

Modern Mimarlık Meselelerine Romantik Bakışlar: Turgut Cansever

Enes UYAR*

* *İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi*
İstanbul, Türkiye
ORCID: 0000-0002-6800-8725
enes.uyar@izu.edu.tr

Derleme Makalesi

Geliş: 04/10/2020

Son düzenleme sonrası geliş: 04/04/2021

Kabul: 09/04/2021

Yayımlanma: 12/07/2021

Öz

Bu çalışma Cumhuriyet Döneminin önemli bir mimarı ve düşünürü olan Turgut Cansever'in 1960 senesinde hazırlanmış olduğu 'Modern Mimarının Temel Meseleleri' başlıklı doçentlik tezi bağlamında karşılaştırmalı bir okuma gerçekleştirmektedir. Cansever'in tezde ele aldığı Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Walter Gropius, Alvar Aalto ve Mies van der Rohe gibi çağdaş mimarlığın öncü aktörlerini mimari üretimleri üzerinden nasıl değerlendirdiği, bunu yaparken hangi kaynak ve referanslardan beslendiği incelenecektir. Bu bağlamda hem tezde yer alan mimarların üretimleri hem de Turgut Cansever'in mimari üretimi, karşılaştırmalı bir şekilde ele alınmaktadır. Bu sayede Cansever'in teorik düşüncesi ile pratik üretimi arasındaki uyum irdelenmektedir. Cansever'in mimarlık terminolojisinin omurgasının oluşmasına dolaylı ve/veya dolaysız katkı sağlayan Viyana Okulu, Klasik İslam Metinleri ve 19. yüzyıl Romantik Söylemi'nin kurumları, kişileri ve mefhumlarının Cansever düşüncesi üzerindeki etkileri çalışma boyunca ele alınmaktadır. Bu kavramsal omurga (tektonik/atektonik, ferdiyetin yüceliği, ferdiyet/bireysellik, cemaat/cemiyet, materyal/immateryal, malzemenin tabiliği, maddenin dürüstlüğü, sonsuz mekân, tabiata açılma vb.) çerçevesinde makale boyunca Turgut Cansever mimari üretimi incelenmektedir.

Anahtar kelimeler: Romantizm, modernizm, Turgut Cansever, mimari terminoloji, Modern Mimarlık kurucuları

Romantic Views on Modern Architecture Issues: Turgut Cansever

Enes UYAR*

* *Istanbul Sabahattin Zaim University*
Istanbul, Turkey
ORCID: 0000-0002-6800-8725
enes.uyar@izu.edu.tr

Review Article

Received: 04/10/2020

Received in final revised form: 04/04/2021

Accepted: 9/04/2021

Published online: 12/07/2021

Abstract

This study focuses on the associate professorship dissertation titled 'Basic Issues of Modern Architecture' prepared in 1960 by Turgut Cansever, an important Turkish architect and thinker of the Republican Era. The study aims to examine the relations among Cansever architecture and discourse, architectural productions, and discourses of romantic and Modern Architectural movements. The attention was paid on how Cansever evaluated the the leading architects of the Modern Architecture, in particular Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Walter Gropius, Alvar Aalto, and Mies van der Rohe in terms of their architectural production and what sources and references he used to do this. In this context, comparison between both have been conducted, the productions of the architects included in the thesis and the architectural production of Turgut Cansever. In this way, the harmony between Cansever's theoretical thought and practical production is examined. The effects of the institutions, people, and ideas of the Vienna School, Classical Islamic Texts, and 19th Century Romantic Discourse on Cansever's thought, which directly and/or indirectly contribute to the formation of the structure of Cansever architectural terminology, are discussed throughout the study. Within such theoretic framework (tectonics / atektonic - dignity of individuality - individuality -community / society, material / immaterial - naturalness of material - honesty of matter, infinite space - opening to nature, etc.), Cansever's work was examined throughout the article.

Keywords: Romanticism, modernism, Turgut Cansever, architectural terminology, founders of Modern Architecture

1. GİRİŞ

18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl tarihte Rönesans'tan büyük bir kopuş olarak gösterilebilir. 1789 Fransız İhtilali'nin ardından gelişen söylem ve düşünceler hayatın birçok alanını etkilemiş özellikle sanat ve mimaride somut bir şekilde kendini göstermiştir. Rönesans 'ratio'nun yani 'akl'ın özgürlüğünü sağlarken, ihtilalle birlikte Romantizm ise 'sensus/feel' yani duyguların özgürlüğünü sağlamıştır (Akın, 2002: 25). Bu tarihten itibaren Romantizm akımı sanat ve düşünce dünyasını uzun bir süre boyunca derinlemesine etkilemeye devam etmiştir.

Duyguların ön planda olduğu Romantizm, mimaride birçok kuramcı tarafından ele alınmış ve üzerine pek çok düşünce geliştirilmiştir. Modern Mimari her ne kadar 'ratio'nun izlerini taşıyor gibi gözükse de Romantizm akımının diyalektiğinden oldukça etkilenmiştir. Bu dönüşüm 18. yüzyıl Avrupa'sında tekâmül etmiş, ilerleyen süreçte 20. yüzyıl başında Osmanlı topraklarında yeni yeni ilk etkilerini göstermeye başlamıştır (Yavuz, 2009: 11).

1908 yılında gerçekleşen II. Meşrutiyet'in ilanı ile Osmanlı Devleti, Fransız İhtilali'ne benzer bir devrim yaşamış ve romantik söylemler Osmanlı toplumunda kendini göstermeye başlamıştır (Tekeli, 2009: 23). Bu toplumsal ve siyasal dönüşüm sonucu I. Ulusal Mimarlık Akımı ve ardından Cumhuriyet'in ilanı ile II. Ulusal Mimarlık Akımı ortaya çıkmıştır. Cansever, 1921 senesinde dünyaya gelmiş, bu toplumsal dönüşüme genç yaşlarından itibaren tanıklık etmiştir (Düzenli, 2009: 105).

Viyana Okulu' nun¹ önemli temsilcilerinden birisi olan ve İstanbul Üniversitesi'nin daveti üzerine 1945 senesinde Türkiye'ye gelen Ernst Diez'in, Cansever mimari terminolojisinin oluşmasında önemli bir yeri vardır. Ernst Diez'in sanat tarihi kürsüsüne kabul ettiği ilk doktora talebelerinden birisi olan ve aynı zamanda sanat tarihi kürsüsünde doktorasına tamamlayan ilk talebe olan Turgut Cansever, 1946-1949 yılları arasında Ernst Diez ile birlikte çalışmıştır (Aslanapa, 1993: 24). Bu dönemde Ernst Diez'in 'A Stylistic Analysis of Islamic Art' ve 'Simultaneity of Islamic Art' makaleleri başta olmak üzere birçok yazısını tetkik etmiştir (Yücel ve Tanyeli, 2007: 126). Cansever'in metinlerinde sıkça yer alan: tektonik/atektonik, materyal/immateryal, aditif kümülatif bütünlük, tezyinilik gibi kavramlar Ernst Diez'den almış olduğu dersler sonucunda Cansever'in metinlerinde yer almaya başlamıştır (Civelek, 2017: 81). Diğer yandan İbn Arabi, İbn Haldun ve Gazali gibi İslam düşünce tarihinin temel eserlerini tetkik etmiş ve onlardan ilham alarak sanata ve mimariye yeni pencerelerden bakmaya çalışmıştır.² Dolayısıyla Cansever'in düşünce dünyasının arka planını oluşturan mihenk taşları olarak şu üç alana işaret edilebilir: Viyana Okulu, Klasik İslam Metinleri ve 19. yüzyıl Romantik Söylemi. İşbu arka plandan mühlhem Cansever hem teorik hem pratik alana bu perspektiften bakmış ve elinizdeki makalenin temelini teşkil eden doçentlik tezi bu perspektifi ortaya koyan başat yazılarından birisi olmuştur.

Cansever, 1960 senesinde yazmış olduğu 'Modern Mimarinin Temel Meseleleri' başlıklı doçentlik tezinde: Frank L. Wright, Le Corbusier, Walter Gropius, Alvar Aalto ve Mies van der Rohe gibi Modern Mimari'nin en önemli beş kurucu ismini yukarıda işaret edilen kendi mimari terminolojisi ve doçentlik tezi çerçevesinde geliştirmiş olduğu yöntem bağlamında ele almıştır.

Bu çalışma boyunca izlenecek yöntem şu şekildedir: Cansever'in 'Modern Mimarinin Temel Meseleleri' adlı doçentlik tezi bağlamında ele almış olduğu mimarların tez bağlamında okuması yapılacak, ardından bu okumaların Cansever'in mimari üretimleri üzerindeki etkileri ele alınacaktır. Sonrasında ise Cansever'in tezinde sıklıkla başvurduğu mimari terminoloji

(sonsuz mekân, tabiata açılma, tektonik/atektonik, ferdiyetin yüceliği, ferdiyet/bireysellik, cemaat/cemiyet, materyal/immateryal, malzemenin tabiliği, maddenin dürüstlüğü) tasnif edilecek ve bu terminoloji izah edilecektir. Son olarak, tasnif edilen bu terminoloji ayrı başlıklar altında hem tezde yer alan mimarların hem de Turgut Cansever'in tasarımları bağlamında incelenecektir.

2. TEKTONİK – ATEKTONİK, FERDİYETİN YÜCELİĞİ, FERDİYET – BİREYSELLİK, CEMAAT - CEMİYET

İbn Arabi, Fusus'ta ferdiyetin yüceliğini anlatmak için bir metafora başvurmuş, ferdi renkli cam parçalarına benzetmiş ve ışığın bu cam parçalarından geçerken farklı renklere büründüğünü ifade etmiştir. İşbu insan “fert olmak, birey olmak ve o bireyin özelliğinden kaynaklanan, onun inisiyatifine, irade-i cüziyesine izin vermek, onun kendini gerçekleştirme potansiyeline, hürriyetine izin vermek” (Armağan, 2019: 60) ve renklerinin açığa çıkmasını sağlama bilincine erişmiştir. Ferd olmanın bilincine varan bu insan aynı şekilde cem etme yeteneğinin de farkına varmış ve bu sayede cemiyeti teşkil etmiştir.

18. yüzyıl Avrupa'sında bireyin kendini ön plana çıkarması, “göze çarpmak” (Simmel, 2015: 211) istemesi ile toplumda yeni bir birey anlayışı doğmuştur. George Simmel'e göre bu bireycilik “bireyin şahsiyetini, çekirdeğini koruyabilmek için, sahip olduğu eşsizliği ve tikelliği öne çıkarmak adına elinden geleni ardına koymamasına yol açar.” (Simmel, 2015: 215). İnsanları bir bütünün parçaları olarak gören bu anlayış zamanla cemiyeti yani toplumu ortaya çıkarmıştır. Sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin de toplum - topluluk veya cemaat - cemiyet ayrımını tektonik - atektonik kavramları üzerinden ele almış ve ulusların bir kısmının tektonik bir kısmının atektonik yapısı olduğunu belirtmiş, ferdi güçlü olduğu toplumlara tektonik toplumlar olarak nitelendirmiştir (Wölfflin, 2015: 170).

Cansever, üretimlerinde ‘ferdiyetin yüceliği’ mefhumunu yalnızca insan ve toplum bağlamında değil varlığın bütün katmanlarıyla ilişkilendirir, varlığın katmanlarını cematat, nebatat, hayvanat ve insanat olmak üzere ayrı ayrı ele alır. Varlığın bütün katmanlarının ferdi, bağımsız veya Cansever'in bir diğer deyişiyle ‘tekttonik’ unsurlar olduğunu düşünür. Cansever tekttonik kavramını şöyle ele alır: “Mimaride, heykel veya resimde kompozisyon içerisinde tekrar eden, ancak tek başına da bağımsız (ferdi) bir bütünlük oluşturan unsur” (Cansever, 2005: 407).

2.1. Tekttonik – Atekttonik, Ferdiyetin Yüceliği, Ferdiyet – Bireysellik, Cemaat - Cemiyet Mefhumlarına ‘Modern Mimarının Temel Meseleleri’ Bağlamında Bakış

Cansever, doçentlik tezinde Modern Mimarlık'ın bu beş kurucu mimarının eserlerini, yukarıda açıklanan ‘ferdi’ düşüncesi temelinde sorgulamıştır. Bu bölümde Cansever'in tezinde yer alan ‘ferdi’ düşüncesi, bahsi geçen beş mimarın eserleri bağlamında yeniden ele alınarak irdelenmiştir.

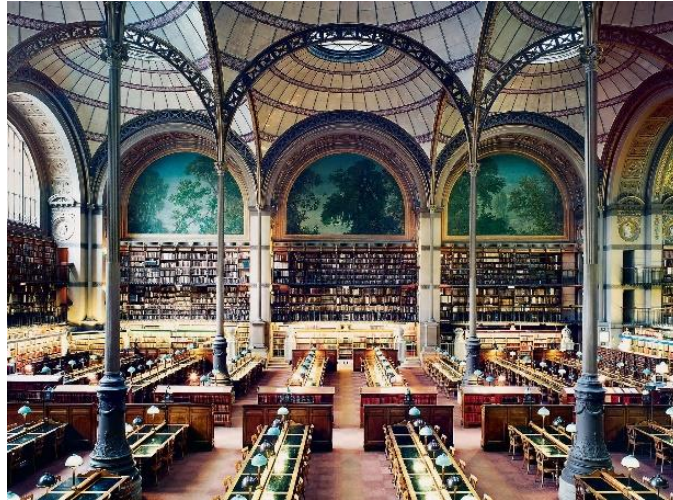
İlk incelenecek mimar ve eser Frank Lloyd Wright'a ait olan Johnson Wax Kumpanyası'dır. Mimari tasarımında dikkat çeken temel hususlardan bir tanesi, mimari elemanların tek tek ele alınıp ardından onların ferdi özelliklerini daha güçlü bir şekilde öne çıkaran bir bütünlük içerisinde bir araya getirilişidir. Wright, bunu bir “kutunun parçalanması”na benzetmiş ve yekpare yüzeyleri parçalayarak onları tekttonik öğeler olarak ele almıştır (Kim, 2002: 301). De Stijl ve Kübist ressamalarda görülen, nesnelere öz

unsurlarına parçalama çabası Wright'ın yapılarında da kendisini göstermiştir (Brooks, 1979: 11).



Şekil 1. Frank Lloyd Wright, Johnson Wax Kumpanyası (MOMA, 2020)

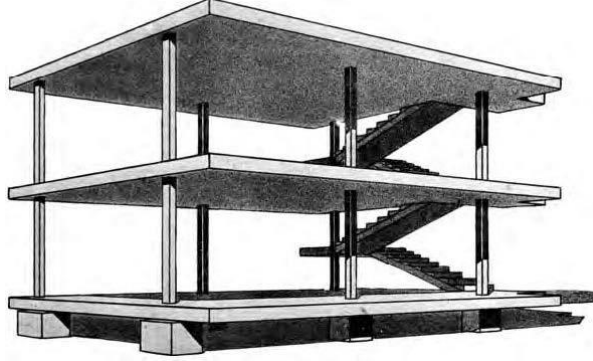
1936 yılında inşa edilen Johnson Wax Kumpanyası 'kutunun parçalanması' ve mimari elemanların tektonik unsurlara dönüşümü bağlamında önemli bir örnek teşkil etmiş ve Cansever'in dikkatini çekmiştir. F. L. Wright'ın Johnson Wax Kumpanyası'nda taşıyıcı unsurların tekil elemanlar olarak yükselmesi ve bu ferdi unsurların tekerrüründen meydana gelen yapı tektonik duruşun önemli bir göstergesidir (Şekil 1). Cansever, bu tektonik hale gelmiş olan taşıyıcı elemanları tezinde, "müstakil duruşlarında şahsiyet meselelerine bağlı fikirlerinin bir ifadesinin mevcudiyeti" (Cansever, 1960a: 29) olarak ele almıştır. Romantizm akımının önemli mimarlarından Henri Labrouste, 1851 yılında inşa edilen St. Genevieve Kütüphanesi tasarımında tıpkı Wright gibi taşıyıcı unsurları bağımsız birer eleman olarak ele almış ve bu unsurların tekerrüründen yapıyı elde etmiştir (Şekil 2). Her iki yapıda da bu elemanlar 'müstakil' olarak yer alırken aynı zamanda bir araya gelerek bir bütünü oluşturmuşlardır. Bir diğer deyişle hem ferdi güzellikleri hem de cemiyet olmanın bilinci bu yapılarda gözlemlenebilir.



Şekil 2. Henri Labrouste, St. Genevieve Kütüphanesi (MOMA, 2020)

Le Corbusier'in 1914'te tasarladığı Domino Evi, yapı elemanlarının müstakil olarak ele alınması bakımından önemli bir adım teşkil etmiştir (Şekil 3). Üç plak döşeme, altı kolon ve bir merdivenden müteşekkil olan bu yapı, 'hafif, güçlü ve ucuz strüktürün' Le Corbusier tarafından ortaya koyulan ilk örneklerinden birisi olmuştur. Çağın hızlı ve çok sayıda endüstriyel üretiminin ilk yapı önerileri olarak tasarlanmıştır (Samuel, 2007: 22). Plak

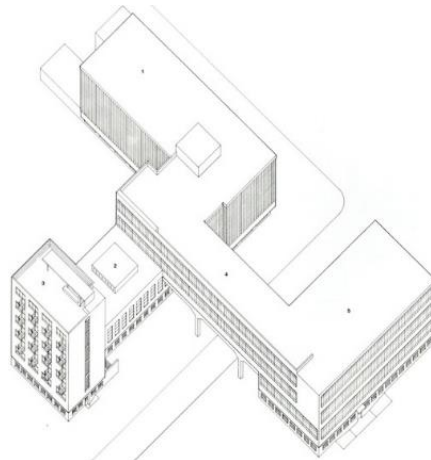
üzerinde serbest olarak yerleşecek bölücü duvarlarla ihtiyaçlara yönelik evler öngörülmüştür. Cansever, tezinde bu tasarımı şöyle ele almıştır: “İç bölmelerin taşıyıcı bir fonksiyonu haiz olmaları aynı zamanda konstrüktif ve fonksiyonel bünyenin parçaları bulunması bu elastikiyete imkân bırakmıştı” (Cansever, 1960a: 66).



Şekil 3. Le Corbusier, Domino Evi, 1914 (Samuel, 2007: 22)

Walter Gropius'un Bauhaus Okulu binası tasarımı ise yine Cansever okumalarında önemli bir yer tutmuştur. 1925 senesinde yapımı tamamlanan Bauhaus Okulu binası gerek kütle kompozisyonu gerek malzeme ve strüktür tercihleri bağlamında mimari tasarımın öncü yapılarından birisi olmuştur (Şekil 4). Özellikle inşa edildiği dönemde yapının kullanıcıları üzerinde büyük etki yaratan taşıyıcı sistemden kopartılan, kesintisiz olarak devam eden cam cephelerin sunduğu aydınlık ve ferah mekânlarla birlikte kütlelerin köprü ve teraslarla olan geçişkenliği yapıyı oldukça etkileyici kılmıştır (Maccarthy, 2019).

Cansever, tezinde özellikle Gropius'un kütle kararları üzerinde okumalar yapmıştır. Kütlelerin müstakil hareketlerinden ve/veya doğrultularından müteşekkil bir araya gelen kompozisyondan doğan cem-bütün olma haline dikkat çekmiştir. Her bir kütle için katı formu dört bir yandan okunabilir, temaşa edilebilir bir şekilde ele alınmıştır. Yapıyı oluşturan tüm unsurlar rahatlıkla gözlemlenebilen, tektonik elemanlara dönüşmüştür. Bu tutum, unsurları ayırmak, onları kendi nispet ve doğrultuları bağlamında okumaya çalışmak, onları tekrar müstakilliklerine zarar vermeden bir araya getirmek bilinci, Gropius'un kariyerinin ilerleyen yıllarında da gözlemlenebilir (Tanyeli, 2002: 13).



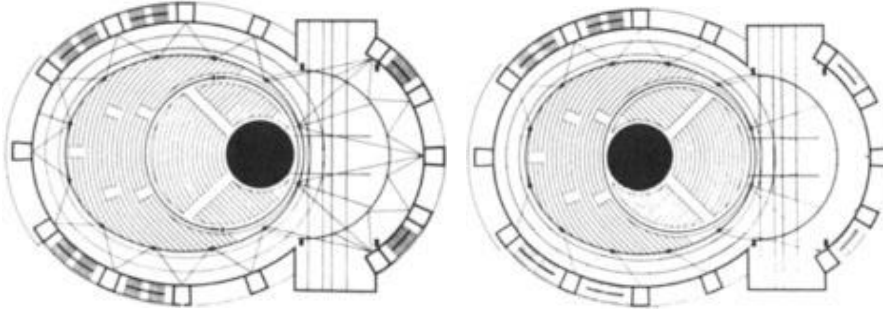
Şekil 4. Walter Gropius, Bauhaus Okulu, 1925 (Arcdaily, 2021)

Avrupa'da Rönesans ile perspektifin yüceltilmesi sonucunda, tek noktadan bakış düstur haline gelir. Örneğin Mimar Palladio tasarımı olan ve 1585 yılında açılan Vicenza Tiyatrosu, hâkim bakış algısının en açıklayıcı örneklerinden bir tanesidir. Palladio bu

tasarımında sahnenin arkasına yerleştirmiş olduğu satıhta beş farklı boşluk oluşturur ve buralardan perspektife giren sokak görünüşleri elde eder (Şekil 5). Seyirciler buldukları konumdan kendilerine ne gösterilirse onu görmek durumunda kalmış veya icbar edilmiş olurlar (Cansever, 1960a: 105).



Şekil 5. Palladio, Vicenza Tiyatrosu, 1585 (Mozaweb,2021)



Şekil 6. Walter Gropius, Total Tiyatrosu, 1927 (Moholy-Nagy ve Molnár, 1967: 13)

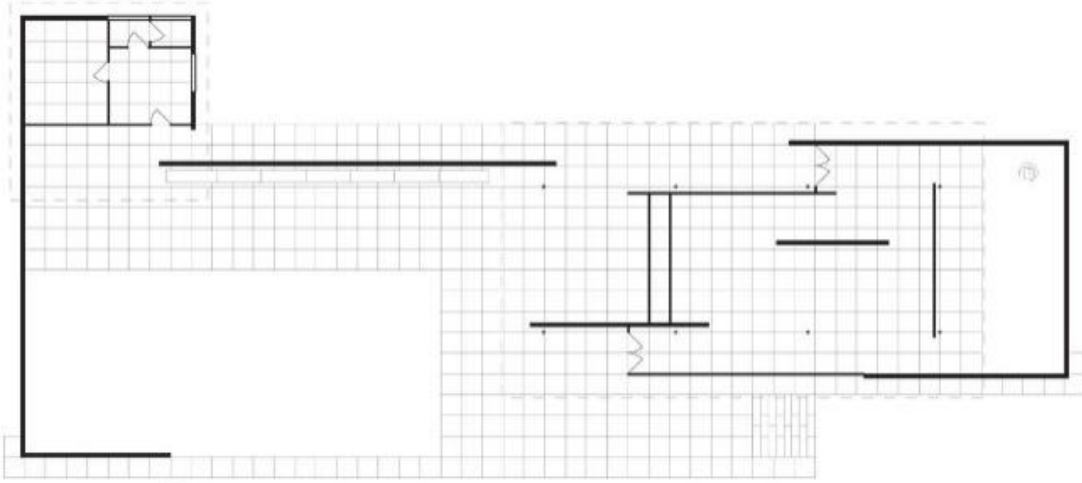
Gropius bu durumun farkına varmış sahneyi tek bir açıdan değil tüm cepheleriyle seyircinin temaşa edebileceği bir düzleme çıkarmanın çalışmalarını yapmıştır (Şekil 6). Gropius sahneyi bu bilinçle üç şekilde ele almıştır. Cansever, sahneyi alışlagelmiş bağlamından çıkararak üç farklı düzleme taşıyan Gropius'u tezinde şöyle ele almıştır: "Total Tiyatrosu'na umumî hatlarıyla bakılırsa burada da birbirinden ayrı iki âlemi, sahne ve seyirciyi birleştirmek ve seyirciyi tiyatro ve sahneye yabancı bırakmayıp onu dramın içine sokmak ve eseri ona bilfiil yaşatmak istendiği görülüyor" (Cansever, 1960a: 104). İşbu ayrı iki düzlemin farklılıklarına vardikten ve kabul ettikten sonra onları cem etme, birleştirme eylemi Gropius mimarisinin Cansever düşüncesindeki önemine işaret ediyor.



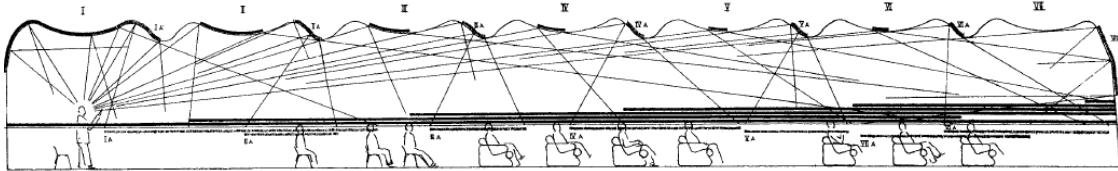
Şekil 7. Mies van der Rohe, Museum for Small City, 1941 (Moma, 2020)

Mekânın hiçbir bölücü unsura maruz kalmadan serbest bırakılması fikri Mies van der Rohe için önemli bir meseledir. 'Museum for Small City' tasarımında, yapının tasarımına ek olarak teşhir edilecek eserleri de bu serbestliğin içine dahil etmesi ve onları birer 'ferd' olarak ele alıp her birini müstakil olarak teşhir etme fikri bu düşünceyle kurgulanmıştır (Şekil 7). Böylece eserlerin hiçbir sathıtan destek almadan kendi ayakları üzerinde durması ve teşhir edilmesi fikri ortaya çıkmıştır (Cansever: 1960).

Eserlerin her yönden kavranılabilir olması yaklaşımı, Gropius'un sahnenin her yönden temaşa edilmesine yönelik tasarlamasındaki yaklaşımla oldukça benzerlik gösterir. Cansever, tezinde Mies'in tutumunu şöyle değerlendirir: "Sanat eserine bu açık, vasitasız bakışın bize temin ettiği sarıh münasebetin Mies'in her eserinde temini için uğraşılan en ehemmiyetli gaye olduğu söylenebilir" (Cansever, 1960a: 116).



Şekil 8. Mies van der Rohe, Barselona Pavyonu, 1929 (Van Der Rohe, 1986: 62)



Şekil 9. Alvar Aalto, Viipuri Kütüphanesi, 1935 (Fleig ve Aalto, 2014: 55)

Alvar Aalto da bu minvalde önemli eserler vermiş ve cemiyetin nabzını tutabilmiş bir mimar olarak ele alınabilir. Aalto, Viipuri Kütüphanesi'nde yer döşemesinin akustikle uyumu neticesinde duvara dönüşmesini sağlamış ve bu iki elamanı tek bir yüzey haline getirmiştir (Şekil 9). Aalto burada işlevin gerekleri doğrultusunda yeni bir mekân oluşturmuştur. Bu mekân seslerin oluşturmuş olduğu hareketli ahşap yüzeylerden müteşekkil bir mimari olarak tasarlanmıştır. Ahşap, taş, tuğla gibi geleneksel malzemeleri kullanarak mekânın gerekleri nispetinde onlardan mimarlık tarihinde eşine az rastlanır bir şekilde çeşitli formlar oluşturmuştur (Ragon, 2010: 498). Bu anlamda Aalto'nun, Viipuri Kütüphanesi'nde malzeme, işlev ve form ilişkilerini yeni bir boyuta taşıdığı söylenebilir.

2.2. Tektonik – Atektionik, Ferdiliyetin Yüceliği, Ferdiliyet – Bireysellik, Cemaat - Cemiyet Mefhumlarına Cansever'in Projeleri Bağlamında Bakış

1960 senesinde tezini tamamlayan Cansever aynı zamanda pratik mimarlık hayatına devam etmiş ve pek çok esere imza atmıştır. Bu bölümde Cansever'in kendi mimari üretiminde 'ferd' kavramını nasıl ele alındığı tetkik edilecektir.



Şekil 10. Turgut Cansever, Karatepe Aslantaş Açık Hava Müzesi, Adana, 1961 (Enes Uyar, 2018)

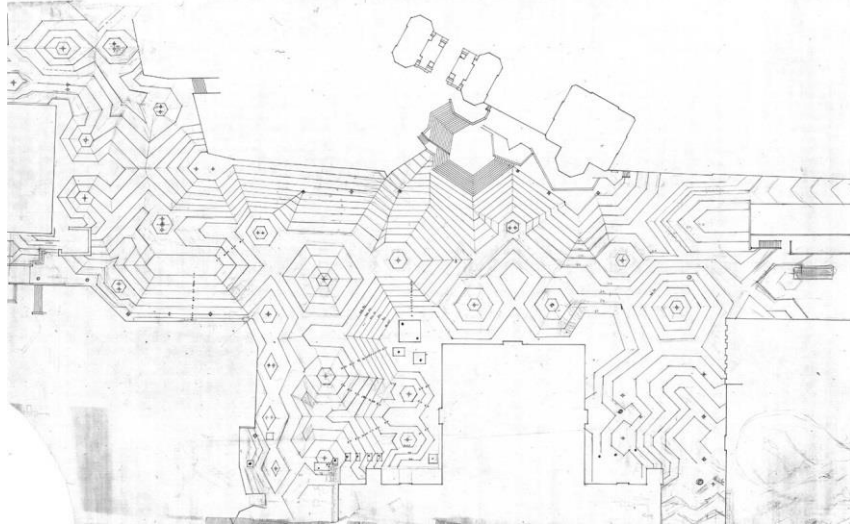
Cansever'in ilk tasarımlarından birisi olan Karatepe Aslantaş Açık Hava Müzesi, M.Ö. 8. yüzyıl Hitit dönemi kalıntılarını korumak amacıyla tasarlanmıştır. Bazalt taşından imal edilen Hitit eserleri muttasıl olarak yağmurun ıslatması ve ardından güneşin kurutması sonucu yıpranıyordu. Bu sebeple Cansever'den onları koruyacak bir yapı talep edilmiştir (Yücel ve Tanyeli, 2007: 162). Cansever kalıntıların bulunduğu alana üst örtü, misafirhane ve kitaplık gibi hizmet bölümleri tasarlamıştır (Şekil 10).

Kalıntının zemininde yer alan tarihi izler ve insan yönelişleri takip edilerek narin kolonlar üzerinde saçak örtüleri, kapı ve yürüyüş yolları tasarlanmıştır (Tanyeli, 2001: 40). Narin ve uzun kolonlarla zeminden kopartılan saçaklar bu sayede kalıntının hüviyetini hem korumuş hem de mekânsal olarak onu ön plana çıkarmıştır (Yücel ve Tanyeli, 2007: 164). Saçaklarla, silüette keskin, ince ve çizgisel ufkî hatlar oluşturarak zeminde yer alan mekânı üçüncü boyutta yeniden okutan Cansever, bu sayede ziyaretçilerin eserlerle olan irtibatını hem görsel hem de fiziksel anlamda güçlendirmiş, aynı zamanda eski ile yeni arasına zarif bir çizgi çekmiştir.

Her bir kolon ayak bastığı topoğrafyanın hareketlerine ve zemin kotunun farklılıklarına uygun olarak müstakil birimler halinde ele alınmıştır. Hem kolonların şahsi duruşları hem de onların tekerrürü sonucu cem olan kolonlar saçığının zarif, ufkî çizgilerini meydana getirirken tabiatla ilişki kurarak eserlerin kontrollü bir şekilde aydınlatılması ve doğrudan iklim faktörlerine maruz kalmamasını sağlamıştır (Cansever, 2003, aktaran Düzenli, 2009). Saçaklar hem çeşitli parçalardan meydana gelen bağımsız çizgisel birimlerden oluşmuş hem de bu birimlerin ufkî düzlemde birbirleri arasında çeşitli geçişler sonucu meydana gelen 'cem' edici tektonik bütünlük elde edilmiştir.

Mies'in, eserleri müstakil olarak teşhir etme hali Cansever'in bu tasarımında da gözlemlenebilir. Kalıntıların mevcut konumları sabit bırakılıp müstakil duruşları korunmuş ve çatı örtüsü kalıntıların mevcut konumları üzerinde yükselmiştir. Kalıntılara tabi kalınarak tasarlanan strüktür Cansever'in kalıntıların müstakil duruşunu ne denli önemseydiğinin bir göstergesidir. Strüktür ufkî düzlemde kalıntılarla tabiat arasında ince bir çizgi oluşturmuştur.

Bunun neticesi olarak eserlerin dört bir yandan temaşa edilebildiği geçirgen ve bu sayede kavranabilir bir yapı ortaya çıkmıştır (Demirtaş, 2004).



Şekil 11. Turgut Cansever, Beyazıd Meydanı Düzenleme Projesi, İstanbul, 1960 (Cansever, 1960a)

Cansever, Beyazıd Meydanı tasarımında ilk karar olarak meydanın asli hüviyetine dönmesini önermiş ve bu minvalde meydanın mutlak yayalaştırılması üzerine tasarımını ele almıştır. Bunu yaparken kara yollarının akışkanlığını korumaya da özen göstermiştir. Örneğin taşıt trafiğinin akışkanlığının devamlılığı için bir alt geçit önermiştir. Meydanın asli unsurları olarak 1865 tarihli Harbiye Nezareti, 1505 tarihli Beyazıd Camii ve Medresesi öne çıkmıştır. İlk temel yaklaşım olarak Cansever meydanın tarihi kimliğini geri kazandırmak için Eski Saray'ın kibleye dönük olan duvarlarının bulunduğu konumlarda çeşitli setlemeler yaparak Harbiye Nezareti Meydanı'nı tanımsız hale getiren diyagonal açısının önüne geçmiş ve bu sayede medrese, cami ve Kapalıçarşı istikametindeki kadim aks yeniden ortaya çıkmıştır (Tanyeli, 2001: 48). Bu aksın etrafında ise herhangi bir yönlendirme veya dayatmaya tabi olmadan, çeşitli kotlamalar, rampalar ve merdivenler araçlığıyla meydandan her yöne ulaşılabilir bir tasarım söz konusudur (Şekil 11, Şekil 12).



Şekil 12. Turgut Cansever, Beyazıd Meydanı Düzenleme Projesi Nezaret Kapısı önü merdivenleri, 1960 (Enes Uyar, 2018)

Şekil 11 ve Şekil 12’de görüleceği üzere meydan zemin kaplama tasarımlarında merkezi unsurlar kullanılmıştır. Merkezi unsura yönelen taş veya tuğla zemin kaplama malzemelerinin her birisi, çeşitli yönere yönelen bağımsız birimler olarak dizilmiştir (Tanyeli, 2001: 53). Bu bağımsız birimlerin tekerrürünün ortaya çıkardığı tektonik ‘cem’in sonucu olarak yönlendirme ve dayatma olmadan her yöne açılan meydan tasarımı ortaya çıkmıştır. Nezaret Kapısı önünde yer alan merdiven bu tutumun en zarif örneklerinden biridir. Nezaret Kapısı’ndan ana meydana inilmek için kullanılan merdiven tasarımı pek çok farklı açılara yönelecek şekilde ele alınarak hem Kapalıçarşı ve sahaflara doğru yönelen hem de Divan Yolu istikametine doğru açılan açılarıyla birlikte ‘ferd’i özgür bırakan onu herhangi bir şeye icbar etmeyen bir tutumla ele alınmıştır (Yücel ve Tanyeli, 2007: 86). Bu anlamda tasarımın Gropius’un Total Tiyatrosu’ndaki yaklaşımıyla benzerlik teşkil ettiği söylenebilir.

Meydanı tek bir düzlemde ele almak yerine çeşitli düzlemler ve kotlar oluşturarak her adımda insanın etrafı yeniden tanımasını ve fark etmesini sağlamıştır. Örneğin ana meydan kotu Beyazıd Cami’nin cümle kapısının kotuna göre düzenlenmiş ve cami bütün unsurlarıyla meydana çıkarılmıştır. Aynı şekilde Nezaret Kapısı zemin kotu meydandan yüksek olduğu için ana meydan kotundan kopartılarak kendi düzlemine taşınmıştır. Divan Yolu’ndan meydana doğru çeşitli kademelerle çıkılması tercih edilmiş ve bazen çarşıyla bazen peyzajla farklı kotlarda ilişkiler kurularak meydanı oluşturan tüm unsurların var olan ‘ferd’i güzellikleri ortaya çıkarılmıştır.



Şekil 13. Turgut Cansever, Demir Tatil Köyü, Bodrum, 1971 – 1987 (Enes Uyar, 2018)

Demir Tatil Köyü Cansever’in 1971 yılında yapımına başladığı Aga Khan Ödüllü, çeşitli tiplerden oluşan bir yapı topluluğudur. Bu toplulukta yer alan her bir yapının kendi bağlamıyla değerlendirilmesi ve onların müstakil var oluşlarının yere ve zamana göre şekillenmesi sonucu yapıların her biri çeşitli tavırlar ortaya koymuştur (Hasol, 2017: 243)

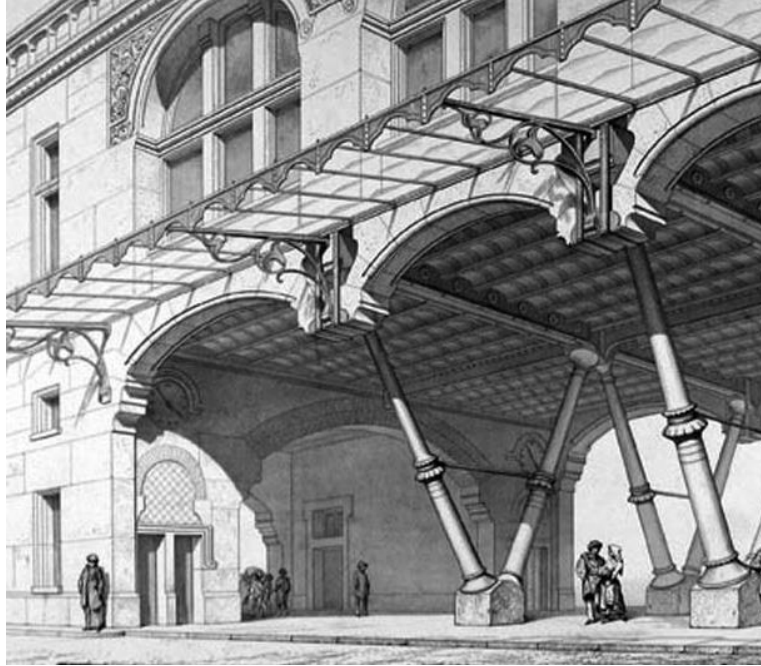
Şekil 13’te görüldüğü üzere hemen her yapı komşu yapıların manzarasını, rüzgarını ve mahremiyetini göz önüne alarak konumlanmıştır. Toplumsal ilişkiler bu yapı grubuna muttasıl bir şekilde yön vermiştir. Bu sayede burada yaşayan cemiyetin toplumsal bağları her daim canlı ve güçlü kalmıştır. Bu yapı grupları statik değil dinamik olarak tasarlanmış, yapıların sakinlerinin çevreye ve kendi aralarındaki ilişkilere karşı duyarlı olmaları öngörülmüştür. Gropius’un Bauhaus binasıyla ilgili düşüncelerinin Demir Tatil Köyü tasarımı

üzerindeki etkilerine değinen Cansever: “Bir değişiklik olarak terasa çıkmayı kabul ettim. Terasa çıkabilmek için de ilk iş, kuleyi yıkmak oldu. Sonuç hoş oldu.” der (Cansever, 2013a: 50).

Cansever, yapıları oluşturan yapı elemanlarına standartlar getirmiştir. Pencere, kapı, baca, balkon, kumbila ve hatta duvar kalınlıklarına dek düşünülmüş standartlar silsilesiyle yapıları oluşturmuştur. Yapı geleneğinde bu standartların önemini defaatle vurgulayan Cansever, tasarımında bu geleneği sürdürmeyi tercih etmiştir. Bu standartlar yapıların her birinde farklı ihtiyaçlara yönelik olarak tekrar edilmiş ve her yapı tipi için uygulanan bu standart elemanların tekrarı sonucu hepsinde farklı özel sonuçlara ulaşılmıştır. Bu sayede her yapı müstakil bir şekilde ele alınmış, yapıların şahsi duruşları güçlendirilmiştir (Cansever, 2013a: 50). Demir Tatil Köyü adeta standartlar düzeninden çeşitliliğe ulaşmanın nasıl mümkün olduğunun mimari bir göstergesi niteliğindedir.

3. MATERYAL – İMMATERYAL, MALZEMENİN TABİLİĞİ, MADDENİN DÜRÜSTLÜĞÜ

İbn Arabi maddenin temelini oluşturan cevherin tek olduğuna işaret etmiştir. Madde çeşitli suretlerde görülse de cevherin hiçbir zaman değişmediğini vurgulamıştır. Cansever, “Öte yandan, İslam mimarisi malzemeyi olduğu gibi, neyse o olarak kullanır; niteliklerini inkâr etmeden ve önemlerine aşırı bir vurgu yapmadan.” demiştir (Cansever, 2013b: 28).



Şekil 14. Viollet-Le-Duc, The Project Of Gallery For The Castle Of Pregny, 1875 (Bressani, 2014: 436)

Madde bilincinin benzer karşılıklarını 18. yüzyıl Avrupa romantik döneminde de görmek mümkündür. Örneğin John Ruskin demirin “paslanmaya çok düşkün olması demirin bir kusuru değil, bir erdemidir; çünkü evrendeki en önemli işlevlerini ve insana olan en iyicil görevlerini o durumda yerine getirir. Paslanmış demirin yaşıyor olduğunu, saf ve cilalı olduğundaysa ölü olduğunu söyleyebiliriz” demiştir (Ruskin, 2015: 79). Maddeyi olduğu gibi kabul etmek ve maddenin dönüşen hallerinden keyif almak Ruskin’de önemli bir mesele olmuştur. Viollet-Le-Duc’e göre “taşı, ahşabı, bunları doğanın bize sunduğu gibi almak, bu maddelerin oluşumunu yöneten bazı yasalara göre kullanmak zorundayız”dır (Viollet-Le-Duc, 2015: 75). Viollet-Le-Duc, yapılarında da buna benzer bir tutum sergilemiş, taş veya tuğla

gibi malzemeleri strüktürel olarak zorlamaktan kaçınmış ve demirin imkânlarını kullanarak yeni çözümlere gitmeyi denemiştir (Şekil 14). 20. yüzyılın önemli mimarlarından Louis Kahn ise "...tuğlanın doğasını düşünün. Tuğlaya: 'Tuğla, ne olmak istiyorsun?' diye sorduğunuzda tuğla size: 'Bir kemer olmak istiyorum.' der." diyerek maddenin doğasına uygun hareket etmeyi öğütlemiştir. Türk mimarlık tarihinin önemli aktörlerinden birisi olan Mimar Kemalettin "Türk mimari sisteminin ve hatta bezekleme sanatının temel noktası, maddeye, en iyi, en bilimsel ve maddenin doğasına en uygun yapı kuralını uygulamak, güzelliği ve bezemeyi bu kuralın aracılığıyla elde etmektir" (Tekeli ve İlkin, 1997: 150) diyerek Türk yapı sanatının temel taşlarından birisi olan maddenin, tabiatı ve bağlamı çerçevesinde kullanılmasına dikkat çekmiştir. Yine aynı dönemin önemli mimar ve düşünürü olan Adolf Loos da malzemenin tabiiliği üzerinde durur. Malzemenin her ne şart altında olunursa olunsun "dürüstçe kullanılması" gerektiğini dile getirir (Loos, 2016: 64).

Mimarlık cemadatla yoğurulan bir sanattır. Onun cemadatsız yani malzemesiz var olması düşünülemez. İbn Sina, boşlukta uçan adam metaforunda başvurduğu gibi varlığının bilincinde olan fakat malzemededen veya kevn'den yani mekândan bağımsız bir insanı ortaya koymuştur. Kişinin yalnızca kendi varlığını bilmesi mekân oluşturmaz. Demek ki mekânın olması için varlık bilincinin dışında malzemeye de ihtiyaç vardır. Toprak, su, ateş, taş, ağaç vb. varlığın çeşitli boyutları olan cemadat, nebatat gibi pek çok unsur bu mekânın oluşması için gerekli olan temel ihtiyaçlardır (Cansever, 2013a: 149).

Tüm bunlarla birlikte Cansever "insan eserinin satih ve hudutlarının, kullanılan malzemenin gerçek tabiatını reddetmeden, ona insan elinden çıkma nitelikler yani sunilik ve dolayısıyla immateryal (gayrimaddi) bir ifade kazandırdığı"na da dikkat çeker (Cansever, 2013b: 93). Maddenin varlıklar arası etkileşim sonucu yeni bir düzene kavuşması immateryal yaklaşımda önemli bir yer teşkil eder.

3.1. Materyal - İmmateryal, Malzemenin Tabiiliği, Maddenin Dürüstlüğü Mefhumlarına 'Modern Mimarının Temel Meseleleri' Bağlamında Bakış



Şekil 15. Frank Lloyd Wright, Charnley House, 1892 (Pfeiffer vd, 2004: 17)

Cansever doçentlik tezinde madde üzerinden ciddi bir okumaya girişmiş ve adeta tüm bu düşünceslerin merkezinden bir nazarla Modern Mimarlık' ın kurucularını anlamaya çalışmıştır. Şekil 15'te görülen, 1892 senesinde Wright tasarımı olan Charnley Evi'ndeki tuğla duvarların olduğu gibi bırakılması, satih'in 'dürüst ifadeyi ve basitliği' gözler önüne sermesi tezde üzerinde durulan hususlardan bir tanesi olmuştur ve Wright mimarisinin önemli bir adımını teşkil etmiştir (Cansever, 1960a: 20).



Şekil 16. Frank Lloyd Wright Millard Evi, 1926 (Pfeiffer, Gossel ve Wright, 2004: 104)

Betonun imkânları doğrultusunda kalıplanıp ardından bloklar haline getirilmesiyle bir nevi beton tuğlalar oluşturulması ve bu beton tuğlaların bir araya gelerek oluşturduğu Millard Evi, madde bilincinin yeni bir boyuta taşınması anlamında önemli bir adım daha teşkil etmiştir (Şekil 16). Bu sebeple Cansever'e göre: "Malzemenin ve yapı unsurlarının varlıklarını kabul ediş şekli Wright'ın insan şahsiyetine olduğu kadar bu malzemenin bünyesine de bağlı kaldığı"nın (Cansever, 1960a: 43) güçlü bir ifadesidir. Wright nasıl ki insana ferd bağlamında onun farklılıklarını gözeterek yaklaşmışsa burada da o minvalde malzemenin tabiliğine önem göstermiştir.



Şekil 17. Le Corbusier, İsviçre Pavyonu, 1931 (Arcdaily, 2021)

Auguste Perret'nin ilk kez strüktürün net olarak okunabildiği betonarme karkas yapısının ardından Perret'nin etkisiyle Le Corbusier tarafından önce İsviçre Pavyonu sonra Marsilya İkamet Bloğu, tektonik yaklaşımın zirvesine ulaşan yeni bir anlayışla ele alınmıştır (Cansever, 1960a: 74) (Şekil 17). Betonarme malzemenin plastik özelliğinin dinamiklerini sorgulayan Corbusier, malzemenin tanıdığı olduğu imkânları deneyimlerken hem betonu yapıyı oluşturan ana unsur olarak hem de betonu immateryal düzeye taşıyarak yapının satırlarında tezyini birer eleman olarak ele almıştır.

Hendrik Petrus Berlage'in tasarımlarının Modern Mimarlık'ın kurucuları üzerinde ne denli etkili olduğu Cansever'in tezinde şöyle ele alınır: "Yapıda dürüst olmayan, yapının kendi

meselelerini açıklamayan, onları gizleyen bir sanatın yapının içi ve dışı arasında meydana getirdiği ikiliği, birbirini tutmamazlığı ve kendini olduğu gibi ortaya koymayan bir yapının yalancı ifadesini Berlage'ın bu şiddetle reddedişinin daha sonra, Peter Behrens'in endüstriyel yapılarda aynı dürüstlüğü devam ettirmesinin içinde yaşadığımız devrin istikametini bulmasında tesiri aşikârdır." (Cansever, 1960a: 82). Bauhaus kurucu babası Gropius, maddenin önemini fark etmiş ve kurmuş olduğu okulunu talebelere "malzeme ile yakın bir temas, talebelerin tabii modeller üzerinde çalışması, bilfiil tatbikat ile meşgul olmaları, malzemenin evsafına ve hakikî bünyesine nüfuz eden bilginin teşekkülü"nü aşılacak üzere kurgulamıştır (Cansever, 1960a: 87).



Şekil 18. Mies van der Rohe, Tugendhat Evi, 1927 (Arcdaily, 2021)

Mies mekânlarında kullanmış olduğu bölücü unsurların tabii özelliklerini ön plana çıkarmıştır. Bununla birlikte madde ve insan arasındaki teması olabildiğince her veçhesiyle algılanabilir bir hale büründürmüş ve dönemin en yeni malzemelerini yapılarında bir araya getirmiştir (Ragon, 2010: 498). Örneğin Şekil 18'deki Tugendhat Evi'nde yer alan oniks ve Macassar abanozundan meydana gelen iki ayrı duvar hem maddenin tabiiliğini olanca şekilliyle gözler önüne sermiş hem de maddeyle temasın her veçhesini sağlamıştır. Cansever tezinde bu tasarımı şöyle ele alır: "Krome çelik sütunların yanından serbestçe geçen keskin, mücella oniks duvarın, ağaç yapraklarının kıpırdanışı önünde duruşu, insan elinden çıkmış eserin, tabii, olduğu gibi, insan eseri hüviyetini açıklıyor." (Cansever, 1960a: 110).



Şekil 19. Alver Aalto, Saynatsalo Belediye Binası meclis tavan detayı, 1949 (Fleig ve Aalto, 2014: 145)

Cansever Aalto'nun en büyük başarısını: "Malzemenin bünyesine nüfuz etmek hususunda Aalto'nun başarısı hemen her eserinde görülür. En ufak kulübede bu hususta gösterdiği itina ufak kulübeyi en ehemmiyetli yapı hâline getirecek kıymettedir." şeklinde tespit eder (Cansever, 1960a: 148). O ahşap, taş, sıva gibi malzemeleri yeni tekniklerle ele alarak uygulamış ve nevi şahsına münhasır formlar elde etmiştir (Ragon, 2010: 493). Mairea Evi'nde ahşabın şakulî ve ufkî olarak kullanılması, yer yer ahşabın plastik özelliğini kullanarak amorf formlara dönüştürmesi, bu formların yapı elemanları oluşundan donatı oluşuna dek vücut bulması Aalto'nun malzemeyle ilişkisinin güçlü ifadeleri olagelmıştır. Şekil 19'da görüldüğü üzere Aalto'nun Saynatsalo Belediye Binası Meclisi tavanında kullandığı "yelpaze biçiminde açılan" destekleme kirişleri buna bir örnek teşkil eder (Cansever, 1960a: 148). Saynatsalo Belediye Binası'nda ahşap, tuğla ve çeliğin tektonik bir şekilde okunması ve bunların kümülatif bütünlüğünden doğan immateryal tezyinilik, Aalto'nun maddeyle kurmuş olduğu güçlü ilişkiyi gözler önüne serer.

3.2. Materyal – İmmateryal, Malzemenin Tabiliği, Maddenin Dürüstlüğü Mefhumlarına Cansever'in Projeleri Bağlamında Bakış

Cansever eserlerinde maddeyi olduğu haliyle kullanmayı tercih etmiş ve maddenin bütün güzellikleriyle beraber hatta kusurlarını da kompleksiz bir şekilde ortaya koyma çabası eserlerinde temel yaklaşımlarından birisi olmuştur (Tanyeli, 2001: 73).



Şekil 20. Turgut Cansever, Ertegün Evi, Bodrum, 1973 (Enes Uyar, 2018)

Şekil 20'de yer alan 1973 senesinde tamamlanan Ertegün Evi'nde, taş duvar satırları Bodrum'da süregelen geleneğe uygun bir yaklaşımla beyaza boyanmıştır. Taş yüzey ve derz yüzeyi kabartma derz yapılarak birbirinden koparılmış ve bu sayede hem taş hem de derz dolguları beyaz boyaya rağmen görünür kılınmıştır. Satıhta yeknesak bir yüzey yerine taş ve derzlerden müteşekkil tektonik bir doku elde edilmiştir. İklim şartları nedeniyle her sene yeniden beyaza boyanması gereken duvarlar, derzlere yapışan boyalar yapının her dem yeni görünümlere bürünmesinin, maddenin sürekli değişim ve dönüşümünün canlı göstergeleri olarak ele alınmıştır (Tanyeli, 2001: 72).

Cansever, Ertegün Evi'nin yıkanma alanlarının duvar satırlarında çini ve mermer kullanmayı tercih eder. Bu iki malzemenin harmonisi sonucu satırları tezyin eden Cansever, maddenin somut anlam boyutunun dışına çıkıp onları tezyini unsurlara dönüştürerek maddeyi materyal düzlemden immateryal düzleme taşır (Yücel ve Tanyeli, 2007: 284).



Şekil 21. Turgut Cansever, Karakaş Camii, Antalya, 1998 (Enes Uyar, 2018)

Çini yüzeylerin bir başka eserde benzer bir tezahürü Cansever'in 1998 yılında tamamladığı Karakaş Camii'nin iç mekânlarında görülebilir. Caminin dış duvarları son derece sade ve basit taş duvar dokusundan meydana gelirken, iç mekânda yer alan duvar satırları renkli çinilerle bezenmek suretiyle maddenin somut anlam dünyasının ötesine geçilerek immateryal düzleme taşınır (Şekil 21). Cansever adeta âbidleri satırlardaki çinilerle "mutluluk, ümitvâr ve neşeli olma gibi tavır ve duyguların renkli ve aydınlık dünyası"na davet eder (Cansever, 1996: 134).

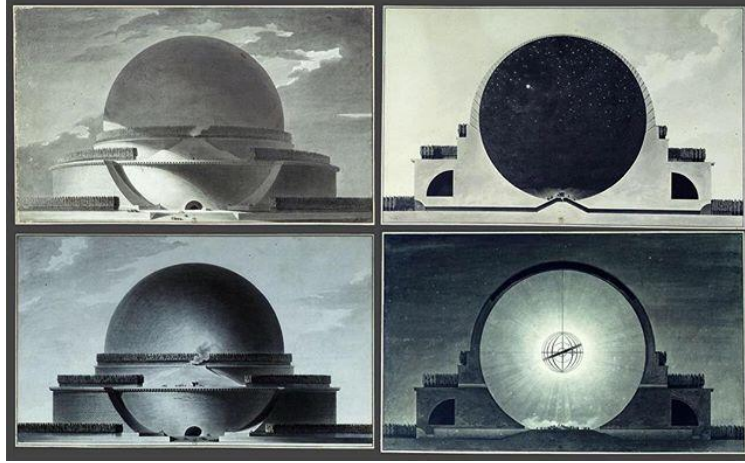


Şekil 22. Turgut Cansever, Demir Tatil Köyü, Bodrum, 1971 (Enes Uyar, 2018)

Ertegün Evi'nde taş yüzeylerin boyanması ve derz dolgularının kabartılmasıyla immateryal ifade sergileyen Cansever, Demir Tatil Köyü tasarımında ise taşın tabii halini bütün nitelikleriyle sergilemiştir. Bunu yaparken taşın el verdiği bütün özellikleri gün yüzüne çıkarmıştır (Şekil 22). Mahalli bir taş olan çilek taşı, taşın her kesitindeki farklı renklerden faydalanılarak, duvar sathında tezyini bir unsur olarak kullanılmış ve farklı boyutlardan oluşan bir aditif kümülatif tezyinilik elde edilmiştir. Bu sayede tek bir malzemenin farklı veçhelerinin harmonileri, aditif kümülatif bütünlüğü tezyini unsur haline getirilerek materyalden immateryal ifadeye zarif bir geçiş sağlanmıştır (Cansever, 2013a: 31).

4. SONSUZ MEKÂN-TABIATA AÇILMA

Mimaride kapalı, dış dünyadan tecrit edilmiş yaklaşımlar bulunmakla birlikte, dış dünyaya açık, onunla kucaklaşan, onu tanıma iştiağı güden yaklaşımlar da mevcuttur. Örneğin Etienne-Louis Boullée'nin, İsaac Newton Anıt Mezarı tasarımı boşluğu kapsayıp dış dünyadan tecrit etmenin bir örneğidir (Şekil 23). Bu mezar tasarımı adeta 'yüce' olmaya çalışıyor gibidir. Edmund Burke yüce olanın kaynağını açıklarken şöyle der: "herhangi bir biçimde korkunç olan ya da korkunç nesnelere bağlantılı olan veya dehşete benzer bir etki yaratan her şey yücenin kaynağıdır" (Burke, 2008: 42).



Şekil 23. Etienne-Louis Boullée, İsaac Newton Anıt Mezarı, 1784 (Arcdaily, 2021)

Şekil 25'te görülen Julien David Leroy çiziminde ise Leroy, boşluğu hapsetmek yerine boşluğa esir olmayı tercih etmiş gibidir. Boşluktan mülhem mekânın boşlukta kaybolma arayışı içerisinde olduğu bir yaklaşım söz konusudur. Buna benzer bir tutumu İngiliz ressam William Turner'ın tablolarında da okumak mümkündür. Tablolarda tabiat tamamiyle hâkim olan unsur olarak karşımıza çıkar. Tabiatın tüm unsurları büyük bir coşkuyla harmanlanır (Şekil 24).



Şekil 24. (Solda) William Turner, Köle Gemisi, 1840 (MOMA, 2020) Şekil 25. (Sağda) Julien David Leroy, Parthenon'un Görünüşü 1758 (Le Roy, 2004: 418)

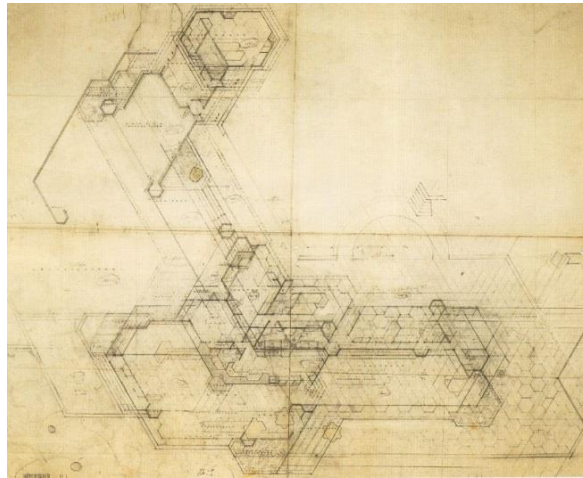
Sonsuz mekânla veya tabiatla ilişki kurmanın arayışları Cansever için mimarinin temel meselelerinden olagelmiş ve Cansever, sonsuz mekânın önemini şöyle ele almıştır:

"Osmanlı dünyasında hareket ederek varlığın idraki esas ve mekân sonsuz olunca, yani mekânın sonsuzluğunun idraki temel olunca, bu sonsuzluğu kırmak, adeta bir günah haline geliyor. Sonsuzluğun kırıldığı her yer, insanın varlığı idrak etmesini engelleyen bir mânia addediliyor. Dolayısıyla nasıl barınmak için vücuda getirilen oda, bir tarafından sokağa, bir

tarafından bahçeye, bir tarafından yandaki sofaya bakmak üzere pencereler açılarak sonsuz mekânla irtibatlandırılmıştır..." (Cansever, 2013a: 208).

4.1. Sonsuz Mekân–Tabiata Açılma Mefhumlarına ‘Modern Mimarinin Temel Meseleleri’ Bağlamında Bakış

Sonsuz mekâna açılma mefhumu tezde ele alınan tüm mimarlarda farklı boyutlarda ele alınmıştır. Amerika'nın taşrasında tabiatın içinde büyüyen F. L. Wright'ta sonsuz mekânla ilişki hiçbir zorlamaya maruz kalmadan kendiliğinden meydana gelen bir olgudur (Wright, 2002: 8). Bulunduğu tabiatın hemen her noktasına ulaşma ve kavuşma arzusu kendini kütle plastiğinde hemen belli eder. Cansever, tezinde Wright'ın tabiatı kesintiye uğratmadan onun içinde yer alma halini ve onunla her veçhesiyle buluşma arzusunu şöyle ele alır: "Wright'ın, tabiatın bir noktası yerine gelişen değişik kısımlarını bize gösteren suret-i halli tercih ettiğine şahit oluyoruz." (Cansever, 1960a: 34).



Şekil 26. Frank Lloyd Wright, Paul R. Hanna Evi, 1936 (Pfeiffer, 2004: 126)

Şekil 26'da görülen, altıgen modüllerden oluşan Paul R. Hanna Evi diğer ismiyle 'Petek Ev', sonsuz mekân-tabiata açılma mefhumlarına yönelik olarak tezde ele alınan bir tasarım olmuştur. Wright, tasarımında mevcuda getirdiği çoklu cephe sistemiyle bakışı olabildiğince çeşitlendirmiş ve altıgen modüller oluşturularak ihtiyaca yönelik eklemlenebilme esnekliğini tasarıma kazandırmıştır. Bu sayede tabiatla kurduğu ilişki sürekli yenilenen, aditif kümülatif ve dinamik bir tasarım ortaya çıkmıştır (Wright, 2002: 107). Hanna Evi için Cansever, tezinde "Her türlü istikameti ve kat'î hududu da böylece plan unsurlarının arasından çıkararak Wright'ın bu eseri, en ileri hususiyetlerini taşıyor" demiştir (Cansever, 1960a: 35).



Şekil 27. Le Corbusier, Marsilya İkamet Bloku, 1952 (Losada, 2020)

Le Corbusier sonsuz mekân mefhumunu, yerden yükseltilen bir kütle ve alta pilotilerle tabiatı herhangi bir kesintiye uğratmadan bir bütün halinde devam ettirerek yansıtmıştır (Yücel ve Tanyeli, 2007: 108) (Şekil 27). Cansever, tezinde Le Corbusier'in bu tutumunu "Sonsuz mekâna hâkim olma arzusu, umumiyetle yerden yükseltilmiş bir yapının her tarafı birden görme imkânı vermesi dolayısıyla Le Corbusier'nin bu eserlerinde mevcut bir histir" diyerek göstermiştir (Cansever, 1960a: 60). Yerden yükseltilen kütlelerde açılan şerit boşluklar ve tekrar eden boşlukların tabiata açılarak her veçheyi görme imkânı vermesi Corbusier'in temel meselesi olagelmıştır.

Cansever Mies'in yapılarını saran cam satırlar için ise, "Mies'in köşeyi çepeçevre dolaşan pencere tertibinde ise insana istediği istikamete teveccüh hususunda daha geniş bir imkân ve serbestî tanınmış olduğu görülür. Bu meselede de Mies'in dünyaya açılmada insana tanıdığı hakların genişliği ve insan hayatının yapının tahditlerinden kurtarılması arzusu ortaya çıkar." demiştir (Cansever, 1960a: 128). Tasarımlarında iç mekânda asgari bölücü kullanan Mies, yapılarını saran cam yüzeylerle kullanıcılarına sonsuz mekânla irtibat kurabileceği sonsuz olanaklar sağlamayı yeğlemiştir (Ragon, 2010: 357).



Şekil 28. Alvar Aalto, Muuratsalo Evi, 1953 (Arcdaily, 2021)

Şekil 28'de görülen A. Aalto'nun Muuratsalo Evi tasarımı sonsuz mekânla uyumun ve bütünlüğün önemli bir örneğini oluşturur (Cansever, 1960a: 151). Yapı tabiatın içinde yer alırken kademeli bir şekilde sonsuz mekâna ulaşır. Sırasıyla iç mekân, avlu, dış bahçeye geçilerek ardından tabiatla baş başa kalma hali söz konusudur. Tabiatla insanı kademeli bir şekilde buluşturan Aalto, bunu hem işlevsel olarak hem de malzeme seçiminde duyarlılıkla mimarisine yansıtmıştır (Roth, 2014: 672).

4.2. Sonsuz Mekân-Tabiata Açılma Mefhumlarına Cansever'in Projeleri Bağlamında Bakış

Cansever'in en uzun soluklu projelerinden birisi olan ve yapımı 1967 senesinde tamamlanan Türk Tarih Kurumu Binası, 'asude, sakin, korumacı ve kale' gibi görünümüyle dikkat çeker (Demirtaş, 2004). Plan kurgusu Osmanlı medrese planı ve/veya orta sofalı Türk evi planını andırır. Dış duvarların ihtiyaçlardan mülhem sağır satırlar haline dönüşmesine karşılık plan kurgusu sayesinde merkezi bir avlu veya orta hol oluşturulup bu alan doğal ışıkla aydınlatılır (Tanyeli, 2001: 65). Yapıda orta boşluğun aydınlatılmasına benzer bir diğer örnek ise toplantı salonunda elde edilmiş ve tüm duvar satırları kapalı olmasına rağmen

tavanda yer alan kaset kirişlerden bir kısmı boş bir kısmı dolu bırakılarak içeri ışığın girmesi sağlanmıştır (Şekil 29). Dikkat edileceği üzere her iki alanda da kapalı mekân açık mekân ilişkisi kurulmaya çalışılmış diğer bir deyişle sınırlı mekân (kapalı) ile sonsuz mekân (açık) arasındaki perde aralanmıştır (Yücel ve Tanyeli, 2007: 174).



Şekil 29. Turgut Cansever, Türk Tarih Kurumu Binası, Ankara, 1951-1967 (Enes Uyar, 2017)



Şekil 30. Turgut Cansever, Su Altı Arkeoloji Enstitüsü, Bodrum, 1988 (Enes Uyar, 2018)

Cansever'in aditif kümülatif parçalı dokusu ile yapı ve tabiatı biteviye bir şekilde buluşturduğu bir başka yapısı ise Bodrum'da yer alan Su Altı Arkeoloji Enstitüsü'dür (Şekil 30). Tanyeli yapısı, "Sonsuz mekân duygusunu sağlamak amacıyla tüm hacimlerde gökyüzüne ve farklı yönlere doğru açıklıkların yer aldığı enstitü" olarak ele alır (Tanyeli, 2001: 142). Yapı grubunu saran tabiat ve ona açılan pencere ve açıklıklar adeta sonsuz mekânı kucaklar. İnsanın bütün dünyaya açık olma hali bu yapıda bütün benliğiyle kendini gösterir. Pencere açıklıklarının yanı sıra tonozların ön yüzlerinde yer alan dairesel pencerelerle birlikte yine tonozların tepe noktasında yer alan ışık bacalarının tektonik birimler olarak ele alınması sonucu elde edilen tezyini formların sonsuz mekâna ulaşması mimarının şairane ifadelerindedir. Türk Tarih Kurumu binasındaki toplantı salonuna benzer bir çözüm olarak bu tasarımda da kütüphanedeki kaset döşemelerin arasından sonsuz mekânla temas kurulur. Hem planimetride hem de üçüncü boyutta çeşitli yönlerde uzanan yapılar, tabiatla kucaklaşarak tabiatın yapısı, yapının tabiatı sarmaladığı, iç - dış, kapalı - açık, sınırlı - sonsuz arası ilişkiler düzleminin bütün veçheleriyle insanı kuşattığı bir boyut kazanılmıştır (Yücel ve Tanyeli, 2007: 314).



Şekil 31. Turgut Cansever ve Abdurrahman Hancı, Anadolu Kulübü Binası, İstanbul, 1957 (Enes Uyar, 2019)

Şekil 31’de görülen Cansever’in erken dönem eserlerinden biri olan Anadolu Kulübü binası, “Modern Mimari’nin beş kurucu” isminden biri olan Le Corbusier’in mimarisinden ilhamla ele alınır (Yücel ve Tanyeli, 2007: 142). Fakat bu ilham “modern çağda atılmış adımların gözü kapalı bir taklitçisi veya ikinci el bir tekrarcısı” olmak değil aksine o mimariyi yeniden okuyan, ona yeni anlamlar kazandırmaya çalışan bir yaklaşımın ifadesidir (Demirtaş, 2004). Cansever yapıyı hem planimetride hem de kütle plastiği ve elemanlarında yerel unsurlarla tezyin eden mahalli bir mimari ortaya koymuş, yapıyı pilotilerle yükselterek iç bahçe ve arka bahçenin sürekliliğini sağlamış, bu sayede tabiatın herhangi bir kesintiye uğramadan devam etmesini mümkün kılmıştır. Arka bahçeye bakan satıhta kullanılan ahşap kafes elemanlarının tektonik birer tezyini unsura dönüşmesinin yanı sıra bu ahşap kafeslerin hareketli oluşu, bunları adeta “uyanık insanın gözünün açılması” gibi tabiatla ilişki kuran elamanlara dönüştürmüştür (Demirtaş, 2004). Tabiata göz kırpan kafesler, sonsuz mekân ile sınırlı mekân arasında ince bir perde görevi görmesinin yanı sıra insanın bütün dünyaya açık olma halinin dinamik, canlı bir denemesi niteliğindedir.

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Mimarlık tarihinin önemli bir kırılma noktası olan Romantizm akımının etkileri hiç kuşkusuz günümüze dek süregelmiştir. Bu kırılma her kültür ve coğrafyada kendini farklı yorum ve tasavvurlarla ifade etmiştir. Batı ülkelerinde felsefesini oluşturan bu kırılma en önemli enstrümanı mimarlık olmak üzere sanatın her sahasıyla somut bir düzleme çekilmiştir. Akım kısa bir süre içerisinde başta batıyla en yakın temas içerisinde olan Osmanlı İmparatorluğu olmak üzere doğudaki pek çok ülkeyi tesiri altına almış ve farklı tepkiler doğurmuştur. Bu tepkilerin içerisinde hem kendi kültürel kaynaklarını içselleştirerek hem de batıdan gelen bu fikrî akımları derinlemesine bilerek hareket edip tüm bunlardan mülhem, nev’i şahsına münhasır bir yoruma ulaşması bakımından Turgut Cansever mimarlık tarihinde oldukça önemli bir yer teşkil eder.

Gerek bulunduğu çevre gerek almış olduğu eğitim Cansever’i romantizm ve modernizm arasında gerilimlerin içerisinde bırakmasına rağmen Cansever, zaman içerisinde kendi özgün yolunu oluşturma gayretine girer. Romantizm ve Modernizm’in arasındaki akıl ve duygu üzerinden meydana gelen gerilim, Cansever’in zihin dünyasında sentez edilir. Cansever düşüncesinde ağırlıkta olan şey ‘duygu-sensum’ olsa da burada duygu ‘akl-ratio’nun iradesine girerek düzenlenir. Böylece Cansever’in mimari söylemi ortaya çıkar. Burada ‘ratio’ ve ‘sensum’un birbiri üzerine inşa edilmiş olduğu bir bilinçten söz edilebilir. O, aklın yani ‘ratio’nun tahakkümünden kurtularak ‘sensum’un sezgilerine de düşünce dünyasında yer veren bir ‘yol’ çizmiştir.³ Kurmuş olduğu bu denge, doğu toplumları açısından

Cansever'in 'bilge'liğinin en önemli göstergesi iken batı toplumlarında 19. yüzyıl itibariyle 'Rasyonel Romantizm'in alametifarikası olarak düşünülmüştür. O hem Avrupa'daki sanat ve düşünce hareketlerini hem de kendi kültür ikliminin mihenk taşlarını tahlil etmiş ve tüm bunları tek potada eritmiştir. Tüm bunlardan mülhem kendi mimari terminolojisini ve usulünü kurmayı başarmıştır. Cansever'in tutumu her iki uçta bulanık düşüncelerin bir terkiibini oluşturur. Cansever, mimarının oluşumunda tüm bu farklılıkları gözetmiş ve bu farklılıkların bir araya gelmesiyle oluşan aditif kümülatif⁴ bütünlük yaklaşımının önemini altını çizmiştir.

Turgut Cansever'in düşünce dünyasının çeşitliliğini oluşturan; Viyana Okulu, Klasik İslam Metinleri ve 19. yüzyıl Romantik Söylemi'nin yanı sıra Cansever'in Avrupa Modernizmi'ndeki farklılık ve çelişkileri gideren Platonik/Tasavvufi/Metafizik bakış açılarıyla ortaya koymuş olduğu bütünlükçü, cem edici söylemin bu yaklaşımların sentezi olduğu sonucuna varılabilir. Diğer bir deyişle kendi milli-kültürel kimliğinin kaynaklarından beslenip döneminin çağdaş mimari tutumlarını da özümseyerek tüm bunları tek bir potada eritmek suretiyle yeni bir sentez ortaya koymuştur. Çevresine bu şuurun nazarından bakmayı başarabilmiş ve yaşadığı dönemi kendi süzgecinden geçirerek yeniden ele almıştır. Cansever bu anlamda bal arısına benzetilebilir. Uğradığı her çiçeğin nektarını kendi bünyesindeki sistemden geçirerek bal yapması onun en temel özelliği olarak ele alınmalıdır. İbn Arabi'nin ferdiyetin yüceliği meselesiyle Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisi arasında bağlar kurması işbu şuurun ne denli kapsayıcı olabildiğinin açık göstergesidir. Frank L. Wright, Le Corbusier, Walter Gropius, Alvar Aalto ve Mies van der Rohe gibi Modern Mimari'nin köşe taşlarını teşkil eden mimarların yapılarını da bu gözle okumuştur. Tüm bu mimarların yapılarında Cansever'in mimari düşünce dünyasının karşılıkları tespit edilmiş ve aynı şekilde kendi yapı tasarımlarında da benzer tespitlerin tutarlılığının sonucuna varılmıştır. Cansever'in mimarlık kariyeri boyunca tasarlamış olduğu yapıların hemen hepsinde adeta tezyini bir biçimde yapıların bütününe sirayet eden bu şuurun yansıması rahatlıkla tetkik edilebilir.

Doçentlik tezinde irdelenen akım ve mimarların yansımaları Turgut Cansever'in mimarlık kariyeri boyunca tasarlamış olduğu eserlerde gözlemlenmektedir. Gerek kütle plastiğinde, gerek malzeme tercihlerinde bu tutum hemen göze çarpmaktadır. Örneğin ilk dönem yapılarından birisi olan Anadolu Kulübü Binası'nın kütle ve cephe tercihleri bir Le Corbusier yorumu olarak ele alınmıştır. Mies van der Rohe'nin Tugendhat Evi'nde yer alan biri oniks ve diğeri Macassar abanozundan iki duvarında maddenin tabiiliği, malzemeyi temaşa edilebilen bir unsur haline getirmesi ve malzemenin taşıyıcı bir unsura dönüşmesi tutumu, Cansever'in Demir Tatil Köyü tasarımıındaki konutların taş yüzeylerinde hem iç mekân hem dış mekânda algılanabilen taşıyıcı taş duvarlarda kendini gösterir. Gropius'un Total Tiyatrosu'ndaki 'ferd'i özgür bırakan yaklaşımının bir diğeri olarak Cansever'in, Bayezid Meydan Tasarım'ındaki ferdi sonsuz mekân içinde, her yöne açılan ve herhangi bir yöne icbar etmeyen tutumu gösterilebilir. Wright'ın her yöne uzayan, sonsuz mekânla kucaklaşan mimari kütle ve serbest bir plan kurgusu ile gerek Su Altı Arkeoloji Enstitüsü'nde gerek Karatepe Aslantaş Açık Hava Müzesi'nde tabiatla bütünleşme ve onu hemen her vechesiyle temaşa etme gayreti oldukça paralel tutum ve kararlar olarak gözlemlenebilir. Cansever için önemli meselelerden birisi olan tabiat, sonsuzluk ve sonsuz mekân mefhumları onun mimari düşüncesinin temel yapı taşlarından biridir. O, yukarıda bahsedildiği gibi ne dış dünyayı yani tabiatı hapsedmeye çalışır ne de tabiatın içinde tamamen yitip gitmeyi yeğler. Onun için insan ve tabiat birbiri üzerine katmanlanan, biri diğeri üstünlük kurmak yerine onda var olan güzellikleri ortaya çıkararak yeni bir bütünlüğe

ve harmoniye erişmeyi arzulayan unsurlardır. Bir diğer deyişle Cansever 'sonsuz mekân'la 'ferd'in kümülatif bütünlüğünün tezyini güzelliğini arar ve bu arayışı eserlerinde ortaya çıkar. Aalto'nun ahşabı, taşı, çeliği alışlagelmişin dışında yeniden yorumlaması ve malzemenin yeni imkanlarını bulma çabası Cansever'in oldukça ince strüktürel denemelerinde veya mekân yüzeylerinde yer verdiği immateryal unsurların denenmesinde kendini gösterir. Bu anlamda onun mimarisi materyal ve immateryalin arasından muttasıl yer değişimlerinin sergilendiği bir şölene dönüşür. Bu şölen onun mimarisinin kurucu unsurlarının en başında gelir.

Cansever, kendi özgün perspektifinden mimarinin her sahasına bakmış ve kendi mimari düşünce nazarından mimarlık tarihini yeniden yorumlama yolunu tercih etmiştir. Doçentlik tezi boyunca hem genel bir mimarlık tarihi okuması gerçekleştirmiş hem de tezin omurgasını oluşturan Modernistler'in eserlerindeki mimari yaklaşımları yorumlayarak yeni ve özgün bir güzergâh oluşmasının öncüsü olmuştur. Cansever, bu güzergâhı kendi mimarisinde devam ettirerek düşünce dünyasının fiziksel dünyayla olan teması ve tutarlılığı konusunda eşine az rastlanır bir örnek teşkil etmiştir. Kullanmış olduğu mefhumların eserlerinde bir cüz haline gelerek soyutun somuta dönüşmesi veya bilincin biçim halini alması onun çabasını en önemli kılan unsur olarak kabul edilebilir. O bu yönüyle teorik ve pratik dünyası arasındaki bağlamı önemsemiş ve "bilinci biçimler dünyasına yansıtma çabası"ndan hiçbir zaman vazgeçmemiştir (Cansever, 2013a: 38).

Bilgilendirme / Teşekkür

Aksi belirtilmediği takdirde makalede kullanılan şekiller ve çizelgeler belirtilen yazarlar tarafından, belirtilen tarihte üretilmiştir.

Çıkar Çatışması Bildirimi ve Sorumluluk Bildirimi

Bu makalede araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur, olası bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Makalede belirtilen tüm görüş ve düşünceler yazarların sorumluluğundadır, dergi bu konuda sorumluluk almamaktadır.

Makalede yer alan görsellerin kullanımına dair yasal izinlerin alınması yazarların sorumluluğundadır, dergi bu konuda sorumluluk almamaktadır.

Yazar Katkı Bildirimi

Araştırmanın tümü Enes Uyar tarafından yapılmıştır.

Notlar

¹ Viyana Okulu, Viyana Üniversitesi'nin 1852 senesi itibarıyla üniversitenin bünyesinde kurmuş olduğu sanat tarihi bölümüdür. Okul pek çok ekolün ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur. Özellikle birçok tartışma sonucu ortaya çıkan iki kürsü dikkat çekmiştir: 1. Sanat Tarihi Enstitüsü ve 2. Sanat Tarihi Enstitüsü. 1. Sanat Tarihi Enstitüsünün kurucusu Josef Strzygowski, Ernst Diez'in de hocası olmuş ve Viyana Okulu'nun sanat tarihi düşüncesinin sac ayaklarından birinin kurucusu olmuştur. Onun kurmuş olduğu sanat tarihi ekolü Heinrich Glück, Ernst Diez gibi mimarlar aracılığıyla dünyaya yayılmıştır. Türkiye'de bu düşüncenin kurumsallaşması Ernst Diez'in İstanbul Üniversitesi'nde sanat tarihi bölümünü kurmasının ardından gerçekleşmiş ve Mazhar Şevket İpşiroğlu, Oktay Aslanapa, Semavi Eyice, Turgut Cansever gibi akademisyen ve düşünce adamlarını etkisinde bırakmıştır. Detaylı bilgi için bakınız: Aslanapa, 1993.

² Bakınız: Cansever, 2013a: 47; Cansever, 2013a: 123; Cansever, 2013a: 133; Cansever, 2013a: 151; Cansever, 2013a: 153; Cansever, 2013a: 156; Cansever, 2013a: 171.

³ 'Yol' kavramı bütün kadim öğretilerde önemli olagelmıştır. Örneğin: 'Tao' yani yolu ortaya koyan bilge. Tasavvufta ise 'Tarik' vb.

⁴ "Additif Kümülatif Tezyinlilik: Sanat eserini vücuda getiren eşdeğerde unsurların biraraya gelmesi ve tekrarıyla oluşan süsleme" (Cansever, 2005: 406).

KAYNAKLAR

Kitap

- ASLANAPA, O., 1993. *Türkiye'de Avusturyalı sanat tarihçileri ve sanatkarlar özellikle Atatürk Devri'nde*. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- BRESSANI, M., 2014. *Architecture and the historical imagination: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814–1879*. Farnham (Surrey): Ashgate Publishing, Ltd.
- BURKE, E., 2008. *Yüce ve güzel kavramlarının kaynağı hakkında bir felsefi soruşturma*. Ankara: Bilgesu Yayınları.
- CANSEVER, T., 2005. *Mimar Sinan*. İstanbul: Albaraka Türk Yayınları.
- CANSEVER, T., 2013a. *Kubbeyi yere koymamak*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- CANSEVER, T., 2013b. *İslam'da şehir ve mimari*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- DÜZENLİ, H. İ., 2009. *İdrak ve inşa: Turgut Cansever mimarlığın iki düzlemi*. İstanbul: Klasik Yayınları.
- FLEIG, K., ve AALTO, E., 2014. *Alvar Aalto – das gesamtwerk / L'œuvre complete / The complete work*. Basel: Birkhäuser.
- HASOL, D., 2017. *20. yüzyıl Türkiye mimarlığı*. İstanbul: Yem Yayınları.
- LE ROY, D., 2004. *The ruins of the most beautiful monuments of Greece*. Los Angeles: Getty Publications.
- LOOS, A., 2016. *Mimarlık üzerine*. İstanbul: Janus Yayıncılık.
- MACCARTHY, F., 2019. *Gropius: the man who built the Bauhaus*. Cambridge: Harvard University Press.
- MOHOLY-NAGY, L. ve MOLNÁR, F., 1967. *The theater of the Bauhaus*. Wesleyan: University Press.
- PFEIFFER, B. B., GOSSEL, P. ve WRIGHT, F. L., 2004. *Frank Lloyd Wright, 1867-1959: Building for Democracy*. Köln: Taschen.
- RAGON, M., 2010. *Modern mimarlık ve şehircilik tarihi*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- ROTH, L. M., 2014. *Mimarlığın öyküsü*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- RUSKİN, J., 2015. *Sanat ve hayat üzerine*. İstanbul: Kafka Kitap.
- SAMUEL, F., 2007. *Le Corbusier in detail*. Londra: Routledge.
- SIMMEL, G., 2015. *Bireysellik ve kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.
- TANYELİ, U., 2001. *Turgut Cansever*. İstanbul: Boyut Yayınları.
- TEKELİ, İ. ve İLKİN, S., 1997. *Mimar Kemalettin'in yazdıkları*. Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- VAN DER ROHE, L. M., 1986. *Mies van der Rohe: European works*. New York: Academy Editions: St. Martin's Press.
- VİOLLET-LE-DUC, E. E., 2015. *19. yüzyılda Gotik üslup üzerine*. İstanbul: Janus Yayıncılık.

- YÜCEL, A. ve TANYELİ, U., 2007. *Turgut Cansever düşünce adamı ve mimar*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- YAVUZ, Y., 2009. *İmparatorluktan Cumhuriyete mimar Kemalettin 1870 – 1927*. Ankara: TMMOB Ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Ortak Yayını.
- WÖLFFLIN, H., 2015. *Sanat tarihinin temel kavramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- WRIGHT, F. L., 2002. *Modern mimarlığın öncüleri Frank Lloyd Wright ve ev*. N. TOGAY, ed. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.

Kitapta bölüm

- AKIN, G., 2002. Sadece başlamış bir proje olarak 1908 romantizmi ve Vedat Tek. İçinde: A. BATUR, ed. *M. Vedat Tek: Kimliğinin izinde bir mimar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 21-38.
- TANYELİ, U., 2002. Modern mimarlığın öncüleri: Walter Gropius ve Bauhaus. İçinde: N. TOGAY, ed. *Walter Gropius ve Bauhaus*, İstanbul: Boyut Yayınları. s. 9 – 13.
- TEKELİ, İ., 2009. Mimar Kemalettin ve eseri hangi ortamda gelişti. İçinde: A. CENGİZKAN, ed. *Mimar Kemalettin ve çağı – mimarlık / toplumsal yaşam / politika*. Ankara: TMMOB Ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Ortak Yayını. s. 23 – 43.

Dergide makale

- ARMAĞAN, M., 2019. Turgut Cansever düşüncesinde kubbeyi yere koymamak. *Şehir & Toplum Dergisi*. (12), s. 59-66.
- BROOKS, H. A., 1979. Frank Lloyd Wright and the destruction of the box. *The Journal of the Society of Architectural Historians*. 38 (1), s. 7-14.
- CANSEVER, T., 1996. İslâm mimarîsi üzerine düşünceler. *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*. (1), s. 119-146.
- CİVELEK, Y., 2017. Amanruya'nın katmanları. *Arredamento Dekorasyon*. (4), s. 81-85.
- DÜZENLİ, H. İ., 2009. Turgut Cansever (1920-2009). *İslam Araştırmaları Dergisi*, (22), s. 160-181.
- KIM, K. H., 2002. A study on the concept of prospect in Frank Lloyd Wright's works. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*. 1 (1), s. 297-301.

İnternet kaynağı

- ARCDAILY, 2021. *AD Classics* [çevrimiçi]. Erişim adresi: <https://www.archdaily.com/architecture-classics> [Erişim Tarihi 23 Haziran 2021].
- LOSADA J., 2020. *Unite habitation Marsella* [çevrimiçi]. Erişim adresi: <https://www.360enconcreto.com/blog/detalle/unite-habitation-marsella-francia-referencia-en-concreto> [Erişim Tarihi 03 Ekim 2020].
- MOMA, 2020. Museum for small city [çevrimiçi]. Erişim adresi: <https://www.moma.org/collection/> [Erişim Tarihi 20 Mayıs 2020].
- MOZAWEB, 2021. [çevrimiçi]. Erişim adresi: https://www.mozaweb.com/tr/Extra-3B_goruntuler-Olimpico_Tiyatrosu_Vicenza_16_yuzuil-38600 [Erişim Tarihi 23 Haziran 2021].

Tez

CANSEVER, T., 1960a. *Modern mimarinin temel meseleleri*. Doçentlik Tezi. İstanbul Üniversitesi.

Arşiv belgeleri

DEMİRTAŞ, R., 2004. *Yıllar yollar yüzler - Bilge mimar Turgut Cansever*. [video] TRT Arşiv Dairesi Başkanlığı, İstanbul.

CANSEVER, T., 1960b. *Beyazıd meydanı düzenleme projesi* [belge] Emine Öğün & Mehmet Öğün Mimarlık Arşivi, İstanbul.

Biyografiler

Enes UYAR

Enes Uyar lisans eğitimini 2016 yılında Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Mimarlık Bölümünü tamamladı. 2014 yılında lisans değişim programı ile Endonezya İslam Üniversite'sinde yaz dönemini tamamladı. Ayasofya Müzesi'nde restorasyon çalışmalarında bulundu. Kudüs İslam Üniversite'sinde kentsel tasarım stajı yaptı. Bir dönem Öğün Mimarlık ve Mi'mar Mimarlık'ta çalıştı. Birçok uluslararası ve yerel mimari tasarım yarışmalarına katıldı. 2019 yılında yüksek lisans eğitimini Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi'nde tamamladı. 2018-2021 yılları arasında İstanbul Şehir Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak bulundu. 2021 yılından itibaren İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi'nde akademik hayatını sürdürmektedir.