

Türk Anıtlarında Bağlamın Biçim ile Kuruluşu

Sevda Duygu Kolbay¹

Öz

Biçim, uygarlık tarihinin her döneminde, nesnenin maddesel içeriğini üretmenin ötesinde, toplumlara ait varoluş değerlerinin aktarımı için yegâne araç olmuştur. Tarihin devingen işleyiş sürecinde her bir yeni sosyal-kültürel, toplumsal, ideolojik ve teknolojik gelişme önceki dönemlere ait biçim olasılıklarını tamamlar ve/veya değiştirir. Anadolu coğrafyasında, toplumsallığın yapısal tezahürleri Türk ulusal kimliğinin baskın izlerini taşımaktadır. Bu çalışmada, nesnenin yapısallığının özündeki imgesel referanslarla bütünleştirildiğinde okunaklı olabileceği argümanı üzerinden, Türk anıtlarında biçim ile tanımlanmış olan bağlamsal karşılığı araştırmak hedeflenmektedir. Bu amaçla, yazınsal ve görsel kaynaklardan toplanan verilerin tümel düzen içinde yorumlanıp, ortaya çıkan örüntüler üzerinden çeşitliliğinin irdelenmesine dayalı nitel bir çalışma yöntemi izlenmiştir. İçerik, Selçuklu, Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti Dönemi anıtlarının meydana getirdiği çeşitlilik özelinde ele alınmıştır. Çalışmada, dizge aktarımı kronolojik olarak gelişim gösterse de Anadolu-Türk kimliğini yansıtan biçim özelliklerinin belirginleştiği veya kırılmalara uğradığı inşa edimleri, yanıtın arayışında geniş bir söz alanı oluşturmaktadır. Anlamı taşıyan ifade değerinin tasarlanarak veya zamanla çağrışımsal olarak ortaya çıkışındaki ontolojik çeşitlilik, Türk mimari eserleri ve Türk sanat yapıtları başlıkları altında toplanmıştır. Türk mimarisinde, yapısal öğelerin düzeni ve çeşitliliği ile inşa edimi biçimin kökenlerine dair referanslar içermektedir. Türk sanatında ise, anlam aktarımının biçimsel araçları, bezeme ve bağımsız plastik öğeler ile farklı anlamsal karşılıkları yakalamaktadır. Bu başlıklardan elde edilen çıkarımlar doğrultusunda ortaya çıkan kuram ve bulgular, biçim ile taşınan koşut değerlere dayalı örtük bilgi üzerinden kuramın dönüşümünde etkili önemli tartışma alanlarını görünür kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Anıt, Biçim, Bağlam, Türk Mimarisi, Türk Sanatı

Construction of Context with Form in Turkish Monuments

Abstract

Form has been the tool for the transfer of existence values of societies, beyond producing the material content of the object in every period of civilization history. In the continuity of history, each new social, cultural, and technological development completes and/or changes the form

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Gedik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Mimarlık Bölümü, ORCID NO: 0000-0001-7558-7385, duygu.kolbay@gedik.edu.tr

diversities of the previous periods. Within the borders of Anatolia, the structural aspect of sociality carries the dominant traces of Turkish national identity. This study aims to investigate the correspondence of the context attributed to the work of object with form through the argument that the structural nature of monuments -beyond their constructive connections- can be legible when integrated with the imaginative references. For this purpose, a qualitative study method based on the examination of the diversity of the data collected from literary and visual resources in the universal order and examining the diversity of the patterns has been observed. The content is discussed in the diversity of Seljuk, Ottoman and Republic of Turkey period. In the study, the constructions that reflect the Anatolian-Turkish identity, even though the system has developed chronologically, constitutes a wide field of promise in the search of responses, where the form features that reflect or change. The ontological diversity in the emergence of the expression value of the expression of expression, or over time, was gathered under the headings of Turkish architectural works and Turkish art works. In Turkish architecture, it contains references on the order and diversity of structural elements and the origins of the construction of the construction. In Turkish art, the formal tools of the transmission of meaning, decoration and independent plastic elements capture different semantic equivalents. The resulting findings obtained from these titles underline the important areas in the transformation of the theory through implicit knowledge based on the qualified values carried by form.

Keywords: Monument, Form, Context, Turkish Architecture, Turkish Art

Anıt kuruluşunda anlam, belli arayışlarla kurgulanmış olabileceği gibi bazen de dolaylı yollarla, istemsizce yapılandırılır. Gideon (1958), anıtları kolektif bilinç ve kültürün sağlandığı koşullarda şekillenen, toplumu birleştiren, kuşakları birbirine bağlayarak ortak kültür beklentilerini aktaran simgeler olarak nitelendirir (s. 48). Kolektif bilinçte nesneye yüklenen imgesel niteliğin tasviri sanat ve mimarlık ontolojisinin eylem alanlarında çeşitlenir. Materyal, teknoloji ve kültürel değerler sisteminin ara kesitinde biçimlenen sanat eserinin/mimari ürününün kolektif bilince katılmasıyla anıt ortaya çıkar (Kuban, 1973, s. 5). Anıtın yapısal içeriğinden faydalanarak ulusal kimliği tanımlayan ifadesel karşılığa yönelik referanslar yakalamak mümkündür. Heidegger (2011), nesnenin bir yapıt olarak biçimlendirilişini varlığın açığa çıkması olarak nitelendirir (s. 113). Bu noktada, bağlam anlamın oluşma koşullarını görünür kılar. Anıtların yapısal çözümlemesinde biçimin kuruluşu somut niteliklere gönderme yapıyor olsa da bağlam, tümelde kültürün ürettiği anlamla ilişkilidir. Dolayısıyla, bağlamın karşılığı en net haliyle örtülü ontolojik çerçeve içinde yakalanabilir. Koçyiğit (2022), bağlamı ontolojik açıdan kimi zaman fiziksel gerçeklik içinde, kimi zaman da sosyal gerçeklik içinde parça-bütün ilişkisi ile bağlantılı görür (s. 763). Bir yandan nesneyi konu edinen yargı, söylem veya bilginin anlam ve doğruluk koşullarına göndermede bulunan betimleyici ve analitik bir kavram olarak karşımıza çıkarken bir yandan da tasarımı yönlendirici normatif temelli, tasarımı keyfilikten uzaklaştıran kural koyucu bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır. Üretilmiş olanın, materyal ve biçim ile tanımlanan içeriğin yapısal, kuramsal çözümlenmesi sanat ve mimarlık ontolojisinin inşa edimi ile çeşitlenen eylem alanlarında görünür kılınabilir. Riegl (2015), anıtın temelinde yer alan bu çeşitliliği anımsatma değeri, tarihi değer, eskilik değeri, kullanım değeri ve görece sanat değeri nitelikleri aracılığıyla sınıflandırır. Bu açılamda, anıtın karşılığı, arkeolojik bir kalıntıda yakalanabileceği gibi geçmiş zamanın bir fasılasını yaşatma erkine sahip bir yapıda ve hatta bir plastik öğede tanımlı olabilir.

Tasarlanarak veya rastlantısal biçimde üretiminden bağımsız olarak, her koşulda imge strüktür ile nesnede cisimleştirilir böylece topluma mal olur.

Araştırmanın çıkış noktası, bu ontolojik çeşitlilik içerisinde, Anadolu coğrafyasında Türk ulus kimliğini taşıyan mimari eserler ve sanat yapıtları ayırımında biçimin kuramsal kökenlerini aramak üzerine kuruludur. Bu amaçla, Anadolu coğrafyası sınırları içerisinde Selçuklu, Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti Dönemi Türk anıtlarına dair, yazınsal ve görsel kaynaklardan toplanan verilerin, bilginin daha soyut birimlerini elde etmek üzere, tümevarımsal düzende yorumlanıp, ortaya çıkan örüntüler ve kategoriler üzerinden çeşitliliğinin irdelenmesine dayalı nitel bir çalışma yöntemi izlenmektedir. Anadolu-Türk kimliğini yansıtan biçim özelliklerinin belirginleştiği veya kırılmalara uğradığı süreçler biçim ile tanımlanan özelliklerin bağlamdaki karşılığının ne şekilde olduğuna dair yanıtların arayışında geniş bir söz alanı oluşturmaktadır.

Türk Mimarisinde Anıt ve Anlamın Aktarım Araçları

Tarih içinde ne kadar geri gidilirse gidilsin, toplum tarafından kabul gören biçimleniş, bireysel üretimi çok aşan bir gelişmenin sonucu olarak ortaya çıkabilir. Yapı ve mimarlık kavramları nesnenin üretim sürecinde birbirlerini farklı açılardan tamamlar. Bu noktada, biçimlendirmenin öznel, salt faydayı aşan, estetik arayışı da içeren geniş kapsamlı nitelikleri ancak toplum kültürünün tümü içinde bir anlam taşır (Kuban, 2019, s. 18). Dolayısıyla, anıtın biçimsel niteliklerinin ifadesel açılımı kültür ve zaman arakesitinde yakalanabilir. 11. yüzyıldan günümüze Anadolu coğrafyasında etkin Türk toplumlarının beşerî kültür biçimleniş izleri, anlam arayışının gelişim/dönüşüm sürecini irdelemeyi sağlayan inşa edimi ile taşınmaz kültür varlıkları üzerinden takip edilebilmektedir.

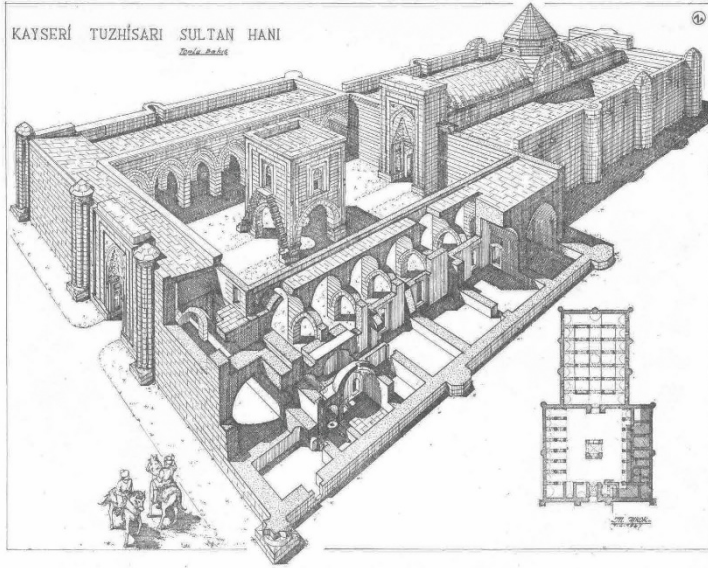
Arseven, (1984) Selçuk mimarisini Orta Asya Türk mimarisi ile Türk sanatının en gelişmiş devrini temsil eden Osmanlı mimarisi arasında bir aşama olarak yorumlayarak Anadolu'da mevcut mimari kimlik öğelerini biçimin kökenleri açısından ele alır; hücreli büyük cümle kapılarını ve sivri kemerleri Asya'dan gelen, Türk karakteri taşıyan yabancı unsurlar olarak nitelendirir (s. 57). Biçim, tüm duvarlar ile algılanabilir hacmi, nesnenin yapı çevrede kaplayacağı yeri tanımlar. Dolayısıyla, üç boyutlu uzamda biçimsel öğelerin düzeni, çeşitliliği ve orantısal dengesi üzerinden üslubun taşıdığı ifadesel arayışlara ulaşılabilmektedir. Ancak, yapısal öğeler tikeline olduğu kadar yapı bütününde de imgesel referanslar içerebilmektedir. Bu noktada, Ögel (1994), Selçuklu mimarisinde yapının analogik olarak evrenin karşılığını yakaladığını savunur:

Yapıyı evren imgesi olarak kabul etmek, Türklerde çadırın "evren" i temsil etmesine dayanır. Gök örtüsü ve içinde hareket eden güneş, ay ve yıldızlar, düzenin ilk habercileri olmuş, yüzyıllar boyunca sürecek olan "gök kubbe" tasarımı ilk ifadesini çadırdan bulmuştur. Anıtsal mimarideki evren düzeni tasarımı, geçici strüktür olan çadırdan daha organize ve "yerleşmiş" bir düzendir. Anadolu Türk mimarisinde yaşama amacıyla kullanılan tüm yapılarda evren imgesi okunaklıdır: Medresede, kervansarayda, hatta "ölü konutu" türbede. (s. 64)

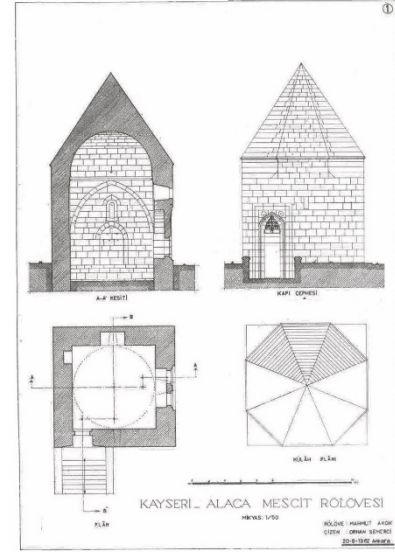
Varlığı ebedileştirme arayışıyla inşa edilmiş ilk andaç öge mezardır. Her uygarlık kendi ifade düzeni ve inşa geleneğine uygun olarak anıtmezar oluşturmuştur. Türk kültürünün

anıtmezarlara katkısı türbe ve kümbet uygulamalarına dayalıdır (Ahunbay, 1997, s. 101)². Kümbetlerde, kare, silindir veya çokgen gövdeli plan açıklığı üzeri konik veya piramidal örtü ile geçilmektedir. Ön plana çıkan baskın biçim zeminden tepe noktasına doğru daralan bir görünüm kazanır. Peker (1998), bu yapıların mevcut biçimsel düzeninden yola çıkarak, mezar yapılarında cennet sembolizminin çok belirgin olduğunu belirtir ve bağlamın kurgusunu Cennet'in doğrudan ifadesi veya oraya götüren merdiven ya da kozmik dağ (Kaf Dağı) ile özdeşleştirir (s. 36). Biçimi vurgulayarak nesneyi dikkat çekici ve dolayısıyla görünür kılabilen fiziksel nitelik rengin de nesnenin çevresine göre kütleli sınırlarını keskinleştirmesi bakımından kolektif hafızada görece baskın bir fenomen oluşturacak şekilde kullanılabildiği görülmektedir³.

Selçuklu Dönemi Türk yapı sanatında, cami, medrese ve kervansaraylardan oluşan kamusal yapıların çoğunda dış görünüşte elementer geometriden gelen plastik etki okunaklıdır. Portallar ve örtü elemanları, biçimsel açıdan ön plana çıkan yapısal öğelerdir (Görsel 1). Eğrisel biçim ve radyal referanslar, gözlemciyi istenilen odağa çekmenin, yönlendiren karşılayan bir eksen oluşturmanın aracıdır. Aslanapa'nın (1989) etraflıca ele aldığı üzere, kökeni diğer Türk medeniyetlerine dayanan kubbe-eyvan birleşmesi en başarılı şekli ile Selçuklular Dönemi'nde geliştirilmiştir (s. 67). Kübik bir blok üzerinde bir geçiş bölgesinden sonra hafifçe sivrilen kubbe silueti sağlam bir ifade kuvveti ile Selçuklu kubbesini sembolize eder (Görsel 2). Kubbe kütle içinde baskın bir görünüş kazanmıştır⁴.



Görsel 1. Selçuklu mimari kimliğini taşıyan biçimsel öğeler, Kayseri Tuzhisarı Sultan Han, 1232 (Akok, 1968, s.26)



Görsel 2. Piramidal külah örtü, Kayseri Alaca Mescit, 1190 (Akok, 1968, s.39)

² Kayseri Döner Kümbet (1276), Niğde Hüdavend Hatun Kümbeti (1253) önde gelen görkemli anıtmezarlar arasındadır.

³ Konya Mevlâna Türbesi'nde (1273) turkuaz tonlarda konik bir külah diğer mimari öğelerden sıyrılarak gökyüzünü işaret etmektedir (Peker, 2007, s. 26). Rengin tanımladığı inanç ve ebediyete dair sembolik anlam Mesnevi'nin özüne gönderme yaparken, yükselme eğilimindeki örtü kimlik öğesi olarak ön plana çıkar.

⁴ Eyvanların ve yarım kubbelerin arkadan görünüşü ahenksiz olsa da Niğde Alâeddin Camii (1223), Kayseri Tuzhisarı Sultan Han (1232), Afyon Çay Medresesi (1278) ve daha birçok yapıda görülebildiği üzere Selçuklular birbiriyle güç kaynaşan unsurları bir araya getirerek abidevi mimari kimlik ortaya çıkarmıştır.

Başlangıçta, Anadolu'da mevcut olan Türk yapı gelenekleri Osmanlı Dönemi'nde rasyonel arayışlarla sadeleşir ve yabancı bütün unsurlardan sıyrılır. Cami, medrese, han, hamam, kervansaray gibi önceki dönemlere ait simgesel statüsünü koruyan yapı tipolojisinde biçimsel karakter farklılıkları belirginleşir. Cami medreseye hiç benzemediği gibi, konutun da kervansarayla biçimsel açıdan hiç ilgisi yoktur. Her abide türüne has, ayırt edici biçimsel unsurları ile ön plana çıkar (Arseven, 1984, s. 83, 85). Osmanlı mimarisinde, biçimin yanı sıra malzeme kararları, mekân çözümleriyle ortaya koyulan üslup ve dil birliği anıtsal etkiyi yapı ölçeğinden kent bütününe taşımaktadır. Hasol (2011), strüktürün bağlamda yakaladığı karşılığın yapı ile sınırlı kalmayıp kentlerin görünümüne ve kimliğine de yansıdığına altını çizer. Osmanlı mimarisinde ahşap evleri geçici, taş dinsel yapıları ise kalıcı olarak nitelendirerek, kent dokusunda oluşan bu çeşitliliği *fanilik* ve *sonsuzluk* temsili arayışları ile özdeşleştirir. Biçim ve malzeme seçimleri ile soyutlamaya dayalı bir anıt dili oluşturulmuştur. Necipoğlu, (2013) kent silüetinde okunaklı olan bu baskın anlam arayışına ortaya çıkan odak yapılar açısından açıklık getirir:

İstanbul kent panoramasını damgalayan nirengi noktaları, Selâtin camiler surlarla çevrili yarımadaının, önde gelen mertebesini vurguluyordu. Bu yapılar zafer, şan ve ahiret kaygısının vakfı olarak nitelendirilebilir. Bu külliyeleer başarılı askeri seferleri bizzat kumanda etmiş padişahlar tarafından, savaş ganimetlerinden elde edilen meşru gelirlerle yaptırılan zafer anıtlarıdır. Dizi halinde bir bütün olarak okunması amaçlanan bu yapılar, geçit alaylarında seri olarak birbirine bağlanmaktadır ve padişahlar atalarının mezarlarını törenlerde maiyetleri eşliğinde peş peşe ziyaret eder. Ziyaret zinciri, hanedanın sürekliliğini ve kazandığı zaferler silsilesinin mesajını şehir panoramasında sahneliyordu (s. 84).

Yapı öğeleri açılımında bakıldığında, biçim, Osmanlı Dönemi Türk mimarisinde örtünün getirdiği geometrik düzen ile baskın mimari kimliğini kazanır. Anıtsal yapılarda boşluğun, uzamın, bir merkeze yönelen örtü çözümlerinin tanımladığı bir kütle etkisi oluşur. Kubbe ve kubbeye geçiş elemanları tümel düzende bütünleşir. Kuban'a göre (2007), Osmanlı mimari üslubunun birincil özelliği, merkezî tümel mekân olgusudur. 14. yüzyılda geleneksel imgeleri pratik geometrik şemalara indirgeyen pragmatizm, bütün tasarıma modüler bir boyut kazandırmış, başka hiçbir mimari üslupta bulunmayan ve saf geometrisi bozulmayan kubbe çözümleri, boyutsal varyasyonlarla zengin bir mekân ve kütle biçimlendirme olanağı sağlamıştır (s. 460). Anıtsal üslubu taşıyan öğeler kubbe kuruluşunda ön plana çıkar. Merkezî örtünün geometrik yapısı ve oranları, kubbeye geçiş elemanlarının varlığı ve kubbeyi destekleyen çevresel öğelerin düzeni, taşıyıcı ayakların çevre duvarlardan bağımsız işleyişi döneme ait tasarım özelliklerini oluşturur⁵. Bu bağlamda, Sinan Çağı mimari eserlerinde Osmanlı yapı sanatının baskın biçimsel özelliklerini yakalamak mümkündür. Sözen (1975), Mimar Sinan'ı fonksiyonel gereklere verdiği ağırlığın da üstüne basan soyut biçimler düzenleyicisi olarak görür (s. 159). Yapılarında, Osmanlı İmparatorluğu'nun doruktaki bir döneminin sağladıklarıyla çağının uzun süredir yoğrulan sınırlı malzeme ve teknolojik olanaklarını bir kez daha elden geçirmiştir. Necipoğlu (2013) ise Sinan'ın mimari üretimini dönemde etkin sosyo-kültürel göstergeler üzerinden ele alarak döneme ait biçimsel betimlemenin bu doğrultuda

⁵ Edirne Selimiye Camii (1575), söz konusu biçim özellikleri ile Osmanlı Dönemi yapı sanatının ulaştığı en üst düzeyi yansıtır.

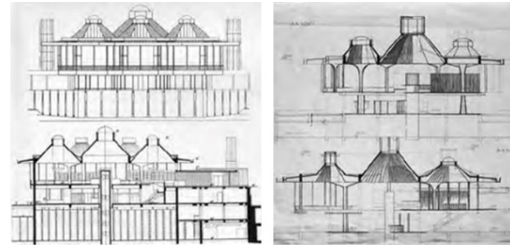
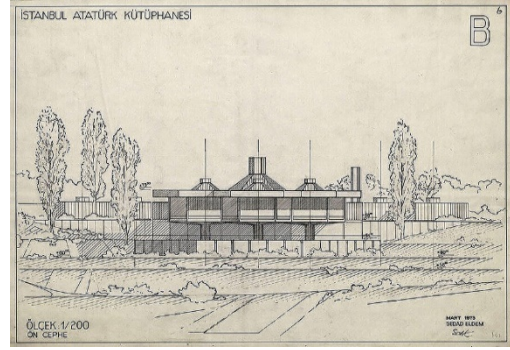
oluşturduğunun altını çizer. Bu noktada, yaşantısal pratikler, vakfiyeler, baniler, mimari işlev ve program analizleri üslup evrimini görünür kılar. Ortaya çıkan çeşitlilik ile biçim ve üslubun sadece kronoloji meselesi olmadığını doğrular (s. 19).

Tüm bunlara ek olarak, Osmanlı mimarisinde gelişme sürecini takiben duraklama ve ardından gerileme dönemlerine ait arayışlarda ortaya çıkan keskin kırılmalar, biçimin dönüşüm sürecinde etkin göstergeleri içerir. Biçimin değişimi her daim olumlu bir ivmeye işaret etmeyebilir. Tansuğ (2012), Batılılaşma girişimlerinin mimariye yansımalarıyla birlikte, yoğun bir tür seçmeciliğinin belirdiğine, Avrupa mimari üsluplarının, geleneksel biçim kalıpları ile karıştırılarak, Osmanlı klâsik mimarisinin gözlemlerinden edinilen bazı biçim değerleriyle, yapılara yerel bir hava verilmeye çalışıldığına dikkat çeker (s. 141). Bu noktada, değişen beklentiler ve biçim arayışları farklı işlevler yansıtan bir mimarlık faaliyetine gereksinim duyulduğunu ortaya koyar.

20. yüzyılda dünyanın sınırları genişleyen etkileşim ağında, Aydınlanma Çağı ve Endüstri Devrimi etkilerinin Türk mimarisine sirayetiyle birlikte sanatsal ve kültürel üretimde mevcut normatif düzenin yıkılması sonucu anıtın kuramsal ve kavramsal karşılığının değiştiği görülür. Aydınlanma Çağı öncesinde, ilaha ve güce atfedilen kültürel nitelik, modern dünyada düşüncenin kendisi aracılığıyla temsil edilir. Dolayısıyla, anıt niteliğindeki yapı türleri Osmanlı mimarisinde çoğunlukla dini yapılarla sınırlı kalırken, bu dönemde farklı işlevlerde uygulamalarla çeşitlenir. Ayrıca, düşüncenin manifestolar aracılığıyla nesneye aktarımı, tüm dünyada düşünce ve üretimde kırılma/sıçrama noktalarını görünür kılmaktadır. Modern fiziğin statüğü ile strüktür maddenin tüm niteliklerinden faydalanacak şekilde biçimlendirilirken, sanat ve mimarlık ontolojisinin sınırları belirginleşen ayrımında öğeler manifestolar etkisinde gelişim gösterir. Endüstri devrimi sonrasında, modern bilimin temelleri üzerinden, nesnenin üretim tekniklerinin çeşitlenmesi biçimin üretiminde *plastik çağ* ortaya çıkarır. Nervi'ye göre (1965), teknoloji ve statüğe dayalı nesnel bilgi ampirik veya bilimsel yollarla kararlı sistem ve bağlantı çözümleri sunar (s. 10). Ortaya çıkan mimari akımlarda, biçimin karşılığına geometrik düzenden öte, metaforun örgütlenme yöntemi ile ulaşılır. Manifestolarla yapılandırılan içerik, biçim ile bir bağlama tutunur. İlk kez bir heykeltıraş tarafından ileri sürülen *biçim işlevi izler* metaforu (Greenough, 1947), modern mimaride bir manifesto haline getirilir (s. 13). Buna göre, Endüstri Devrimi'nin gerektirdiği sade yaşam koşulları içerisinde ortaya çıkan bir ürünün süslemeyle ilgisi olmamalıdır (Loos, 2016, s. 11). Biçimin amaç olduğu estetik tutum reddedilirken, içeriğin sadeleşmesi ve soyutlanması ile üretilen kuramsal karşılık anlamı yakalar.

Modernizm, Cumhuriyetin ilanından sonra Türk mimarisinde bir *çeşit kültür öncüsü, uygarlık temsilcisi* konumu kazanırken bir dogmaya dönüşmüş, modern hareket *uluslararası üslup* adı altında biçimsel bir yönelim -yalın formlar, betonarme ve cam kutular- olarak sunulup modern çağın bilimsel ve rasyonel beklentilerini karşılama iddiasıyla ortaya çıkmıştır. Dönem tasarımları ülkemizde yabancı bir topluma ait yapılanmanın karşılığı sayılıp reddedilmiştir. Öte yandan, S. Hakkı Eldem öncülüğünde geleneksel Türk evlerinden yola çıkarak üretilen biçimler lehine *kübik* anlayış temelinde *ulusal üslup* arayışına gidilmiş ve ortaya çıkan ürünler toplum tarafından kabul görmüştür.

Bu durum, geleneksele çağdaş bir perspektiften bakılabileceğini, modernizmin bir biçim veya üslup sorunu olmadığını kanıtlamaktadır (Bozdoğan, 2005, s. 123). S. Hakkı Eldem (1974), Türk ulusal mimari kimliğini oluşturabilmek için strüktürde taş uygulamasının zorunluluğuna değinir ve biçim ve malzeme kullanımının sembolik yönünü vurgular. Bu konuda Yücel (1982), ulusal üslubun arayışlarından yola çıkarak, tasarım süreçlerinde eski biçimi yeni bağlam içinde kullanmanın bir olanağını eski örnekten yola çıkan yeni tektonikler üretmek olarak yorumlar (s. 5). Her ne kadar plan şeması tipoloji ve tektonik geleneğin indirgenebileceği tek temel değilse bile, bağlam, bu ana şemadan hareketle gelişen yeni bir tektonik disipline dayalı olabilir (Görsel 3-6). Biçim ve malzemenin ön planda olduğu dönem üretimlerinde, mimarlıkta anıtsallığın sağlanmasına yönelik ulusal kimlik arayışları dikkat çeker⁶. Ulusal üslup temelinde değerlendirilen eserler, çağının yalın, modüler arayışlarını, soyutlama tekniklerinin milli ve yerel, geleneksel değerlerle birleşimi ile kolektif bilinçte yer edinir. Üslubun toplum tarafından kabulü, tüm açıklığıyla strüktüre yüklenen anlamın ancak toplum tarafından benimsenmesiyle mümkün olabileceğini bir kez daha doğrular. Eco (2019), algının doğasında yer alan bu kolektif işleyişe göstergebilim çerçevesinde açıklık getirir. Buna göre, biçim yalnızca işlevi sağlamamalıdır ve bu işleve öylesine açık bir gönderme yapmalıdır ki, mimar ya da tasarımcının yarattığı yeni biçim daha önceden mevcut olan şifreleme süreçlerine dayanarak o biçimi işlevsel kılmalıdır.



Görsel 3 (Sol üst köşe). Sedat Hakkı Eldem tarafından tasarlanan, altıgen birimlerin kompozisyonundan oluşan Atatürk Kitaplığı (1973). Türk mimari kimliği biçimsel öğelerde okunur. Çokgen yüzeyler cephede çıkma etkisi sağlar. Her bir altıgen modülün üzerinde fener çözümlenmiş, çatı kurşun ile örtülürken, geniş saçaklar ahşap ile kaplanmış ve alışılagelmiş geleneksel etki oluşturulmuştur (İBB)

Görsel 4 (Sol alt köşe). Öğelerin ön cephe yaklaşımındaki etkisi (İBB)

Görsel 5-6 (Sağ). Sedat Hakkı Eldem'in biçim arayışı ile ürettiği eskizleri ve ön cephe çizimi (İBB)

⁶ Bu yaklaşımla söylemin gelişimine verilen önemi Anıtkabir/1941 ve Çanakkale Şehitler Abidesi/1954 (Sözen, 1973, s. 12) fikir projelerinin milli kimlik değerlerinin arayışındaki yarışmalar aracılığıyla elde edilmiş olması ortaya koyar.

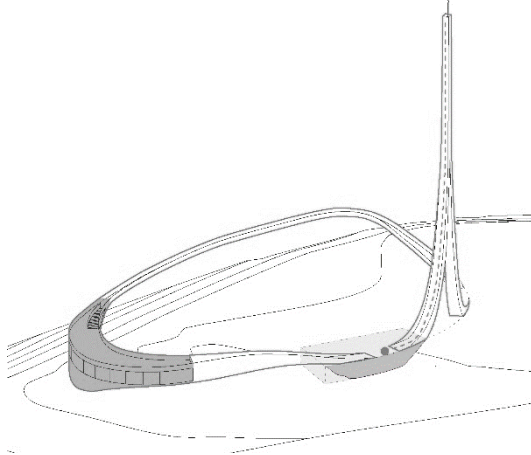
Ancak, bu noktada ortaya çıkan tekdüzeliğe karşı artan tepkiler sonucu, mimarlıkta serbest biçimlerle çözümlerin aranması düşüncesi ise, milli kimlik arayışında sunulan biçimin dogmacı tutumunun oluşturduğu sınırları zorlar. Gelişen yapı teknolojisi, yapıların yatay/düşey yönde gelişimini ve kabuk kuruluşunda şeffaflık arayışını destekleyecek şekilde kullanımına olanak tanımıştır⁷. Daha kişisel yorumlar içinde, yeni malzemeler, konstrüksiyonlar, teknik olanaklar kullanılmaya, yeni biçim dilleri aranmaya başlamıştır. Türk mimarisinde *rasyonel-prizmatik*ten, *duyusal-organik* biçimlere uzanan geniş düşünce ve yeni biçimlendirme çeşitliliğinden yararlanıldığı görülmektedir (Alsaç, 1973, s. 18). Yapılarda yansıtılan yeni/güncel teknolojiler, kimlik ve imgelem oluşturma potansiyeli bakımından imaj değerini ön plana çıkarır. Bu niteliğinden ötürü yapıların prestij unsuru olarak görülmesi biçimi, her çağda teknolojinin ve dolayısıyla kapitalin aracı haline getirebilmektedir. Ortaya çıkan ürün, andaç öge niteliğinin toplum tarafında kabulüyle birlikte anıtsal bir değer kazanabilmekte veya tam aksine geri dönüşü zor bir kent kusuru olarak kent hafızasında yer edinebilmektedir. Serbest biçimler arayışındaki mimari eserlerde, strüktür, biçim tekelinde ön plana çıkarılabildiği gibi kimi zaman içeriğin örgütlenişindeki çeşitlilik ile bir bağlama tutunur⁸. Yapısalcı arayışlarda strüktür vurgulanırken, biçim nesnenin sistemine, öğelerin işlevlerine bağlı olarak eşzamanlı bir okumayla çözümlenmiştir. Bir yapı ögesinin zaman içinde geçirdiği değişimin eşsüremlilik düzleminde, kültürel, sosyal, düşünsel gelişmeler ile tasarım ve bileşenleri arasındaki ilişki belirginleşmiştir (Sağocak, 1999, s. 42).

Malzeme ve yapı teknolojilerinin gelişimi, biçimin üretim olanaklarının çeşitlendiği bir örgütlenme düzenini ortaya çıkarır. Ancak bir noktada, strüktür inşa ediminde sınırlardan kurtulurken dünyanın tükenen kaynakları kaçınılmaz olarak yeni sınırlar tanımlayarak, sürdürülebilir gelecek arayışını beraberinde getirir. 20. yüzyıl sonunda ortaya atılan *biçim akışı izler* metaforu ile, kaynakların etkin kullanımına dayalı yeni bir çağ açılır (Ryn ve Pena, 2003). Bu yaklaşımda, strüktür, morfolojik olduğu kadar ekolojik gelişimin de bir parçası olarak görülür. Nesnenin, metabolizması olan bir organizma temsilinde tutulduğu bilinç düzeyinde, artık, strüktürden beklenen anlam ve yük aktarım görevlerinin yanı sıra iklimlendirme, aydınlatma, haberleşme gibi donanımsal ihtiyaçlara düşük ekolojik ayak izi ile cevap vermesidir. Ekolojik etkinliği ön plana çıkararak, bu özü temsil eden biçimler

⁷ Biçimin imgeye dönüşümü Atatürk Kültür Merkezi'nde (1960) oldukça okunaklıdır, meydana dönük şeffaf cephe kolektif bilinçte Taksim Meydanı'nın ve buradaki toplumsal hareketin bir uzantısı olarak yer edinir. Serbest biçimlerin toplum tarafından kabulü, anlamı nesneye yükleyen niteliğin teknolojik açıdan bir yeniliği temsil etmesine bağlı olarak da gelişebilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti tarihinde inşa edilmiş ilk yüksek yapı, etrafa yayılan prizmatik bir taban üzerinde yükselen Kızılay Emek Gökdeleni'dir (1965). Hasol (2017) bu yapının yüksekliğinin yanı sıra, uluslararası üslup ve rasyonalizmin dikkate değer örneklerinden birini oluşturması bakımından önem kazandığının altını çizer.

⁸ Yücel (1982, s. 5) ifade dili ile bağlamı kurmanın etkin çözümlerinden biri olarak çağrışımlara dayalı, belirsiz ya da örtük referanslar veren paradigmatik/alegorik biçimsel çeşitlemelerin bir yol sunduğunu düşünür. Bu tutumun çarpıcı örneği olarak Behruz Çinici yapılarına işaret eder. Türk modern yapı kültürünü yansıtan bir uygulaması, TBMM Camii (1990) için Balamir (2003, s. 3), esinlenen kaynaklardan özgün bir harman yaratılarak, sadece cami stereotiplerinden değil, kültürel ikilemler ve kutuplaşmalardan da arındığını vurgular. Yerleşik referanslardan kurtulmuş bu ibadet mekânında, yalnızca kubbe ve minarenin geleneksel ifadelerinden kaçınılmamış, içe dönük merkezi mekân organizasyonu da tümüyle bir yana bırakılmış, iç mekân biçimsel karşılığında kaide biçimli bir kirişlemeyle göğe açılmıştır. İşlevi sağlayan biçim, üretim olanakları paralelinde genişirken, bağlamın aktarım yolu biçimden kopuk değildir.

üretir⁹ (Görsel 7-8). Ekim'e göre (2006), sürdürülebilir mimarinin estetiği kendiliğinden gelişir ve gereklidir. Tıpkı, canlılar dünyasındaki formlar gibi çeşitlilik içerir. Bu durum, Hagan'ın (2001) tanımında değindiği üzere yaşamın bir karakteristiğidir, açık bir izlenim ise onların aşkınlık gösterebilmesidir. *Aşkınlık*, kendi yararını ve kendi özünü temsil eden formudur. Sürdürülebilir mimaride bir estetik alanının yaratılması bir gereklilik ve bir sonuçtur.



Görsel 7 (sol). Çanakkale Karasal-Sayısal Yayın Kulesi (2013) teknik hacimlerinin dağılımı (Arkiv)

Görsel 8 (sağ). Çanakkale Karasal-Sayısal Yayın Kulesi (2013) peyzaj içindeki konumu (Arkitektüel)



Bu noktada, üretilen güncel mimari eserler üzerinden baktığımızda, bu yapılardan hangilerine kolektif bilinçte anıt niteliği yükleneceğini zaman gösterecek olsa da gelecekte anlamı ve mekanik işleyişi sağlayan teknolojik örgütlenmenin içinde yer alınan çağı temsil eden değer olarak ön plana çıkması kaçınılmazdır. Kuban'a göre (1973) anıta simge olma olanağı kazandıran zaman boyutudur. Anıt, üretildiği döneme ait değerleri, yapı teknolojisini ve tasarım yaklaşımlarını yansıtır. Strüktürü, evren ve insan ilişkilerinin kozmojenik bir yansıması olarak gören Jencks'in (1997) *biçim dünya görüşümüzü izler* metaforu bu bağlamda geçerliliğini korumaktadır (Flemming, 2013) ve gelecekte de koruyacağı öngörülebilir. Bu yaklaşım, kuramın nesnesi olarak strüktürün, devingen yeni dünya görüşü ekseninde sürekli yeniden *inşa edilen* bir anlamı olduğu iddiasındadır.

Türk Plastik Sanatlarında Anıt ve Anlamın Aktarım Araçları

Türk kültür tarihinde plastik sanat yapıtı niteliğindeki anıt kuruluşuna ilk olarak Göktürkler Dönemi'nde rastlanılır. Dinsel inançları şamanizme bağlı olan Göktürkler Türk dili, tarihi ve sanatının ilksel izlerini üzerindeki yazıtlar ile yansıtan balbalları bir olay

⁹ Çanakkale Zaferine atfedilmek üzere, 100. yılında tamamlanması planlanmış olan Çanakkale Karasal-Sayısal Yayın Kulesi yarışmasında (2013) 1.lık ödülü olarak uygulanan çözüm önerisinin kent imajında malzeme ve biçim ile baskın düşey etkiler bırakmanın yanı sıra ekolojik sürdürülebilir arayışları ile ön plana çıkışı, çağımız mimarisinde anıt ve anıtsal olandan güncel beklentileri yansıtır. Kule ile bütünleşen patika döngüsünün yer kotundan koparılmasıyla mevcut ekolojik çevrenin mümkün olduğunca korunması, strüktürün oturma alanındaki ormanın doğallığına müdahale etmemesi amaçlanmıştır. Ayrıca, kulenin bu seviyeye yükseltilmesiyle birlikte hem ziyaretçilerin hem de merkezde çalışan insanların kulenin yaydığı radyasyondan etkilenmeleri engellenmiştir (Arkitektüel).

veya önemli bir kişiyi simgeleştirmek amacıyla kullanmıştır. Bir diğer Türk devleti Uygurlar Dönemi'nde Budizm etkisinde Hint, Çin ve Yunan sanatından beslenerek gerçekçi bir resim ve heykel ifade biçimi yakalanmıştır. Gündelik konulardan, dini ritüellerin aktarımına kadar çeşitli amaçlar için anıtlar üretilmiştir (Sözen, 1973, s. 8). Ancak, İslam öncesi göçebe toplulukların hareketli yaşam düzeninde yer bulamayan figüratif ifade, Anadolu'da yerleşik hayata geçişe bağlı olarak bağımsız kütesel plastik öğelerde ve cephe süslemeciliğinde insan ve hayvan figürleri içeren yontu ve kabartmalarla ortaya çıkar. Orta Asya'da insan ve hayvan tasvirleri daima sembolik gayelerle işlenmiştir. Avrasya göçebe kültürünün sentezi olan hayvan stili, Selçuklularda hâlen yaşayan göçebe ruha hitap etmiştir. Figürlerde aşırı stilizasyona gidiş, spiraller ve velutlarla süsleme, S şeklinde kıvrılmalar ve uzuvları geometrik öğelerle tanımlama gibi biçimsel kararlarla hayvanlar gerçeklikten uzaklaşarak dekoratif bir karakter kazanırlar (Öney, 1970, s. 189). Malzeme ve biçim bir bütün olarak, anlamı taşımaya aracılık eder. Erken Türk-İslam Dönemi'nde Anadolu'da Türk taş plastiğinin kuvvetini ortaya koyan varlıklar tasvirli mezar taşlarında şahideler, sandukalar, lâhitler, sofaları ve süslemeleri muhtelif hayvan figürlerinin ve rozet gibi bazı sembollerin temsili anlamları bulunur. Karamağaralı'nın (1972) etraflıca ele aldığı üzere, dönem uygulamaları benzer çağrışımlar uyandıran figüratif biçimsel özellikler içermektedir. Arseven ise (1984, s. 76), Selçukluların anıtlarını süslemekte kullandıkları motiflere, en başta, halılara ve dokumalara özgü süsleme karakterlerine dikkati çeker. Kordon şeritler, örgüler, bükülmüş zırhlar, yuvarlaklar bu sanatın karakteristik özellikleridir. Bu motifler arasında, hayvan şekillerinin stilize edilmesinden gelmiş gibi görünen başka bir süsleme kategorisine daha rastlanılmaktadır. Mimari cephelerin tamamlayıcısı rölyefler içerisinde ön plana çıkan figür kompozisyonu, Asya geleneklerinin farklılaşmış biçim anlayışı sonucudur. Portal düzeninde taç kapının kütle olarak ön plana çıkışının yanı sıra, bezemenin yoğunluğu yönlendiren/karşılıyan bir nitelik kazandırır¹⁰. Birçok yapıda kullanılmış olan bu bütünleşik biçimsel düzen bağlamının kurgusunu belirgin olarak yansıtır.

Selçuklu sanatında karşılaşılan figüratif unsurlar içeren bu arayışlar, Osmanlı Dönemi'nde tamamıyla terk edilmiştir. Osmanlı sanatında, süsleme işçiliğine dayalı ifade dili, geometrik öge ve bitkisel motiflerin bağımsız olarak uygulandığı veya bir bütün içinde yer aldığı ve alçak/baskın olmayan kabartma tekniği ile yer bulur. Biçimsel kütle plastiği, mezar taşları, çeşme ve saat kulesi gibi yapılarda ön plana çıkmıştır. Başoğlu (1983), Türk-İslam sanatında görkem ve ihtişamın, gerçeküstü ve hatta soyut diyebileceğimiz üslubun geliştiğini, taş, ahşap, demir ve bronz uygulamalarda teknik ve sanat yönünden üst düzeye ulaşıldığını belirtir (s. 896). Bu noktada, figüratif içerikten uzaklaşan serbest plastik öge mezar taşlarını ait olduğu kişilerin toplumdaki yerini ve görevini temsil etmesi sebebiyle başlı başına soyutlanmış heykel olarak nitelendirir. Osmanlı Duraklama ve Gerileme Dönemi uygulamalarında, tezyinatta mevcut bu özgün soyut stilizasyonun bozulması anlamına gelen biçimsel değişme, kütle plâstiğine uygulanan süsleyici motifler rokoko üslubunu yansıtan görünümle oluşturmuştur. Bu değişme, soyut şematik nitelikte olan kübik heykel plâstiğinin bozulması ile sonuçlanmıştır (Tansuğ, 2012, s. 73). Altı çizilmesi

¹⁰ Bezeme kompozisyonu çoğunlukla simgesel öğeler içerir. Divriği Ulu Camii'nin kuzey (kible) taç kapısı (1228), *cennet kapısı* imgesi temsilinde bir örnektir. Kompozisyondaki anlamsal içeriği karşılamak için kullanılan düzen ve motifler ile kapıya bir yontu ağırlığı getirilmiştir (Kuban, 2010, s. 57).

gereken bir diğ er konu, 19. yüzyıla kadar bezeme işlevinden bağımsız herhangi bir üç boyutlu plastik ögenin kabul görmeyişidir. Meydanın tamamlayıcı donatısı anıtsal heykeller değı l, sadece alan ile bütünleş en kamusal yapılardır.¹¹ Çağdaş sanatın plastik öğelerle dışavurumu, ancak figüratif ifadeden kaçınan bir eğ ilimle, geometrik arayışların okunaklı oldu ğ u, grafik simgelerin kullanımı ile mümkün olabilmıştır.¹² Bu durum yeni arayışların yanı sıra, yeni toplumsal kabullere de işaret eder.

Cumhuriyet Dönemi'nde, Atatürk Yeni Türkiye'nin ulusal çağdaş kültür düzeyine erişmesinde sanatın büyük düşünsel-itici gücünü kullanmış, Arap ve Acem kültürü izlerini taşıyan, Tanzimat'la Batı'ya yönelen sanatımızın, Do ğ u ya da Batı'ya özenen değı l, kendine özgü biçimini alması, Türkiyeli sanatçının sentezi olması için sanata devrimlerinin en başlarında yer vermiştir (Hızal, 1983, s. 894). Savaş sonrası bu dönemde yerel sanatçının donanımı üretim için yeterli olmadığı gibi, heykel ile bütünleşebilecek kamusal alanlar da henüz tanımlanmamıştır. Heykellerin yanı sıra, meydan ve bulvarların inşası da anlam bakımından çağdaş yaşam alanı oluşturma idealini taşır. Amaç, öncelikle, Türkiye Cumhuriyeti'nin Ulusal Kurtuluş Savaşı'ndaki zaferini anıtlılaştırmak ve Cumhuriyet'in ilkelerini topluma tanıtmaktır. Bu noktada, yabancı heykeltıraşların üretimi ile arzu edilen sonuç elde edilememiş, kullanılan plastik dil ile temsil edilmesi amaçlanan olgular arasında uyumsuzluk ortaya çıkmıştır. Kullanılan heykel dili, yayılcı anlayışlar benimseyen devletlerin zaferlerini anıtlılaştırırken kullandıkları ifade biçimleridir (Akyürek, 2010, s. 56)¹³. Bu noktada, anma eylemini yansıtan biçimin, ancak ulusal kimlikle bütünleştiğinde anlamın okunaklı olabileceğı bir kez daha doğrulanmış olur.

Sanat üretimi ve sanat eğitime kazandırılan ivmeyle, biçimsel/formel olmanın ötesinde, çağdaş sanatta ülkelerarası ve hatta sanatlar arası sınırlar kaybolmaya başlamış uzay çağına ait her türlü malzeme ve kavram sanata, buna bağılı olarak heykele yansımıştır (Hızal, 1983, s. 894). Dönemde yetişen heykeltıraşlar Anadolu'dan aldıkları geleneksel mirası yenilikçi yaklaşımlarla yorumlamışlardır¹⁴. Üretim teknolojilerinin gelişimiyle

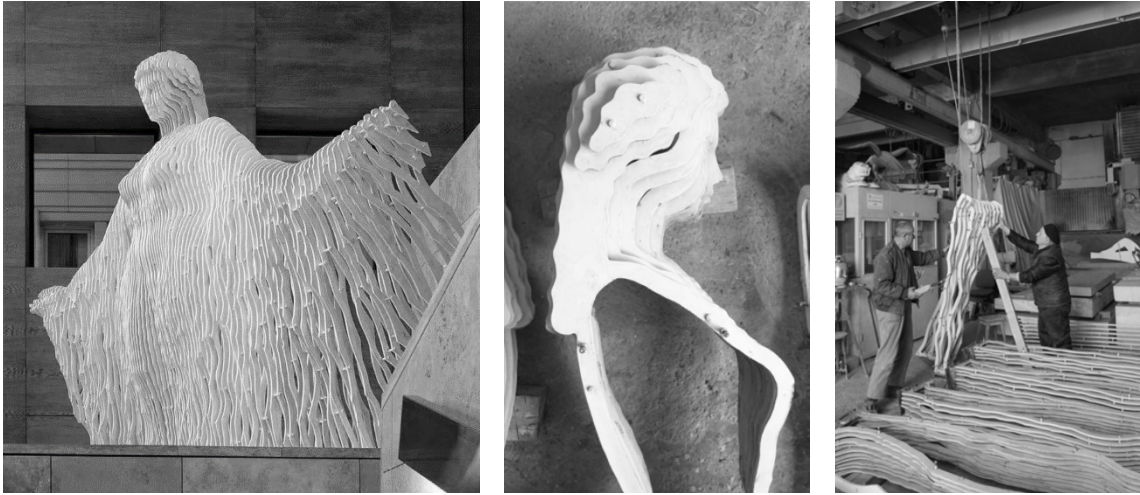
¹¹ Akyürek (2010) Osmanlı Dönemi'ndeki heykel uygulama denemelerini etraflıca ele alır (s. 54). İlk olarak 16. yüzyılda Mohaç Zaferi sonrasında Sultanahmet Meydanı'na yerleştiren figüratif biçim öğeleri içeren heykeller gelen tepkiler sonucu kaldırılmıştır. Önemli olayları anıtlılaştırma isteğıyle Gülhane Parkı'na Adalet Taşı dikilmesi, Beyazıt Meydanı'na Tanzimat Anıtı yapılması tasarlanmış, ancak uygulamaya geçirilememiştir. Bu durum, kamusal alan heykelinin anlam bütünlüğünü, siyasal ve ekonomik, felsefi dayanakları gibi onu oluşturan değerlerden soyutlandığında benimsenmediğı çıkarımına ulaştırır.

¹² Tayyare Şehitleri Anıtı/1909 ve Abide-i Hürriyet Anıtı (1911) (Koçu, 1963), kamusal alanda, ilk defa, yerel değerlere gönderme yapan, işlevlerden bağımsız olarak üretilmiş anıt uygulamalarıdır. Silindir kesitte, taşın rölyef ve madalyayla donatılması yoluyla betimleyici kurgu oluşturulmuştur. Bu uygulamalar, Türk heykelinin işlevden kopuşunun ilksel denemeleri olarak kabul edilebilir.

¹³ Ankara Güven Anıtı (1935) ve Afyonkarahisar Zafer Anıtı (1936) uygulamalarından görüldüğü üzere, ulusal kimlikten kopuk olarak biçim anlamı karşılayamaz. Bu noktada, ünlü şair Ahmet Haşim'in büyük anıt ve heykel dikecek yere bir külçe bronz koyarak altına, "Türk sanatçısı yetişinceye kadar" yazma görüş önerisi toplumun her kesimi tarafından desteklenmiştir. Ardından, yerel sanatçıların, Atatürk ve Cumhuriyet temalı heykeller üretmesiyle başlayan hareket gittikçe, genişleyerek, çeşitlenerek yayılmıştır. Bu bağlamda, ilk uygulama, devrimleri korumak adına can veren Şehit Kubilay'a atfedilen Menemen Kubilay Anıtı'dır (1934) (Berk ve Gezer, 1973, s. 15). Heykel ve çokgen kadesi, soyut ve doğrudan aktarım ile bağlamı karşılar.

¹⁴ Biçimi karşılayan malzeme olanakları açısından dönem üretimlerine bakıldığında, Hadi Bara bu dönemdeki işlerinde espas sorununu geleneksel anlamları dışında yorumlayarak, boşluğun sınırlanması, boşlukta sürekli devinim, çevre-biçim ilişkileri gibi problemleri ele almıştır. Dönemin yeni ve gözde malzemesi metaldir. Şadi Çalık 2 m. boyunda, 5 mm. kalınlığında dikey bir metal çubuğu sergileyerek biçim kuruluşunda malzemenin yerini vurgular. Zühtü Müritoğlu çalışmalarında ahşaptan faydalanarak soyut değerleri kurgulamıştır. Modern sanatın çağdaş yönelimleri içinde yer alan önermeler yeni bir düşünsel düzlem oluşturmuş, heykel

birlikte strüktür düzeninde yapısalcı arayışlar belirginleşmiş, çeşitli biçim olasılıklarından faydalanmak mümkün olmuştur. Yapı teknolojisindeki dönüşüm mimari ile sınırlı kalmamış, eşzamanlı olarak sanat yapıtlarında biçimsel arayışlarla dışavurmuştur¹⁵. Strüktürel öğelerin iskelet, kafes sistem ve katlanmış plak yapı teknolojileri ile örgütlenebilmesi yapısalcılığın plastik sanatlardaki karşılığını ortaya çıkarır (Görsel 9 a-c). Birçok yapıtta, strüktür biçim tekelinde okunaklı hal almaya başlar¹⁶. Dolayısıyla, nesne düşüncenin anlatım aracı olarak değil, farklı kişilerce farklı okunuşlarıyla çeşitlenerek biçim bulur. Bilgisayar ortamında üç boyutlu tasarım olanakları ve ileri teknoloji yapımların seçenekleri yeni form olasılıklarının denenmesini sağlar.



Görsel 9 a-c. Akdeniz Heykeli (1980) ve konstrüksiyon kuruluşu (Kütükçüoğlu, 2019)

Anıtın inşa amacı ulusal değerleri yansıtmakla sınırlı tutulmayıp oldukça çeşitlenmiş, ancak yine bu duyguları dışavurmak gayesiyle sanat yapıtları oluşturulmaya devam edilmiştir. Diğer taraftan bu noktada, Ergin (2010), birçok heykeltıraşın açık alanlara Atatürk ya da Türk büyükleri temalı heykelleri uygularken, özgün anlatım dillerinden vazgeçerek, ortak sayılabilecek bir üslup oluşturup, hangi heykelin hangi heykeltıraşa ait olduğu ayırt edilemeyen anonim zincirin bir parçası olmalarını eleştirmektedir (s. 61)¹⁷. Biçimin bağlamı yakalama yolunda oluşabilecek tekrarlar, mimaride bir üslup tanımlıyor olsa da sanat alanında ürünün kabulünü engellemektedir.

21. yüzyılda anıtı üretmenin yanı sıra, düzenlenen anıt ve anma temalı tasarım yarışmalarıyla gerek çağrı sürecinin oluşturduğu farkındalık gerekse içerik ve sunulan öneriler kapsamında düşüncenin yapısal öğeler ile somutlaştırılmasına yönelik arayışlar belirginleşir. Belleğin işleyişi, dolayısıyla anıtın düşünsel odağı, unutma ve hatırlama

sanatçılarına çağın sanatının sorgulama alanı içinde tümüyle bireysel cevaplar oluşturmaları ve bunları yapıtlarına taşıyabilmelerinin kapılarını açmışlardır (Akyürek, 2010, s. 57).

¹⁵ İlhan Koman Akdeniz Heykeli'nde (1980) figürün kendisinden vazgeçmeyerek, strüktürü düşey ve yatay bileşenlere parçalayarak kurguladığı, dinamik bir figüratif soyutlama düzeni içinde yorumlar.

¹⁶ ODTÜ Bilim Ağacı Heykeli (1965), Atatürk, Annesi ve Kadın Hakları Anıtı (1972), Ankara Polis Şehitleri Anıtı (1982), Ankara Mehmetçik Anıtı (1986), Bakırköy Atatürk Anıtı (1988), İzmir İnsan Hakları Anıtı (1992) (Başoğlu, 1983) uygulamalarında strüktür ön plana çıkmaktadır.

¹⁷ Bu bağlamda Ergin (2010), Mehmet Aksoy-Kurtuluş Yolu Anıtı (1998) ve Rahmi Aksungur- Cumhuriyet Tarih Yolu (2001) örneklerini, özgün üsluplarıyla konuya yaklaşımları, yorumları ve izleyiciyi katılımcıya dönüştüren mekân kurguları açısından bu büyük bütünden ayrı tutar (s. 61).

eylemlerine dayalıdır. Yarışmalar içerik olarak ulusun varoluş değer ve sevinç, kaygı ve beklentilerini içeren girişimlerdir. Yarışmalarla, mekân, yapı veya plastik öge düzeyinde metaforun ürüne dönüştürülmesi denenmektedir. Bu noktada, yarışmaların temaları anıt ve varlık sebebine dair arayışları içerir (Tablo 1).

Tablo 1. Görece sanat üretimi arayışında düzenlenen anıt tasarım yarışmalar (yarismo).

Amaç	Anıt ve Anma Temalı Tasarım Yarışmaları
Ulusal egemenlik ve kurtuluş temasıyla zafer ve muzafferlik duygularını pekiştirme	Sarıkamış Harekâtı Anma Alanları Fikir Yarışması (2008) Gelibolu Yarımadası Tarihi Milli Parkı Fikir Projesi Yarışması (2009) Kaş'ın Kahramanları Anıtı Tasarım Yarışması (2021) Gaziantep'in Kurtuluşunun 100. Yıl Anıtı Proje Yarışması (2022) Cumhuriyet'in 100. Yılı Anıtı Fikir Projesi Yarışması (2022) Edirne'nin Kurtuluşunun 100. Yılı Anıtı Fikir Projesi Yarışması (2022)
Varoluşuyla iz bırakan kadim şahsiyetleri anma, ölüm ile yaşam arasındaki bağı vurgulama	Rauf Raif Denктаş Anıt Mezarı ve Müzesi Proje Yarışması (2012) Kemal Kurdaş Anıt Mezarı Mimari Proje Yarışması (2013) Börklüce Mustafa Heykeli ve Alanı Tasarım Yarışması (2016) Şehit Polis Fethi Sekin Anıt Heykel Yarışması (2017) İstanbul'un Mezarları Tasarım Yarışması (2020) Sanat Yapıtları Tasarımı Yarışması (2022)
Kolektif bilinçte yaşanan zorlukların ve kayıpların unutulmamasını sağlama	10 Ekim Anıtı ve Anma Yeri Proje Yarışması (2020) Emek, Barış, Demokrasi Anıt Meydanı ve Anma Yeri Yarışması (2020) Sağlık Çalışanlarına Şükran ve Anma Mekânı Proje Yarışması (2021) Salgınlar ve Sağlık Emekçilerini Anma Mekânı Tasarım Yarışması (2021) Sağlık Çalışanlarına Adanmış Bir Yapıt Yarışması (2022)

Tüm bu yarışmalara sunulmuş olan öneri fikirler iletişim çağının küresel dünyayı birbirine bağlayan erişim olanakları sayesinde, -uygulanmış olmalarından bağımsız olarak- gerek ulusun gerekse sanatçı ve tasarımcıların belleğinde anıt imgesini tekrar yapılandırmaktadır. Biçimin bağlam içindeki yerini tanımlarken, bireyin çevreyle doğrudan ilişkisi sonucu meydana gelen anlamlandırma sürecine ek olarak, düşünce ve manifestoları aracılığıyla etkileşim düzeni bu noktada bir alan tanımlamaktadır. Dolayısıyla, her bir toplumsal hareket kadar, her bir fikir ürününün ortaya çıkışı sonrasında anıtın kolektif bilinçteki görüntüsü yeniden yapılandırılmaktadır. Bu süreçte, çağın ürün ve üretim teknolojileri kadar duygu ve düşüncelerin dışavurum ifadesi de değişime uğramaktadır. Dolayısıyla her defasında yeniden şekillenen strüktür, materyal ile kuramın biçim arayışında birbirine eklemlenmesiyle kurulur.

Biçim ve Bağlam Kurgusunun Bağlantılı Gelişim ve Dönüşümü

Biçimlerle tarih arasında, strüktürlerle olaylar arasında sürekli değişken bir bağlantı söz konusudur. Zamanla algıda gelişen biçimlerin aşınması olgusu bu düzenin bir sonucudur. İletişim süreçlerinin doğasından kaynaklanan bu durum, tarih boyunca hep var olmuştur. Aşınma koşullarıyla, yeniden elde etme ya da anlamlandırma koşulları paralel işleyişe sahiptir. Biçimlerin çağrışımsal karşılığı, çağın retorik ve ideolojileriyle yeniden yapılandırılır (Eco, 2019, s. 40). Bu noktada, manifesto, yapım ve yıkım eylemleriyle mevcut kültürleri dönüştürür, yeniden üretir. Manifesto, bu kültürün içinden doğmuş ve aynı zamanda bu kültürü doğurmuş olur (Bora, 2016, s. 74). Tarihin devingen işleyiş sürecinde

her bir yeni sosyal, kültürel ve teknolojik gelişim önceki dönemlere ait biçim olasılıklarını tamamlar ve/veya değiştirir. Sonuç, anlam, zaman ve nesnenin bütünleştiği devingen bir dönüşüm sürecidir. Anıtlar, toplumların varoluşunun simgeleridir. Anıt ve kolektif bilinçte edindiği yer, ulus ve kimlik kavramlarıyla iç içedir (Mitter, 2013, s. 159). Türk anıtı açılımında, bağlamın gelişimi ve dönüşümü kuramı destekleyen çıkarımlar ile doğrulanabilmektedir.

Tarihteki tüm tasarım süreçlerinde, benzer biçim özellikleri eşdeğer anlamlar taşıyabildiği gibi toplumlar ve dönemler arası aktarımda öğelere farklı anlamlar da yüklenebildiği görülür. Türk mimarisinde bulunan göstergebilimsel kodlar, Orta Asya'dan Batı'ya yönelen bir yarı göçebe ve geç göçebe toplumun, yerleşik kültürlerle karşılaşmasında oluşan yeni kültürel bileşimler ve biçimsel sentezlerin gelenek ve yenilik boyutları şeklinde sürekli olarak yer alır (Yücel, 1982). Türk ulusunun gerek sanat ve gerekse mimarlık alanında ortaya koyduğu sentez yenilikler büyük bir kültür değişiminin çerçevesi içinde sayılır. Orta Asya'daki yerleşik kültürel değerlerini yeni yurtlarına taşıırken, Anadolu topraklarında bulunan kültürlerin mirasını özümseyerek değerlendirdikleri görülür. Başlangıçtaki göçebe yaşam düzenine karşın, merkezi devlet örgütlenmesinin bir gereği olan kentsel yerleşim alanları başarıyla kurulmuştur. Türk sanatı açısından bakıldığında, varlığı binlerce yıl öncesine dayanan figüratif arayışların Türklerin Anadolu'ya yerleşmeleri sonrasında inanç ve kabulleriyle birlikte kesintiye uğradığı görülür. Ancak, diğer taraftan, Türk sanatının hiçbir evresi, soyut taş plastiğinin serbest kütle ya da rölyef niteliğindeki uygulamaları sayesinde heykelden yoksun sayılamaz. Türk sanatı, ulusal ve yerel geleneklerin özünü içeren, figüratif yönü yüzyıllar boyunca saklı kalmış bir ihtiyaçtır. Türk mimarisini etkileyen ikinci büyük kültürel değişim ise küresel kültür izlerinin yoğunlaştığı yakın dönemleri kapsayan süreç içinde gerçekleşmiştir. Yapı teknolojisinin gelişimiyle birlikte biçimsel çeşitlilik artmış olsa da ortaya çıkan ürünün toplum tarafından kabulü ancak toplumsal değer ve beklentiler ile uyumlu olması halinde mümkün olmuştur. Türk sanatında ise, çağdaşlaşma sürecinin başlangıcını Tansuğ'un (2012), altını çizerek dile getirdiği üzere kesin bir tarihle belirtme olanağı yoktur (s. 11). Yenilenme olgularında, Batı'da kullanılan malzeme, teknik ve biçim özelliklerini içeren veriler değişimi belirlemiş izlenimini oluşturuyor olsa da kendi gelenekleriyle bağlantısının korunduğu bir iç dinamizmden koparak çağdaş gelişmeler içine girildiği söylenemez. Tarihsel örneklerinden farklılaşmış, o örneklerin biçimsel yöneliş zincirinden kopmuş görümleri, belirli bir iç gelişim dinamiğinden ayrı düşmüş oldukları anlamına gelmemektedir. Cumhuriyet Dönemi'nde ulus-kimlik bilinciyle yetişen Türk sanatçılar Anadolu'dan aldıkları geleneksel mirası modern öze, özgün yaklaşımlarla yorumlayarak aktarmışlardır. Gelişim-dönüşüm sürecinde, bağlamın kurgusunda etkin tüm bu kült değerler, metafor veya manifestolar ile elementer geometrinin düzeni arasındaki bağ, içeriği varsayımlar düzeyinde nesnelleştirebilmek için bir yol sunmaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada, Anadolu'daki Türk anıtlarında biçim ile taşınan imgesel referansların karşılığı araştırılmıştır. Maddesel özün cisimleştirilmesi anlamın ontolojik açıdan inşasına temel oluşturur. Nesnenin fiili görünümünün çıkarımı arayışında, biçimin çeşitli göstergebilimsel kodlara sahip olduğu görülür. Toplumsallığın yapısal tezahürleri,

strüktürün -materyal, teknoloji ve toplum etkisiyle biçimlenmiş olanın- ifade diline ulaşma yolunda geniş bir söz alanı oluşturmaktadır. Türk mimari eserlerinden ve Türk plastik sanat yapıtlarından oluşan ontolojik ayırmada, Selçuklu, Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti Dönemi anıtlarının biçim özelliklerindeki çeşitlilik üzerinden bağıntılı çıkarımlar elde edilmiştir. Türk mimarisinde anıt ve anlamın aktarım değerlerini ararken, toplumun göçebe yaşam düzeninin yerleşik düzene evrilişi, inanç değerleri ve inşa edim olanakları anlam arayışının gelişim/dönüşüm sürecini irdelemeyi sağlamıştır. Türk plastik sanatlarında anıt ve anlamın arayışında ise, tezyinat açısından başlangıçta varlığı binlerce yıl öncesine dayanan figüratif ifade dilinin kullanımı ardından terk edilip sonra sanat üretimine dahil edilişi bağlama ulaşmak için bir yol oluşturmuştur. Görüldüğü üzere, anlamın üretim ve aktarım yolu, dünyanın devingen işleyiş düzeninde sürekli bir evrim içerisinde. Nesne, biçim ile soyut anlamlara kavuşan mesajlar içerebilir. Neticede, bağlamı kuran niteliğin tek bir başat öge ile sınırlı kalmadığı, her çağda farklı değerlerle ifadesel karşılığının yakalanabildiği ortaya çıkmaktadır. Bu düzenin öğretisi, biçimin tanımladığı biçimsel ve düşünsel değerlerin örtük anlamlar kazanarak, toplumun beklentilerini yansıttığı ve ortaya çıkan andaç öğelerin toplumun ortak kültür hafızasında yer edinebildiği üzerinedir.

Kaynakça

- Ahunbay, Z. (1997). Anıtmezar. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, cilt 1, YEM.
- Akok, M. (1968). Kayseri'de Tuzhisarı, Sultan Hanı, Köşk Medrese ve Alaca Mescid diye tanılan üç Selçuklu eserinin rölövesi. *Türk Arkeoloji Dergisi*, 17, 5-41.
- Akyürek, F. (2010). Türkiye'de heykel sanatı. *Mimarist*, 35, 53-59.
- Alsaç Ü. (1973). Türk mimarlık düşüncesinin Cumhuriyet Devrindeki evrimi. *Mimarlık*, 121, 12-25.
- arkitektuel (1 Şubat 2023). *Çanakkale karasal sayısal yayın kulesi yarışması*, *Arkitektuel*. <https://www.arkitektuel.com/canakkale-anten-kulesi/>
- arkiv (1 Haziran 2023). <https://www.arkiv.com.tr/proje/1-odul-canakkale-karasal-sayisal-yayin-kulesi-proje-yarismasi-/3014>
- Arseven, C.E. (1984). *Türk sanatı*. Cem Yayınevi.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk sanatı*. Remzi Kitapevi.
- Balamir, A. (2003). Mimari kimlik temrinleri-II: Türkiye'de modern yapı kültürünün bir profili. *Mimarlık*, 324, 1-5.
- Baçoğlu, T. (1983). Türk heykel sanatı. M. Belge (Ed.), *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde (896-906). İletişim Yayınları.
- Berk, N. ve Gezer, H. (1973). *50 yılın Türk resim ve heykeli*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Bora, E. S. (2016). *Yapım ve yıkım eylemi olarak mimari manifestolar*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Bozdoğan, S. (2005). Türk mimari kültüründe modernizm: Genel bir bakış. S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Ed.), *Türkiye'de modernleşme ve ulusal kimlik* içinde (118-136). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Eco, U. (2019). *Mimarlık göstergelimi* (F. Akerson Çev.). Daimon Yayınları.
- Ekim, D. (2006). Sürdürülebilirlik kavramı sürdürülebilir mi? *Arredamento*, 187, 122-127.
- Eldem, S.H. (1974). 50 yılda Cumhuriyet mimarlığı. *IDGSA*, 8, 10.
- Ergin, N. (2010). Kentin heykeli üzerine bir analiz. *Mimarist*, 35, 60-63.
- Flemming, R. (2013). *Design education for a sustainable future*. Routledge.
- Giedion, L. S. (1958). Nine points on monumentality. L. S. Giedion (Ed.), *Architecture: the diary of a development* içinde (48-51). Harvard University Press.
- Greenough, H. (1947). *Form and function remarks on art, design and architecture*. University of California Press.
- Hagan (2001), *Taking shape: A new contract between architecture and nature*. Architectural Press.

- Hasol, D. (2011). Mimarlık ve Strüktür. M. Ş. Küçükdoğru (Ed.), *Mimarlıkta Taşıyıcı Sistemler Sempozyumu* (s. 15-21). İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Hasol, D. (2017). *20. yüzyıl Türkiye mimarlığı*. YEM Yayınları.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat eserinin kökeni* (F. Tepebaşı Çev.). De Ki Basım Yayım.
- Hızal, M. (1983). Cumhuriyet Döneminde heykelcilik. M. Belge (Ed.), *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde (891-892). İletişim Yayınları.
- İBB (1 Haziran 2023). <https://aturkkitapligi.ibt.gov.tr/tr/Kitaplik/Hakkinda/Kitaplik-Hakkinda/100>
- Jenks, C. (1997). *The architecture of the jumping universe a polemic: How complexity science is changing architecture and culture*. Academy Editions.
- Karamağralı, B. (1972). *Ahlat mezar taşları*. Selçuk Tarih ve Medeniyet Enstitüsü.
- Koçu, R.E. (1963). Abide-i Hürriyet. R. E. Koçu (Ed.), *İstanbul Ansiklopedisi* içinde (169-171). Neşriyat Kollektif Şirketi.
- Koçyiğit, G. (2022). Mimarlıkta çoklu bağlamsallıklar sorunsalı. *Mimarlık Bilimleri ve Uygulamaları*, 7, 763-780.
- Kuban, D. (1973). Anıt kavramı üzerine düşünceler. *Mimarlık Dergisi*, 7, 5-6.
- Kuban, D. (2007). *Osmanlı mimarlığı*. İstanbul: YEM.
- Kuban, D. (2010). *Cennetin Kapıları/Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nde Hürremşah'ın yontu sanatı*. YEM.
- Kuban, D. (2019). *Mimarlık kavramları*. YEM.
- Kütükçüoğlu, B. (2019). İki heykel. M. Haydaroğlu (Ed.), *Kente bir açılım* içinde (107-113). Yapı Kredi Yayınları.
- Loos, A. (2016). *Adolf Loos: Mimarlık üzerine* (A. Tümertekin ve N. Ülner Çev.). Janus Yayıncılık.
- Mitter, P. (2013). Monuments and memory for our times. *South Asian Studies*, 29, 159-167.
- Necipoğlu, G. (2013). *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda mimari kültür*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Nervi, P. L. (1965). *Aesthetics and technology in building*. Harvard University Press.
- Ögel, S. (1994). *Anadolu'nun Selçuklu çehresi*. Akbank Yayınları.
- Öney, G. (1970). Anadolu Selçuklularında heykel figürlü kabartma ve kaynakları hakkında notlar. *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, 1, 187-191.
- Peker, A.U. (1998). Ortaçağ Anadolu mimarisinde anlam. *Arkeoloji ve Sanat*, 85, 29-39.
- Peker, A.U. (2007). Konya Mevlâna Külliyesi. *Tasarım Merkezi Dergisi*, 6, 24-32.
- Riegl, A. (2015). *Modern anıt kültü* (E. Ceylan Çev.). Daimon Yayınları.
- Ryn, S.V. & Pena R. (2003). Ecologic analogues and architecture. C.J. Kibert and J. Sendzimir (Ed.), *Construction Ecology* içinde (234-251). Routledge.
- Sağocak, A. M. (1999). *Mimarlığı anlama ve yorumlama bağlamında kavramsal bir model*. [Yayınlanmamış doktora tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Sözen, M. (1973). Türklerde anıt. *Mimarlık Dergisi*, 7, 7-20.
- Sözen, M. (1975). *Türk mimarisinin gelişimi ve Mimar Sinan*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tansuğ, S. (2012). *Çağdaş Türk sanatı*. Remzi Kitabevi.
- yarismo (1 Ekim 2022). *Türkiye'de düzenlenen anıt ve anma temalı yarışmalar*, TMMOB. <https://www.yarismo.org/ara.php?q=an%C4%B1t>
- Yücel, A. (1982). Çevre, anlam ve mimarlığımız üzerine. *Mimarlık*, 11, 3-5.