcı ve konut ilişkisinin –Arkan gibi modernist mimarların tasarımlarında da- oldukça önemli olduğunun iddia edildiği bu araştırma, umarız, bu konuda çalışmak isteyenler için bir kaynak olabilir. Çalışmanın hedefi, (ne Seyfi Arkan konutları ne de kullanıcı-konut ilişkisi ne de ev-yuva-konut olguları bağlamında) kesinlikle bitmiş bir son metin ya da son nokta oluşturmak değildir, hatta umulan odur ki bu çalışma sonrakiler için bir alt yapı oluşturur, farklı bir bakış açısına yeni bir başlangıç oluşturur...

Nitekim akademik bir çalışma, eleştirilmeye başladığı an ve noktada (ve sonrasında) farklı ve yeni bir bakış açısına sahip yeni bir çalışma için bir alt yapı olma şansını yakalayacaktır. Araştırmamızı takiben çalışacaklar için ise, modern mimarlık ürünlerinde yaşıyan inhabitantlarla yapılacak görüşmeler yapılmasını ve fikir alışverişlerinde bulunulmasını önermekteyiz.

KAYNAKLAR

- Anonim**, 1931. Şehirlerin Şekli Neden Değişiyor, *Yeni Gün dergisi*, 5 Haziran 1931
- Abasıyanık, S. F.**, 1997. Müthiş Bir Tren, Çeviriler-Uyarlamalar, Bilgi Yayınları, Ankara
- Adıvar, H. E.**, 2008. Mor Salkımlı Ev, Can Yayınları, İstanbul
- Akar, M.Y.**,2012. Modernliğin Tanımı ve Nitelikleri Marksist Ve Foucaultcu İktidar Anlayışları Üzerine Sosyolojik Bir Karşılaştırma, <http://www.scribd.com/doc/53995339/4/C-Modernli%C4%9Fin-Tan%C4%B1m%C4%B1-ve-Nitelikleri> 20Nisan 2012
- Akay, Z.**, 2012. Sefaletin Tarihselciliği, *Mimar.ist*, **43**, 56-60
- Akay, Z.**, 2012. Kendi Evinde Sürgün Modernizm, Modernist Açılımda Bir Öncü, Sempozyum Bildiri Özetleri, 21, 22-23 Ocak 2012
- Akcan, E.**, 2009. Çeviride Modern Olan, Şehir ve Konutta Türk-Alman İlişkileri, YKY, İstanbul
- Akcan, E.**, 2012. Modern Komşuluğun İç İç Geçmiş Tarihleri, http://www.eurozine.com/articles/article_2005-12-21-akcan-tr.html , 4Şubat 2012
- Aksoy, Ö. A.**, 2007. Ev ve Evren, *P Dünya Sanatı Dergisi*, **46**, 40-50
- Alpagut, L.**, 2012. Atatürk Orman Çiftliğinde Ernst Egli'nin İzleri: Planlama, Bira Fabrikası, Konutlar ve Geleneksel Bir Hamam, http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2010/cilt27/sayi_2/239-264.pdf , 9 Mart 2012
- Alsaç, Ü.**, 1976. Türkiye'deki mimarlık düşüncesinin Cumhuriyet dönemindeki evrimi, *Doktora Tezi*, KTÜ İnşaat ve Mimarlık Fakültesi.
- Altan, Ç.**, 2002. Ev, *Milliyet Gazetesi*, 28 Ekim 2002
- Ançel, Ö.**, 2011. Mimar/Arkitekt Dergisi'nde Konut Sorununun Ele Alınışı: 1931-1946, *Zeki Sayar ve Arkitekt, Tasarlamak, Örgütlemek, Belgelemek*, 9-10Aralık 2011
- Ançel, Ö.**, 2008. Mimar/Arkitekt Dergisi'nde Konut Sorununun Ele Alınışı: 1931-1946, *Yüksek Lisans Tezi*, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü

- Anday, M. C.**, 2011. Aylaklar, Everest Yayınları, İstanbul
- Anonim**, 1944. Sümer Bank Amele Evleri ve Mahalleleri, *Arkitekt*, **1-2**, 9-13
- Arkan, S.**, 1956. Seyfi Arkan ve Eserleri, Türk-Himark Plan-Yapı
- Aru, K. A.**, 2001. Bir Üniversite Hocasının Yaşamının 80 Yılı, Yem Yayınları, İstanbul
- Artun, N. A.**, 2012. Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesnelere, <http://www.eskop.com/skopdergi/mimarlik-nesnesi-ve-baska-nesnelere/580> , 12 Nisan 2012
- Aslan, S., ve Yılmaz A.**, 2012. Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm, <http://eskidergi.cumhuriyet.edu.tr/makale/120.pdf> 20 Nisan 2012
- Aslanoğlu, İ.**, 2010. Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-38, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul
- Atakul, Ö.**, **2012.** Modernlik ve Modernleşme, 80.251.40.59/education.ankara.edu.tr/aksoy/ere/oatakul.doc, 10 Nisan 2012
- Atılğan, Y.**, 2011. Anayurt Oteli, YKY, İstanbul
- Atılğan, Y.**, 2012. Aylak Adam, YKY, İstanbul
- Ayvaz, E.**, 2012. Ne İçindeyim Mekanım, Ne Büsbütün Dışında, http://kitapzamani.zaman.com.tr/kitapzamani/newsDetail_getNewsById.action?sectionId=8&newsId=1205, 10 Nisan 2012
- Bachelard, G.**, 2008. Uzamın Poetikası, (Çev: Alp Tümertekin) İthaki Yayınları, İstanbul
- Bal, M.**, 2010. Heidegger Düşüncesinde Teknoloji Hapishanesi ve Şiirsel Konaklama, *Bibliotech*, Felsefe, Sosyal Bilimler Dergisi, **11**, 46-66
- Balamir, A.**, 2010. Atatürk ve Kral Faysal için Konut, 356-366, Clemens Holzmeister Çağın Dönümünde Bir Mimar, Ed: Aydan Balamir, Boyut Yayınları, İstanbul
- Balamir, A.**, 2012. Çağdaş Mimarlık, Mimarlık Ve Kimlik Temrinleri-I: Türkiye’de Modern Yapı Kültürünün Bir Profili, Http://Www.Erkanince.Com/Aydan_Balamir_Mimarlik_Ve_Kimlik.Htm , 13 Mart 2012

- Balci, Y.**, 2012. Üç Adam: Niteliksiz Adam, Aylak Adam, Lüzumsuz Adam
<http://www.yunusbalci.com/mak/13-z-adam-niteliksiz-adam-aylak-adam-luzumsuz-adam.html> dr.yunus
- Baltacıoğlu, İ. H.**, 1972. Türke Doğru, İş Bankası Yayınları, İstanbul
- Baltacıoğlu, İ. H.**, 1943. Demokrasi ve Sanat, Yeni Adam, İstanbul
- Başdoğan, S.**, 2011. Konutun Modernleşmesi ve Modern Dünyada Mimarın Meşruiyet Sorunu, *Güney Mimarlık*, **5**, 21-22
- Batur, E.**, 2007. Ev ve Evren, *P Dünya Sanatı Dergisi*, **46**, 40-50
- Batur, A.**, 2003. M.Vedad Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar, YKY, İstanbul
- Batur, A.**, 1984. Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı, 1383-1393, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Ed. Murat Belge , İletişim Yayınları, İstanbul
- Batur, A., Fersan, N., Yücel, A.**, 2012. Reuse of Nineteenth Century Rowhouses in Istanbul, http://archnet.org/library/documents/one-document.jsp?document_id=2603 , 10 Şubat 2012
- Batur, A.**,1997, “Abdurrahman Seyfi Arkan”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, cilt:1, YEM Yayın, İstanbul
- Bauman, Z.**, 1996. Yasa Koyucular ile Yorumcular,Modernite, Postmodernite ve Entelektüeller Üzerine, (Çev: Kemal Atakay) Metis Yayınları, İstanbul
- Bauman, Z.**, 2003. Modernlik ve Müphemlik, (Çev: İsmail Türkmen) Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Bauman, Z.**, 2010. Küreselleşme, (Çev: Abdullah Yılmaz) Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Beckett, S.**, 1998. Bütün Oyunları, (Çev: U.Ün), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Berman, M.**, 2010. Katı Olan Herşey Buharlaşıyor, İletişim Yayınları, İstanbul
- Berköz, L.**, 2012. Konut ve Çevresel Kalite Memnuniyetini Yükselten Faktörler http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_a/article/viewFile/895/815 , 20 Mart 2012

- Bilgin, İ.**, 1996. Anadolu'da Modernleşme Sürecinde Konut ve Yerleşme, 472-490, Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme, Ed. Yıldız Sey, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul
- Bilgin, İ., Bozdoğan, S.**, 2010. İstanbul 1910-2010 Sergi Kataloğu, 'Yeni Mimari: Modern Apartman Ve Evler', İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Bingöl, Ö.**, 2001. Modernleşme ve Toplu Konut Mimarisi: Endüstri Devrimi Sonrası Barınma Kültürünün Değişimi, *Yüksek Lisans Tezi*, M.S.G.S.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Biol, R.**, 2012. Radi Birol, Sedat Hakkı Eldem'i Anlatıyor, <http://mimarist.org/index.php?/news/2011/01/---prof--dr--radi-birol--sedat-hakki-eldem---i-anlatiyor--->
- Bozdoğan S.**, 2002. Modernizm and Nation Building, Turkish Architectural Culture in the Early Republic (Modernizm ve Ulusun İnşası, Erken Cumhuriyet Türkiye'si'nde Mimari Kültür, Çev. Tuncay Birkan) Metis Yayınları, İstanbul.
- Bozdoğan, S.**, 2010, Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış, 135-155, Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Bozdoğan, S.**, 1996. Modern Yaşamak: Erken Cumhuriyet Kültüründe Kübik Ev, 313-328, Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme, Ed. Yıldız Sey, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul
- Bozdoğan S.**,2011. Bilgi Üniversitesi, Yüksek Lisans Ders Notları.
- Bozdoğan, S., Necipoğlu, G.**, 2009. İççe Geçmiş Söylemler: 'Diyar-ı Rum' Mimarlığı Tarihyazımındaki Oryantalist ve Milliyetçi Mirasların Sorgulanması, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt7, **13**, 51-66
- Candaş, E.**, 2007. İstanbul'da Dışa Kapalı Konut Sitelerinin Tasarımında Güvenlik Konusunun İrdelenmesi, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü
- Cantek, F.Ş.**, 2003. Yabancılar ve Yerliler, İletişim Yayınları, İstanbul
- Cengiz, Ö.**,2012.Postmodernizm Modernizmin Eleştirisi mi? <http://www.ileri2000.org/02/cengiz2.htm> , 5Nisan 2012
- Cengizkan, A.**, 2002. Modernin Saati, Boyut Yayın Grubu, Ankara

- Colomina, B.**, 2009. Mahremiyet ve Kamusalılık, Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari, (Çev: Aziz Ufuk Kılıç) Metis Yayınları, İstanbul
- Çetin, S.**, 2010. Kimlik Arayışında Arkitekt Dergisinin Konut Söylemi Ve Uygulamalar, Cumhuriyet'in Mekanları Zamanları İnsanları, Der. Elvan Altan Ergut, Bilge İmamoğlu, Dipnot Yayınları, Ankara
- Çiğdem, A.**, 2012. Bir İmkan Olarak Modernite, <http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1167> , 10 Nisan 2012
- Çorlu, V.**, 1999. Merhaba, *Cogito*, **18**, 5
- Demir, Ö., Acar, M.**, 1992. Sosyal bilimler sözlüğü, Ağaç Yayınları, İstanbul
- De Botton, A.**, 2007. Mutluluğun Mimarisi, (Çev: Banu Tellioğlu Altuğ) Sel Yayıncılık, İstanbul
- Dibek, B.**, 2012. Heidegger'in Kiracısı, http://www.felsefeekibi.com/dergi13/s13_y15.html , 10 Ocak 2012
- Dostoyevski, F.**, 2011. Yeraltından Notlar, (Çev: Mehmet Özgül) İletişim Yayınları, İstanbul
- Duman, Z.**, 2012. Eleştirel Aklın Sözcüsü: Zygmunt Bauman, <http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/zduman.pdf> , 24 Nisan 2012
- Durakçı, G. D.**, 2006. Behçet Ünsal, *Yüksek Lisans Tezi*, Y.T.Ü, Fen Bilimleri Enstitüsü
- Duyan, E.**, 2012. Mimar Tevfik Fikret'in Tek Yapıtı Aşyan: Bir Yeni Çağ Habercisinin Gözetleme Kulesi, <http://www.mimarizm.com/disses/Detay.aspx?id=439> , 20 Nisan 2012
- Dündar, B. B.**, 2011. Seyfi Arkan Adana'da Ucuz Evler Mahallesi, *Güney Mimarlık*, **5**, 49-53
- Düzenli, H. İ.**, 2009. Fiziksel İnşadan Metinsel İnşaya: Türkiye'de Mimarlık Tarihi ve Tarihçiliğin Serüveni, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, cilt 7, **13**, 11-49
- Edgü, F.**, 2010. Leş, Toplu Öyküler, Sel Yayınları, İstanbul
- Edip, H.**, 1935. Maske ve Ruh, *Yedigün*, **255**, 16-20
- Ekdal, M.**, 2008. Kapalı Hayat Kutusu: Kadıköy Konakları, YKY, İstanbul

- Eldem, S. H.**, 1939. Milli Mimari Meselesi, *Arkitekt*, **9**, 220-223
- Ergut, E. A.**, 2011. Zeki Sayar ve Meslektaşları: Cumhuriyet Mimarlığının Aktörleri, *Zeki Sayar ve Arkitekt, Tasarlamak, Örgütlemek, Belgelemek*, 9-10 Aralık 2011
- Erkmen, E.**, 1998. Clemens Holzmeister ve Türk Mimarlığındaki Yeri, *Doktora tezi*, M.S.G.S.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü
- Esen, S.**, 2012. Baudelaire ve Modern Sıkıntı, http://www.birgun.net/book_index.php?news_code=1263565667&year=2010&month=01&day=15 , 10 Nisan 2012
- Enki, Y.**, 2007 'Evin Altını Üstüne Getirmek', *Parşömen*, **4**, 1-10
- Foster, H.**, 2004. Tasarım ve Suç, (Çev: Elçin Gen) İletişim Yayınları
- Gabriel, A.**, 1938. Türk evi, *Arkitekt*, **9**, 149-150
- Giddens, A.**, 1994. Mahremiyetin Dönüşümü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Gorbon, R., Can, M.**, 1940. Doğu Apartmanı, *Arkitekt*, **7-8**, 115-116
- Gökmen, G. P.**, 2011. Türkiye'de Apartmanlaşma Süreci ve Konut Kültürü, *Güney Mimarlık*, **5**, 14
- Göle, N.**, 2010. Modern Mahrem, Metis Yayınları, İstanbul
- Gölpınar, M.**, 2012. Sözlü Bilgi
- Güntekin, R. N.**, 1986. Miskinler Tekkesi, İnkılap Kitabevi, İstanbul
- Gür, Ş. Ö.**, 2001. Cumhuriyet'in Mimarı Seyfi Arkan'ı Son Müridi Anlatıyor, *Yapı*, **239**, 47-56
- Gürani, N.**, 1998. Kaybolan Konağın İzinde, 325-342 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul
- Gürel, Y.**, 2010. Erken Bir Modernist: Seyfi Arkan, *Betonart*, **25**, s.60-70
- Gürpınar, H. R.**, 1995. Nimetşinas, Özgür Yayınları, İstanbul
- Gürpınar, H. R.**, 2008. Mürebbiye, Şeytan İşi, Everest Yayınları, İstanbul

- Habermas,J.**, 1990. Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje, s.31-44. Postmodernizm, (Çev: Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan) Ed. Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul
- Habermas, J.**,2009. Kamusallığın Yapısal Dönüşümü, (Çev: Mithat Sancar, Tanıl Bora) İletişim Yayınları, İstanbul
- Hakkı, İ.**, 1929. Mimaride Kübizm ve Türk An'anesi, Sibel Bozdoğan arşivi.
- Hamadeh, S.**, 2010. Şehr-i Sefa 18.Yüzyılda İstanbul, (Çev: İlknur Güzel) İletişim Yayınları, İstanbul
- Heynen, H.**, 2011. Mimarlık ve Modernite, (Çev: Nalan Bahçekapılı, Rahmi Öğdül) Versus Yayınları, İstanbul
- Hisar, A. Ş.**, 2011. Çamlıcadaki Eniştemiz, YKY, İstanbul
- Hisar, A.Ş.**, 2012. Geçmiş Zaman Köşkleri, YKY, İstanbul
- Hobsbawm, E., Ranger, T.**, 2006 Geleneğin İcadı, Agora Yayınları, İstanbul
- Işın, E.**,1995. İstanbul'da Günlük Hayat, İletişim Yayınları, İstanbul
- İmamoğlu, B.**, 2002. Seyfi Arkan ve Kömür İşçileri İçin Konut: Zonguldak; Üzülmez ve Kozlu, Fabrikada Barınmak, 131-157, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Türkiye'de İşçi Konutları: Yaşam, Mekan, Kent, Der: Ali Cengizkan, Metis Yayınları, İstanbul
- İnan, D.** 2011. Zeki Sayar ve Yapıları, *Zeki Sayar ve Arkitekt, Tasarlamak, Örgütlemek, Belgelemek*, 9-10Aralık 2011
- İl, A.**, 2005. Kapitalist Sistemde Mekan ve "Yer-Olmayan" Kavramı, *Yüksek Lisans Tezi*, Osmangazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir
- Jusdanis, G.**, 1998. Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür, Metis Yayınları, İstanbul
- Kaçel, E.**, 1998. İnhabitant Nasıl Kurtulur, Nasıl Hapsolür?, *Arredamento Mimarlık*, 100+8, 94 -99
- Kahraman, H. B.**, 2012. Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm, <http://www.altinicizdiklerim.com/ozetler/Postmodernite%20ile%20Modernite%20Arasnda%20T%C3%BCrkiye%20-%20H.B.Kahraman.pdf> , 8Nisan 2012

- Kara, E.**, 2012. Korkuyu Beklerken ile “Yuva” Hikayelerinde Mekanla İlişkisi Açısından Korku ve Paranoya, http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt5/cilt5sayi21_pdf/1_dil_edebiyat/kara_esra.pdf
- Karaduman, S.**, 2012. Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü, http://joy.yasar.edu.tr/makale/no17_vol5/No17Vol5_6_Sibel_Karaduman.pdf, 10Nisan 2012
- Karaosmanoğlu, Y. K.**,2011. Kiralık Konak, İletişim Yayınları, İstanbul
- Karaosmanoğlu, Y. K.**, 2000. Ankara, İletişim Yayınları, İstanbul
- Koyunoğlu, A. H.**, 1977. Eski Türk Ocakları Merkez Binasının İnşaatına Ait Anılarım, Kültür ve Sanat, **5**, 151
- Kozanoğlu, A. Z.**, 1939. Köy Mimarisi, *Ülkü*, 35-40
- Kracauer, S.**, 2011. Kitle Süsü, Metis Yayınları, İstanbul
- Kuban, D.**, 1996. Ev Üzerine Felsefe Kırıntıları, 6, Tarihten Günümüze Anadolu’da Konut ve Yerleşme, Ed. Yıldız Sey, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul
- Le Corbusier**, 1999. Bir Mimarlığa Doğru, (Çev: Serpil Merzi) YKY, İstanbul
- Le Guin, U.**, 2011. Mülksüzler, (Çev: Levent Mollamustafaoğlu) Metis Yayınları, İstanbul
- Mardin Ş.**, 1985. Tanzimat ve Aydınlar, s.46-54. Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi; Ed. Murat Belge, İletişim Yayınları, İstanbul
- Mimar Behçet, Bedrettin**, 1933. Mimarlıkta İnkılap, *Mimar*, **II-8**, 245-247
- Mimar Behçet, Bedrettin**, 1934. Yeni ve Eski Mimarlık, *Mimar*, **6**, 175-177
- Mimar Sırrı Arif**, 1931. Bekir Bey’in Evi, *Mimar*, **1**, 5-10
- Mimar Aptullah Ziya**, 1931. Binanın İçinde Mimar, *Mimar*, **1**, s.14-20
- Mimar Aptullah Ziya**, 1931. Kimyager A.Rıza B. Evi – Adana, *Mimar*, **9**, 287-295
- Mimar Aptullah Ziya**, 1932. Belediye Reisi Evi,*Mimar*, **3**,75-76
- Mimar Abidin Mortaş**, 1936. Evlerimiz, *Arkitekt*, **1**, 24-27

- Mimar Abidin Mortaş**, 1936. Erenköy'ünde Bir Ev, *Arkitekt*, **9**, 249-251
- Mimar Abidin Mortaş**, 1941. Modern Türk Mimarisi, *Arkitekt*, **5-6**, 200-204
- Mimar Arif Hikmet**, 1932. Dr. Celâl B. Evi, *Mimar*, **10**, 286-287
- Mimar Arif Hikmet**, 1933. E. Saniye Hanım Evi, *Mimar*, **9-10**, 267-272
- Mimar Behçet Ünsal**, 1934. Mimarlıkta Basitlik ve Moda, *Arkitekt*, **7**, 214-215
- Mimar Halit Femir**, 1938. Ortaköyde Bir Villa, *Arkitekt*, **1**, 14-15
- Mimar Hüsnü**, 1931. Mühendis İbrahim Galip B. Apartmanı – Ayaspaşa, *Mimar*, **11-12**, 355-364
- Mimar Nahit Uysal**, 1944. Tip Evlere Doğru, *Arkitekt*, **11-12**, 284-285
- Mimar A. Reşat, Celal Biçer**, 1936. Kutlu Pansiyon Evi, *Arkitekt*, **8**, 211-216
- Mimar Sabri, Emin Onat**, 1937. Kavaklıdere'de Bir Ev Projesi, *Arkitekt*, **5-6**, 147-149
- Mimar Sedat Eldem**, 1938. Maçka'da Prof. A. A. *Arkitekt*, **10-11**, 277-286
- Mimar Semih Rüstem**, 1932. Sait B. Evi, *Mimar*, **7-8**, 205-206
- Mimar Seyfi Arkan**, 1935. Hariciye Köşkü, *Arkitekt*, **11-12**, 311-316
- Mimar Seyfi Arkan**, 1933. Ankara İçin Ucuz Aile Evi Tipleri, *Arkitekt*, **6**, 174
- Mimar Seyfi Arkan**, 1935. Kira Evi, *Arkitekt*, **5**, 129-140
- Mimar Seyfi Arkan**, 1934. Dr. İhsan Sami evi, *Mimar*, **12**, 335-338
- Mimar Seyfi Arkan**, 1936. Çankaya'da Bir Villa, *Arkitekt*, **7**, 179-186
- Mimar Seyfi Arkan**, 1936. Kömür - İş İşçi Uramı, *Arkitekt*, **1**, 9-10
- Mimar Seyfi Arkan**, 1937. Dr. Şevket Pek Sağlık Yurdu ve Kira Evi, *Arkitekt*, **4**, 97-99
- Mimar Seyfi Arkan**, 1939. Taksim'de Bir Kira Evi, *Arkitekt*, **5-6**, 101-103
- Mimar Seyfi Arkan**, 1939. Adana'da Ucuz Evler Mahallesi, *Arkitekt*, **1-2**, 33-36
- Mimar Seyfi Arkan**, 1939. Amele Evleri, İlkokul, Mutfak ve Çamaşırılık Binası, *Arkitekt*, **9**, 253-258
- Mimar Seyfi Arkan**, 1940. Suadiye'de Bir Villa, *Arkitekt*, **5-6**, 101-104

- Mimar Seyfi Arkan**, 1954. Türk Ticaret Bankası İkramiye Evleri”, *Arkitekt*, **7-8**, 109-110
- Mimar Zeki Sayar**, 1946. Saraçoğlu Mahallesi, *Arkitekt*, **3-4**, 86
- Mimarlar Odası**, 2011. Türkiye Modern Mimarlığı 1908-2008 Sergisi, 10 Kasım 2011
- Morkoç, S. B.**, 2009 Sinan Historiyografisine Global Bir Bakış, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, cilt 7, **13**, 81-92
- Musil, R.**, 2009. Niteliksiz Adam, (Çev: Ahmet Cemal) cilt 1, YKY, İstanbul
- Navaro, Y.**, 1984. Evde Taylorizm, *Toplum ve Bilim*, **84**, 51-74
- Necatigil, B.**, 1995. Bütün Eserleri, Şiirler 1938-1958, YKY, İstanbul
- Nicolai, B.**, 2011. Modern Ve Sürgün: Almanca Konuşulan Ülkelerin Mimarları Türkiye’de 1925-1955, Mimarlar Odası Yayınları, Ankara
- Nişanyan, S.**, 2012. Nişanyan Sözlük (<http://www.nisanyansozluk.com/?k=ikamet>)
- Nişanyan, S.**, 2012. Nişanyan Sözlük (<http://www.nisanyansozluk.com/?k=mahrem>)
- Nusret H.**, 1929. Ev Kadını, *Muhit*, **10**, 370-375
- Oğuz, B.**, 2007. Evlerin Yokluğu, *Parşömen*, **4**, 1-10
- Ojalvo, R.**, 2012. Modernitenin İki Yüzü Arasında Mimarlık: Mesken Tutmaktan Göçebeliğe, <http://www.e-skop.com/skopdergi/modernitenin-iki-yuzu-arasinda-mimarlik-%E2%80%9Cmesken-tutmak%E2%80%9Dtan-gocebelige/584> , 1Mart 2012
- Omay, E., Akay, Z.**, 2011. 20.Yüzyıl Yapılarının Korunma Sorunları, *Mimar.ist*, **39**, s.46-49
- Omay, E.**, 2002. Modern Konuta Modern Ek: İ.Galip Bey Apartmanı ve Üçler Apartmanı, *Arredamento Mimarlık*, **4**, 114-119.
- Omay, E.**, 2010. Modern Konutu Korumak: Üçler Apartmanı ve Ayhan Apartmanısunuşu, *Modernist Açılımda Bir Öncü Seyfi Arkan*, 22-23Ocak 2010
- Omay, E.**, 2012. Modern Mimari Mirasın Yıkımına Seyirci Kalmak: Talimhane ve Ayhan Apartmanı,

www.boyutpedia.com/default~ID~1618~aID~64786~link~modern_mimari_mirasin_yikimina_seyirci_kalmak_talimhane_ve_ayhan_apartmani.html 20 Ocak 2012

Öncel, A. D., 2012. Apartmanların ilk örnekleri ve gelişimi üzerine notlar, <http://www.mostar.com.tr/Detay.aspx?YaziID=766> , 10 Şubat 2012

Özer, B. 2007, Lisans Ders Notları

Özer, B., 1964. Rejyonalizm, Üiversalizm ve Çağdaş Mimarimiz üzerine bir deneme, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü., Mimarlık Fakültesi.

Özer, B., 1975. Bruno Taut: Kişiliği Ve Boğaziçi'ndeki Bir Evi Üzerine, *Yapı*, **13**, 37-53

Özkan, S., 1992 Seyfi Arkan, Bir Devlet Mimarı , *Arredamento Dekorasyon*, **35**, 85-87

Özlem, E., Oral, A., Çelebi, E., 2010. Kurtarılması Gereken Bir Kompleks; İstanbul Porselen Fabrikası, *Arredamento Mimarlık*, **11**, 34-36

Parman, T., 2004. Psikanalitik Denemeler, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Perec, G., 1998. Şeyler, (Çev:Sevgi Tamgüç) Metis Yayınları, İstanbul

Rigel, N, Arat, Ü., 2012. Mahrem Alana İtilen Kadın, <http://www.iudergi.com/tr/index.php/kadin/article/viewFile/336/327> , 12 Nisan 2012

Rilke, R. M., 2006. Bütün Yapıtları, (Çev: Vedat-Şükrü Çorlu), İthaki Yayınları, İstanbul

Sadri, H., 2011. Mekan ve İnsan Hakları, *Ege Mimarlık*, **4**, 15-35

Said, E., 2006. Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları, (Çev: Berna Ülner), Metis Yayınları, İstanbul

Saim, S., 1929. Güzel, Sıhhatli Ev, *Muhit*, **7**, 498-501

Savaşır, İ.,2000. Heidegger'in İşliğı, *Defter*, **40**, 283-296

Sayar, Z., 1931. İnşaatta Standart, *Mimar*, **1**, 10-11

Sayı, Ö., 2006. Seyfi Arkan Mimarlığında Biçimin Çoğul Kaynakları, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü

Sey, Y., 1998. Cumhuriyet Döneminde Konut, 273-300, 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık içinde, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul

- Sontag, S.**, 2008 Sanatçı:Örnek Bir Çilekeş, Ed. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul
- Sottsass, E.**, 1999. Boş Evler Kime Ait?, *Cogito*, **18**, 113-116
- Soykan, Ö. N.**, 1999. Ev Üstüne Felsefeye Bir Deneme, *Cogito*, **18**, 100-113.
- Sözen, M.**, 1981 Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı (1923-1983), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara
- Sunalp, A.**, 2002. 19.Yüzyıl Galata ve Pera Apartman-konutlarında Orta sofa-hol Tipolojisinin Gelişimi, 2000'den Kesitler I: Osmanlı'da Mekanlar / Zamanlar / İnsanlar Doktora Araştırmaları Sempozyumu, Derleyen: Ali Uzay Peker, Odtü Mimarlık Fakültesi Basım İşliğı, İstanbul
- Suner, A.**, 2006. Hayalet Ev, Metis Yayınları, İstanbul
- Şahin, V.**, 2012. Peyami Safa'nın "Fatih-Harbiye" Adlı Romanında Simgesel Değerler , <http://yayinlar.yesevi.edu.tr/files/article/423.pdf> , 10 Ocak 2012
- Şimşek, A.**, 2012. Habermas ve Modernite Kavramı, <http://www.politikadergisi.com/makale/habermas-ve-modernite-kavrami> , 20 Nisan 2012
- Talu, N.**, 2011. Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey, http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2010/cilt27/sayi_2/141-171.pdf 28 Aralık 2011
- Talu, N.**, 2012. Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev, <http://www.e-skop.com/skopdergi/bir-arzu-nesnesi-olarak-ev/579> , 7 Şubat 2012
- Tanju, B.**, 2011. 'İstanbullaşmak Nedir?' söyleşisi, SALT, 24 Eylül 2011
- Tanpınar, A.H.**, 2002. Kendimizin Peşinde: Çok Mühim Bir Mesele, s.54-55. Mücevherlerin Sırrı, Ed. Selahattin Özpallabıyıklar, YKY, İstanbul
- Tanpınar, A.H.**, 2002. Şark ve Garp, s.34-35. Mücevherlerin Sırrı, Ed. Selahattin Özpallabıyıklar, YKY, İstanbul
- Tanpınar, A.H.**, 1943. Asıl Kaynak, *Ülkü dergisi*, **38**, İstanbul, s.40-43
- Tanpınar, A. H.**, 1975 Mahur Beste, Nurettin Uycan Baskı Evi, İstanbul
- Tanpınar, A. H.**,2000. Beş Şehir, YKY, İstanbul.

- Tanyeli, U.**, 2011. Rüya, İnaşa, İtiraz, Boyut Yayınları, İstanbul.
- Tanyeli, U.**, 2007. Mimarlığın Aktörleri, Garanti Galeri, İstanbul.
- Tanyeli, U.**, 1998. Yeni Topluma Yeni Konut, 113-118  Kuşak Cumhuriyet, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul
- Tanyeli, U.**, 1996. Osmanlı Barınma Kültüründe Batılılaşma-Modernleşme:Yeni Bir Simgeler Dizgesinin Oluşumu, 284-297, Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme, Ed. Yıldız Sey, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul
- Tanyeli, U.**, 1992. Seyfi Arkan: Bir Direnme yks, *Arredamento Dekorasyon*, **35**, 88-95
- Tanyeli, U.**, 1996. Pandora'nın Kutusunu merak etmek, *Arredamento Dekorasyon*, **11**, 90
- Tanyeli, U.**, 2010. 'Modernist Açılımda Bir nc: Seyfi Arkan' Sempozyumu Yapıldı ve Sergisi İzleyicisi ile Buluştu', 'Seyfi Arkan için Ne Dediler?' Der: Heval Zeliha Yüksel, Heval Zeliha, *Natura*, **8**, 50-65.
- Tanyeli, U.**, 2011. Y.T.. Yüksek Lisans ders notları
- Tdk Sözlük**, 2012. (<http://www.tdk.gov.tr/>)
- Telek, A.**, 2012. Türk Modernizasyon Hareketi ve Engizisyon Mahkemeleri, <http://www.politikadergisi.com/makale/turk-modernizasyon-hareketi-ve-engizisyon-mahkemeleri> , 10 Nisan 2012
- Tunç, A.**, 1999. Ev'cimen şairin 'Ev'cil şiiri, *Cogito*, **18**, 265-267.
- Turan, G.**, 2011. Gizli zne: Mimar Seyfi Arkan, Glden Canol Arşivi
- Tuztaşı, U.**, 2012. Mimarlığı -Mimarsız- Dşleyenler: Kendi İçin "Ev" Tasarlayanlar-(Yapanlar): Mustafa Hızır'ın "Evi"- "Yuvası", (yayımlanmamış makale)
- Trkkın, M., Burma, B.**, 2007. Türkçe Sözlük, Gendaş Yayınları, İstanbul
- Tüzer, İ.**, 2004 . Korkuyu Beklerken, Kırıkkale Üniversitesi, I. Ulusal Sosyal Bilimler Sempozyumu: Bir Metafor Olarak Yol/Yolculuk, Kırıkkale, 9-10 Aralık
- Uzunarslan, ř.**, 2002. Erken Cumhuriyet Dönemi Konutlarında Mekan ve Mobilya, *Doktora Tezi*, M.S.G.S.. Fen Bilimleri Enstitüsü.

Uzunarslan, Ş., 2010. Cumhuriyet'in İlk Yirmi Yılında Mimarlık Alanındaki Gelişmelerin Mekan Ve Mobilyaya Yansımaları, Cumhuriyet'in Mekanları Zamanları İnsanları, Der. Elvan Altan Ergut, Bilge İmamoğlu, Dipnot Yayınları, Ankara

Yalçın, H. C., 1938. Ev ve Apartman, *Yedigün*, **5**, 265

Ünal, M., 1979. Türkiye'de Apartman Olgusunun Gelişimi: İstanbul Örneği, *Çevre Dergisi*, **4**, 71-78

Ünsal, B., 1939. Kübik Yapı ve Konfor , *Arkitekt*, **10**, 60-62

Vanlı, Ş., 2006. Mimariden Konuşmak, Bilinmek İstenmeyen 20. Yüzyıl Türk Mimarlığı, Eleştirel Bakış, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara

Yavuz, Y., 1979 Türkiye'de Çok Katlı Sosyal Konuta İlk Örnek İstanbul- Laleli'de Harikzedegan Katevleri, *Çevre*, **4**, 80-84

Yıldırım, Y., 2012. Yorumbilgisel Açından Modernleşme ve Şerif Mardin, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi127/yilmaz.yildirim_127.html , 10 Nisan 2012

Yücel, A., 1996. İstanbul'da 19.Yüzyılın Kentsel Konut Biçimleri, 405-471 Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme, Ed. Yıldız Sey, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul

Yürekli, H. F., 2000. Hayalgücü, Hafıza ve Gerçekler, *Arredamento Mimarlık*, 2000, **7-8**, 143

Yürekli, H. F., 2004. Rasyonalitenin Yapılanmasında İrrasyonelin, Metaforların ve Taklidin Rolü, *Mimarlık ve Felsefe*, 156-165

Yürekli, Hülya ve Ferhan, 2002, Cumhuriyet'in Mimarı: Seyfi Arkan - Unutulmuş Bazı Yapıtları, *Arredamento Mimarlık*, **5**, 98-105.

Zamyatin, Y., 2011. Biz, (Çev: Füsün Tülek) Ayrıntı Yayınları, İstanbul

URL-1, www.e-kutuphane.egitimsen.org.tr/pdf/2550.pdf , Hasan Ali Yücel, 7Mayıs 2012

URL-2, <http://www.belgeler.com/blg/1853/zygmunt-bauman-baglaminda-kuresellesen-modernitenin-acmazlari-the-dilemmas-of-globalizing-modernity-in>

context-of-zygmunt-bauman ,Zygmunt Bauman Bağlamında Küreselleşen Modernitenin Açmazları, 1 Nisan 2012

URL-3, <http://yenisafak.com.tr/Gundem/?i=110047>, Kuştan İlham Alıp Ev Yaptı, 20 Nisan 2012

URL-4 ,www.derindusunce.org/2010/04/30/bosluk-aynasi-ve-edward-hopper-sanat%E2%80%99ta-ayrinti8/ , Hopper ve Sanat, 8Ocak 2012

URL-5, <http://www.nedirvikipedi.com/psikoloji/mahremiyet.html> , Mahremiyet, 10 Nisan 2012

URL-6, <http://totaleclipse.sosyomat.com/blog/3984358> , Yazmanın Eylemsizlik Özelliği, 11 Nisan 2012

URL-7, www.izdiham.com/index.php/Virginia-woolf-perili-ev Perili Ev, 4ocak 2012

URL-8, www.gezgin.com/theodor-w-adorno/ , Adorno, 11 Şubat2012

URL-9, www.scribd.com/doc/30717122/HE%C4%B0DEGGER-%C4%B0NK%C4%B0RACISI , Heidegger, 11 Şubat 2012

URL- 10, www.mekantar.com/tr/yazi-ar%C5%9Fiv-2010/makale/sakin-ve-dingin-bir-ev-adolfo-natalini.html, Sakin ve Dingin Bir Ev, Adolfo Natalini, 20 Şubat 2012

URL- 11, www.siirakademisi.com/index.php?/site/siir_goster/399, Abdülkadir Budak, 10 Şubat 2012

URL-12, <http://www.yemetkinlik.com/tr/-istanbullasmak-sergisi-eylulde-salt-beyoglu> , "İstanbullaşmak" Sergisi Eylül'de SALT Beyoğlu'nda, 10 Eylül2011

URL-13, <http://www.hurdusunce.com/index.php?topic=4281.0;wap2> , Dost Her Zaman Taze Olan Demektir, 1 Mayıs 2012

URL-14, http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/Photo_6_1_kimlik-arayisi-iulusal-mimarlik-akimi.html , CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK MİMARLIĞI | Kimlik Arayışı: I. Ulusal Mimarlık Akımı, 2Nisan 2012

URL-15, <http://v3.arkitera.com/v1/diyalog/sibelbozdogan/sonuc01.htm> , Sibel Bozdoğan Söyleşi, 4 Nisan 2012

URL-16, <http://www.mustafaarmagan.com.tr/bir-cumhuriyet-ideali-olarak-apartman.html> , Bir Cumhuriyet İdeali Olarak Apartman, 7Nisan 2012

- URL-17, <http://www.restoraturk.com/mimarlik-mimari/mimarlik/300-ulusal-mimarimizin-olusumu.html> , Ulusal Mimarimizin Oluşumu, 11 Nisan 2012
- URL-18, <http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/sie/sar/trindex.htm> , Saraçoğlu Mahallesi, 9Nisan 2012
- URL-19, <http://www.arkitera.com/proje/index/detay/florya-ataturk-deniz-kosku-/402> , Florya Atatürk Deniz Köşkü, 2Şubat 2012
- URL-20, www.yenihabermaltepe.com/haber-1645-Vakko-Kosku-Yine-Birinci.html Sami Garan, 9 Şubat 2012
- URL-21, www.greklitarama.com/2011/09/ulus-kasim-1935.html, Ankara'da Mesken Meselesini Nasıl Halledebiliriz? , 11 Şubat 2012
- URL-22, www.postalesinventadas.blogspot.com/2011/05/werkbund-ausstellung-die-wohnung.html ,Posener ve Poelzig, 10 Ocak 2012
- URL-23, http://tr.wikipedia.org/wiki/Maslow_teorisi , Maslow Teorisi, 25 Nisan 2012
- URL-24, <http://www.mo.org.tr/index.cfm?sayfa=belge&sub=detail&bid=57&MID=168&recid=14120> , Anma Programı 2008-10: Seyfi Arkan,5 Mayıs 2012

ÖZGEÇMİŞ

EĞİTİM

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Mimarlık Tarihi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans (2010-)

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Lisans (2004 – 2010)

Nişantaşı Anadolu Lisesi (1997 – 2004)

YARIŞMALAR

Fonksiyonel Mekanlar Tasarım Yarışması - Birincilik Ödülü	2008
Prosteel Çelik Yapı Tasarım Yarışması	2009
Manisa Belediyesi Hizmet Binası ve Çevresi Ulusal Mimari Proje Yarışması	2011
Modernite ve Yeni Ütopya Yazı Yarışması	2011

STAJ TECRÜBELERİ

ŞANTIYE STAJI: KKG Group	2009
BÜRO STAJI: Aralık Mimarlık	2008

LİSAN

Türkçe, İngilizce