

E-ISSN: 0000-0000

VOLUME 1

ISSUE 1



2022



www.mimarlikdergi.akdeniz.edu.tr

e-ISSN: 0000-0000

YEAR: 2022, VOLUME: 1, ISSUE: 1

EDITOR IN CHIEF

Prof. Dr. Meryem ATİK
Akdeniz University

CO-EDITOR

Assoc. Prof. Dr. Şebnem ERTAŞ BEŞİR
Akdeniz University

SECTION EDITORS

Prof. Dr. Dilek KOÇ SAN,
Akdeniz University

Prof. Dr. Hacer MUTLU DANACI,
Akdeniz University

Prof. Dr. Hilal ERKUŞ,
Akdeniz University

Prof. Dr. Kemal Reha KAVAS,
Akdeniz University

Prof. Dr. Massimiliano CAMPİ,
Naples Federico II University

Prof. Dr. Vladimir MAKO,
Belgrade University

Assoc. Prof. Dr. Elif ÇELEBİ KARAKÖK,
Akdeniz University

Assoc. Prof. Dr. İkbâl ERBAŞ,
Akdeniz University

Assoc. Prof. Dr. Şebnem ERTAŞ BEŞİR,
Akdeniz University

Assist. Prof. Dr. Emrah YILDIRIM,
Akdeniz University

Assist. Prof. Dr. Sıdıka Benan ÇELİKEL,
Akdeniz University

LANGUAGE EDITORS

Assoc. Prof. Dr. Lokman TAY,
Akdeniz University

Assist. Prof. Dr. Serkan KILIÇ,
Akdeniz University

Instructor Terrance Michael Patrick DUGGAN,
Akdeniz University

COPY EDITORS

Res. Assist. Mikail AÇIKEL,
Akdeniz University

Res. Assist. Elif PARLAK,
Akdeniz University

SECRETARY

Res. Assist. Büşra GÖKÜZ,
Akdeniz University

LOGO DESIGN

Assist. Prof. Dr. Sıdıka Benan ÇELİKEL,
Akdeniz University

COVER DESIGN

Res. Assist. Mikail AÇIKEL,
Akdeniz University

CONTACT

mimarlikdergi@akdeniz.edu.tr

Antalya, Konyaaltı

Publisher: Akdeniz University

Authors are responsible for the copyright of figures, pictures and images in the articles, the content of the articles, the accuracy of the references and citations, and the suggested ideas.



www.mimarlikdergi.akdeniz.edu.tr

e-ISSN: 0000-0000

YEAR: 2022, VOLUME: 1, ISSUE: 1

SCIENTIFIC AND ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Ali Murat TANYER,
Middle East Technical University

Prof. Dr. Ali Uzay PEKER,
Middle East Technical University

Prof. Dr. Buğru Han Burak KAPTAN,
Eskişehir Technical University

Prof. Dr. Burak BEYHAN,
Muğla Sıtkı Koçman University

Prof. Dr. E. Füsün ALİOĞLU,
Kadir Has University

Prof. Dr. Gülay Fatma HASDOĞAN,
Kütahya Dumlupınar University

Prof. Dr. Kağan GÜNÇE,
East Mediterranean University

Prof. Dr. Mehmet Hakan ERTEK,
Hacettepe University

Prof. Dr. Sedef DOĞANER,
Wentworth Institute of Technology

Prof. Dr. Neslihan DOSTOĞLU,
İstanbul Kültür University

Prof. Dr. Nuriye SAY,
Çukurova University

Prof. Dr. Clara GARCÍA-MAYOR,
Alicante University

Prof. Dr. Ömür BARKUL,
Yıldız Technical University

Prof. Dr. Özge YALÇINER ERÇOŞKUN,
Gazi University

Prof. Dr. Özlem ER,
İstanbul Bilgi University

Prof. Dr. Şebnem TİMUR ÖĞÜT,
İstanbul Technical University

Prof. Dr. Ziya GENÇEL,
Akdeniz University

Assoc. Prof. Dr. Jae Yong SUK,
University of California

Assoc. Prof. Dr. Angela LOMBARDI,
University of Texas

Assist. Prof. Dr. Antonella CONTIN,
Politecnico di Milano University

Assist. Prof. Dr. Azza KAMAL,
University of Florida

INDEXED IN

CONTACT

mimarlikdergi@akdeniz.edu.tr

Antalya, Konyaalti

Publisher: Akdeniz University

Authors are responsible for the copyright of figures, pictures and images in the articles, the content of the articles, the accuracy of the references and citations, and the suggested ideas.



www.mimarlikdergi.akdeniz.edu.tr

e-ISSN: 0000-0000

YEAR: 2022, VOLUME: 1, ISSUE: 1

CONTENTS

Seyhler Mosque in Isparta-Senirkent

(Isparta-Senirkent'teki Şeyhler Camisi)

Serkan KILIÇ.....1-14

A Methodical Examination of Architect Turgut Cansever's PhD Thesis Titled "Turkish Column Headings" within the Context of Architectural Historiography

(Mimar Turgut Cansever'in "Türk Sütun Başlıkları" İsimli Doktora Tezinin Mimarlık Tarihi Yazımı Bağlamında Yöntemsel İncelenmesi)

Yaren ŞEKERCİ.....15-27

An Interpretation of Philip C. Johnson's Architectural Designs with respect to the Continuity between "Modern" and "Postmodern"

(Philip C. Johnson'ın Mimari Tasarımları Üzerine "Modern" ve "Postmodern" Sürekliliği Açısından Bir Yorum)

Alperen AK.....28-46

An Evaluation of Doğan Kuban's Approach to the "Turkish House with 'Hayat'" through Contemporary Approaches of Architectural History

(Doğan Kuban'ın "Türk Hayat"lı Evi" Anlayışının Çağdaş Mimarlık Tarihi Yaklaşımları Üzerinden Değerlendirilmesi)

Nazmiye Gizem ARI AKMAN.....47-59

Questioning the Effects of Traditional Japanese Architecture within Modern Movement in Architecture: The Case Study of 'Mies Van Der Rohe'

(Mimarlıkta Modern Harekette Japon Geleneksel Mimarisi Etkilerinin Sorgulanması: 'Mies Van Der Rohe' Örneği)

Mukaddes ÇIRAK YILMAZ.....60-80

CONTACT

mimarlikdergi@akdeniz.edu.tr

Antalya, Konyaaltı

Publisher: Akdeniz University

Authors are responsible for the copyright of figures, pictures and images in the articles, the content of the articles, the accuracy of the references and citations, and the suggested ideas.

ISPARTA-SENİRKENT'TEKİ ŞEYHLER CAMİSİ

Seyhler Mosque in Isparta-Senirkent

Serkan KILIÇ^{1*} ¹ Akdeniz Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü-Mimarlık Tarihi Ana Bilim Dalı, 07070, Antalya, Türkiye, Orcid No:0000-0001-9314-5337

Makale Bilgisi

Makale Geçmişi:

Geliş	24.03.2022
Düzeltilme	18.05.2022
Kabul	18.05.2022

Anahtar Kelimeler:

Isparta
Senirkent
Osmanlı
Camii
Restorasyon

ÖZ

Bu çalışmada, Isparta'nın Senirkent İlçesi'nde yer alan Osmanlı Dönemi'ne ait Şeyhler Camisi ele alınarak tanıtılacaktır. 1854 yılında inşa edildiği anlaşılan caminin banisi bilinmemektedir. Dikdörtgen planlı olan cami içten ahşap düz tavan, dıştan ise kırma çatıyla örtülmüştür. Genel olarak süsleme açısından sade tutulan caminin harim güney duvarı ile mihrabında süslemelerle karşılaşılmaktadır. Caminin her ne kadar 16. yüzyılda inşa ettirildiği ileri sürülse de günümüz mimari ve süsleme özellikleri dikkate alındığında 19. yüzyıl dönem özelliği taşıdığı ileri sürülebilir. Bu nedenle, camiye daha sonraki yıllarda birçok onarım ve eklemelerde bulunduğu anlaşılmaktadır. Cami, Antalya Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından 2008 yılında tescillenerek koruma alınmıştır. 2022 yılında ise caminin restorasyon ve restitüsyon projeleri "Hekart Mimarlık Ofisi" tarafından hazırlanmıştır. Yapının plan, malzeme ve süslemeleri bütün ayrıntılarıyla incelenerek hem çevre ilçe, kasaba ve köylerdeki camiler hem de Anadolu Türk Sanatı içerisindeki yeri ve önemi ortaya konulmaya çalışılacaktır. 19. yüzyılın ikinci yarısında inşa ettirildiği düşünülen cami günümüzde ibadete kapalı durumdadır

Article Info

Article History:

Received	24.03.2022
Revised	18.05.2022
Accepted	18.05.2022

Keywords:

Isparta
Senirkent
Ottoman
Mosque
Restoration

ABSTRACT

In this study, the Şeyhler Mosque of the Ottoman Period, located in the Senirkent District of Isparta, will be discussed and introduced. The founder of the mosque, which is understood to have been built in 1854, is unknown. The mosque, which has a rectangular plan, is covered with a wooden flat ceiling from the inside and a hipped roof from the outside. In general, decorations are encountered on the south wall and mihrab of the mosque, which is kept simple in terms of decoration. Although it is claimed that the mosque was built in the 16th century, considering today's architectural and ornamental features, it can be argued that it has the characteristics of the 19th century period. For this reason, it is understood that many repairs and additions were made to the mosque in the following years. The mosque was registered in 2008 by the Antalya Cultural and Natural Heritage Conservation Regional Board and received protection. In 2022, the restoration and restitution projects of the mosque were prepared by "Hekart Architecture Office". By examining the plan, materials and decorations of the building in detail, it will be tried to reveal both the mosques in the surrounding towns, towns and villages and their place and importance in Anatolian Turkish Art. The mosque, which is thought to have been built in the second half of the 19th century, is closed to worship today.

^{*} Corresponding author.

1. GİRİŞ

Bu çalışmada, Isparta'ya yaklaşık 105 km. uzaklıktaki Senirkent İlçesi'nde yer alan Şeyhler Camisi incelenmiştir. Günümüzde ibadete kapalı olan cami, 2008 yılında tescillenerek koruma altına alınmıştır. Caminin 2022 yılında "Hekart Mimarlık Ofisi" tarafından restorasyon ve restitüsyon projesi hazırlanmıştır. Şeyhler Camisi'nin günümüzdeki durumu, fotoğraf ve çizimlerle belgelenecek ilk defa bilim dünyasına tanıtılacaktır. Bu amaç doğrultusunda, caminin bölgedeki diğer camilerle gerek mimari ve malzeme gerekse süsleme bakımından karşılaştırılması ve de Anadolu Türk mimarisi içerisindeki yerinin belirlenmesi hedeflenmektedir.

Ulaşılabilen en erken tarihli bilgiye göre XIV.-XV. yüzyılda Senirkent'te; Şeyhler Mahallesi, Orta Mahalle, XVI. yüzyılda da Hıdır Çelebi Dede tarafından günümüzde Pazar ve Hıdır Çelebi adıyla anılan mahalleler kurulmuştur. Aynı isimle anılan Şeyhler Camisi'nin de bu dönemde inşa ettirildiği ileri sürülmektedir (Duymaz, 2009, 199).

2. ŞEYHLER CAMİSİ

Cami 47 ada 01 Parsel üzerinde, Senirkent'in Cumhuriyet Mahallesi'nde eğimli bir arazi üzerine inşa edilmiştir. Ana giriş kapısının üzerinde yer alan bilgilendirme levhasında, Latin harf ve rakamlarıyla caminin 1854 yılında inşa edildiği yazmaktadır. Başbakanlık Osmanlı Arşivi ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nde cami hakkında herhangi bir belgeye rastlanmamıştır. Caminin eski imamı olan Abdullah Çimen Hoca'nın 30.09.1987 tarihinde harimde yer alan dolap kapağına yazmış olduğu nota göre caminin bu tarihte onarım geçirdiği anlaşılmaktadır. Cami, Antalya Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından 2008 yılında tescillenerek koruma alınmıştır (AKTVKKBK, 2008). 2022 yılında caminin restorasyon çalışmalarına başlanmıştır. Yapı günümüzde ibadete kapalı durumdadır.

Caminin beden duvarları tamamen sıvalıdır. Dökülen sıva izlerinden caminin ana inşa malzemesinde moloz taş kullanıldığı anlaşılmaktadır. Pencere çerçevelerinde tuğla; mihrap inşasında taş ve tuğla; minarede kesme taş; harime ve minareye giriş kapısında, harim içi üst örtüde, minberde, kadınlar ve müezzin mahfillerinde, son cemaat mahallinin zemini ile duvar kaplamalarında ahşap malzeme; mihrap süslemelerinde ise alçı; Ayakkabılık (rüzgarlık) bölümünün zemininde ise mermer malzeme kullanılmıştır. Caminin kırma çatısı, Marsilya tipi kiremitle kaplanmıştır. 1995 yılında meydana gelen sel felaketinden bir yıl önce harim güney cephesinde taş duvar temelini desteklemek amaçlı taş duvar boyunca 0.35 m. derinliğinde 0.50 m. yüksekliğinde beton destek yapılmıştır (Ertek, 1995, 127-141). Caminin ilk inşasında üst

örtünün içten toprak düz damlı, dıştan ise kırma çatılı olarak inşa edildiği yöre halkı tarafından söylenmektedir. Yapının çatı strüktürü incelendiğinde de bu bilgi doğrulanmaktadır. Ayrıca yakın çevredeki Hıdır Çelebi Camisi'nin de ilk inşasında üzeri toprak dam ile örtülü olduğu ileri sürülmektedir (Duymaz, 2009, 200) (Şekil 1).

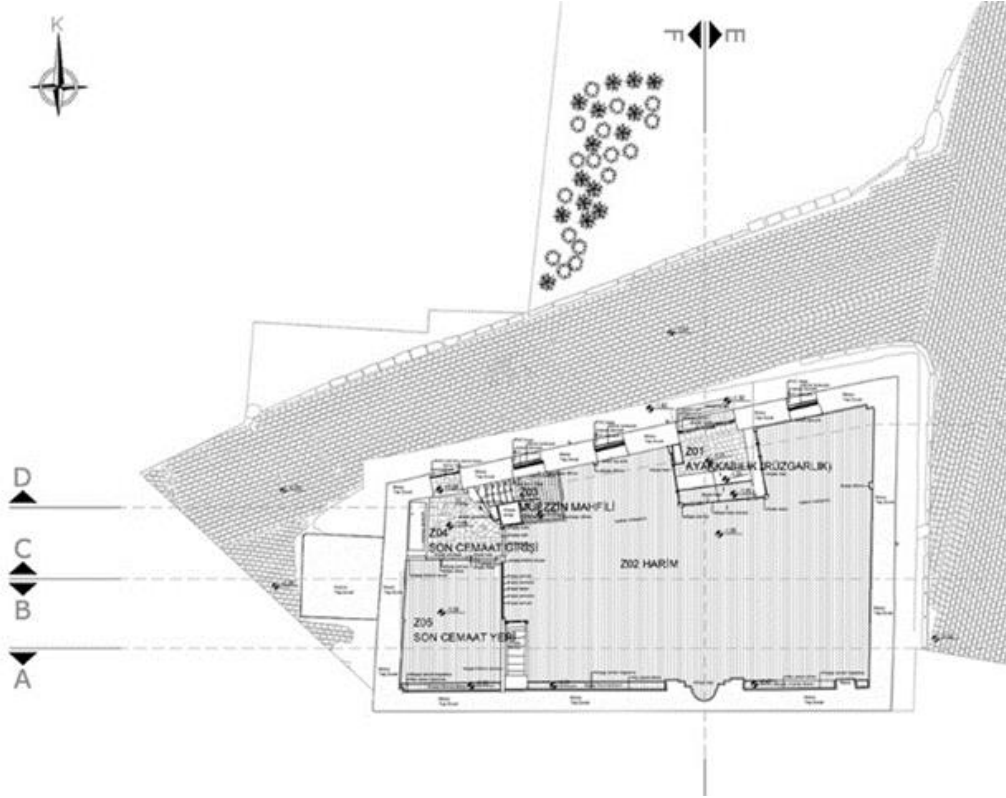


Şekil 1. Şeyhler Camisi genel görünüm (Hekart Mimarlık'tan)

Figure 1. Şeyhler Mosque general view (from Hekart Architecture)

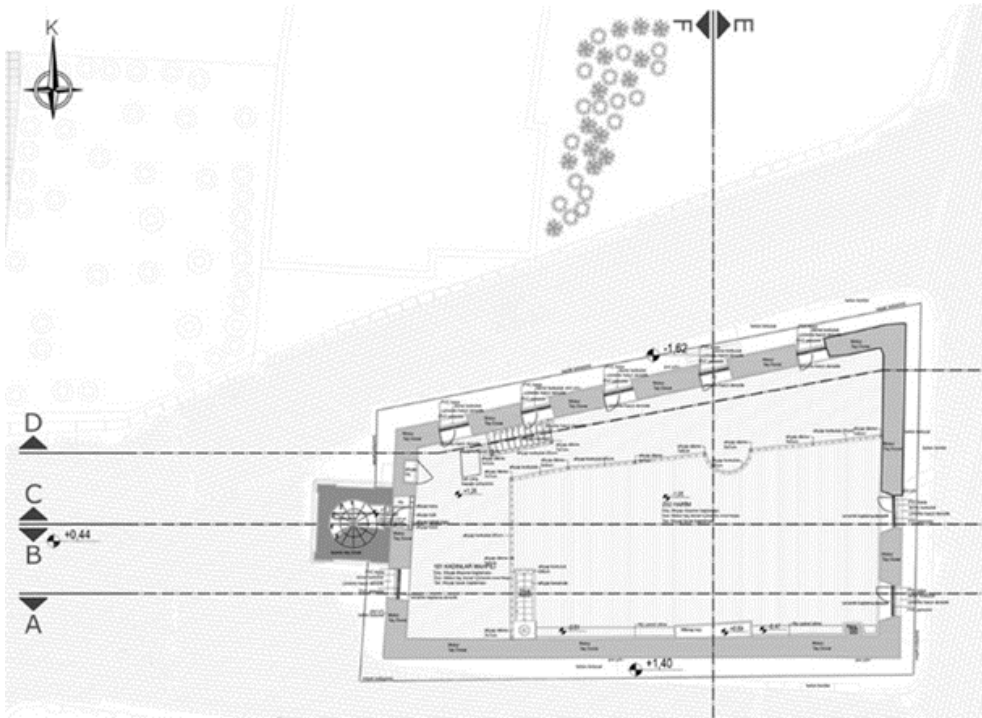
Şeyhler Camisi, dıştan 15.64x10.08 m. ölçülerinde yamuk dikdörtgen planlıdır. Caminin harim duvarları, dört yönden ahşap saçakla çevrilmiştir. Yapının batısında son cemaat mahalli ve minare yer almaktadır. Caminin duvar kalınlığı 0.70 m.dir (Şekil 2, 3).

Yapının Demirtepe Sokak üzerinde bulunan kuzey cephesine camiye girişi sağlayan iki adet kapı açılmıştır. Kuzey cephenin batısına kaydırılmış olan kapıdan abdest alma mekânı ile son cemaat mahalline, merkeze açılan kapıdan ise ayakkabılığa (rüzgarlık) giriş sağlanmaktadır. Kuzey cephe, çift kademeli pencere dizisiyle hareketlendirilmiştir. Alt ve üst kotta beşer adet, dikdörtgen formlu pencereler yer almaktadır. Alt kotun batı köşesinde yer alan



Şekil 2. Şeyhler Camisi zemin kat planı (Hekart Mimarlık'tan)

Figure 2. Şeyhler Mosque ground floor plan (from Hekart Architecture)



Şekil 3: Şeyhler Camisi 1. kat planı (Hekart Mimarlık'tan)

Figure 3: Şeyhler Mosque 1st floor plan (from Hekart Architecture)

pencere, daha sonra kapıya dönüştürülmüştür. Yapının sağır tutulmuş olan güney cephesi dar bir sokağa bakmaktadır ve arazideki eğimden dolayı yapı, bu cepheden tek katlı olarak algılanmaktadır. Zemin kat toprak altında kalmaktadır. Minarenin yer aldığı batı cephede ise minarenin güneyine, diğer cephedekilerle benzer özelliklere sahip iki kademeli birer adet pencere açılmıştır. Alt kademedeki pencere yol çalışmasından dolayı kot altında kalmıştır (Şekil 4). Camin batı cephesinin hafif kuzeyine konumlandırılan minare orijinal değildir. Doğu cephenin hafif güneyine kaydırılmış iki adet dikdörtgen formlu üst kot penceresi yer almaktadır.



Şekil 4: Şeyhler Camisi batı cephesi yol kotu altında kalan pencere (Hekart Mimarlık'tan)

Figure 4: The window under the road level on the west side of Şeyhler Mosque (from Hekart Architecture)

Camiye giriş kuzey cephenin merkezine açılan lentolu, ahşap tablalı ve çift kanatlı kapıdan sağlanmaktadır. Özellikle kapının alt kotlarında ahşaplarda bozulmalar ve malzeme kayıpları görülmektedir. Yol kotundan dolayı kapı eşiğinin önüne 1.90x0.35 m. ölçülerinde devşirme bir taş koyulmuştur (Şekil 5). Taşın yüzeyi, Bizans Dönemi'nde sıkça kullanılan soffit motifleriyle süslenmiştir. Eşikten geçince kare formuna yakın bir mekâna girilmektedir. bu mekan günümüzde ayakkabılık (rüzgarlık) olarak kullanılmaktadır. Camide zamanla muhtelif değişiklikler yapılmıştır. Bunlardan biri de 1987 yılında yapılan, özgün plan şemasına ek olarak, ihtiyaç doğrultusunda eklenen rüzgarlıktır. Duvarların yüzeyi çimento sıvalı ve su bazlı boyalıdır. Tavanı klasik ahşap kaplama olup üzeri yağlı boya ile boyanmıştır.



Şekil 5: Şeyhler Camisi'nin harime giriş kapısı eşliğindeki devşirme taş (Hekart Mimarlık'tan)
Figure 5: The spolia stone on the threshold of the entrance gate of the Şeyhler Mosque (from Hekart Architecture)

Harime, camekân bölümünün ortadaki çift kanatlı kapısından geçilmektedir. Yamuk dikdörtgen planlı olan harimin üzeri ahşap düz dam şeklinde düzenlenmiştir. Harim duvarlarının tamamı bej renge boyanmış olup harimin batı ve kuzey cepheleri, süsleme açısından yalın tutulmuştur (Şekil 6). Harimin doğu duvarına iki adet dikdörtgen formlu üst kot penceresi açılmıştır. Batı duvarda ise aynı özelliğe sahip sadece bir adet üst kot penceresi yer almaktadır. Pencerenin hemen kuzeyine dikdörtgen formlu, basık kemerli minareye giriş kapısı konumlandırılmıştır. Kapının kuzeyinde ise bir adet 0.40 m. derinliğinde, 0.70 m. genişliğinde niş bulunmaktadır (Şekil 7). Aynı cephenin zemin kotunda, kadınlar mahfiline çıkış merdivenin hemen altında, bir adet dolap nişi yer almaktadır. Caminin eski imamı olan Abdullah Çimen Hoca, dolap kapağına not düşmüştür. Dolap kapağına yazılmış olan not, caminin geçirdiği değişiklikler hakkında bilgi vermektedir. 30.09.1987 tarihinde yazılmış olan nota göre; son cemaat girişi kapısı sonradan açılmış ve bu mekân sonradan oluşturulmuştur. İhtiyat doğrultusunda abdestlik ve rüzgarlık eklenmiştir. Ayrıca kadınlar mahfiline çıkan merdiven ve mahfil döşemesi yenilenmiş, son cemaat yeri bölücü ile ayrıldığı anlaşılmaktadır (Şekil 8).



Şekil 6: Şeyhler Camisi harim mekânı zemini ahşap ve halı kaplaması (Hekart Mimarlık'tan)
Figure 6: Şeyhler Mosque sanctuary floor is wooden and carpeted (from Hekart Architecture)



Şekil 7: Şeyhler Camisi minareye giriş kapısı (Hekart Mimarlık'tan)
Figure 7: Şeyhler Mosque entrance gate to the minaret (from Hekart Architecture)



Şekil 8. Şeyhler Camisi kapak dolaplarındaki kitabeler (Hekart Mimarlık'tan)

Figure 8. *Inscriptions on the door cabinets of Şeyhler Mosque (from Hekart Architecture)*

Harimin doğu duvarındaki pencerelerin hemen üzerinde, siyah renkle daire içerisine alınmış Hasan ve Hüseyin adları yazmaktadır (Şekil 9). Benzer uygulamayla, harimin güney duvarının üst kotlarında karşılaşılmaktadır. Daire içerisine alınmış olan kitabelerde Allah, Muhammed ve Dört Halife'nin ismi okunmaktadır. Güney duvarın merkezine mihrap, mihrabın batısına ise minber konumlandırılmıştır (Şekil 10). Harimin kuzey duvarının merkezinde, harime giriş kapısı yer almaktadır. Kapının hemen üzerinde kadınlar mahfili, batısında ise müezzin mahfili bulunmaktadır. Harim duvarları yerden 1.25 m. yükseklikte ahşap lambri ile kaplanmıştır.

Mihrap, 1.22 m. genişliğinde, 0.43 m. derinliğinde ve 3.21 m. yüksekliğinde olup 0.30 m. dışa taşırılmıştır. Kavsaralı olan mihrap nişi, ters U yönünde iki adet kaval silme ile çerçeve içerisine alınmıştır. Silmeler alçı malzemedendir yapılmıştır. Silmelerin yüzeyi altın yaldızla boyanmıştır. Kavsara, aşağıdan yukarıya doğru daralan toplam 7 sıra mukarnas dişleriyle hareketlendirilmiştir. Mihrap nişinin alt kısımlarındaki lambriyer söküldüğünde, altındaki kaplamayı taşıyan tahta strüktür ve kök boyalarla oluşturulmuş bitkisel süslemeler görülmektedir. Mihrabın kemer köşeliğinde ise üzeri sonradan yağlı boya altın yaldız ile boyanmış, alçı kabartma bezemeler yer almaktadır; ortada stilize edilmiş lotus motifi, iki yanda ise simetrik olarak kıvrık dallı akantus yapraklarıyla hareketlendirilmiştir. Boya raspaşı



Şekil 9. Şeyhler Camisi harim doğu duvarı (Hekart Mimarlık'tan)
Figure 9. Şeyhler Mosque sanctuary east wall (from Hekart Architecture)



Şekil 10. Şeyhler Camisi harim güney duvarı (Hekart Mimarlık'tan)
Figure 10. Şeyhler Mosque sanctuary south wall (from Hekart Architecture)

sonrasında, mihrabın dış hatları ile kaval silmelerin arasında kahverengi zemin üzerine bej renkte, birim motifte yaprak ve çiçek bezemelerinin olduğu kalem işi süslemeler tespit edilmiştir (Şekil 11). Anadolu’da 19.yüzyılda inşa edilmiş camilerde sıkça karşılaştığımız bu süslemeler, Barok Dönemi özelliği taşımaktadır (Arık, 1976; Renda, 1977). Mihrabın hemen batısında yer alan minber orijinal değildir.



Şekil 11. Şeyhler Camisi mihrap süslemelerinden detaylar (Hekart Mimarlık’tan)

Figure 11. Details of the mihrab decorations of Şeyhler Mosque (from Hekart Architecture)

Kadınlar mahfili, harimi batı ve kuzey olmak üzere iki yönden kuşatmaktadır. Mahfile, kuzey cephenin batı köşesinde yer alan ahşap merdivenlerle çıkılmaktadır. Tamamıyla ahşap malzemeden inşa edilmiş olan mahfil, kirişler arasında atılan ayaklar tarafından desteklenmektedir. Mahfilin hafif doğusu, güney yönde dışarı taşırılarak balkon gibi düzenlenmiştir. Mahfil korkulukları ise maşrabiye tekniğinde işlenmiş ahşap çitalardan oluşturulmuştur. Kadınlar mahfili kuzeyde 5 adet, batıda ise 1 adet dikdörtgen formlu pencereyle aydınlatılmaktadır. Kadınlar mahfiline çıkış merdivenin hemen altında yer alan müezzin mahfili, 1.87x1.55 m. ölçülerindedir. Mahfil, harim zemininden bir basamak yükseltilmiştir (Şekil 12).

İnşa tarihi ve banisi bilinmeyen Şeyhler Camisi’ne günümüze kadar birçok müdahalede bulunulmuştur; özellikle batı cepheye konumlandırılan minarenin aynı cephenin kuzeyindeki



Şekil 12. Şeyhler Camisi kadınlar mahfilinden genel görünüm (Hekart Mimarlık'tan)

Figure 12. General view from Şeyhler Mosque women's gathering place (from Hekart Architecture)

pencereyi kapattığı günümüz bakiyelerinden anlaşılmaktadır. Diğer bir müdahale ise kuzey cephede gerçekleştirilmiştir. Kuzey cephenin batısındaki alt kot penceresi yıkılarak yerine son cemaat yerine açılan kapı olarak kullanılmaktadır. İnşa tarihi ve banisi bilinmeyen yapının günümüzde taşıdığı mimari özellikler ve mihrapta yer alan alçı süslemeler dikkate alındığında 18. ve 19. yüzyılda inşa ettirildiği düşünülmektedir.

3. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Isparta'nın Senirkent İlçesi'nde yer alan Şeyhler Camisi'nin orijinal inşa kitabesi bulunmamakla beraber, banisi de bilinmemektedir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi ve Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nde cami hakkında herhangi bir belgeye veya yapıya ait eski tarihli fotoğraflara ulaşılamamıştır.

Yukarıdaki bilgiler ışığında, caminin farklı zamanlarda birçok onarım geçirdiği anlaşılmaktadır. Geçirdiği onarımlar nedeniyle özgün plan şemasında ve malzemelerde bozulmalar görülmektedir. Özgün plan şemasında zemin katta tek hacimden oluşan harim mekânı 1987 yılında cemaatin ihtiyacı doğrultusunda, ayakkabılık (rüzgarlık) mekânı, müezzin mahfili, son cemaat girişi, son cemaat yeri mekanları olarak bölünmüştür. Son cemaat girişi

mekânında yer alan pencere camiye ikinci bir giriş ihtiyacı doğrultusunda iptal edilip, yerine muhdes demir kapı takılmıştır. Merdiven yönü ters çevrilerek özgün plan şemasındaki kadınlar mahfili korunarak yenilenmiştir. Son cemaat girişine muhdes mermer bir abdestlik eklenmiştir.

Yerel halk tarafından caminin her ne kadar 16. yüzyılda inşa edildiği ileri sürülse de, camide 16. yüzyıla ait herhangi bir bakiye tespit edilememiştir. Camide özellikle çift kademeli pencere kullanımı, az sayıdaki süsleme izleri ve diğer bütün mimari özellikler dikkate alındığında, cami 18. ve 19. yüzyılda inşa edilmiş taşra örnekleriyle büyük ölçüde benzerlik göstermektedir.

Caminin iç mekânında göze çarpan en önemli süsleme öğeleri güney duvarda karşımıza çıkmaktadır. Anadolu'da 18. ve 19. yüzyılda inşa edilmiş camilerde sıkça karşılaştığımız bu süslemeler, Barok Dönemi özelliği taşımakta olup bölgedeki diğer camilerde de benzer süslemelerle karşılaşılmaktadır. Yakın çevredeki camiler incelendiğinde Yalvaç Devlethan Camisi (18. yy.) (Çok, 2010, 54) mihrap süsleme özellikleri bakımından büyük ölçüde benzerlik göstermektedir (Şekil 13).



Şekil 13. Yalvaç Devlethan Camisi Mihrabı (Yalvaç Belediyesi 2022).

Figure 13. Mihrab of Yalvaç Devlethan Mosque (Yalvaç Belediyesi 2022)

Caminin günümüze ulaşan bakiyelerinden hareketle; kadınlar mahfilinde yer alan minareye giriş kapısının orijinal olmadığı, bu kapının hemen kuzeyine konumlandırılan nişin caminin özgün mimarisinde, minareye esas giriş kapısı olarak kullanıldığı, ancak daha sonraki yıllarda ise kapatılarak nişe çevrildiği anlaşılmaktadır. Şeyhler Camisi'nde olduğu gibi Konya'da Hacı Mustafa Ağa (1826) (Uçar, 2019, 317), Çaybaşı-Burhan Dede (1915) (Altın, 2009, 129), Çaputçu (19. yy) (Uçar, 2019, 300), Karakayış (Sarı) (1841) (Altın, 2009, 389), Antalya/Elmalı'da Toklular (Kerken) (1849) (Kılıç, 2018, 413), Antalya/Akseki Düğmeli Camiler'de (19. ve 20. yy) (Tay, 2017, 309-323), Antalya/Merkez'de İskele Mescidi (1903) (Kılıç, 2015, 133), Tokat'ta Hanegah (19. yy.) ile Yolbaşı (1920-23) (Atak, 2016, 247-272), Sinop/Boyabat'ta Kaya (1782) (Memiş, 2016, 19) ve Bolu/Mudurnu'da Asilbey (19.yy) (Türkiye Kültür Portalı 2022) camilerinde olduğu gibi ahşap minarelere giriş, mahfil katından sağlanmaktadır.

Teşekkür ve Bilgilendirme

Bu çalışmada kullanılan çizim ve fotoğrafların elde edilmesinde önemli katkıları olan Hekart Mimarlık Ofisi çalışanları ile Hakan KARAYILMAZ ve ELİF KARAYILMAZ'a teşekkür ederim. Yine Koruma bilincine sahip olması ve geleceğe not düşmesi açısından, 1987 yılında camide imam olarak görev yapan Sayın Abdullah Çimen Hoca'ya teşekkür ederim.

KAYNAKLAR

- Antalya Kültür Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu, 2018. Antalya Kültür Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu (AKTVKKBK) 21.02.2008 tarihli ve 2205 nolu karar.
- Altın, Y., 2009. Konya'daki Geç Dönem Osmanlı Camileri. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Konya, Türkiye, pp. 129.
- Arık, R., 1976. Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Atak, E., 2016. Tokat Yöresindeki Ahşap Minareli Camiler. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 37: 240-277.
- Çok, B., 2010. Isparta ve İlçeleri Camii Süslemeleri. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Isparta, Türkiye, pp. 54.
- Duymaz, A. Ş., 2009. Senirkent Hıdır Çelebi (Pazar) Camii. *S.D.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19: 195-2010.
- Ertek, A., 1995. Senirkent Seli (13 Temmuz 1995-Isparta). *Türk Coğrafya Dergisi*, 30: 127-141.

- Kılıç, S., 2015. Antalya’da Tek Kubbeli Cami ve Mescitler. Antalya Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Antalya: 133.
- Kılıç, S., 2018. Elmalı’daki Ahşap Tavanlı Cami ve Mescitler (Osmanlı Dönemi). *Mediterranean Journal of Humanities*, 8 (2): 407-425.
- Memiş, E., 2016. Boyabat Kaya Camii Restorasyon Projesi. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Mühendislik ve Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye, pp. 19.
- Renda, G., 1977. Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850. Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- Tay, L., 2017. Akseki’nin Düğmeli Camileri. *Mediterranean Journal of Humanities*, 7/1: 309-323.
- Türkiye Kültür Portalı 2022. “Asilbey Camii (Mudurnu) Bolu”. <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bolu/kulturenvanteri/asilbey-camii-mudurnu>. (Erişim tarihi 16 Mart 2022).
- Uçar, S., 2019. 18-20. Yüzyıl Konya Camilerinde (Merkez) Ahşap Mihrap ve Minberler. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Konya, Türkiye, pp. 317.
- Yalvaç Belediyesi 2022. “Devlethan Camii”. <https://www.yalvac.bel.tr/kentrehberidetay/700> (Erişim tarihi 16 Mart 2022).

MİMAR TURGUT CANSEVER'İN "TÜRK SÜTUN BAŞLIKLARI" İSİMLİ DOKTORA TEZİNİN MİMARLIK TARİHİ YAZIMI BAĞLAMINDA YÖNTEMSEL İNCELENMESİ

A Methodical Examination of Architect Turgut Cansever's PhD Thesis Titled "'Turkish Column Headings'" within the Context of Architectural Historiography

Yaren ŞEKERCİ ^{1*} 

¹ Antalya Bilim Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, 07190, Antalya, Türkiye, Orcid No: 0000-0003-4509-6299

Makale Bilgisi

Makale Geçmişi:

Geliş	03.04.2022
Düzeltilme	12.06.2022
Kabul	27.06.2022

Anahtar Kelimeler:

Mimarlık Tarihi Yazımı
Turgut Cansever
Türk Sanatı
Türk Sütun Başlıkları

ÖZ

Türk Sanatı kavramsallaştırmasıyla ilgili çalışmaların milliyetçilik duygusuyla daha da arttığı 1940'lı yıllarda, tarih yazımsal yaklaşımları daha iyi anlayabilmek için Turgut Cansever'in "Türk Sütun Başlıkları" isimli doktora tezini incelemek önemlidir. Çünkü Cansever, bu kavramsallaştırmanın önemli isimlerinden Sanat Tarihi Profesörü Ernst Diez'in öğrencisi ve kariyerinin ilerleyen dönemlerinde dünyada üç kez Ağa Han Mimarlık Ödülleri'ni kazanan tek mimardır. Cansever'in tezinde yüz on bir farklı yapıdan bir ile yedi arasında sütun başlığı belgelenmiş ve kategorize edilmiştir. Çalışmada yapıların ve sütunların dokümantasyonundan önce, belki de bu çalışma için çok daha fazla öneme sahip olan teorik ve kavramsal bir kısım bulunmaktadır. Bu kısımda, Selçuklu ve Osmanlı Sanatının (Türk Sanatının) özelliklerine değinilmiştir. Diez'in önemli bir etkisinin gözlemlenebileceği bu kısım ile birlikte, bu çalışmada Cansever'in doktora tezinde ortaya konulan yöntemin, Leach (2010)'in mimarlık tarihi yazım yaklaşımlarından "Coğrafya ve Kültür", "Tip" ve "Teknik" bağlamları bütüncül olarak incelenmesi amaçlanmaktadır.

Article Info

Article History:

Received	03.04.2022
Revised	22.06.2022
Accepted	27.06.2022

Keywords:

Architectural Historiography
Turgut Cansever
Turkish Art
Turkish Column
Headings

ABSTRACT

In the 1940s, when studies on the conceptualization of Turkish Art increased even more with the feeling of nationalism, it is important to examine Turgut Cansever's PhD thesis named "Turkish Column Headings" in order to better understand the historiographic approaches. Because Cansever is the student of Art History Professor Ernst Diez, one of the important names of this conceptualization, and is the only architect in the world to win the Aga Khan Architecture Awards three times in the later stages of his career. In his thesis, before the documentation of structures and columns part, there is a theoretical and conceptual part, which is perhaps more important than the documentation part. In this part, the characteristics of Seljuk and Ottoman Art (Turkish Art) are mentioned. Along with this part, where an important influence of Diez can be observed, in this study, it is aimed to analyze the method put forward in Cansever's PhD thesis in a holistic manner in the contexts of "Geography and Culture", "Type" and "Technical", one of Leach (2010)'s architectural historiography approaches.

* Corresponding author.

To Cite This Article: Şekerci, Y. (2022). Mimar Turgut Cansever'in "Türk Sütun Başlıkları" İsimli Doktora Tezinin Mimarlık Tarihi Yazımı Bağlamında Yöntemsel İncelenmesi. *Akdeniz University Journal of The Faculty of Architecture*, 1(1), 15-27.

1. GİRİŞ

Farklı metodolojileri olsa da sanat tarihi, şehir tarihi ve mimarlık tarihinin yakın akraba oldukları söylenebilmektedir. Türkiye’de mimarlık tarihinin kurulmasına, kurumsallaşmasına dair öncü rol sanat tarihçilerine aittir. Örneğin, yüzyıllar içerisinde mimarlara mimarlık tarihini ilk öğreten ve Türk Mimarisine ait ilk kitapları yazanlar sanat tarihçileridir. Sanat tarihçilerinin kitaplarının ismi “Türk Sanatı” başlığını içerse bile, kitapların içeriğinin tamamına yakını mimarlık eserleri doldurur. Çalışma alanları, araştırma malzemeleri ortak olan sanat tarihi ve mimarlık tarihi en yakın ilişki içindedir diyebiliriz. Dolayısıyla Türk mimarlık tarihi literatürü kaçınılmaz olarak sanat tarihi literatürüyle ilişkilidir ([Düzenli, 2009](#)). Bu bağlamda bu çalışmanın konusu olan bir mimar tarafından mimari eserler üzerine yazılan doktora tezinin, sanat tarihi çerçevesinden başlayarak anlatılması gerekmektedir.

Türk Sanatı kavramının doğuşunu inceleyebilmek için önce İslam Sanatı ve mimarlığından bahsetmek gerekecektir. İslam Mimarlığı ve Sanatı ilk olarak, Batılı oryantalist sanat ve mimarlık tarihçileri tarafından tek bir başlık altında toplanmaya çalışılmış ve İslam’ı benimsemiş kültürlerin özerk mimarlıkları ve sanatları göz ardı edilmiştir. Bu şartlar altında Türkiye’de erken dönemden itibaren milliyetçilik duygusunun egemenliğinde, Türk sanatını ve mimarlığını kavramsallaştırma adına çalışmalar hızlanmıştır. Türk Sanatı kavramı ilk defa 1909’da bir kitapta geçmiştir ([Arseven, 1984](#)). “Türk Sanatı” kavramsallaştırmasının öncülüğünü Prof. Glück ve hocası Prof. Stryzowski yapmış, ardından Celal Esad Arseven ve Ernst Diez gibi isimler devam ettirmiştir ([Deniz, 2009](#)). 1928’de yayınladığı “Türk Sanatı” isimli kitabıyla bu alanda önemli bir katkı sağlayan Celal Esad Arseven, Türk Sanatı’nın Bizans etkisiyle oluştuğu yönündeki oryantalist bakış açısını reddederek, bu sanatın köklerini Asyalı kökenlerle ilişkilendirmekte ve Türk Sanatını ilkel devirlerdeki Türk Sanatı, İslam’dan önce İç Asya’da ve Küçük Asya’da Türk Sanatı ve İslam’dan sonra İç Asya’da ve Küçük Asya’da Türk Sanatı olmak üzere üç dönemde gruplamaktadır ([Arseven, 1984](#)). Ayrıca Arseven, Türk Sanatını Orta Asya’dan beri devamlılık gösteren bir Türk tarihinin maddi kültür verisi ve göstergesi olarak ele almaktadır ([Kök, 2015](#)).

Arseven Türk Sanatı’nın bireysel varlığını ispat etmekle birlikte, yalnızca İslam Sanatı başlığı altında bahsedilmesini de eleştirmektedir. Ona göre, Arap, İran, Hindistan ve Türk sanatları arasında farklar bulunmakta olup, bu medeniyetlerin İslam’ı benimsemesi sebebiyle hepsinin sanatını bir görmenin yanlış olduğunu savunmaktadır. Ayrıca, Batılıların Arap ve İran sanatını kabul etmeye daha yakın olduğunu ancak Türk Sanatı’nın varlığı konusunda aleyhte

olmasa bile kararsız bir duruş sergilediklerini de vurgulayan Arseven, Violet le Duc'un Bay Parville'nin Bursa'daki Türk anıtlarını inceleyen eserindeki Türk Sanatı'nın varlığını sorguladığı kısımlarla bu düşüncelerini desteklemektedir. Türk Sanatı konusunda Batı dünyasında beslenen ortak kanı buyken, Strzygowski, Glück ve Arseven'le birlikte Ağaoğlu Mehmet, Von le Coq, Aurel Stein, Gurlitt, Migeon, Saladin ve Diez gibi arkeolog ve sanat yazarlarının Türk Sanatı'nın sanat tarihi içerisinde yer edinmesi konusundaki katkıları çok önemlidir ([Arseven, 1984](#)).

Türk mimarisinin saflığını vurgulamak amacıyla antropolojik bulgulardan yararlanan ilk araştırmacılardan olan Ağaoğlu Mehmet, Türk Sanatı'nın eklektik olmadığını ve orijinalliğini vurgulamıştır ([Kök, 2015](#)).

Türk Sanatı için önemli isimlerden olan Jozef Strzygowski¹, Eski Hristiyan Sanatı ile uğraşan hocalarından birisi Prof. Dobbert ile doktora tezi olarak "İsa'nın Vaftizi İkonografisi" üzerine çalışmıştır. Sonraki dört seneyi Roma'da geçirmiş ve Viyana Üniversitesi'nde doçentliğini almıştır. Öncelikle Rus Sanatı konusu ilgisini çekmiş ve bu doğrultuda çalışmaya başlamıştır. Daha sonraki dönemde ise Bizans Sanatı üzerine çalışmaları mevcuttur. Bu doğrultuda Türkiye'deki Bizans eserlerini de incelemiştir. Daha sonra Mısır'da Hristiyan Sanatı'na dair çalışmalar yapmıştır. Çalışmalarının ileriki evrelerine gelinceye kadar Hristiyan yapı-harabelerini ele almış, Türk sanat ve mimarisini konu almamıştır. Kariyerinin şimdiye kadarki kısmından da anlaşılacağı gibi, kariyerinin ilerleyen dönemlerinde de birçok farklı coğrafyanın sanatıyla ayrı ayrı ilgilenmiş ve o coğrafyaların sanatındaki ayırt edici unsurları algılamak için uğraşmıştır ve sonrasında Türk Sanatı üzerine yaklaşımlarda bulunmuştur ([Diez, 1947](#)). Heinrich Glück ve Ernst Diez ise Josef Strzygowski'in öğrencileri ve Viyana'daki I. Kunsthistorische Institut'un kuruluş yıllarında asistanıdır ([Aslanapa, 1985](#); [Verbowski, 2015](#)).

Heinrich Glück Strzygovvski'nin asistanı ve yardımcısı olmak dışında, Avusturya müzelerinin Şark Koleksiyonları'nın yeniden düzenlenip ilmi olarak değerlendirilmesi alanında da çalışmalar yürütmüştür. İstanbul'a ve doğu memleketlerine yaptığı inceleme seyahatleri sayesinde, buralardaki sanat eserleriyle yakın bir bağlantı kurmuştur. İslam Sanatı ve özellikle Türk Sanatı asıl çalışma konusu olmuştur. Bu alanlardaki iki temel eseri "Propyläen" serisi İslam Sanatı cildi (Band V. Berlin, 1925) ile Bossert'in başlatıp, Kühnel'in tamamlamış olduğu "Geschichte des Kunstgeuerbes" adlı seride çıkan İslam dekoratif sanatları cildi olmuştur.

¹ Jozef Strzygowski, 1862'de Avusturya'da doğmuştur ve liseden sonra dokumacı ustası olmuştur. 1882'de üniversiteye başlamış ve 1885'te Münih'te felsefe doktoru unvanını almıştır ([Aslanapa, 1985](#)).

Propylâen İslam Sanatı cildi, Türk ülkelerinin mimari sanatını, Selçuklu ve Osmanlı devrinin titizlikle bir araya toplanmış seçme eserlerini, planları ve görselleriyle ve yenilikçi yaklaşımlarıyla geniş kitlelere duyurmuştur ([Aslanapa, 1985](#)).

Glück, 1909'dan itibaren Türk Sanatı vurgusunun arttırılmasıyla birlikte, Türk Sanatının Batılılar tarafından kabul edilmeye başlandığını, 1935'te yazdığı "Türk Sanatının Dünya'daki Mevkii" isimli yazısında belirtmiştir. Ancak bu dönemde bu konuda Avrupa'da hala iki iddia güncelliğini korumaktadır. Bu konuların ilki büyük sanatkârların gayrı Türk, yani Rum, Hıristiyan veya Acem olduğu, diğeri de Türk sanat eserlerinin orijinalitesiyle ilgili olup, bu eserlerin taklit ve eklektik bir halita olduğudur. Bu konuyu Ayasofya ve Sinan üzerinden açıklayan [Glück \(1935\)](#), bu eseriyle Türk Sanatı kavramsallaştırmasına önemli bir katkı sağlamıştır.

Katkı sağlayan kişilerin başında, Avusturyalı Ernst Diez² gelmektedir. Diez, 1940'lı yıllarda Türkiye'ye gelen ve önemli bir sanat tarihçisidir. 1902'de doktorasını vermiş, 1918'de doçent, 1924'de profesör olmuştur. Doktora tezi "Viyana Dioskurides'in Minyatürleri" üzerinedir. Araştırmalarında önce Bizans sanat çevresine yönelmiştir. Avrupa sanatı tarihi ile de kısa süre ilgilendikten sonra, Sarre'nin etkisi altında İslam sanatına yönelmiş ve bütün ilgisini bunda toplamıştır ([Aslanapa, 1985](#)).

Diez 1943 yılında Türkiye'nin ilk sanat tarihi kürsüsünü (İstanbul Üniversitesi "Türk-İslâm San'atı Kürsüsü) kurmuştur, bu durum Türkiye'de sanat tarihinin bir disiplin olarak şekillenmeye başlamasında önemli bir dönüm noktası olmuştur. 1952 yılında ilk mimarlık tarihi kürsüsünün kurulmasına kadar, üniversitelerdeki kurumlaşmada günümüzdeki gibi bir sanat tarihi ve mimarlık tarihi ayırımının bulunmaması ve mimarlık öğrencilerine mimarlık tarihi derslerinin sıklıkla sanat tarihçileri tarafından verilmiş olması, ilk sanat tarihi kürsüsünün kurulmasını iki disiplin için de önemli kılmaktadır ([Verbowski, 2015](#)).

Diez'in Türk Sanatı'na bakışı, Batılıların İslam Sanatı genellemesine karşı bir duruşta ve Arseven'e benzer bir yaklaşımdadır. Ona göre, belirli üslup dönemlerinin tanımlanması için yeterli sanat tarihi terimi ve birliğinin bulunmaması sebebiyle çoğunluğu tarihçiler tarafından belirlenmiş ve dini ya da siyasi temele dayanan sanat tarihi terimlerinin kullanıldığını ve bu kelimelerin yerleşip kaldığını belirtmekte ve İslam Sanatı tanımlamasını da bu şekilde görmektedir. Bu şartlar altında Batı dünyasında İslam Sanatı olarak genel kabul görmüş

² Diez, 1878 de Kârnten Lölling'de doğmuştur. 1903-1904 yıllarında İstanbul ve Roma'da incelemelere başlamış, daha sonra Viyana Berlin müzelerinde çalışmıştır.

mimarlık ve sanatın içinde, Mısır, Suriye ve İran vb. ülkelerden ayrılmış bir Türk Sanatı'ndan bahsetmek ve onu kavramsallaştırmak gerektiği düşüncesiyle 1946'da "Türk Sanatı" isimli bir kitap yazmıştır. Ancak Diez, Arseven'den ve dönemin Milliyetçi yaklaşımından farklı bir tutumla Türk Sanatının kökenini İran ve Bizans mimarlığına bağlamıştır (Kök, 2015). Bu yaklaşımı toplumda tepki ile karşılaşmış ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde devam ettirdiği çalışmalarını yarıda bırakarak ülkeden ayrılmak durumunda kalmıştır (Deniz, 2009).

İstanbul Üniversitesi'nde çalıştığı süreçteki doktora öğrencilerinden biri, kariyerinin ilerleyen dönemlerinde, İslam kültürünü başarıyla yorumlayan çağdaş tasarım, sosyal konut, toplumsal gelişim, restorasyon, yeniden kullanım ve bölgesel koruma projelerini kapsayan mimarlık ödülleri olan Ağa Han Mimarlık Ödülü'nü üç kez almayı başaran tek mimar Turgut Cansever'dir. Turgut Cansever, Diez'in onu yönlendirmesiyle odağını çevirdiği "Türk Sütun Başlıkları" isimli doktora tezi ile Türkiye'de bir mimar tarafından yazılan ilk sanat tarihi tezini kaleme almıştır. Tez, birden fazla kaynakta farklı isimlerle anılmaktadır. "Selçuklu ve Osmanlı Sanatında Baklavalı İstaklitli Sütun Başlıkları" ve "Anadolu, Selçuklu ve Osmanlı Sütun Başlıkları", Cansever'in tezi için kullanılan diğer başlıklardır. Ancak Diez'in dekanlıkla yazışma süreçlerinde ve tezin İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki nüshasında "Türk Sütun Başlıkları" tez başlığı kullanılmıştır (Deniz, 2009).

2. TURGUT CANSEVER'İN DOKTORA TEZİNİN KAVRAMSAL VE YÖNTEMSEL ALTYAPISI

Türk Sanatı üzerine önemli tartışmaların yapıldığı dönemde bu tartışmaların önemli bir aktörü olan Diez'in öğrencisinin tezindeki "Türk" vurgusu önemlidir. Ancak tez başlığı belirleme sürecinde, sütun başlıklarına "Türk" demeden önce, bu başlıkları Anadolu, Selçuklu ve Osmanlı olarak tanımlama gereksinimi duyulduğu ve en sonunda "Türk" olarak anılmasına karar verildiği de anlaşılmaktadır. Bu da Türk Sanatı'nın kavram ve kapsamının bu tezin yazıldığı 1940'lı yılların sonlarında hala kafa karışıklığı yarattığı ve kavramın öncü savunucuları ve onların öğrencileri tarafından bile yadsınabildiğini düşündürmektedir.

Cansever, doktora sürecinde Diez'in *Ars Islamica*'da yayınlanan "A Stylistic Analysis of Islamic Art-General Part (İslâm Sanatının Üslup Analizi-Genel Kısım)", "Simultaneity in Islamic Art (İslâm Sanatında Hemzamanlık)" ve "A Stylistic Analysis of Islamic Art Islamic Part (İslâm Sanatının Üslup Analizi-İslâm Kısım)" isimli üç makalesinden çok etkilenmiştir. Bütün bir yaz boyunca kendini bu makaleleri okumaya ve anlamaya veren Cansever'i özellikle

Diez'in "genetik estetik" kavramsallaştırması ilgisini çekmiştir ([Deniz, 2009](#)). Daha sonraki dönemde doçentlik tezinde de benzer bir yöntem izleyecek olan Cansever, bu şartlar altında şehir şehir gezip alan ve fotoğraflama çalışması yaparak, sütun başlıklarıyla ilgili dönemin şartlarında önemli bir veri tabanı oluşturmuştur. Bu çalışma kapsamında İstanbul dışında Amasya, Beyşehir-Konya, Bursa, Divriği-Sivas, Edirne, Erzurum, İznik-Bursa, Karaman, Kayseri, Konya, Niğde, Sivas ve Tokat'a giden Cansever, 111 farklı yapıyı tezinin kapsamına dahil etmiştir ([Cansever, 1949](#)).

Mimarlık tarihi yazımı ile ilgili sanat ve mimarlık tarihçileri tarafından birçok metodoloji üretilmiştir. Cansever'in doktora tezinin incelendiği bu çalışmada Andrew Leach'in yaklaşımları baz alınacaktır. "Üslup ve dönem", "biyografi", "coğrafya ve kültür", "tip", "teknik" ve "tema ve anoloji" olmak üzere altı farklı yaklaşım belirlenmiştir ([Leach, 2010](#)). Bu çalışma için bu altı yaklaşımdan "coğrafya ve kültür", "tip" ve "teknik" yaklaşımları öne çıkmaktadır.

Üslup ve dönem ele alındığında üslup, vazgeçilmez bir tarihi araçtır; üslupsal tertip ise dekorasyonu, ayrıntıları ve mimari düzenin belirlediği binanın cephesinde kullanılan sütunların, formun, büyüklüğün görsel organizasyonunu içerir ([Leach, 2010](#)). [Leach \(2010\)](#), üslubu Ackerman ve Wölfflin'in tanımlamaları üzerinden ifade eder. Buna göre, Wölfflin üslubu, kendi döneminin bir ürünü olan bir sanat yapıtının durumunun görsel anlamda açığa vuruluşu olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda tarihçiler bir kültürü, o kültürün sanatını anlayarak çözümleyebilirler. Ackerman için ise üslup, bir sanatçının yapıtında ya da yapıtının belirli bir bölümünde, bir bölgede, bir dönemde ayırt edilebilir olan belirli bir yaygınlığı tanımlar ([Leach, 2010](#)).

Üslup ve dönem yaklaşımı her ne kadar binanın cephesinde kullanılan sütun ve formları çalışma alanına dahil etse de, Cansever'in doktora tezini bu yaklaşımla ele almak tam anlamıyla doğru değildir. Bunun başlıca sebebi, Cansever'in tez başlığı sürecinden ve tezine dahil ettiği sütun başlıklarından da net bir biçimde okunmaktadır. Çalışma yalnızca bir döneme ait sütunları incelememektedir. Bu sebeple Cansever, Osmanlı ve Selçuklu Sütun Başlıkları deme ihtiyacı duymuştur. Dönemin değişmesi, üslupsal farklılıklara da sebep olmaktadır. Bu sebeple, yaklaşımın kapsamına dahil gibi görünen bu çalışma, farklı dönemlerden örnekleri içermesi sebebiyle bu yönüyle incelenmemelidir.

[Leach \(2010\)](#)'in "Coğrafya ve Kültür" yaklaşımında ise biyografik faktörlerin biçimlendirdiği bir mimarlık tarihi yazımı söz konusudur. Buna göre bu yaklaşım, ulus,

imparatorluk, bölge, belediye sınırlarından ve jeopolitik sınırlardan sınırlamalar ödünç alan ya da kültürel ve/veya dilsel bölgeleri, sınır ötesi gruplamaları ve coğrafyaları esas alan mimarlık tarihlerinin özellikleriyle paralellik gösterir. Türk Sanatı ismiyle “Türklük” vurgusuyla yazılmış olan bu çalışma, bu yaklaşım altında incelenebilir. Ancak bu yaklaşımda bir ulusun mimarlık tarihi, önceden ayrıık olan bölgeleri ya da daha büyük bir milliyetçi gruplama içinde mimarlık tarihi bütünlüklü bir biçimde gelişmiş olan ayırt edilebilir dilsel bölgeleri içerebilir ([Leach, 2010](#)). Fakat [Cansever \(1949\)](#), çalışmasına yalnızca günümüz Türkiye sınırlarındaki sütun başlıklarını dahil etmiştir. Ayrıca, Türk kültürüne ait mimarlık tarihini yazmaktan çok, tek bir yapı elemanı seçerek onun üzerinde bir çalışma yapmıştır. Bu sebeple [Leach \(2010\)](#)’in “Tip” yaklaşımı da bu çalışma için önemli olacaktır.

“Tip” yaklaşımında mimarlığın kendi başına bir tarihinin olabileceğini düşünmenin ötesinde, aynı türe ait öğelerin de bir tarihi olabileceğini ortaya koyar. Bu şekilde hastanenin, üniversite kampüsünün, bazilikanın, fabrikanın, müzenin, yüksek yoğunluklu konut blokunun, tren istasyonunun, opera binasının, cumhurbaşkanlığı kütüphanesinin ve havalimanının mimarlık tarihi açısından değerlendirilmesi mümkün görülmektedir ([Leach, 2010](#)). Ancak bu yaklaşımda, yapı ya da yapı elemanı tipinin tüm coğrafyalardaki tezahürü incelenirken, [Cansever \(1949\)](#) çalışması Türk kültürüyle sınırlandırılmıştır.

Reyner Banham, ölümünden önce yayınlanan son makalesinde mimarların yaptığı ve başka kişilerin yapmadığı şeyler üzerine tarih yazımının mümkün olduğunu belirtmektedir. Bu ayırım, proto-mimarları yani taş ustalarını, heykeltıraşları ya da tarihsel koşullar nedeniyle günümüzdeki “mimar” kavramına sahip olmayan proto’ları bu mimarlık tarih yazımı gerekçesi tanımına dahil etmemizi sağlamaktadır ([Leach, 2010](#)). Bu bağlamda, taş ustalığı ve heykeltıraşlığın öne çıktığı Türk sütun başlıkları, “teknik” yaklaşımı altında da incelenebilmektedir.

Bu şartlar altında bu çalışmada, Türk Sanatının kavramsallaşması ile ilgili çalışmaların devam ettiği dönemdeki aktörlerin başında gelen Diez’in öğrencisi Turgut Cansever’in mimarlık ve sanat tarihi alanındaki ilk olma özelliği teşkil eden doktora tezi, mimarlık tarihi yazım yöntemleri açısından [Leach \(2010\)](#)’in “coğrafya ve kültür”, “tip” ve “teknik” yaklaşımları altında incelenecektir.

3. TURGUT CANSEVER'İN DOKTORA TEZİNDE ÖNE ÇIKAN YÖNTEMSSEL YAKLAŞIMLAR

3.1. Coğrafya ve Kültür

Tezde sütun başlıklarının incelenmesine başlanmadan önce; Anadolu'nun Fethi, Selçuklu İmparatorluğu, Anadolu Türk Beylikleri ve Osmanlılar ile ilgili genel bilgi verilmektedir. Bu yönüyle tezin coğrafi ve kültürel sınırlarının net bir biçimde belirlendiği görülmektedir. Tez, Cansever'in önsözüyle başlamaktadır ve önsöze "Türk Yapı Sanatı" sözleriyle giriş yaparak, çalışmanın coğrafi ve kültürel sınırlamasının çalışma için öne çıkan bir konu olduğuna vurgu yapılmaktadır. Bu çalışmada, Strzygowski ve Glück'ün başlattığı ve Arseven ve Diez'in de önemli katkılar sağladığı Türk Sanatı kavramsallaştırılmasına destek verilir şekilde, Türk Sanatı dönemselleştirmesi yapılmakta ve kültürel değerlerimiz tanıtılmaya çalışılmaktadır. [Cansever \(1949\)](#) Anadolu Türk Sanatı'nın başlangıcını 11-13. yüzyıllar arasındaki Selçuklu Sanatı'na bağlamaktadır. Çalışmanın "Tarihçe" kısmında Türk Sanatı ile ilgili görüşler Türk Sütun Başlıkları çerçevesinde aktarılmaya devam etmektedir ve Diez'in Türk Sanatı'nın temellerini dayandırdığı Bizans ve İran mimarlığı teması kendini hissettirmektedir. Bu yönüyle çalışmanın Diez'in görüşlerinin etkisinde kaldığı görülmekte olup tarafsız bir duruşun tam manasıyla sergilenemediği görülmektedir.

Çalışmasında "Türk Sanatı" ile ilgili çalışmalar yürüten diğer kişilere de yer vermiş olması olumlu bir yaklaşım olmakla birlikte; Celal Esad Arseven'in yalnızca L'Art Ture (1939) isimli eserinden Edirne Ulu Camii ile ilgili bir kullanım yapmış olup genel Türk Sanatı açıklamalarında Arseven'in yaklaşımlarına yer vermemiştir. Bu konuya Cansever'in tez jüri üyelerinden Hilmi Ziya Ülken de "eski Türklerin ahşap ve kumaş ordugâh kapıları ile Selçuklu portreleri arasındaki farazî münasebete işaret edilirken bu fikrin evvelce Celal Esad Arseven tarafından ileri sürüldüğü zikredilmemiştir." ifadesiyle değinmektedir ([Deniz, 2009](#)).

Arseven dışında Türk Sanatı kavramsallaştırmasının öncülerinden Vol le Coq'un ve Strzygowski'nin birden çok eserinden de kaynak olarak faydalanmıştır. Her ne kadar Diez'in etkisinde kalmış gibi görünse de Cansever, Diez'in 1946'da yayınlanmış olan "Türk Sanatı" isimli kitabını da tezinde kaynak olarak kullanmamış olmasıyla, aslında Arseven ya da diğer görüşleri yadsımadığını ve Türk Sanatı ile ilgili kendi görüşlerini dile getirdiğini belli etmiştir.

Cansever'in, çalışmanın Türk Sütun Başlıkları'nı farklı dönemlere göre kategorileştirerek aktardığı ileriki kısımlarda da sütun başlık tiplerinin menşei belirlemede İran mimarlığı vurgusuna devam ettiği görülmektedir. Çalışmada İran menşei fikri Pope'a atfedilmektedir;

oysa bu kişinin eserlerinde bu fikirler Schroeder tarafından savunulmaktadır ([Deniz, 2009](#)). Ülken, ayrıca Cansever'in Osmanlı İmparatorluğu'nun Roma'dan daha geniş sınırlara dayandığını söylerken tarihi gerçeklikten uzaklaştığını da iddia etmektedir ([Deniz, 2009](#)).

Çalışmaya günümüzde Türkiye sınırları içerisinde bulunan 14 farklı şehirden 111 farklı yapı ve her yapıdan 1-7 arası değişen adetlerde sütun başlıkları dahil edilmiştir ([Deniz, 2009](#)) ([Tablo 1](#)).

Tablo 1. [Cansever \(1949\)](#)'in tez çalışmasına dahil ettiği sütun başlıklarının bulunduğu şehirler ([Deniz, 2009](#))

Table 1. Cities with column headings that [Cansever \(1949\)](#) included in his PhD thesis ([Deniz, 2009](#))

Şehir	Yapı Adedi	Şehir	Yapı Adedi
Amasya	6	İznik-Bursa	1
Beyşehir- Konya	1	Karaman	3
Bursa	3	Kayseri	6
Divriği-Sivas	1	Konya	5
Edirne	7	Niğde	2
Erzurum	2	Sivas	4
İstanbul	68	Tokat	2

Bu çalışma için seçilen yapılar, yapıldıkları yüzyıl ve dönem bazında da çeşitlilik göstermekte olup, 6. yüzyıldan 19.yüzyıla kadarki dönemde Bizans'tan Beyliklere ve sonrasında Osmanlı'ya kadar uzanan dönemleri kapsamaktadır ([Tablo 2](#)).

Tablo 2. [Cansever \(1949\)](#)'in tez çalışmasına dahil ettiği sütun başlıklarının dahil olduğu dönem ve yüzyıllar ([Deniz, 2009](#))

Table 2. The period and centuries including the column headings that [Cansever \(1949\)](#) included in his thesis ([Deniz, 2009](#))

Yüzyıl	Yapı Adedi	Dönem	Yapı Adedi
6. yüzyıl	2	Bizans	2
12. yüzyıl	1	İlhanlılar	3
13. yüzyıl	16	Karamanoğlu	5
14. yüzyıl	7	Mengücekoğulları	1
15. yüzyıl	24	Osmanlı	83
16. yüzyıl	27	Saltuklu	1
17. yüzyıl	6	Selçuklu	13
18. yüzyıl	22	Bilinmeyen	3
19. yüzyıl	5		
Belirtilmeyen	1		

Çalışmanın kapsamının daha tanımlı olması ve çalışma içine dahil edilecek dönemlerin sınırlandırılması, tez çalışmasının daha da etkili bir hale gele gelmesini sağlayabilir. Çünkü bu kadar geniş yüzyıl aralığında Türk Sütun Başlıkları'nı belgelemek ve kategorize etmek amacıyla başlanan bu çalışma, yalnızca 14 şehirle ve 111 yapıyla sonuçlandırılmıştır. Bu nedenle, çalışma dönemsel ve bölgesel kısıtlama konusunda eksik kalmış, kapsamının ve döneminin genişliği, verilen örneklerle ne yazık ki doldurulamamıştır.

3.2. Tip

Çalışmanın önsözünde, çalışmada belirli bir coğrafyadaki bir yapı organının (sütun başlıklarının) değişik dönemlerde kazandığı hususların değerlendirileceği belirtilmiştir. Bu doğrultuda da, çalışmada Selçuklu Sütun Başlıkları ve Osmanlı Sütun Başlıkları çeşitli alt başlıklarla özelleştirilerek titizlikle incelenmiş ve kategorize edilmiştir. Bu bağlamda çalışmanın “tip” yaklaşımına göre başarılı şekilde gerçekleştirilmiş olduğu söylenebilir. Ancak unutulmamalıdır ki; çalışma yalnızca Türkiye coğrafi sınırları içerisinde tutulduğu için tip yaklaşımındaki evrensel çizgiden uzaktır.

Çalışma iki farklı aşamadan oluşmaktadır. İlk aşamada çalışmanın yazı ile ifade edilen kısımları, ikinci aşamada ise Cansever'in 14 farklı şehre giderek fotoğrafladığı ve belgelediği sütun başlıkları bulunmaktadır. Çalışmada sunulan sütun başlığı tipolojisi, kronolojik bir şekilde hazırlanmış olup, bu tipolojinin dönemler içerisindeki değişimi detaylı bir biçimde sunulmaktadır ([Tablo 3](#)).

Tezin, fotoğrafla belgeleme kısmında, sütun başlıkları ile ilgili bilgi verilmiyor olması ve herhangi bir sütun başlığı ile ilgili bilgiyi çalışmanın yazılı kısmındaki ilgili alana giderek okumak zorunda olmak, okuyucu için karmaşık ve yorucu bir yöntem olmaktadır. Tez çalışmasının 1949 yılında tamamlandığı göz önünde bulundurulduğunda, dönemin teknolojik şartlarının metin içine fotoğraf eklemek için uygun olmaması, tezin daktiloyla yazılmış olması ve yayınlandığı enstitünün o dönemki şablonunun gerekliliklerinin bilinmemesi gibi durumların, bu sorunun kaynağını oluşturması kuvvetle muhtemeldir. Tezde fotoğrafların eklendiği alana sütun başlıklarının mimari çizimleri eklenmesi, bu yaklaşımda, mimari ifadenin kuvvetlenmesini sağlayabilir.

Tablo 3. [Cansever \(1949\)](#)'in İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde Bulunan Doktora Tezindeki Türk Sütun Başlıkları Tipolojileri

Table 3. *Turkish Column Headings Typologies in [Cansever \(1949\)](#)'s PhD Thesis in the Istanbul University Library*

Türk Sütun Başlıkları		
Selçuk Sütun Başlıkları	Geometrik Şekilli Sütun Başlıkları	
	Yaprak Tezyinatlı Sütun Başlıkları	
	Selçuk Mukarnas Tezyinatlı Başlıkları	
Osmanlı Sütun Başlıkları	İstanbul'un Fethine Kadar Osmanlılar Tarafından Meydana Getirilmiş Başlık Tipleri	
	Fatih Devri Başlıkları	
	Beyazıd ve Yavuz Devri Başlıkları	
	İstanbul'un Fethinden Sonra Stalaktitli Başlıklar	Mukarnas Tezyinatlı Sütun Başlıkları
	Sinan Devri Başlıkları	Stalaktitli Başlıklar
	Sarkıtma İle Kareye Geçen Başlıklar	
	Sultan Ahmed Devrine Kadar ve Sultan Ahmed Camii Başlıkları	
	Yeni Cami Başlıkları	
	Baklavalı Başlıklar	Üç parçadan mürekkep başlıklar
		İki parçadan müteşekkil başlıklar
	Yalnız baklavalardan (bir parçadan) müteşekkil başlıklar	
Barok, Ampir Devirlerinde ve Müteakkip Yapıların Sütun Başlıkları		
Diğer Osmanlı Sütun Başlıkları		

3.3. Teknik

Cansever'in doktora tezinde Türk Sütun Başlıkları'nın yüzyıllar içerisindeki "teknik" değişimi yansıtılmıştır. Buna göre, Türk Yapı Sanatı'nda, Türklerin göçebe olduğu dönemden itibaren ona miras kalan ahşap yapı yapma geleneği ile Asya'nın kerpiç geleneğinin etkisi bulunmaktadır ([Cansever, 1949](#)). Bu da göçebe kültürere has geometrik tezyinat şekillerinin zıt renklerle kapladığı kerpiç yapılar yanında, diğer taraftan Konya'da İnce Minareli Medresede bir örneğine rastlanan ahşap yapı geleneğinin etkisi altında taş yapıları meydana getirmiştir.

6. yüzyıldan kalan iki yapı dışında, tezin kapsam aralığı olan 12.-19. yüzyıl incelendiğinde, aradaki yedi yüz yılda sütun başlığı yapım tekniğindeki değişim yadsınamazdır. Bununla birlikte, yedi yüzyıl boyunca sütun başlıklarında gerçekleşen teknik değişim, yalnızca bahsi geçen yapı elemanının değişimini değil, inşa edildiği dönemin yapı yapma tekniğiyle ilgili de fikir vermektedir. Ayrıca, teknik, Türk yapı yapma sanatının kökenini anlamakta da önemli bir veri olmaktadır. Örneğin, çalışmaya dahil olan ilk yapıların tuğla ile inşa edilmiş olması, 12. yüzyılda kuvvetli bir tuğla yapı yapma sanatı olduğunun bir göstergesidir. Daha sonra tamamen taş olarak inşa edilmiş yapılarda da minare ve kubbelerin tuğladan yapılması, Anadolu Selçuklu yapılarının özelliklerini yansıtmaktadır ([Cansever, 1949](#)).

Diğer bir önemli konu ise, sütun başlıklarının bir süsleme sanatından çıkıp yapı elemanı olmasındaki teknik değişim sürecidir. Selçuklu Sütun Başlıkları, Selçuklu köşe sütunları gibi, başlangıçta belli bir göreve sahip olmaktan çok, dekoratif yönüyle öne çıkmaktadır. Ancak 13. yüzyıl ortalarında, sütuna bağlı bir yapı unsuru olması nedeniyle, köşe sütunu ile taşıyıcı özelliği ortaya çıkmaktadır ([Cansever, 1949](#)).

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Batı'nın İslam Sanatı olarak genellemek istediği İslam'ı benimsemiş kültürlerin sanatının içinde bir Türk Sanatı varlığının kanıtlanma çabalarının üst noktaya çıktığı 1940'lı yıllarda, Türk Sanatı kavramsallaştırılmasında öncü bir isim olan Ernst Diez'in doktora tez öğrencisi Yüksek Mimar Turgut Cansever'in "Türk Sütun Başlıkları" isimli doktora çalışması [Leach \(2010\)](#)'in mimarlık tarihi yazım yaklaşımlarından "Coğrafya ve Kültür", "Tip" ve "Teknik" altında incelenmiştir.

"Coğrafya ve Kültür" yaklaşımına göre incelendiğinde, tez çalışmasının Türk Sanatı'nı dönemselleştirdiği ve Türk kültürüne ait değerleri tanıttığı anlaşılmaktadır. "Tip" yaklaşımına göre incelendiğinde, çalışmanın Selçuklu Sütun Başlıkları ve Osmanlı Sütun Başlıkları'nı çeşitli alt başlıklarla detaylı bir şekilde incelediği ve benzer türde olanları aynı tip altında kategorize ettiği görülmektedir. "Teknik" yaklaşımına göre incelendiğinde, çalışma hem Türk yapı yapma sanatının yüzyıllar içindeki teknik değişimini hem de sütun başlıklarının dekoratif bir öğeden, taşıyıcının bir parçasına dönüşmesindeki teknik değişimini ortaya koymaktadır.

Türk Sanatı'nın kavramsallaşmasında önemli bir yeri olan bu çalışma, kapsam ve döneminin geniş bırakılması sebebiyle eksik kalmış olsa da, döneminin şartlarında değerlendirildiğinde oldukça kıymetlidir. Ancak Cansever'in, çalışmada tez danışmanı Diez de dahil olmak üzere, Türk Sanatı kavramsallaşmasında öncü olan isimlerin bu alanda yapmış olduğu çalışmalara atıf yapmaması, çalışmanın zayıf yönlerinden olmuştur. Bu coğrafyaya ait önemli bir Türk yapı elemanının, daha kuvvetli bir literatür taraması ile desteklenmiş olması, tez çalışmasını daha da kuvvetli hale getirecektir. Bununla birlikte, Türk Sanatı ile ilgili genel bilgilerin de verildiği bu çalışma, Diez'in Türk Sanatı kitabına atıf yapılmasa da Diez'in etkisinde kalınarak hazırlanmış gibidir. Bu da, Diez'in Türk Sanatı'nın temellerini İran ve Bizans'a dayandırma eğiliminden anlaşılmaktadır.

Tez, Türk sütun başlıkları tipolojilerini Osmanlı ve Selçuklu dönemlerine göre kategorize ederek, bu konuda gelecek çalışmalar için kaynak olmuştur. Kronolojik bir düzende sunulan bu çalışmanın, sütun başlıklarının yüzyıllar içerisindeki süslemeden yapı elemanına geçiş sürecindeki teknik değişimini başarılı bir şekilde yansıttığı görülmektedir. Her ne kadar teknik detay ve çizimlerin noksanlığı dikkat çekmekteyse de; günümüzde dahi mimari korumanın birinci önceliğimiz olmadığı toplumumuzda, 14 farklı şehirde 111 farklı yapıya ait fotoğrafla belgeleme çalışması yapılmış olması mimari mirasın gelecek kuşaklara aktarımı konusunda önemlidir.

Teşekkür ve Bilgilendirme

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Mimarlık Ana Bilim Dalı doktora programındaki Prof. Dr. Kemal Reha Kavas tarafından verilen MIM 7013 Mimarlık Yazım Tarihinde Metodoloji isimli dersi kapsamında yapılan bir çalışmanın geliştirilmiş halidir. Ders sürecindeki önemli katkılarından dolayı Prof. Dr. Kemal Reha Kavas'a teşekkürü bir borç bilirim.

KAYNAKLAR

- Arseven, C. E., 1984. Türk Sanatı. Cem Yayınevi, p.286.
- Aslanapa, O., 1985. Atatürk'ten bu yana Avusturyalı Sanat Tarihçilerinin Türkiye'deki Faaliyetleri. Erdem, 1(2), 501-516.
- Cansever, T., 1949. Türk Sütun Başlıkları, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye, pp.289.
- Diez, E., 1947. Josef Strzygowski, Felsefe Arkivi, 2(1), 1-12.
- Deniz, F., 2009. Sanat Tarihine Mimarlıktan Bakmak: Turgut Cansever ve Doktora Tezi, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 7(13), 435-460.
- Düzenli, H. İ., 2009. Fiziksel İnşadan Metinsel İnşaya: Türkiye'de Mimarlık Tarihi ve Tarihçiliğinin Serüveni. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, (13), 11-50.
- Glück, H., 1935. Türk Sanatının Dünyadaki Mevkii. Türkiyat Mecmuası, 3, 119-128.
- Kök, E., 2015. Cumhuriyet Döneminde Ayasofya Yazarlığı: Sanat Tarihi Literatürü Bağlamında Bir İnceleme, Sanat Tarihi Dergisi, XXIV, 53-71.
- Leach, A., 2010. Mimarlık Tarihi Nedir? Küy Yayınları, p.152.
- Verbowski, C., 2015. Türkiye'de Sanat/Mimarlık Tarihi Disiplininin Kuruluşunda Ernst Diez ve "Türk Sanatı". İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, İstanbul, Türkiye, pp.180.

PHILIP C. JOHNSON'IN MİMARİ TASARIMLARI ÜZERİNE “MODERN” VE “POSTMODERN” SÜREKLİLİĞİ AÇISINDAN BİR YORUM

An Interpretation of Philip C. Johnson's Architectural Designs with respect to the Continuity between “Modern” and “Postmodern”

Alperen AK ^{1*} 

¹ Akdeniz Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi-Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Bölümü-Mimarlık Anabilim Dalı, Alperen AK, 07000, Antalya, Türkiye, Orcid No: 0000-0001-5093-0837

Makale Bilgisi

Makale Geçmişi:

Geliş	18.03.2022
Düzeltilme	12.06.2022
Kabul	13.06.2022

Anahtar Kelimeler:

Modern
Postmodern
Mimarlık
Pop Sanat
Philip Johnson
Uluslararası Üslup

ÖZ

Philip Cortelyou Johnson, Modern ve Postmodern mimari dönemleri içerisinde, küratör, felsefeci, tarihçi ve mimar kimlikleri ile farklı rollerde öne çıkmaktadır. Johnson bu dönemler içerisinde mimarlık sahnesinin en yeni mimari akım ve düşüncelerini ilk benimseyenlerden biri olmuştur. Modern mimarlığın savunucusu konumunda “İnsan ve çevre için tutarlı ve anlamlı katkılar üreten” bir mimar olarak tanınırken, ilerleyen süreç içerisinde “aykırı” kişiliği nedeniyle dönem içerisinde kalıplaşmış fikirlerin dışına çıkmaya çalışmıştır. Bu yönü Johnson’ın “Her mevsimin adamı” olarak anılmasına neden olmuştur. Bu çalışmada Johnson’ın söz konusu dönemler içerisinde farklı anlayışlarla ortaya koyduğu mimari tasarımları karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Philip Johnson mimari dönemler içerisinde gelişen yeniliklere her daim açık olmuş ve bu aşamada mimari tasarımlarını “yenilik için yenilik” çerçevesinde gerçekleştirmiştir. Bu doğrultuda net ve radikal bir anlayışa sahip olmayan Philip Johnson’ın mimari anlayışının ve gücünün tartışılması ve Modern – Postmodern sürekliliği açısından yorumlanması hedeflenmiştir.

Article Info

Article History:

Received	18.03.2022
Revised	12.06.2022
Accepted	13.06.2022

Keywords:

Modern
Postmodern
Architecture
Pop Art
Philip Johnson
International Style

ABSTRACT

Philip Cortelyou Johnson stands out in different roles during the modern and postmodern architectural periods with his identities as curator, philosopher, historian and architect. During these periods, Johnson was one of the first to adopt the latest architectural movements and ideas of the architectural scene. While he was recognized as an architect who “produced consistent and meaningful contributions for people and the environment” as an advocate of modern architecture, he tried to get out of stereotypes during the period due to his “contrary” personality in the following period. This aspect led to Johnson being referred to as “Man of all seasons”. In this study, the architectural designs of Johnson, which he put forward with different understandings during the mentioned periods, were evaluated comparatively. Philip Johnson has always been open to innovations that develop during architectural periods and at this stage he has carried out his architectural designs within the framework of “innovation for innovation”. In this respect, it is aimed to discuss the architectural understanding and power of Philip Johnson, who does not have a clear and radical understanding, and to interpret it in terms of modern - postmodern continuity.

* Corresponding author.

1. GİRİŞ

Mimarlık alanında altmış yıllık kariyeri boyunca farklı dönemler ve farklı fikirler doğrultusunda tasarımları şekillenen, Philip Johnson kadar etkili olabilen çok az sayıda mimar vardır. Değişen ve sürekli gelişen dönemlerde farklı kimliklerle felsefeci, tarihçi, yazar ve küratör kimliği ile öne çıkan Philip Johnson 1906 yılında Cleveland’da doğmuş ve aileden gelen mirasın sahibi olmuştur ([Filler, 1994](#)). Harvard’daki eğitimi sonrasında felsefe ve tarih alanlarında yoğunlaştığı gibi 1940’lara kadar akademik alanda yazar olarak tanınmıştır. Philip Johnson için mimari pratik, kendisi için tercih edilebilecek en son alanda yer alırken otuz altı yaşında kendisi için yapmış olduğu bir ev ile uygulama alanına yani mimarlık hayatına giriş yapmıştır. Mimari ifadesinde, dönemler içerisinde Miesvari Modernizmden, tüketilen Postmodernizme, dramatik ve farklı üslup dönüşümleri yaşamıştır. Dönemler içerisinde, “Yeniye savunan tarihçi, popülist seçkin bir elçi, özgünlüğü olmayan bir dahi, ütöpik bir fırsatçı olarak nitelendirilmiştir.” ([Schulz, 2005](#); [Wagner, 2019](#)).

Johnson kariyerinin ilk basamağında, yirmili yaşlarında New York’ta bulunan Modern Sanatlar Müzesi’ne küratör olarak katılıp mimarlık bölümünü kurmuştur. Johnson’ın bu dönemde en önemli katkılarından biri çağdaş mimarının temsilcileri Walter Gropius, Mies van der Rohe ve Le Corbusier’in yanı sıra, Frank Lloyd Wright’ın çalışmalarını müze ortamında sergilemesidir. Bu sayede Amerikalılara o dönem içerisinde yapılmış olan çağdaş mimarının ne olduğu hakkında ipuçları vermiştir. Henry Russell Hitchcock, Alfred Barr ile 1932’de hazırladıkları “Modern Mimarlık: Uluslararası Üslup Sergisi” dönemin mimarisini Uluslararası Stil çatısı altında birleştirerek Amerika’ya başarılı bir şekilde tanıtmıştır. Modern Mimari ve Uluslararası Üslubu tanıtmaya üzerine Amerikalılar, Johnson’ı “Mimarlık tarihinin en parlak ve yetenekli genç otoritesi” ([Schulz, 2005](#)) olarak nitelendirmişlerdir ([Hauptman, 1992](#); [Filler, 1994](#); [Wagner, 2019](#)).

Johnson, 1950’li yıllarda tasarımcı olarak kariyerine ciddi bir şekilde başlamıştır. Bir küratör olarak her ne kadar Modern Dönem içerisinde son derece yenilikçi bir sicili bulunsa da başkaları tarafından farklı mimarların eserlerine yönelen bağımlı bir mimar olarak anılmıştır ([Tigerman, 1996](#)). Bu durum üzerine açıklamayı, 1949 yılındaki Cam Ev’de, New Canaan’da kendisi için tasarladığı konutun tamamlanmasından kısa bir süre sonra yazdığı bir makalede açık bir şekilde yapmıştır. Orada, Mies’in Fransworth Evi’ndeki sistemi ve yaptığı planları inceledikten sonra, cam duvarlı ve saydam bir ev fikrinin olduğunu kabul etmiştir. Cam Ev her ne olsa da saydam bir şekilde tasarlanmış ve doğa ile iç içe şekillenmiş sistemi ile takdir edilen

bir yapı ve Modern Mimari Dönemin Uluslararası Üslubunu yansıtan bir mekân birliğidir. Johnson, her ne kadar aykırı bir kişilik olarak görünse de aslında dünyanın haklı bir şekilde onurlandırdığı birçok binanın tasarımından sorumlu bir mimardır ([Hesse, 2000](#)).

Philip Johnson 1960'lı yıllarda tasarlamış olduğu müzelerde Modern Dönemin malzemeleri olarak bilinen cam ve çeliği daha geri planda tutmuştur. Johnson aykırı kişiliği nedeniyle Modern Dönem içerisinde “biçim, işlevi izler” görüşünün tersine, Postmodern Dönem içerisinde mimarlığın ihtişamını biçimsel nitelikler üzerinde aramıştır ([Tigerman, 1996](#)). Bu dönem içerisinde Johnson geçmişten gelen mimari unsurları (sütun, geçitler, tonozlar, ızgaralar vb.) değerlendirerek en bilinen eserlerinden olan AT&T binasında kullanmıştır ([Filler, 1994](#)).

2005 yılında 98 yaşında ölümünden bu yana, yaşamış olduğu Modern ve Postmodern Dönemler içerisinde Philip Johnson'ın tasarımları ve anlayışı tekrar tartışılmaya başlanmıştır. Son dönemlerdeki eleştiriler, Johnson'ın Modern Dönem ve çağdaş mimarinin gelişimi üzerindeki gerçek etkisinin ve Modern Dönem içerisinde anılırken anlayışının değişmesinin değerlendirilmesi üzerinde odaklanmış durumdadır ([Filler, 1994](#)). Bu bağlamda çalışma kapsamında Johnson'ın, Modern ve Postmodern Dönem içerisindeki tasarlamış olduğu eserler ele alınmıştır. Yöntem olarak dönemler içerisindeki anlayışları üzerinden en belirgin tasarımları ele alınmış ve bu tasarımlar üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır. Bu kapsamda, tasarımları üzerinden, dönemler içerisindeki farklı anlayışları benimsemesine rağmen neden anılan ve bu kadar bilinen bir mimar olduğu tartışılmıştır.

2. MODERN DÖNEM İÇERİSİNDE PHILIP C. JOHNSON

19. yüzyıldaki tarihsel seçmeci ve dekorasyona ağırlık veren mimari anlayışa karşı oluşmaya başlayan Modern Mimarlık Dönemi; akılcı ve işlevsel tasarımlar oluşturmayı ön planda tutan bir anlayışla 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Modern Dönemin öncülerinin yapılan tasarımlarda genel anlayışları, biçimin işlevi takip ettiği, gereksiz süslemelerden kaçınıldığı ve mimaride hacime önem verildiği tasarımlar olarak ortaya çıkmıştır. 1920'lerin sonuna doğru Almanya, Hollanda ve Fransa gibi ülkelerde en baskın mimari anlayış olmuştur. İlerleyen süreç içerisinde Avrupa'nın birçok ülkesi ve Amerika'da bu mimari anlayış doğrultusunda tasarımlar verilmeye başlanmıştır ([Kuban, 2018](#)). Modern Mimarinin Amerika'ya tanıtılmasındaki en önemli kişilerden birisi New York'ta o dönem Modern Sanatlar Müzesi küratörlüğü yapan Philip Johnson'dır. Dönemin öncüleri olarak Le Corbusier, Walter Gropius, Frank L. Wright, Mies van der Rohe; Philip Johnson'ın küratörlüğünü yaptığı müzede

tasarımlarını sergilemişler ve Modern Mimarinin Amerika'ya tanıtılması açısından Johnson başta olmak üzere önemli rol oynamışlardır ([Matthews, 1994](#)). Bu dönemlerin sonrasında Philip Johnson'ın, Uluslararası Üslup çerçevesinde tasarlamış olduğu Cam Ev, Modern Döneme dair vermiş olduğu en önemli eseridir.

2.1. Moma'da "Uluslararası Stil: 1922'den Beri Mimarlık" Sergisi (1932/New York)

1930'larda New York'taki Modern Sanat Müzesi, Modern Mimarlığın tanımlanması ve Amerika'da tanıtılması açısından önemli bir rol oynamıştır. 1932 yılına kadar dönemin önemli eserlerine ve mimarlarına ev sahipliği yapan Modern Mimarlık Sergisi, bu dönemi takip eden Amerikan Mimarisinin dönüşümüne önemli bir katkı sağlamıştır ([Matthews, 1994](#)). Henry Russell Hitchcock, Alfred Barr ve Philip Johnson'dan oluşan küratör ve tarihçi grubu dönemin mimarisini tek bir çita altında Uluslararası Stil olarak değerlendirmiştir ([Hauptman, 1996](#)).

Bu dönem içerisinde New Mexico'da John Gaw Meen, Güneybatı geleneksel mimari tarzına dayalı bir sistem geliştirmekteydi. Pueblo Revival tarzı, sanat ve zanaatın yerel yapım yöntemlerini yok saymaması ve gereksiz süslerin mimariden kaldırılması adına önemlidir. Aynı zamanda, bu süreçte daha özgün ve işlevsel bir biçimde çalışan Frank Lloyd Wright, Arizona Çölü ile Ocotillo San Marcos Çölü'ndeki kayalık ve kurak bölgeler üzerinde çevre ile ilişkili projeleri geliştirmiştir ([Matthews, 1994](#)). Wright bu iki proje ile bölgesellik ve Modernizmin ilişkisini göstermiştir.

Aynı yıl, Henry Russel Hitchcock, o yıl yayınlanan kitabında (Modern Mimarlık, Romantizm ve Yeniden Entegrasyon), "Günümüz mimarlığında aklımızda açık bir şekilde yer eden temel soru, teknik ve estetik anlatımın arasındaki ilişkidir" düşüncesi ile Avrupa'nın Modern Dönemine dair temel üslubu Amerika'ya tanıtmaya ve aktarmaya çalışmıştır ([Matthews, 1994](#)). Hitchcock, dönem içerisinde New York'taki Modern Sanat Müzesi'nin ilk direktörü Alfred Barr ve ortak arkadaşları Philip Johnson ile dönemin mimari anlayışı ve temel üsluba dair çalışmalar yapmışlardır. Johnson 24 yaşında Harvard'dan tarih ve felsefe alanından mezun olduktan sonra Hitchcock ve Barr sayesinde Modern Mimari ile tanışmıştır ([Matthews, 1994](#); [Hauptman, 1996](#)).

Alfred Barr'ın Modern Sanat Müzesi'nin amacı, Amerikan halkına daha önce erişilemeyen bir sanat türünü tanıtmaktı. Barr, müzenin kapsamını geleneksel çizim, resim ve heykel gösteriminin ötesinde genişletmekte kararlıydı. Johnson işte bu noktada Barr'ın ana amacı olan Modern Döneme dair sanat eserlerini de tanıtabilmesi için ona yardımcı oldu. Dönem içerisinde yaptığı çalışmalarla dikkat çeken Johnson, Hitchcock'un desteği ile 1932

yılında Modern Mimarlık: Uluslararası Sergi başlıklı ilk mimari serginin küratörlüğünü yapmıştır. Johnson daha sonra Hitchcock ile 7 numaralı sergi kataloğunun yazımı için çalışmıştır ([Matthews, 1994](#); [Tigerman, 1996](#)). Ana amaçları Modern Mimarlığın tanıtımı olan iki yazar, 1922'den Bu Yana Mimarlık: Uluslararası Üslup adlı kitapta, Modern Döneme ait olan üslubu belirgin bir şekilde ön planda tutmuşlardır. Bu kitap ile o döneme dair mimari öğretinin temelleri de oluşturulmuştur ([Tigerman, 1996](#)).

Henry Russell Hitchcock, Philip Johnson ve Alfred Barr'ın sergi planlaması için takip ettikleri bakış açısını anlamak için 1929'da yayınlanan Hitchcock'ın kitabını analiz etmek gerekmektedir. Hitchcock kitabında Amerika'da Richardson, Sullivan ve Wright gibi mimarlar ile Avrupa'da Lutyens, Berlage, Perret, Hoffman ve Behrens gibi mimarların benimsemiş oldukları anlayışlarla bir sonraki neslin mimari anlayışını şekillendirdiğine dikkat çekmiştir ([Matthews, 1994](#)). Dönemin mimari anlayışında “dekoratif süslemeden kaçınılmasının arttığı”, “teknik ve estetik arası ilişkiye” önem verip bu yaklaşımı sergide net bir şekilde ifade etmiştir.

Philip Johnson, dönemin anlayışı çerçevesinde “yeni Modern Mimarlığa dair gelişmeler” ile teknik ve estetiği mimari eserlerinde sentezleyen “yeni öncü” olarak nitelendirdiği mimarları sergi içerisinde tanıtmıştır. Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe ve Andre Lurcat'ı dönemin mimari anlayışının liderleri olarak belirlemiştir ([Matthews, 1994](#)). Yeni öncüler dönemin mimari anlayışında mimari kütle değerlerinin ötesinde mimari hacme daha fazla önem vermişlerdir. Yüzeylerin zenginliği ve çeşitliliği yerine, mimaride süsü reddedip uygulamada dekorasyonu kaldırmışlardır. Ayrıca yeni öncüler dönem içerisinde teknik ve estetiği bütünleştirerek Uluslararası Üsluba dair çalışmaları geliştirmişlerdir ([Tigerman, 1996](#)).

Hitchcock, Johnson ve Barr, Modern Mimari dönemin anlayışını ön planda tutarak aynı dönem içerisinde bu anlayış doğrultusunda çalışmayan mimarlara dair ön yargılarını açık bir şekilde belirtmişlerdir. Luis Sullivan'a mimaride dekorasyonu ve süslemeyi tasarımlarında kullandığı için tepkili bir şekilde yaklaşmışlardır. Sergi içerisinde bir diğer tepki konusu ise Art Nouveau'dur. Gaudi'nin tasarımları, Art Nouveau'yu bir fiyasko olarak değerlendirmişler ve aynı zamanda Voysey ve Mackintosh'u “stil eklektizmi” ile suçlamışlardır ([Matthews, 1994](#)) ([Şekil 1](#)).

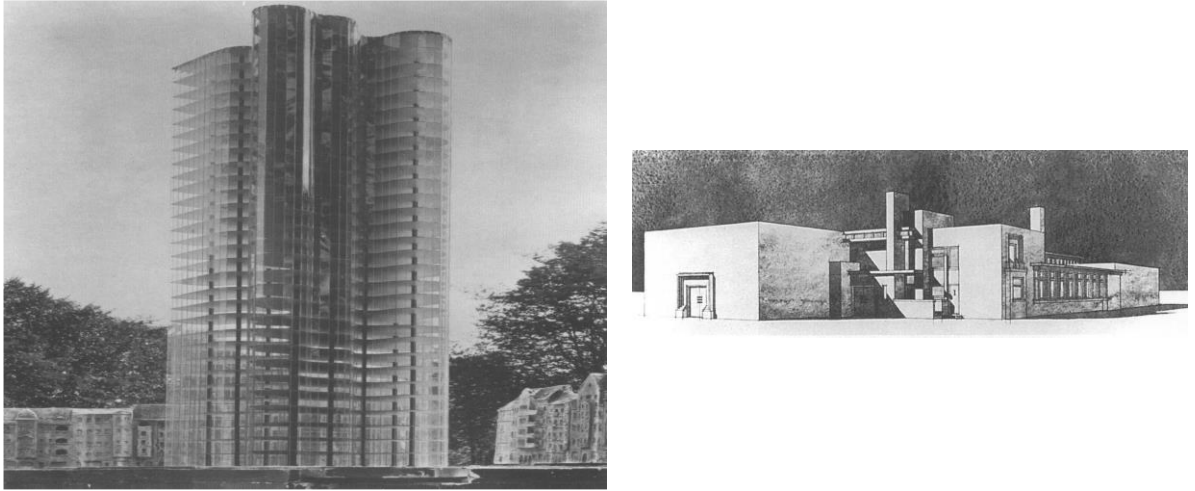
Hitchcock ve Johnson'ın Yeni Öncüler olarak tanımladığı mimarlar üzerindeki eleştirileri, dönemin mimari anlayışının daha da aydınlatılmasına katkı sağlamıştır. “Tamamen sindirilememiş kübist bir mimari deneme” yapmakla Jacobus Johannes Pieter Oud'u eleştirmişlerdir. Mies van der Rohe'nin 1921'deki cam gökdeleninin teknik gelişiminde

“olağanüstü bir güç” sergilediğini, “Yeni Geleneğin anıtsallığından ve Ekspresyonistlerin kristal planlamasından” etkilendiğini belirtmişlerdir (Mathews, 1994) (Şekil 2). Bu eleştirilerle birlikte öncülük yapacak olan mimarların yeni mimari arayışlar içinde olduklarını ve bu bağlamda ilerlediklerini göstermeye çalışmışlardır.



Şekil 1. Solda L.Sullivan, Carson Pirie Scott Store, 1899 girişi; sağda Gaudi, Casa Mila (Matheww, 1994).

Figure 1. Left side L.Sullivan, Carson Pirie Scott Store, 1899 Entry; right side Gaudi, Casa Mila (Matheww, 1994).



Şekil 2. Solda Mies van der Rohe, Cam Gökdelen; sağda J.J. Oud, Fabrika Projesi Modeli (Matheww, 1994).

Figure 2. Left side Mies van der Rohe, Glass Building Project; right side J.J. Oud, Factory Project Model (Matheww, 1994).

Hicthcock ve Johnson, 1930 ve 1931 yıllarında Avrupa’ya yaptıkları gezilerde Modern Mimari ve bu bağlamda gösterilen tasarımlara göre, 1932’de Modern Sanat Müzesi’nde

sergilenecek ideal modelleri aramışlardır. Johnson müzede sergilenecek eserleri ve öncü olarak değerlendirdikleri mimarları, Uluslararası Üslup (The International Style) adlı kitabında tanımladığı ilkeler doğrultusunda Modern Mimarlığa dair;

1. Mimaride hacime vurgu,
2. Mimaride simetrinin reddedilmesi,
3. Malzeme ve uygulamanın gerçek zarafetine ve uygulamada dekorun reddine vurgu yapmıştır ([Matthews, 1994](#)).

Mimarlık eleştirmeni Peter Blake'in belirttiği üzere Modern Mimariye belirlenmiş olan ilkelerin çatısı altında 20. yüzyıl Amerikan mimarlığına katkısı yadsınamaz. Sergi, Modern Amerikan Mimarisinin "Richardson'dan Sullivan'a, Sullivan'dan Frank Lloyd Wright'a gelişimi ve Modern Mimarinin tanıtımına katkısı açısından önemli bir sergidir" ([Matthews, 1994](#)). Bu dönem içerisinde Philip Johnson Modern Mimarlığın savunuculuğunu yapmaya devam etmiştir.

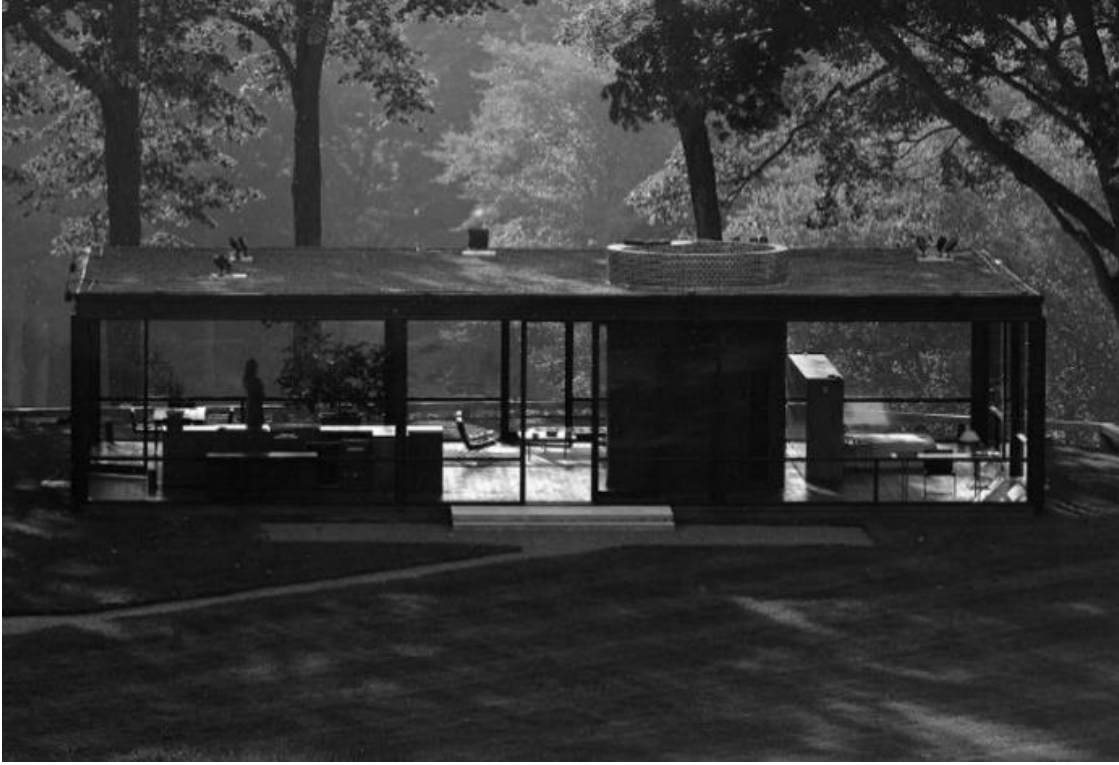
2.2. Cam Ev (1949/New Canaan)

20. yüzyıl Modern Dönemi içerisinde Uluslararası Üslubun (The International Style) konut mimarisine uygulanmasında Cam Ev, barındırmış olduğu malzemeleri, detaylarındaki kurgusu ve doğa ile bütünleşmiş yapısıyla Modern Mimarlık tarihinde önemli bir yere sahiptir ([Schulz, 2005](#)). Mies'in mimariye kazandırmış olduğu çelik ve cam ile inşa edilen konut, sade ve saydamlık konsepti doğrultusunda tasarlanan rasyonel formu ile Philip Johnson'ın en önemli eseridir ([Hesse, 2000](#)).

Yapı 1949 yılında tamamlandığı gibi Johnson'ın 2005 yılına kadar kullanmış olduğu konuttur. Cam Ev, temelde çelik çerçeve ve camın kullanıldığı bir dikdörtgenden ibarettir ([Şekil 3](#)). Manzaraya hâkim, yüksek ve ormanlık bir tepe üzerinde yer alan, gölete çıkma yapmış ve doğa ile bütünleşmiş bir pavyon olarak da tanımlanabilir. Cam Ev yapılmış olduğu sistem doğrultusunda Miesvari tasarımı ile Fransworth Evi'nin izlerini de taşımaktadır. Fakat her şeye rağmen kendi sistemi içerisinde modern anlamda tarzıyla farklılık yaratan Johnson için ikonik bir konut olmayı başarmıştır ([Lewis ve O'connor, 1994](#)).

102 m²'lik bir alan içerisinde şekillenmiş olan konut, dikdörtgen hacmi içerisinde 8 adet I profil çelik ile taşınmaktadır. Plan şeması incelendiği zaman saydam sistem içerisindeki şeffaflığı bozan tuğladan oluşturulmuş silindirik bir mekân dikkat çekmektedir. Masif, silindirik bu kütle içerisinde duş, klozet ve lavabodan oluşan bir banyo çözümlenmiştir. Saydam ve yalın

kütle planına bakıldığında mobilyalar ile desteklenerek birimlerin kesin bir düzende yerleştiği görülmektedir. Halı evin merkezinde yer alan oturma odasının alanını tanımlarken, yemek masası ve tezgâh mutfak alanını tanımlamaktadır. Yaşama mekânlarına dönük olan banyo arkasındaki şömine, mekân algısını güçlendiren bir değere sahiptir. En özel alan olarak tanımlanabilecek olan yatak odası oturma odasından bir dolap ile ayrılmaktadır.

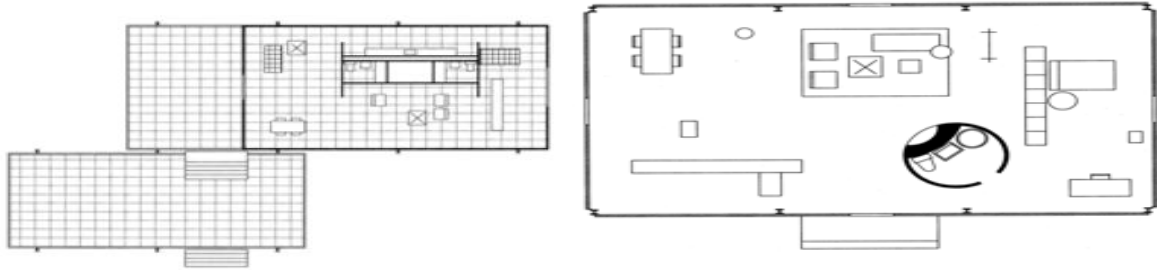


Şekil 3. Philip Johnson, Cam Ev, 1949, New Canaan ([Wikiland, 2019](#)).

Figure 3. Philip Johnson, Glass House, 1949, New Canaan ([Wikiland, 2019](#)).

Cam Ev'in en önemli özelliklerinden bir tanesi içeride hiçbir ayırıcı duvar kullanılmamasıdır. Evi büyük bir odaya dönüştüren yalın ve saydam hacim, yapıldığı yıldaki konutlardan oldukça farklıdır. Evin içerisinde mobilyaların kesin bir şekilde belirlemiş olduğu alanlar saydam kütle sayesinde sürekli değişen çevre ve peyzajla farklı kontrastlık sağlamaktadır. Evin içerisinde ve dışında kullanıcılarına sürekli olarak katmanlaşmış ve değişken imajları beraberinde getirerek yapıyı arazi ile bütünleşik olarak yaşatmaktadır. Banyo haricinde şeffaflığı etkileyen bir unsur olmadığı için konut içerisinde günün her saatinde güneşten faydalanılmakta ve manzara ile bütünleşmiş yapısı sayesinde konut içerisinde her alanda doğa ile iç içe yaşanmaktadır.

Dönem içerisinde Cam Ev yapılışı itibari ile sürekli olarak Fransworth evi ile karşılaştırılmış ve Johnson'ın, Mies'den etkilendiği üzere birçok eleştiri almıştır. Johnson ise böyle bir durum karşısında bundan şikâyetçi olmamış ve kendi yayınlamış olduğu makalesinde bu durumu açıklarken: “Cam Ev’de biçimsel yaklaşım oldukça açık. Mies Van der Rohe ve ben, nasıl tamamı cam bir evin yapılabileceği konusunda tartıştık ve ikimiz de bir tasarım gerçekleştirdik. Tabi ki Mies’inki öncüydü. Cam Ev, biçimsel olarak Mies Van der Rohe, Malevich, Pantheon, İngiliz bahçeleri, Romantik akım ve 19. yüzyılın asimetrisi. Başka bir deyişle, bütün bu öğeler burada birbirine karıştırılmış fakat yapı tarihi bir dokunuşla modernin işlenişi, basit bir küp.” şeklinde anlatmıştır. Evi tasarlamadan önce Fransworth Evi’nin plan şemasını ve sistemini incelemiş, bu doğrultuda bir cam ev tasarlama fikri edindiğini kabul etmiştir ([Şekil 4](#)). Johnson’ın makalesinin amacı bu durumu açıklamaktan ziyade, hissettiği etkilerin tek bir kaynaktan çok daha fazla olduğu, Modern Dönem ve Fransworth Evi ile sınırlı olmadığıdır. Yapılaşmada mekân kurgusu ve biçimlenme her ne kadar benzer görünse de ilke olarak farklı altyapı içermektedir. Plan sisteminde Rus Kasimir Malevich ve cephelerinde Theo Van Doesburg’dan ilham aldığı da belirtmiştir ([Lewis ve O’connor, 1994](#)).



Şekil 4. Solda Mies’in Fransworth Evi planı; sağda Johnson’ın Cam Ev planı ([Islakoğlu ve Tümer, 2005](#)).

Figure 4. Left side Mies’s Fransworth House Floor plan; right side Johnson’s Glass House Floor plan ([Islakoğlu ve Tümer, 2005](#))

Fransworth Evi ve Cam Ev ele alındığı zaman Cam Ev’in mekânların şekillenmesi ve bölümlenmesi açısından daha minimal bir formda olduğu görülmektedir. En net şekilde incelenecek mekânlardan bir tanesi ıslak hacim için Fransworth Evi’nde kendi içerisinde bölmeli iken Cam Ev’de daha tekil bir hacimde yer almaktadır. Fransworth Evi ve Cam Ev’de cephe tasarım sistemindeki farklılık asimetrik denge üzerinde yatmaktadır. Fransworth Evi içerisinde açık, yarı açık ve kapalı mekânlarla kurgulanmış olan asimetrik denge cephede de asimetrik olarak şekillenmiştir. Cam Ev’de ise silindirik masif hacim ile asimetrik olarak kurgulanmış olan plan ve Fransworth Evi’nde cephelerdeki asimetri, Johnson’ın evinde

minimumuna indirgenmiş ve cephede ortaya yerleştirilen giriş kapısı ile simetri yakalanmıştır ([Islakoğlu ve Tümer, 2005](#)) ([Şekil 5](#)).



Şekil 5. Solda Mies'in Fransworth Evi; sağda Johnson'ın Cam Evi ([Islakoğlu ve Tümer, 2005](#)).
Figure 5. Left side Mies's Fransworth House; right side Johnson's Glass House ([Islakoğlu ve Tümer, 2005](#)).

Her iki yapının da en önemli özelliği tüm cephelerinde izlenebilen çeliğin yataydaki çizgisel hatlarıdır. Bu sayede karşıdan bakıldığında zemin düzlemi ve çatı çizgisi her cephesinde kendini göstermiştir. Cepheler üzerindeki dikey olan çelik çizgisel hatlar ise hem Cam Ev'in taşıyıcı sistemini göstermekte hem de sistemin cephesini üç parçaya ayırarak simetrik bir düzen oluşturmaktadır. Materyallerin kullanımı ve cephelerindeki izlenen yalınlığı ile oldukça minimal bir konut olan Cam Ev'in, genel görüntüsü renk kullanımı açısından da incelendiğinde cam ve taşıyıcı üzerindeki yatay ve düşey çizgiler gri iken; çatı üzerinden çıkan silindirik hacim kırmızı renkli tuğlalardan oluşmaktadır ([Islakoğlu ve Tümer, 2005](#)). Her ne kadar sistemin altyapısına bakılırsa kurgusu benzer olsa da bu bağlamda da Fransworth Evi'nden farklı olduğu anlaşılabilir. Kurgulanan ev Modern Dönemin altyapısı açısından önemli temeller içermektedir. Philip Johnson, her ne olursa olsun Uluslararası Üslubu tasarım diline yansıtıp, teknik ve estetik arasındaki ilişkiyi kurgulayarak kayda değer bir konut tasarlamıştır. Modern Mimari anlayışının en net şekilde görüldüğü yapısı hiç şüphesiz ki Cam Evi'dir.

3. POSTMODERN DÖNEM İÇERİSİNDE PHILIP C. JOHNSON

Uluslararası Üslubun benimsemiş olduğu fonksiyonalizme ve sıkıcı standart biçimlerine karşı şekillenen Postmodern Dönem, Modern Dönemin tam tersine geleneksel seçmeci ve dekoratif öğelerin kullanıldığı bir dönem olarak ortaya çıkmıştır. 1950'li yıllarda Modern Dönemin önemli malzemelerinden cam ve çelik kullanımının yoğunlaştığı görülürken, Johnson tasarlamış olduğu müzelerde tam tersine cam ve çelik kullanımını geri planda tutarak

tasarımlarını gerçekleştirmiştir. Bu dönemin devamında New York AT&T Binası tasarımı ile Johnson Postmodern Döneme dair en önemli tasarımını gerçekleştirmiş ve bu tasarım Postmodern Mimari anlayışının temsili olmuştur ([Kuban, 2018](#)).

3.1. Philip C. Johnson'ın Sanat Müzesi Tasarımları (1950-1964)

Modern Mimarlık sahnesinde cam ve çelikten oluşan mimari eserler 1960'lı yıllarda oldukça artmaya başlamıştır. Bu bağlamda Philip Johnson kariyerinin ilerleyen sürecinde tasarımlarında metalik görüntü oluşumlarını reddetmeye ve camı daha geri planda tuttuğu eserler vermeye başlamıştır ([Johnson, 1961](#)). Munson-Williams-Proctor Sanat Müzesi, Philip Johnson'ın 1950'ler sonrasında Uluslararası Üsluptan sıkılmaya başladığını gösteren üç müzesinden bir tanesidir. Bu anlayış doğrultusunda tasarımlarını gerçekleştirdiği diğer iki eseri 1958'deki Amon Carter Batı Sanat Müzesi ve 1964'teki Sheldon Sanat Müzesi'dir ([Carder, 2019](#)).

1960 yılında New York'ta tamamlanan Munson-Williams-Proctor Sanat Müzesi merkezi galeri boşluğundan ışık alan, etrafı sergi odaları ile çevrili bir sisteme sahiptir ([Şekil 6](#)). Galeriye bakan odaların çevrelediği kare tasarıma sahip olan sanat müzesi, odalarında herhangi bir pencere bulunmamaktadır. Johnson tasarlamış olduğu sanat müzesinin anıtsal ve sert geometrisini yumuşatmak üzere etrafı ağaçlarla çevrili bir peyzaj düzenlemesi yapmıştır. Philip Johnson plandaki tasarımsal sistemi ortadaki galeri etrafında misafirlerini yönlendirecek şekilde oluşturmuş ve misafirleri her sergi bölümünde dolaştıracak şekilde periyodik bir düzen hazırlamıştır. Kapalı bir kutu olarak tasarladığı sistemde cam ve çeliği kullanmaktan kaçınıp, yapıda malzeme olarak granit ve bronz tercih etmiştir. Johnson bu tasarımını, “Açık plan ve iyi malzemeler; en iyi planlarımdan biri, aslında en iyi binalarımdan biri” olarak ifade etmiştir. Philip Johnson tasarlamış olduğu müze ile Uluslararası Üslubun benimsemiş olduğu mimari anlayıştan uzaklaştığının ilk hareketini göstermiştir. Tasarladığı müzede kullanmış olduğu opak taş kaplı duvarlı, granit ve bronz kaplama gibi dekoratif malzemeler ile tasarımdaki denge ve simetri, klasik döneme dair arayışlarının olduğunu göstermektedir ([Carder, 2019](#); [Pascucci, 2019](#); [Johnson, 1961](#)).

Philip Johnson'ın Musson-Williams-Proctor Sanat Müzesi'ndeki tasarımı sonrası Uluslararası Üsluptan uzaklaşması, kemerli cepheleri ve konturlu mimarisi ile dikkat çeken Teksas'taki Amon Carter Batı Sanat Müzesi'nde de devam etmiştir. Müzede, ilk müze tasarımında olduğu gibi malzeme olarak cam ve çeliği ön planda tutmazken; Batı Sanat

Müzesi'nde beyaz kireçtaşı kaplamasını kullanmıştır ([Şekil 7](#)). Tıpkı o dönemdeki diğer müze tasarımında olduğu gibi plan düzleminde de camı malzeme olarak kemerli cephenin gerisinde tutmuştur ([Carder, 2019](#)).



Şekil 6. Philip Johnson, Munson-Williams-Proctor Sanat Müzesi solda dış, sağda iç görseli ([Pascucci, 2019](#)).

Figure 6. Philip Johnson, Munson-Williams-Proctor Art Museum; exterior on the left, interior on the right ([Pascucci, 2019](#)).



Şekil 7. Philip Johnson, Amon Carter Batı Sanat Müzesi dış cephesi ([Stoller, 1961](#)).

Figure 7. Philip Johnson, Amon Carter Western Art Museum exterior ([Stoller, 1961](#)).

1958 yılında tasarımı yapmış olduğu Sheldon Sanat Müzesi'nde tıpkı Batı Sanat Müzesi gibi kemerli ve beyaz kireçtaşı kaplı yapısı ile klasik döneme göndermeler yapmaktadır. Anıtsal

kemerlerin ön planda tutulduğu tasarımda, merkezdeki galeri boyunca kemerler devam etmekte ve iç tavanı enine bölümlere ayırmaktadır (Şekil 8). Bu tasarımları ile Johnson'ın, neoklasik dönem tipolojisine ilgisinin giderek arttığı gözlenmektedir. Yapmış olduğu müze tasarımları, dönem içerisinde Modernizmin sıradanlığının reddi olarak ortaya çıkan neo-formalizmin habercisi olmuştur (Johnson, 1961).



Şekil 8. Philip Johnson, Sheldon Sanat Müzesi, solda dış görsel, sağda iç görsel (Sheldon, 2019).

Figure 8. Philip Johnson, Sheldon Art Museum, left side exterior, right interior (Sheldon, 2019).

Philip Johnson'ın, 1950 ve 1964 yılları arasında tasarlamış olduğu bu üç müzede, Uluslararası Üslup çerçevesinde benimsemiş olduğu cam kutu inşa etme fikrini geri planda tuttuğu ve klasik döneme dair arayışlarda olduğu görülmektedir (Johnson, 1961). Genel kapsamda üç müze tasarımında da simetrik bir hacim ve anıtsal kemerlerin bulunduğu görülmektedir. İlk başlarda dekorasyonun Modern Mimari uygulamadan reddini savunurken, gelişen süreç içerisinde tasarımlarında dekoratif malzemeleri kullanmaya başlamıştır. Bu bağlamda dönem içerisinde eskiden Modern Mimari anlayışında olan bir kişilikten başka bir kişiliğe büründüğü ve klasik döneme dair ilgisinin arttığı görülmektedir. Müzelerde cam ve çeliği geri planda tutan Philip Johnson, bu dönem içerisinde klasik döneme gönderme yapacak biçimde kütlelerin daha baskın olduğu kemerli kapalı yapıları tasarlamaktadır.

3.2. Postmodern Dönemin İlk Uygulamalarından AT&T Binası (Sony Binası-1984)

Modernizm ve fonksiyonalizm adı altında yapılan tasarımların standartlaşan biçimleri ile dönemin sonlarına doğru mimari tasarımlara seçmeci bir yaklaşım getirilmiştir. Seçmeci bir yaklaşıma dayanan Postmodernizm dönemin Uluslararası Üslubunun giderek sıkıcı hale gelen monotonlaşmasına karşı çıkışın baskınlaşmaya başladığı bir yaklaşımdır. Akımın en önemli

temsilcilerinden Robert Venturi ve mimaride biçimsel vurguyu ön planda tutan Philip Johnson, Paul Rudolph ve Pei gibi mimarlar dönemin enternasyonal stilinin benimsemiş olduğu işlevselci yaklaşıma karşı geçmiş ve gelecek tavırlarla ilişki kurabilmişlerdir. Uluslararası Üslubun tam tersine tarihi birikime büyük önem veren Philip Johnson gibi mimarlar, üsluplar arası seçmeci anlayışta tasarımlar oluşturmuşlardır ([Kuban, 2018](#)).

Modern Sanatlar Müzesi katılımları ve Mies ile yapmış oldukları Seagram binası ile Amerika'nın önde gelen Modernistlerinden biri olarak bilinen Philip Johnson, Modernin işlevselciliğini sorgulamış ve tarihi formları da içerisinde barındırdığı AT&T binasını tasarlamıştır. AT&T binası, Rönesans dönemi İtalyan, on yedinci yüzyıl İngiltere ve on dokuzuncu yüzyıl Amerikan mimarisinden farklı biçimsel seçmecelerle oluşturulmuş bir tasarım olarak Postmodern dönemin en önemli temsili eserlerinden bir tanesi olarak kabul görmüştür ([Davidson, 2017](#)) ([Şekil 9](#)).



Şekil 9. Philip Johnson, New York AT&T Binası, dış görselleri ([Langdon, 2019](#)).

Figure 9. Philip Johnson, New York AT&T Building, exterior ([Langdon, 2019](#)).

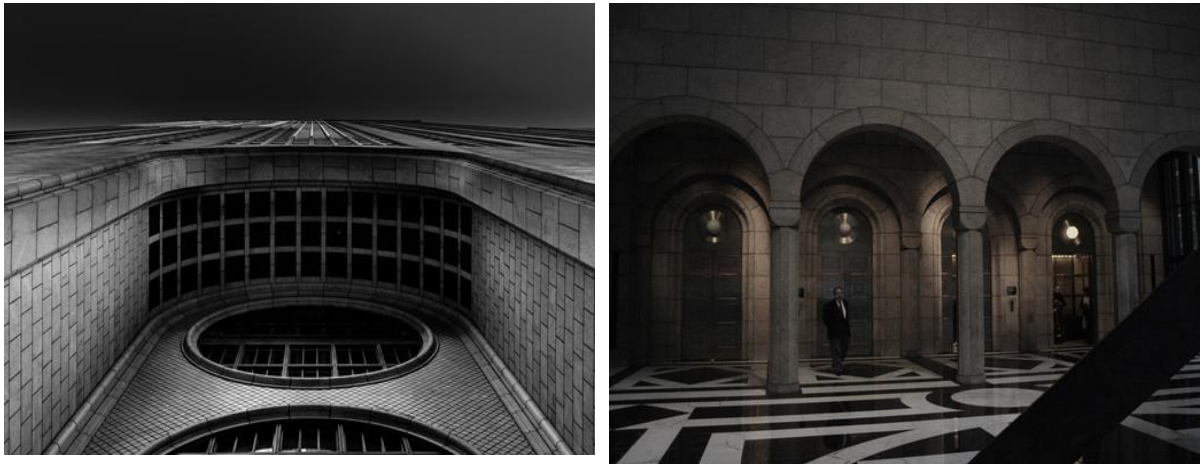
Binanın Postmodern Döneme dair en ikonik olan özelliği tepe noktasında “Chippendale Top” olsa da dönemin biçimsel yaklaşımını binanın üzerinde gösteren en önemli yerlerden bir tanesi girişteki yükseltilmiş sütunlarıdır ([Şekil 10](#)). Bu kısımda cadde üzerinden misafirleri alan yükselen bir giriş portiko, İtalyan mimarisini çağrıştıran biçimiyle bina girişinde şekillenmiştir. Caddeye bakan giriş bölümü, yedi kat yükselen kemerli dairesel bir motif ve kapının üzerindeki devasa büyüklükte bir pencere ile birleşmiştir ([Davidson, 2017](#)) ([Şekil 11](#)). Yapının giriş revakına inen sütunlar, aslında geri planda kalan Modern Dönemin önemli malzemesi olan çelik

kullanılarak yapılmıştır. Fakat çelik Modern Dönemden farklı olarak üzeri granit levhalarla kaplanmış ve geri planda tutulmuştur. Sütunlarda kullanılmasının yanı sıra bina genel taşıyıcısında kullanılan çelik, bina yüzeyini yüksekliği boyunca kaplayan monolitik taş blokların arkasında kalmaktadır ([Langdon, 2019](#)).



Şekil 10. AT&T Binası Gökdelenin Tepe Noktası “Chippendale Top” ([Langdon, 2019](#)).

Figure 10. AT&T Building Skyscraper Peak “Chippendale Top” ([Langdon, 2019](#)).



Şekil 11. Philip Johnson, New York AT&T Binası, girişi ([Langdon, 2019](#)).

Figure 11. Philip Johnson, New York AT&T Building, building entrance ([Langdon, 2019](#)).

AT&T binası yapımı tamamlanınca Postmodern akım üzerine Amerikan mimarisinde önemli bir yankı uyandırmıştır ([Davidson, 2017](#)). 1979 yılında Philip Johnson bir röportajında, yapılan binanın Amerikan mimarisinde üslup ve biçimsel eğilimler adına bir dönüm noktası olacağını belirtmiştir. Bu mimari yaklaşımla beraber tüketime yönelik yeni bir çağın başladığının habercisi konumunda yer almıştır. Bu bağlamda Postmodernizm, Amerikan




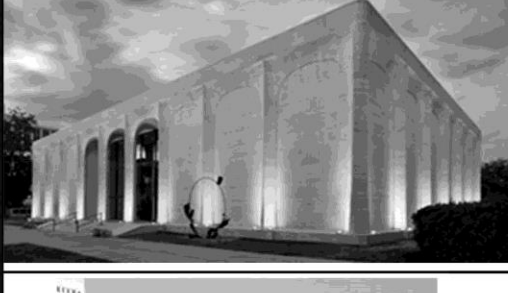

mimarisinde tarihsel öğelere dayanan kapitalizme hitap eden popülist bir hareket olarak anılmıştır ([Langdon, 2019](#)).

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Philip Johnson, Harvard Üniversitesi'nden tarihçi olarak mezun olmasına karşın dönemler içerisinde tasarım ve mimarlık adına farklı çalışmalar gerçekleştirmiştir. Avrupa'da yapmış olduğu gezilerle birlikte mimarlığa dair ilgisinin artması, mimarlık kariyerine başlamasında etken olmuştur. Alfred Barr ve Henry-Russel Hitchcock ile çalışmalar gerçekleştirmiş, 1932 yılında Uluslararası Üslup Sergisi'nde yapmış olduğu küratörlükle Mies van der Rohe, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius gibi öncü mimarların eserlerini sergilemiştir. Küratörlüğünü yapmış olduğu sergi, dönemin Modern Mimarisinin Amerika'ya tanıtılması açısından önemlidir. Bu bağlamda Hitchcock ve Barr ile birlikte Johnson, Uluslararası Üsluba dair “dekorasyonun reddedilmesi, mimari hacme verilen önemin artması ve simetrisinin reddedilmesi” üzerine dikkat çekmiş ve Modern Mimarinin savunucusu konumunda dönemin anlayışını açık bir şekilde ortaya koymuştur. İlerleyen süreçte Uluslararası Üslup anlayışı doğrultusunda tasarladığı Cam Ev, Philip Johnson'ın mimari uygulama alanına girdiği ve Modern Mimarlık adına verdiği önemli eserlerinden bir tanesidir. Bu bağlamda Philip Johnson, Modern Dönem içerisinde “İnsan ve çevre için tutarlı ve anlamlı katkılar üreten” ([Filler, 1994](#)) bir mimar olarak anılmıştır.

Johnson için “sıkıcı olmak affedilmez bir suç” şeklinde nitelendiren Lamster, ([Wagner, 2019](#)) mimarın fikri ve ifade şeklindeki sürekli değişimin sebebini açıklar niteliktedir ki; Johnson, 1950'li yıllarda Uluslararası Üslup çerçevesinde verilen eserlerin artması üzerine farklı arayışların içerisine girmiştir. Modern Mimarinin önemli malzemelerinden cam ve çeliğin bu dönemler içerisinde çok fazla kullanılması ve monotonlaşması Johnson'ın o dönemler içerisinde tasarlamış olduğu üç müzesinde de bu malzemeleri geri planda tutmasına neden olmuştur. Tasarlamış olduğu müzelerde girişin arkasına gizlenen cam ve çelik strüktür Johnson'ın yeni arayışlara girdiğinin göstergesidir. Modern Mimarinin giderek monotonlaşan yapısı Lamster'ın da belirttiği üzere Johnson'a göre sıkıcı olmaya başlaması, Johnson'ın Postmodern harekete ilgisinin artmasına neden olmuştur. Bu bağlamda Postmodern Dönemin temsili olan AT&T binası ile Johnson aykırı kişiliğini bir kez daha sahneye çıkarmıştır. Yapmış olduğu gökdelen ile İtalyan mimarisini çağrıştıran öğeleri başarılı bir şekilde kullanması Postmodern Dönemin anlayışına hızlı bir şekilde uyum sağladığının göstergesi olmuştur.

Altmış yıllık kariyerinde tarihçi, küratör ve mimar gibi farklı rollerde karşımıza çıkan Philip Johnson'ın, aykırı kişiliği sebebiyledir ki farklı dönemlerin anlayışına uyum sağlayabilen bir kişiliğe sahip olduğu görülmektedir. Johnson Postmodern ve Modern Dönemlerin tarihsel sürekliliği içerisinde farklı anlayışları herkesten önce benimsemiş ve her ne kadar radikal bir süreç izleyememiş olsa bile hala önemli eserleri ile tartışma konusu olabilen, yaşadığı dönemde mimarlık kuramı ve pratiğini de etkilemiş bir küratör ve tasarımcıdır. Modern Mimari dönem içerisinde yapmış olduğu çalışmalar ile Amerikan mimarisine katkı sağlamıştır. İlerleyen süreçte ise Modern Döneme dair kalıplaşmış fikirlerin dışına çıkmış, Postmodern Dönem içerisinde dönemin temsilcisi olabilecek nitelikte eserler vermiştir. Bu yönü ile [Filler \(1994\)](#) tarafından “Her mevsimin adamı” olarak nitelendirilmiştir. Modern Dönemde Cam evde yapının oluşumu ve tasarım kriterleri kapsamında dönemin altyapısını bu tasarımda hissettirmektedir. Postmodern Dönemle birlikte tasarım anlayışındaki farklılaşma ve yapının oluşumundaki kriterler ile döneme uyum sağladığı görülmektedir. Philip Johnson genel bir çerçevede değerlendirmek gerekirse Modern ve Postmodern Dönem arasındaki tasarımları ile iki dönem arasında bir köprü görevi üstlendiği görülmektedir ([Şekil 12](#)). Philip Johnson her ne kadar mimari tasarımlarını radikal bir anlayış doğrultusunda verememiş olsa da Modern ve Postmodern Dönemler arasında önemli bir mimar olarak anılması fikirleriyle döneminin mimarlık ortamını etkileyen ve mimarlık literatüründe yer edinebilen güçlü bir tasarımcı olduğunun göstergesidir. Modern ve Postmodern Dönemler içerisinde değişen anlayışlar ile ortaya koyduğu süreklilik Johnson'a 20. yüzyıl mimarlığı içerisinde özgün bir konum kazandırmaktadır.

Dönem		YAPILAR	AÇIKLAMA
MODERN DÖNEM	New Canaan, 1949		Cam evin doğa ile bütünleşmiş yapısı, dönem içerisinde kullanılan malzemelerdeki benzerlik, hacim içerisindeki mekânların bölümlenmesi açısından minimal bir formda oluşması modern dönemin altyapısı açısından önemli temeller içermektedir.
POSTMODERN DÖNEM	Utica NY, 1960		Munson-Williams-Proctor Sanat Müzesi kapalı bir sistemde cam ve çelikten kaçınarak kurgulanmakla birlikte kendi dolaşım alanını sağlayacak bir biçimde plan şeması ile tasarlanmıştır. Johnson için uluslararası üsluptan uzaklaşmanın ilk eseri olarak sayılmaktadır.
	Texas, 1961		Amon Carter Batı Sanat Müzesi'nde Johnson cam ve çelikten yine uzak olacak bir biçimde kütlenin katı duruşunu ön planda tutarak bir tasarım ortaya koymaktadır. Yapıda cam baskın olmayacak şekilde cephede kemerlerin arkasında tutulmaktadır.
	Lincoln, 1963		Sheldon Sanat Müzesi'nde Johnson klasik döneme göndermeler yapmaktadır. Müzedeki yapılaşma diğer müzelerle benzer bir sistemde klasik döneme dair arayışların temsillerini içermektedir.
	New York, 1984		AT&T binası kütle girişindeki sütunları, monolitik taş kaplama arkasında tutulan çelik sistem, tasarımda etkilenilen biçimsel yapı ile postmodern dönemin en önemli temsilcilerinden olmaktadır.

Şekil 12. Modern ve postmodern dönemde Philip Johnson'ın tasarımları
Figure 12. Philip Johnson's designs in the modern and postmodern era

KAYNAKLAR

- Carder, J.N., 2019. Philip Johnson and the Art Museum. Dumbarton Oaks Art, Nature, Scholarship. <https://www.doaks.org/resources/philip-johnson/the-munson-williams-proctor-museum-of-art> (Erişim Tarihi, 27.12.2019).
- Davidson, J., 2017. The AT&T Building faces yet another questionable makeover. New York Media.
- Filler, M., 1994. Prince of the City. New York Review of Books, Vol. XLII (9): 46-51.
- Hauptman, J., 1996. Philip Johnson: MoMa's Form Giver, MoMa, (22): 20-24.
- Hesse, M., 2000, Moderne und Klassik. Kunstzitat und Kunstbewußtsein bei Philip Johnson. Zeitschrift für Kunstgeschichte, (63): 372-386.
- Islakoğlu, P. M., Tümer, G., 2005. Mimarlıkta Minimalizm. Ege Mimarlık Dergisi, Vol. 3 (55): 17-19.
- Johnson, P., 1961. Philip Johnson. Sheldon Art Gallery, Vol. 7: 3-8.
- Kuban, D., 2018. Mimarlık Kavramları-Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş, YEM Yayınları, p. 114.
- Langdon, D., 2019. AD Classics: AT&T Building/Philip Johnson and John Bruege. <https://www.archdaily.com/611169/ad-classics-at-and-t-building-philip-johnson-and-john-brgee> (Erişim Tarihi, 25.12.2019).
- Lewis, H., O'connor, J., 1994. Philip Johnson The Architect in His Own Words. Rizzoli International Publication, p. 208.
- Matthews, H., 1994. The Promotion of Modern Architecture by The Museum of Modern Art in The 1930's. Journal of Design History, Vol. 7 (1): 43-59.
- Pascucci, D., 2014. AD Classics: Munson-Williams-Proctor Arts Institute / Philip Johnson. <https://www.archdaily.com/492133/ad-classics-munson-williams-proctor-arts-institute-philip-johnson> (Erişim Tarihi, 25.12.2019).
- Schulz, F., 2005. Philip Johnson (1906-2005). Journal of The Society of Architectural Historians, (4): 587-590.
- Sheldon, 2019. Sheldon Museum or Art <https://sheldonartmuseum.org/renting-sheldon-museum-of-art> (Erişim Tarihi, 23.12.2019).
- Stoller, E., 1961. Philip Johnson, Amon Carter Museum of Western Art, Forth Worth, Texas <https://www.sfmoma.org/artwork/2004.70/> (Erişim Tarihi, 23.12.2019).
- Tigerman, S., 1996. Philip Johnson at 90: Some Problems of Autonomy in the 20th Century. Architecture of New York, (90): 48-49.
- Wagner, K., 2019. Philip Johnson and The Birth of Corporate Starchitecture. The Nation.
- Wikiland, 1019. "A Glass House". https://www.wikiwand.com/pt/Philip_Johnson (Erişim Tarihi, 21.12.2019).

DOĞAN KUBAN'IN "TÜRK HAYAT'LI EVİ" ANLAYIŞININ ÇAĞDAŞ MİMARLIK TARİHİ YAKLAŞIMLARI ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

An Evaluation of Doğan Kuban's Approach to the "Turkish House with 'Hayat'" through Contemporary Approaches of Architectural History

Nazmiye Gizem ARI AKMAN ^{1*} 

¹, Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi, Akseki Meslek Yüksekokulu, Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü- Mimari Restorasyon Programı, 07400, Antalya, Türkiye, Orcid No: 0000-0002-4508-8216

Makale Bilgisi

Makale Geçmişi:

Geliş	08.05.2022
Düzeltilme	30.06.2022
Kabul	30.06.2022

Anahtar Kelimeler:

Mimarlık Tarihi,
Konut Tarihi,
Türk Evi,
Doğan Kuban.

ÖZ

Geleneksel konut mimarisinin oluşumunda etkili fiziksel faktörler olan malzeme, iklim ve coğrafyanın yanında sosyal faktörler, tarihsel ve kültürel değerler de bu oluşumu şekillendiren önemli etkenler arasında yer almaktadır. Konut kullanıcılarının dönem içerisindeki tarihsel, sosyal ve kültürel yaşam süreçlerine de ışık tuttuğundan, geleneksel konut yapısının, bu bakış açısıyla analiz edilmesi son dönemlerde yapılan çalışmalarda önem kazanmıştır. 20. yüzyılın başlarında ve öncesinde mimarlık tarihi yazımında, daha anıtsal binalara yer verilirken 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren geleneksel konut mimarisi de mimarlık tarihi yazımında değer görmeye başlamıştır. Türkiye mimarlığı tarihinin tüm dönemleri üzerine çalışmış olması açısından Doğan Kuban rasyonalist mimarlık tarihçiliğinin Türkiye'deki en önemli temsilcilerindendir. Bu çalışma kapsamında ise, Türkiye'de bu dönemlerde Doğan Kuban tarafından yazılmış olan "Türk Hayatlı Evi" adlı eseri yönetsel açıdan çözümlenmeye çalışılacaktır. "Türk Evi'nin Leach'in ortaya koyduğu hangi mimarlık tarihi yazımı yaklaşımları ile incelendiği ortaya konarak, bunların konunun tarihsel bağlamı içerisinde açıklanmasındaki etkileri tartışılacaktır.

Article Info

Article History:

Received	08.05.2022
Revised	30.06.2022
Accepted	30.06.2022

Keywords:

History of Architecture,
History of Housing,
Turkish House,
Doğan Kuban.

ABSTRACT

In addition to the physical environment such as climate, geography and materials, which are effective in the formation of traditional residential architecture, social factors, historical and cultural values are among the important factors that shape this formation. Analyzing the traditional house structure from this point of view has gained importance in recent studies, as it sheds light on the historical, social and cultural life processes of the house users in the period. While more monumental buildings were included in architectural historiography at the beginning of the 20th century and before, from the second half of the 20th century, traditional residential architecture began to gain value in architectural historiography. Doğan Kuban is one of the most important representatives of rationalist architectural historiography in Turkey, as he has worked on all periods of the history of Turkish architecture. Within the scope of this study, the work named "Türk Hayatlı Evi", which was written by Doğan Kuban during these periods in Turkey, will be tried to be analyzed in terms of method. By revealing which architectural historiography approaches that Leach put forward, "Turkish House" will be examined, and their effects on the explanation of the subject in its historical context will be discussed.

* Corresponding author.

To Cite This Article: Arı Akman, N.G. (2022) Doğan Kuban'ın "Türk Hayat'lı Evi" Anlayışının Çağdaş Mimarlık Tarihi Yaklaşımları Üzerinden Değerlendirilmesi. *Akdeniz University Journal of The Faculty of Architecture*, 1(1), 47-59.

1. GİRİŞ

Mimarlık tarihi disiplininde iki ayrı disiplin olan, "mimarlık" ve "tarih" bir araya getirilmektedir. Bu durumda mimarlık tarihi yazımları hem mimarlık tanımını hem de mimarlığın anlatılma yöntemini açıklamalıdır. Burada iki önemli nokta bulunmaktadır. Birincisi mimarlık kapsamına giren ve girmeyen nesnelerin birbirlerinden ayrıştırılması, ikincisi de bu nesnenin anlamını ve değerlerini belirlemektir.

18. yüzyıl sonunda, mimarlık tarihi sanat tarihiyle iç içe özgül bir disiplin olarak görülmüştür. Ancak, özellikle son elli yıl boyunca, tarih yazımında ortaya çıkan yaklaşımlar, mimarlık tarihini kademeli olarak farklılaştıran ve uzmanlaşan bir disiplin olarak görmeyi mümkün kılmıştır.

Bazı mimarlık tarihi uzmanları, belli başlı mimarlardan ve yapılardan oluşan bir kanonun varlığına önem vermişlerdir. Özellikle 1980'lerden ve 1990'lardan sonra pek çokları böyle bir pozisyonu reddetmiştir ([Leach, 2015](#)). Mimarlık tarihi disiplinine getirilen yeni perspektifler, farklı kültürlerin yerel mimarisini disiplin için geçerli bir konu olarak kavramayı mümkün kılmıştır.

Dünyanın her yerinde, yerel mimarının maddi delilleri, coğrafya, iklim ve malzeme kaynakları gibi çevresel faktörlerle güçlü karşılıklılıkları nedeniyle değerli bir tarihsel bilgi kaynağı haline gelmektedir. Vernaküler mimari ve doğal parametrelerle bütünlüğü, mimarlık tarih yazımının geleneksel çerçeveleri için belirsiz bir alana işaret etmektedir. Bu nedenle, mimarlık tarihinin özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısında gelişmesi, mimarlık tarihçilerinin disiplinleri ve bu özel alan arasındaki uyumluluk sorununu çözmek için disiplinler arası çerçevelere başvurmaları gerektiğini açıklamaktadır ([Kavas, 2010](#)).

Türkiye'de yazılan mimarlık tarihi metinlerinde ele alınmış popüler konulardan biri "Türk Evi"dir. Türkiye'de 1928-1950 yılları arasında, "Türk evi" ile ilgili ilk metinler yazılmış ve "Türk evi"nin tarihsel olarak nasıl oluştuğuna dair fikirler öne sürülmüştür. 1928 yılına tarihlenen Celâl Esad Arseven metninde, "Türk evi" ilk kez tarihselleştirilmeye çalışılmıştır. 1940'larda ve 1950'lerde, Sedat Hakkı Eldem tarafından oluşturulan "Türk evi" kavramı doğrultusunda modern Türk mimarlığı vernaküler konut mimarisine dayandırılmaya çalışılmıştır. 1960'ların başında Erdem Aksoy Türk evinin kökenlerinin ırksal kodlarıyla ilişkilendirilerek ele alınmış böylelikle Türk evinin kökenleri tartışılmaya başlanmıştır. Aksoy tarih anlayışını, Türk çağı ve öncesinin tarih öncesinden bugüne kadar var olan sürekliliği kabulüne dayandırmaktadır. "Türk evi"nin köken sorunu Aksoy'dan sonra, Önder Küçükerman

tarafından ele alınmış ve “çadır”dan “oda”ya evrilen bir yaklaşımla açıklamıştır. 1970’li ve 1990’lı yıllarda Doğan Kuban’la “Türk evi”nin tarihsel anlatımı çabalarında gittikçe gelişen evrimsel bir kurgu sonucu olarak geleneksel Türk evi modernist yaklaşımla bağdaştırılmaya çalışılmıştır. Türk evinin işlevselliği ya da bağlamına uygunluğu ön plana çıkarılmaya başlanmıştır ([Sarılioğlu, 2008](#)).

Bu çalışmanın amacı, Türkiye’de bu dönemlerde Doğan Kuban tarafından yazılmış olan “Türk Hayatlı Evi” adlı eseri yöntemsel açıdan çözümlenmeye çalışmak ve bunun aracılığı ile tarih yazımında ortaya çıkan bu yaklaşımların Türkiye’deki yerel ev mimarisinin incelenmesi üzerindeki etkilerini değerlendirmektir.

2. 20. YÜZYILDA MİMARLIK TARİHİ YAZIMI VE YÖNTEMSEL YAKLAŞIMLAR

Tarih geçmişi anlatmasına rağmen tarih olarak yaratılış anı bize, ilgili olaylardan sonra oluşturulmuş bir anlatı sağlar. Anlatı, daha sonra tarihsel öznesi kadar yaratılış anıyla da ilgilidir. Tarih, bir tarihçiye, geçmiş ile bugün arasında bir diyalog üretme görevi sunar. Fakat bu zamansal koordinatlar sabitlenemediğinden, tarih tarihçi ile geçmiş arasında sürekli bir etkileşim haline gelir. Bu nedenle, tarih, geçmişin daima, şimdiki zamanın entelektüel modası ve felsefi kaygılarıyla renklendiği bir değerlendirme süreci olarak görülebilir ([Arnold, 2003](#)).

16. ve 17. Yüzyıllarda yazılan mimarlık incelemeleri bir klasik tarihsel kanon ortaya koymuştur ([Leach, 2015](#)). Sanat tarihi yazım metodu olarak kanon kavramı mimarlık tarihinde de bulunmaktadır. Sanat tarihinde ve mimarlık tarihinde kanon olarak görülen formlar doğrusal bir kronolojide, gittikçe gelişerek evrimleşen akıllı bir mekanizma ile sıralanmıştır ([Bozdoğan, 1999](#)).

On dokuzuncu yüzyılda hızlanan bir hareketle, mimarlık yavaş yavaş bilim ve teknoloji dünyasını kucakladı, böylece mimarlık tanımındaki bu değişim tarih yazımını da etkiledi. Sorulan soruları, seçilen projeleri, kullanılan kelimeleri etkiledi ve geçmiş ile modern mimarlık arasındaki diyalog sonucunda modern mimarlığın tarihi, sanat tarihinden ayrıştırılmaya başlanmıştır ([Payne, 1999](#)).

Yirminci yüzyıl ve çağdaş mimarlık profesyonel okullarda sıkı bir şekilde yer almış, sanat tarihçilerinin geçmişi sorgulamak için önemli bir katkıda bulunmuştur. Gerçekten de mimari, Stilgeschich’in (üslup tarihi), Geistesgeschich’in (entelektüel tarih) ve bu yüzyılın ilk on yıllarında sanat-tarihsel söylemi şekillendiren Kulturgeschich’in (kültürel tarih) daldırılmasında önemli bir rol oynamıştır ([Payne, 1999](#)).

Yirminci yüzyılın son yıllarında mimarlık tarihi disiplininin gidişatını önemli derecede etkileyen, mimariye yeni bir çevresel yaklaşım ortaya çıkmıştır. Binanın daha geniş bir fiziksel çerçevede düşünülmesi gerektiği, binanın karakterinin çoğunun, onu çevreleyen doğal ve üretilmiş ortamından türediği kabul görmeye başlamıştır. “Geleneksel büyük anıt kanonunu yapılı çevrenin daha geniş ve daha kucaklayıcı bir bakış açısıyla uzlaştırmaya çalışan bir uzlaşma” olarak tanımlanan bakış açısı, mimarlık tarihini, bir tarzlar tarihinden, "binaların doğa ve birbirleriyle etkileşiminin" ön plana çıktığı kültürel bir tarihe dönüştüren bir değişimin yansımaları durumuna getirmiştir ([Kostof, 1985](#)).

Bu değişim ile mimarlık tarihi için iki önemli nokta dikkat çekmektedir. Birincisi, "herhangi bir dönem ve tarzdaki diğer binalar için ihtimam", ikincisi, "yapılı çevrede mütevazı uzanımlarının varlığına tolerans" tır. Bu iki nokta, geleneksel olarak gözden kaçan bağlamları kapsamak için alternatif yollar geliştirerek mimari tarih yazımına yeni bir bakış oluşturmaktadır ([Kavas, 2010](#)).

Batı kanonu içerikli mimarlık tarihi yazıcılığı dünyanın dört bir yanındaki kültürlerin incelenmeye değer görmemekte ve çağın gereksinimlerini karşılayamamaktadır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında mimari kanonlar ile oluşturulan mimarlık tarihi yazıcılığı hakkında yapılan araştırmalar bu metodun tarihsel algıyı eksik ya da yanlış yönlendirdiğini göstermiştir ([Bozdoğan, 1999](#)).

Andrew Leach, 19. Yüzyılın son yıllarından başlayarak mimarlık tarihi yazımında izlenen yaklaşımları altı başlık altında değerlendirmiştir. Leach'in yaklaşımlarından ilki “Üslup ve Dönem”dir. Tarih yazımında üslup, belli bir dönemdeki yapıtlarda istikrarlı olarak bulunan ve ayırt edilebilen özelliklerin tümüdür. Üslupsal tarih için kanıt binanın kendisidir. Üslupsal düzen ise dekorasyonu, ayrıntıları ve mimari düzenin belirlediği binanın cephesinde kullanılan sütunların, formun, büyüklüğün görsel organizasyonudur. Geçmiş yüzyıllarda pek çok sanat ve mimarlık tarihçisi üslubu kaosa karşı bir koruma olarak görmüş ve tarihin üsluba ve döneme göre ayrılması, mimarlık tarihinin organize edilmesinde önemli rol oynamıştır ([Leach, 2015](#)).

19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan, akademik mimarlık tarihi için önemli bir yaklaşım ise “Biyografi”dir. Mimarların biyografik portrelerini yazma geleneği, Vasari'nin 16. Yüzyılda yazdığı Sanatçıların Hayat Hikayeleri adlı eseri örneğinde de olduğu gibi mimarlık tarihi ile mimarların tarihi eşitlenmiştir. Bir mimarın doğumu ve ölümü, hayatının aşamaları, onun üzerinde etkili olan faktörler mimarlık tarihinde biyografik ilerleme ile sınırlanmış bir düzen oluşturur ([Leach, 2015](#)).

Biyografik faktörlerin oluşturduğu sınırlar yerine, ulus, imparatorluk, bölge, belediye sınırlarından ve diğer jeopolitik sınırları ya da kültürel ve dilsel bölgeleri, sınır ötesi gruplanmaları ve coğrafyaları esas alarak biçimlenen mimarlık tarihi yaklaşımı “Coğrafya ve Kültür” başlığında açıklanmıştır. ([Leach, 2015](#)).

Mimarlık tarihine bir diğer yaklaşım olan “Tip”tir. Bu yaklaşım binaların nasıl işliyor olduklarına göre kategorilere ayrılması şeklindedir. Tip binanın amacına yönelik oluşan referans noktalarına göre gruplandırılmasını sağlar. Tipler doğa ile alakalı olabilirken, kullanımları ile bağlantılı da olabilir. Bir türü diğerinden ayırmaya yönelik tipolojik ayrımlar mimari ya da estetik vasıflar yerine dinsel, kültürel ve toplumsal faktörlerle belirlenir. Tip işlevlerin, malzemelerin ve üslupların bir kombinasyonudur. Tipolojik hatlarla organize edilen bir mimarlık tarihinde tip sabit bir birim oluşturmayabilir ancak tarih çalışmasını sınırlamanın elverişli bir yoludur ([Leach, 2015](#)).

“Teknik” başlıklı yaklaşımda ise mimarlık tarihinin tarih boyunca insan kültürüne atfedilen tüm yapıları içine alma kaygısı ön plana çıkmaktadır. Bu sorunun çözümü için “mimarların yaptığı ve başka kişilerin yapmadığı şeyler” üzerine tarihler yazılmasını mümkün kılmak gerekmektedir. Bu yaklaşımın örnekleri, çizimin, inşaatın, tektoniğin, tasarımın, diğer mimarlar için yazılan talimatların ya da sadece pençeler, kapılar, köşeler, geçiş yolları yapmanın mimarlık tarihidir ([Leach, 2015](#)).

“Tema ve Analoji” yaklaşımında mimarlık faaliyetleri ile başka türlü tarihsel faaliyetler arasında ve binalar ile onların kullanım şekilleri ve zamanla kazandıkları anlamlar arasındaki çakışmalar incelenir. Böylece mimarlık ve kuramı, mevcut ve ortaya çıkmakta olan olgular arasında eleştirel, kuramsal ve tarihsel köprüler kurar. Bu yeni eleştirel ve kuramsal perspektifler 19. Ve 20. yüzyıllarda belirlenmiş ve sürdürülmekte olan kronolojik ayrımları aşarak tarihsel konuları genişletir ([Leach, 2015](#)). Bir mimarlık tarihçisi bu yaklaşımlardan birinin izlenmekten ziyade diğerleriyle birleştirilerek yumuşatır ([Leach, 2015](#)).

3. “TÜRK EVİ” KAVRAMI VE TİPOLOJİK OLARAK KURGULANMASI

Osmanlı imparatorluğuna ait Anadolu ve Rumeli bölgelerinde oluşan Türk evi, kendine has özellikleriyle ön plana çıkan ve bu özellikleri 500 yıl devam ettiren bir ev tipidir. Bu 500 yıl boyunca büyük gelişimlere yaşamış, ulaştığı ve benimsendiği bölgelerin iklim, doğa ve kültür özelliklerine bağlı olarak çeşitlenmiştir. Çeşitlerde var olan farklar yörenin iklim koşullarına uyum, yöresel malzeme ve yerli yapım geleneklerinden kaynaklanmıştır ([Eldem, 1954](#)).

Türk evi ilk önce Anadolu'da kendine has karakterini bulmuş, zamanla gelişerek, Osmanlı fetihlerinden sonra Avrupa'nın güneydoğu kesiminde kökleşmiştir. Fakat Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da durum böyle olmamış, bir taraftan Kafkasya, Irak ve Arabistan'a kadar İran tesiri ile, öte yandan güneyde Suriye'yi kapsayan alanlara kadar ve eski Mezopotamya'da Arap evi, Türk evinin egemen olduğu alanlara sınır çekmiştir ([Eldem, 1954](#)).

17. ve 18. yüzyıllarda Türk evi hızla yayılmış, İstanbul ve Edirne evleri, ön Asya ve doğu Avrupa için örnek alınan ideal tip haline gelmiştir. Osmanlı devletinin zayıfladığı 19. yüzyılda bile Türk evinin gelişmesi ve yayılması sona ermemiştir. Ancak 20. yüzyılın başlarında ağır ağır, sonlarına doğru baş döndürücü hızla gerilemeye ve tükenmeye başlamıştır ([Eldem, 1954](#)).

Türk evleri, Anadolu evleri, Rumeli evleri gibi, çeşitli bölgelere ait olmak üzere çeşitli bölgesel tiplere ayrılırlar. Bölgeler arasındaki ayırım yer yer keskin, yer yer karmaşıktır. Bazı bölgeler dağ silsileleri ile ayrılmış ve aralarında dağ ve ormanlığa özgü ayrı bir tipin yerleştiği bir bölge şeridi kalmıştır. Bazen aynı bölgenin sahil şeridi oraya özel bir ev tipine sahiptir. Bazen de tip, bir şehir ve onun yakın civarını etkilemektedir ([Eldem, 1954](#)).

Topoğrafya farklı ev tiplerinin oluşmasında temel etkidir. Ancak bazı durumlarda başka etkenler de farklı bir tipin oluşmasına yol açabilir. Belli yapım tekniklerinin gelenekselleşerek devam ettirilmesi buna örnektir. Böyle bir durumda topoğrafyası ve iklimi benzer komşu yerlerde farklı ev tipleri ortaya çıkabilir ([Eldem, 1954](#)).

Türk evi plan tipleri bölgelere göre bazı farklılık göstermesine rağmen, birçok özellik bütün ev tiplerinde karşımıza çıkmaktadır. Bunların başında ev planları gelmektedir. Türk evinin planında odalar bir sofanın çevresinde sıralanır. Yaşama alanı olan odanın biçimi, ebatları, özellikleri çok fazla değişmezken, odalar arasında bulunan alan denilen sofa ise, her anlamda değişkenlik göstermesinden dolayı sofaya göre ev tipi belirlenir. ([Günay, 2001](#)).

Sofa, toplanma ve ev içindeki dolaşımı sağlama işlevlerini barındıran alanıdır. Dolaşımı sağlayan kısımları dışındaki alan oturmak için kullanılır. Zamanla bu oturma alanları eyvan, sekilik, taht, köşk olarak isimlendirilerek kavramlaşmıştır. Türk evinin oluşturulmasında sofanın önemi böylece ortaya çıkmaktadır ([Küçükerman, 1988](#)).

Sedad Hakkı Eldem Türk evi plan tipini sofanın konumuna göre belirlemiştir. Buna göre oluşan plan tipolojisi şöyledir;

Sofasız Evler: Odaların Avlu hayat bölümü kenarlarında yan yana odaların bazen de odalar arasında eyvanların konumlanmasıyla meydana gelir. Bu plan tipinin görüldüğü yerler: Diyarbakır, Hatay, Mardin, Urfa.

- a. Avlulu Tip
- b. Sakız Tip
- c. Kuleli Tip
- d. Musandıralı Tip ([Eldem, 1954](#)).

Dış Sofalı Evler: Bu plan tipinde odalar bir dış sofaya, sofa ise revaklar ile bahçeye açılmaktadır. Bu plan tipinin görüldüğü yerler: Alanya, Antalya, Bursa, Trabzon.

- a. Dış Sofalı Tek Odalı Plan Tipi
- b. Dış Sofalı İki Odalı Plan Tipi
- c. Dış Sofalı Üç ve Daha Fazla Odalı Plan Tipi
- d. Dış Sofalı Eyvanlı Plan Tipi
- e. Dış Sofalı Köşklü Plan Tipi
- f. Dış Sofalı Köşklü ve Eyvanlı Plan Tipi
- g. Dış Sofalı İki Ucu Odalı Plan Tipi
- h. Dış ve Köşe Sofalı Plan Tipi ([Eldem, 1954](#)).

İç Sofalı Evler: Odaların sofanın iki yanına konumlandırılmasıyla ortaya çıkan plan tipidir. Dış sofalı planın gelişmiş halidir.

- a. İç Sofalı Bir Yüzlü Plan Tipi
- b. İç Sofalı İki Yüzlü Plan Tipi
- c. İç Sofalı Eyvanlı Plan Tipi ([Eldem, 1954](#)).

Orta Sofalı Evler: Türk ev planları arasında en gelişmişidir. 19. yüzyılda İstanbul'da sıkça uygulanmıştır. Bu plan tipinde sofa evin merkezine, dört tarafında odalar olacak şekilde yerleştirilmiştir.

- a. Orta Sofalı Dört Köşeli Plan Tipi
- b. Orta Sofalı Pahlı Köşeli Plan Tipi
- c. Yuvarlak ya da Oval Orta Sofalı Plan Tipi
- d. İki Bölümlü Dış Sofalı Plan Tipi
- e. İki Bölümlü Ortak İç Sofalı Plan Tipi
- f. İki Bölümlü İki Sofalı Plan Tipi
- g. İki Paralel İç Sofanın Birleşmesiyle Oluşan Plan Tipi
- h. Aynı Yönde İki Sofalı Plan Tipi
- i. İki Bölümlü Orta Sofalı Plan Tipi
- i. Üç Bölümlü Üç Sofalı Plan Tipi ([Eldem, 1954](#)).

Türk evi genellikle iki katlı olarak inşa edilmekle beraber yaptırının maddi durumuna ve yapıldığı bölgeye göre iki kattan daha yüksek yapılan örneklerle de rastlanılmaktadır. Üç katlı evlerde, orta kat genellikle asma kat olarak biçimlenir. Kış odalarının yer aldığı ara katların kolay ısınması için daha küçük pencere ve basık tavanlı olduğu görülür ([Sözen ve Eruzun, 1992](#)). Cephede dikkat çeken çıkma ve saçaklar gibi elemanlar sayesinde yapı manzaraya yönlendirilirken bir yandan da yapı yağmur gibi dış etkenlerden korunmuş. Yine bu elemanlar yapıya kütleli olarak değer katmaktadır ([Karpuz, 1999](#)).

4. DOĞAN KUBAN'IN "TÜRK 'HAYAT'LI EVİ" ANLAYIŞI

"Türk 'Hayat'lı Evi" (The Turkish Hayat House) başlıklı kitap, Doğan Kuban tarafından 1993 yılında kaleme alınmıştır. Kitabın önsözünde, Avrupalı gezginlerin oldukça ilgisini çeken farklı kent dokusunun temel öğelerinden Türk evinin tümel tarihi ve kuramsal içerikli değerlendirmeye ihtiyacı olduğu tespiti yapılmıştır. Bu tespitten yola çıkarak, kitapta Türk 'Hayat'lı Evi geleneklerinin gelişimi, tarihi, evin kullanımı ve estetik değerleri ele alınmış ve tartışılmıştır. Kitap üç bölüme ayrılmıştır. İlk bölüm "Türk 'Hayat'lı Evi" kavramının tanımı ve tarihsel anlatımı, ikinci bölümde "Türk 'Hayat'lı Evi" kavramını oluşturan kısımları kullanıcıların katkısı ile birlikte açıklanması, üçüncü bölüm ise "Türk 'Hayat'lı Evi"nin oluşturduğu yerleşme dokusunun bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmesi olarak özetlenebilir.

4.1. Doğan Kuban'ın "Türk 'Hayat'lı Evi" Anlayışının "Coğrafya Ve Kültür" Yaklaşımıyla Değerlendirilmesi

Leach'in "Coğrafya Ve Kültür" yaklaşımında ulus ya da bölge kavramları, haritadaki çizgilerle ifade edilecek kadar pasif kavramlar olmadığını ancak bu sınırlar belli bir bölgenin kültürünün mimarlığını değerlendirmek için bir başlangıç olduğunu belirtmiştir. Bu sınırlar doğal ve durağan olmadığından tarihçi sınırları, coğrafyayı ya da kültürü kendi bağlamında kurmalıdır (Leach, 2015). Kuban'ın konut tarihi yazımında Leach'in "Coğrafya ve Kültür" yaklaşımının ön plana çıktığı görülmektedir.

İlk bölümde öncelikle mimarlık tarih yazımında anıtsal yapıların yanında konut yapılarının önemi belirtilmiştir. Kültürel anlamlar taşıdığı belirtilen 'Hayat'lı Ev kavramı detaylı olarak tanımlanmıştır. Sedat Hakkı Eldem "Türk evi" geleneğinin merkezi olarak İstanbul'u görür ve Anadolu evlerinin ancak Türk evinin taşralı akrabaları olabileceklerini savunur. Kuban'a göre ise, Türk Hayatlı Evi daha mütevazı bir yaşam sonucu kent geleneğinin güçlü olmadığı bir toplumda ortaya çıkmıştır. Buna göre, İstanbul'un son dönem konut mimarisi tipolojik olarak "Hayatlı Ev"le saray geleneğinin karışımıdır (Kuban, 1995).

Kuban, ilk olarak Türkiye'de konut biçiminin tarihçesinden bahsetmiştir. Türk Hayatlı Evi'nin gelişiminde, köken olarak Anadolu ve Ortadoğu, yapım tekniğinde sıkça rastlana kerpiç tekniğinde Orta Anadolu, plan ögesi olarak görülen eyvan kavramında Suriye-Mezopotamya ve en geleneği olarak Bizans etkilerinin görüldüğü yapısal ve plansal düzenlere sahiptir. Kuban'ın deyimiyle, bir yandan yerel geleneklerin yasama gücü, merkezin gevsek kültürel etkisini gösterirken, öte yandan merkez geleneğinin daha iyi tanımlanmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla, Türk "Hayat"lı Evi'nin Osmanlı topraklarında özgün bir Türk kültürel sentezinin oluşumunu sağladığı bile söylenebilecektir (Kuban, 1995).

Türkler'in Anadolu'ya Yerleşmeleri başlıklı bölümde Türk Hayat'lı Evi biçiminin doğduğu bölgeyi coğrafi olarak sınırlamaktadır. Hayatlı Evin geliştiği alan, Kuban tarafından Osmanlıların ilk genişleme döneminde batı ve kuzeybatı Anadolu ile doğu Trakya'nın kent merkezleri çevresindeki bölgeler şeklinde tanımlanmıştır. (Kuban, 1995)

Birinci bölümde tarihsel anlatı Türk evinin kökenlerinden başlatılmıştır. Bu bağlamda eski yöresel gelenekler ile yeni üslup arasındaki bağ gündemdedir ve metinde "çadır-oda" bağlantısından bahsetmiştir. Kuban bu bağı Türk Hayatlı Evi'nin klasik biçiminde bir odanın kullanımını kavramını belirleyen bir davranış, çadır yaşamından biçimsel ve organizasyonel

uzantılar olarak açıklamıştır. Konutlarda, yapı malzemesi olarak genellikle “ahşap” kullanılmış olması yine aynı göçebe gelenekleriyle açıklanmaya çalışılmıştır ([Kuban, 1995](#)).

İkinci bölümde “Türk ‘Hayat’lı Evi”nin içyapısı ve onu oluşturan mekânsal ve mimari bileşenler açıklanmıştır. Kuban’a göre, Osmanlı vernaküler konut geleneklerinde, yaşanan ekonomik gelişmelere paralel olarak ev içi işlevsel ayrışmaların başladığı söylenebilir. Bunun kanıtı, evlerde büyük açık bir “Hayat” elemanının olmasıdır. Ona göre, “hayat” ile “oda”, mekânsal ve işlevsel yapılanmalarıyla, Türk konut kavramının temel öğeleridir. Oda, ailenin en derin varlığı olduğu kadar, yakın çevrenin şekillenmesine ilişkin temel estetik tavrı da yansıtır. Kuban’ın, metninde değindiği “oda”nın çok işlevli niteliğine benzer olarak “hayat”ın “oda”ninkine benzer işlevsel kullanıma sahiptir. Kuban’a göre “oda”, yüzyıllar boyunca tekrarlanan biçim ve boyutları ile tartışmasız, özgün bir yaşam biçimini de tanımlar.

“(…) Türkler için oturmanın özel bir anlamı vardı. Bu anlam alçak sedirde ifadesini bulur. Odanın içinde insanla birlikte sedir de oturur. Alçakta ya da yerde oturma Türklerin karakteristik durusudur. Sedir de bu duruşa en yakın çözümü ifade eder. Geniş, alçak sedirler insanları oturmaya davet eder. Sandalyeler moda olana kadar yere yakın oturma, Türklerin oturmaya ilişkin psikolojik eğilimlerini yanıtlamıştır... Rahatça oturma fiilinin yaşamak olgusuna akraba olduğu kuskusuzdur ve sedir böyle bir kösedir.” ([Kuban, 1995](#))

Buradan yola çıkarak, Kuban’ın metninde odanın temel karakterini oluşturan elemanlar şöyledir: Sedir (Divan), yüklükler ve diğer dolaplar, döşeme ve tavan, pencereler ve ışıklandırma, kapı, ocak, direklik, sergen, odanın sınırları ve bezemesidir ([Kuban, 1995](#)). Ancak, Batılılaşma döneminde mobilyanın girişi odanın temel karakterini bozmuş, mimari özelliklerini yitirmesine sebep olmuştur:

“(…) Anadolu konutlarına 20. yüzyıl ortalarına kadar gömme dolap yapılıyordu. İstanbul ve diğer kozmopolit merkezlerde ise yeni burjuvazinin batı tipi mobilyalara özenmesi nedeniyle geleneksel Türk odasının bu akılcı ve işlevsel ögesi terkedildi. Eski konutların oda tasarımları tek hacimli çağdaş apartmanlara yakın bir işlevsel tutum sergiler. Fakat 20. yüzyılın başında ithal Batı evinin çekiciliği işlevsel düşüncelere baskın çıkmıştır.” ([Kuban, 1995](#))

Kuban’a göre, sokağa bakan cephelerde, görsel olarak kamusal alanda olduğu için bir takım matematiksel oranların cephede uygulanacak olması gibi “modüler” kavramıyla da açıklanan bazı modern mimarlık ilkeleri gözetilirken, bahçeye ve avluya bakan cepheler tamamıyla işlevsel gerekçelerle biçimlenmiştir ([Kuban, 1995](#)).

Kuban'ın saptamasıyla, “Hayatlı Ev”in işlevselliği, geometrik yalınlığı, geçiciliği ve alçak gönüllülüğü gibi özelliklerinin arka planında, Türklerin göçebelikten gelen alışkanlıkları olduğu kadar İslam mimarisinin getirdiği biçimlenme anlayışının bulunduğu da söylenebilir. Kuban'a göre, teknolojik gelişmelerden etkilenmeden olduğu gibi kalabilen “Türk evi”, sonunda kültürel gereksinimlere yanıt veren, estetik davranış ve değerler oluşturabilmiştir. ([Kuban, 1995](#)).

Üçüncü bölümde tek tek konutların bir araya gelmesiyle oluşan kentsel doku ve topluluk değerlendirilmiştir. Türk evinde yaşam ve biçim arasında çok doğrudan bir ilişki bulunmaktadır. Kuban'a göre, Türk evinin dış cepheleri tipik bir geometrik düzene sahiptir. Neredeyse bütün bölgelerde benzer matematiksel oranlar bulunmaktadır. Yerel ve bölgesel yapı farklılıklarına karşın bu homojen ifade yapı alanında ortak kültürün varlığını göstermektedir ([Kuban, 1995](#)).

Mimarlık tarihi yazımında “Coğrafya ve Kültür” benzer konut içi faaliyetlerin gerçekleştirme biçimleri gözlenmektedir. Bunun sonucunda benzer işlevler ortaya çıkmıştır. Türk evi de bu işlevler neticesinde şekillenmiştir. İkinci bölümde anlatılan mekânsal ve mimari bileşenler ve üçüncü bölümde bahsedilen ortak çevresel estetik anlatılırken bu yaklaşımdan yola çıkıldığı söylenebilir.

4.2. Doğan Kuban'ın “Türk ‘Hayat’lı Evi” Anlayışının “Teknik” Yaklaşımıyla Değerlendirilmesi

Leach'in “Teknik” yaklaşımı ile yazılmış olan mimarlık tarihleri tekniğin ve pratiğin tarihidir. Bu yaklaşımla yazılan mimarlık tarihi, mimarlığın bir sanat, zanaat iş ya da meslek olarak statüsünün tarihsel olarak özgüllüklerini ele alan tarihsel araştırma ve çalışma yaklaşımı türüdür. Plan tarihsel değişimin diğer formlarında işleyen tarihsel konu için bir örnek oluşturur. Tarihi çizilmiş bir plandan ölçekli bir gerçeklik ya da tersine mevcut bir binadan ölçekli ya da soyut çizimler üretebilir. Planlama mimarlığın tarihsel olarak nasıl sürdüğünü anlatan tarihsel bağlamlardan etkilenebilen bir mimarlık “tekniki” oluşturur ([Leach, 2015](#)).

Birinci bölümün son kısmında “Türk ‘Hayat’lı Evi” kavramı evrimsel gelişimi aktarılmıştır. Bu tarihsel anlatı daha çok planların evrimleşmesi üzerinden kurgulanmıştır. Öncelikle yaşayan erken örnekler değerlendirilerek Türk Hayatlı Evi'nin klasik olarak nasıl biçimlendiği betimlenmiştir. Orta sofalı plan tipi ve haç biçimli sofalara olan plansal evrimleşme merkezi plana doğru gelişme ile açıklanmıştır. Son olarak saray geleneği, köşk ve ev kavramları değerlendirilmiş ve ‘Kent Evlerinin Son Dönüşümü: Batıdan ithal’ başlıklı

kısımla “Türk evi” geleneği 500 yıllık yaşantısının sonuna ulaştırılmıştır. Bu kısımda oluşturulan planlar tarihi ile Leach’ın mimarlık tarihi yazımı yaklaşımlarından “Teknik” yaklaşımının örtüştüğü görülmektedir.

5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Batı odaklı mimarlık tarihi anlatılarının çağdaş gereksinimlerini karşılayamadığı 20. yüzyıl sonlarına doğru yapılan eleştirel çalışmalarla ortaya konulmuştur. Batı dışında kalan mimarlık ürünlerini yok saymak ya da bu değerli mimari ürünleri tek bir kategoride değerlendirmeye çalışmak gelecek için doğru bir yaklaşım değildir. Doğan Kuban’ın “Türk Hayat’lı Evi” çalışması Batı dışı mimari değerleri konu edinmesi açısından çağdaş bir yaklaşımdır. Geçmişte var olan “Türk Evi”nin, bugün için bir tespit, gelecek için bir dilek niteliği taşıyan kurgulanması ve aslında ulusallık doğrultusunda bir mimari kategori yaratılması ile ideolojik mesaj verilmek istenmektedir ([Saralioğlu, 2008](#)).

Toplumların tarihlerine, sosyo-ekonomik yapılarına ve kültürlerine işlevleri ve tarihi özellikleri ile ışık tutan geleneksel konutlar, kültür tarihi incelerken ilk değerlendirilmesi gereken yapı grubudur. Çağdaş mimarlık yazımı anlayışında ortaya çıkan kültür tarihi (Kulturgeschichte) kavramı ile konut tarihi yazımı örtüşmektedir.

Kuban kitabın daha ilk bölümlerinde Türkler’in Anadolu’ya yerleşmelerini açıkladığı bölümde “Türk ‘Hayat’lı Evi” biçiminin doğduğu bölgeyi coğrafi olarak sınırlamaktadır. Kuban’ın “Türk Hayat’lı Evi” eseri de sivil mimari örneklerinin mimarlık tarihi yazımında yer verilmesi kültür tarihi yazımına uygun bir örnektir. Bu sınırlandırma ve konut tarihi dolayısıyla yazılan bir kültür tarihi neticesinde, eserde, Leach’ın “Coğrafya ve Kültür” yaklaşımı ile bir konut tarih yazımı yapıldığı görülmektedir.

Planlamaya dayalı mimarlık tarihi mimarlığın bir sanat, zanaat, iş ya da meslek olarak statüsünün tarihsel özgüllüklerini ele alabilecek tarihsel araştırma ve çalışma yaklaşımı türünü açıklar. Bu şekilde başka tarih formlarının mimarlık tarihçileri tarafından tarih yazmakta kullanılabilen genel bir mimarlık kuramının tarihselliğini ve sınırlılıklarını ayırt etmesini sağlayacak devamlılıklarını konular ([Leach, 2015](#)). Eserde, “Hayat’lı Evin Evrimi” başlıklı kısımdan başlayarak planlama tekniği tarihsel olarak ele alınmıştır.

Doğan Kuban’ın “Türk Hayat’lı Evi” çalışması “milli” olanın tanımlanmasıyla doğrudan ilişkili ve milliyetçilik idealini güçlendirmek adına bütüncül bir anlayışla oluşturulan “Türk

Evi” kavramının tarihinin yukarıda bahsedilen çağdaş yaklaşımlarla anlatılmış olması açısından değerli bir eserdir.

Teşekkür ve Bilgilendirme

Bu makale, Akdeniz Üniversitesi Mimarlık Anabilim dalı doktora dersi olan MİM 7013 kodlu Mimarlık Tarihi Yazımında Metodoloji dersi kapsamında Prof. Dr. Kemal Reha KAVAS’ın katkıları ile oluşturulmuştur.

KAYNAKLAR

- Arnold, D., 2003. Reading the Past, What is Architectural History. London & New York: Routledge, pp. 1-13.
- Bozdoğan, S., 1999. Architectural History in Professional Education: Reflections on Postcolonial Challenges to the Modern Survey. Journal of Architectural Education 52(4): 207-215.
- Eldem, S.H., 1954. Türk Evi Plan Tipleri. İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul, s: 93.
- Günay, R., 2001. Osmanlı Konut Mimarisinde Ahşap Kullanımının Sürekliliği. M. Kiel, N. Landman, H. Theusnissen (Dü.), EJOS IV, Proceeding of the 11th International Congress of Turkish Art içinde, Utrecht, sf. 1-22.
- Karpuz, H., 1999. Türk evi, Osmanlı Evi. Osmanlı, Cilt: 10, Ankara, s.450-456.
- Kavas, K.R., 2010. An Evaluation Of The 20th Century Perspectives Of Architectural Historiography And The Research In Vernacular Architecture. Akdeniz Sanat, ss.117-128.
- Kostof, S.,1985. A History of Architecture, Settings and Rituals. N. Y. Oxford: Oxford Univ. Press. p.788.
- Kuban, D., 1995. Türk Hayat’lı Evi. Mısırlı Matbaacılık A.Ş., İstanbul, p.279.
- Küçükerman, Ö., 1988. Kendi Mekanı Arayışı İçinde Türk Evi. Türkiye Turizm ve Otomobil Kurumu, İstanbul, 27-47.
- Leach, A., 2015. Mimarlık Tarihi Nedir?. (Çev.) Doğan, H., İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, p.150.
- Payne, A., 1999. Architectural History and the History of Art: A Suspended Dialogue. The Journal of the Society of Architectural Historians 58 (3): 292-299.
- Sarılioğlu, C., 2008. Historiyografik Bir Sorunsal Olarak: “Türk Evi”. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye, pp.105.
- Sözen, M., Eruzun, C., 1992. Anadolu’da Ev ve İnsan. Emlak Bankası Yayınevi, İstanbul, p.311.

MİMARLIKTA MODERN HAREKETTE JAPON GELENEKSEL MİMARİSİ ETKİLERİNİN SORGULANMASI: ‘MIES VAN DER ROHE’ ÖRNEĞİ

Questioning the Effects of Traditional Japanese Architecture within Modern Movement in Architecture: The Case Study of ‘Mies Van Der Rohe’

Mukaddes ÇIRAK YILMAZ ^{1*} 

¹ Akdeniz Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı Doktora Programı, 07070, Antalya, Türkiye, <https://orcid.org/0000-0001-6054-1376>

Makale Bilgisi

Makale Geçmişi:

Geliş	22.04.2022
Düzeltilme	29.04.2022
Kabul	20.06.2022

Anahtar Kelimeler:

Mies Van Der Rohe
Japon Mimarisi
Modern Mimarlık
Minimalizm
Üslup

ÖZ

19. Yüzyıl sonlarında ortaya çıkan modern mimarlık anlayışı, sanayi devrimi ile birlikte yeni bir mimari dönemin başlamasını sağlamıştır. Batıda gelişen bu yeni dönemin öncülerinden olan Ludwig Mies van der Rohe “Az çoktur” söylemi ile de tanınan minimalist tasarım anlayışını ortaya koymuştur. Bu tasarım anlayışı aynı zamanda Japon geleneksel mimarisinin de temelinde var olan bir durumdur. Bu çalışma, batıda gelişen modern mimarlık hareketinde Japon mimari geleneğinden kaynaklı bir etkinin varlığını söz konusu olup olmadığı üzerine yapılmış bir incelemedir. Çalışma kapsamında mimarlık tarihi içerisinde önemli bir yer edinen Ludwig Mies Van Der Rohe'nin (1886-1969) tasarım anlayışı üzerinden bir araştırma yapılmaktadır. Araştırmada öncelikle Ludwig Mies Van Der Rohe'yi konu alan Zimmerman (2006) ve Cambra (2014) çalışmaları incelenmiş, daha sonra bu çalışmalar mimarlık tarihi yazımındaki çağdaş yaklaşımlar açısından konumlandırılmıştır. İncelemeler sonucunda modern hareket ve geleneksel Japon mimarisinde benzer özellikler bulunmakla birlikte incelenen Mies Van Der Rohe çalışmalarında Japon geleneksel mimarisinden kaynaklı bir etkiden söz edilmediği görülmüştür.

Article Info

Article History:

Received	22.04.2022
Revised	29.04.2022
Accepted	20.06.2022

Keywords:

Mies Van Der Rohe
Japan Architecture
Modern Architecture
Minimalism
Style

ABSTRACT

The understanding of Modern architecture, which emerged at the end of the 19th century, led to the beginning of a new architectural period with the Industrial Revolution. Ludwig Mies Van Der Rohe, one of the pioneers of this new era which developed in the West, has introduced the minimalist design understanding which is also known with the discourse of “Less is more”. This concept of design is also the basis of Japanese traditional architecture. This study is an investigation of whether there is an influence of the Japanese architectural tradition in the modern architectural movement that developed in the west. Within the scope of this study, Ludwig Mies Van Der Rohe (1886 - 1969), which has an important place in the history of architecture, is researched on the design concept. While conducting the research, the studies of Zimmerman (2006) and Cambra (2014) on Ludwig Mies Van Der Rohe were examined firstly, and then these studies were positioned in terms of contemporary approaches for the writing of architectural history. As a result of the investigations, although there are similar features in modern movement and traditional Japanese architecture, it was observed that there was no mention to the effect of Japanese traditional architecture in Mies Van Der Rohe studies.

* Corresponding author.

To Cite This Article: Çırak Yılmaz, M.. (2022). Mimarlıkta Modern Harekette Japon Geleneksel Mimarisi Etkilerinin Sorgulanması: ‘Mies Van Der Rohe’ Örneği. *Akdeniz University Journal of The Faculty of Architecture*, 1(1), 60-80.

1. GİRİŞ

“Geleneksel Japon mimarisi olmasaydı, Mies Van der Rohe olmazdı” Norman Foster ([Hasol, 2019](#)).

Doğan Hasol’un kendi web sitesinde Japonya’dan izlenimler yazısıyla paylaştığı Norman Foster’ın bu söylemi mimaride modern hareketin öncü isimlerinden biri olan Mies Van Der Rohe’nin tasarımlarında Japon geleneksel mimarisinden kaynaklı bir etkinin olup olmadığı sorusunu akla getirmektedir ([Şekil 1](#)). Bu açıdan modern hareketteki tasarım üslubu ve Mies Van Der Rohe’nin mimarlık tarih yazımındaki anlatılışı üzerine bir inceleme yapılması gerekli görülmektedir.



Şekil 1. Mies Van Der Rohe tasarımı Farnsworth Evi ([Alassar, 2022](#)) ve Geleneksel Japon Evi ([Asialogy, 2022](#)).

Figure 1. Farnsworth House designed by Mies Van Der Rohe ([Alassar, 2022](#)) and Traditional Japan House ([Asialogy, 2022](#)).

Mimarlıkta modern hareket 19.yy sonlarında ortaya çıkan ve kendine özgü biçimde zamanın gereksinimlerine, sanat anlayışına ve yapım teknolojisine uygun olarak gelişen bir tasarım anlayışını benimsemektedir. Mimarlık tarihi içinde özel bir yer edinen bu terim 19.yy sonlarında ve 20.yüzyılda üretilmiş, kimi yönlerden tutum ve biçim ortaklıkları gösteren yapıları, bunların içinde gruplaştığı farklı davranış, akım ve yönelimlerle, onları var eden düşünsel arka planı nitелеmektedir ([Tanyeli, 1997](#)). Yaklaşık 100 yıl kadar devam eden bu dönemin altyapısını [Uğur Tanyeli \(2018\)](#)’nin değimiyle tüm 19.yy mimar tasarımcıların yeni üslup nasıl üretilebilir, Üslup yaratma araçları nelerdir gibi dertler üreterek o doğrultuda tasarımları oluşturmaktadır. Çünkü 18.yy mimarlığı, Wickelman’dan başlayarak üsluplar halinde örgütlenmiş bir değişim süreci içinde anlatılmakta ve Von Erlach’ın kitabında

örneklediği şekliyle dünya genelini ilgilendiren ve tüm yapı türlerini içeren bir anlamsal gelişme dönemi olarak kabul edilmektedir ([Tanyeli, 2018](#)).

Üslup, içinde bulunduğu dönemi yansıtan en belirgin ifade aracıdır. Wölfflin üslubu tanımlarken görünüşte olduğu kadar derindeki yapıyla ilgili olarak sadece mimarları ya da yazarları değil, bina ailelerini ve nesillerini de birbirinden ayırmamıza yarayan bir araç olarak ifade etmektedir ([Leach, 2010](#)). Üslup açısından modern mimarlık, biçimlerin gereksiz detaylardan arındırılarak yalın halinin ön plana çıkarılması, malzemenin tarzı belirleyici olarak açık bir şekilde kullanılması, modern malzemelerin (cam, çelik, beton) kullanılması gibi yeni yapım yöntemlerini benimsemiş bir tasarım anlayışı olarak kabul görmüştür. Mimaride modern hareketin oluşmasında ana düşünce ise materyalist kentin reformu ve onun yerine doğa ile temas halinde daha insancıl ve uyumlu bir düzen anlayışı olmuştur. Bu açıdan modern mimarlık anlayışı sanayileşmenin getirdiği yeni sosyolojik gerçeklerle açık bir ilişki içinde olmakla beraber geçmiş formların ve taklitlerin reddedilmesi ile çağdaş yaklaşımın doğrudan ve dürüst bir tasviri anlamına gelmektedir ([Curtis, 1996](#)).

2. MODERN HAREKET VE JAPON GELENEKSEL MİMARİSİ İLİŞKİSİ

Curtis'in tabiriyle geçmiş form ve taklitlerin reddedildiği modern mimarlık anlayışı Japon mimari geleneğinde de var olan birtakım özelliklerle örtüşmektedir. Sanayi devriminin etkisinde gelişen modern hareket, kolon ve kirişli strüktürlerle duvarları taşıyıcı sistemden bağımsız hale getirmiş, değişken iç mekân oluşumlarına olanak sağlamıştır. Özellikle cephelerde cam malzeme kullanımına bağlı olarak iç ve dış mekânlar arasında geçişgenlik oluşturulmaktadır. Geleneksel Japon mimarisi de benzer özellikte dikmelerle oluşturulmuş mekânlarla açıklanmaktadır. Bu kültürde oda kavramı yerine 'Fusuma' ve 'Shoji' denilen sürme kapılarla ayrılmış değişken mekânlar yer almaktadır ([Keskin ve Seyrek, 2008](#)). Ayrıca iç mekânla, dış mekânı birbirinden ayıran bir yapısal elemanın bulunmadığı Japon kültüründe doğa ile uyum, doğa ile bütünleşme olarak ifade edilmektedir ([Özcan ve Güngör, 2019](#)). Böylece, konutla doğa arasındaki süreklilik sağlanarak mekân daha işlevsel hale getirilebilmektedir ([Şekil 2](#)) ([Şekil 3](#)).

Modern mimarlık kavramının Japonya'da kabullenilişi üzerine yerli mekânsal ve yapısal kavramların modern benzeri temel fikirlerle eşleşmesinden söz edilmektedir ([Curtis, 1996](#)). [Curtis \(1996\)](#) eserinde bu durumu Noboru Kawazoe'nin ulusal özgüven içinde Japonya'nın beklenen modern mimariye sahip olduğunu öne sürdüğü ifadelerle belirtmektedir;

“Çelik ve beton, sütun ve kirişler şeklinde çerçeveli yapılar sağlar ve bu açıdan geleneksel yapılara benzemektedir. Çerçeve yapısı, bir odanın daha açık ve esnek olmasını sağlar ve bir yapı elemanı olarak katı duvarlara olan ihtiyacı ortadan kaldırır... İç ve dış



Şekil 2. Shoji ve fusuma ([Keskin ve Seyrek, 2008](#))

Figure2. Shoji and fusuma ([Keskin ve Seyrek, 2008](#))



Şekil 3. Doğa ile bütünleşme ([Keskin ve Seyrek, 2008](#))

Figure 3. Integration with nature ([Keskin ve Seyrek, 2008](#))

mekânların sürekliliğinde hareketli bölmeler kullanan bir oda tasarımı esnekliğindeki geleneksel Japon mimarisi, bahçe ve iç mekân entegrasyonu, iç mekânın denizaşırı çatılarla korunması gibi birçok çözüme öncülük etmiştir. İç ve bahçe arasında bir bağlantı olarak veranda, bir binanın farklı bölümlerinin koridorlarla bağlantısı, sürgülü duvarların (fusuma) kullanılmasıyla bir odanın büyütülmesi veya küçültülmesi, perdelerin kullanımı (byobu), görsel koruma ve taban alanı modülü olarak görev yapan tatami matı. Sadece sanayileşme ve esneklik uğruna değil geçmiş inşaatçıların yaptığı bir standarizasyona başvurmak gereklidir. Geleneksel mimaride ‘Kiwari’ modüler bir düzende odaların tasarım ve düzeni için bileşenlerin gramersel olarak belirlenmesi anlamına geliyor...’([Curtis, 1996](#)).

Japon geleneksel mimarisinde ‘Zen’ felsefesinin etkisi ile minimalist bir tutum söz konusudur. Bu açıdan geleneksel Japon mimarisi sade ve işlevsel olduğu kadar durgunluk, sakinlik ve huzurun hakim olduğu; basit, doğal, yalın ilkelerle çözümlenmiş mekân organizasyonlarıdır ([Özcan ve Güngör, 2019](#)) ([Şekil 4](#)) ([Şekil 5](#)).



Şekil 4. Sadelik ve işlevsellik ([The Japanese Dream, 2019](#))

Figure 4. Simplicity and functionality ([The Japanese Dream, 2019](#))



Şekil 5. Sakinlik ve huzur ([The Japanese Dream, 2019](#))

Figure 5. Calmness and serenity ([The Japanese Dream, 2019](#))

Japon geleneksel mimarisindeki etkisi belirgin şekilde görülen Minimalizm'in, 1920'lerin başında Modern hareketin bir kolu olarak ortaya çıkmış olduğu belirtilmekle beraber mimarlık ve tasarımdaki karşılığı "En az malzemeyle, en yalın, en ekonomik ve en işlevsel sonuca gitmek" şeklinde açıklanmaktadır ([Islakoğlu, 2005](#)). [Islakoğlu \(2005\)](#) mimarlıkta 'Minimalizm' ile ilgili olarak belirleyici ve zorlayıcı bir unsur şeklinde işleve dikkat çekerek, kavramsal saflık (pürizm), kurallı kısıtlama ve sınırlamalarla oluşturulan sert-katı geometrik formlarla ifade edildiğini belirtmektedir. Bu düşünce tarzı aynı zamanda Modern Mimarlık ve Japon mimarlığının ortak yapısını teşkil eder şekilde açıklanmaktadır;

"Minimalist düşünce, modern mimarlıkta görülen yalın tasarımlardan, Japon mimarlığı ve Zen Budist bahçelerinden esinlenerek karmaşıklıktan ve gereksiz süslemelerden arınmayı sağlamıştır."([Islakoğlu, 2005](#))

Mimaride modern hareket ve geleneksel Japon mimarlığı arasında bu açıdan bir etkileşimin olup olmadığı mimarlık tarih yazımı üzerinden yapılacak bir incelenme ile mümkün olmaktadır. [Leach \(2010\)](#) mimarlık tarih yazımında metodolojik olarak altı yaklaşımdan söz etmektedir.

- Üslup ve dönem,
- Biyografi,
- Coğrafya ve Kültür,
- Tip,
- Teknik,
- Tema ve Analoji

şeklinde belirtilmiş olan yaklaşımların mimarlık tarihi anlatımlarında tekil olmaktan ziyade birbiri ile bağlantılı şekilde birleşik bir yapıda kullanıldığı ifade edilmiştir ([Leach, 2010](#)).

Bu çalışma, batıda gelişen modern mimarlık hareketinde Japon mimari geleneğinden kaynaklı bir etkinin varlığının söz konusu olup olmadığı üzerine yapılmış bir inceleme niteliğindedir. İnceleme yöntemi [Leach'in \(2010\)](#) metodolojik açıdan mimarlık tarih yazımında belirttiği yaklaşımlar üzerinden yapılmaktadır. Çalışma kapsamında modern mimarlık hareketinde önemli bir yer edinen Ludwig Mies van der Rohe'nin (1886-1969) tasarım anlayışı

Mies Van der Rohe'yi konu alan [Zimmerman \(2006\)](#) ve [Cambra'nın \(2014\)](#) çalışmaları üzerinden yapılmıştır. İncelenen bu çalışmalar mimarlık tarihi yazımındaki yaklaşımlar açısından konumlandırılmıştır.

3. MİMARLIK TARİHİNDE LUDWIG MIES VAN DER ROHE

Tarih ve Arkeoloji alanındaki gelişmeler, ampirik yaklaşımlar ve sanayi devriminin etkisiyle fonksiyon odaklı, çağa ve güncel koşullara göre şekillenmiş yapıların modern hareket olarak adlandırıldığı dönemde Mies Van Der Rohe benimsediği minimalist tutum sayesinde etkili bir tarz oluşturmuş ve modern mimarlık tarihi içerisinde sözü edilen başlıca isimlerden biri olmuştur. “Az çoktur” olarak bilinen en ünlü söylemi bu anlamda modernistlerin tanımlayıcı bir ifadesi olarak görülürken, minimalistlerin de istenmeyen ayrıntıları ortadan kaldırma arayışlarını sürdürdüğü için her gün tekrarlanan bir mantra haline geldiği belirtilmiştir ([Steele, 1997](#)). [Steele \(1997\)](#) bu söylemin taşıdığı sadelik arzusunun en uç noktaya taşınmış örneği olarak da Mies'in Barcelona Pavillion ve Farnsworth House'u göstererek, iç alandaki boşluklarla iç ve dış mekan arasında geçiş hissini en üst düzeye çıkarmayı amaçladığından söz etmektedir. Bu boşluklarla Mies'in ayrıntıları azaltmasının kendi başına bir amaç olmaktan ziyade mimari ve doğa arasında genel bir kaynaşma aracı olarak görmesine bağlamaktadır ([Steele, 1997](#)). Benzer şekilde “*Architecture in the Twentieth Century*” adlı eserinde [Gössel \(1991\)](#) Mies'in en ünlü yapılarının “*Neredeyse hiçbir şey*” veya “*Az çoktur*” gibi söylemlerle açıklandığını belirterek iki temel forma sadık kaldığından bahsetmektedir. İlki taşıyıcı desteksiz bir iç mekân ve ideal formda yüzen bir “*iki plaka arasında hava*” hacmi şeklinde ‘pavyon’, ikincisi görünüşte kırılmamış bir cam yüzeyi ifade eden mükemmel bir cepheye sahip aynı zemine ait bir iskelet yapı şeklinde ‘gökdelen’ olarak ifade edilmektedir ([Gössel, 1991](#)). Ayrıca [Islakoğlu \(2005\)](#) da Mies'in benimsediği ve “*Az çoktur*” söylemi ile de dile getirdiği bu tasarım anlayışını dikdörtgenler prizmasına indirgenen mimari formun malzemede çelik ve camla minimize etmesi olarak ifade etmektedir. Dolayısıyla Mies Van Der Rohe'nin tasarımlarında tanımlayıcı şekilde yer verdiği boşluklar, sadelik ve yalın malzeme kullanımı onun fazlalıklardan arınmış, işlevsellik gibi detayların ön plana çıkarıldığı minimalist tutumunun ifadesi olarak görülmektedir. Bu açıdan minimalizm'in felsefe ve mimari olarak en açık şekilde ifadesinin Mies Van Der Rohe'nin tasarımlarında olduğu belirtilmektedir ([Steele, 1997](#)). Bunlarla birlikte Mies Van der Rohe'nin mimarlık anlayışında mimarın kendi ifadelerine de yer verilmektedir. Şöyle ki;

“Formu icat etmenin mimarlığın görevi olmadığını açıkça anladım. Bu görevin ne olduğunu anlamaya çalıştım. Peter Behrens’e sordum cevap vermedi. Ve sormadı. Diğerleri ‘yaptığımız şey mimarlık’ dediler fakat bu cevaptan memnun değildik... Bu bir gerçeklik meselesiydi ve gerçeğin ne olduğunu bulmaya çalıştık... Bugünün dilinde modern bir filozofun ifade ettiği gerçek tanımını bulmaktan çok memnunuz. ‘Gerçek olguların önemidir’... Kabul etmemiz gereken temel noktalardan biri net bir inşaat fikri diye düşündüm... Yapısına göre felsefi bir fikrimiz var. Yapı yukarıdan aşağıya aynı fikirlerle son ayrıntıya kadar bir bütündür. Biz buna yapı diyoruz.” (Peter Carter’dan aktaran [Frampton,2007](#))

“Günümüzde ekonomi faktörü kiralık konutta rasyonalizasyon ve standardizasyonu zorunlu kılmaktadır. Diğer yandan gereksinimlerimizin artan karmaşıklığı esneklik gerektirmektedir. Gelecek her ikisini de hesaba katmak zorunda kalacak. Bu amaçla iskelet yapım sistemi en uygundur. Rasyonelleştirilmiş bina yöntemlerini mümkün kılar ve iç mekânın serbestçe bölünmesini sağlar. Mutfak ve banyoları, sıhhi tesisatlarından dolayı çekirdek olarak kabul edersek diğer tüm alanlar hareketli duvarlar ile bölünebilir. Bunun tüm normal gereklilikleri yerine getireceğine inanıyorum.” ([Frampton, 2007](#)).

3.1. Zimmerman’a Göre Mies Van Der Rohe

Mies Van Der Rohe’yi ve tasarımlarını konu alan çalışmalardan biri Clarie Zimmerman’ın 2006 yılında yayınladığı ‘Mies Van Der Rohe’ adlı eseridir. Bu eserde Mies’i anlatış biçimi Avrupa ve Amerika’da geçirdiği dönemlerdeki mimarlık faaliyetleri şeklinde biyografisi olarak ele alınmış ve sonrasında tasarım ve uygulama sürecini de içine alan tarihlerle tüm projelerine yer verilmiştir. Zimmerman çalışmasında Mies’den bahsederken inşa edilmiş veya edilmemiş eserlerinin tümünün eşit derecede iyi düşünülmüş olduğunu, 20. Yüzyılın mimari zorluklarına açıkça formüle edilmiş cevaplar verdiğini, özellikle II. Dünya savaşı sonrası dönemde geliştirdiği tipler ve arketipler açısından önemli bir etkiye sahip olduğunu ifade etmektedir. Yaşamı boyunca “Endüstrileşmiş bir çağın yeni mimari sorunlarına çözüm bulmak” şeklinde kendine tek bir görev edindiğini belirten Zimmerman Mies’in çalışmalarının modüler, açık planlı, sade, saf geometrik formlu, düz çatılı, malzemenin yalın haliyle kullanıldığına dikkat çekmektedir. Mies’in Peter Behrens, Hendrick Petrus Berlage ve Frank

Lloyd Wright gibi yanında çalıştığı veya bulunduğu dönemin diğer önemli isimlerinden ve ‘De stijl’ akımından etkilendiğinden söz edilmektedir. Çalışma Mies’in projelerini tasarım ve uygulama tarihleri olarak sırasıyla ele almıştır ([Şekil 6](#)).

Zimmerman’ın Mies Van Der Rohe’yi ele alış biçimi metodolojik açıdan [Leach’in \(2010\)](#) belirttiği yaklaşım tipleri açısından yalnız aşağıda belirtilen beş yaklaşım açısından açıklayıcı kabul edilebilir;

- Üslup ve Dönem,
- Biyografi,
- Coğrafya ve Kültür,
- Tip
- Teknik

Üslup ve dönemsellik açısından özellikle sanayi devriminin etkisinde gelişen ve modern hareket olarak adlandırılan dönemin başlıca aktörlerinden biri olarak sade, fonksiyonel, modüler, açık planlı, saf geometrik formlu, düz çatılı, dış mekânla bütünleşen yapıda, malzemenin yalın haliyle kullanılmasına bağlı bir tasarım üslubunu benimsemektedir. Seagram Binası, Lafayette Park ve Taç salonu gibi yapılarında belirginleşen sade, yalın malzemeyle net geometri anlayışı, Barselona Pavyonu, Farnsworth Evi ve Tugendhat Evi yapılarında doğa ile

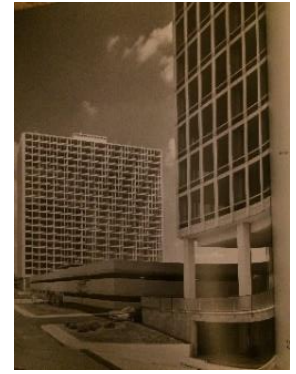


	1955-1963 Lafayette Park, USA 1962-1968 New National Gallery, Germany 1963-1969 Toronto Dominion Center, Canada 1967 Mansion House Square and Office Tower, United Kingdom
--	---

Şekil 6. Clarie Zimmerman’ın 2006’da yayınlanan çalışması ([Zimmerman, 2006](#))

Figure 6. Clarie Zimmerman’s book published in 2006 ([Zimmerman, 2006](#))

bütünleşme çabası, Tugendhat ve “The Dwelling” Sergi salonunda değişken, açık planlı bir tasarım anlayışı hakimdir ([Şekil 7](#)) ([Şekil 8](#)) ([Şekil 9](#)). Ayrıca Mies’in bina anlayışı “ *Bina sanatı zekice düşünülmüş bir kuramsal düşünce nesnesinden ibaret değildir, gerçekte sadece bir yaşam süreci olarak anlaşılabilir, insanın kendini iddia etme ve çevresine hakim olma yeteneğinin bir ifadesidir*” şeklinde belirtilmiştir.



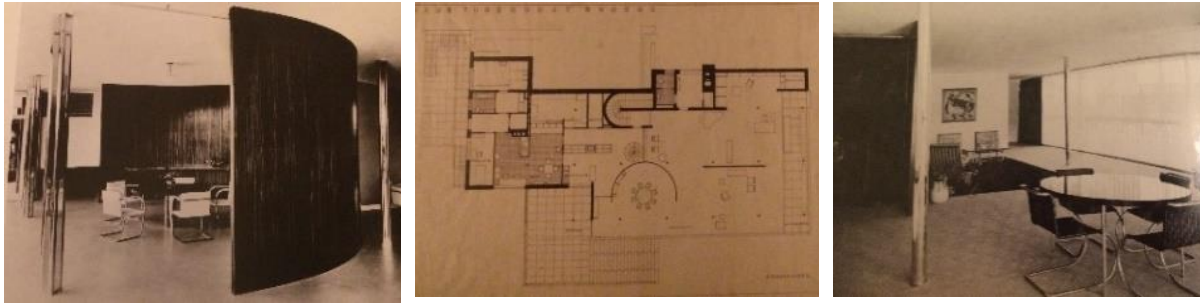
Şekil 7. Taç Salonu, Seagram Binası, Lafayette Park ([Zimmerman, 2006](#))

Figure 7. Crown Hall, Seagram Building, Lafayette Park ([Zimmerman, 2006](#))



Şekil 8. Mekan ve doğa ilişkisinde Barcelona Pavyonu, Farnsworth Evi ve Tugendhat Evi (Zimmerman, 2006)

Figure 8. The relationship between space and nature for the Barcelona Pavillion, Farnsworth House and Tugendhat House (Zimmerman, 2006)

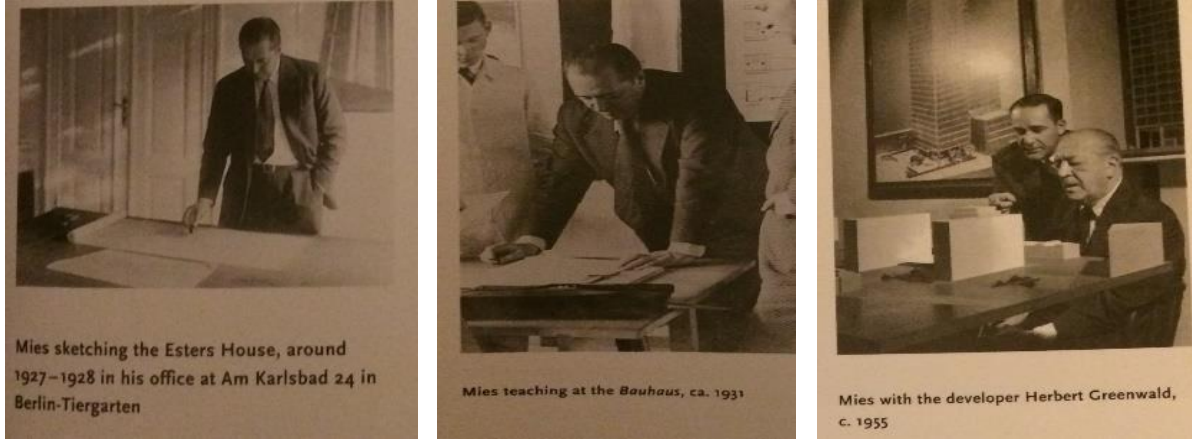


Şekil 9. Değişkenlik, açık planda Tugendhat evi ve “The Dwelling” sergisi (Zimmerman, 2006)

Figure 9. Flexibility, open plan layout via Tugendhat House and Exhibition “The Dwelling” (Zimmerman, 2006)

Biyografik açıdan Mies Van Der Rohe'nin çalışma hayatı ve üstlendiği görevler ile tasarlanmış tüm projeleri tasarım ve uygulama yılı olarak anlatılmıştır. Bu açıdan tasarlanmış fakat uygulanmamış yedi projesi, tasarlanmış ve uygulanmış 13 projesi bulunmaktadır (Şekil 10) (Tablo 1).

Coğrafya ve Kültür açısından Mies'in yaşadığı coğrafyalar Avrupa ve Amerika'daki çalışmaları olarak belirtilmiş olup Amerika'da gerçekleştirdiği projelerin Avrupa'dakilerden daha farklılaştığına dikkat çekilmektedir. Şekil 11'de yer verilen Avrupa'daki ilk çalışmalarının neo-klasik tarzda ve reform hareketlerini destekleyici izler taşıdığından bahsedilirken Şekil 12'deki çalışmaları üzerinden I. Dünya Savaşı sonrasında farklı bir mimari dil geliştirmeye başladığı ifade edilmektedir. Amerika'ya göç ettikten sonra ise daha çok çelik ve cam malzeme üzerine tasarımlar gerçekleştirmiştir. Amerika'daki yapılarında sanayileşmenin etkisinde kalınarak özellikle gökdelen tasarımlarına yoğunluk verildiği belirtilmiştir (Şekil 13).



Şekil 10. Mies'in çalışma hayatı (Zimmerman, 2006)

Figure 10. Mies at work (Zimmerman, 2006)

Tablo 1. Mies'in projeleri (Zimmerman, 2006)

Table 1. Projects of Mies (Zimmerman, 2006)

TASARLANMIŞ FAKAT UYGULANMAMIŞ	TASARLANMIŞ VE UYGULANMIŞ
1910 Bismark Monument, Germany	1906-1907 Reihl House, Germany
1912-1913 Kröller-Müller Villa, Netherland	1925-1927 Exhibition "The Dwelling", Germany
1921-1924 The 'Five Projects' Friedrichstrasse Skyscraper, Glass Skyscraper, Office Building, Concrete Country House, Brick Country House	1927-1930 Lange and Ester House, Germany
1929 Alexanderplatz Competition, Germany	1928-1929 Barcelona Pavillion, Spain
1933 Reichsbank Extension, Germany	1928-1930 Tugendhat House, Czech Republic
1940-1954 Conceptual Projects: Museum for a Small City, Concert Hall, 50x50 House, Convention Hall	1939-1958 IIT (Illionis Institute of Technology),USA
1967 Mansion House Square and Office Tower, United Kingdom	1945-1951 Farnsworth House, USA
	1948-1951 Lake Shore Drive Apartments, USA
	1950-1956 Crown Hall, USA
	1954-1958 Seagram Building, USA
	1955-1963 Lafayette Park, USA
	1962-1968 New National Gallery, Germany
	1963-1969 Toronto Dominion Center, Canada



Şekil 11. I. Dünya savaşı öncesi Avrupa'daki çalışmalarından P. Behrens Evi-Riehl Evi-Bismark Anıtı (Zimmerman, 2006)

Figure 11. P. Behrens House-Riehl House-Bismark Monument projects in Europe before the First World War (Zimmerman, 2006)



Şekil 12. I. Dünya savaşı sonrası Avrupa'daki çalışmalarından Wolf Evi-“The Dwelling” Sergisi-Lange Evi (Zimmerman, 2006)

Figure 12. Wolf House- Exhibition “The Dwelling”-Lange House projects in Europe after the First World War (Zimmerman, 2006)

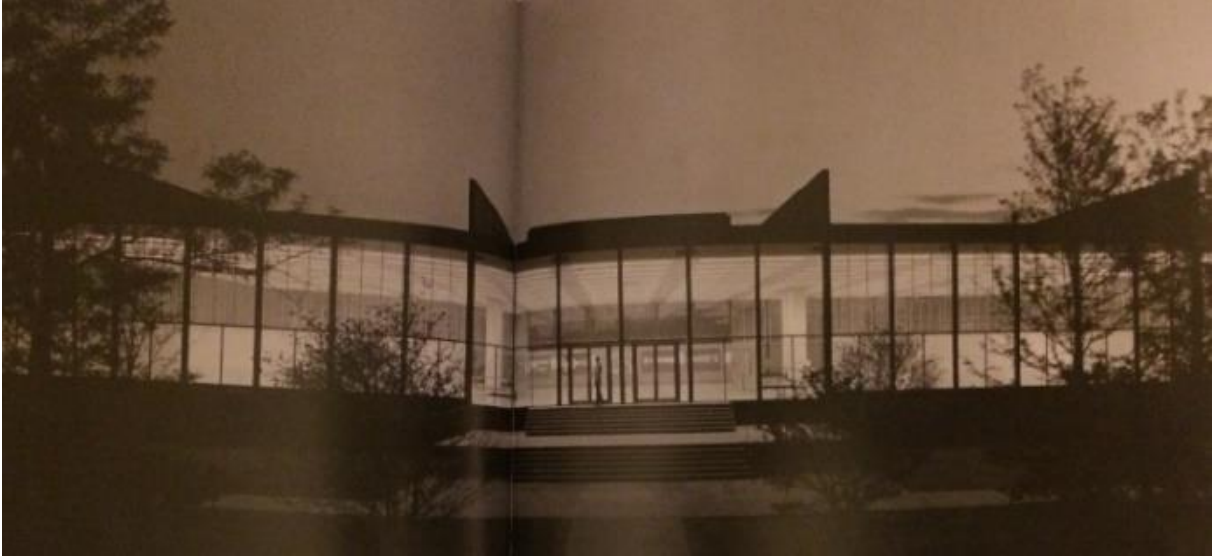


Şekil 13. Amerika'daki çalışmalarından Farnsworth Evi, IIT, Lake Shore Drive Apartmanları, Seagram Binası (Zimmerman, 2006)

Figure 13. Fansworth House, IIT, Lake Shore Drive Apartments, Seagram Building projects in USA (Zimmerman, 2006)

Tip açısından Mies'in önceki tarihlerdeki form ve taklitleri reddeden bir yaklaşımla yeni tip arketipler geliştirdiği ifade edilmektedir. Bunu sağlarken işlevin ve sanayileşmenin etkisine dikkat çekilmektedir. Mies'in modüler ve açık planlı yapı sistemi işlevsellik anlayışı üzerinden yapının içinde çok çeşitli işlevlere olanak sağlayan esneklikte tasarlanması şeklindedir (Şekil 14). Mies'in Seagram yapısı sonrasında inşa edilecek ofis yapıları için prototip olarak ifade edilmiştir.

Teknik açıdan Mies'in çağın getirdiği sanayileşme hareketinde beton, demir, çelik ve cam malzemenin kullanıldığı yapılardan ve entegre modül sisteminden bahsedilmektedir. Bu durum Amerika'daki yapılarında çelikten çeliğe, çelikten tuğlaya, çelikten cama bağlantılar şeklinde çözümler olarak belirtilmiştir (Şekil 15). Mies'in kullandığı teknik “Mies için modern yapı, modern topluma uygun bir mimaride toplanmış modern malzemeler ve yapım teknikleri anlamına geliyordu” şeklinde ifade edilmektedir.



Şekil 14. Taç Salonu-IIT ([Zimmerman, 2006](#))

Figure 14. Crown Hall -IIT ([Zimmerman, 2006](#))



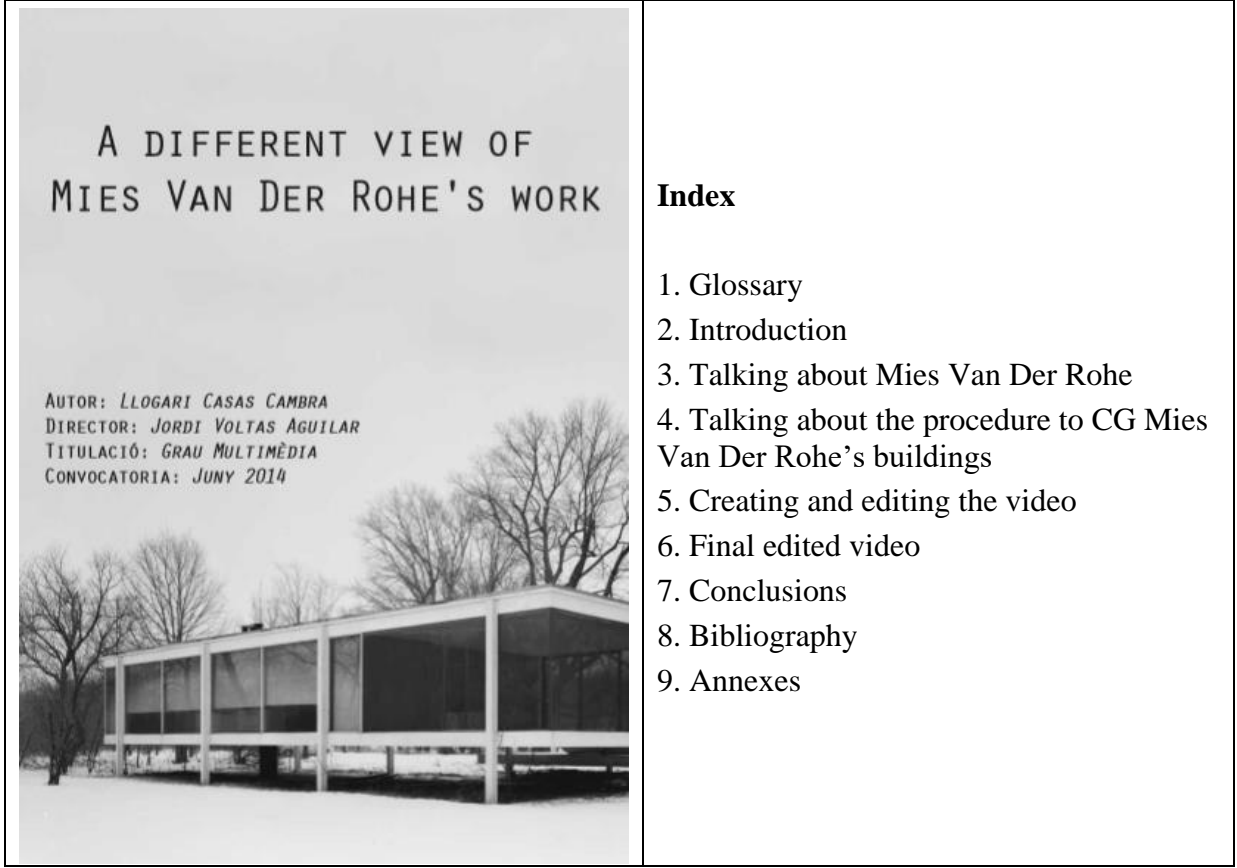
Şekil 15. Lange Evi, Lake Shore Drive Apartmanları, Barselona Pavyonu ([Zimmerman, 2006](#))

Figure 15. Lange House, Lake Shore Drive Apartments, Barcelona Pavillion ([Zimmerman, 2006](#))

[Zimmerman \(2006\)](#) çalışmasında sadece IIT'nin tasarlanan fakat inşa edilmeyen kütüphane ve idari binası ile ilgili olarak “*esnek bir sistemin yarı Japonca mütevazı zerafeti*” şeklinde ifade etmektedir. Bununla birlikte Coğrafya ve kültür açısından Mies Van Der Rohe'nin Japonya'da yaşadığı bir dönemden ya da Japonya'ya gittiğinden bahsedilmemektedir.

3.2. Cambra'ya Göre Mies Van Der Rohe

Mies Van Der Rohe'yi konu alan bir diğer çalışma Cambra'nın 2014 yılında yayınladığı “A Different view of Mies Van Der Rohe's Work” (Mies Van Der Rohe'nin çalışmalarına Farklı Bir Açıdan Bakış) adlı çalışmasıdır. Çalışmada Mies Van Der Rohe tarafından tasarlanan ve dünya çapında tanınmasını sağlayan tasarımların 3d yöntemi ile görsel-işitsel bir araç olarak kullanılması amaçlanmıştır ([Şekil 16](#)).



Şekil 16. Llogari Casas Cambra'nın 2014'da yayımlanan çalışması ([Cambra, 2014](#))

Figure 16. Llogari Casas Cambra's book published in 2014 ([Cambra, 2014](#))

Cambra'nın Mies Van Der Rohe 'yi ele alış biçimi metodolojik açıdan [Leach'in \(2010\)](#) belirttiği yaklaşımlardan yalnız aşağıda belirtilen üç yaklaşım açısından açıklayıcı olarak kabul edilebilir;

- Üslup ve Dönem,
- Coğrafya ve Kültür,
- Teknik

Üslup ve dönemsellikten aşırı netlik ve basitlikle ifade edilen 20. yüzyılın etkili bir mimari tarzını oluşturduğu belirtilmiştir. Serbest akışlı açık alan fikrinde dengeli minimal bir mimari düzendeki yapılar Mies'in tabiriyle “deri-kemik” mimarisi şeklinde ifade edilmiştir. Geometrik bileşimlerinin kilit noktası yapısal elemanların sadeliği, süs unsuru taşımayan yapıların oran ve boyutlarla ifadesi, malzemenin yalın haliyle kullanımı, çevre ile entegrasyon halinde mekan çözümlerinden söz edilmektedir ([Şekil 17](#)).



Şekil 17. Tugendhat Evi, Taç Salonu, Farnsworth Evi, Barselona Pavyonu (Cambra,2014)
Figure 17. Tugendhat House, Crown Hall, Farnsworth House, Barcelona Pavillion (Cambra,2014)

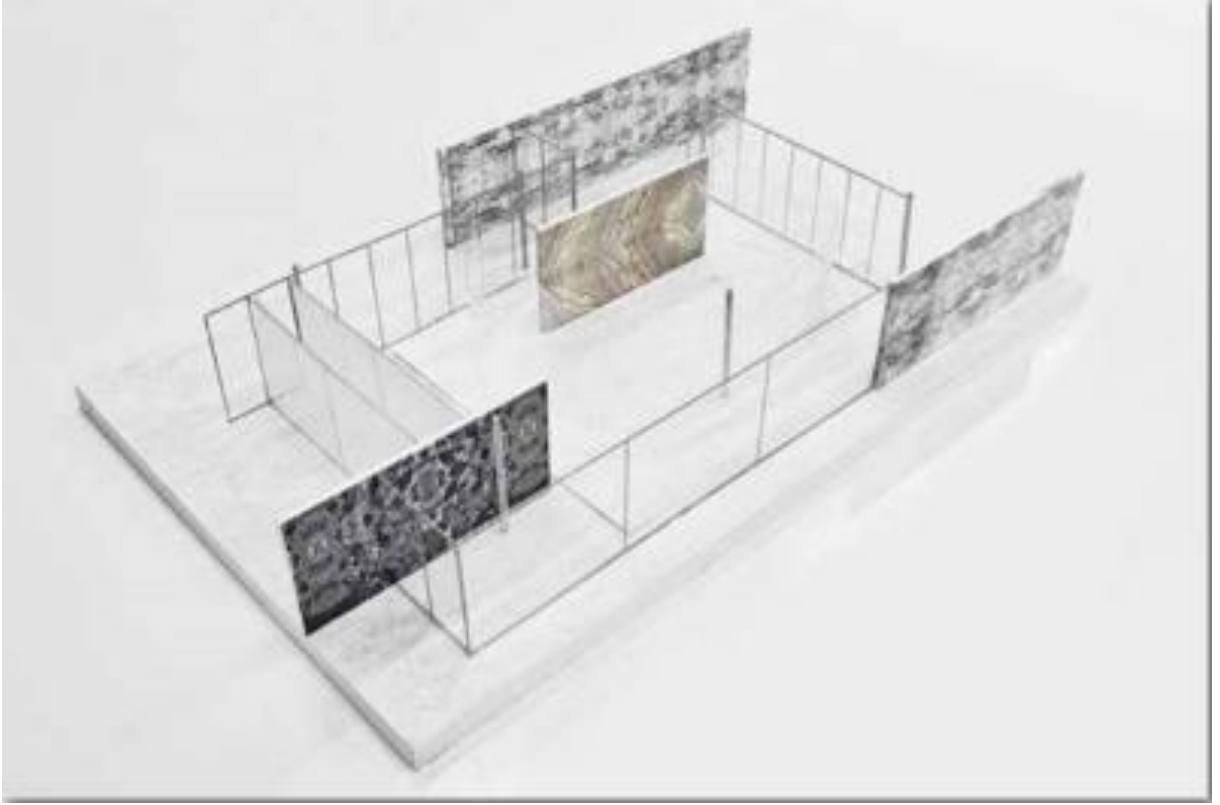
Coğrafya ve Kültür açısından Birinci Dünya savaşıdan sonra Novembergruppe, De Stijl gibi çeşitli akımların etkisinde projeler geliştirdiğinden söz edilmektedir. Ayrıca Alman modernizmindeki Bauhaus, Güzel sanatlar, Expressionizm ve Dadaizm etkilerine yer verilmiştir. Bununla birlikte Avrupa'daki tasarımlarında yataycı, Amerika'daki tasarımlarında ise dikeyci bir mimari çizgide olduğu ifade edilmiştir (Şekil 18).



Şekil 18. Bauhaus ve Dadaizm (Cambra,2014)
Figure 18. Bauhaus and Dadaism (Cambra,2014)

Teknik açıdan modern malzemelerin (endüstriyel çelik, beton, taş, mermer, cam) kullanımına dikkat çekilmektedir. Çelik taşıyıcı çerçeveler, hareketli panel duvarlar, Geniş pencereler, Çatı örtüsü olarak beton kullanımı belirtilmiştir (Şekil 19).

Cambra (2014) çalışmasında sadece tasarım anlayışı olarak minimal mimari düzen ifadesine yer verildiği görülmüştür. Bunun dışında minimalizm üzerinden ya da farklı bir açıdan Japon geleneksel mimarisinden söz edilmemektedir.



Şekil 19. Barselona Pavyonu malzeme kullanımı ([Cambra,2014](#))

Figure 19. Materials used in the Barcelona Pavillion ([Cambra,2014](#))

4. SONUÇ

Geleneksel Japon mimarisinin sadelik, işlevsellik, malzemenin yalın halde kullanımı, doğa ile bütünleşme çabası, net geometrik mekanları ve dikmelerle ifade edilen taşıyıcılarının mimarlıktaki modern harekette de benzer özelliklerde yer aldığı görülmektedir. Bu açıdan iki mimari anlayışın ‘Minimalizm’ gibi bir ortak noktada benzeştiği söylenebilmektedir.

Minimalizm, Modern Hareket içinde kabul edilmekte ve hatta modern hareketin bir kolu olarak tabir edilmektedir. Süsten arındırılmış, işlevin ön planda olması, sade formlar, yalın malzeme, iç ve dış mekânlar arası geçirgenlik ve bütünlük sağlama çabası üslup açısından modern mimarlıkla örtüşen bir yapı olarak anlatılmaktadır. Minimalizmin en açık şekilde ifadesinin de Modern Hareketin başlıca isimlerinden olan Mies Van Der Rohe’nin tasarımları gösterilmektedir. Mimarlık tarihi açısından Modern Hareket dönemin başlamasına öncülük eden mimarlar içinde yer alan Mies Van Der Rohe’nin anlatımlarında minimalist tutumu ve bunu destekleyici söylemlerine yer verildiği görülmektedir.

Çalışma kapsamında incelenen örnek çalışmalardan ilki olan [Zimmerman’ın \(2006\)](#) çalışması; Mies van der Rohe’yi mimarlık tarihi yazımında dönemin mimarisini yeniden

şekillendirir ölçüde, tasarlanmış tüm projeleri üzerinden ele almaktadır. Aslen tam bir biyografik anlatım şeklinde; bulunduğu dönem ve üslubundan, doğduğu ve yaşadığı coğrafya ve kültürden, tasarımlarında geliştirdiği tiplerden ve teknik çözümlerinden bahsedilmektedir. Dönem ve üslubunu sade, fonksiyonel, malzemeyi yalın halde kullanımlı, modüler, açık planlı, saf geometrik formlu, düz çatılı, dış mekânla bütünleşen yapıda olarak belirtmektedir. Zimmerman Mies Van Der Rohe'nin doğduğu ve yaşadığı coğrafyalar olarak Avrupa ve Amerika kıtasından söz ederek, bu iki kıtada farklı yapıda projeler geliştirdiğine dikkat çekmektedir. Hatta Avrupa'da gerçekleştirdiği tasarımları da I. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası olarak iki farklı açıdan yorumlamaktadır. Zimmerman Mies Van Der Rohe'nin önceki form ve taklitleri reddeden bir yaklaşımla yeni tip ve arketipler geliştirdiğini, öyle ki bazı yapılarını sonra inşa edilecek yapılar için prototip olarak ifade etmektedir. Geliştirdiği yeni yapı tiplerinde kullandığı malzeme ve tekniklere vererek sanayileşmeye bağlı gelişen yapılarda cam, demir, çelik ve beton malzemelerin teknik çözümlerinden ve bunların kullanıldığı modül sistemlerden söz etmektedir. Zimmerman Mies Van Der Rohe projelerinin kendi içlerinde benzer özellikler taşımakla beraber modern hareket döneminin özgün projeleri arasında değerlendirmiştir. Zimmerman'ın Mies van Der Rohe'yi anlatımında minimalizm ile örtüşen bir üslup anlatımı dışında minimalizm üzerinden ya da farklı bir açıdan Japon geleneksel mimarisine dair bir söylemden bahsedilmediği görülmüştür. Yalnız Mies Van Der Rohe tarafından tasarlanan projelerden birinde (IIT kütüphane ve idari binası) yarı Japon tarzı bir ifade belirtilmektedir. Bunun dışında Mies Van Der Rohe ile ilgili olarak bir Japonya hayatı ya da ziyaretinden bahsedilmemektedir.

İncelenen diğer çalışma olan [Cambra'nın \(2014\)](#) çalışması; mimarlık tarihi anlatımından ziyade modern hareket döneminin başlıca özelliklerini yansıtan Mies Van Der Rohe yapılarının güncel çizim ve gösterim programlarda açıklanması üzerine yapılmış bir çalışmadır. Cambra Mies Van Der Rohe'nin dönem ve üslubundan, yaşadığı coğrafya ve kültürden ve teknik çözümlerinden bahsedilmektedir. Dönem ve üslubunu aşırı netlikle ifade edilen 20. Yüzyılın etkili bir mimari tarzı olarak serbest planlı, açık alanlı, dengeli minimal bir düzende, sade, yalın ve çevre ile entegrasyon halinde olarak belirtmektedir. Mies Van Der Rohe'nin yaşadığı coğrafya ve kültürün I. Dünya Savaşı'ndan sonraki Novembergruppe, De Stijl gibi çeşitli akımların etkisinde projeler geliştirdiğine ve bu dönemdeki Alman modernizmindeki Bauhaus, Güzel Sanatlar, Expresyonizm ve Dadaizm etkilerine yer verilmiştir. Cambra, Mies Van Der Rohe'nin Avrupa'daki tasarımlarında yataycı bir mimari çizgide, Amerika'daki tasarımlarında ise dikeyci bir mimari çizgide olduğunu belirtmektedir. Mies Van Der Rohe'nin yapılarında

endüstriyel çelik, beton, taş, mermer, cam malzeme kullanımından söz edilerek çelik taşıyıcı çerçeveler, hareketli panel duvarlar, geniş pencere çözümleri ve beton çatı çözümüne dikkat çekilmektedir. Cambra'nın Mies Van Der Rohe anlatımında önceki incelenen çalışma ile benzer şekilde minimalizm ile örtüşen bir üslup anlatımı söz konusu olmakla beraber Japon Geleneksel mimarisinden kaynaklı bir etkiden ya da bu tarz bir söylemden söz edilmemiştir.

İncelenen iki çalışmada Modern hareketin en önemli isimlerinden biri olan Mies Van Der Rohe'nin tasarım anlayışında ve dolayısıyla Modern Harekette Japon geleneksel mimarisinden kaynaklı bir etkinin var olup olmadığına dair bir açıklamaya yer verilmemiştir. Öyle ki; Mies Van Der Rohe'nin Japonya'ya gitmiş olduğundan ya da Japon bir mimardan etkilenmiş olduğundan da söz edilmemiştir. Bu durum böyle bir etkileşimin bulunmadığı şeklinde bir sonuç olarak kabul edilebilir. Bununla birlikte Mies Van Der Rohe'nin mimarlık tarihi anlatımlarında tasarım üslubu açısından geleneksel Japon mimarlığından kaynaklı ifadeler yer almazken, tasarımlarında geleneksel Japon mimarisinden kaynaklı bir etki olduğuna dair söylemlerin varlığı düşündürücüdür. Bu durum minimalizmin Japon geleneksel mimari anlayışında da bulunmasından kaynaklı olarak kişisel yorumlar şeklinde değerlendirilebilir niteliktedir.

Teşekkür ve Bilgilendirme

Bu çalışma 'Mimarlık Tarihi Yazımında Metodoloji' adlı doktora dersi kapsamında yapılan çalışmadan geliştirilmiştir. Ders yürütücüsü sayın hocam Prof. Dr. Kemal Reha Kavas'a teşekkürü bir borç bilirim.

KAYNAKLAR

- Alassar, Z.İ., 2022. How The Concept of House Can Be Re-Defined within the Architectural Modernity Framework. <https://www.researchgate.net/publication/342707408> (Erişim: 30.05.2022)
- Asialogy, 2022. Japon Mimarisi: Geleneksel Konut Mimarisi, Geleneksel Japon Evi <https://www.asialogy.com/japon-mimarisi-geleneksel-konut-mimarisi/> (Erişim: 30.05.2022)
- Cambra, L. C., 2014. A different view of Mies Van Der Rohe's work, Universitat Politecnica De Catalunya Barcelanatech, Barcelona p.1-57 https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099.1/26139/GMM_CasasLlogari_TFG_Mem_14.pdf (Erişim: 05.12.2019).
- Curtis, W.J.R., 1996. Modern Architecture since 1900, Phaidon Press Limited, London p.331-341.

- Frampton, K., 2007. *Modern Architecture A Critical History*, Thames& Hudson ltd, London (Third edition) p.161-164.
- Gössel, P. –Leuthauser, G., 1991. *Architecture in the Twentieth Century*, Benedict TASCHEN Verlag ,Köln p.225-237.
- Hasol, D., 2019. Doğan Hasol resmi web sitesi <http://www.doganhasol.net/japonyadan-izlenimler-2.html> (Erişim: 25.12.2019).
- Islakoğlu, M. P., 2005. Mimarlıkta Minimalizm, *Ege Mimarlık* (3)-55 s:14-18, <http://www.izmimod.org.tr/egemim/55/14-19.pdf> (Erişim: 25.12.2019).
- Keskin, G., Seyrek,P., 2008. Japon Estetiğinin Sekiz Belirtisi, *Arkitera*, 31.Ekim 2008 <https://v3.arkitera.com/h35521-japon-estetiginin-8-belirtisi.html> (Erişim:15.12.2019).
- Leach, A., 2010. ‘What is Architectural History’, Polity Press Ltd. Cambridge, Eserin Türkçe çevirisi: Hayrullah Doğan (2015) ‘Mimarlık tarihi nedir’, Koç Üniversitesi yayınları.
- Özcan, U., Güngör S., 2019. Geleneksel Türk Evi ile Geleneksel Japon Evi’nin Yapısal Açından Karşılaştırılması, *European Journal of Science and Technology* No. 16, p.646-661 <https://doi.org/10.31590/ejosat.591305> (Erişim: 25.12.2019).
- Steele, J., 1997. *Architecture Today*, Phaidon Press Limited, London p.108-110.
- Tanyeli U., 1997. ‘Modern Mimarlık’ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi II*, Ed. Z. Rona ve M. Beykan, Yapı Endüstri Merkezi Yayınlar- İstanbul, s:1286 <https://www.booktandunya.com/2018/09/eczacbas-sanat-ansiklopedisi-2-cilt.html> (Erişim: 03.12.2019).
- Tanyeli, U., 2018. Mimarlık Tarihinin İcadı Mimarlığın İcadıdır Ya da Mimarlığı Tarih yazımı mı İmal eder?, *Arredemento Mimarlık Tasarım Kültür Dergisi*, 2018/06 s: 72-95.
- The Japanese Dream, 2019. Japon tarihi ve kültürü konusunda hazırlanmış özel web sitesi <https://www.thejapanesedreams.com> (Erişim: 25.12.2019).
- Zimmerman, C., 2006. *Mies Van Der Rohe*, Taschen GmbH, Köln-Germany p.1-96.