

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI

KORUMA VE TARİHSEL AÇIDAN

**İDEALLEŞ[-TİRİL-]MİŞ “TÜRK EVİ”NİN ARKEOLOJİSİ:
OSMANLI EVİNİN FRAGMANLARI VE TİPOLOJİK ELEMANLARI**

DOKTORA TEZİ

Uğur TUZTAŞI (Yüksek Mimar)

DANIŞMAN: Prof. Dr. İlgi Yüce AŞKUN

İSTANBUL – HAZİRAN 2009

Uğur TUZTAŞI tarafından hazırlanan KORUMA VE TARİHSEL AÇIDAN İDEALLEŞTİRİLMİŞ “TÜRK EVİ”NİN ARKEOLOJİSİ: “OSMANLI EVİ”NİN FRAGMANLARI VE TİPOLOJİK ELEMANLARI adlı bu tezin doktora tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.



Prof.Dr. İlgi Yüce AŞKUN

Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından Mimarlık Anabilim Dalında doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: : Prof. Dr. İlgi Yüce AŞKUN



Üye : Prof. Dr. Oğuz CEYLAN



Üye : Prof. Dr. Demet BİNAN



Üye : Doç. Dr. Cengiz CAN



Üye : Doç. Dr. Ayla GÜLSEN



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

BABAM
HASAN TUZTAŞI'NIN HÂTIRASINA

İÇİNDEKİLER	
TÜRKÇE ÖZET	I
İNGİLİZCE ÖZET	III
ŞEKİL LİSTESİ	V-XV
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1. İDEALLEŞTİRME KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ	6
1.1. Mimarlık Tarihi İçinde İdealleştirme Olgusu	6
1.1.1. Bir Yöntem Olarak İdealleştirme	6
1.1.2. Mimarının Zamana Bağlı İdealleştirilmesi	8
1.1.3. Mimari Çizimler ile İdealleştirme	14
1.1.4. Mimarlıkta İdealleştirme Olgusunda Rölöve Çalışmalarının Rolü	19
1.2. Tarihi İdealleştirilme Bakımından “Geleneksel”in Modern Tanımı	28
1.2.1. Milli Anıt Kavramının Doğuşu: Romantik Düşünce İçinde Anıtsal Mimarının Araştırılması ve Üst Kültürün Yüceltilmesi Bağlamında Restorasyon ve Korumacılık	28
1.2.2. Vernaküler Mimari Kavramının Doğuşu: Çağdaş Mimari Düşünce İçinde Geleneksel Konut Mimarilerinin Araştırılması ve Halk Kültürünün Yüceltilmesi Bağlamında Restorasyon ve Korumacılık	31
1.3. Tipleştirme	38
1.3.1. Geleneğin İdealleştirilmesinde Korumacı Bir Yaklaşım Olarak Tipleştirme	38
1.3.2. Geleneğin Demistifikasyonu Olarak Tipleştirme: Prototip	46
1.4. Bölüm Sonucu	50
BÖLÜM 2. TÜRK MİMARLIĞINDA İDEALLEŞTİRME ANLAYIŞININ ARKA PLANI VE GELİŞİMİ	63
2.1. Geleneksel Tipleştirme Olgusu: Klâsik Dönem Osmanlı Mimarisi	63
2.2. Batı Etkisi Altında Tipleştirme Olgusu: Ulusal Tarz ve Düzen Arayışı	70
2.2.1. Bir Üslup Olarak Osmanlı Mimarisine İlginin Doğuşu: Çözümleme Çalışmaları	70
2.2.2. İdeal Osmanlı Üslubu Arayışları: Montani Efendi, Kemâlettin Bey ve Vedat Bey	79
2.3. Osmanlı-Türk Mimari Üslubunun Öğelerinin Tespiti: Rölöve Çalışmaları	90

2.4. Bölüm Sonucu	106
BÖLÜM 3. GELENEKSEL TÜRK EVİ FİKRİ VE TİPOLOJİK ÇALIŞMALARIN ORTAYA ÇIKIŞI	123
3.1. Sedad Hakkı Eldem Öncesinde “Türk Evi” Araştırmaları	123
3.1.1. “Türk Evi” Kavramının Miladı ve Eldem’in Kaynakları Konusundaki Tartışmalar	123
3.1.2. 20. Yüzyıl Öncesi “Türk Evi”ne Batılı-Oryentalist Yaklaşımlar ve Türk Araştırmacılara Etkileri	130
3.1.3. “Türk Evi” Kavramının Gelişiminde 1909–1932 Döneminin Etkinliği	137
3.2. “Türk Evi” Fikrinin Gelişiminde Tipoloji/Sınıflama Çalışmaları ve S.H.Eldem’in Konumu	151
3.2.1. Geleneksel Mimariye Rasyonel Bakış: Sedad Hakkı Eldem ve “Türk evi”	151
3.2.2. S.H.Eldem’in “Türk Evi” Tipolojilerinin Historiyografisi ve Tipolojilerde “İdeal Tip” Kavramı	155
3.2.3. S.H.Eldem’in “Türk Evi”nin İdeal Tiplerinde “Sofa” Olgusu	168
3.3. Bölüm Sonucu	172
4. “GELENEKSEL” EV MİMARİSİ UZMANLIĞI: AKADEMİK YAKLAŞIM	182
4.1. İdeal Osmanlı “Türk” Evi ve Anadolu Evleri Karşıtlığı Sorunsalı Bağlamında Biçimsel Açıklamalar	183
4.1.1. Fiziksel Faktörler: İklim ve Malzemeye Dayalı Açıklamalar	183
4.1.2. Kültüre Dayalı Açıklamalar	205
4.2. İdeal Osmanlı “Türk” Evinin Anadolu Evleriyle Ortak Kökenine İlişkin İşlevsel Açıklamalar	216
4.2.1. Mekânsal Bölümler ve Düzenlemelerle Kurulan İlişkiler	217
4.2.2. “Türk Evi”nin “Zamansız” İdeal Özü”: Tahtanilik ve Fevkanilik	226
4.3. Bölüm Sonucu	234
5. SONUÇ	236
KAYNAKLAR	245
ÖZGEÇMİŞ	262

ÖZET

İdealleştirme, çok genel bir kavram olarak, bir şeyi en kolay anlaşılır bir şekilde kavrayabilmek, tanımlayabilmek ve açıklayabilmek için tercih edilen, basitleştirici ve indirgemeci bir yönteme atfedilen bir tanım olarak düşünülmelidir. Türk mimarlık düşüncesinde idealleştirme olgusu ise, modernleşme sürecinde yerli mimarlık geleneğini anlamada Batı tarzı yöntemlerin uyarlanmasıyla eşzamanlı olarak ortaya çıkmıştır.

19. yüzyılın ortasından beri Osmanlı “Milli Mimari” tarzı yaratma gayretlerinin ortaya çıkması, 20. yüzyılın ortalarına kadar ise “Milli” ile “Modern” Mimari akımları arasında çekişmelerin yaşanması, mimari unsurların ve bu unsurların birleşim yöntemlerinin bir takım dünya görüşlerini temsil ettiğini, yani idealleştirme olgusunun hem son dönem Osmanlı, hem de yakın dönem Türk mimarlık tarihinde de önemli bir etken olduğunu gösterir. Daha da önemlisi, bu kuramsal idealleştirme olgusu, Türkiye’de Batı tarzı bir mimarlık kuramı oluşturma yolunda yeni ortaya çıkmaya başlayan mimarlık yazınına daha çözümleneci ve karmaşık kılma yolunda etkilemiştir. Sonuçta, tarihsel mimarinin çözümlenmesine yönelik yaklaşımlar ve bu çözümlenme tekniğinin başlıca aracı olan rölovecilik, bu sayede Türk mimarlık üretiminde bir yer edinmiş ve mimari düşünceyi doğrudan etkileyebilmiştir.

Bugünü tarihsel bir bağlamda ele almayı gerektiren Batılı mimarlık kuramı, 19. yüzyılda çok kuvvetli tarihselci yaklaşımlar geliştirmiştir. İlk olarak Oryantalist mimari yaklaşımlar yoluyla Osmanlı dünyasına girmiş olan tarihselcilik, “milli üslup” meselesini de Avrupa’dan beraberinde getirmiştir. Oryantalizm, her ne kadar milli mimarlık mirası düşüncesini Batılı tarzda üretim yapmaya başlayan ilk Osmanlı mimarlarının dikkatine sunmuşsa da, bir mimarlık kuramı oluşturmak yolunda ilk adımlarını atan Cumhuriyet’in mimarları, kendilerini Türk milli mimarisinin vokabülerini oryantalist öğelerden temizlemek zorunda hissetmişlerdir. Bu istek doğrultusunda ortaya çıkan “Türk” mimarlığının özgün unsurlarını kuramsal olarak tanımlama gayreti, bu tezin konusunu oluşturan idealleştirme olgusunu ortaya çıkarmıştır.

Oryantalizmin basit olarak sadeleştirilmesiyle ortaya çıkan ama hâlâ İslami öğelere dayalı olan “Milli Mimari”ye karşın, mimarlık vokabüleri açısından “Türk” olan idealist bir yaklaşım, ilk olarak Sedat Hakkı Eldem’in “Türk evi” araştırmalarında işlenmiştir. Eldem’in hem rölovecilik yöntemiyle elde edilmiş bilgileri aktaran çizimlerden, hem de bu bilgilerin ışığında tarihsel incelemelerin yeniden değerlendirilmesiyle oluşan metinlerden oluşan bu araştırmaları, kuramsal bir yöntem olarak 1873 tarihli Usul-i Mimari-i Osmanî’den beri görülmediği gibi, konut mimarisi için ise bir ilktir. Modern Mimari Hareketi’nin farklılığını çağdaş yaşam ve dolayısıyla da çağdaş konut kavramı üzerine kurduğunu dikkate alan Eldem, çağdaş Türk mimarlığını da aynı temele oturtmak istemiş, bu sebeple statik bir “Türk evi” tipolojisini hem onu tarihe mal etmek, hem de modern bir mimarinin alt yapısını yapmak istemiştir. Eldem’in temelini attığı ve bütün sınırlarını belirlediği bu tipoloji, ardıllarının çalışmalarında da her zaman genel çerçeveyi oluşturmuştur.

Eldem’in idealleştirmiş olduğu “Türk evi”ne gelmeden önce, başlangıcından itibaren Osmanlı ya da Türk mimarlığını Batı tarzı bir düşünceye göre idealleştirmeyi amaçlamış yaklaşımların kısa bir tanıtımı yapılmalıdır. Bundan da önce, idealleştirme olgusunun kökeninin Batı’da olduğu göz önüne alınarak, bu çalışmada öncelikle idealleştirme kavramı, Batı mimarlık tarihi içinde kısaca ele alınacaktır. Bu kısa bir süreç taraması şeklinde olup, idealleştirmenin esasında kabul görmüş

mimari ilkeleri muhafaza etme isteğinden kaynaklandığı ve rölöve ve restitüsyon tekniklerinin arkasında bu isteğin olduğu tartışılacaktır.

İkinci ve üçüncü bölümde, idealleştirme olgusunun Batı'dan Türkiye'ye aktarılmasının izi sürülecektir. Osmanlı'nın mimaride kuramsal olmayan ideallik anlayışının, Batılılaşma serüveni içerisinde mimari tasarımı kuramsallaştırma çabaları içerisinde nasıl değiştiği gösterilmeye çalışılacaktır. Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise, artık Osmanlı'nın son dönemlerinde geliştirilen yarı-kuramsal yapıların neden çözüldüğü ve mimarlık kuramının milli referanslarının neden anıtlar değil de konutlar üzerine kurulduğu tartışılacaktır.

Dördüncü bölümde, "Türk evi" idealleştirmesinden türeyen akademik çalışmalar ele alınacak, ortaya çıkan disiplinin, bir tipolojinin bileşenlerini genel olarak sebep-sonuç ilişkilerine dayandırarak açıklaması sorgulanacaktır. Bu akademik çalışmaların iklim, kültür, malzeme, benzerlik ve diğer yerel koşullar üzerinde yapılan tartışmalar vasıtasıyla, özgün ve yerel bir "Türk Evi" idealleştirmesini devam ettirip ettirmediği incelenecektir.

Sonuç bölümü ise, statik bir geleneksel konut kültürü okumasının eleştirisine ayrılmıştır. Sedat Hakkı Eldem'in "Türk evi"ni köken olarak tamamen yerel olan, değişmesine rağmen özelliğini yitirmemiş bir takım unsurların birleşimi olarak tanımlaması sonucu ortaya çıkmış bir yapı ve mekân okuma yönteminin, bu çok zengin mirası anlayabilmek için hâlâ yeterli olup olmadığı sorgulanacaktır.

Anahtar Kelimeler: İdealleştirme, "Türk evi", Rölöve, Sedat Hakkı Eldem, Tipoloji.

ABSTRACT

Idealization, in a general sense, can be understood as a term that refers to the simplifying and reductive methods used to understand, explain and identify a thing or a notion in the most comprehensible fashion. This term has been used in this study referring to a general attitude occurred in Western architecture thinking toward adopting and conserving the architectural forms, settings and principles which were created in the distant or recent past.

The idealization phenomenon emerged in Turkish architecture during the modernization of the country, when the Western methods were adopted in order to analyze local architectural tradition. The attempts in the second half of the 19th century to create an Ottoman “National Architecture” and the struggle in the first half of the 20th century between the “National” and “Modern” architectural currents show that architectural elements and the composition techniques of these elements represented certain world views, that the idealization phenomenon was an important actor in both the late Ottoman and early Turkish architecture. More importantly, this phenomenon influenced Turkish architectural writing, which occasionally intended to create a Western style architectural discourse – a theoretical attitude which made it more analytical and complicated. Consequently, the attempts to analyze historical architecture and the technique of surveying historic architecture as the main tool of such analyses could take place in Turkish architectural production and therefore, have direct influence on the architectural thinking.

The western architectural thought that is based on understanding the present within a historical context, developed strong historicist attitudes in 19th century. Architectural historicism, which first appeared in the Ottoman world through Orientalist tendencies, also carried with itself from Europe the problem of “national style”. Although architectural Orientalism draw the attention of the first Ottoman architects practicing in Western fashion to the national architectural heritage, the architects of the Republic, who endeavored to establish a modern Turkish architectural theory, felt obliged to purge the vocabulary of the national architecture off of the Orientalist elements. The attempts resulting from such endeavors to define the authentic elements of the “Turkish” architecture manifest the idealization phenomenon, which is the subject of this thesis.

The first idealist attitude, which is “Turkish” in its vocabulary and opposed to the “National Architecture” that had been diluted from Oryantalism but still based on “Islamic” elements, occurred in Sedat Hakkı Eldem’s “Turkish house” research. Eldem’s research, composed of the architectural survey drawings and the accompanying text that re-evaluates historical data by the information acquired by these surveys, had not only been seen since the *Usul-i Mimari-i Osmani* of 1873, but also it was a first in domestic architecture studies. Realizing that the Modern Movement was distinguished by its emphasis on modern means and styles of habitation and therefore on modern housing, Eldem wanted to base modern Turkish architecture on the same foundation. As a result, he developed a “Turkish house” typology and intended to establish this static typology as a historical fact as well as the basis of a modern Turkish architecture. This typological method, designed and circumscribed by Eldem, always constituted the main framework for the works of his successors.

Before Eldem’s idealized “Turkish house”, attitudes to westernize Ottoman or Turkish architecture will be mentioned briefly. To do that, the notion of architectural idealization will be shown in the history of Western architecture, that is, in its birth-place. This will be a summarized

periodical investigation, which will help to show that idealization phenomenon stemmed from the desire to preserve certain architectural principles and that surveying and restitution techniques were used for this purpose.

In the second and third chapters, the footprints of the adaptation of idealization phenomenon in Turkish architecture will be investigated. It will be tried to show how the notion of “ideal”, which did not exist in Ottoman architecture in theoretical level, had transformed into the idealization phenomenon through the wave of Westernization of architectural theory in late Ottoman architecture. After that, dissolution of the semi-theoretical structure of the late-Ottoman architecture in the Republican period will be discussed, and the reason why the search for references for national style in monumental architectural heritage was replaced by domestic architectural heritage.

In the fourth chapter, the academic research on the “Turkish house” will be discussed; the fact that this disciplinary area had analyzed the elements of a typology through causal relationships will be questioned. It will also be discussed if such academic research continues the idealization of an authentic and local “Turkish house” by means of focusing on local climatological, cultural, material and formal conditions.

The Conclusion will be reserved for the criticism of the static reading of traditional domestic culture. Finally, it will be questioned if Eldem’s structural and spatial reading of the “Turkish house” as an authentic and local composition of certain elements, which had changed in time but preserved their essence, is still enough for understanding this very rich heritage.

Keywords: Idealization, “Turkish house”, Architectural Survey Drawing, Sedad Hakkı Eldem, Typology.

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.1. Kemer ve sütunlardan oluşan Serliano motifi.

Sebastiano Serlio, *On Architecture: Books I-V of "Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, Vaughan Hart & Peter Hicks (çev.) (Yale University Press, 2005).

Şekil 1.2. Andrea Palladio, Vicenza'da bir Villa tasarımında tapınak alınılığının kullanılması.

Robert Tavernor and Richard Schofield, *Andrea Palladio. The Four Books on Architecture* (Cambridge, Mass.: 1997).

Şekil 1.3. Vincenzo Scamozzi, Villa Bardellini'ye ait kesit (1615).

Alberto Pérez-Gómez, *Architectural Representation and the Perspective Hinge* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997), 119.

Şekil 1.4. Andrea Pozzo, Sant'Ignazio kilisesi için tasarladığı sahte kubbe perspektifi (1700).

Alberto Pérez-Gómez, a.g.e., 1997, 198.

Şekil 1.5. Bir Ecole des Beaux-Arts yarışma projesi: Villain, Tıp Okulu (1820).

A.-L.-T. Vaudoyer, ve L.-P. Baltard, *Grand Prix d'Architecture*, 2 cilt (Paris: 1818-1833).

Şekil 1.6, 1.7. Roma'daki Fransız Akademisi bursiyeri Moyaux'nun Forum Romanum'a ait rölöve ve restitüsyon çizimleri, 1850.

Roma Antiqua: envois des architectes français (1788-1924): forum, colisée, palatin (Paris: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1986), 72-73.

Şekil 1.8, 1.9. Durand'ın *Preçis*'inden ideal "parçalar"ın merkezi planla ilgili olanları ve bu parçaların bazılarının kullanıldığı bir kompozisyon.

J.N.L. Durand, *Précis of the lectures on architecture with Graphic portion of the lectures on architecture*, David Britt (çev.), (Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2000), Graphic Portion, resim 12, II. Bölüm, resim 14.

Şekil 1.10. Boullée'nin "Palais National" (Millet Meclisi) adlı tasarımı.

J.-M. P. de Montclos, *Etienne-Louis Boullée* (Paris: Flammarion, 1994), 134.

Şekil 1.11. Ledoux'nun "Bain Public" (Halk Hamamı) adlı tasarımı.

C.-N. Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation* (Paris: Herrmann, 1997), 279.

Şekil 1.12. Piranesi'nin bir hayali çizimi.

J.-M. P. de Montclos, a.g.e., 1994, 19.

Şekil 1.13. Louis Lenormand, Saint-Jacques Kilisesi cephe rölövesi, Dieppe, 1841.

Françoise Bercé, "La passion des monuments", *Prosper Mérimée* (Paris: Connaissance des Arts, 2003).

Şekil 1.14. Viollet le Duc'ün Pierrefons Şatosu için hazırladığı restorasyon önerisi, Büyük Salondan geçen kesit.

Zeynep Ahunbay, *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon* (İstanbul: YEM Yayın, Nisan 1996), 15.

Şekil 1.15. Karl Friedrich Schinkel, Bir Şehrin Üzerine Katedral, 1823.

Bülent Özer, *Yorumlar. Kültür, Sanat, Mimarlık* (İstanbul: YEM Yayın, İkinci baskı, 1993), 327.

Şekil 1.16. Otto Wagner, Viyana’da köprü tasarımı (Frierichsbrücke), 1905.

Harry Francis Mallgrave (haz.), *Otto Wagner: Reflections on the Raiment of Modernity* (Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1993).

Şekil 1.17. Le Corbusier, Villa Savoye, aksonometrik çizim.

Tan Kamil Gürer, Atilla Yücel, “Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi”, *İTÜ Dergisi/a*, Mart 2005, c. 4, Sayı 1: 95.

Şekil 1.18, 1.19. Sebastiano Serlio’nun bir Roma tiyatrosu ve Diokletianus Hamamı restitüsyon çizimleri.

Sebastiano Serlio, *On Architecture: Books I-V of "Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, Vaughan Hart & Peter Hicks (çev.) (Yale University Press, 2005).

Şekil 1.20. Clérissseau, “Yıkık Kubbe”. 1760c.

T. J. McCormick, *Charles-Louis Clérissseau and the Genesis of Neo-Classicism* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990), 131.

Şekil 1.21. Claude Perrault, Vitruvius’un Fransızca baskısı içi “Edifice Circulaire” (Dairesel Yapı).

L. Hauteceur, *Histoire de l’architecture classique en France* (Paris: Picard, 1952-1955), II, 473.

Şekil 1.22, 1.23. Famiano Nardini, Capitolino Tepesi rölöve ve restitüsyon çizimleri, 1666.

A. Nibby, *Roma Antico di Famiano Nardini: Edizione Quarta Romana* (Rome: Nella Stamperia Romanis, 1818), 281.

Şekil 1.24. Léon Vaudoyer, Conservatoire des Arts et Metiers, cephe çizimi.

B. Bergdoll, *Léon Vaudoyer: Histroicism in the Age of Industry* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994), 157.

Şekil 1.25. Félix Duban, Ecole des Beaux-Arts, plan çizimi.

R. Middleton, *The Beaux-Arts and the nineteenth century French architecture* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1982), 124.

Şekil 1.26. Viollet-le-Duc, Noyon Kilisesi, nef cephesi ve tonoz sistemi.

Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (Paris: Libraries-Imprimeries Réunies), cilt 9: 53, resim 31; 249, resim 5.

Şekil 1.27. Viollet-le-Duc, 3000 kişilik demir strüktürlü bir meclis binası tasarımı.

Entretiens sur l’architecture (Paris: A. Morel et Co. 1864), cilt 2, 1872.

- Şekil 1.28.** Alexandre de Laborde'un *Monuments Français* adlı kitabının kapak resmi, 1816.
Alexandre de Laborde, *Monuments de la France classés chronologiquement et considérés sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts*. 2 vols. (Paris: Joubert), 1816.
- Şekil 1.29.** Jacques de Cerceau, Kent Evi, 1559.
A. Blunt, *Art and Architecture in France, 1500-1700* (Middlesex: Penguin Books, 1980), 142.
- Şekil 1.30.** Pierre Le Muet, Kent Evi.
(*Maniere de bien bastir pour toutes sortes de personnes, 1623*, resim 34), L. Hauteceur, *Histoire d'architecture en France*, I, 3, 670.
- Şekil 1.31.** René Mackintosh, Kraliçe Margaret Tıp Koleji, 1895.
Yıldız Salman (ed.), *Avrupa'dan İstanbul'a Yeni Sanat* (Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Yayını, 2005), 30.
- Şekil 1.32.** Henri Sauvage ve Lucien Weissenburger, Jika Villası, 1901.
Yıldız Salman (ed.), a.g.e., 2005, 60.
- Şekil 1.33.** Norman Shaw'un Adcote Konutu için çizmiş olduğu perspektif, 1875.
Herrmann Muthesius, *The English House* (New York: Rizzoli, 1987), 28.
- Şekil 1.34.** Sebastiano Serlio, merkezi planlı tipler.
R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (London: The Warburg Institute, 1949), 73.
- Şekil 1.35.** A.Palladio'nun villarına ait çizimleri.
Özgür Bingöl, *Mimarlıkta Tip Kavramı ve Tipoloji* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2007), 48.
- Şekil 1.36.** Fischer von Erlach'ın Babil Kulesi çizimi.
Fischer von Erlach, *Entwurf Einer Historischen Architektur*, Leipzig, 1724.
- Şekil 1.37.** Fischer von Erlach'ın Sultan Ahmet Camisi çizimi.
Fischer von Erlach, a.g.e., 1724.
- Şekil 1.38.** Julien-David Leroy'un Kilise tipinin gelişimini anlatan çizimi.
Julien-David Leroy, *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont données à leur temples, depuis le règne de constantin le grand, jusq'à nous* (Paris: Desaint & Saillant, 1764).
- Şekil 1.39.** Neufforge, Ahırlar.
Georges Brunel (haz.), *Piranèse et les Français; colloque tenu à la Villa Médicis 12-14 Mai 1976* (Roma: Academie de France à Rome, 1978), 419.
- Şekil 1.40.** J.N.L. Durand, *Recueil*'den tapınak tipleri ile ilgili levha, 1799.
W. Szambien, *J.-N.-L. Durand: de l'imitation à la norme* (Paris: Picard, 1984), 220.

- Şekil 1.41.** J.N.L. Durand, *Preçis*'den geometrik tipler ile ilgili levha, 1802.
Précis des leçons d'architecture (Paris: Ecole Polytechnique, 1802), II. Bölüm, resim 20.
- Şekil 1.42.** Sérroux d'Agincourt, Kilise tipleri, *Histoire de l'art...*, 1811-1823.
Anthony Vidler, "The Decline and Fall of Architecture: Style and Epoch in Gibbon and Sérroux D'Agincourt", *The Writing of the Walls* (Princeton: Princeton Architectural Press, 1987), 175-178.
- Şekil 1.43.** Léon Vaudoyer, Marsilya Katedrali için erken cephe tasarımlarından biri. 1850c.
B. Bergdoll, a.g.e., 1994, 228.
- Şekil 1.44.** Cezayir kenti Merkez Postahanesi.
Zeynep Çelik, *Şarkın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*, çev: Nurettin Elhüseyni (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Şubat 2005), 176.
- Şekil 1.45.** Piacentini, Roma Üniversitesi, 1920c.
Diane Yvonne Ghirardo. "Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building", *JSAH* (1980), 39: 2.
- Şekil 2.1.** Sedat Çetintaş'ın Bursa Ulu Camisi rölövesi, (1950).
Ayla Ödekan, *Yazıları ve Rölöveleriyle Sedat Çetintaş* (İstanbul: İTÜ Yayınevi, 2004), levha: 25.
- Şekil 2.2.** Şehzade Mehmet Camisi genel görünüm.
Doğan Kuban, *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye* (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı), 65.
- Şekil 2.3.** Erkek hamamı planı, Sultan Camisi plan parçası.
Behçet Ünsal, "Topkapı Sarayı Arşivinde Bulunan Mimari Planlar Üzerine", *Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri* (İstanbul, 1972), cilt 1: 185, 187.
- Şekil 2.4.** Arseven'e göre Osmanlı'da cami plan tipleri gelişimi.
C.E.Arseven, *Sanat Ansiklopedisi* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1950), Cilt 1, 327.
- Şekil 2.5.** Hans Koepf'un Osmanlı kubbeli camileri üzerine tipolojik denemesinden, Tip B, Tip E ve Tip F örnekleri.
H. Koepf, "Osmanlı Kubbeli Camileri Üzerine Tipolojik Bir Deneme", çev. Ayla & Ömer Gülsen, *Yapı Dergisi*, 1982, Sayı 58: 19-48.
- Şekil 2.6.** Beyoğlu'ndaki Rusya Sefarethanesi, Fossati'nin çizimi.
Isabella Palumbo Fossati Casa, "Gaspere Fossati, precursore e punto di riferimento degli architetti italiani ad Istanbul", *Architettura e architetti italiani ad Istanbul tra il XIX e il XX secolo*, (İstanbul: Istituto Italiano di Cultura, 1995), 61
- Şekil 2.7.** Hazine-i Evrak binasının değiştirilerek uygulanan projesi.
Semavi Eyice, "Mimar Gaspere Fossati ve İstanbul", *Arredamento Dekorasyon*, Aralık 1992, Sayı: 43: 128.

Şekil 2.8. 1867 Paris Sergisi'nde Osmanlı Pavyonları.

Nurcan Yazıcı, *Osmanlılar'da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı*, (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ocak 2007), 252.

Şekil 2.9. L' Zanth'ın "Die Wilhelma" kitabından bezeme örnekleri.

Turgut Saner, *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında "Oryantalizm"* (İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş.,1998), 17.

Şekil 2.10. Beyoğlu/Taksim Kışlası'nın kapısı.

Nurcan Yazıcı, a.g.e., 2007, 195.

Şekil 2.11. Pertevniyal Valide Sultan Türbesi'nin, Montani tarafından çizildiği bildirilen plan ve kesiti.

Afife Batur, "Italian Architects and İstanbul", *Environmental Design*, Year: VIII, No: 9/10, Roma 1990.

Şekil 2. 12. III. Ahmet Çeşmesi'nin M. de Launay tarafından yapılan çizimi.

Edhem Paşa, *Usul-u Mimari-i Osmanî/Larchitecture Ottomane/Die Ottomanische Baukunst* (İstanbul: 1873), planş I.

Şekil 2. 13. 1873 Viyana Sergisi'nde yer alan Türk çarşısı.

Ceren Göğüş, *19. Yy. Avusturya Gazeteleri Işığında Osmanlı İmparatorluğunun 1873 Viyana Dünya Sergisine Katılımı* (İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü), 195.

Şekil 2.14. P. Montani tarafından belirlenen Osmanlı mimarisinin üç ayrı yöntemini (mahruti-müstevi-mücevheri) gösteren çizimler.

Nurcan Yazıcı, *Çok Yönlü Kişiliğiyle Pierre Montani* (İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002), 66.

Şekil 2.15. Usul-i Mimari Osmanî'den (1873) "tarz-ı mimari-yi mücevheri" çizimleri.

Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür* (İstanbul: Metis Yayınları, 2001), 38.

Şekil 2.16. Alexandre Vallauray'nin Mekteb-i Tıbbiye-i Askeriye-i Şahane (Haydarpaşa Lisesi) cephe çizimleri ve Düyûn-u Umûmiye Binası (İstanbul Erkek Lisesi)'nin ön cephesi.

"*Mimarlık Eğitimine Yön Verenler I*" *1883-1928 Sanayi-i Nefise Mektebi* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, 2005), 17, 19.

Şekil 2. 17. Jachmund, Sirkeci garı, Eylül 1928.

Elâ Gönen, *İstanbul Mimari Dokusunda Modern-Sonrası Uygulamalar* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2007), 252.

Şekil 2. 18. Mahmut Şevket Paşa Kabri.

İlhan Tekeli & Selim İlkin, *Mimar Kemâlettin'in Yazdıkları* (Ankara, ŞVV Yayınları, 1997), 288.

Şekil 2. 19. Usül-ü Mimari-i Osmanî'den [1873] Süleymaniye Camisi rölövesi.
Edhem Paşa, der., a.g.e., 1873, planş IV.

Şekil 2. 20. Süleymaniye Camisi Avlusunun büyük kapısı.
Edhem Paşa, der., a.g.e., 1873, planş V.

Şekil 2. 21. Mekteb-i Harbiye'de okutulan Leclercq'ten tercüme edilmiş Fenn-i Mimari kitabından piyade kışlası için tip proje örneği ve kemer çeşitleri.
Feza Günergün, "Mekteb-i Harbiye'de Okutulan Mimarlık ve İnşaat Bilgisi Dersleri İçin 1870'li Yıllarda Yazılmış Üç Kitap", *Afife Batur'a Armağan* (İstanbul: Literatür Yayınları, 2005), 152, 155.

Şekil 2. 22. Ortaköy-Defterdarburnu'nda III. Selim'in kızkardeşi Hatice Sultan'ın Sarayı, Melling'in gravürü ve Köşk'ün kendisi tarafından yapılmış çizimi.
Nurcan Yazıcı, a.g.e., 2007, 204.

Şekil 2. 23. Mimar Kemalettin Bey'in Mescid-i Aksa Restorasyonu ile ilgili yaptığı çizimler.
İlhan Tekeli & Selim İlkin, a.g.e., 1997, 174, 176,178.

Şekil 2. 24. Vedat Tek'in İstabl-i Amire Tamiratı keşfine ait çizim.
Afife Batur (haz.), *M. Vedat Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), 110.

Şekil 2. 25. Vedat Tek'in Beylerbeyi Sarayı Ahır onarımı çizimi.
Afife Batur (haz.), a.g.e., 2002, 110.

Şekil 2. 26. Vedat Tek'in Postahane Binası ve ayrıntı etütleri.
Afife Batur (haz.), a.g.e., 2002, 90.

Şekil 2. 27. R.D'Aronco, Mihrimah Sultan Camisi restorasyonuna ait bir çizim.
Didem Gültaş, *Raimondo D'Aronco: İstanbul'daki Yapılarında Cephe Biçimlenişi ve Detayları* (İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2008), 39.

Şekil 2. 28. R.D'Aronco, Mihrimah Sultan Camisi restorasyonu, süslemelerin yer aldığı bir pafta.
Barillari, Marzia Di Donato (yay.haz.), *Osmanlı Mimarı D'Aranco: 1893-1909 İstanbul Projeleri* (İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayını, 2006), 198.

Şekil 2. 29. Abdülmecid Efendi Köşkü'nden (1906-Mimar A.Vallaury) genel bir görünüm ve kat planları.
A.Sinan Genim, "Abdülmecid Efendi Köşkü", *Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi* (İstanbul: YKY, 2004), 125-137.

Şekil 2. 30. A.Vallaury'nin Şehzade Köşkü cephe çizimi ve etütleri.
"Mimarlık Eğitimine Yön Verenler I" 1883-1928 Sanayi-i Nefise Mektebi (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, 2005), 28.

Şekil 2. 31. A.Vallaury'nin Türk tütünü pavyonu, Paris, 1889.
Zeynep Çelik, a.g.e., 2005, 114.

Şekil 2. 32. L. Parvillée, Bursa Yeşil Türbe'nin çizimi.
Nurcan Yazıcı, a.g.e., 2007, 296.

Şekil 2. 33. L. Parvillée, 1867 Paris Sergisi, Osmanlı pavyonunda yer alan Boğaz köşkü tasarımının cephesi.
Zeynep Çelik, a.g.e., 2005, 110.

Şekil 2. 34. Bursa, Sultan I. Murad (Hüdâvendigar) Camisi (Çizim- Charles Texier).
Charles Texier, *Küçük Asya- Coğrafyası, Tarihi, ve Arkeolojisi*, çev: Ali Suat (Yeniden yayına hazırlayan: Kazım Yaşar Koprıman, Musa Yıldız) (Ankara: Enformasyon ve Dökümantasyon Hizmetleri Vakfı, 2002), 220.

Şekil 2. 35. Bursa, Sultan I. Murad (Hüdâvendigar) Medresesi (Çizim-C.Texier).
Charles Texier, a.g.e., 2002, 227.

Şekil 2.36. Loos'un çiziminde Süleymaniye çevresinden ayrıntı. Süleymaniye Külliyesi.
S.Eyice, "XVIII. Yüzyılda İstanbul'da İsveçli Cornelius Loos ve İstanbul Resimleri (1710'da İstanbul)", *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı, Sempozyum Bildirileri*, 20-21 Mart 1997 (İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları:3, 1998), 111.

Şekil 2. 37. Gaspare Fossati, Ayasofya Muvakkithanesi'nin projesi.
Semavi Eyice, a.g.e., 1992, 133.

Şekil 2. 38. G. Fossati'nin hazırladığı türbe projeleri.
Isabella Palumbo Fossati Casa, a.g.e., 1995, 62.

Şekil 2. 39. R.D'Aronco, I. Mahmut Şadırvanı'nın (Ayasofya Şadırvanı) restorasyonu, saçağın alt bölümündeki süslemeden ayrıntı.
Barillari, Marzia Di Donato (yay.haz.), a.g.e., 2006, 184.

Şekil 2. 40. R.D'Aronco, Kapalı Çarşı'daki bir sokağın üstünün demir ve tuğla strüktür ile kapatılmasına ait bir çalışma.
Barillari, Marzia Di Donato (yay.haz.), a.g.e., 2006, 37.

Şekil 2. 41. Alexandre Raymond'un Bursa'daki Yıldırım Beyazıd Camisi, Konya'daki Sahip Ata Camisi ve Karatay Merdeselerinin rölöveleri.
Afife Batur, "Bir Mimar, Bir Yorum: Alexandre Raymond", *Arkitekt Dergisi*, 1999, Sayı: 469:67.

Şekil 2. 42. D. Pulgher'in kitabındaki levha resimlerden biri, Vefa Camisi.
Nurcan Yazıcı, a.g.e., 2007, 284.

Şekil 2. 43. C. Gurlitt, Valide Camisi (Üsküdar) plan ve kesit.

Candan Nemlioğlu, “Cornelius Gurlitt’in Kamerasından Üsküdar’ın Anıtsal Eserleri 1907-1912”, Üsküdar Sempozyumu V. , 1-5 Kasım 2007, 584.

Şekil 2. 44. C. Gurlitt, Mihrimah Sultan Camisi (Üsküdar) plan ve kesit.
Candan Nemlioğlu, a.g.e., 2007, 583.

Şekil 2. 45. Hans Wilde, Bursa’daki I.Murad Camisi’nin plan ve cephe röleveleri.
Hans Wilde, *Brussa. Eine Entwicklungsstätte türkischer Architektur in Kleinasien unter den Ersten Osmanen*, (Berlin: Verlag von Ernst Wasmuth,1909), 13,14.

Şekil 2. 46. A.Gabriel, Amasya’daki Sultan Bayezid Külliyesi’nin aksonometrik restitüsyonu, *Monuments turcs d’Anatolie*, 1934.
Pierre Pinon, “Albert Gabriel’in Yaşamı ve Yapıtları” , *Albert Gabriel (1883-1972) Mimar, Arkeolog, Ressam, Gezgin* (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006), 43.

Şekil 2. 47. A.Gabriel, Sırçalı Medresesi’nin plan rölovesinden ayrıntı.
Pierre Pinon, a.g.e., 2006, 39.

Şekil 2. 48. Usül-ü Mimari-i Osmanî’den, Alexander Raymond’dan ve Leon Parvillée’den birer çizim örneği.
Ayla Ödekan, *Yazıları ve Röleveleriyle Sedat Çetintaş* (İstanbul: İTÜ Yayınevi,2004), 57.

Şekil 2. 49. Sedat Çetintaş, Kadırga Sokullu Camisi (1571-1572) cephe rölovesi, 1920.
Ayla Ödekan, a.g.e., 2004, levha 9.

Şekil 2. 50. S. Çetintaş, Bursa Alaaddin Camisi (1325-1326) rölovesi, 1934.
Ayla Ödekan, a.g.e., 2004, levha 13.

Şekil 2. 51. S. Çetintaş, II.Selim Türbesi (1577), sütun başlığı rölovesi, 1934.
Ayla Ödekan, a.g.e., 2004, levha 6.

Şekil 2. 52. Eldem’in öğrencilik dönemi rölove çalışmaları: Yeni Camii Hünkâr Mahfili, Süleymaniye Camisi revağı.
Kendi Bakışıyla Sedat Hakkı Eldem ve Mimarlığı, Sedat Hakkı Eldem yüzüncü doğum yılı etkinlikleri: Sergi kataloğu (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, 2008), 23.

Şekil 2. 53. Milli Mimari Semineri’nde Eldem’in öğrencilerine yaptırdığı rölove örnekleri.
Sedat Eldem, Feridun Akozan, Köksal Anadol (yay. haz.), *Rölove I* (İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık Bölümü Yayını, Milli Eğitim Basımevi, 1968), 32, 48.

Şekil 3.1. J.Pitman, Panorama, İstanbul ve çevresi, 1835 dolayları.
Neclâ Arslan Sevinç, “Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Boğaziçi”, *P* (Sanat Kültür Antika) Dergisi, Güz 2000, Sayı 19:23.

Şekil 3.2. W.Henry Bartlett, Boğaz’da Evler.

Sedad Hakkı Eldem, “Boğaziçi Anıları”, *P* (Sanat Kültür Antika) Dergisi, Güz 2000, Sayı 19:121.

Şekil 3.3. Thomas Allom, İzmir’de bir sokak.

Necla Arslan Sevin, *Gravürlerde Yaşayan Osmanlı* (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Eserleri Dizisi, 2006), 280.

Şekil 3.4. A.I.Melling’in Boğaziçi gravürü.

S. Bozdoğan; S. Özkan; E.Yenal (yay.haz.), *Sedad Eldem* (İstanbul: Literatür Yayıncılık, 1.Basım, 2005), 97.

Şekil 3.5. Hoca Ali Rıza, Ahşap-Evler.

Kemal Erhan, *Hoca Ali Rıza* (Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları,1980), 73,88.

Şekil 3.6. Edirne’de mevcut olmayan Muradiye ve Selimiye arasındaki sokakta evler ve Mescit.

R. Osman, *Dr. Rıfat Osman’a Göre Edirne Evleri ve Konakları*, der.: Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver (İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, II. Baskı, 1983), resim 37)

Şekil 3.7. A.Süheyl Ünver, Üsküdar-Selimiye, 1960.

A.Süheyl Ünver, İstanbul’dan Bir Demet, yay.haz.: İsmail Kara, Salih Pulcu (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları,1996), levha 6.

Şekil 3.8. Viyana 1873 Sergisinde “Türk evi”.

“Dünya Fuarlarında Konut”, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, 2008, Sayı 5:54.

Şekil 3.9. N. Huyot, Bebek Köşkü rölövesi.

R. Nezih Aysel, *Mimari Tasarımın biçimlenmesinde Bir Çevre Faktörü Olarak “Su” ve Boğaziçi Örneği* (İstanbul: Yayımlanmamış Doktora Tezi, MSÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2004), 218.

Şekil 3.10. C.G.Lanckoronski, 18. yüzyıl Antalya evine ait çizimleri.

N.Urfaloğlu, *Antalya, Isparta ve Burdur Evlerinde Cephe Biçimlenişi* (İstanbul: Yayımlanmamış Doktora Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, 1995), 200, 202.

Şekil 3.11. F. Sarre’nin ahşap mimari elemanlara ait çizimleri.

Friedrich Sarre, *Küçükasya Seyahati*, çev. Dârâ Çolakoğlu (İstanbul, Pera Turizm, 1998), 138, 139.

Şekil 3.12. H.Wilde, Bursa’da bir evin kat planları.

Hans Wilde, *Brussa. Eine Entwicklungsstamme türkischer Architektur in Kleinasien unter den Ersten Osmanen* (Berlin: Verlag von Ernst Wasmuth,1909), 119.

Şekil 3.13. H.Wilde, Bursa’da bir evin kesiti.

Hans Wilde, a.g.e., 1909, 109.

Şekil 3.14. Sedad Hakkı Eldem’in “Türk evi” kesiti.

- S. H. Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1954), 13.
- Şekil 3.15.** C.E. Arseven, Gebze’de 18. yüzyıla ait bir evin rölöveleri ve resmi.
C.E. Arseven, *Türk Sanatı* (İstanbul: Türk Ocakları Yayınları, 1928), 124, 125.
- Şekil 3.16.** S. H. Eldem’in Paris’te “Türk evi” çalışmaları, 1928-29.
Kendi Bakışıyla Sedat Hakkı Eldem ve Mimarlığı, Sedat Hakkı Eldem yüzüncü doğum yılı etkinlikleri, Sergi kataloğu (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, 2008), 26.
- Şekil 3.17.** S. H. Eldem’in Paris’te “Türk evi” çalışmaları, 1928-29.
U.Tanyeli, “Genç Sedat Hakkı Eldem: Kültürlerarası Bir Kimlik İnşası 1908-1930” *Sedat Hakkı Eldem I, Gençlik Yılları* (yay.haz.: Edhem Eldem, Bülent Tanju, Uğur Tanyeli) (İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2008), 117,119.
- Şekil 3.18.** S.H.Eldem’in Berlin dönemi çalışmaları.
U.Tanyeli, a.g.e., 2008, 124-125.
- Şekil 3.19.** M. Rudolf Riefstahl, Çakırağa Konağı’nın üst kat planı.
Rudolf M. Riefstahl, *Cenubu Garbi Anadolu’da Türk Mimarisi* (İstanbul: Maarif Matbaası, 1941), 25.
- Şekil 3.20.** Ernst Egli, Türk, Sakson, Yunan ve Evleri Karşılaştırması, *Ülkü* (Mayıs 1941), 146.
Esra Akcan, “İstanbul’un Melankolisi ve “Eski Türk Evi””, *Çeviride Modern Olan-Şehir ve Konutta Türk –Alman İlişkileri* (İstanbul: Cogito, YKY, 2008), 231.
- Şekil 3.21.** S.H.Eldem, Beyazıt’ta bir ev sofası.
S.H. Eldem, “17 nci ve 18 inci asırlarda Türk Odası”, *Güzel Sanatlar dergisi*, Maarif Matbaası, 1944, İstanbul, Sayı 5:10.
- Şekil 3.22.** S.H.Eldem, Anadolu Hisarında Köprülü yalısında yazlık oda.
S.H.Eldem, a.g.e., 1944, 3.
- Şekil 3.23.** S.H.Eldem’in, A-tipi (Antalya ve Uşak); B-tipi (Gebze ve Vezirközü); C-tipi (Bebek ve Kula); Ç-tipi (Aynalıkavak Kasrı) örnekleri.
S.H.Eldem, a.g.e., 1944, 2,4,10,11.
- Şekil 3.24.** L.Tomsu’nun Bursa Evleri’nde Bahçe-ev-sokak ilişkisine göre oluşturduğu tipoloji.
L. Tomsu, *Bursa Evleri*, (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1950), 24.
- Şekil 3.25.** E.Kömürcüoğlu’na göre Ankara Evleri plan tipleri.
E.Kömürcüoğlu, *Ankara Evleri* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1950), 22,23,33.
- Şekil 3.26.** Aptullah Ziya’nın ideal köy projesi, 1933.
S. Bozdoğan, a.g.e., 2002, 119.

Şekil 3.27. Kazım Dirlik'in dairesel "ideal Cumhuriyet köyü" planı, 1933.
S. Bozdoğan, a.g.e., 2002, 118.

Şekil 3.28. *Yedigün* Dergisinde "İdeal Yuva" planları, 1946, 1948.
Yıldız Şebnem, *The Image of the " Ideal Home" / Modern House In Popular Magazines During the Post-World War Two Period In Turkey* (Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, ODTÜ, Eylül 2002), 111, 126.

Şekil 3.29. S.H.Eldem, Dış sofalı plana ait ideal tipler; Sıra odalı, Köşe sofalı iki oda sıralı, Üç tarafı odalı ideal tipler.
S. H. Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1954), 34.

Şekil 3.30. S.H.Eldem, İç sofalı plana ait ideal tipler; bir yüzlü, iki yüzlü, iki yüzlü eyvanlı, iki yüzlü pahlı ideal tipler.
S. H. Eldem, a.g.e., 1954, 93-94.

Şekil 3.31. S.H.Eldem, Orta sofalı plana ait ideal tipler; Dört köşeli, Oval sofalı, Pahlı (Üç eyvan ve bir merdiven sofalı) ideal tipler.
S. H. Eldem, a.g.e., 1954, 129-130.

Şekil 3.32. Sedat Hakkı Eldem'in "Türk evi"nde "sofa"nın konumuna dayalı olarak oluşturduğu tipler.
H. Yürekli, F.Yürekli, *Türk Evi Gözlemler-Yorumlar* (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yapı Yayın, 2005), 14.

GİRİŞ

Osmanlı toplumunun konut kültürü Türkiye’de uzun zamandan beri tartışılmakta ve bir süredir yoğun bir koruma faaliyeti altında ihya edilmeye çalışılmaktadır. Belki de Türk tarihinde hiç olmadığı kadar çok restorasyon faaliyetlerine tanık olunmakta, restorasyon uzmanlığı da giderek parmakla gösterilen bir uzmanlığa dönüşmektedir. “Türk evi” deyince, akla tabî ki koruma faaliyetlerine konu olan bu güzel, pitoresk yapılar gelmektedir. Ancak “Türk evi”nin bu konut kültürünün teknik adı olmadığı, bu kavramın tarihselci ve romantik olduğu kadar da ilerici bir mimari idealinden doğmuş olduğu ve aslında fiziksel olarak koruma amacının bu idealin sadece bir yan sonucu olduğu da bir gerçektir. Bugün “Türk evi” teriminin bu yüklü anlamını fark edenler ya Osmanlı evi gibi kapsayıcı bir terimi, ya da Tokat evi, Diyarbakır evi gibi yerelleştirici terimleri tercih etmektedirler. Bu tercihlerin mimarlık tarihçiliği için olduğu kadar, mimarlık kuramı açısından da, farklı yaklaşımların sınanması açısından faydalı olduğu yadsınamaz. Ancak, şunu da hemen belirtmek gerekir ki, “Türk evi” bir gerçektir, çünkü yaklaşık yüzyıldır bu kavram etrafında üretilmiş bir mimarlık yazını ve hattâ üretimi vardır. Bu da demek oluyor ki, “Türk evi”ni anlamadan, Türk mimarlığının kuramsal tarihi anlaşılabilir. Dolayısıyla bu çalışmada “Türk evi”nin kavramsal olarak kurgulanışı ve bu kavramsal noktanın nereye vardığı ele alınacaktır.

Çalışmanın Amacı

Türk mimarlığında “Türk evi” olgusunun algılanış ve kabul edilmiş biçimi, varsayılan bir basitliktedir. Sonuçta herhangi bir idealleştirmenin varsayılan bir basitlikte olması çok doğaldır. Ancak bu hipotezin fikrîsel olarak belirmesi, sonra kurgulanması ve benimsenip yaygınlaşması, nihayetinde de varsayılan bir hâle gelmesi süreci oldukça karmaşıktır. Bu olgunun hangi ufak parçasına bakılırsa bakılsın – ki bu Avrupa’daki tarihselci düşüncenin altyapısı olduğu gibi Türkiye’deki toplumsal, siyasi ve kültürel değişimler de olabilir – yüzeyde görünen ideal basitlik hali kaybolmaya ve karmaşıklık belirmeye başlar. O sebeple, bu çalışmada meselelerin karmaşık örgüsü, mümkün merteye akılcı bir açıklayıcı düzen içerisinde – gene kaçınılmaz olarak basitleştirilerek ve indirgenerek – ortaya konmaya çalışılacaktır.

Bütün bu düzenleme ve basitleştirme gayretine rağmen, asıl mesele olarak duran “Türk evi” meselesi, bu tezde ancak üçüncü bölümde, yani çalışmanın ortasında ele alınabilmiştir. Aslında “Türk evi” meselesi, onu ortaya çıkaran olgularla ele alındığında, daha geniş bir meselelerin

algılayabildiğimiz, adlandırabildiğimiz bir çekirdeği olarak görülebilir. Bu nedenle, merkezde olması ve etrafıyla birlikte ele alınması makuldür. Kısacası bu çalışmada “Türk evi” idealleştirmesini, bir süreci anlamak için kullanılan bir sondaj çubuğu veya jeolojik bir katman kesiti olarak görebiliriz.

“Türk evi” ideali, Türkiye’deki mimarlık söyleminin hemen hemen bütün unsurlarına dokunması bakımından da önemlidir. Klâsik mimarının “tarih-üstü” mimari model kavramı, Modern mimarının “zamansız” (*timeless*) olma kavramı, aynı zamanda tarihselci düşüncenin ulusal mimari özden ilerleme fikri, çağdaşlığa uygun “rasyonellik”, tektonik yapıdan doğan ve hem Klâsik hem de Modern mimari düşüncenin benimsediği düzen anlayışı ve tabii ki işlevsellik, hep bu idealleştirme etrafında adeta iç içe geçmiştir. Bu durum şaşırtıcı olsa da aslında kaçınılmazdır. Ne de olsa, bu çalışmada ifade edilmeye çalışıldığı gibi, “Türk evi” idealinin meydana gelmesi, ancak Batılı anlamda mimari düşüncenin Türkiye’de yer etmesiyle mümkün olmuştur ve bu ideal Batılı mimari kuramlarının farklı etkilerine daima açık kalmıştır. Burada dikkat edilmesi gereken - ve bu çalışmada da her zaman altı çizilen - şey, önce anıtsal, sonra da sivil mimarının yüceltilmesi ve çözümlenmesi sonucunda doğmuş Türk tarihselci mimari kuramının anahtarının Batı’dan intikal etmiş olan bir teknik olan rölövecilik olduğudur. Ancak bu çalışmanın asıl amacı, bu rölöveleri inceleyerek Türk mimarlığının bu çözümlenmelerden nasıl etkilenmiş olduğunun ayrıntılı tespitini yapmak olmayacaktır. Tarihsel yapıları çözümlenme tekniğinin ne derece Türk mimarisini etkilediğini gösterdikten sonra, “Türk evi”nin idealleştirilmesi meselesi hem tarihsel bir derinlik içerisinde, hem de farklı mevzuların tartışıldığı çeşitli platformlarda ele alınmak durumundadır.

Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi

Yukarıda da bahsedildiği üzere, tez çalışmasının asıl amacı “Türk evi”nin kavram olarak idealleştirilmesinin çözümlenmesi olduğundan, izlenilen yöntem de konuyla ilgili literatürün taranarak tarihsel ve kuramsal bir inceleme dahilinde değerlendirilmesi olacaktır. O sebeple çalışmanın 3. ve 4. bölümleri “Türk evi” kavramının idealleştirilmesine yönelik metinlerin kapsamlı bir analizine ayrılmıştır. Bu analizde “Türk evi”ne ilginin doğuşu ve kavramsallaştırılması süreci ayrı ayrı değerlendirilmiş olsa da, idealleştirilme kavramının kaynakları tezin tamamında bütünsel bir çerçevede ele alınmaya çalışıldı. Bu sebeple öncelikle çalışmanın yönteminin dayandığı kuramsal yapıyı ana hatlarıyla özetlemek gerekmektedir.

“Türk evi” idealinin Batılı kuramsal düşüncenin Türkiye’de kurumsallaşmasıyla ilişkisinin önemi nedeniyle, tezin 1. bölümü tamamen Batı Avrupa’daki tarihsel mimariyi çözümleme geleneğinin (rölöve) Batılı mimari kuramların altyapısına olan etkisi ne ayrılmak durumunda kalmıştır. Bu bölümde Rönesans’tan itibaren tarihsel mimarinin çizimler vasıtasıyla bilgiye dönüştürülmesi ve elde edilen bilgilerin mimari kurama alt yapı teşkil etmesine kısaca değinilecektir. Klâsik mimari geleneğinin meydana getirilmesinde bu çözümler ve neticesinde doğan kuramın rolü yadsınamaz. Bu sebeple, Batılı mimari düşüncenin çizim ve kuramsal metinlerle oluşturulmuş idealleştirmelere dayandığı söylenebilir. Batı mimarisinin Klâsik idealleştirmeleri, 18. yüzyıldan itibaren tarihselci Romantik düşüncenin ortaya çıkmaya başlamasından itibaren mimarinin “tarihsel” yorumuyla baş etmek durumunda kalmıştır.

Klâsik geleneğin yorumuna göre iyi ve güzel mimarlık Antikite’de ortaya çıkmış, Ortaçağ’da bozulmuş ve Rönesans’la yeniden doğmuştur. Buna karşılık tarihselci yorum, mimarinin değişerek sürekli ilerlediği fikrini, Romantik yaklaşımlar ise Antikite gibi Ortaçağ mimarisinin de bir değeri olduğunu fikrini ortaya atmıştır. Bu meydan okumalara cevaben, Akademisyenler tarafından sahiplenilen Klâsik mimari daha muhafazakâr bir yapıya bürünmüş, çeşitli kuramcılar tipolojiler oluşturmak yoluyla geleneğin özünü korumaya ve devam ettirmeye gayret etmişlerdir. Buna mukabil, Romantik yaklaşımlarda, tipoloji arayışları olmasa da aynı “ideal öz” araştırmaları mevcuttur ve bunlarda farklı olarak mimarinin “ulusal” kökenlerine dikkat çekilmiştir. “Türk evi” tipleri de dâhil olmak üzere, her türlü ideal ulusal mimari tipler, aynı korumacı anlayışa sahiptir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, hem ulusal mimari özü ortaya çıkarmaya, hem de bunu tipoloji çalışmalarıyla desteklemeye yönelik ilk kapsamlı çalışmalar, Sedat Hakkı Eldem’in öncülüğünde “Türk evi” ideali için gerçekleşmiştir.

Batı’nın çizimler ve metinler yoluyla meydana getirmiş olduğu idealleştirme geleneğinin Osmanlı-Türk mimarisine nasıl yansıdığı ikinci bölümde ele alınacaktır. Osmanlı geleneksel mimari kültürü, görüleceği üzere bir dönemden sonra tamamen ideal tipler üzerine kurulmuştur. Ancak bu ideal tipler, mesela Vitruvius’un “ilkel kulübesi” gibi tarihsel bir ideal özün üzerine bina edilmemişlerdir. Yani, Osmanlı mimari kültürü, en gelişmiş ve en beğenilen tiplerin tekrarına ve çeşitlenmesine dayanırken, bu tipler geçmişteki ideal bir dönemin kıstaslarına göre belirlenmemiştir. Bu sebeple Osmanlı geleneksel mimarisi, mevcut yapı kültürüne ve beğeniye çok aykırı olmamak koşuluyla her türlü yeniliğe açıktır; çünkü mimaride yenilikleri sınıyacak ideal bir geçmiş zaman yoktur; sadece “şimdi” vardır. Bu bölümde Osmanlı geleneksel mimari

kültürünün Batı'nın geleneksel mimari kültüründen temel farkının, Osmanlı geleneksel mimarlığında çizimler aracılığıyla geçmişin kaydedilmemiş olması, buradan elde edilecek bilgilerden ortaya mimari bir yazın çıkmamış olması ve bu nedenle de Osmanlı mimarisinin geçmişe bağlı idealleştirmeleri tanımaması olduğu tartışılacaktır.

Batılı mimari düşüncenin asıl ağırlık noktasının kuramsal yaklaşım olduğundan ve bu kuramsal yaklaşımın yazılı ve çizili sunum teknikleriyle doğrudan bağlantılı olmasından hareketle, bu tarz mimari düşüncenin Osmanlı-Türk mimarisinde Batılılaşma etkilerinin ilk defa görüldüğü 18. yüzyıldan çok sonra, 19. yüzyılın son çeyreğinde girdiği söylenebilir. Osmanlı mimarisinde Barok, Rokoko ve Neo-Klâsik üslup özelliklerinin belirmesi, daima Batılılaşma etkisinin mimarideki yansımaları olarak görülmüştür. Ancak Batılı kuramsal düşüncenin gerçekten ne zaman, nasıl ve amaçla benimsendiği, bunun ne gibi sonuçları olduğu, yeterince vurgulanmamıştır. Öyle görünüyor ki, Osmanlı-Türk mimari kuramının ortaya çıkışı, iki olgunun çakışmasıyla doğrudan bağlantılıdır: 19. yüzyılın ikinci yarısında, medeni olmanın ve ilerlemenin bir gereği olarak görülen tarihselci dünya görüşünün benimsenmesi ve Batılı bir mimari akım olan Oryantalizm'de bu yeni dünya görüşünün milli kimliğe uygun bir yansımalarının bulunması.

19. yüzyılın son çeyreği, Osmanlı-Türk mimarisinde Batılı tarzda eğitim veren mimarlık ve mühendislik okullarının açılmasına koşut olarak “milli mimari” arayışlarının başladığı bir zamandır. Osmanlı-Türk mimari kuramının ilk basılı örneği olan Usul-u Mimari-i Osmani bu zamanda orta çıkmış, yerli tarihsel mimari araştırmaları ve rölöve çalışmaları – yabancı mimarlar eliyle de olsa – bu devirde başlamıştır. Alexandre Vallauray'nin tarihsel çözümlenmelerden yeni bir mimari kompozisyon meydana getiren ilk Osmanlı mimarı olduğu söylenebilir; ancak Mimar Kemalettin, Mimar Vedat Tek ve Mongeri'nin, Usul-u Mimari'nin ciddiyetine yakışır bir disiplin içerisinde ilk ulusal tarihselci mimariyi meydana getirdiği aşikârdır. Sedat Hakkı Eldem'in mimari kuramının ve “Türk evi” fikriyatının kökleri buradadır.

“Türk evi” kavramının nasıl doğduğu, mimari bir ideale nasıl dönüştüğü ve Sedat Hakkı'nın öncülüğünde bu idealin kuramsal bir altyapıya nasıl kavuşturulduğu ise tezin 3. bölümünde tartışılacaktır. “Türk evi” kavramının tohumları yabancı araştırmacı-yazarlar tarafından atılmışken, A. Süheyl Ünver, Rifat Osman gibi teknik eğitilmiş aydınların yanısıra, Celad Esad gibi o zamana kadar sadece Batı'da görülen bir uğraş olan sanat tarihçiliğini benimsemiş bir başka aydın tarafından bu tohumun Türk entelektüel dünyasında tutması sağlanmıştır. Sedat

Hakkı Eldem'in yaptığı en önemli katkı, "Türk evi" meselesini bir sanat tarihi meselesi olmaktan çıkarmak ve onu üzerinde çağdaş Türk mimarisinin bina edileceği bir öze dönüştürmek olmuştur. Bu uğraşında Eldem, meseleyi bilimsel (ve dolayısıyla da rasyonel) bir altyapıya kavuşturmak için yoğun rölöve çalışmalarına başvurmuş, ortaya çıkan verileri de çağdaş Türk mimarisinin hizmetine sunmak için tipolojik soyutlamalara tabi tutmuştur. Onun başlattığı Milli Mimari Semineri, kendi çabasının başkalarınca da paylaşılmasına vesile olmuştur. Sonuçta "Türk evi" genel başlığı altında Anadolu ve Balkanlar'daki konut kültürü etrafında yazılar, çizimler ve soyutlamalarla meydana getirilmiş bir mimari kuram oluşturulmuştur.

"Türk evi" idealinin Akademik söylemde nasıl ele alındığı da önemli bir tartışma konusudur. "Türk evi" kavramı, değişen şartlar içerisinde çeşitli farklı yorumlara ve itirazlara maruz kalmasına rağmen, temel bir araştırma ve çözümleme konusu olmaya devam etmiş, rölövelerden çıkarılan tipoloji çalışmaları mikro ölçeklerde (mesela bir kasabada) bile gerçekleştirilerek, mimari özlerin araştırılmasına devam edilmiştir. "Türk evi" kavramına karşı 1970'lerden itibaren yavaş yavaş yükselen, 1990'lardan sonra ise bir hayli artan itirazlara rağmen, kavram oldukça kurumsallaşmış olduğundan, Osmanlı veya Anadolu konut kültürünü ancak bu kavramın paradigmatları içerisinde tartışmak kaçınılmaz olmuştur. "Türk evi"nin taş- ahşap ve kerpiçten ibaret tektonik yapısı, taşlığı ve fevkaniliği, oda-sofa ilişkisi, içerdeki ve dışarıdaki hayatın ilişkisi, çok çeşitli başlıklar altında, bazen terimlerde değişiklikler yapılarak, bazen de köken konusunda farklı yorumlar getirilerek tekrar tekrar ele alınacaktır. Yakın zamandaki tartışmaların ise daha çok köken meselesi etrafında döndüğü, "Türk evi" teriminin ideolojik bir kurgu olarak reddedilip benimsenmesi arasında kısmen örtük bir akademik ayrılığın yaşandığı görülmektedir. İlginç olan, 1960'lardaki tek tük son örneklerinden beri "Türk evi" idealine dayalı kuramsal bir çerçeveye herhangi bir mimari üretim yapılmıyor olmasıdır. Hâlbuki, "Türk evi" meselesi, Doğan Kuban, Ayda Arel, Uğur Tanyeli ve daha pek çok mimarlık tarihçisinin, Hülya ve Ferhan Yürekli gibi tasarımcı ve kuramcılarının, ve sayısız restorasyon uzmanı akademisyenin yakın zamana kadar önemli bir ilgi alanı olmuştur. Bu kavram, Türk mimarlığının en önemli kuramsal altyapısına sahip olması nedeniyle bu durum anlaşılabilir. Ama aynı zamanda bu durum, "Türk evi" idealinin Türk mimarlığında, daha en başından beri ulusal kimliğin bir göstergesi olarak ontolojik bir meseleye dönüşmüş olduğunu, ve şartlar değişmiş olsa bile bu meselenin aşılamadığını göstermektedir.

1. İDEALLEŞTİRME KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ

1.1. Mimarlık Tarihi İçinde İdealleştirme Olgusu

1.1.1. Bir Yöntem Olarak İdealleştirme

En genel ve gündelik anlamı içinde İdealizm, “yüksek ahlaki amaçlara bağlanma, zihnin tasarım, ide ve ideallerini maddi, tecrübî gerçekliğin tam karşısına geçirme ve onlara, insanın değerler cetvelinde başat bir rol ve konum yükleme tavrı” olarak tanımlanabilir.¹ Felsefi olarak burada ele alınamayacak kadar geniş açılımları olan bu kavram, mimarlık düşünce ve pratiği söz konusu olduğunda ise yüzyılları aşan bir “kararlaştırma” ve “basitleştirme” yöntemi anlamına gelir. Bu sebeple, metafizik düşünce tarihi içinde oldukça dallanıp budaklanmış ve önemli bir yere sahip olmuş “idealizm” ifadesi yerine, bu çalışmada mimarlığın kuramsal özüne pratik bir şekilde yaklaşmayı sağlayan bir yöntem anlamına gelen “idealleştirme” ifadesi tercih edilmiştir. Bu anlamda idealleştirme bir düşünce akımı değil, yüzyıllardır mimarlık üzerinde etkin olan bir yöntem olarak bir eylem (fiil), bir pratik anlamına gelir. Pratik bir sanat olan mimarının düşünceden beslenebilmesi için düşüncenin bir yöntem vasıtasıyla uygulanabilir hâle gelmesi gereklidir. Ancak her mimari uygulamanın zaten mimari düşüncenin genel bütün özelliklerini barındırdığı dikkate alındığında, mimari düşüncenin sürekliliğinin, mimari uygulamanın sürekliliğiyle ayrılmaz bir bağı olduğu ortaya çıkar. Kısacası, mimari uygulamanın düşünceden, yani kuramdan beslenebilmesi için mevcut ya da geçmişe ait uygulamaları dikkate alan bir epistemolojik alan içerisinde doğru ve yanlışlar saptaması zorunludur.

Çok karmaşık olguların anlaşılabilmesi için insan zihninin kullandığı bir yöntem olan basitleştirme, her türlü düşüncenin olduğu gibi bilimsel düşüncenin de hareket noktasını teşkil eder. Bilimde idealleştirme yöntemini açıklayan Ahmet Eyim’e göre, evrende sürekli olarak etkileşim içinde olan maddenin tabi olduğu şartların bir anda kavranıp açıklanabilmesi imkânsız olduğundan, bilim, maddenin davranışını ölçebileceği sabit, “ideal” şartlara ihtiyaç duymuştur:

“İdealleştirme kavramı, bilimsel yasalar veya kuramlar içinde yer alan “sürtünmesiz ortam”, “noktasal kütle”, “ideal gaz” vb. gibi ifadeler için kullanılmaktadır. Bu ifadeler gerçek dünyada karşılıkları olmaması nedeniyle idealleştirme olarak kabul edilmektedir. Bilim tarihinde idealleştirmelerle oluşturulmuş çok sayıda bilimsel yasa ve kuram vardır. Bilimsel yasalar, gerçek dünyayı bütün karmaşıklığı içinde ele almak yerine, olgulardan soyutlama yoluyla elde ettikleri bir takım parametreler ışığında ele alırlar. Bilim adamları

¹ vBulletin® v3.6.7, Copyright ©2000-2007, Jelsoft Enterprises Ltd, 19-07-2007, 01:15.

incelenen olgular üzerinde birincil etkiye sahip olan faktörleri dikkate alarak, bilimsel kuramlarda istenilen yalınlık ve basitliği sağlayabilmektedirler.”²

İnsan zihninin anlama yetisinin basitten karmaşığa doğru ilerleyen bir analitik mekânizma olduğu, John Locke (*Essay Concerning Human Understanding*, 1690), Etienne-Bonnot de Condillac (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746) ve Marquis de Condorcet (*Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, 1795) gibi düşünürler tarafından ortaya konmuştur. 20. yüzyılda Karl Popper, bilimsel ilerleme için “yanlışlama”nın (*falsification*) önemi üzerinde durarak, her türlü bilimsel kuramın bina edildiği hipotezlerin, onların yanlışlanmalarına kadar geçerli olan “ideal” kurgular olduğunu göstermiştir.³ Popper’in yaklaşımına örnek olarak, yapısalcı analitik düşüncenin eleştirisi verilebilir. Condillac, dilin yapısının, insan zihninin basitten karmaşığa ilerleyen yapısıyla şekillenmiş sesler, kelimeler ve cümlelerden oluştuğunu ve insanın bu sırayı takip ederek dilini öğrendiğini iddia etmiştir.⁴

Hâlbuki, 20. yüzyılın son çeyreğinde dünyayı anlamlandırmaya ilişkin yapısal kurguları yerinden oynatan düşünür Jacques Derrida, aslında düşünceyi taşıyan kelimelerin anlamının hep başka kelimelerde olduğunu göstererek, anlamın sürekli bir gecikme (*difference*) içerisinde olduğunu vurgulamıştır. Ferdinand de Saussure gibi “*logocentrist*” dilbilimcileri eleştiren, Derrida, “gecikme/farklılaşma” kavramı sayesinde, yapısalcı düşüncenin ortaya koyduğu dil kuramında, bize anlamı veren temsil edilenle (*signified*) temsil eden (*signifier*) arasındaki ilişkinin doğrudan bir ilişkiymiş gibi idealize edilmiş olduğunu iddia etmiştir.⁵ Condillac’ın düşünceleri, Jean-Nicolas Durand’ın Greko-Romen parçaların basitten karmaşığa doğru kompozisyonu yöntemiyle Neo-Klâsik mimariyi ideal bir sistematiğe oturtma çabalarında yansımaları bulmuşken⁶, Derrida’nın yapısöküm (*deconstruction*) kuramı, Peter Eisenman’ın kökenleri uzak geçmişte olan konvansiyonel mimari kompozisyonların bütün temel taşlarını anlamsız hâle getirmesinde ifadesini bulan, dekompozisyon üzerine kurulu bir mimari pratiği doğurmuştur.

² Ahmet Eyim, “Bilimde İdealleştirme Kullanımı ve Tarihsel İki Örnek: Descartes ve El-Bettanî”, *Kutadgubilig Felsefe- Bilim Araştırmaları Dergisi*, Mart 2007, Sayı11:253.

³ Brayn Magee, *Karl Popper’in Bilim Felsefesi ve Siyaset Kuramı*, çev: Mete Tunçay, Şahin Alpay (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990).

⁴ Etienne-Bonnot de Condillac, *Essay on the origin of human knowledge*, çev. H. Aarsleff (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 45.

⁵ Jacques Derrida, *Göstergebilim ve Gramatoloji*, çev. Tülin Akşin (İstanbul: Afa Yayınları, 1994).

⁶ Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis of the lectures on architecture with Graphic portion of the lectures on architecture*, çev. David Britt (Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2000).

Yukarıda verilen örnekler, düşünce dünyasında değişen doğru ve yanlışların eninde sonunda mimarlık pratiğini de etkilediğini gösterir. Çünkü mimarlık, oldukça karmaşık toplumsal, ekonomik, kültürel ve maddî olgularla şekillenen bir sanat olduğuna göre, mimari tasarımın geçirdiği süreçler, daima yanlışlama/doğrulama yöntemiyle alınan kararlarla ilerlemek durumundadırlar. Yani süreç ne kadar karmaşık olursa olsun, tasarım, yaratmak istediği gerçekliği ancak basitleştirilmiş olguları adım adım gerçekleştirerek meydana getirebilir.

1.1.2. Mimarının Zamana Bağlı İdealleştirilmesi

İster Greko-Romen mimarlığını idealleştiren Klâsikçi yaklaşımlarda olsun, isterse Ortaçağ Hıristiyan mimarisini idealleştiren Romantik eğilimlerde olsun, Eklektisizm’le sonuçlanan çözüme ortaya çıkana kadar, tarihsel geçmiş Batı Avrupa’da daima benimsenmesi veya mücadele edilmesi gereken bir olgu olarak mevcuttu.

Medeniyetlerin ilerlemesi bağlamında tarihsel bilinç, felsefi olarak 18. yüzyılda Giovanni Battista Vico (1688-1744) gibi düşünürlerce ele alınmaya başlanmış (Yeni İlim, 1725)⁷ ve Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) gibi mimarlarca da mimarlık tarihine yansıtılmış (*Entwurf einer historischen Architektur*, 1724)⁸ olsa da, bu tür gelişmeler Rönesansla birlikte uyanmış bir farkındalığın sonucudur, denebilir. Aslında, Leon Battista Alberti’nin *De Re Aedificatoria*’sının metni, (1450c.) Vitruvius’un çağıyla 15. yüzyıl arasında hiçbir fark yokmuş izlenimini verir.⁹ “Alberti’nin Klâsik Dünya’nın biçimleri, oranları ve süslemeleriyle ilgili düşüncesi, evrenin ideal ve zamana bağlı olmayan güzelliğinin Antikite tarafından keşfedilmiş olduğu ve sanatçının da bu güzelliğe ulaşmak için Antik Dünya’nın biçimlerini bir örnek ve çıkış noktası olarak kullanması gerektiği yönündedir.”¹⁰ Tarihselcilik adını verdiğimiz olgunun tam

⁷ “Daha 18. yüzyılda İtalyan tarihçilerinden Giovanni Battista Vico (1688-1744), sürekli bir değişim ve gelişim içinde olduğunu belirttiği Tarih’i insanoğlunun bilincinin zaman ve mekân içindeki evrimini araştıran bir bilim dalı olarak kabul etmekteydi”. Filiz Özer, *Çağdaş Mimari Dizaynlamada Tarihsel Sürekliliğin Değerlendirilmesi* (İstanbul: İ.T.Ü. Maçka Mimarlık Fakültesi, 1982), 2.

⁸ Fischer von Erlach’ın “Tarihi bir Mimarının Eskiçileri” anlamına gelen kitabı, sadece Batı mimarlığının geçmiş ve modern örneklerinden bir kaçını derlemekle kalmamış, Osmanlı camilerinden Çin pagodalarına kadar birçok Batı-dışı imgeye de, kendisinin de bir yaratıcısı olduğu modern zamanların (Barok) önceli gibi okunacak şekilde kitabında yer vermiştir. Bu konuda bkz. Edward Passmore, “Fischer von Erlach: Architect to a Monarchy,” *Royal Institute of British Architects Journal*, LVIII (1951), 473.

⁹ Leon Battista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, çev. Joseph Rykwert & Robert Tavernor (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988); ayrıca bkz. Robert Tavernor, *On Alberti and the Art of Building* (New Haven: Yale University Press, 1998).

¹⁰ Ebru Özeke, *Mimarlıkta Rasyonellik Kavramına Tarihsel Gelişim Süreci İçerisinde Bir Bakış* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 2001), 36; referans: Robert A. M. Stern, *Modern Classicism* (New York: Rizzoli, 1988), 9.

zıddına işaret eden bu durum, şekillerden çok niyet, düşünce ve eylemleri ilgilendiren ve retoriğe dayanan bir mimari kuram yaratmış olsa da, Alberti'nin de yapmış olduğu Rönesans yapılarının ileride eski ile yeninin karışımı olarak okunması (iyi ya da kötü manada) kaçınılmazdı. Her ne kadar metinlere dayansa da, mimarının meydana geldikten sonra kendi anlamını yaratıyor olması bunda en büyük etkidir.

Rönesans'tan beri sürekli döngüler halinde ortaya çıkan modernleşmeler, mimarlık alanında geleneksel olanla yeni olanın çatışmalarına neden olmuş, mimarlık kuramı da her seferinde ideal olanın tanımını tekrar yapmak zorunda kalmıştır. İslamî medeniyetlerin benimsedikleri mimari biçim, plânimetri ve süslemelerin devşirildiği idealleştirilmiş bir dönem olmasa da, Avrupa ve genel olarak Batı mimarlığı için bu antik Yunan ve Roma'dır. M.Ö. I. yüzyılda mimar Vitruvius Polio'nun kamu mimarlığı üzerine derlediği on kitabı içerisinde tapınak tiplerine ayrılmış olanı, Romalı mimarın en azından bu sanat değeri en yüksek tipi, Yunan mimarisine özgü sabit bir değerler bütünü olarak görüp idealleştirdiğini ortaya koymaktadır. Keşfedilmesiyle Rönesans mimarisine ilk ivmesini verdiği iddia edilen Vitruvius'un metni, sadece mimarlık alanında yazılmış olan mevcut en eski eser olması bakımından değil, Avrupa mimari düşüncesinin kuramsallaştırılmasının geleneğini oluşturmuş olması bakımından da çok önemlidir. 19. yüzyılda tabuların kırılmasıyla birlikte pek çok Avrupalı gezgin ve mimarın eski Yunan düzenlerinin Vitruvius'un vermiş olduğu oranlama sistemine uymadığını farkedene kadar, Serlio'dan Palladio ve Vignola'ya, Perrault'dan Le Roy'a¹¹ kadar pek çok mimar, tekrar tekrar Klâsik düzenlerin oranlama sistematiği üzerine çalışmışlardır. Muhtemelen çok az Yunan eseri görmüş olan Vitruvius, mevcut Greko-Romen değerler sistemine uygun bir tasarım yöntemi oluşturmak adına büyük olasılıkla da eline geçmiş olan bazı Yunan metinlerine dayanarak, insan bedeninden doğduğunu iddia ettiği ideal bir oranlar dünyası kurmuştur. Vitruvius'un sadece tarif etmek yoluyla öğretmek istediği “doğru” mimarlık doktrini, doğal olarak en basit şekilde ifade edilebilmeliydi. Bu sebeple, *De Architectura*'nın çok genel bir mimari kuramın meydana getirilmesinde kullanılan, eskilerin “etrafinı mâni, ayarını cami” dedikleri, ayıklama, sadeleştirme, basitleştirme yöntemini kurumsallaştırmış olduğu iddia edilebilir. Batı mimarlık

¹¹ Sebastiano Serlio (1475-1554), *Architettura*, 1537-1551; Giacomo da Vignola (1507-1573), *Regole delli Cinque Ordini d'Architettura*, 1562; Andrea Palladio (1508-1580), *Il Quatro Libri dell'Architettura*, 1570; Claude Perrault (1613-1688), *Ordonnance des Cinq Espèces des Colonnes selon la Méthode des Anciens*, 1673; Julien-David Le Roy (1724-1803), *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1758.

kuramının düşünceyle – yani yazıyla – ifade edilebilen mantıksal bir sistematığe oturtulması geleneği, bu sayede Vitruvius’tan idealleştirme olgusunu da beraberinde miras edinmiştir.

Roma mimarisinin Yunan mimarisiyle birlikte Antikite’nin saf mimarisini teşkil ettiği fikri uzun bir süre boyunca Batı dünyasının kültürel kökleriyle ilgili muhafaza ettiği bir tabu olmuştur. Aslında Roma’nın inşaat yöntemlerinin Yunan’inkinden hayli farklı olduğu iyi bilinen bir gerçektir. Öyleyse Roma saray, villa, bazilika, tiyatro, okul ve tapınaklarının “Yunanvarı” bir tarzda düzenlenmeleri, yani kolonat, silme (pilaster), alınlık ve bezemelerle donatılmaları, etkileri yüzyıllarca sürece “idealleştirilmiş bir kaynaktan alıntılama” geleneğinin başlangıcına işaret eder.¹² Roma’nın çöküşüyle birlikte mimarinin entellektüel bir ilgi alanı olmaktan uzaklaşmasıyla uzun süre etkisini yitiren bu gelenek, 15. yüzyılın başında Antikite’nin metinlerine karşı uyanan ilgi neticesinde yeniden canlanacaktır.

Metin araştırmaları ve yarı-arkeolojik verilere dayalı restitüsyon çizimlerinin meydana getirdiği “modern” imgelem dünyası, Rönesans’tan itibaren mimariyi Ortaçağ’da olmayan bir tarihselciliğin içine sokmaya başlamış, bu nedenle de mimari aynı anda bir çok zamana ait doğruların çatışmasına gebe kalmıştır. Bu çatışmanın ilk işareti, bilim ve sanatta Antikite’nin mi, yoksa bugünün mü üstün olduğuna dair tartışmaları tetikleyen “Antikiteci-Modern” karşıtlığına neden olmuştur.¹³ Asıl 17. yüzyıl Avrupa’sında su yüzüne çıkan bu durum, pagan-hıristiyan karşıtlığında kültürel bir boyuta da sahiptir. Meselâ, Barok üslûbu doğuran Karşı-Reform’la (*counter-reformation*) birlikte Rönesans hümanizması’nın merkezî mekân düzenleme yönündeki çabaları gerilemiş, bazilikayla kubbeli merkezî mekânın adeta birbirinin içine geçtiği bir senteze ulaşılmaya çalışılmıştır.

İtalya’da Rönesans mimarlığının doğuşundan itibaren gittikçe artan bir şekilde (metinler arttıkça ve mimarlar daha okur-yazar oldukça) mimari tasarımın Vitruvius’un mimari oranlar ve düzenler ile ilgili yapmış olduğu idealleştirmeye uymaya zorlanmasıyla canlanan Klâsik gelenek, metinlerin yanı sıra mimari çizimlerin de mimari bilgiyi oluşturmaya başlamasıyla bir başka boyuta geçerek yeni bir ivme kazanmıştır. Tabii, bu tür mimari çizimlerin yetkinliği daha çok Antikite’nin yetkinliğinden kaynaklandığından, bu gelişme Batı Avrupa mimarlık kültüründe

¹² “Roma mimarlığı da, Yunan Mimarlığı’ndan işine yarayan formları almış ve bu formları kendi ihtiyaçlarına uygun olarak kullanmıştır.” Ebru Özeke, a.g.e., 2001, 28; referans: Ernst H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü* (Ankara: Remzi Kitabevi, 1986), 52.

¹³ Bu konuda bkz. Alberto Pérez-Gómez, “Introduction”, *Claude Perrault, Ordonnance for the Five Orders of Architecture*, çev. Indra Kagin McEvans (Santa Monica (Cal.): Getty Publications, 1996).

eskinin değer verilen kalıntılarını araştıran, ölçen ve metinlerin yorumu ve kavrayışının gücüyle doğru ve güzel mimariyi (aslında yeni baştan yaratarak) canlandıran “yetkin mimar”ın ortaya çıkmasına, yani “Akademi”lerin oluşmasına sebebiyet vermiştir. Bu noktadan sonra mimarlık düşüncesinde metinlerle çizimler her zaman bir arada olacak, mimari kuram bunlar arasında kurulan ilişkilerle şekillenecektir. Mimari kuramın bu iki temel unsuru olan metinler ve çizimlerin sürekli olarak geçmişi şimdiye aktaran etkin araçlar olduğu daima göz önünde bulundurulmalıdır. Hattâ 20. yüzyılın başına kadar yetkin mimarların herhangi bir şekilde mimari geçmişin kendisiyle ilgili parçasını iyi bilmek zorunda olan ve bundan idealleştirmeler çıkaran kimseler olduğu söylenebilir.

Mimarlıkta “geçmişin idealleştirilmesi” ifadesi bile, aslında gene geçmişe veya içinde bulunulan zamana ait bir uygulamanın değerlendirilerek olumsuzlanmış bir değer yargısıdır ve çağdaş bir mimari gerçekteşirmek için üretilmiş bir söylem olarak ele aldığı olguyu basitleştirme yöntemine dayanır. Modernitenin ilerleme tutkusuyula ilgili özünden türemiş olan bu olumsuzlama hali 20. yüzyıl mimarlık söyleminde doruğa çıkmış olsa da, aslında mimarlık, tarihi boyunca geçmişiyle ilgili idealleştirmelerin kendisine vermiş olduğu anlamlarla şekillenmiştir, denebilir. Çok bilinen bir örneği tekrarlamak gerekirse, Nikolaus Pevsner’in “Bisiklet barakası bir yapıdır; Lincoln katedrali ise bir mimari eserdir”¹⁴ ifadesi, mimarlığın sürekli olarak kendi geçmişiyle anlamlandığını ortaya koyar. Ayrıca bu ifade, bütün bir mimarlık tarihini görece yeni ortaya çıkmaya başlamış arkeolojik ve antropolojik bilgiler ışığında ve bütün dünya kültürlerinin üretimleri açısından değil de, geleneksel Batı mimarlık kuramı içerisinde anlamayı doğrulayan, basitleştirici, sınıflandırıcı, dolayısıyla da idealleştirici bir söyleme işaret eder.

Pevsner’in söylemi, köklü bir gelenek içerisinde anlamlıdır, çünkü kuramsal olarak analiz ettiği mimarlığı manalı ve anlaşılır kılmak için sınırları belirli bir çerçeveye oturtmak, Batılı mimari düşünce geleneğinin temel taşlarından biridir. Nitekim, bu alanda ilk otorite kabul edilen Vitruvius Polio’nun De Architectura’sı üç sac ayağına bina edilmiştir: *firmitas* (sağlamlık), *utilitas* (kullanışlılık), *venustas* (güzellik). Pevsner’in Lincoln Katedralini mimari eser, bisiklet barakasını ise sadece bina olarak tanımlaması, işte Vitruvius’un bu üç ilkesinden ilki olan estetik tasarımın katedralde amaçlanmış, barakada ise amaçlanmamış olmasıyla alakalıdır.¹⁵ 15. yüzyılda

¹⁴ “A bicycle shed is a building; Lincoln Cathedral is a piece of architecture”. Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture* (New York: Penguin Books, 1982 (1943)), 15.

¹⁵ Pevsner’in ilk cümlesi olan bu ifadeyi, “estetik mülahazaları olmayan yapı mimarlık sayılmaz” iddiası takip eder.

Leon Battista Alberti, ideal güzelliği “ne kendisine fazladan bir şey eklenebilen, ne de kendisinden bir şey eksiltilebilen” olarak tanımlayarak, pratik bir eylem olan mimarlık sanatını, doğru ve yanlışların sürekli kuramsal olarak saptanması gereken bir alan olarak tekrar belirlemiştir.¹⁶ Alberti’nin zamanında böyle bir güzellik anlayışına nesnel olarak ulaşabilmenin yolu merkezinde sayıların (*number*) olduğu geometrik kurgular ve retorikte ifadesini bulan ahlâkî yaklaşımlardan geçiyordu. Hâlbuki, Alberti’nin Antikite’nin biçimlerinde ifadesini bulduğu matematiksel ve ahlâkî güzellik anlayışı, yerini 18. yüzyılda Le Camus des Mézières ve Etienne-Louis Boullée gibi mimarlar için “ışık ve gölgelerle dramatik şekiller alan mimari kütlelerin insan ruhu üzerinde bıraktığı etkiler”e bırakacaktır.¹⁷ 20. yüzyılın başında Le Corbusier’in mimarlığı “ışık altında bir araya getirilen kütlelerin ustalıklı, doğru ve görkemli oyunu”¹⁸ olarak tanımlaması, ama hâlâ sayılar ve geometriden oluşan bir düzene önem vermesi ve güzel, sağlam ve kullanışlı yapıları “ahlâkî” bulması, geçmişin idealleştirmelerinin biçimlerden bağımsız olarak da yaşayabileceğine dair güzel bir örnektir.¹⁹

Öyleyse mimarlıkta idealleştirme, her zaman bir söylem içerisinde doğrular ve yanlışların bulunduğu iki farklı küme meydana getirmek yoluyla uygun görülen pratiğin olumlanması olarak genel ve kaçınılmaz bir yaklaşımdır. Meselâ Barok üslûbu yaratan mimarlarda rasyonalite, gözün doğasından kaynaklanan perspektif yanılsamalarını meydana getirirken en girift geometrik kurgulara hâkim olabilmekle ilgiliyken, idealize edilmiş antik Yunan strüktürünü rasyonel bulan Marc-Antoine Laugier (1713- 1769) için her türlü yanılsama etik açıdan yanlıştır ve bu sebeple de çirkindir.²⁰ Başka bir örnek vermek gerekirse, Klâsik geleneğe bağlı mimarlar için Ortaçağ mimarisine ait Romanesk ve Gotik yapılar, Klâsik ideal güzellik anlayışından adım adım kopmayı ve barbarlığa dönmeyi ifade eden bir yozlaşma (*degeneration*), yani gerileme anlamına gelirken, Neo-Klâsik mimari yerine yerel şartlardan doğmuş olduklarını düşündükleri Ortaçağ

¹⁶ Leon Battista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, çev. Joseph Rykwert & Robert Tavernor (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988).

¹⁷ Nicolas Le Camus de Mézières, *The Genius of Architecture, or the Analogy of that Art with our Sensations* (Santa Monica: Getty Publications, 1992); Etienne-Louis Boullée. “Architecture, Essay on Art”, *Helen Rosenau, Boullée and Visionary Architecture* (London: Academy Editions, 1976), 81-116.

¹⁸ Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru*, çev. Serpil Merzi (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), 58.

¹⁹ Le Corbusier’in Antik Roma inşa geleneğini, “saf” geometrik kütlelerini “ahlaki bir mesele” olarak görmesi dikkate değer: “*Pas de verbiage, ordonnance, idée unique, hardiesse et unité de construction, emploi des prismes élémentaires. Moralité saine.*” (Boş laf değil düzen, tek bir düşünce, cesaret, yapım yöntemi birliği, temel prizmaların kullanımı. Sağlıklı [bir] ahlak [anlayışı]) *Vers Une Architecture* (Paris : Flammarion, 1995), 128.

²⁰ Marc-Antoine Laugier, *An Essay on Architecture (Essai sur l’Architecture, 1753)*, çev. Wolfgang ve Anni Herrmann (Los Angeles: Hennessey & Ingalls, 1977).

veya karma mimarileri savunanlar içinse, iki bin yıl öncesine ve ılıman Akdeniz iklimine ait Klâsik mimari geleneğini sürdürmek, gericiliktir.

İnsan zihninin tarihsel olguları idealleştirdiğine dair farkındalığı zaman zaman ortaya çıkmış olsa dahi, bu durumun mimarlık düşüncesi açısından bir süreklilik arz ettiği söylenemez. Gene de tarihselci bilincin Avrupa’da yer etmesiyle birlikte, “geçmiş”le ilgili idealleştirmelerin tarihsel süreklilik içerisinde ilerlemeye engel olan bir nevi tutuculuk olduğu fikri hâkim olmaya başlamıştır. Meselâ, 19. yüzyılın başında Victor Cousin’in başını çektiği Eklektik yaklaşıma göre, tarihsel öneme haiz bütün geçmiş fikirler mükemmel sistemler yaratmak iddiasında olamazlar, ama tarih boyunca bu tür fikirlerin içlerinden işe yarar bir şeyler mutlaka alınmış ve bir başka sistemde faydalanılmıştır. Buna göre, tarihsel olayların gelişiminden haberdar olan ve artık tarihsel süreçleri kontrol etme imkânı olan çağdaş insan, bütün bu sistemler içerisinde ideal fikir parçalarını (*fragments*) devşirip, ilerlemek için en müsait sistemi meydana getirebilirler.²¹ Romantik-Rasyonalist mimari düşünce bu felsefi yaklaşım üzerine oturtulmuş, geçmişten özenle seçilerek bir araya getirilen parçaların evliliğiyle gelecekte olgunlaşacak yeni bir sistemin oluşum sürecinin (*transition*) başlatılması amaçlanmıştır.²²

Daha sonra temelsiz bir Eklektisizm’e dönüşecek olmasına rağmen, felsefi eklektik yaklaşımda, durağan bir tamamlanmışlık vadeden tümel idealleştirmenin reddedilmesi ve toplumsal (ve mimari) ilerlemenin kontrol edilmesi gereken evrimsel bir süreç olarak görülmesi, belki de 20. yüzyılın sonuna kadar bir daha görülmeyecektir. 20. yüzyılın başında Adolf Loos, eleştirdiği *Sezession* mimarisinin “zavallılığını”, onun yüzde yüz “tamamlanmış” olmasına vurgu yaparak belirtmek istemiştir.²³ Hâlbuki, herhangi bir idealleştirme sürecinden geçmeksizin bir mimari üslûbun ortaya çıkmasının imkânsızlığı, Adolf Loos’un da başına çektiği Modern Hareket’in hem ilkelerinin, hem de biçimsel yapısının güçlü bir “tamamlanmışlık” ile belirlenmiş olmasıyla sabittir. Modern Hareket’in tarihsel süreç içinde farkındalığı, tarihsel zamanın doğrusal değil de, daha çok döngüsel özelliklerini dikkate aldığından, kendi oluşumunu geçmişin bir devamı olarak değil de, zaman içerisinde kaçınılmaz olarak ortaya çıkan devrimlerden biri olarak görme üzerine

²¹ Yusuf Civelek, *An Archaeology of The Fragment: The Transition From the Antique Fragment to the Historical Fragment in French Architecture between 1750 and 1850* (Pennsylvania: Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Pennsylvania, 2005), 204; referans: Victor Cousin, *Fragments Philosophiques, pour servir à l’histoire de la philosophie*, 8 cilt (Genève: Slatkine Reprints, 1970), I, 17-18.

²² David Van Zanten, *Designing Paris: The Architecture of Duban, Duc, and Vaudoyer* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987).

²³ Adolf Loos, “The Poor Little Rich Man”, *Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982), 124-129.

kurulmuştur.²⁴ Le Corbusier'nin çığır açıcı *Bir Mimariye Doğru* adlı kitabında da fark edileceği gibi, yeni mimari, Pericles devri Yunan mimarisi, Roma'nın altın çağı veya Rönesans gibi taze bir başlangıçtır. Buna rağmen, medeniyet açısından çok önemli olan bu yüksek devirlerin yeni mimariye katacakları pek bir şey yoktur, onlar ancak yeni mimarinin üstünlüğünü, kendilerinin de vaktiyle daha düşük devirlere göre büyük aşamalar kaydetmiş olduklarını hatırlatarak onaylamaya yararlar. İşte bu sebepten dolayı, hiçbir şekilde bir “geçiş” (*transition*) mimarisi olma iddiasına taşımamasına rağmen Modern Hareket, felsefi eklektisizm de olduğu gibi büyük bir serbestlikle geçmişteki mimarilerde ideal oluşumlar tespit etmiş ve bunu kendi kuramsal yapısını desteklemekte kullanmıştır.

Bu noktada idealleştirmenin genel bir düşünce sistematiği olarak anlaşılması gerektiği tekrar hatırlatılmalıdır. Meselâ, felsefi eklektisizm, durağan, tamamlanmış, ideal bir mimariyi reddetmiş olsa da, en azından karşı çıktığı durumu tespit ederken olguları basitleştirecektir: Neo-Klâsik mimari, Orta ve Kuzey Avrupa'ya uymayan bir mimaridir; Rönesans bir sentez olarak başlamışken, Greko-Romen mimarisinin tam etkisi altına girerek zamanla yeniden canlandırmaya dönüşmüştür; tarih boyunca iki yabancı unsur bir araya getirildiklerinde, bunlardan yeni bir şey doğmuş ve bu şey gelişerek ilerlemiştir, vs. Yapısöküm yöntemiyle Batılı mimarlık düşüncesinin hâlâ beslenmekte olduğunu düşündüğü idealist düşünce sistematiğinden azad etmeyi amaçlayan Eisenman'ın ise, en azından dil, kültür ve mimari kompozisyon arasındaki ilişkilerin kuvvetini anlambilimsel (semiyotik) bir perspektiften idealleştirdiğini söyleyebiliriz.

1.1.3. Mimari Çizimler ile İdealleştirme

Mimarlıkta idealleştirme, doğal olarak düşüncede başlar ve bu sebeple kuramsaldır. Ancak bu pratik sanatın en az düşünceyi taşıyan söz kadar etkili bir başka unsuru daha vardır: çizim. Bugün neredeyse mimarlık düşüncesinin bir numaralı aktarıcısı olan mimari çizim, teknik, ideolojik, kültürel vb. gibi birçok niyeti doğrudan ya da dolaylı olarak imâ edebilen ve bu sayede ikna edici olabilen başlı başına bir dildir. Aslında Vitruvius'un bile bu dilin üç temel unsuru olarak bahsetmiş olduğu çizim yöntemleri olan *iconographia* (plân) *ortographia* (cephe), ve *perspectiva* (perspektif), reprezentasyon olarak birer basitleştirmedir, yani var olduğu sayılan gerçekliği ideal bir şekilde sunarlar. Buna rağmen antik dönemde, mimarlığın ideal tiplerin çeşitlemelerine

²⁴ Bu konuda bkz. Dilay Güney, *Mimarlık Gerçeklikleri ve Mimarlıkta Zamanın Kavranışı* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mart 2003).

dayandığı, sözcüklerin, görsel tecrübenin veya usta-çırak ilişkisinin dışında mimara aktarılmasının çok zor olduğu düşünülürse, mimari çizimin idealleştirmede etkin bir araç haline gelmesi Rönesansla başlamıştır, denebilir. Rönesans öncesi önemli mimari üretilere bakıldığında, bugün bildiğimiz anlamda çizimin var olmadığını, ancak taş ustaları arasında bir sır gibi saklanan geometri bilgisinin çok önemli olduğunu görüyoruz. Buna ilâveten detayları tekrar tekrar üretmekte kullanılan şablonların (*pattern*) ideal bir fikri biçimsel olarak devam ettirmeye yaramış olduğu da söylenebilir.

Taş ustalarına nazaran kâğıt ve kalemle daha çok haşır neşir olan Rönesans mimarları da ilk başlarda mimarlığı bilfiil yapı alanında gerçekleştiriyor idiyse de, Vitruvius'un çizim üzerine yaptığı vurgudan da ilham alarak özellikle mimari plân ve perspektif tekniklerini geliştirmişlerdir.²⁵ Mimarlıkta çizimin önem kazanması ve gelişmesindeki en önemli etkenlerden birinin Roma kenti olduğu, daha doğrusu bu kentin antik dönemden kalma mirasının öğrenilip kaydedilme ihtiyacı olduğu söylenebilir. Plân ve görünüşlerden oluşan mimari proje bir yapının temsili ve üretimi için henüz maket kadar önemli değilken, özellikle geçmişin yapılarının rölöveleri veya restitüsyonlarının sunulduğu yayınların gerçekleşmesinde en önemli unsurdu. Kısacası, bir takım çizimlerden oluşan mimari projenin gelişiminde eski eserlerin kaydedilip yaygınlaştırılması ihtiyacı olduğu göz ardı edilmemelidir.

Françoise Choay'in belirttiği gibi, Rönesans'da geçmişe, yani antik çağın olgularını anlamaya, görmeye, tekrar meydana çıkarmaya karşı duyulan bu ilgi, “bir “*antiquatiniyas*” grubunun oluşmasıyla sonuçlandı ve Roma kenti yazar ve sanatçıların “bilgi alanı” oldu... Leonardi Bruni Vitruvius'un metinlerini yorumlayabilmek amacıyla Roma kalıntılarını ölçerdi. Sanatçılar için ise, Roma kenti fiziksel biçim kaynağı olarak değer taşıyordu. Brunelleschi Roma'ya gidip eski yapıları ölçer kaydeder ve analiz ederdi.”²⁶ Alberti, Giuliano da Sangallo, Michelangelo gibi mimarların mimari plânı strüktürel kurgunun ötesinde bir tasarım yöntemi olarak yerleştirdikleri 15. ve 16. yüzyılda, mekânsal özellikleri ve cepheleri anlatmak için daha çok ahşap maketlerden faydalanılıyordu. Ama özellikle merkezî mekân fikrinin bazilikal biçimle uzlaştırılması çabaları dikkate alındığında, plân çiziminin meseleyi hem tasarlamak, hem de anlatmak açısından en etkili araç halini almış olduğunu görüyoruz. 16. yüzyıl süresince, Sebastiano Serlio, Andrea Palladio

²⁵ James Ackerman, “Architectural Practice in the Italian Renaissance”, *Distance Points, Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991).

²⁶ Françoise Choay, *The Invention of the Historic Monument* (London: Cambridge Press, 1992); alıntı: Ayla Ödekan, *Yazıları ve Rölöveleriyle Sedat Çetintaş* (İstanbul: İTÜ Yayınevi, 2004), 51.

gibi mimarların birer çizim ustası olarak taş ustalarından bir hayli ayrıldığını, yayınladıkları plân, görünüş ve perspektiflerle ideal kurgularını tanıttıklarını, hattâ geçmiş dönemlere ait ideal mimari tasarımları yeniden çizerek bunları bilgi haznesine kattıklarını görüyoruz. Örnek vermek gerekirse, Serlio'nun bir Roma kemer motifini çizgiye dökmesi sayesinde genel bir şöhrete kavuşturması (*Serliano*), veya Palladio'nun sivil yapı projelerinde asıl cephe olarak kullandığı antik tapınak alınışını sıklıkla resmetmesi, görsel imgelerin çoğaldığı bir çağda sözcüklerin yanı sıra çizimlerin de ideal mimari kurguları aktarmadaki etkinliklerine şahitlik eder (Şekil 1.1, 1.2).

Üstün bir geometrik çizim tekniğine vâkıf olmayı gerektiren Barok mimarinin doğuşunda, Palatino Tepesi sarayları gibi antik Roma kalıntılarında tespit edilen ve çizim yoluyla da kayda geçirilmiş olan simetrik ama kıvrak, bazen eliptik olabilen mekânsal kurguların representasyonlarının etkisinin olma ihtimali göz önüne alındığında, mimari çizimin etkisinin bu çağda her anlamda artarak devam etmiş olduğu söylenebilir. Barok dönem mimarlığında karmaşık plân çizimleri artık mimari tasarımın en önemli unsuru haline gelmiştir ama, artık çok yetkinleşmiş olan perspektif çizimleri ve kesitler, özellikle iç mekânların “ışık ve gölge oyunları”yla desteklenen dramatik kurgular” olarak vurgulanmasını sağladıklarından, ikna araçları olarak bir hayli önem kazanmışlardır. Örnek vermek gerekirse, Vincenzo Scamozzi'nin Villa Bardellini'ye (1615) ait bir kesit çiziminde iç mekânı tanımlayan unsurlar arasında ışık ve gölgenin ne kadar önemli olduğu görülebilir (Şekil 1.3).²⁷ Andrea Pozzo'nun Sant'Ignazio kilisesi için tasarladığı sahte kubbe perspektifi (1700) ise, Rönesans'ın ideal bakış noktası fikrinin artık geçerli olmadığını, perspektif bozulmanın çizim vasıtasıyla tasarlanabilir bir mimari unsur olduğunu göstermektedir²⁸ (Şekil 1.4).

18. ve 19. yüzyıllarda, plân, kesit, görünüş ve perspektifsiz bir mimari tasarım düşünülemez hâle gelmiştir. Özellikle 18. yüzyılın sonunda, mimari çizimler, tasarımcısı olmadan dahi mimari bir tasarımın gerçekleştirilmesini sağlayacak bir representasyon olarak, mimariyi henüz fiziksel olarak var olmadan önce tamamlanmış haliyle anlatırlar. Ancak, unutmamalı ki, “henüz olmayan” bir yapıyı temsil eden mimari proje kavramının, “artık olmayan” bir yapıyı temsil eden restitüsyon projesi kavramıyla beraber gelişmiş ve yerleşmiştir. Ecole des Beaux-Arts'ın öğrenci yarışmalarının öğrencinin olmadığı bir jüride değerlendirilmesi zorunluluğu, “proje” fikrinin

²⁷ Alberto Pérez Gómez & Louise Pelletier, *Architectural Representation and the Perspective Hinge* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000), 119.

²⁸ Alberto Pérez Gómez & Louise Pelletier, a.g.e., 2000, 198.

yerleşmesine büyük katkı sağlamış olduğu gerçektir,²⁹ ve bu yarışma projesi formatının da Roma'daki Fransız Akademisinde düzenli olarak yapılan restitüsyon çalışmalarıyla doğrudan ilişkili olduğu söylenebilir (Şekil 1.5). Nitekim, 18. yüzyılda daha çok isteğe bağlı olarak yapılan rölöve (*relevé*) ve restitüsyon çalışmaları, 1778 yılında Angiviller Kontu'nun idaresi sırasında zorunlu hâle getirilmiş, bu tarihten sonra da giderek en önemli uğraş halini almıştır.³⁰ Bu gelişmelere paralel olarak, 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında renkli veya tonlamalı (*lavi*) mimari projeler, ister modern tasarım isterse restitüsyon olsun, antik dönemin otoritelerine göre uygunluğu kabul edilmiş bazı klişe kompozisyonların çeşitlendirilmelerine dayanmaya başlamıştır (Şekil 1.6, 1.7).

Mimari kompozisyonların bu sayede estetik bir nitelik kazanması, mimari tasarımın, daha çok Durand'a atfedilen ama Beaux-Arts'da da yaygın olan, ideal motiflerin doğru kompozisyonu yoluyla gerçekleştirmesinin yolunu açmış ve rölöveler sayesinde geri kazanılmış ve tipleştirilmiş Neo-Klâsik unsurların büyük bir hızla yaygınlık kazanmasına vesile olmuştur (Şekil 1.8, 1.9). Öyle ki, tutarlı bir mimari üslûp gerçekleştirmek için belli bir repertuardan seçilen unsurların, verili bir kompozisyon yöntemi içerisinde bir araya getirilmesine dayanan tasarım anlayışı, 20. yüzyılın Modern Mimarisi'nde bile görülecektir. Zaten 18. yüzyılın ortasından itibaren her türlü çizim tekniği tasarımcının ideal kurgularını anlatmasının en önemli aracı hâline gelmiştir. Boullée ve Ledoux'da Rönesans'ın merkezî plânları, Baroğun gölgeli kesitleri, Piranesi gibi çizerlerin uzak antikitenin melankolik havasını yaratan devasa kolonatlari, merdivenleri, kubbeleri bulunabilir (Şekil 1.10, 1.11, 1.12). 19. yüzyılın çizimlerinde aynı özellikler mevcutken, antikitenin abidelerinin çok renkli olmasının keşfiyle restitüsyonlar rengârenk yapılmaya başlanmış, bu da mimari projelerde derhal yerini almıştır. Bütün bir 19. yüzyıl boyunca mimari projelerin çok canlı olarak üretilmesinde bu gelişmenin etkisi büyüktür; hattâ köprü gibi mühendislik projelerinde bile görülebilir.

Doğal olarak Klâsik karşıtı mimari söylemin savunucuları da idealleştirdikleri mimari özellikleri ürünlerini benzer çizim teknikleriyle vurgulamaya çalışmışlardır. Prosper Mérimé'nin Tarihi Anıtlar Yöneticisi olduğu dönemde yapılan ortaçağa ait bina rölöveleri, teknik olarak Antikite'ye ait bina rölövelerinden hiç farklı değildir (Şekil 1.13). Doğal olarak Viollet-le-Duc ve diğerlerinin

²⁹ Donald Drew Egbert, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture* (Princeton: Princeton University Press, 1980).

³⁰ Ferdinand Boyer, "Antiquaires et architectes français à Rome au dix-huitième siècle", *Revue des études italiennes*, October-December, 1954, 183.

Ortaçağ mimarisine ait çizimleri, estetik açısından değerlendirilirse, en az Beaux-Arts kompozisyonları kadar etkilidir (Şekil 1.14). Genel olarak 19. yüzyıl, koyu, kasvetli karakalem ve çini mürekkebi çizimlerinden, renkli ve canlı dekoratif cephe çizimlerine ve iç mekân perspektiflerine kadar bütün tekniklerin, Neo-Klâsist, Romantisist, Neo-Gotik, Eklektisist ve Art-Nouveau gibi bütün farklı eğilimlerin ideal kurgularını canlandırmak için uygulandığı bir dönemdir (Şekil 1.15).³¹

Yüzyılın sonunda ise Otto Wagner'in perspektifleri, çağdaş kent hayatı için en ideal mimarinin imgelerini üretmiş, adeta 20. yüzyıl avangard akımlarına bu konuda yol göstermiştir (Şekil 1.16). Modern Hareket'in soyut bir kompozisyon olarak plân çizimini yüceltmesi, ama Klâsik cephe anlayışından tamamen kopmuş görünmek için her yüzeyin eşit önemde olduğunu imâ eden aksonometriyi kullanması, yeni mimariye ait estetiğin çizimler yoluyla da aktarıldığını göstermektedir.³² Gaspard Monge'un öncülük ettiği, özellikle taşçılık gibi karmaşık geometriler kullanılması gereken bir alanda (*stereotomie*) üç boyutlu çizimler yapabilmek için faydalı olan aksonometrinin mimari çizimlerde kullanılması ise, Durand'ın perspektifin öznel bakış noktasını reddetmesinden sonra olmuştur; keza aksonometride insan gözünden kaynaklanan bir bakış noktası yoktur.³³ Ancak aksonometriyi mekânsal ve strüktürel kurguları ifade etmek için kullanan kişi ise, Auguste Choisy'dir. Corbusier'nin de *Bir Mimariye Doğru* (1923) adlı kitabında alıntı yapmış olduğu Choisy'nin *Mimarlık Tarihi*'nin (*Histoire de l'Architecture*; 1899) çizimleri, dolaylı olarak da olsa geçmiş mimarileri anlatmak için kullanılan nesnel bir bakış açısını modern mimariye taşımıştır (Şekil 1.17).

20. yüzyılda mimari çizimler, temsil ettiği mimarlığa uygun olarak bu "ideal" geçmişi reddedercesine renk, detay ve azametten giderek arındırılmıştır. Gerçi bir süre rölöveler eski canlılığında üretilmiş olsa da, zamanla mimarlıkta "rasyonel" yaklaşımı ifade ettiği kabul edilen "teknik çizim" yöntemini benimsemiş, ve zaman ile mekândan kopuk "analiz"lere

³¹ Örneğin, Bülent Özer, Rönesans geleneğinin de olduğu gibi, 19. yüzyıl mimarlarının büyük bir çoğunluğunun da 'total sanatçı' olmasının bir zorunluluk olduğunu belirtir. Bu konuda çizimlerindeki resimsel havaya da dikkat çekerek, -Tarihçi Eklektisizm'in Kuzey Almanya'daki en tanınmış temsilcisi olan- Karl Friedrich Schinkel'i örnek veren Özer'e göre, Schinkel, çizimlerinde bir tarafla Grek Kültürü'ne özgü karakteristiklerin üstünlüğünü vurgularken, diğer taraftan bölükpörçük bileşenlerle hayalî bir Ortaçağ kentini romantik ve nostaljik değerleriyle canlandırma arzusu içindedir. Bkz. B. Özer, "Mimarlıkta Tarihsellik ve Geleneksellik Üzerine Bir Söyleşi", *Yorumlar. Kültür, Sanat, Mimarlık* (İstanbul: YEM Yayın, İkinci baskı, 1993), 326.

³² Tan Kamil Gürer, Atilla Yücel, "Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi", *İTÜ Dergisi/a*, 2005, cilt:4, Sayı1: 93.

³³ Alberto Pérez-Gómez & Louis Pelletier, a.g.e., 2000, 85.

dönüşmüşlerdir. İleride de görüleceği gibi, “romantik” yaklaşımı andıran resimsel çizimlere tercih edilen ciddi teknik çizimler, bir bütün olarak sunmak istediği mimari rasyonaliteyi tipolojik yaklaşımlarda, özellikle çağın işlevselliğe yaptığı vurgu nedeniyle, plânimetrik özelliklerde aramıştır. Geçmişin bu “teknik çizimler “ aracılığıyla ideal sunumu, 20. yüzyılda artık geçmişin bir bütün olarak algılanmaktan vazgeçildiğine ve soyutlama fikrine açıldığına işaret etmektedir.

1.1.4. Mimarlıkta İdealleştirme Olgusunda Rölöve Çalışmalarının Rolü

Yukarıda mimarlık tarihi boyunca çizimin ideal mimari kurguları aktarmadaki rolünün eski eserlerin kurgularının çözümlenmesiyle olan derin ilişkisinden kısaca bahsedildi. Bu sayede rölöve ve restitüsyon çalışmalarının çok uzun bir zaman mimarinin ayrılmaz bir parçası olduğu da vurgulanmaya çalışıldı. Öyleyse, bugün sadece eski bir yapıyı onarmak ya da yeni baştan meydana getirmeyi sağlamakta faydalanılan teknikler olan rölöve ve restorasyon çalışmalarının kökeninde, geçmiş bir zamanın ideal yetkinliğe ulaşmış olduğu farzedilen mimari tasarım kültürünü yeniden kazanma arzusunun olduğunu göstermek, bu konuda ülkemizde meydana gelmiş olan gelişmeleri anlamamıza fayda sağlayacaktır. Hemen şunu belirtmeliyiz ki, Osmanlı-Türk mimarlığının yaklaşık bir buçuk yüzyıldır tam etkisi altında olduğu Batı Avrupa mimarlık düşüncesi, 15. yüzyıldan 19. yüzyılın ortalarına kadar geçmiş bir zamanın modern uygulamalarını arama meselesi etrafında gelişmiş ve değişmiştir.

15. yüzyıl İtalya’ında kendileri de Roma mimarisinin türevleri olan Romanesk ve Gotiğin yerel türleri hâkim olmakla beraber, mimari kültürün hem bütün bir kâinatın işleyişinin sınırlarına vakıf olduğu düşünülen matematiksel kurgulara, hem de bu kurguları zaten gerçekleştirmiş olduğu düşünülen Antikite’nin mimari biçimlerine uydurulması elbette zor bir şeydi. İşte tam da bu noktada bugün daha çok korumacılıkla ilişkilendirilen ölçüm, kayıt ve canlandırma (rölöve/restitüsyon) yöntemlerinin bu sorunu aşmakta yardıma çağrıldığına tanık oluyoruz. Rönesans mimarlığının babası diyebileceğimiz Leon Battista Alberti’nin Roma harabelerini araştırması ve kentsel yapıların konumlarını belirlemek için bir teknik geliştirmesi,³⁴ gene Leonardo’nun haritalama için bir ölçüm makinesi tasarlamış olması, mevcut olanın matbaada basılacak şekilde çizimlerle kayıt altına alınmasının şiddetle istendiğine yönelik delillerdir. 15. yüzyılda Antikite’nin mimari mirasının parçalar halinde bile olsa kaydedilmesi, bir mimara

³⁴ Ayla Ödekan, “Sanat Tarihinde Süreklilik/Süreksizlik Sorunu”, *Afife Batur’a Armağan. Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları* (İstanbul: Literatür, 2005), 334.

uluslararası ün kazandıracak kadar önemli bir uğraştır. Yayınladığı Roma dönemine ait restitüsyonlarla mimari yetkinliğini ispat eden Sebastiano Serlio buna iyi bir örnektir³⁵ (Şekil 1.18, 1.19). Belki de gelecekte ki Neo-Klâsik mimarının ilk işaretlerini veren Andrea Palladio'nun, Sebastiano Serlio'nun ve diğerlerinin kayda geçirdiği plân ve cephelerden oldukça faydalanmış olması ve bunlardan kendine has bir mimarlık vokabüleri oluşturması, eskinin kurgu ve biçimlerinin kaydedilmesinin o dönemde mimarlığın kaderini ne kadar etkilediğini çok iyi gösterir. Kısacası Rönesans'tan itibaren uzun bir dönem - aynı Roma mimarları için olduğu gibi - geçmişin ideal kurgularını bilmek, mimari yetkinliğin temel şartı kabul edilecektir.

Aslında Rönesans mimarları her ne kadar Antikiteye mümkün olduğunca doğrudan ulaşmaya çalışmışsa da, Doğu Roma'da serpilmiş merkezi ve hiyerarşik mekân fikrini Vitruvius'un doktrini ve gözle görülebilen Roma kalıntılarının ışığında ve mevcut yapı kültürüyle yeniden kurgulama çabasında olmuşlardır.³⁶ Rönesans mimarisi, Antik Roma mimarisini aynen diriltme çabası değildir. Ancak zamanla arkeolojik çalışmaların hız kazanması ve bazen gerçekçi bazen de fantastik restitüsyon çizimlerinin hem mimari, hem de resim sanatında imgelemi coşturan “etki”ler oluşturmaya başlamasıyla, Barok sonrası Avrupa mimarlığında antik dünyanın imgeleri o kadar kuvvetli hale gelmiştir ki, 18. yüzyılın ikinci yarısında daha çok görsel-psikolojik etkiye (*effect*) dayanan ve Neo-Klâsik adı verilen monümental bir mimarlık meydana getirilmiştir.³⁷ 19. yüzyılın Romantiklerince acımasızca eleştirilen bu yaklaşımın aslında geçmişin kopyasının değil, o günün fantezilerinin modern bir ürünü olduğu bugün daha iyi anlaşılmaktadır. Daha da önemlisi, bu fantezilerin kaynağı mimarların hâlâ yetkinlik kaynağı olarak gördükleri restitüsyonlardır.³⁸

Batı sanat tarihinde 18. yüzyılın ortası, restitüsyonların akademik çalışmaların yanı sıra fantastik kurgular olarak ifade edildiği bir dönemin başlangıcı olarak ilginçtir. Kısaca bahsetmek gerekirse, restitüsyonun zorunlu kıldığı hayal gücünün serbest bırakılmasıyla yeni bir mimari yaratım türü doğmuş (*fantasie/caprice*), bu tür de giderek Neo-Klâsik mimari zevkinin doğmasına önyak olmuş, ona bir nevi geçerlik kazandırmıştır. İtalyan resim sanatında değişken bir tabiat içerisinde harabelerin resmedildiği dramatik ve melânkolik temaların işlenmesiyle yavaş yavaş beliren bu

³⁵ Sebastiano Serlio, *L'Architettura*, 1537-1575.

³⁶ Alberti Serlio gibi Rönesans mimarlarının merkezi mekân tasarımları için bkz. Henry C. Matthews, “İstanbul ve Roma'da İdeal Form Kavramları Sinan'ın ve İtalyan Çağdaşlarının Kutsal Mimarisi”, çev. H.Günhan Danışman, *Mimarist Dergisi*, Kış 2006, Sayı 22: 27-33.

³⁷ Wolfgang Herrmann, *Laugier and Eighteenth Century French Theory* (London: A. Zwemmer, 1962).

³⁸ Y. Civelek, a.g.e., 2005, 170-177.

eğilim, gravür ustası Giovanni Battista Piranesi'nin çizimlerinde zaman ve mekânların birbirine karıştığı fantastik bir Roma dünyasına dönüşmüş ve kısa sürede bütün Avrupa mimar ve sanatçıları etkisi altına almıştır (Şekil 1.20).

Werner Oechslin'ine göre, Piranesi'nin en tanınmış yayınlarından olan *Antichità*, “arkeolojik yayın olarak öncekilerin hepsinden daha etkiliydi... [onunla] Piranesi Brunelleschi ve Sangallo ile başlayan, Serlio, Palladio ve Desgodets ile gelişen, Canina, Klenze ve Hittorf'la devam edecek olan arkitektonik ve arkeolojik restitüsyon geleneğinin evrimine kendi katkısını yapmış oldu”.³⁹ Özellikle Fransız akademisyenlerinin ilgi gösterdiği bu fantastik çizgi-Roma dünyası, Jean-Laurent Legeay ve Charles-Louis Clérisseau gibi ressamın fırçasında Kuzey'e taşınmış, Charles de Wailly, Claude Nicolas Ledoux ve Etienne Louis Boullée gibi mimarların elinde mimari bir üslûba dönüşmeye başlamış, nihayetinde Pierre-François-Léonard Fontaine ve Antoine-Laurent Vaudoyer gibi eğitimci mimarların elinde Ecole des Beaux-Arts'ın kurumsal üslûbuna, yani Neo-Klâsizm'e (*Style Empire*) dönüşmüştür.⁴⁰ Restitüsyon çalışmalarının giderek daha çok arkeolojik verilere dayandırılmaya çalışıldığı, hattâ her yerde kazıların başladığı bu dönemde mimari tasarımın eskinin yarı-gerçekçi, hayali restitüsyon alışkanlığına daha da çok yaklaşması ilginçtir. Bu bağlamda denebilir ki, mimari tasarımı ilgilendiren yaratıcılık, gerçek olandan ziyade idealize edilmiş olanı çoğu zaman tercih etmektedir.⁴¹

Eskinin kurgu ve biçimlerini bilmek, hattâ değer yargılarını anlamak, sadece en doğru ve güzel mimari sayılan Greko-Romen mimarisinin devamını sağlamak anlamına gelmiyordu. Aslında burada baskın olarak yeni bir mimari yaratma isteği göze çarpmaktadır. Meselâ Rönesans'ın el yordamıyla gerçekleştirdiği rölöve ve restitüsyon yoluyla mimaride yeni ufuklara ulaşma isteğini, Fransız Akademisi'nin 17. yüzyılın ortalarından itibaren programlı bir şekilde gerçekleştirme gayretinde olduğu bilinmektedir. Kral XIV Louis'nin antik Roma kadar ihtişamlı bir başkent yaratma düşüncesinin de desteklediği Klâsik mimari araştırmalarında ilk ciddi girişim Antoine Desgodets'nin Roma'da yaptığı rölöve ve restitüsyon çalışmaları olmuştur. Desgodets, 1682 tarihinde bu çizimlerini *Les édifices antiques de Rome, dessinés et mesurés très exactement* (Roma'nın Antik Eserleri: Çok Kesin Ölçümlere Dayanan Çizimler) adlı kitabında yayınlamıştır.

³⁹ Werner Oechslin, “L'Intérêt archéologique et l'expérience architecturale avant et après Piranèse”, Georges Brunel (haz.), *Piranèse et les Français; colloque tenu à la Villa Médicis, 12-14 Mai 1976* (Roma: Academie de France à Rome, 1978), 402.

⁴⁰ Bu konuda bkz. Yusuf Civelek, a.g.e., 2005, 265-273.

⁴¹ Fransız akademisyenlerinin İtalya'daki arkeolojik kazıları konusunda bkz. Pierre Pinon, “Comment fouillait-on au 18è et au debut du 19è siècle”, *Archéologia*, no. 158, Eylül, 1981, 16-26.

Claude Perrault'nun 1673 tarihinde açıklamalı bir şekilde Fransızcaya çevirdiği Vitruvius'un (*Vitruve*) tarif ettiği binaları resimlendirmesi dikkate alındığında, artık İtalyan coğrafyasının dışında da antik Roma yapılarının restitüsyonlarına yoğun bir şekilde ihtiyaç duyulduğu anlaşılmaktadır. (Şekil 1.21) Gerçi İtalyanlar restitüsyon geleneklerini devam ettirmiyor değillerdi. Meselâ, Fransız bursiyerlerinin mutlaka faydalandığı, Antonino Nibbi'nin 1818'de yeniden basmış olduğu, Famiano Nardini'nin Roma'nın Akropolis'i denebilecek Campidoglio tepesindeki yapıların restitüsyonlarını içeren 1666 tarihli *Campidoglio Antico* adlı eseri, hem arkeolojiye, hem de restitüsyon geleneğine büyük katkı sağlamıştır⁴² (Şekil 1.22, 1.23).

18. yüzyıl boyunca Fransa'nın başta gelen mimarları olacak bursiyerlerin Caracalla hamamlarından Hadrian Villasına, Diokletianus Sarayı'ndan Roma saraylarına (*Palatino*) kadar birçok önemli yapının rölöve ve restitüsyonunu gerçekleştirme girişimlerini görüyoruz. Bu yüzyıl, ayrıca çok önemli arkeolojik kazı girişimlerine de tanıklık etmiştir: Herculaneum (1713), Pompei (1748) ve Paestum (1748) gibi. Montfaucons'un *L'Antiquité Expliquée et Représentée en Figures* adlı eserinde (1719-1724) Desgodets'i geçmek istercesine antik çağ sanat ürünlerinin sistematik bir envanterini çıkarması, 1729'da ise *Monuments de la Monarchie Française*'i yayınlamasıyla rölöve ve restitüsyonun iki çekişmeli alanda da – yani Antik-Greko-Romen ve Modern-Yerli kutuplarında – düşünceleri etkileyecek etkin bir araç olarak var olduğunu gösteriyor.⁴³

1750'lerde önce İngiliz Stuart ve Revett, hemen ardından da Fransız Julien-David Leroy'nun ilk defa olarak Atina Akropolis'inin restitüsyonlarını yapmaya girişmeleri ise, bu tür çalışmaların Osmanlı İmparatorluğu'nun topraklarına yayılacak kadar önemli hâle gelmiş olduğunu ispatlıyor. 19. yüzyılda rölöve ve restitüsyon, artık arkeoloji ilminin de dayandığı ciddi bir veri toplama yöntemidir. Ancak mimarlar için hâlâ, geçmişte inşa edilmiş bir yapının mükemmel halinin gerçek (rölöve) ya da yarı-gerçek (restitüsyon) temsili anlamına gelmektedir. Kısacası, mimarlar, geçmişi kaydetme çalışmalarıyla modern mimari tasarım arasında daima bir paralellik kurmuşlardır ve 19. yüzyılda bunun meyvesi Neo-Klâsizm'dir. Neo-Klâsik canlandırmacılığı ortaya çıkaran bu gayret, 1816 -1839 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nin sekreteri olan Quatremere de Quincy'ye göre sadece geçmişi kopyalama amacını taşııyordu. Ona göre

⁴² Pierre Pinon & François-Xavier Amprimoz, *Les Envois de Rome (1778 – 1968): Architecture et archéologie* (Rome: École Française de Rome, 1988), 99.

⁴³ Ayla Ödekan, a.g.e., 2004, 52.

İtalya’da restitüsyon yapan genç mimarlar, aslında, Romalı mimarların bildiği plânimetri, motif, yöntem ve şekillerle aynı Romalı mimarlar gibi tasarımlar yapıyorlardı:

“Antikitenin abidelerinin kalıntıları insan ruhunda sadece bir prestij etkisi bırakmazlar. Yüzyılları aşır gelen bu yıkıntılar, zarar görmüş halleriyle düşünürde takdir duygusu uyandırmanın yanı sıra, geriye kalan parçalarla kaybolmuş bütünü hayal etmeye başlamanızla birlikte güzelliklerine güzellik katarlar. Hayal gücünü bu yapıların özgün halini tekrar yaratmaktan daha fazla ne mutlu edebilir? Basit bir tasarımla antik eserlerin restitüsyonlarını kurgulayan mimar, gerçekte bulunması çok zor olan bu etkiyi meydana getirebilir.”⁴⁴

Bu ifadeden, Quincy’nin Fransız Akademisi’nin Roma’da burslu mimarları için çok faydalı gördüğü restitüsyon yöntemini, aslında iyi restoratörler yetiştirmek için değil, iyi mimarlar yetiştirmek için bir araç olarak gördüğü ortaya çıkmaktadır. Zaten Fransız Akademi’sinin başlıca amacının Roma İmparatorluk mimarisinin azametine ulaşmak olduğu, üretilen restitüsyonların Ecole des Beaux-Arts’daki eğitimi doğrudan etkilediği göze alınır, Neo-Klâsik üslûbun bilinçli olarak restitüsyonlardan yaratıldığı iddia edilebilir.⁴⁵ Özellikle Mühendislik Okulu’nda mimarlık dersleri veren Jean-Louis Durand’ın kurguladığı olduğu sistematik mimari tasarım derslerine bakıldığında, “*combinaison*” adını verdiği tasarımın tamamen idealize edilmiş büyüklü-küçüklü Greko-Romen mimari parçalarının kompozisyonlarından oluştuğu anlaşılır ki, bu tasarım anlayışı Quincy’nin düşüncesinin oldukça soğuk bir şekilde rasyonalize edilmiş halidir.⁴⁶

Bu tespitlerden sonra denebilir ki, yetkin olduğu farzedilen bir dönemin mimarlığını ölçüp biçerek incelemek sayesinde tasarım gücü elde etmek, Vitruviusvari bir yöntem olarak 19. yüzyılda doruk noktasına ulaşmıştır. Öyle ki, Vitruvius’un idealleştirmeleriyle Quincy ve Durand’ın kiler arasında yadsınamaz bir benzerlik vardır. Şu farkla ki, Vitruvius, sadece metinlerle kendini ifade edebiliyordu. Buna karşılık, Rönesans’tan itibaren metinlerin, sayıları ve etkisi giderek artan çizimleri desteklemenin yanı sıra, onların “yoldan çıkmaması” için Klâsik belâgat (retorik) adına denetleyen ve kısıtlayan bir üst mekânizma olarak işlev verdiğini görüyoruz. Fransız Aydınlanması sırasında Klâsik düşüncenin gözden düşmeye başlamasıyla birlikte Ledoux, Boullée, Lequeu gibi mimarların sıra dışı çizimlerle önemli bir etki yarattıkları düşünülürse, metnin çok uzun bir süre çizimleri hep geçmişe, yani yetkin kabul edilen geleneğe

⁴⁴ A.-C. Quatremère de Quincy, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Gondoin* (Paris: Institut de France, 1821), 10-11; alıntı: Yusuf Civelek, a.g.e., 2005, 112.

⁴⁵ Ecole des Beaux-Arts eğitimi için bkz. Donald Drew Egbert, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture* (Princeton: Princeton University Press, 1980).

⁴⁶ Werner Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760-1834: de l’imitation à la norme* (Paris: Picard, 1984).

bağlama işlevini yerine getirdiğini söyleyebiliriz.⁴⁷ 19. yüzyılda mimari tasarımı geçmişe bağlayan metinler gene olacaktır, ama bunlar artık “klâsikler” değil, “tarihi” metinlerdir.

19. yüzyılın ikinci yarısında Vitruvius kökenli mimarlık kuramının özellikle Akademik kurumların dışından gelen şiddetli bir eleştiriye maruz kalması, beraberinde Klâsik geleneğin küçümsediği Ortaçağ mimarisinin yüceltilmesini ve başını Fransız, Alman ve İngilizlerin çektiği bir Gotik diriltmeciliği getirmiştir. Mimari kuram açısından bu durum, Gotik mimarının hem yapısal kurgusu hem de aidiyeti bağlamında modern çağların ruhuna uygun bir akılcılığı ve sanayileşmeyle geleneksel düzeni sarsılan toplumun ihtiyaç duyduğu maneviyatı barındırdığı düşüncesiyle güdülenmiş yeni bir idealleştirme olgusunu da beraberinde getirmiştir. Bu dönem, aynı zamanda korumacılık ve “aslına uygun” restorasyon fikrinin doğması bakımından da önemli bir dönüşüme işaret etmesi bakımından ilginçtir. Klâsik gelenek içerisinde “yozlaşmış” mimari örnekleri kabul edilen Gotik anıtsal yapıların ve hemen hiç ilgi gösterilmeyen sivil mimarının, milli miras olarak kabul edilmesiyle özellikle Fransa’da yoğun araştırma ve rölöve çalışmalarına girişilmiş, 1834 yılında Fransa’da Tarihi Anıtlar Başmüfettişi olan Prosper Merimée gibi kültür adamlarının öncülüğünde modern anlamda koruma ve restorasyon uygulamaları ortaya çıkmaya başlamıştır.

Ancak, Neo-Gotik’in doğuşundan hemen önce, tarihselci yaklaşımın Neo-Klâsik idealizmin gerektirdiği görsel saflığı reddetmesi ve yöreselci-milliyetçi yaklaşımların mimariye sirayet etmesiyle birlikte, tarihsel mimari araştırmalarını çok geniş bir sahaya yayan ve bundan bir sentez çıkarmaya çalışan bir “orta yolcu” kuşağın belirdiğini görüyoruz. Saint-Simoncu ilerleme fikrine bağlı bu kuşak, kısmen restore ettikleri anıtsal mimari örneklerine uygun ilâveler yapmak yoluyla korumacılık ve restorasyon anlayışına bir de “yeniden işlevlendirme” düşüncesini getirmişlerdir. Hem Romantik, hem de Rasyonalist olarak adlandırılan düşünür, sanatçı, tarihçi ve politikacıların etrafında yetişen bu genç mimarların çalışmaları, ilk defa olarak mimarlık tarihinin diyakronik (çok-zamanlı) yapısına dikkat çekmeleri açısından da bir hayli önemlidir. Öyle ki, kentler, her zaman farklı zamanların mimarisini aynı anda bünyesinde taşımaktadır ve mimari değişimler de hep farklı zamanların üslûplarının birbirlerine karışmasıyla olgun bir üslûba doğru evrilirler, yani sentez oluştururlar. Bu kuşak içerisinde özellikle Leon Vaudoyer’in Endüstri Meslek Yüksek Okulu (Conservatoire des Arts et Metiers) ve Félix Duban’ın Ecole des Beaux-Arts kompleksi

⁴⁷ Fransız Akademisi’nde Klâsik dönem metinlerine “otorite” deniyordu.

ayrı bir önem arz eder⁴⁸ (Şekil 1.24, 1.25). Belki de tarihte ilk defa geçmişin kısmi bir parçasının idealize edilmesine itiraz eden bu kuşağın, Hegel'in idealist sentez anlayışı yerine Victor Cousin'in eklektik sentez anlayışına dayalı karışım ve gelişim fikri, mimarlık tarihi araştırmalarında ideal saflığın varlığının sorgulanması yönünde atılmış bir adım olması bakımından da önemlidir.

Romantik-Rasyonalist eklektizme karşı tepki sadece Klâsik geleneğe bağlı akademisyenlerden gelmemiştir. Bir başka idealist yaklaşım, hem klâsikçi, hem de romantik-rasyonel eklektizme karşı çıkan Gotikçiler tarafında ortaya atılmıştır. Gotik mimariye adeta âşık olan Eugenne Viollet-le-Duc gibi mimarlar, aynı Klâsikçilerin Greko-Romen mimarisi için düşündükleri gibi, geçmiş zamanın belirli bir anında mimarının yüksek bir doğruluk ve güzellik seviyesine ulaştığını düşünüyorlardı. Bu mimarların aynı zamanda yeni yapı inşa etmekten ziyade eskiyi koruma ve restore etme konusunda çaba göstermiş olmaları kayda değerdir. Gene de Viollet-le-Duc gibi önemli restorasyoncuların çalışmalarının sadece geçmişin mirasını korumak amacını taşıdığı söylenemez. 9 ciltlik Ortaçağ Fransız Mimarisi Ansiklopedisi'nde (*Dictionnaire raisonnée de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 1852 – 1868) yüzlerce restitüsyon ve detay çizimi üreten Viollet-le-Duc, aynı zamanda da Gotiğin strüktürel rasyonalitesine dayanan modern demir iskeletli yapıları tasarlamakla ünlüdür (Şekil 1.26, 1.27). Viollet-le-Duc, Gotik mimarının idealize ettiği rasyonel değerlerinde etik bir anlam bulur ve bunu geleceği şekillendirmekte kullanmak isterken, İngiliz John Ruskin ise Ortaçağ geçmişini doğrudan Hıristiyan değerlerinin taşlaşmış hali olarak idealize etmiştir.

Daha çok John Ruskin'in idealist restorasyonları reddeden, geçmişi bugüne gelmiş hali ile korumayı öngören görüşleriyle özdeşleştirilen İngiliz Neo-Gotiği, aslında Fransa'da olduğu gibi İngiliz ulusunun kendi değerlerinden çıkaracağı modern bir mimariyi yaratmak için de önemlidir. Meselâ, *Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture* (1817) adlı eserinde Gotik mimariyi “Erken İngiliz” (*Early English*), “Süslemeli” (*Decorated*) ve “Dikaçılı” (*Perpendicular*) gibi üç ayrı ulusal döneme ayıran Thomas Rickman (1776-1841), bu çalışmasında restorasyon çalışmalarını özendirmenin yanı sıra yeni bir mimari için model temin etmek amacını da güdüyordu.⁴⁹ Charles Barry ile birlikte İngiliz Parlamentosunu Neo-Gotik

⁴⁸ Yusuf Civelek, a.g.e., 2005, 350-384.

⁴⁹ Hanno-Walter Kruft, *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present* (Princeton: Princeton Architectural Press, 1994), 326.

üslûpta inşa eden Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) ise, *True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841) adlı eserinde Gotik mimariyi korunması gereken bir mirastan ziyade, her zaman geçerli ve örnek alınması gereken doğru ilkeleri barındıran bir olgu olarak görmüştür. Pugin'e göre "Doğru Mimari İlkeler = Gotik = Hıristiyan"dır.⁵⁰ Pugin'in aksine, John Ruskin (1819-1900) geçmişin herhangi bir döneminden ideal ilkeler devşirilemeyeceğini, yeni teknik ve malzemelerin yeni ilkeleri de beraberinde getirebileceğini, ama doğru ve güzel bir mimarinin insanın değişmeyen (ahlaki) tabiatına ait ilkeleri yansıtması gerektiğini düşünüyordu.⁵¹ *Seven Lamps of Architecture* (1849) ve *Stones of Venice* (1851-1853) adlı kitapların yazarı olan Ruskin'e göre Gotik mimari, işte bu bakış noktasından Hıristiyan ahlâkının güzelliğini iyi ifade etmiş olduğu için önemliydi. Her ne kadar Viollet-le-Duc ve onun İngiliz ve Alman takipçileri gibi Gotiğin rasyonalitesiyle ilgilenmemişse de, Ruskin'in Gotik mimariden çıkardığı ahlâki dersler bugün ve gelecek içindi, geçmişi yeniden inşa etmek için değil. Gotiğin bu Anglo-Sakson yorumunun Amerika'da Louis Sullivan'ın strüktürü fazla örtmeyen süslemeli üslubunda görülebildiği, onun çırağı olan Frank Lloyd Wright'la birlikte konut mimarisine de sirayet ettiği iddia edilebilir.

Fransa ve İngiltere'de Gotiğin ulusal kimlikle olan bağlantısı her zaman önemli olmuşsa da, bu üslûp Almanca konuşan ülkelerde, özellikle ulusal birliğini henüz tam olarak sağlayamamış Almanya'da "ulusal üslûp" olarak adlandırılmıştır. Georg Moller (1784-1852) ve Friedrich Schlegel (1772-1829) gibi kendini sadece Gotiğe adanmış mimarlar Alman Gotik yapılarını resmetme, rölöveleme ve restore etme uğraşına girmişken⁵², Viollet-le-Duc'ün Gotiğe adanmışlığını benimseyen August Reichensperger (1808-1895) ve Friedrich Hoffstadt (1802-1846) gibi iki hukukçu ise hem topladıkları çizimler, hem de yazılarıyla bu "üstün ulusal üslûbu" yeni mimarinin sahip olması gereken rasyonel bir temel olarak idealize etmişlerdir⁵³. 19. yüzyılda Gotik mimari alanında yoğun bir araştırmacı kitlesine sahip olan Almanya'da Antik Yunan'ın idealize edilmiş asil ve basit güzelliği (*noble simplicity*) kavramı mimari için en yüksek çığa olduğundan, Gotik mimarinin değerlendirilmesinde strüktürel rasyonalite anahtar unsur olmuştur. Gotik, Almanya'da tam olarak Fransa'daki gibi ulusal kimliğin ilk olarak belirlediği dinamik bir toplumsal organizasyonun sembolü (Viollet-le-Duc) veya İngiltere'deki gibi yüksek Hıristiyan

⁵⁰ Hanno-Walter Kruft, a.g.e.,1994, 328.

⁵¹ Hanno-Walter Kruft, a.g.e., 1994, 331.

⁵² Moller, 1814 civarında Köln Katedralini "ulusal bir anıt" olarak tamamlama plânının propogandasını yapmıştır. Bkz. Hanno-Walter Kruft, a.g.e., 1994, 296.

⁵³ Kruft, a.g.e., 1994, 317-318.

ahlâkının sembolü (Pugin, Ruskin) olmaktan ziyade, daha çok tekrar örnek alınması gereken ulusal dehanın izlerini taşıyan bir değer olarak idealize edilmiştir. 19. yüzyılda Alman ve Avusturyalı mimarlar, içinde Gotiğin de yer aldığı birçok üslûpsal deneme yapmışlar, genellikle tek bir üsluba bağlı kalmamışlardır. Öyle ki, “Hangi Üslûpta İnşa edelim” ifadesi, birçok makalenin ortak başlığı olmuştur. Mimaride bu ümitsiz idealizm arayışı, rölöve, restitüsyon ve restorasyon çalışmalarını zenginleştirirken, çağdaş bir üslûp için tamamen yeni bir malzemedan türeyecek modern bir mimari arama gerekliliğinin ilk kez olarak ortaya çıkmasına da vesile olmuştur.⁵⁴

Sonuç olarak, Rönesansla birlikte dirilen Vitruviusçu geleneğin başlattığı geçmişin ideal kurgularının araştırılması çabalarıyla amaçlananın sadece geçmişi aynen canlandırmak olmadığı, esasında geçmişin bugün içinden idealleştirmek yoluyla ideal bir gelecek yaratmak olduğu, Batılı mimarlık kuramının 19. yüzyılın sonuna kadar bu yöntemle adım adım ilerlediği söylenebilir.

19. yüzyılın ikinci yarısında artık kuramdan bağımsız, saf bir Eklektisizm’in yaygınlaşmasıyla birlikte iyice belirginleşen Klâsik geleneğin çöküş döneminde, Modern Hareket’in doğuşuna kadar yeni bir idealleştirme kuramı hayat bulamamış olmasına rağmen, neo-gotik’in estetiğinden doğan Art-Nouveau yoluyla Klâsik karşıtı fikirler 20. yüzyıl avangardına uygun bir zemin hazırlamıştır. Gotik estetiğin reddedilmesi ama rasyonalitesinin idealleştirilmesiyle başlayan sürecin sonunda makine çağıyla özdeşleştirilen bir mimari üslûp kısa bir zamanda bütün dünyaya hâkim olmuştur. Her ne kadar Modern Hareket her türlü tarihselciliği reddeder görünse de, ileride de görüleceği üzere “Modern Yaşam” ve “Modern Ev” fikriyle uluslararası bir zemin kazanan bu hareketin, kökeninde geleneksel mimarilerin işlevsel basitliklerinin (*sachlichkeit*) araştırılmasına dayanması bakımından, geleceği şekillendirmek için geçmişi basitleştirme yoluyla idealize etme geleneğini devam ettirdiği söylenebilir.⁵⁵ Ancak modern mimarlığın işlevselcilik ideali, artık “tarihsel”, “geleneksel” veya “ulusal” olarak adlandırılabilen mimari kurguların biçimsel

⁵⁴ Heinrich Hübsch, 1823 tarihli *Hangi Üslûpta İnşa Etmeliyiz* adlı bir kitap yayınlamıştır. Carl Bötticher, 1848 tarihli “Germanik ve Helenik Yapı ilkeleri” adlı makalesinde, taşın bütün potansiyelinin tüketildiğini, yeni bir üslubun ancak demirin strüktürel kullanımıyla mümkün olacağını iddia etmiştir. Bkz. J. Bloomfield and K. Foster (haz.), *In What Style Should We Build* (Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992).

⁵⁵ Sadece mimariyi değil, bütün bir tektonik kültürün maddi evrimini ele alan Gottfried Semper’in çığır açıcı yazıları, modern bir habitatin ancak maddi unsurların amaca en uygun bir şekilde rasyonel olarak ele alınması yoluyla gerçekleştirilebileceği fikrini 20. yüzyıl mimarisinin olmazsa olmazı yapmıştır. Bu geçişte Otto Wagner gibi mimarların ve Hermann Muthesius gibi kuramcılarının rolü büyüktür. Bkz. Harry Francis Mallgrave (haz.), *Otto Wagner: Reflections on the Raiment of Modernity* (Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1993).

yönünü krize sokacak, bu sebeple de eski eserlerin araştırılmasının çağdaş mimari tasarımdaki rolü neredeyse ortadan kalkacaktır.

1.2. Tarihi İdealleştirilme Bakımından “Geleneksel”in Modern Tanımı

1.2.1. Milli Anıt Kavramının Doğuşu: Romantik Düşünce İçinde Anıtsal Mimarinin Araştırılması ve Üst Kültürün Yüceltilmesi Bağlamında Restorasyon ve Korumacılık

Kamu nesnelere olan anıtlar ve anıtsal yapılar, çok eski çağlardan beri geleceğe kalması amaçlanan mimari ya da heykelsi unsurlardan meydana getirilirler. Bu sebeple anıtlar, onu yapan toplulukların siyasî varlığı devam ettikçe yaşatılmaya çalışılır. Ancak, bir topluluğun ait veya ilişkili olduğunu düşündüğü etnik, dinî ya da milli bir grup tarafından yapılmamış bir anıtı benimsemesi, onu koruması ve kısmen de olsa yaşatması modern zamanlara ait bir olgudur. Milli anıt kavramını da ortaya çıkaran bu modern düşünceye göre, bir milletin toprakları içerisinde bulunan her anıt, hangi topluluğa veya döneme ait olursa olsun, milli bir değerdir. 19. yüzyılda şekillenen bu düşünce, bugün artık “dünya mirası” gibi kavramlarla milletlerarası bir seviyeye de taşınmış bulunmaktadır.⁵⁶

Hâlbuki, 18. yüzyıla kadar, hâlâ süregelen dinî bir anlamı olan anıtların dışında, daha önceki dinî ya da etnik topluluklardan kalan anıtsal yapıların – eğer işlevsel değerleri yoksa – ayakta tutulmaya çalışıldığı görülmemiştir. Hattâ böyle yapılar hemen her zaman yeni yapılar için bir hazır malzeme deposu olarak kullanılmıştır (*spolia*). Buna en iyi örnek olarak antik Roma yapılarının sütun ve taşlarının zaman içinde İtalyan krallıkları, Bizanslılar, Emeviler, Selçuklular, Osmanlılar ve Akdeniz havzasının bütün halkları tarafından kullanılmaları gösterilebilir. Roma İmparatorluğu sonrası ortaya çıkmış siyasi güçlerin, bazilika, kale ve köprü gibi Roma'nın işe yarar unsurlarını tamir edip kullanmaları ise, modern öncesi toplumlarda milli anıt kavramı olduğunu göstermez, ancak bunların mimari mirasa pragmatik bir gözle baktıklarını gösterir.

⁵⁶ “Milli Anıt” fikrinin Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde ortaya çıkışını ve gelişimini özetleyen erken bir çalışma için bkz. Ali Saim Ülgen, *Anıtların Korunması ve Onarılması I* (Ankara: Maarif Matbaası, 1943). Konunun 20. yüzyılın ikinci yarısını ilgilendiren kısmı için ise bkz. Doğan Kuban, *Tarihi Çevre Korumanın Mimarlık Boyutu. Kuram ve Uygulama* (İstanbul: YEM, 2000). Şu çalışmalar ise anıt kavramının kuramsal temelleri açısından önemlidir: Zeynep Ahunbay, *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon* (1. bölüm) (İstanbul: YEM Yayın, 1996); Walter Frodl, “Anıtlar, Bakım ve Onarımları”, çev. B.Özer, *Akademi Dergisi*, Mart 1966, Sayı 5:4-14; Ömer Aydeğer, *Mimari Anıt ve Anıt Gruplarına Çağdaş Fonksiyonların Verilmesi ve Bu Konuda Ülkemizdeki Gelişmeler*, (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, 1986). Ayrıca koruma alanındaki Uluslararası tüzük ve anlaşmaları Venedik Tüzüğü (1964) bağlamında öncesi ve sonrasıyla ele alan çalışma için bkz. Can Binan, *Mimari Koruma Alanında Venedik Tüzüğü'nden Günümüze Düşünsel Gelişiminin Uluslararası Evrim Süreci* (İstanbul: YTÜ Basım Yayın Merkezi, 1999).

Roma imparatorluğunun din değiştirmesinden sonra, Roma tapınaklarının birkaçı dışında (Pantheon gibi kullanılabilir iç mekânı olanlar) hemen hepsi kaderine terkedilmişken, adliye binası işlevi gören bazilikaların kiliseye çevrilmiş olması, bu tür pragmatikliğe iyi bir tarihi örnektir. Kollezyum ve Tiyatro gibi Roma'nın çok önemli anıtsal yapılarının ise 19. yüzyılın başında rölöve çalışmaları yapan mimarlar tarafından konutlarla işgal edilmiş halde bulunması da gene koruma düşüncesinin Batı toplumu için bile çok yeni bir şey olduğunu gösterir.⁵⁷

İtalya'da Rönesans'tan sonra önem kazanan Roma mirasının sürekli tahrip edilmesine karşı bir bilinçlenme olduğu doğrudur. Ancak çoğu özel mülk haline gelmiş bu nesnelere sklmelerine karşı çıkarılan birkaç Papa fermanı dışında Roma'nın anıtsal yapılarını korumak adına uzun zaman pek bir şey yapılamamıştır. Françoise Choay'in de belirttiği gibi, 18. yüzyılın ortalarına doğru Kuzey ve Orta Avrupalıların İtalyan topraklarında gerçekleştirdikleri arkeolojik çalışmaların giderek artmasıyla birlikte yerel İtalyan yönetimlerinde bir "milli miras" düşüncesi ortaya çıkmış ve Roma kalıntıları, harabe halinde bile olsalar korunmaya, hattâ sonra yapılmış eklerinden arındırılmaya başlanmıştır.⁵⁸ 19. yüzyılın tarihselciliği içinde "anıt" fikrinin özellikle antik Yunan ve Roma devrinin anıtsal yapıları bağlamında kıyaslamalı olarak ortaya çıktığı düşünüldüğünde, Avrupalıların toplumların tarihe yapmış oldukları katkının en bariz ifadesi olarak kamu yapılarını anlamaya ve korumaya zen göstermesinin sebebi anlaşılabilir. Zaten yle olmasaydı, siyasî otoritenin, özel girişimcilerin ve nihayetinde Baron Haussmann'ın Paris'in eski mahallelerinin çoğunu ortadan kaldırması mümkün olamazdı. Paris'in sivil mimari geçmişinin yok edildiği 18 ve 19. yüzyıllar boyunca birçok yeni Roma tarzı zafer tâkları, kolonlar (obelisk) ve Neo-Klâsik meydanlar yapılmış olması manidârdır. Gene 19. yüzyılda Viyana'nın eski kale surlarının yıkılmasıyla oluşan Ringstrasse'nin Neo-Klâsik, Neo-Gotik gibi tarihselci-diriltmeci slpta anıtsal yapılarla donatılması, sivil mimarinin (hatta askeri mimarinin) anıtsallık anlayışının hâlâ dışında kaldığına işaret eder.

"Milli Anıt" fikrinin Kuzey Avrupa'da kavramsallaştırılması açısından, daha çok Akdeniz havzasına yayılmış Antik Yunan ve Roma harabelerine duyulan 400 yıllık ilgi ile, yok olma tehdidi altında olan Ortaçağ mimari ürünlerine karşı yeni uyanan ilgi arasındaki ilişkinin önemi göz ardı edilemez. Hattâ denebilir ki, bunlardan ikincisine duyulan ilgi, birincisinin bir

⁵⁷ Pierre Pinon, and François-Xavier Amprimoz, *Les Envois de Rome (1778 – 1968): Architecture et archologie* (Rome:  cole Française de Rome, 1988).

⁵⁸ Françoise Choay, *The Invention of the Historic Monument* (London: Cambridge Press, 1992).

yansımasıdır. Feodal Avrupa ülkelerinin uluslaşma sürecinde ulusal kimlikleri belirleyici öğelerin önem kazanması, kaçınılmaz olarak bu ulusların atalarının tarihe yaptıkları katkıları yüceltmeleri gereğini de beraberinde getirmiştir. Yüzyıllardır gittikçe artan bir tempoda yapılan Antik Çağ mimari araştırmaları her ne kadar genel bir Avrupalı kimliği tanımına katkı sağlıyor idiyse de, ulusal sınırlar içinde kalan özel kimliklerin tanımlanmasında büyük bir boşluk mevcuttu. İşte tam da bu boşluğun doldurulması gayretleri baş gösterdiği sırada, Fransız, Alman ve İngiliz entellektüelleri arasında Gotik mimarinin asıl sahibinin kim olduğu konusunda çıkan tartışmalar, bir milli değer olarak Ortaçağ mimarisinin Greko-Romen mimari eserleri kadar önem verilen yeni bir anıtsal sınıf olarak belirdiğine işaret eder.

Fransa’da 1789 devriminden sonra aristokratlara ve kiliseye ait yapıların yağmalanmaya başlamasıyla, Alexandre Lenoir ele geçirdiği parçalarla sembolik bir Fransız Anıtları Müzesi (*Musée des Monuments Français*) kurmuştur (1790). Bu tarihten itibaren, ister Kelt ya da Roma olsun, ister Gotik ya da Rönesans, her türlü ve her dönemden yapılar, milli bir değer olarak görülmeye başlanmıştır. Fransız Devrimi’nin kasırgasının dinmesiyle beraber, İtalya ve Yunanistan’a yapılan mimari araştırma gezilerine, Orta Avrupa’da yurt içi araştırmaların da eklendiğini görüyoruz. Bunlardan en ilginç olanı belki de Alexandre de Laborde’un yaptığı gezilerle Fransız Gotik mimari eserlerinin çizimlerini topladığı *Monument Français* (1816) adlı kitabı yayınlamasıdır (Şekil 1.28). Belki de De Laborde’un bu kitabı, Gotik mimarlığın anıtsal değerini Fransa’da zirveye taşıyacak olan Viollet-le-Duc gibi korumacıların var olmasına büyük katkı sağlamıştır. 19. yüzyılda giderek artan bir şekilde Prosper Mérimée gibi heveslilerin önderliğinde milli sınırlar içerisindeki eski eserlerin rölöveleri çıkarılmaya başlanmış, hattâ restorasyon önemli bir mimarlık uğraşı olmuştur. Mérimée’nin kırsaldaki mimariye olan ilgisinin yakın tanığının Laborde olduğu düşünülürse, vernakülerin keşfedilmesinde Romantik dönemde serpilen ulusal “Tarihi Anıt” fikrinin rolü de anlaşılabilir.⁵⁹ Laborde’un yaptığı işi Almanya’da Gotik mimariye ait ilk geniş kapsamlı çizimleri aynı zamanlarda gerçekleştiren Georg Moller, *Denkmaler der Deutschen Baukunst* (1816vd) başlıklı yayınlarıyla yapmıştır.⁶⁰ İngiltere’de ise Gilbert Scott, Augustin Welby Pugin ve John Ruskin, her ne kadar tarihi eserlere farklı yaklaşmışlarsa da, kendi ülkelerinde kültürel aidiyeti Klâsik mimariden daha fazla yansıttıklarını düşündükleri Gotik mimariyi anıtsallaştıran isimler olmuştur.

⁵⁹ Françoise Bercé, “La passion des monuments”, *Prosper Mérimée* (Paris: Connaissance des Arts, 2003), 21.

⁶⁰ H.W. Kruff, a.g.e., 1994, 296.

“Ulusal tarihi anıt”, sadece romantik bir fikir olarak kalmamış, 18. yüzyılın sonundan itibaren özellikle ortaçağ kiliselerinin hem aslına uygun, hem de stilistik restorasyonlarıyla ete kemiğe bürünmüştür. Kilise restorasyonlarına ilaveten belli başlı ortaçağ şato ve kalelerinin de restorasyon programlarına alınması, ulusal tarihi anıt fikrinin eskiden beri tamiratı doğal olarak sürdürülen dinî yapıları aştığını ve koruma fikrinin devlete ait bir uğraşa dönüşmeye başladığını gösterir. Bu süreçte restorasyonu için röleleri çıkarılan, projelendirilen ve ihya edilen binaların sayısı bir hayli fazla olmakla beraber, en önemli olanlarının restorasyonlarının fikir çatışmaları ve rekabet nedeniyle uzun sürmesi, bu alana olan ilginin miktarına delil teşkil eder. Meselâ, 1777’de George Nicholson, 1795’te James Wyatt, 1801’de ise John Carter Durham Katedrali için restorasyon projeleri hazırlamışlardır.⁶¹ Ortaçağ mimarisinin ihya edilmesine yönelik çalışmalar, Britanya’nın hemen ardından Almanya’ya da sıçramıştır: 1794 yılında Friedrich Gilly, Marienburg Kalesi, 1821’de ise C.J. Cotenoble Magdeburg Katedrali için restorasyon projeleri hazırlamıştır.⁶² Gene Almanya’da 1833 yılında Ernst Friedrich Zwirner Köln Katedrali için⁶³, 1866 yılında Friedrich von Schmidt ise Viyana’daki Stephane’s Dome için projeler sunmuşlardır.⁶⁴ Fransa’da bu alanda başı çeken Viollet-le-Duc 1840’da Vezelay’daki La Madeleine Kilisesi’nin, 1843’de Paris’teki Notre-Dame’ın, 1853’te ise Carcasson Kalesi’nin restorasyonlarına başlamıştır.⁶⁵ 1865 yılında İtalya’da Giuseppe Domenico Partini, Siena Katedrali için restorasyon projesi hazırlamıştır.⁶⁶ Daha birçok mimar, yer ve bina ismi verilebilir. Anıtsal mimarlığın araştırılması, korunması ve sonuçta yüceltilmesine yönelik çabalardan elde edilen tecrübelerin sivil mimarlık mirasında değerlendirilmeye başlamasına dair ilk emareler ancak 19. yüzyılın sonuna görülecek, ama sivil mimarinin korunması meselesi tamamen 20. yüzyılda başlayan uğraş olacaktır.

1.2.2. Vernaküler Mimari Kavramının Doğuşu: Çağdaş Mimari Düşünce İçinde Geleneksel Konut Mimarilerinin Araştırılması ve Halk Kültürünün Yüceltilmesi Bağlamında Restorasyon ve Korumacılık

⁶¹ Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation* (Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 1999), 103-105.

⁶² Jokilehto, a.g.e., 1999, 119-121.

⁶³ Jokilehto, a.g.e., 1999, 117.

⁶⁴ Jokilehto, a.g.e., 1999, 164.

⁶⁵ Jokilehto, a.g.e., 1999, 143-148.

⁶⁶ Jokilehto, a.g.e., 1999, 166.

Kabaca mimarsız mimari diye adlandırılan vernaküler yapı kültürünün⁶⁷ “tarihi anıt” olarak kabul edilmesi, Klâsik düşüncenin sarsıntıya uğradığı 19. yüzyılda bile henüz kabul edilemez bir yaklaşımdı. Ne de olsa, mimarların sadece ustalar tarafından meydana getirilen görece basit bir yapıyı mimari olarak kabul etmesi, vernaküler üretimin halen aktif olması sebebiyle mümkün değildi. Doğan Kuban’ın da belirttiği gibi, tarihi kentsel dokunun bir bütün olarak anıt kabul edilmesi ancak 2. Dünya Savaşı’ndan sonra mümkün olmuştur.⁶⁸ Buna rağmen, birçok Gotik dinî ve idarî yapının da ustalar eliyle gerçekleştirilmiş olduğu düşünülürse, yerel ve vernaküler mimariye gizli bir ilginin 19. yüzyılın romantik yaklaşımlarında mevcut olduğunu iddia edebiliriz. Sanat tarihçisi Walter Frodl’ın da belirttiği gibi, Klâsikçi düşüncenin 19. yüzyılın sonunda çöküşüyle mimari anlayış hızla değişmiş, bu değişim de anıt kavramının genişlemesine sebep olmuştur:

“Daha bundan bir asır öncesine kadar, ancak Antik Çağ’a ait kalıntılar, Ortaçağ katedralleri v.s. kabilinden büyük çaptaki eserlere anıt olarak bakılıyordu. 19 uncu Yüzyıl’ın sonlarına doğru kültür tarihi anlayışında meydana gelen değişiklik anıtsal niteliğe sahip olabilecek nesnelere inşaatında da büyük ölçüde toleranslı bir genişleme kaydedecektir.”⁶⁹

Her ne kadar 20. yüzyıl öncesinde vernaküler mimarinin resmedilmesinin dışında rölöve çalışmalarına konu olmadığını görsek de, yerel vernaküler tekniklerin belli bir idealleştirmeye tabii tutulduğunu dönemin modern uygulamalarında görebiliriz. Neo-Gotik tarzı yorumlayan bazı konut tasarımları ve Art-Nouveau tarzı evler sayesinde, 19. yüzyıl sonunda burjuva konutunun uzun zamandır ilk defa olarak Klâsik’in dışında bir üslûpla ilişkilendirildiğini görüyoruz. Bu gelişmenin gene kendinin farkında olan tarihselciliğin bir başka sonucu olduğunu, ama Neo-Klâsik’ten farklı olarak bu dönemdeki üslûpsal anlayışın bir de milli kimlik tanımlaması meselesiyle doğrudan alakalı olduğunu iddia edebiliriz. Anıtsal mimarinin yüceltilmesinin kökenlerinde var olan millilik düşüncesinin 19. yüzyılda bütün Avrupalı milletlerce paylaşılmasına rağmen, ortada paylaşılmayan bir şeyler vardı: mimarlığın milli aidiyeti. Gotik mimarlığın yüceltilmesini savunanlar, bir sav olarak Yunan-Latin dehasına karşın Frank, Germen

⁶⁷ Ahmet Eyüce, 'vernacular' sözcüğünün yapı ve yerleşme eylemleri ile ilgili olarak, ilk kez 1861 yılında kullanıldığını ayrıca, yerli, ya da, bir yere/yöreye özgü anlamına gelen Latince 'vernaculus' sözcüğünden türetildiğini belirtir. Bkz. Ahmet Eyüce, *Geleneksel Yapılar ve Mekânlar* (İstanbul: Birsan Yayınevi, 2005), 2.

⁶⁸ Kuban’a göre 1964’te toplanan Venedik Kartası’nda “anıt sözcüğüne tek yapı ile birlikte bir yerleşmeyi de kapsayan bir içerik kazandırılmıştır”, bkz. D.Kuban, *Tarihi Çevre Korumanın Mimarlık Boyutu: Kuram ve Uygulama* (İstanbul: YEM, 2000), 35.

⁶⁹ Walter Frodl, “Anıtlar, Bakım ve Onarımları”, çev. Bülent Özer, *Akademi Dergisi*, 1966, Sayı 5: 4.

ya da Anglo-Sakson dehasının farklılığını, ya da üstünlüğünü savunmak durumundaydılar. Ancak bu durumda Gotik mimarlığın ilk kim tarafından yaratıldığı bu üç millet arasında büyük bir tartışma konusuna dönüşmüştür. Klâsikçiler bile Neo-Grek'ten yerel Rönesanslara, Neo-Romacı Neo-Klâsizm'den duvar süslemeleriyle ünlü Pompei tarzına kadar birçok farklı üslûbu yüceltmekle meşgul olup, bir de antik dönemde cephelerin çok renkli olup olmadığı tartışmalarına girişmişler, hangi tür Klâsik mimarinin ulusal tarz ve ruhu en iyi şekilde temsil edebileceği konusunda karar veremiyorlardı.⁷⁰ Eklektikler, böyle bir kararı toptan reddetmenin serbestliği içinde belki de en gerçekçi davranış içindeydiler.

İşte böyle bir atmosfer içinde yavaş yavaş vernaküler yapılar hem mimariden sayılmaya başlanmış, hem de bir milletin öz yaratıcılığını ve dehasını temsil eden bozulmamış yapıtlar olarak görülmeye başlanarak idealleştirilmiştir. Vernaküler mimarinin en önemli unsuru olan ev, 19. yüzyılın ikinci yarısında Gotik diriltmecilikle birlikte dikkatleri üstüne çekmeye başlamıştır. İngiltere'de Horace Walpole'un 1749-1777 yılları arasında Neo-Gotik "Strawberry Hill" evini inşa ettiği düşünülürse, uzun yıllar sadece dinî yapıların mimarisi olarak kısmen saygı duyulmuş Gotik üslubûn sivil bir mimaride kullanılmasının bir devrim niteliği taşıdığı bile söylenebilir.⁷¹ Nitekim Walpole'un fantezisi kısa zamanda yüksek sınıflar için bir moda olmuş ve Robert Adam, George Dance Junior, Robert Smirke, John Nash ve James Wyatt gibi Britanya'nın başta gelen mimarları Neo-Gotik konutlar tasarlamışlardır.⁷² Aslında Fransız kent konutları (*hôtel particulière*) çeşitli rölöve ve yayınlara konu olmuştur. Jacques de Cerceau (*Livre d'Architecture*; 1559), Pierre Le Muet (*Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes*; 1623), J.-Ch. Krafft (*Le Plus belle maisons de Paris*; 1801) ve Legrand ve Landon (*Description de Paris et de ses édifices*; 1809) gibi mimarlar, tanınmış mimarlarca inşa edilmiş bu tür konutlara ait plân, kesit ve görünüşler içeren çizimler yayınlamışlardır⁷³ (Şeki 1.29, 1.30). Almanya'da ise David Gilly'nin (1748- 1808) gerçekten vernaküler yapıları andıran konut çizimleri yaptığını biliyoruz. Gene Almanya'da 19. yüzyılın sonuna doğru başlayan "Alman Evi" kökeninin çiftçi evinde (*Bauernhaus*) olduğunu savunan Rudolf Henning, Theodor von Huber gibi yazarlarda

⁷⁰ Bu konuda bkz. David van Zanten, *The Architectural Polychromy of the 1830s* (New York&London: Garland Publishing, 1977).

⁷¹ F.Özer, a.g.e., 1982, 8.

⁷² J. Jokilehto, a.g.e., 1999, 102.

⁷³ Anthony Blunt, *Art and Architecture in France: 1500 to 1700* (Middlesex: Penguin Books, 1980), 166.

kitaplarında rölövelere yer vererek tipolojik denemeler yapmışlardır.⁷⁴ Örneğin, Henning *Das deutsche Haus* (1882) adlı çalışmasında, farklı konut tiplerini farklı bölgelere göre tiplere ayırmıştı ki, “Alman evi” üzerine yapılan bu kuramsal çalışmalar 20. yüzyılda da Meringer, Bruno Schmidt, Kurt Junge gibi araştırmacılarca devam ettirilmiş, hatta benzer yaklaşımları Eglî'nin “Türk evi” için denediği de görülmektedir.⁷⁵

Ancak 19. yüzyılda bile Avrupa’da vernaküler yapıların çok ciddi bir şekilde araştırıldığını, ne de bunların doğrudan konut mimarisine etki ettiğini söylemek mümkündür. Buna rağmen Gotiğin Greko-Romen geleneğin unsurlarından en bağımsız ve yöresel iklim ve kültür şartlarına en bağlı bir tip olarak irdelenmeye başlanması kamusal mimariyi olduğu kadar sivil mimariyi de etkilemiştir.

Eklektisist üslûpta yapılan konutlar ve bu yaklaşımın bir türevi olan Art Nouveau üslubu, Neo-Gotik idealleştirmelerin bozulmuş hali olarak adlandırabiliriz.⁷⁶ Özellikle cephelerde rustik görüntü veren tuğla örgü, yoğun bir şekilde süslenmiş kapılar, pencereler, merdivenler, korkuluklar ve duvardan dışarıya taşmış ahşap çatı makaslarıyla Art Nouveau’nun, özellikle Fransa ve Belçika’da mimari referanslar aracılığıyla hayâli, fantastik ama modern bir Neo-Gotik dünyayı yansıttığını söyleyebiliriz. Ortaçağ mimarisinin anıtsal değeri kabul edildikten sonra Neo-Gotik (az da olsa Neo-Romanesk) kilise ve kamu binaları inşa edilmiş olmasına rağmen, 19. yüzyılda Ortaçağ konut mimarisi kuramsal bir tartışma konusu olamamıştır. Bunun sebepleri arasında en önemlisi olarak, konutun genellikle özel sermaye ile meydana getirilmesi, bu yüzden bir siyasî otoritenin desteklediği ideolojik yaklaşım neticesinde meydana getirilen kamu yapılarının sahip olduğu tarihselci üslûpsal özelliklere sahip olmasının zor olması, gösterilebilir. Ancak Neo-Gotik unsurlara da yer veren “yeni-vernaküerci” diyebileceğimiz bir konut mimarisi özellikle İngiltere’de ortaya çıkmıştır. Philip Webb, William Morris, Richard Norman Shaw, William Richmond Lethaby ve birçok diğer mimarın İngiliz vernakülerinden yola çıkan lüks konut tasarımları, yerel geçmişin sivil mimariye taşınmasına ön ayak olmuşlardır. Buna rağmen 20. yüzyılın ortalarına kadar vernaküler mimarinin rölöve çalışmalarına konu olmamasının

⁷⁴ Rudolf Henning, *Das deutsche Haus in seiner historischen Entwicklung* (Strassburg: Karl J. Trübner, 1882); Theodor von Huber, *Das deutsche Haus zur Zeit der Renaissance* (Berlin: Verlag von Karl Habel, 1882). Aktaran: Esra Akcan, “İstanbul’un Melankolisi ve “Eski Türk Evi” , *çeviride modern olan-şehir ve konutta türk –alman ilişkileri*, (İstanbul: Cogito, YKY, 2008), 233, dipnot:70.

⁷⁵ Esra Akcan, a.g.e., 2008, 233.

⁷⁶ Bu konuda bkz. Roger-Henri Guerrand, “Art-Nouveau Mimarlığının Kısa Tarihi”, Yıldız Salman (ed.), *Avrupa’dan İstanbul’a Yeni Sanat* (Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Yayını, 2005), 57-64.

arkasında, Neo-Klâsik ve Neo-Gotik kamu mimarisinin aksine, bu çalışmalardan doğacak bir mimari üslûp beklentisi bulunmaması olduğu iddia edilebilir.

İngiliz mimarlarının önyak olduğu bu yeni vernaküler mimari imgesi, daha sonra Fransız Art-Nouveau (Héctor Guimard) ve İngiliz Arts-and Crafts (William Morris ve René McIntosh) ekollerinin fantastik vernaküler imgesine dönüşmüştür (Şekil 1.31, 1.32). Ancak Konut mimarisinin 20. yüzyıl başında giderek artan bir şekilde ulusal kimliği destekleyici bir mimari yaratma çabalarına dahil olmasıyla, geleneksel veya modern vernaküler ilk defa olarak çok boyutlu olarak ele alınmaya başlayacaktır. Özellikle Orta Avrupa ve Balkanlar için saf bir kültürel-ırksal özün değerleriyle örtüşmeye başlayan geleneksel mimari, meselâ Macar mimar Karoly Kós için Macar ulusuna has bir mimarinin özünü teşkil edebilme potansiyeline sahip olduğu için üzerinde çalışılmaya değer hâle gelmiştir.⁷⁷ Kos'un bu fikrinin kültürel köklerini aynı zamanda romantik dönem bestekârlarında, meselâ Macar besteci Franz List'in (1811-1886) "Macar Dansları" ve "Macar Rapsodileri" gibi milli folklor temalı bestelerinde, benzer şekilde Johannes Brahms'ın (1833-1897) "Macar Dansları"nda ve bunlardan etkilenen Antonín Dvořák'ın (1841-1904) "Slavonik Dansları"nda bulunabilir.

Meselenin akademik denebilecek araştırmalara sahne olması İtalyanların ve Almanların devreye girmesiyle ivme kazanmıştır. Vernaküler mimarinin korunmasına yönelik ilk önemli adımlar, 20. yüzyılın başında çok zengin bir kırsal mimari mirası bulunan İtalya'da atılmıştır. Alfredo D'Andrade, sıradan sayılabilecek yapılardan oluşan yerleşkelerin olduğu gibi korunmasını sağlamaya çalışanların başında geliyordu. Hattâ D'Andrade, 1884 Torino Sergisi için küçük ölçekli bir Kaleiçi yerleşkesi bile inşa etmişti.⁷⁸ Ancak yüzyıl başında Almanya'da sivil mimari mirasının romantik boyutu hâlâ çok güçlüydü. Elvan Erkmen, Neo-Gotik'le ortaya çıkıp Art-Nouveau'ya (ya da Jugendstil) miras kalan Romantik-Rasyonalist yaklaşımın Almanca konuşan ülkelerde nasıl geleneksel konutlara yansıtılmaya başladığını şöyle ifade etmiştir:

⁷⁷ "Kós'a göre, kentlerde yaşayan Macar halkı Alman, Yahudi ve Slav ırkından farklı etnik gruplardan etkilenmiş ve Hıristiyanlık öncesi dönemdeki saflığını kaybetmişti. Macaristan'ın doğusundaki dağlık araziye kapsayan (ve bugün Romanya sınırları içinde kalan) Transilvanya bölgesi ise, Batı kültüründen uzak kalmış ve saf Macar ırkının özelliklerini koruyabilmişti. Kos, bu inançla Transilvanya köylerine giderek halk sanatını ve mimarisini inceler ve kente, makineleşmeye, endüstrileşmeye ve hattâ Batı ve Hıristiyan kültürlerine karşı, sadece vernakülerden beslenen yeni bir ulusal mimarlık söylemi geliştirir. Kos'un mimarlığının ana elemanları asimetrik, masif ve işlenmemiş kütleler, dik eğimli çatılar ve sonuçta pastoral görünümlü romantik bir imgedir." Bkz. Göksun Akyürek, "Macar ve Türk Mimarlığında "Ulusallık" Bağlamında Orta Asya ve "Doğu" Kavramları: Karşılaştırmalı Bir Okuma, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, 2002, Sayı:7-8: 93.

⁷⁸ J. Jokilehto, a.g.e., 1999, 204.

“Daha 1902’de Joseph August Lux “Altwiener Häuser und Hofe”(Eski Viyana Evleri ve Avluları) adlı çalışmasında halk mimarisinin basit, gündelik, saf biçimlerini “yuvamsı sihir”olarak adlandırıyor. Bunları sürükleyici yaşamın sükûnet bulacağı basit formlar olarak ele alıyordu. Organik bir oluşum olarak çiftlik evi mimarlığın halk şarkısıydı ve biçimi sanat kavramından daha eski zamanlara aitti. Yine Lux’un “Das Bauernhaus”(Çiftlik Evi) adlı çalışmasında da çiftlik evinin üslûpsuzluğu tabiatın belirlediği tek ve gerçek üslûp olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle evler topraktan fişkırmışçasına canlı ve doğal çevreye bağlıdırlar.”⁷⁹

Romantik yaklaşımın giderek doktrinleşmesinde, geleneksel ev tiplerinin Alman Werkbundcularının Alman milliyetini vurgulayacak ve diğer sanayi ve el sanatlarıyla birlikte uluslararası bir marka olmasına vesile olacak, modernliğe açık bir “öz kök” arayışı vardır, denebilir. Maiken Umbach’ın da belirttiği gibi, Deutscher Werkbund’un önemli isimlerinden olan Hermann Muthesius’a göre, İngiliz İmparatorluğu gibi Alman İmparatorluğu’nun da sanayisiyle dünyaya hâkim olması için, öncelikle Alman tasarımının dünyaya hâkim olması gerekmektedir.⁸⁰ İngiltere’de yaşadığı yıllarda İngiliz yaşama biçimini çok beğenmiş olan Muthesius, İngilizlerin dünyada çok saygı görmesinin altında İngiliz mallarının pazarlanmasının, bu sayede de bu malları üreten milletin değerlerinin benimsenmesinin büyük etkisi olduğunu düşünerek, İngiliz Evi’ni bu değerlerin modern hayatla uyumunun timsali olarak kabul ediyordu. Gerçi karşı çıktığı Bauhaus ekolü tam da Muthesius’un istediğini gerçekleştirmiş olsa da, kendisi daha muhafazakâr olduğu için Almanlık fikrini yansıtacak mimariyi vernaküler imgelerden bağımsız olarak düşünemiyordu. Muthesius’un yazdığı İngiliz Evi (*Das Englische Haus*; 1904) adlı kitap, önceli Robert Dohme’nin aynı adlı kitabıyla (1889) birlikte belki de vernaküler yapı kültürü ile modern konut arasındaki ilişki üzerine yapılmış ilk ciddi araştırmadır ve birçok açıdan “Türk evi” başlıklı araştırmaların öncelidir⁸¹ (Şekil 1.33).

Ancak hemen belirtmek gerekir ki, ulusal bir habitat imgesini yaratmakta yakın zamanlarda anıtsal mimariyi bile geri plânda bırakacak kadar etkili olabilmiş geleneksel ev kavramı, aynı zamanda uluslararası modern bir mimarının oluşmasına da ilham kaynağı olmuştur. Geleneksel ev mimarisinin bu ikinci tür etkisi, diğerine göre gizli kalmıştır; daha doğrusu Modern Hareket’in

⁷⁹ Elvan Erkmen, *Clemens Holzmeister ve Türk Mimarlığı’ndaki Yeri* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 1998), 40.

⁸⁰ Meiken Umbach, “The Vernacular International: Heimat, Modernism and the Global Market in Early Twentieth-Century Germany”, *National Identities*, Cilt. 4, 2002, Sayı 1: 45-67.

⁸¹ Kitabının “Vernacular building as the starting point for modern domestic culture” adlı alt başlığında, Muthesius İngilizlerin vernaküleri 1860’larda keşfederek büyük bir atılım yaptığını ifade etmiştir. *The English House* (New York: Rizzoli, 1987), 15.

öncüleri herhangi bir üslûba ya da tipe gönderme yapmaktan özellikle kaçındıkları için, mimarının özü kabul edilen geleneksel ev kavramına yaklaşımları ancak söylemlerinden ve yapılarından çıkarılabilir. Modern Hareket'in gelenekselini, aslında ilkel (*primitive*) dedikleri ama pratikliği ve estetiği bakımından oldukça modern buldukları Batı-dışı yaşama birimleri oluşturur. Onlara göre tarihselci dünya görüşünün bozucu etkisine maruz kalmamış, dolayısıyla da yozlaşmamış mimarileri halen yaşatan Batı-dışı kültürlerin üretimlerinde, yeni mimarının kendi farklılığını yaratacak mekânsal düzenlemelerine ve çağdaş biçimsel estetiğine temel teşkil edecek unsurlar bulunuyordu.⁸² Frank Lloyd Wright'ın Japon evine gösterdiği ilgi ile onun "Prairie" evleri arasındaki ilişki bir sır değil. En azından, A. Max Vogt'un Le Corbusier'nin mimari görgüsünü inceleyen çalışmasında, mimarın daha kariyerinin başlangıcında yaptığı gezide görüp resmettiği Osmanlı evlerinin zihninde en derin iz bırakan şeylerden biri olduğu ortaya konmuştur.⁸³ Tabii Le Corbusier ve diğerleri için birden fazla ilham kaynağı olması çok doğaldır. Vogt dahil birçok araştırmacı, İsviçre'nin Alp tipi yerden yükseltilmiş evlerinin Corbusier için önemli bir referans olduğunu vurgulamıştır. Gene Akdeniz'in beyaz kübik evlerinin mimarın imgelemi üzerindeki etkisi yadsınamaz. En nihayetinde, Le Corbusier'in 30'lu yıllardaki bütün eserlerinde görülebilen "transatlantik güvertesi" imgesi, bütün geleneksel referansları muğlâklaştırmaktadır. Tarihsel referansların muğlâklaşması, Muthesius ve onu takip edenlerin oluşturdukları milliyetçi Alman ekolü ve Klâsikçi İtalyanlar (*academicci*) için önemli bir sorun teşkil ettiğinden, bütün Avrupa'da modern mimariyi "yozlaşmış" olarak niteleyen bir klasisist modernizmin ortaya çıkmasına vesile olmuştur.⁸⁴

⁸² Mesela 1910'larda Türkiye'ye gelen Le Corbusier, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüyle birlikte kadim bir kültürün daha Batı medeniyetine mağlup olduğunu biraz sitemkâr, biraz da deterministik bir üslûpla ifade ederken, kendisini çok etkilemiş olan Osmanlı evi'nin suni olmayan, Batılı üslûpçuluktan bağımsız halini de düşünüyor olmalıydı. Bkz. Le Corbusier, *Decorative Arts of Today*. Francesco Passanti de "Le Corbusier bozulmamış ve organik bir vernaküler kültür bulma inancı içinde idiyse de, ne yazık ki bunun yerine kaybolan bir kültüre tanıklık ettiğini fark etti" demiştir. Bkz. Francesco Passanti, "*Vernaküler, Modernizm ve Le Corbusier*", çev. Pınar Gökbayrak, *Betonart*, Dergisi, (Le Corbusier özel sayısı), 2005, Sayı 7: 46.

⁸³ Adolf Max Vogt, *Le Corbusier, the Noble Savage: Toward an Archaeology of Modernism* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998), 4-58.

⁸⁴ Dennis P. Doordan, "The Political Content in Italian Architecture during the Fascist Era", *Art Journal*, Vol. 43, No. 2, (Summer, 1983): 121-131.

1.3. Tipleştirme

1.3.1. Geleneğin İdealleştirilmesinde Korumacı Bir Yaklaşım Olarak Tipleştirme

Mimarlık tarihi içerisinde geçmişe ait üretimlerin idealleştirilmelerinin, gerek doğrudan çağın gereksinimlerine uyarlanacak yetkin referanslar sağlamak, gerekse de dolaylı olarak çağdaş tezleri doğrulayacak bir altyapı oluşturmak için, bir basitleştirme sürecinden geçmiş olmaları yukarıda ayrıntılı bir şekilde açıklanmaya çalışıldı. Buna ilâveten, idealleştirmenin bir nevi basitleştirme olarak Batılı mimarlık geleneğinde yer almasının kökeninde Vitruvius'un yazılı tasarım tariflerinin bulunduğu bahsedildi. Bu noktada bugün "tip" denen özellikleri genel olarak belirlenmiş bir yapı imgesinin mimarlık tarihi kadar eski olduğunu, ancak "tipleştirme" denen kuramsal olgunun çok genel anlamda Vitruvius'un metniyle başladığını söyleyebiliriz. Çıkış sebebi mimari pratiği uygun bulunan bir dünya görüşüne (kuram) göre ve uygun bir yöntemle gerçekleştirmek olan tipleştirme, "tek ve somut bir biçimde fikir ve kanıları tanımlama gereksinimi" olarak "gerçekte anlamlarını karışık hale getirebilecek çelişkileri ortadan kaldırma eğilimidir".⁸⁵

Bir kuramsal kavram olarak tip fikri, esas olarak Batı mimarlık düşüncesinde "tür" olarak hep mevcut olmuş ve ideal bir mimari biçimi, kurguyu ve düzeni tespit etmek, ifade etmek ve hattâ korumak amacını gütmüştür. Bugün saf bir mimarinin tarihin hiçbir devrinde olamayacağını bildiğimize göre, ideal tip, mimarinin değişimleri içerisinde ideal olanı tanımlayabilmek için üretilen çözümler neticesinde tekrar tekrar ortaya konmuş hipotezlerdir, denebilir. Öyleyse, bugün tipoloji kavramı içerisinde bilimsel bir yaklaşımla ele alınan ve sınıflandırarak anlamlandırma esasına dayanan tipleştirme olgusu, yapısı itibarıyla korumacı bir öze sahiptir, denebilir. İster Klâsik geleneğin değerlerini, isterse yeni tesis edilmiş bir mimari kuramı yaşatmak ve devam ettirmek amacı taşısın, tipleştirme, mimarlığı sınırları mümkün olduğunca tayin edilmeye çalışılmış bir değer yargıları sistemine oturtmayı amaçlayan bir yöntemdir.

Soyut ya da somut mimari modellerin mimari tasarımda oldukça etkin olduğu 19. yüzyılın başında, Klâsistlerin tipleştirmeye eğilimli sınıflandırma çalışmalarına büyük ilgi duyması da, tip anlayışının kökeninde, aslında bir türün (*genre*) korunması veya iyileştirilmesi insiyakı

⁸⁵ Özlem Aydoğdu, *Changes in The Meaning of Type in Architecture Since Eighteenth Century (Mimarlıkta On Sekizinci Yüzyıldan Bu Yana Tipin Anlamında Meydana Gelen Değişimler)* (Ankara: ODTÜ, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2006), xii.

bulduğunu göstermektedir. İster tarihi, isterse biyolojik bir vakıa olarak nitelenmiş olsun, “bozulma” (*degeneration*), yüzyıl dönümü sırasında mimarlık düşüncesini de derinden etkileyen bir düşüncedir. 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Neo-Klâsik bir mimarın filizlerini atan sanatsal yaklaşımların ortak noktasının antik zamanların harabeleri olduğunu hesaba katarsak, zamanın döngüsü içerisinde medeniyetlerin doğup geliştikten sonra bir gün mutlaka çökeceğine dair kabullenişler, artık olaylara tarihsel bir çerçeveden bakmaya başlamış Avrupa aydınları için kaçınılmaz olmuştur. Kısacası 15. ya da 16. yüzyılda yeniden canlanmış olduğu kabul edilen Klâsik Medeniyeti Aydınlanma Çağı ve ertesinde sahiplenen hamilerin çalışmalarında görülen tipleştirme, bu medeniyetin öğelerinin bozulmadan ileriye aktarılması için tanınması, tanımlanması, farklı olanlardan ayırt edilmesine yönelik kısmen insiyaki ama genel olarak metodolojik bir faaliyettir.

18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl, tipin pozitif ve beşeri bilimlerde sıklıkla ele alındığı, ama özellikle biyoloji alanında evrim meselesi etrafında sorunsallaştırıldığı bir dönemdir. Hattâ George Cuvier ve Geoffroy Saint-Hilaire karşıtlığı uzun süre gündemi meşgul etmiş, türlerin sınıflandırılmasının evrimsel bir kıstasa göre mi, yoksa yaratımsal bir sürece göre mi gerçekleştirilmesi sorunu bilimsel bir yarışmaya dönüşmüştür.⁸⁶ Bu tartışmalar doğal olarak mimarlık kuramında tipolojik yaklaşımları etkilemiş olabilse de, dönemin mimarlarının insan yapısı olan mimaride bu tür bir sorunla yüzleşmek zorunda kalmamış oldukları iddia edilebilir. Zaten Vitruviusçu gelenekte var olan arketip, yani “ilkel kulübe” fikri, mimarın ideal bir olgunluğa doğru tarihi gelişimi fikrini desteklemektedir. Aslında mimarlıkta tipolojik yaklaşım, daha çok mimari geçmişi incelerken bilimsel söylemin ikna edici akılcılığından pragmatik bir şekilde faydalanmak olarak tezahür etmiştir. Yani mimarlar, tabiatı anlamaya çalışmaktan ziyade, çağdaş bir mimari tasarımın ilkelerini destekleyecek bir tarihi gelişim dizgesinin arayışında olmuşlardı. Her ne kadar Quatremère de Quincy tip kelimesini kullanana kadar, “tür” kelimesi kullanılmış olsa da, bu kelimeyle organik varlıklar arasındaki benzetme dile has bir olgudur, yani mecâzidir. Öyle ki, giderek yaygınlaşan sınıflandırma (*classification*) yönteminin biyolojik türlerin sınıflandırmalarından (*taxonomie*) zuhur ettiği bile söylenemez, çünkü ondan çok önce yapılan

⁸⁶ Viollet-le-Duc’ü etkilemiş olan Cuvier, bir çene parçasından bütün bir hayvanın iskeletinin restitüsyonunu yapabilmekle tanınıyordu ve evrimsel düşüncenin öncüsü olan Saint-Hilaire’in türlerin sınıflandırılmasında morfolojik yaklaşımına karşı işlevselci yaklaşımı öne sürmüştü. Bu konuda bkz. A.C. Masquelet, “Philosophical anatomy revisited”, *Surg Radiol Anat* (Springer-Verlag, 1997) 19: 57.

edebiyat ve sanat türlerinin sınıflandırmaları Klâsik geleneğin önemli bir parçasıdır.⁸⁷ Viollet-le-Duc gibi, Gotik strüktürlerde, insan ve hayvanların iskelet sistemlerindeki rasyonelliğin bulunduğunu iddia eden kuramcılarının da amaçları rasyonelliği öne çıkaran bir benzetmeden başka bir şey değildir.⁸⁸ Kısacası sonradan tip olarak adlandırılan mimari türlerin, biyolojinin epistemolojik dünyasıyla ilgisi sembolik düzeydedir. Öyleyse mimarlık tarihi boyunca korumacı bir yaklaşımın unsuru olmuş tipleştirme olgusunun, özellikle 19. yüzyıldan itibaren aynı mevhumu rasyonel bir yöntemle devam ettirmiş olduğu, modern tipolojik yaklaşımların da – ister gelenekseli reddetsin ya da etmesin – bunun bir sonucu olduğu söylenebilir.

Tipleştirme yoluyla ideal mimari kurguların korunması faaliyetinin elindeki en önemli araç olan, ideal mimarilere ait çizimler – ki yüzyıllardır süren rölöve çalışmalarından elde edilmiştir – ayrıca ona yönelik en önemli tehdit olmuştur. Şöyle ki, Klâsik geleneğin dışında olan ya da kabul edilen mimariler de bu araç sayesinde tanınma eğilimine girmiştir. Öyleyse, ideal olan ve/veya olmayan imgelerin bir arada sınıflandırmaya tabi tutulduğu yarı-tipolojik çalışmaların aynı koruma insiyakından kaynaklanmış olduğu iddia edilebilir. Her ne kadar tipleştirme Vitruvius'un ideal tasarım tariflerinde ilk defa olarak kayda geçmiş olsa da, modern tipleştirmenin en ayırt edici özelliği olan çizimleri içermez. Kelimenin kökeninde olan Yunanca *typos*'un iz, baskı manasına gelmesi dikkate alındığında, tipleştirme için gerekli olan sınıflandırmanın mimarlıktaki en etkin aracının çizimler olduğu ortaya çıkar. Bu anlamda ilk sınıflandırmalar, daha önce de bahsedilen Serlio, Palladio ve Scamozzi gibi Rönesans mimarlarının yayınlanmış çizimleri sayesinde ortaya çıkmıştır. Ancak bu devirdeki tipleştirmelerin sadece mimari bilgiyi arttırıcı amatör çalışmalar olduğu söylenebilir. Nitekim Serlio'nun araştırdığı Roma yapılarından da faydalanarak hazırladığı merkezi mekân tipleri, veya Palladio'nun simetrik villâ plânları, modern tasarımlar olarak mimarlarının bilgi, çizim ve tasarım alanında yetkinliklerini ispatlayan üretimlerdir (Şekil 1.34, 1.35). Kısacası bu çizimlerde, mimarlık ediminin doğasında bir tip olgusunun var olduğuna dair bir farkındalık sezilenmese de, ideal tipleri ortaya çıkarıp yaşatmak yönünde bir çabanın sonucu oldukları da yadsınmaz.

18. ve 19. yüzyıllarda sıkça görülen “tarihsel” mimari tipler, ya da türler antolojilerinin erken bir örneği J. B. Fischer von Erlach'ın *Entwurf Einer Historischer Architektur* (1724) adlı

⁸⁷ Platon'un *Poetika*'sında yazınsal türleri sınıflaması buna örnek gösterilebilir.

⁸⁸ Millard Fillmore, Hearn, *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc: Readings and Commentary* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990), 221.

çalışmasında görülebilir. Dünyanın Yedi Harikası'ndan Mısır dikilitaşlarına, Çin pagodalarından Gotik strüktürlere, Roma abidelerinden tanınmış bazı Barok yapılara kadar Dünya mimarlık hazinesi diyebileceğimiz bir koleksiyon oluşturan bu eserde çizimler en önemli unsurdur (Şekil 1.36, 1.37). Ancak kendisine ait Barok tasarımların eserin son kısmında yer almasından dolayı mimarlık tarihini bir gelişim içerisinde algıladığını iddia edebileceğimiz bu eser, herhangi bir tipolojik evrimi anlatan sistematik bir sınıflandırma önermese de, Fischer von Erlach'ın mimarlık sanatına yarı-tarihsel yaklaşımı, Quincy, Durand ve Séroux gibi Klâsikçileri rahatsız edecek olan “başka mimari türlere dair farkındalık” ile başat meselesinin ilk işaretlerini vermiştir.

Bu mesele 18. yüzyılın ikinci yarısında mimari türlerin (*genre*), artık mimarlığın “doğası”na ait bir olgu olarak görülmeye başlanmış olmasıyla ilgilidir. Meselâ Yunanistan'da yaptığı rölöve ve restitüsyonlarla (*Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1758) Klâsik mimarının bir otoritesi olmuş Julien-David Leroy bile, 1764'te hazırladığı kilise tiplerinin tarih içerisindeki gelişimine dair çalışmasında, çağdaş kilise mimarisini tapınak “türünün” tarihsel evrimi içerisinde ele almıştır⁸⁹ (Şekil 1.38). Leroy'nun bu yaklaşımı ve onu ifade etmekte kullandığı tek resimli levha olan sınıflandırma, sadece Séroux D'Agincourt ve Durand gibi isimlerce baş edilmesi gereken bir olgu olmakla kalmamış, aynı zamanda da mimarlık tarihçilerinin başlıca meselelerinden biri olmuştur.

Resimli levhâlarla yaratılan antolojiler, mimarlık pratiğine katkı sağlamak amacıyla doğmuş olsalar da, bazen ideal mimari kurgulara ilham vermeyecek şekilde toplayıcı bir hüviyete sahip olmaları bakımından sistematik sınıflandırma ihtiyacını artırmış olabilirler. Jacques-François de Neufforge'un *Recueil élémentaire d'architecture* (1757) adlı çalışması, “düzenlerden, portikolara, cephelerden şöminelere, ahırlardan belediye binalarına, nişlerden giriş kapılarına ve köprülere kadar” mimarlık pratiğinde nerdeyse adı olan herşeyin görsel olarak sunulması amacını taşır ve bu sayede popüler olmuştur (Şekil 1.39). Bu çalışmada sınıflandırma, sadece mimari öğenin ismine karşılık gelen çeşitlemelerle sınırlı olup, hiçbir sistematığe sahip değildir. Denebilir ki Neufforge, kendinden önce mimarlık kavramları üzerine sözlükler hazırlamış D'Aviler (1691), Félibien (1699) ve Cordemoy (1714) gibi yazarların çalışmalarında eksik olan

⁸⁹ Julien-David Leroy, *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont données à leur temples, depuis le règne de Constantin le Grand, jusqu'à nous* (Paris: Desaint & Saillant, 1764).

görsel öğeleri sağlamıştır.⁹⁰ Sonuç olarak, Neufforge'un çalışmasında tasarıma yönelik sistematik bir tipolojik sınıflandırma mevcut değildir.⁹¹

Neufforge'un çağdaşı Jacques-François Blondel, mimarlık tarihinde bıraktığı ize yakışır bir şekilde yazı ve imgeyi bir arada kullanmaya çalışan bir kuramcıdır. Blondel, 9 ciltlik *Cours d'Architecture* (1771-1777) adlı eserinde, aklına gelen bütün yapı tiplerini sayarken ve bunlara uygun "karakter"lerin nasıl olması gerektiğini izah ederken, açıklayıcı plân, kesit ve görünüşlerden de faydalanmıştır.⁹² Ancak bu çizimler okuyucuya sunulan örneklendirmeler niteliğindedir. Sonuçta Blondel'in öğretisinde tasarım metodolojisinden ziyade, doğruları yanlışlardan ayıran retorik ifadeler mevcuttur: "Oran mimarlığın en önemli unsurudur"; "bezeme alegorik, sembolik veya keyfi olabilir"; "önemli binalar için simetri vazgeçilemez bir şeydir", vs.⁹³ Kısacası Blondel'in mimari tip (tür) ile karakter arasında kurduğu ideal ilişki, klâsik düzen, uygunluk ve güzellik anlayışına bağlı hiyerarşik bir toplumun değer yargılarını mimarlık sanatına yansıtmak amacını taşımıştır. İlginçtir ki, Blondel'in yaklaşımı, bu hiyerarşik düzeni ve onun değer yargılarını sona erdirmek isteyen 1789 devriminin yarattığı mimarlardan olan Durand'ın rasyonel bir metodolojiyle farklı işlevsel tipler için farklı karakterdeki ideal kompozisyonları uygun görmesine öncelik etmiştir.

J.N.L. Durand'ın mimari plânlar ve cepheler antolojisi *Recueil et paralele* (1799), Serlio'yla başlayan çizim toplama geleneğinin, Fischer von Erlach ile başlayan tarihsel bakışla karşılaşmasının bir sonucudur. Bu çalışmada da, sınıflandırma elementer düzeyde değil, mimari türler arasındadır ve bir nevi tarihsel süreçleri göz önüne serme niteliği taşır. Ancak, Durand bu süreçten evrimsel bir sonuç çıkarmaz; onun bakışı daha ziyade bütün mimarilerde ve bütün çağlarda olması gereken rasyonel bir yaklaşıma dikkat çekmeye yöneliktir. Keza, Durand'ın topladığı çizimlere eşlik eden Charles Legrand'ın metninden de anlaşılacağı üzere, burada söz konusu olan mesele, gelmiş geçmiş bütün mimarilerin basit geometrik kompozisyonlar üzerinde

⁹⁰ Augustin-Charles D'Aviler, *Cours d'architecture*, 2 cilt (Paris: 1691); André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent, avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts* (Paris: La Veuve & Jean Baptiste Coignard, fils: 1699); Jean-Louis Cordemoy, *Nouveau Traité de toute l'Architecture ou l'Art de Bastir; avec un dictionnaire des termes d'architecture*, etc (Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1714).

⁹¹ Yusuf Civelek, a.g.e., 2005, 37.

⁹² Özgür Bingöl, *Mimarlıkta Tip Kavramı ve Tipoloji* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 2007), 35-37.

⁹³ Hanno-Walter Kruft, a.g.e., 1994, 150.

bir araya getirilmiş elemanlardan oluşmuş olduğudur⁹⁴ (Şekil 1.40). Nitekim Durand'ın bir sonraki ve en önemli yayını olan "Politeknik Okulu'nda Verilmiş Mimarlık Derslerinin Özeti" (*Précis*,1802), tamamen bu fikirden türetilmiş bir yöntemle yeni (Neo-Klâsik) mimari kompozisyonlar gerçekleştirilmeyi öğretmeyi amaçlamaktadır⁹⁵ (Şekil 1.41). Durand'ın bu eserini, artık sayısız imgeyle karşılaşan mimarların ne yapması gerektiğine dair gittikçe artan biri kafa karışıklığına getirilen Neo-Klâsik bir çözüm önerisi olarak görmek gerekir ki, Durand'a kadar antolojik çalışmalarda tasarıma yönelik metodolojik yaklaşımlar eksiktir.

Durand'ın "mekânîk kompozisyon" yönteminin, yüzyıllardır araştırılan Roma plânimetri ve biçimlerinden ayrılmadan, kolay, pratik (ülkenin her yerinde çağdaş toplumsal ihtiyaçlara uygun) ve ekonomik bir mimarlık yaratmayı amaçladığı bilinmektedir. Ancak, her ne kadar Durand'ın yönteminde çeşitli kompozisyonlara maruz bırakılan temel mimari unsurlar (*parties*) daima klâsik imgelerden türetilmişlerse de, Durand'ın bu unsurları şekillenmemiş, soyut geometrik halde (*éléments*) iken gösteren sınıflandırmaları, çağdaş tipolojinin temelini atmıştır⁹⁶ ve bir iddiaya göre de Klâsik mimarinin sonunu getiren bir yöntemdir.⁹⁷ Bir mimari ideali koruma isteğinden doğmuş olsa da, çizimlerle yapılan tipleştirilmelerin daima böyle bir sorunu vardır, çünkü konu olan mimari ideali genel bir tüketime açar. Durand'ın da feyz almış olduğu, dönemin "tip" fikrinin babası olan Quatremère de Quincy'nin tipolojilerden kaçınmasının arkasında böyle bir neden olabilir.

Tip kelimesini ilk kullanan Quatremere de Quincy'nin düşünceleri ele alındığında da, "tip" in sabit, soyut bir değer olduğu, gelişmeye açık ama gelişerek değişmesi gereken bir mimarlığın nüvesi olarak algılandığı hemen ortaya çıkar. Özellikle Roma'nın mimarlık birikimini ve imitasyon düşüncesine dayalı Klâsik güzellik anlayışını mimari tasarımın merkezine oturtmak isteyen Quincy, imitasyonu taklit'ten (*copie*) ayırmak amacıyla "tip" i biçimsel taklit anlamına gelen "model" in karşısına yerleştirmiştir.⁹⁸

⁹⁴ Jean-Nicolas-Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté... avec un texte extrait de l'Histoire générale de l'architecture par Jacques Legrand* (Paris: Gillé fils, yıl VIII (1799); referans: Werner Szambien, *J-N-L Durand 1760-1834: De l'imitation à la norme* (Paris: Picard, 1984), 105.

⁹⁵ Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture* (Paris: Ecole Polytechnique, 1802).

⁹⁶ Werner Szambien, a.g.e., 1984, 86-99.

⁹⁷ Rafael Moneo, Durand'ın yönteminde üslubun sonradan eklenebilir bir şey olduğunu fark etmiş ve bunu Klâsik üslubun çözülmesi olarak görmüştür. Rafael Moneo, "On Typology", *Rafael Moneo: Imperative Anthology*, (Madrid: El Croquis Editorial, 1978); alıntı: Özgür Bingöl, a.g.e., 2007, 40.

⁹⁸ Ö.Bingöl, a.g.e., 2007, 11.

Tip kelimesini mimarlık söylemine katan Quincy'nin herhangi bir mimari plân veya biçim tipolojisi oluşturmamış olması ilginçtir. Buna mukabil, Quincy, kavramlardan oluşan bir sınıflandırma yapmıştır (*Encyclopédie Méthodique*; 1788-1823). Onun soyut bir varlık olarak tip anlayışı, bu klâsik kavramlar ve onların arasındaki ilişkileri tekrar var etmesi bakımından önemlidir.⁹⁹ Yani tip, rölövelerle elde edilen bilgiler ışığında oluşturulan modellerden ilham alınan imgelerin, uygun düşen kentsel durumlarda, uygun düşen karakteri yansıtması gereken tasarıma bir temel teşkil etmesine dayanır. Kısacası, Quincy'nin tipolojisi, Neo-Klâsik akımın bile içinde bulunduğunu fark ettiği, Klâsik geleneği tehdit eden ilerlemeci, evrimci fikirlerin önüne bir set çekme vazifesi görmüştür. Öyleyse Quincy'nin tipe kavramsal yaklaşımında, imgenin söze giderek ağır basmasına karşı verilen ümitsiz bir çaba olarak da görebiliriz.

Durand gibi Quincy'nin kavramlarla yapmaya çalıştığı Klâsik mimariyi koruma idealini çizimler yoluyla gerçekleştirmeye çalışan bir diğer çalışma da J.-B.-L.-G. Séroux-D'Agincourt'un "Sanatın IV. Yüzyılda Çöküşünden XVI. Yüzyılda Yenilenmesine kadar Abidelerin Tarihi" (1811-1823) adlı eseridir.¹⁰⁰ Séroux'nun yoğun rölöve çalışmalarıyla meydana getirilmiş yaklaşık 1400 yapıyı içeren 375 paftalık sınıflandırmalarında da, eser sahibinin dünya görüşünden doğan kronolojik yaklaşımının dışında rasyonel bir sistem mevcut değildir. Uzun süre Roma'da yaşayan Séroux, bu rölöve çalışmalarını Fransız Akademisi'nin bursiyerlerine yaptırmıştır. Antik dönem abidelerinin restitüsyonlarını yapmakla görevli, ama ilgisi antik olmayan mimarilere de yayılmış olan Dufourny, Norry, Legrand, Molinos, Bellissard, Pâris, Rondolet, Le Magne, Percier, Deseine, Desprez, Vaudoyer, Delannoy, Guyot, Renard, Lemonnier, Marreux, Michaut, Cassas ve Dubut gibi geleceğin önemli mimarları, İtalyan coğrafyasında Séroux için mimarlığın tarihsel sürecini kaydetmeye koyulmuşlardır¹⁰¹ (Şekil 1.42). Bu çalışmalar bir süreçle, - mimarlığın 4. yüzyılda Roma İmparatorluğu'nun Doğu'ya taşınmasıyla birlikte çöküşe geçmesi ve 16. yüzyılda yenilenmesi - ilgili olsa da, tarihsel süreci Klâsik mimarinin lehine yorumlamakla mükelleftirler. D'Agincourt'un Akademik geleneğe uygun bir biçimde "ters evrim" olarak niteleyebileceğimiz bozulma sürecini okuma biçimi, İmparatorluğun düşüşe geçmesiyle "ideal" mimari türlerin

⁹⁹ Anthony Vidler, Quincy'nin mimari reprezentasyonu "bir dil meselesi" olarak gördüğünü söyler. "From the Hut to the Temple: Quatremere de Quincy and the Idea of Type", *The Writing of the Walls* (Princeton: Princeton Architectural Press, 1987), 160.

¹⁰⁰ Jean-Baptiste-Louis-George Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à sa renouvellement au XVI^e* (Paris, 1811-1823).

¹⁰¹ Anthony Vidler, "The Decline and Fall of Architecture: Style and Epoch in Gibbon and Séroux D'Agincourt", *The Writing of the Walls* (Princeton: Princeton Architectural Press, 1987), 175-188; alıntı:176.

Kuzeyli (Gotik) ve Güneyli (Arabî) etkilere maruz kalması ve dejenere olması şeklindedir. Aslında “bozulma” üzerine bir vurgu yapmış olmasına rağmen, bütün devirleri kronolojik bir yöntemle içermeyi amaçlayan Séroux’nun çalışması, Leroy’nun kilise tipinin “gelişmesi ve mükemmelleşmesi”ni ispatlamaya çalıştığı eseriyle benzerlik gösterir. Aradaki en önemli fark, Seroux’nun ideal tipleri Roma çağındayken, Leroy’nunkiler, en azından kilise mimarisinde, modern zamanlardadır.¹⁰² Séroux’nun bu yaklaşımı, 20. yüzyılın başında, artık sona yaklaşmış olan Ecole des Beaux-Arts okulunun profesörlerinden Julien Guadet’nin yazdığı *Eléments et théorie de l’architecture*’de (1902) hâlâ görmek mümkündür.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tipoloji, mimarlık ve yapıyla ilgili el kitaplarının kullandığı temel yöntem olarak artık genelleşmiş bir yöntemdir. Ancak Akademik bir yaklaşım olarak tipleştirme, bu tür tipolojilerden kuramsal yönü bakımından ayrılır. Yani, analitik bir koruma yöntemi olarak sınıflandırma yaklaşımını, amatörler için üretilen sınıflandırmalardan ayırt etmek gerekir. Klâsik geleneğin sona yaklaşmasıyla birlikte, önce eklektik mimari tarzların, sonra da bunlara eklenen Art-Nouveau ve Modernizm’in hâkim olduğu mimarlık dünyasında tipleştirme unutulmuş, sadece eklektisist yaklaşımlarda, özellikle konut ve kilise mimarisinde, el kitaplarından ideal tipler devşirildiği görülmüştür. Modern Mimarlık hareketinin standart tipler üzerine önemli bir vurgu yaptığı doğrudur, ancak bu tip anlayışının daha çok bir “prototip” olduğu, bu prototipin ise verili bir tasarım için geçerli olup, her an başka bir prototiple değiştirilebileceği unutulmamalıdır. Hâlbuki, Klâsik gelenekle birlikte yok olan tip, her zaman korunması gereken, tarihsel olarak geçerliği ispatlanmış, ideal bir kurgudur. Bu tip anlayışının 20. yüzyılın ikinci yarısında önce Aldo Rossi, sonra da Krier kardeşler gibi mimarlar tarafından yeniden canlandırılmaya çalışıldığı da bir gerçektir. Mamafih, bu tür girişimler sonuç vermemiş, kısır kalmıştır.

Önemli bir husus da, tipe ilgili çalışmaların özellikle Batılılaşma çabaları içerisinde olan toplumlardaki öneminin göz ardı edilmiş olmasıdır. Hâlbuki, kendi yerel mimari geleneklerini Batı’dan etkilendikleri herhangi bir süreç içerisinde ya zedelemiş, ya da kaybetmiş olan bu kültürlerin Klâsik gelenekte algılandığı gibi bir tip anlayışını 20. yüzyılın çeşitli devirlerinde sürdürmeye çalıştıklarını söyleyebiliriz. Türkiye’de Osmanlı İmparatorluğu’nun son

¹⁰² Anthony Vidler, a.g.e., 1987, 175-188.

dönemlerinde ve Cumhuriyet'in ilk 50 yılı süresince yapılan geleneksel ve anıtsal mimari araştırmaları, bu konuda iyi bir örnek olarak verilebilir.

1.3.2. Geleneğin Demistifikasyonu Olarak Tipleştirme: Prototip

Durand'da zirve noktasına ulaşan mimari elemanların yapı bütününden ayrı parçalar olarak ele alınması, ilk defa François Blondel'in *Cours d'architecture* (1675-1683) adlı kitabında yayımlanmış olan merdiven tiplerinde görülür.¹⁰³ Yukarıda da bahsedildiği gibi daha sonraki mimari yayınlarda bu yöntem giderek geçerlik kazanmış ve Durand'ın *Précis*'inde tam bir metodolojiye dönüşmüştür. Daha sonra Gotik mimari üzerine çalışmalar yapan Viollet-le-Duc'ten Ruskin'e kadar mimari üslubu oluşturan parçaların analiz edilmesi tarihselci kuramların ayrılmaz bir parçası olmuştur. Bu noktada Eklektisist mimarının çıkış noktasının da mimari bütünü oluşturan parçaların çözümlenerek yeniden kompoze edilmesi olduğu düşünülmelidir ki, bu Durand'nın Klâsik mimarının istemeden sonunu hazırlamış olduğu tezinin de odak noktasıdır. Kısacası, mimari bütünü oluşturan parçaların Klâsik retorikten kopmasıyla (Yunan düzenlerinin insan bedeniyle olan ilişkisi gibi) birlikte mimarının hangi parçaların nasıl kompoze edileceği meselesi giderek üslûpsal bir soruna dönüşmeye başlamıştır. Eklektisist mimarının başlıca kurucularından olan Léon Vaudoyer'in Marsilya Katedrali'nin tasarımında Güney Fransa'nın Romanesk kiliselerinden Bizans kiliselerine, Rönesans kiliselerinden Memlük ve Osmanlı camilerine kadar çözümlendiği birçok mimari tipin elemanlarından faydalanmış olması bu duruma iyi bir örnektir¹⁰⁴ (Şekil 1.43). Tekrar hatırlatmak gerekirse, bir mimari tipi oluşturan parçaların çözümlenmesi, Antik dönemlerin mimari eserlerine yönelik proto-arkeolojik araştırmaların bir sonucudur ve rölöve ve restitüsyon yöntemlerinin de kökeninde yer alır.

Eski mimari eserlerin çözümlenmesi yönteminin Türkiye için 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başında doğurduğu iki önemli sonuç vardır: Oryantalizm ve Modern mimarlığa ön ayak olan modern Klâsisizm. Oryantalizm, çok genel olarak Avrupalı eklektik mimarların Avrupa'nın dışındaki ülkelerde yerel geleneksel mimari elemanları çözümlenmek ve bunları ve çağdaş işlevsel kurgulara göre kompoze etmek yoluyla gerçekleştirmiş oldukları mimariyi tanımlar. Hemen hemen bütün profesörlerinin Antik mimari eserlerin rölövelerini yaparak yetiştiği Ecole des Beaux-Arts'dan doğan çözümlenme ve kompozisyon tekniklerinin gene bu tür Akademilerden

¹⁰³ W. Szambien, a.g.e., 1984, 218.

¹⁰⁴ Barry Bergdoll, *Léon Vaudoyer: Historicism in the Age of Industry* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994), 246.

mezun olmuş mimarlar tarafından meydana getirilen oryantalist mimarilerde de ortaya çıkması doğaldır. 19. yüzyıl Avrupa'sında Antik mimariden kaynaklanan Klâsik geleneğin ulusal kimliği tanımlama konusunda yaşadığı kriz neticesinde, mimaride yerel geleneklerin araştırılmasına değin çabaların, Batı'nın çeperinde ve dışında kalan toplumlara da gene Avrupalı mimarlar tarafından taşınması, bu toplumların da kendi mimari geleneklerine yönelik rölöve çalışmalarına öncülük etmiştir. Bu sebeple, içinde Türkiye'nin de bulunduğu birçok memlekette yerel mimarinin bütünü değil ama bütünü oluşturan parçaları idealize edilmiş ve bu sayede hem kültürel kimliği, hem de modernliği ifade edebilmesi öngörülen eklektik kompozisyonlar üretilmiştir.

Cezayir, Tunus, Lübnan, Türkiye gibi bir şekilde Avrupa'nın kültürel etkilerine yeni açılan ülkelerde çağdaş Batı mimarisi ilk olarak bu üslûp vasıtasıyla tanınmış olduğundan, ve bu ülkelerde kurulan ilk Batılı mimarlık okulları olan Akademilerin, Beaux-Arts modelinde kurulmuş olmalarından dolayı, geleneksel mimariyi çözümlene ve elde edilen parçalarla modern kompozisyonlar meydana getirme tekniği de bu sayede benimsenmiştir. Zeynep Çelik'in de belirttiği gibi, “mimaride neo-İslamcılık Kuzey Afrika sömürgeleri için sergi alanlarındaki pavyonlarla başlamıştı. Sömürgelerde bu üslûbun postanelerden bankalara ve tiyatro salonlarından belediye saraylarına kadar uzanan büyük ölçekli binalara aktarılması 1900'den sonra gerçekleşmiştir.”¹⁰⁵

19. yüzyılda sömürgeleştirdikleri Kuzey Afrika ülkelerinde, önceleri Neo-Klâsik bir “fetih mimarisi”ni benimseyen Fransızlar, 20. yüzyılın başında ise Cezayir, Fas ve Tunus'ta inşa etmiş oldukları kamu yapılarında “ortaklık” (*association*) doktrinine uygun olarak çözümledikleri yerel geleneksel mimarilerin özelliklerini kullanarak, bunlara “özgü temel formlara, geometrik kütlelere ve ender bezemelere dayanan bir “ortaklık” mimarisini yarattılar”¹⁰⁶ (Şekil 1.44). Bunu takip eden süreçte, 1920 ile 1930 arasında Fransızların geleneksel konut kültürünü çözümlenmeye yönelik detaylı yayımları da ortaya çıktı. Victor Valensi'nin *L'Habitation tunisienne* (1923), Augustine Bernard'ın *Enquête sur l'habitation rurale des indigènes de la Tunisie* (1924), Jean Galloti'nin *Le jardin et la maison arabes au Maroc* (1926) ve A. Mairat de le Motte-Capron'un *L'Architecture indigène nord-africaine* (1932) başlıklı çalışmaları, Batı-dışı geleneksel konut

¹⁰⁵ Zeynep Çelik, *Şarkın Sergilenişi 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*, çev. Nurettin Elhüseyni (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005), 204.

¹⁰⁶ Z. Çelik, a.g.e., 2005, 175-176.

kültürlerini çözümlenmeye yönelik ilk çalışmalar arasındadır. Nitekim Albert Laprade'ın tasarladığı Casablanca medinesi, sadece geleneksel biçim ve bezemeleriyle değil, geleneksel konut kültürünün tipolojik çözümlenmesi neticesinde ortaya çıkmış sokak-avlu-ev şemasının çeşitlenmesine dayanıyordu.¹⁰⁷

Sömürgeleştirilen veya Batı'nın kültürel etkisi altına giren ülkelerde, Batılı mimarlık geleneğinden kaynaklanan “geleneksel” olanı koruma inisiyativinin yerel mimari ürünleri için devam ettiğini görmek, aynı zamanda Batı'da geleneğin kaybolmasından doğan tedirginliğin buralara da sirayet etmiş olduğu anlamına gelir. Hâlbuki, yeniden işlerlik kazandırılmak için çözümlenmeye tabii tutulan gelenek, artık yaşamayan bir olgu anlamına gelmektedir. Meselâ, Mısırlı Hassan Fathy'nin Laprade'ın yolundan giderek ürettiği “geleneksel” konutlar, “*Architecture for the Poor*” (Fakirler İçin Mimarlık) başlığı altında kitaplaştırılmıştır ki, bu “geleneksel” mimarinin marjinal bir üretim olarak algılandığına işaret eder.¹⁰⁸ Osmanlı İmparatorluğu'nun yapı kültürünün bozulmasından ve yok olmak üzere olduğundan tedirgin olan Montani Efendi'nin, bu kültürü Batılı normlara göre çözümlenmeye tabi tutması da, Fransızların Kuzey Afrika'da yapmaya çalıştıklarıyla benzerlik gösterir.¹⁰⁹ Osmanlı Mimarisi'nden Vitruviusvari düzenler çıkaran Montani Efendi'nin çizimlerini içeren ünlü *Usul-i Mimari-i Osmanî* (1873) adlı yayınındaki ana tema da rölövelere dayalı çözümlenme teknikleridir. Léon Parvillé'nin *Architecture et décoration turques* (1874) adlı eserinde Bursa'daki Osmanlı eserlerini çözümlenmeye başlamasıyla birlikte başlayan bu yaklaşımı, Osmanlı ve Türk mimarı da “geleneksel” olanı anlamak yolunda paylaşmışlardır. Fransız, İtalyan, ve Levanten mimarlarının Osmanlı topraklarındaki çağdaş uygulamalarında, meselâ Alexandre Vallaury'nin Duyun-u Umumiyesi'nde veya Bourgeois'nın Harbiye Nezareti'nde, geleneksel olanı çözümlenme ve modern olan içinde yeniden kompoze etme yaklaşımının hâkim olduğunu görebiliyoruz. Mimar Kemâlettin ve Vedat Tek'in yaklaşımlarının genel olarak bu çizgide olduğu açıktır. Bu Batılı kuramsal yaklaşımın en doğrudan sonucu, klâsikleşmiş mimari geleneğinin Batı'da olduğu gibi Doğu'da da çözümlenmesidir. Osmanlı “düzenleri” de artık Vitruvius düzenleri gibidir: aslında hiçbir zaman mistifiye edilmedikleri halde artık onlar gibi bir demistifikasyona tabi tutulmuş ve yeniden kompoze edilmeleri beklenen ideal unsurlar haline getirilmişlerdir.

¹⁰⁷ Z. Çelik, a.g.e., 204-205.

¹⁰⁸ Hassan Fathy, *Architecture for the Poor; an experiment in rural Egypt* (Chicago: University of Chicago Press, 1973).

¹⁰⁹ Montani Efendi ve Boğos Şaşıyan Efendi, *Usul-i Mimari-i Osmanî* (İstanbul,1873), 7; alıntı, Z. Çelik, a.g.e., 2005, 47.

Mimari bütünü tip parçalara ayırma yönteminin son noktasında bulunan soyutlama, doğal olarak Modern mimariden önce klâsist yaklaşımlarda belirmeye başlamıştır. Süslemeden büyük ölçüde arındırılmış ve bir ölçüde soyut biçimlere kavuşturulmuş bu modern Klâsizm, Nazi Almanyası'nın ve Faşist İtalya'nın ultra milliyetçi rejimlerinin kamusal mimarilerine hâkim olmasına rağmen, sadece ideolojik bir yaklaşımla sınırlandırılmaz. Almanyada Albert Speer, İtalyada Piacentini, İsveç'te Gunnar Asplund ve Avusturyada Clemens Holzmeister'e kadar birçok farklı eğilimleri olan mimarlar, bu tür bir Klâsizm'i benimsemiş, hattâ bu akım Amerika ve Japonya gibi dünyanın farklı köşelerinde kabul görmüştür. Auguste Perret'nin mimarisinin bu üslûbun en soyut örneklerinden birini temsil ettiği söylenebilir. Le Corbusier'nin Milletler Cemiyeti yarışmasının sonuçları üzerine çok eleştirdiği Klâsizm'in, aslında belli bir soyutlama evresinden geçerek Modernist estetiğe öncülük ettiği dahi söylenebilir (Şekil 1.45).

Mimari bir tipin ideal bir bütünden veya bütünlerden çözümlenmiş elemanlarla kompoze edilmesi yönteminin izlerini, 20. yüzyıl mimarisinde Modernizm Hareketi'nin önyak olduğu işlevsel tasarım anlayışında görmek mümkündür. Modern mimarinin en önemli unsurlarından olan Le Corbusier'nin "Mimarlığın 5 İlkesi", yani serbest cephe, serbest plân, piloti, çatı bahçesi ve bant pencere, yeni mimarinin hem karakterini, hem üslûbunu, hem de tekniğini ifade edecek temel mimari elemanları tanımlar: yüzeyler, döşemeler ve taşıyıcılar. Le Corbusier'nin Dom-İno konutunun strüktürel prototipi, sadece üslûpsal değil, aynı zamanda yeni bir mekânsal paradigmanın kurgulanmasına işaret eder. Eklektisist yaklaşımların ve Art-Nouveau'nun parça-bütün ilişkisi kurmakta tutarlı bir söylem oluşturamamış ve bu sebeple mimaride üslûp krizine çözüm getirememiş olması düşünüldüğünde, Le Corbusier'nin bu çözümlemesi, Neo-Klâsik üslûbun çözümlenmesinden beri ortaya çıkan ilk tutarlı kompozisyon yöntemi olmuştur. Kısacası, Klâsik geleneği diriltmek ve devam ettirmek için geliştirilmiş olan, ama en sonunda onun sonunu getiren eski eserlerin çözümlenmesi yöntemi, otomobil, gemi, uçak, vs. gibi seri üretim sınaî ürünlerine uygulanarak, çağdaş bir mimari üslûbu oluşturacak parçaları ortaya koymakta da etkili olmuştur.

Modern mimaride idealize edilen en önemli unsurların, parça bütün ilişkisine en az Klâsik mimari geleneğindeki kadar önem veren soyut bir kompozisyon anlayışı olduğu söylenebilir. 19. yüzyılda Durand'la ortaya çıkan demistifiye edici çözümlemenin son noktası olan soyutlama, hem temel mimari unsurları, hem de aynı sürecin sonunda Klâsik retorikten bağımsızlaşan kompozisyon anlayışını derinden etkilemiştir. Bu sürecin sonunda, 20. yüzyılda "Antik", "tarihi"

ya da “geleneksel” olanın çözümlenmesinin sonuna gelinmiştir. Böylece Modern kompozisyon yöntemiyle oluşturulan kurguların ve bunlara ait tipolojilerin artık geçmişe ait kayıtlara, yani rölövelere ihtiyacı kalmamıştır. İlginç olan, özellikle Batı’nın çeperinde veya dışında kalan ülkelerdeki mimarların, modernitenin yarattığı kimlik sorunuyla başetme uğraşları nedeniyle başvurdukları yerel geleneksel mimarileri çözümlene gayretinde, artık Modern mimariye mal olmuş soyutlama, hacimsel kurgu ve işlevsellik gibi temel yaklaşımları benimsemiş olmalarıdır. Kısacası, 20. yüzyılda bu tür toplumlarda geleneksel olanın (ölgün) idealize edilmesi, her zaman modern (yaşayan) bir mimari söylemin aynasından bakılarak yapılmıştır denebilir. Türkiye’den Sri Lanka’ya kadar birçok “geleneksel”, yani Batılı-modern olmayan köklerden gelen kültürlerin mimarlarının kendi yerel mimarilerini çözümlenmeleri neticesinde, modern estetiğe ve işlevselliğe yöresel şartlar içerisinde uyumlu olacak tipler, hattâ prototipler geliştirmiş olmaları, tipleştirme geleneğinin özünde olan korumacılık insiyakının, modern dünya ile kendi öz kültürleri arasında bir uyum yaratmak isteyen bu toplumların mimarilerinde devam ettiğine tanıklık eder. Bu anlamda, birbirlerinden çok uzaklarda yaşamış olmalarına rağmen, Sedat Hakkı Eldem ile Sri Lanka’lı mimar Geoffrey Bawa arasında ortak pek çok nokta vardır.

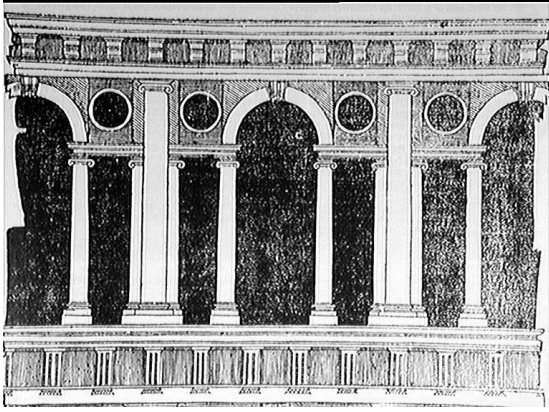
1.4. Bölüm Sonucu

Çok boyutlu bir düşünce alanı olan mimarlıkta, diğer düşünce alanları gibi ve onların paralelinde çağdaş idealleştirmeler üretilmesi zorunludur; aksi takdirde nasıl yeni, güzel ve doğru bir mimari tasarımın gerçekleşebileceğine dair bir inancın oluşması mümkün olamaz. Batı’da mimarlığın kuramsal kökleri idealleştirmeye ilişkin çok önemli iki aşamadan geçmiştir: 15. yüzyılda antik Yunan ve Roma dönemlerinin dünya görüşü ve sanat anlayışının yeniden benimsenmeye çalışılmasıyla geçmişin “Klâsik” anlamda idealleştirilmesi tekrar başlamış, 19. yüzyılda ise bu gelenek yavaş yavaş çökerken, idealleştirilen geçmiş Avrupa Ortaçağı’nı da kapsar hâle gelmiştir. Rölöve ve restitüsyon tekniklerinin ortaya çıkışının mimarlıkta geçmişin idealleştirilmesiyle doğrudan ilişkisi vardır. Bu teknikler, geçmişte üretilen ideal yapıların çizimlerle kayıt altına alınması ve bilgiye dönüştürülmesinin araçları olarak, mimarlık edimini teknik bilginin egemenliğinden tarihsel-kuramsal bilginin egemenliğine taşımıştır.

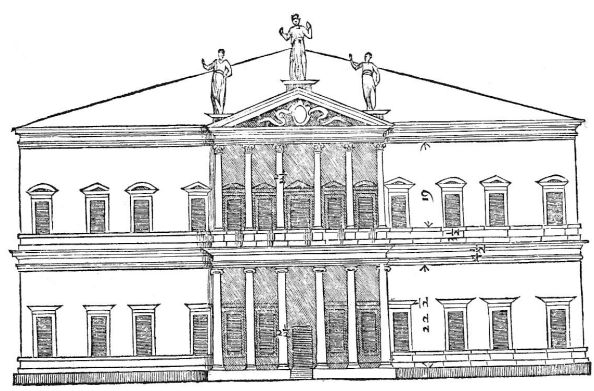
19. yüzyılda artan romantik-milliyetçi eğilimlerle birlikte, mimarlığın ulusal-etnik unsurları ortaya çıkmış, ve bu durum Klâsik geleneği yıkacak olan “üslûp” meselesini doğurmuştur. Bütün bu gelişmelere paralel olarak, daha önce geçmişin ideal yapılarını öğrenmekte kullanılan rölöve

ve restitüsyon teknikleri, bu sefer ister Latin, isterse Germanik kökenli olsun, bu yapıların eski haline getirilmeleri, yani restorasyonları için kullanılmaya başlanmıştır. “Klâsik” idealleştirmenin yerini alan “ulusal” idealleştirmenin mimarlığı götürdüğü bir başka nokta da, ulusal-etnik unsurları daha saf halde barındırdığına inanılan vernaküler mimarlığa karşı artan ilgidir. Vernaküler mimariye yönelik ciddi araştırmalar daha çok 20. yüzyılda yapılmıştır, ancak bu çalışmalar 19. yüzyılda olduğu gibi Avrupa’nın mimari eğilimlerini belirleyici bir etkiye asla kavuşamamıştır: Modern Hareket’in tarihselcilik-karşıtı söylemi sonucunda mimari üslûbu estetik, işlevselcilik ve teknik belirler hâle gelmiş, tarihsel çözümler ise gitgide her yerde ulusal bir politika olan “ulusal miras”ın korunması bağlamında ayrı bir disiplin olan korumacılığa dönüşmüştür. Kısacası, 20. yüzyıl Avrupa’sında rölöve ve restitüsyonların çağdaş mimari idealleştirmeleriyle olan tarihi bağı kopmuştur.

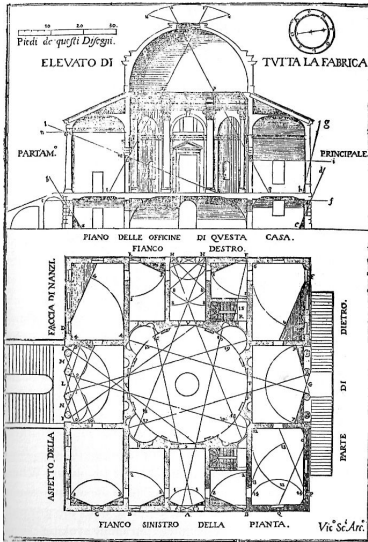
Ancak Batılı kültürel kökleri olmayan ama 19. ve 20. yüzyıllarda az ya da çok Batılılaşan ve bu sebeple ortaya çıkan kimlik ve aidiyet sorunuyla baş edebilmek için ulusal kimlik inşasına şiddetle ihtiyaç duyan toplumlar için, özellikle vernaküler mimari çözümlerinin mimaride idealleştirmelere bir süre daha etkisi olduğu iddia edilebilir. Bu duruma en iyi örnek Türk mimarlık düşüncesinde önemli bir yeri olan “Türk evi” meselesidir.



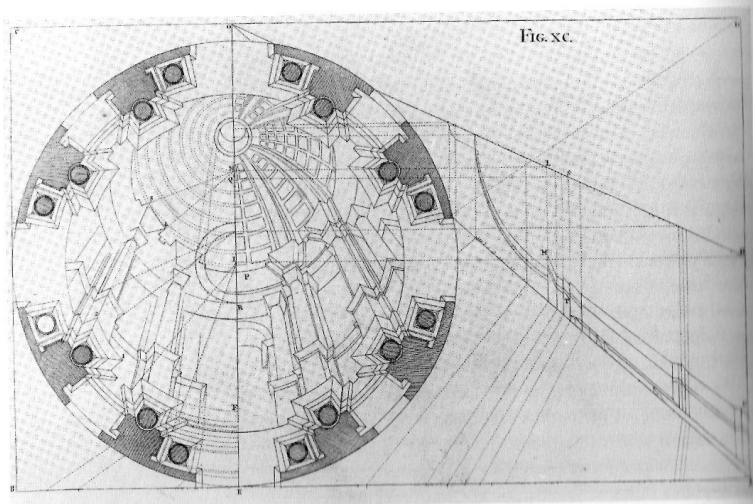
Şekil 1.1. Kemer ve sütunlardan oluşan Serliano motifi.



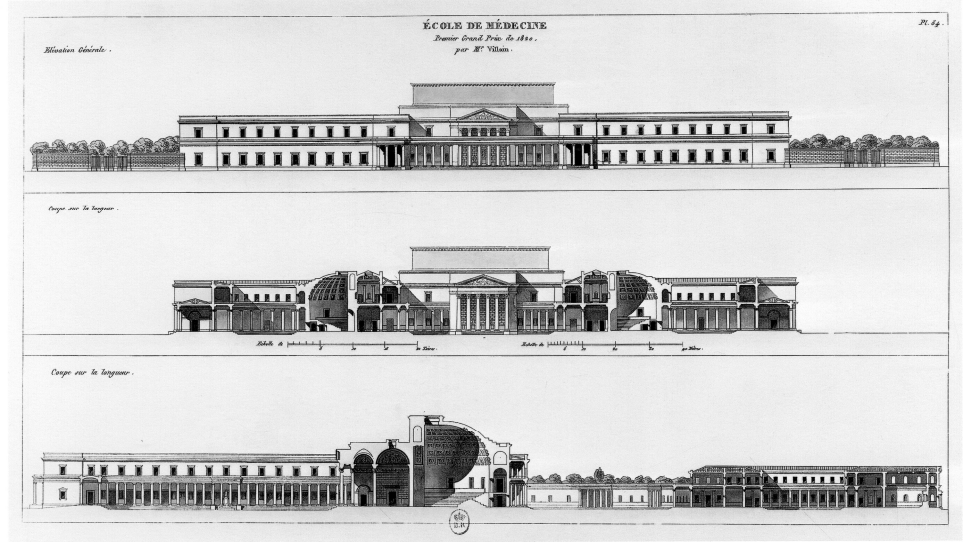
Şekil 1.2. Andrea Palladio, Vicenza’da bir Villa tasarımında tapınak ahnlığının kullanılması.



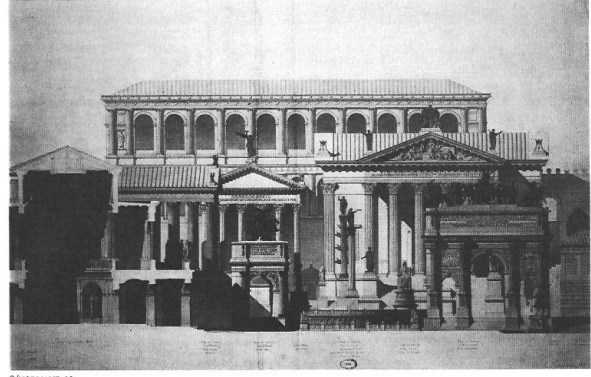
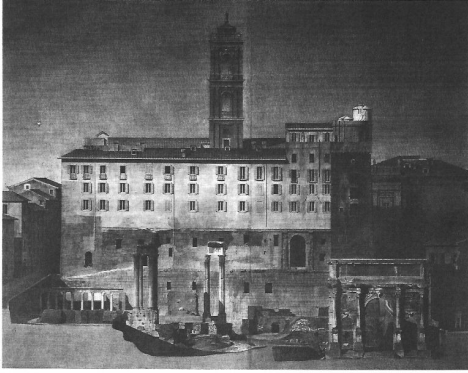
Şekil 1.3. Vincenzo Scamozzi, Villa Bardelini’ye ait kesit (1615).



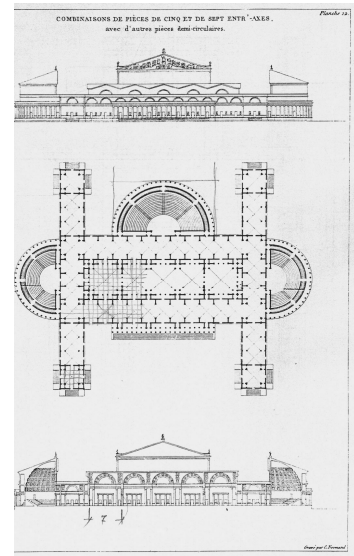
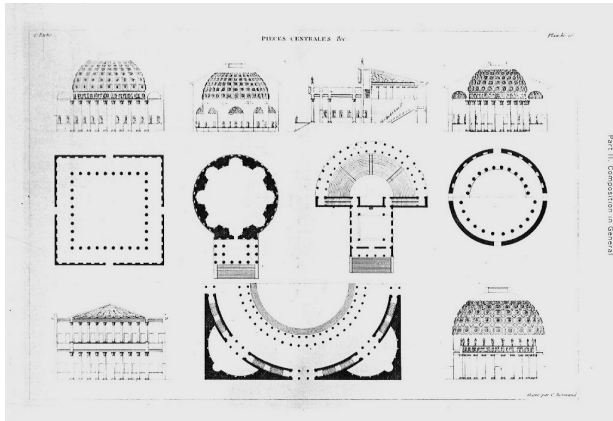
Şekil 1.4. Andrea Pozzo, Sant’Ignazio kilisesi için tasarladığı sahte kubbe perspektifi (1700).



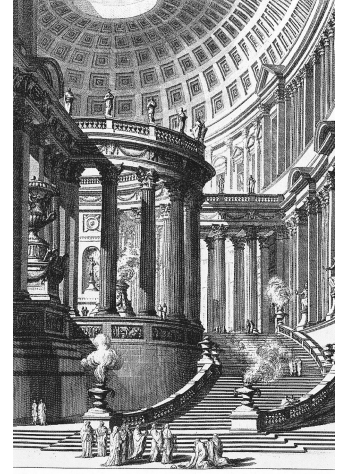
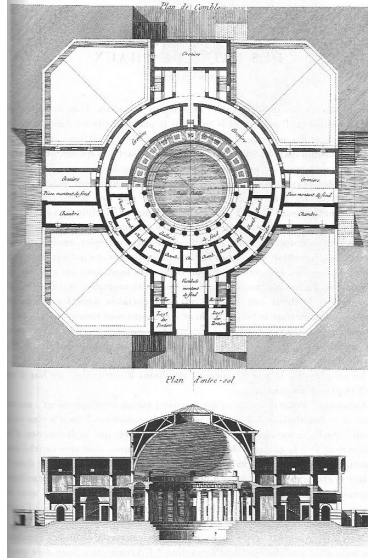
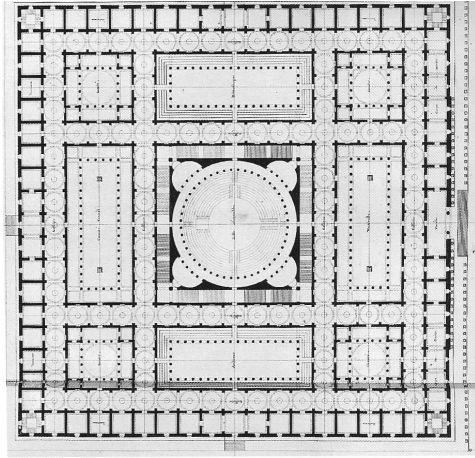
Şekil 1.5. Bir Ecole des Beaux-Arts yarışma projesi: Villain, Tıp Okulu (1820).



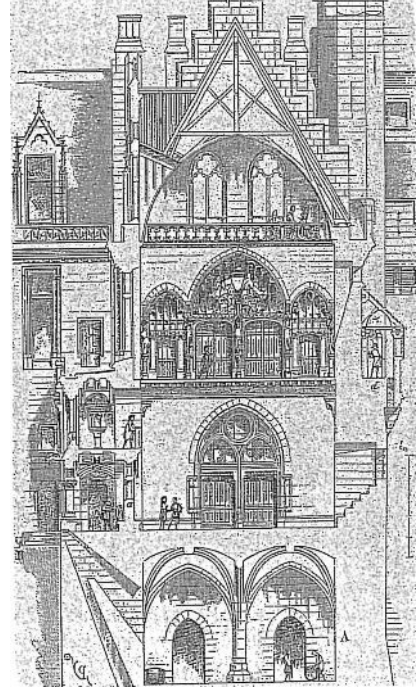
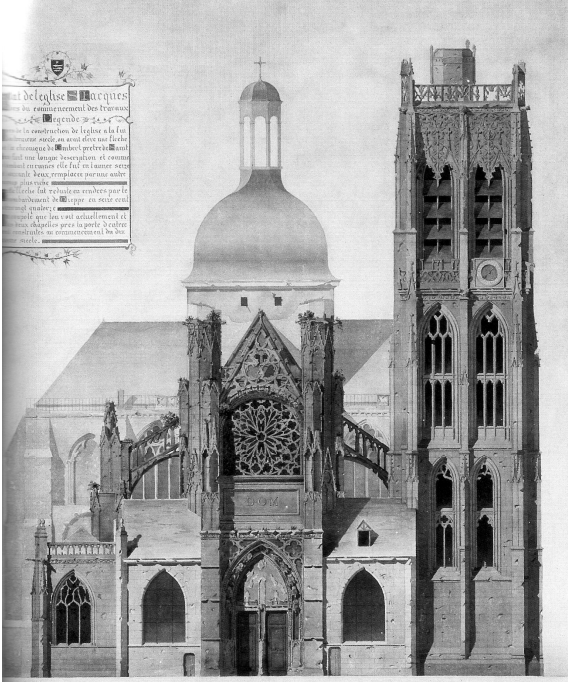
Şekil 1.6, 1.7. Roma'daki Fransız Akademisi bursiyeri Moyaux'un Forum Romanum'a ait rölöve ve restitüsyon çizimleri (1850).



Şekil 1.8, 1.9. Durand'ın *Preçis*'inden ideal "parçalar"ın merkezi planla ilgili olanları ve bu parçaların bazılarının kullanıldığı bir kompozisyon.



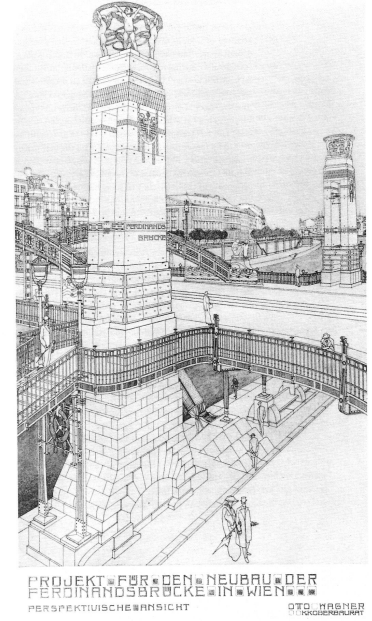
Şekil 1.10. Boullée'nin "Palais National" (Millet Meclisi) adlı tasarımı.
Şekil 1.11. Ledoux'un "Bain Public" (Halk Hamamı) adlı tasarımı.
Şekil 1.12. Piranesi'nin bir hayali çizimi.



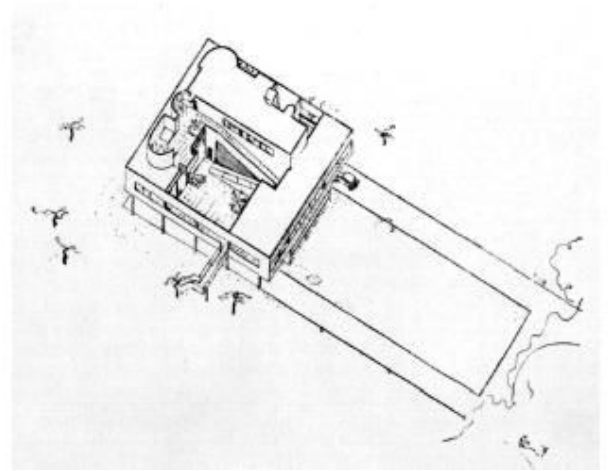
Şekil 1.13. Louis Lenormand, Saint-Jacques Kilisesi cephe rölövesi, Dieppe, 1841.
Şekil 1.14. Viollet le Duc'ün Pierrefons Şatosu için hazırladığı restorasyon önerisi, Büyük Salondan geçen kesit.



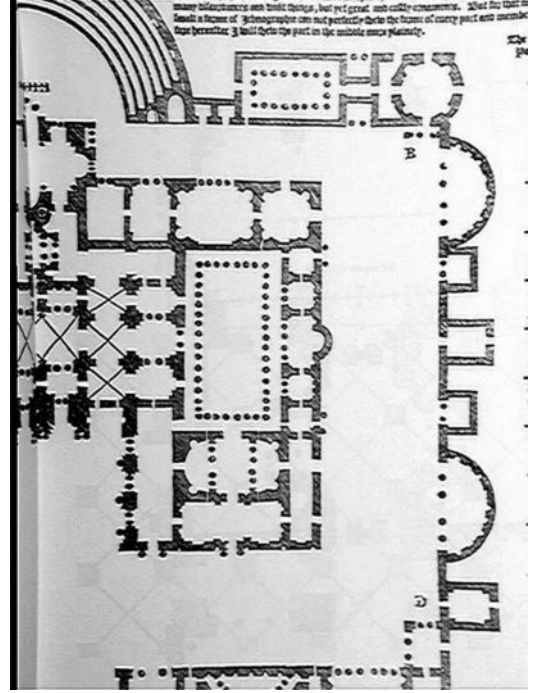
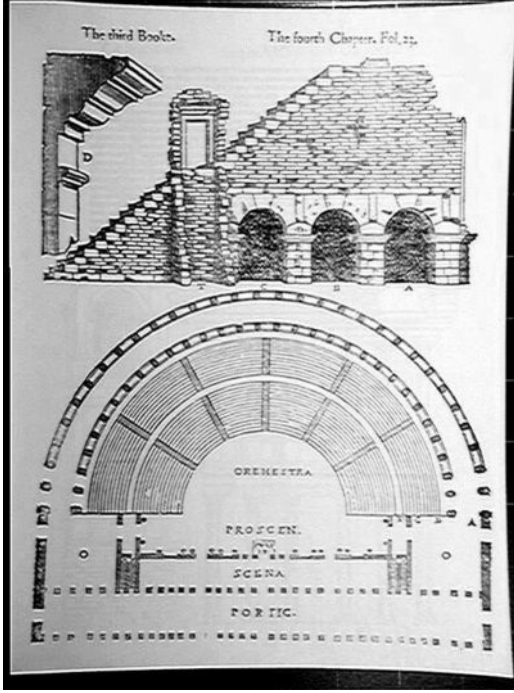
Şekil 1.15. Karl Friedrich Schinkel, Bir Şehrin Üzerine Katedral, 1823.



Şekil 1.16. Otto Wagner, Viyana'da köprü tasarımı (Frierichsbrücke), 1905.



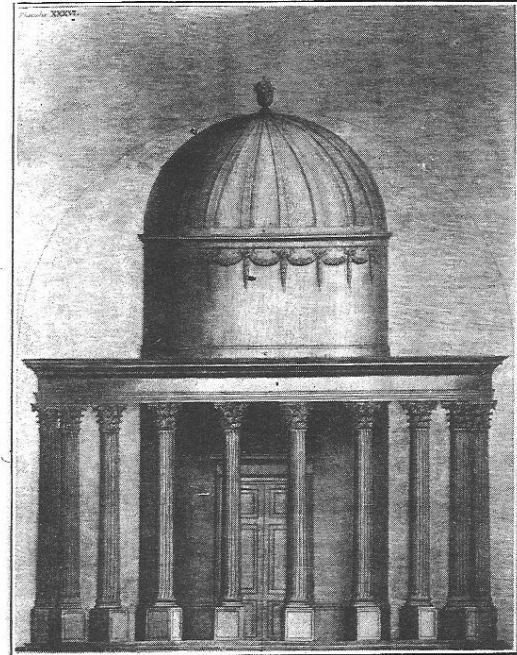
Şekil 1.17. Le Corbusier, Villa Savoye, aksonometrik çizim.



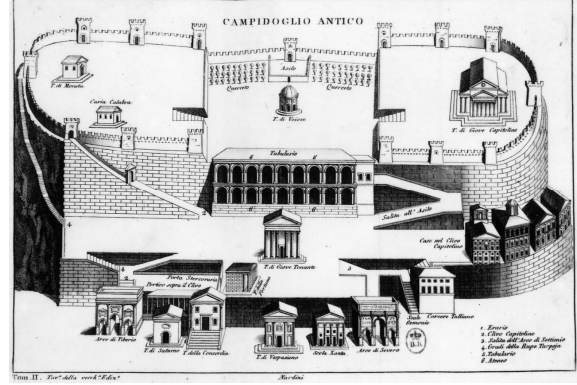
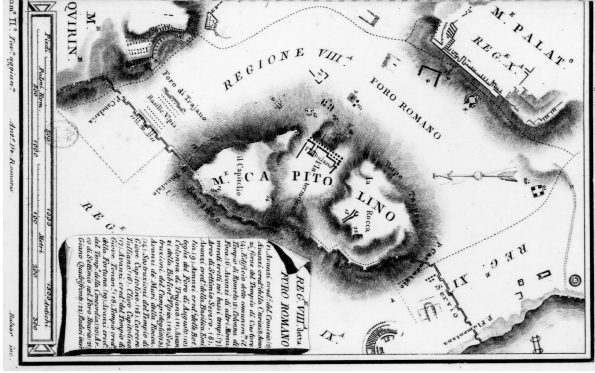
Şekil 1.18, 1.19. Sebastiano Serlio'nun bir Roma tiyatrosu ve Dşokletianus Hamamı restitüsyon çizimleri.



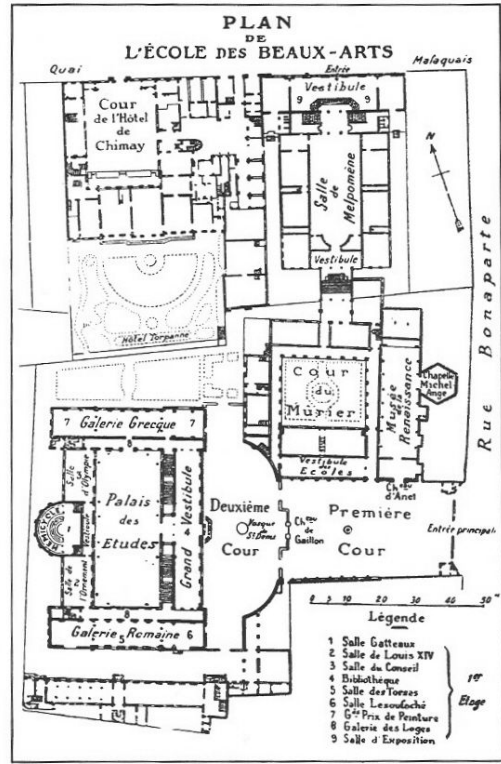
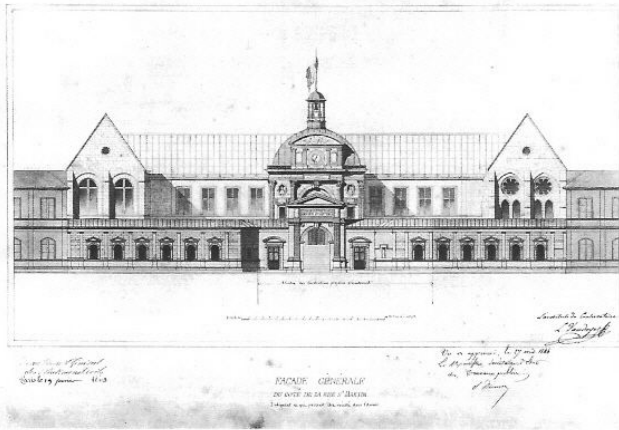
Şekil 1.20. Clérissseau, "Yıkık Kubbe". 1760c.



Şekil 1.21. Claude Perrault, Vitruvius'un Fransızca baskısı için "Edifice Circulaire" (Dairesel Yapı).

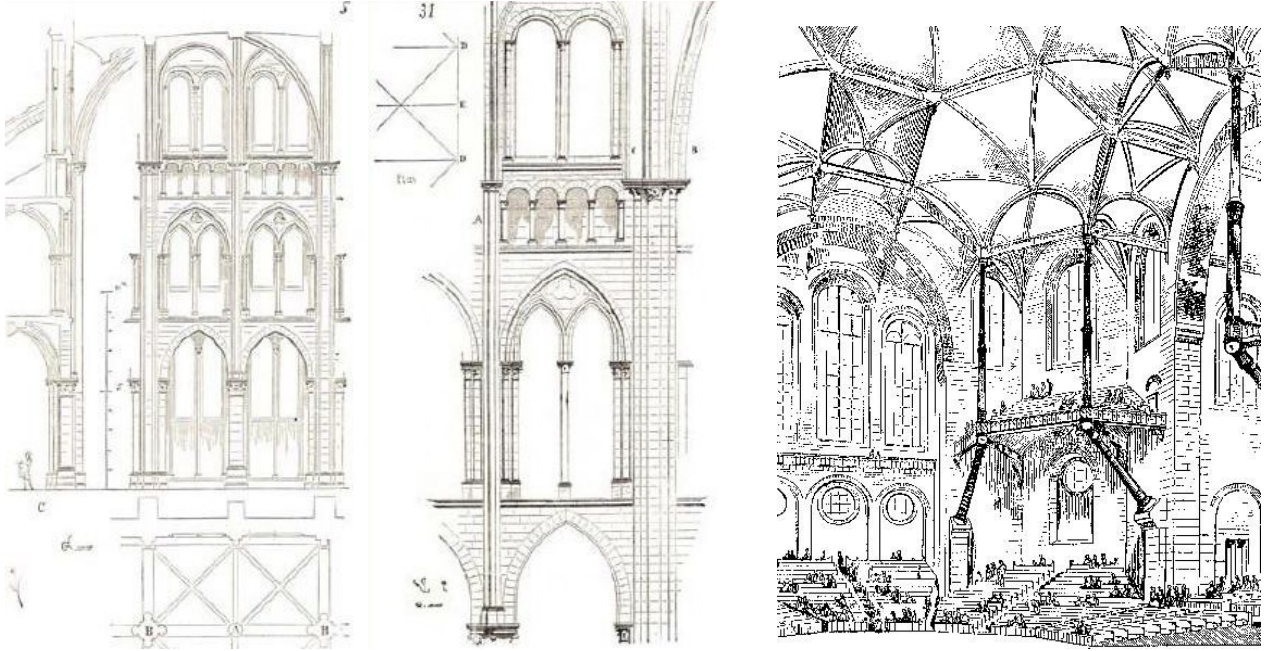


Şekil 1.22, 1.23. Famiano Nardini, Capitolino Tepesi röleve ve restitüsyon çizimleri, 1666.



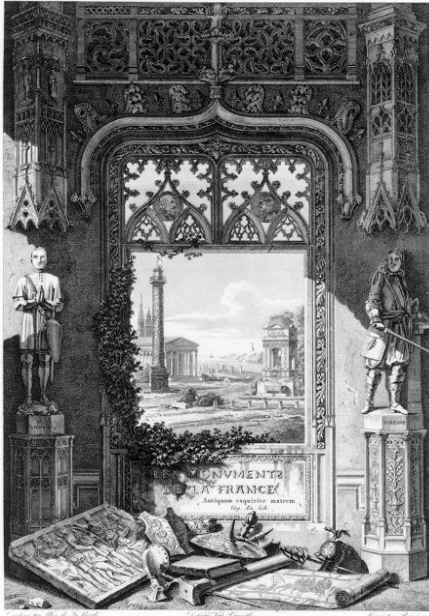
104 General plan of the Ecole des Beaux-Arts, Paris.

Şekil 1.24. Léon Vaudoyer, Conservatoire des Arts et Metiers, cephe çizimi.
Şekil 1.25. Félix Duban, Ecole des Beaux-Arts, plan çizimi.

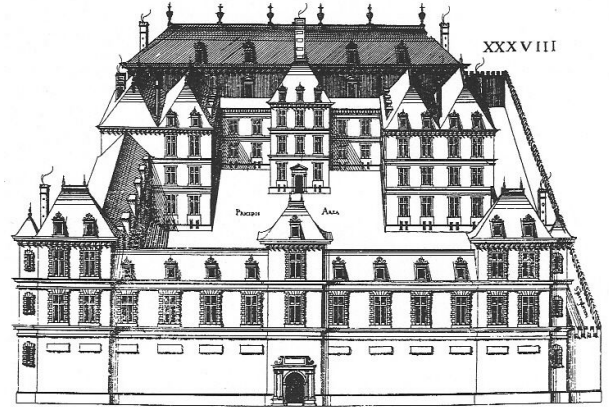


Şekil 1.26. Viollet-le-Duc, Noyon Kilisesi nef cephesi ve tonoz sistemi.

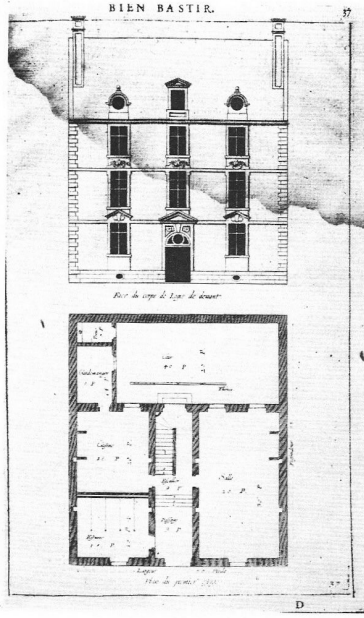
Şekil 1.27. Viollet-le-Duc, 3000 kişilik demir strüktürlü bir meclis binası tasarımı.



Şekil 1.28. Alexandre de Laborde'un *Monuments Français* adlı kitabının kapak resmi, 1816.



Şekil 1.29. Jacques de Cerceau, Kent Evi, 1559.



Şekil 1.30. Pierre Le Muet, Kent Evi.



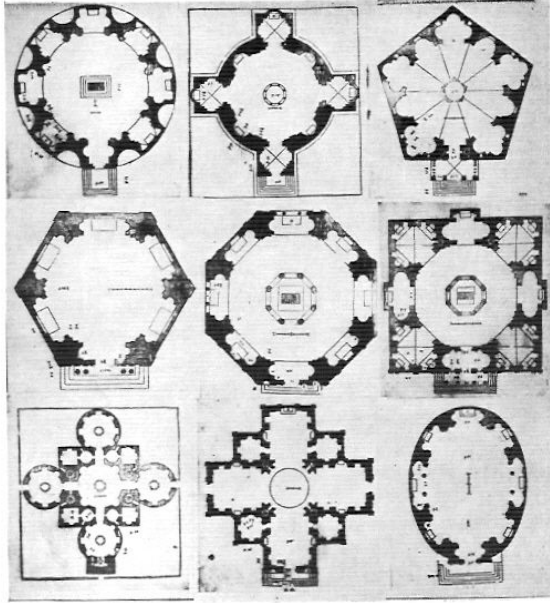
Şekil 1.31. C. René Mackintosh, Kraliçe Margaret Tıp Koleji, 1895.



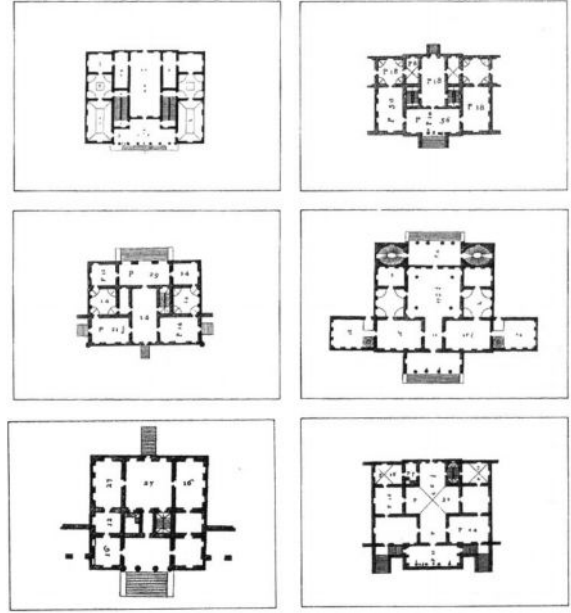
Şekil 1.32. Henri Sauvage ve Lucien Weissenburger, Jika Villası, 1901.



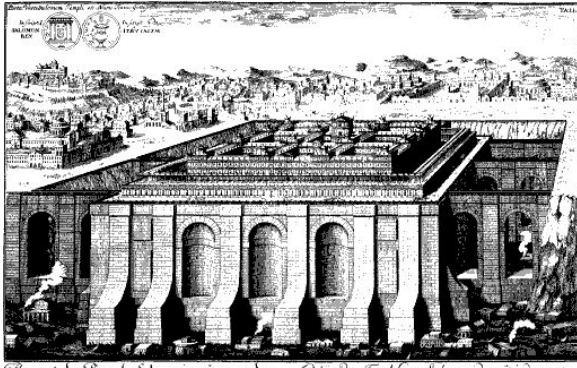
Şekil 1.33. Norman Shaw'un Adcote Konutu için çizmiş olduğu perspektif, 1875.



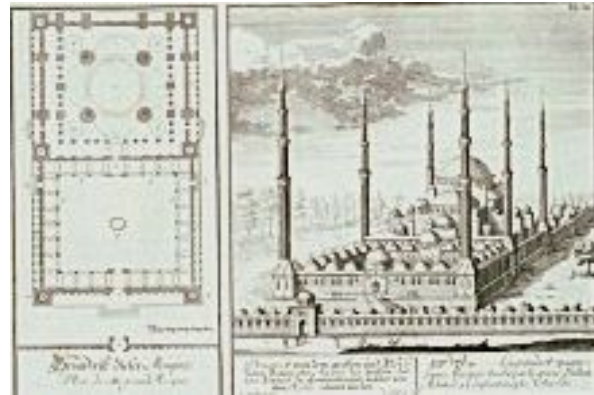
Şekil 1.34. Sebastiano Serlio'nun, merkezi planlı tipleri.



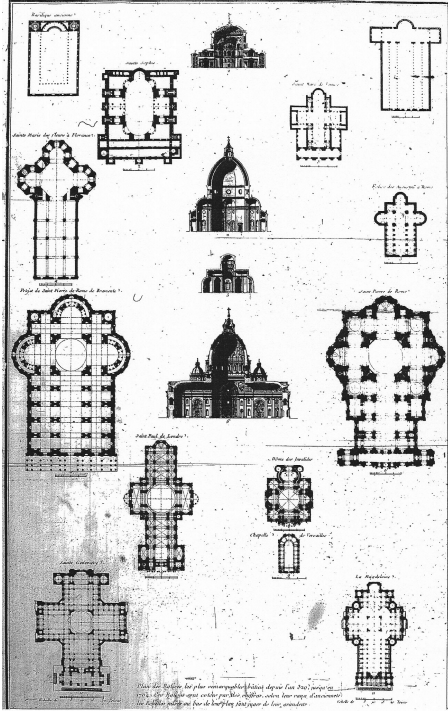
Şekil 1.35. A.Palladio'nun villarına ait çizimleri.



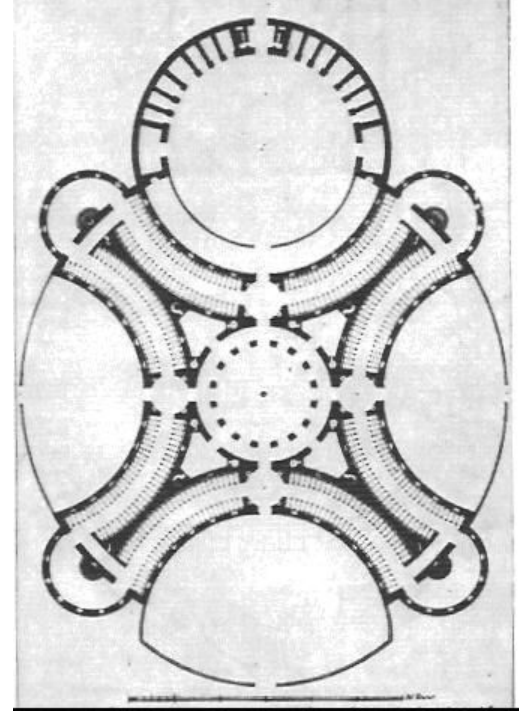
Şekil 1.36. Fischer von Erlach'ın, Babil Kulesi çizimi.



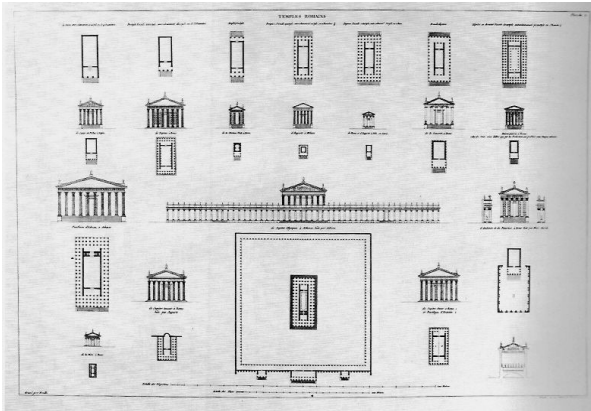
Şekil 1.37. Fischer von Erlach'ın Sultan Ahmet Camisi çizimi.



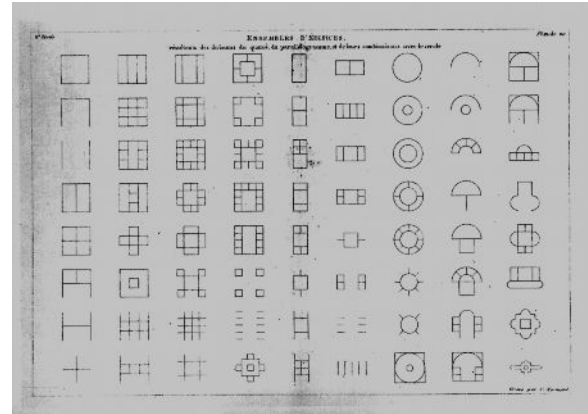
Şekil 1.38. Julien-David Leroy'un Kilise tipinin gelişimini anlatan çizimi.



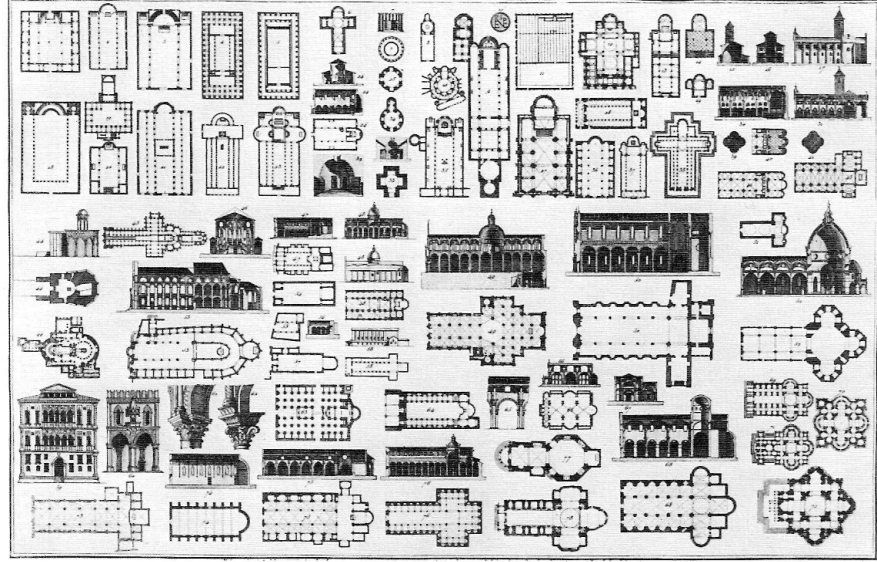
Şekil 1.39. Neufforge, Ahırlar.



Şekil 1.40. J.N.L. Durand, *Recueil*'den tapınak tipleri ile ilgili levha, 1799.



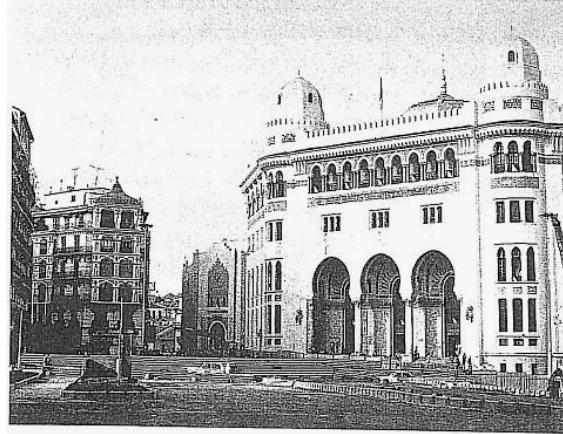
Şekil 1.41. J.N.L. Durand, *Précis*'den geometrik tipler ile ilgili levha, 1802.



Şekil 1.42. Séroux d'Agincourt, Kilise tipleri, *Histoire de l'art.*, 1811-1823.



Şekil 1.43. Léon Vaudoyer, Marsilya Katedrali için erken cephe tasarımlarından biri. 1850c.



Şekil 1.44. Cezayir kenti Merkez Posthanesi.



Şekil 1.45. Piacentini, Roma Üniversitesi, 1920c.

BÖLÜM 2. TÜRK MİMARLIĞINDA İDEALLEŞTİRME ANLAYIŞININ ARKAPLÂNI VE GELİŞİMİ

2.1. Geleneksel Tipleştirme Olgusu: Klâsik Dönem Osmanlı Mimarisi

Önceki bölümde Batılı mimarlık anlayışının gelişimi ve değişimde çok önemli bir yeri olan idealleştirme olgusunun çeşitli unsurlarından kısaca bahsedildi. Ayrıca Batı mimarlığında idealleştirme *insiyakının* (içgüdüsel) kökeni itibarıyla korumacı bir tutuma işaret ettiğini, yani yakın veya uzak geçmişte ideal bir düzene kavuşmuş olduğu varsayılan bir mimarının bozulmasını engelleme ve onu yaşatarak ileriye aktarma düşüncesinden beslendiği vurgulanmaya çalışıldı. Bu çalışmada Batı mimarlığında idealleştirme olgusunun hak ettiği kadar çok daha kısa bir şekilde de olsa bahsedilmesinin sebebi, Türk mimarlığında, daha çok 20. yüzyılda önem kazanan “geleneksel” veya “ulusal” öğelerin belirmesinin tarihsel arka plânını anlamak bakımından gerekli olunmasıdır. Nitekim Osmanlı mimarlık anlayışından önemli farklılıklar arz eden Batılı mimarlık anlayışının, şekilleri itibarıyla 18. yüzyılda Türkiye’de belirmeye başlamasına rağmen, kuramsal olarak Osmanlı-Türk mimarlığını etkilemesi 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başına rastlar.¹¹⁰ Bu, Osmanlı mimarlarının 14. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Batılı anlamda bir idealleştirme geleneğine sahip olmadığı anlamına gelir. Ancak, Osmanlı mimarlığının da “ideal” olarak gördüğü kurgular mutlaka bulunmak zorunda olduğundan, mimarlıkta Batılılaşmanın etkisi belirmeye başlamadan önceki duruma kısaca değinmekte fayda vardır.

Doğan Kuban’ın da belirttiği gibi, aslında Batılılaşma hareketlerinin etkisini göstermeye başladığı zamanlara kadar Osmanlı toplumunun muhafaza edilmesi gereken bir değer olarak gördüğü herhangi bir mimari biçim, kurgu veya düzen mevcut değildi. Bu, bütün tipolojiler içinde en anlamlısı olması gereken cami için de böyledir:

“Cami plânı vazgeçilmez bir prototipe dayanmaz. Bu hem coğrafi nedenleri olan hem İslâm dünya görüşüne de uyan bir tutumdur. Müslüman düşünürlerce çok kez ifade edildiği gibi, doğal ya da insan yapısı bütün madde dünyası temelde Müslüman kabul edilir [...] Böyle olunca, herhangi bir yapının dine aykırı bir biçime sahip olması da düşünülemez. "Her yer mescittir" deyimine uygun olarak mescitler de birbirlerinden farklı olmuşlardır [...] Cami tipolojisi ve mimari üslûplar Kur'an ya da sünnete göre değil,

¹¹⁰ Maurice Cerasi, 18. yüzyılda Osmanlı mimarisi üzerindeki Batı etkisinin, bu mimarının herhangi bir dönemde maruz kaldığı dış veya yabancı etkilerden farklı olmadığını savunmuştur. M.Cerasi, “Tarihselcilik ve Osmanlı Mimarisinde Yaratıcı Yenilikçilik 1720-1820”, *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı “Uluslarüstü bir Miras* (İstanbul: YEM Yayınları, 1999a), 34-42.

kültürel parametrelere göre saptanmıştır. Böylece İslam coğrafyasındaki dört büyük kültür alanında, dört temel cami tipolojisi yaratılmış, fakat çeşitli bölge ve dönemlerde, özellikle küçük boyutlu camiler söz konusu olduğu zaman, çeşitlilik sınırsız olmuştur.”¹¹¹

Kuban bu savını cami tipolojisinin kilisenin aksine ikonografik bir sembolik plân şemasına uymak zorunluluğu olmaksızın hipostil, ters T (zaviyeli) ve merkezi mekân gibi çok farklı plân şemalarına sahip olabilmesiyle desteklemiş, buna ilaveten merkezi plânlı cami tipolojisinin de kendi içerisinde daima değişime açık olduğunu vurgulamıştır. Gerçekten de, Bursa Ulucamisi (1399) (Şekil 2.1) gibi bir erken Osmanlı dönemine ait bir eserle, İstanbul Şehzade Camisi (1544) (Şekil 2.2) gibi Klâsik döneme atfedilen ilk önemli eserlerden biri karşılaştırıldığında, plân tipolojisi açısından İslâm mescidinin kiliseyi ilgilendiren sınırlamalardan çok daha bağımsız olduğu fark edilir. Meseleye Batı mimarlığında çok önemli bir yeri olan cephe kurgusu açısından bakıldığında, meselâ “İtalya’dan gelme bir cephe mimarisi”nin¹¹² karakteristiğine sahip olduğu iddia edilen Bursa Hüdavendigâr Camisi’nin (1366), ne Ulucami ne de Şehzade Camisi’yle ortak bir yönü olmaması, Kuban’ın savını destekleyici bir başka olgudur.

Osmanlı mimarisinin bütün özellikleri tabî ki sadece camilerle sınırlandırılmaz. Meselâ bedesten, medrese, han, hamam, kervansaray, türbe gibi yapılarda zaman içerisinde morfolojik olarak -cami’ye nazaran- daha az değişim olduğu söylenebilir. Aslında ilginç olan, daha çok pratik, gündelik işlevleri barındıran bu yapılar değişmezken, sembolik işlevi ağır basması beklenen caminin değişim göstermesidir. Eğer ki cami mimarisinde katı bir muhafazakârlık yok idiyse, bedesten de hiç olmamalıdır. Demek ki, bedesten mimarisi fazla değişmediyse, ona ait mimari değerleri muhafaza etmek ihtiyacı neticesinde değil, ona ait pratik ihtiyaçların değişmemesi sebebiyle böyle olmuştur. Cami’deki tek mekân fikri dolayısıyla strüktürel arayışın da etkisi bu kıyaslama için önemli sayılabilir. Klâsik dönemde cami etrafında gittikçe daha düzenli bir halde tertiplenen külliyelerin meydana getirdiği değişim de, bu pratik yaklaşımın birden fazla tipolojiyi kapsayan bir bütünselliğe ermiş olduğunu gösterir.

Bu durumda Osmanlı toplumunun mimariyle ilgili dönemsel olarak idealleştirmeler meydana getirdiğini, herhangi bir ideal başlangıç noktasına göre ideal kurgularını revize etmediği söyleyebiliriz. Kısacası, Osmanlı mimarisinde, Batı’nın kültürel etkilerine maruz kalınana kadar tarihselci düşünüş, sezîş ve yaklaşımların yeri hiç olmamıştır, denebilir. Bugün “Klâsik Dönem”

¹¹¹ Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi* (İstanbul: YEM Yayın, 2007), 466.

¹¹² Oktay Aslanapa, *Osmanlı Mimarisi* (İstanbul: Türkiye İşbankası, Eylül 1996), 8.

olarak adlandırılan dönem, irili ufaklı kubbelerin nerdeyse her türlü tipolojiyi belirlediği, birçok işlevsel tipolojinin bütünsellik içerisindeki ideal kurgular olarak İmparatorluğun her tarafına aktarıldığı, Osmanlı mimarisinin bir üslûp olarak tam anlamıyla teşekkül ettiği dönemdir. Ancak bu idealleşmiş tipolojilerin, zaman içerisinde merkezîleşen idareye bağlı Hassa mimarlarının, teknik, ekonomik, idarî vs. birçok nedenle mimaride gerekli elemeleri yaparak bir senteze ulaşmış olduktan sonra, kendi mimari sentezini taklit etmeye başlamalarından meydana gelmiş olduğu söylenebilir. Yani, ortada büyük bir bürokratik mekanizmanın işleyişine göre şekillenmek zorunda olan ve kendini bu mekanizmanın işleyişi aynı kaldıkça devam ettiren bir yapı kültürü vardır.¹¹³ Kafesçioğlu'nun da belirttiği gibi;

“Bu yapı içinde oluşan mimar kimliği Osmanlı mimari pratiklerinin çağdaş pratiklerle karşılaştırıldığında özelliğinin altını çizer. Mimari uygulamada ilgi inşaat süreci üzerine yoğunlaşır; inşaat öncesi tasarım faaliyeti en aza indirgenmiştir. Mimari çizim giderek daha kabataslak hale gelen zemin plânlarından ibarettir, kesit çizimleri, modeller nadiren kullanılır. Kuralların, oran sistemlerinin uygulanması, detayların, dekorasyon programlarının belirlenmesi, önemli inşaatlarda baninin isteklerini de göz önüne alan mimara bağlıdır. Osmanlı mimarı hiçbir zaman inşaat alanını terk edip yalnızca bir tasarımcı olmamış, mesleğinin kuramsal boyutunu derinlikli olarak ifade etme gereği duymamıştır.”¹¹⁴

Hassa Mimarları Ocağı'nın bir “Mimarbaşı” etrafında organize olmuş olması, doğal olarak imparatorluğun bütününe yayılmış olan yönetici sınıfının inşaat faaliyetlerini yöneten sıkı bir idarî organizasyonun ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Ocak, önce Rönesans İtalya'sında, sonra Fransa'da da ortaya çıkan ve bütün Avrupa'ya yayılan Akademilerle, yönetici sınıflar eliyle yapılan kamusal binaların yüksek bir standartta olmasını denetleme işlevini yerine getirmesi açısından benzerlik gösterir. Ancak Avrupalı mimarlar her zaman bireysel ifadelerini yansıtmannın peşinde olmuşken, aynı dönem içinde faaliyet gösteren Ocak mimarları ise nerdeyse tek bir mimar gibi hareket etmiştir. Kısacası Osmanlı mimarları ideal olduğu kabul edilen bir mimari kurgu ya da strüktürü çeşitlendirerek devam ettirme eğiliminde olmuşlardır. Bu nedenle, Klâsik Osmanlı üslubunun oluşumu, tekrar edilen, yani çoğaltılarak ya da büyülterek kullanılan bazı tipik strüktürel unsurların iyice belirlenmiş ve benimsenmiş olmasına bağlıdır. Bu durum, ustalar

¹¹³ Uğur Tanyeli'ye göre, Osmanlı mimarını Rönesans'la birlikte doğan Avrupalı mimardan ayıran en temel özellik, onun bürokratik bir inşaat mekanizmasının parçası olmasıdır. Bkz. Uğur Tanyeli, “19. Yüzyıl Türkiye'sinde Mimari Bilgi Alanının Yeniden Biçimlenişi”, *19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı* (İstanbul, 1996a), 84. Aynı vurguyu Çiğdem Kafesçioğlu da yapmıştır. Kafesçioğlu, “Ortaçağ ve Modernite Arasında: Hassa Mimarlar Ocağı ve Osmanlı Mimarı”, *Mimarist Dergisi*, 2004, Sayı 13: 97.

¹¹⁴ Kafesçioğlu, a.g.e., 2004, 96-97.

eliyle gerçekleştirilen sivil mimari yapılar için de geçerlidir. Maurice Cerasi, bu tipik unsurların Klâsik Osmanlı kentini meydana getirdiğini iddia etmiştir:

“Osmanlı kentinde yer alan biçimlerle ilgili inşaat prensipleri gruplar halinde toplânabilir. Bir tarafta, sade temel öğeler ile kentin oluşumu (her düzeydeki “tekrarlar” ve seriler; aralarında tercih yapılabilir yapı biçimleri olarak, başı çeken ahşap iskelet sistem ve taş kemer; “hücrenin” yaratılmasında düzenleyici prensip olarak merkezi mekân); diğer tarafta, bütünlerin gruplaşma kuralları söz konusudur.”¹¹⁵

Taklit (*imitation*), Klâsik söylemin anahtar kelimelerindedir. Avrupalı mimarlar, zaman içerisinde tabiatı ve insan bedenini taklit eden Vitruvius’un mimari arketipini bireysel yaklaşımlarıyla sürekli olarak yorumlamış ve çeşitlendirmişlerdir. Hâlbuki, Osmanlı mimarı için böyle bir arketip yoktur, ama tekrar anlamında taklit vardır. Osmanlı mimarı ve ustası, sürekli olarak ideal bazı stereotipleri taklit eder, onları çeşitlendirir ve yeni kompozisyonlarla eskileri geçmeye çalışır. Öyleyse, Osmanlı mimarisinde “tipleştirme” her zaman mevcuttur ama ideal tipler mitolojik bir arketipe uydurulmak zorunda değildir. Cerasi’ye göre;

“Tekrarlama ve seri halinde olma prensipleri kentin oluşumunun bütün düzeylerinde bulunur. Kompozisyonda, ister kent ölçeğinde ister bina ölçeğinde olsun, karşılıklı taklit yoluyla oluşan öğelerin plastikliğinden ve birleşmesinden çok, tekrarların ve bitişim tekniklerinin kendisi öne çıkar. Kent ve kentteki her yapı kompleksi, analitik olarak belirlenmiş ve tekrar edebilen öğelerden oluşur. Bu öğelerin tekrar edilebilirlikleri, evet, “tipleştirme” sürecidir ama aynı zamanda da birbirleriyle birleştirilmek için düşünülmüş biçimlerin sürecidir. Büyük komplekslerin, ayrıca tek başına binalarının da, her bir birleştirici ögesi her zaman çok basit arketiplere girer: oda, kubbe, cephe modülü. Konutların tipleşmiş odaları, medrese ve hanların kubbeli hücre odaları, ocak ve sınır duvarları gibi yapı öğeleri, sonsuz biçimlerde bir araya getirilebilir ve birleştirilebilir öğelerdir.”¹¹⁶

Batılı Klâsik idealleştirmenin anahtar unsuru “ideal olanı” muhafaza etme fikri, daha önce de bahsedildiği gibi ideal olana en yakın olduğu farzedilen eskinin mimarisini araştırma, belgeleme ve yorumlama (*treatise*) eylemleriyle beraber gelişmiş ve değişmiştir. “Klâsik” Osmanlı mimarisinde ise böyle bir girişim hiçbir zaman olmamıştır. Osmanlı mimarisinde çizimler, kısıtlı olmalarının yanısıra, sadece inşa edilecek yapıyı resmetmekle yükümlüydüler. Yani, çizimlerin Batı mimarlığındaki gibi ideal olduğu farzedilen bir kurgunun neden ideal olduğunu ispatlamak gibi bir işlevi yoktur. Batılı mimari çizimler, plân ve cephelerde maddi olanın (yapı) ötesinde bir

¹¹⁵ Maurice Cerasi, *Osmanlı Kenti: Osmanlı İmparatorluğu’nda 18. ve 19. Yüzyıllarda Kent Uygarlığı ve Mimarisi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999b), 251.

¹¹⁶ Cerasi, a.g.e., 1999b, 251,252.

ideal kurguyu (simetri, orantı, perspektif derinlik, vs.) temsil etmeye de hizmet etmek zorundayken, insan yapısı nesnelere böyle kurgular aramayan Müslüman Osmanlı mimarı için çizimler sadece mimarın maddi yönüyle alakalıdır ve bu sebepten dolayı da detaylı değildir. Topkapı Sarayı'nda bulunan mimari çizimlerde, Batılı çizim teknikleri benimsenene kadar cephelerin kısmen veya çok az önemsendiği, plânların ise “murabba”lar (karolaj) üzerinde ölçeklendirilmiş “mekânların dağılımı” nevinden anlatımlar olduğu anlaşılmaktadır (Şekil 2.3).¹¹⁷

Daha önceki bölümde de anlatıldığı üzere Batılı mimari idealleştirmelerin yaygınlaşmasında mevcut olanı kaydetme (rölöve) ve yok olmuş olanı yeniden tasarlama (restitüsyon) teknikleri çok önemli bir rol oynamıştır. Osmanlı mimarisinde bu türden çizimlerin böyle bir işlevi de hiç olmamıştır. Nitekim bir Osmanlı mimarının bir başka Osmanlı mimarının eserini, ya da bir Pagan, Hıristiyan ya da Müslüman eserini etüt ettiğini, çözümlendiğini gösteren herhangi çizime günümüze kadar olan süreçte rastlanılmamıştır.¹¹⁸ Elbette ki, Osmanlı mimarları bu tür çözümlenmeleri yapmış olmalıdır. Belirli bir ideale ulaşmada çizimler yoluyla olmasa da Osmanlı mimarının belli deneme, kurgulamalarla bu yolu izlediği muhakkaktır. Örneğin, Sinan eliyle oluşturulan Klâsik dönem mimarisinde geçmiş birikimin ideale ulaştırılma gayreti vardır. Onun, Tezkiret-ül Bünyan'daki “*her yüksek eyvandan bir köşe ve her viran tekkeden bir kırıntı belledim*” sözleri bir çok eseri görerek onları etüt ettiğini gösterir.¹¹⁹ Ancak bu çözümlenmelerin genelgeçer ilkelere, kurallara (*canon*) dönüşmesine yönelik çalışmalar, yani yazılar, rölöveler veya sınıflandırmalar mevcut değildir. Öyleyse şifahi olarak işleyen bir “değerlendirme” usulünün olduğu söylenebilir. Bu değerlendirme usulü de, taş ustalarının yapı üretim yöntemlerine tekabül eder.

¹¹⁷ Behçet Ünsal, “Topkapı Sarayı Arşivinde Bulunan Mimari Plânlar Üzerine”, *Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, cilt 1 (İstanbul: 1972), 168-197.

¹¹⁸ Osmanlı mimarlığında Klâsik dönem çizimlerinin arşiv kayıtları üzerinde çalışan Orhan Erdenen, önemli yapıların çizimlerine rastlanmadığını ancak mimarların kendi ifadelerinden yola çıkarak, mimarların resimle çalıştıkları, hatta mücessem resim (maket veya menazır) kullandıklarının anlaşıldığını iddia etmektedir. Bu iddiasını ise *Tezkeret-ül Bünyan*, *Risale-i Mimariye*, *Masarif-i Şehriyari Ruznâmçesi* ve Topkapı Sarayı arşivinde yer alan belgelerdeki ifadelerle dayandırır. O.Erdenen, “Osmanlılarda Mimarlık Teşkilatı”, *Tarih Mecmuası*, Ocak 1967, sayı12: 49-52. Aktaran: Belkıs Uluoğlu, “Mimarlığın Kitabı ve Fikri Durumları”, *Arredamento Mimarlık*, 2003/1, 87. Ancak, görüleceği üzere bu türden çizimler veya yöntemler kullanılması bile gene de herhangi bir eser üzerinde etüt yapıldığı kanıtının çok uzağında olan tartışmadır.

¹¹⁹ “*Âhir perkâr-var kenâr çizüp seyr-i diyâr özledim. Bir zamân hidmet-i pâdişahla Arab u Acem'i geşt ü güzâr eyleyüp her künküre-i eyvandan bir küşe ve her zâviye-i virândan bir tüşe peydâ idüp yine şehri-i İstanbul'a gelüp hidmet-i a'yân-ı zamâna meşgûl olup kapıya çıkdım.*” Saif Çelebi, *Tezkiretü'l-Bünyan. Mimar Sinan'ın Kendi Ağzından Hayat ve Eserleri*, haz. Sadık Erdem (İstanbul: Binbirdirek Yayını, 1988), 26.

Sonuç olarak, Osmanlı mimarının her yönüyle çizerek tespit etmediği, sınıflandırmadığı ve ideal anlamlar yüklediği mimari unsurları kavramsal olarak idealleştirmiş olduğu söylenemez. Aslında mimari idealleştirmelerin Batı'daki anahtar unsurlarından olan kavramsal sınıflandırmaların bir türü olan “mimarlık sözlüğü” Sultan Ahmet Camisi'nin mimarı olan Sedefkâr Mehmed Ağa'nın hayat hikâyesini içeren Cafer Efendi'nin Risale-i Mi'mariye'sinde de görülmüştür. Cafer Efendi, bu Arapça, Farsça ve Türkçe sözlükte inşaat işinde çalışan meslek erbaplarının yanısıra inşaatta kullanılan aletlerin tanıtımlarını da yapar.¹²⁰ 17. yüzyılın başında yazılan bu eserin, ilk olarak Francesco Mario Grapaldi'nin (*De partibus aedium*, 1494) başlattığı mimarlık sözlüğü geleneği içerisinde yer alması, hattâ Augustin-Charles D'Aviler'in sözlüğünden (*Cours d'architecture*, 1691) çok daha önce meydana getirilmiş olması önemlidir.¹²¹ Ancak, bu Osmanlı mimarlık sözlüğünün Batılı benzerlerinden en önemli farkı, onun kuramsal denebilecek herhangi bir kavramla ilgilenmiyor olmasıdır. Kısacası, bu sözlük, bazı teknik ve kültürel meseleler dışında mimarının uyması gereken ebedi kuralların Osmanlı mimarı için var olmadığını gösterir.

Yoğun taklit ve tekrarlardan oluşan Klâsik devir Osmanlı mimarisinde kalıcı tipolojiler ortaya çıkmışken, Batılı mimarların en katı üslûpsal dönemlerde bile görece büyük serbestlik içinde olması dikkat çekicidir. Ancak, Jale Erzen'in de belirttiği gibi, tipolojik sınıflandırmalar, Osmanlı mimarisini anlamakta fazla fayda sağlayamazlar,¹²² çünkü Osmanlı dünyasında tipolojiler tarihsel, ikonografik veya mitolojik bir temele dayanmazlar, ihtiyaç belirdiğinde yeniden şekillenebilirler (Şekil 2.4). Hâlbuki, Avrupalı mimarın tasarımı, kendinden önce gelen mimari otoritelerin yaratmış oldukları tiplere göre meşruiyet kazanmak zorundadır ki Serlio'nun “merkezî mekânlı” tipleri yayınladığından beri bu tür otoriteler geçmişi bir tipler dünyası olarak canlı tutar. Osmanlı'nın tipler dünyası ise 20. yüzyılda meydana getirilmiştir. Meselâ Hans Koepf'ün Osmanlı kubbeleri üzerine yapmış olduğu tipolojik çalışmasındaki bilgilere bir Osmanlı mimarının sahip olması mümkün değildir, çünkü yaşadığı dönemin dışındaki cami tiplerinin kronolojik bir sıra içerisindeki gelişimini gösterecek çizimleri içeren yayınlar elinde olmamıştır¹²³ (Şekil 2.5). Bu anlamda, Osmanlı mimarı, Avrupalı meslektaşının aksine, tasarladığı

¹²⁰ Kafesçioğlu, a.g.e., 1999, 96.

¹²¹ Hanno-Walter Kruft, *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present* (Princeton: Princeton Architectural Press, 1994), 64: 138.

¹²² Jale Erzen, *Mimar Sinan: Estetik Bir Analiz* (Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, 1996), 53.

¹²³ Hans Koepf, “Osmanlı Kubbeleri Üzerine Tipolojik Bir Deneme”, çev. Ayla & Ömer Gülsen, *Yapı Dergisi*, 1982, Sayı 58: 19-48.

tapınağı bir tipolojinin gelişimi, değişimi veya bozulması (*degenerasyon*) bakış noktasından hiç düşünmemiş olmalıdır. Gene, Osmanlı hanlarının mekânsal çözümlmelerine ilişkin tipolojik sınıflandırma tablolarından oluşan bir çalışma, bugün ancak Osmanlı mimarisine yeni bir heyecanla bakmayı sağlayabilir, ama psikolojik mekânsal kurguların Osmanlı mimarı için de bir amaç olmuş olduğu anlamına gelmez.¹²⁴

Kısacası, Osmanlı mimarisi Batılı etkilere maruz kalana kadar, geriye bakmadan, ama bir öncekinin üzerine koyarak ilerlemiştir. Ali Uzay Peker'in de belirttiği gibi, Osmanlı mimarisi gelişimini hiçbir tipolojik bağnazlık yapmadan sürdüren İslâm mimarisinin özgün sentezler (bileşim) yaratma geleneğinin bir sonucudur.¹²⁵ Klâsik Batı mimarisi ise, Rönesans'tan beri hep geriye doğru bakarak gelişmiştir. Bu mimaride - yukarıda bahsedilen Alberti, Serlio, Palladio, Leroy, Séroux-d'Agincourt, Quincy, Vaudoyer, Viollet-le-Duc v.b. gibi mimarların yaklaşımlarından da anlaşıldığı üzere - geçmişte meydana gelmiş sentezler sürekli çözümlmelerle tekrar tekrar ele alındığından, tipoloji, ideal mimari kurguların ontolojisiyle ilgili kuramsal bir sorunsal haline getirilmiştir. Batılılaşma etkisiyle birlikte, Osmanlı-Türk mimarisi de tipolojinin bu Batılı idealleştirilmesini benimseyecektir. Bu benimsemenin yaratmış olduğu en önemli fark, Osmanlı-Türk mimarlık düşüncesine mimari unsurların ideal tarihsel, geleneksel ve ulusal karakteristiklerini çözümlleme ve sınıflandırma yöntemini yerleştirmiş olmasıdır ki, bunun ilk önemli emaresi 1873 tarihli Usul-i Mimari-i Osmanî adlı yayındır.

¹²⁴ Gülşay Keleş Usta, "Mekân Çözümlleme Yöntemlerinde Morfolojik Kart Tekniğinin Kullanılması: Osmanlı Hanlarında Örnekleme", *Yapı Dergisi*, Nisan 1997, Sayı 185: 71-79.

¹²⁵ Ali Uzay Peker, "Pastoral Türk Kültürünün Yakınoğu'ya Bir Katkısı: Mimari Tasarımda Sentez Arayışı", *Uluslararası III. Türk Kültür Kongresi Bildirileri* (Ankara: Kasım 1993), 261.

2.2. Batı Etkisi Altında İdealleştirme Olgusu: Ulusal Tarz ve Düzen Arayışı

2.2.1. Bir Üslûp Olarak Osmanlı Mimarisine İlginin Doğuşu: Çözümleme Çalışmaları

Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı* adlı kitabında Osmanlı Baroğu'nu “hazmedilmiş” bir üslûp olarak tasvip ederken, Abdülmecid ve Abdülaziz devri mimarisini, özellikle de Balyan'ların ve D'Aronco ve Vallaury gibi yabancı mimarların “Türk zevkine yabancı” olan “başarısız eserler” yaptıklarını belirterek Osmanlı oryantalist tarzını bir “dejenerasyon” olarak tanımlar.¹²⁶ Aslanapa'nın bu yorumu, 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı-Türk mimarlığında yeni bir düşüncenin filizlendiğinin ilk işareti olan Usul-u Mimari-i Osmanî adlı kitapta teknik metnin yazarı Pietro Montani'nin savlarının tam tersidir: Montani'ye göre Osmanlı Baroğu yabancı mimarların etkisiyle gelen bir dejenerasyonu temsil ederken,¹²⁷ Sultan Abdülaziz döneminden, yani eserin hazırlandığı dönemden övgüyle bahsedilerek, bu dönem Osmanlı mimarisinin kendine özel usullerinin tekrar geliştirilerek en yüksek düzeye çıkarıldığı dönem olarak gösterilir.¹²⁸ Aslanapa'ya göre, asıl Kemâlettin ve Vedat Bey'lerin nesli “gözlerini Türk mimarisinin sayısız eserlerine çevirerek bir Rönesans yaratmaya koyulmuş”tur. Aslında Aslanapa'nın bu yorumu, Usul-u Mimari'nin fikrîsel altyapısından çok etkilenmiş olan ama Oryantalizm'i reddeden Kemâlettin Bey'in söyleminin bir tekrarıdır. Bütün bu yorumlarda Osmanlı-Türk kültürünü, medeniyetini ve kimliğini yansıtan mimarlığının “ideal” unsur, ilke ve estetiğinin ne olduğu bakış açısına göre değişse de, önemli olan 19. yüzyılın ortasından itibaren Türk mimarlık söyleminin mimari eleştiri kıstaslarını belirlerken geçmişin mimarisinde ideal zirveler ve dejenerasyonlar yaratmak zorunda olunmasıdır. Batılı bir tarihselci kuramsallığın varlığına işaret eden bu gelişme ne 18. yüzyılda, ne de 19. yüzyılın ilk yarısında- her ne kadar Batı etkileri İstanbul'un başta gelen anıtsal yapılarına damgasını vurmuşsa da – mevcut değildir.

Cerasi'nin Mustafa Cezar'dan alıntılanarak belirttiği gibi, “Batılılaşma” süreci ve de Klâsik devirden çıkış lineer olmaktan öteydi; Avrupa etkisi, sanat beğenisine, 18. yüzyılın ilk onlu yıllarındaki Lâle Devri'nden çok önce girmişti; daha 17. yüzyılda tasarım ve süslemede söz konusu etki hissedildi.”¹²⁹ Cerasi'ye göre Mehmet Tahir Ağa ve Simyon Kalfa gibi mimarların damgasını vurduğu 18. yüzyıldaki, aslında “derinlemesine Osmanlı olan bu mimari, Avrupa

¹²⁶ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, Altıncı Basım, Ağustos, 2003), 284.

¹²⁷ Eserde, bu duruma örnek olarak da Laleli ve Nuruosmaniye Camileri verilir. Bkz: Edhem Paşa, (Kom. Başkanı), *Usul-u Mimari-i Osmanî/Larchitecture Ottomane/Die Ottomanische Baukunst* (İstanbul: 1873), 16.

¹²⁸ Edhem Paşa, (Kom. Başkanı), a.g.e., 1873, 16.

¹²⁹ Cerasi, a.g.e., 1999b, 264.

kültürünün “edinilmesinin” ince bir ürünü, yani Batı Avrupa ürünlerinin Osmanlı ortamına sokulmasının bir sonucu” olmaktan ziyade, “kültürel olarak gelişmiş ve karmaşık bir strüktürün algıladığı ve kendini yenilemesi için bir dürtü oluşturacak Avrupa üslûplarından dolayı olarak etkilenmişti.¹³⁰ 18. yüzyılın “Batılı” denebilecek mimari etkilerinin en çok morfolojik ve dekoratif öğelerde tespit edilebildiği söylenebilir. Barok, Rokoko ve yüzyılın sonunda Neo-Klâsik morfolojik ve dekoratif öğeler, herhangi bir ideolojik veya kuramsal yaklaşımın sonucu olmaksızın, Cerasi’nin kullandığı “ince zevk”e uygun bir şekilde Osmanlı mimarlığında yerini almıştır. Gerçi Semra Ögel, 1775’te tamamlanan Nuruosmaniye ve yenilenmesi 1771’de bitirilen Fatih Camisi’nde pandantiflerle payelerin geçiş noktalarında kullanılan sütunçelerin kubbeli baldaken motifi oluşturmalarından hareketle, bu camilerde Orta Asya’dan gelen “Gök Kubbe” veya Bizans’tan yadigâr “İmparatorluk sembolü” gibi tarihselci bir tasarım olabileceğini ifade etmiş, hatta 1783 tarihli Lâleli Camisi’nin duvar payelerinde mimar Tahir Ağa’nın “Selçuklu taş işçiliğinde rastlanan benzer tutumlara özenen, geleneksel olarak vurgulanması gereken bir yerde yenilik yaratmak isteyen “post-klâsik” bir davranış içerisinde bulunduğunu” iddia etmiştir.¹³¹ Ögel’in yorumları 18. yüzyıl Osmanlı mimarının daha iyi anlaşılmasının gerekliliğini ortaya koymakla beraber, ne Simyon Kalfa, Tahir Ağa ve çağdaşlarının, ne de yüzyılın diğer mimarlarının mimari bütünü oluşturan unsurları tarihselci bir perspektiften yorumladıkları bir kuramları olduğuna dair somut deliller (yazı ve çizimler) bulunmaktadır.

Cerasi, 18. yüzyıl Osmanlı mimarlığında hem Klâsik dönem öğeleri, hem daha öncesine ait Bizans unsurları, hem de Avrupai Barok unsurların aynı kompozisyonda bulunabilmesini “örtük bir tarihselcilik” olarak yorumlamış ve bunu hanedanın kaybolan bir düzene duyduğu özlemin yanısıra, her zaman yenilikleri de benimsemek istemesinden kaynaklandığını iddia etmiştir. Fakat, Cerasi’ye göre bu pratik yaklaşımlardan kaynaklanan *de facto* bir tarihselciliktir; beğenilen “tarz”ların uygulanmasından ibaret olup, ideolojik bir altyapısı yoktur.¹³² Kısacası Batılı anlamda bir tarihselciliğin 18. yüzyıl Osmanlı mimarlık düşüncesinde olmadığı söylenebilir; Bu tarz bir yaklaşımın 19. yüzyılın ikinci yarısına, özellikle de son çeyreğine ait olduğu daha gerçekçi bir

¹³⁰ Cerasi, a.g.e., 1999b, 269.

¹³¹ Semra Ögel, “18. ve 19. Yüzyılların Osmanlı Camilerinde Geleneksel Anlama Katkıları”, *Semavi Eyice Armağanı* (İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1992), 270-271.

¹³² Maurice Cerasi, “The Problem of Specificity and Subordination to External Influences in Late Eighteenth Century Otoman Architecture in Four İstanbul Buildings Realized in the Age of Hassa Mimar Mehmed Tahir”, *EJOS*, IV, 2001, (=M.Kiel, N.Liedman & H. Theunissen (eds.), *Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art, Utrecht-The Neatherlands*, Ağustos 1999), No. 11: 6-7.

yaklaşımıdır. Mimarlık tarihinin Batılı anlamda kuramsallaşması anlamına gelen bu değişim, birinci bölümde kısaca ifade edildiği gibi Avrupa’da Rönesans’tan beri süregelen geçmişin ideal kurgularını tespit etmeye yönelik araştırmalar gerektirir; bu tür bir idealleştirme geleneği de mutlaka rölöve çalışmalarıyla mümkün olmuştur, ki bu da Osmanlı-Türk mimarlığında 19. yüzyılın son çeyreğine kadar mevcut değildir.

19. yüzyılın ilk yarısının önemli bir özelliği, 18 yüzyıldaki Osmanlı-Avrupalı sentez mimarisinin terk edilerek, yönetici elitin Batılılaşmanın “doğrudan” olması gerektiği fikrini yansıtan Neo-Klâsik mimarinin İstanbul’da inşa edilen önemli yapılara egemen olmasıdır. Tanzimat Fermanıyla hız kazanan bu gidişat sonucunda, Osmanlı’ya tamamen yabancı olan bu üslûbu gerçekleştirebilecek olanlar genellikle Beyoğlu’nda birçok yapı gerçekleştiren ve aralarında Rus Büyükelçiliği ve ilk Darülfünun binasını inşa eden Gaspare Fossati gibi isimlerin olduğu, çoğu İtalyan, yabancı mimarlardan çıkmıştır¹³³ (Şekil 2.6, 2.7). İronik denebilecek bir şekilde, Osmanlı elitinin daha doğrudan ve çabuk bir Batılılaşma amacıyla reddettiği 18. yüzyılın “Osmanlı-Avrupalı” sentezi, Oryantalizm rüzgârının yeni bir moda olarak bütün Batı dünyasında esmesi ve bunun payitahtta bir “Batılı-Doğulu” sentezi olarak belirmesi neticesinde tekrar gündeme gelecektir. Osmanlı’nın icat etmediği, adetâ kendini zorla kabul ettiren bu Batılı ama oryantalist sentez, selefi olan Neo-Klâsik üslûpla birlikte ele alındığında, Osmanlı mimarına kompozisyonel anlamda yeni fikirler vermiş, hattâ bu sayede mimarinin fikirsel ve tarihsel, yani kuramsal bir altyapısının olması gerektiği benimsenmeye başlamıştır, denebilir. Bunun neticesi de Osmanlı Rönesansı olarak başlayan ve Türk Milli Üslubû’na dönüşen yeni Osmanlı-Avrupalı mimari sentezi olacaktır.

Daha önce belirtildiği gibi, 19. yüzyılda J.N.L. Durand ile yeni bir yola giren Avrupa mimarlık kuramında mimari unsurların soyutlanması, sınıflandırılması ve sistematik bir yöntemle bir araya getirilmesi, Neo-Klâsik mimarinin zirvesi sayılabilecek bir zamanda Klâsik mimari anlayışı ve geleneğini adım adım ortadan kaldıracak bir kırılma anını da temsil ediyordu. Nitekim mimarinin bütününün bir takım unsurların kompozisyonu olduğuna dair hissiyat yüzyılın ikinci yarısının eklektik, canlandırmacı veya oryantalist, rasyonel ve/veya romantik bütün eğilimlerin altyapısını

¹³³ Bu konuda bkz. Cengiz Can, “Tanzimat ve Mimarlık”, *Osmanlı Mimarlığının 7 yüzyılı: “Uluslarüstü Bir Miras”* (İstanbul, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1999), 130-136. Ayrıca konuyla ilgili, Osmanlı mimarlık kurumunun tarihçesini ve Tanzimat dönemindeki işlerliğini ele alan güncel bir çalışma için, bkz. Nurcan Yazıcı, *Osmanlılar’da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı*, (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ocak 2007).

oluşturmuştur. Oryantalizm, sanat, kültür, siyaset ve toplumbilimi ilgilendiren farklı açılardan incelenip, açıklanmaya çalışılmış yüklü bir konudur. Ancak, Türkiye'nin mimari kuram ve pratiğinin Batılı bir çizgi izlemeye başlamasında Oryantalizm kadar etkili olmuş başka olguların çok nadir olduğunu söylemek bile, Türk mimarlığında idealleştirme olgusunun Batı'dan geçişindeki kilit rolünü vurgulamaya yeter. Öyle ki, Milli Mimari Rönesansı'nın giderek Türk Milli Üslubu'na dönüşmesini etkileyen rasyonel ve romantik fikri unsurlar, Oryantalizm yoluyla Batılı mimarlık anlayışının Osmanlı mimarlığına sirayet etmesiyle tanınmaya başlamıştır.

Mimarlık düşüncesinde rasyonalizmin Modern Mimari Hareketi'nden önce Neo-Klâsik ve Neo-Gotik eğilimlerde ortaya çıkmış olduğu kabul edilmiş olsa da¹³⁴, yüzeysel kronolojik değerlendirmeler, bazen romantik hissiyatı sadece Klâsik karşıtı sanatsal ve mimari gelişmelerle özdeşleştirir. Hâlbuki, hem Romantisizm, hem de Rasyonalizm, 18. yüzyılın ortasından itibaren Batı mimarlık düşüncesinde diyalektik bir ilişkiyle birbirine geçmiş, mimariyi anlamaya veya okumaya çalışan bakış açısına göre ön plâna çıkan veya geri plânda duran iki temel hissiyattır. 18. yüzyılın tam ortasında, daha önce de bahsedildiği gibi Carlo Lodoli ve Marc Antoine Laugier'nin kuramsallaştırdığı yapısalcı ve kısmen işlevselci Klasisizm, mimarlıkta rasyonalizmin tebarüz ettiği nokta olarak bilinir. Ancak, bu noktaya gelinmeden önce, belki de yüzyıl kadar bir zamandır resim sanatında Antikite'ye ait unsurların kısmen melankolik, kısmen fantastik bir şekilde betimleniyor olduğu, 18. yüzyılın ortalarında ise bu tür fantastik mimari-resimlerin Piranesi, Le Geay, Clerisseau, Hubert Robert gibi sanatçıların elinde antik mimarının resmin başlıca konusu olması sebebiyle Neo-Klâsik mimarının romantik alt yapısını oluşturduğu, nihayetinde Charles De Wailly'den John Soane'a, Friedrich Weinbrenner'den Karl Friedrich Schinkel'e kadar Avrupa'nın başta gelen klâsistlerinin bu romantik dünyayı ete kemiğe büründüren yapılar inşa etmiş olduğunu unutmamak gerekir. Öbür taraftan, Klasisizm doktrinine karşı çıkan herkes, ister eklektisist, ister neo-gotikçi olsun, genellikle "romantik" olarak biliniyor¹³⁵, hem Leon Vaudoyer ve Henri Labrouste gibi eklektisistler, hem de Neo-Gotik

¹³⁴ Bu konuda öncü çalışmalar, Emil Kaufman'ın 18. yüzyıl modernizmi ile 20. yüzyıl modernizmi arasında bağlantı kuran kitaplarıdır: *From Ledoux to Le Corbusier, Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France* (New York: Dover Publications, 1995).

¹³⁵ Örneğin, çağdaş ve yerel şartlara uygun bir "Klâsizm"i savunan Ecole des Beaux-Arts öğretim üyelerinden Louis-Pierre Baltard bir demecinde, kendisinin tiksindiği "serbest üslubun"ın (*genre libre*) "romantik" olarak anlaşılmasından şikayet etmektedir. Louis-Pierre Baltard, *Discours d'ouverture du cours de théorie d'architecture* (Paris: Ecole Royale des Beaux-Arts, 1840), 4-5; alıntı, Yusuf Civelek, *An Archaeology of The Fragment: The Transition From the Antique Fragment to the Historical Fragment in French Architecture between 1750 and 1850*, (Pennsylvania: Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Pennsylvania, 2005): 185-186.

üslûbun en önemli teorisyen ve uygulamacısı Viollet-le-Duc gibi Neo-Gotikçiler, bugün rasyonalist söylemleriyle daha çok biliniyor. Öyleyse, dünyada daha önce hiç olmadığı kadar geçmiş zamanların şimdiki zamanla, uzak ve yabancı diyarların yaşanan yörelerle karıştığı, artan dolaşım sebebiyle kültürel şokların yaşandığı, ama bir yandan da teknik ve toplumsal gelişimlerin yaşandığı bu erken modernite çağında, romantizmle rasyonalizmin mimarlık sanatına anlam veren iki kardeş olarak büyüüp serpildiği söylenebilir.

Oryantalizm, Neo-Klâsik anlayışın yok olmaya başladığı bir zamanda, Neo-Gotik eğilimin aksine herhangi bir idealist doktrini izlemeyen çözümlemeci yaklaşımların bütün mimarilere serbestçe yayıldığı Eklektisizm’le aynı anda var olmuştur, hattâ içiçedir. Bu sebeple, söz konusu Avrupa olduğunda, Oryantalizm’in romantik anlayışının en radikal türünden beslendiği söylenebilir. Ancak, Osmanlı mimarlığı açısından bakıldığında, Oryantalizm’in ilginç bir şekilde rasyonalizmle de örtüştüğü görülmektedir. Meselâ, askerî, teknik ve toplumsal yapılanmanın yeni kurumlarının Osmanlı topraklarında tesis edilmesi, Batılı rasyonalizmin Osmanlı tarafından benimsenmeye çalışıldığını gösterir. Öte yandan, Batılı rasyonel bir toplumu temsil eden askeri ve sivil okullar, kışlalar, hastahaneler, postahaneler, bilumum devlet daireleri, hatta üst sınıfa ait konak ve sarayların oryantalist bir üslûpla birlikte ortaya çıkmış olması, oryantalist Romantizm’in “egzotik” olarak algılandığı Batı’nın aksine, Osmanlı’da dünyaya, tarihe, tekniğe ait geleneksel bakışın yerine, ilerici ve rasyonel bir bakışı temsil eden yenilikçi bir üslûp olarak algılanmış olduğu iddia edilebilir. Nitekim Dünya fuarlarında Osmanlı Devleti’nin mimarisini temsil eden oryantalist kurgular uygulanırken, 1873 Viyana Fuarı için hazırlanan ilk Osmanlı kuramsal mimarlık metni olarak kabul edilen Usul-i Mimari-i Osmanî’de, Osmanlı mimarlığında rasyonel uygulama ilkelerinin bulunduğu ispatına girişilmesi, bu taraftan bakıldığında Oryantalizm’in sadece bir Batılı fantezi olarak kalmadığı, rasyonaliteyi de temsil ettiği anlaşılır. Kısacası Oryantalist üslûp, Neo-Klâsik üslûp kadar rasyonel, çağdaş, Batılı bir dünya görüşünü temsil etmekle beraber, Osmanlı kimliğine daha uygun bulunmuştur.

Sanatta Oryantalizm’in Batılıların kafasındaki egzotik, masalsı, keyif ehli bir Doğu’nun temsil edilmesi, sergilenmesiyle ilgisi olduğu bilinen bir gerçektir; ancak radikal denebilecek bir değişim geçirmekte olan Osmanlı devleti ve eliti açısından baktığımızda, meselâ özellikle 1867 Paris ve 1873 Viyana Sergisi’nde sergilenenin bir Doğu karikatürü değil, Batılı ama topraklarının büyük bir kısmı Doğu’da bulunan emperyal bir devlet olduğu fark edilebilir. Bu sergilerde Osmanlı’nın kendini oryantalistleştirdiği söylenebilirse de, oryantalist tutumun, o zamanda

kendinden emin, güçlü ve modern Batılı bir devlete yakışır bir şey olarak algılandığını unutmamak gerekir. İşte bu sebepten dolayı, Usul-i Mimari-i Osmanî’de Osmanlı tezyinatının ve bazı biçimlerinin ana bileşenleri açıklanırken kökenlerinde Arap, İran, Süryani, Çin ve hatta Japon tezyinat ve biçimlerinden alıntılar olduğu belirtilmiştir. Bugün eleştirilen ve sanat tarihçiliği açısından yanlış bulunan bu verilerin ardında, emperyal hareket eden Batılı bir devletin, diğer Batılı devletler gibi özgüven duygusu içinde kendine göre “egzotik” olan kültürlerin sadece “dekoratif” unsurlarını rahatça aldığı, ama mimarisinde ise tamamen kendine has olan yüksek bir takım ilkelere dayanan abideler meydana getirmiş olduğuna dair bir imajın yaratılması arzusunun yattığı gözden kaçırılmamalıdır.¹³⁶ Bu tutum bile yeni oluşmaya başlayan Osmanlı-Türk mimari kuramının Avrupa’nın romantik ve rasyonalist düşünce yapılarını dolaylı olarak benimsediğini gösterir.

Oryantalizm’in Avrupa’da emperyalizm tınısına sahip olduğu, Roma İmparatorluğu zamanından beri fethedilen topraklardan abidelerin getirilmesi (*trophy*) gibi adeta fatihliği anıştıran, uzak ve egzotik topraklarda güç gösterebilmenin şanlı bir belirtisi olduğu, ve bu yüzden de devrin en büyük iki emperyal gücü olan Britanya ve Fransa’da ve yeni yeni emperyalistleşmeye başlayan Almanya’da geliştiği söylenebilir. Belki de bu sebepten dolayı Almanya’nın Oryantalizm’i önceleri Türk kahvehanelerinde, hamamlarda ve kral fantezisi eserlerde (Kral 1.Wilhelm von Württemberg için tasarlanan Wilhelma Sarayı (1846) gibi) görülürken sonraları İngiliz ve Fransızlar’da olduğu gibi nüfuz sahibi olduğu ülkelerdeki yatırımlarıyla alâkalı hâle gelmiştir (Dresden’de Yenice Sigara Fabrikası (1907) gibi). Ancak birkaç küçük ölçekli kamu binası dışında Avrupa başkentlerinde Oryantalizm devletin resmî mimarisine dönüşmemiş olmasına rağmen, Turgut Saner’in de belirttiği gibi İstanbul’da oldukça ciddiye alınmış ve Avrupa’da kazanmış olduğu egzotizm esprisinden mümkün mertebe arınarak İmparatorluğu temsil eden modern binaların üslûbu olmuştur.¹³⁷

Oryantalizm’in Osmanlı mimarlığına önemli bir etkisi de çözümleneci yaklaşımı tanıtmış olmasıdır. Afife Batur, 1867 Paris sergisinin “Avrupalı’nın Doğu üzerine toptancı, peşin ve gerçek dışı imgelerini değiştirmeye yönelttiğini”, “19.yüzyıl sonu Eklektisizm’inin repertuarına

¹³⁶ Usul-i Mimari’de belirtilen dekoratif unsurların kökeninin eleştirisi için bkz. Nurcan Yazıcı, *Çok Yönlü Kişiliğiyle Pierre Montani* (İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2002), 66.

¹³⁷ Turgut Saner, *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında “Oryantalizm”* (İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş.,1998), 124.

Oryantalizm'in profesyonelce girmesinde '67 Sergisi' nin payı olduğunu” belirtmiştir¹³⁸ (Şekil 2.8). Oryantalizm'in profesyonel olarak ele alınması, sadece mimarlıkta değil, tarih, kültür, ilâhiyat, sosyoloji, siyaset vs. alanlarında Doğu'nun bilimsel olarak araştırılması ve istenilen amaç doğrultusunda çözümlenmesi anlamına gelir. Mimarlıkta durum, Neo-Klâsik mimari serüvenine benzer; fantastik imgelerin üretimini çözümleneci çalışmalar, yani rölöveler izler. Ancak sonuçta çözümlenen parçalar efsunlu bir Doğu imgesi yaratmaktan ziyade yeni Batılı bir üslubun içinde hazmedilen motiflere dönüşür. Aslında Doğu'nun profesyonelce çözümlenmesinin ilk işaretleri, Britanya ve Fransa'nın imparatorluklarına fethedilen yörelerin kültürel hazinelerini katmak isteği sonucu mimar ve arkeologlara destek vermesidir: William ve Thomas Daniell, 1784-1800 arasında Hindistan mimarlığı üzerine, Napolyon'un kurduğu Mısır Enstitüsü ise Mısır mimarlığı ve sanatı üzerine ardarda desenli kitaplar yayınladılar (*Description de l'Egypte*).¹³⁹ “Girault de Prangey ise *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores, en Espagne, en Sicile, et en Barbarie*'de metne ek olarak detay çizimleri vermiştir. Gezi izlenimlerinden çok, mimarın uygulamasına yönelik el kitabı niteliğini taşıyan en etkili yayın ise 1842 ve 1845'te *Plâns, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* başlığıyla iki cilt halinde yayınlanmış olan, İngiliz Owen Jones'un eseridir”.¹⁴⁰

Owen Jones'un kitapları, içerdiği aslına uygun rölöve detayları bakımından bu alanda nerdeyse bir kanon oluşturmuş,¹⁴¹ Almanya'dan İngiltere'ye, Fransa'dan Türkiye'ye kadar Moresk motifler, “profesyonelce” kullanılmıştır. Alman mimar Ludwig Zanth'ın 1842-51 yılları arasında Stuttgart yakınlarında inşa etmiş olduğu Wilhelma Sarayı, Jones'un etkisinin izlerini taşır. Başta Elhamra olmak üzere doğrudan veya yorumlayarak kullandığı biçimleri mimar, *Die Wilhelma, Maurische Villa Seiner Majestät des Königes Wilhelm von Württemberg* adlı kitabında

¹³⁸ Afife Batur , “Mimarlıkta Oryantalist Eğilimler Üzerine Bazı Gözlemler”, *Yapı Dergisi*, Kasım 1990, Sayı 108: 59.

¹³⁹ Batur, a.g.e.,1990, 55.

¹⁴⁰ Saner, a.g.e., 1998, 17.

¹⁴¹ Owen Jones, 1833 yılında arkadaşı Mimar Fransız mimar Jules Coury ile yapmış olduğu Yakındoğu gezisinde İstanbul'a gelmiş ve Osmanlı eserlerini incelemiştir. Buradaki izlenimlerini ve çizimlerini yayınladığı 1856 tarihli *The Grammar or Ornament* adlı eseri uzun süre temel başvuru kitabı olmuştur. Mimari süslemeyi belli bir tasnif ve gelişim içinde ele alan Jones'un kitabında Osmanlı mimarisi Arap mimarisi ile karşılaştırılmış ve dekarosyon olarak zayıf bulunmuştur. Ayrıca Owen Jones'un Londra Victoria and Albert Museum arşivinde, Osmanlı mimarisiyle ilgili beş adet orijinal çizimi bulunmaktadır. Bu çizimler; Eminönü Yeni Valide Camii plânı ve kesiti; Süleymaniye Camii kubbe içi süslemesi; Kanuni Türbesi kemer süslemesi; Tophane çeşmesi'nin görünüşüdür. Bkz. Z.Sönmez, Osmanlı Mimarisiyle Araştırmaların Dünü ve Bugünü, *Uluslararası Kuruluşunun 700. Yıl Dönümünde Bütün Yönleriyle Osmanlı Devleti Kongresi* (Konya:2000), 878.

yayınlamıştır¹⁴² (Şekil 2.9). Oryantalizm akımı İstanbul'a geldiğinde ise Moresk detaylar artık üslûplaşmış ve Doğu motifleriyle bezeli bir eklektisist dekoru oluşturan öğelerden sadece bazılarıdır. Fuat Paşa Türbesi, Harbiye Nezareti Kapısı, Bahriye Nezareti, Beylerbeyi Sarayı gibi... Osmanlı anıtsal mimarisinde çeşitli Moresk sütun başlıkları ve yer yer görülen at nalı kemerler tekil öğeler olarak, artık büyümlü bir atmosfer yaratmaktan ziyade emperyal devlet imgesini sunan bir mimarının "üslûpsal" öğeleri olarak yerlerini alırlar.¹⁴³

Montani Efendi'nin Usul-i Mimari-i Osmanî'de ifade ettiği Osmanlı mimarlığının yabancılar eliyle soysuzlaştığı meselesi, aslında Barok ve Rokokoyla başlayan, Neo-Klâsik'le devam eden ve Oryantalizm'le birlikte canlandırmacı üslûpların Eklektisizm'iyle taçlanan Batılı üslûpsal öğelerin istilasıdır; yoksa ne Montani Efendi Eklektisizm'e karşıdır, ne de Batılı plân ve inşaat usullerini reddeder. Onun istediği, daha çok üslûpsal öğelerin, "Osmanlı" olması yönündedir. Oryantalizm'den etkilenen Osmanlı mimarlığında Klâsik ve Barok dönemler yerine erken Osmanlı dönemin tercih edilmesi, Barok etkilerin "yozlaşma" ile, Klâsik dönemin ise "erişilemezlikle" özdeşleştirilmiş olmasıyla açıklanmıştır.¹⁴⁴ Ancak Barok dönemde olduğu gibi dış yüzeylerin şekillendirilmesinin önem kazanması, meselâ sivri kemerli nişler gibi iç yüzey tezyinat elemanlarının kullanılması, Osmanlı Klâsik mimarlık düşüncesinde olmayan bir şeyin - yapı kütesini ve tezyinatı bir arada estetik bir nesne olarak tasarlamamanın - artık yerleşmiş olduğunu gösterir. Bu sayede mimari bütünü oluşturan parçaların nereden seçileceğinin ve nasıl kompoze edileceğinin mimarın başta gelen amaçlarından birine dönüşmesi, Osmanlı-Türk mimarlığında Batılı anlamda idealleştirmenin, kuramsal olmasa da teknik altyapısını oluşturmuştur. Bu noktadan sonra Osmanlı-Türk mimarlığı artık sadece kendini tekrarlayan veya yerli-yabancı yenilikleri bünyesine katarak değişen bir mimarlık değil, geriye, özellikle kendi geçmişine bakarak ilerlemek isteyen ve bu geçmişten bulup çıkartacağı ideal unsurlar arayan bir mimarlıktır.

Osmanlı mimarlığında Batılı etkilerin ilk güçlü emarelerinin görüldüğü 18. yüzyılda durum farklıdır. Shirine Hamadeh'nin belirttiği gibi belki de Osmanlı estetik anlayışında yeninin bu kadar övüldüğü bir dönem olmamıştır. Öyle ki, 18. yüzyıl edebiyatı, alışılmamış mimari tarzları Avrupa'da bile görülmesi zor bir şekilde sürekli övmüş, *nev, nev-icad, tarz-ı nev, cedit*

¹⁴² Saner, a.g.e., 1998, 17.

¹⁴³ Saner, a.g.e.,1998, 31-36.

¹⁴⁴ Saner, a.g.e.,1998, 140-141.

kelimelerinden en az biri bu övgülerde mutlaka yer almıştır.¹⁴⁵ Hamadeh'ye göre, Osmanlıların meselâ Antoine-Ignace Melling'in Hatice Sultan Sarayı'na ek olarak inşa ettiği Neşetabad'da olduğu gibi Batılı etkilerin yanısıra Sadâbad gibi kentsel ölçekteki düzenlemelerde izi görülen İsfahan'ın emperyal bahçe ve meydanları gibi Doğulu etkileri de “yabancı” olarak yaftalamamaları, onların Doğu-Batı gibi kesin ayrımların olduğu bir toplum yapısına sahip olmamaları ile açıklanabilir. Zaten Osmanlılar mimari kültürlerinde “dış etki”ye her zaman açıktılar ve bunu yadırganacak bir şey olarak görmüyorlardı. Bu durum ilk bariz Batılı üslûpsal etkilerin ortaya çıktığı Nuruosmaniye Camisi için de geçerlidir. Kısacası Osmanlılar ister yerli, isterse Batılı olsun, 19. yüzyıldan önce farklılaşmayı sadece “yenilik” olarak algılıyorlardı. Nuruosmaniye Camisi'nin “*tarz-ı nev*”inin zamanın şairleri tarafından pek beğenilmesi ve Batılı etkilerinden doğan bir soysuzlaşma, yozlaşmadan bahsedilmemesi, Osmanlı tarzındaki dünya algılama geleneğine bağlanabilir.¹⁴⁶ 19. yüzyıl, belki 18. yüzyıldan daha fazla yenilikçidir, ama ilk defa olarak geriye doğru bakılmaya başlanmış, yerli-yabancı, Doğulu-Batılı ayrımları ortaya çıkmış, “Klâsik üslûp” düşüncesi peydah olmuş, “yozlaşma”dan bahsedilmeye ve en önemlisi de milli kimlik hissiyatına destek verecek bir mimari üslûbun ideal unsurlarının ne olduğu konusunda fikir yürütülmeye başlanmıştır.

Her ne kadar “Milli Mimari Rönesansı” ile Oryantalizm arasında kuvvetli bir ilişki varsa ve Montani Efendi bu yaklaşımı Barok ve Rokoko gibi tamamen “yabancı” tarzlar gibi kesin olarak reddetmese de¹⁴⁷, Usul-i Mimari-i Osmanî'de yer alan Milli Mimari Rönesansı'nın ideal unsurları sadece Osmanlı eserlerinden çıkarılmıştır.¹⁴⁸ Meselâ, Yıldız Hamidiye Camisi, Pertevniyal Valide Sultan Camisi, Çırağan sarayı gibi yapılarda, Moresk elemanların Gotik bir örgü içerisinde kullanılmasıyla, Gotik tarzın Kuzey Afrika-Arap (dolayısıyla İslâm) mimarisi kökenli olmasına ilişkin Avrupa'da yer etmiş fikrin ima edilmesi, oryantalist tarzın 19. yüzyılda hâkim olan modern Osmanlı milli kimliğine uygun bulunduğunu gösterir¹⁴⁹ (Şekil 2.10). Milli Mimari Rönesansı'nın Türk Milli Üslûbu'na dönüşme sürecinde Moresko-Gotik unsurlar terk edilecek ve

¹⁴⁵ Shirine Hamadeh, “Ottoman Expressions of Early Modernity and the "Inevitable" Question of Westernization”, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 63, No. 1 (Mar., 2004): 32-51.

¹⁴⁶ Hamadeh, a.g.e., 2004, 34-37.

¹⁴⁷ Montani Efendi, Çırağan Sarayı ve Pertevniyal Valide Sultan Camisi gibi Abdülaziz dönemi eserlerini yeni Osmanlı mimarisine üstü kapalı olarak örnek göstermiştir. Bkz. Nurcan Yazıcı, “Osmanlı'nın İlk Mimarlık Kitabı: Usul-u Mimari-i Osmanî”, *Arkitekt Dergisi*, Temmuz- Ağustos 2003, Sayı 2003/4: 12-19.

¹⁴⁸ Bu eserler şunlardır: Yeşil Cami, Süleymaniye Camii, Selimiye Camii, Yeni Camii, Kanuni Türbesi, Şehzade Türbesi, III. Ahmet Çeşmesi, Azap Kapı Çeşmesi.

¹⁴⁹ Saner, a.g.e., 1998, 145.

Selçuklu-Osmanlı strüktürel yalınlığına dönülerek, tarihselci idealleştirme Oryantalizm ve Eklektisizm öncesi Avrupa'nın Neo-Gotik idealleştirmesiyle benzeşecektir.

2.2.2. İdeal Osmanlı Üslûbu Arayışları: Montani Efendi, Kemâlettin Bey ve Vedat Bey

Usul-i Mimari-i Osmanî'nin girişinde “Malûmat-ı Tarihçe”de, Osmanlı Hanedanı'nın şanlı geçmişinden bahseder.¹⁵⁰ Bir Osmanlı elitinin gözünde kendi kültürünün hasletlerini temsil eden mimari, elbetteki Avrupalı bir mimarın aklındaki Oryant imgesiyle bir değildir. Öyleyse Montani Efendi'nin titiz rölövelerle hazırladığı bu kitap,¹⁵¹ aslında Avrupalı eklektik mimarların üretmekte oldukları mimariye karşı, ciddi, vakur bir gerçek Osmanlı Üslûbu oluşturmak, daha doğrusu “Klâsik” Osmanlı üslubunu muhafaza etmek çabası olarak da görülebilir. Bu amaç doğrultusunda, kitabın ilk defa olarak, mimarlık üzerinde Avrupalıların “antik” dönemi gibi etkisi olacak Osmanlılara ait bir antik dönem yaratmış olduğu, bu sayede yeni Osmanlı mimarisinin bu antik döneme ait klâsikleşmiş idealleri geçmişten çıkararak ilerleyeceğinin beklendiği söylenebilir. Gerçi, Montani Efendi, Osmanlı Revivalizmi konusunda çelişkili ifadelerde bulunur;¹⁵² Meselâ, iyi örnekler olarak gösterdiği Çırağan Sarayı ve Pertevniyal Valide Sultan Camisi (Şekil 2.11), açık bir şekilde oryantalist unsurlar ihtiva etmeleri bakımından, bunların yeniden canlanan Osmanlı mimarlığına örnek olarak verilmesi Batı'daki Klâsist muhafazakârlık anlayışından uzaktır.¹⁵³ Ancak unutmamalı ki, artık bir mimarlık Ocağı veya okulu bile olmayan Osmanlı Devleti için tam anlamıyla Neo-Klâsik bir üslûp istemek için henüz erkendir. Nitekim, daha sonraları Alexandre Vallauray ve Raimondo D'Aronco gibi mimarların devam ettirdikleri oryantalist dile karşın, Vedat ve Kemâlettin Bey'lerin geliştirmeye çalıştıkları mimari dil, Osmanlı Klâsik üslûbunu çağdaş mimari kurgularla gerçekleştirme amacıyla Usul-i Mimari-i Osmanî'nin söyleminin açtığı yolun önemli bir noktaya ulaştığını gösterir.

¹⁵⁰ Montani Efendi, “Mâ'lumât-ı Târihçe” (Usul-i Mi'mâri-yi Osmâni, 1873), Bülent Tanju, *Tereddüd ve Tekerrür (Mimarlık ve Kent Üzerine Metinler: 1873-1960)* (İstanbul, Akın Nalça Kitapları, 2007), 15-21.

¹⁵¹ Usul-u Mimari-i Osmanî'de rölöve ve teknik çizim olmak üzere bulunan 191 adet plâns'dan 94 tanesi P. Montani'ye, 41 tanesi Bogos Şaşıyan'a ve 39 tanesi Fransız Mimar E. Maillard'a aittir. Ayrıca Edirne Selimiye Camisi'ne ait iki çizim Marie de Launay'a aittir. Kitaptaki çizimlerden 15 tanesi ise isimlidir.

¹⁵² Nurcan Yazıcı, a.g.e., 2003, 4- 16.

¹⁵³ “Usul-i Mimari-i Osmanî'de verilen kurallar bütünü, dönemin çağdaş yapıları için bir uygulama önerisi niteliğindedir. Ancak aynı yapıta yeni Türk mimarlığı örnekleri olarak sunulan Çırağan Sarayı ve Valide Camisi'nde antik çağrışımlı Osmanlı düzenleri, eşlik eden levhalarda gösterildiği şekliyle henüz uygulanmamıştır. Yani, klâsik ve klâsik sonrası Osmanlı mimarlığına ilişkin bazı ayrıntıların dışında, tek veya çok katlı revaklar yoktur. Buna karşılık Valide Camisi'nde yerli öğelerin, Risale'nin yansıttığı ruha uygun olarak “antikize” edildiği bir cephe düzeni vardır.” Turgut Saner, “19.Yüzyıl Yeni Türk Mimarlığında Antik Anlayış”, *Yapı Dergisi*, Haziran 1999, Sayı 211: 72.

Osmanlı hükümetinin görevlendirmesiyle¹⁵⁴ Marie de Launay, Montani Efendi, Boğos Şaşıyan Efendi ve M. Maillard'ın ortak çalışmasının ürünü olan Usul-i Mimari-i Osmanî, 1873'teki Viyana Uluslararası Fuarı'nın bir parçasıydı ki, kitabın ve beraberindeki iki çalışmanın¹⁵⁵ içerik ve söylemleri, mimari düzenleme ve sunulan objeler imparatorluğun elit kesiminin o dönemdeki kimlik ve kendini tanıtmaya anlayışının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Osmanlı'yı yöneten elit tabakanın, hanedanın şanlı "tarihini" referans alan ve vurgulayan dahası bir ulusal kimlik oluşturma çabasının bir sunumu olarak hazırlanan Usul-i Mimari-i Osmanî, yeni ortaya çıkan mimarlık tarihi disiplini normlarına uygun olan "bilimsel" karakteri nedeniyle de başka bir öneme sahiptir.¹⁵⁶ Aynı zamanda Eldem gibi birçok araştırmacıya göre çalışma, mimarlık uygulaması çerçevesinde, Osmanlı canlandırma hareketinin kuramsal ana metni olarak gösterilir.¹⁵⁷

Ahmet Ersoy'a göre, Usul-i Mimari-i Osmanî, 1860'larda zaten çok üretken olan güçlü bir eğilimin toparlanmış metinsel ürünü olup, Osmanlı mimarlık tarihinin yazımındaki gelişiminde ve Türk-Osmanlı ulusal mimarisinin başlangıç evresinde kesin bir metin olarak durmaktadır.¹⁵⁸

Gülsum Baydar ise, yoğun ve reformcu bir toplumsal-siyasal bağlamda ortaya çıkmış olan Usul-ü

¹⁵⁴ Çalışmanın yapılmasındaki öneri Osman Hamdi'nin kardeşi, dönemin Nafia Nazırı ve sergi komitesinin başkanı olan Edhem Hamdi Paşa'dan gelmiştir. Edhem Paşa kitabın içeriği ile ilgili olarak "Osmanlı mimarisinin kaideleri" üzerinde durması ve "Osmanlı anıtlarının tarihsel ve sanatsal tasvirlerinin yanı sıra bütün gerekli çizimleri" içermesi gerektiğini belirlemiştir. Bkz. Zeynep Çelik, *Şarkın Sergilenişi 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*, çev. Nurettin Elhüseyni (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005), 47. Ayrıca Usul-u Mimari-i Osmanî'nin kapak sayfasında "Komisyon başkanı ve Nafia Nazırı İbrahim Edhem Paşa'nın yönetiminde ve başkanlığında düzenlenmiş ve bastırılmıştır" ibaresi yer alır. Bkz: Edhem Paşa, (Kom. Başkanı), *Usul-u Mimari-i Osmanî/Larchitecture Ottomane/Die Ottomanische Baukunst* (İstanbul: 1873).

¹⁵⁵ Bu çalışmalar, Osmanlı topraklarında yaşayan kadın ve erkek kıyafetlerini içeren, Osman Hamdi Bey ile Marie de Launay tarafından hazırlanmış *Les Costumes Populaires de la Turquie* ile Osmanlı Sergi komisyonu üyesi olan Dethier tarafından hazırlanan, tarihi binalar ve önemli 19.Yüzyıl Osmanlı yapılarını içeren *Le Bosphore et Constantinople* adlı kitaplardır.

¹⁵⁶ Yavuz Sezer, *The Perception of Traditional Ottoman Domestic Architecture as a Category of Historic Heritage and as a Source of Inspiration for Architectural Practice (1909-1931)* (İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005), 14.

¹⁵⁷ Her ne kadar Kemâlettin Bey kitab hakkında olumsuz görüşler belirtse de sonrasında Kemâlettin ve dönemindeki mimarlar için kitabın önemli bir kaynak olduğuna dair görüşler vardır. Bu konu çeşitli yayınlarda da tartışma konusu olmuştur. Örneğin, Celal Esat Arseven, o zamana kadar fazla eserin olmadığını ve genç mimarların bütün ilhamlarını bu eserden aldıklarını yazar (Bkz. Celal Esat Arseven, *Türk Sanatı*, 1973, 180). Benzer bir tesbiti Sedat Hakkı Eldem yapar. Ona göre, millileşme ve Türkleşme olgusunun toplandığı bu eserle ithal mimariye karşı Türk mimarisini tanıtan bir hareket doğmuştur (Bkz. Sedat Hakkı Eldem, "Son 120 Sene İçinde Türk Mimarisinde Millilik ve Rejyonalizm Araştırmaları", *Mimaride Türk Millî Üslubu Semineri Bildirileri*, 1984a, 54). Cengiz Can ise kitapta yer alan çizimlerin Kemâlettin Bey ve dönemin mimarları için önemli kaynak olduğunu belirtir (Bkz. C.Can, "İstanbul'da Gayrimüslim Mimarlar: Levantenler, Ermeniler-İstanbul Beyefendileri, Levanten Mimarlar, *Arredamento Dekorasyon Dergisi*, Haziran 1995, Sayı 71:93).

¹⁵⁸ Ahmet Ersoy, *On the Sources of the "Ottoman Renaissance": Architectural Revival and its Discourse During the Abdülaziz Era (1861-76) (Osmanlı Rönesansı'nın Kaynakları Üzerine: Abdülaziz Döneminde Mimarinin Yeniden Canlanması ve Söylemi (1861-76))* (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Harvard University, 2000).

Mimari-i Osmanî'nin, imparatorluğu oluşturan çeşitli etnik ve dinsel gruplar arasında toplumsal tutarlılık sağlamak amacıyla Osmanlı ulusçuluğunun doğduğu zamana denk düştüğünü belirtir. Ayrıca Baydar'a göre, 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı tarihi üzerinde yapılan Avrupalı bilimsel çalışmaların dolayısıyla, soykütüğüne ve kutsal onaya dayandırılmış olan geleneksel tarihyazımlarının yerine, ırka ve etnikliğe dayalı yeni bir tarih görüşünün benimsenmesi; eserin kısmen, odağı İslâm kimliğinden ulusal kimliğe kayan yeni tarih yazımını yansıtmada etkili olmuştur.¹⁵⁹

Usul-i Mimari-i Osmanî'nin dışında hazırlanan yayınlardan biri İstanbul'daki Müze-i Hümayunun müdürü ve Osmanlı sergi heyetinin mensuplarından olan P. A. Dethier'in kaleme aldığı İstanbul'daki tarihi anıtların ve bazı çağdaş büyük binaların hazırlanmış bir dökümü olan *Le Bosphore et Constantinople* (Viyan, 1873) adlı çalışmadır.¹⁶⁰ A. Ersoy, bu kitabı başkentteki bazı Bizans anıtlarına da yer verdiği için, Osmanlı Devleti'nin Tanzimat sonrası kimliğinde İslâm dışı mirasına da saygılı ve aydın bir politik oluşum sunma çabası olarak değerlendirir.¹⁶¹ Diğer yandan üçüncü yayın imparatorluğun geleneksel kostümleri hakkındadır. M. de Launay ve Osman Hamdi Bey tarafından hazırlanan ve "Pascal Sébah'ın fotoğraflarıyla, sınıf ve bölge esasına göre Osmanlı kıyafetlerini belgeleyen"¹⁶² *Elbise-i Osmâniyye*'nin¹⁶³ amacı ise; imparatorluğun gündelik objeleri üzerine bir tür etnografik çalışma sunmaktır. Zeynep Çelik eserin, belgelendirmenin ötesine geçerek Osmanlı kültürünün "bütünlük içindeki çeşitliliği"ni gösterdiğini, ancak zaman içindeki dönüşümün eksikliğini taşıdığını ve kıyafet"leri belli bir zamana ait değilmiş gibi karakterize ederek, bu kültürü tarihsel bakımdan dondurduğunu vurgular.¹⁶⁴ A. Ersoy da eserin, aynı Usûl-i Mimari-i Osmanî'de olduğu gibi "yalnızca egzotik bir gösteri gözüyle bakılabilecek şeyleri, düzenli ve ansiklopedik bir bütüne dönüştürmek" amacıyla bilimsel yöntem ve şartlara uygunluk taşıdığını vurgular.¹⁶⁵ Ersoy, ayrıca çalışmanın

¹⁵⁹ Gülsum Baydar, "Mimarlığın Sırtındaki Kültürel Yük", çev.: Yurdanur Salman, *doxa* dergisi, Mayıs 2006, İstanbul, Sayı 2: 108. Makalenin orijinal basımı için bkz. "The Cultural Burden of Architecture", *Journal of Architectural Education*, Mayıs 2004, Cilt 57, Sayı 4: 19-27.

¹⁶⁰ Zeynep Çelik, , a.g.e., 2005, 49.

¹⁶¹ A. Ersoy, a.g.e., 2000, 96.

¹⁶² Zeynep Çelik, , a.g.e., 2005, 46.

¹⁶³ Osman Hamdi Bey ve Marie de Launay, *Binikiyüzdoksan Senesinde Elbise-i Osmâniyye/Les Costume populaire de la Turquie en 1873* (İstanbul, 1873).

¹⁶⁴ Zeynep Çelik, , a.g.e., 2005, 46.

¹⁶⁵ A. Ersoy, a.g.e., 2000, 101-102.

imparatorluğun içindeki farklı grupların politik katılımı konusundaki yeni söylemine de dikkat çeker.¹⁶⁶

1873 Viyana Dünya Sergisi'nde daha önceden sözü edilen ve içlerinden biri Usûl-i Mimari-i Osmânî olan üç tanıtıcı yayının dışında, Osmanlı imparatorluğun katıldığı ve ilk kez ülkelerin mimarilerini sergileme imkânı buldukları 1867 Paris Sergisi'nde olduğu gibi, bu sergide de mimari düzenlemeye yer verilmiştir. Viyana Fuarı'ndaki en belirgin Osmanlı pavyonu, Lâle Devri'nin önemli bir eserinin -İstanbul'daki Topkapı Sarayı giriş kapısının yakınındaki III.Ahmet Çeşmesi'nin - birebir kopyasıdır (Şekil 2.12). Gene, 1867 Paris Sergisi'ndeki Boğaz köşkünü anımsatan bir Osmanlı evi; yüksek kubbeli köşk düzenlemesiyle verilmiş, mücevher gibi değerli eşyanın sunumu için yapılmış Hazine Pavyonu; gene 1867 Paris Sergisi'ndekine benzeyen bir hamam ile "Türk Pazarı" olarak anılan birinci katı pazar, ikinci katı oturma dairelerine ayrılmış iki katlı küçük bina (Şekil 2.13); bir kahve; porselen bir çini fırını ve bir köy evi (sivil mimari örneği) Osmanlı İmparatorluğu'na ayrılan bölümde yer almıştır.¹⁶⁷

Kısaca özetlemek gerekirse, 1873'teki Osmanlı sergilerinin programı, imparatorluğa ait ulusal kimliğin somut kanıtları olduğu düşünülen çeşitli objelerin ve bu konularla ilgili bazı metinlerin toplamı gibidir. Osmanlı kimliğinin somut sembolleri olarak sunulan objeler ve binaların, Batı'nın Osmanlı dünyası hakkındaki oryantalist imgesine çok yakın olmasıdır ki, Batı'nın oryantalist/Osmanlı dünyası konusundaki görsel tasvirlerinde sıkça rastlanan Mezarlık, kahvehane ve pazar konularının seçilmesi ise bunun göstergesidir. Dahası, anıtsal ve konut mimarisi örnekleri ile çeşitli kostümler içinde tasvir edilmiş halk da bu imajın belli başlı elemanları olduğu görülür. Bu sebeple ilk bakışta sergi programında oryantalist imgenin benimsenmesinin, milliyetçiliğin görsel repertuarı için referans oluşturduğu izlenimine varılabilir.¹⁶⁸

Ancak unutmamalı ki, Avrupa'da Doğu'ya ait imgelerin popülerlik kazanmasıyla meydana gelmiş romantik bir yaklaşım olarak oryantalist bakışa, o dönemde Batı ile Doğu arasında romantik bir bağ kurmuş olması hasebiyle, olumsuz bir anlam atfedilmemişti.¹⁶⁹ Yani Avrupa'da

¹⁶⁶ A. Ersoy, "A Sartorial Tribute to Late Tanzimat Ottomanism: The Elbise-i Osmâniyye Album," *Muqarnas* 20, 2003, 187-207.

¹⁶⁷ Nurcan Yazıcı, a.g.e., 2003, 13.

¹⁶⁸ Yavuz Sezer, a.g.e., 2005, 19.

¹⁶⁹ Sibel Bozdoğan, Oryantalizm'in sadece negatif anlamıyla algılanmasına gerek olmadığını belirtmiştir. Bkz. *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür* (İstanbul: Metis Yayınları, 2001), 39.

yapılan bir sergide Avrupalı'nın Osmanlı'da sempatik bulduğu imgelerin kullanılması o gün için nerdeyse kaçınılmazdı denebilir. Aslında o tarihte Avrupa'da hâlâ Gotik canlandırıcılığın aktif olduğu, Ortaçağa ait imgelerin hem mimaride hem de basılı medyada boy gösterdiği düşünülürse, Osmanlı entelektüelinin yapmaya çalıştığı şeyin bir Batılı devlet gibi Oryantalizm'e bulaşmak değil de, bir Batılı devlet gibi kendi köklü, saf milli kimliğini yüceltmeye çalışmak olduğu iddia edilebilir. Bu kimliğin en önemli referans noktaları hiç şüphesiz hanedan devleti ve onunla ilgili "anıtsal tarih"tir. Sergideki mimari sunumlar bu noktayı çok iyi yansıtmaktadır. İmparatorluğa ait miras sadece örneklerinden bir tanesinin somut kopyası ile serginin merkezinde durmamakta, Osmanlı Devleti'nin fuardaki "mesajı"nın en önemli parçalarından biri olan büyük bir bilimsel metin ile de ayrıca vurgulanmaktadır. Osmanlı sergisindeki en Batılı unsur, işte Klâsik bir ulusal üslûbu tanıtmaya ve yüceltmeye çalışan bu metindir.

Usul-i Mimari-i Osmanî'de üç önemli kavramın ilk defa olarak Osmanlı-Türk mimarlık düşüncesine tanıtıldığını görüyoruz. Bunlardan ilki milletlere has mimarlık üslûplarının (*usûl-i mi'mârî*) bulunduğu; ikincisi bu mimari üslûpları belirleyen şeyin mimari bütünü oluşturan parçaların (*aksâm-ı inşâiye*) olduğu, üçüncüsü ise bu parçaların şekillenmesi ve bütüne dönüştürülmesinin belli bir zamanda tesis edilmiş ideal kuralların, yani prensiplerin (*kavâid-i esâsiye*) vasıtasıyla gerçekleştiğidir.¹⁷⁰ Daha önce de belirtildiği üzere, bu yeni kavramlar aslında Avrupa'da yüzyıllardır Klâsik mimari söyleminin etrafında döndüğü, *style*, *element*, *order/canon/principle* gibi ana konulardır. Aslında kitabın dört ayrı bölümü de mimarlığın Batı'da kuramsallaştırılmasının temel araçlarını ve yöntemlerini içermektedir. Örneğin Victor Marie de Launay'ın Osmanlı mimarlık tarihini özetlediği kitabın ilk kısmında, Klâsik "kuruluş, yükseliş, ve çöküş" devirleri anlatılmıştır. Eserde, 18. yüzyıl başı mimarisi, ilerleyen Osmanlı mimarisinin Batı formlarının bozucu etkisi¹⁷¹ içine girmesinden önceki son dönemi olarak görülürken, Sultan Abdülaziz devri ise bir yeniden doğuş (Rönesans) devri olarak tanımlanmıştır.¹⁷² Montani Efendi'nin Osmanlı mimarisinin Batı etkisi altında yozlaşmasına duyduğu tepki, ilginç bir şekilde bu Batılı kavramsallaştırmayı tamamlar, çünkü Osmanlı Rönesansı, Klâsik dilin muhafaza edilerek geliştirilmesi amacını taşımaktadır.

¹⁷⁰ Montani Efendi, "Kavâid-i Mi'mârî-yi Osmâniyye Hakkında Mütâlaat" (Usul-i Mi'mârî-yi Osmâni, 1873), Bülent Tanju, *Tereddüd ve Tekerrür. Mimarlık ve Kent Üzerine Metinler: 1873-1960* (İstanbul: Akın Nalça Kitapları, 2007), 23.

¹⁷¹ A. Ersoy, a.g.e., 2000, 256-260.

¹⁷² Ahmet Ersoy, "The Idea of Revival in Late Ottoman Architectural Discourse", *MAAN 5th International Conferance* (İstanbul: Haziran, 2005), 29.

Montani Efendi'nin hazırladığı ikinci kısımdaki Osmanlı mimarisinin temel prensiplerini ortaya dökmeye yönelik çözümlenmeleri, gene Avrupa'da zuhur etmiş ideal Klâsik güzellikleri ve doğruları metin ve çizimler yoluyla çözümlenerek korumaya yönelik yaklaşımın benimsenmiş olduğunu gösterir. Kitabın sınıflamacı özelliği de Batılı mimarlık yayınlarının özelliklerine uygundur. Meselâ süslemelerin sınıflandırılıp bunlara has terminolojilerin verilmesi - düğün çiçeği motifi, kabak ve nohut yapraklarına benzeyen süslemeler gibi - çözümlenen ve sınıflandırılan unsurların mimari söyleme kazandırılarak tekrar kullanılabilmesi arzusunu ima eder.¹⁷³ Asıl önemlisi, Vitruvius'un üç ana düzeninden ilhamla üç klâsik Osmanlı düzeninin (*mahruti*, *müstevi* ve *mücevheri*) olduğunun iddia edilmesi ancak Klâsik bir Osmanlı-Türk repertuar ve terminolojisi oluşturmak arzusuyla açıklanabilir (Şekil 2.14). Nitekim Vedat Bey ve G. Mongeri'nin öğrencisi olan Arif Hikmet Koyunoğlu'nun Ankara'daki Etnografya Müzesi'nin (1925-1928) giriş portişinin sütün, sütün başlıkları ve kemerleri sanki Usul-i Mimari'nin *Tarz-ı Mücevheri*'yi anlatan plânşından aynen alınmış gibidir (Şekil 2.15). Sonradan I. Milli Mimari dönemi olarak adlandırılacak bu dönemin süsleme ihtiyacının da, içerdiği yüzlerce tezyinat detayıyla Owen Jones'un *The Grammar of Ornament* (1856), August Rachinet'nin *L'ornament polychrome* (1869) ya da Jules Bourgoïn'ın *Les arts arabes* (1873) adlı eserleriyle "rahatlıkla boy ölçüşen bir niteliğe sahip"¹⁷⁴ olan bu kaynak kitaptan sağlanmış olması da kuvvetle muhtemeldir. Sonuçta, Osmanlı-Türk mimarı ilk defa olarak kuramsal bir yaklaşım neticesinde ve yazılı-çizili kaynaklar yoluyla mimari üretimde bulunmaya başlamıştır ki, bu bir ilktir. Geçmişin rölöveler vasıtasıyla çözümlenmesiyle desteklenen, hem "korumacı", hem de ilerici bir mimarlık, bu sayede ilk defa olarak Türkiye topraklarında belirmiştir.

Her ne kadar Usul-i Mimari, "Klâsik" bir Osmanlı mimarisinin varlığını savunuyorduysa da, aslında tezinin Avrupa'daki muadili Klasisizm karşıtı romantik-rasyonalist yaklaşımlardır. Sibel Bozdoğan'ın da belirttiği gibi, bu yayının arkasında proto-milliyetçi bir tez vardır ve bir milletle bir mimari üslûbu özdeşleştirme eğilimindedir. Hâlbuki, Klâsik düşünceye has olmayan bu yaklaşım, Avrupa'da özellikle Gotik diriltmecilerce ortaya atılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, Avrupa'da Ortaçağ mimarisi, özellikle Gotik, birçok milletçe ulusal bir değer olarak benimsenmiş, hattâ bu tür eserlerin kavramsal ve fizikî olarak korunmasına dahi bu şekilde başlanmıştır. Osmanlı mimarının "proto-milliyetçi" tepkisinde de Avrupalı Gotikçilerde beliren

¹⁷³ Bu konuda bkz. Nurcan Yazıcı, a.g.e., 2003, 4-16.

¹⁷⁴ Ahmet Ersoy, a.g.e., 2005, 31.

“kendi milletine ait olmayana ayıklama” isteği vardır. Nitekim Kirkor Balyan’ın yaptığı Taksim Kışlası kapısının (1850) soğan kubbelerinden, Fransız Marie-Auguste Antoine Bourgeois’ın yaptığı Harbiye Vekâletinin giriş kapısının (1867) büyük atnalı kemerine kadar, bütün önemli Osmanlı eserlerini kaplayan egzotik Oryantalizm, bir takım mimarların kendi ülkesinde yanlış temsil edildiğini düşünmesine yol açmış olmalı:

“Milli Mimari Rönesansı, ilkesel olarak, Osmanlı mimarlarının bu kozmopolit üslûplar karmaşasına verdikleri vatanseverce tepkiydi. Öte yandan, kendisi de, geç on dokuzuncu yüzyılın, mimarlara verilen eğitimle kurumsal olarak yeniden üretilen aynı eklektik ve kozmopolit mimari kültürü tarafından biçimlenmişti. Osmanlı canlandırmacılığının "modernliği"nin diğer boyutu (birincisi, vatansever, protomilliyetçi bir bilincin doğuşudur), bu üslubun ortaya çıktığı kurumsal ve eğitimsel ortamla ilgiliydi.”¹⁷⁵

Milli Mimari Rönesansı denen düşünceenin kökeninde bulunan Usul-i Mimari, milli kimliği artık iyi ifade edemeyen “yozlaşmış” addedilen mimariye karşı duyulan tepki neticesinde ortaya çıkmıştır ve başlıca amacı Osmanlı kimliğini en iyi şekilde vurgulayacak ideal bir Klâsik Osmanlı üslûbunu ve bu üslûbun ideal bileşenlerini tanımlamaktır.¹⁷⁶ Modern Osmanlı düşüncesinde yeni filizlenen bu Batılı idealleştirme olgusu ancak yavaş yavaş şekillenebilecektir. Yukarıda da belirtildiği gibi, Montani Efendi Osmanlı mimarisinin yozlaşmasına karşı olmakla birlikte, buna karşın ne yapılması konusunda Osmanlı mimarisine has bazı mimari öğeler ve süslemelerin kullanılması dışında bir fikre sahip değildi. Bu sebeple Usul-i Mimari çizgisinde olan ve Milli Mimari Rönesansı’nın başlıca yaratıcılarından olan Alexandre Vallaury bile, meselâ Düyun-u Umumiye İdaresi Binası (1897), Tıbbiye Mektebi Binası (1894-1903) (Şekil 2.16) gibi belli başlı eserlerinde, titizlikle ayarlanmış abartmaları bakımından, “egzotik Oryant” imgesini devam ettirmiştir. Sanayi-i Nefise’de hocalık yapan Vallaury gibi, Hendese-i Mülkiye’de mimarlık eğitimi veren, Milli Mimari Rönesansı’nın bir diğer önemli ismi August Jachmund’un Sirkeci Garı (1890) binası da bu tarz bir eklektisist kompozisyondur¹⁷⁷ (Şekil 2.17).

¹⁷⁵ Bozdoğan, a.g.e., 2001,41.

¹⁷⁶ Bülent Tanju’ya göre, “*Toplumsal yapının bütünüyle farklı düzeylerde anlamsal ilişki kurabilen Osmanlı mimarlık pratiği, bu ilişkinin kırılmaya başladığı ve toplumsal yapının kendisini yeniden üretme gizli gücünü kaybetmeye başladığı andan itibaren, idealize edilerek farklı bir bağlamda ‘yozlaşan Osmanlı klâsik mimarlığı’ yorumlarının yolu açılmıştır.*” Bkz. Bülent Tanju, *1908-1946 Türkiye Mimarlığının Kavramsal Çerçevesi* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, 1999), 19-20.

¹⁷⁷ Bu yapıda Jasmund’un kullandığı Gotik mimariye has gül pencereleri, o dönemde Avrupa’da Gotik süslemenin kökeninde Kuzey Afrika-Arap mimarisinin olduğuna dair güçlü bir kanı olması bakımından değerlendirmek gerekir. Hatta bu düşünce Kemaleddin Bey’in mimarlık tarihi üzerine yazılarında da mevcuttur. Bkz. “Mimari-i İslam”, İlhan Tekeli & Selim İlkin, *Mimar Kemâlettin’in Yazdıkları* (Ankara: ŞVV Yayınları, 1997), 34.

Hâlbuki, Vedat Bey ve özellikle Kemâlettin Bey, “Milli Mimari”yi artık aşağılayıcı gelen bu Oryant imgesinden temizlemeye çalışacaklardır.¹⁷⁸ İlginçtir, Vedat ve Kemâlettin Beyler bu ayıklamayı yaparlarken bile Usul-i Mimari’deki çizimlerden faydalanmışlardır.¹⁷⁹ Gerçi Vedat Bey’in Sirkeci Postahane İdaresi (1909) binası da bol miktarda Klâsik Batı düzen ve kompozisyonları içermektedir ama hiç değilse yerel mimariye ait referanslar Arabistan veya Hindistan’a uzanmamaktadır ve bu bakımdan milli mimari tanımında bir düzeltmeyi içerdiği söylenebilir. Onun ve Guilio Mongeri’nin Sanayi-i Nefise Mektebi’ndeki eğitim faaliyetleri neticesinde Milli Mimari Rönesansı’nı daha “Türke özgü” bir şekilde yorumlayacak bir kuşak yetişmiştir. İçinde Tahsin Sermet, Necmettin Emre ve Sedat Çetintaş gibi isimlerin bulunduğu bu kuşağın elinde, Kemâlettin ve Vedat Bey’lerin başlattığı Milli Mimari Rönesansı “rafine edilmiş, “Türkleştirilmiş” ve yeni bir ideolojik vurgu kazanarak cumhuriyet dönemine (yani Ankara’ya ve diğer Anadolu kentlerine) taşınmıştır.”¹⁸⁰ Bu sayede Osmanlı Milli Mimari Üslûbu, Türk Milli Mimari Üslûbu’na dönüşmüştür.¹⁸¹

Osmanlı mimarisinin olgunlaşmış, gelişmiş bir Türk mimarisi olduğuna dair en kuvvetli vurguyu Ahmet Kemâlettin Bey yapmıştır. Vedat Bey’in aksine mimari üzerine yazmayı ihmal etmemiş olan Kemâlettin Bey¹⁸², Montani Efendi gibi Osmanlı-Türk mimarisinin bir takım değişmez prensiplere (*kavaid-i mimari*) sahip olduğunu ve hattâ kuramsal bir çerçevesinin (*nazariye*) olduğunu dahi belirtir:

“Asar-ı mevcudiyi (mevcut eserleri) en büyüğünden en küçüğüne kadar kaffe-i teferruatıyla mütalaa ve tetebbu ederek mesalik-i mimariyenin (mimarlık mesleğinin) kavaid ve nazariyatına daha ziyade vukuf hasıl eylemek (kavrayabilmek) ve yeni yeni usül ve kavaide destres (muaffak) olmak kabildir.”¹⁸³

Ona göre bu mimarinin değişmez ilkelerini anlamak için onun mükemmel hâle ulaşmasındaki gelişimini, yani tarihi anıtları incelemek gerekir; ancak herhangi bir anıtsal yapının şeklini aynen

¹⁷⁸ Günkut Akın’a göre anti-oryantalizm biraz daha geç başlayacaktır: *İkisi de ulusalcı olan I. ve II. Mimarlık üslûpları arasındaki eşik anti-oryantalizmin başladığı yerdir. Burada Türk ama şarklı olmayan bir ulusalcı kimlik icat edilmiştir*. Günkut Akın, “Sadece Başlamış Bir Proje Olarak 1908 Romantizmi ve Vedat Tek”, Afife Batur (haz.), *M. Vedat Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), 33. Gene de Türk Milli Mimarisi’ne dönüşen Milli Mimari Rönesansı’nın anti-oryantalizmin nüvesini taşıdığı yadsınamaz.

¹⁷⁹ N. Yazıcı, a.g.e., 2003, 19.

¹⁸⁰ Bozdoğan, a.g.e., 2001, 47.

¹⁸¹ Bozdoğan, a.g.e., 2001, 48.

¹⁸² Vedat Tek’in 1931 yılında kaleme alınmış “İstanbul ikametgâhları” ve “İstanbul’un imarı Meselesi” adlı iki kısa yazıdan başka yazılı eseri bilinmemektedir. Bkz. Günkut Akın, a.g.e., 2002, 34.

¹⁸³ İlhan Tekeli & Selim İlkin, a.g.e., 1997, 47.

tatbik etmek yanlıştır.¹⁸⁴ Kemâlettin Bey'in Montani Efendi'den ayrıldığı en önemli nokta da budur: Esasen kendisi Osmanlı mimarisinin değişmez ilkelerini tespit etmeyi arzularken, Montani Efendi bu mimarının ilkelerini Batı'nın ("Vignola'nın") değişmez ilkelerine, yani Vitruvius düzenlerine uydurmaya çalışmıştır.¹⁸⁵ Kemâlettin Bey'in bu değişmez ilkeleri daha çok inşa teknik ve usüllerinden, yani yapı kültüründen çıkardığını vurgulamak yerinde olur. Sütunların oranları, kemerlerle birleşim şekilleri, kare kesitli yapı parçalarının dairesel biçimli yapı parçalarına geçişi, duvarların, pencere boşuklarının, kubbelerin oluşturulma ilkeleri vs. onun için Selçuklu'dan başlayarak Osmanlı'da belirginleşen ve tekâmül eden, Arap, İran ve Bizans mimari kültüründen farklı, Türk'e has bir mimari kültürünün varlığının kanıtlarıdır. Kemâlettin'in yaşadığı devirde Osmanlı-Türk mimari ve sanatının bir Arap, İran ve Bizans karışımı olduğuna, özgün bir tarafı olmadığına dair iddialar düşünülürse,¹⁸⁶ onun Montani Efendi'nin süslemeye aşırı vurgu yapan yaklaşımının aksine, bir nevi rasyonalist Neo-Gotikçiler gibi, mimari ilkeleri daha soyut bir dizgede, yani akılcı ama güzel strüktürel kurguların soyutluğunda araması manidardır.¹⁸⁷

Kemâlettin Bey'in Vakıf Hanları, Harikzedegân Apartmanı, Gazi Terbiye Enstitüsü gibi çok önemli binalarında, modern ihtiyaçların doğurduğu mekânlarda Türk üslûbunu gerçekleştirebilmek için bu kuramsal yaklaşıma bağlı kaldığını görüyoruz. Ancak onun tarihselci bir yaklaşımla kurgulamış olduğu bu kuramın en saf halini, işlevsel karmaşıklığı olmayan bir yapıda, Mahmut Şevket Paşa Kabri'nde (1913) buluyoruz (Şekil 2.18). Kemâlettin Bey, Selçuklu yapılarında tek başına duran (*münferid*) sütunların olmadığını, bunun Osmanlı mimarisinde yerleşmiş olduğunu belirtmiştir.¹⁸⁸ Bu anıtın öndeki iki taşıyıcı ayağı iki sütundur ve üstünde bulunan kare kesitli kemer üzengisine mukarnaslı (*iskalaktit*) sütun başlıklarıyla bağlanırlar. Arkadaki taşıyıcılar Selçuklu ve erken Osmanlı eserlerinde olduğu gibi payelerden ibarettir.

¹⁸⁴ İlhan Tekeli & Selim İlkin, a.g.e., 1997, 72.

¹⁸⁵ İlhan Tekeli & Selim İlkin, a.g.e., 1997, 72-73.

¹⁸⁶ Osmanlı-Türk mimarlık ve sanatını özgün bulmayanlardan biri de, Gotik rasyonalizmin başta gelen ismi Eugene-Emmanuel Viollet-le-Duc'tür. Onun bu fikrini Parvillé'nin Bursa'daki erken Osmanlı anıtlarının rölövelerini yayınladığı kitabına yazdığı önsözden öğreniyoruz. Léon Parvillée, *Architecture et décoration turques au XV^e siècle* (Paris: 1874).

¹⁸⁷ Günkut Akın, Kemâlettin ve Vedat Bey'lerin romantik bir kuşağa mensup olduklarını vurgulamıştır: "*Kemâlettin Bey'in Usul-ü Mimari-i Osmani'yi eleştirirken içinde yer aldığı kuramsal konum, kuruluşundan bugüne Beaux-Arts'a yöneltilen eleştirilerin konumuyla aynıdır [...] Onun peşinde olduğu şey Semper gibi, doğanın ve kültürün maddi dünyasında, mimarlığın tekrar deneyimlenebilmesi için gerekli araçları bulup ortaya çıkarmaktır: iklim, yaşam koşulları, alışkanlıklar ve yapı malzemesi. Kemâlettin Bey'in bu söylemi Avrupa romantizmiyle bire bir örtüşür...*" Günkut Akın, a.g.e., 2002, 32.

¹⁸⁸ İlhan Tekeli & Selim İlkin, a.g.e., 1997, 47.

Daire kesitli kubbe, bir kare oluşturan alttaki taşıyıcı çerçeveye içte pandantif, dışta ise gene mukarnaslarla bağlanır. Süsleme ise dışarıdan çok içeriye has bir unsurdur. Kısacası bu yapı, Türk'e has mimarinin en halis özelliklerini ifade edecek şekilde tasarlanmıştır.

Kemâlettin Bey, 19. yüzyılın başında ortaya çıkmış, tarihselci, milliyetçi ve rasyonalist Avrupalı mimar tipine uygundur. Onun Türk üslûbunun değişmez ilkelerini tespit etmek amacıyla tarihi eserleri incelemiş olduğu malumdur. O, bu eserlerin korunması gerektiğini daima vurgulamış ve hatta restorasyon faaliyetlerinde de bulunmuştur.¹⁸⁹ Onun ister mimarinin ilkelerini tespit etmek, isterse bir restorasyon gerçekleştirmek için hazırladığı rölöveler, Batılı çözümlemeci kuramsal yaklaşımın ilk defa olarak bir Türk mimarının mimari pratiğini yönlendirmiş olduğunu ortaya koyar.¹⁹⁰ Mimarlık tarihini bir gelişim ve tekâmül etme süreci olarak algılayıp, onun ideale ulaşan noktasından itibaren temayüz eden ilkelerini tespit etmek, benimsemek ve bunları çağdaş uygulamalarda tekrar kullanarak devam ettirmek olarak yorumlayabileceğimiz bu tutum, Batılı idealleştirme olgusunun muhafaza edici yönünün son dönem Osmanlı mimarlarınca iyice kavranmış olduğunu gösterir. Bu iddiaya bir diğer delil olarak Kemâlettin Bey'in modern Batılı bir kavram olan "Tarihi Anıt" anlayışını tamamen benimsemiş olmasıdır. Kendisi çeşitli yazılarında imar hareketleri ve ilgisizlik sonucu yıkılan veya zarar gören tarihi mimari eserlerden üzüntü ve acımayla bahseder.¹⁹¹ Bu bakımdan da Kemâlettin Bey'in mimari anlayışını, Viollet-le-Duc'ün kariyeriyle özdeşleştirebileceğimiz, çağdaş bir mimarının nüvesini oluşturmak adına idealleştirilen mimari unsurların özgün olarak bulunduğu eserleri korumaya, onarmaya yönelik romantik-rasyonalist yaklaşımlara denk düştüğünü söyleyebiliriz. Onun sayesinde tarihselci idealleştirme olgusunun Cumhuriyet mimarlığının söylemine de aktarıldığını söylemek abartı sayılmaz.

Egzotik oryantal unsurlardan arındırılmış yeni milli mimarinin İstanbul'dan sonra en önemli yapıları yeni başkent Ankara'da, Ulus civarında gerçekleştirilmiştir. İsmail Hasif Bey'in sonradan Birinci Meclis olarak kullanılacak İttihat ve Terakki Karargâhı (1917), Yahya Ahmet ve Mühendis İrfan'ın Maliye Vekaleti (19??), Vedat Bey'in inşa ettiği, sonradan İkinci Meclis olarak

¹⁸⁹ Kemâlettin Bey'in tamirat ve restorasyon çalışmaları şunlardır. Yeni Camii tamirâtı; Sultan Ahmet, Fatih ve Ayasofya külliyesi; 1922-1925 yıllarında Mescid-i Aksa ve Hazreti Ömer Camii tamiratıdır. İlhan Tekeli & Selim İlkin, a.g.e., 1997, 246.

¹⁹⁰ Kemâlettin Bey'in Mescid-i Aksa Camisi'ne ait rölöveleri mevcutsa da Türk eserlerine ait rölöve ve eskizler mevcut değildir. Ancak kendisi, meselâ Kütahya'da ahşap bir caminin ölçülü çizimini yaptığından bahsediyor. İlhan Tekeli & Selim İlkin, a.g.e., 1997, 65.

¹⁹¹ Bu konuda bkz. Nur Altınyıldız, *Tarihsel Çevreyi Korumanın Türkiye'ye Özgü Koşulları (İstanbul 1923-1973)* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Kasım 1997), 23-31.

kullanılacak CHP Genel Merkezi (1926), Vedat Bey ile Kemâlettin Bey'in ortak eseri olan Ankara Palas (1927), Guilio Mongeri'nin, Osmanlı Bankası (1926) ve Ziraat Bankası (1926-1929), Arif Hikmet Koyunoğlu'nun Hariciye Vekaleti (1927), Etnografya Müzesi (1925-28) ve Türk Ocağı binası (1926-30), yeni ulusal üslûpta tarihsel köklere dayanırken egzotik Oryant imgesini reddetmeye yönelik çabaları çok iyi yansıtır. Vedat Bey'in yetiştirdiği Mimar Muzaffer'in yanısıra Falih Ülkü, Tahsin Sermet, Necmeddin Emre gibi diğer birçok mimar bu resmi üslûbu Türkiye'nin irili ufaklı pek çok kentine yaymışlardır.¹⁹²

Bu yapıları, sadece 50 yıllık Osmanlı-Türk mimarisini Batılı bir gözle yorumlamanın bir sonucu olarak görmemek lâzımdır; çünkü buradaki önemli fark, Batılı çözümlene, kuramsallaştırma ve yeniden kompoze etme anlayışının Usul-i Mimari gibi bir metine dönüşmesinin ertesinde mimariyi şekillendirmiş olmasıdır.¹⁹³ Osmanlı İmparatorluğu'nun son zamanlarında Levanten Osmanlı mimarlarının akademik çalışmaları neticesinde doğan ve Türk mimarlarının elinde Modern Türk Cumhuriyeti'nin milli üslubuna dönüşen Milli Mimari Rönesansı, Ankara'dan başlayarak Türkiye'nin bellibaşlı kentlerine hızlı bir şekilde yayıldıktan sonra, Avrupa'daki Modern mimari hareketlerinin de etkisiyle birdenbire sönecektir. Mimari pratiği Batılı kuramlara oturtmaya yönelik bu ilk teşebbüsün başarısının yanında, bütün bu gelişmeyi tetikleyen Usul-i Mimari-i Osmanî gibi bir akademik çalışmanın bir daha gerçekleştirilmemiş olması ilginçtir. Görünen o ki, bir kere meyve verdikten sonra mimari düşünceyi benzer bir kuramsal yaklaşımla etkilemeye, yönlendirmeye yönelik bir girişime gerek görülmemiş, yani kuramsal düşünce bir geleneğe dönüşmemiştir. Her ne kadar Türkiye coğrafyasındaki tarihi anıtların incelenmesi ve rölövelerinin çıkarılması giderek bir disipline dönüşmüşse de, Montani Efendi'nin yaptığı gibi bu çalışmalardan kuramsal bir temel oluşturma gayreti ihmal edilmiştir. Neticede Avrupa'dan gelen mimarların Milli Mimari Üslûbu'na getirdikleri eleştirilerin karşısında, artık sadece geçmişin köhnemiş yapılarının taklidi gibi algılanacak olan yapılar olacak, onları destekleyecek metinler bulunmayacaktır. Ancak 19. yüzyılın sonunda başlayan bu kuramsal yaklaşım, Batılı mimarların çok aktif olduğu 1930 ve 1940'lardan sonra bu sefer "Türk evi" odaklı olmak üzere tekrar

¹⁹² Bozdoğan, a.g.e., 2001, 51-56.

¹⁹³ Bülent Tanju, Hassa Mimarlar Ocağı'nın kapatılmasından itibaren Osmanlı-Türk mimarlarının "metinsel rehber"den yoksun kaldığını ifade etmiştir: "*Metinsel rehbersiz kalan Osmanlı mimarı rolünü, bir süre için, azınlık, levanten ve yabancı mimarlara bırakacaktır. Bu metinsel belirsizlik ortamında, doğu/batı kültür arakesitinde yer alan, azınlık ve levanten mimarlar, 18. yüzyıl sonundan itibaren Osmanlı mimarlığını belirlemişlerdir.*" Bkz. Bülent Tanju, a.g.e., 1999, 29. Usul-i Mimari'nin böyle bir boşluğu gerçek anlamda bir metinle doldurma yolundaki teşebbüsü yadsınamaz.

doğacak, ve yoğun rölöve çalışmalarıyla desteklenen bir başka çözümlemeci akademik yaklaşım yeni bir “Milli Mimari” fikrinin temelini atacaktır.

2.3. Osmanlı-Türk Mimari Üslûbunun Öğelerinin Tespiti: Rölöve Çalışmaları

Önceki iki bölümde 18. yüzyıl boyunca ve 19. yüzyılın ilk yarısında Batılılaşma etkisinin Osmanlı mimarisine “mimari üslûp” (*tarz-ı mimari*) meselesini tanıttığı, ancak Barok’tan Rokoko’ya, Neo-Klâsik’ten eklektisist ve oryantalist tarzlara uzanan bu üslûp meselesinin hangi ölçütlere göre değerlendirileceği, neyin benimsenip neyin eleştirileceğine yönelik bir sorunsalın Usul-u Mimari-i Osmanî kitabının yayınlanmasına kadar oluşturulmadığından bahsedildi. Buna ilâveten Usul-u Mimari’nin resimler ile metinler arasında bir ilişki kuran ilk Osmanlı yayını olduğu, mimari düşüncenin Batılı ölçütlere koşut bir şekilde kuramsallaştırılması niyetini gösterdiğinden bahsedildi. Bu kuramsallaştırmayla aynı anda ortaya çıkan rölöve çalışmalarının, Batı’nın mimari düşünce geleneğinin önemli bir parçası olan “eski yapıtları inceleme ve kaydetme” yönteminin ayrılmaz bir parçası olması sebebiyle özellikle dikkate alınması gerektiği de vurgulandı. Bu sayede 19. yüzyıl sonunda yeni Türkiye Cumhuriyeti mimarlık düşüncesine de aktarılacak olan Türk Ulusal Mimarlık kuramının artık sadece uygulama (praksis) ile değil, çizim ve metinlerin birbirini açıkladığı etüt, tez ve yayınlar eliyle de oluşturulduğu anlatılmaya çalışıldı.

Aslında 18. yüzyılda kısmen görülen, 19. yüzyılda ise aşikâr hâle gelen Osmanlı mimarisinin geleneksel praksis’ten kopma sürecinin daha başından itibaren yabancı yayınlara ilgisi olduğu düşünülmektedir. Lâle devri mimarisinde görülen Fransız etkisinde 28 Mehmet Çelebi’nin Fransa dönüşünde beraberinde getirdiği varsayılan kitapların rolü olabileceğinin düşünülmesi gibi, Batı’nın mimarlık bilgisinin Osmanlı’ya sadece uygulamacılar değil, çizimler yoluyla da geldiği - ispatlanamasa da- hissedilmektedir.¹⁹⁴ 19. yüzyılda Osmanlı başkentindeki önemli yapıların hemen hepsinin Avrupa kökenli mimarlara emanet edildiği düşünülürse, mimariyi metinler ve

¹⁹⁴ Turgut Saner, “18. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığındaki Strüktürkırııcı Akım: Rokoko”, *Arradamento Mimarlık Dergisi*, 2008/5: 110. Aslında mimari çizimlerin 18. Yüzyılın başında Padişahlar aracılığıyla getirilen kitaplarla incelendiğine dair görüşler vardır. Bu konuda, Nurcan Yazıcı, Gül İrepoğlu’dan alıntılarla daha 18. yüzyılda özellikle değişen tipteki kışla yapıları gibi büyük ölçekli yapıların uygulayıcısının Hassa Mimarlar Ocağı olduğunu ve mimarların padişahın özel kütüphanesinde bulunan yabancı mimari çizim ve kitapları görmüş olabileceklerini vurgular. Ayrıca bir kısmı yayınlanmış bu çizimlerden padişahların baş mimara isteklerini çizimler üzerinde tariflediklerini ve bunun da padişahların çizimlere olan ilgilerinden kaynaklandığını belirtir. Bu kitaplar arasında örnek olarak da Topkapı Sarayı Kütüphanesi’nde bulunan, James Gibbs tarafından hazırlanmış ve 1728’de Londra’da basılmış olan “*A Book of Architecture*” adlı kitaptan mimari çizimleri verir. Bkz. Nurcan Yazıcı, a.g.e., 2007, 126,127.

özellikle çizimlerle öğrenmiş ve de çizimlerle düşünen bu mimarlar eliyle geleneksel praksis'ten kopmasının hızlandığı, bu devri ele alan mimarlık yazınının - açıkça ifade edilmesine gerek duyulmayan - ortak bir kabulü olarak düşünülebilir.¹⁹⁵ Bu durumda ilk kuramsal deneme olan Usul-i Mimari, geleneksel praksisin Avrupalıların getirdiği çizimler ve kuramsal düşüncelerin etkisiyle yaklaşık iki yüzyıl süren çözülümüne cevaben ortaya çıkan bir yeniden yapılanma çabası olarak yorumlanabilir¹⁹⁶ (Şekil 2.19, 2.20).

Usul-i Mimari-i Osmanî'nin Türk mimarlık düşüncesi açısından önemini her mimarlık ve sanat tarihçisi vurgulasa da, bu kitapta yer alan çizimlerle metinler arasındaki ilişkiye belki de Uğur Tanyeli'nin dışında vurgu yapan olmamıştır; kısacası geçmişin mimarisine ait unsurların çizimlerle, yani rölövelerle yeniden üretilerek bunlara Batı mimarlık geleneğindeki gibi bir anlam atfedilmiş olduğu çoğunlukla göz ardı edilmiştir. U. Tanyeli, bu özelliği şöyle ifade etmiştir:

“Kitabın metin kesiminde ilk olarak amaç saptanır: Bunun bir tarihsel inceleme olduğunu, ancak hedefin geçmişi anlamakla sınırlı kalmadığını görürüz. Asıl erek dünün yapılarını inceleyip, çizimler aracılığıyla yeniden üretmek ve ardından onlardan bugün için de geçerli biçim örüntüleri ve dizgeleri çıkarmaktır. Kitabı hazırlayanlar bunun Batı'da özellikle Antik Mimarlık için böyle yapıldığını, yani tekil olgulardan genelgeçer kural dizgeleri ve biçim örüntülerine ulaştıran bir yöntem uygulandığını bilmektedirler. Burada da bunu yapmayı öngörerek, tüm Yeni Klâsik ve hatta Eklektisist mimarlıkların ardında yatan mantığı ülkeye taşımaktadırlar.”¹⁹⁷

Daha önce de belirtildiği gibi, Osmanlı geleneksel mimarlık üretiminde geleneğe bağlılık, daha çok kendini kuvvetli bir biçimde hissettirmiş olan tiplleştirme olgusunda anlamını buluyordu. Yani Osmanlı binaları tekrarların çeşitlenmesi yoluyla üretilirken, herhangi bir ideal geçmişte bulunan kompozisyonların etüt edilmesi, çözümlenmesi ve yeniden kompoze edilmesiyle özetlenebilecek, Rönesans'tan beri Avrupa'da süregelen bir akademik yaklaşımla şekillendirilmiyordu. Bu anlamda Osmanlı mimarlığı, geçmişe ideolojik olarak bağlı bulunmamasından dolayı yeni kompozisyon ve bezeme usullerine - ihtiyaç olduğu takdirde -

¹⁹⁵ B.Tanju, doktora çalışmasının, *Kapılıp Koyverme: Tarz-ı Cedid* başlığıyla incelediği bölümde doğrudan bu konuyu ele alır (Bkz. Bülent Tanju, a.g.e., 1999, 28-35). Tanju, dönemdeki mimari üretimi “Metinsizleşmiş bir üretim” olarak yorumlar.

¹⁹⁶ Zaten Osmanlı mimarisi konusunda ilk bilimsel inceleme ve yayın olan, “1873'te basılan *Usul-i Mimari-i Osmanî*'de, Osmanlı mimarlarının geçmişte yazılı eser bırakmadıklarından, ancak Saray'ın kütüphanesinde bulunan yazmalar gözden geçirildiğinde bu konuda birçok araştırma ve inceleme yaptıklarının anlaşıldığından bahsedilmektedir. Ayrıca Osmanlı mimarının, işini asla tesadüfe bırakmadan, derin araştırma ve incelemeler sonucunda eserlerini ortaya koydukları belirtilmektedir.” Bkz. Nurcan Yazıcı, a.g.e., 2007,42.

¹⁹⁷ Uğur Tanyeli, “19. Yüzyıl Türkiye'sinde Mimari Bilgi Alanının Yeniden Biçimlenişi”, *19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı* (İstanbul: 1996a), 86.

daima açık bulunsa da, ister estetik, isterse de rasyonel veya sembolik bir doğruluğa ulaşmak adına içten bir zorlamaya maruz değildi. Usul-u Mimari'nin ideal Osmanlı mimari geçmişini etüt eden çizim ve metinleri sayesinde, 19. yüzyılın sonunda artık bu durumun değiştiğini söyleyebiliriz.

Bu değişimin, rejimin de desteklediği Batılılaşma hareketinin bir sonucu olduğu, Osmanlı'nın ayakta kalabilmek için “medeni bir Avrupa devleti” olduğunu ispatlama amacıyla geleneksel üretim alanlarını değişime zorlamasıyla ilişkili olduğu malum. Bu zorlamanın mimarlık alanını ilgilendiren tarafı, gerekli görülen epistemolojik değişimin Avrupalı mimarlar eliyle doğrudan gerçekleştirilmesinin benimsenmesi sonucu geleneksel üretimin aniden kesintiye uğratılmasıyla ortaya çıkan bunalımın, mimarlığı ister istemez – Batı'da olduğu gibi – kuramsallaştırmaya sevketmiş olmasıdır. Bu bunalımın neticesinde 19. yüzyılın sonunda mimari sadece kuramsal-tarihselci bir nitelik kazanmakla kalmamış, artık sistemleri oturmaya başlamış olan Askeri mühendislik eğitimi ve Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki yapı üretimi için elzem kabul edilen rasyonel tasarım, hesaplama ve üretim teknikleriyle Batılı mimarlık epistemolojisi her yönüyle benimsenmeye çalışılmıştır. Nesnel mimarlık bilgisinin anlaşılır ve aktarılabilir olabilmesinin anahtarı olan modern teknik resim ilkelerinin 19. yüzyılın ikinci yarısında artık tamamen anlaşıldığını görüyoruz.

Batı Avrupa'da Rönesans'tan beri gelişerek mimariyi kâğıt üzerinde temsil etmenin en geçerli yöntemi olan ve 18. yüzyılda bir mimari yaratımı nesnel olarak tamamen “projekte” etme yeterliğini kazanan ortografik izdüşüm tekniğinin üç ayağının – plân, kesit ve görünüş – ve bunlara ilâveten perspektifin ancak 1834-35'te basılan Le Blond'un İshak Hoca tarafından tercüme edilen "Usul'l-Istihkamat"ı (*Eléments de fortification*) yoluyla Osmanlıca terminolojisine girdiğini görüyoruz.¹⁹⁸ Büyük ihtimalle Osmanlı mimarları ya yabancı okullarda, ya da usta çırak ilişkisi yoluyla zaten bu teknikleri belli bir zamandır benimsemiş bulunuyorlardı, aksi takdirde 19. yüzyılın geleneksel çizgiden çıkmış mimari üretiminin gerçekleşmesi mümkün olmaz, hatta Batı'da basılan yayınlar takip edilemezdi. Ancak bu işin teknik eğitiminin Askeri

¹⁹⁸ “En önemli yeni kavram ithalleri ise bu tür yapı öğelerine değil, o güne dek bu topraklarda bilinmeyen geometrik tekniklere ya da mimarlığın matematiksel arka plânına ilişkin olmuştur. Örneğin, bugünkü “kesit” kavramının karşılığı olarak geleneksel vokabülerde bulunmayan “resm-i müsennem” terimi yaratılmıştır. Böylelikle, en azından 15. yüzyıldan başlayarak Türkçe’de mimari çizimle ilgili tek terim olarak kullanılan “resm” sözcüğü, giderek gelişen projelendirme teknolojisine bağlı olarak daha titiz biçimde ayrıntılandırılmaktadır. 18. yüzyıl ortalarında “resm-i mücessem” (perspektif) ve “resm-i musattah” (plân) terimleri belirmişti, İshak Hoca buna “resm-i müsennem”i ekler”. Uğur Tanyeli “Türkiye’de Mimarlık Bilgisi, Mimar ve Kitap Geç 18. Yüzyıldan Bugüne”, *Arredamento Mimarlık*, 2003/11: 91.

okullarda başladığı da bir gerçektir.¹⁹⁹ Tanyeli'nin belirttiği gibi mimarlık üzerine basıldığı bilinen ilk ders kitabı 1874-76'da Askeri öğrenciler için basılan Leclerque (Löclerk)'in “Fenn-i Mimari”sidir (Şekil 2.21). Bu kitabı benzer yayınlar takip etmiş, 1887-89'da Mustafa Reşid'in “Fenn-i İnşaat”ında, belki de Usul-i Mimari-i Osmanî'nin yayınının ve Milli Mimari Rönesansı fikrinin etkisiyle ilk defa olarak mukarnaslı Klâsik Osmanlı başlığına Antik biçim düzenlerinin yanında yer verilmiştir. Osman Nuri ise, 1896–97 tarihinde yayınladığı “Fenn-i inşaat”ında, “Dor, İyon Korint, Toskan, Kompozit düzenlerine “Bizantin üslubu” ile “Arab usul-ü mimarisi”ni de ekleyerek” Avrupa'yı 19. yüzyılda kasıp kavuran üslûp (*style*) meselesini bir ders kitabına sokmuştur.²⁰⁰ Mimari tasarımın tamamen çizimler yoluyla gerçekleşmesi, Osmanlı mimarlığı açısından son derece önemli bir değişimdir. Öyle ki, bu değişim geleneksel tipolojilerin plânimetrik çeşitlemelerinin yerini sonsuz kütle ve cephe çeşitlemelerine bırakacağı anlamına gelir. Öte yandan artık “kimlik” ve “üslûp” meseleleri nedeniyle son derece önemli hâle gelmiş olan tarihsel mimari çözümlenmeleri -rölöve- de ancak bu tekniklerle mümkün olabilirdi. 1882'de faaliyete geçen ve Vedat Bey'in hocalık yaptığı Sanayi-i Nefise Mektebi ile 1883'te faaliyete geçen ve Kemâlettin Bey'in ders verdiği Hendese-i Mülkiye Mektebi'nde plân, kesit ve görünüşün mimarlık eğitiminin en temel unsurları olarak öğretildiğini söyleyebiliriz.

Geleneğin içinden değişim çabalarının terk edilmesi belki de Genç Osman ve III. Selim gibi reformistlerin hazin sonuyla ilgilidir. 18. yüzyılda mimari bütünün geleneksel yaklaşımdan farklı olarak “kompoze” edildiğinin hissedildiği “Osmanlı Baroğu” tasarımlar, aslında Cerasi'nin de sıklıkla vurguladığı gibi geleneğin kendi içinden değişiminin bir göstergesiydi. Daha önce de belirtildiği gibi, Cerasi, burada hem geçmişe yönelik bir özlem, hem de modernleşme tutkusunun bir arada olmasından kaynaklanan kendine özgü bir tarihselcilik görmüştür. Benzer şekilde Kirkor Balyan'ın tasarımlarında, meselâ Darphane-i Amire kompleksinin plân ve cephe özelliklerinde, çizimlerle haşır neşir, “kompoze eden” bir mimarın eli hissedilmektedir. Zaten Maurice Cerasi de “III. Selim'in çevresine topladığı dar devrimci gruba” dâhil olan Kirkor'un tasarımlarında beliren “rasyonelliğe” dikkat çekmiştir.²⁰¹ Elde delil olmamasına rağmen bu mimarın özellikle cephe etütlerine aşına olduğu iddia edilebilir. Meselâ İtalyanesk bir doluluk boşluk ayarlaması, taş örgü derzlerinin diğer cephe unsurlarıyla birlikte estetik etkiye dâhil

¹⁹⁹ Bu konuda bkz: Feza Günergun, “Mekteb-i Harbiye'de Okutulan Mimarlık ve İnşaat Bilgisi Dersleri İçin 1870'li Yıllarda Yazılmış Üç Kitap”, *Afife Batur'a Armağan*, (İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2005), 151-163.

²⁰⁰ Tanyeli, a.g.e., 2003, 92-93.

²⁰¹ Maurice Cerasi, *Osmanlı Kenti: Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. ve 19. Yüzyıllarda Kent Uygarlığı ve Mimarisi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999b), 277.

edilmesi gibi kurgular, Aygül Ağır'ın iddia ettiği gibi Balyan ailesinin kitaplığında Palladio'nun *I Quattro Libri dell'Architettura*'sının veya Avrupa'dan gelme diğer bazı mimari yayınların bulunduğu ihtimalini destekliyor. Ağır'ın tespit ettiği diğer Palladio unsurlarından bazıları olan Topkapı Sarayı Mecidiye Köşkü ve Beylerbeyi Sarayı'nda *serliana* motifi, ve Dolmabahçe Sarayı deniz cephesi ve Resmi daire girişinde üçgen alınlık gibi *faciata* özellikleri, Balyan ailesinin diğer fertlerinin tasarımlarının “kitabî” bir altyapısı olduğunu ispatlıyor.²⁰²

Balyan ailesinin “tarihsel mimari etüdü” diye adlandırabileceğimiz Batılı yaklaşımı benimsediklerine dair bir başka ipucunu, geleneğin içinden Batılılaşma sürecinde inşa edilmiş belki de son önemli Osmanlı yapısı olan Yeni Çırağan sarayında buluyoruz. Büyük ihtimalle Garabet Balyan'ın 1857 dolaylarında tamamlamış olduğu bu binanın tasarımında, Topkapı Sarayı'nın pavyon tarzı terk edilmiş ve Batılı tek kütle ilkesi benimsenmiş olsa da, “paralel yerleştirilmiş haç biçimindeki üç salon dizisi, Osmanlılar'daki sofa - çeşitli odaların bağlandığı mekânsal düğüm - geleneğine temel bir uyumu onaylar.”²⁰³ Ancak bu yapının cephe kurgusu, “Mağribi, Fatimi, Gotik ve Çin mimarilerinin karışımını yansıtan ojival ve dilimli kemerler”²⁰⁴ leriyle yüzyılın sonunda Kemâlettin Bey gibi mimarların karşısında duracakları oryantalist tavrın bütün özelliklerini yansıtırken, aslında mimaride tarihselci yaklaşıma ilişkin söylemin de temellerini atacaktır. Burada ilginç olan Sultan Abdülaziz'in bazı Avrupalı krallar gibi kendi sarayını “Arap” üslubunda inşa etmiş olması ve - Pars Tuğlacı'nın iddiasına göre - bu yapıda faydalanmak üzere Sarkis ve Agop Balyan'ı en önemli yapıların rölövelerini almak için İspanya ve Kuzey Afrika'ya göndermiş olmasıdır.²⁰⁵ Eğer bu doğruysa, Usul-i Mimari-i Osmanî'nin yayınından da önce bir Osmanlı rölöve çalışmasının Osmanlı mimarlığını doğrudan etkilemiş olduğu söylenebilir.

Balyan ailesi özelinde, 19. yüzyılda Osmanlı-Türk mimarlığı'nda, belki de 18. yüzyılda Mehmet Tahir Ağa ve Simon Kalfa'nın ilk işaretlerini verdikleri geriye, “Mimarlık Tarihi”nin derinliklerine doğru bakmanın benimsenmeye başladığı iddia edilebilir. Ancak bu Avrupalı bakışın altyapısı sığ olduğundan, verdiği meyveler kısıtlı olacaktır. Nitekim zamanla ilgili

²⁰² Aygül Ağır, Balyan Ailesi Mimarlığında Palladio İzleri, *EJOS IV (2001): Proceedings of the Turkish Art International Congress, Utrecht, 1999*, No.3: 1-24.

²⁰³ Diana Barillari, Ezio Godoli, *İstanbul 1900 “Art Nouveau” Mimarisi ve İç Mekânları* (İstanbul: YEM Yayın, 1997), 36.

²⁰⁴ A. Batur, “İstanbul Mimarlığında Oryantalizm”, *Arredamento Dekorasyon*, 1992, n.9, 84-91.

²⁰⁵ Pars Tuğlacı, *The Role of the Balian Family in Ottoman Architecture* (İstanbul, YCK, 1990), 318; alıntı: Diana Barillari, Ezio Godoli, a.g.e., 1997, 35, dipnot:6.

temalar içeren perspektiflerin 18. yüzyıl Romantisizm’iyle ilgisinden daha önce bahsedilmişti. Öncelikle resim sanatını ilgilendiren bu perspektiflerin gerçekçi olanları en doğal halinde gezgin mimar ve ressamların çizdikleri kentsel silüetlerde belirir. Birinci bölümde bahsedilen Fischer von Erlach’ın *Etwurf Einer Historischen Architektur* (1724) adlı eserinde de -aynı manzara içinde olmasa da- tarihsel bir mimarlık perspektifinin ilk defa olarak belirmiş olduğunu, bu tarihten sonra farklı coğrafya veya zamanlara ait tarihsel perspektiflerin artarak üretildiği (Piranesi’nin çizimlerinde olduğu gibi), bu bağlamda hatırlanmalıdır. Antoine-Ignace Melling’in İstanbul manzaralarına bu gözle bakmak gerekir. Aslında bu mimar-ressamın inşa etmiş olduğu Türk evini andıran ama Neo-Klâsik Hatice Sultan Yalısı’nın (1809), özgün sarayla aynı perspektif içinde resmedilmesi (Şekil 2.22), farklı zamanların bir arada ve aynı anda görülmesini benimsemiş Batılı gözün Osmanlı dünyasına bir bakışını ifade eder. Önce Balyan ailesinin, sonra da Pietro Montani’nin benimsemeye başladığı tarihselcilik anlayışının emareleri de ancak Melling gibi Avrupalı mimarların geçmişle bugünü, geleneksel ile modern, hatta Avrupalı olan ile egzotik olanı “kompoze” etme tekniklerinin Osmanlı’ya tanıtılmasında görülebilir ki, bu tür bir yaklaşım ancak çizimlerle gerçekleştirilecek mimari etütlerle mümkün olabilirdi. Her ne kadar 19. yüzyılda Osmanlı mimarlarının mimari çizimleri, yani rölöve ve cephe etütlerini keşfetmiş oldukları söylenebilirse de, bu yüzyılın tamamında Osmanlı mimarlığının ve kentsel peysajının gerçekte neye benzediğine dair bütün çizimler Avrupalılar tarafından üretilmiştir. Ancak en azından bu yüzyılın Osmanlı-Türk mimarlığına Avrupalı bakışın bıraktığı mirasın, mimarının tarihsel derinliğini görmeye değin bir alışkanlık olduğu söylenebilir. Bunun da en önemli getirisi, I. Ulusal Mimarlık akımı, ve belki de ondan da çok II. Ulusal Mimarlık akımında belirleyici olacak rölöve çalışmalarının öneminin anlaşılmasıdır.

Belki de tarihsel çok-zamanlılığı Eklektisizm bağlamında bilinçli olarak reddeden ilk Türk mimarı Kemâlettin Bey’dir. Kemâlettin Bey rölöve krokileriyle anıtsal ve sivil yapıları etüt ettiğini zaten kendisi belirtmiştir.²⁰⁶ Evkaf Nazırı Halil Hamdi Paşa’nın Asar-ı Atika-i İslâmiye Muhafaza ve Tamiratı Teşkilatı kurma girişimleri sonucu, Kemâlettin Bey Evkaf Nezareti İnşaat ve Tamirat Müdürlüğü’ne getirilmiş ve 1910’a kadar eski Osmanlı eserlerinin tamirat ve restorasyonu işlerini gerçekleştirmiştir. Fakat Kemâlettin’in tarihsel mimarlığa bakışı daha önce de belirtildiği gibi Avrupalı Neo-Gotikçilerle, özellikle de Viollet-le-Duc ile benzerlik gösterir. İlk defa olarak “saf” bir Osmanlı mimari ifadesi arayan Kemâlettin, bu amacında elbetteki rölöve

²⁰⁶ İlhan Tekeli & Selim İlkin, *Mimar Kemâlettin’in Yazdıkları* (Ankara, ŞVV Yayınları, 1997).

çalışmalarından faydalanmış olmalıdır²⁰⁷ (Şekil 2.23). Kendisinin idealist tutumu onun düşüncelerini yaymaya çalışmasından da anlaşılabilir ki, düşüncelerini yazıya dökmüş ve Evkaf Nezareti'ndeki proje bürosu "I. Ulusal Akımı'nın bir okulu haline gelmiştir."²⁰⁸ Kemâlettin'in Hendese-i Mülkiye Mektebi'nde verdiği Fenn-i Mimari dersinin içinde "ebniye-i cesimenin gezdirilerek müsveddesinin tertib edilmesi", yani rölöve çalışması olması ayrıca dikkate değerdir.²⁰⁹

Vedat Bey'in restorasyon çalışmaları için rölöve çalışmaları yaptığı biliniyor²¹⁰ (Şekil 2.24, 2.25). Belki de Roma'da rölöveler ve restitüsyonlar yapmış olan Ecole des Beaux-Arts eğitilmiş bu mimarın yaptığı binalarda bu tarz etütler yapmış olduğunu görmekteyiz (Şekil 2.26). Kemâlettin Bey'in teknik açıdan oldukça ilerici uygulamalarında tarihselci Romantisizm'i, daha önce de bahsedildiği gibi Oryantalizm'den farklı olarak Neo-Klâsik, hatta daha da çok Neo-Gotik idealizme yakın olması bakımından bir ilktir. Her ne kadar Vedat Tek için de aynı şeyler söylenebilirse de, bu mimarın üslûpsal modalara daha yakın oluşu, onun Milli Mimari tarzı yapılarını Kemâlettin Bey tarzı bir idealist Romantisizm'den ayırmaktadır. Özellikle Sirkeci Postanesi binasının eklektik yapısı göz önüne alındığında, bu mimarın Ecole des Beaux-Arts kültüründen ne kadar çok beslendiği anlaşılabilir.²¹¹ Kemâlettin ve Vedat Bey'lerin yanısıra Milli Mimari üslubunda eserler veren diğer Türk mimarları da eski eserleri araştırmışlardır. "Nihat Niğizberk (1878-1945), Vasfi Egeli (1890-1962), Macit Rüştü Kural (1899-1964), Arif Hikmet

²⁰⁷ Bu konuda Kemâlettin Bey'in öğrencisi de olan Sedat Çetintaş şu önemli bilgiyi verir: "Bu üstatların bizzat eserleri üzerinde, onları rölöve ederek, klâsik sanatı çok dikkatle inceleyen Kemâlettin, camilerin restorasyon işlerinde göstermeye başladığı ve bütün inceliklerini benimsediği milli mimarinin modern binalara tabiki işine de, o vakit yaptığı vakıf hanlarında başlamıştır. Bir tecrübe mahiyetinde olan bu başlamanın neticesi pek parlak olmuştur." Bkz. Sedat Çetintaş, "Mimar Kemâlettin Mesleği ve Sanat Ülküsü", *Güzel Sanatlar Dergisi*, İstanbul, 1944, Sayı 5:166.

²⁰⁸ Kutlu Türkan Kahveci, *Osmanlı Mimarlık Düşüncesinin Altyapısında Yer Alan Yayınlar ve Eğitim Programı (1808-1926)* (İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2005), 38.

²⁰⁹ K. Türkan Kahveci, a.g.e., 2005,31.

²¹⁰ Vedat Tek'in en kapsamlı restorasyon çalışmaları Dolmabahçe Sarayı'ndaki uygulamasıdır (1909-14). Bunun yanı sıra, Deniz Hamamı onarımı (1902); Meclis-i Mebusan ve Ayan Daireleri onarım ve düzenlemesi (1908); Topkapı Sarayı onarımları (1909-19); Gazi Köşkü onarım ve ekleri (1924); Halkalı Mektebi onarımı, uygulamaları vardır. Gül Cephaneçigil, "Tüm Çalışmaları", Afife Batur (haz.), *M. Vedat Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar* (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002), 323,381. Vedat Bey'in, bu onarımları için yapmış olduğu keşif çizimleri ve restorasyon projeleri mevcuttur (Bkz. Afife Batur (haz.), a.g.e., 2002, 110).

²¹¹ Günkut Akın, Vedat Tek'in tarihselciliğini Beaux-Arts cepheciliğine bağlamaktadır: "[Julien] Guadet, Beaux Arts'da Vedat Tek'in öğrenci olarak bulunduğu döneme rastlayan 1894 yılında, Kuram ve Estetik Kürsüsü'nün başına getirilmiş ve okulun geleneksel kanonunu açıklayan dört ciltlik bir kitap yazmıştır. Eğitim amacıyla kaleme alınmış olan bu kitap açısından, tarih artık yalnızca bir üslûplar katalogudur". Günkut Akın, "Sadece Başlamış Bir Proje Olarak 1908 Romantizmi ve Vedat Tek", Afife Batur (haz.), *M. Vedat Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), 51.

Koyunoğlu (1888-1982), Süreyya Yücel (1903-1970) daha çok detay toplamak amacıyla çeşitli rölöveler yapmışlar, ancak bunları kitap haline getirmemişlerdir.”²¹²

Milli Mimari üslubunu yaratan Türk mimarlarının öncüsünün gene Ecole des Beaux-Arts eğitilmiş Alexandre Vallauray olduğu söylenebilir. Vallauray kadar olmasa da Raimondo D’Aronco’nun ve Jachmund’un çözümleneci yaklaşımları da önemli bir etki olarak dikkate alınmaya değer²¹³ (Şekil 2.27, 2.28). Vallauray’nin en önemli özelliği, kompozisyonu ne kadar Avrupalı olursa olsun, tasarımının bütününe hâkim olan bir yerlilik, Osmanlılık hissi yaratmakta gösterdiği beceridir. Her ne kadar Vallauray’ye ait eskizler bilinmese ve bu mimar Kemâlettin Bey’in ideolojisine tam olarak uymasa da, onun Osmanlı mimari fragmanlarıyla hâlâ abidevi bir mimari gerçekleştirilebileceğini ispatlamış olması önemlidir. O zamana kadar Batı Avrupa mimarisinin gelişiminde tarihi fragmanların çok değişik şekil ve yöntemlerle ve farklı ideolojik nedenlerle kompozite edilmesinin bulunduğu düşünüldüğünde, Vallauray’nin çok bariz bir Oryantalizm etkisi olmaksızın Yeni Osmanlı kompozisyonları yapması, mimarlıkta kompozisyonun, tarihsel çözümlenelerin, kısacası çizimin en geçerli tasarım etkeni olduğunu iyice göstermiş olmalıdır. Dahası, Vallauray’nin inşa ettiği Şehzade Abdülmecid Efendi Köşkü’nün ve Sultan Abdülhamid’in diğer şehzadeleri için tasarladığı köşklerin I. Ulusal akımını da aşmış, II. Ulusal akımına da ışık tuttuğu iddia edilebilir²¹⁴ (Şekil 2.29, 2.30).

Vallauray’nin hemen hemen bütün tasarımlarında, sivil ya da resmi kullanım amaçlı “Osmanlı Köşkü”nün izlerinin görüldüğü düşünülürse, mimarın ve yardımcısının ilgisini çeken Osmanlı yapılarında rölöve çalışmaları yapmış olmaları kuvvetle muhtemeldir.²¹⁵ Mustafa Cezar, Vallauray

²¹² Bülent Uluengin, *Rölöve*, (İstanbul, YEM Yayın, 1987), 11. Ayrıca Erdem Yücel, araştırmalarında Kemâlettin ve Vedat Beylerin üslubunu devam ettiren Restoratör mimarları inceler. Bu konuda bkz., Erdem Yücel, “Mimar Kemâlettin ve Mimar Vedat Beylerin Üslubunu Sürdüren Restoratör Mimarlar”, *Birinci Milli Türkoloji Kongresi-Tebliğler*, İstanbul 1980, 476-477; “Cumhuriyet’ten Günümüze Restoratör Mimarlar”, *60. Yaşına Sinan Genim’e Armağan-Makaleler* (İstanbul: Ege Yayınları, 2005), 736.

²¹³ D’Aronco’nun Mihrimah Sultan Camii’nin restorasyonu sırasında yaptığı kısmi rölöveler o devrin Batılı mimarlarının Osmanlı mimarlığını çözümlenmeye çalıştıklarına dair belge niteliğindedir. Diana Barillari & Marzia di Donato (haz.), *Osmanlı Mimari D’Aronco: 1893-1909 İstanbul Projeleri* (İstanbul: İstanbul Arştırmaları Enstitüsü Yayını, 2006), 183-202.

²¹⁴ Bu konuda bkz. Tülay Artan, “Topkapı Saray Arşivi’ndeki Bir Grup Mimari Çizimin Düşündürdükleri”, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 5* (İstanbul, 1992), 36-39.

²¹⁵ Bu konuda kesin bir kanıt olmasa da, A.Vallauray üzerine hazırladığı doktora çalışmasında M. Akpolat, Vallauray’nin Osmanlı mimarlığının keşfine yönelik incelemelerde bulunduğu sıkça vurgu yapar. Akpolat, Vallauray’nin Sanayi-i Nefise Mektebi’ndeki hocalığının hemen öncesinde (1882 öncesi), Osmanlı mimarlığını, kitaplardan ve yerinde çizimlerle analiz ettiğini belirtir. Buna referans olarak Vallauray’nin ve yakın arkadaşı olan *Le Stambul* gazetesinin müdürü Règis Delbeuf’unda katıldığı bir Anadolu gezisini verir. “*Alexandre Vallauray 1900’lü yılların başlarında İstanbul’da yaşayan yabancı sanatçı ve üst düzey sanayi ve bankacılarla birlikte İzmit, Bilecik, Eskişehir, Kütahya, Afyon, Akşehir ve Konya’ya kapsayan bir gezi yapmıştır. Bu gezi ile ilgili Kitap Stambul gazetesi*

ve yardımcısı Philippe Bello'nun gelenekselci arayışlarının 1915'te Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde yayınlanmış olan Sanayi-i Nefise Mektebi öğrenci projeleri ile olan yakınlığına dikkat çekmiştir.²¹⁶ Ayrıca Sedat Hakkı Eldem'in Vallaury'de "Türk evi"nin ilk modern yorumunu görmüş olması belirtilmeye değer.²¹⁷ Ecole des Beaux-Arts eğitim sistemi içerisinde "tarihsel mimari çözümlemesi yapma ve mimari bütünü oluşturan unsurların kompozisyonu ile üslûp belirleme" altyapısını kazanmış olması muhakkak olan Vallaury'nin, Osmanlı-Türk mimari unsurlarına ilgi duyması da bir eski eserin, 1887 civarında rekonstrüksiyonunda çalıştığı Eminönü'ndeki Hidayet Camisi'nin, çözümlenmesi neticesinde olmuştur. Vallaury'nin bu eserin "rekonstrüksiyonundan sonra benimsediği İslam-Osmanlı özellikleri, tasarım anlayışının daima temel ögesi olarak kalacak olan Klasisizm'in karşıt dengesini oluşturacaktır". Öyleki, 1889 Paris Sergisi için tasarladığı Tütün Pavyonu'nda, üslûbunun belirleyici özelliği olan geniş saçaklar ilk defa olarak ortaya çıkar²¹⁸ (Şekil 2.31).

Aslında Vallaury'nin takip ettiği yol, Fransız mimar Léon Parvillée'ninkinden pek farklı değildir. Viollet-le-Duc'ün öğrencisi ve takipçisi olan Parvillée, 1863-1866 arasında Bursa'da kalmış, Yeşil Cami gibi erken Osmanlı eserlerini incelemiş, rölövelerini çıkarmış, Orhan Camisi ve Yeşil Türbe gibi eserleri restore etmiş (Şekil 2.32) ve bazı rölövelerini *L'Architecture et décoration turques au XVe siecle* adı altında 1874'te yayınlamıştır. Her ne kadar Vallaury gibi Türkiye'de bina üretmemiş olsa da, Parvillée'nin 1867 Paris Sergisi'nde Giovanni Battista Barborini'nin (1865 yangını sonrasında Çemberlitaş restorasyonu ve çevre düzenlemesini yapmıştır) işbirliğiyle "Türk Mahallesi" imgesini oluşturmak için inşa ettiği hamam, cami ve "cephesinde Çinili Köşk'ün revağını model alan" pavyonu (kendisi ayrıca 1860'lı yıllarda Çinili Köşkü restore etmiştir), onun Osmanlı mimarisine yönelik rölöve çalışmalarından bir tasarımda faydalanan ilk

başyazarı Regie Delbeuf tarafından yayınlanmıştır. Bu yayında, Vallaury'nin gruptakilere mimari yapılarla ilgili bilgiler verdiği aktarılmaktadır. Konya'da Vallaury'nin verdiği bilgiler, daha önce bu yapıları ayrıntılı olarak incelediği izlenimini uyandırmaktadır." Bkz. Règie Delbeuf, Deux Excursions en Anatolie de Constantinople a Koniah, (Constantinople: 1902:296-298); Aktaran: Mustafa Servet Akpolat, *Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury* (Ankara: Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji-Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Eylül 1991), 12,13.

²¹⁶ Tülay Artan, a.g.e., 1992, 40, dipnot: 98.

²¹⁷ "Vallaury'nin 19. yüzyıl Osmanlı mimarlığına katkısı kanatlanan saçaklar, plândaki serbest artikülasyon, yeni ölçü ve nisbetlerdir". Sedat Hakkı Eldem, *Türk Evi-Osmanlı Dönemi*, cilt II (İstanbul: Taç Vakfı, 1984), 204. "Vallaury, bu Fransız mimar geçen yüzyılın sonlarından itibaren kendi anlayışına göre modern bir Türk mimarisi yaratmaya çalışmış ve diğer araştırmacılar tarafından farklı olarak ilk defa sivil yani ev mimarisi üzerine gözlerini dikmiş kemer ve kubbeyi klişe halinde kullanmamıştır. Düyun-u Umumiye binası bu bakımdan hala ilginç araştırmalar ihtiva etmektedir. Malzeme kullanılışı da daima aslına sadıktır". S.H.Eldem, "Son 120 Sene İçinde Türk Mimarisinde Millilik ve Rejionalizm Araştırmaları", *Mimaride Türk Üslubu Semineri* (İstanbul:1984), 56.

²¹⁸ Diana Barillari, Ezio Godoli, a.g.e., 1997, 45.

mimarlardan olduğunu ortaya koyuyor²¹⁹ (Şekil 2.33). Gerçi bu yapılar özgün tasarımdan çok birer replika özelliği taşıyorlar da, rölöve yoluyla kâğıt üzerine aktarılan tarihi mimarının kendine has estetiğinin cezbediciliğinin izlerini taşımaları açısından Vallauray gibi öncülerin çıkış noktasının ipuçlarını barındırırlar. Parvillée'nin 1867 Paris Sergisi'nden önce Tanzimatın ilk diplomalı mimarlarından Pascal Artin Bilezikçi de yine Paris'te 1855 yapılan sergide 13 adet mimari çizimini sergilemiştir. Çizimleriyle mansiyon alan Bilezikçi'nin, 3 adet anıt projelerinin yanısıra Bursa ve İstanbul'daki erken ve Klâsik Osmanlı abidelerine ait rölövelerin yer aldığı 10 çizim vardır.²²⁰ Görüldüğü üzere, Osmanlı mimarlığının (1855), (1867), (1873) Uluslararası sergilerde mimari tanıtımlarında kuşkusuz rölövelerin payı büyüktür. Ama bu sergilerin içerisinde özellikle Usul-i Mimari-i Osmanî'nin hazırlandığı 1873 sergisinin yeri ayrıdır. Çünkü önceki sergilerde sadece mimari bölümlerinde sergi amaçlı kullanılan rölöve ve çizimler bu kitap sayesinde Osmanlı eserlerinin etütüne veya restorasyon amaçlı kullanımına katkı sağlayacaktır. Her ne kadar kitaptaki rölövelerin doğruluğu sonrasında tartışılabilirse da²²¹, kitap hem rölöve tekniğinin gelişiminde, hem de sanat-mimarlık tarihi araştırmalarında yapılacak sınıflama ve tipoloji çalışmalarına getirmiş olduğu bakışla öncüdür. Parvillée, Barboroni, Boris Botcha, Montani, Bogos Şaşıyan, E.Maillard gibi ressam ve mimarlar sergiler için çizimler yapsalar da, kuşkusuz Montani'nin yeri ayrıdır. Onun hem Paris (1867), hem de Viyana (1873) sergisinde bulunarak, sergilerde Osmanlı-Türk eserlerinin keşfine yönelik çalışmalarda bulunması, ayrıca Usul-u Mimari-i Osmanî'de teknik metnin yazarı olması etkinliğinin temelini oluşturur. Bu sergiler sonrasında yapılacak Paris (1889), Şikago (1893) ve Paris (1900) sergilerinde yine Osmanlı mimari eserlerinin sergi binaları için model alındığını görürüz; ancak 1873 Viyana sergisinden sonra Osmanlı eserlerinin çizimlerini veya maketlerinin sergilendiği mimari bölümler yoktur.²²² Osmanlı mimarlığının uluslararası sergilerindeki sunumlarının yanısıra 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul'da açılmaya başlanan resim sergilerinde de yabancı mimarlar, mimari çizimleriyle yer almıştır. 1873 yılında, Ahmet Ali Efendi'nin girişimleriyle açılan sergiye

²¹⁹ Barillari & Godoli, a.g.e., 1997, 42. Ayrıca Parvillée'nin yanı sıra 1867 Paris Sergisi'ne mimari çizimlerle katılan isimler arasında Dethier, Barborini, Montani, Boris Botcha adlı mimarlar da vardır ve Boris Botcha sergiye Osmanlı Devleti adına Bursa'daki abidelerin plân, kesit ve cephe projeleri ile katılmıştır. Bkz. N.Yazıcı, a.g.e., 2007, 191.

²²⁰ Pascal Artin Bilezikçi 1830'lu yıllarda École des Beaux-Arts'da Fêlix Duban'ın öğrencisi olmuştur. Miyuki Aoki, *Léon Parvillée: Osmanlı Modernleşmesinin Eşiğinde Bir Fransız Sanatçı* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kasım 2002), 180.

²²¹ Uğur Tanyeli, "Bir Sedat Çetintaş Rölövesi Ne Söyler?", *Arradamento Dekorasyon*, Mayıs 1992/37: 108.

²²² Nurcan Yazıcı, "Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisi'nin Sunumu", *Arkitekt Dergisi*, Ocak-Şubat 2004, Sayı 500: 18-31.

mimar Bourmancé²²³ cami, yalı ve hamam çizimleriyle katılmıştır. Bourmancé, 1875'te Çemberlitaş'taki Darülfünun binasında açılan sergide de mimari projeler sergilemiştir. Aynı sergiye, Mösyö Boerio, mimari proje ile katılmıştır.²²⁴ Bu tarihlerden sonra çeşitli vesilelerle düzenlenen resim sergilerine, mimarlar da çizimleriyle katılmaya devam etmiştir. Özellikle 1880'li yıllarda yapılmaya başlanan Vallaury'nin de katıldığı Elifba Kulübünün sergilerinde ressamların yanısıra mimarların da çizimleriyle katılmaya başladığı görülmektedir.²²⁵ Sonrasında devam eden resim sergilerinde bu gelenek devam eder. 1903'de düzenlenen sergiye Vallaury, P.Bello, Mongeri gibi mimarların yanısıra Parokil Kampana adında bir mimar da maket, çizim ve rölövelerle katılmıştır.²²⁶

Artık 19. yüzyıl sonunda bu sergilerle beraber çizim geleneğinin yabancı mimarlar ve Levantenlerle yerleştiği görülür. Farklı formasyondan olmakla beraber 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında İstanbul'a gelen Domenico Sestini, Cosimo C. de Carbognano, Antonio Baratta gibi isimler, yazıları ve çizimleriyle Osmanlı mimarisi hakkında bilgi vermişlerdir ki bunlardan diplomat Baratta'nın ahşap konut mimarisi hakkında vermiş olduğu bilgiler mimarlık tarihi açısından önemlidir.²²⁷ Muhakkak ki, 18. yüzyıldan başlayarak 19. yüzyılın sonuna kadar devam eden süreçte yabancıların çeşitli görevlerle yaptıkları inceleme ve çizimlerle Osmanlı-Türk mimarlığının keşfine yönelik çabaları Osmanlı mimarlarının konuya ilgilerini tetiklemiştir. Fakat Osmanlı mimari eserlerinin rölövelerinin yer aldığı yayınların etkinliği bu çalışmalar içerisinde en etkili olanlardır.

Parvillée'nin *L'Architecture et Décoration turques* (1874) ve Montani Efendinin (Bagos Şaşıyan, Maillard ve Marie de Launay ile birlikte) *Usul-i Mimari-i Osmanî* (1873) adlı yayınları, Charles Texier'nin *Description de l'Asie Mineur* (1839-1849) adlı çalışmasıyla başlayan rölöve tekniğinin "bilimsel" bir yöntemle tarihsel mimariyi anlama yöntemi olarak Osmanlı kültüründe

²²³ Pierre Juste Bourmancé adlı bir mimar 19. yüzyılın ortalarında Beaux-Arts'da mimarlık eğitimi alan isimler arasında geçmektedir. Bkz: Brigitte Labat Poussin-Caroline Obert, *Archives De L'école Nationale Supérieure Des Beaux-Arts, Centre Historique des Archives Nationales* (Paris: 1998), 275. Alıntı: Nurcan Yazıcı, a.g.e., 2007, 291.

²²⁴ Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi I-II* (İstanbul: Erol Kerim Aksoy Vakfı Yayınları, 1995), 433.

²²⁵ "Elifba Kulübü"nü 1880 ve 1881 yılında sergiler açtığı görülmektedir. Bu sergilere çoğunluğu önemli ressamların eserlerinin yanısıra mimar A.Vallaury'de projelerine ait çizimlerle katılmıştır. 1880'de Vallaury'nin yer aldığı sergide ayrıca Usul-u Mimari Osmanî'de görev alan Bogos Şaşıyan da katılmıştır. Bkz. Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1971), 408.

²²⁶ Mustafa Cezar, a.g.e., 1971, 424..

²²⁷ Paolo, Girardelli, "Osmanlı Mimarisine İtalyan Yorumlar", *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı 'Uluslarüstü Bir Miras'* (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1999), 64-66.

yerleşmeye başladığını göstermektedir²²⁸ (Şekil 2.34, 2.35). Gerçi daha önce Cornelius Loos gibi gezginler de Osmanlı coğrafyasında tarihi eserleri çizimlerle belgelemeye girişmiştir ama, bunlar teknik açıdan aynı yeterlikte değildirler²²⁹ (Şekil 2.36). Rölöve tekniğinin geçerlik kazanmasının eski eserlerin restore edilmesine yönelik modern yaklaşımla ilgisi olduğu açıktır. Yabancı mimarların özellikle restorasyon çalışmaları veya eski bir yapıdaki yeni faaliyetleri sonucunda Osmanlı mimari unsurlarını belgelemeye başladıkları ve bu sayede çoğunun bu unsurların cazibesine kapılmış oldukları anlaşılıyor. Parvillée'nin yanısıra Gaspere ve Guiseppe Fossati 1847-1849 arasında Ayasofya ve Aynalıkavak Kasrı restorasyonlarına katılmış²³⁰ (Şekil 2.37, 2.38), anıtsal yapılara ek olarak da Ayasofya hünkâr mahfili, kasr-ı hümâyün ve hünkâr girişini gerçekleştirmiş, Raimondo D'Aronco (1894-1907), 1894-1900 arasında Ayasofya restorasyonu'na katılmış (Şekil 2.39) ve 1894'te Vallaury ile birlikte Kapalı Çarşı restorasyon projesini hazırlamış (Şekil 2.40), 1894-1900 Harbiye Nezâreti ve Babıâli, 1901-1907 arasında ise Elvanzâde Camî'nin restorasyonlarını gerçekleştirmiştir.²³¹

19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başında herhangi bir mimari tasarım veya restorasyon uğraşısıyla ilgili olmayıp da sadece bilimsel amaçlı rölöve çalışması yapan yabancı ve yerli mimarlar, sadece tarihi eserleri belgelemek amacına yönelik rölöveciliğin temellerini atmışlardır. “1800'lerin sonundan Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar, Anadolu'yu dolaşarak Selçuklu ve Osmanlı anıtlarının rölövelerini çıkaran mimar Alexandre Raymond... Selçuklu ve Osmanlı Sanatı ile özdeşleştirdiği İslam Sanatı'nın Batı'da tanınması ve kabul görmesini adeta kendine

²²⁸ Miyuki Aoki, bu çalışmaları “Doğu'nun *pitoresque* anlayıştan bilimsel yaklaşıma geçiş süreci olarak” yorumlamıştır. Miyuki Aoki, a.g.e., 2002, 190.

²²⁹ Bu konuda; bkz. S.Eyice, “XVIII. Yüzyılda İstanbul'da İsveçli Cornelius Loos ve İstanbul Resimleri (1710'da İstanbul)”, *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı, Sempozyum Bildirileri*, 20-21 Mart 1997 (İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları:3, 1998), 91-130. Ayrıca 19. Yüzyıldaki gezgin ve seyyahların çalışmaları için bkz. Necla Arslan, “Gravür ve Seyehatnamelerde Anıtsal Yapılarıyla İstanbul (18. Yüzyıl Sonu ve 19.Yüzyıl) (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1992).

²³⁰ Fransız Mimar Arkeolog Charles Texier'in 1834'te ve Rus Mimarı Nikolaj Efimov'un 1835'de rölövelerini hazırladıkları Ayasofya'nın tamiri işi Sultan Abdülmecit tarafından Gaspere Fossati'ye verilmiştir. Gaspere ve Guiseppe kardeşler Ayasofya'daki tamir işini 1849'da bitirmiş ve tamir çalışmaları ile ilgili çizimlerden oluşan albümü Sultan Abdülmecit'in yardımıyla 1852'de Londra'da yayımlanmıştır. Bkz. Ayşe Nasır, *Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Temmuz 1991), 63. Abdülmecid'in tuğrası ile süslü büyük taş baskılı *Aya Sofia- Constantinople, as Recently Restored by Order of H.M. the Sultan Abdul Medjid* adı ile yayınlanan albüme 25 resim vardır. Bkz. Cengiz Can, *İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Temmuz 1993), 106, dipnot:213. Cengiz Can Fossati'lerin Ayasofya'daki restorasyonlarında restorasyonun temel ilkeleri, konsolidasyon, strüktürel takviye, eklerin ayıklanması, yüzey temizliği gibi çağdaş koruma prensiplerini dikkate alan bir çalışma yürüttüklerini belirtir. Bkz. C.Can, a.g.e.,1993, 106.

²³¹ Can Binan, “ Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Mimari Koruma Üzerine Yorumlar”, *60. Yaşında Sinan Genim'e Armağan* (İstanbul: Ege Yayınları, 2005), 198.

amaç edinmiştir”²³² (Şekil 2.41). Bizans mimarisine ilgi duyan Avusturyalı mimar D. Pulgher, camiye çevrilmiş Bizans kiliselerinin ilk defa rölövelerini çizerek 1878-1880 arasında yayınlamıştır²³³ (Şekil 2.42). 1905 yılında İstanbul’a gelen ve Alman elçisi vasıtasıyla II. Abdülhamit’ten İstanbul camilerinde inceleme yapmak için izin alan Cornelius Gurlitt, öğrencilerinin de yardımıyla birçok Bizans ve Osmanlı eserinin rölövesini gerçekleştirmiş ve bunları 1907-1912 yılları arasında Berlin’de 2 cilt olarak *Die Baukunst Konstantinopels* başlığı altında yayınlamıştır²³⁴ (Şekil 2.43, 2.44).

Friedrich Sarre genellikle Konya ve çevresinde 13. yüzyıl Selçuklu eserlerini incelemiş, çeşitli rölöveler çıkarmış ve 1895’te bu çalışmalarıyla ilgili *Reise in Kleinasien* adlı bir kitap yayınlamıştır.²³⁵ Gurlitt’in öğrencisi olan Heinrich Wilde, “1909’da Berlin’de yayımlanan *Brussa* adlı yapıtı ile Osmanlı mimarisinin erken dönemi üzerinde çalışan ilk yabancı sanat tarihçisi sayılabilir”²³⁶ Wilde’nin kitabındaki referanslar arasında Texier, Gurlitt, Parvillée ve Sarre’ın yayınları gibi daha önceki çalışmaların yanısıra Usul-i Mimari’nin de bulunması ilginçtir. Wilde, Bursa’nın camilerden türbelere, hamamlardan hanlara ve kaplıcalardan medreselere kadar nerdeyse bütün önemli Osmanlı eserleriyle ilgili çizimler yapmıştır ki (Şekil 2.45), incelenmesinde ayrıca “Bursa Evleri”nin mekânsal organizasyonundan tutunda hacimsel özellikleri ve dekorasyon tarzına varıncaya kadar yapılan etütler dikkat çeker.²³⁷ Wilde’nin Osmanlı yerel mimarisini tanımlayan metnine eşlik eden zengin görsel malzeme, çeşitli ölçekli plânlardan ve bir kesit çiziminden oluşmaktadır. Bursa civarına yolu düşen bir başka Avrupalı olan Alexandre Raymond Bursa, İznik, Yenişehir ve İstanbul’da bulunan belli başlı Osmanlı eserlerinin rölövelerini çıkarmış ve bu çalışmalarını 1912 tarihli *L’Art İslamic en Orient* adlı

²³² Afife Batur, “Bir Mimar, Bir Yorum: Alexandre Raymond”, *Arkitekt Dergisi*, Ekim 1999, Sayı: 469: 67.

²³³ Semavi Eyice, “19. Yüzyılda İstanbul’da Batılı Yazarlar, Ressamlar, Mimarlar, Edebiyatçılar ve Müzisyenler” *19. Yüzyıl İstanbul’unda Sanat Ortamı*, Habitat II’ye Hazırlık Sempozyumu (İstanbul: 1996), 30. Mimar D. Pulgher’den sonra 1910’lu yıllarda İstanbul’daki Bizans Kiliseleri üzerine araştırma yapan Jean Ebersot, yapıların rölöverini yaparak 58 plânş’ı kitabında yayınladı. Bkz. *Les églises de Constantinople*, 2 cilt, Monuments de l’Arts Byzantin III, (Paris:1913). Bu çalışmada J.Ebersot’un yardımcısı olan Adolp Thiers’in Sedat Hakkı Eldem’le olan ilişkisinde dikkate değer. U. Tanyeli Eldem’in ailesinde eski eserlerle ilgili kişilerin referanslarıyla Eldem’in Thiers’le çalışma fırsatı yakaladığını vurgular. U.Tanyeli , “Genç Sedat Hakkı Eldem: Kültürlerarası Bir Kimlik İnşası 1908-1930” içinde *Sedat Hakkı Eldem I, Gençlik Yılları*, yay. haz. Edhem Eldem, Bülent Tanju, Uğur Tanyeli (İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2008), 90.

²³⁴ Bülent Uluengin, *Rölöve* (İstanbul, YEM Yayın, 1987), 11.

²³⁵ Friedrich Sarre, *Küçükasya Seyahati*, çev. Dârâ Çolakoğlu (İstanbul: Pera Turizm, 1998).

²³⁶ Doğan Kuban, “Osmanlı Mimarlık Tarihi Yazını”, *Osmanlı Mimarisi* (İstanbul: YEM Yayın, 2007), 14.

²³⁷ Hans Wilde, *Brussa. Eine Entwicklungsstätte türkischer Architektur in Kleinasien unter den Ersten Osmanen* (Berlin: Verlag von Ernst Wasmuth, 1909), 106-125.

kitabında yayınlamıştır.²³⁸ Bu arada Charles Texier'nin 1862 yılında yayınlanan *Asie Mineure* adlı eseri Ali Suat Bey tarafından Türkçeye çevrilmiş ve 1923–1924 yıllarında üç cilt olarak yayınlanmıştır.²³⁹

Türkiye’de yabancılar tarafından yapılan en kapsamlı rölöve çalışmalarını Fransız mimar Albert Gabriel gerçekleştirmiştir. Antikite’den İslâm mimarisine kadar geniş bir yelpazede çalışmış olan Gabriel, 1929’da Boğaziçi’ndeki Osmanlı saraylarının ve Yedikule Zindanları’nın rölövelerini çıkartmıştır. Gabriel’in Türk mimarlık mirasına ilişkin en önemli çalışmaları daha çok Selçuklu ve Artuklu mimarlığı üzerine yoğunlaşmış olup, 1931 tarihli *Monuments turcs d’Anatolie I: Kayseri-Niğde* ve 1934 tarihli *Monuments turcs d’Anatolie II: Amasya-Tokat-Sivas* adlı eserlerde rölövelerinin önemli bir kısmını yayınlamıştır (Şekil 2.46, 2.47). Sadece Konya ve Batı Anadolu (Kütahya, Afyon, Karaman) eksik kalmıştır. 1913’te Ernest Hébrard da Milli Eğitim Bakanlığı’nın bir görevlendirmesiyle Konya Selçuklu Sarayı’nın, Alâeddin Camisi’nin ve İnce Minareli Medrese’nin rölövelerini çıkartmış, dönüştü “Konya’nın Selçuklu Anıtları. Küçük Asya” başlıklı bir makale yayınlamış ve burada “yer yer Pers, Arap ve Bizans etkileri görülse de özgün bir sanatın var olduğunu Gabriel’den önce belirtmiştir”.²⁴⁰

Gurlitt’ler ve Gabriel’ler tarzında mimarlık tarihini bilimsel olarak belgeleme adına rölöve çalışmaları yapan ilk Türk mimarı Sedat Çetintaş’tır.²⁴¹ Çetintaş’ın rölöveye olan ilgisi öğrencilik yıllarına uzanmaktadır. Hattâ Sanayi-i Nefise Mektebi’nde öğrenci iken ders çalışmalarının dışında Osmanlı eserlerinin rölövelerini çıkarmaya çalıştığını kendisi ifade etmiş olup, 1911-1914 yılları arasındaki rölöveleri bu ifadesini desteklemektedir. Daha da ilginç, Çetintaş’ın 1917 tarihli “sahilde bir gazino” temalı diploma projesine ilâveten Sokollu Mehmet Paşa Camisi’nin rölövesini de sunmuştur.²⁴² Çetintaş, kendisinden önce gelen belli başlı Osmanlı-Türk mimarlığı rölövecileri arasında en azından Texier, Gurlitt ve Wilde’nin çalışmalarını incelemiş ve bunların çalışmalarının ne kadar doğru olduğunu daima sorgulamıştır²⁴³ (Şekil 2.48). Çetintaş’ın önemli bir özelliği harikulade bir titizlikle hazırlamış olduğu rölövelerini sergileyerek ulusal mimari

²³⁸ A. Batur, a.g.e., 1999, 214.

²³⁹ Charles Texier, *Küçük Asya- Coğrafyası, Tarihi, ve Arkeolojisi*, çev: Ali Suat, (Yeniden yayına hazırlayan: Kazım Yaşar Koprıman, Musa Yıldız), (Ankara, Enformasyon ve Dökümantasyon Hizmetleri Vakfı, 2002),önsöz, xii..

²⁴⁰ Pierre Pinon, “Albert Gabriel’in Yaşamı ve Yapıtları” , *Albert Gabriel (1883-1972) Mimar, Arkeolog, Ressam, Gezgin* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), 29.

²⁴¹ U.Tanyeli, Çetintaş’ın “Usul-ü Mimari-i Osmanî”den yaklaşık elli yıl sonra, Türkiye’de rölöveyi adeta yoktan vareden kişi olduğunu belirtir. Bkz. U.Tanyeli, a.g.e.,1992, 108.

²⁴² Ayla Ödekan, *Yazıları ve Rölöveleriyle Sedat Çetintaş* (İstanbul: İTÜ Yayınevi, 2004), 11.

²⁴³ A. Ödekan, a.g.e., 2004, 55-58.

mirasını topluma tanıtmaya çabalamış olmasıdır. Belki de bu sebepten dolayı, kendisinden önce bu alanda çalışan birçok yabancı isim olmasına rağmen, Doğan Kuban onu, Milli Mimari Seminer’ini önceleyen etkinliğine bakarak, “İkinci Ulusal Akım’ın öncülerinden biri” olarak tanımlamıştır²⁴⁴ (Şekil 2.49, 2.50, 2.51).

Çetintaş’tan sonra rölöveciliğin bayrağını taşıyan en önemli isim Sedat Hakkı Eldem’dir (Şekil 2.52). İlk bakışta Sedat Hakkı Eldem’in rölöve disiplini Türkiye’de kendisinin başlatmış olduğunu iddia etmesi tuhaf gelebilir,²⁴⁵ ne de olsa 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başında çalışmalar yapmış olan onlarca isim bir yana, yabancılardan Albert Gabriel, yerlilerden ise Sedat Çetintaş gibi çalışmaları hâlâ yeni sayılabilecek meşhur rölöveciler Eldem’den önce bu disiplini Türkiye’ye iyice tanıtmışlardır. Ancak unutulmaması gereken nokta, Eldem’in rölöveyi Ecole des Beaux-Arts’ın geleneğinde olduğu gibi bir mimarlık altyapısı, hattâ bir tasarım ideolojisi olarak sistematize etmiş olmasıdır. Sanayi-i Nefise Mektebi’nin, meselâ 1911 tarihli programına bakıldığında, 4. senede “Mimari-i Osmanî tarzında etütler” yapıldığı, hattâ bu amaç için eski eserlerden krokiler çıkarıldığı anlaşılmaktadır.²⁴⁶ Daha önce belirtildiği gibi Hendese-i Mülkiye’de de belli bir miktar rölöve çalışması yapılıyordu. Montani, Vallauray, Mongeri Efendi, Vedat Tek ve Kemâlettin Bey’in eseri olan tarihsel mimari etütleri için kısmi rölöve çalışmalarını özendirme geleneği tabii olarak Eldem’in yaklaşımının da altyapısını oluşturur. Ancak müstakil bir eski eserin tamamen ölçülüp biçilip öğrenilmesini gerektiren ve muhtemelen Ecole des Beaux-Arts öğrencisiyken Vedat Tek’in Roma’da uygulamış olduğu ciddi bir rölöve çalışması gerçekten de ilk olarak Eldem’in Milli Mimari Semineri’yle gerçekleşmiştir (Şekil 2.53). Eldem’in Neo-Klâsik idealizasyonu andıran şu ifadelerinin, kendisinden 200 yıl kadar önce Quattremere de Quincy’nin 1. bölümde nakledilen restitüsyonla ilgili düşüncesini tekrarladığı, hattâ Mimar Kemâlettin yoluyla gelen, tarihsel mimariyi etüt etme yoluyla çağdaş mimariyi belirleme düşüncesini ilk defa olarak sistematize etmeyi önermiş olduğu söylenebilir:

“Bunun ismi sadece rölöve atelyesi oldu. Yazının başında da belirtildiği gibi bu isim [rölöve] fransızcadan alınmıştır. Manası mimarlar arasında bildiğimizin aynı da olsa, daha geniş anlamda bir hususu tespit edip tebarüz ettirmek ve belirtmek, yani pasif gibi

²⁴⁴ Doğan Kuban, “Sedat Çetintaş: Motivasyon ve Tutku”, *Arradamento Dekorasyon*, Mayıs 1992/37: 107.

²⁴⁵ Eldem’e göre, Güzel Sanatlar Akademisinde ilk kez bu seminerle rölöve eğitimi başlamıştır. “*Akademide Türkiye’de ilk defa olarak 1932 senesinde “Milli Mimari Semineri” ismi altında rölöve çalışmalarına başlandı. Bu isim, yapılan çalışmaların güttükleri nihai gayeyi ifade için verilmişti. Bu çalışma ve araştırmaların milli bir mimarinin doğmasına yardımcı olacağı ümit ediliyordu. ...*”. Bkz. Sedat Hakkı Eldem, Feridun Akozan, Köksal Anadolu, *Rölöve I* (İstanbul:1968), önsöz, 3.

²⁴⁶ K.T. Kahveci, a.g.e., 2005, 28.

görülebilecek bir hareket veya faaliyete daha aktif, daha dinamik ve yaratıcı bir istikamet vermektir. Kelimenin kendi içinde taşıdığı bu hamleci kuvvet ön plânda tutulmamıştır. Fakat bu işin yalnız mekanik gibi görünen kısmı bile ele alınsa, hakikatte o da, o kadar basit değildir. Öğrenci bu incelemeleri sayesinde gördüğünü tespit etmek ve intibalarını başkasına nakletmek usulünü öğrenmektedir.²⁴⁷

Her ne kadar Milli Mimari Semineri çok geniş bir alanda Türk mimari mirasının çözümlenmesine yönelik bir gayreti temsil etse de, Sedat Hakkı Eldem, bu çözümlenmeler içerisinde en çok konut mimarisiyle ilgilenmiş ve geliştirdiği “Türk evi” fikriyle Ulusal Mimari meselesini başka bir idealleştirmeci boyuta taşımıştır.²⁴⁸ Birinci bölümde anlatıldığı gibi, Batı mimarlık geleneğinde idealleştirme olgusu daima bir ideal geçmişin şimdide kurgulanma çabalarıyla ilgili olmuş ve bu zamanla tarihselci bir kimlik kazanmıştır. 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılda ortaya çıkan tipoloji meselesinin de tarihselcilik olgusu içerisinde “muhafaza” edilmek istenen idealin rasyonel bir sınıflandırmaya tabii tutulması olarak, yani bir yöntem meselesi olarak anlaşılması gerekir. 19. yüzyılın sonunda gelişen Ulusal Mimari, işte bu Batılı meselenin üslûp sorununa dönüşmüş haliyle Türkiye de ortaya çıkmasıdır. Ancak, artık I. Ulusal üslûp olarak adlandırılan bu dönemin oluşturduğu tipolojinin, aynı Klasisist tipolojiler gibi işlevsel tiplere mal edilmediği, bütün mimariyi kapsadığını görüyoruz. Kısacası, bu dönemde kubbe, kemer, saçak gibi belli unsurlardan kompoze edilmiş bir milli mimari tipolojisinin, postane, iskele binası, enstitü, okul gibi farklı işlevsel tiplere fark gözetilmeden uygulanması söz konusudur. II. Ulusal olarak adlandırılan diğer aşamada, Eldem’in sivil mimariyi kurumsal mimariden ayırt edici farklı tipolojiler aradığını söyleyebiliriz. Onun tipolojik sınıflandırma yöntemini kullanması bu ayırt edici farklılıkların iyice vurgulamasına vesile olmuştur. Bu ayırmda rölöve disiplininin artık bilimsel bir disiplin olarak iyice oturmuş olmasına ve belki de bu sayede 19. yüzyılın Romantizm’ini daha rasyonalist bir Romantizm’e dönüştürmüş olmasına bağlayabiliriz. Gene de Zeyrek’teki Sosyal Sigortalar Kurumu (1964) yapısında Eldem’in bir nebze Vallaury gibi Osmanlı-Türk evi özelliklerini kurumsal mimariye mal etme çabası hâlâ görülebilir.

²⁴⁷ S.Eldem, F. Akozan, K. Anadol, a.g.e.,1968, önsöz, 3.

²⁴⁸ Milli Mimari Semineri’nin “ulusalcılık” yörüngesindeki işlevi ve o dönemdeki tartışmaları konu alan güncel bir çalışma için bkz. Uğur Tanyeli, “Milli Mimari Semineri: Bir Kavga ve Bir Efsane,” Sedat Hakkı Eldem 2: Retrospektif, yay. haz. Bülent Tanju, Uğur Tanyeli (İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, Nisan 2009). 56-64.

2.4. Bölüm Sonucu

Osmanlı toplumunun maddî dünyayı şekillendirmeye yönelik köklü alışkanlıklarının bir yüzyılda değiştirilmesi ve yerine bir o kadar köklü Batılı anlayışın ikame edilmesi o kadar kolay olmadığından, aradaki farkın en önemli unsuru olan metin ve çizimlerin önemi geç anlaşılmıştır. Nitekim 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında hem çizimler, hem de metinler doğrudan yapı üretimiyle ilgili teknik bilgileri içeren araçlar olarak ancak belirmiştir. Özellikle Avrupa’da önemli bir geçmişi olan rölöve meselesi düşünüldüğünde, uzak ve yakın geçmişin mimari üretimini çözümlerken bilgiye dönüştüren ve bu sayede mimarlığı sürekli dönüştürmüş olan bu teknik, keşfedildiği andan itibaren Osmanlı-Türk mimarlığında önemli bir değişim gerçekleşmiş, artık unutulmuş olan geleneksel idealleştirmeler yerine Batılı, yani tarihselci-ulusalcı ama aynı zamanda da ilerici bir idealleştirme olgusu yeşermeye başlamıştır.

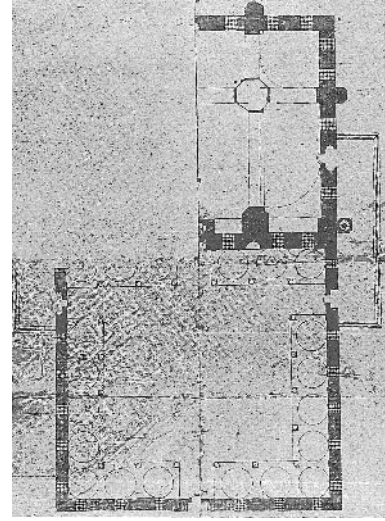
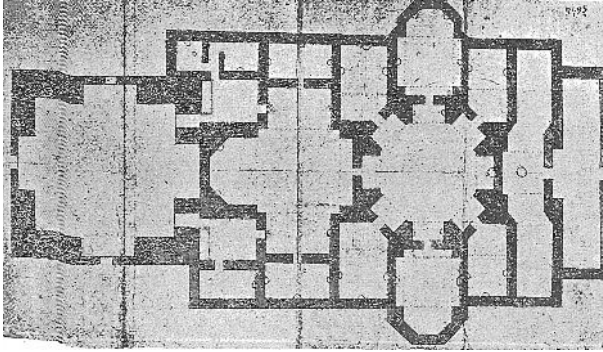
Bu değişimin ivmesinin Batı mimarlığında popüler bir fantezi olan Oryantalizm akımının olduğu söylenebilir ki “Ulusal Üslûp” meselesinin kökeninde Oryantalizm’in olduğunu söylemek abartı olmaz. Osmanlı-Türk mimarlığında ulusal üslûpçuluk, esasen ulusalcı, romantik ve rasyonalist bir altyapısı olan Neo-Gotik’in karşılığıdır. Ancak Batı mimarlığının 19. yüzyılda iki önemli damarı olan Neo-Klâsik ve Neo-Gotik üslûplar, yarı-bilinçli olarak ulusal kimliğini tesis etme gayreti içerisinde olan Osmanlı seçkini tarafından benimsenemeyecek kadar “Batılı”dırlar. Bu sebeple, hem Doğulu, hem de Batılı bir üslûp görüntüsü veren Oryantalizm’in benimsenmesi görece kolay olmuştur. Bu akım sayesinde, Batılı mimarlık söyleminde mimarlığın ulusal olan ve olmayan unsurlarının bulunduğu da fark edilmiş, sonuçta Osmanlı-Türk mimarlığının ideal unsurlarının neler olduğunun sorgulanmaya başlaması rölöve çalışmalarının yolunu açmıştır.



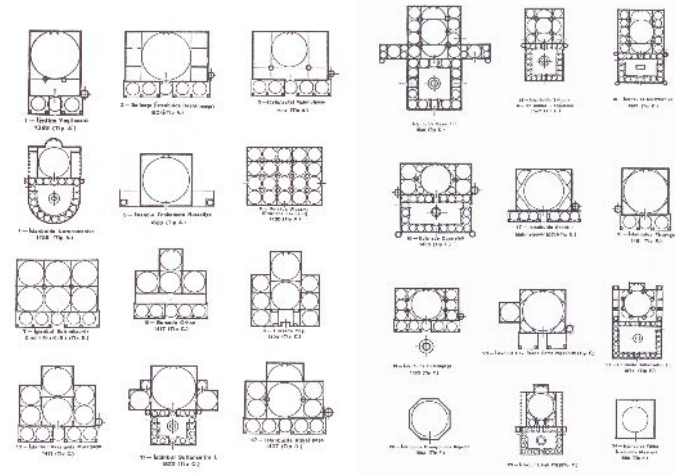
Şekil 2.1. Sedat Çetintaş'ın Bursa Ulu Camisi rölövesi, 1950.



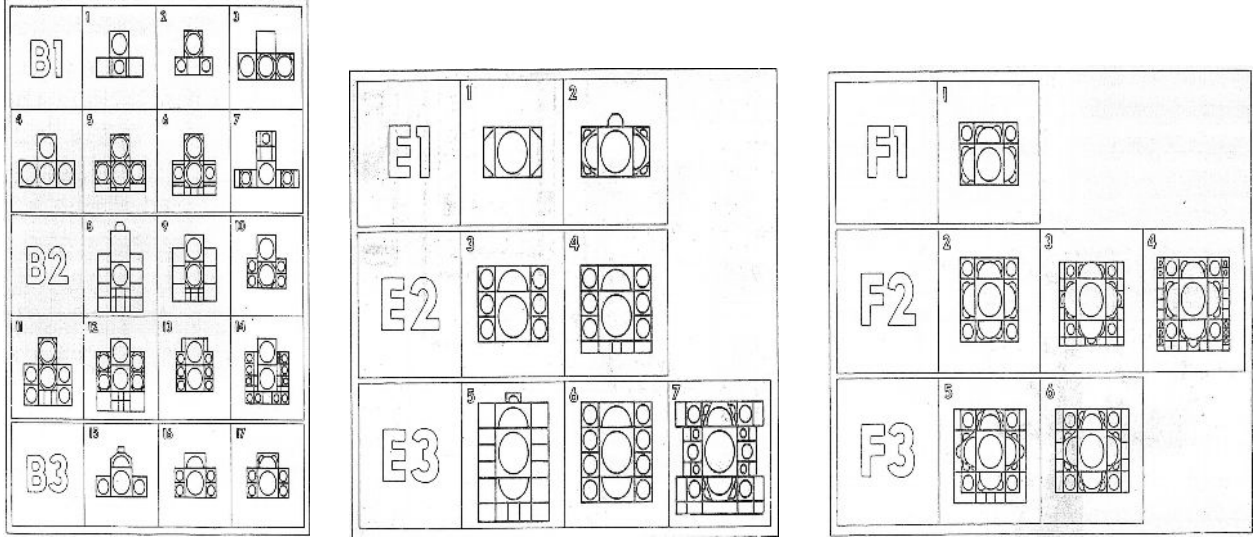
Şekil 2.2. Şehzade Mehmet Camisi genel görünüm.



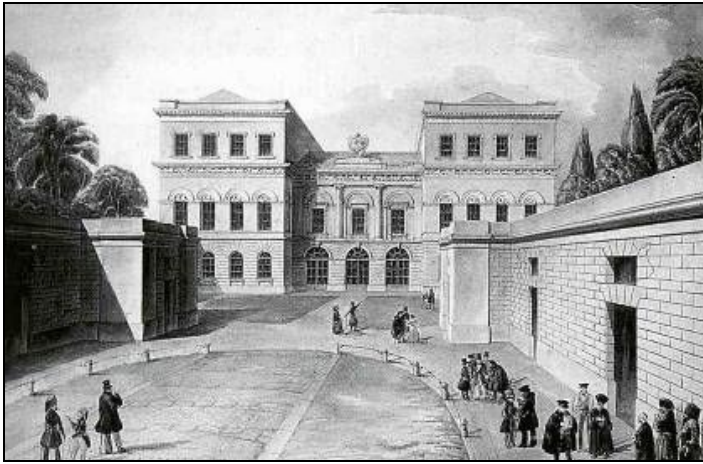
Şekil 2.3. Erkek hamamı planı ve Sultan Camisi plan parçası.



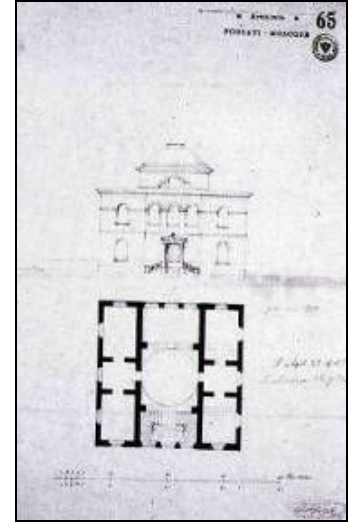
Şekil 2. 4. Arseven'e göre Osmanlı'da cami plan tipleri gelişimi.



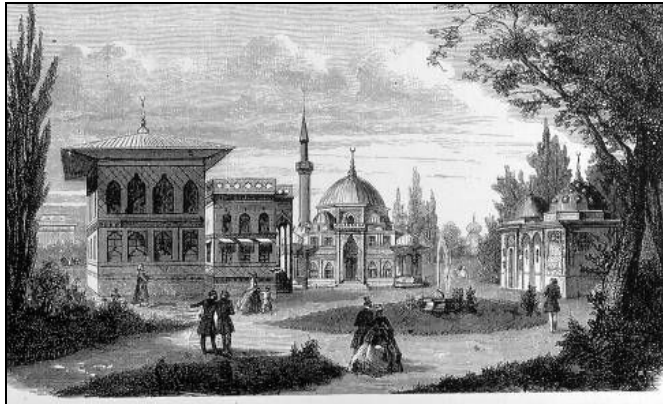
Şekil 2.5. Hans Koepf'un Osmanlı kubbeli camileri üzerine tipolojik denemesinden, Tip B, Tip E ve Tip F örnekleri.



Şekil 2. 6. Beyoğlu'ndaki Rusya Sefarethanesi, Fossati'nin çizimi.



Şekil 2. 7. Hazine-i Evrak Binası'nın değiştirilerek uygulanan projesi.



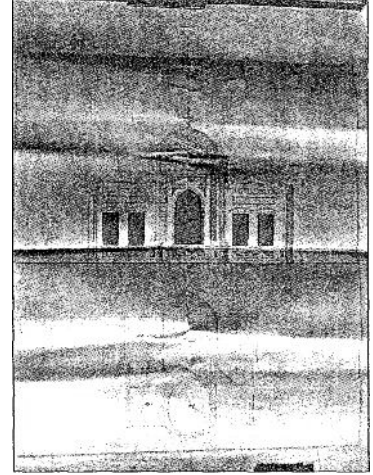
Şekil 2.8. 1867 Paris Sergisi'nde Osmanlı Pavyonları.



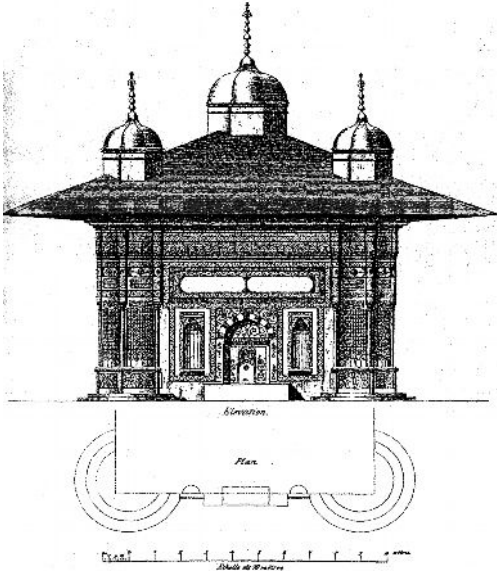
Şekil 2.9. L' Zanth'ın "Die Wilhelma" kitabından bezeme örnekleri.



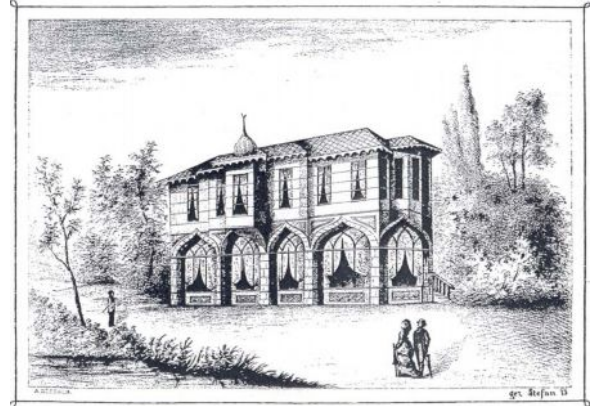
Şekil 2. 10. Beyoğlu/Taksim Kışlası'nın kapısı.



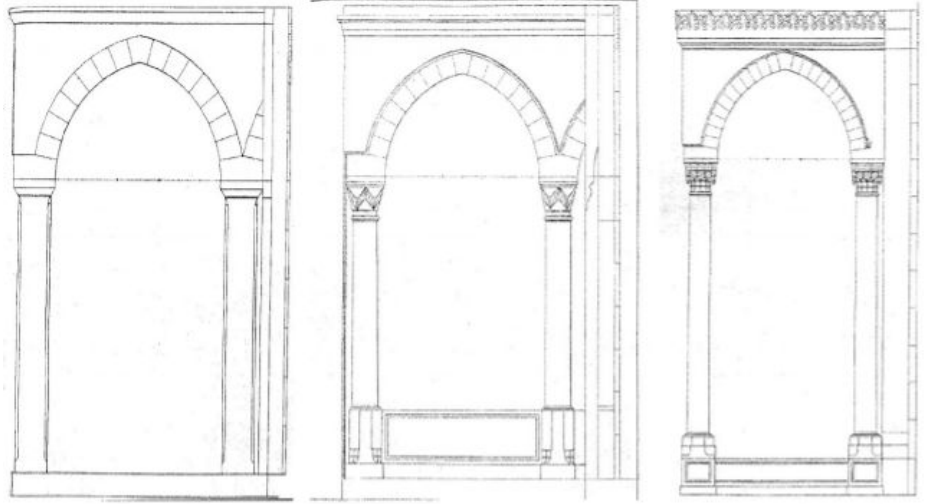
Şekil 2. 11. Pertevniyal Valide Sultan Türbesi'nin, Montani tarafından çizildiği bildirilen plan ve kesiti.



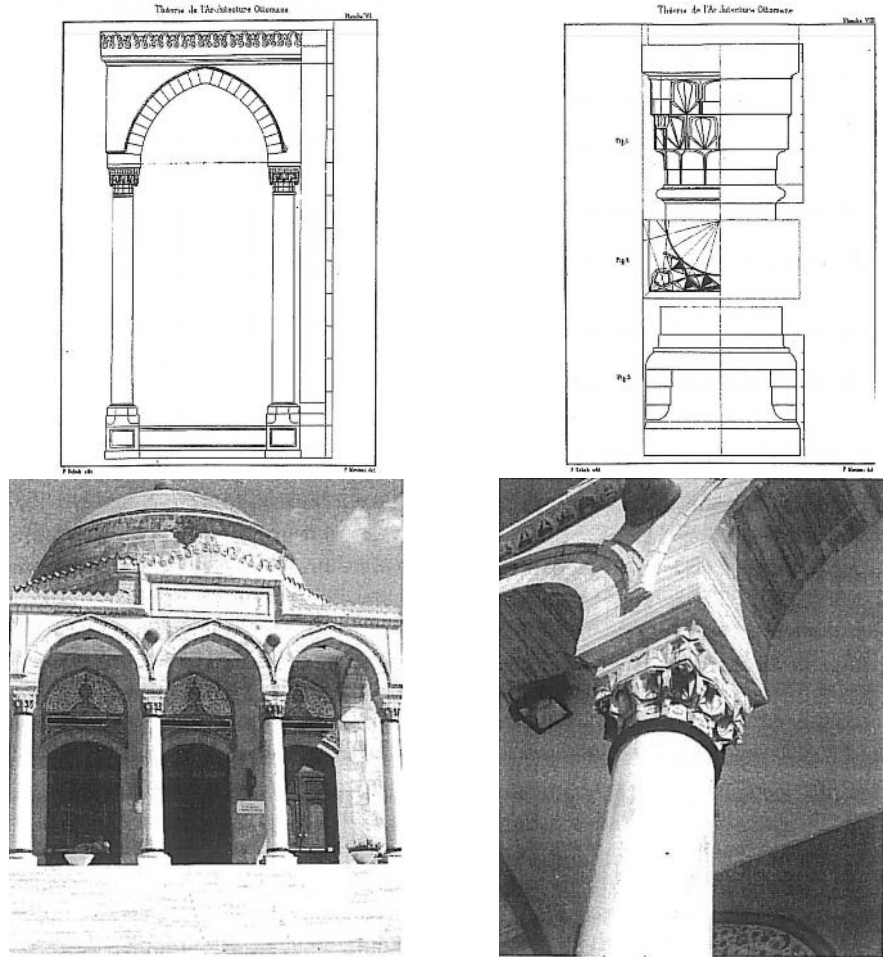
Şekil 2. 12. III. Ahmet Çeşmesi'nin M. de Launay tarafından yapılan çizimi (Usül-ü Mimari-i Osmanî).



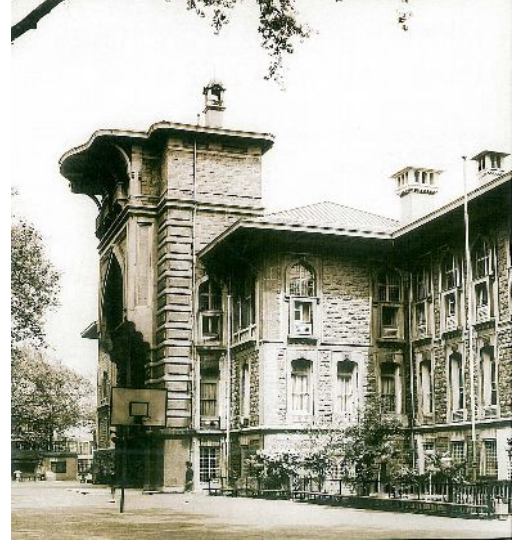
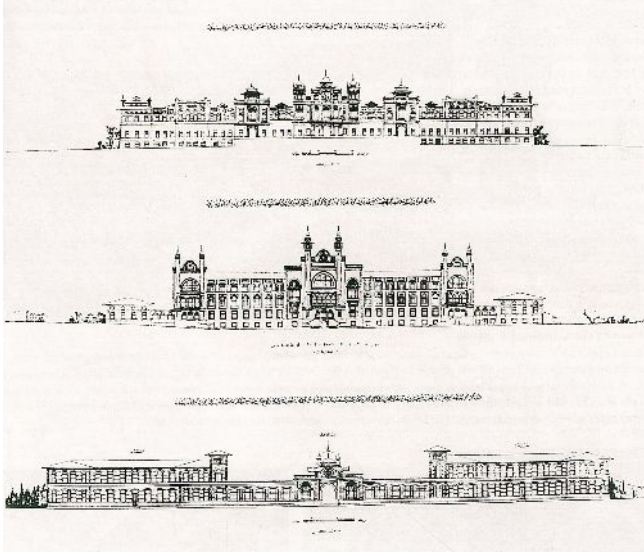
Şekil 2. 13. 1873 Viyana Sergisi'nde yer alan Türk çarşısı.



Şekil 2.14. P.Montani tarafından belirlenen Osmanlı mimarisinin üç ayrı yöntemini (mahruti-müstevi-mücevheri) gösteren çizimler (Usul-u Mimari-i Osmanî).



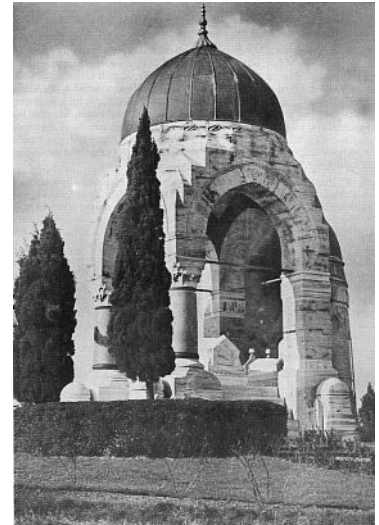
Şekil 2.15. Üstte Usul-i Mimari Osmanî'den (1873) “tarz-ı mimari-yi mücevheri” çizimleri. Alt sol: Ankara'da Arif Hikmet Koyunoğlu'nun yaptığı Etnografya Müzesi'nin (1925-1928) giriş portiğinde tarz-ı mücevherinin kullanımı. Alt sağ: Sütun başlığı detayı.



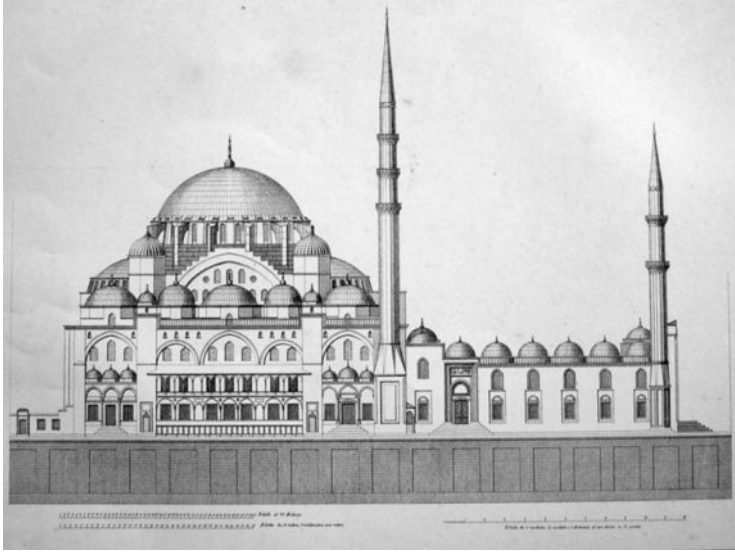
Şekil 2. 16. Alexandre Vallauray'nin Mekteb-i Tıbbiye-i Askeriye-i Şahane (Haydarpaşa Lisesi) cephe çizimleri ve Düyûn-u Umûmiye Binası (İstanbul Erkek Lisesi)'nin ön cephesi.



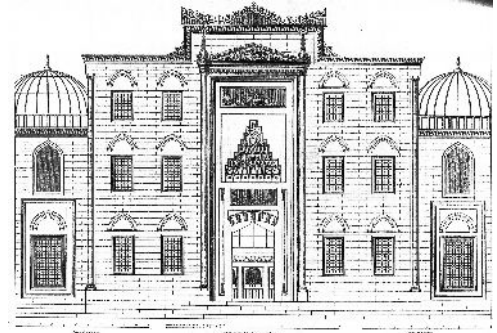
Şekil 2. 17. Jasmund Sirkeci garı, Eylül 1928.



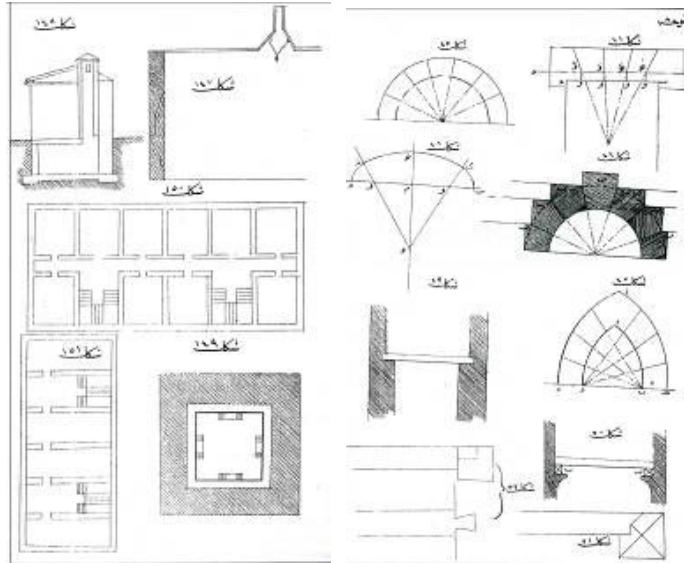
Şekil 2. 18. Mahmut Şevket Paşa Kabri.



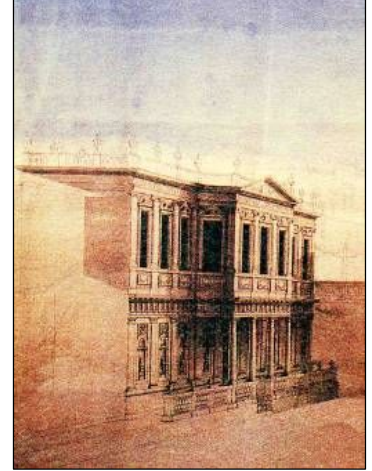
Şekil 2. 19. Usül-ü Mimari-i Osmanî'de [1873] Süleymaniye Camisi rölövesi [Çizim Montani] (Usul-u Mimari, 1873).



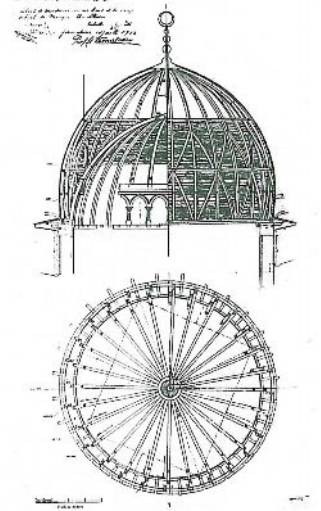
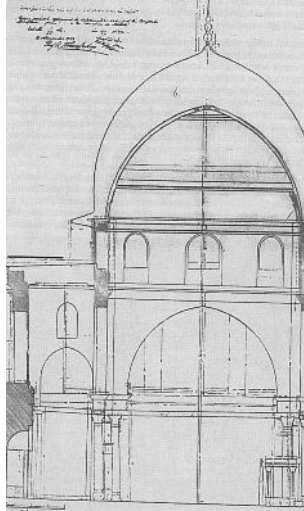
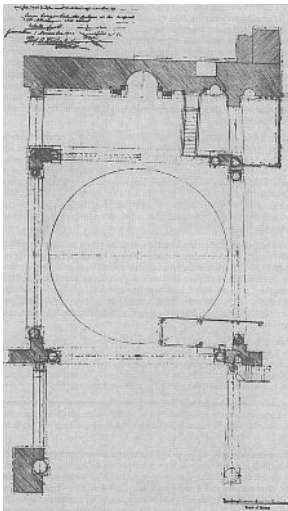
Şekil 2. 20. Süleymaniye Camisi Avlusunun büyük kapısı [Çizim Montani] (Usul-u Mimari, Mimari, 1873).



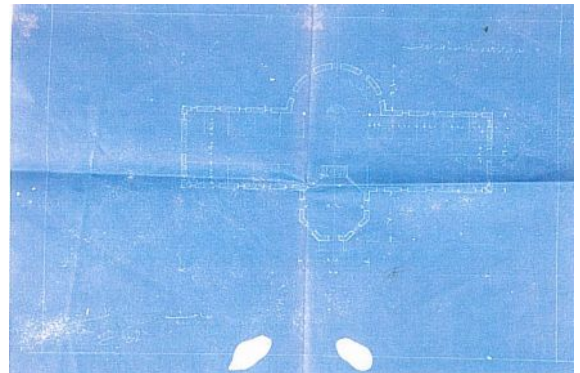
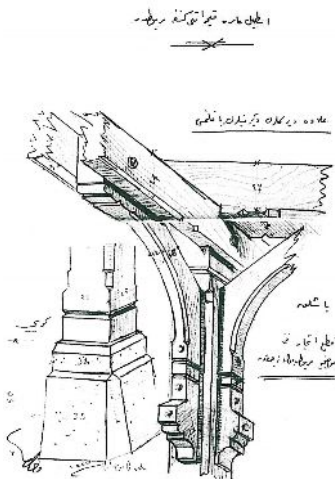
Şekil 2. 21. Mekteb-i Harbiye'de okutulan Leclercq'ten tercüme edilmiş Fenn-i Mimari kitabından piyade kışlası için tip proje örneği ve kemer çeşitleri.



Şekil 2. 22. Ortaköy-Defterdarburnu'nda III. Selim'in kızkardeşi Hatice Sultan'ın Sarayı, Melling'in gravürü ve Köşk'ün kendisi tarafından yapılmış çizimi.

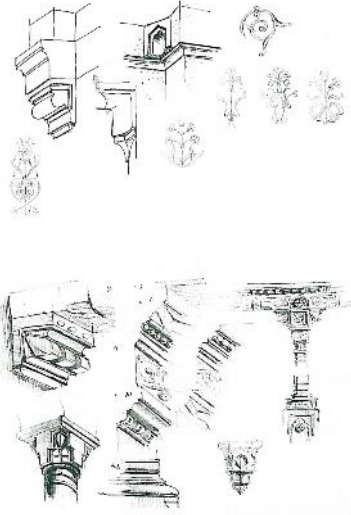


Şekil 2. 23. Mimar Kemalettin Bey'in Mescid-i Aksa Restorasyonu ile ilgili yaptığı çizimler.

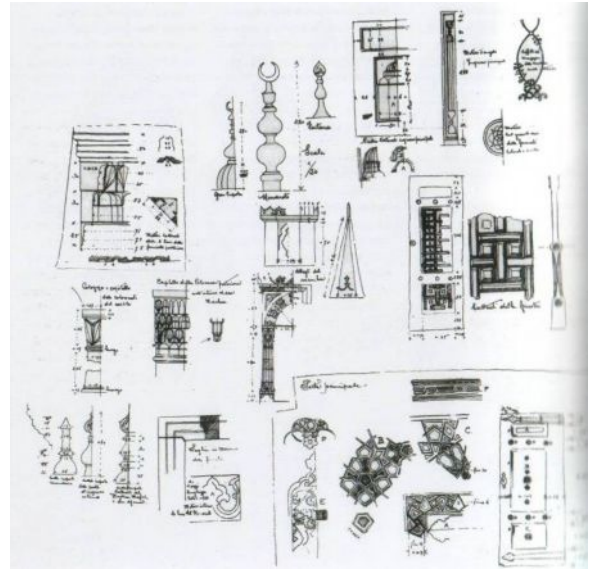
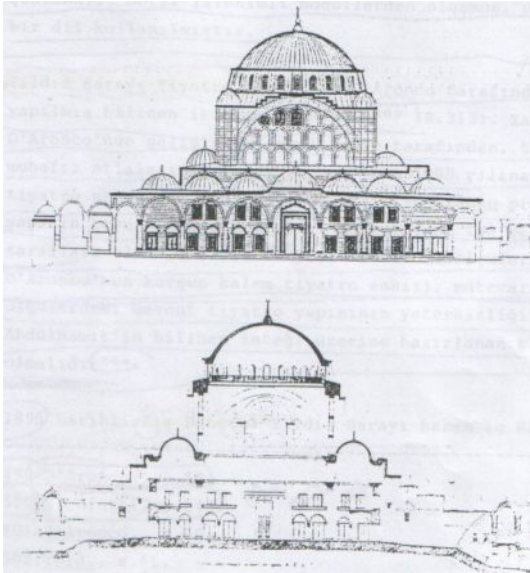


Şekil 2. 24. Vedat Tek'in İstabl-i Amire Tamirâtı keşfine ait çizim.

Şekil 2. 25. Vedat Tek'in Beylerbeyi Sarayı Ahır onarımı çizimi.

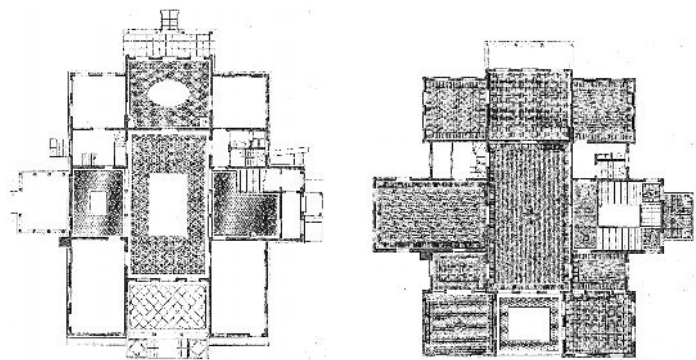


Şekil 2. 26. Vedat Tek'in Postahane Binası ve ayrıntı etütleri.

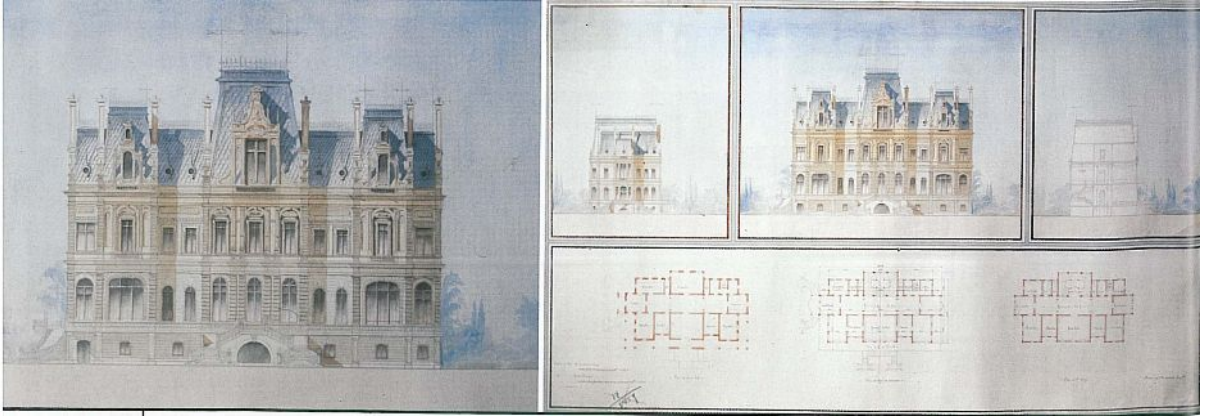


Şekil 2. 27. R.D'Aronco, Mihrimah Sultan Camisi restorasyonuna ait bir çizim.

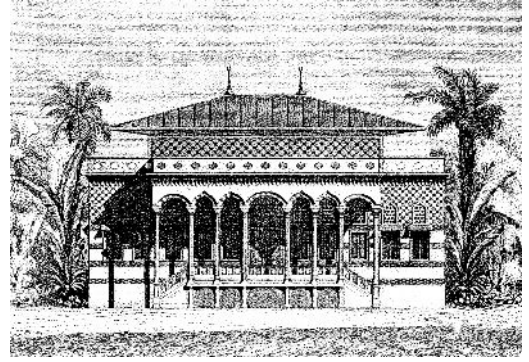
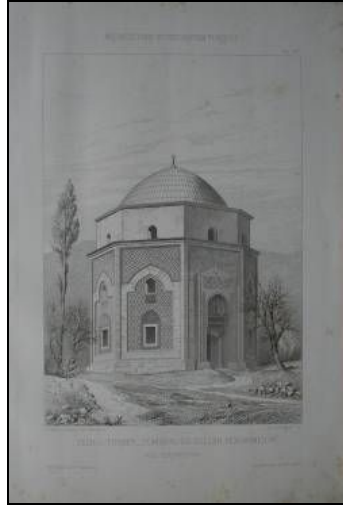
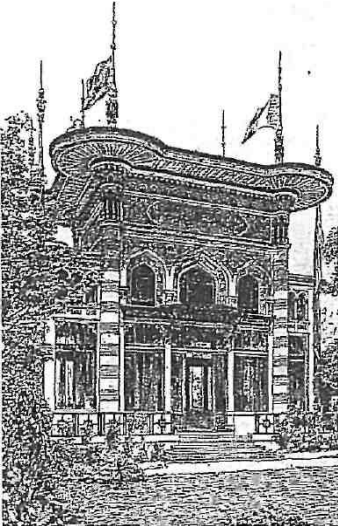
Şekil 2. 28. R.D'Aronco, Mihrimah Sultan Camisi restorasyonu, süslemelerin yer aldığı bir pafta.



Şekil 2. 29. Abdülmecid Efendi Köşkü'nden (1906-Mimar A.Vallaury) genel bir görünüm ve kat planları.



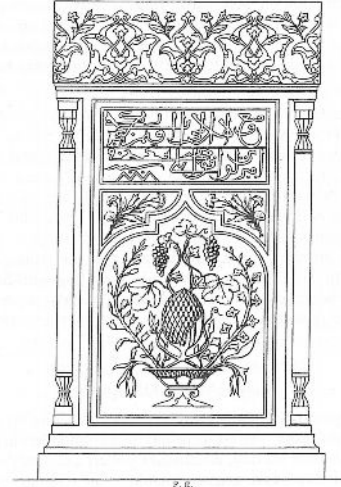
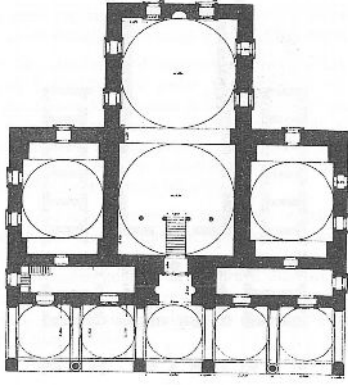
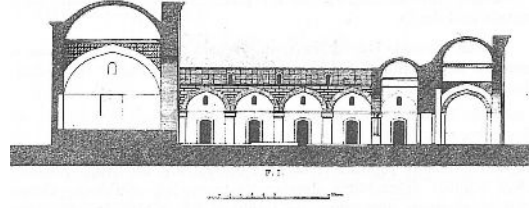
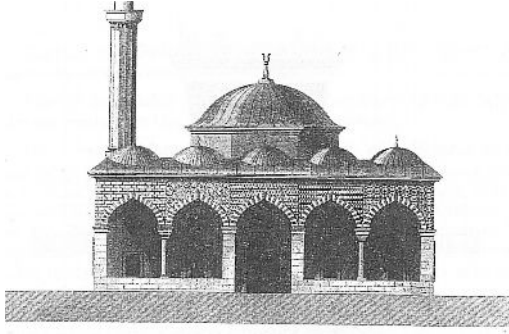
Şekil 2. 30. A.Vallaury'nin Şehzade Köşkü cephe çizimi ve etütleri.



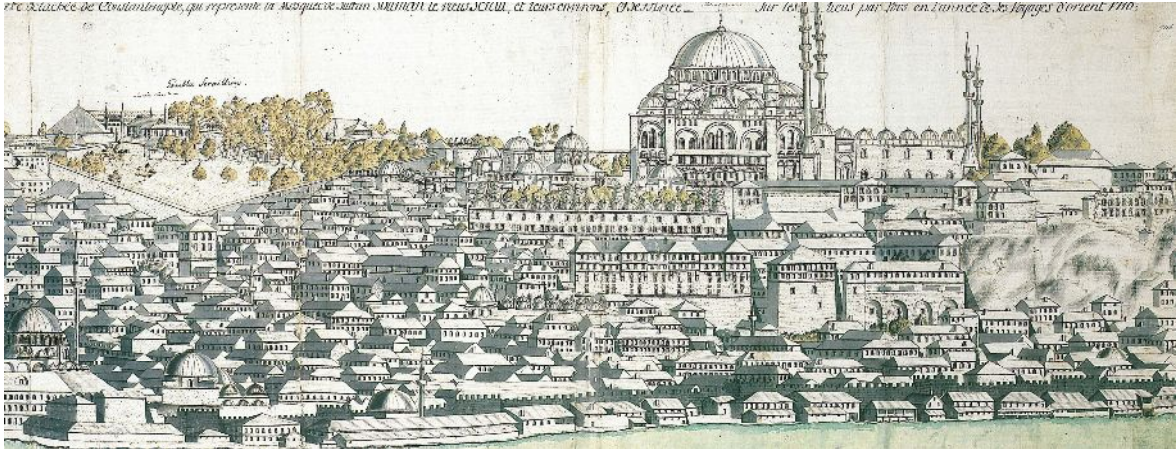
Şekil 2. 31. A.Vallaury'nin Türk tütünü pavyonu tasarımı, Paris, 1889.

Şekil 2. 32. L. Parvillée, Bursa Yeşil Türbe'nin çizimi.

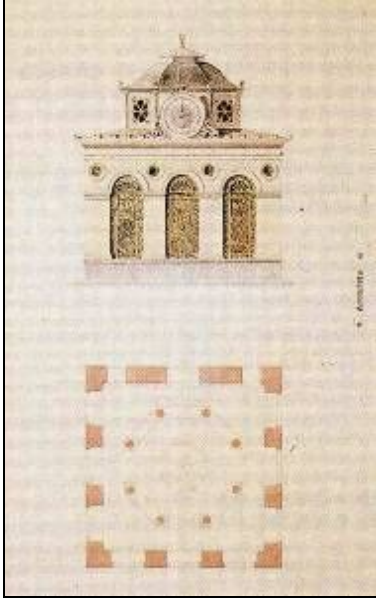
Şekil 2. 33. L. Parvillée, 1867 Paris Sergisi, Osmanlı pavyonunda yer alan Boğaz köşkü tasarımının cephesi.



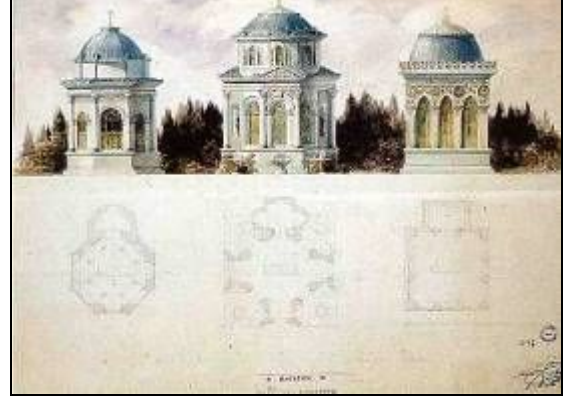
Şekil 2. 34. Bursa, Sultan I. Murad (Hüdâvendigar) Camisi (Çizim: Charles Texier).
Şekil 2. 35. Bursa, Sultan I. Murad (Hüdâvendigar) Medresesi (Çizim: C. Texier).



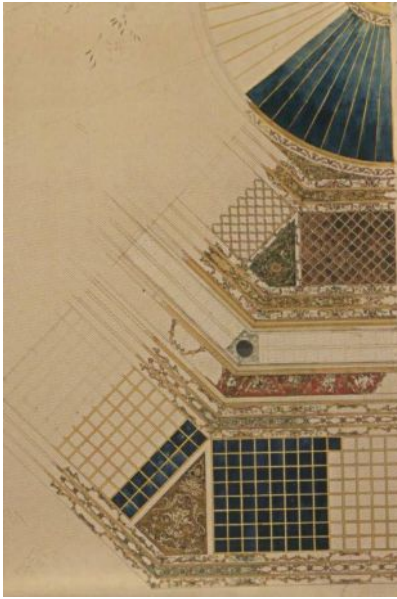
Şekil 2.36. Süleymaniye çevresinden ayrıntı. Süleymaniye Külliyesi (Çizim: Cornelius Loos).



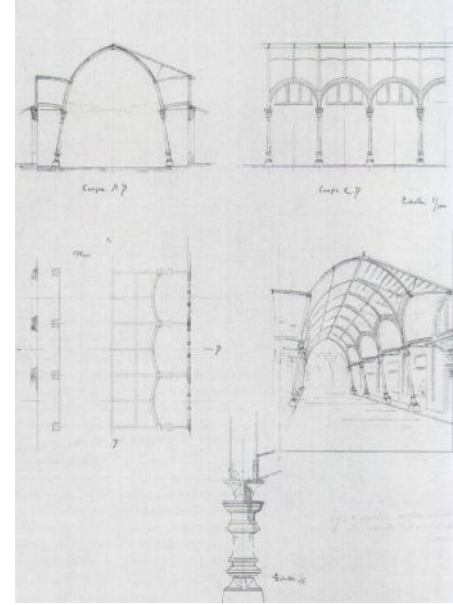
Şekil 2. 37. Gaspare Fossati, Ayasofya Muvakkithanesi'nin projesi.



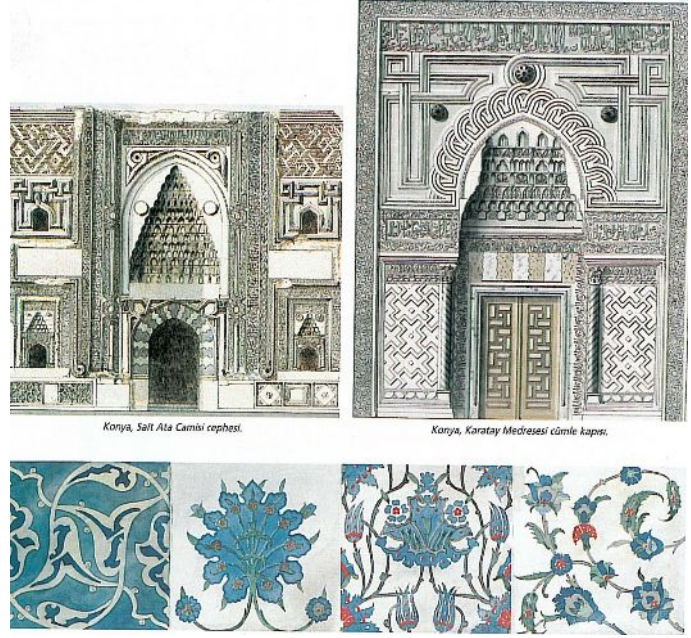
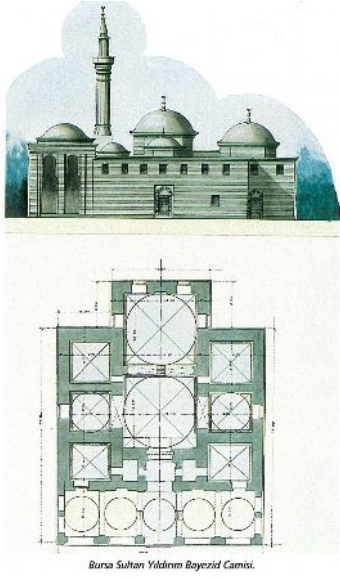
Şekil 2. 38. G.Fossati'nin hazırladığı türbe projeleri, Beyazıt'ta Mustafa Reşit Paşa Türbesi.



Şekil 2. 39. R.D'Aronco, I. Mahmut Şadırvanı'nın (Ayasofya Şadırvanı) restorasyonu, saçağın alt bölümündeki süslemelerden ayrıntı.



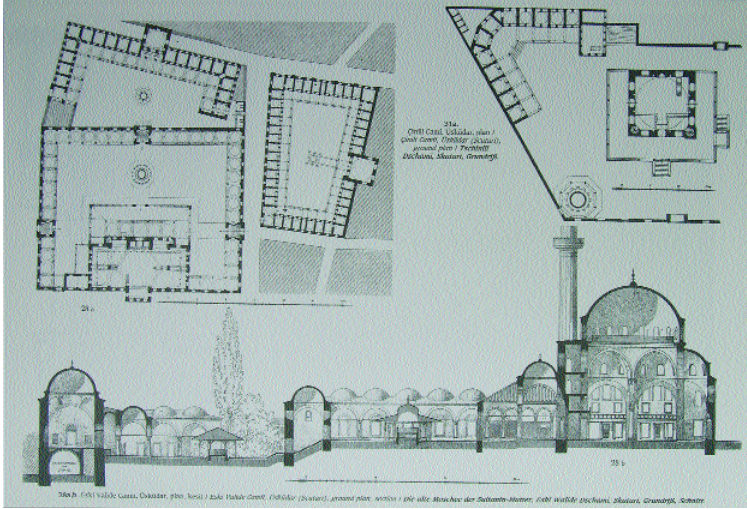
Şekil 2. 40. R.D'Aronco, Kapalı Çarşı'daki bir sokağın üstünün demir strüktür ve tuğla ile kapatılmasına ait bir çalışma.



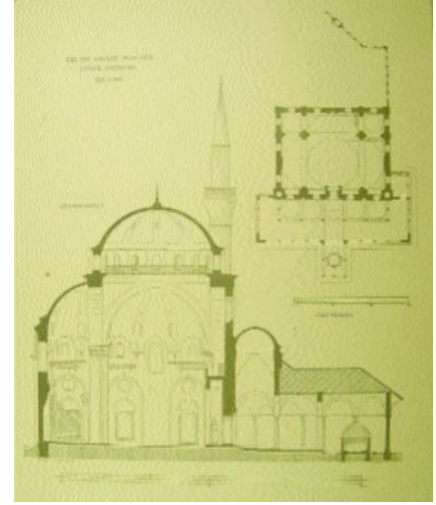
Şekil 2. 41. Alexandre Raymond, Bursa'daki Yıldırım Beyazid Camisi, Konya'daki Sahip Ata Camisi ve Karatay Merdeselerilerinin rölöveleri.



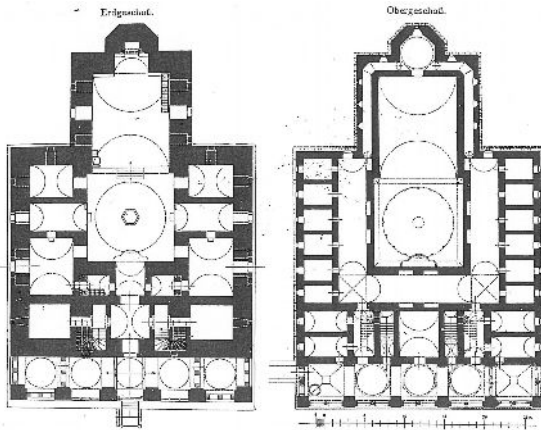
Şekil 2. 42. D. Pulgher'in kitabındaki levha resimlerden biri, Vefa Camisi.



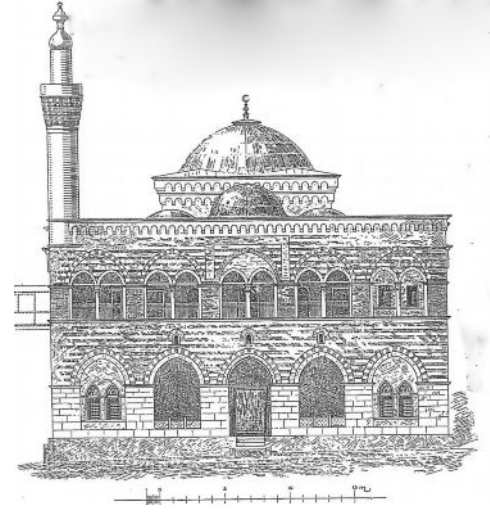
Şekil 2. 43. C. Gurlitt, Valide Camisi (Üsküdar) plan ve kesit.



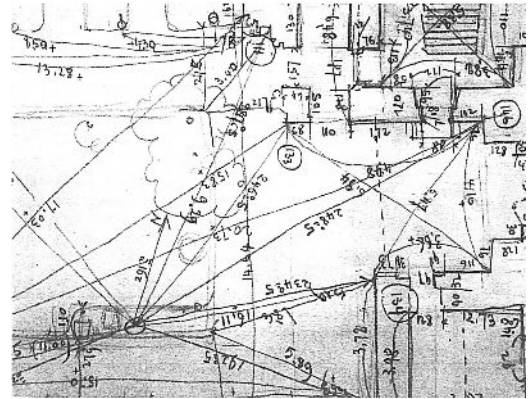
Şekil 2. 44. C. Gurlitt, Mihrimah Sultan Camisi (Üsküdar) plan ve kesit.



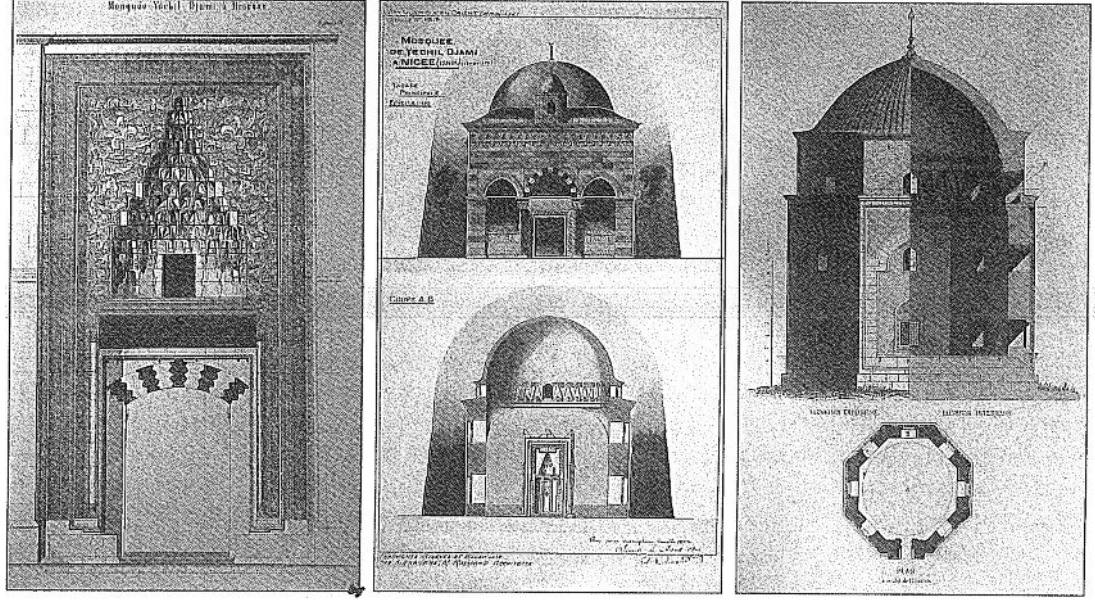
Şekil 2. 45. Hans Wilde, Bursa'daki I. Murad Camisi'nin plan ve cephe röleveleri.



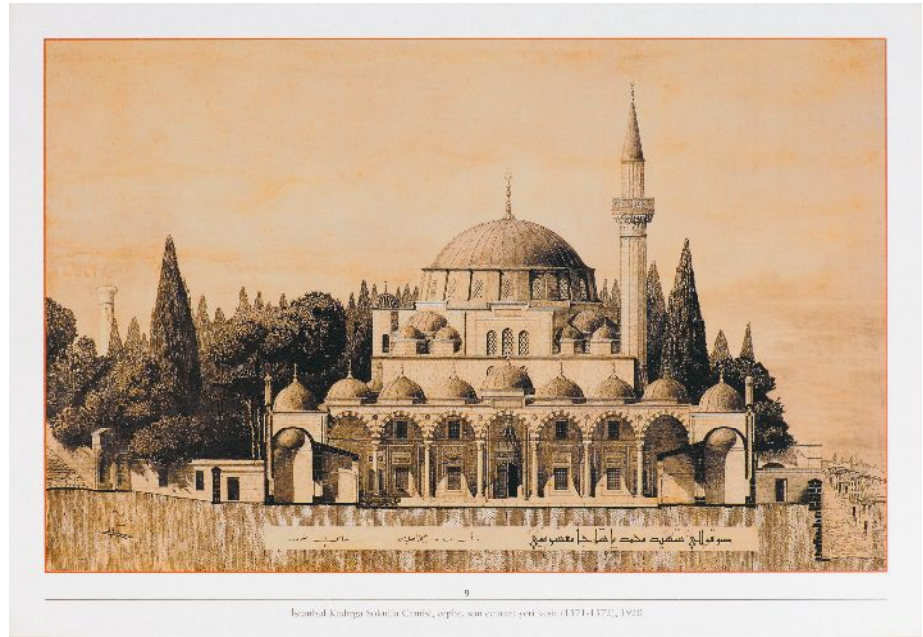
Şekil 2. 46. A. Gabriel, Amasya'daki Sultan Bayezid Külliyesi'nin aksonometrik restitüsyonu, *Monuments turcs d'Anatolie*, 1934.



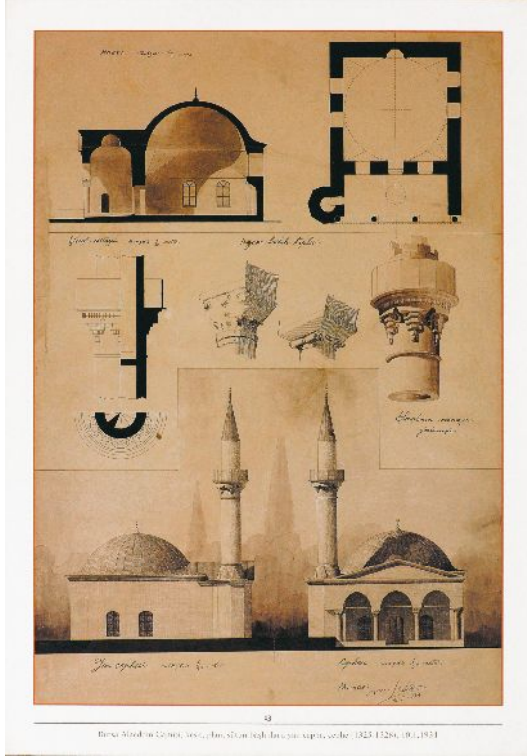
Şekil 2. 47. A. Gabriel, Sırçalı Medresesi'nin plan rölevesinden ayrıntı.



Şekil 2. 48. [solda] Usül-ü Mimari-i Osmanî'den bir örnek, [ortada] Alexander Raymond'dan bir örnek, [sağda] Leon Parvillée'den bir örnek.



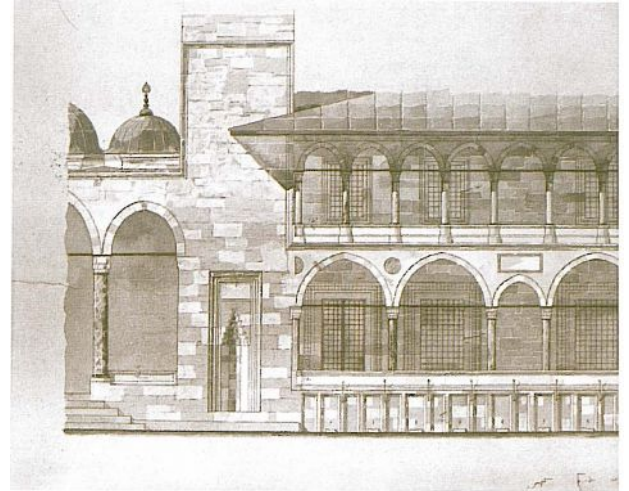
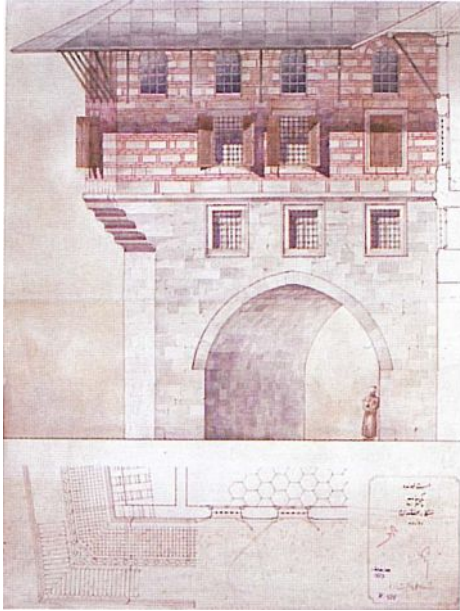
Şekil 2. 49. Sedat Çetintaş, Kadırga Sokullu Camisi (1571-1572) cephe rölövesi, 1920.



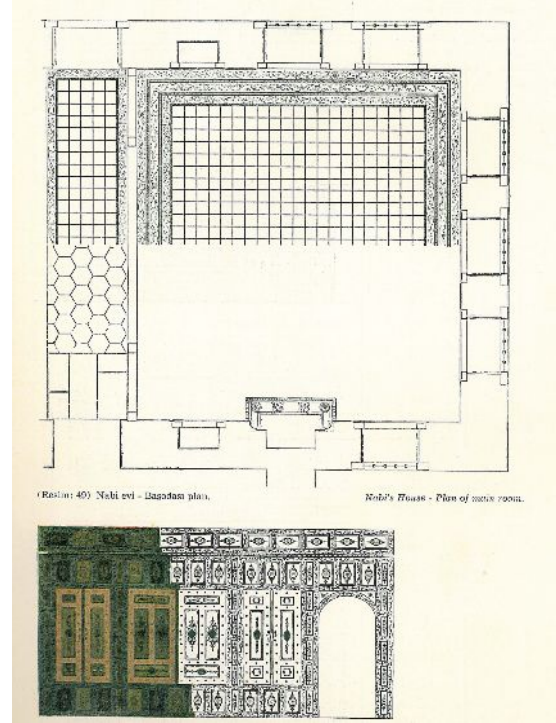
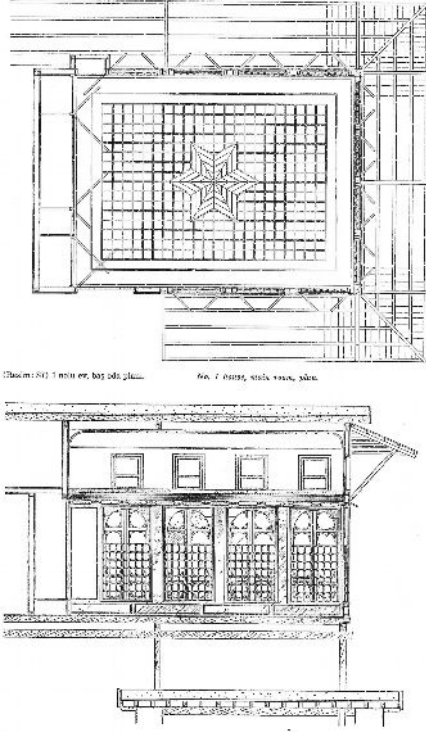
Şekil 2. 50. S. Çetintaş, Bursa Alaaddin Camisi (1325-1326) rölövesi, 1934.



Şekil 2. 51. S. Çetintaş, II.Selim Türbesi (1577), sütun başlığı rölövesi, 1934.



Şekil 2. 52. Eldem'in öğrencilik dönemi rölöve çalışmaları: Yeni Camii Hünkâr Mahfili, Süleymaniye Camisi revağı.



Şekil 2. 53. Milli Mimari Semineri'nde Eldem'in öğrencilerine yaptırdığı rölöve örnekleri: [solda] Alanya'da bir ev [Çizim: C.Cahit Sönmez], [sağda] Üsküdar'da Şair Nebi Evi, [Çizim: Y.Anlı, S.Tercan], (S.H.Eldem, F.Akozan, K. Anadol,1968).

3. GELENEKSEL “TÜRK EVİ” FİKRİ VE TİPOLOJİK ÇALIŞMALARIN ORTAYA ÇIKIŞI

3.1. Sedad Hakkı Eldem Öncesinde “Türk Evi” Araştırmaları

3.1.1. “Türk Evi” Kavramının Milâdı ve Eldem’in Kaynakları Konusundaki Tartışmalar

Her ne kadar Türk mimarlık düşüncesinde rölöve çalışmaları ve tarihsel mimari araştırmaları Batı’ya nazaran çok geç başlamışsa da, 19. yüzyılda başlayan bu eğilimin 20. yüzyılda Türk mimarisini belki de Batı’da olduğundan daha fazla etkilediği ve yönlendirdiği söylenebilir. Özellikle “milli mimari” düşüncesinin geleneksel sivil mimari örneklerinden beslenmeye başlamasıyla, Türk mimarisi, dünya mimarlık tarihinde kendine has olduğu iddia edilebilecek bir çizgiye kavuşmuştur.

“Türk evi” araştırmacılığında Sedad Hakkı Eldem’in konumu üzerinden çözümlenmenin yapılacağı bu bölümde ana kurgu Eldem’in bu noktadaki belirleyiciliği ve onun üzerindeki etkilerin sorgulanması olacaktır. “Türk evi” kavramının yapılanmasındaki önemi dikkate alındığında Eldem, ister istemez merkeze oturmaktadır. “İdealleştirilmiş Türk Evi” historiografisinin Eldem’le olan bağıntısı da tam olarak bu güzergâhta şekillenmektedir.

Eldem, *Rölöve* kitabının önsözünde “Milli Mimari Semineri” programı sırasında yapılan rölöveler hakkında bilgi verirken, “Türk evi”nin -seminerin başlatıldığı 1932²⁴⁹ yılı öncesindeki-konumuyla ilgili şu yorumu yapar:

“En fazla işlenen konu ev konusudur. Konu, Millî Mimarî Semineri şeklinde 1932 senesinde rölöve çalışmalarına başlandığı sırada Türkiye’de birinci defa olarak ele alınıyordu. O zamandan beri bu konu üzerinde bilhassa Teknik Üniversitede çok sayıda değerli çalışmalar olmuştur. Fakat 1932 senesinde Türk Evi mevhumu tamamıyla meçhuldü. O zamana kadar ancak büyük camilere ait bazı rölöveler yapılmış, Türk Evi konusu ve içinde taşıdığı güzellikler hazinesine henüz dokunulmamıştı.”²⁵⁰

Bu kısa pasajdan da anlaşılacağı üzere, Eldem’in ifadeleri, yalnızca “Türk evi” konusuna karşı ilgisizliği ortaya koymakla kalmaz, ardından milli miras konusunun kavranışına karşı tepkiyi de

²⁴⁹ Burada şunu öncelikle belirtelim ki, Seminerin başlama tarihi konusunda Eldem’in görüşleri referans alınmıştır. O, seminerin 1932 yılında başladığını vurgular. Sibel Bozdoğan, bu tarihi 1934 yılı olarak verirken (S.Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür* (İstanbul: Metis Yayınları, 2001), 285), Uğur Tanyeli ise ısrarla seminerin 1936 yılında başlatıldığını vurgular. Bkz. U.Tanyeli “Genç Sedad Hakkı Eldem: Kültürlerarası Bir Kimlik İnşası 1908-1930” içinde *Sedad Hakkı Eldem I, Gençlik Yılları*, yay. haz. Edhem Eldem, Bülent Tanju, Uğur Tanyeli (İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2008), 131.

²⁵⁰ Sedat Hakkı Eldem, Feridun Akozan, Köksal Anadol, *Rölöve I* (İstanbul:1968), önsöz, 5.

içerir. Eldem, seminerden önce geleneksel “Türk evi” nin yeterince rölöve edilmediği konusunda kuşkusuz haklıdır. Ancak burada problem Eldem gibi “Türk evi” ni iyi gözlemleyen birinin öncesindeki araştırmaları -adeta üzerini örtercesine- “Türk evi” mevhumunun meçhullüğü içerisine dahil etmesidir. Muhtemelen Eldem’in ifadeleri anıtsal mimarlık referanslarıyla üretilmiş Osmanlı canlandırmacılığı olarak gördüğü “milli” bir mimarlığa karşın geleneksel-ev referansıya yeni/milli bir mimari reformunun kendisiyle gündeme taşındığını vurgulama isteği olabilir. Öyle ki kendisinin de belirttiği üzere, öncesinde geleneksel konut mimarisi Osmanlı anıtsal mimarisi kadar etüt edilmemiştir. Eldem’in yeni /milli mimari rotasında ise doğrudan “Türk evi” hedeflenir. Eldem, başka bir söyleşisinde ise yine ısrarla kendisinden önce “Türk evi” nin mevhumluğunu vurgulayarak ilk kez kendisinin ilgisiyle hayata geçirildiğini iddia edecektir.²⁵¹ Onun tasavvur ettiği “Türk evi” ne yüklenen anlamları burada sorgulamak gerekmektedir. Aslında Osmanlı dönemi evinin “Türk evi” olarak ifadelendirilmesi Eldem’in “Milli Mimari Semineri” programıyla başlamadığı gibi, yeni bir mimarlık için ya da daha geniş bir anlamla Ulusal bir mimari programın geleneksel ev konusundan beslenebilir olma durumunun ilk sözcüsü de Eldem değildir. Muhakkak ki, Eldem’in “Türk evi” kavramının şekillenmesinde önemli bir konumu vardır, ancak Eldem’in etkinliğini çözümlmek için öncesinde “Türk evi”ne yüklenen anlamları ve Eldem’in bu ortamdan etkilenip / etkilenmediğinin analizi gerekmektedir.

Eldem, çoğunlukla “Türk evi” araştırmalarında geleneksel mimarlığa ilgisinin şekillenmesinde batılı mimarların (Le Corbusier, Frank Lloyd Wright ve August Perret) tesirine değinir.²⁵² Dahası, şaşırtıcı şekilde; onun “Türk evi” ni keşfinde doğrudan bir Türk araştırmacının adı geçmez. Eldem’in beslenme havzaları her ne kadar net olarak söylemlerinde yer almasa da, onun var ettiği şekliyle bir “Türk evi” kavramı zaten öncesindeki araştırmaları gölgede bırakacaktır. [Her ne kadar metinlerinde ve söylemlerinde Eldem’in kuramını besleyen havzalara dair doğrudan göndermeler bulamıyor olsak da, onun “Türk evi” kavramının gerçek anlamda tesis edilmesinde kendi çalışmalarının bir milad oluşturduğu fikrine hakkını vermek gerekir.] Öyle görünüyor ki, onun bu konudaki gücü tamamıyla genelgeçer bir ilgi yerine “Türk evi”ne rasyonel

²⁵¹ “O zamana kadar Türk Evi mevhumu hemen hemen hiç bilinmeyen bir konu idi. Kimse bu konu ile o zamana kadar ilgilenmemiş idi, **benden başka.**” Bkz. Nezih R.Aysel, “MSGÜ Arşivlerinde “Sedad Hakkı Eldem”, *Tasarım-Kuram Dergisi*, Sedad Hakkı Eldem Özel Sayısı, MSGÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, Kasım 2008, Sayı 6: 84.

²⁵² Eldem, şu makalelerinde bu etkilere değinir. Bkz. S. H. Eldem, “Türk Evi”, *Sedad Hakkı Eldem: 50 Yıllık Meslek Jübilesi* (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, 1983), 19. S. H. Eldem, “Le Corbusier ve Perret'nin Etkileri”, “Frank Lloyd Wright'in etkileri”, *Sedad Hakkı Eldem: 50 Yıllık Meslek Jübilesi*, 33.

bir bakışın ürünüdür. O, bu konuda hem bir tarihçi gibi “Türk evi”nin tarihsel boyutlarıyla, hem de bir mimar olarak uzunca süre tipolojik boyutlarıyla ilgilenerek var gücüyle çabalamıştır. Eldem, “Türk evi” kavramının şekillenmesinde ortaya koyduğu metinsel üretimi doğrudan kendi donanımlarıyla var etmeye çalışacaktır. Öyle ki, 1954 yılında yayınladığı *Türk Evi Plân Tipleri* kitabında Türk araştırmacıların daha öncesinde yapılmış çalışmalarına birkaç örnek dışında referans verilmemiştir.²⁵³ Zaten kitabının girişinde rölövelerin seminerde yapıldığını ve Türkiye dışındaki örnekler için ise yabancı kaynaklardan yararlandığını belirtilmiştir.²⁵⁴ Eldem, her zaman ve ısrarla dile getirdiği iddiasını, yani “Türk evi” konusunun yeni bir konu olduğunu ve kitabın bu konudaki ilk teşebbüs olduğunu vurgulamıştır.

Kuşkusuz Eldem’in kitabının -“Türk evi” konusuna hem ilk kez bir tanım getirme çabası, hem de tipolojik boyutuyla ilgilenen- bütüncül bir kaynak olduğu gerçeği bir yana bırakılırsa, onun seminerin meyvaları olarak gördüğü İTÜ Mimarlık Fakültesi’nde hazırlanan doçentlik tezlerinden birkaçının ve gene Akok’un geleneksel-ev konusunu işleyen kitaplarının (1945-1954) daha önce yayınlanmış olduğuna dikkat çekmek gerekir.²⁵⁵ Aslında Eldem bu yayınların farkındadır ve bu geç kalmışlığı, önsözünde kitabının çok önce hazırlandığını ama çeşitli nedenlerle basılamadığını vurgulayarak açıklamaya çalışacaktır.²⁵⁶ Eldem’in ifadelerinden kendi çizdiği yoldaki yoğun emeğin farklılığını ortaya koyma isteğini ve gene öncelik iddiasını görmek mümkün. Öte yandan bahsedilen tez çalışmaları, öncelleri olarak Celal Esad’ın *Türk San’atı*’nı ve ilerde sıklıkla değineceğimiz diğer yazarların (C.Textier, F.Sarre C.Esad, H.Wilde, R.Osman, A.Süheyl, M.Galip, vb.) konuyla ilgili yayınlarını kaynak gösterirken, Eldem’in buna ihtiyaç duymaması da şaşırtıcıdır. O idealleştirdiği “Türk evi”ni seminerdeki rölöveler ve bu rölöveler

²⁵³ Eldem’in kitabında kaynak olarak, C.Esad’ın *L’Art Turc* (1939) adlı eseriyle Rıfat Osman’ın *Milli Mecmua* dergisinde yayınlanan “Edirne Evleri” makaleleri kullanılmıştır (*Milli Mecmua Dergisi*, Sayı 71, 74, 78).

²⁵⁴ Onun kitabında rölöveler için kullandığı yabancı kaynaklar şunlardır: 6 Rölöve- *Elen Halk Sanatı Kulübü neşriyatı Kastoria*’den, 5 Rölöve-Branislav Koyiç, *stra gradska i seoska arhitektura u Srbiji*’den, 2 Rölöve- Hermes Balducci, *Architetettura Turca in Rodi*, 1932’den, 2 Rölöve-Branislav Koyiç, *Eski Evler*, Üsküp (Skolpye) İlmi Teşekkül Bülteni 1936’den, 2 Rölöve- Karl Wulzinger, *Türkenhäuser um die Wende des 18-19 Jahrhunderts*, *Zentralblatt der Bauverwaltung* 1916’dan, 2 Rölöve-Ch.D.Pèev, *Alte Häuser in Plovdiv*’den, 1 Rölöve-Karl Krause, *Hause und Klima*, Baugilde 1936’dan.

²⁵⁵ Eldem’in kitabından önce yayınlanan geleneksel-ev konusunun işlendiği tezler şunlardır: *Orta Anadolu Köy Evlerinin Yapısı* (R.Kafesçioğlu, 1949); *Garbi Anadolu Mintıkası Kerpiç Binaları* (G. Beken, 1949); *Bursa Evleri* (L. Tomsu, 1950), *Ankara Evleri* (E. Kömürçüoğlu, 1950), *Konya Evleri* (C. Berk, 1951); *Kayseri Evleri* (N. Çakıroğlu, 1952). Ayrıca Mahmut Akok’un da iki kitabı yayınlanmıştır. *Eski Ankara Evleri I- Erzurum Mahallesinde Yusuf Oğraş Evi*, (M.Akok, A. Gökoğlu, 1946); *Ankara’nın Eski Evleri* (M. Akok, 1951).

²⁵⁶ “...Bu etüd 1940 senesinde G.S.A. Milli Mimari çalışması olarak tamamlanmış, fakat o zamandan beri muhtelif sebeplerden dolayı neşredilememiştir...”. Bkz. Sedad H.Eldem, *Türk Evi Plân Tipleri* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, 1954), önsöz.

sayesinde uzandığı tipolojik gözlemlerle var etmeye çalışacaktır; buradan aldığı güçten o kadar emindir ki kimsenin yardımına veya yol gösterimine ihtiyaç duymadan uzunca bir süre akademik çalışmalar onun söylemleriyle yönetilecektir. Aslında Eldem “Türk evi”nin icadında her türlü kaynaktan haberdardır ama bunu fazlasıyla öne çıkarmak istemez. Bu tavrı yadırgamamak ve bunu Eldem’i olumsuz anlamda eleştirmek için bir araç gibi kullanmamak gerekir. Çünkü, bu ayıklayıcı ve hattâ dışlayıcı yaklaşım, Eldem’in çağına şeklini ve ana fikrini veren modernizm olgusu bağlamında, taze bir başlangıç için gerekli bir başkaldırı, hattâ belki de kendine has bir manifesto gibi görülebilir. O yüzden olsa gerek “Milli Mimari Meselesi” adlı makalesinde²⁵⁷ “*İdeal milletin olmadan evvel, ona yol gösterenlerin, rehberlerin ideali olabilir*” düsturuyla sorumluluğu üzerine alarak tamamiyle “Türk evi”nin kendi doğrularıyla/tanımlamalarıyla oluşmasını isteyecektir. “Türk evi”nin modern olduğu iddiasında bile Eldem, isimlerini vermediği iki Alman mimarın “Türk evi”nin modernliğiyle ilgili keşfinden rahatsızlığını ise “yabancı rehber ihtiyacı duyulamayacağı” ifadesiyle geçiştirecektir.²⁵⁸ Çünkü, o bunu daha öğrencilik yıllarında²⁵⁹ hissetmiş, akademiden mezun olduktan sonra Avrupa stajında Paris ve Berlin’de geçirdiği iki yılda (1929-30) kimseye ihtiyaç duymadan keşfetmiş olduğunu iddia etmiştir.²⁶⁰ Kısacası Eldem, “Türk evi” kavramının şekillenmesinde kendisinden önceki çalışmaları pek dillendirmek istemez. Ancak onun söylemlerinde açıkça yer almayan bu metinlerin kavramın şekillenmesindeki önemini, dahası geniş kapsamda “Türk evi” düşüncesinin tarihi gelişimi içinde bu metinlerin rolünü açığa çıkarmak gerekir.

Aslında “Türk evi” kavramının milâdî konusu oldukça tartışmalıdır. Eldem’in “Türk evi” kavramının şekillendirilmesinde tek olma iddiası, onun adına olumlu sonuçlar doğurmuştur denebilir. Bu iddia geleneksel-ev konusunu işleyen araştırmacıları uzun süre ikna etmiş ve “Türk

²⁵⁷ Sedad Hakkı Eldem, “Milli Mimari Meselesi”, *Arkitekt*, 1939, 221-222.

²⁵⁸ “*Eski Türk ev mimarlığının göze çarpacak derecede modern olduğunu iki Alman mimarı; biri geçen umumi harpte, diğeri bu harpte Rumeli’de görmüş ve tespit etmişlerdir. Bunları görmek için yabancı rehber ihtiyacımız olmamalıdır; kendimiz de bunları görmeliyiz. “Modern Türk evi nasıl olmalıdır?” suali karşısında meseleyi üç bakıma göre incelemek gerektiğini söylemişim. Birincisi millete, ikincisi kendi mimarlığımıza uygunluk bakımındandı. Üçüncüsü de memleket iklim ve toprağına uygunluktur.*” S. H. Eldem, “Türk Evi”, *Sedad Hakkı Eldem: 50 Yıllık Meslek Jübilesi*, (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, 1983) ,20.

²⁵⁹ 1986’daki bir söyleşide, S.Eldem Güzel Sanatlar Akademisi’nde mimarlık öğrencisi olduğu yıllarda İstanbul’daki eski evlerin mimari özelliklerini gözleme ve yansıtmaya ciddi miktarda zaman ve enerji harcadığını anlatmıştır: “*Malzemelerin anlamını ve güzelliğini anlamak ve o eski yapılardaki modern karakteri keşfetmek için, tüm Pazarlarımı ve hafta içi günlerimin çoğunu İstanbul sokaklarında geçirirdim...*” Bkz. Ayşe Hasol Erkin, “Sedad Hakkı Eldem’le Bir Söyleşi”, *Yapı Dergisi*, Ekim, 1986, Sayı:69.

²⁶⁰ Bkz. S. H. Eldem, a.g.e, 1983, 33.

evi” kavramının Eldem’le inşa edildiği görüşü sıklıkla ifade edilmiştir.²⁶¹ Bu görüşlerin dışında Eldem öncesindeki araştırmalara dikkat çekenler de olmuştur. Konuya bu gözle ilk bakanlardan olan Uğur Tanyeli, “Türk evi” kavramının ilk kez 1920’lerin sonuna doğru ve Celal Esad’ın *Türk San’atı* (1928) adlı kitabıyla icat edildiğini iddia etmiştir.²⁶² Gene, Esad’ın kitabının öncesinde “Türk evi” başlığıyla yayınlanan makalelere karşın Tanyeli’nin Esad’ın kitabını öncül kabul etmesindeki sebep, kitabın ulusal tarih yazınındaki etkinliği veya onun bu konuda ilk Türk sanat tarihi araştırmacısı olması olabilir.²⁶³ “Türk evi” ifadesinin kullanıldığı öncül araştırmalara tarihsel açıdan ışık tutan diğer bir kaynak ise 1976 yılında hazırlanan *Türk kenti - Türk evi bibliyografisi* adlı çalışmadır.²⁶⁴ Bu çalışmada, 1910 yılından başlayarak Hans Wilde, Hamdullah Suphi, Ahmet Süheyl Ünver, Mimar Hikmet, Mübarek Galip, İbrahim Nurettin, gibi yazarların “Türk evi” ile ilgili araştırmaları ilk örnekler olarak verilir. Ancak, bu yayının biyografi kısmında C.Esad’ın *Türk San’atı* (1928) kitabı yer almadığı gibi gene onun 1909 yılında yayınlanan çalışması²⁶⁵ ve aynı tarihte yayınlanan Hans Wilde’nin kitabına²⁶⁶ da yer verilmemiştir. Bu metinler içerisinde konuyu “Türk evi” başlığıyla ele alan ilk çalışma olarak o dönemde Türk Ocakları başkanı H.Suphi’nin “Eski Türk evleri” çalışması seçilmiştir.²⁶⁷ Tarihçi C.Bertram ise “Türk evi”nin inşasını incelediği çalışmasında benzer bir şekilde Hamdullah Suphi’nin

²⁶¹ Örneğin Ayda Arel, “Türk Evi” kavramını ilk defa ortaya atarak onu bir tanıma oturtanın, Sedad Hakkı Eldem olduğunu vurgular. Bkz. Ayda Arel, “Türk Evi Dedikleri”, *Cogito Dergisi*, 1999a, Sayı 18:189. Aynı şekilde Dilay Güney’de bu kavrama ilk kez Eldem tarafından bir tanım getirildiği görüşündedir. Bkz. Dilay Güney, a.g.e.,2003,95.

²⁶² Bkz. U.Tanyeli, “Türkiye’de Modernleşme ve Vernaküler Mimari Gelenek: Bir Cumhuriyet Dönemi İkilemi”, *Bilanço 1923-1998: Türkiye Cumhuriyeti’nin 75 Yılına Toplu Bakış Uluslararası Kongresi*, I. cilt, ed.: Zeynep Rona (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999b), 284.

²⁶³ Yakın tarihlerde U.Tanyeli yürütücülüğünde Ceren Sarıalioğlu’nun yaptığı tez çalışması “Türk evi” kavramının icadını Celal Esad’ın kitabıyla başlatmış ve bunun nedeni olarak da ulusal sanat tarih yazınında Esad’ın ilk araştırmacı etkinliği gösterilmiştir. “*Türk Evi’nin kavram olarak inşaatından sözetmek için 1928 tarihi henüz erken olsa da tez kapsamında ele alınan ‘ulus inşaatı’ kurgusunun Celâl Esad Arseven’le gündeme gelmeye başladığı ve bununla ilintili olarak 1920’li yılların sonunda Türkiye’de ulusalcı mimari ve sanat tarihi yazma çabalarının başladığı söylenebilir. Bu nedenle Arseven’in metni, gerek ‘Türk evi’nden kavram olarak ilk söz eden metin oluşu, gerekse dönemin ideolojik yapısını çözmeye ilişkin ipuçları barındırdığından metinlerin başlangıcı olarak bu çalışmada yerini aldı.*” Bkz: Ceren Sarıalioğlu, “*Histiyografik Bir Sorunsal Olarak ‘Türk Evi’ 1928-1995*” (İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2008),1.

²⁶⁴ Metin Sözen, Afife Batur, Nur Fersan, Engin Özden, *Türk Kenti-Türk Evi Bibliyografisi* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Tarihi ve Restorasyon Enstitüsü, 1976). Konuyla ilgili başka bir biyografi çalışmasında “Milli Mimari Semineri” öncesinden 1993 yılına kadar olan “Türk evi” araştırmalarına yer verilir. Bkz. *Türk Evi ve Biz* (İstanbul: Türkiye Tarihi Evleri Koruma Derneği, 1993).

²⁶⁵ Djelal Essad, *Constantinople: De Byzance a Stamboul* (Paris, 1909), 242-251.

²⁶⁶ Hans Wilde, *Brussa. Eine Entwicklungsstätte türkischer Architektur in Kleinasien unter den Ersten Osmanen* (Berlin: Verlag von Ernst Wasmuth, 1909), 106-125.

²⁶⁷ Hamdullah Suphi, Tanrıöver, “Eski Türk Evleri”, *Türk Yurdu*, 1329/1913, cilt:V, sayı:12, s.1216-1221; 1330/1914, cilt: VI, sayı:2, 2063-2069, (eski harfli).

öncüllüğünü vurgular.²⁶⁸ Öte yandan, biyografi çalışmasında 1910-1931 aralığında yer alan metinlerin “Türk evi”nin inşasındaki önemi ve Eldem’in Milli Mimari Seminerine (1932) kadar olan süreçteki konumlanışı ise Tarihçi Yavuz Sezer tarafından yapılan kapsamlı bir çalışmayla ele alınmıştır.²⁶⁹ Öyle ki, Sezer tezinde, “Türk evi” kavramının milâdı olarak 1909 tarihini kullanmıştır. Ona göre özellikle C.Esad’ın ve H.Wilde’nin yazdığı eserlerle²⁷⁰ mesken mimarisi tartışmalarına başlanmıştır. Sezer, çalışmasında biyografide yer alan 1909-31 aralığındaki metinlerin yanısıra ayrıca bazı ressam ve edebiyatçıların çalışmalarını da bu sürece dahil eder.²⁷¹ Sezer’in tezinde bu metinlerin “Türk evi”nin inşasındaki önemi vurgulanmış, bu çalışmaların Eldem’in görüşlerindeki etkilerine değinilmiştir. Kısacası onun çalışması da “Türk evi” fikrinin başının Eldem olmadığını vurgular:

“1909’dan başlayarak ve özellikle 1920’lerde basılan Osmanlı geleneksel yerel mimarisi üzerindeki çok sayıdaki Türk tezi, Eldem’in eski evlere olan ilgisinin (daha sonraki yıllarda kariyerinin ana aksını oluşturacaktır) kesinlikle daha geniş bir eğilimin bir parçası olduğunu açığa çıkarır. Dahası, Türk evinin doğası ve çağdaş tasarımlar için değeri konusundaki görüşünü ve ulusal geleneğin “zorunlu modernliği” düşüncesini de içine alan pek çok önemli bileşen bu önemli literatürde yerini almıştır....Sedad Eldem’in söyleminin sadece Türk milliyetçiliğinin Kemalist tanımı ve Le Corbusier ve Frank Lloyd Wright gibi bazı Batılı mimarların etkisi altında şekillenmediğini; ayrıca ve belki daha da önemlisi, geleneksel yerel mimariye karşı zaten kendisinde bulunan üretken bir ilginin mirası olduğu gerçeğini önereceğim... Eldem’in, ilkesel temsilcileri Dr. Ahmed Süheyl ve Dr. Rifat Osman olan ilk evreye borçlu olduğu açıktır...Eldem’i bu popüler ortamın önemli bir ürünü olarak tanımlayarak, popüler akımların o yıllardaki devlet destekli kurumsal kültürel yatırımları etkileme kapasitesini de belirtmek amacını taşıyorum.”²⁷²

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı üzere, Sezer, 1909-1931 arasında “Türk evi” nin histiyografik kategorisindeki metinsel üretime dikkat çeker. Ancak burada tartışılması gereken iki konudan ilki Eldem’in kaynaklarının tekillikler gösteremeyeceği, ikincisi ise 1930’larda Cumhuriyet

²⁶⁸ C. Bertam, 1912 yılında, Hamdullah Suphi’nin Türk Ocağı’nda verdiği konferansı ilk girişim olarak gösterir ki, konferansın metni ilk kez *Türk Yurdu* dergisinde yayınlanır. Bkz. Hamdullah Suphi Tanrıöver, “Eski Türk Evleri”, *Türk Yurdu*, 1912, no. 5 1216-1221. Carel Bertham, *The Turkish House, an Effort on Memory* (Los Angeles: Doktora tezi, University of California, 1998), 122-128.

²⁶⁹ Yavuz Sezer, *The Perception of Traditional Ottoman Domestic Architecture as a Category of Historic Heritage and as a Source of Inspiration for Architectural Practice (1909-1931)* (İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005).

²⁷⁰ Hans Wilde, a.g.e., 1909; Djelal Essad, a.g.e., 1909.

²⁷¹ Sezer, Hoca Ali Rıza gibi dönemin ressamlarının ve tiyatrodada Musahipzade Celal’in eserleri ile Hüseyin Zekai Paşa’nın 1912’de mimarî mirasımız üzerine yazdığı *Mübeccel Hazineler* adlı kitabı gibi çalışmaları bu süreçte ele alır. Yazar, ayrıca Türk ocağı çevresinde bu yıllardan itibaren konuya değinen ve *Milli Mecmua*’da da fazlaca yer tutmaya başlayan Yahya Kemal, Tevfik Nurettin gibi yazarların “Türk evi”nin korunmasını savunan görüşlerini değerlendirir. Yavuz Sezer, a.g.e., 2005.

²⁷² Yavuz Sezer, a.g.e., 2005, 31-32.

ideallerinin devlet eliyle “modern ev” simgesi üzerinden kurgulandığı bir dönemde Eldem’in bunu “Türk evi”ne dönüştürme çabalarının devlet politikasıyla şekillendirmek isteğindeki zorlu süreçtir. Belki de Cumhuriyet’in milliyetçi söyleminin katkısı, Osmanlı dönemine ait bir evin “Türk evi” olarak ifadenmesi olabilir ki bu da zaten Eldem öncesinin ürünüdür. Bu amaç doğrultusunda Eldem, “Türk evi”nin milli bir mimarlık gündemine taşınması için “Milli Mimari Semineri” programını başlatacaktır, ama 1940’lara kadar bu araştırmalar uygulama alanında onun deyişiyle bu sefer de Kübik mimari uygulamalardan fırsat yakalayamayacaktır.²⁷³ Bu sebeple eğer devlet destekli bir “Türk evi” projesinin gündeminden bahsedilecek olursa, ancak 2. Ulusal/Milli olarak bilinen bir dönemde, yani 1940-1950 yılları arasında bu gündem oluşmuştur denebilir. Aslında geleneksel “Türk evi”nin eskilik, apartmanın ise yenilik objesi olarak algılandığı bir dönemde bu gayretin ciddi bir zaferi kısa sürede elde etmesi zordur. Öyle ki, geleneksel “Türk evi”nin itibarı hiç de yüksek sayılmaz. Daha 1928’lerde Ahmet Haşim, *İkdam*’daki bir yazısında “Türk evi”ne dair şu yorum dikkat çeker:

“Bugün Türk’ün ikamet ettiği ev, dün düşüncesini ifade etmek için kullandığı elifba gibi, her taraftan delik deşiktir; onu da bir an evvel değiştirmeli. Yağmurda tavanından su akan, fırtınada halıları dalgalandıran, karyolası altında bazen lodos, bazen poyraz esen, kışın ısınmayan, yazın serinlenemeyen, fare, sansar, tahtakurusu, pire, sinek, sivrisinek yuvası, titrek bir evin çatısı altında sağlam bir aile hayatı barınmaz. Nesiller devam edemez, hâtıralar yaşayamaz.”²⁷⁴

Öte yandan edebiyatçı Haşim’in ahşap evde oturan insanları “evsiz” sayan gözlemi, Osmanlı seçkini için Batılılaşmayla beraber devamlı gündemde kalmış bir meseledir.²⁷⁵ II. Meşrutiyet sonrasını anlatan romanlarda, Osmanlı İmparatorluğu’nun çökmesi ile yıkılan konaklar arasında bağ kurulmuş ve “konak” dağılan İmparatorluk’un metaforu olarak kullanılmıştır. Gene o yıllarda Türk toplumunun hayatına katılan apartman ise geleneğe aykırılığı ile Cumhuriyet’le beraber

²⁷³ Örneğin, Sibel Bozdoğan, bu zorlu sürece dair şu yorumu getirir: “Öte yandan, cumhuriyet sonuçta evlere değil kamu binalarına öncelik veriyordu; geleneksel ev gibi mütevazı bir şey devlet iktidarının ihtişamını temsil edemezdi. Yeni Mimari’nin 1930’ların başlarındaki yaygınlığının tersine, Sedat Eldem’in “Türk evi” fikri, pek takipçisi ve fiili inşaat pratiği üzerinde büyük ölçekli bir etkisi olmayan, kişisel bir teorik gündem olarak kaldı. Ama kamu binalarında devlet destekli bir “milli ifade” geliştirilmesi gerektiği yolundaki fikirleri, 1940’ların başlarında ciddi bir ilgi gördü.” Bkz. Sibel Bozdoğan, “Milli Mimari-Moderni Millileştirmek”, *Modernizm ve Ulusun İnşası-Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür* (İstanbul: Metis Yayınları, 2001), 292.

²⁷⁴ Ahmet Haşim, “Türk Evi”, *İkdam*, 2 Birinci kânun, 1928, 173. Aktaran: Mustafa Armağan, *Alev ve Beton* (İstanbul: Şule Yayınları, Ocak 2000), 27. Konuyla ilgili ayrıca bkz. Beşir Ayvazoğlu, ‘Ömrüm Benim Bir Ateşi’, *Ahmet Haşim’in Hayatı, Sanatı, Estetiği, Dramı* (İstanbul: Kapı Yayınları, Şubat 2006, 3. Baskı), 246-250.

²⁷⁵ Bu konuda detaylı bir çalışma için bkz: Handan İnci Elçi, *Roman ve Mekân. Türk Romanında Ev* (İstanbul: Arma Yayınları, Mayıs 2003).

toplumsal kargaşanın Türk romanındaki simgesi olacaktır.²⁷⁶ Ama o yıllarda ahşap evler her yönüyle çürümüş bir eskinin temsilcisi gibi algılanır. Ahşap ile betonun çürüme ve kalıcılık olarak nitelenebilecek temel farkına gönderme yapılarak Osmanlı ile Cumhuriyet arasındaki farklılık simgeleştirilmek istenir.²⁷⁷ Öyle ki, Peyami Safa da Haşim'e benzer bir yaklaşımla "ahşap evi" köhne bir yaşamın ürünü olarak görece ve betonarme apartmanları yüceltecektir.²⁷⁸

Ancak, konuyu Türk edebiyatı alanındaki tartışmalara yaslamak yeterince aydınlatıcı olmaz. Öyle ki, Roman kurgusunun çevresinde dönen "eski Türk evi" tam anlamıyla modernleşmenin gerilim hattı olarak karşımıza çıkar.²⁷⁹ Haşim'in veya diğer edebiyatçıların ahşap Osmanlı konutuna yükledikleri olumsuz anlam o dönemde var olmaya başlayacak sanat tarihi araştırmalarıyla pek paralellik göstermeyecektir.²⁸⁰ Bu sebeple, tekdüze şemaların tuzağına düşmeden genel bir tarihi değerlendirmeye ulaşmaya çalışılmalıdır. Öyle ki, ahşap Osmanlı konutunun kötü algısına rağmen, oryantalist tınılarla gelişen ilgiyle beraber, 1920'lerden 1930'lara kadar geleneksel ev konusu Türk Sanat tarihi araştırmalarına konu olacaktır. Dahası, "Türk evi" fikrinin en azından bir fikir olarak kabul görmesinin önündeki zorluk, hem milliyetçi ortamın hakim Modernizm ideolojisine rağmen desteği, hem de Batılı mimarlık gündeminde vernaküler konut mimarisinin kültürel bir zenginlik göstergesi olarak ele alınmasına dikkat çekilmesiyle aşılmış olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, 1920'li yıllarda geleneksel ev konusuyla ilgili metinlerin çoğunun Hermann Muthesius'un çığır açan çalışması *Das Englische Haus* (İngiliz Evi) (1904-05)²⁸¹, ne referans vermesi anlamlıdır.

3.1.2. 20. Yüzyıl Öncesi "Türk Evi"ne Batılı-Oryantalist Yaklaşımlar ve Türk Araştırmacılara Etkileri

²⁷⁶ Handan İnci Elçi, a.g.e., 2003, 60.

²⁷⁷ Handan İnci Elçi, a.g.e., 2003, 175.

²⁷⁸ Peyami Safa, 1940'larda yazdığı "Milli İdealimiz Apartman Yaptırmak mıdır?" adlı yazıda, kafesli, karanlık, rutubetli, cumbası çarpıtılmış, taşlı küf ve mutfağı lağım kokan tahta evlerin ailelerimize tabut olduğunu, farkında olarak veya olmayarak milli hassasiyetimizi şöyle bir sembolik tasavvurun ağır telkini altına koyduğumuzu söyler: "Tahta ev mazi, apartman istikbaldir; tahta ev tabut, apartman beşiktir; tahta ev ölüm, apartman hayattır." *Peyami Safa'dan Seçmeler*, yay.haz.:Faruk K. Timurtaş-Ergun Göze (İstanbul: Yağmur Yayınları, 2. Baskı, 1976), 57. Ayrıca bkz. Mustafa Armağan, *Alev ve Beton* (İstanbul: Şule Yayınları, Ocak 2000), 25.

²⁷⁹ Esra Akcan, "İstanbul'un Melankolisi ve "Eski Türk Evi" ", *Çeviride Modern Olan-Şehir ve Konutta Türk -Alman İlişkileri* (İstanbul: Cogito, YKY, 2008), 211.

²⁸⁰ Bu sadece o tarihlerdeki Sanat tarihi ve Edebiyat alanındaki karşıtlık olarak görülmemeli, örneğin Yahya Kemal gibi Edebiyat alanında da farklı görüşleri savunanlar da unutulmamalı. Bu konudaki bir değerlendirme için bkz. Beşir Ayvazoğlu, "İki Müzmin Bekâr Biri Bohem, Biri Evcimen", *Türk Edebiyatı Dergisi*, Şubat 2006-2, Sayı 388:34-38.

²⁸¹ Hermann Muthesius, *Das englische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, einrichtung und Innenraum*. 3 vol. (Berlin: 1904-1905).

Eldem öncesinde “Türk evi” kavramının miladı ve gelişimi konusuyla ilgilenen araştırmacılar, özellikle II. Meşrutiyetle başlayan aşağı yukarı 1909-1930'lara kadar olan aralıktaki metinler üzerinde durmuştur. Bu metinlere “Türk evi” kavramının gelişimi konusundaki önemine ileride tekrar dönülecektir, ancak onun öncesinde 19. yüzyılda geleneksel-ev konusuyla ilgili araştırmalara ve çizimlere-rölövelere değinmekte fayda vardır. Osmanlı dönemi evinin tarihsel kesitinin yorumlanmasında doğruluğundan kuşku duyulsa da yararlılığından kuşku duyamayacağımız gravürler ve seyahatnameler – doğrudan “Türk evi” kavramının inşasına yönelik çalışmalar olmasa da - günlük hayat ve çeşitli mekân manzaralarının yanı sıra geleneksel ev'in dekoratif ve mekânsal özelliklerine dair gözlemler sunarlar. 16. yüzyıldan başlayarak 19. yüzyıla kadar artan bir ilgiyle devam eden bu çalışmalar “Türk evi” ifadesini sıklıkla Türklerin oturdukları ev anlamında kullanmıştır. O sebeple “Türk evi” ifadesinin ilk kez kullanılışıyla ilgili bir sorgulama sonuçsuz kalacaktır. Bunun yerine özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren oryantalist bir bakışla “Türk evi”nin keşfinin bu kavramın şekillenmesindeki önemi üzerinde durmak gerekecektir. Muhakkak ki, “Türk evi” Batıların gözlemleriyle inşa edilmiş bir ev değildir ancak bu gözlemlerin dönemin yayınlarında sıklıkla kullanıldığı gerçeği dikkate alınacak olursa, kavramın şekillenmesindeki önemine dikkat çekmek gerekir. Örneğin, “Türk evi” konusuyla ilgili araştırmaların kısırlığından dem vuran Eldem'in de kitabında Du Mont ve Lady Worthley Montague gibi gezginlerinin gözlemlerine yer vermesi dikkate değer.²⁸²

Egzotik bir bakışın nesnesi olarak geleneksel-ev'in 20. yüzyıla kadar Osmanlı coğrafyasındaki değişiminin de bu kaynaklardan yararlanılarak takip edildiği de muhakkaktır. Gerçi bu sunumlar yaşayan bir geleneği sembolleştirirken geleneksel ev yaşamına devam etmektedir. O yüzden sonrasında yeniden inşa edilemeyeceği ya da restore edilemeyeceği sebebiyle ölgün olduğuna inanılan “Türk evi”nin bir imge olarak kavramlaştırıldığı 1900-1930 arasındaki metinlerle farklılıkları da gözardı edilmemelidir. Gene de batıların gözüyle “Türk evi” nin dekoratif algısının fazlasıyla yoğun olduğu bu kaynaklar mekânsal bir algılama bilincine geçişte önemli ipuçları da sunar. Bu konuda etkin olmuş güçlü görsel kaynaklar ise 16.yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Corneille Bruyn, G. Joseph Grelot, Cornelius Loos, J. Baptiste Hilair, gibi, gene Charles Pertusier, J. Pitman, A. Ignace Melling, M. François Préault, Charles Texier, Thomas Allom, W.

²⁸² S.H.Eldem, a.g.e., 1954, 32-33.

Henry Bartlett, C. Biseo gibi ondokuzuncu yüzyıl sanatçılarının gravürleridir²⁸³ (Şekil 3.1-3.3). Bu sanatçılar arasında özellikle Eldem'in de Boğaziçi yalıları ve köşkleri konusundaki çalışmalarında sıkça kullandığı Antoine Ignace Melling'in ayrı bir yeri vardır²⁸⁴ (Şekil 3.4). Melling'in Boğaziçi kıyılarını betimlediği gravürlerinin hemen hepsinde evler ayrıntılı olarak görülmektedir. Avrupa ve Osmanlı dünyası arasında karşılıklı bir öğretim-öğrenme ilişkisinin yaşatıldığı gravürler, 19. yüzyılın sonlarına doğru üstünlüklerini yağlıboya ve suluboya çalışmalarına bırakmıştır. Batı resmini öncelikli olarak gravürle keşfeden Türk resminde Hoca Ali Rıza gibi ressamın cumbalı ahşap evler ve onun topoğrafya ve peyzaj arasındaki büyüleyici ortamı resimlerine konu etmesi sonrasında Rıfat Osman gibi amatör kuşağın idealleştirilmiş "Türk evi" resimlerinin ardında gene gravürlerin etkisi vardır diyebiliriz (Şekil 3.5-3.7). Aslında bu güçlü görsel damarın etkisi 19. yüzyılın sonuna doğru İstanbul'daki resim sergilerinde ortaya çıkar. Şeker Ahmet Paşa'nın düzenlediği 1873-1875 Sergileri, Elifba Kulübü Sergileri (1880-81), ayrıca 1901-3 İstanbul Sergileri'nde yerli ve yabancı sanatçıların gravür ve litografilerine rastlanmaktadır. Daha öncesinde Osmanlı sarayına giren gravürlü albümler ardından Batı'daki Sanat Akademilerinde olduğu gibi Sanayi-i Nefise Mektebi'nin programlarına da girmiş ve gravür dersi açılmıştır. Okulun kütüphanesine aralarında Piranesi gravürlerinin orijinal baskılarının da olduğu bir çok 18. ve 19. yüzyıla ait gravür albümlerinin de satın alınmaya başladığı görülmektedir.²⁸⁵ Sonrasında Eldem'in de kaynakları arasında yer alan Loos, Grelot, Babinger, Melling, D'Ohson albümlerinin de bu yolla girdiği düşünülebilir.

19. yüzyılda bir taraftan gezgin ve sanatçılarla sağlanan keşiflerin dışında, tetikleyici gelişmelerin ortamı yüzyılın ikinci yarısından itibaren egzotik ülke evlerinin inşa edildiği dünya fuarlarıdır. Mısır, Tunus, Cezayir, İran, Çin, Japon ve Türk evleri fuarlarda oryantalist gösteri repertuarlarının parçası olmuşlardır.²⁸⁶ Önceki bölümde bu sergilerle Osmanlı entelektüelinin yapmaya çalıştığı şeyin bir Batılı devlet gibi Oryantalizm'e bulaşmak değil de, bir Batılı devlet gibi kendi köklü, saf milli kimliğini yüceltmeye çalışmak olduğu vurgulanmıştı. Özellikle 1867

²⁸³ Bu konuda bkz: Necla Arslan Sevin, *Gravürlerde Yaşayan Osmanlı* (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Eserleri Dizisi, 2006). Özellikle kitabın konutlar bölümünde bu sanatçıların çalışmalarına değinilir. Sayfa 274-276.

²⁸⁴ Örneğin S.Bozdoğan, çalışmasında Melling'in 1819 tarihli eseri *Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore* (İstanbul'da ve Boğaziçi Kıyılarında Pitoresk Bir Yolculuk)'nin S.Eldem için bir esin kaynağı olabileceğine işaret eder. Bkz. Sibel Bozdoğan, "Boğaziçi'nde Pitoresk Bir Yolculuk", Sibel Bozdoğan vd., *Sedad Eldem* (İstanbul:Literatür Yayıncılık,2005), 96.

²⁸⁵ Necla Arslan, *Gravürlerin 19.Yüzyılda İstanbul'un Kültür ve Sanat Ortamındaki Yeri, 19.Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı* (İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 1996), 74.

²⁸⁶ "Dünya Fuarlarında Konut", *Arredamento Mimarlık Dergisi*, 2008, Sayı 5:52.

Paris sergisiyle Batılı izleyicinin hayali Doğu imgesinin karşısına sunulan Osmanlı mimarlık kimliğinin en önemli referans noktaları hiç şüphesiz hanedan devleti ve onunla ilgili “anıtsal tarih”tir. Sergideki mimari sunumlar bu noktayı çok iyi yansıtmaktadır. Aslında, Celal Esad’ın işaret ettiği gibi, 1873 Viyana sergisi için hazırlanan *Usul-i Mimari-i Osmani*’de özel olarak anıtsal mimariyle ilgilenilmiş, ama konut mimarisi ihmal edilmiştir.²⁸⁷ Ancak bunun yanısıra 1867 Paris Sergisi’nde olduğu gibi 1873 Viyana Sergisi’nde, bir konak örneğinin seçilmesi, Osmanlı sivil mimarisinin sunumu açısından önemlidir (Şekil 3.8). Sergi ile ilgili düzenlenen raporda, bu konağın İstanbul evleri örnek alınarak inşa edilecek ahşap bir konak olacağı ve bu vesileyle mimar Montani tarafından son 150 senenin Osmanlı ahşap konutlarının incelendiği belirtilir.²⁸⁸ Ayrıca bu hanenin inşasıyla amacın, Osmanlı Mimarisi’ni teşhir etmek olduğu, bu mimariyle Avrupa mimarisinden hiçbir şey katmadan, Osmanlı mimari usulleri ile çok güzel yapıların yapılacağını göstermek olduğu, verilen bilgiler arasındadır.²⁸⁹

Öte yandan Montani’nin araştırmasının çok öncesinde, 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında İstanbul’a gelen İtalyanlar içinde yer alan diplomat Baratta ahşap konut mimarisiyle ilgilenmiş ve çizimler yapmıştır.²⁹⁰ Gene Nicolas Huyot’da 1817-1818 yılları arasında Ege ve İstanbul’a yaptığı gezilerde evlerin rölövelerini yapmıştır²⁹¹ (Şekil 3.9). Ancak bu rölöveler yakın tarihlerde yayımlandığı için sonrasında yapılmış çalışmalar üzerinde etkili olduğu düşünülemez. 1867 ve 1873 sergilerinin önemli bir özelliği de sunumlarla “Türk evi” teriminin yerleşmesidir diyebiliriz. Özellikle 1873 Fuarı’nda Osmanlı yönetiminin tarihte bu adla anılan ilk “Türk evi”ni yaptırmış olması ve devamında Avusturya basınında konuyla ilgili çıkan yayınlar Batı’nın bu keşfini

²⁸⁷ Celal Esad, *Türk San’atı* (İstanbul: Akşam Matbaası, 1928), 180.

²⁸⁸ Nurcan Yazıcı, “Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisi’nin Sunumu”, *Arkitekt Dergisi*, Ocak-Şubat 2004, Sayı 500: 26.

²⁸⁹ Montani Efendi’nin 1871’de teslim ettiği pavyon tasarım teklifleri ile ilgili rapordan A. Ersoy tarafından aktarılan paragraf, kendisinin geleneksel yerel mimari konusundaki yaklaşımını anlamamız açısından çok değerlidir: “*Bir konut Osmanlı üslubunda inşa edileceği zaman ... hem düzenini hem de genel görünüşünü Osmanlı mimarisine uygun olarak uygulamak ... hem duvarlarının hem de tavanlarının boya ve nakışını Osmanlı üslup ve modasına uydurmak önemlidir... Ben bundan yüz elli yıl önce inşa edilmiş evleri ve bugün hala İstanbul’da bulunabilen örnekleri bu evin tasarımında kaynak olarak aldım. Bunun sebebi Avrupa mimarisinden herhangi bir şey katmadan Osmanlı mimarisini olduğu gibi gösterebilme arzumdur. Osmanlı üslubunda hala zarif binalar inşa edebilmek mümkün olduğu için, bu üslubu düşüncemden çıkarmayı kendime yasakladım.*” Ahmet Ersoy, *On the Sources of the “Ottoman Renaissance:” Architectural Revival and its Discourse During the Abdülaziz Era (1861-76)* Harvard University, Yayınlanmamış Doktora Tezi, (2000), 85, dipnot:110. Aktaran: Yavuz Sezer, a.g.e., 2005,15.

²⁹⁰ Paolo Girardelli, “Osmanlı Mimarisine İtalyan Yorumlar”, *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı ‘Uluslarüstü Bir Miras’* (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1999), 64-66.

²⁹¹ H.Sezgin, “Yöresel Konut Mimarisi ve Türkiye’deki Örnekleri Hakkında”, *Tasarım-Kuram Dergisi*, 2006, Sayı 4:18. Sezgin, Huyot’un rölöveleri için referans olarak şu kaynağı verir. *La Maison Turque*, au no: 94 (Paris 1985). Bu konuda ayrıca bkz.Pierre Pinon, “Le Voyage d’Orient de L’architecte Jean-Nicolas Huyot [1817-1820] et la Découverte de la Maison Ottomane”. *Turcica: Revue d’Etudes Turques*, 1994, Sayı 21: 211-240.

pekiştirecektir. 1 Kasım 1873 günü *Das Vaterland* gazetesinde “Dünya Sergisi’nde “Şark Mahallesi” başlıklı iki bölümlü bir yazı dizisi başlar. Bu yazılar arasında Cercle Oriental ve “Türk evi”nden bahsedilen ilk makale “Şark Mahallesi” tanıtımıyla başlar. Ardından yazıda Türk ve Arap konutları karşılaştırılırken, yapılardaki malzeme seçiminin yapıldıkları bölgelere ve iklime bağlı olduğunu, meselâ Osmanlı’da bolca bulunan ahşabın sıklıkla kullanıldığını, bazen de soğuk sebebiyle taşın tercih edildiğini, Türk evlerinde yüksek duvarlarla çevrili bir bahçe bulunurken, Arap evlerinde çeşmeli bir avlunun bunun yerini aldığı belirtilmiştir.²⁹² Buradaki ifadelerden özellikle malzeme seçiminde iklim ve bölgelere bağlı olarak evin değişebilirlik koşulunun ve devamında ahşabın bol bulunması sebebiyle çoğunlukla “Türk evi”nin ahşap olduğunun vurgulanması, 1930’ların sonrasında geleneksel ev konusunu işleyen Sedat Eldem ve aynı savlarla hareket edenlerin temellendirdiği ilkelerle kuşkusuz paraleldir. Sergiyle ilgili haberlerde “Türk evi”ni gezen yazarlar deneyimlerini anlatırlar ve özellikle harem ve selamlık bölümleri üzerinde dururlar. Örneğin ‘*Neue Freie Presse*’nin 8 Ağustos 1873 tarihinde “Türk evi”ne ayırdığı Feuilleton yazısında, “Türk evi”nin Mısır evi kadar görkemli, ya da Pers evi kadar göz kamaştırıcı olmasa da, dekorasyonunda otantikliği öne çıkardığı vurgulanmıştır. Ayrıca sergi için yapılan “Türk evi”nin orta boyutta bir Osmanlı konutunun sadık bir kopyası olduğu ve İstanbul ve birçok Osmanlı vilayetindeki ihtiyaçlar doğrultusunda olduğu gibi ahşaptan yapıldığı vurgulanmıştır.²⁹³

Görüleceği üzere, sergi haberlerinde “Türk evi” imajındaki en dikkate değer nokta olarak Osmanlı kültüründeki cinsiyetler arası ayrımı gözler önüne seren harem ve selamlık bölümlenmesi gösterilmiştir. Nitekim sonrasında birçok araştırmacının bu mekânsal ayrımı “Türk evi”nin tasvirinde ana kaide olarak kullanacaktır. Örneğin, İstanbul ile ilgili seyahatlerde önemli bir yer işgal eden Edmondo Amicis’in 1874 yılında yayınladığı kitabında da “Türk evi” tasviri bu mekânsal ilkelere dayanır. Amicis, kitabında uzun uzadıya bu mekânlardaki gündelik hayatı anlatır.²⁹⁴ 20. yüzyılın başında H.Wilde ve sonrasında C.Esad gibi araştırmacıların da doğrudan harem-selamlık ayrımının üzerine yoğunlaşmaları 1873 sergisinin ve dolayısıyla

²⁹² *Neue Freie Presse*, 1873, 03 Mayıs); *Vaterland*, 1873, 04 Mayıs. Aktaran: Ceren Göğüş, *19. Yy. Avusturya Gazeteleri Işığında Osmanlı İmparatorluğunun 1873 Viyana Dünya Sergisine Katılımı* (İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2007), 115-116.

²⁹³ *Neue Freie Presse*, 1873, 08 Ağustos, aktaran: Ceren Göğüş, a.g.e., 2007,190.

²⁹⁴ Edmondo de Amicis, *İstanbul (1874)*, çev: Prof.Dr. Beynun Akyavaş (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi,1993), 215-239.

Batılıların hafızasına yerleşmiş bu kavramların etkinliğini gösterir. Wilde, kitabında bunu şöyle vurgular:

“Türk evleri hakkında verdiğimiz bütün misaller binanın gerek plânlanma ve gerek inşasında, Türklerin yaşayış tarzlarının mühim bir rol oynadığı harem ve selâmlığın yani ailevî ve resmî hayatın kat’i olarak ayrıldığını kaide olarak gösterebiliriz.”²⁹⁵

Wilde gibi C.Esad da kitabında “Türk evi”nin tasvirinde bu ayrımın önemini vurgulayacaktır. Onun için eski Türk evlerinin ahşap oluşu kadar önemli bir özelliği de küçük evlerden konaklara varıncaya kadar harem-selamlık ayrımının görülmesidir.

“Erkeklerin oturduğu kısma selamlık, kadınlarınkine harem denildi; ama, tabii ki, bu iki kısım aynı çatı altında bulunuyordu. Bu kısımlar Yunan evlerinin androniki ve gynecee denilen kısımlarına karşılıktı. (...) Konaklarda ise, haremle selâmlık, bu iki kısım arasında bulunup, *mabeyin* denilen bir koridorla birbirinden ayrılmıştı. Hatta küçük evlerde bile *selâmlık odası* denilen bir oda bulunur, evin efendisi erkek misafirlerini buraya alırdı. (...) Selâmlık ve harem aynı çatı altında bulunan, ama, ayrı dehlizleri, avluları, merdivenleri olan iki ayrı konut teşkil eder. Bazan, bu iki kısım birbirinden ayrılmış olur, birinden ötekine üstü kapalı bir asma köprü ile geçilir. Türk evlerinde, şerefli sayılan üst kat, evin efendilerine ve erkek misafirlere mahsustu.”²⁹⁶

Önceki bölümde bahsedildiği gibi, sergilerin önemli bir işlevi de Osmanlı mimarisinde çizim geleneğinin yabancı mimarlar ve levantenlerle yerleşmeye başlamasıdır. Öncesinde sadece gravürlere veya resimlere konu olan geleneksel evlerin rölöve edilmeye başlaması da 19. yüzyılın sonlarına doğrudur. Daha öncesinde sadece anıtsal mimarlık eserlerine ait rölöveler yapılırken, artık az da olsa geleneksel evler rölöve edilecektir. Sezer, çalışmasında 1909 yılında yayınlanan Wilde’nin kitabındaki çizimlerin Osmanlı yerel mimarisini tanımlayan basılı ilk örnekler olduğunu belirtir.²⁹⁷ Ancak Wilde’nin kitabından önce, 19.yüzyılın sonlarına doğru Anadolu’nun önemli şehirlerini gezen C. Graf Lanckoronski ve F.Sarre gibi araştırmacılar inceledikleri geleneksel evlerle ilgili çizimler yayınlamışlardır ki, bu iki yazarın çalışmaları daha sonra, özellikle 1945-60 arasında yapılan “Türk evi” araştırmalarına kaynak olmuştur.²⁹⁸ Akdeniz civarındaki antik yerleşimlere ait araştırmalarıyla tanınan Avusturyalı sanat tarihçisi C.Graf

²⁹⁵ H.Wilde, a.g.e., 1909,122.

²⁹⁶ Celal Esad, a.g.e., 1928, 105.

²⁹⁷ Y. Sezer, a.g.e., 2005, 35.

²⁹⁸ Bu iki çalışma o dönemde özellikle güney-Anadolu’da geleneksel-ev konusunun işlendiği makalelere kaynak olmuştur. Örneğin; Kaya, Kemal, “Antalya’nın Eski Evleri”, *Türk Akdeniz*, Ağustos 1937, sayı 4, 1-2. 7-8. Ayrıca Celile Berk’in *Konya Evleri* (1951) adlı çalışmasında F.Sarre’nin çalışması, Gene E.Aksoy’un 1961 yılında yaptığı *Orta Mekân: Türk Sivil Mimarisinde Temel Kuruluş Prensipleri* –adlı doktora çalışmasında (*Mimarlık ve Sanat* dergisi, sayı:7-8, 1964) da F.Sarre’nin ve Lanckoronski’nin çalışmaları kaynak olarak kullanılmıştır.

Lanckoroniski, *Städte Pamphyliens und Pisidens* (Viyana, 1890) adlı kitabında yer alan Antalya'da 18. yüzyıla ait bir "Türk evi"nin plânları, kesiti ve görünüşü, Osmanlı coğrafyasında o zamana kadar yapılan en ayrıntılı ev rölövesidir (Şekil 3.10).

Lanckoronoski'nin ev hakkında yaptığı betimlemelerde hem yapısal unsurlar, hem de mekânsal organizasyon için ortaya koyduğu uğraş gözden kaçmaz. Onun galeri olarak adlandırdığı "hayat"ı ya da "açık sofa"yı Antik devir evlerinde olduğu gibi revaklarla çevrili avlularla kıyaslaması da mekânsal organizasyona dair kafa yordüğunun göstergesidir. Öte yandan, Lanckoronoski'nin dekoratif unsurları göz ardı eden üslûbu, sonrasında sıkça "Türk evi"nin rasyonelliğini dile getirecek C.Esad, Eldem gibi araştırmacıların gözlemlerini hatırlatır. Ancak Lanckoronoski, süsten yoksun bu ev'in yalınlığının, birbiri üzerine eklenerek bahçeye açılan platformların geçitlerle, merdivenlerle ve hollerle pitoresk bir etki yarattığını da vurgulamıştır:

"Ev ön hacımlara ve depo odalarına sahip bir zemin kattan ve sokağa çevrilmiş birkaç oda ile bahçeye açılan ahşap galerilerden meydana gelmiş birinci ve ikinci katlardan teşkil olunmuştur. Antik devir evleri anlayışına uygun olarak ağaçlarla değerlendirilmiş revaklı bir avlu yapının merkezini ortaya çıkarıyor. Havadar dinlenme yerleri meydana getirmek maksadı ile üst katların geçitleri bahçeye uzanan geniş platformlar yaratmaktadır. Bu platformlar geçitlerle, merdivenlerle ve hollerle birlikte çok pittoresk tesir yaratıyor. Bu tesir tamamen süssüz ikametgâhın önemli güzelliğini meydana getiriyor."²⁹⁹

Konya ve çevresinde araştırmalarda bulunan F.Sarre de konakladığı evleri 1895'te yayınladığı *Reise in Kleinasien* adlı kitabında anlatmıştır.³⁰⁰ Onun kitabındaki çizimler Lanckoronoski'ninki kadar görselliğe sahip değildir, ancak onun da dekoratif unsurları (ahşap- pencere kafesleri, dolaplar, tavanlar) etüt ettiği çizimleri vardır (Şekil 3.11). Ayrıca, F.Sarre, Lanckoronoski'ye nazaran daha fazla sayıda ev üzerinde gözlemlerde bulunur ve evlerin mekânsal ve yapısal unsurlarını anlatırken Lanckoronoski'ye yakın bir terminolojiyi kullanır. Sarre de sıkça "Türk evi"nde sofanın önemine işaret eder ve açık sofaları üst katları bina boyunca saran galeriler olarak betimler. Açık sofanın içeride odalarla bağlantısının devam ettiği hacimlere ise "koridor" der. İki yazarın evlere ait gözlemlerindeki ortak taraf ise harem-selamlık ayrımlarının özenle vurgulanmasıdır. Öte yandan F.Sarre konakladığı evlerdeki dekoratif unsurlara Lanckoronoski'den daha fazla değinir. Aslında 19. yüzyılın sonunda Osmanlı'da gündelik hayatı betimleyen seyahatnamelerin "Türk evi" tasvirlerinde dekoratif unsurların fazlasıyla öne

²⁹⁹ C.Graf Lanckoroniski, *Städte Pamphyliens und Pisidens*, Wien 1890. Aktaran: E.Aksoy, a.g.e., 1964, 57.

³⁰⁰ F.Sarre, *Reise in Kleinasien*, (Berlin: 1895), 164. Kitabın Türkçe çevirisi için bkz. Friedrich Sarre, *Küçükasya Seyahati*, çev. Dârâ Çolakoğlu (İstanbul: Pera Turizm, 1998).

çıkmasında oryantalist bakışın etkisi vardır. Bu etkilerden sıyrılıştaki eşik ise anti-Oryantalizm'in başladığı 1920'lerin sonlarına tekabül eden dönemdir.

3.1.3. “Türk Evi” Kavramının Gelişiminde 1909–1932 Döneminin Etkinliği

Buraya kadar özellikle batılı gezginlerin “Türk evi” algısına ve sergilerle beraber oryantalist nesneye bürünmüş “Türk evi”ne dair gözlemlere yer verildi. Kısacası 20. yüzyıla kadar “Türk evi” konusundaki görsel kaynaklar ve metinsel üretim Batılıların gözlemleriyle şekillenmiştir. Her ne kadar daha önce değindiğimiz Montani'nin 1867 sergisinde sunduğu rapor geleneksel evi Osmanlı mimarisinin önemli bir parçası olarak kabul etse de, Osmanlı mimarlığının özelliklerini bir kültürel aidiyet meselesi olarak gören *Usul-i Mimari-i Osmanî* (1873) konut mimarisi söyleminden yoksundur. O yüzden 20. yüzyıl başındaki milli sanatsal geçmişe meraklı Türk yazarların geleneksel ev mimarisi konusuna eğilmelerindeki alt yapıyı şekillendirecek nesnelere, Batılıların gündeminde var olan bir “Türk evi” imgesine ait görsel-metinsel kaynaklar ve 20. yüzyıl başındaki Avrupa'daki vernaküler yapı kültürüyle ilgili gelişmeler olacaktır. Yüzyılın başında konuya eğilecek ilk Türk araştırmacı C.Esad'ın ilgisi gene oryantalist çekimdir. 1904'deki St.Louis Dünya fuarında kurulacak Osmanlı pavyonu yarışması için Montani gibi İstanbul evlerini etüt eden C. Esad, Fehim Paşa için İhlamur'da bir konak tasarım ve inşaatını da gene St. Louis Sergisi projesinin duyulması sayesinde yapacaktır³⁰¹. Onun sergi öncesi Hoca Ali Rıza'nın öğrencisi olması ve sergi için yaptığı mimari araştırmaları daha sonra da tarihçi olarak sürdürmesi, geleneksel mimariye olan ilgisini pekiştirecektir. Kısacası, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde geleneksel ev konusuna eğilen ilk Türk araştırmacıların (R.Osman, Süheyl Ünver, C.Esad gibi) ilgilerini tetikleyen iki unsurdan ilki, onların Hoca Ali Rıza kanalıyla görselliğe dayalı bir alt yapıya sahip olmaları, ikincisi ise geçmişteki gündelik hayat tarzının somut nesnelere olan geleneksel-yerel mimarinin bu güçlü görsel damarla ulusal kimlik için bir referans noktasına dönüşmesi sürecindeki II. Meşrutiyet'in sağladığı vizyondur. Ama aynı vizyona sahip Mimar Kemâlettin ve Vedat Bey gibi mimarların geleneksel ev konusuna yeterince eğilmedikleri unutulmamalıdır. Örneğin, Selçuklu ve Osmanlı mimarlık eserlerinin özellikleri konusunda makaleler yazmış Mimar Kemâleddin Bey'in söylemlerinde de, *Usul-i Mimari-i Osmanî*'de olduğu gibi, geleneksel-ev konusuyla ilgili bir yorum yoktur. Dönemin mimari ortamı miras ideolojisi kapsamını anıtsal mimari kültürü ile ilişkilendirirken, “Türk evi” adıyla “milli” bir

³⁰¹ Celal Esad Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, E. Işın (ed.) (İstanbul: İletişim Yayınları, 1993), 95-97.

kategori daha sonra C.Esad, H.Suphi, R.Osman, A.S.Ünver, gibi mimar olmayan araştırmacıların metinleriyle yaratılmıştır.

Türk araştırmacıların metinsel üretimine geçmeden önce, 20. yüzyıl başında Avrupa'daki gelişmelere değinmekte fayda var. Evin oryantalist bir sergi nesnesine dönüşümüne yönelik gelişmeler 20. yüzyıl başlarken Almanya'da gündeme gelir. Yüzyıl dönümünde Alman barınma kültürünün genel bir tartışmaya açılması, konutun da bir modernlik, gelişmişlik ve yüksek estetik duyarlılığın temsili olarak kavranmasına giden yolu açar ki, temelde amacın İngiliz barınma kültürünün gıptayla gözlemlendiği bir evrede Alman evinin benzer bir temsili kimliğe kazanması amaçlanmaktadır.³⁰² Birinci bölümde anlatıldığı gibi Almanlık fikrini yansıtabak mimariyi vernaküler imgelerle düşünen Muthesisus'un yazdığı İngiliz Evi (*Das Englische Haus*; 1904) adlı kitap, önceli Robert Dohme'nin aynı adlı kitabıyla (1889) birlikte belki de vernaküler yapı kültürü ile modern konut arasındaki ilişki üzerine yapılmış ilk ciddi araştırmalardır ve birçok açıdan "Türk evi" başlıklı araştırmaların önceli olacaktır.

Avrupadaki gelişmelerin, dolayısıyla Muthesius'un yazdığı kitabın farkına varan ilk Türk araştırmacı diyebileceğimiz C.Esad, tam olarak başaramasa da en azından modern İngiliz evleri ile geleneksel Osmanlı evleri arasındaki benzerliği keşfederek ideal "Türk evi"nin keşfine girişecektir. Onun bu konudaki ilk girişimi olan 1909 yılında Fransızca olarak yayınlanan kitabı³⁰³, aynı zamanda II. Meşrutiyet sonrası Türk araştırmacıları içerisinde tarihi Osmanlı evleri konusunu gündeme taşıyan ilk çalışmadır. C.Esad'ın Bizans ve Osmanlı dönemi İstanbulunu incelediği kitabında Osmanlı mimarisi (*Les Edifices Ottomans*) için ayırdığı yedi bölümden ilki - kapsamlı bir şekilde işlediği - camiler bölümüdür. Esad'ın camiler bölümünde Selçuklu camilerine değinmesi ise onun Sinan ve Osmanlı merkez geleneğinin ürünlerinden başlayarak Selçuklu üzerinden Orta Asya'ya uzanan geniş kapsamlı bir Türk Sanatı tanımlama çabasıdır. Camiler bölümünü sırasıyla, Çeşmeler, Mezarlıklar, Hamamlar, Kapalıçarşı, Saraylar, Yerleşmeler takip eder.³⁰⁴ Bu konulardan son ikisi dışındaki bölümler daha öncesinde 1906-7 yılında *İkdâm*'da yayınlanmıştır.³⁰⁵ C.Esad, yukarıda da değinildiği gibi *Usul-i Mimari-i*

³⁰² "Dünya Fuarlarında Konut", *Arredamento Mimarlık Dergisi*, 2008, Sayı 5:52.

³⁰³ Djelal Essad, *Constantinople: De Byzance a Stamboul* (Paris, 1909).

³⁰⁴ Sezer, C.Esad'ın kitabında daha önce Osmanlı sergilerinde de fazlasıyla yer tutmuş çeşme, hamam, çarşı gene mezarlık gibi oryantalistlerin görsel kaynakları arasında sayılabak konuların yer almasını ise, Batılıların Oryantalist hayaline hitap etme arzusu olarak değerlendirir. Y. Sezer, a.g.e., 2005, 38.

³⁰⁵ Celal Esad, "Arab Sanâyi-i Nefisesi," *İkdâm*, Aralık 18, 1906; Celal Esad, "İran ve Türk Sanâyi-i Nefisesi," *İkdâm*, Aralık 24, 1906; Celal Esad, "Osmânî Mimârîsi," *İkdâm*, Ocak 3, 1907.

Osmani’nin sivil mimari konusunu ihmal etmesi sebebiyle kapsamlı bir Türk Sanatı rehberi olamayacağı görüşündedir.³⁰⁶ Ona göre bu eksikliklerin giderildiği, içinde ilk defa “Türk sanatı” deyiminin kullanıldığı kendi kitabı ise bir kaç tenkitçinin itirazına rağmen Arap ve İranlı sanatı dışında bir Türk sanatının varlığını kanıtlamıştır.³⁰⁷

C.Esad, kitabının “*L’Habitation*” (*Yerleşim*) bölümünde incelediği evlerle ilgili mekânsal ve dekoratif gözlemlerde bulunur. Yazarın yöresel mimariye ayırdığı kısım sonrasında kapsamı genişletilerek *Türk Sanatı* (1928) kitabında da yayınlanacaktır. Her ne kadar Esad, incelemesinde Osmanlı dönemi evleri için kullandığı terminolojide kararsız gibi gözükse de³⁰⁸, onun öncül amacı köken sorunuyla beraber konut mimarisin de gündeme taşınmasıdır denebilir. Esad, yazısının girişinde öncelikli olarak evlerin bozulmuşluğuna dikkat çeker. Buna sebep olarak da evlerin ahşap ya da pişmemiş tuğla/kerpiçten yapılmasını gösterir. Üslûpsal değişimi de dikkate alan Esad’a göre iki yüzyıl öncesindeki evlerle yakın dönemdeki evler arasında fark vardır. Bütün bu değişime rağmen Anadolu’nun birçok yerinde bozulmamış olarak hayatlarını sürdüren örneklerin ise eski Türk evlerinin üslûbu ve düzeni hakkında ipucu verebileceği görüşündedir. Esad, daha sonra değişimlerle beraber uygun şartlarla kendini yenileyen bu ev tipini başka evlerle kıyaslamaya girişecektir. Bu kıyaslama için en somut örnek Bizans evi olacaktır. Öncelikli olarak bu iki evin birbirinden tamamen farklı olduğu, bu farkın ise kültürden kaynaklandığı görüşündedir. Öyle ki, C.Esad buradaki karşılaştırmayla “Türk evi”nin karakteristik vasıflarını ortaya çıkarma düşüncesindedir. Ayrıca bu karşılaştırma yapısal ve mekânsal unsurların kökeni konusunda bazı ipuçları ortaya çıkaracaktır. Örneğin “Türk evi”nin ahşap olduğunu sıkça vurgulayan Esad, ilk karşılaştırmayı da yapısal unsurlara dayanarak yapacaktır. Ona göre, kargir olan Bizans evi ile “Türk evi” arasındaki benzerlik sadece cephelerdeki çıkmalardır. Bu etkileşimi ise Türklerin fetih sonrası konut ihtiyaçlarını karşılamak için geçici olarak Bizans evlerini kullanmasına bağlar. Böylelikle İstanbul-evlerinde sıkça görülen *cumba*’ların kaynağı

³⁰⁶ “*Bâhusûs bu eserde sivil mimârîye ve halkın Anadolu’daki evlerine ve tezyînâtına âid anâsır mühmel bırakıldığından yalnız İstanbul’un dînî mebânîsi hakkında bir fikir veren bu kitâb tam bir rehber olamamıştır.*” Celal Esad, a.g.e., 1928, 172.

³⁰⁷ O, Türk sanatı’nın özgün olmadığı düşüncesinin beslendiği kaynaklardan biri olarak Violet Le Duc’un, Parvillé’nin Bursa’daki Türk anıtlarını inceliyen eserine yazdığı önsözü örnekleyerek şu yorumu yapar: *Türk sanatı hakkında son zamanlara kadar beslenen kanı işte budur. (...) Sanat meselelerinin incelenmesinde önemine ve yüksek estetik vasıflarına rağmen, Türk sanatının bu derece ihmal edilmesi, şaşılacak şeydir doğrusu.*” Bkz.Celal Esad, a.g.e., 1928, 5-7.

³⁰⁸ Esra Akcan, C. Esad’ın, Osmanlı dönemi konutlarını biraz da dikkatsizce davranarak, “les habitations musulmanes” (Müslüman evleri), “konak” ve “maison turque” (Türk evi) olarak yerdeğişimli olarak kategorilendirdiğini vurgular. Esra Akcan, a.g.e., 2008, 226.

Bizans evlerindeki çıkmalara dayandırılmıştır. Harem-selamlık ayırımını ise gene bu konutlardaki geçici kullanıma bağlar.³⁰⁹

Kitabında Osmanlı mimarisinin kökenini Selçuklular ve Orta Asya'ya kadar götürme arzusunda olan Esad'ın, Türk evlerinde kullanılan çıkmaların kaynağını buralarda aramaması ilginçtir. Esad, "Türk evi"ne dair yaptığı bu gözlemi *Türk San'atı* (1928) kitabında da değiştirmez. O, özellikle "Türk evi"ne ait birçok unsur için göçebelige varan kaynak arayışına girse de çıkmaların Bizans konutundan geldiği görüşünde değişikliğe gitmeyecektir. Köken konusuna değindiği başka bir yapısal unsur ise, Bizans kiremitlerine benzer kiremitlerle kaplı, taşkın ahşap çatıların kaynağıdır. O, bu çatıların formunu göçebelikle ilişkilendirilerek Çin mimarisine bağlar. Esad, "Türk evi"nin bölgelere göre değişimine de vurgu yapacaktır. Ancak, yukarıda da belirtildiği gibi temelde bir üst tanımlama içerisine girmiş olan Esad, Anadolu'nun muhtelif bölgeleriyle Balkan evleri arasında plâna dayalı ufak farklar olsa dahi, bu evlerin hepsinde "Türk evi"nin karakteristik vasıflarının değişmeyeceği inancıdadır. Onun bu vurgusu Eldem ve diğer araştırmacıların 1950'lerdeki "Türk evi" söylemleri için paha biçilmez bir referanstır. Esad, geleneksel evleri "Osmanlı" veya ulusal bir tonda "Türk" olarak etiketlemekte kararsızlığa düşse de, o aslında bir "Türk evi" kavramını şekillendirme gayreti peşindedir. Bunun için önce "Türk evi"ni oryantalist imgelerden sıyırmak ister ki, dekoratif unsurlarından çok mekânsal özelliklere ağırlık vermesi bu isteğe bağlanabilir. Öyle ki, "Türk evi"nin bol pencereli olmasını Türklerin havaya ve ışığa verdikleri öneme bağlayan Esad, bu evlerin çağdaşı olan Avrupa yerel mimarisinin de aynı ihtiyaçla şekillendiğini inancıdadır. Daha önce "Türk evi"ni mekânsal özellikleriyle Gotik ve Yunan evlerine benzeten Esad, bu sefer pencere bolluğundan dolayı İngiliz evleri'ne benzetecektir. Aslında Esad'ın çabası sadece pencere düzeniyle sınırlı kalmaz, taşkın-çatılar, cumbalar gibi yapısal unsurlarını da işlevsel sebeplerle ilişkilendirerek bu evlerdeki rasyonelliğe dikkat çeker. Onun söylemleri Muthesius'un İngiliz evinin çağdaş-rasyonel unsurlarını gözetten açıklamalarını hatırlatır. Esad'ın, kitabında bozulmuşluğu sıkça vurgulamasını "Türk evi"nin yaşayamayacağı ya da yok olması korkusuna bağlayabiliriz. Aynı sebeple Esad'ın bozulmayan örnekler vasıtasıyla "Türk evi"nin yüksek vasıfları çözülerek -en azından esinlenebilecek- bir *ulusal* imgeye dönüştürülmesi endişesini taşıdığı söylenebilir. C.Esad'ın "Türk evi"nin

³⁰⁹ O, Bizans yaşayış tarzının Müslüman örf ve adetlerine uymadığını öne sürerek Türklerin erkek ve kadınlara ayrı mekânsal kullanım sağlayan harem-selamlık ayırımına giden bir plânlama düzeninde konutlar yapmaya başladıklarını vurgular. Bu plânlama analizinin da Yunan evlerinin **androniki ve gynëecëe** denilen kısımlarına karşılık geldiğini belirtir. Djelal Essad, a.g.e., 1909, 243.

korunması konusundaki cılız söylemini³¹⁰ bir kenara bırakırsak gerçekten de H.Suphi, Rıfat Osman, A.Süheyl, M.Galip gibi araştırmacıların metinlerinde de “Türk evi”nin yeniden inşa edilemeyecek ya da restore edilemeyecek bir imgeye dönüşmesi ilginçtir.³¹¹

C.Esad’ın kitabı yöresel mimariyi gündeme taşıyan yaklaşımıyla en azından Meşrutiyet sonrası ortamı için cesaretlendirici bir tavrıdır. Her ne kadar Tarihçi C.Bartrem onun dokunuşunu fazla ses getirmeyen bir tonda görse de³¹², C.Esad’ın çalışması önce H.Suphi, sonra R. Osman, A.Süheyl, M.Galip gibi araştırmacıların konuya eğilmelerine vesile olmuş somut bir gelişmedir. Burada şunu da belirtmeliyiz ki onların çalışmalarına model teşkil eden kaynak daha çok Muthesisus’un İngiliz Evi adlı yapıtıdır. Kuşkusuz bu eser onlara bir İngiliz evinin olabildiği gibi “Türk evi”nin de olabileceğini kanıtlama gayretini aşılacaktır. Zaten C.Esad, konuyu gündeme taşımış olsa da, onun “Türk evi” kavramına yönelik girişimi *Türk San’atı* kitabına kadar kesintiye uğramıştır.

20. yüzyılın başında C.Esad’ın geleneksel ev konusuna ilk değinen Türk araştırmacı olduğu yukarıda vurgulandı. Onun çalışmasına benzer bir yaklaşımı gene 1909’da yayınlanan *Brussa* adlı yapıtı ile Osmanlı mimarisinin erken dönemi üzerine çalışan Heinrich Wilde’nin kitabında görürüz.³¹³ Çalışmasında ev mimarisini de gündeme alan Wilde’nin “Türk evi” duyarlılığı oryantalist alt yapıya bağlanabilse de, Wilde’nin ülkesinde gündemde olan yöresel mimari meselesinin etkisini de göz ardı etmemek gerekir. Tabî ki, Wilde’nin çalışmasının, Esad’ın “Türk evi” meselesini ortaya atması ve sorgulamasındaki duyarlılığa sahip olması beklenemez, ama kitabında camilerden türbelere, hamamlardan hanlara ve kaplıcalardan medreselere kadar nerdeyse bütün önemli Osmanlı eserlerine değindikten sonra, Wilde, yapı tekniklerine ayrılmış olan son bölümünden önceki bölümü geleneksel evlere ayırmıştır. Onun Bursa’da incelediği geleneksel evlerle ilgili gözlemlerini anlattığı metni, beş eve ait kat plânları, bir evin kesiti ve ayrıca genel olarak tavan, kapı, tepe penceresi rölöveleriyle desteklenmiş zengin görsel malzemelerden oluşmaktadır. Yukarıda değindiğimiz C.Graf Lanckoroniski ve F.Sarre’nin 19.yüzyıl sonunda yaptığı rölövelerden sonra, 20. yüzyılın başında geleneksel evlere ait ilk

³¹⁰ Esad, kitabında zamanın yıpratıcı etkilerinin farkındadır. Bu sebeple en azından “Türk ev” lerinin bozulmamış örnekleri için gündem yaratmayı düşünür. O, Fransızlar’ın sanat eserlerinin korunması konusundaki duyarlılığına işaret ederek örnek olarak da İpsilanti Yalısı’nı gösterecektir. Bkz. Djelal Essad, a.g.e., 1909, 243.

³¹¹ Carel Bertram, a.g.e., 1998, 339.

³¹² Bertram, özellikle tarihi Osmanlı- evinin ulusallaştırma güzergâhında C.Esad’ın geleneksel-evleri “Osmanlı” veya “Türk” olarak nitelemesindeki tereddüte dikkat çekerek, bu evleri 1914 yılında H.Suphi’nin tamamıyla “Türk evi” olarak nitelemesinin dönüm noktası olduğunu vurgular. Carel Bertram, a.g.e., 1998, 141.

³¹³ Hans Wilde, a.g.e., 1909, 106-125.

çalışmalar, büyük olasılıkla Wilde'nin rölöveleridir (Şekil 3.12). Wilde, metninde evlerin mekânsal organizasyonu, hacimsel özellikleri ve dekorasyon tarzına da değinmiştir.

Wilde, incelediği evleri nitelemek adına C. Esad gibi tereddüte düşerek “Türk” ve “Osmanlı” kavramları arasında gelgitler yaşamamıştır; çünkü o evleri doğrudan Türklerin yaşantısıyla ilişkilendirerek “Türk evi” olarak nitelemiştir. O, çalışmasında mekânsal donatılar üzerinde gözlemlerini anlatırken, Bursa evleri için en fazla üzerinde durduğu konu mekânlar arası bağlantılar ve bu organizasyonda “sofa”nın işlevsel konumudur. Gerçi, Wilde, “sofa” için bazen Wohnraum (yaşama odası), bazen Vorraum (ön oda) sözcüklerini kullanmıştır ki,³¹⁴ burada onun çalışmasının mekânsal bileşenlere ait terminolojiye C. Esad kadar hakim olmadığı akla gelebilir. Onun Esad gibi üzerinde durduğu “Türk evi”ne dair önemli bir bileşen de, yukarıda değinildiği üzere harem-selamlık ayırımıdır. İki yazarın çalışmasındaki ortak başka bir tasvirde “Türk evi”nin Gotik evlerle olan benzerliğidir. Esad'ın taş duvarlı zeminler üzerinde taşkın, cumbalı, ahşap cepheleriyle iki ya da üç katlı “Türk evi”nin Gotik evleri anımsatan yapısal kurguya sahip olduğu fikri, benzer şekilde Wilde'ye de Gotik evleri hatırlatacaktır. Wilde, “Türk evi”nde cumbaların işlevselliği meselesinde gene Esad'a yakın gözlemlerde bulunur. Ona göre manzara görme, daha önemli üst katlarda yaşama, mekânlarda büyük ve düzgün bir geometri elde etme arzularıyla yapılan cumbalar, kafesli pencereleriyle beraber “Türk evi”nin önemli yapısal ve pitoresk unsurlarıdır. Wilde'nin çalışmasında diğer bir dikkate değer nokta ise, sonrasında asma kat olarak adlandırılacak³¹⁵ ara katın mekânsal işlevine dair yorumlarıdır. Kesit çizimini verdiği ev'in, genelde servis katı olarak kullanıldığını ve mutfak, depo veya taşlık gibi mekânların yer aldığı katın ise doğrudan bahçeye açıldığını belirtir (Şekil 3.13). Wilde, ardından bu mekânların yaşama mekânı olarak tercih edilmeme sebebini ise manzara görme ve rahat yaşama imkanı vermemesine ve 2.5 metreyi geçmeyen tavan yükseklikleri ile ilişkilendirir.³¹⁶ Wilde'nin dikkat çektiği alt-üst karşıtlığına dayalı tipik mekân organizasyona Eldem de eğilecektir. O da konuya Wilde'nin çizimini hatırlatan bir kesit çizimiyle değinir (Şekil 3.14). Eldem, Wilde gibi bu ara katın üst katlara nazaran daha alçak olduğunu belirttikten sonra, bu katların iklimsel veriler nedeniyle kışlık kat olarak kullanıldığı bölgelerde yaşama mekânlarına yer verildiğini, 19. yüzyıldan itibaren ara kat ile esas kat arasındaki farkların kaybolduğunu ve bu katların giderek plânları,

³¹⁴ Esra Akcan, a.g.e., 2008, 235.

³¹⁵ Örneğin, Osmanlı-evinin birtakım karşıtlık ilişkilerinden oluştuğu ve tipolojik düzenin, “fevkanilk” ilkesine dayandığı gözlemlerinde bulunan A.Arel, bu katı “asma kat” olarak niteler. Bkz. Ayda Arel, *Osmanlı Konut Geleneğinde Tarihsel Sorunlar* (İzmir: E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 1982), 34.

³¹⁶ Hans Wilde, a.g.e., 1909, 107.

yükseklikleri ve kullanımlarıyla birbirine benzediği vurgular.³¹⁷ Ne var ki, Wilde Bursa’da incelediği sınırlı evler vasıtasıyla “Türk evi”nin mekânsal organizyonunun karakteristik bileşenlerini tespit etmeye çalışmış olsa da, bu evlerdeki mekânların dönemsel değişimi üzerine, veya C.Esad gibi tarihsel bozulma sürecine eğilmemiştir. Onun çalışmasının ana teması Oryantal/Türk kültürünün mekânsal kurguya ve dekoratif unsurlara yansımalarıdır. Wilde, tipik oryantalist görüşlere benzer bir yaklaşımla bu Oryantal yaşam tarzının “Türk evi”nin tavan, kapı ve pencere süslemelerine yansıdığı görüşündedir. Öyle ki, İslâm mimarı en büyük özenini tavanların süslemesinde göstermiştir diyen yazar, metninde tavan süslemelerine ve renklendirilmesine ayrı bir önem vermiştir.³¹⁸

Yukarıda özellikle 1920’ler sonrası “Türk evi” konusunda yoğunlaşacak araştırmacıların C.Esad’ın 1909’daki girişiminden haberdar olmalarına rağmen, onların bir kavram inşası için kullandıkları öncelikli kaynağın Muthesius’un İngiliz Evi (*Das Englische Haus*; 1904) olduğu vurgulanmıştır. Gene batılı bir araştırmacı olan Wilde’nin çalışmasının 1920’lerden sonra Türk araştırmacılarca ilgi gördüğünü fark ediyoruz. Wilde’nin kitabında yer alan “Evler” ve “Hanlar” başlıklı bölümlerin özet çevirileri 1923’te *Milli Mecmûa* dergisinde³¹⁹ yayınlanmıştır. Her ikisi de 1909 yılında yayınlanan C.Esad’ın ve Wilde’nin kitaplarının ortaya atmış oldukları “Türk evi” kavramı, aslında II. Meşrutiyet sonrası yükselmeye başlayacak sesin habercileridir. “Türk evi”nin milli bir öz’ün bileşeni, dahası temsili olabileceği fikri ise, Türk Ocağı genel başkanı olarak Türkçülük ve Milliyetçilik yolunda çalışmalar yürüten ve etkili konuşmalarıyla güçlü bir hatip olarak tanınan, H.Suphi tarafından ifade edilecektir. Wilde ya da C.Esad’ın “Türk evi”nin geleneksel ihtivasını H.Suphi’den daha fazla destekleri bir gerçek. Ancak onların kitaplarında bir bölüm kapsamında ele alınan geleneksel ev konusu, H.Suphi’nin elinde doğrudan “Türk evi” başlığıyla ilk defa bir makaleye konu olacaktır.³²⁰

³¹⁷ S.H.Eldem, a.g.e., 1954, 13.

³¹⁸ Wilde, Türk evinde kabartmalı veya renkli tavanların, dinlenmeyi, rahatlamayı ve hatta tembelliği seven Doğulu’nun temaşa zevkini yansıttığını dahi iddia etmiştir. “*Mesûd devirlerde yaşamış olan şarklı işini bitirdikten sonra evinde çubuğunu tüttürür ve dalgın bakışlarını oradan oraya dolaştırır ve uzanmış olduğu İçin de bakışları en çok tavana tevcih edilir, burada mimar ortaya çıkmakta ve tavadaki tezyinatı ile gözleri oyalayıcı şekiller elde etmektedir.*” Bkz. Hans Wilde, a.g.e., 1909, 112.

³¹⁹ H. Wilde, “Hanlar ve Evler Hakkında Bir Tetebbu,” *Milli Mecmua*, İstanbul, 75-9, 1 Mayıs 329-1923, 190-193.

³²⁰ H.Suphi’nin Türk Ocakları yayını *Türk Yurdu* dergisinde yayınlanan makalesi 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde “Türk evi” başlığıyla yayınlanan ilk makaledir. Bkz. Hamdullah Suphi, Tanrıöver, “Eski Türk Evleri”, *Türk Yurdu*, 1913, cilt:V, sayı:12, 1914, cilt: VI, sayı:2, 2063-2069, (eski harfli).

H.Suphi'nin girişimine benzer bir ses Bizans ve Osmanlı mimarisini araştırmak üzere İstanbul'a gelen Macar mimar Károly Kós'dan yükselecektir. İstanbul Macar Bilimler Enstitüsünün görevlendirdiği Kós, yerinde incelediği binaları ve gözlemlerini 1918'de yayınlamış olduğu kitabında anlatır.³²¹ Çalışmasında İstanbul'u Bizans ve Osmanlı olmak üzere iki bölümde ele alan Kós için önemli bir konu, şehrin çağdaş şartlara adaptasyonu sorunudur. Birçok anıtsal mimari eser üzerinde gözlemlerde bulunan Kós'un sıklıkla vurguladığı bir gözlemi, şehrin silüetinde evlerin ve camilerin birbirlerine pitoresk bir şekilde eklemlenmesidir. Kós, İstanbul hakkında yazılmış her kitabın şehrin döküntülüğü ve medeniyetsizliğini öne çıkardığını, sadece sokakların darlığı, pisliği veya her an yangın geçirme tehlikesiyle karşı karşıya olan ahşap evler üzerinde durulmuş olduğu görüşündedir. Hâlbuki, ona göre bütün bu olumsuzluklar evlerin tılsımlı güzelliğiyle oluşmuş büyüleyici bir sokağı keşfetmeye engel değildir.³²² Metninin birçok yerinde Batılı evlerle "Türk evi"ni karşılaştıran Kós, Batılı evlere nazaran "Türk evi"nin yakın tarihlere kadar daha sağlıklı olduğu inancıdadır, hattâ İstanbul için kötü plânlamalarla oluşmuş modern uygulamaları sıkça eleştirir ve şehrin kimliğinin korunması meselesi üzerinde durur. Kós, pitoresk özelliklerini vurguladığı ahşap evlerin kısa zamanda yok olacağının farkındadır, ama en azından bu pitoresklikteki unsurların yeniden hayata kazandırılabilceğini belirtir. Bu sorumluluğu da H.Suphi'ya benzer bir tutumla Türk mimarlarına öğütler; reformist bir öneri de getirir ve bütün bunların gerçekleşmesini bir mimarlık okulunun açılması gereklığine bağlar. Gerçi, Kós'un inceleme yaptığı yıllarda Sanayi-i Nefise'deki mimarlık eğitiminden haberdar olmadığı akla gelse de, onun modern "Türk evi" için önerdiği reçete de, Türk mimarlara düşen vazifeyi sonrasında benzer şekilde R.Osman, A.Süheyl, C.Esad gibi araştımacılar da talep edecektir.

"şimdiye kadar büyük bir bölümü ahşaptan yapılmış olan evler gelecekte artık ahşaptan yapılamayacaktır. Fakat bir mimarın görevi en azından bugün artık eskimiş olan, gıcırdayan o büyüleyici ama gülümseyen ve birer sanat eseri olan ahşap evler kadar güzel, hoş ve sade ancak yangına karşı dayanıklı evlerin yapılmasına özen göstermektir. Bu kesinlikle halledilemeyecek türden bir sorun değildir. Ve bu işin üstesinden gelebilmek için her şeyden önce esaslı bir mimarlık okuluna daha doğrusu ulusal bir düşünceye sahip

³²¹ Károly Kós, *İstanbul Şehir Tarihi ve Mimarisi*, çev. Naciye Güngörmüş (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat/Sanat Tarihi Dizisi, 1995), 141, 142. Kitabın orijinal ismi: "Sztambul, Varostörnetet es Architektura", (içinde; *A Konstantinopolyi Magyar Tudományos Intezet Közleményei*- Budapest-Constantinople, 1918).

³²² "İstanbul hakkında yazılan her bir kitapta, her bir kaynaktan Avrupa İstanbul'un bu semtini medeniyetsizliğin, geri kalmışlığın ve döküntülüğün örneği olarak göstermektedir. Sokaklarının çok dar ve pis olduğu doğrudur ve ahşap evlerin sağlıklı olmadıkları gibi yangın için çok elverişli bir ortam hazırladıkları da. Yine de bu sokaklar güzeldir, büyüleyicidir ve onları tanımamıza yardımcı olan, onlara bir özellik kazandıran bir şeyler vardır bu sokaklarda." Károly Kós, a.g.e., 1995, 141-142.

olan ve temel bilgiye sahip bulunan, sağlıklı düşünebilen bir mimar kuşağına gereksinim vardır. *Bu kuşak, ülkesindeki milli yapıların tipini, tarzını araştırıp derleyerek ve bunları değerlendirerek bütün bilgi ve birikimlerini modern anlamda daha da geliştirmelidir.* Fransa'dan ya da Almanya'dan iyi yetişmiş, işini bilen teknik eleman temin etmek mümkündür; ancak ulusal Türk mimarisini ancak ve ancak Türk toprağında yetişmiş, Türk sanat eserlerini yakından incelemiş, onları tanımış anlamış ve bunlardan güç kazanmış olan mimarların kuşağı meydana getirecektir. Bu şekilde Türk mimarisini ve eskiyi de yeniden hayata döndürecektir.”³²³

II. Meşrutiyet’le başlayıp 1920’lere kadar olan aralıkta, C.Esad, H.Wilde, H.Suphi ve K. Kós’un geleneksel ev konusuna yaklaşımları içerisinde H.Suphi’nin “Türk evi”nin milli bir imgeye dönüşmesi yolundaki çağrısının etkinliğine yukarıda değinildi. Onun bu çağrısına adeta cevap niteliğinde olan, Türk Ocakları üyeleri R.Osman, A.Süheyl gibi doktorların 1925-1927 yılları arasında *Milli Mecmua*’da yayınlanan geleneksel-yerel mimariyle ilgili yazılarının³²⁴, “Türk evi” konusuyla ilgili 1920 sonrasında gelişen vizyonun, Eldem öncesi en zengin örnekleri olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu makalelerde “Türk evi”nin mekânsal ve dekoratif özellikleri konusu ihmal edilmemiş olsa da, yukarıda sıkça vurgulandığı gibi, hem R.Osman’ın hem de A.S.Ünver’in yazılarının ana konusu “Türk evi”nin modern konut için bir model olması gerektiğidir. Gerçi onlar C.Esad’ın 1909 yılında dikkat çektiği “Türk evi”nin rasyonelliğiyle yetinmezler; onlar için bu rasyonelliğin dışında otantik “Türk evi”nin dekoratif unsurları da aynı hassasiyetle keşfedilmelidir. Dolayısıyla, bu yazarlar dekorasyona neredeyse “mekânsal özellikler kadar yer ayırmışlar, sık sık bu evlerin gerçek mücevherinin içlerinde bulunduğunu ifade etmişlerdir. Bu yüzden, tavanların, şöminelerin ve duvar yüzeylerinin dekoratif tasarımları, onlara göre tarihi evlerin öz niteliğinin ayrılmaz parçasıdır.”³²⁵ R.Osman ve A.Süheyl’in söylemlerindeki dekoratif unsurların ağırlığını Wilde’nin tutumuna benzetebiliriz ki bu yaklaşım 1920’lerin sonlarında “Türk evi” konusunda çalışmalar yapan C.Esad, M.Galip, A.Hikmet gibi yazarları da etkileyecektir.

³²³ Károly Kós, a.g.e., 1995, 141-142.

³²⁴ Rifat Osman’ın *Milli Mecmua* dergisinde yayınlanan makaleleri: “İncili Köşk’ün Resmi hakkında Tedkikât”, 79, 1 Şubat 1927, 1273-1277; “Edirne’de Türk Evleri”, 71, 15 Ekim 1926, 1147-1149; 73, 1 Kasım 1926, 1178-1180; 74, 15 Kasım 1926, 1194-1196; 76, 15 Aralık 1926, 1227-1230; A.Süheyl Ünver’in *Milli Mecmua* dergisinde makaleleri: “Şark Odası,” 38, 1 Haziran 1341-1925, 626-627; “Türk Evi,” 41, 15 Temmuz 1341-1925, 668-670; “Amûca Hüseyin Paşa Yalısı,” 68, 1 Eylül 1926, 1098-1101, “İzmit Hâtrâlar,” 72, 22 Ekim 1926, 1163-1165; “Eminönü’nde Bir Kasır,” 77, 1 Ocak 1927, 1243-1244; “Türk Tavanlar”, 80, 15 Şubat 1927, 1293-1294; “Eski Türk Evlerinde Ocak”, 81, 1 Mart 1927, 1306-1308; “Aynalı Kavak Kasr I,” 88, 15 Haziran 1927, 1421-1422; “Aynalı Kavak Kasr II,” 89, 1 Temmuz 1927, 1443; “Aynalı Kavak Kasr III,” 93, 1 Eylül 1927, 1501-1503.

³²⁵ Y.Sezer, a.g.e., 2005, 63.

Bu yazılarda “Türk evi”nin dekoratif unsurlarının ağırlığı hissedilse de, ilham kaynaklarının Muthesius’un *Das Englische Haus*’u olduğunu tekrar vurgulamalıyız. Örneğin, Rıfat Osman *Edirne Evleri*’ni incelediği makalesinde nasıl bir “Türk evi” tasavvur ettiğini H.Suphi’yi de referanslayarak dile getirir. R.Osman, “İngiliz Evi”nin varlığını delil göstererek eskiden yaşamış bir “Türk evi”nin varlığına da dikkat çeker, hattâ bununla da yetinmez ve 1914’te H.Suphi’nin fikirlerini hatırlatarak mimarlara ivedi olarak yeni bir “Türk evi” yaratmalarını önerir.³²⁶ Ona göre, bu iş kolay olacaktır, çünkü eski “Türk evi”nin güzelliği ve kullanışlılığındaki rasyonelliği, yeni bir “Türk evi” yaratacak mimarlar için en önemli referanstır.³²⁷ R.Osman gibi A.S.Ünver’de *Milli Mecmua*’da “Türk Evi” başlığıyla ilk defa ele alınan makalesinde “servetlerini milli ve işlevsel bir evin inşaatı için harcamak isteyen insanlara karşı bir görev” çağrısıyla benzer bir vurgu yapacaktır. Kós gibi Ünver de, “Türk evi”nin “gerekli modernliği” için, yıpranma ve yangın nedeniyle gözden düşen ahşap yapının aynı estetik duyarlılıkla kargirleşmesi gerektiğini savunacaktır.³²⁸ Onun yapı teknolojisindeki değişimle ilgili görüşlerini daha sonra benzer bir üslûpla “Türk evi”nin nispet ve oranlarının en iyi betonarmeye sağlanabileceği görüşünü sıkça vurgulayan Eldem de tekrarlayacaktır. Ahşap evlerdeki estetik unsurların betonarmeye aktarımıyla monoton kübik binalardan kurtulacağı iddiasında olan- A.Gabriel’i de bu fikrin destekleyicileri arasında olduğunu belirtmek gerekir.³²⁹ Şu da belirtilmelidir ki ne R.Osman, ne de A.S.Ünver betonarmeden şekli bir “Türk evi” taklidini önermiştir; aksine onlar tamamen teknik olduğu düşünülen bazı özelliklerin modernize edilmesini savunurlarken, mekânsal

³²⁶ R. Osman’ın H. Suphi referansının bir benzerini Yahya Kemal’de de görürüz. “Türk Evi” yazısında Hamdullah Suphi’yle birlikte yeni “Türk evi” fikrini kanatlandırmaya çalıştıklarını belirten Yahya Kemal’e göre, bu çabanın kahramanları da öncelikle Türk mimarları olmalıdır. Y. Kemal devamında, onların Türk’ün yeni hayatına göre, İngiliz evi gibi bir “Türk evi” tasarımlarını arzu ettiklerini de ekler. Bkz. *Mektuplar Makaleler* (İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1977), 139. Aktaran: Beşir Ayvazoğlu, “İki Müzmin Bekâr Biri Bohem, Biri Evcimen”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, Şubat 2006-2, Sayı 388:36.

³²⁷ “Bu makâlemizde projelerini neşrettiğimiz (*Edirne Türk evleri*) gösteriyor ki “İngiliz evi” gibi geçmiş, asırlarda Edirne’de Türk halkının da bir “Türk evi” var imiş. Elyevm ziyâretle içlerinde birkaç sâat oturdu ” umuz ve hattâ senelerce ikâmet ettiğimiz bu güzel evler cidden kullanışlı ve hakikaten “derli toplu” yuvalardır.(...) Bununla berâber yeni bir Türk evine müştâkız. Hangi mimârimiz bu güzel hayâle vücûd verecek. Yedi sekiz sene evvel Hamdullah Subhi ile böyle bir fikri kanadlandırmak istiyorduk; arzu ediyorduk ki Türk mimârlar toplânsın, Türk’ün yeni hayatına göre “İngiliz Evi” gibi bir “Türk Evi” tasavvur edilsin. Bulunacak netice matbûâtda her Türk’ün hayâline naks. edilsin. (...) Hasılı yeni hayâtda yeni bir ev tecellî etsin.” Bkz. Dr. Rıfat Osman, “Edirne’de Türk Evleri,” *Millî Mecmûa* 74, 15 Kasım 1926, 1195; aktaran: Y. Sezer, a.g.e.,2005, 49, dipnot:40; 60, dipnot:82.

³²⁸ “Bu husûsda böyle birkaç resimli makâle ile değil; mimârî ile alâkadâr zevât-ı muhtereme büyük ve resimli eserlerle servetini millî ve kullanışlı bir ev inş âsına sarf etmek isteyen diğer insanlara rehberlik vazifesini i’fâ etmiş olurlar.” (...) “Bu güzîde mecmûanın içine yüzlerce resim sıkıştırmak mümkün olsaydı eski evlerimizin ne câzib ve suhhâr güzellikleri hâvî olduğunu ve bunların kârgîr olmak şartıyla nasıl asrî bir hale getirilebileceği anlaşılırdı. Bkz. Ahmed Süheyl, a.g.e., 1341-1925, 670; aktaran: Y. Sezer, a.g.e., 59, dipnot:78; 63,dipnot:90.

³²⁹ Albert Gabriel, “Türk Evi”, *Arkitekt Dergisi*, 1938, Sayı 5-6: 154.

organizasyon ve dekorasyonda ise “Türk evi”nin özünün korunması gerektiğini özellikle vurgulamışlardır.

Öte yandan, hem R.Osman’ın hem de A.S.Ünver’in makaleleri, savundukları fikirleri benimsemeyen dönemin mimarlığına (1.Ulusal/Milli) dolaylı bir tepkiyi de içerir. Gerçi yeni ve modern “Türk evi”ni eski evlerde arayan A.Hikmet (Koyunoğlu) de 1928 ve 1929 yılında *Türk Yurdu*’nda Türk Mimarisi ile ilgili makalelerinde bu fikirleri paylaşmaktadır. O da plân ve dekorasyon açısından çağdaş bulduğu bu evlerden esinlenerek modern “Türk evi”nin formunun başarıyla belirlenebileceği görüşündedir.³³⁰ A. Hikmet gibi Osmanlı canlandırmacılığı’nın önde gelen mimarlarından biri olan Vedat Tek de, bir keresinde bu evlerin estetik ve işlevsel değerinin, çağdaş konutlarınkinin çok ötesinde olduğunu savunmuştur.³³¹ Yukarıda da bahsedildiği gibi Kós’un bu konuda fikirleriyle A.Hikmet’inkiler arasında dikkat çekici bir benzerlik vardır. Eldem öncesinde “Türk evi” konusuna değinen ilk Türk mimarı diyebileceğimiz A.Hikmet’in makalelerinde kültürel alanlarda yabancıları taklit etmeden “Ulusal Sanat” dilinin oluşturulması için Macarların çalışmalarını örneklemesi ise, kesin olmamakla beraber onun Kós’un eserini incelemiş olabileceğini akla getiriyor. Burada yeri gelmişken şunu da belirtmeliyiz ki bazı araştırmacılar tarafından Eldem’in “Milli Mimari Semineri” programının mucidi olarak görülen mimar Ernst Egli’nin³³², Anadolu’da ki birçok “Türk evi”nin modern donatılara sahip olmasıyla modern konutlar için referans olabildiğini vurguladığı *Türk Yurdu*’nda yayınlanan makalesini de aynı kefeye koyabiliriz.³³³ Egli’nin makalesinin, Kós ve özellikle A.Hikmet’in yayınlarından sonra, 1930 yılında ortaya çıktığı dikkate alındığında, Eldem’in diğerlerinden değil de Egli’den ilham almış olduğu iddiası, tartışılması gereken bir noktadır.

³³⁰ “Plân ve tezyinât itibâriyle bugünün maksad ve gâyelerine bile uygun olan bu binâlar günden güne mahv ve harâb olmaktadır. Şuna emîiniz ki, bu binâlardan alınan ilhâmıla asrî Türk evinin şeklini muvaffakiyetle tesbît mümkün olabilecektir.” Bkz. A. Hikmet Koyunoğlu, “Türk Mimarisi”, *Türk Yurdu*, Nisan 1928, sayı 4/198: .41-42, eski yazı; aktaran: Hasan Kuruyazıcı, *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Bir Mimar. Arif Hikmet Koyunoğlu. Anılar, Yazılar, Mektuplar, Belgeler* (İstanbul: YKY, Aralık 2008), 304.

³³¹ “Bizim eski evlerimizin şimdiki en mükemmel saydığımız evlerimize nisbeten, daha çok konforlu, kullanışlı ve nisbet kabul etmiyecek derecede artistik olduklarına şüphe yoktur. (...) Eski evlerin en küçüğünde bile, sakinlerinin, istirahat ve konforu düşünülerek, ihtiyaca ve yerlerine münasip yükler, dolaplar, sürahilikler, aynalıklar, kerevetler, çeşmeler v.s. yapılırdı.” Prof. Mimar M. Vedat, “İstanbul ikametgâhları,” *Mimar* 10, Aralık 1931, İstanbul, 322.

³³² Örneğin, Eldem’in geleneksel “Türk Evi”ne duyduğu ilginin kaynağının Akademi Hocası Egli olduğu veya “Milli Mimari Seminerinin” Egli’nin teklifiyle başlatıldığıdır. Bkz. Nezih R.Aysel, a.g.e., 2008, 82.

³³³ Egli’ye göre; “Modern vasıtalarla modern hayat için hazırlanmış olan böyle bir ev, Anadolu şehrinin son ve modern evleri için numune olabilir” . Bkz. Ernst A. Egli, “Mimari Muhit”, *Türk Yurdu*. c. 4-24, n: 30-224, Haziran 1930, 35, 36; aktaran: Sibel Bozdoğan, “Milli Mimari”, *Modernizm ve Ulusun İnşası-Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür* (İstanbul: Metis Yayınları, 2001), dipnot:40, 349.

A. Hikmet, geleneksel evlerden modern bir “Türk evi” çıkartılmasının ancak kapsamlı bir programla - neredeyse dört yıl sonrasına Eldem’in “Milli Mimari Semineri” programını işaret edercesine - olabileceği inancındadır.³³⁴ R.Osman’ın görüşlerine daha Akademi’de öğrencilik yıllarında modern “Türk evini yaratacağım”³³⁵ diyerek tepki veren Eldem’in, *Türk Evi Plân Tipleri* kitabındaki kısıtlı kaynaklardan birinin R.Osman’ın makalesi olduğu hatırlanırsa,³³⁶ Türklerin konuyla ilgili yazılarının Eldem üzerinde etkili olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu tür metinlerden haberdar olmanın avantajlarıyla yetinmeyen Eldem, öğrenciliği sonrası Wright, Corbusier gibi Batılı mimarların uygulamalarını da bu gözle izleyerek, bu fikrin uygulanabilirliğini keşfetmeye çabalayacaktır. Sonuçta hem R.Osman’ın ve H.Suphi’nin ortak arzusu olan eski evlerin yeni “Türk evi” için taşıdığı ruh ve yüksek vasıfların keşfi, hem de A.Hikmet’in program önerisi ve daha fazlası, bir ömür boyu bu idealin peşinden koşacak olan Eldem’le gerçekleşecektir. Buraya kadar değindiğimiz Türk araştırmacıların “Türk evi” hakkında üretmiş oldukları metinlerin Eldem’in başlıca kaynakları olduğunu, ancak Eldem tarafından kaynak gösterilmemiş olduğunu tekrar hatırlatmak gerekir. Öte yandan Eldem’in “Türk evi”ni keşfinde kaynakları arasına almadığı ancak büyük olasılıkla incelediği bu fikirleri, Batılı mimarların fikirleriyle harmanlandığı da muhakkak.

1920’lerin sonuna doğru geleneksel “Türk evi” konusundaki önemli metinlerden biri, gene C. Esad’ın *Türk San’atı* kitabında yer alır.³³⁷ Daha öncesinde değindiğimiz gibi bu bölüm, yazarın 1909’daki *Constantinople* adlı kitabındaki geleneksel ev bölümünün genişletilmiş bir

³³⁴ Koyunoğlu’na göre; “Derin ve ciddi tetkikatın muhassalası şüphesizdir ki muvaffakiyettir. Medeniyetin sıhhi ve içtimai ihtiyacatını tetkik etmiş ve yurdunda bir sanat yeniliği vücuda getirmek üzere çalışan mimar ve sanatkârlarımızın yapacakları tetkikat yeni binalarımızda milli bir benlik temin edecektir. Medeniyetin nurlu ışığına doğru giden Türk münevverleri günden güne beynelmilel bir panayır yeri halini alan mahallelerden, binalardan kurtulmak istiyor. Asrın güzideleri, Türk mimarlarından Türkün bugünkü evini ve onun kati şeklini bekliyor.” Bkz. A. Hikmet Koyunoğlu, “Türk Mimarisi”, *Türk Yurdu*, Nisan 1928, sayı 4/198: .41-42, eski yazı; aktaran: Hasan Kuruyazıcı, a.g.e., 2008, 304.

³³⁵ Eldem’in akademi yıllarında sınıf arkadaşı olan Zeki Sayar, Eldem’in daha Güzel Sanatlar Akademisine adım attığı günden itibaren “Modern Türk Evini yaratacağım” inancında olduğunu ve bunu sıkça dile getirdiğini vurgular. Bkz. “Zeki Sayar”, *Anılarda Mimarlık*, Yapı’dan Seçmeler-7, (İstanbul: Yem Yayın, 1995), 108.

³³⁶ Bkz. Dipnot:252.

³³⁷ C.Esad’ın kitabın ilk bölümü Türk sanatının kaynakları, Sanat ve İslamlık ve İç Asya’da mimarlık ve süsleme sanatlarının ele alındığı Orta Asya bölümüdür. Daha sonraki bölüm, Küçük Asya bölümü olup önce Selçuklular’da daha sonrada Osmanlılar’da askeri, sivil ve dini mimari olarak ayrılan üç grupta mimarlık ele alınmıştır. Ayrıca Osmanlılar bölümünde üslûplar ve okullar başlığıyla bir bölüm daha yer almaktadır. Osmanlı mimarisinin ele alındığı bölümde dini mimariden sonraki sivil mimari bölümünde sırasıyla; hanlar, medreseler, çeşmeler-sebiller, hamamlar, çarşılar-köprüler’den sonra mimari ve süsleme özelliklerinin etüt edildiği konut bölümü yer alır. Sivil mimari bölümünde konutlardan sonraki mimari anıtlar sırasıyla dükkânlar, saraylar ve kulelerdir. Yazar, kitabının son bölümünü süsleme ve el sanatlarına ayırmıştır.

versiyonudur.³³⁸ İki kitaptaki metinler türdeş olsa da sonraki metne eklemeler yapılmıştır. Öncelikli olarak C.Esad, “Ev-Konut” başlığı altında genel bilgiler verir, daha sonra konutların mimari özellikleri ve süsleme özelliklerini iki başlıkta inceler. C.Esad’ın “süsleme” bölümünü daha zenginleştirmesini, 1920’lerin sonunda R. Osman, A. S. Ünver ve M. Galib³³⁹ gibi yazarların metinlerinde süsleme konusuna ağırlık vermesinin tesiri olarak görebiliriz. C. Esad’ın kitabındaki önemli bir nokta da yazarın metnini görsel belgelerle zenginleştirmesidir.³⁴⁰ Dahası bu görsellik içinde en dikkate değer nokta onun Kütahya’daki bir eve ait rölövelere yer vermesidir. Daha önce değindiğimiz Lanckroniski, F.Sarre, Wilde gibi batılı araştırmacıların metinleri için kullandıkları rölöveleri ve R.Osman ve A.Süheyl’in çizimlerini saymaz isek, C.Esad geleneksel ev konusuyla ilgili araştırmasına rölöveler ekleyen ilk Türk araştırmacıdır diyebiliriz (Şekil 3.15). Yazarın ayrıca Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki bir mimarlık öğrencisi tarafından çizildiğini belirttiği Kütahya’dan bir hayatlı eve ait rölövelerine yer vermesi de³⁴¹ - ikinci bölümde bahsettiğimiz gibi- Akademi’de Eldem öncesi - kapsamlı olmasa da - geleneksel evlerin rölövelerinin yapıldığını gösterir.³⁴² Esad’ın metninin önemli bir özelliği de, R.Osman, A.Süheyl, M. Galib gibi yazarların da üzerinde durdukları, geleneksel evlerin mekânsal ve dekoratif unsurlarına yönelik yöresel terminolojiye gösterilen özendir. Örneğin, C.Esad kitabında açık sofalı bir ev tipinin kullanımına dikkat çekmiştir ki, ona göre, Ankara’da ve bazı Anadolu şehirlerinde yazın sıcak aylarında yatılan, çamaşır-yiyecek kurutma gibi işlemlere sahip ve sokaktan geçenlerin görmemesi için kafeslerle örtülen bir çeşit veranda olan iki tarafı açık bu sofalara çoğunlukla *sergâh* denilir.³⁴³

³³⁸ C. Esad, a.g.e., 1928, 115-129.

³³⁹ Sedat Hakkı Eldem’in Amcası Hars Müdürü Mübarek Galip’de Ankara’daki geleneksel evlerle ilgili makaleler yayınlacaktır. O, evlerin mekânsal ve yapısal unsurlarıyla ilgilense de ağırlığı süsleme konusuna verir. Bkz. Mübarek Galip, *Ankara*, 1928 cilt 2, 51-52; Mübarek Galip, “Ankara Evleri”, *Mu’allimler Birliği Mecmuası*, sayı 8, 1926, 354-359.

³⁴⁰ Bunlardan bazıları şunlardır: Ressam Ali Rıza Bey’den İnönü Konağının sulu boya çalışması, Gebze’de bir eve ait kendisinin yaptığı cephe deseni, Rıfât Osman’dan Vezirköprü Konağının plâni, Ünye’de Ayân (Hükümet) konağının 19.yüzyıl Fransız gezgini Xavier Hommaire’nin ressamı Jules Laurens tarafından yapılan resmi (Kendisi kaynak vermemiştir), gene Bursa, Ankara, Edirne’den, Akşehir’den geleneksel evlere ait fotoğraflardır.

³⁴¹ Esad, rölövelerin Sanayi-i Nefise Akademisi öğrencilerinden Mazlumzade Süleyman Şehabeddin Bey tarafından çizildiğini belirtir. Celal Esad, a.g.e, 1928, 130–131. Muhtemelen bu rölöveler, - o dönemde öğrencilerle rölöve çalışmaları yapmış olan- Mimarlık tarihi hocası Mimar Sırrı Bey’in denetiminde yapıldığını akla getiriyor.

³⁴² Bunu doğrulayan bir kaynak olarak Esad’ın kullandığı ve Sanayi-i Nefise’de Mimarlık Tarihi hocası Terziyan ve iki öğrencisi tarafından yapılmış Amcazade Hüseyin Paşa yalısına ait rölöveleri gösterebiliriz. Esad, rölövelerin Terziyan’ın denetiminde Nuri ve Ömer Şerif tarafından yapıldığını belirtir ve bunun için şu kaynağı gösterir. Saladin et Mesguich, *Le Yali des Keuprulus a Anatolie Hissar* (Paris: İstanbul Muhipleri Cemiyeti Yayını, 1915) Celal Esad, a.g.e, 1928, 126.

³⁴³ Celal Esad, a.g.e, 1928, 126.

C.Esad'ın *Türk Sanatı* adlı kitabında “Türk evi”nin modernliğine farklı bir önem atfettiğini de belirtmek gerekir. H.Suphi, R.Osman, A.S.Ünver gibi yazarların yeni konutlar için “Türk evi”nin modelliği konusundaki görüşleriyle yetinmeyen C.Esad, *Usul-u Mimari-i Osmanî* kitabına yönelik eleştirisinde kullandığı üslûbun benzerini, sadece anıtsal mimari kaynaklı olarak Türk ulusal mimari dili oluşturma çabasında olan 1. Milli/Ulusal mimarlık dönemi içinde kullanacaktır. Ona göre, ulusal ifadeyi sadece kubbeler, kemerler gibi belli başlı tarihi mimari formların altında aramak yanlıştır. Öte yandan geleneğe tamamıyla sırt çevrilmesini doğru bulmayan Esad’a göre “eski sanat” gelecekteki Türk mimarisi için ana “aydınlanma kaynağı” (menba-ı feyz) olacaktır. Ama doğru teşhislerde bulunmak gerekmektedir. Kitabının bir çok yerinde eski-Türk mimarisinin rasyonelliğini Türk sanatçıların tarih boyunca sanatlarını yarattıkları “ideal” (*mefkure*) ve “ruh”la ilişkilendiren Esad, Anadolu’nun birçok yerinde bozulmamış numuneler olan halkın evlerinin de yeni-çağdaş mimarlık için aynı gereklilikte kullanılmasını öğütler.³⁴⁴ Kısacası, C.Esad, sadece geleneksel “Türk evi”nde modern konut için bir model görmemiş, onu ayrıca Osmanlı canlandırmacılığı’nın karşı-modeli olarak da benimsemiştir. Akademiden tam da *Türk Sanatı*’nın yayınlandığı yıl mezun olan S. H.Eldem’in kariyerinin ve söyleminin C.Esad’ın bu yaklaşımı doğrultusunda geliştiğini söylemek mümkündür. Esad ise, Ankara’da Türk ocakları merkezinde açtığı “Türk evi” sergileriyle kendisini işiten ilk mimar olarak gördüğü Eldem’i 1930’larda yazacağı bir haberle, “Milli Mimari semasında yeni bir yıldız doğdu” ifadeleriyle yüceltecektir.³⁴⁵

Sonuç olarak, vernaküler ve modern konut arasındaki ilişkilere dikkat çeken Almanya’daki gelişmelerden etkilenen Türk entelektüelleri hem “Türk evi”ni tarihselleştirmiş, hem de imgesel bir nesneye dönüştürmüşlerdir. Öncesinde kendini Batı’dan ayrı görmek istemeyen, ama özde milli bir kimlik inşasına girişecek araştırmacılarca gündeme taşınmaya çalışılan “Türk evi”, sonrasında Osmanlı Canlandırmacılığı üslubûna duyulmaya başlayacak tepkilerle benimsenmeye başlayacaktır. Öte yandan, Osmanlı-Türk toplumunda eski anıtsal eserlerin tamir edilmesi için benimsenen rölöve tekniğinin, “Türk evi” kavramının ortaya çıkmasıyla ilk ortaya çıkışındaki asli

³⁴⁴ “Bunun için de şimdiye kadar olduğu gibi yalnız câmi ve türbe mimârisindeki anâsıra atf-ı ehemmiyet etmeyib sivil mimârî ve halk sanatında mebzûlen görülen mevzû’ların da artık sanat sahnesine çıkması zamanı gelmiştir. Bunların ihmâli yeni sanatı büyük bir menba’-ı ilhâmdan mahrûm bırakmaktadır. Hiç şübhesiz ki halkın evinde, eşyasında kullandığı ve sevdiği mevzû’ları tedkik etmek ve Anadolu’nun her tarafında mebzûlen tesâdüf edilen anâsır-ı tezyîniyeyi toplamak ve bunları asr-ı hâzıra uyacak şekillere koymakla daha millî bir sanat vücûda getirmiş olacağız.” Bkz. Celal Esad, a.g.e, 1928, 181.

³⁴⁵ “Kemer ve kubbeden kurtuluyoruz! Milli mimari semasında yeni bir yıldız doğdu.” Bkz. U.Tanyeli, a.g.e.,2008, 123.

vazifesine – yani mimari ilkeleri adına anlaşılacak istenen bir eski eserin unsurlarının bilgiye dönüştürülmesine – döndüğünü görüyoruz. Rölöve çizimlerinin yazılar kadar, hatta yazılardan daha çok “Türk evi” beğenisi yaratmakta başarılı olduğu düşünülürse, asıl amacı restorasyon olmayan Eldem’in bu konudaki tutkusu daha iyi anlaşılabilir.

3.2. “Türk Evi” Fikrinin Gelişiminde Tipoloji/Sınıflama Çalışmaları ve S.H.Eldem’in Konumu

3.2.1. Geleneksel Mimariye Rasyonel Bakış: Sedat Hakkı Eldem ve “Türk Evi”

Konut mimarisine 19. yüzyılda artan ilgiden birinci bölümde bahsedilmişti. Önce Art-Nouveau üslûbu, sonra da Modern Mimari üslûbunda öncü tasarımlar genellikle konut tipolojisinde gerçekleşmiştir. Alexandre Vallauray, Raimondo d’Aronco, Kemâlettin ve Vedat Bey’lerin de konut mimarisinde yerli-çağdaş karışımı bir çok denemesi olduğu göz önüne alındığında, Sedat Hakkı Eldem’in mimari formasyonu sırasında her zaman konut meselesine aşina olduğu, çünkü bunun içinde bulunduğu devrin en önemli mimari meselelerinden biri olduğu anlaşılabilir.

Ancak Sedat Hakkı Eldem’i kendinden önce gelen “Türk evi” araştırmacılarından ayıran en önemli özelliklerden biri, onun meseleyi ele alışımda geçmişin romantik tavrının etkisinin daha az görülmesi ve rasyonel, sistematik bir altyapının kurulmaya çalışıldığına belirgin hâle gelmesidir. Bu sebeple, kendisinin ve diğerlerinin yapmış olduğu çalışmalardan çıkarmaya çalıştığı sentez neticesinde Eldem’in düşüncelerinin zaman içerisinde olgunlaştığı söylenebilir. Kısacası Eldem “Türk evi”ne ne sadece bir oryantalistin merakı ile, ne de bir sanat tarihçisinin verileriyle bakmaktadır. Onun bakışı, meseleyi her an değişebilir, kaypak bir zeminden, üzerinde yeni bir mimarinin inşa edilebileceği sabit bir zemine aktarmak isteyen, kuramsal bir bakıştır. Bu sebeple Eldem’in standartlaştırmacı “tip”lerini, Türk mimarlığının mimarlığın değişmez niteliklerini taşıdığını düşündüğü geleneksel unsurlarını, hem mimarlık tarihinin, hem de oryantalist araştırmaların karmaşıklığından süzen soyutlamaları sağlayan ve Batı mimarlık tarihinden aşına olunan bir idealleştirme yöntemi olarak görmek gerekir.

Sibel Bozdoğan, Eldem’in geleneksel ev konusuna yönelmesinin arkasında Le Corbusier gibi modernistlerin Osmanlı-Türk evinde “modern” özellikler bulmasının payının olduğunu iddia etmiştir. Gerçi, daha önce ayrıntılı olarak bahsedildiği üzere, bu alanda Celal Esad Arseven gibi çok önemli öncüler vardır, ama bu Eldem’in yerel konut mimarisi ile Avrupa Modernizmi

arasında doğrudan bir bağ kurmadığı anlamına gelmez. Le Corbusier'nin sadece içinde yaşamın önemli bir kısmının geçmesinden dolayı değil, aynı zamanda da modern yaşama ait araç gereçleri, teçhizatı, mobilyaları vs. barındırması nedeniyle de evi bir “yaşama makinesi” (*machine à habiter*) olarak tanımladığı ve modern mimari devriminin evden başlayacağını düşündüğü biliniyor. Sedat Hakkı'nın belli bir süre bulunduğu Almanya'da da modern mimari, sanayileşmenin de etkisiyle, önemli ölçüde konut meselesi etrafında şekillenmekteydi. Ayrıca özellikle Almanca konuşan ülkelerdeki avangard mimarları etkilemiş olan Frank Lloyd Wright, en çok müstakil ev tasarımlarıyla tanınıyordu. Kısacası, 20. yüzyılın başında hem geleneksel huzur ve rahatı sağlayacak, hem de tamamen modern ve hijyenik bir yaşamın timsali olacak bir ev imgesinin yaratılmasına yönelik çok güçlü bir eğilim vardı ve bu amaç için taklitçi olmamak kaydıyla her şeyden faydalanmak serbestti. Le Corbusier'in Akdeniz evlerine, Almanların İngiliz evlerine, Wright'ın ise Japon evlerine duydukları ilgiden daha önce de bahsedilmişti.

Eldem'in ilk “ev” etütlerinde görülen “masalsı kırsal ortamlara konumlanmış müstakil villalar”³⁴⁶, onun dönemin tabiat ile modern yaşamın ideal birlikteliğini arayan Anglo-Sakson mimarisinin etkilerini taşıyan Almanya'nın romantik ikliminden beslendiğini gösterir. Bozdoğan, Anglo-Sakson etkisinin Wright'ın “Prairie” evlerinin Alman Wasmuth baskısı yoluyla doğrudan gerçekleşmiş olabileceğini söylemiştir ki, Eldem'in kendisi bu evlerde “Türk evi”nin genel özelliklerini bulduğunu ifade etmiştir:

“Ben bu evlerde ilerinin Türk evlerinin önemli karakteristiklerini keşfettiğimi zannediyorum. Yayvan ve yatık hatlar, sıraya dizilmiş pencereler, geniş saçaklar ve çatı şekilleri, öteden beri gözümün önünde tüten Türk evi mefhumuna çok yakındı.”³⁴⁷

Alman-Anglo-Sakson evlerinin Eldem üzerindeki etkisinin ilk meyvesi, onun 1928 yılında Paris ve İstanbul'da “Anadolu Evleri” adı altında sergilediği bir dizi renkli ev perspektifidir (Şekil 3.16, 3.17). Bu çizimlerde daha sonra Eldem'in asıl çizgisini belirleyecek olan rasyonalizmin izleri görülmemektedir. Muğlâk bir Anadolu evi imgesi üretmek isteyen bu çizimler, rölöve araştırmalarına dayanmadığından Jugendstil'den yadigâr bir romantik masalsılıkla kurgulanmıştı. Bozdoğan'ın da belirttiği gibi “Eldem'in “Anadolu Evleri”nin, Almanya'daki, onun da gayet iyi bildiği Heinrich Tessenow'un muhafazakâr ütopyalarını ve Heimatschutz hareketini hatırlatan

³⁴⁶ Sibel Bozdoğan, a.g.e., 2001, 282.

³⁴⁷ S. H. Eldem, “Frank Lloyd Wright'in Etkileri”, *Sedat Hakkı Eldem: 50 Yıllık Meslek Jübilesi* (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1983), 33.

belli bir romantik ve ütöpik boyutu vardır.” Ancak Tessenow’un ütopyası anti-endüstriyel olmasına karşın, Eldem için önünde “park etmiş arabalarıyla” bu evler modern Türkiye hayalini yansıtmaktaydı (Şekil 3.18).

Yine de Eldem'in “milli karakter”in biçimlediği bir yapı ve yaşam kültürünün (*baukunst* ve *wohnkultur*) cisimleşmesi olarak “Türk evi” tutkusu, akla Tessenow'un “Alman Evi” hakkındaki fikirlerini getiriyor. “Uluslararası üslûp” terimini reddeden Eldem şu öncülü benimsiyordu:

“Milletlerin yaratılış ve mizaçları arasında farklar buldukça, yaşama, oturup kalkma ve dolayısıyla ev şekli, fikir ve telakkisi daima birbirinden farklı kalacaktır.”³⁴⁸

Zamanla Eldem'in Anadolu evi romantisizminden Batı Anadolu ve Balkanlar'a yayılmış bir Osmanlı-Türk Evi romantisizmine yöneldiği ve bu yönelişini modernist paradigmlar içerisinde rasyonelleştirmeye çalıştığı malûm. Bu noktada Eldem'in arkaplânında Vallaury, Kemâlettin ve Vedat Bey'ler gibi yerli etkilerin olduğundan da bahsetmek mümkün oluyor. “Milli Üslûp”un bu yaratıcılarının özellikle son ikisinin temel motivasyonunun Oryantalizm'den arınmış bir Osmanlı-Türk üslubu yaratmak gayesi olduğu düşünüldüğünde, bu öncülerin Avrupa'nın milliyetçi-romantik tutumlarına benzerlik gösteren yaklaşımlarında benimsedikleri yerli mimari unsurları çağdaş kurgular içerisinde kompoze etmenin dışında, “milli üslûp” için herhangi bir rasyonel altyapı oluşturmada yetersiz kaldıkları söylenebilir. Daha önce de belirtildiği gibi, Kemâlettin Bey'in tarihi mimarlık eserlerini etüt etmek adına birtakım rölöve çalışmalarını gerçekleştirdiği veya bu çalışmaları özendirdiği biliniyor. Vallaury'nin ise Osmanlı konaklarını herhangi bir şekilde irdelemiş ve incelemiş olması tahmin ediliyor. Ancak ne Kemâlettin'in, ne Vedat'ın, ne de Vallaury ve D'Aronco'nun ahşap Osmanlı konaklarını yorumladıkları yapılarında, beğenininde dışında tasarımı belirleyen herhangi bir sistematik çözümlenmenin izleri vardır.

Öyle görünüyor ki, Eldem'in romantik-ütöpik “Anadolu Evi” fikrinden romantik-rasyonalist “Türk evi” fikrine geçişindeki en önemli etken, daha sonraki çalışmalarında hayal gücünden ziyade, geleneksel ev araştırmalarından edindiği bilgilere (ki bunlar sadece plân tipleri değil, oranlar, şekiller ve topografik konumlandırmalar gibi çok çeşitlidir) dayanmasıdır. Yani rölövenin Sedat Hakkı'nın rasyonel bir tutumu benimsemesinde önemli bir yeri olduğu iddia edilebilir. Belki de bu nedenden dolayı Eldem, etkilenmiş olduğu çağdaş evin yeni paradigmlarını arayan Batılı modernistlerden farklı olarak, ilham aldığı geleneksel (*séculaire*)

³⁴⁸ S. H. Eldem, a.g.e., 1983, 16.

evlerin önce sınıflandırmasını, 1950'den sonra da sofabayı esas alan tipolojilerini yapmıştır. Daha önce de bahsedildiği gibi tipoloji çalışmaları Batı'da ideal Klâsik tipleri muhafaza etmek için ortaya çıkmıştı. Eldem'in "Türk evi" tipolojileri üretmesi, doğal olarak onun mimarlığını geleneğe bağlamıştır. Hâlbuki, Batılı modernistlerin yaptığı, geleneksel herhangi bir tipolojiyi korumanın taban tabana zıddı olan bir şeydi; yani modernist öncülerin Weissenhoff Siedlung (1927) tasarımlarında veya Le Corbusier'nin Esprit Nouveau Pavyonu (1925) ve Unité d'Habitation (1949) tasarımlarında görülen, otomobiller, gemiler gibi seri üretilen stereotipler üretmek fikri, modernist konut tasarımı fikrine damgasını vurmuştu. Bu açıdan bakıldığında, Eldem'in hem 18. yüzyıl Klâsistlerinin "ideal" tip fikrinin seçkinci tınısını taşıyan, hem Kemâlettin'in kuşağından devraldığı 19. yüzyıl Neo-Gotikçilerine has "milli üslûp"çu tavrı sürdüren, hem de 20. yüzyıl modernistlerinin toplumsalçı "çağdaş yaşam" kültürü ve bunu gerektiren üretim teknikleriyle barışık bir mimari tavır geliştirmesi, ve bütün bu karmaşık altyapısına rağmen mimarlık ortamının başat aktörlerinden biri olması, onun 20. yüzyıl dünya mimarisinde çok ayrı bir yeri olduğunu kanıtlıyor.

Eldem'in önyak olduğu Milli Mimari Semineri'nin açtığı yolda 1950'lerde üretilmiş ev tipolojileri, 19. yüzyılın sonundan itibaren başlayan geçmişe ait, tarihsel veya geleneksel mimarinin çizimler yoluyla çözümlenip bilgiye dönüştürülmesi sürecinin bir sonucudur. Hemen hepsi de İstanbul Teknik Üniversitesi yeterlik ve doçentlik tezleri olarak hazırlanmış ve yayınlanmış olan ve bir yörenin ev tipolojisini inceleyen çalışmalar, Eldem'in "Türk evi" fikriyatının temeli olan tipolojik sınıflandırma yönteminin altyapısını oluşturacaktır. Eldem'in 1954 tarihli *Türk Evi Plân Tipleri* adlı yayını, kendisinin başlattığı ülke çapına yayılan rölöve araştırmalarının kendi fikriyatına uygun bir şekilde meyvelerini toplamıştır. Bu çalışmasında Eldem'in ilk defa olarak "ideal tip" kavramını ortaya atması, onun bu çalışmalardan bir sentez çıkarmayı, hattâ belki de zaten tarihin gerçekleştirmiş olduğunu düşündüğü bir sentezi ortaya koymayı amaçlamaktadır: yani Anadolu ve Balkanlara kadar yayılmış birçok "Türk" tipi olsa da, bunların çoğunluğu, tarih içerisinde bu evin geçirdiği evrimin aşamalarına ait delilleri oluşturmaktadırlar; öyleyse ideal olan, bu evrimin son noktasında mükemmele ulaşmış bu tipin tipolojik özelliklerinin tespit edilmesi, sonucunda da tespit edilen bu değerlerin çağdaş mimaride değerlendirilerek muhafaza edilmesi, yani yaşatılmasıdır. Kısacası, Esra Akcan'ında belirttiği gibi Eldem'in rölövelerinin temeli "Türk evlerini" "modern bir dile" çevirimidir ki, Eldem'in mimari pratiğini de etkileyecek bu "Türk evi" kuramı, böylesine bir modernleşme sürecinin

sonucunda gerçekleşebilirdi. Akcan'a göre, binadan çizime ve kurama çeviri, modern mimari sunum tekniklerinin Türkçe'ye aktarılmasıyla mümkün olabiliyordu.³⁴⁹

Öyleyse Eldem'in düşüncelerinin zaman içerisinde oluştuğu, ancak ilk kez olarak 1954 tarihinde bu düşüncelerini sistematize ettiği söylenebilir. Onun birçok teze konu olan diğer Anadolu evlerini Batı Anadolu ve Balkanlar'da "tekemmül" eden bir ideal tipi öncülerini olarak gördüğü yazılarında hissedilmektedir. Her ne kadar kelimeyi kullanmasa da,³⁵⁰ daha 1944'te ideal "Türk evi" tipinin kafasında olduğu, onun *Arkitekt* dergisinde çıkan bir makalesinden anlaşılabilir:

"Anadolunun ve Trakyanın muhtelif yerlerinde, iklime ve malzemeye uygun stiller ve yapı tarzları çıktığı gibi İstanbul mıntakası da kendine mahsus bir stil çıkarmıştır. Bu stil merkezî sofa şeklini tekemmül ettirmiştir. Merkezî sofa eskiden açık bir hayat iken yaşama seviyesi incelidikçe camekânlarla kaplanmış ve oturma sofası halini almıştır. Sofa iptidaî plânda iki mihverin takatu noktası etrafında yapılmış iken yavaş yavaş yalnız bir mihvare göre tanzim edilmiş ve geçen asrın karnı yarık tarzı meydana gelmiştir. İşte bu devirde, bu stilin hayat kudreti tükenmiş bulunuyordu."³⁵¹

3.2.2. S.H.Eldem'in "Türk Evi" Tipolojilerinin Historiyografisi ve Tipolojilerde "İdeal Tip" kavramı:

Bir önceki bölümde Eldem'in "Türk evi" konusuna duyduğu ilginin kaynaklarına yönelik saptamalar yapıldı. Temelde Eldem öncesinde "Türk evi" konusunda üretilmiş metinler analiz edilerek ortaya çıkan görüşlerin Eldem'in görüşleriyle olan yakınlıklarına dikkat çekildi. Bu metinlerin "Milli Mimari Semineri" programına kadar olan süreçte "Türk evi" konusunun işlendiği ilk metinler olması sebebiyle C.G. Lanckronski, F. Sarre, H. Wilde, C.Esad, H.Suphi, R. Osman, M. Galip, A.Hikmet gibi tarihçi ve mimarların incelemelerinin "Türk evi" kavramının icadındaki önemi üzerinde duruldu. Bütün bu tartışmalar genelde Eldem'in "Türk evi"ne yönelik ilgisinin kaynakları üzerindeki tartışmalar olup, Eldem'in yapmış olduğu tipoloji veya sınıflama çalışmalarının nasıl ortaya çıktığının da ayrıca irdelenmesi gerekir. Gerçi S.Bozdoğan, A.Yücel gibi akademisyenler onun tipoloji konusundaki kaynakları üzerinde fikirler yürütürler.³⁵² Ama

³⁴⁹ Esra Akcan, "Eldem, Arseven, Egli ve "Türk Evi" Tezinin Algılanan Nesneliliği," *Sedad Hakkı Eldem 2: Retrospektif*, yay. Haz. Bülent Tanju, Uğur Tanyeli, (İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, Nisan 2009), 51.

³⁵⁰ Her ne kadar, Eldem, "ideal tip" kavramını kullanmasa da, *Arkitekt* dergisinde yayınlanan *Milli Mimari meselesi* (1939) ve *Yerli Mimariye Doğru* (1939) yazılarında *ideal* kelimesini sıklıkla kullanır.

³⁵¹ Sedad Hakkı Eldem, "Boğaziçinde bir yalı", *Arkitekt Dergisi*, 1944, Sayı 7-8: 106.

³⁵² Sibel Bozdoğan, "Gelenekte Modernlik, Sedad Hakkı Eldem'in Eserleri", *Sedad Eldem*, yay.haz. S. Bozdoğan; S. Özkan; E. Yenal (İstanbul: Literatür Yayıncılık, 1. Basım, 2005), 45; Atilla Yücel, "Günümüz Türk Mimarlığında Tarih Yorumu", *Yeni Boyut Dergisi*, 1984, Sayı 20:3-7. Konuyla ilgili ayrıca bkz. N.Ayşe Özbil, *Sedad Hakkı*

genel olarak Türk Sanat veya Mimarlık tarihi araştırmalarında sınıflama veya tipolojik çalışmaların etkinliğini analiz ederek, Eldem'in tipolojilerindeki tesirine vurgu yapan pek yoktur. Kuşkusuz Eldem'in tipoloji konusundaki etkinliğini vurgulayan görüşlere sıklıkla rastlarız. Örneğin İhsan Bilgin, Eldem'in tipoloji çalışmalarındaki etkinliğine dair şu yorumu getirir:

“Sedad Hakkı Eldem, tipolojik çözümlenme ve onu bir tasarım metodolojisine dönüştürme konusunda dünyadaki nclerdendir, hatta ilktir. Bunu 1940'larda yani dünyada gündeme gelmesinden 20 yıl kadar önce öylesine güçlü bir bilinçle yapmıştır ki, yaşamı boyunca dış koşullardan etkilenmeden izini süreceği bir var oluşa dönüştürmüştür. Ancak bu g, çevresinde bir tutuma dönüşecek etkileri yapamamıştır.”³⁵³

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı üzere, konuyu tartışmalı kılan bir nokta da geleneksel ev konusuyla ilgili yapılan ilk tipoloji ve sınıflama çalışmalarının Eldem tarafından yapıldığı, hattâ Bilgin'in vurgularıyla “ağdaşlarının arasında tek” olması görüşüdür. Muhakkak ki, Eldem tarafından yapılan tipolojik çalışmalarının yer aldığı ilk kitap olan *Türk Evi Plân Tipleri* alışması etkin bir kaynaktır. Özellikle onun açıklamasına göre kitabında yer alan tipolojik yöntem ve tipoloji için 1500 ev rlvesinin kullanılmış olması döneminde bu kaynağı diğer çalışmalardan ne çıkarır.³⁵⁴ “Milli Mimari Semineri” programı sırasında yapılan rölövelerle oluşturulduğu belirtilen bu kaynağın elde edilen çizimler sonucunda, “Türk evi”ni sofaya dayalı olarak sınıflayan ilk çalışma olması kabul edilegelmiştir.

Eldem ncesindeki “Türk evi” konulu metinlerin tipoloji veya sınıflama konusunda önemli veriler içermediğini söyleyebiliriz. Ama sonrasında yapılacak tipoloji veya sınıflama çalışmalarında kullanılan geleneksel-yöresel ev mimarisine yönelik terminolojinin bu dönemdeki metinlerle gündeme taşındığı kabul edilebilir. 1930'lar ncesi “Türk evi” fikrinin yapılanmasında önemli bir konuma sahip C. Esad, *Türk Sanatı* kitabında “Türk evi”ni 3 gruba ayırır. Bunlar Anadolu, Rumeli ve İstanbul evleridir. Alt grubu olarak açıkladığı Asyalı karaktere haiz “Anadolu evleri”ni ise iklime göre iki kategoriye ayırır. Bunlar kuzey ve güney memleketteki evlerdir.³⁵⁵ özellikle Celal Esad'ın çalışmaları bu sınıflamaların yanısıra “Türk evi” ifadesi açısından plân ve yapısal unsurlara yönelik terminolojinin gelişmesine dair önemli veriler içerir. C. Esad, Türk evlerinin temelde harem ve selamlık olarak iki kısımdan oluştuğunu, bunların

Eldem's Typological Analysis of the “Turkish House” as a Tool for an Operative Design Methodology (Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, ODTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, 2002).

³⁵³ İ.Bilgin “Cumhuriyet Dönemi Türkiye Mimarlığı Dosyası”, *Ege Mimarlık*, 1999/2, Dosya: Cumhuriyet Dönemi Türkiye Mimarlığı, Sayı 30: 23-24.

³⁵⁴ S.H.Eldem, a.g.e.1954, 24.

³⁵⁵ Celal Esad, a.g.e., 1928, 105.

büyük ev ve konaklarda mabeyn gibi üstü örtülü bir mekânla bağlandığı belirtilir. Çalışmasında hayat, sofa, mabeyn, hımış gibi mekâna ve malzemeye dair çeşitli sözcükleri kullanması dikkate değerdir.

Milli Mimari Semineri programının başlatıldığı 1932 yılından sonra “Türk evi” konusunun geleneksel içeriğinin değiştiği makalelerin yayınlanmaya başladığı görülür. Eldem’in ilgisi, daha çok geleneksel-yöresel mimarinin “Milli mimari” programındaki işlerliğini gündeme taşımaya yöneliktir. O sebeple evin geleneksel unsurları bir taraftan seminerle ortaya çıkarılacak diğer tarafla geleneksel-yöresel uygulamalarla mimarlarca gündemde tutulacaktır. Örneğin, Seminerin başlamasından iki yıl sonra kadar 1935 yılında “Anciennes Maisons d’Ankara” (Ankara'nın Tarihi Evleri) adlı makalesinde “Türk evi”nin tarihsel evrimi hakkındaki kuramına giriş yapan Eldem, makalesinde kır ve kent evinin özelliklerine yönelik analizler yapar.³⁵⁶ Ancak, Eldem’in 1940'lara kadar yayınlanmış olduğu metinlerde geleneksel evin hüviyetinin yeterince aydınlığa kavuşturulduğu söylenemez. Gerçi bu metinlerde plân özelliklerine yönelik bir takım saptamalar vardır ama metinlerde “tip”, “tipik”, “karakteristik” gibi kavramlar yer alsada da tipolojik ayırıma gidilmez.³⁵⁷ Eldem’in üzerinde durduğu geleneksel evin yeni mimaride uygulanabilirliği görüşünü destekleyici bir metin 1936 yılında Egli tarafından kaleme alınır. Egli'nin “Das Türkische Wohnhaus” (Türk Evi) adlı makalesi, onun daha önce “Anadolu evi” kavramı üzerinden geliştirilerek Zürih'de tamamlanmış bir çalışmasıdır. O, “yalın” ve “özgün” bir “Türk evi” arketipinin, İstanbul'un yabancı etkilerle bulanıklaşmış evlerinde değil de, Edirne'deki bir ev gibi erken Osmanlı dönemi eserlerinde ya da Anadolu köylerinin anonim evlerinde en bozulmamış şekliyle gözlemlenebileceğini savunmuştu.³⁵⁸

Egli gibi, “Türk evi” başlığıyla konuyu ele alan kısıtlı metinlerden biri de 1938 yılında yazılan Albert Gabriel'in makalesidir.³⁵⁹ *Arkitekt* dergisinde yayınlanan bu makaleyi her ne kadar Pinon

³⁵⁶ Esra Akcan, a.g.e., 2008, 234.

³⁵⁷ Eldem'in bu dönemde *Arkitekt* ve *Mimar* dergilerinde “Türk evi”nin karakteristik unsurlarına değinen makaleleri şunlardır: “İstanbul ve Şehircilik” *Mimar*, 1931, Sayı 1:1-5; “Evlerimizin İçi”, *Mimar*, 1931, Sayı 7:233-236; “Amca Hüseyin Paşa Yalısı”, *Mimar*, İstanbul, 1933, cilt:III, sayı 12:377-381; “Eski Bir Türk Evi”, *Mimar*, İstanbul, 1934, cilt:IV, sayı 3: 80-81; “Boğaziçinde Bir Yalı”, *Arkitekt*, İstanbul, 1936, cilt:VI, Sayı 4: 106-110.

³⁵⁸ Egli, Ernst, “Das Türkische Wohnhaus”, *La Turquie Kemaliste*, no. 14 (Ağustos 1936): 11-19. Aktaran: Esra Akcan, a.g.e., 2008, 231.

³⁵⁹ Bu başlıkla o tarihe kadar yazılan metinlerden bazıları şunlardır: Hamdullah Suphi Tanrıöver, “Eski Türk Evleri”, *Türk Yurdu*, 1913, cilt:V, sayı 12: 1216-1221; 1914, cilt: VI, sayı 2: 2063-2069, (eski harfli), A.Süheyl Ünver, “Türk Evi”, *Milli Mecmua*, İstanbul, 1925, cilt:II, sayı 41: 668-670, (eski harfli), Nurettin İbrahim, “Eski Türk Evleri”, *Fikirler*, İzmir, 1928, cilt:I, sayı 20: 7-9, (eski harfli), Sedat Hakkı Eldem, “Eski Bir Türk Evi”, *Mimar*, İstanbul, 1934, cilt:IV, sayı 3:80-81.

“Türk evi” konusunda yazılmış ilk metin olarak görse de daha önce de değindiğimiz gibi Gabriel’den önce “Türk evi”ne yönelik metinler üretilmiştir.³⁶⁰ Gabriel, makalesinde “Türk evi”nin bölgelere göre gösterdiği çeşitlilik üzerinde durur. Onun metninde yöresel terminolojinin kullanımına dair eksikler yer alsada bu vurgulayıcı metin, geleneksel “Türk evi”nin vasıflarının betonarme konuta taşınabileceğini, böylelikle yeni mimarının eski mimariden alacağı dersler için yol gösterici olabileceği üzerine bina edilmiştir. Ona göre bazı eski Türk evlerinin tipleri üzerine mimarların dikkatlerinin çekilmesi gerekmektedir. Kısacası Gabriel standart ev tipleri üzerine çalışmaktan daha faydalı bir süreç olarak geleneksel ev tipleri üzerine yoğunlaşılması gerekliliğine dikkat çeker. Verdiği örnek ise yıllar sonra Eldem tarafından yapılacak Taşlık kahvesi için yol gösterici niteliktedir:

“Bazı İstanbul evlerindeki modern karaktere hayran olmamak kabil değildir. Bu ahşap yapıların şekillerinden istifade ederek tahta aksamı çimentoya kalbetmek suretile bugünkü (monoton kübizm) den daha makul, daha estetik mezayayı haiz neticeler elde edilebilir. Dayanaksız bir malzeme ile yapılmış olmasına rağmen el’an karakterini muhafaza eden Köprülülerin köşkü tam bir mükemmeliyetle bugün mimarî bir ders timsali olarak duruyor.”³⁶¹

Bozdoğan’ın da belirttiği üzere, Gabriel’in dersleri ve yazıları da Eldem’in gündemini desteklemiş, böylelikle Eldem gibi genç mimarların geleneksel evlerin plân tiplerini ve “modern karakter”ini incelemesi hususunda cesaretlendirici olmuşlardır.³⁶² Ancak, Gabriel’in yazılarında “tip” sözcüğü geçse de,³⁶³ onun “Türk evi” tipinin bölümlerinde terminoloji konusunda tereddütlü açıklamaları vardır. Pinon bu anlayışıyla ilgili olarak şu ifadeleri kullanır:

“Ayrıca Osmanlı ev mimarisine ilişkin sözcük dağarcığını, özellikle de bu mimaride özel bir dağıtım rolü oynayan alanların adını da bilmiyordur muhtemelen: sofa ve hayat (açık geçit). Sofaya “hol” der hayata da “veranda”, sofa sözcüğünü ise, batılı gezginlerin kullandığı sözcük dağarcığına göre odalardaki sekileri ifade etmek için kullanır. Bu Türkçe sözcük dağarcığı Türkiye’de ancak 1950’lerden itibaren zorunlu tutulmuştur.”³⁶⁴

³⁶⁰ “Gabriel “Türk” evleri üzerine yazdığında bu konu hakkında hemen hemen hiçbir yayın yoktur. Yalnızca C. E. Arseven ve R. S. Atabinen bu konuya birkaç sayfa ayırmışlardır.” Bkz: Pierre Pinon, “Osmanlı Evleri” , *Albert Gabriel (1883-1972) Mimar, Arkeolog, Ressam, Gezgin* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), 153. Pinon ayrıca makalenin derginin hangi sayısında yayınlandığını bilmediğini belirtir.

³⁶¹ Albert Gabriel, “Türk Evi”, *Arkitekt Dergisi*, 1938, Sayı 5-6:154.

³⁶² S.Bozdoğan, a.g.e., 2001, 285.

³⁶³ Pinon, ayrıca Gabriel’in 1920’li yıllardan itibaren, önce El-Fustat evleri, daha sonra da İstanbul camileri hakkında Gabriel “tip” ya da “plân-tipi” kavramlarını kullandığını ama onun Osmanlı evi’nin tipolojik çözümlenmesinde önemli bir noktayı gözden kaçırdığını vurgular. Ona göre; “Ama bir Osmanlı evi mimarisi boyutu vardır ki, Gabriel bütünüyle gözden kaçırmıştır: çok güçlü tipolojik özelliği.³⁶³ Hayat, sofa ya da avlunun evlerin dağılımında oynadığı temel rolü görmemiştir. Başta S. H. Eldem’in araştırmaları (*Türk Evi Plân Tipleri, İstanbul, 1955*) olmak üzere bu yöndeki araştırmaların Bursa evleri üzerine yaptığı çalışmalardan kısa süre önce çıktığı doğrudur”. Bkz: Pierre Pinon, 2006, a.g.e., 160.

³⁶⁴ Pierre Pinon, 2006, a.g.e., 156.

Gabriel'in makalesinin sonrasında M. Rudolf Riefstahl'ın 1941 yılında Türkçeye çevrilen çalışmasında da terminolojik bir karmaşıklık görürüz.³⁶⁵ Yazarın Birgi'de eski evlerle ilgili bilgilerin yer aldığı çalışmasında özellikle Çakırağa konağına ait rölövede üst katta yer alan sofa için *orta sofa* teriminin kullanılması dikkate değer. Yazar, verdiği plân örneğinde üçüncü kattaki evin dış sofasını ya da hayatını “orta sofa” olarak adlandırırken, metin içerisinde ise dış sofa-hayat için “açık balkon” ifadesini kullanır (Şekil 3.19). Aynı şekilde sofanın içeriye girintili bölümünde eyvanın da bulunduğu hacimlere ise “koridor” der. Metinde konağın mekânsal ve yapısal özelliklerine dair bilgiler verilir, benzer evlerin Anadolu'nun çeşitli yerlerinde yapıldığı belirtilerek “balkon” olarak adlandırılmış “sofa”da kullanılan ahşap elemanlarının 18. yüzyılın karakteristik unsurlarını yansıttığı iddia edilir.³⁶⁶

Her ne kadar 1940'lara gelindiğinde “Türk evi”nin sınıflama veya tipolojisine yönelik belirgin bir çalışma gözükmese de -Rudolf Riefstahl'ın çevirisiyle aynı yıl yayınlanan- Egli'nin “Türk evi” makalesi³⁶⁷ tipolojik indirgemelerin ipucunu taşır. O dönemde Türk araştırmacıların fazlasıyla dikkatini çekecek makalesinde Egli, bütüncül bir tip olarak gördüğü “Türk evi”nin kökeni ve tarihi evrimi konusuna eğilecektir. Türk, Roma, Yunan ve güney Sakson evlerinin evrimini bir şemayla karşılaştırarak (Şekil 3.20), bir kuram geliştirmeye çalışan Egli'ye göre, “Türk evi”ni oluşturan üç ana öge duvar, bahçe ve köşk (pavilyon)tür. Ona göre, toprakta belirli bir sınırın olması bu evlerin ortak özelliği iken, diğer üçünün aksine sınırın önce duvarla çevrilip sonra, içinin bahçe olarak belirlenmesi ise “Türk evi”nin farklılığıdır.³⁶⁸ Egli'ye göre, bunun sebebi göçebe kültürlerine dayanmakta olup, bu bahçenin içerisine yerleştirilen çadırlar, önce küçük pavilyonlara, oradan köşklere daha sonra da çıkmaları olan köşklere dönüştürülerek sonuçta üstü örtülen “sofa”lar elde edilmişti.³⁶⁹ Öte yandan, Egli'nin de -Gabriel ve Riefstahl gibi- “sofa” teriminin kullanımında gösterdiği dikkatsizlik gözden kaçmaz. Egli, sofayı “evin kalbi” olarak tanımlamışsa da, avlu, ana oda veyahut da herhangi bir oda için de “sofa” terimini kullandığı görülür.³⁷⁰

³⁶⁵ Rudolf M. Riefstahl, *Cenubu Garbi Anadolu'da Türk Mimarisi* (İstanbul: Maarif Matbaası, 1941). Kitabın İngilizce basımı 1931 yılında yapılmıştır. Bkz. Rudolf M. Riefstahl, *Turkish Architecture in Southwestern Anatolia*, (Cambridge:Harvard University, Press, Mass, U.S.A.,1931).

³⁶⁶ R.M. Riefstahl, a.g.e., 1941, 25.

³⁶⁷ Ernst Egli, “Türk Evi”, çev. Cemal Köprülü, *Ülkü*, Mayıs 1941, 195-209.

³⁶⁸ Esra Akcan, a.g.e., 2008, 231.

³⁶⁹ E. Akcan, a.g.e., 2008, 232.

³⁷⁰ E. Akcan, a.g.e., 2008, 234.

Sedad Hakkı Eldem'in 1944 tarihli “17 nci ve 18 inci asırlarda Türk Odası” başlıklı makalesi ise hem onun, hem de öncesindeki “Türk evi” araştırmaları dikkate alındığında sınıflama konusunun belirgin olarak gündeme taşındığı ilk çalışmadır denebilir.³⁷¹ Eldem, Türk odasının genel özelliklerini anlattığı metninde, “Türk evleri”ni tipolojik olarak dört plân grubunda toplamıştır. Bu grupta en belirleyici etken, yazının da konusu olan “Türk Odası”dır. Öyle ki, “Türk evi”nin tarihsel gelişimini açıklayabilen en önemli veri olan “oda”nın konumu, Eldem'in tayinine göre plân tiplerini belirleyecektir. Eldem metnini renkli perspektifler ve çeşitli yerlerde yapılmış rölöve örnekleri ile zenginleştirir (Şekil 3.21, 3.22). Yazarın bu makalesinin o döneme kadar yazdığı makaleler içerisindeki en güçlü görsel belgeleri içerdiği de söylenebilir ki, bu malzeme, bu yayının ardından hazırlayacağı tipoloji kitabı için de önemlidir. Eldem'in sınıflamasında “oda”nın konumu ana etkidir. Ona göre alfabetik olarak grüplânan³⁷² bu tipler şöyledir (Şekil 3.23): En eski ev tipi olarak kabul edilen (A) tipinde odalar bir geçitin etrafında dizilidir. Bu tipte geçit bölgelere çeşitli isimler almış olup (hayat, sergâh vb.) odaların sokak tarafına çıkma yapması ve pencerelerle donatılması 16. ve 17. yüzyıllara ait bir özelliktir. Odaların geçitin iki yanına sıralandığı tip ise (B) tipi'dir. Bu tipin de 16. yüzyılda uygulanmaya başladığını belirtir. Bu iki tipte ortalara düşen odaların ikinci derecede önemi olan odalar olduğunu vurgular. Bundan sonraki tip ise (B) tipinin geliştirilerek, geçitin bir aydınlık niteliğinde orta hole dönüştürüldüğü ve odaların köşelere alındığı tip yani (C) tipidir. Bu tipte oda kapıları A ve B tipinde olduğu gibi düz duvar içinde değil, duvarın plânda 45 derece veya ona yakın bir açıyla kıvrılan köşelerden açılmıştır. Özellikle bu tipin 18. yüzyılda yayılmaya başladığını ama 19. yüzyılda durgunlaşan ve çıkıntılardan arınan “karniyarık” plâna götüren tip olduğunu belirtir. Eldem'e göre bu tip daha çok İstanbul'da uygulanmış olup, karakteristik plânı haç şeklindedir ve bazen sofa çıkmalarının azaltılmasıyla L ve T şeklini aldığı da görülür.

Eldem, son olarak geçitin ve sofanın öneminin azaldığı köşklü tip olarak (Ç) tipini gösterir. Öyle ki, geç dönem örnekleri arasında gösterilen bu tipte köşk, ana kat plânının bazı durumlarda yarısını veya daha fazlasını dolduracak boyutlara ulaşmaktadır. Çoğunlukla bağ, bahçe veya su kenarındaki evlerde görülen bu tipe İstanbul'da eski ve yeni köşklar dahil edilebileceğini

³⁷¹ S.H.Eldem, “17 nci ve 18 inci Asırda Türk Odası”, *Güzel Sanatlar Dergisi*, 1944, Sayı 5: 1-28.

³⁷² O dönemde *Arkitekt* Dergisinde yayınlanan çalışmalarda Konut “Tip” leriyle ilgili yayınlar yer alır. Bu konuda birkaç örnek verecek olursak 1930'larda yapılan kira evler, müstakil evler, kar amacıyla inşa edilen apartmanlar ve 1940'larda örneklerine rastlanmaya başlanan toplu konutlar için yapılan tip'lerde bu alfabetik ifadeler yer verilir. Konuyla ilgili çalışma için bkz. Özge Ançel, *Mimar/Arkitekt Dergisinde Konut Sorununun Ele Alınışı:1931-1946* (Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü,2008).

vurgular. Örnek olarak Davutpaşa Kasrı, Çinili köşk, Sepetçiler köşkü, Edirne Kum kasrı, Küçüksu kasrı, Topçular köşkü, Bebek köşkü ve Aynalıkavak köşklerini bu plân tipinde örnekler olarak verir.³⁷³ Görüleceği üzere Eldem'in sonraki çalışmasında ana belirleyici "sofa" olsa da, buradaki sınıflamasında "oda" tipin belirleyicisi olmuştur. Onun makalesinde gerçi sofanın önemi vurgulanır ama yine de sonrasında ortaya koyacağı dört tip, yani sofasız, dış sofalı, iç sofalı veya orta sofalı gibi bir sınıflama terminolojisi yer almaz. İlginç bir nokta ise, *Türk Evi Plân Tipleri* (1954) adlı kitabında kullandığı "ideal" kavramının bu çalışmasında hiç geçmemesidir. Eldem makalesinde önem derecesine göre önemli odaların üst katta olduğunu ayrıca "Türk evi"nin oda dağılımı açısından önemli bir özelliğinin de yaz ve kış odalarına göre ayrıldığını belirtir. Makalede bu odaların mekânsal özellikleriyle ilgili bilgiler de yer alır.³⁷⁴

Eldem'in makalesinin (1944) sonrasında yayınlanan Ernst Diez'in *Türk Sanatı* kitabında evlere ilişkin sınıflamanın yapıldığını ve yine "tip" kavramının kullanıldığını görürüz.³⁷⁵ Onun çalışmasının "Ev ve Saraylar" için ayrılan bölümünde Anadolu evlerinin kökenine ilişkin saptamalar vardır. Ona göre bu evler önündeki revaklarla eski *Tarma* evleriyle³⁷⁶, çıkıntılı iki yan kanatlar arasındaki giriş salonlarıyla da *Hilani* evleriyle³⁷⁷ benzerlik gösterir. Böylelikle Anadolu'nun avlulu ev tipleri bu iki ev tipinin biresimidir. Kısacası Anadolu avlulu ev tipini "Tarma- Hilani tipi" olarak adlandırır. Diez'e göre Türkler yeni ev tipi inşa etmemişler buldukları bölgelerdeki ev tiplerini kullanmışlardır. Yazar İslam inançlarının evin plânlamasını da etkilediğini, böylelikle harem-selamlık ayırımına gidildiğini vurgular. Diez, Anadolu ev tipine ilişkin getirdiği yorumların yanısıra "Türk evi" gibi farklı bir ev tipine dikkat çeker. Özellikle Rumeli'de, Anadolu'da olduğundan başka geleneklerle oluşmuş bu ev tipini "kuzey tipi" ve "güney tipi" olarak sınıflar. Onun bu sınıflaması, daha öncesinde değindiğimiz C. Esad'ın Türk evlerini iklime göre kuzey ve güney olarak iki gruba ayıran sınıflamasını hatırlatır. Diez'in

³⁷³ S.H.Eldem, a.g.e., 1944, 10.

³⁷⁴ S.H.Eldem, a.g.e., 1944, 10.

³⁷⁵ Ernst Diez, *Türk Sanatı -Başlangıcından Günümüze Kadar*, çev. Oktay Aslanapa (İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayını, Sanat Tarihi Enstitüsü: No:1, 1946).

³⁷⁶ Irak geleneksel ev mimarisine adını veren "Tarma" üç tarafı diğer mekânlarla çevrili olan ve ön yüzüyle avluya açılan mekândır. Köken için bkz. O.Reuter, *Das Wohnhaus in Baghdad und anderen Staedten des Iraq* (Berlin:1910).

³⁷⁷ R.Noumann, Hilani olarak adlandırılan yapı tipinin, Hitit'lerin saray tarzı olduğu ve daha çok batıda bu isimle anıldığını söyleyerek, Hitit yazıtlarında "Ehilamar Hilamar" diye geçen ve hemen her Hitit Templi plânında olan ve "ön sofa" manasında olan mekân olduğunu belirtmiştir. R.Noumann, plânlama olarak hilaniyi: ön yüzünde bir ya da iki ayaklı geçit olan ayrıca arkasında ise, çevresinde küçük oda toplulukları bulunan, enine yerleştirilmiş, ocaklı bir anaodası bulunan yapılar olarak tanımlar ve bu yapı tipinin, "Hilani" (bit-hilani) olarak da adlandırıldığını belirtir. R.Noumann, *Eski Anadolu Mimarlığı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayını, 1991), 421.

metninde köşkler, evlerin dışında ayrı bir tip olarak gösterilmiştir. Köşkların en eski örneği olarak Çinili köşk gösterilmiştir. Onun çalışmasında dikkate değer bir nokta da, o döneme kadar üretilmiş metinlerde yer alsa da “sofa” teriminin kullanılmamasıdır. Ama Ankara’dan resmini ve plânını verdiği örnekte sofa için yöresel adıyla “sergâh”ı kullanır. Camedânlı ve camedânsız olarak adlandırdığı sergâh için açıklama olarak “veranda” denilmiştir. Ayrıca plânda bu eve ait diğer mekânlar da numaralandırılarak adlandırılmıştır. Aslında Diez bu çalışmasından önce 1917 yılında yayınladığı bir kitabında, Mezopotamya bölgesindeki evlerle Anadolu evlerindeki ortaklıkları vurgulamıştır.³⁷⁸ Özellikle Irak bölgesindeki evler için ortaya koyduğu “ideal plân” kavramı yıllar sonra Eldem’in “Türk evi”nin tipolojisi çalışmasında benzer şekilde kullanılacaktır.³⁷⁹

Diez’in kitabıyla aynı yılda yayınlanmış önemli bir çalışma da Mahmut Akok’un A. Gökoğlu ile birlikte hazırladığı *Eski Ankara Evleri* adlı kitabıdır.³⁸⁰ Kitapta Celal Esad, Mübarek Galip, Ahmet Süheyl ve Mimar Hikmet’in (Koyunoğlu) “Türk evi” ile ilgili yazılarına referans verilir. Özellikle “Ankara Evleri”nin dekoratif unsurlarına yönelik saptamalarında R. Osman, S. Ünver ve C. Esad’ın etkilerini görebiliriz. Aynı şekilde “*Tezyinat*” bölümünde Arseven’in tezyinata yönelik sınıflandırması verilerek Ankara Evleri’nde “Sembolik”, “Geometrik”, “Flöral” ve “Yazı” gibi dört cins tezyinatın da kullanıldığından bahseder.³⁸¹ Özellikle hâkim olan tezyinatın flöral tezyinat olduğu vurgulanarak devamında yine Arseven’in bu tezyinat için yaptığı üç çeşit sınıflama verilerek Ankara evleri’nde görülen şekillerinden bahsedilir. Süsleme ile ilgili sınıflamalar yer alsa da, çalışmada plâna dayalı bir sınıflama yapılmaz. Özellikle Eldem’in 1944 yılında yayınlanan makalesinde kullanılan sınıflamayla ilgili bir başvuru yoktur. Yazar sadece “Mimari” bölümünde sofanın bölgede kullanılan terminolojisi ile ilgili bilgilere yer verir, yine de Eldem gibi üst kattaki odaların bazı evlerde bir sofa etrafında, bazılarının ise taraçaların etrafında toplânıldığından bahseder. Sofalı evlerde oda kapılarının sofaya, taraçalı evlerde ise taraçalara açıldığı vurgulanır.³⁸² Kısacası Eldem’in makalesinde yer alan sınıflaması, Akok’un çalışmasına taşınmaz. Akok, sonrasında bu çalışmasını zengin rölövelerle genişleterek beş yıl sonrasında tek

³⁷⁸ Ernst Diez, *Die Kunst der islâmischen Völker* (Berlin: 1917).

³⁷⁹ Eldem’in kitabında sıkça “ideal tip” kavramı kullanılır. Dış, iç, orta sofalı tipler için ideal plân şemaları yapılır. Bkz. S.H.Eldem, a.g.e., 1954. Eldem’in Diez’in bu çalışmasından etkilenmiş olabileceği düşünülebilir.

³⁸⁰ Mahmut Akok, Ahmet Gökoğlu, *Eski Ankara Evleri I. Erzurum Mahallesinde Yusuf Oğraş Evi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1946).

³⁸¹ M.Akok, A.Gökoğlu, a.g.e., 1946, 8.

³⁸² M.Akok, A. Gökoğlu, a.g.e., 1946, 7.

başına *Ankara Evleri* olarak yayınlacaktır.³⁸³ Bu kitabında Eldem'in makalesine referans verilse de, yine onun sınıflamasına benzer bir sınıflama yer almaz ama "tip" kavramı kullanılmıştır. Yazar incelediği evler için sıklıkla "Klâsik Türk mimarlığı ev tipi" kavramını kullanır ve Ankara evlerinde Klâsik tipteki örneklerin en eskinin 250 yıllık olduğunu vurgular. Ayrıca, belki de *Usul-u Mimari-i Osmanî*'yi hatırlatacak şekilde, birbirinden oldukça farklı plânlara sahip bu evlerin "değişmez klâsik kaidelerinin" olduğunu belirtir. Bu özellikler evlerin çoğunlukla iki katlı olması ve yaşama katlarının üst katlar olmasıdır. Yazar sofaları belirgin bir şekilde sınıflamasa da, "açık" ve "kapalı" olarak niteler. Akok, bu vurguyu sonrasında yayınlacağı makalelerde öne çıkarır. Örneğin Çankırı'nın eski evlerini incelediği makalesinde "açık sofalı ev tipleri" ifadesini kullanır.³⁸⁴

Genel olarak "Türk evi"nin çeşitli özelliklerine göre yapılan sınıflama çalışmalarının 1940'lardan sonra ortaya çıkan araştırmalarda yoğunlaştığını görmekteyiz. Özellikle, daha önce de bahsedilen İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde yeterlik çalışması olarak hazırlanan tezlerde evlerin bölge, malzeme, yapım tekniği, plân, vb. özelliklerine göre yapılan sınıflamalar, geleneksel ev konusunda tanıtıcı ve betimleyici bilgiler verme arayışındadırlar.³⁸⁵ Ortaya çıkan sınıflamalar "Türk evi" kavramının bütünsel anlamına yönelik işlevler içerirken ayrıştırmalarda sunacaktır. İstanbul Teknik Üniversitesi'nde yapılan yeterlik çalışmalarından ilki olan Leman Tomsu'nun tez çalışmasında (1941) "Bursa evleri"nin sınıflamasına yönelik saptamalar vardır. Öncelikli olarak yazar "Türk evleri"nin çeşitli şekil farklılıklarından dolayı kolaylıkla üçe ayrılabilirliğinden bahseder. Ona göre bu evler Anadolu, Edirne ve İstanbul Evleri'dir. Yazar bu sınıflamasında referans vermese de, sınıflaması C. Esad'ın *Türk Sanatı* kitabında yaptığı sınıflamanın aynısıdır.³⁸⁶ Tomsu çalışmasında ayrıca yapım sistemlerine göre "Türk evi"ni 4 gruba ayırır. Bunlar "Kerpiç", "Dolma", "Ahşap" ve "Kargir" sistemleridir. Onun yapısal sınıflaması, sonrasında Ruhi Kafesçioğlu ve Gazanfer Beken tarafından benzer şekilde kullanılacaktır.³⁸⁷

³⁸³ M.Akok, *Ankara Evleri*, 1951.

³⁸⁴ Arkeolog Mahmut Akok "Çankırının Eski Evleri", *Arkitekt*, , 1953, Sayı 7-8: 143.

³⁸⁵ 1940'ların başından 1950'lerin sonuna kadar yapılacak bu tezlerin 2. Milli/Ulusal Mimarlık dönemi diye bilinen bir dönemde yapılmış olması ve tezlerin jürilerinde bulunan hocaların, P.Bonatz, C.Holzmeister, E.Onat, O.Safa, gibi o dönemin üslubunda söz sahibi olan mimarlardan oluşması dikkate değerdir.

³⁸⁶ C.Esad'da "Türk evi"ni Edirne, İstanbul ve Anadolu evleri olarak üç grupta sınıflar. Bkz. C.Esad, a.g.e., 1928, 104.

³⁸⁷ Bkz. Ruhi Kafesçioğlu'nun *Orta Anadolu'da Köy Evlerinin Yapısı* (1949); ve Gazanfer Beken, *Garbi Anadolu Mıntkası Kerpiç Binaları* (1949). Örneğin Kafesçioğlu Köy evlerini kullanılan malzemeye göre kerpiç, taş, ahşap

Tomsu çalışmasının “Plân teşkili” bölümünde evleri bahçenin konumlarına göre üç tipe ayırır³⁸⁸ (Şekil 3.24). Ona göre bahçenin önde, yanda ve arkada olmasına göre evin konumu belirlenebilmektedir. Yazar bu sınıflamasına ait çizimlerle açıklayarak incelemesinde yer alan bu tiplere uygun evleri örneklerini verir; sınıflamasının devamında ise “Bursa Ev Plânlarının Umumi Vasıfları” başlığıyla incelediği bölümde “Türk evi”nin genellikle zemin katlarında pencere açılmadığını, bu yönüyle ışıksız ve güneşsiz olan bu katlar yerine ikamet için üst katların kullanıldığını belirtir. Bu görüşler “Türk evi”nde üst katın önemine vurgulayacak ve tipolojiyi üst katın plânimetrisine göre oluşturacak Eldem’in fikirlerine yakındır.³⁸⁹ Tomsu evin taksimatında önemli olan mekânları ise 7 gruba ayırır. Bunlar arasında öncelikli olarak sofa’yı gösterir ve Harem ve Selamlık ayırımının plânlamadaki önemine işaret eder.³⁹⁰ Onun çalışmasında 1909 yılında yayınlanan Wilde’nin çalışmasının tercümesi için bir bölüm ayrılmıştır. Wilde’nin kitabında yer alan çizimlere yer verilerek Almanca tercümede orijinal metinde oda (*wohnraum*) olarak gösterilen mekânların isimleri “sofa” olarak verilmiştir.³⁹¹ Tomsu’nun çalışmasında sofa için genellikle “kapalı” veya “açık” ifadeleri kullanılmıştır.

Tomsu’nun çalışmasının hemen sonrasında yapılmış başka bir yeterlik tezinde Eyüp Kömürcüoğlu, “Ankara Evleri”ni inceler.³⁹² Kömürcüoğlu’nun çalışmasında aynı yıl yapılan Akok’un çalışmasının yanı sıra C.E.Arseven, M. Galip, M. R. Riefstahl, S. H. Eldem’in çalışmalarına referanslar verilir. Ama onun çalışmasının asıl önemi, Eldem’in 1944 yılında yayınladığı çalışmasındaki tipolojik çözümlenmesinin sivilize edilmesidir. Kömürcüoğlu ilk kez plân tanzimini incelediği bölümde, “Tip İtibariyle Türk Evleri” başlığı altında tipleri inceler.³⁹³ Gerçi bu başlığa dipnot olarak Eldem’in makalesi verilmiştir ama Eldem’in makalesinde böyle bir başlık yer almaz. Onun incelemesinin başlığı “Odaların bina içindeki vaziyetleri”dir. Kömürcüoğlu Eldem’in makalesindeki örnek çizimleri yorumlayarak sofa’ya dayalı bir tipoloji yapar ama Eldem’in dört tipine karşılık o üç tip ortaya koyar (Şekil 3.25). A Tipi diye verdiği ilk

olarak üçe ayırır. Ayrıca duvarlar örgü tekniklerine göre kerpiç, taş ve ahşap duvarlar olmak üzere üç grupta incelenmiş kerpiç duvarları ise masif veya ahşap iskeletli kerpiç dolgulu olmak üzere ikiye ayırmıştır.

³⁸⁸ L.Tomsu, *Bursa Evleri* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi, 1950), 24-25.

³⁸⁹ Eldem, değişik bölgesel karakter gösteren Türk evlerinin bağlayıcı elemanının plân olduğunu, bir tipolojik sınıflama söz konusu olduğunda esas kat plânlarına bakılması gerekliliğini savunur. Eldem’de Tomsu’nun yaptığı şekilde plâni oluşturan başlıca elemanların üzerinde durur. Ama ona göre bu ayrışım 3’ grupta incelenir. 1) Odalar, 2) Sofalar ve müştemilata, 3) Geçit ve merdivenler olarak sıralar (S.H.Eldem, a.g.e., 1954, 14).

³⁹⁰ L.Tomsu, a.g.e.,1950, 26

³⁹¹ L.Tomsu, a.g.e.,1950, 126-129.

³⁹² Eyüp Kömürcüoğlu, *Ankara Evleri* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi, 1950).

³⁹³ Kömürcüoğlu, a.g.e.,1950, 22.

tipde odaların sofanın etrafına dizildiğini belirterek bu tipin memleketin her tarafında görüleceğini söyler. Yine geçit olarak adlandırdığı sofanın kışı soğuk olan yerlerde camekânla kapatıldığını veya içeri çekilerek korunduğunu belirtir. Ayrıca sofanın bölgelere göre çeşitli isimler aldığını çoğunlukla “sergah” ve “hayat” isimlerinin kullanıldığını söyler. Aynı şekilde Eldem’in bilgilerini tekrarlayarak evin büyüklüğüne göre sofanın L, U ve T şekillerinde yapıldığını vurgular. Bu tipin stilizasyonunu gösteren 3 örnek çizimde bu formları görürüz. Kömürcüoğlu bu tipe “dış sofalı” demez ama yaptığı çizimler bize sonrasında Eldem’in “dış sofalı” tipini hatırlatır. Kömürcüoğlu ikinci (B) tipinde ise odaların sofanın iki tarafına dizilmesiyle elde edildiğini ve daha çok 16. asırdan sonra yayıldığını açıklar. Bazen (A) ve (B) tipinin bir arada olduğu uygulamalar olsa da, bunların başlı başına bir tip olamayacağını ve buna örnek olarak da Ankara’da bazı evlerin verilebileceğini söyler.

Kömürcüoğlu’nun B tipi’ne ait stilizasyonu yapılan bir çizimi vardır. Bu tip de yine Eldem’in “iç sofalı” diyeceği tipi hatırlatır. Sonuncu tip olan (C) tipi, daha çok İstanbul ve yakın civarında görülen bir tip olup B tipinin belirli bir düzende gelişmesiyle oluşturulmuştur. Bu tipde sofa içeri çekilerek merkezi bir konuma getirilmiştir. Ayrıca sofaya açılan odaların köşeleri belirli açılarla kırılmış ve böylelikle geçit, yani sofa bir “orta sofa” haline dönüşmüştür. Kömürcüoğlu bu tip için iki çizim örneği verir. Bu çizimlerde yine Eldem’in kullandığı örneklerden istifade edilmiş, bu merkezi sofa oval veya çokgen formlarda tanımlanmıştır. Sonrasında Eldem’in de bu tipe Kömürcüoğlu gibi “orta sofalı tip” demesi dikkat çekicidir. Gerçi Eldem *Türk Odası* makalesinde orta, orta geçit gibi ifadeler yer vermiş olsa da, “orta sofa” kavramını ancak *Türk evi Plân Tipleri* kitabında kullanacaktır. Görüldüğü üzere Kömürcüoğlu’nun çalışması, Eldem’in 1944 yılında yayınladığı “Türk Odası” adlı makalesini yorumlayarak bir tipoloji oluşturmayı dener. Her ne kadar Eldem’in makalesindeki ifadeler çoğu zaman tekrarlansa da, bu çalışma Eldem’in *Plân Tipleri* için önemli bir referanstır. Çünkü bu tipolojide sofa’ya dayalı olarak “Türk evi”ni 3 tipe ayırır. Sadece sonrasında Eldem’in kitabında belirtilen dördüncü tip, yani “sofasız tip” yoktur. C. Esad’ın basım tarihi bilinmeyen *Türk Sanat Tarihi* kitabında³⁹⁴, Kömürcüoğlu’nun yaptığı tipoloji kullanılmıştır. Eldem’in *Türk Evi Plân Tipleri* kitabının 1954 yılında basıldığı düşünüldüğünde, Arseven’in çalışmasının 1950 ve 1954 yılları arasında basıldığı tahmin edilebilir.

³⁹⁴ Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi (Menşeyinden Bugüne Kadar, Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar)* (İstanbul: Maarif Basımevi, tarihsiz).

Gene İ.T.Ü.'de yapılmış olan *Konya Evleri* (1950) adlı yeterlik çalışmasında Celile Berk, Konya evlerinin “Plân tipleri ve Karakteristikleri”ni incelediği bölümde, bu evleri “hayatlı” ve “sofalı” evler olarak sınıflar.³⁹⁵ Berk, Hayatlı evlerin en bariz özelliklerinin odalarının yan yana sırlanarak doğrudan “tahtaboş” olarak adlandırdığı mekâna açılması olduğunu belirtilerek, bu evleri “tek katlı”, “iki katlı” ve “mabeynli” olmak üzere üç gruba ayırır. Ona göre mabeynli evler, hayatlı evlerin soğuğa karşı tedbir alınmış şekilleri olup, iklimsel kaygılarla hayatlı evlerden sofalı evlere geçişin bu mabeynli evlerle sağlanmıştır. Sofalı ev tipindeki evlerin ise Konya'nın tam karakteristik evleri olmadığını ve “karnıyarık” olarak adlandırdığı bu evlerin daha çok zengin evleri olduğunu belirtir. Ayrıca sıraladığı her tip için Konya evlerinden örnekler verir. Berk'in çalışmasında yer alan rölöveler L.Eser'in (Kütahya Evleri) çalışmasını saymazsak bu dönemde yapılmış tezler içindeki en detaylı ve zengin rölöveleri içerir. Bahsettiğimiz üzere Berk'in sınıflaması Eldem'in makalesi (1944) ve Kömürcüoğlu'nun tez çalışmasındaki (1950) sınıflamadan farklıdır. Zaten Berk'in çalışmasının kaynakçasında bu iki çalışmaları yer almadığı gibi, yukarıda değindiğimiz sınıflama ve tipoloji konusundaki diğer çalışmalara da referans verilmemiştir.

Bu yeterlik çalışmalarının dışında Necibe Çakıroğlu'nun Kayseri Evleri³⁹⁶ ve Doğan Erginbaş'ın Diyarbakır Evleri çalışmalarında³⁹⁷ yine sınıflamalar yapılmıştır. N. Çakıroğlu'nun çalışmasında plân özelliklerine göre Kayseri evleri için bir tipolojiye yer verilmemiştir. Genel olarak evleri “bağ” ve “şehir” evleri olarak sınıflar. Ayrıca şehir evlerinde küçük evler diye bir ev tipine yer verir. Çalışmasında “*Dini Ayrılıklarına Göre Evlerin Mukayesesi*” başlığıyla “Türk evleri” ve “gayri-müslim evleri” arasındaki plân ve yapısal farklılıklar irdelenir.³⁹⁸ Erginbaş ise çalışmasının *Diyarbakır Evlerinin Esas Tipleri* bölümünde evleri plânlarına göre beş tipe ayırır. Bu tipler eyvanların ve odaların konumunun yanı sıra girişlere göre belirlenmiştir. Çalışmada her tip için evler katalog halinde incelenmiştir. Eldem'in kitabıyla aynı yıl yayınlanan çalışmanın önemli bir özelliğide yöresel terminolojiyi dikkate alan tarafıdır. Örneğin özellikle üst katlarda odaların önlerinde yer alan Eldem'in geçit olarak adlandırdığı gezeneklerin yöredeki adıyla

³⁹⁵ Celile Berk, *Konya Evleri* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi, 1951), 46.

³⁹⁶ Necibe Çakıroğlu, *Kayseri Evleri* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi, 1952).

³⁹⁷ Doğan Erginbaş, *Diyarbakır Evleri* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi, 1954).

³⁹⁸ Necibe Çakıroğlu, a.g.e., 1951, 38-41.

kullanılmasıdır. Erginbaş sınıflamasında bölgedeki evlerin plânlanmasında avlu, eyvan gezemek gibi mekânların etkisini dikkate alan bir sınıflama denemiştir.³⁹⁹

S. H. Eldem'in *Türk Evi Plân Tipleri* (1954) adlı kitabının öncesinde yayınlanan, L.Tomsu (Bursa, 1950), E.Kömürcüoğlu (Ankara,1950), C.Berk (Konya,1951), gibi mimarların tez çalışmaları ve yayınlanan makalelerden - "Türk evi"ne ait ortak bir plân anlayışının verilerini sunmaları nedeniyle - etkilenmiş olması düşünülebilir. Bir önceki bölümde belirtildiği gibi, Eldem kitabının girişinde kitabın 1940'larda tamamlandığını ancak bir takım imkânsızlıklarla 1954 yılında basılabildiğini belirtir.⁴⁰⁰ Kitabın 1940 yılında tamamlandığı düşünüldüğünde iddia ettiğimiz etkilerin olma şansı bulunmuyor. Eldem'in böylesine bir vurguyu hangi sebeple yaptığı bilinmiyor ama okuyucuyu çalışmalarının özgünlüğü konusunda ikna etmeye çalıştığı kesindir. Milli Mimari Semineri programının başladığı 1932 yılından başlayarak yapılan rölöve çalışmalarının sonucu oluşmuş *Plân Tipleri Çalışması*'nın basılamamasını bir talihsizlik olarak gören Eldem'in, 1954 tarihli kitabında kullandığı tipolojiyi, 1944 tarihli makalesinde neden kullanmadığı çelişkilidir. Dahası, makalesinde kitabında yer alan sofa sınıflaması (sofasız, dış, iç, orta) keskin bir şekilde belirmemiştir.⁴⁰¹ Yukarıda da değinilmiş olduğu üzere makalede plân tiplerini sofanın konumu değil, odaların konumlanışı belirlemiştir. Burada kitabın makaleden sonra yazıldığı ile ilgili şu bilgiler aydınlatıcı olacaktır: Bunlardan ilki, Turgut Cansever'in kitabın yazılmasındaki katkısıdır ki, o, işbirliğinin kendisinin Akademi'den mezun olduktan hemen sonraki (1946 sonrası) tarih de olduğunu belirtmiştir.⁴⁰² Cansever'in iddiasını pekiştiren diğer bir kaynak ise, hazırlık aşamasında olmadığı ancak sonradan eklenildiği varsayılsa da, Eldem'in kitabında 1948 yılında yazılmış bir makaleyi referanslamasıdır.⁴⁰³ Buradan şu sonuca varabiliriz, kitapta yer alan rölöveler kuşkusuz Seminer sırasında yapılmıştır ama hem metin kısmının, hemde rölövelere dayalı tipolojik çalışmanın 1950'lerden sonra yapıldığı güçlü ihtimaldir.

³⁹⁹ Doğan Erginbaş, a.g.e., 1954, 26.

⁴⁰⁰ Eldem'e göre: "Bu etüt 1940 senesinde G.S.A. Milli Mimari çalışması olarak tamamlanmış, fakat o zamandan beri muhtelif sebeplerden dolayı neşredilememiştir. Teknik Üniversite Mimarlık Fakültesinin dostane ilgisi sayesinde, etüdün Üniversitenin kıymetli neşriyat serisi içine alınarak basılması temin edilebilmiştir." Bkz. S.H.Eldem, a.g.e., 1954, önsöz.

⁴⁰¹ S.H.Eldem, a.g.e., 1944, 1-28.

⁴⁰² U.Tanyeli, A.Yücel, *Turgut Cansever, Düşünce Adamı ve Mimar* (İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi ve Garanti Galeri, 2007), 135.

⁴⁰³ Eldem kitabında Charlos Antoniadès'in 1948 yılında yayınlanan *Technique et Architecture* makalesini kaynak olarak kullanmıştır. S.H.Eldem, a.g.e., 1954, 67.

3.2.3. S.H.Eldem'in “Türk Evi”nin İdeal Tiplerinde “Sofa” Olgusu

Buraya kadar S.H.Eldem'in *Türk Evi Plân Tipleri* (1954) adlı çalışmasının öncesinde hem Eldem'in, hem de farklı araştırmacıların geleneksel-ev konusuna yaklaşımlarında tipoloji ve sınıflama denemelerine değinildi. Gene bu yaklaşımların Eldem'in anılan kitabındaki tipolojilerine etkisi üzerinde duruldu. Eldem, Milli Mimari Semineri çalışmalarının başladığı 1932 yılından sonra ortaya koyduğu yoğun rölöve programı ile bahsi geçen tez çalışmalarından farklı bir tipoloji denemesine girişecektir ki, daha öncesinde bahsettiğimiz gibi ortaya koyacağı “ideal-tip” kavramı onun çalışmasının en dikkate değer vurgusu olacaktır. Öyle ki onun çalışmasının dışında çağdaşlarınca yapılan tipoloji veya sınıflama denemelerinde “ideal tip” kavramından bahsedilmez. Gerçi 1930'lu yıllarda mimar Abtullah Ziya Kozanoğlu gibi mimarların “İdeal Köy” plânları⁴⁰⁴ (Şekil 3.26, 3.27) veyahut 1940'larda Holzmeister gibi mimarların tasarladıkları “İdeal Tiyatro” projeleri⁴⁰⁵ gibi örnekler veya gene ikinci Dünya Savaşı sonlarından 1950'li yılların ortalarına kadar olan dönemin popüler dergilerindeki “ideal yuva” imajıyla ilgili ev plânları⁴⁰⁶ (Şekil 3.28) akla gelse de, bunların Eldem'in geleneksel ev tipolojisi konusunda “ideal tip” kavramını kullanımıyla doğrudan ilişkili sayılamaz. Öte yandan Eldem'in ilk kez *Türk Evi Plân Tipleri* çalışmasında ortaya attığı bu kavramın⁴⁰⁷ tipoloji konusunda sonrasında yapılacak çalışmalarda da Eldem tarafından tayin edilen kurallar dışında kullanılmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz⁴⁰⁸. Dahası, bazı akademik çevrelerin idealleştirilen “Türk evi” kavramını doğrudan Eldem'le ilişkilendirme sebebi de gene onun bahsi geçen

⁴⁰⁴ Konuyla ilgili bkz. A. Ziya Kozanoğlu, “Köy Mimarisi”, *Ülkü*, 1933, cilt:2, Sayı 7: 37-41.

⁴⁰⁵ O dönemde Holzmeister, yoğun bir araştırma programı sonucunda hem kendi ülkesi, hem de Türkiye için “İdeal Tiyatro” projeleri hazırlar. Ancak bu öneriler uygulama imkânı bulamamıştır. Örneğin, Milli Eğitim Bakanlığı için C.Ebert'le birlikte İstanbul Taksim Meydanı için hazırladıkları İdeal Tiyatro projesi de çeşitli gerekçelerle uygulanamamıştır. Bkz. Elvan Erkmen, *Clemens Holzmeister ve Türk Mimarlığı'ndaki Yeri* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 1998), 152.

⁴⁰⁶ O dönemin yayınlarında “ideal yuva” imajını inceleyen çalışma için bkz. Yıldız Şebnem, *The Image of the “Ideal Home” / Modern House In Popular Magazines During the Post-World War Two Period In Turkey* (Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, ODTÜ, Eylül 2002).

⁴⁰⁷ O, tipolojik analizlere bağlı olarak “ideal tip” kavramını ilk defa Türk Evi Plân Tipleri (1954) çalışmasında kullansa da daha öncesinde Bursa evleri çalışmasında (1948) “Türk evi” odasının tanımlarken “ideal” bir şekilden bahsedecektir. O, ideal şekli, kapı ve yüklük duvarlarının dışında geriye kalan üç duvarın pencereci olması olarak tanımlar. Bkz. S.Hakkı Eldem, “*Bursa Evleri*”, yay.haz., V.Nedim Tör, Şevket Rado, Yapı ve Kredi Bankası Bursa Şubesi'nin Açılış Hatırası (İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları, 1948), 24-28.

⁴⁰⁸ Çoğu araştırmacı Eldem'in tipolojisini kullansa da çoğunlukla “ideal tip” kavramını göz ardı etmiştir. Eldem'in öngördüğü “ideal tip”lere benzer bir tipoloji denemesi için bkz. Gülin Payaslı Oğuz, Işık Aksulu, “Adana Tepebağ'daki Tarihi Yerleşim Dokusunun İncelenmesi, Koruma Sorunları ve Öneriler”, *Gazi Üniv. Müh. Mim. Fak. Der.* 2007, Cilt 22, No 2, 207-216.

kitabındaki “ideal”, “ideal tip” kavramlarına bağlı tipolojik analizleri olmuştur⁴⁰⁹(Şekil 3.29, 3.30, 3.31). Öyle ki Eldem, daha kitabının başında “Türk evi”nin tanımını yapma gerekliliğini vurgularken bile “ideal bir tip”in varlığından söz edecektir. Ona göre “Türk evi”nin taklit edilen ideal bir tip’e dönüşmesi 17. ve 18. yüzyıllarda olmuştur⁴¹⁰. Eldem, “Türk evi”ni bütünsel anlamda ele alırken başvurduğu “ideal tip” kavramını plân özelliklerini tanımlarken de kullanacaktır. O, ideal plân şeklinin her zaman uygulanamamasını iki sebebe bağlar: plânın zamanla saflığını kaybetmiş olması ve arazi vaziyetine uyma gerekliliği ideal plânın her zaman görülmemesindeki sebeplerdir.⁴¹¹ Eldem, “Türk evi”nin plânimetrik vasıflarına değindikten sonra *Mevcut tipler* başlığıyla ele aldığı bölümde “Türk evi”nin dört esaslı tipe ayrırabileceğini vurgular. Bunları ise sofasız, dış sofalı, iç sofalı, orta sofalı olarak tiplendirilir. Eldem’in yukarıda bahsettiğimiz ilk tipoloji/sınıflama denemesi olan *Türk Odası* (1944) makalesinde plânı etkileyen en önemli öge “oda” iken, burada “sofa” sınıflamada daha önemli hale gelmiştir. Bir çok araştırmacı Eldem’in bu tipolojisini alt kat plânının ve avlu, teras gibi açık mekânların ihmal edilmesi sebebiyle eksik bulmuşlardır.⁴¹² Aslında, Eldem tipolojisinde bir mekânsal dışlama yapmaz, ama “Türk evi”nin geniş kapsamlı coğrafyasının farkındalığıyla her tip’te görülebilecek karakteristik unsurların tespitine koyulur. Örneğin, “sofasız tip”in yayılma alanının Irak ve Suriye evleriyle yakınlığını bilir ve o bölgeye yakın coğrafi alanlarda avlunun sofanın işlevini karşılayan bir mekânsal unsur olduğunu da görmezden gelmez⁴¹³. Ama coğrafi dağılım da dikkate alındığında, avlunun işlevinin sofanın işleviyle aynı kapsamda olmadığını göz önüne alındığında, Eldem’in sınıflandırmasında “Türk evi” gibi ortak vasıfları içerecek bir bütünsel tanımlama ve buna bağlı bir tipoloji kurgusu için az rastlanılan yerine çokça rastlanan mekânsal bileşenler dikkate alınmıştır. Kısacası Eldem’in tipolojisinde Diyarbakır, Mardin, Sivas, Edirne vb. geleneksel evlere ait özel bir sınıflandırmaya gidilmemiştir. Onun tipolojisi bu evlerin özelinde

⁴⁰⁹ Örneğin, U.Tanyeli, Eldem’in 1930’lardan başlayarak idealize edilmiş rölövelerle köy konutundan Topkapı Sarayı’na uzanan bir “Türk evi” kategorisi icat ettiğini ve bunu başarabilmek için de “ideal tip”lere dayalı bir tipolojik tarihyazımına giriştiğini vurgular. Uğur Tanyeli, *Sedad Hakkı Eldem*, Boyut Kitapları, Aralık 2001, 22.

⁴¹⁰ Eldem’e göre; “*Türk evi en büyük yayılma istidadını 17 ve 18 inci yüzyıllarda göstermiştir. Bu devirlerde İstanbul ve Edirne evleri, Yakın şark ve Doğu Avrupa için her zaman taklid edilen bir ideal tip haline gelmiştir*”. S.H.Eldem, a.g.e., 1954, 1.

⁴¹¹ S.H.Eldem, a.g.e., 1954, 22.

⁴¹² E. Füsün Alioğlu, Berrin Alper, “Sedad Hakkı Eldem ve Konut Araştırmaları”, *Sedad Hakkı Eldem ve Mimarlığı Sempozyumu*, Yüzüncü Doğum Yılı Etkinlikleri (İstanbul: MSGSÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, Kasım 2008), 93.

⁴¹³ “...*Bu ev tipinde sofa vazifesini alt katlarda avlu görür. Üst katlarda ev, harici merdivenler ve balkon şeklinde galeriler ile avluya bağlanmıştır. Binaenaleyh, evin merkezi, açık avludur. Bu sebepten dolayı bu ev tipi, Anadolu’nun ancak cenup ve şark muntıklarında tatbik edilmiştir (...)* bu tipin Irak ve bilhassa Suriye ev tipleri ile yakınlıkları vardır...” S.H.Eldem, a.g.e., 1954, 27.

bazı tipolojik yanılgılar ortaya çıkarabilir ama tamamıyla yanlış bulmak ağır bir eleştiridir.⁴¹⁴ Dahası onun “Türk evi” tanımlamaları gözden geçirilecek olursa Eldem’in neden “ideal tip” kavramına müracaat ettiği de aynı sebeplerle ilişkilendirilebilir. Zaten kitabında “sofasız tip” dışında bütün plân tipleri için ideal-tip örneği verebilen Eldem’in bu tip için ideal-tip örneği vermeme sebebi de anlaşılacaktır. Eldem’e göre en ilkel tip olan “sofasız tip” gelişerek önce “dış sofalı”, sonrada sırasıyla “iç sofalı” ve “orta sofalı tip”e dönüşecektir. Belki burada problemlilik nokta “sofasız tip” grubuna dâhil ettiği “avlulu ev”in revak, eyvan, köşk gibi sofalı evlerde rastlanabilecek mekânsal bileşenlere sahip olması ve bu evrimi sofa ekseninde geçirmemiş olmamasıdır. Eldem dört esas tipe ayırdığı tipolojisinde “sofasız tip”in dışında “dış sofalı”, “iç sofalı” ve “orta sofalı” tipleri de eklemelere göre alt gruplara ayırır. Eldem, hem odalara köşk veya eyvan eklememesi gibi etkenlere göre “dış sofalı” ve “iç sofalı” tipleri, hem de sofanın formuna göre de “iç sofalı” ve “orta sofalı” tipleri alt gruplara ayırır. Çalışmasının son bölümünde “Bölüm ve Birleşmeler” başlığıyla incelediği büyük evler (konak, köşk, yalı) ve saray gibi örnekler için de gene sofaya bağlı eklemelenmiş bir tipoloji önerecektir. Kısacası Eldem’in çalışması “Türk evi”nin sofa eksenli tipolojik kurgusuyla ilgilidir. Eldem’in çalışmasının hemen ardından Lâmi Eser’de *Kütahya Evleri* adlı tez çalışmasında (1954) “Ev Tipleri” başlığıyla ele aldığı bölümde sadece “dış sofalı” tiplerin görüldüğü evleri - Eldem’e benzer bir tipolojiyle - sofanın şekline göre beş tipe ayırır. Bunlardan ilki “dış sofalı tip” olmak üzere diğer dördü “eyvanlı”, “L şeklinde”, “bir ucu odalı”, “bir ucu odalı eyvanlı” tiplerdir⁴¹⁵. Eser, kitabında kendisinden 1 yıl önce yayınlanan Eldem’in *Plân Tipleri* çalışmasını kaynak vermese de bu tipoloji Eldem’in “dış sofalı tip”ini ve alt gruptaki tiplerini hatırlatır. Eldem’in 1954 yılındaki çalışmasının ardından Doğan Kuban, Erdem Aksoy, Önder Küçükerman, Ayda Arel, Murat Erdim gibi araştırmacılar da “Türk evi”nin çeşitli bileşenlerine dair sınıflamalar yapmışlarsa da, Eldem’in tipoloji çalışması sonrasında üzerinde en çok yoğunlaşılan kaynak olacaktır. Bir sonraki bölümde inceleyeceğimiz geleneksel ev konusunda yaygınlaşan bu çalışmalar içerisinde en kapsamlı çalışma gene Eldem’in üç ciltlik *Türk Evi - Osmanlı Dönemi* (1984) adlı çalışmasıdır⁴¹⁶.

⁴¹⁴ Attilio Petruccioli, Eldem’in metodolojisini yanlış bulur. Ona göre, “sofa” merkezli Eldem’in sınıflandırması - çoğu Marmara Bölgesi’nden - örnekler üzerinden seçilmiş olup gene yalnızca ana yaşam katlarını içermekte ve bahçe-müştemilat gibi mekânları dışlayıcı yanıyla ana evi bağlamından kopuk ele almaktadır. Bkz, Attilio Petruccioli, *Bellek Yitiminin Ardından -Akdeniz İslam Kent Dokusunun Öğrettikleri* (İstanbul: YEM Yayın, Ekim 2008, İstanbul) ,86.

⁴¹⁵ Lâmi Eser, *Kütahya Evleri* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi, 1955),75.

⁴¹⁶ Eldem’in kitabının ilk cildi Klâsik “Türk evi”ne ayrılmıştır. Kitabın 2. cildin de sırasıyla konaklar, saraylar, köşkler ve taş odaları, 3. cildin de ise mimari elemanlar, yapı teknikleri, Türk şehirleri ve Bahçeleri ele alır.

Eldem, 30 yıl aranın ardından “Türk evi”ni sadece plân özellikleriyle değil yapısal, üslûpsal özellikleriyle de daha geniş bir coğrafya içerisinde kapsamlı bir çalışmayla ele almış ve bu alandaki etkinliğini pekiştirmiştir.⁴¹⁷ Eldem, çalışmasının ilk cildinin giriş bölümünde öncelikli olarak “Osmanlı evi”nin anlamını ve kapsamını inceler. Daha öncesinde keskin ifadelerle kullandığı “Türk evi” ifadesinin yerine bazen “Osmanlı evi” gibi bir nitelemeyi tercih etmiş gözükmese de o, “Osmanlı evinin varlık nedeni, baş unsuru, Türk evidir”⁴¹⁸ ifadesiyle, bu evlere neden “Türk evi” dediğinin veya denmesi gerektiğinin adeta ispatına girişir. Eldem, ardından “Evlerdeki Bizans Etkisi” başlığıyla incelediği bölümde de “Türk evi”nin Bizans evi’yle herhangi bir bağının olmadığını kesin bir dille vurgular. Giriş bölümünde Eldem’in incelediği diğer bir konu da bölgelere göre ev tipleridir. Aslında “Türk evi”ni bölgelere göre ilk sınıflayan C.Esad’ı temel alarak,⁴¹⁹ Eldem de benzer şekilde Anadolu ve Rumeli evlerini gene kendi içlerinde alt gruplara ayırır⁴²⁰. Bir sonraki bölümde ise *Klâsik Türk Evi* olarak adlandırdığı evlerin 15. - 16. yüzyıldan başlayarak merkez ve merkezin etki alanlarındaki karakteristik unsurlarını anlatır. Daha sonraki yıllarda Eldem, 1954 yılındaki çalışmasının ana gündemi olan “Türk evi” elemanlarını ve plân tiplerini inceleyecek, Ancak temeldeki prensiplerini değiştirmeyecektir. O, “Türk evi”ni daha çok örnek üzerinde etüt etme şansını yakalama fırsatı elde etmiş, ama 30 yıl boyunca kendi çalışmasının dışında ortaya atılan tipolojik sınıflama çalışmalarının varlığından da haberdar olmasına rağmen “Türk evi” tipolojisinde “sofa”nın konumu ve ona bağlı önerdiği dört ana tip başat özellik olma niteliğini korumuştur. Eldem, esas olarak belirlediği tiplerde “dış sofalı” tipi 8, “iç sofalı” tipi 5, “orta sofalı” tipi de 3 alt tipe ayırır⁴²¹. Ancak, plân tiplerinin gelişim şemalarında ise gene sofanın konfigürasyonundan hareketle daha fazla tipolojik matris çıkarır⁴²² (Şekil 3.32). Aslında Eldem, tipolojik olarak dört ana bölüme ayırdığı “Türk evi”nde yeni bir tip oluşturmayan ancak aynı tiplerin tekrar ve birleşmesinden oluşan plân

⁴¹⁷ Eldem’in 1954 yılından 1984 yılına kadar olan aralıkta hem sivil hem de anıtsal mimarlık tarihi konusunda makaleleri ve kitapları yayınlansa da (Bkz. *Köşkler ve Kasırlar* (İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi, 1969); *Köçeoğlu Yalısı* (İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi, 1977); *Sa’dabad* (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1977); *İstanbul Anıları ve Boğaziçi Anıları*, 2 cilt (İstanbul: Alarko Kültür Yayınları, 1979). “Türk evi” konusundaki en kapsamlı çalışması üç ciltlik *Türk Evi - Osmanlı Dönemi* adlı eseridir.

⁴¹⁸ S.H.Eldem, *Türk Evi - Osmanlı Dönemi*, cilt 1 (İstanbul: Taç Vakfı, 1984a), 19.

⁴¹⁹ Esad, 1950’li yıllardaki çalışması *Türk Sanatı Tarihi* kitabında Anadolu ve Rumeli evleri’ni 8 alt gruba ayıracaktır. Bkz. Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi...*, 536.

⁴²⁰ Eldem’de başlıca ekoller ve bölgesel özelliklere göre 15 bölgesel ev tipi belirler ancak esas olarak bu tiplerin 7 bölgeye göre gruplanabileceğini belirtir (Bkz. S.H.Eldem, a.g.e., 1984a, 29). Öte yandan Eldem ve gene “Türk evi” ni bölgeye göre sınıflayan D.Kuban gibi araştırmacıların çalışmaların da C.Esad’ın etkili olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

⁴²¹ S.H.Eldem, a.g.e., 1984a, 19-20.

⁴²² S.Bozdoğan, a.g.e., 2005, 45.

kompozisyonlarının varlığına da dikkat çekmektedir. Öte yandan, “ideal tip” kavramı Eldem’in *Türk Evi-Osmanlı Dönemi* (1984) adlı eserinde biraz farklı bir şekilde ele alınmıştır. Her ne kadar her iki kitabında *Plân Tipleri* başlığıyla ele alınan metin içerisinde “ideal tip” kavramının anlatımı değişmese de, 1954 yılındaki çalışmada dış, iç ve orta sofalı tipler için verilen “ideal tip” örnekleri 1984 yılındaki çalışmada yer almaz. Kısacası Eldem, önce *Türk Odası* (1944) adlı makalesiyle daha sonra da *Türk Evi Plân Tipleri* (1954) ve *Türk Evi-Osmanlı Dönemi* (1984) adlı kitaplarıyla “Türk evi”nin başta plân olmak üzere yapısal ve çeşitli özelliklerine dair tanımlamalarında tipolojik sınıflamaya özel bir yer ayırmıştır. O, tarihçilerin belgeleme çalışmalarıyla yetinmemiş, “Türk evi”ni tipolojik yöntemlerle ele alan bir mimari kuram ve söylem oluşturmaya çabalamıştır. Bu amaç doğrultusunda ideal “Türk evi”ni tanımlama gayreti, onun tipolojik sınıflandırmalarını “ideal tip”lere göre gerçekleştirme tercihinin başlıca sebebi olmuştur.

3.3. Bölüm Sonucu

S.H. Eldem’in “İdeal Türk evi” fikrini inşası ardışık iki aşamayla şekillenir: Öncesinde bu evin geleneksel özünün inşasını gerçekleştirmek, sonrasında ise geleneksel özdeki modern unsurların yeni mimaride uygulanabilirliğini araştırmak. Kısacası onun hedefi “Türk evi” ile ilgili tipolojik araştırmalardan ve plânimetrik organizasyon için sınıflandırıcı terimler üretmekten ibaret değildir. Mimarın temel katkısı bu tipolojik araştırmalardan elde ettiği bir tasarım metodolojisi üretmesidir. Burada Eldem’in motivasyonunun bu geleneğin evrensel ilkelerinin uygulanmasının yeni bir hayat tarzına uygun “yeni bir mimari”ye engel olmadığını ispatlama arzusu olduğu söylenebilir. Bu yönüyle Türk mimarlığında önemli bir konuma sahip S. H. Eldem’in metodolojileri hep tartışılmalı ve onun ortaya çıkardığı tanım ve tipolojik çözümlerle “Türk evi”nin “ideal bir model”⁴²³ gibi kavranıldığı görüşü hâkim olmuştur. Gerçekten de Eldem’in “Türk evi”ni çözümlemesinin kuramsal ayağının Quattremère de Quincy’nin fikirleri ile (tip, model), tipolojik ayağının ise J.N.L. Durand’ın yöntemleriyle (soyutlama) ilginç bir benzerliği vardır ki, bu iki Fransız mimarının aynı Klâsik idealin farklı şekillerde yaşatmaya çalıştıklarından birinci bölümde bahsedilmişti. Bu noktada Rudolph Wittkower’ın 1949’da Yüksek Rönesans’ın önemli mimarı Andrea Palladio’nun villalarında kullanmış olduğu plânlama esaslarını göstermek

⁴²³ Dilay Güney, *Mimarlık Gerçeklikleri ve Mimarlıkta Zamanın Kavranışı* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2003), 111.

için ürettiği tipolojik sınıflandırmadan bahsedilebilir.⁴²⁴ Gerçi Eldem büyük ihtimalle bu çizimleri görmemiştir, ama burada görülebilen yöntemsel benzerlik, Eldem'in Klasisist bir idealin takipçisi olduğunun altını çizmek adına önemlidir.

O halde Tanyeli'nin de belirttiği şekliyle, "Batı ve Orta Avrupa'da gönüllü ve olağan bir bireysel çaba olan bir fiziksel-tarihsel çevre "okuma" etkinliğini ilk defa Akademi'ye ders olarak sokan", Eldem'in rölöveyi, geçmişte mükemmeliyete ermiş ideal bir fikri korumak için kullandığı söylenebilir.⁴²⁵ Ancak, Eldem'in bu çabalarında rölövenin konusu olan evi "tarihsel miras" olarak korumak adına yetersiz kaldığı da iddia edilmiştir.⁴²⁶ Aslında Eldem'in mimari mirası koruma adına önemli çabaları olduğu pek iyi bilinmektedir; ancak bu çabalar bugünün değil, o zaman içinde bulunan şartlara göre değerlendirilmelidir. Dahası, Eldem'in asıl amacının fiziki restorasyon olmadığı, daha doğrusu enerjisini kendince daha zor ve ilginç gördüğü başka bir meseleye sarfettiği asla unutulmamalıdır. O sebeple Bozdoğan'ın iddiası büsbütün temelsiz olmasa da⁴²⁷, aradaki farkın Eldem'in "Türk evi"ni ölmüş bir gelenek olarak görmek istememesinden kaynaklanmakta olduğu anlaşılmalıdır. Onun için geleneksel ev, ölgündür, ancak modernleşerek yaşamaya devam edebilir. Bu sebeple Eldem'in geçmişe ait bir kültürün ürettiği yapıların değil, bir mimari kültürün restoratörü gibi davranmış olduğu iddia edilebilir:

"Herhangi bir ileri hamle yapmadan evvel, ve yabancı etkiler karşısında müdafaasız kalmamak için herşeyden evvel mimari *kültür* mirasımız üzerine eğilerek ondan feyizlenmek, kuvvet ve ilham almak mecburiyetindeyiz. Başka türlü bir girişim verimli olamaz ve dünya mimarisi içinde yutulup yok olmaya mahkum olur. İlk evvel benliğimizi anlayalım. Mevcut *kültürel* ve mimari kıymetlerimizi tanıyalım, tanıtalım, bunları sevelim ve bunlardan iftihar etmesini öğrenelim. Ondan sonra bilgi ve duygulardan istifade ederek bu kurduğumuz esas üzerinde yeni binalarımızı, yeni mimarimizi kuralım. Bu bizim için en kuvvetli temel ve dayanağımız olur."⁴²⁸

⁴²⁴ Rudolph Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (London: The Warburg Institute, 1949).

⁴²⁵ U.Tanyeli, "Milli Mimari Semineri: Bir Kavga ve Bir Efsane," *Sedad Hakkı Eldem 2: Retrospektif*, yay. haz. Bülent Tanju, Uğur Tanyeli (İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, Nisan 2009), 64.

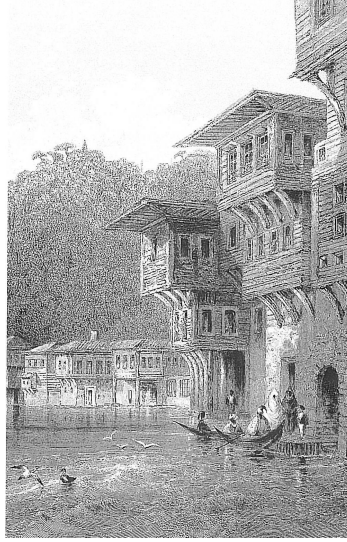
⁴²⁶ Bu konuda özellikle bkz. Nur Altınyıldız, *Tarihsel Çevreyi Korumanın Türkiye'ye Özgü Koşulları (İstanbul 1923-1973)* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, 1997), 56-57.

⁴²⁷ Bozdoğan, Eldem'in "Türk evi"ne ilgisinin somut yapılara yönelik olmadığı, soyut ve idealleştirilmiş bir bakışı yansıttığını düşünmektedir (Bkz. S. Bozdoğan, "Architecture, Modernism and Nation-Building in Kemalist Turkey", *New Perspectives on Turkey*, 1994, Sayı 10:51). Gülsum B. Nalbantoğlu'da benzer bir yaklaşımla, Eldem'in mimarlık, tarih ve kültür ilişkilerini göz ardı ederek, "Türk evi"ne bilimsel bir yöntemle yaklaştığını, geleneksel mimarlığın ussal yorumunda geçmişe ilişkin kültürel anlamları yok sayarak, Türk evlerine saf biçimler olarak hayranlık duyduğunu belirtmiştir (Bkz. G.B. Nalbantoglu, (1993), "Between Civilization and Culture: Appropriation of Traditional Dwelling Forms in Early Republican Turkey", *Journal of Architectural Education*, 1993, Sayı 47(2):71-72).

⁴²⁸ Sedad Hakkı Eldem, "İslam Kültürünün Yeniden Canlanması İçin Alınacak Tedbirler", *Sedad Hakkı Eldem: 50 Yıllık Meslek Jübilesi* (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1983), 37.



Şekil 3.1. J.Pitman, Panorama, İstanbul ve çevresi, 1835 dolayları.



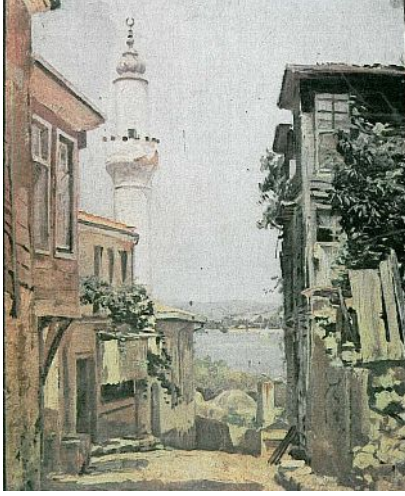
Şekil 3.2. W.Henry Bartlett, Boğaz'da Evler.



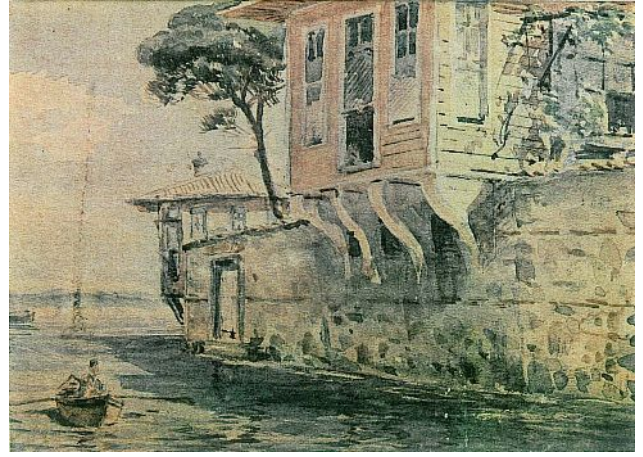
Şekil 3.3. Thomas Allom, İzmir'de bir sokak.



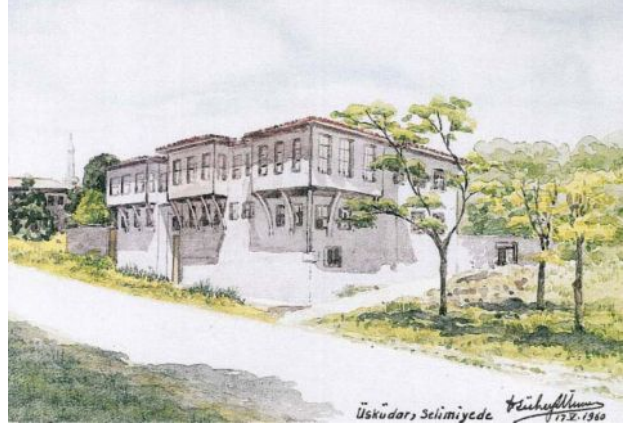
Şekil 3.4. A.I.Melling'in Boğaziçi gravürü, "*Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore*"undan, Paris, 1819.



Şekil 3.5. Hoca Ali Rıza, Ahşap-Evler.



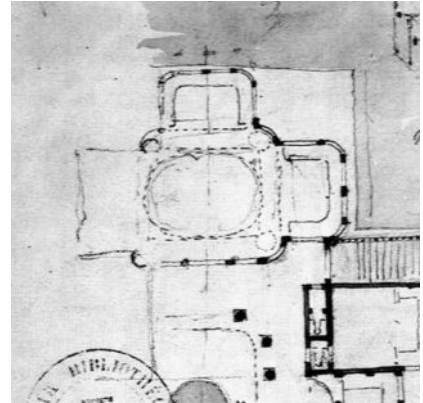
Şekil 3.6. Edirne’de mevcut olmayan Muradiye ve Selimiye arasındaki sokakta evler ve Mescit.



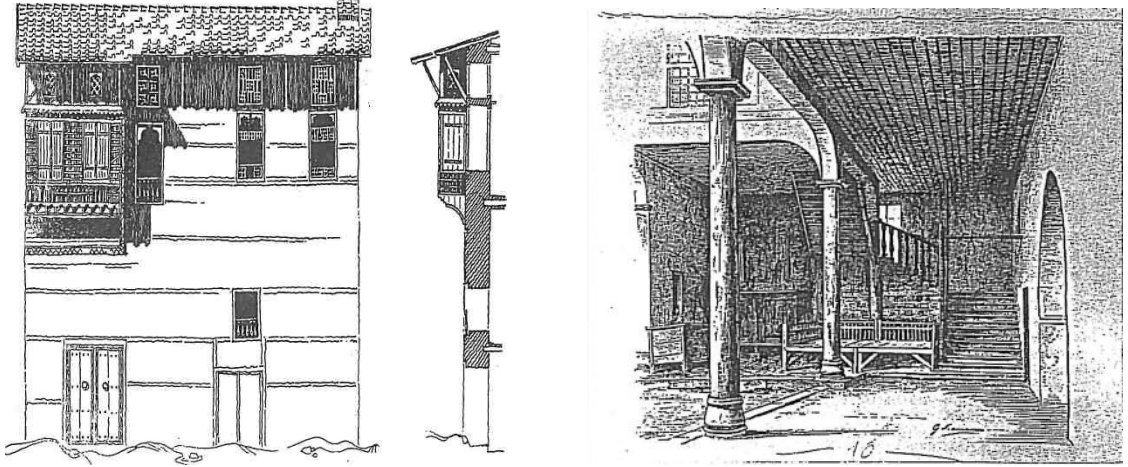
Şekil 3.7. A.Süheyl Ünver, Üsküdar- Selimiye, 1960.



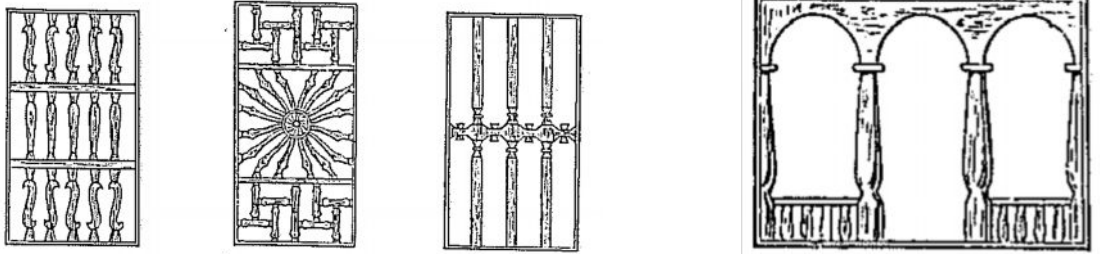
Şekil 3.8. Viyana 1873 Sergisinde “Türk evi”.



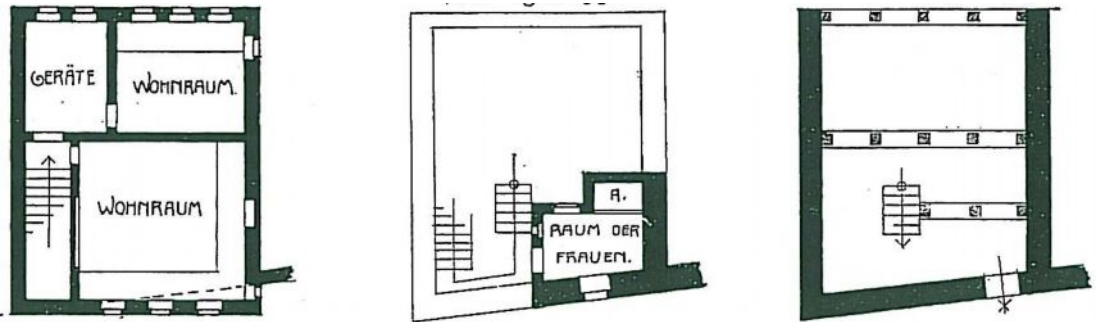
Şekil 3.9. N.Huyot, Bebek Köşkü rölovesi.



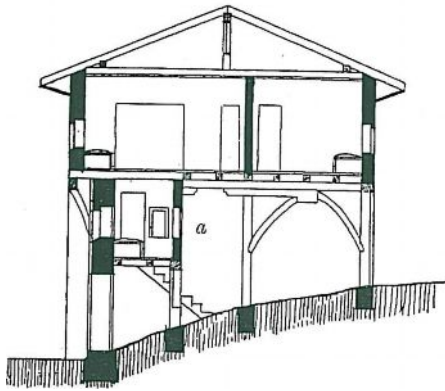
Şekil 3.10. C.G.Lanckoronski, 18. yüzyıl Antalya evine ait çizimleri.



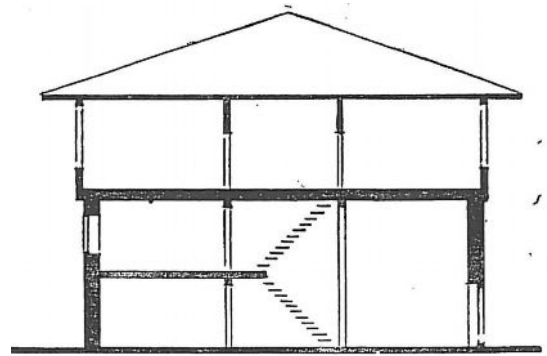
Şekil 3.11. F. Sarre'nin ahşap mimari elemanlara ait çizimleri.



Şekil 3.12. H. Wilde, Bursa'da bir evin kat planları.



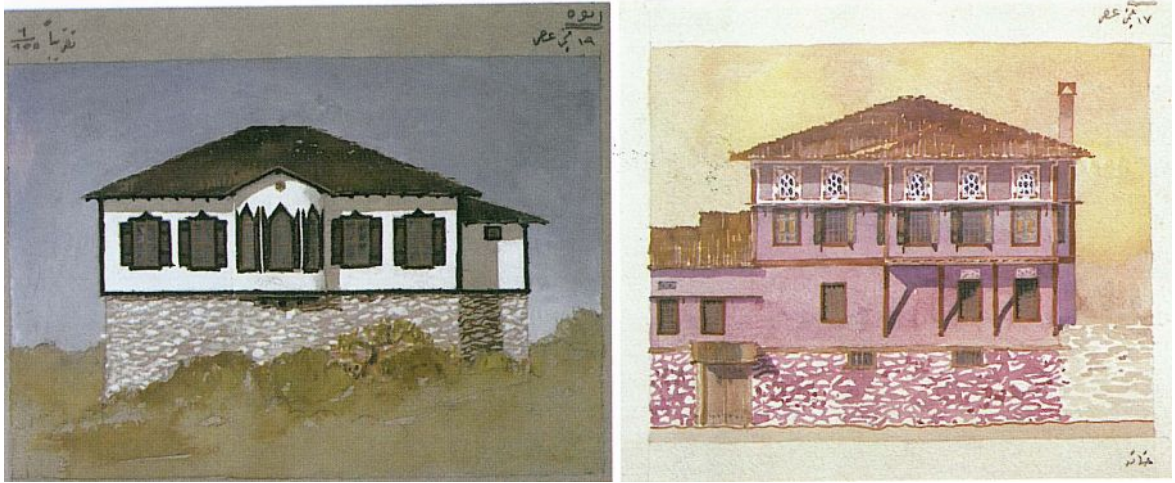
Şekil 3.13. H. Wilde, Bursa'da bir evin kesiti.



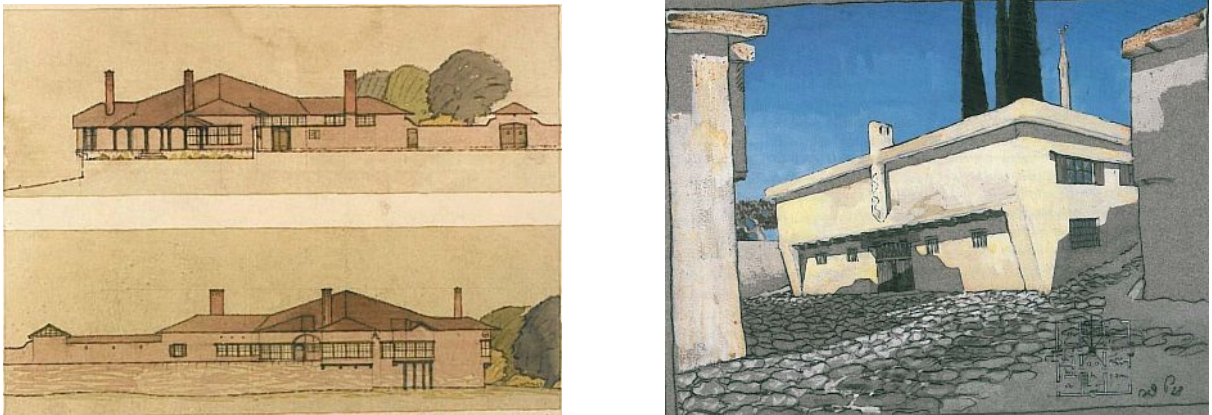
Şekil 3.14. Sedad Hakkı Eldem'in "Türk evi" kesiti.



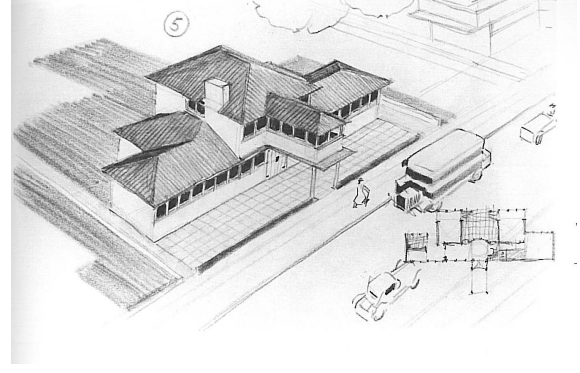
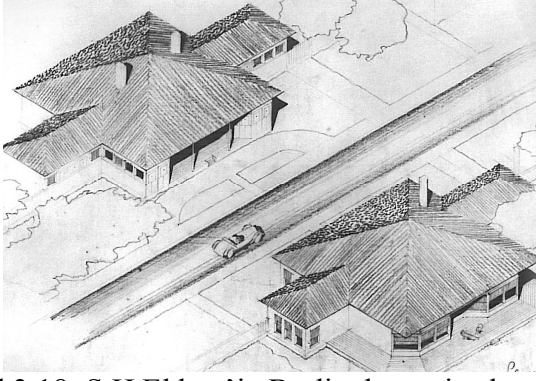
Şekil 3.15. C.Esad Arseven, Gebze’de 18. yüzyıla ait bir evin rölöveleri ve resmi.



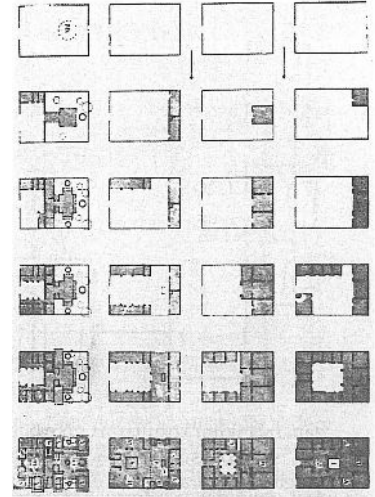
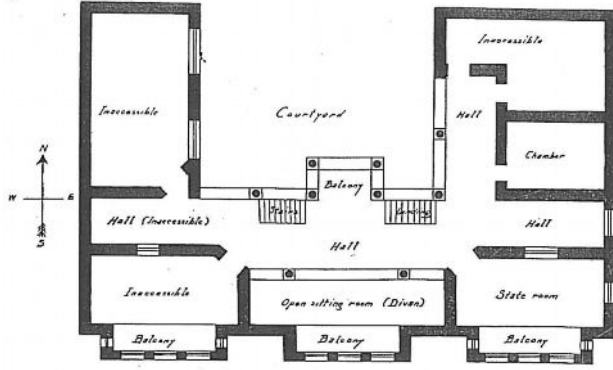
Şekil 3.16. S. H. Eldem’in Paris’te “Türk evi” çalışmaları, 1928-29.



Şekil 3.17. S. H. Eldem’in Paris’te “Türk evi” çalışmaları, 1928-29.

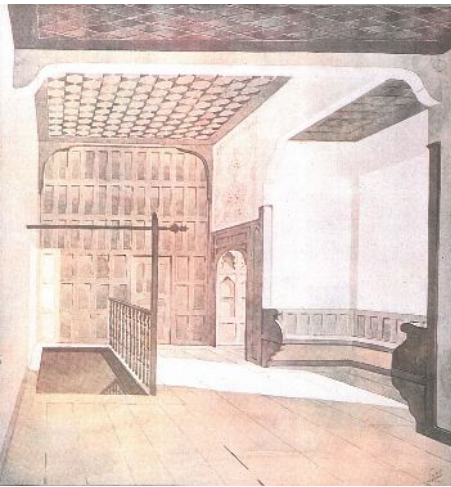


Şekil 3.18. S.H.Eldem'in Berlin dönemi çalışmaları.



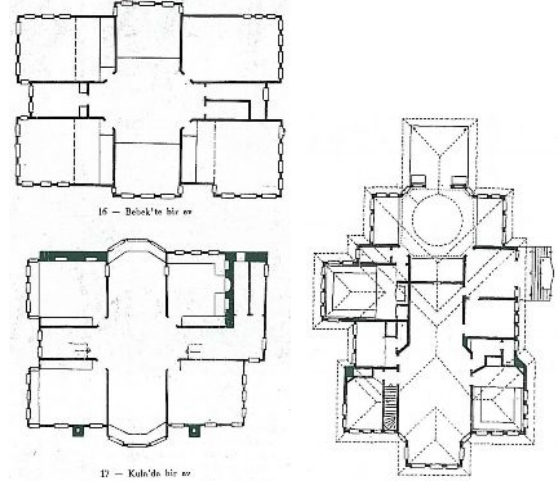
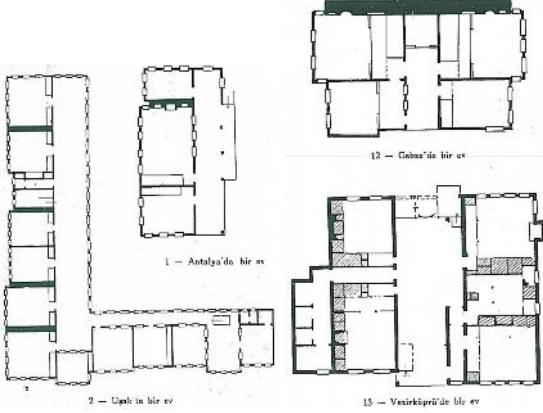
Şekil 3.19. M. Rudolf Riefstahl, Çakırağa Konağı'nın üst kat planı.

Şekil 3.20. Ernst Egli, Türk, Sakson, Yunan ve Evleri Karşılaştırması.

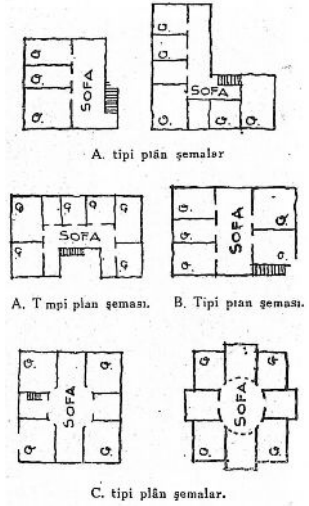
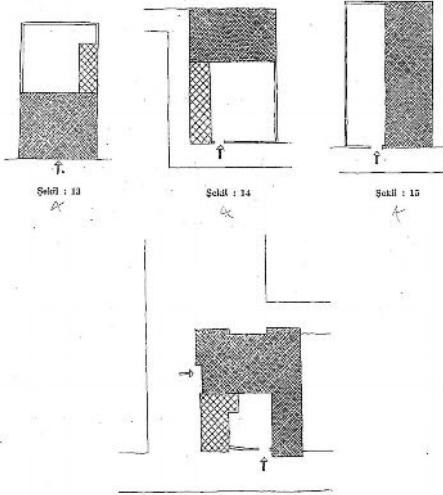


Şekil 3.21. S.H.Eldem, Beyazıt'ta bir ev sofası, (S.H.Eldem, 1944, 10).

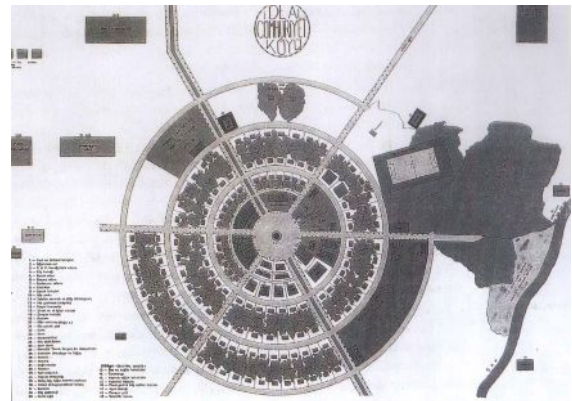
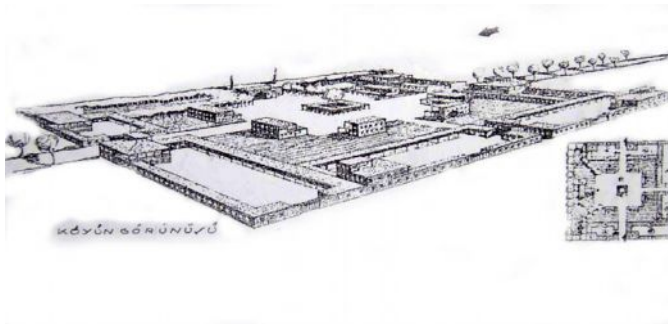
Şekil 3.22. S.H.Eldem, Anadolu Hisarında Köprülü yalısında yazlık oda.



Şekil 3.23. Eldem'in A-tipi (Antalya ve Uşak); B-tipi (Gebze ve Vezirköprü); C-tipi (Bebek ve Kula); Ç-tipi (Aynalıkavak Kasrı) örnekleri.

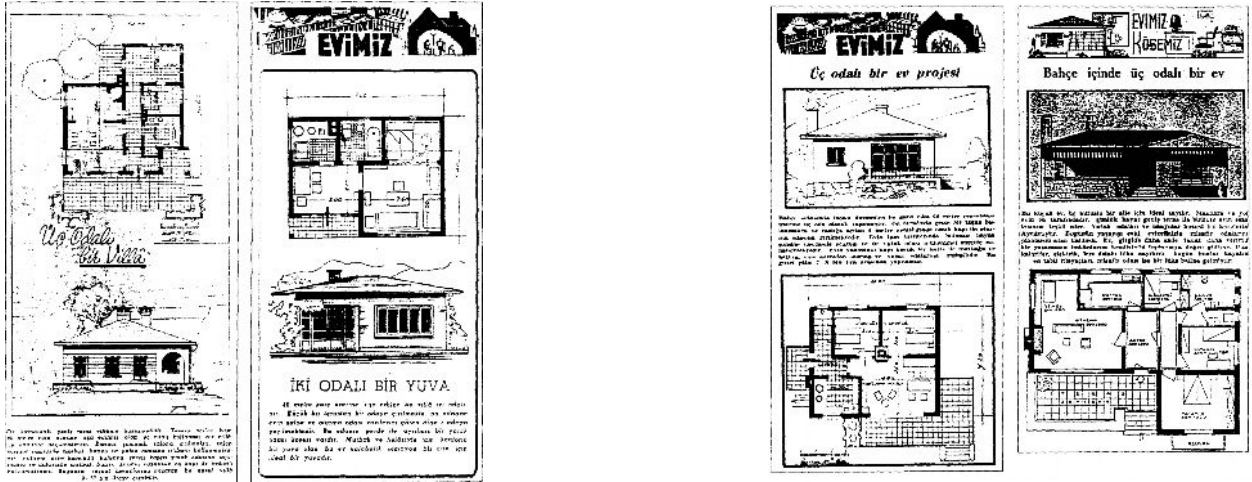


Şekil 3.24. L.Tomsu'nun Bursa Evleri'nde Bahçe-ev-sokak ilişkisine göre oluşturduğu tipoloji.
Şekil 3.25. E.Kömürçüoğlu'na göre Ankara Evleri plan tipleri.

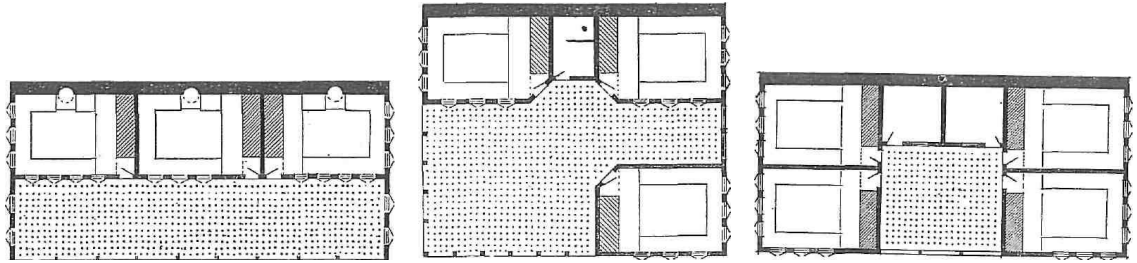


Şekil 3.26. Aptullah Ziya'nın ideal köy projesi, 1933.

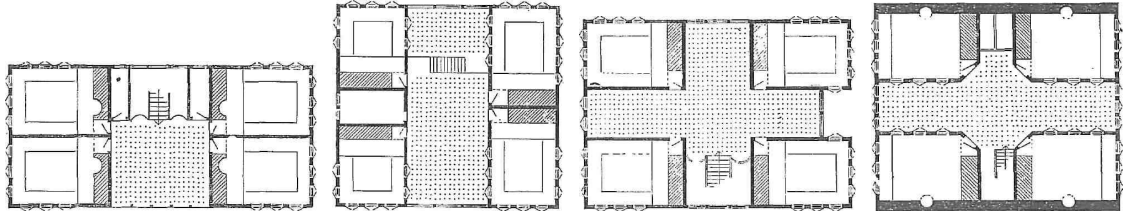
Şekil 3.27. Kazım Dirlik'in dairesel "ideal Cumhuriyet köyü" planı, 1933.



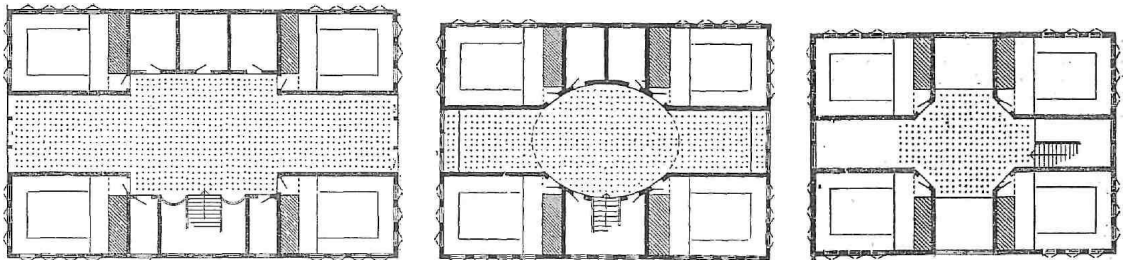
Şekil 3.28. Yedigün Dergisinde “İdeal Yuva” planları, 1946, 1948.



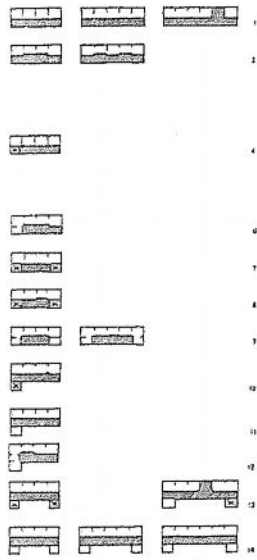
Şekil 3.29. S.H.Eldem, Dış sofalı plana ait ideal tipler; Sıra odalı, Köşe sofalı iki oda sıralı, Üç tarafı odalı ideal tipler.



Şekil 3.30. S.H.Eldem, İç sofalı plana ait ideal tipler; Bir yüzlü, İki yüzlü, İki yüzlü eyvanlı, İki yüzlü pahlı ideal tipler.



Şekil 3.31. S.H.Eldem, Orta sofalı plana ait ideal tipler; Dört köşeli, Oval sofalı, Pahlı (Üç eyvan ve bir merdiven sofalı) ideal tipler.



16 SOFALI PLAN TİPİ
THE TYPE OF PLAN WITH AN INNER HALL

16-1 Sofalı tip plan. The type of plan with an inner hall and a separate hall.

16-2 Sofalı tip plan. The type of plan with an inner hall and a separate hall.

16-3 Sofalı tip plan. The type of plan with an inner hall and a separate hall.

16-4 Sofalı tip plan. The type of plan with an inner hall and a separate hall.

16-5 Sofalı tip plan. The type of plan with an inner hall and a separate hall.

16-6 Sofalı tip plan. The type of plan with an inner hall and a separate hall.

16-7 Sofalı tip plan. The type of plan with an inner hall and a separate hall.

16-8 Sofalı tip plan. The type of plan with an inner hall and a separate hall.

16-9 Sofalı tip plan. The type of plan with an inner hall and a separate hall.

16-10 Sofalı tip plan. The type of plan with an inner hall and a separate hall.

16-11 Sofalı tip plan. The type of plan with an inner hall and a separate hall.

16-12 Sofalı tip plan. The type of plan with an inner hall and a separate hall.

16-13 Sofalı tip plan. The type of plan with an inner hall and a separate hall.

16-14 Sofalı tip plan. The type of plan with an inner hall and a separate hall.

17 SOFALI PLAN TİPİ
THE TYPE OF PLAN WITH A CENTRAL HALL

17-1 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-2 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-3 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-4 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-5 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-6 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-7 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-8 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-9 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-10 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-11 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-12 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-13 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-14 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

BÖLÜMLÜ EYLER

D1-101 Eyaletler. The type of plan with an outer hall.

D1-102 Eyaletler. The type of plan with an outer hall.

D1-103 Eyaletler. The type of plan with an outer hall.

D1-104 Eyaletler. The type of plan with an outer hall.

D1-105 Eyaletler. The type of plan with an outer hall.

D1-106 Eyaletler. The type of plan with an outer hall.

D1-107 Eyaletler. The type of plan with an outer hall.

D1-108 Eyaletler. The type of plan with an outer hall.

D1-109 Eyaletler. The type of plan with an outer hall.

D1-110 Eyaletler. The type of plan with an outer hall.

FONKSİYONLAR

F1-101 Eyaletler. The type of plan with an outer hall.

F1-102 Eyaletler. The type of plan with an outer hall.

F1-103 Eyaletler. The type of plan with an outer hall.

F1-104 Eyaletler. The type of plan with an outer hall.

F1-105 Eyaletler. The type of plan with an outer hall.

F1-106 Eyaletler. The type of plan with an outer hall.

F1-107 Eyaletler. The type of plan with an outer hall.

F1-108 Eyaletler. The type of plan with an outer hall.

F1-109 Eyaletler. The type of plan with an outer hall.

F1-110 Eyaletler. The type of plan with an outer hall.

PLİN TİPİLERİNİN KOLLEJİM ŞEMALARI
BİR SOFALI PLAN TİPİ

17-1 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-2 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-3 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-4 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-5 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-6 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-7 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-8 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-9 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-10 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-11 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-12 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-13 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

17-14 Sofalı tip plan. The type of plan with a central hall and a separate hall.

Şekil 3.32 Sedat Hakkı Eldem'in "Türk evi"nde "sofa"nın konumuna dayalı olarak oluşturduğu tipler.

4. “GELENEKSEL” EV MİMARİSİ UZMANLIĞI: AKADEMİK YAKLAŞIM

Bu bölümde geleneksel ev konusunun “Türk evi”, “Osmanlı evi”, “Anadolu evi” gibi etiketlerle - bütünsel bir anlamla veya bir şehir özelinde- incelendiği araştırmalarla ilgili histiyografik analizler yapılacaktır⁴²⁹. Önceki bölümde “Geleneksel Türk Evi Fikri ve Tipolojik Çalışmaların Ortaya Çıkışı” başlığı altında Osmanlıdan Cumhuriyet’e geçişte “Türk evi”ne yüklenen anlamlar ve ilgiler üzerinde durularak, ortaya çıkan görüşlerin S.H.Eldem ve diğer araştırmacılara tesirine değinilmişti. Özellikle 20. yüzyılın ilk çeyreğinde milliyetçi söylemle ortaya çıkmış yöresel ev araştırmalarını “Türk evi” fikrinin doğuşuna yönelik saptamalar olarak kabullenebiliriz. Bu fikirlerin devamında Eldem’in “Milli Mimari Semineri” programı (1932) ve gene aynı programın etkisiyle ortaya çıkan çalışmalarda “Ulusal” mimari söyleminde 1934–1950 arasında aktif rol oynamış “Türk evi” imgesi⁴³⁰, 1950’lerden sonra akademik ortamda daha farklı bir konuma taşınacaktır. O tarihlerden sonraki akademik ilgiyle “Türk evi”nin geleneksel ihtivası (köken, plân, malzeme, süsleme özellikleri vb.) daha fazla ve daha çeşitli örnek üzerinde çözümlenmeye çalışılmıştır. 1950’lere kadar Türk mimarlığında ideal bir model olarak kavranılmış “Türk evi”nin çözümlenmesini içeren sonraki araştırmalarda ise yeni “idealleştirilmiş” tanımlamalar ortaya çıkmıştır. “Türk evi”nin nasıl ve hangi kavramlarla idealleştirildiği ve sürecin hangi aşamalardan geçtiğini, yani “İdealleştirilmiş Türk Evi’nin Arkeolojisi”ni sorgulayan bu tez çalışmasının son kısmı olarak burada, geleneksel ev konulu araştırmaların “Türk evi” ideali üzerine bina etmiş olduğu, karmaşıklaşmış yapılar irdelenecektir.

⁴²⁹ Burada şunu özellikle belirtelim ki, inceleyeceğimiz çalışmalarda “ev”, “konut” kavramlarının içerikleriyle ilgili bir tartışmaya girilmeyecektir. “Türk evi” sözcüğünün içeriği açısından ev-konut karşıtlığına yaklaşan çalışma için bkz. Gül Asatekin, ““Türk Evi” Sözcüğünün Düşündürdükleri” *Sanat Tarihinde Terminoloji Sorunları I (Mimari ve Mimari Süsleme)*, (Ankara: Türk İngiliz Kültür Derneği, Hacettepe Üniversitesi ve Ankara Üniversitesi, 2001), 187-198. Konuyu “ev”, “konut” kavramları üzerinden karşılaştırmalı bir analizle sorgulayan daha derin bir araştırma için bkz. Z.A. Ersoy, *Konut ve Ev Kavramlarının Karşılaştırmalı Analizi*, (İzmir: Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2002).

⁴³⁰ Dilay Güney, “Milli Mimari Semineri”yle beraber Türk Evi’nin zamansız bir artefakt olarak kabul edildiğini ve bölgeselci bir biçime dönüşerek, zamansız bir ideal model olarak kavrandığını belirtir. Bkz. Dilay Güney, a.g.e., 2003, 111. Ne var ki, Eldem’in başlattığı programın süreçteki konumu önemlidir. Ancak “Türk evi”nin idealleştirilmiş unsurlarının sadece Eldem’in fikirleriyle geliştiğini düşünmek yerine onun dışındaki görüşleri de hesaba katarak beraber kavranılması veya değerlendirilmesi gerekmektedir.

4.1. İdeal Osmanlı “Türk” Evi ve Anadolu “Türk” Evleri Karşıtlığı Sorunsalı Bağlamında Biçimsel Açıklamalar

İdeal Osmanlı “Türk” evi diye nitelenen ev tipinin “Anadolu Evleri” olarak adlandırılan ev tipi ile olan karşıtlığında öncelikli sorun, evlerin neden böyle adlandırıldığı olabilir. Bu karşıtlığı bulabileceğimiz çok sayıda çalışma akademik ortamda yerini almıştır.⁴³¹ Dahası bu araştırmalarda “Türk evi”nin tanımı “Anadolu” kavramına ait ortaklıklar veya ayrışmalar (coğrafi, tarihsel, kültürel vb) içermektedir. Bu konu “Türk evi” nedir? sorusunun cevaplânmasıyla ortaya çıkan tartışmalarla fazlasıyla gündemi meşgul etmiştir.⁴³² Esasında “Türk evi”, “Osmanlı evi”, “Anadolu evi” gibi kavramlarla geleneksel evin zaman, kültür veya biçimsel özellikleriyle, zihinsel (kognitif) boyutunun bütünsel bir anlamla kavrandığını görürüz. “Türk evi”nin idealleştirilmiş unsurları ise “Osmanlı”, “Anadolu” gibi kavramlarını da kapsayan üst tanımın içerisinde yerini almıştır. Osmanlı çağında yaşamış ev kültürünün unsurları “Türklük” kavramıyla idealleştirildiğinden daha açık ifadeyle idealleştirilen evin unsurları Osmanlı çağına has unsurlar olduğundan bu evi İdeal Osmanlı “Türk” Evi olarak niteliyoruz. Bu bölümde İdeal Osmanlı “Türk” evi ifadesine yüklenen anlamların “Anadolu evleri”yle karşıtlığı sorununda iklim, malzeme ve kültür gibi akademik ortamda fazlasıyla başvurulan biçimsel açıklamalar üzerinde durulacaktır. Bu etkenlerin dışında kalacak ekonomik etkenler, topografya, manzara vb. gibi açıklamalar da gene akademik ortamda kullanılmaktadır. Fakat “Türk evi” tanımı ve sınıflama çalışmalarında İklim, malzeme ve kültür gibi etkenler üzerinde fazlasıyla yoğunlaşıldığı için bu etkenlerin bir karşıtlık veya ayrışım ifadesi olarak nasıl kullanıldığı üzerine gözlemler yapılacaktır.

4.1.1. Fiziksel Faktörler: İklim ve Malzemeye Dayalı Açıklamalar

⁴³¹ Örneğin, Cerasi, iki ev tipindeki farklılıkları şöyle yorumlar: “Orta Anadolu'nun yüksek ovasında tek katlı arkaik Anadolu tipi ev, Osmanlı tipi ahşap ev ile asırlar boyu birlikte yaşadı. Eğimli çatı, Orta-Doğu Anadolu'ya sadece 19. yüzyılın son zamanlarında nüfuz etti, yani uzun ve yavaş bir yürüyüşten sonra”. Bkz. Maurice M.Cerasi, *Osmanlı Kenti- Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. ve 19. Yüzyıllarda Kent Uygarlığı ve Mimarisi* (İstanbul: YKY, Şubat 1999b), 175.

⁴³² “Türk evi” ifadesine ait sorgulamaları böylesine bir tartışmayla inceleyen bazı kaynaklar için bkz. Emre Ergül, *17.Yüzyıl Osmanlı Konutunun Anadolu Kentlerine Homejenizasyonu* (İzmir: Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 1998, 122-131); Ayda Arel, “Türk Evi Dedikleri”, *Cogito Dergisi*, 1999a, Sayı 18:188-212; Deniz Orhun, ““Türk Evi” mi, Yaşamada Tümleşik Ev mi?”, *Yapı Dergisi*, 1999, Sayı 217: 76- 83; Gül Asatekin, a.g.e., 2001, 187-199); Hülya Yürekli, Ferhan Yürekli, *Türk Evi Gözlemler-Yorumlar* (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yapı Yayın, Mayıs 2005), 10-11; H.Sezgin, “Yöresel Konut Mimarisi ve Türkiye'deki Örnekleri Hakkında”, *Tasarım-Kuram Dergisi*, 2006, Sayı 4: 1-19.

Bugün geleneksel ev konusunu işleyen birçok akademik çalışmanın sıklıkla başvurduğu Rapoport'un *House Form and Culture* adlı çalışmasında, evin biçimsel ve mekânsal oluşumunda ana belirleyicilerin toplumsal ve kültürel etmenler olduğu, buna karşılık iklim, malzeme, yapım yöntemleri ve teknoloji gibi fiziksel etmenlerin ise sadece değiştiricilikte rol oynadığı ileri sürülmektedir.⁴³³ Rapoport'un evin oluşumunda değiştiricilik rolü yüklediği iklim ve malzeme konusu, onun araştırmasının çok öncesinde Türk araştırmacılarca - "Türk evi" veya onun yerel/bölgesel ayrışımındaki tanımlamalar da - sıklıkla kullanılan biçimsel açıklamalar olmuştur. Bu durum ise, geleneksel mimarilerin buldukları yörenin iklim ve malzeme koşulları ile büyük ölçüde uyumlu olarak biçimlenmiş olmaları görüşü ile yakından ilişkili olmuştur.⁴³⁴

Türkiye'de geleneksel ev konulu araştırmalarda iklim ve malzeme gibi fiziksel faktörler ortak bir "Türk evi"nin tanımı içerisinde önceleri bir karşıtlık veya ayrışma yerine, çeşitliliği sağlayan tesirler olarak görülmüş, sonraları ise giderek bir karşıtlığın verilerine dönüşmüştür. Bu faktörler evin çeşitliliğini hazırlayan unsurlar olarak beraber veya bağımsız olarak da ele alınmıştır. Bu tutum ise "Türk evi"nin yerelliğinin açıkları ve tanımının değişkenliğiyle her zaman ilişkili olmuştur. Geleneksel ev araştırmacılığında etkin bir alanı olan S.H.Eldem'in idealleştirilme olgusu açısından sıklıkla başvurulan plân tiplerine dayalı çalışmasında⁴³⁵ iklim ve malzemenin "Türk evi"ne tesiriyle ilgili açıklamalar yer alır. Ancak konuyu Eldem'in kitabı ve sonrasındaki akademik ortamla ele almak bazı izlerin gözden kaçırılmasına sebep olabilir. Onun için iklim ve malzeme gibi fiziksel verilerin idealleştirilmiş tanımlamalara dönüşümünün iyi etüt edilmesi için gene önceki bölümde üzerinde durduğumuz Eldem öncesi "Türk evi" araştırmalarını da bu sürece dâhil ederek incelemek daha yararlı olacaktır.

1930'lar öncesi "Türk evi" araştırmacılığının önemli ismi C.Esad, *Türk Sanatı* kitabında "Türk evi"nin en "olgun" ve "en klâsik" formunun İstanbul ve Bursa'da bulunduğunu belirtir.⁴³⁶ C.Esad, İstanbul ve yakın çevresinin geleneksel ev kültürünü bu alanın dışında kalan örneklerle kıyaslayarak, Klâsik- "Türk evi"nin geliştiği ve diğer bölgelere "öncülük ettiği" alan olarak

⁴³³ A Rapoport, *A House Form and Culture* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1964).

⁴³⁴ Örneğin "Vernacular" kelimesini ilk olarak kullanan Reverend J.L. Petit, Queen Anne'deki en iyi yapıların yerel malzemelerle yapılan ve iklime duyarlı olan vernaküler yapılar olduğunu belirtir. Aktaran: S. Özkan; M. Turan; O. Üstümkök, "Institutionalized Architecture, Vernacular Architecture and Vernacularism in Historical Perspective", *METU, Journal of the Faculty of Architecture*, 1979, Sayı:2:127-156. Türkiye'de geleneksel ev konusunda yapılan araştırmalarda benzer tanımlamalar ortaya koyan akademisyenlerin görüşleri için bkz. Ö.Küçükerman (1985), A.Eyüce (2005), F. Erpi (2006), H.Sezgin (2006), C.Bektaş, (2007), K.Aran (2000).

⁴³⁵ S.H.Eldem, *Türk Evi Plân Tipleri* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1954).

⁴³⁶ Celal Esad, *Türk Sanatı* (İstanbul: Türk Ocakları Yayınları, 1928), 116.

tanımlayacaktır. Aslında Esad'ın tanımlamalarıyla başlayacak Klâsik “Türk evi”nin vasıfları problemi sonraki araştırmaları fazlasıyla meşgul edecektir. 1920’lerin sonunda Ankara’nın eski evleriyle ilgili yapılan araştırmalarda da bu gayreti rahatlıkla görmekteyiz.

Nureddin İbrahim, “Yeni Ankara’da Eski Türk Evleri”⁴³⁷ adlı makalesinde yerel farklılıklarına rağmen “Ankara evleri”nin “Türk evi”nin özel numuneleri olduğu inancındadır. Gene, Ankara evlerini inceleyen Mimar Hikmet Koyunoğlu da yerelliğin farkındadır ki, “özel mimari”nin çeşitliliğini farklı bölgelerin coğrafi şartlarına bağlayacaktır. Koyunoğlu, doğal ve coğrafi şartları Ankara evlerinin “Türk evi”nin özel örnekleri olan İstanbul ve civarı evlerinden farklılığının sebebi olarak gösterse de⁴³⁸, “Türk evi” denen nesnenin bütünsel anlamı içerisindeki farklılığı dikkate alış şekliyle dönemindeki çalışmalardan farklı bir noktayı işaret eder.⁴³⁹ Koyunoğlu, “Türk Mimarisi” adlı makalesinde de eski “Türk evleri”nin gelenekler ve iklim gibi şartları dikkate alan unsurla inşa edildiğini belirterek batı ve doğu illerindeki “Türk evi”nin de bu verilere bağlı olarak farklı tipler gösterdiğini vurgular.⁴⁴⁰ Öte yandan 1920’lerde çıkan bu görüşler S. H.Eldem’in ve daha sonrasında birçok araştırmacının tarihi ve mimari söylemiyle de paraleldir. “Türk evi”nin Anadolu’nun değişik bölgelerinde ortaya çıkabilecek malzeme/mekânsal farklılıkları geleneğin tarih içindeki gelişme evreleri olarak görme fikriyle her zaman aynı sonuca hizmet edecektir. Burada hâkim fikir “Türk evi”nin gerçek temsilcileri olan evlere (İstanbul ve yakın çevresi) doğru evrilmesidir

1930’lu yıllarda “Türk evi”yle ilgili araştırmalarda iklim ve malzemenin belirleyiciliği hususunda ayrıntılı yorumlar yer alır. Egli, 1936 yılında yazdığı “Das Türkische Wohnhaus” (Türk Evi) adlı makalesinde yalın, otantik, özgün “Türk evi”ni tanımlarken iklime bağlı bir kategorileştirme kullanır. Egli, Sakson bölgesinin Kuzey evleri ve Irak’ın Güney evleriyle “Türk evi”ni kıyaslar.

⁴³⁷ Nureddin İbrahim, “Yeni Ankara’da Eski Türk Evleri”, *Yeni Kitap* 9, Ocak 1928, 28-32.

⁴³⁸ Öyle ki, Koyunoğlu’na göre Ankara Evleri İstanbul ve civarı evleriyle şark vilayetlerimizdeki evler arasında mutavassıt [ara] bir tiptir. A. Hikmet Koyunoğlu, “Ankara Evleri”, *Türk Yurdu*, Mayıs/Haziran 1929, sayı 17-18/211-212, 45. Alıntı: Hasan Kuruyazıcı, *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Bir Mimar. Arif Hikmet Koyunoğlu. Anılar, Yazılar, Mektuplar, Belgeler* (İstanbul: YKY, Aralık 2008), 379.

⁴³⁹ Mimar Hikmet’in özel mimarinin çeşitliliğine dair yorumlarını Türk Sanat tarihinde Sakızlı Ohannes’e kadar götürebilir. Ohannes, metninde iklim tesirinin en çok damların şeklinde etkili olduğunu ve bunun öneminden bahseder. Farklı iklim bölgelerindeki yapıları anlatırken özellikle çatı örtülerindeki farklılığa değinir. Düz damlı yapı geleneğini sıcak bölgelere, Mut’edil (ılık) bölgelerde ise düz damlı yapılardan yağıştan dolayı vazgeçilerek çatı yapmanın gerekliliğine değinir. Bkz. Sakızlı Ohannes, “Fünun-i Nefise Târihi Medhali”, *Mi’mârlık Fenni ve Bunun Evsâf-ı Mahsusası* (İstanbul: Karabet Matbaası, 1892), 100-130.

⁴⁴⁰ Koyunoğlu, örnek olarak toprak damlı eski Erzurum evleriyle saçaklı İstanbul evlerini kıyaslar. Ona göre; Erzurum evlerinde kalın kapaklı pencerelerle gene kalın toprak tabakalarıyla yapılan toprak damlar ana gayesi soğuktan korunmak olan evlerdeki iklime bağlı oluşmuş yapısal verilerdi. A. Hikmet Koyunoğlu, “Türk Mimarisi”, *Türk Yurdu*, Nisan 1928, Sayı 4/198,41. Alıntı: Hasan Kuruyazıcı, a.g.e., 2008, 303.

Ona göre, iki uç arasında, ılımlı ve “dostça bir iklimden” beslenen “Türk evi”, içerisini aşırı soğuk ya da güneşten korumak zorunda olan Kuzey ve Güney evlerinin aksine, - Alman modernizminin önemli bir ilkesinde olduğu gibi - dışarıyı ile doğrudan bağ kurabilme yetisindedir; öyleyse bu evler yeni Türk şehirlerinin oluşmasında da rehber görevi görmeliydiler.⁴⁴¹ Karl Krause ise *Hause und Klima Baugilde* adlı eserinde “Türk evi”nin oluşumundaki iklimsel verilere değinir. Krause, Koyunoğlu’nun görüşlerinin tam tersine özellikle kışları soğuk Orta ve Doğu Anadolu’da evlerin soğuğa karşı az korunma ihtiyacıyla yapıldıklarını gözlemlediğini belirtir.⁴⁴²

Öte yandan, 1930’ların sonuna gelindiğinde “Türk evi”nin iklim ve malzemenin tesiriyle bölgelere göre farklılığı hususunda en ayrıntılı analizlere Gabriel’in “Türk evi” adlı makalesinde yer verilmiştir. Gabriel’e göre, çeşitli iklim ve üretim alanlarına sahip Türkiye’de “Türk evi”nin çeşitli şekiller almasında iklim ve malzeme önemli bir faktördür.⁴⁴³ Gabriel’in “Türk evi”nin çeşitliliğine değin açıklamaları Koyunluoğlu’nun görüşlerine denk düşmekle beraber, bu tipin bölgelere göre değişebilirliğine dayanan örneklemeleri ise ortaya çıkabilecek kuşku ve sorunları daha o günlerde karşılar niteliktedir.⁴⁴⁴ Gabriel, çeşitli bölgelerde inceleme fırsatı bulduğu evlerdeki farklılığı verdiği örneklerle açıklar.⁴⁴⁵ O, “Türk evi”nde bu tesirleri başka bir çalışmada benzer bir dille şöyle açıklar: “Türk evi tek başına atalardan gelen kimi gelenekleri

⁴⁴¹ Aktaran: Esra Akcan, “İstanbul’un Melankolisi ve “Eski Türk Evi””, *çeviride modern olan-şehir ve konutta türk – alman ilişkileri* (İstanbul: Cogito, YKY, 2008), 230.

⁴⁴² Karl Krause, *Hause und Klima Baugilde*, 1936-37. Aktaran: E. Aksoy, “Ortamekan: Türk Sivil Mimarisinde Temel Kuruluş Prensipleri”, *Mimarlık ve Sanat*, 1963, Sayı 7-8: 53.

⁴⁴³ “Türkiye geniş hududlara malik, mütenevvi iklim ve istihsal muntakalarını ihtiva eden büyük bir memlekettir. Bu itibarla Türk evleri, istihsal ve iklim değişikliklerine tâbi olarak, muhtelif şekiller arzeder”. A.Gabriel, “Türk Evi”, *Arkitekt Dergisi*, 1938, Sayı 5-6:149.

⁴⁴⁴ Gabriel’in makalesi o döneme kadar fazla dikkate alınmayan bir alanı da gözlemlemesiyle dikkat çeker. Öyle ki, Gabriel’in Marmara bölgesi veya Ankara gibi mekânsal ve malzeme açısından yakın özellikler taşıyan bölgelerdeki evlerden farklılık gösteren Güneydoğu Anadolu bölgesi için yaptığı yorumlar, “Türk evi” tanımını bozmay, tersine coğrafi alanı genişletir niteliktedir.

⁴⁴⁵ “Eski (Cilicie) yaylasında inşa edilen ikametgâhlarla Boğaziçi sahillerinde yapılanlar bir olmayacağı gibi, şark vilâyetlerinin dağlık muntakalarındaki evlerle Adalar denizi sahillerindeki evlerde birbirinden bittabi pek farklıdır. Dicle boyunca uzanan kalkerli yayla üzerindeki Karacadağın mermerli ve taşlık arazisinde kâin, faraza Silvan civarında inşa edilen bir evi alalım. Bu muntakada kışlar çok şiddetli yazlar da çok sıcak geçer. Bu itibarla inşa edilecek evin kışın şiddetli souğuna, yazın tahammül fersa sığına elverişli olması icab eder. Bu muntakada yapılan evlerde, sıcak yaz gecelerinde serinlemek için, geniş daraçalar yapılmıştır. Buna mukabil, kışın şiddetli souğundan fazla müteessir olmamak için pencerelerin adedi asgarî haddine indirilmiştir. Duvarlar kalın kalkerli bloklardan yapılmıştır. Geniş taraçalarile balkon çıkmaları, mukavim potreller üzerine oturtulmuştur. Bu tip evler, şüphesiz pek eski tradisyonların mahsulü olarak cezrî ve ekonomik ihtiyaçlara cevap verecek bir şekilde, malzemesi bizzat bulunduğu araziden tedarik edilerek meydana getirilen mantukî bir inşa tarzının tezahürüdür.” Bkz. A.Gabriel, a.g.e, 1938, 149.

iklim koşullarına ve malzeme teminine uyarlamayı bilmiştir”⁴⁴⁶. Pinon, Gabriel’in 20. yüzyılın başlarındaki Fransız beşeri coğrafyasından etkilendiği görüşündedir.⁴⁴⁷ Pinon, ayrıca Gabriel’in “hava koşullarının ve malzemelerin yarattığı etkiler arasındaki karşıtlığın, bir yanda Suriye gibi Yukarı Mezopotamya geleneğine bağlı avlulu ve eyvanlı evler ile diğer yanda Türkiye'nin kuzeybatısındaki ve Balkanlar'daki geleneği yansıtan hayatlı ya da sofalı evler arasındaki karşıtlığı açıklamakta yetersiz kaldığını görmezlikten”⁴⁴⁸ geldiğini belirterek onu böyle bir görüşe “Türk mimarisine, türdeşliğine ve Orta Asya'dan gelen kökenine yönelik genel bakışının itmiş”⁴⁴⁹ olduğunu belirtir. Pinon’un Gabriel’e getirdiği eleştiriler özellikle 1960’lardan sonra “Osmanlı-Türk evi”ne ait idealleştirilmiş unsurların açılımlarında Anadolu kavramının ve bölgesel unsurların geleneksel ev araştırmalarına katılımlarıyla çok tartışılacaktır.

Egli’nin ve Gabriel’in dikkat çektikleri geleneksel “Türk evi”nin “iklime ve malzemeye duyarlı” hali, Taut’un “Türk Evi, Sinan, Ankara” adlı makalesinde “Yeni Türk evi” için kübik mimariden kurtuluş reçetesinde de yerini alacaktır. Taut’un “ İklim her şeyden önce gözönünde tutulacak ve bu suretle adeta kendiliğinden, eski Türk evinin bazı karakteristik hususiyetlerine dönülecektir”⁴⁵⁰ ifadeleriyle “Türk evi”, doğal olarak milli ve modern bir mimari olarak idealize edilecektir. Gabriel ve Taut’un 1938 yılında ortaya koyduğu görüşlere 1939 yılında Eldem de katılacaktır. Eldem, “Millî Mimari Meselesi” adlı çalışmasında,⁴⁵¹ millî ve yerli bir mimari stilinin karakteristiklerini memleket işçiliklerine, insanlarına ve toprağına uygunluk olarak açıklar. Eldem’e göre memleket toprağına uygunluğun önemli şartlarından biri yapılan binaların inşa edildiği yerin iklim koşullarına uygunluğudur.⁴⁵² Aslında geleneksel “Türk evi”nin taşıdığı yüksek vasıflar yani yöresel iklime ve malzemeye duyarlı olma hali, Eldem’in *Türk Evi Plân Tipleri* kitabında iyice açıklığa kavuşacaktır.⁴⁵³ Kitabında Gabriel’in görüşlerine yer vermese de,

⁴⁴⁶ Pinon, referans olarak Gabriel’in “Türk Mimarisinin Genel Görünümleri” adlı makalesini verir. Pierre Pinon, “Osmanlı Evleri” , *Albert Gabriel (1883-1972). Mimar, Arkeolog, Ressam, Gezgin* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), 159.

⁴⁴⁷ Pinon, a.g.e., 2006, 159.

⁴⁴⁸ Pinon, a.g.e., 2006, 159.

⁴⁴⁹ Pinon, a.g.e., 2006, 159.

⁴⁵⁰ Branu Taut, “Türk Evi, Sinan Ankara”, *Her Ay*, Şubat 1938, 93. Alıntı: S.Bozdoğan, a.g.e., 2002, 291.

⁴⁵¹ Sedat Hakkı Eldem, Millî Mimari Meselesi, *Arkitekt*, 1939, Sayı 9-10: 220-223.

⁴⁵² “Yapılan binalarda tatbik edilen üslûb ve mimari şekillerin, binanın inşa edildiği yerin iklim şeraitine uygun olması lâzımdır. Bu itibarla çok yağışlı bir yerde kâfi derecede meyilli çatılar yapmak, fazla güneşli yerlerde saçaklar ve hususî diğer tertibat ile lâzım olan muhafazayı temin etmek lâzımdır. Bu muhtelif yapı tarzları ise mimari ve üslûbu üzerine tesiri olan unsurlardır....” S.H. Eldem, , a.g.e., 1939, 223.

⁴⁵³ Eldem’in *Türk Evi Plân Tipleri* kitabının öncesinde “Türk evi”nin geleneksel özelliklerini ağırlıklı olarak ele alan çalışmalar için bkz. Sedat Hakkı, “Amca Hüseyin Paşa Yalısı”, *Mimar*, 1933, Sayı 12: 377-381; S.H.Eldem, “17 nci

Eldem, “Türk evi”ni tanımlarken ortaya çıkan bölgesel farklılık ve çeşitliliği malzeme ve iklim gibi şartlarla ilişkilendirir ki, bu yorumlar neredeyse Gabriel’in görüşleriyle eşdeğerdir. İki yorum arasındaki farklılık ise Eldem’in - akademyamızda sıklıkla başvuru olan tanımıyla - “Türk evi”nde plânın önemini ve değişmez niteliklerini vurgulaması sayılabilir:

“Türk evi 5.y.y içinde büyük gelişmeler yaşamış ve yayılıp kök saldığı *iklim*, tabiat ve folklor bakımından birbirinden farklı ve uzak memleketlerde belirli tipler oluşturmuştur. Bu farklar, *mahalli malzeme ve iklim* şartlarına uymak gerekliliğinden ve farklı bölgelerin yerli geleneklerinin benimsenmesinden kaynaklanmıştır. Fakat bütün bu ev tiplerine özgü bazı karakteristikler vardır ki bunlar sürekli her yerde karşımıza çıkmaktadır. Bunların başında da evin plânı önde gelmektedir.”⁴⁵⁴

Bir önceki bölümde sıkça üzerinde durduğumuz gibi Eldem, *Plân Tipleri* kitabında sofanın şeklinin doğrudan ev tipini tayin ettiğini vurgular⁴⁵⁵ ve “sofasız tip”ten “sofalı tip”e geçişte iklimin belirleyiciliği üzerinde durur.⁴⁵⁶ “Türk evi”nde “sofasız tip”in daha çok güney bölgelerde, iklimin sıcak olduğu yerlerde benimsediğini ve soğuk yerlerde ortaya çıkan güçlükler nedeniyle fazla yaşayamadığını belirtir. Eldem’in “sofasız tip” için Güneydoğu Anadolu’dan (Gaziantep, Diyarbakır) seçtiği örneklerde, alt katlarda avlu veya üst katlarda avluyla bağlantılı gezenekler (balkonlar), sofasız evin Eldem’e göre bu bölgelerdeki önemli mekânsal unsurlarıdır.⁴⁵⁷ Eldem, ayrıca “dış sofalı tip”ler için açık sofanın bazı yerlerde uzun süreli yaşamasını da iklime bağlar. Onun “Türk evi” için ortaya koyduğu başka bir görüşte tasarımın hem kışlık hem yazlık yaşam için çözümler sunması,⁴⁵⁸ aynı ev tipinin çeşitli iklim bölgelerinde uygulanmasına imkân vermiştir.

C.Esad’ın *Türk Sanatı* (1928) kitabı ve A. Gabriel’in “Türk Evi” (1938) adlı makalesinde “Türk evi”nin Anadolu’daki çeşitliliğine/farklılığına dayalı açılımlar, özellikle 1940’lardan sonra

ve 18 inci Asırda Türk Odası”, *Güzel Sanatlar Dergisi*, 1944, Sayı 5: 1-28; Sedad Hakkı Eldem, *Bursa Evleri* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1948).

⁴⁵⁴ Eldem, a.g.e., 1954, 12.

⁴⁵⁵ Eldem, a.g.e., 1954, 16.

⁴⁵⁶ Eldem, 1954 yılında yayınladığı kitabından önce yazmış olduğu bir makalede İstanbul ve yakın çevresine has özel bir tip olan merkezi sofa’nın oluşumundaki etkenlerin arasında iklim ve malzemenin tesirine değinir. “... *Anadolunun ve Trakyanın muhtelif yerlerinde, iklime ve malzemeye uygun stiller ve yapı tarzları çıktığı gibi İstanbul muntakası da kendine mahsus bir stil çıkarmıştır. Bu stil merkezî sofa şeklini tekemmül ettirmiştir*”. Sedad Hakkı Eldem, “Boğaziçinde bir yalı”, *Arkitektik Dergisi*, 1944, Sayı 7-8:106.

⁴⁵⁷ Eldem, a.g.e., 1954, 27.

⁴⁵⁸ Eldem, “17 nci ve 18 inci Asırlarda Türk Odası” adlı makalesinde, Yaz ve kış odalarının mekânsal özellikleri üzerinde durur. Bkz.S.H.Eldem,a.g.e.,1944,12. Eldem’in mekânsal ayırma dair görüşleri, sonraki araştırmacılar için önemli bir referans olmuştur. Öte yandan, Eldem’in öncesinde R.Üçler’in 1942 yılında *Bayındırlık Dergisi*’nde yayınlamış olduğu “Diyarbakır Evleri” adlı çalışmasında da yaz ve kış odaları ile ilgili bilgiler yer alır. Bkz. R.Üçler, a.g.e., 1942, 10.

başlayan “Türk evi”nin yerel/bölgesel özelliklerine yönelik araştırmalarda gündemi fazlasıyla meşgul etmiştir. “Türk evi”nin yerelliği hususundaki görüşler Arseven ve Gabriel’de olduğu gibi karşıtlığı bir çeşitleme ifadesi olarak sunmuşlardır. Özellikle Eldem’in yukarıda değinilen çalışmasında (*Türk Evi Plân Tipleri* (1954)) ve gene o dönemlerde İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi’nde önemli kentlerin konut mimarisi hakkında hazırlanan yeterlik çalışmalarında bu etkiler rahatlıkla görülür.

Anadolu’nun önemli şehirlerinde geleneksel ev konusunun işlendiği yeterlik tez çalışmalarını iklim ve malzeme tesirlerine dair getirdikleri yorumları değerlendirmeden önce, o dönemde *Arkitekt* dergisinde yayınlanmış birkaç makaleye de yer vermekte fayda var. Eldem’in “Milli Mimari Semineri” programıyla Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde yöresel evlerin rölövelerini yaparak inceleme fırsatını yakalayan meslektaşları ve öğrencileri olmuştur. Onun öğrencilerinden Halit Uluç, Antalya ve Burdur civarında yaptığı rölöveleri ve evlerin özellikleriyle ilgili tespitlerini *Arkitekt* dergisinde yayınlamıştır. Uluç, “Güney Anadolu’da Sivil Mimari Etüdüleri” adıyla yayınladığı araştırmasında ev plânlamasında yaz ve kış ayrımının dolayısıyla iklimin büyük tesiri olduğunu belirtir. Bucak evlerini incelediği bölümde açık sofalı evlerin özellikle iklim ihtiyacını karşılayan plânlamanın gerekliliği olduğunu vurgular. Çeltikçi evleriyle ilgili bölümün değerlendirmesinde ise iklime ve yöresel unsurlara duyarlı çok basit bir plân ile inşa edilmiş evlerin ilham kaynağı olarak, ufak tefek farklılıklarla güney bölgelerinde aynen uygulanabileceğini belirtir.⁴⁵⁹ Y.Mimar Harbi Hotan’da aynı dergide bir yıl sonra yayınlanan “Erzurum Evleri” adlı makalesinde⁴⁶⁰, iklimden kaynaklanan sebeplerle doğu illerindeki evlerin plânlamasının farklılık gösterdiğini, ayrıca iklimin malzemeyi de etkilediğini vurgular. Onun makalesinde “Türk evi” ifadesine herhangi bir bölümde atıfta bulunulmaz. Zaten yazar “iklim hususiyeti, hararetin düşük olması gerek plân, gerek malzeme ile diğer bölgelerdeki evlerden çok farklı bir karakter arzeder” sözleriyle böyle bir yakınlık kurma eğiliminde değildir. Ama sonuç kısmında bu evlerin “İklim hususiyetlerini ve mahallî geleneklerden uzaklaşmaksızın mevcut inşa malzemesi ve imkânlardan istifade ederek” Erzurum’a has yeni bir ev tipi yaratabileceği görüşü, Uluç gibi Hotan’ın da milli ve geleneksel olan ile modern olan arasında doğal bir bağ kurmaya çalıştığını gösterir. Gene Arkeolog Mahmut Akok’un *Arkitekt* dergisinde yayınlanan

⁴⁵⁹ Halit Uluç, “Güney Anadolu’da Sivil Mimari Etüdüleri”, *Arkitekt*, 1946, Sayı 11-12: 261-267.

⁴⁶⁰ Y.Mimar Harbi Hotan, “Erzurum Evleri”, *Arkitekt*, 1947, Sayı 1-2:27-30.

makalelerinde⁴⁶¹ iklim konusuna ilişkin yorumlar bulunur. Akok, “Trabzon Eski Evleri” adlı makalesinde şehirde mevcut olan eski evleri iklim ve mahalli malzemeye uygunluk bakımından yeni yapılan evlerden daha sağlıklı bulur.⁴⁶² Akok, aynı dergide yayınlanan, Çankırı’nın eski evlerini incelemiş olduğu başka bir makalesinde, evlerin kuzeye bakan cephelerinin kapatıldığını, esas cephelerinin ise manzaradan faydalanmak üzere geniş avlularla güneye açıldığını ve böylelikle “açık sofalı ev tiplerin” meydana geldiğini belirtir.⁴⁶³

Şu ana kadar incelediğimiz çalışmalarda iklim ve malzeme gibi fiziksel tesirlere ilişkin bir takım saptamalar yer alsa da, “Türk evi”nin biçimlenmesinde belirleyici olan meselelere ilişkin daha detaylı açıklamalara, 1940-60 yılları arasında İTÜ’nde hazırlanan ve “Türk evi” konusunda akademik çalışmaları uzunca süre şekillendiren yeterli tezlerinde rastlarız. Bu çalışmalarının ilki olan *Bursa Evleri* adlı tezinde L.Tomsu, Anadolu’daki Türk evlerinin plân veya karakter bakımından farklılıklar gösterdiğini, bu farklılıkların ise iklim, malzeme ayrılığı ve mahalli geleneklerin muhafazasından kaynaklandığını belirtir. Tomsu, ayrıca bu tesirlerin Anadolu evlerinin şekil ve inşa tekniğini de etkilediği görüşündedir. Tomsu’nun bu yapısal farklılıkları dikkate alarak yaptığı sınıflamasında 4.grupta yer verdiği kargir evleri, “Türk evi”nin ahşap karkas veya ahşap kaplamalı evleriyle ortak bir tanımlama içerisinde ele alma gayretinde zorlandığı gözden kaçmaz. Tomsu, kargir evlerin genelde üzerlerinin düz damla veya kiremitle örtüldüğü örneklerle daha çok Anadolu’nun Konya, Kayseri gibi şehirlerinde rastlanıldığını vurgular ve “Türk evi”nin Anadolu evleri grubuna dâhil ettiği bu evler için Kapadokya bölgesinden bir örnek verir. Resimde düz damlı ve kalkan duvarlı yapılar, onun “Türk evi”ni betimlerken keskin ifadelerde kullandığı “Hiçbir ev sokağa doğru kalkan duvarını ihtiva etmez”⁴⁶⁴ görüşleriyle açıkça çelişir. Tomsu’nun iklim faktörünün tesiri olarak ortaya koyduğu bu ideal tanımlama⁴⁶⁵, yani “Türk evi”nin saçaklı ve kiremit örtülü olması, resmini verdiği örnekle örtüşmeyecektir. Ancak onun çalışması temelde Bursa evlerini etüt ettiği için bu evlerin

⁴⁶¹ Şunu belirtmek gerekir ki, Akok’un tutumu aynı dönemlerde mimarların “Türk evi” araştırmalarındaki idealleştirme güzergâhına pek denk düşmez. Kısacası Akok, “Türk evi”nin milli/ulusal mimarlık için taşıdığı önemi pek vurgulamamakla beraber, “Türk evi” gibi bütünsel anlamını da yadsımaz, ancak yöresel terminolojilerin kullanılışı ve kendine has rölevellerle yerelliği fazlasıyla sorgulayan bir tarafı vardır.

⁴⁶² Arkeolog Mahmut Akok, “Trabzon ‘un Eski Evleri”, *Arkitekt*, 1951, Sayı 5-8: 103.

⁴⁶³ Arkeolog Mahmut Akok “Çankırının Eski Evleri”, *Arkitekt*, 1953, Sayı 7-8: 143.

⁴⁶⁴ Tomsu, a.g.e., 1950, 17.

⁴⁶⁵ Tomsu’nun ideal öngörüsü ile bu ayırım şöyledir: “*Türk evlerinde kiremitli damlar az meyilli olup örtülü olup Osmanlı kiremitleri ile örtülmüşlerdir. Güneş ve yağmurdan koruyacak şekilde geniş ve tezyinatlı saçaklar bu damalara hususi bir karakter verir. Çatının teşkilinde sokağa muvazi (paralel) bir mahya elde edilmesi esası tutulmuştur.*” Bkz. Tomsu, a.g.e., 1950, 17.

hangi nedenlerle “Türk evi” olacağı/olamayacağı tartışmasına girmez. O bu konudan emindir, çünkü bu evler C.Esad, A.Gabriel gibi araştırmacılarca çok öncesinden “Anadolu evi” olarak, “Türk evi”nin alt grubu olarak tanımlanmıştır. Tomsu, çalışmasında öncül bir yaklaşımla aylara göre Bursa şehrinde görülen ortalama sıcaklık değerlerini vererek, ılımlı iklimde olduğunu söylediği Bursa’da, sofalarının tamamıyla açık yapılmasının nedenini bu iklimsel verilere bağlar.⁴⁶⁶

Ruhi Kafesçioğlu ve Gazanfer Beken gibi mimarların Anadolu’da yöresel ev kültürünü malzemeye bağlı olarak ele alan çalışmaları ise sonraki akademik çalışmalar için öncü çalışmalar olmuşlardır.⁴⁶⁷ Hem Kafesçioğlu, hem de Beken çalışmalarında Anadolu’nun farklı coğrafi bölgelere ayrılmasının evlerin plân ve yapısal düzenlemeleri üzerinde tesir ettiği dolayısıyla her bölgede farklı tipler ortaya çıktığı görüşündedirler. Ayrıca iki yazarın da malzemeye bağlı olarak yaptıkları sınıflamaları gene sonraki çalışmaları fazlasıyla etkilemiştir. E.Kömürcüoğlu ise *Ankara Evleri* adlı tezinde “Türk evi”ni ve ona tesir eden etkenleri Tomsu gibi tarifler. Ona göre;

“Harap ta olsa bu asırlardan kalan Bursa, Kütahya, Ankara ve İstanbul evleri bize eski Türk evleri hakkında kâfi fikir verebilirler. Bu ve buna mümasil vilâyet ve şehirlerdeki Türk evleri ufak tefek iklim ve muhit farkları göstermelerine rağmen hepsinde müşterek bir Türk karakteri vardır. Bunların en müttekâmil ve klâsiklerini İstanbul’da buluruz.”⁴⁶⁸

Kömürcüoğlu’nun da “Türk evi”nin en olgun ve klâsik formlarının İstanbul’da bulunduğu savında C.Esad’ın ve A.Gabriel’in görüşlerinin etkinliği aşikârdır.⁴⁶⁹ Kömürcüoğlu, İstanbul’un öznelliğini kabul etse de, Ankara evlerinin de Bursa, Edirne ve İstanbul’da olduğu gibi Türk karakterini ve ruhunu yansıtan vasıflara sahip olduğunu, daha önce değindiğimiz N.İbrahim,

⁴⁶⁶ “En asgarî sühunetin Kânunusanide -2 ve azam’ın +7.8 vasatı olarak bu ayda +2.9 olduğu görülür ki bu mutedil iklim Bursa evlerinin sofalarının tamamile açık olarak yapılması imkânını vermiştir. Kışın soğuk aylarında bahçeye karşı açık tarafına perdeler gerilerek soğuk rüzgârlardan korunulur.” Bkz. Tomsu, a.g.e., 1950, 29. Tomsu’nun sofaların tamamen açık olarak yapılmasını Bursa’nın mutedil (ılımlı) iklimine bağlaması sonrasında Bursa’da sofalarla ilgili araştırma yapacak S.H.Eldem tarafından da tekrarlanır. Eldem’e göre; “Bursanın nisbeten mutedil olan iklimi, sofaların 19. yüzyıl başlarına kadar camsız bırakılmalarına sebep olmuştur.” Bkz. S.H.Eldem, “Bursa’da Bazı Sofalar”, *Akademi Dergisi*, 1964, Sayı 2: 3.

⁴⁶⁷ Ruhi Kafesçioğlu, *Orta Anadoluda Köy Evlerinin Yapısı*, 1949; Gazanfer Beken, *Garbi Anadolu Mıntıkası Kerpiç Binaları*, 1949.

⁴⁶⁸ Eyüp Kömürcüoğlu, a.g.e., 1950, 22.

⁴⁶⁹ Kömürcüoğlu, “Türk evi”nin en “olgun” (müttekâmil) ve “en klâsik” formunun İstanbul ve Bursa’da bulunduğu ifadesine referans olarak C.Esad’ın *Türk Sanatı* (1928) çalışmasını gösterir. Bkz. Kömürcüoğlu, a.g.e., 1950, 22. Arseven’den sonra Gabriel’in “Türk evi” makalesinde konuyla ilgili görüşleri şöyledir: “İstanbul şehri yalnız Türkiye için değil, bütün şark için mimari alemde numunedir. Osmanlı İmparatorluğundaki tiplerin memleketlere İstanbul üzerinden sirayet ettiğini, bununla beraber... İstanbul’daki ev inşaatı asırlarca Anadolu şehirlerine mahsus inşa tarzlarından mühlhem olmuştur.” Bkz. A.Gabriel, a.g.e., 1938, 150-151. “İstanbul şehrinin numuneliği” konusuyla ilgili olarak S.H.Eldem’in yorumları da Arseven ve Gabriel’inkiyle benzerlik gösterir. S.H.Eldem, a.g.e., 1954, 11.

A.Hikmet gibi araştırmacılara benzer bir tutumla- dile getirecektir.⁴⁷⁰ Yazarın dört bölümden oluşan çalışmasında üçüncü bölüm “Ankara Evlerinin Teknik ve Mimarisine” ayrılmıştır. Bu bölümde “muhit, topoğrafya, iklim ve güneş istikametlerinin tesiri” ilk başta incelenmiş olup, burada evlerin arsaya yerleşmesinde manzara, güneş vaziyetinin birinci derece rol oynadığını belirtilir. Kömürcüoğlu, devamında Ankara evlerinin teknik ve mimarisine iklimin tesirini şöyle yorumlar: Ankara evlerinin karakteristik geniş saçaklarının, duvarları kışın yağmurdan, yazın fazla sıcağdan sakladığı⁴⁷¹, ayrıca iklimi sert olan Ankara’da evlerde kışlık ve yazlık mekânsal ayrımlara gidildiğini, kışlık odaların alt ve asma katlarda, yazlık odaların ise üst katta olduklarını belirtir.⁴⁷² Kömürcüoğlu “Tip itibariyle Türk evleri”ni incelediği bölümde “A Tipi”ndeki açık sofalı örneklerin kışın sert olduğu yerlerde cameknlarla kapatıldığı veya mahfuz (saklı) bir şekle sokulduğunu belirtir.⁴⁷³ Bu plân taksimatlarında özellikle sofanın konumunun ışık ve hava gibi unsurlardan dolayı değiştiğini vurgular (Sofanın çıkması vb).

Celile Berk’in *Konya Evleri* adlı çalışmasındaki tutum, Tomsu ve Kömürcüoğlu’nun çalışmalarından pek farklı değildir. Berk’e göre; “Türk evi” iklim, malzeme gibi bakımlardan bölgelere ve tiplere ayrıldığında, Konya evinin belli başlı ayrı bir grup teşkil edeceğini ve onun için bu evlerin “Türk evi” konusunda önemli bir rolünün olacağından söz eder.⁴⁷⁴ Berk’in çalışması iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Konya şehrinin tarihi, coğrafi durumu, jeolojik yapısı, iklim özelliklerine değinildikten sonra, ikinci bölümde Konya evlerinin plân özellikleri, yapı malzemesi, yapı tekniği ve evin bölümleri anlatılır. Berk’in çalışmasının içeriğinde geleneksel ev araştırmacılığı konusunda ortaya koyduğu program kendisinden sonraki

⁴⁷⁰ Kömürcüoğlu’na göre; “*Türk sanatkri Ankarada olduğu gibi, Bursa, Edirne, İstanbulda, vatanın her köşesinde asrının hayat şartlarına uygun tipi yaratmış veya başka bir tbirle sürüp gelen yapı tradisyonunu her devrin hayat şartlarına uydurarak şekillendirmesini bilmiştir. Bunu, eski Türk evlerini eski Türk hayatile karşılaştırmakla pek kolay anlıyoruz. Türk karakterini bu evlerin içinde okuyabiliyoruz. Mimarisinde ve tezyinatında Türk zevkini sezmekte güçlük elmiyoruz. şu halde bu yapıların hepsinde bir ruh var: Türk ruhu. Bu ruhu ve zamanının her bir kıymetini, deta onda griyoruz.*” Bkz. Kömürcüoğlu, a.g.e., 1950, 109.

⁴⁷¹ Kömürcüoğlu’nun geniş saçakların yağmur veya güneşe karşı koruyuculuk işlevine dair getirdiği yorumların (Bkz. Kömürcüoğlu, a.g.e., 1950, 19) benzerine Muhittin Binan’ın yeterlik çalışmasında da rastlarız. Binan, Türk sanatında saçağın kullanımını kronolojik olarak incelediği *Türk Saçak ve Kornışleri* adlı doçentlik tezinde, geleneksel evlerde geniş saçakların yapılmasında iklimsel verilerin önemine vurgu yapar. Ona göre, saçaklar hayat veya avluyu yazın güneşten, kışın yağmurdan muhafaza eder. Ayrıca ahşap kaplamalı veya sıvalı yüzeyleri yağmurdan koruyan saçakların başka bir işlevi de açık mekânları da yakıcı sıcaklara karşı koruyarak serinletmesidir. Bkz. Muhittin Binan, *Türk Saçak ve Kornışleri. İlk ağlar, Selçuk Ve Osmanlı Devirlerle Mukayeseler* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları,1952), 185.

⁴⁷² Kömürcüoğlu’nun yazlık ve kışlık odaların mekânsal ayrımla ilgili tespitleri Eldem’in görüşlerine yakındır. Bkz.S.H.Eldem, a.g.e., 1944,12.

⁴⁷³ Kömürcüoğlu, a.g.e., 1950, 18.

⁴⁷⁴ C.Berk, a.g.e., 1951, 5.

çalışmaları etkilemiştir.⁴⁷⁵ Ancak Berk'in "iklim ve tesirleri" bölümünde Tomsu'nun çalışmasının etkileri fazlasıyla görülür. Berk'in çalışmasında İstatistik genel müdürlüğünden elde edilen yaz-kış mevsimleri arasındaki sıcaklık farkları verilerek, ayrıca rüzgârlar ve mevsimlere göre yağışlar hakkında açıklamalar da yapılır,⁴⁷⁶ ama bu iklim verilerinin (kışları soğuk, yazları kuru sıcak) evlerin yapılanmasını nasıl etkilediğini içeren değerlendirmeler yer almaz. Berk, plân tiplerine göre Mabeynli olarak sınıfladığı evlerin hayatlı evlerin soğuğa karşı tedbir alınmış şekli olduğunu, iklimsel kaygılarla hayatlı evlerden sofalı evlere geçişin ise mabeynli evlerle sağlandığını iddia eder.⁴⁷⁷ Berk, ayrıca yazı ve kışı şiddetli olan Konya'da evlerin yazlık ve kışlık olarak ikiye ayrıldığını, iki katlı evlerde yazın evin üst katında kışında alt katında oturulduğunu belirtir.⁴⁷⁸

Lami Eser'in *Kütahya Evleri* adlı çalışmasında da "Türk evi"nin kurgulanışıyla ilgili değerlendirmeler, Tomsu, Kömürcüoğlu, Berk'in çalışmalarında olduğu gibi idealleştirilmiş bir tanımla sunulur. Eser'e göre; "Kütahya halkının öz ruhunu ve karakterini taşıyan, hayatlarını içinde geçirdikleri bu evler memleketin örf ve adetlerinden, malzeme ve ikliminden, etraftaki tesirlerden, kısaca hayatından doğmuşlardır. Eski evler bir topluluğun hayatını aksettirdiğinden, istikbaldeki evlerin muvaffak olabilmeleri için o topluluğa, o zamana yararlı şekilde olmaları ve aynı zamanda mahalli havayı da taşımaları lazımdır."⁴⁷⁹ Eser, çalışmasının ilk bölümünde "Evin yapısına tesir eden genel faktörleri" 6 grupta inceler⁴⁸⁰. Eser, coğrafi durum başlığıyla incelediği bölümde öncelikli olarak kastedilen şeyin iklim olduğunu belirtir. Daha sonra iklimin tanımına ve bileşenlerine değinen Eser'e göre, bu bileşenler (ısı, ışık, nem gibi) yapılacak binanın inşaat ve mimarisine ve kullanılacak malzemeye tesir eden önemli bir faktördür. Eser, devamında iklim şartlarına göre çeşitlilik gösteren yapılara örnek olarak Anadolu'da aynı kültür ve malzemeye

⁴⁷⁵ Berk'in tez programı bugün dahi geleneksel ev konusunun bir şehir özelinde incelendiği çoğu tezde yakın yöntemlerle işlerliğini sürdürür. Çalışmalarda genellikle giriş veya ilk bölümlerde inceleme alanı ile ilgili tanımlarda tarihi ve fiziksel veriler "Şehrin Tarihçesi" başlığıyla incelenir. Devamında, geleneksel evlerin özellikleriyle (plân, yapısal, vb) ilgili bilgiler verilerek sonrasında evler kataloglarla veya tekil olarak örneklenir. Tezlerde geleneksel evlerin mekânsal veya yapısal oluşumlara tesirleri çözmek amacıyla diyakronik (art- zamanlı) olarak incelenen bu veriler çoğunlukla geleneksel ev'in oluşumuyla ilgili tarihsel ve fiziksel koşulları ilişkilendirmekte zorlanırlar.

⁴⁷⁶ Berk, a.g.e., 1951, 11.

⁴⁷⁷ Berk, a.g.e., 1951, 47-48.

⁴⁷⁸ Berk, a.g.e., 1951, 133.

⁴⁷⁹ Eser, a.g.e., 1955, 97.

⁴⁸⁰ Eser'e göre; dünyanın neresinde olursa olsun, evlerin yapısına tesir eden bazı faktörler olduğunu bunların ise şu şekilde gruplanabileceğini belirtir. Ona göre bunlar; 1.Coğrafi durum; 2. Malzeme; 3. Din; 4. Gelenek; 5. Muhit; 6.Kültür ve sosyal hayat'tır. Bkz. L.Eser, a.g.e., 1955, 8.

göre biçimlenmiş ancak farklı tipteki geleneksel evleri gösterir⁴⁸¹. Onun iklim konusunda üzerinde durduğu bir mesele de yön meselesidir. Eser, güneşe ve hâkim rüzgâra göre evin yönünün değiştiğini vurgular. Ona göre, soğuk memleketlerde rüzgârın içeri girmemesi ne kadar önemli ise, diğer taraftan güneşin eve girmesi de aynı öneme sahiptir ki buna karşın sıcak memleketlerde de tam tersi söz konusudur. Bu iklimsel verilere göre düzenlenmiş plânlama anlayışı ise yaşama standardının önemli bir ölçüsü olmuştur. Kısacası Eser'e göre, evlerin değişik şekilde yapılmasına tesir eden faktörlerin arasında yer alan iklim konusu ortak bir "Türk evi" anlayışının verilerini değiştirmeye yetmeyecektir. O, bunun kanıtı olarak, ".....Birbirinden yüzlerce kilometre mesafede ve farklı şartlar altında inşa edilmiş evlerde bile plânın ana hatları bakımından daima aynı olduğu göze çarpar..."⁴⁸² ifadeleriyle adeta S.H.Eldem'in düşüncülerini tekrarlayarak plân meselesine dikkat çekecektir.

Yukarıda değinilen dört tez çalışmasının (Bursa, Ankara, Konya, Kütahya evleri) ortak bir "Türk evi" tanımlaması girişimlerini değerlendiren Ceren Salihoğlu, bu tezlerdeki tutum için şu ifadeleri kullanır:

"Görüleceği üzere mevcut bir bölge özelindeki araştırmalarda bölgenin daha öncesinde genel kabul görmüş "Türk evi" gibi bir üst başlık içerisinde bölgenin geleneksel konutunu oluşturan veya oluşturduğu düşünülen evleri yöresel malzeme ve iklim koşullarına, yerel geleneklere, yaşama biçim ve alışkanlıklarına uygun olarak Osmanlı Devleti sınırları içinde gelişen yaygın Türk evi tipinin bir çeşitlemesi olarak sunulur."⁴⁸³

Ancak Salihoğlu'nun eleştirilerinin haklılığı olsa da, - yapıldıkları dönemin şartları da dikkate alındığında - bu tezler, yerelliğin yeterince çözümlenmesinin bütünsel anlama sağlayacağı katkılarla ilgilenirler. Ayrıca "Türk evi"nin özel ürünleri olarak tanıtılan geleneksel evlere gerekli ilgiyi çekme gayretindedirler. Bu yönüyle geleneksel ev konusundaki ilk akademik (doçentlik-yeterlik) tezlerdir. Tezlerdeki ağırlıklı görüş, geleneksel evdeki ruh ve karakterin yeni mimari/ev için kullanılmasıdır. Başka bir deyişle bu evlerin korunması ile ilgili özel bir amaç veya sonuç/yöntem içermezler. Araştırmacılar Türk yaşamını, örfünü, kısacası taşıdığı milli karakterler ile bu evleri mimari miras olarak görür ama bu miras fikri hem yapılan tanımlar da, hem de

⁴⁸¹ Eser, a.g.e., 1955, 8.

⁴⁸² Eser, a.g.e., 1955, 98.

⁴⁸³ C.Salihoğlu, çalışmasının devamında; Türk ev tipinin çeşitlemeleriyle ortaya çıkan durumu bir özümlenmiş ("Türk evi") muhafazası olarak değerlendirir. Ona göre; "... Burada sözü edilen ya da edilmeyen bütün "Türk Evi" anlatılarının yöntemi budur. Sayısız 'yerelliğin'inkarı, çeşitliliğin/ çoğulluğun inkarı ya da mevcut "çoğul"luktan "tekil"lik çıkarma kaygısıdır bu." Bkz. C.Salihoğlu, "Bir Tarih Yazım Anomalisi Olarak Türkiye'de Yerel'liğin İnkârı: "Türk Evi"', 1. Türkiye Mimarlık Eleştirileri Örnekleri Seçkisi (İstanbul: TMMOB İstanbul Büyükşehir Şubesi Yayını, 2006), 57.

sınıflama düşüncelerinde “Türk evi” denen nesneye ait idealleştirilmiş unsurlar içerir.⁴⁸⁴ Bu yeterlik tezlerinden iki tez çalışması ise kargir ağırlıklı konutların bulunduğu bölgeleri etüt etmesiyle dikkat çeker ki, bu tezler, Çakıroğlu’nun *Kayseri Evleri* ve Doğan Erginbaş’ın *Diyarbakır Evleri* adlı çalışmalarıdır. Yazarlar, diğer dört tez çalışmasında olduğu gibi “Türk evi” tanımı yapma gayretinde değillerdir. Çünkü onların çalışma bölgelerinde öncesinde tanımlanmış “Türk evi”nin Klâsik unsurlarını ihtiva eden ahşap ağırlıklı, saçaklı evlere pek rastlanmaz ama gene de bu evler yazarlara göre “Türk evi”nin temel vasıflarını taşırlar.⁴⁸⁵

Çakıroğlu, çalışmasının önsözünde evlere tesir eden dış kuvvetleri, cemiyet, coğrafi vaziyet, iklim, malzeme ve konstrüksiyon olarak verir. Çalışmasının ilk bölümü bu etkilere, sonraki bölüm ise şehir evleri ve bağ evleri olarak iki gruba ayrılan evlerin örneklerle incelenmesine, son bölümü ise konstrüktif detaylara ayrılmıştır. Yazarın iklim başlığıyla incelediği bölümde konuya yaklaşımı E.Kömürcüoğlu’nun, C.Berk’in çalışmalarıyla benzerdir. Kayseri için ortalama sıcaklık değerleri verilerek yağış miktarları ve ona tesir eden etkenler irdelenir.⁴⁸⁶ Yazar, malzeme başlığıyla incelediği bölümde ise evlerin yapımında kullanılan malzemelerle ilgili bilgiler verir. Kayseri evlerinin yapımında ağırlıklı olarak taş kullanıldığını belirten Çakıroğlu, ayrıntılı olarak üzerinde durduğu çevrenin jeolojik yapısının taşın teminini, dolayısıyla kullanımını etkilediğini belirtir.⁴⁸⁷

D. Erginbaş’ın çalışmasında ise Diyarbakır şehri ile ilgili genel bilgilerin olduğu bölüm E.Kömürcüoğlu, C.Berk’in ve N. Çakıroğlu’nun tezlerindeki gibi ele alınır. Ayrıca genel bilgiler içerisinde iklim başlığıyla incelen bölümde diğer tezlerdeki gibi Diyarbakır şehri için ortalama sıcaklık değerlerinin verilmesini ise artık idealleştirilen bir tutumun yerleşmesi olarak görebiliriz. Erginbaş, “Diyarbakır Evlerinin Teşekkülünde Müessir Olan Başlıca Amiller” başlığıyla incelediği bölümde⁴⁸⁸ ise Diyarbakır’da iklimin hâkim unsuru olan bunaltıcı sıcakların evlerin

⁴⁸⁴ 1910’lu yıllarından itibaren gündeme taşınan “Türk evi” fikrine ait idealleştirilmiş bir “Türk evi” tanımı, 1940 ve 1960 yılları arasında yapılan tez çalışmaları ve o dönemde Eldem’in çalışmasıyla şekillenmiştir denebilir.

⁴⁸⁵ Örneğin Doğan Erginbaş, *Diyarbakır Evleri* adlı çalışmasında bu vasıfları şöyle açıklar: “ *Diyarbakır evlerinde hakim olan mimari tarz, İslâm Türk kültür ve sanatlarının mahallî şartlarla mezc edilmesinden doğan karakteristik ve mahallî bir tarzdır..... Şüphesiz dirki bu evlerin mimarilerinde yabancı tesirler görülebilir. Ancak bu tesirler, mahallî şartlarla mezc edilerek Türke has bir şekilde ifadelendirilmek neticesindedir ki Diyarbakır Türk evleri tipi teşekkül etmiştir.*” Bkz.D. Erginbaş, *Diyarbakır Evleri* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi, 1954), 28.

⁴⁸⁶ N.Çakıroğlu, *Kayseri Evleri* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi, 1952), 11.

⁴⁸⁷ N.Çakıroğlu, a.g.e.,1952,14-15.

⁴⁸⁸ D. Erginbaş, a.g.e.,1954, 27.

plânlamasında en önemli etken olduğunu⁴⁸⁹ ve evlerde bu iklimsel veriler dikkate alınarak yazlık-kışık-mevsimlik ayrımlarına gidildiğini, ayrıca evin esas kısmının ise yazlık kısımlardan oluştuğunu belirtir. Ayrıca yazlıklardaki eyvanların genellikle şimale (kuzeye) baktığını böylelikle yazın güneş almayan serin bir yer temin edildiğini, kışık kısımların cenuba (güneye) baktığını ve bol pencereci olduklarını, mevsimlik bölümlerin ise şarka (doğu) ve garba (batıya) baktığını açıklar.⁴⁹⁰ Öte yandan Erginbaş, evlerin damları, saçakları, duvarları, döşemeleri, tavanlarının yapısal sistemleriyle gene kullanılan malzemelerle ilgili detaylı bilgileri ise detaylar ve malzemeler başlığıyla ele alır.⁴⁹¹

Yukarıda değerlendirdiğimiz tezlerin hemen sonrasında hazırlanan Mesut Evren’in tez çalışması ise “Türk evi”nin önemli yapısal unsurlarından sayılabilecek çıkmaları ele alır. Evren, çıkmaların yapıma sebepleri arasında oturma yerlerine önem verilmesi, yer kazanmak, manzaraya açılmak gibi sebeplerle beraber iklimsel nedenlerin önemini de vurgular. Ona göre ışık ve serinlemek amacı çıkmaların yapılmasında önemli bir etkidir. Bununla beraber genelde giriş üzerlerine gelen çıkmaların girişleri yağmur ve güneşten korumak için yapıldığını belirtir.⁴⁹² Evren, çıkma tiplerini yapısal özelliklerine, malzemelerine ve mimarisine göre sınıflandırır.⁴⁹³ Çalışmasında şehircilik açısından çıkmaların önemine değinen yazar, çalışmasının son bölümünde rölöve ve detaylara yer verir.

Şimdiye kadar iklim ve malzeme gibi belirleyicilerin ortak bir “Türk evi” tanımı ve gene belirli bir sınıflama düşüncesindeki işlevine yukarıda değinildi. Bu araştırmalar “Türk evi”ni sınırlı bir alan üzerinde (özellikle Marmara bölgesi ve Ankara, Konya vb. gibi önemli şehirler) etüt ederken, 1960’lardan sonra - artan akademik ilgiyle beraber - geleneksel ev konusu, daha farklı bölgelerdeki örneklerle değerlendirilmiştir. Böylelikle “Türk evi”ne ait o döneme kadar ulaşılmış geleneksel içerik yeniden sorgulanmaya veya anlaşılmaya çalışılmıştır. Anadolu’da var olan

⁴⁸⁹ Erginbaş’ın çalışmasının 1. Bölümünde Diyarbakır evleriyle ilgili daha önce yayınlanmış makalelere yer verilmiştir. Bu makalelerden H.Togay’ın Arkitekt dergisinde yayınlanan “Diyarbakır Evleri” adlı çalışmasında (Arkitekt, 1947, Sayı 187-188:165-169) evlerin oluşumuna tesir eden 3 etkenden biri olarak iklim tesiri gösterilir. Ayrıca Togay “Şehirin çok sert bir kara iklimine malik oluşu Türkiyenin en sıcak bölgelerinden birini teşkil eden Diyarbakırda yazların sıcak ve çok kurak kışların ise umumiyetle rutubetli” oluşu sebebiyle Diyarbakır evlerinin bu şartları karşılayan plânlama anlayışında yapıldığını belirtir. Bkz. Aktaran, Erginbaş, a.g.e., 1954, 12-13.

⁴⁹⁰ D. Erginbaş ,a.g.e.,1954, 27.

⁴⁹¹ D. Erginbaş ,a.g.e.,1954, 29, 32.

⁴⁹² M.Evren, a.g.e., *Türk Evinde Çıkma* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi, 1959), 6-7.

⁴⁹³ Evren çalışmasında çıkma tiplerini üç grupta inceler. Bunlar; Binadaki durumlarına, istikametlerine ve formlarına göre. Evren ayrıca “Türk evi” ve “Anadolu evi” olarak sınıfladığı evlerdeki çıkma kullanımlarındaki farklılığa değinir. Bkz. M.Evren, a.g.e, 1959, 7.

geleneksel ev kültürüne ait yerel terminolojiler ve kavramlar “Türk evi” ifadesi içerisinde yerini aramış, bulunamaması durumunda ise karşıtlıklar veya ayrışmalar ortaya çıkmıştır. Özellikle “Türk evi” ve Anadolu “Türk” evleri gibi tanımlamalarda artık iklim, malzeme gibi biçimsel açıklamaların bir karşıtlık ifadesine dönüştüğünü rahatlıkla görürüz. 1960’lı yılların hemen başında bu karşıtlığı bulabileceğimiz ilk çalışmalar, Erdal Aksoy’un *Mimarlık ve Sanat* dergisinde yayınlanan makaleleridir. Aksoy, 1962 yılında yayınladığı “Türk evi- Anadolu evi” adlı makalesinde Anadolu’da “Osmanlı evi”ni şekillendiren verileri hem Türklerin göçebelik izlerine, hem de İslâm öncesi Anadolu’sunun (Mezopotamya, Hitit, Antik Yunan ve Bizans) kültürlerinin yoğurduğu bir ortama bağlayarak, ilk defa “Türk evi”nin köken sorununa dikkat çekecektir.⁴⁹⁴ Gene Aksoy, aynı dergide yayınlanan başka bir makalesiyle “Türk evi”ni farklı iklim bölgelerine göre sınıflayan ilk araştırmacı olmuştur.⁴⁹⁵ Aksoy, Türk mimarisinde “Orta mekânın kuruluş prensibini” incelediği çalışmasının giriş bölümünde, Türkiye’nin temelde yedi coğrafi iklim bölgesinde olduğunu, ancak ortak ve benzer veriler nedeniyle pratik olarak 3 iklim bölgesine indirgenebileceğinden bahseder.⁴⁹⁶ “Anadolunun iklimsel bölgeleri ve bu bölgelerin kültür ve sanat faaliyetleri üzerine tesirleri” başlığıyla incelediği bölümde üç iklim bölgesini 1. Akdeniz bölgesi: Güney Anadolu ve Ege bölgesi, 2. Mutedil (ılımlı) bölge: Marmara ve Kuzey Anadolu bölgeleri, 3. Kıta iklimi bölgesi: Anadolu platoları olarak sınıflar. Aksoy’a göre, üç ana iklim bölgesinin verileri üç türlü biçem düzeni ortaya çıkarmaktadır. Bu biçem düzeninde yapılar taş, ahşap ve kerpiç olarak sınıflanmış, bölgelere göre dağılımı ise şöyle yapılmıştır. Taş güneydoğuda, kerpiç yüksek iç platolarda, ahşap ise Marmara ve Ege bölgelerinde yer almakta masif ahşap yapılara ise Kuzey Anadolu ve iç platonun bol ormanlara sahip kuzey batı uçlarında rastlanıldığı belirtilir.⁴⁹⁷ Aksoy, çalışmasında üç iklim bölgesine indirgediği bölgelerdeki evlerde

⁴⁹⁴ E.Aksoy, “Türk evi-Anadolu evi”, *Mimarlık ve Sanat*, 1962, Sayı 6: 216-217.

⁴⁹⁵ Erdem Aksoy’un 1961 yılında Stuttgart Technische Hochschule’inde, Prof. Rolf Gutbrod yönetiminde hazırladığı doktora çalışması *Mimarlık ve Sanat* dergisinde 1963 yılında yayınlanmıştır. Bkz. E. Aksoy, “Ortamekan: Türk Sivil Mimarisinde Temel Kuruluş Prensibi”, *Mimarlık ve Sanat*, 1963, Sayı 7-8: 39-92.

⁴⁹⁶ E. Aksoy, a.g.e., 1963, 45-46. Öte yandan Aksoy’un 3 iklim bölgesine indirgediği sınıflamasında 1940’lı yıllarda *Arkitekt* dergisinde yayınlanan Devlet konutlar-lojmanları yarışmalarında yer alan 3 iklim bölgesine göre yapılmış tip projelerin tesiri olmuş olabilir. Örneğin, 1944 yılında İlköğretim Öğretmenleri Yardım sandığı tarafından 3 tip öğretmen evi yarışması açılmıştır. Proje; sıcak, soğuk ve ılıman iklim olmak üzere üç sınıfa ayrılarak tasarlanmıştır.

⁴⁹⁷ E. Aksoy, 1963, 46. Ayrıca Aksoy, üç bölgenin geleneksel evlerini dış görünüşlerine göre gelişim hattının güneydoğu kuzeybatı yönünde olduğunu ve evlerin Mezopotamya, Hitit ve Yunan konut şekillerinin etkileri altında geliştiğini belirtir. Ona göre, bu etkiler Mezopotamya evinin avlulu şeması ve evyan fikrinden kaynaklanan güneydoğu Anadolu avlu ev tipini, Hitit hilani’si veya Yunan megaronu’ndaki ön avlunun içe çekilmesi ile orta Anadolu Türk evinin şekillenişine neden olmuştur. Böylelikle iklim ve topografya özelliklerini takip eden Türk iskân yapısı avlulu ev, açık hayathı ev veya kapalı sofalı ev şeklinde ortaya çıkmıştır. Bkz. E. Aksoy, a.g.e., 1963,85.

iklimin tesiri üzerinde detaylıca durur.⁴⁹⁸ Aksoy'un "Anadolu'daki ev kültürünü iklim ve malzeme gibi fiziksel nedenlere dayalı yapım özelliklerinin yapı tasarımı üzerindeki etkileyciliğini hesaba katan sınıflaması"⁴⁹⁹, sonraki araştırmalarda yapılan sınıflamalarda etkisini fazlasıyla gösterecektir.⁵⁰⁰ Aksoy'un "Türk evi"nde hem köken sorunu, hem de iklimin belirleyiciliği hususundaki değerlendirmelerinin ilk akademik takipçisi Önder Küçükerman olmuştur.⁵⁰¹

Küçükerman, Aksoy gibi "Türk evi"nin kökeninin "göçebe" Türk gelenekleriyle ilişkili olduğunu savunarak Anadolu "Türk evi"nde oba düzeninin temel öge olduğunu ifade etmektedir. Öte yandan Küçükerman'ın çalışmasında iklim ve malzeme konusuna ilişkin saptamalarda Eldem ve Aksoy'un etkileri rahatlıkla görülür. O, Anadolu'nun farklı doğal verilerinin yapı biçimlenişini etkilediğini bu biçimlenişte ise en önemli verinin iklim olduğu görüşündedir. "Türk evi"nin kuruluş biçimini etkilemiş değişikliklerin ise daha çok odalar ve odalararası ortak alanların (sofa, hayat, avlu) ilişkilerlerinde görüldüğünü iddia eder:

⁴⁹⁸ Aksoy'un çalışmasının 1. bölümünde "İskan yapılarının dış görünüşlerinde iklim etkileri" başlığıyla iklimin önemi vurgulanır. Aksoy, iklim tesirinin şehrin ve evin plânlamasındaki önemini ise Egli'den alıntıladığı şu sözlerle vurgular. "...rüzgâr istikametleri ve tercih edilen güneş yönlerinin Mezopotamya'dan Çine kadar bütün Asya topraklarında Şehrin ve evin plânlanışında en önde gelen faktör olmuştur." Bkz. Ernst Egli, *Geschihte des Städtebaus*, Zürich 1958; aktaran, E. Aksoy, a.g.e., 1963,85. Aksoy, devamında Anadolu- Türk evlerinin plân ve cephe çözümleri üzerinde iklim faktörünün tesirini incelerken antik örneklerle karşılaştırmalar yapmak gerekliliğine değinir. Ayrıca gene ilk olarak onun çalışmasında bu bölümde her üç iklim bölgesi için iki örnek üzerinden iklim tesirinin bölgelere göre farklılıklarını incelenerek karşılaştırmalar yapılır. Bu ev örnekleri Kıtasal iklim için; Diyarbakır ve Ankara'dan, Akdeniz Bölgesi için; Antalya ve Birgi'den, Mutedil İklim için; Bursa ve İstanbul'dan seçilmiştir. Değişik iklim bölgelerinde olmalarına karşın bu evler de ortak bir plân anlayışının varlığından bahseden Aksoy, çalışmasının 2. bölümünde bunun ispatı için analizler yapar. "Değişik İklim Bölgelerinde ortak bir plân anlayışının ispatı" başlığıyla incelenen örnekler üzerinde sofanın odalara alan olarak oranları her bir örnekte etüt edilerek sofanın ev içindeki önemi vurgulanır. Ona göre, "sofa" sadece bir bağlantı elemanı olmayıp aynı zamanda ev için toplumsal hayatın düzenleyicisidir. Temelde ortak bir merkezi mekân kavramı üzerinde duran Aksoy'a göre, bu ortak verileri şekillendiren en önemli prensip ise içe dönüklük ilkesidir ki, bu ilke sadece mahremiyetle ilişkili olmayıp topoğrafik verilerin kullanımıyla beraber manzaraya ve iyi güneş yönüne uygun olarak şekillenme isteğiyle de ilişkilidir.

⁴⁹⁹ A Arel, *Osmanlı Konut Geleneğinde Tarihsel Sorunlar* (İzmir: EÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları,1982) ,25.

⁵⁰⁰ Örneğin, D.Kuban, yapı malzemesinin yayılışına göre bölgesel konut tiplerini toprak mimarisi, taş mimarisi ve ağaç mimarisi olarak sınıflandırarak, malzemeye göre yapılan sınıflandırma ile coğrafi bölgelere göre yapılan sınıflandırma arasında paralellikler kurulabileceğini belirtir. D. Kuban, "Türkiye'de Malzeme Koşullarına Bağlı Geleneksel Konut Mimarisi Üzerine Bazı Gözlemler", *Mimarlık Dergisi*, İstanbul,1970, Sayı 1:67-75. Bu konuda benzer bir sınıflama çalışması için bkz. M.Eriç, " Geleneksel Türk mimarisinde malzeme seçim ve kullanımı", *Yapı*, 1979, Sayı 33:42-45.

⁵⁰¹ Küçükerman'ın Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde -Eldem'in de jürisinde olduğu - yeterli çalışmasının genişletilmiş ilk basımı; 1973'de *Anadolu'daki Geleneksel Türk Evinde Mekân Organizasyonu Açısından Odalar* adıyla, daha sonra da *Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi* adıyla 1985 yılında yapılmıştır. Bu kitabının ilk iki bölümünde "Türk evi" kavramının kökenleri ve çevresel öğelerin düzenlenmesi üzerinde duran Küçükerman, sonuç bölümüyle beraber doğal etkilerin "Türk evi"nin evrimine etkilerini inceler. O, bu etkileri Topografya, İklim ve Ekonomik etkiler olmak üzere üç başlıkta ele alır.

“Anadolu’da birkaç değişik iklim bölgesi vardır. Bu nedenle, her iklim bölgesindeki Türk evi, kuruluş biçimi açısından değişiklikler gösterir. Ancak bu değişiklikler odalarla, odalararası ortak alanların ilişkileri olarak görülür. Yapılarda, iklim özelliklerine bağlı olarak belirli bir doğrultuda yönelme ya da “toplânma”, yoğunlaşma gibi eğilimler görülür. Yapı içinde yer alan odaların düzeni çevredeki iklim koşullarıyla uyumlu bir biçimdedir. Odalar arasındaki orta alan iyice korunmak amacıyla yapının düzeni gerçekleştirilmiştir.”⁵⁰²

Öte yandan Küçükerman’ın Anadolu’daki “Türk evi”nin iklimsel verilere bağlı olarak çözümlemesi için gerekli gördüğü sınıflamalar ve bu sınıflamalara bağlı olarak her bölgenin seçilen örneklerle incelenmesindeki yaklaşımları tamamıyla Aksoy’un yaklaşımlarına bağlı olarak temellendirilmiştir. Küçükerman, Anadolu’yu üç temel bölgeye ayırır ve bu bölgelerin farklı özellikler gösteren konut bölgeleri olduğunu savunur.⁵⁰³ O, devamında Anadolu’daki “Türk evi”nin oluşum ortamının ise İç Anadolu bölgesi olduğunu belirtir. Ancak etkileşimleri dikkate alan bölgesel sınıflamasına rağmen, Küçükerman Anadolu’daki “Türk evi”nin oluşumunda bölgesel iklim değişikliklerinin etkilerini daha iyi saptayabilmek için bu değişimleri de dikkate alan bir sınıflamanın gerektiği görüşündedir. Küçükerman, iklimsel verilere göre Anadolu’yu temelde beş bölgeye ayırsa da⁵⁰⁴, o da Aksoy gibi üç değişik bölge örnekleri üzerinden bu farklılıkları açıklar⁵⁰⁵. Gene bu bölgelerde iklimsel farklılıkların dört türlü yapısal biçimi ortaya çıkardığını vurgular.⁵⁰⁶ Küçükerman’ın -Eldem’e paralel olarak- çalışmasında üzerinde fazlasıyla durduğu önemli bir konu da “Türk evi”nin yazlık ve kışlık kullanımına uygun olarak mekânsal örgütlenişidir. Ona göre, Anadolu’nun bir çok bölgesinde yaz ve kış süresi ayrı ayrı evlerde

⁵⁰² Ö. Küçükerman, *Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi* (İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1985), 196.

⁵⁰³ Küçükerman’a göre, bu üç bölge: 1) Dış etkilere açık olan bölgeler, 2) İç bölgeler, 3) Karışım kuşağı olarak sıralanmaktadır. Bu bölgelerden ‘iç bölgeler’, dış etkilere en kapalı olan kısımlardır ve Anadolu’daki Türk evinin ağırlık merkezi burasıdır. Dış etkilere açık bölgeler, Anadolu’nun kıyı şeridi ve Asya ile Avrupa bağlantılarının olduğu bölgelerdir. Dış ve iç bölgeler arasında, bu iki bölgeden ortaklaşa etkilenen ‘karışım kuşağı’ denilen bölge yer almaktadır. Bkz. Ö. Küçükerman, a.g.e., 1985, 48-49.

⁵⁰⁴ Küçükerman’ın belirlediği 5 temel iklim bölgeleri şunlardır. 1. Kuzey Anadolu, 2. İç Anadolu, 3. Güney ve Güneybatı Anadolu, 4. Güneydoğu Anadolu, 5. Doğu Anadolu. Öte yandan Küçükerman, Anadolu’yu 5 iklim bölgesine ayırsa da kullandığı harita üzerinde 3 iklim bölgesi belirtmiştir. O, 3. Bölge ile (güney ve güney batı Anadolu’yu bir çizgi ile güneydoğu Anadolu’dan ayırmıştır. Bkz. Ö. Küçükerman, a.g.e., 1985, 31.

⁵⁰⁵ Küçükerman, üç iklim bölgesinin örneklerle incelenmesi gerektiği vurgular ama sadece iki örnek verir. O, ılıman iklim için Bursa’dan, karasal (sert) iklim için ise Kütahya’dan birer örnek seçmiştir. Üçüncü iklim bölgesinin ne olduğu açıklanmamış ve herhangi bir örnek seçilmemiştir. Bkz. Ö. Küçükerman, a.g.e., 1985, 196-199.

⁵⁰⁶ Aksoy’un bölgelere göre taş, kerpiç, ahşap olarak üç gruba ayırdığı yapısal gelenekleri Küçükerman, karma kullanımı da dikkate alarak 4 gruba ayırır. Ona göre Kuzey Anadolu’nun verileri ahşap yapıyı, Orta Anadolu’nun verileri kerpiç ve taş yapıyı, Batı Anadolu’nun verileri, taş yapıyı, Güney Anadolu’nun verileri ise ahşap-taş yapıyı ortaya çıkarmıştır. Bkz. Ö. Küçükerman, a.g.e., 1985, 32.

geçirilse de, her iki biçimdeki evde hem “açık-serin” hem de “kapalı-iyi korunmuş” odalar düzenlenmiştir. O, ayrıca bu odaların bazı tasarım ilkelerine göre şekillendiğini belirtir.⁵⁰⁷

Kısacası Aksoy’la başlayıp 1970’li yıllarda Küçükerman’la devam eden görüşlerle birçok akademisyen “Türk evi”nin Anadolu’ya özgü karakteristik unsurlarını irdelerken, ortaya çıkan karşıtlıkları iklim ve malzeme gibi faktörlere bağlayarak sınıflama ve tanımlamalar yapmışlardır.⁵⁰⁸ Öyle ki, bu tutum doğal koşullar ile biçim ilişkisi, özellikle de iklim ile biçim ilişkisi konusunda idealleştirilmiş tanımlara dönüşmüştür. Açıkçası geleneksel ev araştırmalarında, bugün dahi iklim verilerinin genel olarak ortak bir “Türk evi” kavramına uygun bir şekilde, idealleştirilerek kullanılmasının kaynağı, Aksoy ve Küçükerman’ın çalışmalarındadır. Bu idealleştirmeler hem Eldem ve çağdaşlarının tezlerini destekler niteliktedir (sadece bir tek “Türk evi” varlığının bölgelere göre değişme sebebi olarak), hem de “Türk evi”nin karşısında başka adlarla nitelenecek geleneksel evin oluşumundaki fiziksel faktörler olarak, vernakülerin evrensel tanımlamaları gereği olarak kabul edilmiş gözükür.

Dahası, ortak bir “Türk evi” kavramı için sıkça kullanılmış bu tanımlamalar işlerliğini 1970’li yıllarda özellikle -Almanya’daki benzer gelişmelerin etkisiyle-⁵⁰⁹ artan “köy evleri” ya da “köyde mimari” gibi kırsal konutlar üzerine yapılan araştırmalarda da gösterecektir. Gerçi, bu araştırmaların önemli bir kaynağı da daha öncesinde değindiğimiz Rapoport’un konuyla ilgili çalışması olmuştur. Örneğin, Orhan Özgüner, *Köyde Mimari- Doğu Karadeniz* adlı çalışmasında evlerin plânlamasına tesir eden faktörleri önem derecelerine göre sıralarken, Rapoport’un ana

⁵⁰⁷ Küçükerman’a göre, “açık serin” korunmuş bir **Yaz odası**; 1) Yapı içinde serin esintilere açık yön, 2) Yapı içinde üst kat – köşe konumu, 3) İnce, geçirimli duvar, döşeme, tavan kullanımı, 4) Yüksek, geniş ve açık mekânlar, 5) İç-dış ilişkilerinde açıklık amacıyla büyük pencere kullanımı, 6) Uzun süre kullanıldığı için iç düzenlemede özen gibi ilkelere bağlı olarak plânlanırken, “kapalı- iyi korunmuş” **Kış odası’nın** genel tasarım ilkeleri ise şöyle sıralanmaktadır: 1) Yapı içinde serin esintilere kapalı yön 2) Yapı içinde ara kat – ara oda konumu 3) Kaim, geçirimsiz yapı malzemesi kullanımı 4) Alçak, dar, ve kapalı mekanlar 5) İç-dış ilişkilerinde kapalılık amacıyla küçük pencere-pencere kapağı kullanımı 6) İç düzenlemede yalınlık. Bkz. Ö. Küçükerman, a.g.e., 1985,39-42.

⁵⁰⁸ Örneğin Perihan Gökçe, doktora çalışmasında Aksoy’un iklime dayalı sınıflamasını esas alarak Anadolu’daki geleneksel evleri üç iklim bölgesinde örnekler. Bkz. P. Gökçe, *Türk Osmanlı-Ahşap Ev Mimarisinin Plânimetrik Özelliklerine Uluslararası Çerçeve Bir Bakış* (İstanbul: MSÜ, Mimarlık Fakültesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1983),131-134. Gene, Anadolu’daki Türk, Rum ve Levanten konut mimarilerinin karşılaştırmasını yapan Feyyaz Erpi’de bölgesel bir sınıflama yapmasa da yerel mimarilerin oluşumundaki nedenleri 3’e ayırır. Ona göre bunlar;1) malzeme ve yapı teknolojisi, 2) iklim koşulları, 3) toplumun sosyal yapısı ve kültürü’dür. Bkz. F.Erpi, “Sosyo-Kültürel Yapının Yerel Konut Mimarisindeki Yansıması üzerine Kıyaslamalı üç örnek: Anadolu’daki Türk, Rum ve Levanten Konut Mimarileri”, *Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri* (Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Başkanlığı Selçuk üniversitesi Rektörlüğü, (Konya:5-7 Mart 1990), 1991, 73-83).

⁵⁰⁹ C. Salihoğlu, “Geleneksel Alman Köy Evi”nin korunmasına yönelik Almanya’da yapılan çalışmaların, o yıllarda Türkiye’deki akademik çevrelerce ilgiyle takip edildiğini belirtir. Bkz: Ceren Sarıalioğlu, *Histiyografik Bir Sorunsal Olarak “Türk Evi” 1928-1995* (İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2008), 56.

belirleyiciler ve değiştiriciler olarak yaptığı tasnife benzer bir tasnife başvurur. Özgüner'e göre örf, adet, yaşama, kültür gibi ölçülemeyen faktörler esas faktörler olup, onların dışındaki iklim, topografya- manzara, güneş ve malzeme gibi fiziksel faktörler ise ikinci derece önem arz ederler.⁵¹⁰ Gene o yıllarda, köylerdeki anonim mimarlık örneklerini, *Anonim Mimaride Çeşitlilik* adlı eserinde inceleyen Necati şen de daha önce "Türk evi" konusunda iklim ve malzemeye bağlı olarak yapılmış sınıflamaları kullanacaktır.⁵¹¹

Yukarıda Anadolu "Türk evi" ve "Türk evi" gibi kavramların açılımlarının iklim ve malzeme gibi fiziksel bileşenlerle tanımlama gayretinin Aksoy ve Küçükerman'ın çalışmalarıyla yeni bir ivme ve boyut kazandığı ve sonraki çalışmaların benzer yöntemleri kullandığı sıkça belirtilmişti. Bu çalışmalardan günümüz araştırmalarında referanslanan birkaç akademik çalışmaya değinmekte fayda var. Küçükerman'ın hemen sonrasında Mine Kazmaoğlu ve Uğur Tanyeli de benzer sınıflamalar ve karşıtlıklarla konuyu ele almışlardır. Yazarlar, "Anadolu Konut Mimarisinde Bölgesel Farklılıklar" adlı araştırmalarında ev mimarisinde biçimlenmeyi etkileyen ana unsurun sosyo-kültürel yapı olduğunu, bunun sonucu olarak da iki ana bölge olduğunu belirtirler. İki bölgenin kendi içindeki farklılıkları ise fiziksel etkenlerin neden olduğu oluşumlar olarak değerlendirmiştir. Bu bölgeleri ise, "Özgün Anadolu Sentezine Varılan Bölge" ve "Geçiş Alanı Bölgesi" olarak iki bölge olarak sınıflamışlardır.⁵¹² Kazmaoğlu ve Tanyeli biçimlendirme açısından iklim koşullarının neden olduğu bazı farklılıkları ise bölgelere göre şöyle açıklarlar:

"Doğu Karadeniz'in çok yağışlı iklim koşulları, dik açılı rasyonel biçimleri zorunlu kılmıştır. Aynı şekilde, soğuk iklim koşullarının da Doğu Anadolu'da böyle bir biçimlendirmeye neden olduğu söylenebilir. Güneydoğu Anadolu'da yazların çok sıcak geçmesi avlulu plân tipinin oluşmasında baş etken sayılabilir. Yine benzer bir biçimde, Ege Kıyı Bölgesinde rasyonel biçimlerin tercih edilme nedeninin de sıcak Akdeniz iklimi olduğu varsayılabilir."⁵¹³

Tanyeli ve Kazmaoğlu'nun bu yaklaşımı aslında geleneksel Eldem doktrininden sapmayı da ifade etmektedir, çünkü "Türk evi"nin belli bir yerde doğup, zamanla bölgeler arasında çeşitlilik

⁵¹⁰ Rapoport'un tasnifi için bkz. A Rapoport, *A House Form and Culture* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1964). O. Özgüner, *Köyde Mimari. Doğu Karadeniz* (Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1970), 66.

⁵¹¹ Necati şen, "geleneksel anonim başlığıyla" ele aldığı 2. Bölümde bu sınıflamaları kullanır. Bkz. N. şen, *Anonim Mimaride Çeşitlilik* (İstanbul: İTÜ Matbaası, 1968), 7-21.

⁵¹² "Osmanlı Anadolu'sunu iki temel bölgeye ayırma olanağına sahibiz. Bu ana belirlemeden sonra, iki bölgenin kendi içindeki farklılıklar da fiziksel etkenlerin neden olduğu oluşumlar olarak değerlendirilecektir. Fiziksel etkenler olarak, iklimsel özellikler ve malzeme temin olanakları göz önünde bulundurulmuştur." Mine Kazmaoğlu-Uğur Tanyeli, "Anadolu Konut Mimarisinde Bölgesel Farklılıklar", *Yapı Dergisi*, 1979, Sayı 33: 33. Benzer bir inceleme için bkz. Haluk Sezgin, "Anadolu Türk Vernaküler Mimarisinin Yayılma ve Etki Alanları", *Akademi Dergisi*, İstanbul, 1981, Sayı 10: 27-30.

⁵¹³ Mine Kazmaoğlu-Uğur Tanyeli, a.g.e., 1979, 34.

gösterdiğini değil, her bölgenin kendi yapısını türettiğini ima eder. Ancak bu sorunun “iklimsel faktörlerin” neden olduğu “biçimsel unsurların” ekarte edilmesiyle aşılabileceğini ve “Türk evi” idealinin bu sayede yaşayabileceğini Doğan Kuban göstermiştir.

Geleneksel ev konusunda etkin bir isim olan Kuban’da “Türk evi” konusundaki ilk incelemelerinde karşıtlıkları gene benzer sınıflamalarla vurgulamıştır.⁵¹⁴ Onun sınıflamalarının temel gayesi Anadolu’nun bölgelere göre değişen geleneksel konutunun “Türk evi” gibi bir kavramla ele alınmasının zorluğunu kanıtlayıcı gayretidir ki, kendisi sonraki araştırmalarında bu zorluğu aşmak için biçimsel verilerle evleri Türk-Hayat’lı evi olarak adlandırma önerisini yapacaktır.⁵¹⁵

“Mardin ya da Bitlis’in taş mimarisi ile Rize ve Sinop’un ağaç evleri, Orta Anadolu’nun kerpiç yapıları ile yayla kuşağının hıms mimarlığı ve nihayet Güney Batı Anadolu’nun Akdenizli evlerini aynı nitelikte aynı kökenli olarak görmek kolay değildir. Bölgeler arasındaki ilişkilerin varlığını kabul etmek koşuluyla Anadolu’da homojen bir yapı üslubu olmadığı söylenebilir. Anadolu’nun tarih ve kültür dokusu ve bölgesel yapı geleneklerinin farklılıkları düşünülecek olursa, bu sonuç doğaldır.”⁵¹⁶

Aslında Kuban’ın “Türk evi”nin biçimsel özelliklerine dayalı ortaklıklar ve farklılıklarla ortaya koyduğu “Anadolu’daki Türk konutunun gerçek temsilcileri” tanımlaması birçok akademisyen tarafından karşılaştırma veya genelleme ifadesi olarak kullanılmıştır.⁵¹⁷ Nasıl ki, Eldem’in sofaya dayalı tipolojileri herhangi bir şehir özelindeki “Türk evi” örneklerini tipolojik yöntemlerle ele

⁵¹⁴ D. Kuban, Anadolu’yu konut mimarisi bakımından yedi bölgeye ayırarak, “*Anadolu kıyıları ile orta yayla arasında bir ikinci çember gibi dolanan ve Sivas dolaylarından batıya ve iç Ege’den Toroslar’ın kuzey yamaçlarına kadar uzanan ve yer yer diğer bölgelerde ve Balkanlarda görülen hıms yapı tekniğinde, yani taşıyıcı sistemi ağaç, kerpiç dolgu, zemin katı çokluk taş olan bir yapı tekniği ile inşa edilmiş olan konut mimarisi*” nin Anadolu’daki Türk çağı konut kültürünün gerçek temsilcileri olduğunu vurgular. Doğan Kuban, “Türk Ev Geleneği Üzerine Gözlemler”, *Türk ve İslâm Sanatı Üzerine Denemeler* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1982), 196.

⁵¹⁵ Doğan Kuban, *Türk “Hayat”lı Evi* (İstanbul: Eren Yayıncılık, 1995), 16-22.

⁵¹⁶ Doğan Kuban, a.g.e., 1982, 196.

⁵¹⁷ Bu konuda birçok akademisyenin makale ve bildirileri vardır. Ancak burada hepsini veremeyeceğimizden konuyla ilgili hazırlanan bazı doktora çalışmalarını örnekleyebiliriz. Konuyla ilgili olarak bkz. Hülya Turgut, *Kültür-Davranış-Mekân Etkileşiminin Saptanmasında Kullanılabilecek Bir Yöntem* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, 1990); Nuran Kara Pilehvarian, *Şirince Yerleşmesinde Tarihsel Doku ve Geleneksel Konut Biçimlenişi* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Eylül 1993); Nur Urfahoğlu, *Antalya, Isparta ve Burdur Evlerinde Cephe Biçimlenişi* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Ocak 1995); Mustafa İncesakal, *Orta Anadolu Bölgesi Bağ Evlerinin Tasarım Ve Yapım İlkeleri* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Eylül 1996); M.Zafer Akdemir, *Batı Karadeniz Bölgesi Yerleşmelerinde Geleneksel Konut Kültürüne Bağlı Biçimsel ve Yapısal Kurgu Özelliklerine Ait Ölçütler* (Trabzon: Yayınlanmamış Doktora Tezi, KTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Eylül 1997); Vehbi, Tosun, Biçim Anlamı İzler: Doğu Karadeniz Bölgesinin Kırsal Alanlarındaki Yöresel Ev Ve Yerleşme Biçimlerinin Değişiminin Analizi İçin Kuram ve Yöntem (Trabzon: Yayınlanmamış Doktora Tezi, KTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Eylül 1998); Ayhan Bekleyen, *Eski Diyarbakır Evlerinin Sosyal Ve Kültürel Açından İncelenmesi: Fiziksel ve Davranışsal Konular* (Trabzon: KTÜ, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Eylül 1999); Mine Baran, *Halk Bilimi Bağlamında, Anadolu-Türk Konutunda Mekânsal Oluşumlar* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Nisan 2000).

alınma zorunluluğunu ortaya çıkarmış ise, Kuban'ın biçimsel önerisinin de benzer bir etkinliği olmuştur denebilir. Öyle ki, birçok akademisyen ele aldıkları bir Erzurum, bir Kayseri bir Tokat evi için Anadolu Türk Evi İçerisinde (...) Evlerinin Yeri başlığıyla inceleme alanının özgünlüğünü ispatına girişmişlerdir ki, incelenen evler idealleştirilmiş tipoloji veya biçimsel özelliklere uygunluk göstermemiş ise iklim ve malzemenin tesirine müracaat edilerek özel bir “ev tipi”nin varlığından bahsedilir olmuştur.⁵¹⁸ Örneğin, Haşim Karpuz, *Türk İslâm Mesken Mimarisinde Erzurum Evleri* adlı çalışmasında geleneksel evler için 1980’li yıllara kadar oluşmuş tipolojik ve biçimsel tanımlamalarla “Anadolu Türk Evi”ni, “Türk evi” başlığı altında ayrı bir başlıkla ele almış gene “Anadolu Türk Evi İçerisinde Erzurum Evlerinin Yeri” başlığıyla bölgenin kendine has mekânsal farklılıklar gösteren evlerinin diğer tiplerden farklı bir tip oluşturduğunu vurgulamıştır.

“Doğu Anadolu Bölgesi’nin soğuk iklimi, taş malzemenin bolluğu nedeniyle Erzurum’da apayrı bir ev ve plân tipi ortaya çıkmıştır. Diğer bölgelerde açık olan avlu (hayat) burada kapalı olup, zemin kattaki diğer bölümlerin ortak geçiş mekânı durumundadır. Sofanın görevini de avluya bağlı bulunan tandirevi karşılamaktadır (...) İklimin zorunlu bir sonucu olarak tandirevinin önem kazanması, avlunun kapalı bir mekâna dönüşmesine yol açmıştır. Böylece evin zemin katı esas yaşama alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan Erzurum evleri diğer bölgelerdeki evlerimizden farklı “iç avlu-tandirevli” tip olarak tanımladığımız bir plâna sahiptir.”⁵¹⁹

Görüleceği üzere Karpuz, mevcut “Türk evi” tiplerinden farklılık gösteren Erzurum evlerinin mekânsal ve yapısal farklılıklarında iklim ve malzeme gibi belirleyicileri dikkate alır. Aslında, onun “iç avlu-tandirevli” diye tariflediği tipte Eldem’in “sofa” tipolojisine karşılık bulma arayışı gizli de olsa hissedilir. Ancak, ona göre malzemeye, iklime göre yapılan sınıflamalarla Anadolu’nun herhangi bölgesindeki geleneksel evleri açıklamak, dahası genellemeler yapmak doğru değildir.

“Türk evi için değişik alanlarda uzman olan kişiler veya araştırmacılar tarafından iklime göre, malzemeye göre bazı ayrımlar yapmaktadırlar. Ancak Türk öncesi devirlerden beri belli bir kapalı bölge olan Akdeniz kıyılarındaki taş yapı tipine rağmen, burada ve Ege Bölgesi’nde Çankırı ve Safranbolu yörelerine has ahşap pek çok evin bulunması, aynı şekilde tarihte taş işçiliğinin merkezi olarak bilinen Kayseri’de kerpiç ve ahşap malzemenin ağır bastığı evlerin bulunması, bizi böyle sınıflamalar karşısında şüpheye düşürmektedir. Bu bakımdan sınıflamaları olduğu gibi kabul etmiyoruz. Böylece genel sınıflamalar için ayrıntılı bilimsel araştırmaların gelişmesini bekliyoruz. Esasen bizim buradaki konumuz, ayrıntılı bölgesel bir çalışmadır. Bu tip çalışmaların sonunda sağlıklı genellemeler yapmak mümkün olacaktır.”⁵²⁰

⁵¹⁸ Necdet Sakaoğlu, *Divriği’de Ev Mimarisi* (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978); Metin Sözen- C. Eruzun, *Anadolu’da Ev ve İnsan* (İstanbul: Emlak Bankası, 1992); Yüksel AYAN, *Uşak Evleri* (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997).

⁵¹⁹ Haşim Karpuz, *Türk İslam Mimarisinde Erzurum Evleri* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1984), 5.

⁵²⁰ Haşim Karpuz, a.g.e., 1984, 5.

Aslında bu sadece Karpuz'un içerisine düştüğü bir zorluk değildir.⁵²¹ Örneğin, "Türk evi"ni benzer bölgesel ayırımlarla ele almış Doğan Kuban bile kendisinin "Türk Hayat'lı evi" olarak nitelediği evleri iklimsel verilerle açıklamanın pek mümkün olamayacağı görüşündedir. Kuban hem Aksoy'un hem de Küçükerman'ın iklime bağlı açıklama ve sınıflamalarını eleştirecektir.

"Her iki yazar da değişik ev tipolojilerini yerel gelenekler ve iklim koşullarının etkilerine bağlamaktadırlar (...) Oysa Türkiye'deki iklim koşulları "Hayatlı evi" açıklayabilmekten uzaktır. Çünkü Hayatlı Evin biçimlenmesinde iklim ağırlıklı rol oynamamaktadır. Üç iklim bölgesinden söz etmekle birlikte Güneydoğu yöresinin tarihi kökenini ve önemli farklılıklarını gözardı etmekte, Türk evi geleneğini ve uzantısını Türkiye Cumhuriyetinin bugünkü sınırları içine kapatmaktadır."⁵²²

Sonuç olarak 1950'li yılların sonuna kadar idealleştirmelerle ortak bir "Türk evi" tanımı ortaya çıkabilecek farklılıkları hem iklim ve malzeme hem de kültürle ilişkilendirmiştir. Öyle ki, bu bileşenlerin yeri ve önceliği değişse de mekânsal ve yapısal farklılıklar bu belirleyicilerle açıklanmıştır. Tabii ki, geleneksel mimarinin bu şartlarla uyum halinde şekillenmediği söylenemez. Zaten sonrasında akademisyenlerce "Osmanlı evi", "Anadolu evi" gibi farklı adlarla nitelense de aynı fiziksel ve kültürel bileşenler geleneksel evi açıklamak için kullanılmıştır. Ama asıl problem geleneksel evin karakteristik bileşenlerine ait idealleştirmeler ve genellemeler olmuştur. Dahası, İdeal Osmanlı "Türk" evinin haiz olduğu karakteristik unsurlar Anadolu "Türk" evleriyle hem ortaklıklar hem de karşıtlıklar ortaya çıkarmıştır.⁵²³ Kültürel ve fiziksel faktörlere dayalı bu açıklamaların benzer ayırımlar içerdiği gözden kaçmaz ama buraya kadar daha çok iklim ve malzeme tesirinin bir karşıtlık ifadesine nasıl dönüştüğü etüt edildi. Öyle ki, akademik çalışmaların çoğu, idealleştirilen "Türk evi"nin basitçe ahşap ağırlıklı, saçaklı ve cumbalı olan konutu çağrıştırmasını, karşıtlığın temeli saymışlardır.⁵²⁴ Örneğin Gül Asatekin, "Türk evi Sözcüğünün Düşündürdükleri" adlı makalesinde özellikle malzeme kullanımı ile tipoloji arasındaki ilişkilerin sorgulayan Aksoy (1963), Kuban (1965), Küçükerman (1973), Tanyeli (1978) gibi akademisyenlerin çalışmalarındaki tutum için şu eleştiriyi yapar:

⁵²¹ Benzer sorgulamaların yapıldığı çalışmalar için bkz. M.Alper, *Urfa'nın Mekânsal Yapısı, Türk İslam Mimarisindeki Yeri ve Önemi* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, 1987); F.Alioğlu, *Geleneksel Mardin Şehir Dokusu ve Evleri Üzerine Bir Deneme* (İstanbul: Doktora Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, 1989); Demet Ulusoy Binan, *Güzelyurt Örneğinde, Kapadokya Bölgesi Yiğma Taş Konut Mimarisinin Korunması İçin Bir Yöntem Araştırması* (İstanbul: YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 1994).

⁵²² Doğan Kuban, a.g.e., 1995, 41.

⁵²³ Bu konuda bkz. Günkut Akin, *Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da'ki Tarihsel Ev Tiplerinde Anlam* (İstanbul: İTÜ, Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, 1985); Murat Erdim, *Anadolu'da Geleneksel Konut Birimi-Art Zamanlı ve Eş Zamanlı İlişkilerin İrdelenmesi ve Fırat Havzası Konutlarında Plân Tipolojilerinin Çözümlemesi Üzerine bir Yöntem Araştırması, 2 cilt* (İzmir: Yayınlanmamış Doktora Tezi, EÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi, 1980).

⁵²⁴ Örneğin Dilay Güney, "Türk evi"nin özsel ve alt katmansal gerçeklikleri başlıklarıyla bu karşıtlıkları ve ortaklıkları değerlendirir. Bkz. Dilay Güney, a.g.e., 2003, 96-109.

“Ahşap iskelet ve dolgu tekniği kimliğin ana belirleyicisi olarak kabul edilegelmiştir. Hem ana yaşam katının plân tipine hem de bölgesel çeşitliliğe bağlı olarak yapılan tipolojilerin bu malzeme ve tekniği Türk/Anadolu – Türk Evi’nin defacto başlangıç noktası olarak ele almaktadır (...).”⁵²⁵

4.1.2. Kültüre Dayalı Açıklamalar

Bir önceki bölümde üzerinde durduğumuz Eldem’in Plân Tipleri kitabındaki “Türk evi” tanımını tekrar hatırlayacak olursak, Eldem, beş yüzyıl içinde büyük gelişmeler gösteren ve yayılıp kök salan “Türk evi”nin iklim, tabiat ve folklor bakımından birbirinden uzak ve farklı bölgelerde belirli tipler oluşturmasında belirleyici faktörleri malzeme, iklim ve kültür olarak sıralar. Eldem’e göre bu faktörler, ufak tefek değişikliklere rağmen, ortak bir plânın aynen uygulanmasına engel olamamıştır.⁵²⁶ Kısacası 1960’lara kadar Eldem ve çağdaşlarınca kimi zaman iklim ve malzeme, kimi zaman da kültürel veriler “Türk evi”nin çeşitli bölgesel farklılıklarını açıklamak için kullanılmıştır. Benzer bir şekilde “Türk evi” tanımına geniş yer verilen 1940-60 yılları arasındaki İ.T.Ü. yeterlik çalışmalarında, bu evin şekillenmesinde rol oynayan kültürel tesirler, diğer idealleştirilmiş etkenler olan iklim ve malzeme tesirlerinin ele alınışıyla farklılıklar göstermemiştir. Açıkçası, bu tür araştırmalarda kültürel veriler dile getirilmiş olsa da, yeterince açıklanmamıştır. Şunu da belirtelim ki, bu çalışmalardan sadece Leman Tomsu’nun, *Kütahya Evleri* adlı yeterlik çalışmasında kültürel verilerin - “Türk evi”nin şekillenmesindeki tesirleri yeterince açıklanmasa da - kültürel ve sosyal hayat, din ve gelenek gibi bileşenleri ayrı başlıklarda ele alınarak, bu verilerin genel olarak geleneksel evlere tesirlerinin önemi üzerinde durulur.⁵²⁷

Bu çalışmaları takip eden süreç içerisinde, Eldem’in tanımlamalarında yer alan farklı iklim ve malzeme özelliklerine sahip bölgelerde ortak bir kültüre ve ortak mekânsal özelliklerin kullanımına dair idealleştirilmiş yargılar ise akademyamızda uzunca zaman neredeyse en çok müracaat edilen söylem olmuştur. Bunu örnekleyecek olursak, “Mimari Mekânın Oluşum Sürecinde Kültürel Etkiler” adlı makalesinde, Ahmet Eyüce, toplumların mekân geleneklerinin doğal değişimler karşısında bile direnç ve dayanıklılık gösterdiğini, dahası aynı kültürün farklı yörelerde aynı mekânsal düzeneği yaşattığını, buna verilebilecek en güzel örneğin ise “Türk evi” olduğunu belirtir. Eyüce, Eldem’i doğrularcasına Filibe’de yapılmış bir Türk evinin mekânsal

⁵²⁵ G. Asatekin, a.g.e., 2001, 188-189.

⁵²⁶ Eldem, a.g.e., 1954, 12.

⁵²⁷ L.Tomsu, a.g.e., 1955, 8-11.

kurgusuna Antalya’da, hattâ Halep’de aynen rastlanıldığını; buna karşın ayrı kültürlerin aynı yörede farklı mekânsal düzenekler gösterebildiğini belirtir ve örnek olarak da Ege’nin sahil kasabalarındaki Rum evi ile “Türk evi”nin yanyanalığını gösterir.⁵²⁸ Ancak bu tezin tersini vurgulayan akademisyenler de vardır. Gül Asatekin, Eyüce’ye paralel düşünen Vacit İmamoğlu⁵²⁹, Murat Eriç⁵³⁰, Feyyaz Erpi⁵³¹, ve Turgut Cansever⁵³² gibi akademisyenlerin incelemelerindeki mekânsal ve yapısal özelliklere bağlı genellemelerle bazı noktaların gözden kaçırıldığını verdiği karşıt örneklerle şöyle açıklar:

“Bu çalışmalarda karşılaşılan yaygın bir anlayış, büyük ölçekli, zengin programlı süslemeli yapıların gayrimüslim – gayri Türk olanlara ait olduğudur. Daha çok programlı ve daha sade yapıların ise Türk-İslam konutu olduğu kabullenilmiştir. Bunun da dini geleneklere atıfla bu dünyada daha mütevazı olmanın önemi vurgulanmıştır. Bir diğer yaygın genelleme de ahşap iskelet yapıların Türk olduğu yargısının devamı olarak gayrimüslimlere ait yapıların taş malzeme ile inşa edilmesidir. Bu iki yaklaşımında tersinin kolayca örneklenebileceğini görüyoruz. Örneğin Kapadokya bölgesinde taş hemen hemen tek ve değişmez yapı malzemesidir. Burada mübadeleye kadar yoğunluklu Rum-Hıristiyan ailelerin yaşadığı bilinmekle birlikte, Türk-İslam nüfusun varlığı da reddedilemez; bu yapıların daha eski, daha sade ve stilize süslemeli yapılardan da göreceli olarak ayırımı kanıtlanamamıştır (...) Aynı olgu Kayseri evleri için de geçerlidir. Ayvalıkta da yoğun gayrimüslim, gayri Türk nüfusu ve Osmanlı dönemindeki ayrıcalıklı idari sistemi ile ilginç bir örnektir. Kapadokya bölgesinin aksine, hem ahşap hem süslemeli taş yapılar hala yaşamını sürdürmektedir. Ancak tapu araştırmaları Rumlara ait ahşap, Türklere ait taş yapıların varlığını kanıtlamıştır (...) Gusülhane, İslami inançların gereği bir “Türk Evi”ni simgeleyen bir kanıt olarak düşünülmekteydi. Ancak biraz önce bahsedilen Muğla Apostol Evi’nde, gusülhane vardır. Aynı şekilde Mustafa paşa’da Mustafa Boz’un evinde (özgününde Rum bir ailenin yaptırdığı tapu kayıtlarından bulunmuştur) de birden fazla gusülhane mevcuttur. Bir başka Türk ögesi olarak da kabul edilen “ selamlık” da aynı şekilde farklı etnik-dini gruplara ait konutlarda rastlanan bir ögedir. Yine İbrahim Boz’un evinde “ selamlık “ mekânı şapelle yan yanadır. Aynı şekilde kültürel mozağin varlığını kesin bildiğimiz Urfa konutlarında da harem/selam ayırımı hemen hemen her konutun ayrılmaz parçasıdır.”⁵³³

Burada şunu belirtmeliyiz ki, C. Esad’dan Eldem’e varıncaya kadar birçok araştırmacı, hem gayri-müslim evleriyle yapılan kıyaslamalarda, hem de kültürel kapsamı belirlemek amacıyla - yukarıdaki alıntıda vurgulanan gusulhane gibi - “Türk evi”nin mekânında İslâmi hayat tarzının

⁵²⁸ Ahmet Eyüce, “Mimari Mekânın Oluşum Sürecinde Kültürel Etkiler”, *Uluslararası Yapı Yaşam Kongresi 95*, (Bursa: Kongre Kitabı, “Kültür ve Mekân”, T.M.M.O.B. Mimarlar Odası Bursa Şubesi Yayını,1995), 13. Aynı kitap içinde yer alan “İç -Batı ve Güney- Batı Anadolu’da Geleneksel Mimariden Örneklerle Tarihsel Süreçte Kültürün Mekânı Biçimlendirmedeki Rolü” adlı makalesinde Zühal Özcan’da Eyüce’ye benzer görüşler ortaya koyar. A.g.e., sayfa 47-53.

⁵²⁹ Vacit İmamoğlu, *Geleneksel Kayseri Evleri* (Ankara: Halkbank Kültür Yayınları,1992).

⁵³⁰ Murat Eriç, “Geleneksel Türk Mimarisinde Malzeme Seçim ve Kullanımı”, *Yapı Dergisi*, 1979, Sayı 33:42-45.

⁵³¹ Feyyaz Erpi, “Sosyo-Kültürel Yapının Yerel Konut Mimarisindeki Yansıması üzerine Kıyaslamalı üç örnek: Anadolu’daki Türk, Rum ve Levanten Konut Mimarileri”, *Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri* (Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Başkanlığı Selçuk Üniversitesi Rektörlüğü, (Konya:5-7 Mart 1990), 1991, 73-83.

⁵³² Turgut Cansever, *Ev ve Şehir Üzerine Düşünceler* (İstanbul: İnsan Yayınları,1994).

⁵³³ Gül Asatekin, a.g.e., 2001, 189-191.

güçlü izlerinin olduğu üzerinde fazlasıyla durmuşlardır. Örneğin, hem C.Esad, hem de Eldem, -selamlık her çevrede yaygın bir gelenek olmasa da⁵³⁴- “Türk evi”nin önemli karakteristiklerinin harem-selamlık ayırımına bağlı olduğunu vurgularlar.⁵³⁵

Aslında konuya Asatekin’in çizdiği sınırlarla yaklaşan Timothy Insoll da “İslâm konutu”nun benzer genellemelerle okunmasının zorluğundan bahseder. Insoll, *İslam Arkeolojisi* adlı eserinde Müslümanlığın geleneksel gereklerine göre düzenlenmiş bir konut ortamının, ayırt edici çeşitli özellikler sayesinde arkeolojik düzlemde tanınabileceğini, ama yalnızca ev plânının geçmişteki bir topluluğun Müslüman kimliğinin saptamasında yeterli veriler olamayacağını belirtir. Çünkü, ona göre bu veriler sadece arkeolojik düzlemde bir Müslüman topluluğun varlığına işaret etse de, olası bir paketin tek ögesini oluşturur. Her Müslümanın “geleneksel” modele göre düzenlenmiş bir avlulu evde oturmadığını belirten Insoll’a göre, kimlik belirlenmesinin dışında başka verilere de ulaşılmalıdır.⁵³⁶ İnsoll’un dikkat çektiği bir başka bir problem de sadece fiziksel ve kültürel etkenlerin yer aldığı bir ele alış ile bölgesel ölçeğin dışına çıkılamamasıdır. İlhan Tekeli de Insoll’a benzer bir görüşle “Konut Tarihi Yazıcılığı” başlıklı yazısında, kapsamlı bir anlama çabası için pek çok girdiyi hesaba katmak durumunda olduğumuzdan bahseder. Tekeli, bir dönemin konutunu anlamayı olanaklı hale getirecek üç bağımlı, yedi bağımsız değişkenden oluşan bir sistem önerisinde bulunur.⁵³⁷

Yukarıda Insoll’un belirttiği, içinde kimlik verilerinin de olduğu “paket” bugüne kadar kültür - konut ilişkisini inceleyen pek çok araştırmacının dikkatini çekmiş ve bu alanda çok farklı

⁵³⁴ Zeynep Kuban, *Antik Devir Evlerinde Kadın ve Erkek Mekânları ve Osmanlı Evleriyle Karşılaştırılması* (İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, 1988), 54.

⁵³⁵ “Türk evi”ni öncelikli olarak İstanbul ve yakın çevresiyle çözümlenmek uğraşında olan C.Esad ve Eldem’i bu zorunluluğa iten sebepler ise başta “Türk evi”nin Bizans evleriyle olan farklılıklarını ortaya koyma istekleri ve de gene onlara göre “Türk evi”nin temel prensiplerine bağlı olarak gelişen köşk, yalı, konak gibi yapı tiplerinin de harem-selamlık gibi mekânsal ayırımların fazlasıyla görülmesine bağlanabilir. Bkz. C. Esad, a.g.e., 1928, ; Eldem, a.g.e.,1954, 23-24.

⁵³⁶ Timothy Insoll, “Konut Ortamı” *İslam Arkeolojisi*, çev: Bahar Tırnakçı (İstanbul: Homer Kitabevi, 1999), 104.

⁵³⁷ Tekeli, bağımlı ve bağımsız değişkenler sıralarken kültüre yer vermemiştir. Bunun sebebini ise şöyle açıklar: “Konutu betimlemek ve açıklamak için burada önerilen değişkenlerin hepsi de kültürün öğeleridir; ama tüm olarak kültür, bir açıklayıcı değişken halinde çözümlenmeye katılmamıştır. Kültürün tümünün açıklayıcı olarak kullanılması değişimleri anlatmaya yardımcı olmamaktadır. Çoğu kez kültüre dayalı açıklamalar ya totoloji haline gelmekte ya da ulaşılmaması olanaksız metafizik bir öz arayışına dönüşmektedir. Kültür değişkeni, çözümlenmelerde konutun sürekliliğini açıklamakta kullanıldığında ise, kültüre sahip olduğundan çok yüksek bir otonomi yüklenmiş olmaktadır. Sürekliliği, değişmeyen monolitik bir faktöre bağlamak yerine, ayrıntılı açıklayıcı faktörlerin sürekli olarak benzer konutları yeniden üretmesi olarak ele almak daha doğru bir tutumdur. Bu tutum değişmeyi de, sürekliliği de daha iyi açıklamaktadır”. Bkz. İ.Tekeli, “Konut Tarihi Yazıcılığı Üzerine Gözlemler”, *Tarihten Günümüze Anadolu’da Konut ve Yerleşme*, ed: Yıldız Sey (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları,1996), 13.

görüşler ortaya çıkmıştır.⁵³⁸ Ne var ki, kültürün insan ve topluma ilişkin gerçekleri temel kavramların hemen hepsinde bulunmaktadır. Aslında kültür, Sir Edward Burnett Tylor'un yapmış olduğu geniş kapsamlı tanımla, "toplumun bir üyesi olarak kişinin elde ettiği bilgi, inanç, sanat, gelenek- görenek, alışkanlık ve becerelerini içeren karmaşık bir bütündür."⁵³⁹ Ancak, kültüründen söz edildiğinde bu çok yönlü niteliklerin hangisinin düşünüldüğü pek belirtilmez. Örneğin, Abdullah Köse'de geleneksel konut araştırmalarında ortak bir "Türk evi"ni var eden kültürel parametrelerin yeterince aydınlatılmadığı kanısında olduğu için kentsel ve kırsal ölçekteki konutların tamamının ortak bir tanımlamaya bağlı olarak açıklanamayacağını belirtir ve araştırmalarda kültürün hangi ögesinin vurgulandığının da açıkça belirtilmemesinin karmaşaya ve çelişkiye sebebiyet verdiğini söyler:

"Türkiye'deki geleneksel konut mimarisini kültürel temellere dayandıran çalışmalara rağmen cevaplanmamış veya netleşmemiş birçok soru vardır: Türkiye'deki geleneksel konutların hepsini ortaklaşa kucaklayan ve Türk evi diye tanımlanabilecek bir konut tipi var mıdır? veya başka konut tipleri ayrılabilir mi? Türkiye'nin tamamını kapsayan karakteristik kırsal konut tipinin ortak özellikleri nelerdir? Geleneksel mimari biçimlerde kültürün etkin rolünün derecesi ve işaretleri nelerdir? Geleneksel konut tipinin şekillenmesinde, çok geniş bir kavram olan kültürün hangi unsuru ve unsurları belirleyici rol oynamıştır?"⁵⁴⁰

Gerçi Köse, Eldem kaynaklı kalıplaşmış bir "Türk evi" tanımından şikâyet etse de, kırsal ve kentsel ölçekteki kültürel farklılıkların ortaya çıkardığı tipolojileri kendisi de görmezden gelir. O, basit bir Yörük eviyle nitelikli bir şehir evininin tipolojilerindeki ortaklığı "ilkel tipler" in gelişim çizgisiyle - Eldem'in sofa tipolojilerini kullanarak - çözümlenmeye çalışır. Ona göre kültürel yayılma ve kültürel adaptasyon süreçleri sonucu "ilkel Türk evi plân tipi" değişik bölgelerde farklı biçimler almış ve orijinal tipinden uzaklaşarak anlam ve işlevini yitirmiş olsa bile, ortak özellik olarak Türk kozmogonisi, dünya görüşü, geleneksel göçebe hayat tarzı, aile yapısı ve sosyal düzenden izleri yaşatmaya devam eder.⁵⁴¹

Öte yandan "Türk evi" ve "Anadolu-Türk evi" karşıtlığında kültürün belirleyici olarak kullanımına da rastlarız. Eldem, her ne kadar 1950'li yıllarda "Türk evi"nin coğrafi ve kültürel

⁵³⁸ Örneğin, Rapoport'a göre, konut formlarının biçimlenmesinde öncelikli veriler kültürel değerler ve seçimler iken, Mazumdar'a göre kurallar, normlar ve sosyal ilişkiler olup, Lawrence ve Low'a göre ise sembolik anlamlardır. Aktaran: Damla Zeybekoğlu, *Edirne Geleneksel Konut Mimarlığını Etkileyen Sosyo-Kültürel Faktörlerin İncelenmesi* (Edirne: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2005), 9.

⁵³⁹ Aktaran: Bülent Özer, *Yorumlar. Kültür, Sanat, Mimarlık* (İstanbul: YEM Yayın, İkinci baskı, 1993), 11.

⁵⁴⁰ Abdullah Köse, "Türkiye'de Geleneksel Kırsal Konut Plânlarında Göçebe Türk Kültürü İzleri", Afyon Kocatepe Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 2005, Cilt VII, Sayı 2: 168.

⁵⁴¹ A. Köse, a.g.e., 2005, 194.

kapsamının haritası çizmeye çalışmışsa da⁵⁴², sonraki akademik çalışmalarda, özellikle Anadolu'nun homojen olmayan kültürel ve fiziksel verileriyle ortaya çıkan konut tiplerini açıklamak için farklı öneriler getirilmiştir. Aslında ileride inceleyeceğimiz biçimsel ortaklıklarda başvurulan köken meselesi, temelde ortaklıkları açıklığa kavuşturmak için tercih edilmiş gibi gözükse de, karşıtlıkları da doğurmuştur. Bu konudaki akademik tarihi tekrar hatırlamakta fayda var. Öyle ki, ortak bir “Türk evi” tanımına ait akademik sorgulamaların özellikle Aksoy ve Küçükerman'ın “köken” problemini gündeme taşımalarıyla başladığını belirtmiştik. Hem Aksoy, hem de Küçükerman tezlerinde ikili kültürel biresim üzerinde dururlar ki, onlara göre “Türk evi” bir taraftan göçebelik dönemine kadar uzayabilen bir kültürel katmanla, diğer taraftan da Anadolu'daki yerleşik kültürel verilerle şekillenmiştir.

Türk sanat tarihçilerinin Orta-Asya'dan gelen göçebelik etkilerine eğilmesinin, dahası Aksoy'un ve Küçükerman'ın iddialarıyla sonrasında sıkça vurgulanacak “Türk evi”nin göçer çadırıyla olan bağıntısının⁵⁴³ öncül kaynaklarına değinmek faydalı olacaktır. Bu tartışmaların başlangıcını C.Esad'ın *Türk San'atı* adlı çalışmasına hatta göçer çadırı (yurt) ile kubbe arasında biçimsel bir süreklilik olduğu fikrini tartışmaya açan ve Doğan Kuban'ın yorumuyla Esad'ın öncüsü olan Josef Strzygowski'nin 1917 yılında yayınladığı *Altai-Iran und Völkerwanderung* (Altay-İran ve Göç) kitabına kadar götürülebilir.⁵⁴⁴ Konuya tekrar dönersek, Erdem Aksoy, göçebelik hayatının Anadolu'daki mesken kültürünü şekillendiren vasıflarını iki grupta toplar. Ona göre bunlardan

⁵⁴² “Türk evi ilk olarak Anadolu'da kendisine has karakterini bulmuş ve buradan zaman ile inkişaf ederek ve muhtelif dış tesirleri benimsiyerek Osmanlı fütuhatını takiben Avrupanın muhtelif yerlerinde kökleşmiştir. Bunlar bugünkü Bulgaristan, Yugoslavya ve Yunanistan'ın bazı muntukalarıdır. Türk ırkını veya Osmanlı kültürünü kabullenen kavimlerin yerleştikleri veya oturdukları bu yerlerde, Türk evi, 15. ve 16. yüzyıldan itibaren mevcut diğer tiplerin yerine kaim olmuştur (...) Doğu ye Güneyde vaziyet böyle değildir. Burada Türk evi Anadoludan daha öteye inkişaf etmemiştir. Bir taraftan Kafkasya ve Irak - ı - Arabiye kadar uzanan İran tesiri diğer taraftan Suriyeyi de içine alan Arap evi, Türk evinin hâkim olduğu muntıkaya tabii bir hudut çekmiştir. Bu hudut ötesinde ancak mevzii yayılma ve enfiltrasyonlar müşahede edilebilir. Ege adaları Türkler tarafından iskân edildikçe, Türk evini benimsemişlerse de bu muntıkada Türk evinin tesiri daha ziyade bazı inşai hususiyet ve dekoratif motiflere inhisar etmiştir. Buna mukabil Rodos ve Kıbrıs adalarında Türk evi başşehirlerin tipik evi vaziyetine girmiştir.” Bkz. Eldem, a.g.e., 1954, 11.

⁵⁴³ Örneğin, Ayda Arel'de, “Türk Evi” denen geleneksel Osmanlı ev tipolojisinin temel bileşeni olan odanın, göçer çadırının işlevsel ve mekânsal özelliklerinin tümünü barındırdığını belirtir. Bkz. A. Arel, “Türk Evi Dedikleri”, *Cogito*, 1999a, sayı 18:196. Benzer görüşler için bkz B. Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş: III. Türklerde ev kültürü* (Ankara: Kül. Bak. Yay.,1978); Semra Ögel,, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi* (İstanbul:Akbank, 1984); M.Eröz, *Yörükler* (İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 1991); Metin Sözen, Cengiz Eruzun, *Anadolu'da Ev ve İnsan* (İstanbul: Emlak Bankası Yayınları, 1992); Sezer Tansuğ, “Türk Ev Mimarisinin Değişme ve Gelişme Çizgisi”, *Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi* (Ankara: Başbakanlık Aile Araştırmaları Kurumu Yay. No: 71,1992), 756-769; A.Bammer, “Çadır ile Anadolu Evi İlişkileri”, *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme*, ed.: Yıldız Sey (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996); Orhan Gürbüz, “Türkiye'de Göçebe Mesken Örneği: Çadır”, *Türk Coğrafya Dergisi*, 1997, Sayı 32:185-195.

⁵⁴⁴ Doğan Kuban, “Osmanlı Mimarlık Tarihi Yazını”, *Osmanlı Mimarisi* (İstanbul: Yem Yayın, 2007),14.

ilki, tabiatla kurulan yakın ilişkilere bağlı olarak orta mekânın oluşması, kapalılık ilkesi ve topraktan kurtulmuş bir yaşama katının oluşturulması olup, ikincisi ise de gene göçebelik âdetlerine bağlı olarak kilimlerle ve örtülerle şekillendirilmiş çadır tavanların devamı sayılabilecek ahşap tavan tezyinatı, zemin döşeme malzemesi olarak toprak kullanmak ve büyük-aile yaşayışının devam ettirilmesidir.⁵⁴⁵ Önder Küçükerman, Aksoy'un “göçebelik şartları, İslâm dininin Asya'dan gelen meditatif cereyanlarla birleşmesi ve Anadolu'nun iklim ve topografya verilerine”⁵⁴⁶ dayalı olarak geliştiğini iddia ettiği Anadolu Türk evi”nin şekillenmesinde kültürel belirleyicileri benzer şekilde yorumlar. O da, mekânsal bileşenlerinden hareketle geleneksel “Türk evi”nin orijinini Orta Asya ve Anadolu'daki göçebe hayat tarzına ve göçebe Türk çadırına dayandırmıştır. Ona göre, “yer kavramı”, “vatan duygusu” göçebelikle beraber bir anlamda topraktan çözülmeyi gerektirmiş, bu çözülmeye oluşan soyut bir çevre kavramı ise Asya steplerinin doğal etkileriyle gelişerek “sınırlayıcı ve koruyucu bir yaşama çevresi” oluşmasına sebep olmuştur ki, Küçükerman, bu etkilerle kurulan çevrenin “yapay olarak yaratılan iç düzen” ilkesini taşıdığını iddia eder.⁵⁴⁷ Küçükerman'a göre içe dönük bir yaşantı ve dış ilişkilerde kısıtlı çözümlere İslâmi dünya görüşünün etkileri de olmuştur ki, bu kavramlar özellikle odaların biçimlenmesinde etkin olmuştur.⁵⁴⁸ Küçükerman'ın Eldem'den ödünç alarak pekiştirmeye çalıştığı önemli bir konu da, az katlı olarak plânlanan ve fakat zamanla kat sayısı artan “Türk evi”nde “temel düzen”in, aslında tek kat için uygulanmış olduğu görüşüdür. Küçükerman, kültürel verilerin değişik coğrafyalardaki baskınlığıyla ilişkilendirdiği bu durumun sonucu olarak temel düzene uymak için, üst katın her zaman diğer katlardan üstün tutulduğunu ve “Türk evi”nin değişmeyen özelliklerinin daha çok, üst katlarda (piano nobile) görüldüğünü vurgular. Küçükerman'ın “Türk evi”nin kat sirkülasyonunda belirlediği, dahası çizimlerle stilize ettiği temel ilkeler (esas kat), değişen ilkeler (ara kat) ve değişen doğa şartları, sonraki araştırmalarda sıkça kullanılarak idealleştirilmiştir.⁵⁴⁹

Küçükerman, çalışmasında Anadolu'nun konut coğrafyasını bazı kültürel etkileşimlere göre üç bölgeye ayırır. Ona göre, “Türk evi”nin ağırlık merkezi olarak görülen dış etkilere en kapalı olan

⁵⁴⁵ E. Aksoy, a.g.e., 1963, 73.

⁵⁴⁶ E. Aksoy, a.g.e., 1963, 87.

⁵⁴⁷ Ö. Küçükerman, a.g.e., 1988, 27.

⁵⁴⁸ Ö. Küçükerman, a.g.e., 1988, 45.

⁵⁴⁹ Bu konuda örnek bir çalışma için bkz. Fehmi Kızıl, *Toplumsal Geleneklerin Konut İçeri Mekân Tasarlamasına Etkisi ve Toplumsal Geleneklerimizi Daha İyi Karşılacak Konut İçeri Fiziksel Çevre Koşullarının Belirlenmesi* (İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Fakültesi Doktora Tezi, Akademi Yayını, 1978), 52.

İç Anadolu bölgesi ile devamlı dış etkilere açık kıyı bölgeleri esas bölgeler olup, bu iki bölge arasında kalan “karışım kuşağı” olarak bir ara kesit kuşağı da vardır.⁵⁵⁰ Küçükerman’ın “karışım kuşağı” olarak adlandırdığı bölgeyi, daha sonra kültürel verilere bağlı olarak biçimsel ayrıntılarıyla bölgesel bir sınıflama yapan Mine Kazmaoğlu ve Uğur Tanyeli “geçiş bölgesi” olarak adlandıracaktır.⁵⁵¹ Bunun yanında, Küçükerman’ın sınıflamasında bölgeler arası değişimlerin yeterince aydınlatılmadığı, dahası Eldem’in görüşlerinin tekrarı olduğunu vurgulayan akademik görüşler de vardır.⁵⁵²

Aslında köken meselesi, “Türk evi” tezini desteklemek isterken zora sokan bir tarzda gelişmiştir. Ne de olsa çadır-oda ilişkisi bir indirgeme olduğundan, bu kadar soyut bir ilişkinin bütün bir yaşama kültüründeki rolünün büyüklüğünün sorgulanmasına neden olacaktır. Nitekim Uğur Tanyeli, Aksoy ve Küçükerman’dan itibaren 1970’li yıllardan günümüze kadar akademik ortama uzun soluklu etkiler bırakmış⁵⁵³ olan göçebe çadırının “Türk evi” ve “Türk -odası” ile olan ilişkisi meselesiyle ilgili olarak şu saptamaları yapmıştır:

“Odanın Osmanlı evinin ana bileşeni olduğu konusunda genel bir uzlaşmaya varılmış olduğu söylenebilir. Neredeyse bunun kadar yaygın bir görüş de oda ile çadır arasında bir morfo-genetik bağlantı bulunduğu biçimindedir. Türkler’in göçebe geçmişinin ve o dönemdeki barınma alışkanlıklarının sonraki yüzyılların ev mekânını etkilediği çok sık ileri sürülmüş bir savdır. Kültürel alışkanlıkların birer kalıntıya, hatta anıya dönüşseler bile, yaşamlarını çok uzun zaman sürdürebildikleri biliniyor. Dolayısıyla, göçebelik alışkanlıklarının kimi izlerini yerleşikliğin kültür bölgesinde gözlemlemek şaşırtıcı değildir. Sadece "oda" ve "otağ" sözcüklerinin etimolojik bağlantısı bile bu sürekliliğin varlığını hâlâ açık biçimde kanıtlar. Ne var ki, çadırdan odaya giden yol araştırmacılar tarafından oldukça kestirme ve dolaysız düşünülmüştür. Gerçek mimari veriler, mevcut ya da varlığını bildiğimiz hiçbir ev mekânının çadırla ilişki kurularak açıklanabilmesine olanak vermiyor.”⁵⁵⁴

⁵⁵⁰ Ö.Küçükerman, a.g.e., 1988, 48-49.

⁵⁵¹ Tanyeli ve Kazmaoğlu, Osmanlı dönemi Anadolu’sunu sosyo-kültürel farklılıklar açısından, 'özgün Anadolu sentezine varılan bölge' ve 'geçiş bölgesi' olmak üzere ikiye ayırırlar. M.Kazmaoğlu-U.Tanyeli, a.g.e., 1979,33. Benzer sınıflama için bkz. H.Sezgin, “Yöresel Konut Mimarisi ve Türkiye’deki Örnekleri Hakkında”, *Tasarım-Kuram* Dergisi, 2006, Sayı 4: 1-19.

⁵⁵² Ayda Arel, sınıflamanın genelgeçer tipik “Türk evi” kavramına en uygun düşen ev örneklerinin Rumeli ve Balkanlarda yoğunlaşması olayı ile Orta Anadolu platosundan doğuya ve güneydoğuya geçişte, ev tipolojisindeki değişimlerin ivme kazanması gerçeğine ışık tutmadığı gibi, Küçükerman’ın öne sürdüklerinin de Eldem’in “Türk evi”nin geçirdiği tarihsel evrim aşamaları konusundaki görüşlerinin yenilemekten öteye gitmediğini belirtir. Bkz. Ayda Arel, a.g.e., 1982, 26-27.

⁵⁵³ Ceren Sarıoğlu, bu etkilerle ilgili şunları belirtir. “Göçebenin geliştirdiği “soyut mekân şuuru” gibi ifadeleri savunan Aksoy ve onun izinden giden Küçükerman’ın, toprak evi Osmanlı’nın başkentte oluşturduğu merkez geleneğinin ocaklı, sedirli, tepe pencereleli odasıyla bağlantılı olduğunu öne süren “Türk evi” açıklaması Tanyeli’nin saptamasıyla apaçık kuramsal zafiyetine karşın, hâlâ gündemdedir (...) Doğan Kuban’ın metinlerinde de bu morfojenetik çadır-oda bağlantısının feda edilmek istenmediği görülecektir”. Bkz. C.Sarıoğlu, a.g.e., 2008, 63.

⁵⁵⁴ U.Tanyeli, “Anadolu’da Bizans, Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Dönemlerinde Yerleşme ve Barınma Düzeni”, *Tarihten Günümüze Anadolu’da Konut ve Yerleşme*, ed: Yıldız Sey (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları,1996c), 425,426.

Aksoy ve Küçükerman'ın iddia ettikleri göçebelik kaynaklarını dikkate alan Hülya ve Ferhan Yürekli ise çalışmalarında bu zaman skalasıyla bağıntılı olarak “Türk evi”nin “Osmanlı evi” diye nitelemeyeceği konusuna dikkat çekerler:

“Türk Evi dediğimiz ev tipi bazı yazarlara göre de geçmişinin çadır mimarlığına uzandığı ev tipi olarak görülmektedir. Bu geriye uzanış Beylikler dönemini ve Selçuklular'ı kapsadığından, zaman skalası üzerinde Osmanlı'dan geriye gittiği, çeşitli tarihçiler tarafından kabul edildiğinden, bu evlere Osmanlı Evi demek yine yanlış olur.”⁵⁵⁵

Gerçi, - “Türk evi” nitelemesini daha doğru bulan- Yürekli'lerin sorgulamaların da şu da akla gelebilir. Osmanlı mimarlığında köken ve etkileşimler konusu anıtsal yapılar içinde yapılmıştır ki, konut kültüründe olduğu gibi bu yapıların da çeşitli kültürel bireşimlerle ortaya çıktığı görüşleri sıkça vurgulanmıştır. Dolayısıyla buradan “Osmanlı mimarlığı” diye bir kavramdan da söz etmemiz gerektiği anlamını çıkarmak da mümkün gözükabilir.

Öte yandan “Osmanlı evi” nitelemesini tercih eden Ayda Arel, evlerin mekânsal örgütlenişini doğrudan kültürel verilerle açıklar. Ona göre kültürel yapıya bağlı olarak “Osmanlı evi” birtakım karşıtlık ilişkileriyle oluşmuş ve tipolojik düzeni de bu karşıtlıklarla şekillenmiştir. Arel'e göre mekânsal ve yapısal nitelikteki bu karşıtlıklar, odalar-ortak alanlar, kapalı-açık kısımlar, zemin kat-yaşama katı, yazlık-kışık kısımlar arasındaki ilişkilere bağlıdır.⁵⁵⁶ Arel'e göre, işlevselden simgesele uzanan bir değerler dizisi içinde anlam kazanan bu ilişkiler sistemi, karşıt öğelerin birbirinden kopartılarak yalıtılması şeklinde değil, dolaylı olarak, mekânsal nitelik başkalaşmalarıyla gerçekleştirilmiştir. Arel, karşıtlıklara bağlı olarak Osmanlı dönemi konut mimarisinde üç karşıt gelişme çizgisi doğduğunu da vurgular:

“En önemli değişiklik, çeşitli kültürel çevrelerden gelen tasarım “imge”lerinin, değişen kültürel değerlere rağmen kendilerini benimsetmesiyle başlamıştır. Yeni ikonlar, bazen önceden varolan simgesel içerikleri özümsemiş, bazen de yeni anlamların türetilmesine, yeni değerlerin yerleşmesine neden olmuştur. Osmanlı dönemi konut mimarisinde üç ayrı, ama karşıt gelişme çizgisi saptanabilir. Bunlardan ilki, çevre koşullarına- ilkel düzeyde uyumu temsil eden köy evlerindeki, Anadolu'nun ilk çağlarından beri fazla değişmeden süregelen bir mimari çevre modelidir (...). İkincisi, değişen üslûp anlayışına ve gelişen yapım bilgilerine karşın, kurumsallaşmış bazı tasarım şemaları ve simgeselleşmiş içerikleri nedeniyle ısrarla korunan, Büyük yerleşmelerde ve başkentlerde, üstyapı kültürünün mimarisi[dir](...), Sonuncusu da, toplum tabakalaşmasının bu ki ucu arasında kalan çevrelerde, yerel yapım özellikleri ve yerel geleneklerin Osmanlı dönemi kültür yapısının gereklerine göre uyarlanarak kullanıldığı, Gerçek Osmanlı bireşiminin ürünü olan bu konut tipleri, kaynaklarda "Türk evi" olarak betimlenen konut kategorisinin temsilcileridir.”⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ Hülya Yürekli, Ferhan Yürekli, *Türk Evi Gözlemler-Yorumlar* (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yapı Yayın, Mayıs 2005), 10.

⁵⁵⁶ Ayda Arel, a.g.e.,1982, 78-80.

⁵⁵⁷ Ayda Arel, a.g.e.,1982, 80-81.

Arel'in "Osmanlı evi"nin tipolojik çözümlemesinde üzerinde önemle durduğu zemin kat-oturma katı karşıtlığı, yani "fevkanilik (asma ev)" ilkesi olmuştur ki, kendisi "asma ev" tipinin kökenini Asya'da Türklerin yerleştiği bölgelerdeki 'yüksek ev' tipine bağlar. Arel, tipin benimsenerek kullanımını da simgesel ve kültürel değerlerle ilişkilendirir ki, "fevkanilik" ilkesinin yaşatılmasının kaynaklarını onun hem Türk kültüründe onursal ayrıcalıklara hitap etmesiyle, hem de Kuran-ı Kerim'de de geçen yüksek tutulmuş köşk kavramına karşılık gelmesiyle ilişkilendirir.⁵⁵⁸

Aslında, Arel'in ortaya koyduğu karşıtlıklar ilkesi, temelde hem onun "Osmanlı evi" diye nitelediği ev tipine, hem de kimi akademisyenlerin "Anadolu-Türk evi" veya "Anadolu evi" diye nitelediği ev tiplerine ait biçimsel ortaklıkların - Eldem'den farklı yöntemlerle - sorgulanması yolunu açacaktır. Zaten, Arel, Eldem'in "Türk evi" nitelemesinin baskın olduğu bir ortamda kültürel ortaklıkları tanımlamanın ancak "Osmanlı evleri" nitelemesiyle ortadan kalkabileceği görüşündedir.⁵⁵⁹ Bu yöntemlerle konuya yaklaşan akademisyenlerden Nur Akın, Balkanlardaki Osmanlı evlerini incelediği çalışmasında Anadolu'daki evlerle olan ortaklıkları ve farklılıkları ele alırken gene ortak bir kültürel birliğin varlığından bahseder.

"Balkan evleriyle Anadolu evleri arasındaki ortaklıkların yanında farklılıklar sözü edilemeyecek kadar azdır. Bu evler, Osmanlı kültür ortamının bir ürünüdür. Coğrafi yakınlığına karşın hiçbir zaman Osmanlılar'a doğrudan bağlanmamış olan Romanya'da Osmanlı ev tipinin yerleşmesi, bu olguyu yeterince açıklar. Ancak bu ev tipinin etnik bileşenlerini ayırtmak bu aşamada tartışılabilir. Osmanlılar Balkanlar'a evlerini değil, yaşama alışkanlıklarını, ev içi kullanımını taşımışlar ve Anadolu öncesi coğrafyada ve Anadolu'da oluşan evin kültürel dağarcığına, elbette Balkanlar'dan da birşeyler katmışlardır. Sonuçta, bu bölgedeki etnik gruplarla karşılıklı etkileşim ve kültürel alışveriş, ortak yaşama alışkanlıklarını ve giderek konutlardaki büyük benzerlikleri oluşturmuştur."⁵⁶⁰

Aslında 1980'li yıllarda yayınladığı üç ciltlik kapsamlı çalışmasıyla geleneksel ev meselesine tekrar dönmüş Eldem'in de o dönemde üzerinde ısrarla durduğu, "farklı ve bölgesel gelişmeler

⁵⁵⁸ Ayda Arel, a.g.e.,1982, 39. Arel, ayrıca, otağdan başodaya ve orta sofaya kadar uzanan konuk ağırlama mekânı geleneği üzerinde durmaktadır. Ona göre tek başına duran ve tek hacimden oluşan birimden eklemli-bileşik binaya kadar çeşitli ve değişik tasarımlar halinde uygulanmış köşkler, kalıplaşmış bir mimari biçim olmaktan çok, belli bir mekân örgütlenişi kategorisi olarak varlık göstermiştir. O, konaklarda bağımsız köşkerin (divanhane) konuk odası işlevi gördüğünü bunların dışındaki örneklerde başodanın köşk özellikleriyle diğer odalardan ayrılarak, en azından çıkmalarla sokağa taşırıldığı, köşk ya da çardak, olarak özellikle konaklarda camekânla kapatılıp direklerle taşınan ve bahçeye sarkan bir yazlık odaya dönüştürüldüğünü belirtir. Ayda Arel, a.g.e.,1982, 40-42.

⁵⁵⁹ Yazarın iki makalesi doğrudan bu problemi konu eder. Bkz. A. Arel, "Türk Evi Dedikleri", Cogito Dergisi, 1999a, Sayı 18:188-212; A. Arel, "Anadolu'da Geleneksel Konut Düzeninde Kültürel Etmenler", *Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri 4-7 Kasım 1997* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1. Cilt, 1999b), 31-43.

⁵⁶⁰ N.Akın, "Osmanlı Döneminde Anadolu Konutuyla Balkan Konutu Arasındaki Ortaklıklar", *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme*, ed: Yıldız Sey (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996), 276.

geçirmiş olduğu halde Osmanlı evini oluşturan esas Türk uygarlığı, yaşam ve ev kültürü”⁵⁶¹ vurgusu, coğrafi veya kültürel tanımlamaların rotasını “Türk evi”nin kalıplaşmış araçlarıyla açıklama önerisini de taşımaktaydı. Eldem’in “Osmanlı-evi” vurgusunu kullanmasının başka bir sebebi de 1980’li yıllarda özellikle Osmanlı vernaküler konut mimarlığını kendi mimari malvarlıkları olarak tanımlama çabasında olan Balkan ülkelerindeki gelişmeleri de dikkate alması sayılabilir.⁵⁶²

Eldem gibi açıkça “Türk evi” nitelemelerini tercih etmemiş olsalar da, 1980’li yıllardan sonra bazı araştırmacıların fazlasıyla üzerinde durduğu “Anadolu Türk evi” tariflenirken bile bu ev tipinden “Osmanlı Türk Evi”ne geçiş, hem kültürel bir sentez ilişkisi, hem de Eldem’in baskın bir Türk kültürünün egemenliği vurgularıyla pekiştirilerek yapılmıştır.

“Hiç kuşkusuz, at sırtında Anadolu’ya gelen Türkler, fethettikleri topraklarda yepyeni bir Anadolu kültürü ile karşılaşmışlardır. Önceleri fethedilen yerlerde, başta Bizans konutları olmak üzere mevcut evlerden yararlanmış olması doğaldır. Fakat, bir süre sonra Osmanlılar, diğer sanat kollarında olduğu gibi mesken mimarisinde de, getirdikleriyle Anadolu’da hazır bulduklarını, kendi inanç ve anlayışla sentez ederek Osmanlı Türk Evi dediğimiz konut tipini oluşturmuştur.”⁵⁶³

Aksoy’un ve Küçükerman’ın çalışmalarından sonra köken konusuna eğilecek akademisyenlerin fazlasıyla sorguladıkları Anadolu’da var olan konut tiplerinin “Türk evi”nin şekillenmesine tesirleri ve bu kültürel katmanın etkileri konusuysa, 1980’li yılların başından 2000’li yıllara kadar çeşitli sempozyum ve konferanslarla tartışılmıştır.⁵⁶⁴ Yine Aksoy ve Küçükerman kaynaklı olarak özellikle göçebe Türklerin kozmogonisi, dünya görüşü, aile yapısı ve sosyal düzeni, göçebe çadır kültürü ile ilgili olanlar taranarak “Türk evi” plân tipinde göçebe Türk kültürünün izleri yakalanmaya ve yorumlanmaya çalışılmıştır. Kısacası, bölgelere göre değişen çevresel faktörler

⁵⁶¹ S.H.Eldem, *Türk Evi - Osmanlı Dönemi*, Cilt 1, (İstanbul: Taç Vakfı,1984a), 19.

⁵⁶² “(...) Rumeli’deki evlerin tüm Osmanlı topluluğu içinde aldıkları yeri, aralarındaki benzer unsurların müşterek membalarının Osmanlı Evi olduğunu belirtmek; Türk medeniyeti ve ev kültürü namına önemle ele alınıp aydınlığa kavuşturulması gereken bir olaydı. Bu münasebetle insanlık tarihinde belki benzerine tesadüf edilmeyen bu Osmanlı Türk tutumu, çeşitli milletlere yasama hakkı, benliklerini himayesine alarak bunlara kendi yasama ve oturma kültürünü asılması yalnız Türk camiasında rastlanabilir bir olay sayılmalıdır. Bugün Rum, Bulgar, Arnavut, Makedonya evinden söz edilebilirse, bu da ancak ve ancak Türk- Osmanlı hakimiyetinin insancıl, demokrat ve medeni tutumu sayesinde olabilmıştır.” Bkz. S.H.Eldem, a.g.e., 1984a,10.

⁵⁶³ Yüksel Ayan, *Uşak Evleri* (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997), 2.

⁵⁶⁴ Bu dönemdeki çalışmalar kırsal konutlar ile Neolitik dönem veya İlkçağ konutları arasındaki yapı malzemesi ve tekniği, plân ve mimari biçimleri bakımından benzerliklere dikkat çekerek Anadolu konut kültüründe tarih öncesi dönemin izlerini arar. Bunlardan bazıları geleneksel konutları aynı zamanda kültürel miras ve koruma perspektifinden ele alır. Konuyla ilgili bkz. *Çağlar Boyunca Anadolu’da Yerleşim ve Konut Uluslararası Sempozyumu* (İzmir: Ege Yayınları, Haziran 1996); *Tarihten günümüze Anadolu’da Konut ve Yerleşme*, ed: Yıldız Sey (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları,1996).

nedeniyle ortaya çıkan farklı mimari biçimlenişlere rağmen Anadolu'nun geleneksel konut mimarisinde belirleyici faktörün kültür olduğu üzerinde duran çalışmalar ortaya çıkmıştır.⁵⁶⁵

Örneğin, Haşim Karpuz da, “Türk evi”nin kaynaklarını “Orta Asya Türk Evi”, “Selçuklularda Ev”, “Anadolu’da Türk Evi” gibi başlıklarla incelerken şu ortak saptamaları yapacaktır. Ona göre, Türk toplumundaki ev kavramı vatan, devlet, aile gibi değerler kadar kutsal olup, “Türk evi”nin, Türk ev gelenekleri ve İslâm dininin getirdiği yaşam şeklinin bir ürünü olduğunu vurgulamaktadır. Yayılma alanı Anadolu sınırları dışında Mısır, Sudan ve Balkanlar'a taşan “Türk evi”, Türk-İslâm sentezi olduğu kadar, Orta Asya kültürü - Anadolu'nun Türk öncesi uygarlıklarının konut yapılarının da özümlemesidir.⁵⁶⁶

Sonuç olarak ister “Anadolu-Türk” evi, isterse “Osmanlı evi” nitelemeleriyle olsun, belirleyici yaklaşım çözümlenmek istenen nesnenin kültürel boyutunun değişmeyen temel belirleyicilerle ilişkilendirilmesi olmuştur. Yani, aynı şartlara sahip bölgelerde farklı uygulamaların, farklı iklim, topografya ve malzemelerin bulunduğu birbirinden uzak yerleşimlerde aranan ortak bir özün temel belirleyicisi hep kültürle ilişkilendirilmiştir. Ancak, “Türk evi”nin farklı bölgelerdeki biçimsel ortaklıklarında kültürel değerler sisteminin belirleyiciliği üzerinde fikirler yürütmüş A.Eyüce bile çalışmasının sonuç bölümünde bu türden yaklaşımların kısıtlı alanları ortaya çıkardığını iddia eder:

“Geleneksel mimarlık ürününü kesin belirleyicilere bağlayan tutumun diğer ucunda ise bu sürecin oldukça karmaşık olduğunu ortaya sürerek tartışmayı söz konusu karmaşa içinde bırakarak araştırmaları sonlandırmak da hiç bir şekilde tutarlı değildir. Bu bağlamda geleneksel mimarilerin, örneğin, geleneksel Türk evinin çok geniş ve farklı coğrafi yörelere yayılmış olmasını sadece kültürel etkenlerin belirleyici olma niteliği ile açıklamanın da ne derece doğru olduğunun sorgulanması gerekmektedir. Diğer yandan geleneksel Türk evi gibi geniş coğrafi yörelere

⁵⁶⁵ Örneğin, H.Turgut doktora çalışmasında, “Türk evi”nin, “Bağımsız Mekân”, “Soyut Çevre”, “İçe Dönüklük - Dışa Kapalılık”, “Orta Mekân”, “Tekrarlanan Çekirdek Birim”, “Taşınabilir Yaşam Düzeni” şeklinde somutlaşan “Normatif Kültür Değerleri”nin, Mekânının, en, boy, yükseklik, işlevsel yükseklik, doluluk-boşluk oranı, pencere - kapı boyutları gibi nesnel özelliklerini nasıl belirlediğini “Malatya Evleri” özelinde açıklamaya çalışmıştır. Hülya Turgut, *Kültür-Davranış-Mekân Etkileşiminin Saptanmasında Kullanılabilecek Bir Yöntem* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, 1990).

⁵⁶⁶ H. Karpuz, *Türk İslam Mimarisinde Erzurum Evleri* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları,1984), 2-3. Benzer bir tanımlama da Reha Günay yapar. O, “Türk evi” nedir sorusunu şöyle cevaplayacaktır: “*Türk evi tarih boyunca Türklerin içinde oturdukları ev tipleri olarak tanımlanabilir. Ama Türklerin tarih sahnesine ilk çıktıkları zamandan bu yana mekânları da çok değişmiş; Orta Asya’dan Balkanlar’a Kuzey Afrika’dan Arabistan’a, oradan Karadeniz’in kuzeyine kadar uzanmışlar, ayrıca pek çok da devlet kurmuşlardır. Biz Türk evi olarak Osmanlı İmparatorluğu’nun bize miras bıraktığı, zamanımıza gelen örnekleri 17. yüzyıla kadar uzanabilen evlere bakarak şu niteliklere sahip olanlara Türk Evi diyoruz.*” Bkz. R. Günay, *Türk Ev Geleneği ve Safranbolu Evleri* (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2. baskı, Eylül 1998), 16.

yayılmış geleneksel biçimlenmeleri yerel/bölgesel sınırlar içinde ve bu sınırların koşulları ile kısıtlı kalarak anlama ve açıklama yanılıgısına düşmemek gerekir.”⁵⁶⁷

Emre Ergül ise doktora tez çalışmasının “Osmanlı Konutuna Yaklaşım” başlığıyla ele aldığı sonuç bölümünde Osmanlı konutunu açıklama girişiminde bulunan pek çok çalışmanın başvurduğu iki ana kategoriden biri olan kültüre bağlı açıklamalarla ilgili şu saptamaları yapar:

“Bu yaklaşımlarla göre bir kültür bulunduğu bölgedeki doğal verileri bir başka kültüre kıyasla farklı bir tarzda işlemekte ve değerlendirmektedir. Kültür, coğrafyasını genişletirken ya da bir başka coğrafyaya taşınırken bu işleme ve değerlendirme tarzını da genişletir ve taşır. Bu durumda o kültürün konutu da doğal bölgesi içinde değil, ancak kültürel bölgesi içinde açıklanabilir. Kültürel bölge, o kültürün inanç, görenek ve gelenekleri ile yer aldığı veya yayıldığı alandır. Kültürel bölge farklı doğal bölgelere yayılabileceği gibi aynı doğal bölgede birden fazla kültürel bölge de birlikte var olabilir. Kültürel deterministik yaklaşım konutu kültürün somutlaşmış ifadelerinden biri olarak görmektedir. Bu nedenle daha çok da aile bazlı bir yaşama biçiminin gereksindiği mekânsal düzenek ve günlük ritüellerin mekândaki karşılıkları öne çıkartılmıştır. Konutun kapsamlı bir açıklamasına girişmek için fiziksel ve kültürel deterministik yaklaşımların her ikisini de birarada ele almanın gerekli olduğu düşünülebilir. Ancak bunun için öncelikle bu yaklaşımlardaki sıkı determinizmin bırakılması gerekecektir.”⁵⁶⁸

4.2. İdeal Osmanlı “Türk” Evinin Anadolu Evleriyle Ortak Kökenine İlişkin İşlevsel Açıklamalar

Bir önceki bölümde ideal Osmanlı “Türk” Evi ile “Anadolu Evleri” arasındaki karşıtlıklar ele alınırken araştırmacıların fiziksel ve kültürel belirleyicileri belirli ortaklıklar çerçevesinde değerlendirdikleri de hatırlanacaktır. Bu alanda çalışan akademisyenlerin üzerinde durdukları ortak özelliklerin tespitinin iki ayak üzerinde temellendirildiğini görürüz ki, bunların ilkinin kaynağı olarak geleneksel ev araştırmacılarının belki de en fazla referansladığı Eldem’in tipolojileri verilebilir. Tipolojiler dışında gösterebileceğimiz “Türk evi” tanımlarının da bölgeler arası ortaklığın delili olarak “ortak bir plân anlayışını” önermesi, yine ister istemez “Osmanlı-Türk” ve “Anadolu-Türk” evlerinde plâna bağlı ortaklıkları saptayacak akademisyenleri Eldem’in tezine götürecektir.

Plânimetrik ortaklıklara ilişkin görüşlerin ikinci ayağını ise, önce Aksoy ve Küçükerman’ın başlattığı köken tartışmalarına, ardından da Arel’in gene köken problemini dikkate alarak “Osmanlı evi” için ortaya koyduğu biçimsel ve mekânsal karşıtlıklar ilkesine bağlayabiliriz. Bu

⁵⁶⁷ Ahmet Eyüce, *Geleneksel Yapılar ve Mekânlar* (İstanbul: Birsan Yayınevi, 2005), 108.

⁵⁶⁸ Emre Ergül, *17. Yüzyıl Osmanlı Konutunun Anadolu Kentlerine Homejenizasyonu* (İzmir: Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 1998, 124.

araştırmalarla, temelde “Osmanlı evi” diye nitelenen evlerle “Anadolu-Türk evi” veya “Anadolu evi” diye nitelenen evlerde ortaklıkların Eldem’den farklı yöntemlerle sorgulanıldığı açıkça görülebilir. Şu da unutulmamalı ki, bu çalışmalar ve de sonrasındaki akademik çalışmalarda her ne kadar temelde “Türk evi” nitelemesinden kaçılır gibi gözükülse de, “Türk evi”nin karakteristik bileşimleri üzerinde idealleştirilmiş tanımlamalardan yeri geldikçe istifade edilmiştir. Zaten, uzun soluklu “Türk evi” araştırmalarında benzer söylemlerden hiç vazgeçmemiş Eldem’in “Türk evi” araştırmalarının etkinliğinin de bu noktadaki işlerliği kaçınılmaz olmuştur. Kısacası Eldem, köken sorununu fazlasıyla dikkate almayan ortaklıklar üzerinde dursa da, köken sorunuyla beraber etkileşimleri de inceleyecek bir çok akademisyen “Osmanlı-Türk” ve “Anadolu-Türk evi” arasında kimi zaman mekânsal bölümler ve düzenlemelerdeki, kimi zaman da dış mekânlarda kurulan ilişkilerdeki ortaklıklar üzerinde fikirler ortaya koymuşlardır.

4.2.1. Mekânsal Bölümler ve Düzenlemelerle Kurulan İlişkiler

1970’li yıllardan sonraki geleneksel ev akademiasında Eldem’in tersi yönünde gelişen fikirlerin öncelliği bile Eldem’in “Türk evi” idealleştirmelerini sorgulamakla başlar. Örneğin, geleneksel ev alanının önemli isimlerinden Doğan Kuban’ın ilk “Türk evi” araştırmaları, adeta Eldem’in hem tipolojik, hem de tarihsel yaklaşımlarının sorgulanmasıdır. Kuban, konuyla ilgili erken çalışmalarından biri olan “Türk ev Geleneği üzerine Bazı Gözlemler”, adlı makalesinde -Eldem’e paralel bir vurguyla- “Türk evi”ne özgü geleneksel mimarlığın belirleyici özelliğinin, değişik bölgeleri de etkileyen “ortak bir plânın” uygulanması olduğunu söyler:

“Anadolu-Türk çağı konut yapılarının tasarımında gözlenebilen en ilginç ve sürekli özellik, değişik bölgesel konut geleneklerini bir ölçüde yaklaştıran ortak bir plân motifinin varlığıdır. (...) Anadolu-Türk konutlarının gelişmiş örneklerini bu semadan hareket ederek kavramak kabil olmaktadır. Bu ilkel sema başlıca üç öğeden oluşur: oda, eyvan, (odalar arasındaki hacim), avlu ya da bahçeye açılan galeri, ya da sofa. Konutların en gelişmiş örnekleri de, değişik düzenler içinde, aynı öğelerle kurulmaktadır.”⁵⁶⁹

Görüldüğü gibi, “ortak bir plân” motifi konusunda hem fikir gözüken Kuban’la, Eldem’in ayrıldığı nokta, Eldem’in daha çok Marmara bölgesi ve İstanbul çevresini dikkate alarak “sofa”ya öncelik vermesi, buna karşın Kuban’ın - kökeni de hesaba katarak - daha çok Yakınoğlu ve Anadolunun daha eski mimari kültürlerle ilişkili olan “eyvan”, “avlu,” gibi mekânsal bileşenleri öne çıkarması sayılabilir. Kuban, *Türk “Hayat”lı Evi* adlı kitabında, klâsik

⁵⁶⁹ D.Kuban, “Türk ev Geleneği üzerine Bazı Gözlemler”, *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler* (İstanbul, Arekeoloji ve Sanat Yayınları, 1982), 198-200.

hayatlı “Türk evi” ile Güneydoğu bölgesindeki konutları bu mekânsal bileşenler üzerinden biçimsel ortaklıklarla ele alır.⁵⁷⁰

Öte yandan Eldem ve Kuban’ın görüşleri çerçevesinde konuya yaklaşan Dilay Güney ise, “Türk evi”nin etki alanı olan coğrafyalarda gösterdiği ortaklıklar bağlamında ele alınması gerektiğini⁵⁷¹, yapım tekniği ve malzeme kullanımlarının değişkenliğine bağımlı olarak sınırlanan geleneksel konut bölgelerinin plânimetrik kurgu ortaklıkları bağlamında, daha da genişlediğini vurgular. Güney’e göre, eyvan kullanımı veya oda kullanımı, değişik iklimsel bölgelerde farklılaşmaksızın görülebilmektedir. Ona göre, tipolojik çözümler plânimetrik kurgu ortaklıklarını ortaya koyar ki, “Türk evi”nde, mekânsal kurgu ortaklığı, sadece yaşama katındaki sofa ve odaların yan yana konumlanma düzeni ile sınırlı olmayıp, katlar arası biçimleniş farklılığı da bir ortaklık sergiler.⁵⁷² Her ne kadar Güney’in Eldem’in idealleştirmelerini hatırlatan “eyvan” kullanımı ile ilgili iddiası tartışılır olsa da⁵⁷³, Kuban’ın da üzerinde durduğu “Türk evi” ile “Anadolu Türk evi” plânimetrik kurgu ortaklıklarını bir çok akademisyen de benzer bir yaklaşımla “eyvan” ve “avlu” gibi mekânsal birimlerle “sofa”nın mekânsal aktivitesini karşılaştırarak yapacaklardır. Aslında, köken bağıntısını öne alan ve Kuban’ın görüşleriyle olgunlaşan bu yaklaşımlarda “eyvan”ın Eldem’in ilkel tipler olarak gördüğü “sofasız tip”ten tutun da “sofalı” evlere ve Güneydoğu Anadolu bölgesinin ağırlıklı “avlulu tip”lerine varıncaya kadar konutların değişmez mekânsal bileşeninin “eyvan” olduğu görüşü genel bir kanıdır. Hattâ, “Türk evi”ni geleneksel-konut ile anıtsal mimari arasındaki ortaklıklar veya etkileşimler çerçevesinde değerlendiren araştırmacıların üzerinde önemle durduğu mekânsal motiflerden biri gene “eyvan” olmuştur.⁵⁷⁴ Hülya ve Ferhan Yürekli’ye göre ise;

“Eyvan” işlevsel olmayan (bazı örneklerde düşey sirkülasyon elemanı burada yer alabilir), buna karşılık evin plân şemasını netleştiren ve odanın volumetrik etkisini güçlendiren bir elemandır.

⁵⁷⁰ Doğan Kuban, a.g.e.,1995, 42.

⁵⁷¹ Geleneksel Türk Konutu’nun mimarlık terminolojisinde “Türk Evi” olarak anılmasını özsel gerçekliğe sahip oluşuna bağlayan Güney’e göre, bu özsel gerçeklikler, mekânsal kurgu ortaklıkları ve bunların kavramsal karşılıklarının ortaklıklarında aranmalıdır. Güney, çalışmasında bu ortaklıkları, plânimetrik, işlevsel ve kavramsal ortaklıklar başlıkları altında inceler. Bkz. Dilay Güney, *Mimarlık Gerçeklikleri ve Mimarlıkta Zamanın Kavranışı* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mart 2003), 97-102.

⁵⁷² Dilay Güney, a.g.e., 2003, 97.

⁵⁷³ Örneğin, D.Kuban, Batı Anadolu’da sıkça kullanılan “eyvan” motifinin -iklimin daha yumuşak olmasına karşın-Rumeli bölgesinde daha az kullanıldığını belirtir. Kuban, ortak özelliğin ise her iki bölgede de “Hayatlı ev” tipolojisinin uygulanması olduğunu vurgular. Doğan Kuban, “Konut Mimarisi”, *Osmanlı Mimarisi* (İstanbul: YEM Yayın, 2007), 495.

⁵⁷⁴ Semra Ögel, “Anıtsal Mimari ve Konut Arasındaki İlişkiler Yönünden Sinan Yapılarına Bir Bakış”, *Prof. Doğan Kuban’a Armağan*, yay. haz.: Zeynep Ahunbay vd. (İstanbul: Eren Yayıncılık,1996), 51-56; Anar Azizov , “ Türk Konut Mimari Tasarımının Anıtsal Mimari İle İlişkileri”, *Masrop-e-dergi*, 2008.

Plân şemasındaki yerinin ve varlığının 'eyvan' adı ile daha eskilere dayanması, bu ev tipinin geçmişle bağlantısını kuran en önemli sebeptir. Eyvan'ın en önemli görevi, hayatın ara yer olabilmesini güçlendirmesidir. Özellikle dört odalı tiplerde hayatın bahçe ve sokağa bağlantısı eyvanla gerçekleşebilmektedir. Burada arada olma görevi tamamen eyvana kalabilmektedir.”⁵⁷⁵

Görüldüğü gibi, nasıl ki Eldem'in “Türk evi”nin “ortak plân” motifinin bağlayıcı ögesi “sofa” üzerinden yapılmışsa, “Anadolu-Türk evi” ve ya “Anadolu evi” olarak nitelenen evler için bütünsel anlamı sağlayacak tipolojiler üzerinde duran araştırmacılar da egemen motif olarak “eyvan”ı görürler.⁵⁷⁶ Örneğin, “Türk evi”nin temel motifinin “hayatlı ev” tipolojisi olduğunu iddia eden Kuban’a göre hayatın ideal biçimi eyvandan ayrılamaz.⁵⁷⁷

Güncüt Akın, *Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki Tarihsel Ev Tiplerinde Anlam* adlı doktora tezinde⁵⁷⁸ “Osmanlı evi” ile “eyvanlı ev” olarak adlandırdığı⁵⁷⁹ iki ev tipi arasındaki mekânsal kurgu ortaklıklarını oda ve açık hacimler ilişkisine bağlar. O, Kuban’dan alıntılıyarak, geleneksel Osmanlı evlerinin tasarımında gözlenebilen en ilginç ve sürekli özelliğin iki oda ile aralarındaki bir açık hacimden ve bunların önünde uzanan bir saçak altından meydana gelen plân motifi olduğu görüşünü savunur.⁵⁸⁰ Ona göre kuramsal düzeyde ev plânlarının tasarlanması bu çekirdekten başlayarak oluşmuştur, ve hattâ simetri kaygısı taşımadığı söylenegelen geleneksel Osmanlı evinin kökeni de simetrik olan bu üçlü birim (oda-eyvan-sofa) ilişkisinde aranmalıdır. Akın’ın üzerinde durduğu başka bir ortaklık ise, hilani ve eyvanlı evlerde de görülen - Arel’in ortaya atmış olduğu - altkat-üstkat karşıtlığıdır ki, ona göre “geleneksel Osmanlı evindeki tümel biçim, gerçekten hilani ve eyvanlı evi çağrıştırır”.⁵⁸¹

⁵⁷⁵ Hülya Yürekli- Ferhan Yürekli, a.g.e., 2005, 10.

⁵⁷⁶ Örneğin, Kuban, G.Akın’ın görüşlerinden alıntılıyarak “Hayatlı ev” olarak nitelediği evler de dahil olmak üzere Güneydoğu-Anadolu evlerinde ortak bir plânın bütünlüleyici ögesi olarak “eyvan”ı görür. “*Güneydoğu Anadolu'da en önemli konut grubu, tasarıma egemen ögenin adını taşıyan "Eyvanlı Ev"dir. Eyvan motifi Silvan, Mardin, Diyarbakır, Urfa, Gaziantep yörelerinde sivil mimari karakteri yaratan en önemli mimari tasarım ögesidir. Ortaçağ medreseleri, Diyarbakır, Mardin ve Urfa evleri eyvan motifinin kullanıldığı en çok bilinen yapı örnekleridir (...)* Bunların içinde kökenini Hitit Hilanisi'ne kadar götürdüğü Eyvanlı Ev, yukarıda sözünü ettiğimiz bütün konut tiplerinin kent ve kırsalda başlıca tipolojisidir.” Bkz. Doğan Kuban, a.g.e., 2007, 490.

⁵⁷⁷ Doğan Kuban, a.g.e.,1995, 143.

⁵⁷⁸ G. Akın, *Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki Tarihsel Ev Tiplerinde Anlam* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1985), 65.

⁵⁷⁹ G. Akın, Güneydoğu'daki tarihsel ev tiplerini “Eyvanlı” , “Bindirme Kubbeli, “Hilani” ve “Tüteklikli” Ev olarak dört grupta ele alır.

⁵⁸⁰ D.Kuban, a.g.e., 1975, 196-197.

⁵⁸¹ G. Akın, a.g.e.,1985, 65. Akın, A.Arel’in “fevkanilik” ilkesine bağladığı altkat/üstkat karşıtlığını oluşturan özelliklerin (Arel, a.g.e.,1982, 34-40;79) kendisinin bitişken ve tümel olarak nitelediği yapılarıdaki özellikleri de kapsadığını belirtir. G. Akın, a.g.e.,1985, xxx, dipnot:368.

G. Akın gibi, Doğu Anadolu bölgesindeki geleneksel konutlar üzerinde çalışmış olan Murat Erdim ise 1980 tarihli doktora tezinde⁵⁸², Anadolu'nun farklı coğrafi bölgelerinde iklimsel, topoğrafik ve yapı malzemesi kaynaklarına karşılık, yöre mimarlığını oluşturan konut tipleri arasında ortak özellikler bulunduğunu belirterek, Anadolu'da geleneksel konutunun ortak özelliğini yinelenen işlevsel bir birime dayandırır.⁵⁸³ 1994 tarihli doktora çalışmasında Demet Binan, Kapadokya bölgesi ile Güneydoğu Anadolu konutlarını benzer ilişkilerle karşılaştırarak, gerek derin ve eşzamanlı etkilerle gelişen, gerekse yaşam düzeni ve Türk göçebe kültürünün verileriyle oluşan “oda” biriminin Anadolu'daki geleneksel konut kültürlerinde temel belirleyici olduğunu vurgular:

“Kapadokya Bölgesi konut mimarisi, gerek Anadolu'nun eski kültür katlarına uzanan derinzamanlı etkileri, gerek Anadolu'nun coğrafi sınırlarının dışında bulunan çevrelerden gelen derin ve eşzamanlı etkileri bir arada taşıyan, bu etkilerin doğrudan biçimlenişi yanında Türkler ve göçebelik kavramlarıyla açıklanabilen taşınabilir yaşam düzeni ve çok amaçlı mekân kavramı olgusu olan “oda”yı da içeren bir mimaridir. Tüm bu etkileri, üzerinde, sentez oluşturmadan katışıksız taşıyan Kapadokya Bölgesi Yöresel Konut Mimarisi, bu görünümüyle, Geleneksel Türk Evi Olgusu'nun tüm özelliklerini üzerinde barındıran çözümleme (analiz) tablosu gibidir.”⁵⁸⁴

Aslında yukarıda G.Akın, M.Erdim, D.Binan'ın yorumları, “Oda”nın Osmanlı evinin ana bileşeni olduğu konusunda genel bir uzlaşmaya varılmış olduğunu belirten Tanyeli'nin görüşlerini destekler niteliktedir.⁵⁸⁵ Ayla Arel de, Aksoy⁵⁸⁶ ve Küçükerman'ın⁵⁸⁷ tezinden hareketle Geleneksel Anadolu evlerinde temel bileşenin oda birimi olduğunu ve “oda”nın göçer çadırıyla büyük benzerlikler taşıdığı dahası onun temel özelliklerini taşıdığı belirtir.⁵⁸⁸ Aslında Arel'in üzerinde durduğu ortak motiflerden biri de, yine Asya kökenli olan “köşk” motifidir ki, bazı araştırmacılar “Anadolu evi”nin ortak kökenini köşk yapısının kullanımına bağlı olarak etüt etmiştir.⁵⁸⁹ Doğan Kuban, Eldem'den alıntılıyarak, “kendi başına bir ev”⁵⁹⁰ olan Türk Odası'nın

⁵⁸² Murat Erdim, *Anadolu'da Geleneksel Konut Birimi-Art Zamanlı ve Eş Zamanlı İlişkilerin İrdelenmesi ve Fırat Havzası Konutlarında Plân Tipolojilerinin Çözümlemesi Üzerine bir Yöntem Araştırması*, 2 cilt (İzmir: Yayınlanmamış Doktora Tezi, E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, 1980).

⁵⁸³ Murat Erdim, a.g.e., 1980, 112

⁵⁸⁴ Demet Ulusoy Binan, *Güzelyurt Örneğinde, Kapadokya Bölgesi Yığma Taş Konut Mimarisinin Korunması İçin Bir Yöntem Araştırması* (İstanbul: YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 1994), 76.

⁵⁸⁵ U.Tanyeli, “Anadolu'da Bizans, Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Dönemlerinde Yerleşme ve Barınma Düzeni”, *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme*, ed: Yıldız Sey (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları,1996c), 425,426.

⁵⁸⁶ E. Aksoy, “Ortamekân: Türk Sivil Mimarisinde Temel Kuruluş Prensipleri”, *Mimarlık ve Sanat*, 1963, Sayı 7-8: 39-92.

⁵⁸⁷ Ö.Küçükerman, *Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi* (İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu,1985).

⁵⁸⁸ A. Arel, 1999b, 31-43.

⁵⁸⁹ Geleneksel “Türk evi”nin prototipini “köşk”e dayandıran Semra Ögel'e göre; “Türk evi”nde dış sofasının bir parçası olan hayat-köşkünün kullanımıyla, sofalı plân dışında kalan Güneydoğu Anadolu'nun orta avlulu evlerinde

ev içinde bir ev olarak bütün gelişme süreci içinde yaşamını sürdürdüğünü belirtir ve de odanın tek başına evi oluşturduğunun kanıtı olarak tek odalı evleri gösterir.⁵⁹¹ Öte yandan, “oda”nın yanı sıra başka bir uzlaşma alanının da, geçiş veya hizmet alanı olarak görülen “odalararası ortak mekân”⁵⁹² olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu nokta da, daha öncede belirttiğimiz gibi, bir çok araştırmacı ya Eldem’in belirlediği başlıca öge olan “sofa”nın işlevini başka anlamlarla ilişkilendirmiş, ya da Anadolu’nun farklı bölgelerinde “sofa”nın işlevine karşılık gelen başka mekânsal birimleri ön plâna çıkarmıştır.⁵⁹³ Başka bir konu da, Eldem’in “Türk evi”ni kronolojik bir gelişmeyle ele aldığı “dış-iç-orta” sofalı tipolojik kurgunun bazı araştırmacılarca “açık”-kapalı” mekânsal ilişkiler sistemine indirgenmesi olmuştur.⁵⁹⁴ Örneğin, Füsün Alioğlu *Mardin Evleri* üzerine yaptığı araştırmasındaki⁵⁹⁵ bulguları bu indirgemelerle şöyle tarifler:

“Mardin’de evin süreç içinde gerçekleştiği teşhis edilmiştir. Bu ise plânlamanın bütününe ifade edebilecek formülleri imkânsız kılmıştır. Ancak süreç içinde yapılaşmanın rastlantısal olmadığı, aksine karakterli mekânların ya da birimlerin tekrar edilmesiyle ortaya çıktığı anlaşılmıştır. “...Evin yapım sürecinin birim birim ya da kat kat gerçekleştiği kabulü ve bütün örneklerde ısrarla tekrar eden bazı mekânların varlığı...” Mardin evini irdeleme yöntemini belirlemiştir. Tasarımın çözümlenebilmesi için tüm kat plânlarındaki tüm mekânlar ele alınmış, bütünü parçası olan kapalı, yarı açık ve açık mekânlar incelenmiştir. Bu ise aslında Eldem’in tanımlamasına uymaktadır. Fark, evlerin, içeri ve dışarı karşıtlığını ortaya koymak üzere kapalı, yarı açık ve açık mekânlar olarak analiz edilmesidir. Bu yaklaşım, Mardin evi ile Eldem’in Türk evi plân tiplerini

görülen ve genelde bahçe duvarının üstüne konabilen seyirgâhın kullanımı da sofa köşkü anlamında ortaklık göstermektedir. Bkz. Semra Ögel, “Hayat (Sofa) Köşkü ve Tahtseki”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, IX-X, (İstanbul: 1981), 231. Gerçi “köşk” motifine Eldem de değinmiştir, ancak Eldem’in sıralamasında ikincil bir öge gibi gösterilen köşk motifi Esin’in incelemelerinde ev tasarımı koşullandırıcı bir mimari tema olarak ele alınmaktadır. Bkz. Emel Esin, “M. IX-XII. Yüzyıl Uygur Köşkerlerinden Safranbolu Ev Mimarisine Gelişme”, *İTÜ MTRE Bülteni*, 1976, Cilt 2, Sayı 5-6: 15-18.

⁵⁹⁰ S.H.Eldem, “17 nci ve 18 inci Asırda Türk Odası”, *Güzel Sanatlar Dergisi*, 1944, Sayı 5: 1-28.

⁵⁹¹ D. Kuban, a.g.e.,1995,106.

⁵⁹² Örneğin, Metin Sözen, Eldem’in belirlediği ilkeler ışığında, “Türk evi”nde “sofa”yı, “odalar arası ilişkiyi sağlayan ve bireylerin toplanmasına olanak veren ortak alan” olarak tanımlar. Bkz. Metin Sözen, *Türklerde Ev Kültürü* (İstanbul, Doğan Kitapçılık, 2001), 81.

⁵⁹³ Aslında, “S.H.Eldem’in “Türk evi”nin İdeal Tiplerinde “Sofa” Olgusu” başlığıyla ele aldığımız 3. bölümde, Eldem tipolojilerinin doğrudan mekânsal dışlamalar yapmadığını ve Eldem’in daha çok “Türk evi”nin geniş kapsamlı coğrafyasının farkındalığıyla her tip’te görülebilecek karakteristik unsurlar üzerinde yoğunlaştığı ifade edilmişti. Eldem’in hem “sofasız tip”in yayılma alanı olarak Irak ve Suriye evleriyle olan yakınlığına işaret etmesi, hem de o bölgeye yakın coğrafi alanlarda avlunun sofanın işlevini karşılayan bir mekânsal unsur olduğunu vurgulaması, sonrasında “avlu” ve “sofa” arasındaki işlevsel bağıntılar kuracak araştırmalar için gene öncül tanımlar olmuştur. Bkz. Eldem, a.g.e., 1954, 25.

⁵⁹⁴ Eldem’in tipolojilerinde dış- iç -orta olarak sınıflanan “sofa”, M.Akok’un araştırmalarında “açık” ve “kapalı” olarak nitelenmiştir (M. Akok, a.g.e.,1953, 143). Sonrasında, M. Kazmaoğlu’ ve U.Tanyeli’de, Akok’a benzer bir yaklaşımla “açık”, “kapalı” sofa tipolojisi üzerinde dururlar (M. Kazmaoğlu-U. Tanyeli, a.g.e., 1979, 33). A.Arel’de, karşıtlıklar ilişkisini dikkate alarak, Osmanlı-evi’nin mekânsal bölünmesini açık-kapalı, içeri-dışarı karşıtlığı üzerinde ele alır (Ayda Arel, a.g.e.,1982, 47-54).

⁵⁹⁵ F.Alioğlu, *Geleneksel Mardin Şehir Dokusu ve Evleri Üzerine Bir Deneme* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, 1989).

birbirine yaklaştırmıştır. Çünkü, Mardin evini belirleyen kapalı ve yarı açık mekanlar Eldem'in oda, sofa vd öğeleri ile akrabadırlar.”⁵⁹⁶

Alioğlu, hem Eldem'in tipolojilerine karşılık gelen mekânsal bileşenleri tanımlama gayretindedir, hem de mekânsal kurguyu Arel'in “Osmanlı evi” için ortaya koyduğu biçimsel ve mekânsal karşıtlıklar ilkesine bağlı olarak yorumlamıştır.⁵⁹⁷ Arel'in göstergebilim yöntemlerinden yararlanarak oluşturduğu⁵⁹⁸ ucu oldukça açık⁵⁹⁹ karşıtlıklar teorisi, temelde mekânsal bileşenleri bu zıtlıklarla değerlendirecek bir çok akademisyenin temel başvurusu olmuştur.

Örneğin, D. Kuban, “Klâsik Türk Evi”nin yarı-kapalı ve kapalı mekânların ikiliği temeline dayandığını, gelişme sürecinin de bu ikilikle sürdürülerek evin plânın dış biçimini yönlendirdiğini belirtir. Kuban, Hayatlı Ev'in bu belirleyici ikiliğinden, eski ev geleneğine yabancı bazı gelenekler ve kentsel ideolojilerinin etkisiyle, özellikle 19. yüzyılın merkezi plânlı evlerinde uzaklaşıldığını belirtir.⁶⁰⁰

Ortaklıklara ilişkin akademik görüşlerin ikinci ayağının önce Aksoy'un, ardından Küçükerman'ın başlattığı köken tartışmalarına yaslandığı yukarı da sıkça vurgulanmıştı. Özellikle, “Anadolu-Türk evi”nin plân tipolojisinin temel belirleyicisi olarak “orta mekân”ı gören Aksoy'un önceliği unutulmamalı.⁶⁰¹ Örneğin, Türkan Ulusu'nun “Geleneksel Konuttan Günümüz Konutuna “Orta Mekân”” adlı çalışmasında bu akademik yaklaşımın etkinliğini rahatlıkla görürüz. Ulusu, mekân örgütlenmesi ve grup strüktüründeki ilkeleri çözümlerken hem Aksoy'un “orta mekân” hem de, Arel'in karşıtlıklara bağlı mekânsal hiyerarşisine başvurarak konuyu özetler:

⁵⁹⁶ E. Fusun Alioğlu, Berrin Alper, “Sedad Hakkı Eldem ve Konut Araştırmaları”, *Sedad Hakkı Eldem ve Mimarlığı Sempozyumu, Yüzcüncü Doğum Yılı Etkinlikleri* (İstanbul: MSGSÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, Kasım 2008), 93-94.

⁵⁹⁷ Aslında daha öncede belirttiğimiz gibi “Osmanlı evi”nin birtakım karşıtlık ilişkilerinden oluştuğunu ve tipolojik düzenin bu karşıtlıklara dayandırıldığını söyleyen Arel'in çizdiği kapsamla, bu karşıtlıklar; odalar-ortak alanlar, kapalı kısımlar-açık kısımlar, zemin kat-oturma katı, yazlık-kışık kısımlar arasındaki ilişkiler olarak sıralanmaktadır.

⁵⁹⁸ Arel, Hjelmslev modeliyle, mekânsal düzenlerle kültürel ideolojiler arasındaki çakışmayı bir tabloda belirme düzlemleri ve içerik düzlemleri etkileşimleri olarak toplamıştır. Bkz. A.Arel, a.g.e.,1982, 78-79. Yorum; M.Soygeniş, *Ondokuzuncu Yüzyılda İstanbul Evinin Mekânsal Değişimi ve Nedenlerinin Değerlendirilmesi* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mayıs 1995),46.

⁵⁹⁹ Örneği, Arel'in üzerinde durduğu “asma-ev” ilkesi ve de alt-kat üst kat karşıtlık ilişkisini dikkate alan, A.Eyüce ise bu ilkelerin birçok yapı kültüründe görüldüğünü savunarak, Maley (Malezya'daki Müslümanlar) evleriyle “Türk evi”ni aynı prensiplerle karşılaştırır. A.Eyüce, *Geleneksel Yapılar ve Mekânlar* (İstanbul: Birsan Yayınevi, 2005), 41.

⁶⁰⁰ Kuban, çalışmasında “Merkezi Plâna Doğru” başlığıyla bu süreci değerlendirir. Bkz. D. Kuban, *Türk “Hayat”lı Evi* (İstanbul: Eren Yayıncılık,1995), 64-69.

⁶⁰¹ Aksoy, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinden toplanmış tipik plânların analizinden bütün odaların açıldığı bir “ortak mekân”ın Güneydoğu Anadolu evinin avlu evinin açık orta mekânlarında, Akdeniz evinin “açık sofa” ve “hayat”larında da ve İstanbul evinin camlı kapalı sofasında gelişmesinin en üst noktasına ulaştığını ortaya koyar. E. Aksoy, a.g.e., 1963, 69.

“Türk kültüründe mekânın kullanımı, birtakım karşıtlık ilişkileriyle belirlenmiştir. Ancak bu karşıtlık ilişkileri karşıt öğelerin birbirinden kopartılarak yalıtılması şeklinde değil, dolaylı olarak, mekânsal nitelik başkalaşmalarıyla gerçekleştirilmiştir. Sözelimi, odada başköşe ile dipköşeyi ayıran döşemedeki başkalaşımın yanısıra başköşe ve dipköşe karşıtlığının her ikisini birden içeren etkin bir orta alan vardır. Orta alan, konuk önünde (aile dışında) başköşenin uzantısı, aile içindeki günlük yaşamda, dipköşenin uzantısıdır. Bu karşıtlık kesin değil, göreceli ve hiyerarşiktir. Benzer olarak konut düzeyinde "orta mekân"da (sofa veya hayat) odalar ile konut dışının veya başodanın arasında, bu karşıtlıkların bulunduğu yerdir.”⁶⁰²

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Aksoy’un “orta mekân” tezinin adeta idealleştirilmiş bir çizgiye kavuştuğunu rahatlıkla görebiliriz. Öyle ki, Kayseri’deki Ermeni evlerini Müslüman evleri ile karşılaştıran Gonca Büyükmihçi da plân oluşumları açısından ortak özellikleri sıralarken Aksoy’un tezi doğrultusunda hareket eder:

“Temel plânlama ilkeleri açısından birbirleriyle farklılaşan konutların içerdikleri mimari mekânlarda işlevsel ve biçimsel açıdan özde bir farklılık bulunmamakta ve tüm kültürlerde plân oluşumu bir orta mekân çevresinde gelişmektedir. Tüm aktivitelerin merkezini oluşturan bu ana mekân, kültürel olgulara ve yaşama biçimine bağlı olarak, Müslüman evlerinde açık bir avlu, Ermeni evlerinde ise kapalı bir sofadır. Her iki kültürde de sadece bir geçiş elemanı olarak değil çeşitli anlamlar yüklü bir yaşama mekânı olarak düzenlenen ana mekân kültürel ve ekonomik verilere bağlı olarak diğer birimler eklenmiştir (...) Müslüman evlerinde plân oluşumunu ikincil derecede etkileyen, önemli bir kapalı yaşama alanı olan sofaların, kışın sert iklim koşulları nedeniyle yaz aylarında evin merkezini oluşturan avlunun görevini üstlenerek, kış aylarında en çok kullanılan mekân olma özelliği kazanması evleri birbirine yaklaştıran bir özellik olmuş, aslında konumları ve plân oluşumuna etkileri açısından Müslüman ve Ermeni evlerinde farklı anlamlar taşıyan sofalar, tüm kültürlerde sosyal aktivitelerin merkezini oluşturan ana birim olma özelliği kazanmıştır.”⁶⁰³

“Türk evi”nin belirgin, tipik unsurlarının “sofa” tipolojisiyle açıklanabileceği alanlardan uzaklaşıldıkça karşılaşılan problemler, “sofa”nın evin “orta mekân” ilişkilerini karşılayan bir servis alan olduğu bağıntısıyla giderilmeye çalışılmıştır.⁶⁰⁴ Böylelikle, oda ve hizmet birimlerinin toplandığı bir orta mekân ilişkisi üzerinden mekânsal eşleştirilmeler yapılmıştır ki, yukarıdaki değerlendirilmelerde de görüleceği üzere bu daha çok Güneydoğu-Anadolu veya Doğu Anadolu

⁶⁰² Türkan Ulusu, “Geleneksel Konuttan Günümüz Konutuna “ Orta Mekân””, *Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri*, 5-7 Mart 1990, Konya, (Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Başkanlığı Yayınları Kongre Bildirileri, 1991), 222.

⁶⁰³ G. Büyükmihçi, *Kayseri’de Yaşam Konut Kültürü* (Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, Nisan 2006). Şunu da belirtmek gerekir ki, Vacit İmamoğlu, yazarın “Müslümanların avlulu, Ermenilerin orta sofalı evlerde oturduğu” görüşünü savunduğunu, bunun yanlış bir genelleme olduğunu iddia etmiştir. Vacit İmamoğlu, “Kayseri’de Yaşam ve Konut Kültürü” Kitabı Üzerine, *METU JFA*, 2006/1, 84-85-88.

⁶⁰⁴ Cerasi, Schier’in (1932) çalışmasına atıfla, Doğu ile Batı arasındaki mimari “alıntı ticaretinin bütün unsurlarının Osmanlı evinin avlusunda toplandığını” iddia eder ve Osmanlı evini “karma düzeniyle, Akdeniz’den çok Güney ve Orta-Avrupa’ya yaklaştıran, “parçalı” bir görüntü”nün ortaya çıktığını iddia eder. M. Cerasi, “Ev: Konut Kültürünün Birleşme Süreçleri”, *Osmanlı Kenti: Osmanlı İmparatorluğunda 18. ve 19. Yüzyıllarda Kent Uygarlığı ve Mimarisi* (İstanbul: YKY,1999b), 156-157.

bölgesinin “avlu”lu ve “eyvanlı” evleriyle “sofa”lı “Türk evi” arasında yapılmıştır. Böylelikle kimi zaman “sofa”, “hayat” gibi kimi zaman da “revak”, “avlu”, “eyvan” gibi mekânsal motifler bu indirgemelerle yorumlanacaktır.⁶⁰⁵ Ancak, Anadolu’nun bütün bölgelerinde “sofa”nın, “hayat”ı ve ya “revak”ın “sofa”yı karşılayan mekânsal anlamları eşdeğer değildir. Örneğin Aksoy’da çalışmanın sonuç bölümünde iklim ve topoğrafik şartları takip eden Türk iskân yapısını, “avlulu ev”, “açık hayatlı ev” veya “kapalı sofalı” ev şeklinde gruplar ki,⁶⁰⁶ onun ve gene üçüncü bölümde değindiğimiz Celile Berk’in Konya evleri için yaptığı tipolojide de hayatlı ve sofalı evleri ayrı ayrı gruptandırması⁶⁰⁷ bu ikilemlere işaret eder.⁶⁰⁸ Vacit İmamoğlu’da Kayseri Evlerinde “sofa”nın diğer bölgelerdeki kullanımıyla olan farklılıklarını şöyle değerlendirir:

“Oysa Sedat Hakkı Eldem’in (1954, 1984) “Türk evi plân tipi” sınıflandırmasına temel olarak aldığı sofa ve orta sofa, ev düzenine yön veren tipik bir dağıtım mekanı iken Kayseri evlerindeki sofalar çok farklıdır: Çoğunlukla sekialtı bölümlerindeki kapılarla iki yanlarında bulunan harem odası ve tokanaya geçit vererek dağıtım görevini yerine getirirler ama asıl işlevleri, evlerin sosyal ve sembolik merkezi olmalarıdır. Büyük boyutları, yüksek kütleleri, özenli dekorasyonları, zarflarına, tavanlarına gösterilen titizlik ve tasarımlarına harcanan emek bu mekanları yalnız Anadolu’nun değil tüm Orta Doğu’nun ve Avrupa’nın en etkileyici iç mekanları arasına yerleştirebilecek düzeydedir.”⁶⁰⁹

“Türk evi”nin bölgesel farklılıklarını ortak bir paydada birleştirmeye çalışan “ortaklık” teması bir yandan işlenirken, diğer yandan da bu farklılıklara sürekli yenileri eklenerek mesele daha da karmaşıklaşmıştır. Belki de bu yüzden ortak unsurlar giderek daha soyut dizgelerde aranmaya başlanmıştır denebilir. 2003 tarihli doktora tezinde Dilay Güney, “Türk evi”ni “plânimetrik

⁶⁰⁵ Örneğin, Yüksel Sayan ve Şahabattin Öztürk, *Bitlis Evleri* adlı çalışmalarında sofanın konumuna göre bir tipoloji yapılamayacağını ancak yapılarda Eldem’in tipolojilerini karşılayan bir “ortak alan” bulunduğunu belirtirler. Onlara göre, bu mekân yörede “revak” olarak adlandırılan geniş sofalardır. Öte yandan, yazarlar o yörenin evlerinde “avlu”, “bahçe”, “revak” gibi plân elemanları üzerinde detaylı olarak dursalar da, gene de herhangi bir tipoloji denemesine girişmezler. Bu da Eldem’in idealize ettiği şemalardan ya da tipolojilerden uzaklaşılıca yaşanan akademik çıkmazları gösteriyor olsa gerek. Bkz. Y.Sayan; Ş.Öztürk, *Bitlis Evleri* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001), 27-32.

⁶⁰⁶ E. Aksoy, a.g.e., 1963,85.

⁶⁰⁷ C.Berk, *Konya Evleri* (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi, 1951), 11.

⁶⁰⁸ Örneğin Ayda Arel, Kuban’ın ısrarla üzerinde durduğu -Eldem’in “dış sofalı” tipolojisini karşılayan- “hayat’lı” motifle “sofa” ikilemi arasındaki karmaşayı şöyle açıklar: “*Ne var ki, bu model birçok bakımdan tartışmaya açıktır ve hayat ile dış sofa arasındaki temel işlevsel, giderek terminolojik ayırımın gözetilmemiş olması paradigmadaki sürçmelerden biridir. Gerçekten de, odaların açıldığı bir çeşit sahanlık görünümündeki direklikli hayat, saçağı taşıyan bir çeşit ahşap revaktır aynı zamanda... Ancak başat özelliği, ev halkının günlük işlerini görebildikleri yarı açık ve kolektif bir iş alanı olarak kullanılmasından ileri gelir. Birçok yörede çardak diye adlandırılan bu alan, özellikle kırsal ekonominin yürürlükte olduğu çevrelerde evlerin temel bileşenidir. Bir başka anlatımla, hayat kısmının evin tasarımı içindeki rolü, iç yani özel mekânlar olan odalarla avlu ya da bahçe gibi ekonomik hizmet alanları arasında bir geçiş, bir ara kesit konumundan ileri gelir. Buna karşılık sofa, odalar arası bir bağlantı ve dolaşım alanıdır ve bir teşrifat mekânı olarak kullanıldığı için sosyal bir işlev yüklediği halde, hayat gibi ekonomik etkinliklerin olağan ortamı değildir.*” Bkz. A. Arel, a.g.e., 1999a, 201.

⁶⁰⁹ Vacit İmamoğlu, “Kayseri’de Yaşam ve Konut Kültürü” Kitabı Üzerine, *METU JFA*, 2006/1, 85.

kurgu ortaklığı”, “işlevsel kurgu ortaklığı, kavramsal ortaklıklar” gibi çok daha genelgeçer ilkelerle tanımlama gayretinde olmuştur.⁶¹⁰ Öte yandan köken bağıntısı üzerinde durmayan, ancak “yaşama” ve “pişirme” gibi mekânsal-bileşimlere dayalı ortaklıklar üzerinde duran araştırmacılar da vardır. Örneğin Deniz Orhun, Hillier ve Hanson’un “mekân dizimi” (space syntax) yöntemini kullanarak, Anadolu’daki geleneksel evlerin yeme, pişirme gibi organizasyonlar çerçevesinde tümleştiğini, o sebeple “Türk evi” nitelmesi yerine “Yaşamada Tümleşik Ev” nitelmesinin daha doğru olduğunu iddia eder. Orhun’a göre aslında başlangıçta “pişirme merkezli” ve “yaşama merkezli” olmak üzere iki ana “genotipin” bulunduğu Türkiye coğrafyasında, Eldem’in de göstermiş olduğu gibi “ yaşama merkezli” genotip, her bölgeye sızmıştır.⁶¹¹

Sonuç olarak, “ortaklık” temasının -üzerinde tam bir anlaşmaya varılamamış olsa da- hem “köken” meselesiyle ister istemez ortaya çıkan şovenizm sorununu dengelediği, hem de Eldem’den bu yana desteklenen, tamamen ülkeye özgü ve özgün bir yapı geleneğinin varlığı fikrini doğrulayıcı bir niteliği olduğu açıktır. Gerçi “Türk” evi fikri ideolojik desteğini kaybetse de, bu özgün fikrin Türklerin ön ayak olduğu bir evrimle ortaya çıkmış olduğu fikri genel kabul görmüştür. Ancak, bu köken meselesine daha “Batı”dan bakanlar, meseleyi daha da karmaşıklaştıracak iddialarda bulunurlar. Özellikle Balkan evleri ve İstanbul özelinde incelemelerde bulunan bazı yabancı araştırmalar, köken olarak Bizans kültürüyle şekillenen bir ortak evrime dikkat çekerler. İkinci bölümde de üzerinde durduğumuz gibi, her ne kadar C.Esad’ın bazı yapısal kurgu ve malzeme kullanımıyla olan benzerlik ve etkileşimleri kabullenmesiyle başlayan, ancak Eldem’in keskin ifadelerle reddettiği bu etkiler uzunca zaman tartışılmıştır.⁶¹² Örneğin, Türk, Yunan, Arnavut, Bulgar, vs. gibi ülkelerin geleneksel ev tipolojilerinde yöresel etkileşimleri analiz eden Yannis Kizis ise, “ortak” kökenin ne Kuban’ın iddia ettiği gibi hayat’lı tipoloji, ne de Aksoy ve Küçükerman’ın iddia ettiği gibi göçebe çadırına bağlı bir kökenle ilişkili olmadığını iddia eder. Kizis, - Bizans konut geleneğine ait veriler

⁶¹⁰ Güney, çalışmasının 4. bölümünde “Türk evi”nin zamansız kavranışını ele alır. Bkz. D.Güney, *Mimarlık Gerçeklikleri ve Mimarlıkta Zamanın Kavranışı* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mart 2003), 94-141.

⁶¹¹ Deniz Orhun, ““Türk Evi” mi, Yaşamada Tümleşik Ev mi?” *Yapı Dergisi*, Aralık 1999, Sayı 217: 76- 83, alıntı:81-82.

⁶¹² Bu konuda kapsamlı bir çalışma için bkz. U.Tanyeli, “Anadolu’da Bizans, Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Dönemlerinde Yerleşme ve Barınma Düzeni”, *Tarihten Günümüze Anadolu’da Konut ve Yerleşme*, *Tarihten Günümüze Anadolu’da Konut ve Yerleşme*, ed: Yıldız Sey (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları,1996c).

yeterince aydınlatılmasa da⁶¹³- “doğu burjuva konutu” olarak adlandırdığı konutların “ortak kökenini” Bizans’ta bulur.

“Osmanlı döneminin burjuva konut modeli, göçebe çadırlarında veya hayat köylerinde aranmamalıdır. Bölgedeki ortaçağ aristokrasisi, kopya edilecek kent-sel modellerin farkına vardı ve derece derece evrimleşti. Sonuçta, 18.yy’ın sonlarında ve 19.yy’ın başlarında, yeni, hayat dolu ve finansal olarak gelişen bir toplumu ifade eden, olgun ve tipik bir kent evi görüntüsü ve fikri, yeni mimari modeli oluşturdu. Eğer, bu modele geliştiği bölgenin adı verilecekse, o zaman "Osmanlı" diye anılabilir. Eğer kökeninin adı verilecekse, o zaman da "Bizanslı" adı verilecektir. Bu da, önce gelen imparatorluğun yüzyıllar süren kent uygarlığını ifade etmektedir. Eğer zanaatçıların adı verilecekse, Türk, Yunanlı, Arnavut, Bulgar, vs. diye adlandırılabilir. Eğer mal sahibi açısından değerlendirilecek olursa, “doğu burjuva konutu” diye adlandırılabilir.”⁶¹⁴

4.2.2. “Türk Evi”nin “Zamansız” İdeal Özü”: Tahtanilik ve Fevkanilik

Eldem, “Türk evi”nin yapısal kurgusu ve dış çevreyle kurduğu ilişkilerin tariflenmesi için seçtiği terminolojiye -çiraklığından ustalığına kadar- sadık kalmaya çalışır. Hattâ, Akademide başlattığı seminerin anlamını sorgulayan öğrencisinin “Milli Mimari” nedir? sorusuna kalemiyle verdiği cevap gene biçimsel kurgunun özeti gibidir.⁶¹⁵ Dahası, o, “Türk evi”nde zemin katları sokağın devamı olarak niteleyen James Dallaway⁶¹⁶ gibi gezginlerin ya da benzer pitoresk özellikleri modern mimarinin temel ilkelerine yakın bulan Le Corbusier gibi modern bir mimarın “Türk evi” anlatılarına ve çizimlerine konu olan şekilsel leitmotiflerin cazibesinin⁶¹⁷ o kadar farkındadır ki, bu cezbedici unsurlar onun, -Modern unsurların izinin ispatı için çerçevesini değiştirmemeye özen gösterdiği- tarifleriyle, “...uzun revaklı, geniş saçaklı, yerlere uzanmış bahçe duvarlarıyla sarılı, ağaçlar ve yeşillikler arasında birbirinden güzel ve ilginç Türk evleri...(…) Evlerin hep

⁶¹³ D.Kuban, Başkent de dahil olmak üzere Bizans konut geleneğine ilişkin verilerin yetersizliğine değinerek, “Türk evi” geleneğine Bizans öncelleri bulmanın varsayımı aşmadığını belirtir. Bkz. Doğan Kuban, a.g.e.,1995, 28. Cerasi, ise sadece Malzeme kültüründe Bizans uygarlığının ağırlığının güçlü olduğunu vurgulamıştır ki (Cerasi, a.g.e., 1999b,174), H. Sezgin’de İstanbul’un Fener semtinde -Lale devrinde inşa edilen- taş konutları örnek göstererek, Bazı Avrupalı yazarların bu binaların Bizans evleri olduklarını iddia etmekle yanılıya düştüklerini savunur (H.Sezgin, a.g.e.,2006, 16).

⁶¹⁴ Yannis Kizis, “ 18. Yy Konut Mimarisinde Yöresel Miras ve Etkileşimler: Mora Yarımadası, Tesalya, İstanbul”, *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı “Uluslarüstü Bir Miras* (İstanbul: YEM,1999), 118-129, alıntı:122,129.

⁶¹⁵ Eldem’in “Türk Evi” kavrayışının sadece dış biçimlenmeye ilişkin bir örüntü olarak tanımlanabileceği belirten U.Tanyeli, Necati İnceoğlu’nun verdiği bilgilere dayanarak Harika Söylemezoğlu’na ait şu anekdotu aktarır: “Akademi’ye girdim gireli bütün konferanslara girdim, bütün derslere katıldım, kütüphanede çalışıyorum, buna dair hiçbir şey görmedim.’ Böyle deyince kıpkırmızı oldu (...). Ondandı sonra ‘peki’ dedi, bir kağıt aldı; bir şahniş iki uzun pencere çizdi (...), ‘işte’ dedi.” Bkz. U.Tanyeli, “Türk Evi ve Sedat Hakkı Eldem’in Evi: Bu Çelişki Neye İşaret Eder?”, *Sedat Hakkı Eldem ve Mimarlığı Sempozyumu. Yüzyüncü Doğum Yılı Etkinlikleri* (İstanbul: MSGSÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, Kasım 2008), 17-30, alıntı:20.

⁶¹⁶ J.Dallaway, *Constantinople Ancient and Modern* (London, 1797),72, aktaran: A.Arel, a.g.e.,1982, 36; D. Kuban, a.g.e.,1995), 40.

⁶¹⁷ Konuyla ilgili güncel bir kaynak için bkz. *Şark Seyahati. İstanbul 1911, Le Corbusier*, çev: Alp Tümertekin, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Mart 2009).

bahçe duvarları ile bağlantılı olmaları ve onlar sayesinde zemine daha geniş ve yayvan bir oturma imkanını kazanmış olmaları...”dır.⁶¹⁸

Eldem’in bu tanımlaması, bir ontolojik mesele olarak, en yalın haliyle “tahtanilik” ve “fevkanilik” zıtlığı olarak da ortaya çıkmıştır ki, bundan kısa bir şekilde bahsetmek gerekir. “Türk evi”ni tarif etmek amacıyla olanlar, çoğunlukla Eldem’in yukarıda bahsedilen imgesine müracaat etmişlerdir. Ahmet Turan Altın ve Cüneyt Budak’ın Tepe yayınlarından çıkan *Konak* kitabında bu tanımın ne kadar özümsemiş olduğu, dahası Eldem’in idealleştirme üslûbunun ipuçları hemen göze çarpar:

“Türk evi, geleneksel olarak doğal zeminden kopartılmış, ahşap direkler ve ağır taş duvarlar üzerinde askıya alınmış ahşap bir yapıdır. Geleneksel plân tipolojilerini inceleyen çalışmaların konusunu bu yükseltilmiş kat oluşturur. Zemin kat ise, çoğunlukla salt gereksinimlere göre düzenlenmiş, belirli geometrik düzeni olmayan bir mekandır. İlke olarak Türk Evi, düzensiz kale duvarları üzerine oturtulmuş kübik bir geometridir.”⁶¹⁹

Her ne kadar, Bahaddin Ögel bize, Türklerin çeşitli kültür çevrelerinde, evlerin dış şekilleri bakımından tam bir birlik ve sürekli bir Türk geleneği bulmanın zorluğundan bahsetse de,⁶²⁰ birçok akademisyen Anadolu’dan Balkanlara varıncaya kadar ister ahşap veya hımış, isterse kargir yapısal kurguda olsun “Türk evi”nin biçimsel sınırlarına belirli akrabalığı (ortak-köken) ya da biçimsel “ortaklığı” belirleyen karakteristik unsurları aşağı yukarı yine Eldem’ce çizilen rotada arayarak Ögel’in zor dediği sınırları aşmaya çalışır. Dahası, şaşırtıcı şekilde, Osmanlı “Türk evi” ve “Anadolu-Evi” arasında plânimetrik bağ kadar güçlü eşleşmeler/ilişkiler saptanamasa da, yine evlerin veya bahçenin sokakla kurdukları ilişkilerde yukarıda değindiğimiz bağıntılara rastlanılması “ortaklık”lar için belirleyici veriler olmuştur.

Aslında, “Türk evi”nin tipolojisini belirlerken asıl ikamet (yaşama) katının plânimetrisi üzerinde duran Eldem’in kurmuş olduğu alt kat (tahtani) ile üst kat (fevkani) arasındaki zıtlık, iyi etüt edildiğinde, onun tasarım ve uygulamalarında da rahatlıkla görülür.⁶²¹ Her ne kadar Kuban, Aksoy gibi araştırmacılar Eldem’in tipolojilerinde sadece üst kat plânimetrisini dikkate alması

⁶¹⁸ S. H. Eldem, *Sedad Hakkı Eldem: 50 Yıllık Meslek Jübilesi* (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1983), 9. Alıntı: Ö. Naci Soykan, “Ev Üstüne Felsefeci Bir Deneme”, *Cogito* Dergisi, 1999, Sayı 18:107.

⁶¹⁹ Ahmet Turan Altın ve Cüneyt Budak, *Konak Kitabı* (İstanbul, Tepe Yayınları, 1997), 29.

⁶²⁰ Bahaeddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş III* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1985), 65.

⁶²¹ Eldem’in SSK Zeyrek kompleksinde alt katları depolara ayırarak sağır bir yüzey elde etme çabası onun, “Türk evi”nde olduğu gibi sağır yüksek zeminler aramasının delili gösterebilir ki, Eldem’in bu tutkusu Fethi Okyar Köşkü, Taşlık Kahvesi, Atatürk Kitaplığı uygulamalarından tutunda, Hindistan Elçilik konutuna varıncaya kadar aynı ilkelere sadık kaldığının göstergesidir. Kısacası, işlevsel zorunluluklar olmadıkça böylesine bir alt yapı üzerine inşa edilecek taşkın yapısal gövde Eldem’i “Türk evi” armonisine olabildiğince yaklaştıracaktır.

sebebiyle eleştirse de, kendileri de ağırlıklı olarak üst katın biçimsel ve mekânsal organizasyonu üzerinden bağıntılar kurmaya çalışırlar. Daha önceki bölümlerde yaptığımız değerlendirmelerden hatırlanacağı üzere, Arel de “asma ev” olarak adlandırdığı “Osmanlı evi”nin kökenini kapalı bir zemin kat duvarı üzerinde yükselen ahşap köşk ya da çardak tipolojisine bağlamıştır ki,⁶²² onun ısrarla belirttiği alt-üst kat karşıtlığı sadece kapalı ve açık yüzeylerin karşıtlığı olmayıp, Anadolu’nun muhtelif yerlerinde revaklarla çevrili bir alt katla üst kat arasında da benzer karşıtlıklar görülebilmektedir. Örneğin, Arel’e göre, çıkmaların kullanımı fevkani kat/tahtani kat karşıtlığını vurgulamanın yapısal bir aracıdır.⁶²³ Kuban’a göre de bu ikilem evin içerisindeki işlevselliğin dışı vurumu olmuş olup, stakkato-devinimli üst katlarla girişlerin ritmi arasındaki ilişki, Türk sokaklarının genel karakteristiği olmuştur.⁶²⁴

Öte yandan “Osmanlı evini” Bizans ve diğer komşu bölgelerinkinden ayıran üç ana öge saptayan⁶²⁵ Maurice Cerasi, önde gelen konut tipolojisinin, ev ve bahçeyi kapsayan birleşik bir bütün olduğu görüşündedir. Cerasi’nin geometrik olmayan açık avlulu veya bahçeli bir alt katın, rasyonel/dik bir geometriyle oluşturulmuş bir üst-katla sarmalanması, çıkmaların kullanılması ve gene ağırlıklı olarak üst katın yaşamaya göre plânlaması gibi konulardaki yorumları da Eldem, Aksoy ve Kuban’ın görüşlerinin özeti niteliğindedir:

“Plânları incelersek, açık avlulu, veya bahçeli mekânın merkeziliğinin geometrik olmadığını görürüz. Daha çok bahçenin veya avlunun ilgi odağı olduğu ve yüzeylerin bir çeşit devamlılığını ve bütünlüğünü koruduğu bir görüntü ortaya çıkar. Bu, bina kütlelerinin, çevresini sararak ama onu tamamiyle içeri hapsedmeden geliştiği bütün bir mekândır. (...) Bahçenin birliğini ve devamlılığını gözetmek için bina kütlelerinin arsa çevresinde yoğunlaşması ve de tercihan sokağa doğru çıkmalar aracılığıyla ev ile kent yaşamı arasında doğrudan ilişkinin korunması. Ev böylece, kendini sokağa bağlayan bir yaşam damarına sahip olur. Çok büyük parsellerde bile, kent sokağı ile kenar olacak biçimde yerleştirilmiştir. Giriş çoğu zaman bahçedendir. Bahçeyi çeviren duvar

⁶²² A. Arel, a.g.e.,1982, 39.

⁶²³ Arel’e göre, üst katların çıkmalarla genişletilmesi sadece sokak cephesinde olmayıp avlunun olduğu bahçe cephesinde de görülmektedir: “Üst katın bir başka özelliği, de, çoklukla avlu tarafında doğrudan direklere bindirilmiş olması, yani duvarla kapalı bir zemin katın üstüne gelmeksizin avlu ya da bahçeye doğru uzatılmasıdır. En eski ev örneklerinde, başoda ya da köşkün tümüyle bahçeye taşındığı ve bir kat yüksekliğinde direklere bindirildiği görülür.” Bkz.Ayda Arel, a.g.e.,1982, 35..

⁶²⁴ “Hayat’lı ev”in sokak cepheleri giriş ve üst katların işlevsel ikiliğini de simgeler. Yüksek bahçe duvarları ile beraber giriş katları, görsel olarak sokağa ait olan, onu tanımlayan bir süreklilik oluştururlar. Avluya ya da doğrudan ev içine açılışın, giriş kapısı ailenin özel alanının girişini simgeler. Evin gerçek cephesi bu sürekli taş temelden yukarıda başlar ve ahşap olduğu için alttaki taş kısım ile karşıtlığı doku ve resan olarak da vurgulanır. Geleneksel (...)Türk sokaklarının belirgin özelliği olan, dışarıya doğru taşan üst katların stakkato- devinimi ile girişlerin ritmi, evlerin konumu ile sokak biçimi arasındaki derin ilişkiyi vurgular. Giriş katı birinci kat ikilemi, cephelerin ve sonuçta sokakların özgün karakterini saptamıştır.” Bkz. Doğan Kuban, Türk “Hayat” lı Evi, (İstanbul: Eren Yayıncılık, 1995), 165,167.

⁶²⁵ M.Cerasi, bu öğeleri şöyle sıralar. İlki, kent parseli olarak duvarla çevrilmiş bahçenin benimsenmesi, ikincisi, geometrik biçimlere sahip mekânların (öncelikle odaların) serbest ilişki, üçüncüsü ve en belirginini de, teknoloji ile ilgili olanıdır ki, taş veya tuğla duvarın yerini ahşap iskelet yapı sistemi almıştır. M. Cerasi, a.g.e., 1999b,155.

ve evin alt kat duvarı kesişir; ana kat olan üst katın ise sokağa taşan en azından bir cephesi vardır. (...) Gene de ev ve konut kompleksleri mimarisi üç-boyutta gerçekleştiğine göre, yol ile yapı tipi arasındaki ilişkinin son derece kendine özgü koşulları vardır: En önemlisi sokağa dik olma durumudur. Dolayısıyla, sokağa dik olarak derinliğine gelişen tek parselin iç özerkliği de önemlidir. Evlerin bahçeye bakan cepheleri köşklele, loca ve hayatlarla ve yükseltilmiş ahşap platformlar olan tahtlarla zenginleştirilmiştir. Ev ile ilgili işlevler (mutfak ve çamaşırhane) avlu çevresinde ve genellikle özerk binacıklar halindedir veya bunların ayrı girişleri vardır. Bir taş örgü duvar, çeşitli öğeleri birleştirir ve avlunun yapılanmamış kenarlarını kapatır.”⁶²⁶

Cerasi'nin saptamalarının benzerini G.Akın'da “Hilani” ve “eyvanlı ev” ile “Osmanlı evi” karşılaştırmasında kullanır. Ona göre, bu evlerdeki benzerliğin temeli sokak veya parselin rastlantısal sınırlandırması sonucu biçimlenmiş olan alt katların üzerinde düzgün plânlı üst katların oluşturulmasıdır.⁶²⁷ Kuban'da benzer bir yorumla Güneydoğu ve Kapadokya'daki örneklerde yükseltilmiş giriş katında temel plân düzenin görüldüğünü gelişmiş Türk Hayatlı Evi'nde ise bu düzenin birinci katta oluştuğunu belirtir.⁶²⁸ Öte yandan, Kuban'a göre, Osmanlı “Türk evi”nin gelişiminde birinci katların önemi günlük ev işlerinin niteliğiyle ilişkilidir ki, bunlar yarı kırsal etkinlikler ve Türk yerleşmelerinin genellikle yamaçlarda kurulmasıyla bağıntılı olmuştur. Kuban, devamında Türk öncesi anonim geleneklerin etkisi, birinci katın asıl oturma katı olmasını gerekli kılmış olmalıdır der.⁶²⁹ Gene, Kuban'a göre, “Türk evleri”nin dış düzenlenmesi biri sokağın, diğeri içerinin olmak üzere iki isteği göre şekillenmiş olup, avlu ya da bahçeyle kucaklaşan “Hayat”lı cepheler tamamiyle işlevsel gerekçelerle biçimlendiğinden, evin bir iç cephesini yoktur. Kuban, “dışarı”nın oda kapısında başladığını, böylelikle “içeri” ve “dışarı” arasındaki sembiyozla ev tasarımının gerçek organik tavrını sergilediğini vurgular. Kuban ayrıca, hemen bütün bölgelerde sokağa bakan cephelerde çok karmaşık olmayan, yapısal ve doğrusal bir geometrinin hâkim olduğunu ve benzer matematiksel oranlarla düzenlendiğini belirtir. Ona göre, yerel ve bölgesel yapı farklılıklarına karşın, bu homojen ifade ortak kültürün varlığına işaret eder ki, biçim ve ölçek açısından böyle bir benzerliğin oluşması ise yerleşik yaygın normların varlığını gösterir.⁶³⁰ Kuban gibi “Türk evi”nin önemli yanlardan birisinin içi ile dışı arasındaki kesin ayrımın olduğunu belirten Küçükerman da, zengin evi ile yoksul evi arasında, gerek dış görünüş, gerekse temel ilkeler açısından bir ayırım yapmanın oldukça zor

⁶²⁶ M.Cerasi, a.g.e., 1999b,155-156.

⁶²⁷ G. Akın, a.g.e.,1985, 65.

⁶²⁸ D. Kuban, a.g.e.,1995, 52.

⁶²⁹ D. Kuban, a.g.e.,1995,40.

⁶³⁰ D. Kuban, a.g.e.,1995,221-222.

olduğu genellemesini yapar. Ona göre, oda sayısı iç düzenleme değişse de, her iki ev de tek bir kuruluş ilkesine göre yapılmışlardır.⁶³¹

Hülya ve Ferhan Yürekliler’de “Türk evi”nde mekânsal ve yapısal özelliklerini etüt ederken kütlenin şekillenmesi ile ilgili verileri Kuban’a benzer bir yorumla değerlendirirler. Onlara göre “Türk evi”nin oluşturduğu sokaklarda evlerin cephe mimarlığı değil kütle mimarisinden söz edilmelidir. Bunun kanıtı olarak evlerin sokak, bahçe ve komşu bina ile ilişkilerde odalar, oda ve hayat gibi farklı elemanların sokağa açılmalarını gösterirler. Yazarlar, odanın üçboyutlu bağımsız bir kütle olarak dışarıdan okunmasının “eyvan” ve “hayat” ile sağlandığını, kütlenin çok net olarak algılanmasını ise işlevsel olmayan süslere yer verilmemesine ve çıkmalar ile belirginleştirilen ve bu düzene yardımcı olan pencere düzenleriyle ilişkilendirirler. Onlara göre, özellikle açık “hayat”lı evlerde çok açık bir iç ve dış cephenin olmaması sebebiyle duvarlar vasıtasıyla cepheler oluşturulmamış, bunu yerine “hayat”a bakan oda duvarları hem bir iç duvar, hem de dış duvar olarak kullanılmış ve kütle bir doluluk olarak değil, bir süreklilik olarak oda, hayat ve eyvanları sokakla bütünleşmiştir. Yürekliler benzer yükseklikte devam eden bahçe duvarlarıyla bütünlüğün sağlandığını, genelde sokak düzeninde oda boyutlarında, kullanılan renk ve malzemedeki benzerliklerle ölçek bütünlüğü sağlandığını vurgularlar.⁶³² Görüleceği üzere, Yürekliler’in 2005 yılında yayınlanan kitaplarında Eldem’in “Türk evi” imgesi tekrar edilir.

Uğur Tanyeli ve Mine Kazmaoğlu da çalışmalarında Anadolu “Türk” konutunda dış mekânın biçimlenişi açısından belirgin ortak özelliğin, mahremiyet sebebiyle, birinci kat düzeyinde dışa kapalılık olduğunu belirtirler. Onlara göre, bu çözümlenmiş evin ana yaşam mekânını oluşturan ikinci kat düzeyinde başlar.⁶³³ Hatırlanacağı üzere daha önceki bölümde değerlendirdiğimiz

⁶³¹ Ö.Küçükerman, a.g.e., 1985), 47.

⁶³² “Oysaki Türk Evi’ndeki uygulama, sokak düzenini bozmadan ona çeşitlilik katan bir uygulama olmuştur. Bunun sebeplerinden bir tanesi, Türk Evi’nde özellikle de açık hayatlı evlerde çok açık bir iç ve dış cephenin olmaması, daha çok yüzeylerin bulunmasıdır, yani burada duvarlar hem iç hem dış cephe olabilmektedir. Örneğin açık hayatlı bir evin hayata bakan oda duvarı hem bir iç duvar, hem de bir dış duvar olarak yorumlanabilir. Kütlenin bir doluluk değil, için ve dışın çok net olarak ayrılmadığı bir süreklilik olması, farklı elemanların, oda, hayat ve eyvanların sokakla bütünleşmesini sağlamaktadır. Sokak düzeninde bütünlüğün diğer sebebi ise ölçektir. Oda boyutlarının benzer olması (her evin kendi içinde ve evler arasında) bütün evlerde bir ölçek bütünlüğü yaratmaktadır. Ayrıca kullanılan renk ve malzeme benzerliği de bütünleyici bir etki yaratmaktadır. Bahçe duvarlarının benzer yükseklikte sokak boyunca devam etmesi de bütünlüğün sağlanmasına yardımcı olmuştur.” Bkz. Hülya Yürekli- Ferhan Yürekli, *Türk Evi Gözlemler-Yorumlar* (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yapı Yayın, Mayıs 2005), 30.

⁶³³ “Tümüyle sağır olan birinci kat dış duvarları genellikle, organik dokulu yolların konturunu izlerken; ikinci kat uygun yönlendirme ve rasyonel biçimli oda yaratma endişesiyle çıkmalar yaparak. Birinci kat ile uyum göstermeyebilir. Ayrıca, evin zemin katı genellikle hizmetlere ve depolamaya, birinci kat ise yaşamaya ayrılmıştır.” Mine Kazmaoğlu-Uğur Tanyeli, “Anadolu Konut Mimarisinde Bölgesel Farklılıklar”, *Yapı Dergisi*, 1979, Sayı 33: 33.

E.Aksoy'un tezi "içe dönüklük" ve "dışa kapalılık" prensiplerini işleyen öncül bir çalışmadır ki, Aksoy kapalılık veya içe dönüklüğün sadece mahremiyet verilerine bağlanmayacağını belirtir. Bunun delili olarak da, "Türk evi"nin sokakla organik olarak birlikte büyüdüğü ve beraber yaşadığı gerçeğini gösterir ki, örnek olarak da özellikle üst katlarda cömertçe kullanılan açıklıkları (pencere dizini - çıkmalar) gösterir. Sadece pencere kafeslerinin iç hayatın mahremiyetini temin eden araçlar olduğunu, böylelikle de İslâm kurallarının da yerine getirilmiş olduğunu belirten Aksoy'a göre, çeşitli araçlar ve çeşitli yollardan elde edilen kapalılık ise Türklerin kendi yarattıkları özel çevreye varma çabasının ifadesidir.⁶³⁴

Aslında geleneksel veya kırsal "Türk evi"ni inceleyen bir çok araştırmacı, evin ve avlunun biçimlenmesinde dünya görüşü ve dinsel inanç ile desteklenen mahremiyet anlayışı sebebiyle ev mekanının bahçe duvarları ile dış dünyadan tecrit edilmeye çalışıldığı mahremiyet anlayışını öne çıkarır.⁶³⁵ Güneydoğu, Doğu ve İç Anadolu bölgelerinin geleneksel evlerinde cephe düzeni açısından ortaklıkları değerlendiren Gonca Büyükmihçı da ağırlıklı olarak mahremiyetle ilişkilendirdiği dışa kapalılık prensibi üzerinde durur:

"Güneydoğu Anadolu evlerinde dış mekânın biçimlenişi açısından belirgin ve ortak özelliklerden biri de mahremiyetin sağlanabilmesi için zemin kat düzeyinde dışa kapalılık ilkesinin benimsenmesidir. Tamamiyle sokağa kapalı olarak yapılan zemin kat dış duvarları, genellikle organik yolların konturunu izlerken, üst katlarda uygun yönlendirme ve rasyonel biçimli oda yaratma amacıyla gereken yerlerde çıkma yapılmıştır."⁶³⁶

Gonca Büyükmihçı da doktora tezinde "dışa kapalılık" veya "içe dönüklük" ilkeleriyle şekillenen Güneydoğu Anadolu bölgesi içinde yer alan geleneksel evlerin cephe düzenlerinin Anadolu'nun diğer bölgelerindeki evlerle bazı ortaklıklar gösterebileceğini, ancak, sadece sokağa yansıyan elemanlar ile genel bir fikir edinmenin mümkün olmadığını vurgular.⁶³⁷ Büyükmihçı, Güneydoğu Anadolu evleri ile İç Anadolu evlerinin ortak özelliklerinden birinin de ağırlıklı zemin kat kullanımını olduğunu, bunun ise alışılmış "Türk evi" olgusuna karşı ortak farklılığını yansıtan

⁶³⁴ E. Aksoy, a.g.e., 1963, 64.

⁶³⁵ Örneğin, Ataman Demir, içe dönük olarak plânlanan Antakya evlerinin dış ile ilişkisinin sokak kapısı dışında tamamiyle kesik olduğunu ve tekdüze sokak cephelerinden konutların içleri hakkında fikir yürütülmesinin imkânsız olduğunu belirtir. Demir, Antik Çağ evlerinin de benzer mimari özelliklerle oluştuğunu bu bağlamda iki konut kültürü arasındaki ortaklıkların ana belirleyicinin ise "mahremiyet" duygusu olduğunu vurgular. Bkz. Ataman Demir, *Çağlar İçinde Antakya* (İstanbul: Akbank Yayınları, 1996), 230-231.

⁶³⁶ G. Büyükmihçı, *Taş Sivil Mimarlık Örneklerinde Korumaya Yönelik Yöntem Önerileri ve Bu Yöntemlerin Kayseri Örneğinde Uygulanışı* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, 1997), 90.

⁶³⁷ G. Büyükmihçı, a.g.e., 1997, 87.

en önemli özelliklerinden biri olduğunu vurgular.⁶³⁸ Büyükmihçı her ne kadar bu genellemeye inceleme alanı olan Kayseri ve yakın civarının örnekleri üzerinden ulaşırsa da, hem Kayseri’de hem de Konya, Ankara gibi şehirlerde farklı uygulamaların olduğu da bilinmektedir. Büyükmihçı’nın iddiasının tersine zemin katların sadece depo, mutfak gibi hizmet mekânlarına ayrıldığı örneklerde vardır.⁶³⁹ Aslında, “Türk evi” kurgusu üzerinden yapılan idealleştirmeleri eleştirse de, kendisi de benzer ifadeleri tezinde sıkça kullanır.⁶⁴⁰ Burada öncelikli sorun, genel bir zaman bağıntısı üzerinden yapılmayan bu karşılaştırma ve sorgulamaların problemlili sonuçlar ortaya koymasındır. Örneğin, Anadolu’nun birçok bölgesinde kentleşmeyle beraber zemin ve üst katların arasındaki farklılıklar kaybolmuş, hattâ Batılılaşma etkisiyle bazı bölgelerdeki Hıristiyan evlerinde dış cepheler özellikle Neo-Klâsik düzenlemelere tabi tutulmuştur.⁶⁴¹ Kısacası Kuban’ın “hayat’lı ev”, ya da Arel’in “asma ev” olarak nitelediği “Osmanlı-evi”nin belirgin motiflerinin – kendilerinin de belirttiği gibi - 19. yüzyılın sonuna doğru kentsel değişimlerin ve de Batılı etkilerin artmasıyla kaybolduğu gerçeği muhakkaktır.⁶⁴² Örneğin, ağırlıklı olarak 17. yüzyılda İç Anadolu bölgesinde bir şehir evinde zemin katlar ağırlıklı olarak tarımsal işlevleri barındırırken, 19. yüzyıla doğru kentsel aktiviteye yönelim vardır. Yine de, zamanın akışı içinde, aynı yerleşmede farklı tipler eş zamanlı olabilmektedir. Kronolojik diziliş içinde karşımıza çıkan plân tipi gelişmeleri ve değişimleri bir önceki plân tipinden tümü ile vazgeçilmiş olması anlamına

⁶³⁸ “Anadolu'nun bir çok yerleşmesindeki geleneksel evler için geçerli olan giriş katının servis mekânlarını, üst katların ise esas kat olarak yaşanan mekânları içerdiği olgusunun aksine, Güneydoğu Anadolu Bölgesi evlerinde esas yaşanan katlar zemin katlar olup üst katlar, ataerkil ailenin erkek çocuk üzerine kurulu büyüme geleneğine koşut olarak zaman içinde gerek duyuldukça yapılan yapısal ilavelerle alt kat plânına bağlı olarak geliştirilen ikincil önemli yaşama katlarıdır. Geleneksel evlerin katlara dağılan kullanım özellikleri irdelendiğinde servis bölümlerinin yanı sıra havuzlu eyvanlar, yaşama birimleri ve plânın asıl belirleyici ögesi olan avlu gibi günlük kullanımda ağırlıklı mekânların giriş katlarında, yatak odalarının ise üst katta çözümlendiği görülmektedir. Güneydoğu Anadolu Bölgelerinin ortak özelliklerinden biri olan ağırlıklı zemin kat kullanımı, bu evlerin alışlagelmiş Türk evi olgusuna karşı ortak farklılığını yansıtan en önemli özellikleridir.” G. Büyükmihçı, a.g.e., 1997, 89-90.

⁶³⁹ Örneğin, taş ağırlıklı geleneksel Niğde evlerinde zemin katların sadece depo, mutfak gibi hizmet mekânlarına ayrıldığı örnekler hiç de azımsanmayacak kadar fazladır. Bkz. Uğur Tuztaş, *Geleneksel Niğde Evlerinde Cephe Tipolojilerine Göre Günışığı İrdelemesi* (Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2000). Zaten Ankara, Konya, Eskişehir, Sivas gibi illerde bu örnekler olabildiğince fazladır.

⁶⁴⁰ “Güneydoğu Anadolu Bölgesi evlerinin hepsinde geçerli olan sokak cephesinin tali cephe, avlu cephesinin esas cephe olması ilkesi, İç Anadolu Bölgesindeki Müslüman evleri içinde geçerliliğini sürdürürken Hıristiyan evlerinde sokak cephesi esas cephe olarak ön plâna çıkmaktadır.” G. Büyükmihçı, a.g.e., 1997, 138.

⁶⁴¹ Buna örnek olarak Ayvalık evleri veya İzmir konakları verilebilir. İstanbul’da ve adalarındaki konakların Art-Nouveau cepheleri ise daha çarpıcı bir zamansal değişimi göstermektedir.

⁶⁴² Kuban, Hayatlı evin klâsik dönemini kabaca onsekizinci yüzyıla karşılık geldiğini “Türk Evi”nin, son dönemlere kadar, açık hayat’a sadık kaldığını, ancak 18. Yüzyıldan sonra artan Batı etkisi ve kentleşme nedeniyle özellik büyük kentlerde, kapalı, merkezi formların görülmeye başlandığını belirtir. Bkz. D. Kuban, a.g.e., 1995, 104. Arel’de benzer bir yorumla Kırsal evden kentsel eve geçişin 18.yüzyıldan başlayan dış etkilerle şekillendiği ve “Osmanlı evi”nin zorunlu olarak içe dönük bir şekil aldığı belirtilir. Ayda Arel, a.g.e., 1982, 50.

gelmemektedir.⁶⁴³ Bu numunelerin dışında özellikle kırsal alanlardaki örnekler karakteristik unsurları muhafaza etmeye devam etse de, bu türden genellemelerin her zaman sağlıklı sonuçlar ortaya koymayacağı açıktır.

Zamana bağlı değişimleri göz ardı etmek, aslında “ideal” bir Osmanlı-Türk evi fikrinin temel taşı olup, Eldem’in bir türün en gelişmiş, yani klâsikleşmiş halini ele almasıyla başlamıştır. Aslında zamanın bütün Osmanlı toplumunun ev kültürünü bir noktaya kadar birbirine benzettiği, bir noktadan sonra ayırttığı, sonra tekrar birbirine yaklaştırdığı da söylenebilir. Örnek olarak, ister Hıristiyanlara ait olsun, ister Türklere ait olsun, Kayseri evlerinde kırma çatıların daha sonra yayıldığı, batıda Neo-Klâsik cephelerin önce Hıristiyanlarca benimsendiği, ama Art-Nouveau konaklarının üst sınıfa mensup bütün İstanbul halkı tarafından kabullenildiği söylenebilir.⁶⁴⁴ Bu durumda, bölgesel farklılıkları aşan ortaklıklar, bütün etnik ve dini grupların mimarisinde de mevcut olabilir. Buna karşılık, özellikle “Türk evi” için bölgesel ortaklıklar aranırken, incelenen yapıların zamana bağlı, konjonktürel benzerlik veya farklılıkları, bunların etkileşim tarihçesi, kolaylıkla göz ardı edilebilmiştir. Mine Baran, doktora çalışmasında Şanlıurfa, Diyarbakır, Trabzon, Tokat, Konya, Bursa, Muğla şehirlerinde geleneksel evlerin dış mekânlarla kurulan ilişkileri, cephe biçimlenişinde görülen ortaklıklarla açıklar ve konuyu ağırlıklı olarak “mahremiyet” kavramı bağlamında ele alır. Baran, bu bölgelerde, kullanılan farklı malzemelere karşın, özellikle çıkmaların kullanımı, “baş-oda”nın sokak cephesinde vurgulanması, gibi ortaklıklar saptar.⁶⁴⁵ Benzer şekilde, “Türk evi”ni “plânimetrik kurgu ortaklığı”, “işlevsel kurgu ortaklığı, kavramsal ortaklıklar” gibi çok daha genelgeçer ilkelerle tanımlama gayretinde olan Dilay Güney, dış mekânla kurulan ilişkileri değişen malzeme ve yapısal kurgu farklılıklarına karşın “ortaklıklar” bağlamında değerlendirir.⁶⁴⁶ “Türk evi”nin yapısal ve cephe kuruluşu

⁶⁴³ Ahmet Eyüce, a.g.e., 2005,76.

⁶⁴⁴ Bu konuda bkz. Serim, Denel, *Batılılaşma Sürecinde İstanbul’da Tasarım ve Dış Mekânlarda Değişim ve Nedenleri* (Ankara: ODTÜ Yayını, 1982).

⁶⁴⁵ “Anadolu-Türk konutu, genellikle yüksek duvarlar içinde sınırlıdır. Ancak Karadeniz bölgesinde konut, etrafındaki tarımsal alanlar ile (bağ, bahçe, tarla) sınırlanmıştır. Bu yerleşimde eğimli araziler üzerindeki konutların oldukça dağınık ve birbirinden kopuk olması, mahremiyet kaygısını ortadan kaldırmıştır. Bunun yanında arazide en fazla kadınların çalışması ve yakın yerleşmelerde aynı akraba grubunun yaşaması sonucu, evler arasındaki sınıırı doğa çizmiştir. Diyarbakır ve Şanlıurfa evlerinde durum çok farklıdır. Bu yerleşimlerde mahremiyet etkisi oldukça büyüktür. Batı’ya doğru gidildikçe hafifleyen bu etki, avlu duvarlarında kendini hemen hissettirir. Doğunun iki kat yüksekliğindeki avlu duvarları; Muğla, Bursa gibi yörelerimizde 3-4 m’yi geçmez.” Bkz. Mine Baran, *Halk Bilimi Bağlamında, Anadolu-Türk Konutunda Mekânsal Oluşumlar* (İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Nisan 2000), 185.

⁶⁴⁶ Dilay Güney, a.g.e., 2003,103-108.

ortaklıklarını⁶⁴⁷ iki grupta ele alan Güney'e göre, "Türk evi", altkatmansal gerçeklik boyutunda özsel gerçeklikler bağlamında (plânimetrik-işlevsel) görülen homojen bir dağılım göstermez. Güney, bunun sebebini ise, uygulandığı yere bağımlı olarak, malzeme kullanımlarının ve yapısal kuruluşların değişmesine bağlar. Bu tanımlama, Eldem ve çağdaşlarının 1950'li yıllarda giriştikleri ortak bir "Türk evi" tanımı çabalarına benzer ki, hatırlanacağı üzere onlarda yerel farklılıklara karşın özde değişmeyen karakteristik vasıflar tespit etmeye çalışmışlardır, Güney'e göre de yapısal kuruluşların dışında, cephede kullanılan mimari dil, homojenlik gösterir ve "Türk evi"nin altkatmansal gerçekliklerini bir ortaklık sistemiyle adlandırmasını sağlar. Güney, Goodwin'e yakın bir yorumla,⁶⁴⁸ "Türk evi"nde yapım teknikleri değişse de, değişmeden tekrarlanan cephe elemanları (Cumba, payanda, düşey pencere, tepe penceresi, pencerede söve kullanımı vb.) vasıtasıyla altkatmansal gerçeklik ilişkileri kurulduğunu belirtir ki, kendisi de sıkça idealleştirmelere müracaat etmiş olsa da⁶⁴⁹ "Türk evi"nin akademik yaklaşımlarla "zamansız" (zamandan bağımsız) bir model olarak kavrandığını belirtir:

"Türk Evi karakteristik bir konut tipini anlatan terim olarak, ortak bir mimari dile sahiptir. Bu dilin sözcüklerinin açılımı yukarıda yapılmıştır. Günümüzde Türk Evi adeta yukarıda anlatılan mimari bir dil olarak yorumlanmakta, barındırdığı özsel gerçekliği gözönüne alınmamaktadır. Türk Mimarisi'nde, ulusal ön ekli tüm mimari oluşumlar, geleneksel konutun, bir model olarak kabullenilmesi ile oluşmuşlardır. Bunun nedeni, konutun bir dil olarak kavranmasının, zamansız olarak kavranmasına yol açmasıdır."⁶⁵⁰

4-3-Bölüm Sonucu

Görece basit bir çıkış noktasından sonra, artan araştırmaların ortaya koyduğu karmaşık olguların karşısında ideal "Türk evi" imgesi, bu karmaşık olguları doktrine zarar vermeyecek şekilde "yöresel" verileri dikkate alan bir bilimsel söylemle aşılmaya çalışılmıştır. "Türk evi" kavramına eleştirel yaklaşımlar bile, tanımlamalarını bu doktrinin ana unsurlarıyla yapmak durumunda

⁶⁴⁷ Güney'e göre, cephe kuruluş ortaklıkları; cephede kullanılan açıklık düzenleri (Alt kat üst kat doluluk boşluk farklılaşması, açıklık dizemleri (düşeylik, pencerelerin düzenlenişi)) ve tekrarlanan cephe elemanları (cumba, payanda, tepe penceresi, saçak, eğimli çatı) olarak çözümlenebilmektedir. Bkz. D. Güney,a.g.e., 2003,104.

⁶⁴⁸ Goodwin'e göre ise ahşabın boyutlarına varıncaya dek pek çok yapı elemanının standardizasyonu Kula'dan Sivas'a veya Mut'a kadar küçük ya da büyük her yerleşimin detayda çeşitlense de tipte bütünlük göstermesini sağlamıştır G. Goodwin, *A History of Ottoman Architecture* (London: Johns Hopkins Press, 1971), 450.

⁶⁴⁹ "Türk Evi'nin cephedeki doluluk/boşluk kuruluşu, ait katlarda sağır yüzeylerin kullanımı ile sağlanan kapanma, üst katlarda düşey pencerelerin yanyana getirilmesinden oluşan yatayda açılma biçimli olarak tanımlanabilir. Konutun alt kat açıklıkları kapalılığa yakın iken, üst katlarda açıklıklar hakimdir. Pencere düzenleri, tek bir boyutun yatayda eşit aralıklarla tekrarından oluşur. Üst katlardaki pencere açıklık dizemi, ahşap karkas yapı kuruluşunun cepheye yansımalarıdır. Pencerelerin dizemsel kuruluşu Türk Evi'nin ortak mimari dilinin kurucularındandır." Bkz. Dilay Güney,a.g.e., 2003,104.

⁶⁵⁰ Dilay Güney, a.g.e., 2003, 106.

olmuşlardır. Kısacası, yöresel “Türk evi” tiplerini ele alan çalışmalarda, Batı Anadolu ve Balkanlarda sorun çıkarmayan, ancak Doğu’ya doğru gidildikçe muğlâklaşan bir ideal tipin, adeta yöresel şartlara uyum sağlamış olan bir organizma gibi değişim geçirdiği kabul edilerek alt tipler oluşturduğu varsayımından yola çıkılmış olması, Türk mimarlık söyleminde hâlâ “Türk evi”nin diğer hiçbir tipe atfedilmeyen bir milli “öz-tip” olarak benimsenmeye devam ettiğini göstermektedir.

Bu çeşitliliğin bir tipin türevleri olduğu fikri, belki de yabancı araştırmacıların meseleyi ele alış biçiminden de kaynaklanmış olabilir. Nitekim çok zengin bir yapı kültürü olan Küçük Asya ve Orta Doğu’yu anlamak adına giriştikleri ilk tecrübelerinde bu araştırmacılar bazı basitleştirmelere, indirgemelere, kısacası idealleştirmelere muhtaçtı. Ancak Celal Esad ile başlayan ve Eldem ile zirveye çıkan “Türk evi” idealleştirmesi, ulusal bir öze sahip modern bir mimariye zemin hazırlamak gibi bir misyona sahip olduğundan, farklılıkları aşan unsurları daima ortaya koymak zorunluluğunda olmuştur.

Eldem’in saçaklı, taş duvarlar üzerinde ahşap çıkmalı “Türk evi” tanımı, tipolojik özelliklere, bölgesel ve iklimsel karakteristiğe, malzeme ve kültüre dayalı bütün “Türk evi” tez ve antitezlerin başladığı ana imgeyi anlatır. Aslında Eldem, belli bir zamanda donmuş “ideal” bir tipi tanımlarken, bir bakıma Avrupalı canlandırmacıların yaptığı gibi klâsikleşmiş, kültüre mal olmuş bir ulusal mimarinin “zamana bağlı olmayan”, her zaman için çağdaş olan özünü meydana çıkarmayı amaçlıyordu. Ancak, öte taraftan bu “zamansız” öz, ulusal Türk mimarisinin aynı zamanda “modern” de olabileceğinin kanıtıydı. Modern mimarinin işlevselciliğin katı indirgemesiyle ilgilenmeyen belli başlı ustaları (Le Corbusier ve Mies gibi), tarihsel imgelerin mimarideki o muazzam yerini bütün zamanları aşan, “zamansız” kütle-mekân-biçim ilişkileriyle doldurmuşlardı. Eldem, bu ilişkilerin zaten ideal “Türk evi”nde bulunduğu fikrinden hareketle, onun özünü modern işlev, malzeme ve estetik ile yeniden yoğurmak için çözümlenmek ve gözler önüne sermek istiyordu. Zaten Eldem’in profesyonel kariyeri, daima modern mimariye ulusal özün içerisinde ulaşmaya çalışmak olarak özetlenebilir ki, Zeyrek SSK ve Adalet Sarayı projeleri buna en güzel iki örnektir. Fakat, modern mimariyi gelenek içerisinde meydana getirmek gibi çok yüklü bir misyona göre ele alınmış “Türk evi”nin ideal özü, yukarıda uzun bir şekilde tartışılmış olduğu gibi, zaman içerisinde Türk mimarlığının ontolojik meselesi haline gelmiştir.

SONUÇ

Sibel Bozdoğan, Osmanlı İmparatorluğu'nun son zamanlarında ortaya çıkan milli bir mimari üslup arayışını, Avrupamerkezci düşüncenin Batı-dışı milletlerin kültürel üretimini “tarih dışı” saymasına karşı bir tepki olarak yorumlamıştır. Bozdoğan'a göre Mısır gibi uzun süre Osmanlı toprağı olan ülkelerde bile bu tür bir “köklere dönüşün” izlerini görmek mümkündür. Bu doğru tespitin yanında şunu da belirtmek gerekir ki, Osmanlı'nın ve sonrasında kurulan Cumhuriyet'in ulusallaşma sürecindeki Osmanlı ve Avrupa dominyonlarından en önemli farkı, gerçekten de Bozdoğan'ın dediğı gibi, buradaki seçkinlerin Türk mimari kültürü için Batı'daki gibi bir tarihsel süreç yaratmaya sarf ettiğı gayrette yatmaktadır. Nitekim Bozdoğan, bu alanda fikir beyan eden birçokları gibi, oryantalist eklektik üslubun giderek saflaşarak “Türk” milli üslubuna dönüşmesini, bir toplumun ulusal varlığını, ulusal mimariyle temsil etmesi olarak yorumlamıştır.

“Tarihselcilik”, doğal olarak Batı'da ortaya çıkan bu çok kuvvetli dünya görüşünün mimariye yansımalarıdır. Dahası, ulusallaşmak ile tarihselleşmek arasında zorunlu bir bağlantı vardır. Yani, Batılı anlamda bir ulus, “tarih” içerisinde mevcut olmuş olmak zorunda olan, bu mevcudiyetini de tarihi şekillendirmiş olduğunu belgeleyen çeşitli delillerle ispat eden, bir varlıktır. 19. yüzyılın Romantik, ama aynı zamanda ilerlemeyi medeniyetin en büyük ölçütü kabul eden Avrupa'sında, bir ulusun varlığına dair en büyük delil hiç şüphesiz bilimsel, edebi ve mimari üretim olmuştur. Öyleyse, “Türk evi” kavramını anlamaya yönelik bir çalışmanın, bu kavramın doğuşuna öncülük eden ve sonra onun gelişmesini sağlayan olgu ve olaylarda, tarihsel bilincin bu ezici ağırlığının etkilerini en baştan hesaba katması gerekir.

Türk mimari üretimini, Osmanlı İmparatorluğu'nun son iki yüzyılından itibaren Batılı etkilere maruz olması perspektifinden inceleyen birçok çalışmada, genel olarak tarihselcilikle Batılılaşma ve ulusallaşma arasındaki bu ilişki ihmal edilmiştir. Ancak, aynı şekilde önemli bir eksiklik, bir mimari kültürün değişimini sağlayan araçların bir bütünlük içerisinde ele alınmamış olmasıdır. Batılı üslûpsal trendlerin Osmanlı ve Türk mimarisine etkilerine geniş bir şekilde yer verilmiş olmasına rağmen, ne bu trendlerin mimarlığın yerli aktörlerince seçkinlere nasıl benimsetilmiş olduğu, ne de mesela yerli ustaların barok saçakları, rokoko tezyinatı, Neo-Klâsik silmeleri, Moresk kemerleri nasıl gerçekleştirilmiş olduğu, henüz yeterince tartışılmamıştır. Elbette ki bu alanlarda araştırmalar vardır; ancak burada söylenmek istenen şey, Batı mimarlığının Osmanlı-Türk mimarlığı'na yansımada tarihselci dünya görüşünün yeterince dikkate alınmamış

olmasının yanında, bu yansımanın “fiziksel” özelliklerinin, mesela “teknik”lerinin de yeterince ele alınmamış olmasıdır.

Bu çalışmanın birinci bölümünde bahsedilmiş olduğu gibi, Batılı mimari üretim tarzı, her şeyden önce temsiliyet (reprezentasyon) araçlarıyla şekillenmiştir; bu üretim tarzının Osmanlı-Türk mimarisine giderek hâkim olması demek, temsiliyet tekniklerinin de benimsenmiş olması anlamına gelir. Kısacası hem Barok, Rokoko, Neo-Klâsik, Moresk ve Neo-Osmanlı motiflerin Osmanlı yapılarında uygulanabilmesi, hem de bu motiflerin her anlamda uygulanabilirliğinin bilinebilmesi, yapı sürecinin bütün aktörlerince paylaşılan bir çizim dilinin varlığını gerektirir. Osmanlı’da tam anlamıyla Batılı bir mimari üretim tarzının hâkim olduğu 19. yüzyılın özellikle ikinci yarısında, Oryantalizm’in kaçınılmaz tarihsel imalarının da etkisiyle, bu çizim dili adeta tarihsel motiflerin çözümlenmesiyle, yani rölövecilikle beraber doğmuştur. Osmanlı-Türk mimarlığının tam anlamıyla Batılı bir mimarlık pratiğine dönüşmesi ile tarihsel mimarilerin çözümlenmelerinin çakıştığı, hatta tarihsel çözümlenmelerin ve onun temsiliyet tekniklerinin (rölöve), Türkiye’de 20. yüzyılın başında Batılı değerleri temel alan ulusal bir mimari dili oluşturduğu söylenebilir.

Batılı mimari değerlerin 19. yüzyılda meydana getirdiği bütün mimari dillerin ortak özelliği, içinden çıkılmaz bir üslûp (*style*) meselesine dolaşık olmalarıdır. 1. Bölüm’de de anlatıldığı gibi, Avrupa’da Rönesans’tan beri süregelen çizim vasıtasıyla mimariyi çözümlenme ve kaydetme kültürü, 19. yüzyılın başında Klâsik mimari dilin çözümlenmesine neden olmuş ve Batı mimarlığı, üslûpların mücadele alanına dönmüştür. Mimarının üslûpsal değişimi tarihsel bir vaka olsa da, bu değişimin tarihsel sürecin farkında olan bireyler tarafından öngörülebilir bir süreç içerisinde, açıkçası suni bir şekilde gerçekleştirilmesi, ancak üslûpsal deneylerin önce kâğıt üzerinde, yani çizimlerle yapılmasını gerektirir. 19. yüzyılda bu tür deneylerin en çok feyz aldıkları kaynak ise tarihsel mimarinin kendisidir; rölöve ve restitüsyon teknikleri bu kaynağın işlenmesini sağlamak amacıyla kullanılmıştır.

Hâlbuki, 2. Bölüm’de kısaca bahsedildiği üzere, Osmanlı Klâsik mimari kültüründe çizimlerin yeri oldukça kısıtlı olup, adeta birer kroki niteliğindedirler. Bir mimari üslubun araştırılmasını, meydana getirilip uygulanmasını bu teknikle sağlamak mümkün değildir. Biraz da bu sebepten dolayı, mimari üslûbun Osmanlı mimarisinde bir meseleye dönüşmesi, Barok, Neo-Klâsik gibi yabancı üslûpların gelişinden çok sonra, yerli mimarların çizimleriyle Oryantalizm içinden

“yerli”, “tarihsel” ve “çağdaş” bir mimari kompoze etme denemelerine rastlamıştır. Bu hareket, Türk mimarlık kültüründe rölöve çalışmalarının doğuşuna da denk düşer.

Açıkçası, “Türk evi” kavramının doğuşu ve ağırlık kazanması, “yerli”, “tarihsel” ve “çağdaş” bir ulusal mimarinin, Osmanlı anıtsal mimarisinin çözümlenmesinden elde edilebileceğine dair inancın yitilmesiyle doğrudan bağlantılıdır. Osmanlı anıtsal mimarisi, ya Viollet-le-Duc gibi tanınmış Avrupalıların dediği gibi yeterince “özgün” değildir, ya da Owen Jones gibi Oryantalizm üstatlarının iddia ettikleri gibi, ornamentasyonu, yaratıcılığı diğer bazı İslami kültürlerinki yanında sönük kalır. Ama belki daha da önemlisi, Osmanlı mimarisinin Türk ulusal kimliğinden önce, Doğu’yu (Oryant) ve İslam’ı temsil etmesidir. Hâlbuki, yeni ortaya çıkan Türk ulusu, bu kimlikle özdeşleşmeyi reddetmiştir. Son birkaç yüzyıldır Batı’da bu imgenin kısmen bir tabiat olayı gibi “doğal” görülen ve bu sebeple temaşa edilmesi arzulanan ya da bilimsel olarak incelenen şeylerle, ama çoğunlukla hakir görülen “tarih dışı” kültürlerle özdeşleşmiş olması sebebiyle, Türk mimarisinde üslûp meselesinin bir kimlik meselesine dönüşmesin kaçınılmaz olduğunun hakkını vermek gerekir.

Belki de bu sebepten dolayı, bir vernaküler yapı kültürü, Türkiye’de Batı’da hiçbir yerde olmadığı kadar yüceltilmiş ve dikkate alınmıştır. Bu yeni bakış açısına göre, tamamen Türk’e mal edilemediğinden yeterince özgün bulunmayan Osmanlı mimarisi, aynı sebeple Türk ulusunun tarihe yapmış olduğu katkıyı da yeterince göstermemektedir. Ayrıca bu mimarinin eğrisel biçimleri, artık çağdaş bulunmayan bir yapı tekniği olan yığma taş tekniğiyle bağlantılıdır. Bu sebeple, yerliliği, özgünlüğü ve çağdaşlık potansiyeli daha su götürmez olan bir yapı kültürünün tarihsel varlığını ortaya koymak için, artık iyice benimsenmiş olan tarihsel çözümlene teknikleri vernaküler mimariye kaydırılarak, Anadolu içerisinden saf ve özgün bir mimari öz çıkartılması amaçlanmış, bunun sonucunda da 19. yüzyıl tarihselciliğinin Türk mimarisine son yansıması olarak “Türk evi” kavramı doğmuştur. Kısacası “Türk evi”, hem Batı’dan gelen tarihselci yaklaşımın, hem rölöve araştırmaları ve üslûpsal kompozisyon gibi Batılı çözümlene ve tasarlama tekniklerinin, hem de Batı’nın pejoratif bakışına karşı bir ulusal kimlik yaratma arayışının yerel bir sonucudur.

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere Batılı anlayışa göre “tarih dışı” olmamak, aşağı yukarı toplumların hem tarihsel bir bilince sahip olması, hem de bu bilinç doğrultusunda üretimlerini yönlendirmesi anlamına gelmektedir. Mesela Rönesans, böyle bir bilinç anına işaret

eder. Batı mimarisi için Rönesans, bir mimari devrim kültü olmuş ve daima yeniden yaşanmak istenmiştir. Kısacası mimari kuramın temelinde, “o an” a tekrar ulaşabilmek için tarihsel sürecin bilincinde olma isteği, bunun içinde için dünyayı anlamak ve anlamlandırmak vardır. Ancak, tarihsel olaylar, yaşanan gerçeklikler “gerçekten” anlamak ve anlamlandırmak için oldukça karışıktırlar. İşte bu sebepten dolayı, mimarlar da diğer disiplinlerin insanları gibi karmaşık olayları bir takım anlaşılabilir, değerlendirilebilir ve aktarılabilir kavramlara indirgemek, görece basitleştirmek ve kuramsal düşüncüyü bunların üzerinden gerçekleştirmek zorundadırlar. Bu çalışmada bu indirgeme ve basitleştirmelere “idealleştirme” adı verildi ve “Türk evi” kavramı da bir idealleştirme olarak ele alındı. Her ne kadar mimarlık tarihini bir idealleştirmeler tarihi olarak görmek mümkün olsa da, kuramsal anlamda idealleştirmeler, mimarlığın yazınsal üretimini gerektirir. Bu açıdan bakıldığında, Antik Yunan’ın anıtsal mimarisi, kuramsal olarak Vitruvius (bilindiği kadarıyla) tarafından idealleştirilmiş, ve bu idealleştirme Rönesans’ın yazınsal üretimiyle “Klâsik” geleneğe dönüşmüştür. Bu noktadan sonra araştırmalar, metinler, çizimler ve deneyler yoluyla yapılan kuramsal çalışmaların amacı, aynı tarihsel öncüllerde olduğu gibi, mimarinin gidişatına yön vermektir. Öyleyse idealleştirme geleneğinin Batılı mimarlık kuramının olmazsa olmaz bir parçası olduğu söylenebilir.

İkinci Bölüm’de de bahsedildiği gibi, Osmanlı Klâsik mimarisi belki de çok az yerde görülebilecek ideal biçimlere, yapı tekniklerine ve kompozisyon usullerine dayanır. Ancak, bu tür bir idealleştirme kuramsal olmayıp, yönetici sınıfının pragmatizminden kaynaklanmış olmalıdır. Osmanlı bina tipleri, kolay anlaşılır, kolay üretilir ve kolay beğenilir basitleştirmeler olarak İmparatorluk coğrafyasının her noktasında ihtiyaca cevap vermek amacıyla benimsenip idealleştirilmişlerdir. Ancak bu pratik ihtiyaçlar dışında, Batı’da mimarinin içine atılmış olduğu diğer birçok kuramsal mesele – mesela “tarihsel” olmak veya “ulusal” olmak – Osmanlı Klâsik idealleştirmesinin meselesi olmamıştır. Yazınsal bir üretimle ortaya çıkan kuramsal idealleştirmenin Osmanlı-Türk toplumu için başlangıç anı, 1783 tarihli Usul-u Mimari-i Osmanî’nin yayımıdır.

Her ne kadar tarihsel mimarinin rölöveler ve metinler vasıtasıyla çözümlenmesine yönelik bu türden bir yayın bir daha Osmanlı devrinde ortaya çıkmamış olsa da, Türk milli/ulusal mimarlık söylemi, dolayısıyla Batılı anlamda Türk mimarlık kuramı, bu yayımla başlar. Gerçi “Türk evi” meselesi bu yayında ele alınmamıştır, ancak “Türk evi” kavramının temelinde de Usul-i Mimari-i Osmanî’yi ortaya çıkararak sebepler yatmaktadır. Usul-u Mimari, aynı zamanda Türk mimarlık

kuramı ile rölöve disiplininin aynı zamanda ortaya çıktığını da ispatlamaktadır. Bu tarihten itibaren rölöveler, yaklaşık 70 yıl boyunca çağdaş bir milli/ulusal mimari yaratma gayretlerinin tam merkezinde olacaktır.

1900’li yılların başında Celal Esad Arseven gibi öncül tarihçilerle başlatılan “Türk evi” ideali, Sedat Hakkı Eldem tarafından ulusal, modern bir mimariye temel teşkil etmesi için geliştirilip kurumsallaştırılmıştır. Eldem’in domestik yaşama olan ilgisi, daha çocuk denecek yaşta Almanya’da iken yapmış olduğu iç mekân çizimlerinden bellidir. Ancak, onun bu ilgisi tesadüfî olmayıp, Batı Avrupa’da yüzyıl dönüşümü sırasında domestik yaşamın daha önce hiç olmadığı kadar mimari söylemin (ve tüketim kültürünün) bir parçası olmasıyla bağlantılıdır. Üslûpların büyük savaşı sürerken, Hector Guimard, Victor Horta, Henry van de Velde, René McIntosh, Joseph Hoffmann ve daha nice mimar, domestik hayatın mahrem ve namahrem unsurlarıyla, mekânsal düzenlemelerle, artizanlarca şekillendirilen malzeme çeşitliliği ve yeni bir dekorasyon anlayışı ile yeni konut kültürünü oluşturuyordu. Bu yaklaşım, ilk modernistlerden sayılabilecek Adolf Loos ile de devam etti; Le Corbusier ve Mies ile birlikte ise Modern Hareket’in adeta özü oldu.⁶⁵¹ Almanya’da domestik kültüre yönelik ilgiyi zanaatkârların oluşturduğu birlik olan *Werkbund*, ekonomik çıkar ve uluslararası rekabet yönünden de destekliyordu. Bu birliğin ideallerini paylaşan Herrmann Muthesius, rakip gördüğü Britanya domestik kültürünü çözümleyici bir de kitap yazmıştı (*Das Englische Haus*). *Werkbund*’un idealleri Modern Hareket’in de desteğiyle domestik kültürün sanayi üretimi ile gerçekleşmesine aktarılırken, zanaatçilerin yerini “Bauhaus” kültürüyle özdeşleşen tasarımcılar aldı. Bu arada uluslararası bir “Modern ev” kavramı ortaya çıkarken, “İngiliz evi” veya “Alman evi” gibi ulusal mimari kavramlarının mimari kuramda yeri nerdeyse tamamen kayboldu.

İlginçtir, “Türk evi” işte tam da bu ulusal domestik kültürlerin önemsizleştiği bir zamanda doğdu. Eğer “Türk evi”, Celal Esad Arseven’in etnoğrafik sanat araştırması olarak kalsaydı, büyük ihtimalle o da kısa sürede unutulur giderdi. Ancak Eldem, meseleye el atarak onu bir modern bir “Ulusal Mimari Rönesansı”nın imgesi haline getirdi. Eldem konuyu öyle bir ele aldı ki, Türk

⁶⁵¹ Avusturya’da *sezeşion* mimarlarının kül tablasından eve her şeyi tasarlaması, Adolf Loos’un “Poor Little Rich Man” (Zavallı Küçük Zengin Adam) adlı makalesinde hicvedilmiştir. Ancak, Loos’un kendi tasarımları da nerdeyse o kadar kapsayıcıdır. Le Corbusier’nin konuya ilgisi onun çağdaş iç mekân kültürü üzerine yazılarında, en önemlisi *L’Art decoratif d’aujourd’hui*’de görülebilir.

evini adeta Modern Hareket'in öncesinde ortaya çıkmış "ulusal bir modern mimari öz-tipi"⁶⁵² olarak sunmayı başardı. Yani "Türk evi", domestik kültürü olarak, tektonik kültür olarak ve hattâ estetik olarak Modern Mimari'nin öncülü, arkaik bir şemasıydı. Öyleyse teknolojik ilerlemeler sayesinde bu şemayı Avrupa'da gelişen Modern Mimari'ye aktarmak hiç de zor olmayacaktı. Eldem'in meseleyi bu şekilde "zamandışı"nda ele alışı, tarihsel bir saptırma, bir anakronizma yaratmış olduğu anlamına gelmez. Zira, Eldem'in kuramsal düşüncesin bir yanı Klasisisttir: Onun Türk evi tipleri, Quatremere de Quincy'nin antik tiplerine, yani modellerine benzer. Öyle ki, Moderniteyi meydana getiren şartların olmadığı 18. yüzyıl Osmanlı toplumunun meydana getirdiği bir Klâsik tipi modern olarak nitelemek, ancak "zamansız" Klâsik bir dile olan inanç sayesinde mümkün olabilir. Bu inancı Modernistler de benimsemişlerdir; ama onların "zamansızlığı" belli bir noktadan geleceğe doğrudur, Klâsikçilerin ki ise hem geçmişe, hem de geleceğe doğru.⁶⁵³ Bu bağlamda, Eldem'in kuramsal düşüncesinin diğer yanının Modernist olduğu düşünülürse, onu, geçmişi ve geleceği - yazıları ve mimari üretimiyle - aynı anda kurgulamaya iten saikler anlaşılabilir. Kısacası Eldem'in kuramının tarihselci tarafı, bir yandan bilimsel verilere dayanırken, bir yandan da fantastiktir. Gerçi fantezi Eldem'in eleştirilecek, zayıf yanı asla değildir. Birinci bölümde de belirtildiği gibi fantastik düşünce, Batı mimarlığında 18. yüzyılın başından beri "zaman" problematiğiyle uğraşan bütün Romantik akımların özünde mevcuttur.

Hem modernist, hem klâsisist insiyaklarla hareket etmek, hem de ulusal olmak 20. yüzyıl Modernizminin genel kalıbına uymaz. Ancak Modernizm'in katı işlevselci veya katı üslûpçu yorumlarının dışında, Modern Hareket'in içinde çok çeşitli nedenlerle yaygınlaşmamış birçok alt-akımın mevcut olduğu biliniyor. Bunların içlerinde en çok bilineni belki de Orta Avrupa'da, özellikle İtalya'da geleneksel ile modernin sentezini yapmaya çalışan "orta yolcu" yaklaşımıdır.⁶⁵⁴

⁶⁵² Öz-tip kelimesi, Goethe'nin tabiatın farklı şekillerinin kökenlerine ilişkin üretmiş olduğu "urformen" kelimesinden mülhemdir. 19. yüzyılın önemli Alman mimarlık kuramcısı Gottfried Semper, mimari arketipleri benzer bir anlayışla ele alıyor, onların meydana getirilmesi, şekillenmesinin arkaplanında temel, arkaik zorunluluklar görüyordu (*ur-motiven*). Bkz. Harry Francis Mallgrave. "A Commentary on Semper's November Lecture". *RES 6 Fall* (1983): 26; ve Gottfried Semper, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, çev. Harry Francis Mallgrave ve Wolfgang Herrmann (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

Türkiye'nin ulusal kültür oluşturma çabalarında önemli yeri olan "öz" kelimesini içermediğinden "arketip" kelimesi tercih edilmemiş, yerine "öz-tip" uygun görüşmüştür.

⁶⁵³ Bu arada şunu belirtmek gerekir ki, *Bir Mimariye Doğru* (1923) adlı kitabında, Le Corbusier'nin temel evrensel ilkelerle şekillendirilmiş olduğunu düşündüğü tarihsel yapılara da "zamansızlık" atfettiği sezilenebilir.

⁶⁵⁴ Diane Ghirardo'nun belirttiği gibi İtalyan Modernizmi 3 ana gruba ayrılıyordu: 1) en muhafazakâr akademisler (*accademici*); 2) İçinde Milanlı *Novacento* grubunun da olduğu "orta yolcu" veya "ılımlılar" (*moderates*); 3) katı

Ama Batı'nın Klâsik geleneği dışında, alternatif bir Modernizm üretme adına etki yapan Batı-dışı faktörler, genelde Batı Avrupa ve Amerika'da oluşturulan Modern mimarlığın tarih yazını tarafından dikkate alınmamıştır. Hâlbuki, Sedat Hakkı ve “Türk evi” idealinin ispatladığı gibi, benzersiz alternatif Modernizmler mevcuttur ve bunların mutlaka Batı Avrupa veya Amerika'da ortaya çıkmış olma gibi bir zorunlulukları yoktur. Eldem'in başını çektiği rölöve araştırmaları ve tipolojik çözümlenmeler, daha önceki “Milli Mimari Rönesansı”ndan devralınan bir yaklaşımı, alternatif bir Modernizm'in alt yapısına dönüştürmek için nasıl rasyonalize ettiğini gösterir.

Sedat Hakkı Eldem'in tipolojileri, her şeyden önce soyutlama esasına dayalıdır. Soyutlama da, bilindiği üzere, plastik sanatlarda ve mimarlıkta Modernizm ile özdeşleşmiştir. Avrupa'da Klâsik geleneği yaşatmak, geliştirerek devam ettirmek insiyakından doğmuş olan mimari tipolojiler, belli belirsiz biyolojik analogiler içerir. Her toplumda olduğu gibi, Batı toplumlarının da Klâsik düşüncesi içerisinde “bütünlüğünü devam ettirme” veya “bozulma”, ahlaki bir retorik olarak her zaman vardı. Öyleyse, bilinçli bir şekilde bilimsel bir ideolojik temele oturtulmasa da, bir türün (*genre*) bozulması (*degeneration*), gözle görülen biyolojik dünyaya anıştırma yapılarak ahlaki bir mesele olarak görülmüştür. Doğal olarak, bir sanat “tarzı”nın (*genre*) veya bir mimari tipin (*genre/type*) bozulması da, Klâsik geleneğe aykırıdır. Böylece, 18. yüzyıldaki Julien-David Leroy'un “Hıristiyan Tapınağı” tipinin jenerasyonunu gösteren tipolojisinden, 19. yüzyıldaki Seroux D'Agincourt'un Klâsik mimari tiplerinin dejenerasyonuna dikkat çekmek isteyen tipolojilerine kadar, modernitenin eşiğindeki Avrupa'nın mimarları, rölöve ve restitüsyon tekniğinin yardımıyla “korumacı” bir mimari kuram oluşturmayı başarmışlardı. Sedat Hakkı Eldem'in benzer bir fikrinsel altyapısı olduğu söylenebilir. Ancak şunu da hemen belirtmek gerekir ki, Eldem'in kuramını oluşturduğu zamanlarda, tipolojik verilerin soyutlanması Jean-Nicolas-Louis Durand'dan beri görülmemişti. Bu durumda Eldem'in 20. yüzyılda geleneksel bir mimariyi soyut tipolojilere indirgeyen ve bu soyutlamalarından modernist bir mimari dil oluşturmayı amaçlayan ilk mimar olduğu iddia edilebilir. Elbette İtalyanlar ve August Perret, bu alanda 20. yüzyılın öncüleridir; ama bunların hiçbirinin geniş kapsamlı rölöve çalışmalarını tipolojik verilere dönüştürme gayreti olmamıştır.

“Türk evi” idealleştirmesi bu şekilde tipolojik soyutlamalardan doğmuş olduğu için, tipolojinin “Türk evi” idealinin yaşam motoru olduğu söylenebilir. Öyle ki, tipolojiler olmaksızın bu ideal

modernist “rasyonalistler”. Diane Yvonne Ghirardo, “Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building”, *JSAH* (1980), 39: 2, 122.

imge devam ettirilemez, çünkü onların varlığı, bu ideal imgenin devam ettirildiğini göstermektedir; ne de olsa bu teknik, “özgün bir tür olarak” “Türk evi”nin varlığını ispatlamaya ve onun “zamana bağlı olmayan ideal özü”nü desteklemeye yönelik bir teknik olarak görülebilir. Eldem’in önyak olduğu “Türk evi”nin tipolojik çalışmaları, 1950’lerden başlayan akademik çalışmalarla ve tezlerle “Türk evi”nin bilimsel altyapısını oluşturmuştur, günümüze kadar gelmiştir. Hatta bu tipoloji çalışmaları “Türk evi” ile sınırlı kalmamış, bütün diğer Osmanlı-Türk yapı tiplerini çözümlenekte kullanılan öncelikli bir yöntem dönüşmüştür. Ancak, tarihsel mimari araştırmaları bir mimari idealleştirmenin altyapısı olmaktan çıkmasıyla birlikte, tipolojik yöntemin yukarıda ifade edilen tarihsel işlevinin bu tez çalışmalarıyla bir bağlantısı kalmamıştır. Yani, rölövecilik ve tipolojik soyutlama, bir mimari ideali gerçekleştirmek için meydana getirilmiş çözümlenme teknikleridir. Fakat, 1950’lerden itibaren bu çözümlenme tekniği, bir mimari felsefe olarak nerdeyse yeryüzünden silinmiş, ancak 1970’lerden itibaren bazı Post-Modern turizm yapılarında – o da daha çok bir sahne dekoru şeklinde – görülebilmektedir. Gerçi, Hülya ve Ferhan Yürekli’lerin kitabı gibi son zamanlara kadar bile “Türk evi” bir mimari kuram konusu olmaya devam etmiştir, ama bunun arkasında, bu ideali tekrar kuvveden fiile geçirecek bir motivasyonun olmadığı açıktır. Bu da demek oluyor ki, Sedat Hakkı Eldem’in başlatmış olduğu rölöve ve tipoloji çalışmaları, idealize edilmiş tarihsel, geleneksel ve ulusal bir “mimari fikri koruma” insiyakına dayanıyorken, 1950’lerden sonra bu yöntemler tarihi, geleneksel ve ulusal mimariyi sadece “fiziksel olarak koruma” gereğince devam ettirilmiştir.

Eldem ve çağdaşlarının hızlı ve tutku dolu bir tempoyla 1960’lara kadar sürdürdüğü “Türk evi” araştırmaları koruma ve restorasyon konusuna eğilecek akademisyenlerin ilk müracaat ettiği veriler olmuştur. Örneğin, 1960’ların sonuna doğru Doğan Kuban gibi araştırmacılar bir taraftan Eldem gibi “Türk evi”ni tarihsel olarak çözümlenmeye çalışmış, diğer taraftan da koruma ve restorasyon problemlerine de dikkat çekmiştir. Her ne kadar onun gibi araştırmacılar “Türk evi”nin idealleştirilmiş kavramlarını sorgulasa da, özellikle Eldem’le başlayan hem rölöve geleneği, hem de tipoloji çalışmaları koruma disiplininin gelişiminin hammaddesi olmuştur diyebiliriz. Bugün dahi koruma ve restorasyon alanındaki tez çalışmalarında tipolojik çalışmalara sıkça müracaat edilir ki, bu kavrayış o geleneğinin uzantısıdır diyebiliriz. O sebeple, onun rölövelerinin gerçekliğini Rölöveye tutkulu Sedat Çetintaş gibi mimarlardan tutunda bugüne gelinceye kadar bir çok akademisyen idealize edilmiş çizimler olarak görürler. Muhakkak ki, onun rölövelerinde eksiklikler ve hatalar vardır, ancak bütününü aynı ekseninde değerlendirmek

hatalı olur ki, zaten konuya Eldem'in tutkusunun Rölöve disiplinine sağladığı katkıları da hesaba katarak yaklaşmak daha yararlı olacaktır.

Zaman içerisinde sadece bilgi toplamaya yönelik teknik bir uğraşa dönüşen rölövecilik, mimarların genel bir uğraşı olmaktan çıkıp, bir uzmanlık dalı haline gelmiştir. Elbette ki yoğun restorasyon faaliyetlerine halen şiddetle ihtiyaç duyulan Türkiye'de böyle bir uzmanlık daha bile güçlü olmalıdır. Ancak, rölövenin çıkış nedeni olan tarihsel mimariyi özümseme ihtiyacının mimarların ilgi alanından artık tamamen çıkmış olması ilgiye değer. Belki de bu sebepten dolayı, bir zamanlar çağdaş bir Osmanlı ve çağdaş bir Türk mimarlığı meydana getirmek amacı doğrultusunda girişilen çabaların sonucunda ortaya çıkmış “Türk evi” ideali, böyle bir amaç ortadan kalktıktan sonra bir nevi ortada kalmış, sonra ise kah sahiplenilmiş, kah eleştirilmiş veya yerilmiş, bugün ise artık nerdeyse tüketilmiş bir konuya dönüşmüştür.

Kısacası kuramsal altyapısı tamamen Batılı olsa da, “Türk evi” ideali, ilk ve son yerli Türk mimarlık kuramı olmuştur. Eldem için “Türk evi”nin anlamı, “Modern mimariyi öz-köklerden gerçekleştirebilmek, kimlik ve üslûp gerilimini böylece çok önemli bir kültürel gösterge olan mimaride aşabilmek” olarak yorumlanabilir. Bugünün dünyasında “yerli” olan kabul görmese de, tarih bu gibi durumların değişebildiğini, geleceği kurgulamanın geçmişi ve bugünü sürekli sorgulamaktan geçtiğini göstermiştir. Her halükarda, belki de Türkiye'nin demografik yapısındaki değişimlerin konut kültürüne en çok yansıdığı bu dönemde, geleneksel ev kültürünün araştırılmasına ve ondan hem de yozlaşmış olmuş apartman kültürünü tedavi edebilecek, hem de çağa uygun ilhamlar alamaya ihtiyaç vardır ve bu ihtiyaç, Türk evi, Osmanlı evi, Anadolu evi veya herhangi başka bir şey olarak nitelendirilen nesnenin ideolojik ve ontolojik olarak değil, bilimsel ve sanatsal olarak, ama abartısızca ele alınmasını gerektirmektedir. Belki de bunun gerçekleşmesi için, rölöve ve restitüsyon çalışmalarının sadece bir uzmanlıkla sınırlanmaması, ama tekrar mimarların temel uğraşlarından biri haline gelmesi gerekir.

KAYNAKLAR

- ACKERMAN, J.** (1991), “Architectural Practice in the Italian Renaissance”, *Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Mass.: MIT Press, Cambridge.
- AHUNBAY, Z.** (1996), *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*, YEM Yayın, İstanbul.
- AKCAN, E.** (2008), *Çeviride Modern Olan. Şehir ve Konutta Türk-Alman İlişkileri*, Cogito, YKY, İstanbul.
- AKDEMİR, M.Z.** (1997), *Batı Karadeniz Bölgesi Yerleşmelerinde Geleneksel Konut Kültürüne Bağlı Biçimsel ve Yapısal Kurgu Özelliklerine Ait Ölçütler*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, KTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- AKIN, G.** (1985), *Doğu ve Güneydoğu Anadoluda’ki Tarihsel Ev Tiplerinde Anlam*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.
- AKIN, G.** (2002), “Sadece Başlamış Bir Proje Olarak 1908 Romantizmi ve Vedat Tek”, Afife Batur (haz.), *M. Vedat Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- AKIN, N.** (1996), “Osmanlı Döneminde Anadolu Konutuyla Balkan Konutu Arasındaki Ortaklıklar”, *Tarihten Günümüze Anadolu’da Konut ve Yerleşme*, ed: Yıldız Sey, *Tarih Vakfı Yurt Yayınları*, İstanbul, 269-276.
- AKKOYUNLU, Z.** (1989), *Geleneksel Urfa Evlerinin Mimari Özellikleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- AKOK, M., GÖKOĞLU, A.** (1946), *Eski Ankara Evleri*, I, Erzurum Mahallesinde Yusuf Oğraş Evi, Ankara Halkevi Yayınları, Ankara.
- AKOK, M.** (1951), *Ankara Evleri*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- AKOK, M.** (1951), “Trabzon’un Eski Evleri”, *Arkitekt*, , Sayı 5-8: 103-115.
- AKOK, M.** (1951), “Çorum’un Eski Evleri”, *Arkitekt*, , Sayı 9-10: 171-185,189.
- AKOK, M.** (1953), “Çankırının Eski Evleri”, *Arkitekt*, , Sayı 7-8: 142-153.
- AKPOLAT, M.S.** (1991), *Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallauray*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji-Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- AKSOY, E.** (1962), “Türk evi-Anadolu evi” *Mimarlık ve Sanat*, Sayı 6: 216-217.
- AKSOY, E.** (1963), “Ortamekân: Türk Sivil Mimarisinde Temel Kuruluş Prensipleri”, *Mimarlık ve Sanat*, Sayı 7-8: 39-92.
- AKYÜREK, G.** (2002), “Macar ve Türk Mimarlığında “Ulusallık” Bağlamında Orta Asya ve “Doğu” Kavramları: Karşılaştırmalı Bir Okuma”, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, 2002, Sayı 7-8: 92-97.

ALBERTI, L.B. (1988), *On the Art of Building in Ten Books*, çev. Joseph Rykwert & Robert Tavernor, Mass.: MIT Press, Cambridge.

ALİOĞLU, F. (1989), *Geleneksel Mardin Şehir Dokusu ve Evleri Üzerine Bir Deneme*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

ALİOĞLU, E. F.; ALPER, B. (2008), “Sedad Hakkı Eldem ve Konut Araştırmaları”, *Sedad Hakkı Eldem ve Mimarlığı Sempozyumu*, Yüzüncü Doğum Yılı Etkinlikleri, MSGSÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, İstanbul, 91-102.

ALPER, M. (1987), *Urfa'nın Mekânsal Yapısı, Türk İslam Mimarisindeki Yeri ve Önemi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

ALTINER, A.T.; BUDAK, C. (1997), *Konak Kitabı*, Tepe Yayınları, İstanbul.

ALTINYILDIZ, N. (1997), *Tarihsel Çevreyi Korumanın Türkiye'ye Özgü Koşulları (İstanbul 1923-1973)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

ANÇEL, Ö. (2008), *Mimar/Arkitekt Dergisinde Konut Sorununun Ele Alınışı: 1931-1946*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

ANON, (1983), *Sedad Hakkı Eldem 50 Yıllık Meslek Jübilesi*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayın No.1, İstanbul.

AOKİ, M. (2002), *Léon Parvillée: Osmanlı Modernleşmesinin Eşiğinde Bir Fransız Sanatçı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ARAN, K. (2000), *Barınaktan Öte: Anadolu Kır Yapıları*, Tepe Mimarlık Kültürü Merkezi, Ofset Yapımevi, İstanbul.

AREL, A. (1982), *Osmanlı Konut Geleneğinde Tarihsel Sorunlar*, E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları No: 11, İzmir.

AREL, A. (1999a), “Türk Evi Dedikleri”, *Cogito*, Sayı 18: 188-212, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

AREL, A. (1999b), “Anadolu'da Geleneksel Konut Düzeninde Kültürel Etmenler”, *Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*, (4-7 Kasım 1997), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1. Cilt, Ankara, 31-43.

ARMAĞAN, M. (2000), *Alev ve Beton*, Şule Yayınları, İstanbul.

ARSEVEN, C. E. (1928), *Türk San'atı*, Akşam Matbaası, tekrar basım: Cem Yayınevi, 1984, İstanbul.

ARSEVEN, C. E. (1931), *Yeni Mimari*, Agâh- Sabri Kitaphanesi, İstanbul.

ARSEVEN, C. E. (), *Türk Sanatı Tarihi Menşeyinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

ARSEVEN, C. E. (1993), *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, yay. haz.: Ekrem Işın, İletişim Yayınları, İstanbul.

ARSLAN, N. (1996), “Gravürlerin 19.Yüzyılda İstanbul’un Kültür ve Sanat Ortamındaki Yeri”, *19.Yüzyıl İstanbul’unda Sanat Ortamı*, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul, 63-74.

ARTAN, T. (1992), “Topkapı Saray Arşivi’ndeki Bir Grup Mimari Çizimin Düşündürdükleri”, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 5*, İstanbul.

ASATEKİN, G. (2001), ““Türk Evi” Sözcüğünün Düşündürdükleri” *Sanat Tarihinde Terminoloji Sorunları I (Mimari ve Mimari Süsleme)*, Türk İngiliz Kültür Derneği, Hacettepe Üniversitesi ve Ankara Üniversitesi, Ankara, 187-198.

ASLANAPA, O. (1996), *Osmanlı Mimarisi*, Türkiye İşbankası, İstanbul.

ASLANAPA, O. (2003), *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, Altıncı Basım, İstanbul.

ASLANOĞLU, İ. N. (1994), *Bir Başkent’in Oluşumu, 1923-1950*, TMMOB Mimarlar Odası Yayını, Ankara.

ASLANOĞLU, İ. (2001), *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara.

AYAN, Y. (1997), *Uşak Evleri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

AYDEĞER, Ö. (1986), *Mimari Anıt ve Anıt Gruplarına Çağdaş Fonksiyonların Verilmesi ve Bu Konuda Ülkemizdeki Gelişmeler*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

AYDOĞDU, Ö. (2006), *Changes in The Meaning of Type in Architecture Since Eighteenth Century (Mimarlıkta On Sekizinci Yüzyıldan Bu Yana Tipin Anlamında Meydana Gelen Değişimler)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, ODTÜ, Ankara.

AYSEL, N. R. (2008), “MSGŞÜ Arşivlerinde “Sedad Hakkı Eldem”, *Tasarım-Kuram Dergisi*, (Sedad Hakkı Eldem Özel Sayısı,) MSGŞÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, Sayı 6: 76-89.

BAMMER, A. (1996), “Çadır ile Anadolu Evi İlişkileri”, *Tarihten Günümüze Anadolu’da Konut ve Yerleşme*, ed.: Yıldız Sey, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

BARAN, M. (2000), *Halk Bilimi Bağlamında, Anadolu-Türk Konutunda Mekânsal Oluşumlar*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

BARILLARI, D; GODOLI, E. (1997), *İstanbul 1900-Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekânları*, çev. Aslı Ataöv, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

BARILLARI D. & DONATO M. DI (yay.haz.) (2006), *Osmanlı Mimari D’Aranco: 1893-1909 İstanbul Projeleri* İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayını, İstanbul.

BATUR, A. (1990), “Mimarlıkta Oryantalist Eğilimler Üzerine Bazı Gözlemler”, *Yapı Dergisi*, Sayı 108: 50-61.

BATUR, A. (1999), “Bir Mimar, Bir Yorum: Alexandre Raymond”, *Arkitekt Dergisi*, Sayı: 469: 67-69.

- BAYDAR, G.** (2006), "Mimarlığın Sırtındaki Kültürel Yük", çev.: Yurdanur Salman, *doxa* dergisi, Sayı 2: 100-112.
- BEKLEYEN, A.** (1999), *Eski Diyarbakır Evlerinin Sosyal Ve Kültürel Açından İncelenmesi: Fiziksel ve Davranışsal Konumlar*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, KTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- BEKTAŞ, C.** (2007), *Anadolu Evleri Dizisi: Türk Evi*, Bileşim Yayınları, İstanbul.
- BERCÉ, F.** (2003), "La passion des monuments", *Prosper Mérimée, Connaissance des Arts*, Paris.
- BERGDOLL, B.** (1994), *Léon Vaudoyer: Histroicism in the Age of Industry*, Mass.: MIT Press, Cambridge.
- BERK, C.** (1951), *Konya Evleri*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- BERTHAM, C.** (1998), *The Turkish House, an Effort on Memory*, Doktora tezi, University of California, Los Angeles.
- BERTRAM, C.** (2008), *Imagining the Turkish House: Collective Visions of Home*, University of Texas Press, Austin.
- BİLGİN, İ.** (1996), "Anadolu'da Modernleşme Sürecinde Konut ve Yerleşme", *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme*, ed.: Yıldız Sey, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- BİLGİN, İ.** (1999), "Cumhuriyet Dönemi Türkiye Mimarlığı Dosyası", *Ege Mimarlık*, Sayı 30: 23-24.
- BİNAN, C.** (1999), *Mimari Koruma Alanında Venedik Tüzüğü'nden Günümüze Düşünsel Gelişmenin Uluslararası Evrim Süreci*, YTÜ Basım Yayın Merkezi, İstanbul.
- BİNAN, C.** (2005), "Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Mimari Koruma Üzerine Yorumlar", *60.Yaşında Sinan Genim'e Armağan*, Ege Yayınları, İstanbul.
- BİNAN, D.** (1994), *Güzelyurt Örneğinde, Kapadokya Bölgesi Yığma Taş Konut Mimarisinin Korunması İçin Bir Yöntem Araştırması*, Doktora Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- BİNAN, M.** (1952), *Türk Saçak ve Kornişleri*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- BİNGÖL, Ö.** (2007), *Mimarlıkta Tip Kavramı ve Tipoloji*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- BLOOMFİLED, J.; FOSTER, K.** (Haz.) (1992), *In What Style Should We Build*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica.
- BLUNT, A.** (1980), *Art and Architecture in France: 1500 to 1700*, Penguin Books, Middlesex.
- BOULLÉE, E.-L.** (1976), "Architecture, Essay on Art," *Helen Rosenau, Boullée and Visionary Architecture*, Academy Editions, London.
- BOYER, F.** (1954), "Antiquaires et architectes français à Rome au dixhuitième siècle", *Extrait de la Revue des études italiennes*, October-December, 173-185.

BOZDOĞAN, S. (1996), “Vernacular Architecture and Identity Politics. The Case of the “Turkish house””, *Traditional Dwellings and Settlements Review* 7, no. 2 :7-18.

BOZDOĞAN, S. (2002), *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*, çev.: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.

BOZDOĞAN, S.; ÖZKAN, S.; YENAL, E. (Yay.Haz.) (2005), *Sedad Eldem*, Literatür Yayıncılık, 1.Basım, İstanbul.

BÜYÜKMIHÇI, G. (1997), *Taş Sivil Mimarlık Örneklerinde Korumaya Yönelik Yöntem Önerileri ve Bu Yöntemlerin Kayseri Örneğinde Uygulanışı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

BÜYÜKMIHÇI, G. (2006), *Kayseri’de Yaşam Konut Kültürü*, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri.

CAN, C. (1993), *İstanbul’da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

CAN, C. (1995), “İstanbul’da Gayrimüslim Mimarlar: Levantenler, Ermeniler-İstanbul Beyefendileri, Levanten Mimarlar”, *Arredamento Dekorasyon Dergisi*, Sayı 71:93-97.

CAN, C. (1999), “Tanzimat ve Mimarlık”, *Osmanlı Mimarlığının 7 yüzyılı: “Uluslarüstü Bir Miras”*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 130-136.

CANSEVER, T. (1994), *Ev ve Şehir Üzerine Düşünceler*, İnsan Yayınları, İstanbul.

CELAL ESAD, (1928), *Türk San’atı*, Akşam Matbaası, tekrar basım: Cem Yayınevi, 1984, İstanbul.

CEPHANECİGİL, G. (2002), “Tüm Çalışmaları”, Afife Batur (haz.), *M. Vedat Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

CERASİ, M. (1999a), “Tarihselcilik ve Osmanlı Mimarisinde Yaratıcı Yenilikçilik 1720-1820”, *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı “Uluslarüstü Bir Miras”*, YEM Yayınları, 34-42.

CERASİ, M. (1999b), *Osmanlı Kenti: Osmanlı İmparatorluğu’nda 18. ve 19. Yüzyıllarda Kent Uygarlığı ve Mimarisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

CERASİ, M. (2001), “The Problem of Specificity and Subordination to External Influences in Late Eighteenth Century Otoman Architecture in Four İstanbul Buildings Realized in the Age of Hassa Mimar Mehmed Tahir”, *EJOS*, IV, (=M.Kiel, N.Liedman & H. Theunissen (eds.), *Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art, Utrecht-The Neatherlands, Ağustos 1999*), No. 11: 1-23.

CEZAR, M. (1971), *Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

CHOAY, F. (1992), *The Invention of the Historic Monument*, Cambridge Press, London.

CİVELEK, Y. (2005), “An Archaeology of The Fragment: The Transition From the Antique Fragment to the Historical Fragment in French Architecture between 1750 and 1850”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Pennsylvania, Pennsylvania.

CONDILLAC, E. B. de. (2001), *Essay on the origin of human knowledge*, çev. H. Aarsleff, Cambridge University Press, Cambridge.

CORDEMOY, J.L. (1714), *Nouveau Traité de toute l'Architecture ou l'Art de Bastir; avec un dictionnaire des termes d'architecture*, etc, Jean-Baptiste Coignard, Paris.

ÇAKIROĞLU, N. (1952), *Kayseri Evleri*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.

ÇELEBİ, M. S. (2002), *Yapılar Kitabı Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye (Mimar Sinan'ın Anıları)*, Haz. H.Develi, İstanbul.

ÇELİK, Z. (2005), *Şarkın Sergilenişi. 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*, Çev.: Nurettin Elhüseyni, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

ÇOBANCAOĞLU, T. (1998), *Türkiye'de Ahşap Evin Bölgelere Göre Yapısal Olarak İncelenmesi ve Restorasyonlarında Yöntem Önerileri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

D'AGINCOURT SÉROUX, J.B.L.G. (1811-1823), *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à sa renouvellement au XVI^e*, Paris.

D'AVILER, A.C. (1691), *Cours d'architecture*. 2 cilt. Paris.

DENEL, S. (1982), *Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri*, ODTÜ Yayını, Ankara.

DERRİDA, J. (1994), *Göstergebilim ve Gramatoloji*, çev. Tülin Akşin, Alfa Yayınları, İstanbul.

DIEZ, E. (1946), *Türk Sanatı -Başlangıcından Günümüze Kadar*, Çeviren Oktay Aslanapa, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayını, Sanat Tarihi Enstitüsü: No:1, İstanbul.

DIEZ, E. (1917), *Die Kunst der islamischen Völker*, Berlin.

DJELAL ESSAD. (1909), *Constantinople. De Byzance à Stamboul*, Librairie Renouard H. Laurens, Paris.

DOORDAN, D. P. (1983), "The Political Content in Italian Architecture during the Fascist Era", *Art Journal*, Vol. 43, No. 2: 121-131.

DURAND, J.N.L. (1802), *Précis des leçons d'architecture*, 2 cilt, Ecole Polytechnique, Paris.

DURAND, J.-N.-L. (2000), *Précis of the lectures on architecture with Graphic portion of the lectures on architecture*, çev. David Britt, CA: Getty Research Institute, Los Angeles.

DÜNDAR, A. (2000), *Arşivlerdeki Plan ve Çizimler Işığı Altında Osmanlı İmar Sistemi (18. ve 19.Yüzyıl)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

EDHEM PAŞA, (1873), (Kom. Başkanı), *Usul-u Mimari-i Osmani/Larchitecture Ottomane/Die Ottomanische Baukunst*, İstanbul.

EGBERT, D. D. (1980), *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*, Princeton University Press, Princeton.

- EGLI, E.** (1941), “Türk Evi”, çev. Cemal Köprülü, *Ülkü*, Mayıs 1941, cit 17, Sayı 99: 195-209.
- ELÇİ, H. İ.** (2003), *Roman ve Mekân. Türk Romanında Ev*, Arma Yayınları, İstanbul.
- ELDEM, S.; AKOZAN, F; ANADOL, K.** (1968), (yay.haz.), *Rölöve I*, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık Bölümü Yayını, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- ELDEM, S.H.** (1939), “Milli Mimari Meselesi”, *Arkitekt*, Sayı: 9-10, 220-223.
- ELDEM, S.H.** (1940), “Yerli Mimarîye Doğru”, *Arkitekt*, Sayı: 3-4, 69-74.
- ELDEM, S. H.** (1944), “17 nci ve 18 inci asırlarda Türk Odası”, *Güzel Sanatlar 5*, Maarif Matbaası, İstanbul.
- ELDEM, S.H.** (1944), “Boğaziçinde bir yalı”, *Arkitekt*, Sayı: 7-8, 106-110.
- ELDEM, S. H.** (1954), *Türk Evi Plan Tipleri*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- ELDEM, S.H.** (1964), “Bursa’da Bazı Sofalar”, *Akademi Dergisi*, Sayı 2: 3.
- ELDEM, S. H.** (1983), *Mimar Sinan Üniversitesi 100. Yıldönümü Armağanı, Sedat Hakkı Eldem, 50 Yıllık Meslek Jübilesi*, MSÜ Yayınları, İstanbul.
- ELDEM, S. H.** (1984a), “Son 120 Sene İçinde Türk Mimarisinde Millilik ve Rejyonelizm Araştırmaları”, *Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri*, Kültür ve Turizm Bak. Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yay., İstanbul.
- ELDEM, S. H.** (1984b), *Türk Evi: Osmanlı Dönemi, I*, Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, İstanbul.
- ELDEM, S. H.** (1986), *Türk Evi: Osmanlı Dönemi, II*, Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, İstanbul.
- ELDEM, S. H.** (1987), *Türk Evi: Osmanlı Dönemi, III*, Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, İstanbul.
- ERDİM, M.** (1980), *Anadolu’da Geleneksel Konut Birimi-Art Zamanlı ve Eş Zamanlı İlişkilerin İrdelenmesi ve Fırat Havzası Konutlarında Plan Tipolojilerinin Çözümlemesi Üzerine bir Yöntem Araştırması, 2 cilt*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, E.Ü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Enstitüsü, İstanbul.
- ERGİNBAŞ, D.** (1954), *Diyarbakır Evleri*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- ERGÜL, E.** (1998), *17.Yüzyıl Osmanlı Konutunun Anadolu Kentlerine Homejenizasyonu*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- ERİÇ, M.** (1979), “Geleneksel Türk Mimarisinde Malzeme Seçim ve Kullanımı”, *Yapı*, 33, Sayı 33: 42-45.
- ERKMEN, E.** (1998), *Clemens Holzmeister ve Türk Mimarlığı’ndaki Yeri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

ERKTİN, A. H. (1986), “Sedad Hakkı Eldem’le bir söyleşi”, *Yapı Dergisi*, Ekim, Sayı:69.

ERÖZ, M. (1991), *Yörükler*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul.

ERPİ, F. (1991), “Sosyo-Kültürel Yapının Yerel Konut Mimarisindeki Yansıması üzerine Kıyaslamalı üç örnek: Anadolu’daki Türk, Rum ve Levanten Konut Mimarileri”, *Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri*, (Konya:5-7 Mart 1990), Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Başkanlığı Selçuk Üniversitesi Rektörlüğü, Ankara,73-83.

ERSOY, E. (2000), *On the Sources of the “Ottoman Renaissance:” Architectural Revival and its Discourse During the Abdülaziz Era (1861-76)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Harvard University.

ERSOY, E. (2005), “The Idea of Revival in Late Ottoman Architectural Discourse”, *MAAN 5th International Conference*, İstanbul.

ERSOY, Z.A. (2002), *Konut ve Ev Kavramalarının Karşılaştırmalı Analizi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü), İzmir.

ERZEN, J. (1996), *Mimar Sinan: Estetik Bir Analiz*, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara.

ESER, L. (1955), *Kütahya Evleri*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.

ESİN, E. (1976), "M. IX-XII. Yüzyıl Uygur Köşklerinden Safranbolu Ev Mimarisine Gelişme", *İTÜ MTRB Bülteni*, Cilt 2, Sayı 5-6: 15-18.

EVREN, M. (1959), *Türk Evinde Çıkma*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.

EYİCE, S. (1998), “XVIII. Yüzyılda İstanbul’da İsveçli Cornelius Loos ve İstanbul Resimleri (1710’da İstanbul)”, *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı, Sempozyum Bildirileri*, 20-21 Mart 1997, Sanat Tarihi Derneği Yayınları:3, İstanbul, 91-130.

EYİM, A. (2007), “Bilimde İdealleştirme Kullanımı ve Tarihsel İki Örnek: Descartes ve El-Bettanî”, *Kutadgubilig Felsefe- Bilim Araştırmaları Dergisi*, Sayı:11: 253-267.

EYÜCE, A. (1995), “Mimari Mekanın Oluşum Sürecinde Kültürel Etkiler”, *Uluslararası Yapı Yaşam Kongresi 95*, Kongre Kitabı, “Kültür ve Mekan” , T.M.M.O.B. Mimarlar Odası Bursa Şubesi Yayını, Bursa,12-16.

EYÜCE, A. (2005), *Geleneksel Yapılar ve Mekanlar*, Birsen Yayınevi, İstanbul.

FATHY, H. (1973), *Architecture for the Poor; an experiment in rural Egypt* , University of Chicago Press, Chicago.

FÉLIBIEN, A. (1699), *Des principes de l’architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent, avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, La Veuve & Jean Baptiste Coignard, fils, Paris.

FILLMORE, M. (1990), *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc: Readings and Commentary*, MIT Press, Cambridge (Mass.).

FRODL, W. (1966), “Anıtlar, Bakım ve Onarımları”, çev. B. Özer, *Akademi Dergisi*, Sayı 5:4-14.

- GABRIEL, A.** (1938), “Türk Evi”, *Arkitekt Dergisi*, 1938, Sayı 5-6: 149-154.
- GIRARDELLI, P.** (1999), “Osmanlı Mimarisine İtalyan Yorumlar”, *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı 'Uluslararası Bir Miras'*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 64-68.
- GOODWIN, G.** (1971), *A History of Ottoman Architecture*, Johns Hopkins Press, London.
- GÖĞÜŞ, C.** (2007), *19. Yy. Avusturya Gazeteleri Işığında Osmanlı İmparatorluğunun 1873 Viyana Dünya Sergisine Katılımı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- GÖKÇE, P.** (1983), *Türk Osmanlı-Ahşap Ev Mimarisinin Planimetrik Özelliklerine Uluslararası Çerçeve Bir Bakış*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSÜ, Mimarlık Fakültesi, İstanbul.
- GUERRAND, R.-H.** (2005), “Art-Nouveau Mimarlığının Kısa Tarihçesi”, *Avrupa'dan İstanbul'a Yeni Sanat*, Yıldız Salman (ed.), TMMOB Mimarlar Odası Yayını, Ankara, 57-64.
- GÜNAY, R.** (1998), *Türk Ev Geleneği ve Safranbolu Evleri*, YEM, İstanbul.
- GÜRBÜZ, O.** (1997), “Türkiye'de Göçebe Mesken Örneği: Çadır”, *Türk Coğrafya Dergisi*, Sayı 32:185-195.
- GÜRER, T. K.; YÜCEL, A.** (2005), “Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi”, *İTÜ Dergisi/a*, cilt:4, Sayı1: 84-96.
- HAMADEH, S.** (2004), “Ottoman Expressions of Early Modernity and the "Inevitable" Question of Westernization”, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 63, No. 1: 32-51.
- HERRMANN, W.** (1962), *Laugier and Eighteenth Century French Theory*, A. Zwemmer, London.
- HOTAN, H.** (1947), “Erzurum Evleri”, *Arkitekt*, 1947, Sayı 1-2:27-30.
- INSOLL, T.** (1999), *İslam Arkeolojisi*, Çev: Bahar Tırnakçı, Homer Kitabevi, İstanbul.
- İMAMOĞLU, V.** (1992), *Geleneksel Kayseri Evleri*, Halkbank Kültür Yayınları, Ankara.
- İMAMOĞLU, V.** (2006), ““Kayseri’de Yaşam Ve Konut Kültürü” Kitabı Üzerine”, *METU JFA*, 2006/1, 84-85-88.
- İNCESAKAL, M.** (1996), *Orta Anadolu Bölgesi Bağ Evlerinin Tasarım ve Yapım İlkeleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- JOKILEHTO, J.** (1999), *A History of Architectural Conservation*, Elsevier Butterworth-Heinemann, Oxford.
- KAFESÇİOĞLU, Ç.** (2004), “Ortaçağ ve Modernite Arasında: Hassa Mimarlar Ocağı ve Osmanlı Mimari”, *Mimarist Dergisi*, 2004, Sayı 13: 96-98.
- KAHVECİ, K. T.** (2005), *Osmanlı Mimarlık Düşüncesinin Altyapısında Yer Alan Yayınlar ve Eğitim Programı (1808-1926)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- KARPUZ, H.** (1984), *Türk İslam Mimarisinde Erzurum Evleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara, 1984.

- KAZMAOĞLU, M.; TANYELİ, U.** (1979), “*Anadolu Konut Mimarisinde Bölgesel Farklılıklar*”, *Yapı*, 33, Sayı 33: 29-34.
- KIZIL, F.** (1978), *Toplumsal Geleneklerin Konut İçi Mekan Tasarlamasına Etkisi ve Toplumsal Geleneklerimizi Daha İyi Karşılacak Konut İçi Fiziksel Çevre Koşullarının Belirlenmesi*, DGSA Mimarlık Fakültesi Doktora Tezi, Akademi Yayını, İstanbul.
- KIZIS, Y.** (1999), “18. Yy Konut Mimarisinde Yöresel Miras ve Etkileşimler: Mora Yarımadası, Tesalya, İstanbul”, *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı “Uluslarüstü Bir Miras”*, YEM, İstanbul, 118-129.
- KOEPF, H.** (1982), “Osmanlı Kubbeli Camileri Üzerine Tipolojik Bir Deneme”, çev. Ayla & Ömer Gülsen, *Yapı Dergisi*, Sayı 58: 19-48.
- KOYUNOĞLU, A. H.** (1928), “Türk Mimarisi”, *Türk Yurdu*, sayı 4/198:41-42,(eski yazı).
- KOYUNOĞLU, A. H.** (1929), “Ankara Evleri”, *Türk Yurdu*, sayı 17-18/211:212:45-48.
- KÓS, K.** (1995), *İstanbul Şehir Tarihi ve Mimarisi*, Çeviren: Naciye Güngörmüş; T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat/Sanat Tarihi Dizisi, Ankara.
- KÖMÜRÇÜOĞLU, E.** (1950), *Ankara Evleri*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- KÖSE, A.** (2005), “Türkiye’de Geleneksel Kırsal Konut Planlarında Göçebe Türk Kültürü İzleri”, Afyon Kocatepe Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 2005, Cilt VII, Sayı 2:165-200.
- KRUFT, H.W.** (1994), *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*, Princeton Architectural Pres, Princeton.
- KUBAN, D.** (1970), “Türkiye’de Malzeme Koşullarına Bağlı Geleneksel Konut Mimarisi Üzerine Bazı Gözlemler”, *Mimarlık Dergisi*, İstanbul, Sayı 1:67-75.
- KUBAN, D.** (1982), “Türk Ev Geleneği Üzerine Gözlemler”, *Türk ve İslâm Sanatı Üzerine Denemeler*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- KUBAN, D.** (1992), “Sedat Çetintaş: Motivasyon ve Tutku”, *Arredamento Dekorasyon*, Mayıs 1992/37: 106-107.
- KUBAN, D.** (1995), *Türk “Hayat” lı Evi*, Eren Yayıncılık, İstanbul.
- KUBAN, D.** (2000), *Tarihi Çevre Korumanın Mimarlık Boyutu. Kuram ve Uygulama*, YEM, İstanbul.
- KUBAN, D.** (2007), *Osmanlı Mimarisi*, YEM Yayın, İstanbul.
- KUBAN, Z.** (1988), *Antik Devir Evlerinde Kadın ve Erkek Mekânları ve Osmanlı Evleriyle Karşılaştırılması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- KURUYAZICI, H.** (2008), *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Bir Mimar. Arif Hikmet Koyunoğlu. Anılar, Yazılar, Mektuplar, Belgeler*, YKY, İstanbul.
- KÜÇÜKERMEN, Ö.** (1973), *Anadolu’daki Geleneksel Türk Evinde Mekân Organizasyonu Açısından Odalar*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul.

KÜÇÜKERMEN, Ö. (1996), *Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul.

LABAT-POUSSIN, B.; OBERT, C. (1998), *Archives De L'école Nationale Supérieure Des Beaux-Arts*, Centre Historique des Archives Nationales, Paris.

LAUGIER, M.-A. (1977), *An Essay on Architecture (Essai sur l'Architecture, 1753)*, çev. Wolfgang ve Anni Herrmann, Hennessey & Ingalls, Los Angeles.

LE CAMUS DE MÉZIÈRES, N. (1992), *The Genius of Architecture, or the Analogy of that Art with our Sensations*, Getty Publications, Santa Monica.

LE CORBUSIER (1999), *Bir Mimarlığa Doğru* (1923), Çev. S.Merzi, YKY, İstanbul.

LEROY, J.D. (1764), *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont données à leur temples, depuis le règne de constantin le grand, jusq'à nous*, Desaint & Saillant, Paris.

LOOS, A. (1982), "The Poor Little Rich Man", *Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900*, MIT Press, Cambridge (Mass.).

MAGEE, B. (1990), *Karl Popper'in Bilim Felsefesi ve Siyaset Kurumu*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

MALLGRAVE, H. F. (Yay.haz.), (1993), *Otto Wagner: Reflections on the Raiment of Modernity*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica.

MASQUELET, A.C. (1997), "Philosophical anatomy revisited", *Surg Radiol Anat*, Springer-Verlag, 19: 57.

MATTHEWS, H. C. (2006), "İstanbul ve Roma'da İdeal Form Kavramları Sinan'ın ve İtalyan Çağdaşlarının Kutsal Mimarisi", çev. H..Günhan Danışman, *Mimarist Dergisi*, Sayı 22:27-33, İstanbul.

MUTHESIUS, H. (1987), *The English House*, Rizzoli, New York.

MÜBAREK GALİP, "Ankara Evleri", *Mu'allimler Birliği Mecmuası*, Sayı 8: 354-359.

NASIR, A. (1991), *Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

NAUMANN, R. (1991), *Eski Anadolu Mimarlığı*, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara.

NUREDDİN İBRAHİM (1928), "Yeni Ankara'da Eski Türk Evleri", *Yeni Kitap* 9, Ocak 1928, 28-32.

OECHSLIN, W. (1978), "L'Intérêt archéologique et l'expérience architecturale avant et après Piranèse", Georges Brunel (haz.), *Piranèse et les Français; colloque tenu à la Villa Médicis 12-14 Mai 1976*, Academie de France à Rome, Roma, 395-418.

OĞUZ, G. P.; AKSULU, I. (2007), "Adana Tepebağ'daki Tarihi Yerleşim Dokusunun İncelenmesi, Koruma Sorunları ve Öneriler", *Gazi Üniv. Müh. Mim. Fak. Dergisi*, Cilt 22, No 2, 207-216.

ORHUN, D. (1999), "“Türk Evi” mi, Yaşamada Tümleşik Ev mi?" *Yapı Dergisi*, Sayı 217: 76- 83.

- OSMAN, R.** (1983), *Dr. Rifat Osman'a Göre Edirne Evleri ve Konakları* (der.: Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver), Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, II. Baskı, İstanbul.
- ÖDEKAN, A.** (2004), *Yazıları ve Rölöveleriyle Sedat Çetintaş*, İTÜ Yayınevi, İstanbul.
- ÖDEKAN, A.** (2005), “Sanat Tarihinde Süreklilik/Süreksizlik Sorunu”, *Afife Batur'a Armağan. Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları*, Literatür, İstanbul, 333-338.
- ÖGEL, B.** (1978), *Türk Kültür Tarihine Giriş: III*, (Türklerde ev kültürü), Kül. Bak. Yay., Ankara.
- ÖGEL, S.** (1981), “Hayat (Sofa) Köşkü ve Tahtseki”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, IX-X, İstanbul: 227-239.
- ÖGEL, S.** (1984), *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, Akbank, İstanbul.
- ÖGEL, S.** (1992), “18. ve 19. Yüzyılların Osmanlı Camilerinde Geleneksel Anlama Katkıları”, *Semavi Eyice Armağanı*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul, 269-275.
- ÖGEL, S.** (1996), “Anıtsal Mimari ve Konut Arasındaki İlişkiler Yönünden Sinan Yapılarına Bir Bakış”, *Prof. Doğan Kuban'a Armağan*, yay. haz.: Zeynep Ahunbay vd., Eren Yayıncılık, İstanbul, 51-56.
- ÖZBİL, N.A.** (2002), *Sedad Hakkı Eldem's Typological Analysis of the “Turkish House” as a Tool for an Operative Design Methodology*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, ODTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- ÖZCAN, Z.** (1995), “İç -Batı ve Güney- Batı Anadolu'da Geleneksel Mimariden Örneklerle Tarihsel Süreçte Kültürün Mekanı Biçimlendirmedeki Rolü”, *Uluslararası Yapı Yaşam Kongresi 95*, Kongre Kitabı, “Kültür ve Mekan”, T.M.M.O.B. Mimarlar Odası Bursa Şubesi Yayını, Bursa,47-53.
- ÖZEKE, E.** (2001), *Mimarlıkta Rasyonellik Kavramına Tarihsel Gelişim Süreci İçerisinde Bir Bakış*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- ÖZER, B.** (1993), *Yorumlar. Kültür, Sanat, Mimarlık*, YEM Yayın, İkinci baskı, İstanbul.
- ÖZER, F.** (1982), *Çağdaş Mimari Dizaynlamada Tarihsel Sürekliliğin Değerlendirilmesi*, İ.T.Ü. Maçka Mimarlık Fakültesi, İstanbul.
- ÖZGÜNER, O.** (1970), *Köyde Mimari. Doğu Karadeniz*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara.
- ÖZKAN, S., TURAN, M.; ÜSTÜNKÖK, O.** (1979), “Institutionalized Architecture, Vernacular Architecture and Vernacularism in Historical Perspective”, *METU Journal of the Faculty of Architecture*, Sayı:2:127-156.
- PARVILLÉE, L.** (1874), *Architecture et décoration turques au XVe siècle*, Paris.
- PASSANTI, F.** (2005), “Vernaküler, Modernizm ve Le Corbusier”, çev. Pınar Gökbayrak, *Betonart*, Dergisi, (Le Corbusier özel sayısı), Sayı 7: 45-57.
- PASSMORE, E.** (1951), “Fischer von Erlach: Architect to a Monarchy,” *Royal Institute of British Architects Journal*, LVIII, 472- 473.

PEKER, A.U. (1993), “Pastoral Türk Kültürünün Yakındoğu’ya Bir Katkısı: Mimari Tasarımda Sentez Arayışı”, *Uluslararası III. Türk Kültür Kongresi Bildirileri*, Ankara.

PÉREZ-GÓMEZ, A. (1996), “Introduction”, *Claude Perrault, Ordonnance for the Five Orders of Architecture*, çev. Indra Kagin McEvans, Getty Publications, Santa Monica (Cal.).

PÉREZ-GÓMEZ, A. & PELLETIER, L. (2000), *Architectural Representation and the Perspective Hinge*, MIT Pres, Cambridge (Mass).

PETRUCCIOLI, A. (2008), *Bellek Yitiminin Ardından –Akdeniz İslam Kent Dokusunun Öğrettikleri*, YEM Yayın, İstanbul.

PEVSNER, N. (1982), *An Outline of European Architecture*, Penguin Books, New York.

PINON, P. (1981), “Comment fouillait-on au 18è et au debut du 19è siècle”, *Archéologia*, no. 158: 16-26.

PINON, P. & FRANÇOIS-XAVIER, A. (1988), *Les Envois de Rome (1778 – 1968): Architecture et archéologie*, École Française de Rome, Rome.

PINON, P. (1994), “Le Voyage d’Orient de L’architecte Jean-Nicolas Huyot [1817-1820] et la Découverte de la Maison Ottomane”, *Turcica: Revue d’Etudes Turques*, Sayı 21: 211-240.

PINON, P. (2006), “Albert Gabriel’in Yaşamı ve Yapıtları” , *Albert Gabriel (1883-1972) Mimar, Arkeolog, Ressam, Gezgin*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.

PİLEHVARİAN, N. K. (1993), *Şirince Yerleşmesinde Tarihsel Doku ve Geleneksel Konut Biçimlenişi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

RAPOPORT, A. (1969), *House Form and Culture*, Prentice-Hall, Inc, London.

RIEFSTAHL, R. M. (1941), *Cenubu Garbi Anadolu’da Türk Mimarisi*, Maarif Matbaası, İstanbul.

QUATREMÈRE DE QUİNCY, A.-C. (1821), *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Gondoin*, Institut de France, Paris.

SAÎ ÇELEBİ (1988), *Tezkiretü'l-Bünyan. Mimar Sinan’ın Kendi Ağzından Hayat ve Eserleri*, haz. Sadık Erdem, Binbirdirek Yayını, İstanbul.

SAKAOĞLU, N. (1978), *Divriği’de Ev Mimarisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul

SANER, T. (1998), *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında “Oryantalizm”*, Pera Turizm ve Ticaret A.Ş., İstanbul.

SANER, T. (1999), “19.Yüzyıl Yeni Türk Mimarlığında Antik Anlayış”, *Yapı Dergisi*, Sayı 211: 71-78.

SANER, T. (2008), “18. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığındaki Strüktürkırııcı Akım: Rokoko”, *Arradamento Mimarlık Dergisi*, 2008/5.

SARIALİOĞLU, C. (2006), “Bir Tarih Yazım Anomalisi Olarak Türkiye’de Yerel’liğin İnkârı: “Türk Evi””, *1. Türkiye Mimarlık Eleştirileri Örnekleri Seçkisi*, TMMOB İstanbul Büyükşehir Şubesi Yayını, İstanbul, 45-57.

SARIALIOĞLU, C. (2008), *Histiyografik Bir Sorunsal Olarak "Türk Evi" 1928-1995*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

SARRE, F. (1998), *Küçükasya Seyahati*, çev. Dârâ Çolakoğlu, Pera Turizm, İstanbul.

SAYAN, Y. (2001), *Uşak Evleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Eserleri Dizisi/149, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

SAYAN, Y.; ÖZTÜRK, Ş. (2001), *Bitlis Evleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

SAYAR, Z. (1995), *Anılarda Mimarlık, Yapı'dan Seçmeler-7*, Yem Yayın, İstanbul.

SEVİN, N. A. (2006), *Gravürlerde Yaşayan Osmanlı*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Eserleri Dizisi, Ankara.

SEZER, Y. (2005), *The Perception of Traditional Ottoman Domestic Architecture as a Category of Historic Heritage and as a Source of Inspiration for Architectural Practice (1909-1931)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

SEZGİN, H. (1981), "Anadolu Türk Vernaküler Mimarisinin Yayılma ve Etki Alanları", *Akademi 10 Mimarlık ve Sanat*, IDGSA Yayın No.82, İstanbul, 27-30.

SEZGİN, H. (2006), "Yöresel Konut Mimarîsi ve Türkiye' deki Örnekleri Hakkında", *Tasarım-Kuram Dergisi*, Sayı 4:1-19.

SOYGENİŞ, M. (1995), *Ondokuzuncu Yüzyılda İstanbul Evinin Mekansal Değişimi ve Nedenlerinin Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

SÖNMEZ, Z. (2000), "Osmanlı Mimarisiyle İlgili Araştırmaların Dünü ve Bugünü", *Uluslararası Kuruluşunun 700. Yıl Dönümünde Bütün Yönleriyle Osmanlı Devleti Kongresi*, Konya, 875-891.

SÖZEN, M. (2001), *Türklerde Ev Kültürü*, Doğan Kitapçılık, İstanbul.

SÖZEN, M; BATUR, A; FERSAN, N; ÖZDEN, E. (Yay.Haz) (1976), *Türk Kenti-Türk Evi Bibliyografisi*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Tarihi ve Restorasyon Enstitüsü, İstanbul.

SÖZEN, M.; ERUZUN, C. (1992), *Anadolu'da Ev ve İnsan*, Emlak Bankası, İstanbul.

SÖZEN, M.; TANYELİ, U. (1984), *Türk Konut Mimarisi Bibliyografyası*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.

SZAMBIEN, W. (1984), *Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760-1834: de l'imitation à la norme*, Picard, Paris.

ŞEBNEM, Y. (2002), *The Image of the "Ideal Home" / Modern House In Popular Magazines During the Post-World War Two Period In Turkey*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, ODTÜ, Ankara.

ŞEN, N. (1968), *Anonim Mimaride Çeşitlilik*, İTÜ Matbaası, İstanbul.

TANJU, B. (1999), *1908-1946 Türkiye Mimarlığının Kavramsal Çerçevesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

TANJU, B. (2007), *Tereddüd ve Tekerrür. Mimarlık ve Kent Üzerine Metinler: 1873-1960*, Akın Nalça Kitapları, İstanbul.

TANJU, B. ; TANYELİ, U. (2009), *Sedad Hakkı Eldem II. Retrospektif*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul.

TANSUĞ, S. (1992), “Türk Ev Mimarisinin Değişme ve Gelişme Çizgisi”, *Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*, Başbakanlık Aile Araştırmaları Kurumu Yay. No: 71, Ankara, 756-769.

TANYELİ, U. (1992), “Bir Sedat Çetintaş Rölövesi Ne Söyler?”, *Arradamento Dekorasyon*, Mayıs 1992/37: 108-110.

TANYELİ, U. (1996a), Uğur Tanyeli, “19. Yüzyıl Türkiye’sinde Mimari Bilgi Alanının Yeniden Biçimlenişi”, *19. Yüzyıl İstanbul’unda Sanat Ortamı*, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul, 81-94.

TANYELİ, U. (1996b), “Klâsik Dönem Osmanlı Metropolünde Konutun ‘Reel’ Tarihi: Bir Standart Sapma Denemesi”, *Prof. Doğan Kuban’a Armağan*, yay. haz.: Zeynep Ahunbay vd., Eren Yayıncılık, İstanbul.

TANYELİ, U. (1996c), “Anadolu’da Bizans, Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Dönemlerinde Yerleşme ve Barınma Düzeni”, *Tarihten Günümüze Anadolu’da Konut ve Yerleşme*, ed.: Yıldız Sey, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 405-467.

TANYELİ, U. (1998), “1950’lerden Bu Yana Mimari Paradigmaların Değişimi ve ‘Reel’ Mimarlık”, *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık*, ed.: Yıldız Sey, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

TANYELİ, U. (1999a), “Bir Historiyografik Model Olarak Gerileme-Çöküş ve Osmanlı Mimarlığı Tarihi”, *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı “Uluslarüstü Bir Miras*, YEM Yayın, ed.: Nur Akın, Afife Batur, Selçuk Batur, İstanbul.

TANYELİ, U. (1999b), “Türkiye’de Modernleşme ve Vernaküler Mimari Gelenek: Bir Cumhuriyet Dönemi İkilemi”, *Bilanço 1923-1998: Türkiye Cumhuriyeti’nin 75 Yılına Toplu Bakış Uluslararası Kongresi*, I. cilt, ed.: Zeynep Rona, İstanbul.

TANYELİ, U. (2001), *Sedad Hakkı Eldem*, Boyut Kitapları, İstanbul.

TANYELİ, U. (2003), “Türkiye’de Mimarlık Bilgisi, Mimar ve Kitap Geç 18. Yüzyıldan Bugüne”, *Arredamento Mimarlık*, 2003/11: 89-93.

TANYELİ, U. (2004), *İstanbul 1900-2000; Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak*, Akın Nalça Yayınları, İstanbul.

TANYELİ, U. (2008), “Genç Sedad Hakkı Eldem: Kültürlerarası Bir Kimlik İnşası 1908-1930” *Sedad Hakkı Eldem I, Gençlik Yılları* (yay.haz.: Edhem Eldem, Bülent Tanju, Uğur Tanyeli), Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul.

TANYELİ, U.; YÜCEL, A. (2007), *Turgut Cansever, Düşünce Adamı ve Mimar*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi ve Garanti Galerisi, İstanbul.

TANRIÖVER, H.S. (1912), "Eski Türk Evleri", *Türk Yurdu*, no. 5: 1216-1221.

- TAVERNOR, R.** (1998), *On Alberti and the Art of Building*, Yale University Press, New Haven.
- TEKELİ, İ.** (1996), “Konut Tarihi Yazıcılığı Üzerine Düşünceler”, *Tarihten Günümüze Anadolu’da Konut ve Yerleşme*, ed.: Yıldız Sey, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- TEKELİ, İ.; İLKİN, S.** (1997) *Mimar Kemalettin’in Yazdıkları*, ŞVV Yayınları, Ankara.
- TEXIER, C.** (2002), *Küçük Asya- Coğrafyası, Tarihi, ve Arkeolojisi*, çev: Ali Suat, (Yeniden yayına hazırlayan: Kazım Yaşar Koprıman, Musa Yıldız), Enformasyon ve Dökümantasyon Hizmetleri Vakfı, Ankara.
- TİMURTAŞ, F. K.; GÖZE, E.** (Yay.haz.), (1976), *Peyami Safa’dan Seçmeler*, Yağmur Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
- TOMSU, L.** (1950), *Bursa Evleri*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- TUNCER, O.C.** (2002), *Ankara Evleri*, Ankara Ticaret Odası, Ankara.
- TURGUT, H.** (1990), *Kültür-Davranış-Mekân Etkileşiminin Saptanmasında Kullanılabilecek Bir Yöntem*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- TOSUN, V.** (1998), *Biçim Anlamı İzler: Doğu Karadeniz Bölgesinin Kırsal Alanlarındaki Yöresel Ev ve Yerleşme Biçimlerinin Değişiminin Analizi İçin Kuram ve Yöntem*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, KTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- ULUÇ, H.** (1946), “Güney Anadolu’da Sivil Mimari Etüdüleri”, *Arkitekt Dergisi*, Sayı 11-12: 261-267.
- ULUENGİN, B.** (1987), *Rölöve*, YEM Yayın, İstanbul.
- ULUOĞLU, B.** (2003), “Mimarlığın Kitabı ve Fikri Durumları”, *Arredamento Mimarlık*, 2003/1, 83-87.
- ULUSU, T.** (1991), “Geleneksel Konuttan Günümüz Konutuna “Orta Mekân””, *Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri*, (Konya:5-7 Mart 1990), Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Başkanlığı Selçuk Üniversitesi Rektörlüğü, Ankara, 217-226.
- UMBACH, M.** (2002), “The Vernacular International: Heimat, Modernism and the Global Market in Early Twentieth-Century Germany”, *National Identities*, Cilt. 4, Sayı 1: 45-67.
- URFALIOĞLU, N.** (1995), *Antalya, Isparta ve Burdur Evlerinde Cephe Biçimlenişi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- USTA, K.G.** (1997), Mekân Çözümleme Yöntemlerinde Morfolojik Kart Tekniğinin Kullanılması: Osmanlı Hanlarında Örnekleme”, *Yapı Dergisi*, Sayı 185: 71-79.
- ÜLGEN, A.S.** (1943), *Anıtların Korunması ve Onarılması I*, Maarif Matbaası, Ankara.
- ÜNSAL, B.** (1972), “Topkapı Sarayı Arşivinde Bulunan Mimari Planlar Üzerine”, *Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, İstanbul, Cilt 1: 168-197.
- VAN ZANTEN, D.** (1977), *The Architectural Polychromy of the 1830s*, Garland Publishing, New York&London.

VAN ZANTEN, D. (1987), *Designing Paris: The Architecture of Duban, Duc, and Vaudoyer* Mass.: MIT Press, Cambridge.

VEDAT, M. (1931), "İstanbul İkametgâhları", *Mimar*, no. 9: 322-325.

VIDLER, A. (1987), *The Writing of the Walls: Architectural Theory in the Late Enlightenment*, N.J.: Princeton University Press, Princeton.

VOGT, A. M. (1998), *Le Corbusier, the Noble Savage: Toward an Archaeology of Modernism*, MIT Press, Cambridge (Mass.).

WILDE, H. (1909), *Brussa. Eine Entwicklungsstade türkischer Architektur in Kleinasien unter den Ersten Osmanen*, Verlag von Ernst Wasmuth, Berlin.

WITTKOWER, R. (1949), *Architectural Principles in the Age of Humanism* The Warburg Institute, London.

YAZICI, N. (2002), *Çok Yönlü Kişiliğiyle Pierre Montani*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Programı, İstanbul.

YAZICI, N. (2003), "Osmanlı'nın İlk Mimarlık Kitabı: Usul-u Mimari-i Osmanî", *Arkitekt Dergisi*, Sayı 2003/4: 12-19.

YAZICI, N. (2004), "Uluslararası Sergilerde Osmanlı Mimarisi'nin Sunumu", *Arkitekt Dergisi*, Ocak-Şubat Sayı 500: 18-31.

YAZICI, N. (2007), *Osmanlılar'da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Programı, İstanbul.

YÜCEL, A. (1984), "Günümüz Türk Mimarlığında Tarih Yorumu", *Yeni Boyut Dergisi*, Sayı 20:3-7.

YÜREKLİ, H; YÜREKLİ, F. (2005), *Türk Evi Gözlemler-Yorumlar*, Yapı Endüstri Merkezi Yapı Yayın, İstanbul.

ZEYBEKOĞLU, D. (2005), *Edirne Geleneksel Konut Mimarlığını Etkileyen Sosyo-Kültürel Faktörlerin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Edirne.

ÖZGEÇMİŞ

1996 yılında Erciyes Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. 2000 yılında Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilimdalı Yapı Programı'nda Yüksek Lisans derecesi aldı. 1998-2002 yılları arasında Niğde Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalıştı. 2002 yılında, Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'ne YÖK'ün 35. Maddesi gereğince doktora eğitimi süresince görevlendirilmiş olup, halen aynı birimde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

Yayımlar

Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitabında (*Proceedings*) basılan bildiriler

U.Tuztaşı (2004). Sivas-Çallı köyü Geleneksel Kerpiç Konutları. Uluslararası Anıtlar ve Sitler günü, Kerpiç Mimariyi Koruyalım Konferansı, ICOMOS Türkiye Milli Komitesi, (Davetiyeli Konuşmacı), 21 Nisan 2004, İTÜ Mimarlık Fakültesi, Taşkışla.

T. Çobancaoğlu, U.Tuztaşı (2005). A material that has Witnessed the Past in Anatolia:adobe. Structural Analysis of Historical Constructions International Seminar IV- Padova-Italia, 10-13 November, pp. 231-239.

Ulusal hakemli dergilerde yayınlanan makaleler

U.Tuztaşı, Çobancaoğlu T. (2006). Anadolu'da Kerpicin Kullanım Geleneği ve Kerpiç Konut Yapım Sistemlerinin Karşılaştırılması. Tasarım Kuram Dergisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Cilt:3, Sayı:5, sayfa 95-104.

Ulusal bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitabında basılan bildiriler

C.Kurtay, U.Tuztaşı (2000). Geleneksel Niğde Evlerin'de Günışığı İrdelemesi. III. Ulusal Aydınlatma Kongresi, İstanbul.

E.Gönen, U.Tuztaşı (2007). Türk Mimarlık Tarihi Yazımcılığında “Ulusal”-“Millî” Olanın Adlandırılmasındaki Etimolojik ve Historiyografik Karmaşa /Çelişki. ODTÜ, Doktora Araştırmaları Sempozyumu, Ankara.

Diğer yayımlar

U.Tuztaşı (2008). Anadolu'daki Selçuklu Mimarlık Geleneği. Mostar Dergisi (Aylık-Medeniyet Kültür Dergisi), Selçuklular Sayısı, Aralık 2008, Sayı:46, sayfa 58-60.