

ISSN1302-2636 E-ISSN2757-668X

2024
Mart
March



Cilt: 20
Volume
Sayı: 41
Number

tasarım+kuram

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi Dergisi

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, tasarım+kuram Dergisi, *tasarım+kuram*, *Mimar Sinan Fine Arts University-Journal of the Faculty of Architecture*

tasarım+kuram Dergisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nin yılda üç kez yayımlanan hakemli yayın organıdır. Dergi, mimarlık, şehir ve bölge planlama, iç mimarlık ve endüstriyel tasarım disiplinleri ve ilişkili disiplinlerdeki bilgi üretimine ve bilginin yayılmasına, akademik-meslekî ortamın gelişmesine katkıda bulunmayı amaçlar.

tasarım+kuram is the journal of the Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Architecture, which publishes refereed articles three times a year. It aims to promote ideas and to contribute to the development of the academic-professional environment, in disciplines of architecture, city and regional planning, interior design, industrial design and in other related disciplines.

Fakülte Adına Derginin Sahibi / The Owner of the Journal on Behalf of the Faculty

Prof. Dr. Ayşin SEV

Mimarlık Fakültesi Dekanı / Dean of the Faculty of Architecture

Editör / Editor

Seher Demet YÜCEL

Editör Yardımcısı / Associate Editor

Koray GÜLER

Dil Editörü / Language Editor

Selami Gökçen EZBER

YYK Kurul Sekreteri / Board Secretary

Gülce Güleycan OKYAY

Yayın Yürütme Kurulu / Editorial Board

(Alfabetik sıra ile / In alphabetic order)

Sema BIYIKLIOĞLU

Bilge ÇAKIR

Nuriye Nida ÇELEBİ ŞEKER

Deniz EKMEKÇİOĞLU

Arzu ERTURAN TOPGÜL

Koray GÜLER

Gülce GÜLEYCAN OKYAY

Deniz İKİZ KAYA

Merve KARAOĞLU CAN

Gamze ERGİN

Melek KILINÇ

Elke MİEDEMA

Özkal ÖZSOY

Esin SARIMAN ÖZEN

Sinem SEÇER SİPAHİ

Saadet Tuğçe TEZER

Semin ERKENEZ

Bölge Temsilcileri / Regional Representatives

Serra AKBOY İLK

Mekin ELÇİOĞLU

Grafik Tasarım / Graphic Design

Sema BIYIKLIOĞLU

Grafik Uygulama / Graphic Application

CETUS YAYINCILIK

Danışmanlar Kurulu / Board of Advisors

Prof. Dr. Zeynep AYGEN

Prof. Dr. Demet BİNAN

Dr. Pankaj CHHABRA

Doç. Dr. Gülen ÇEVİK

Prof. Dr. Yonn DIERWECHTER

Prof. Dr. İclal DİNÇER

Prof. Dr. İpek FITÖZ

Doç. Dr. Aarti GROVER

Prof. Dr. Doris GSTACH

Prof. Dr. Gülay HASDOĞAN

Prof. Dr. Yegan KAHYA

Prof. Dr. Emel KAYIN

Prof. Dr. Ruşen KELEŞ

Doç. Dr. Lazaros Elias MAVROMATIDIS

Doç. Dr. Kavita MURUGKAR

Prof. Dr. Gülşen ÖZAYDIN

Dr. Hossein SADRI

Prof. Dr. Ayşin SEV

Prof. Dr. Sheetal SHARMA

Prof. Dr. Andy THORNLEY

Prof. Dr. Azize Serap TUNÇER

Prof. Dr. Ahmet Zeki TURAN

Prof. Dr. Murat Cemal YAŁÇINTAN

Yazışma Adresi / Correspondance

tasarım+kuram Dergisi

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Meclis-i Mebusan Caddesi No:24, 34427 Fındıklı-Istanbul

Tel. : (+90-212) 243 13 71 Fax : (+90-212) 251 75 67

E-mail : tasarimkuram@msgsu.edu.tr Web : www.tasarimkuram.com

Basım : MSGSÜ Matbaası, Fındıklı-Istanbul/MSGSU Printing Workshop-Istanbul

© 2023 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi

ISSN 1302 2636 E-ISSN 2757-668X

tasarım+kuram Dergisi, 2012 yılından bu yana TR Dizin (ULAKBİM) Sosyal Bilimler veritabanı listesinde; 2020 yılından itibaren "Leibniz Information Centre for Science and Technology University Library" ile SOBİAD, 2021 yılından itibaren Ulrichs' (ProQuest), Open Ukrainian Citation Index, ERIHPLUS ve EBSCO (CEEAS), 2022 yılı Kasım sayısından itibaren DAAI (Design and Applied Arts Index)' de indekslenmektedir.

Yazarlar İçin Rehber

• tasarım+kuram Dergisi'nin yayın alanına giren, yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uyan; kuramsal, uygulamaya ilişkin ve eleştirel, Türkçe ya da İngilizce kaleme alınmış tüm yazılar, yayın için değerlendirilmek üzere kabul edilir. Dergiye iletilen yazıların, başka bir yayın organında daha önce yayınlanmamış olduğu kabul edilir. Gönderilen makalenin aynı anda iki dergide hakem sürecinde olması, tasarım+kuram Dergisi tarafından uygun görülmez. tasarım+kuram Dergisi'nde yayınlanacak yazıların tüm sorumluluğu yazar(lar)ına aittir. Dergiye değerlendirilmek üzere iletilen makaleler hakem sürecine alınmadan önce yayın kurulu tarafından değerlendirilir ve gerek görülürse takdirde "yayın kurulu değerlendirme raporu" yazılarak makalelerde revizyon istenir. Revize edilen makaleler Kurul tarafından uygun görülürse hakem değerlendirme sürecine dahil edilir. Hakem sürecinde toplam iki hakemin görüşüne başvurulur. Hakem görüşlerinde makalenin kabulüne yönelik önemli görüş farklılıkları olması durumunda 3. Hakem görüşüne başvurulur. Hakemler tarafından yayına kabul edilmeyen yazılar yazarlarına iade edilir. Dergide yer alan hiçbir yazı ve/veya görsel malzeme sahibinin izni olmadan kullanılamaz.

• Yayın çeşitliliğinin korunması adına bir yazarın (ortak yazarlı makalelerde her iki isim için de geçerlidir) yayınlanan iki makalesi arasında en az iki sayı olmalıdır ve bir yazar iki yıl içerisinde en fazla iki makale yayınlatabilir.

• Ana metnin, özetler, kaynakça ve tablo bilgileri hariç, başlık ve dipnotlar dahil 7000 kelimeyi aşmaması beklenir. İngilizce ve Türkçe olmak üzere iki ayrı özet, başlığın hemen altında ilk sayfada verilir. Özetlerin altına, beş sözcüğü aşmamak koşuluyla yazıya ilişkin İngilizce ve Türkçe anahtar sözcükler eklenir. Makalenin Türkçe özeti yaklaşık 250 kelimedenden oluşurken, İngilizce özeti yaklaşık 700-800 kelimedenden oluşan "genişletilmiş özet/extended abstract" olarak sisteme yüklenmelidir. Genişletilmiş özetle makalede ele alınan çalışmanın araştırma sorusunun tanımlanması; çalışmada ulaşılmak istenen hedeflerin açıkça ifade edilmesi; belirlenen amaçlara ulaşmak için kullanılan yöntemin kısa belirtilmesi; elde edilen veriler ile ulaşılan sonuçların kısaca tartışılması ve çalışmanın sonucunun açıkça ifade edilmesi beklenir.

• Başvurulan makale, daha önce yayınlanmamış veya daha önce başka bir dergiye gönderilmemiş olmalıdır. Şayet makalenin daha önce bildirisi olarak sunulmuş olma durumu varsa, buna dair ek açıklamalarınızı editöre notlar kısmında belirtiniz. Lisansüstü tezlerinden üretilmiş makaleler için tez yürütücüsünün bilgilerini (iletişim, kurum vs.) yine bu bölüme ekleyiniz.

Başvuru dosyası, Microsoft Word belgesi biçiminde olmalıdır.

Metin tek satırlı, 12 fontlu, altı çizilme yerine italik olarak vurgulanmış (URL adresleri dışında) ve tüm şekil, resim ve tablolar sonda olmaksızın metin içinde uygun noktalara yerleştirilmiş olmalıdır.

• Makalede kullanılan görsel malzemelerin (fotoğraf, çizim, grafik ve tabloların) en az 300 dpi çözünürlükte, tiff/jpg uzantılı olması gerekmektedir. Görsel malzemeler sisteme tek tek yüklenir.

• Yazarlara ait olmayan, başka kaynaklarca daha önce yayınlanmış tüm resim, şekil ve tablolar için yayın hakkına sahip kişilerden izin alınmalıdır. Yayınlanmış görsel belgelerin sahiplerinden yazılı izin olmaksızın yayınlanabilmeleri için teknik konularda 10, güzel sanat konularında 50 yıllık bir zaman aşımı gereklidir. Uluslararası (telif hakkı) anlaşmalarının ve ulusal telif hakkı ve basın yasalarının Dergi'de uygulandığının yazarlarca da bilinmesi gerekmektedir.

• Başvurularda yazar ve hakem kimlikleri birbirlerine bildirmemektedir. Bu amaçla sisteme gönderdiğiniz dosyanın kişisel bilgiler (isim, kurum, üst veri vb.) içermediğinden emin olunuz.

Telif Hakkı Konusunda

Yazar(lar), çalışmanın yayınlanmasının kabulünden başlayarak, yazıya ait her hakkı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ne devretmektedir(ler).

BIÇİM

Atıflar, Dipnotlar ve Kaynakça Kullanımı

• Metin içinde kaynak göstermek için sayfa altında ayrıca dipnot verilmez; sadece ana metin içinde yer alması uygun görülmeyen notlar için dipnot kullanılır. Ana metinde ve dipnotlarda atıfta bulunulan tüm kaynaklar, yazının sonuna eklenecek "Kaynakça" kısmında yer alır. Yazı içinde atıfta bulunulmamış olan kaynak, "Kaynakça" kısmında yer almaz.

• Yazı içinde diğer kaynaklara gönderme yapılırken, metnin uygun yerlerine parantez açılarak, yazarın soyadı, yayın tarihi ve sayfa numarası (Tekeli 1992, 23-27) verilir. Aynı yazarın aynı yıl içinde yayınlanmış başka bir eserine gönderme yapıyorsa, (Tekeli 1992 a, 30-37) ve (Tekeli 1992 b, 47-53) şeklinde belirtilir. Bu sıralama kaynakça için de geçerlidir.

Aynı kaynağa birden çok gönderme yapıyorsa, "a.g.e." ya da "a.g.e." gibi kısaltmalar yerine, yukarıda belirtilen yöntem tekrarlanır. Eğer yazar adı metin içinde geçiyorsa, yalnızca eserin yayının yılının ve sayfa numarasının, örneğin "...Tekeli'nin (1992, 29) dediği gibi..." şeklinde belirtilmesi yeterlidir. Kaynak iki yazar tarafından kaleme alınmışsa her iki yazarın da soyadları (İlkin ve Tekeli 1981, 61-65) belirtilir. Yazar sayısının ikiden fazla olması koşullunda, ilk soyadının ardından "vd." ibaresi (Tekeli vd. 1996, 101-102) kullanılır. Eğer ikiden fazla kaynağa aynı yerde gönderme yapıyorsa, yazar adlarının arasına noktalı virgül konularak yazar adlarının alfabetik sırasına göre (Ortaylı 1985, 52; Tekeli 1992, 23-27) verilir.

Eğer eserin orijinalinden faydalanıyorsa ve aynı eser Türkçe olarak da yayınlanmışsa, eserin Türkçe adının ve yayın bilgilerinin, kaynakçada parantez içinde ayrıca belirtilmesi beklenir.

• Kaynak listesinde, mümkünse, belirtilen kaynağa ait DOI numaralarının verilmesi arzu edilir.

• Kaynakça olarak APA kaynak verme yöntemi (American Psychological Association) kullanılmaktadır. Kaynakçanın doğru kullanımına şu linkten ulaşabilirsiniz: APA.pdf (aybu.edu.tr)

Notes for Author

• *Within the scope of Design + Theory Journal; all theoretical, practical, and critical articles written in Turkish or English under the publication principles and writing rules are accepted for evaluation for publication. It is assumed that the manuscripts submitted to the journal have not been previously published in another publication. Design + Theory Journal does not consider it appropriate for the submitted article to be peer-reviewed in two journals at the same time. All responsibility of the articles to be published in the Design + Theory Journal belongs to the author(s). The articles submitted to the journal for evaluation are evaluated by the editorial board before being taken into the referee process, and if deemed necessary, an "editorial board evaluation report" is written and a revision is requested for the articles. The revised articles are included in the referee evaluation process if deemed appropriate by the Board. A total of two referees are consulted during the refereeing process. In case of significant differences in the opinions of the referees regarding the acceptance of the article, the opinion of the 3rd referee is taken. Manuscripts that are not accepted for publication by the referees are returned to their authors. No text and/or visual material in the journal can be used without the permission of the owner.*

• *To protect anonymity, only the title should appear on the manuscript. Text and abstract should not be longer than 7000 words; this includes the title, subtitles and notes, and excludes the references and information regarding tables. While the Turkish summary of the article consists of approximately 250 words, the English summary should be uploaded to the system as an "extended abstract" consisting of approximately 700-800 words. Defining the research question of the study discussed in the article in the extended summary; clearly articulating the goals to be achieved in the study; a brief description of the method used to achieve the set goals; It is expected that the data obtained and the results reached will be briefly discussed and the results of the study are clearly stated.)*

FORMAT

References and Footnotes;

• *Identify all references to books and other sources at an appropriate point in the main text by authors last name, year of publication, and pagination where appropriate, all within parentheses (Tekeli 1992, 23 - 27). If more than one reference to the same author and year, distinguish them by use of letters (a, b, ...) attached to year of publication: (Tekeli 1992 a, 30-37) and (Tekeli 1992 b, 47-53). This is valid also for the references.*

• *Specify subsequent citations of the same source similarly; do not use "ibid", "op.cit" or "loc.cit". If the author's name is in the text, use only year and pagination of publication in parentheses, e.g. Tekeli (1992, 29).*

• *With dual authorship give both names: (İlkin ve Tekeli 1981, 61 -65). For three or more use "et. al.", e.g. (Tekeli et. al. 1996, 101-102). Enclose within a single pair of parentheses a series of references separated by semicolons, e.g. (Ortaylı 1985, 52; Tekeli 1992, 23 - 27).*

• *Do not use a footnote for any references in the text; only use a footnote if you do not want to place a note within the text. List all entries cited in the text, any items used to prepare the manuscript in a separate headed references section.*

• Kıtap/Book:

İlkin, Selim. ve Tekeli, İlhan. 1982. *Uygulamaya Geçerken Türkiye'de Devletçiliğin Oluşumu* Ankara: ODTÜ İdari İlimler Fakültesi Yayını, Yayın No. 39.

Jacobs, Jane. 1996. *Edge of Empire: Postcolonialism and the City*. London: Routledge.

Tekeli, İlhan. 1992 a. *Mekân Organizasyonlarına Makro Yaklaşım*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, Yayın No. 28.

Tekeli, İlhan. 1992 b. *Belediyeçilik Yazıları (1976-1991)*. İstanbul: IULA-EMME Yayınları, Kent Basımevi.

Tekeli, İlhan. 1982. *Türkiye'de Kentleşme Yazıları*. Ankara: Turhan Kitapevi Yayınları.

• Derleme Kitap/Edited Book:

Bozdoğan, Sibel. ve Kasaba, Reşat. der. 1998. *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* İstanbul Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Horloe, M., Pickvance, C. & Urry, J. ed. 1990. *Place, Policy and Politics*. London: Unwin Hyman.

• Derleme Kitap İçindeki Makaleler/Articles in Edited Book:

Hall, Stephan. 1992. The Question of Cultural Identity. *Modernity and Its Futures*, ed. Hall, S, Held, D. & McGrew, T., 273-326. Cambridge: The Open University - Polity Press.

Keyder, Çağlar. 1998. 1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu. *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, der. Bozdoğan, S. ve Kasaba, R., 29-42. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

• Periyodik İçindeki Makaleler/Articles in Periodicals:

Dellheim, C. 1987. The Creation of a Company Culture: Cadburys 1861-1931. *American Historical Review* 92 (1): 13-44.

• Tezler ve Yayınlanmamış Çalışmalar / Thesis and Unpublished Works:

Işık, Oğuz. 1991. *The Penetration of Capitalism into Housing Production: Speculative Housebuilding in Turkey, 1950-1980*. Unpublished Ph.D. dissertation, University College London, Bartlett School of Architecture and Planning.

Ünal, Mete. 1973. *İstanbul'da Apartmanın Tarihsel Gelişimi ve Konut Sorunu İçindeki Rolü Üzerine Bir Araştırma*. Yayınlanmamış Doçentlik Tezi, İDGS, Mimarlık Yüksek Okulu.

2024
Mart
MarchCilt: 20
Volume
Sayı: 41
NumberİÇİNDEKİLER
CONTENTS

ARASTIRMA / RESEARCH

İpek Ek

Estetik Etki Olarak Zıtlıkların Simbiyozu ve Japon Mekân Atmosferi Tasarımındaki Rolü

Symbiosis of Contrasts as Aesthetic Effect and Its Role in Designing Japanese Spatial Atmosphere..... 1

DERLEME / REVIEW

Gülşah Güleç

Atmosferik mi? Ekolojik mi? Meteorolojik mi? 21. Yüzyılın Yeni Mimarlık Dili

Atmospheric? Ecologic? Meteorologic? The New Architectural Language of the 21st Century..... 14

ARASTIRMA / RESEARCH

Vildan Yarlıgaş, Deniz Mazlum

Yarım Kalan Bir Hikaye: Kimyahane

An Unfinished Story: Kimyahane (House of Chemistry)(Lisansüstü Çalışmadan Türetilmiştir).....40

Gürkan Okumuş

Çağdaş ve Yarışmacı Bir Mimar: Affan Kırımlının Mimarlık Serüveni

A Contemporary and Competitive Architect: The Architectural Adventure of Affan Kırımlı 55

Tuğçe Çelik, Zeliha Şahin Çağlı

Productive Facade Studies With Rule-Based Design: Ankara Çınar Street Sampling

Kural Tabanlı Tasarım İle Cephe Üretim Denemeleri: Ankara Çınar Sokak Örneği..... 76

Nida Alkın, Melih Birlik

Denizli'de Merkezi Kentsel Alanının Mekânsal Değişim ve Gelişim Sürecinin Değerlendirilmesi

*Attempts A Evaluation of Spatial Change and Development Process of Denizli Central Urban Area (Lisansüstü Çalışmadan Türetilmiştir)..... 89*tasarım
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi Dergisi

EDİTÖRDEN

Değerli okuyucularımız,

MSGSU Mimarlık Fakültesi dergisi *Tasarım+Kuram*'ın 41. sayısını sizlerle paylaşmaktan mutluluk duyuyoruz. Bu sayımızda, *Mimarlık, İç Mimarlık, Mimarlık ve Kentsel Tasarım* alanlarında yapılan araştırma, derleme ve tezden türetilmiş makaleleri sizlere paylaşmaktayız.

Estetik Etki Olarak Zıtlıkların Simbiyozu ve Japon Mekân Atmosferi Tasarımındaki Rolü başlıklı makale; mekânı kodlayan / var eden estetik etkiyi öncelikle Japon mimarların mekân tasarımında estetiğe odaklanan açıklamaları üzerinden, ardından Japon şairlerin eserlerinde karşımıza çıkan mekânsal tarifleri/göndermeleri aracılığıyla okumayı planlamaktadır.

Atmosferik mi? Ekolojik mi? Meteorolojik mi? 21. Yüzyılın Yeni Mimarlık Dili başlıklı makale ise atmosferik mimarlık ve ekolojik mimarlıkla yakından ilişkili olduğu anlaşılan, ancak bunlardan ayrılarak yeni bir mimarlık dilinin oluşmasını sağlayan meteorolojik mimarlık anlayışını tartışmaktadır.

Yarım Kalan Bir Hikâye: Kimyahane makalede ise halen restorasyonu süren Kimyahane yapısının günümüzdeki durumu hakkında bilgi verilmekte ve yapının Türkiye kültür tarihindeki önemine dikkat çekilmesi amaçlanmaktadır. *Çağdaş ve Yarışmacı Bir Mimar: Affan Kırımlı'nın Mimarlık Serüveni* makale ise; mimarlık ortamında çalışmalarını pek az bilinen yirminci yüzyıl Türk Modern Mimarlığın üretken aktörlerinden olan Affan Kırımlı'nın mimarlık serüvenine ve mimari üretimlerine odaklanmaktadır.

Productive Facade Studies With Rule-Based Design: Ankara Çınar Street Sampling başlıklı makalede; temel tasarım prensipleri kapsamında, mimari tasarım üretim sistemleri ve üretimi biçimlendirme sürecinde geliştirilmiş, kural tabanlı tasarım olan biçim grameri çerçevesinde, sokaktaki günümüze kalan yapı cepheleri esas alınarak çalışılmıştır.

Denizli'de Merkezi Kentsel Alanının Mekânsal Değişim ve Gelişim Sürecinin Değerlendirilmesi başlıklı makalede ise; Denizli'de yer alan merkezi kentsel alanının biçimlenişi; kent ölçeği, zaman mekân etkileşimi, çekim odakları ve bağlantılar kavramları üzerinden değerlendirilmekte ve merkezi alanın kentin gelişimi için taşıdığı potansiyeller ortaya konulmaktadır.

Bu kapsamda, dergimize katkıda bulunan tüm yazarları tebrik ediyor, bu makalelerin değerlendirme sürecinde yer alan hakemlerimize teşekkür ediyoruz.

Saygılarımızla,

Doç.Dr. Seher Demet YÜCEL

Editör

Özet

Günümüz mimari tasarım eğiliminde estetik, duyuşsal deneyim ve duyum temelinde ilerlerken, bu deneyim ve duyumun ardında beliren duygulanım kavramını da içermektedir. Böylelikle mekân atmosferi mimarlığın estetik nesnesi haline gelirken karşılık geldiği olgunun çok katmanlı mimari bileşenlerden oluşan bir yapıya ve bu yapıdan fazlası denebilecek, deneyimciyi ve geçmişini de kapsayan ve dolayısıyla sürekli değişen bir organizmaya karşılık geldiği söylenebilir.

Mekânlaşan/anlatılan mekânın, deneyimsel devinimi amaçlayan doğasına ait izler, tarih içinde kültürler temelinde takip edildiğinde karşımıza derin bir etki olarak Japon mekân estetiği çıkmaktadır. Japon kültürüne ait, özellikle din ve coğrafya temelli olgular gerek mekânda gerekse sözde yer edinmiş, kültürün tarihsel aktarımını sağlayan genetik kodları haline gelmiştir. Dolayısıyla Japon kültüründe bir mekân ile bir şiir karşılaştırıldığında, bu iki aracı şekillendiren yaratım niyetleri, aktarılan olgular ve sunulan mesajların birbirine koşul olduğu görülebilir. Mekân tasarımını şekillendiren söz ve şiir üzerinden aktarılan mekânsal deneyim, Japon kültürünün genlerinde yer alan farklı estetik kodlarla okunabilir. Bu kodlardan biri, birbirine zıt kavramların simbiyotik ilişkisine işaret eden ve literatüre Kurokawa Kisho'nun kazandırdığı hanasuki estetik etkisidir. Mekânı yaratan kavramlar/dil ile dilde/söz'de yaratılan mekân, hanasuki estetik etki temelinde ele alındığında her iki bağlamda da okunabilirlik kazanır.

Bu çalışma, mekânı kodlayan / var eden estetik etkiyi öncelikle Japon mimarların mekân tasarımında estetiğe odaklanan açıklamaları üzerinden, ardından Japon şairlerin eserlerinde karşımıza çıkan mekânsal tarifleri/göndermeleri aracılığıyla okumayı planlamaktadır. Mekândaki söz olan Japon mimarlığı ile söz'de mekânlaşan Japon mimarlığında, zıt kavramların simbiyotik bir aradılığında doğan estetik etkinin, deneyimleyen ve deneyimlenen arasında özel köprülerle bağladığı mekânsal yapı incelenecek, yer yer Batılı izlekte bulunduğu karşılıklara değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Japon Mimarlığı, Mekân Atmosferi, Anlatı Mekân, Estetik Etki, Japon Şiiri

Estetik Etki Olarak Zıtlıkların Simbiyozu ve Japon Mekân Atmosferi Tasarımındaki Rolü

Symbiosis of Contrasts as Aesthetic Effect and Its Role in Designing Japanese Spatial Atmosphere

İpek Ek
Yaşar Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, İzmir, Türkiye

Basvuru tarihi/Received: 04.01.2023, Revize tarihi/ Revised: 04.04.2023, Kabul tarihi/Final Acceptance: 09.12.2023

Extended Abstract

The word aesthetic has been generally found dangerous by architects. The subjective values related to aesthetics play a role in the perception of the discipline as related to ambiguous notions, in today's architecture. However, the heart of the discipline resides in the universally recognized qualities/values in the periods of both when it was coined by Aleksander Gottlieb Baumgarten in the eighteenth century and when it was handled with the twentieth century's phenomenological perspective toward the spatial atmosphere. While aesthetics in today's architectural design trend proceeds on the basis of sensory experience and sensation, it also includes the concept of emotion that emerges behind this experience and sensation. Thus, while the atmosphere of space becomes the aesthetic object of architecture, it can be said that the phenomenon it corresponds to is a structure consisting of multi-layered architectural components and an organism that can be called more than this structure, including the experiencers and their pasts, and therefore constantly changing. At this point, it seems inevitable for the spatialized space to continue spatializing and thus become a narrative.

When the traces of the nature of the spatializing and narrated space, aiming at the continuity of the experience-oriented movement, are followed on the basis of cultures in history, we encounter Japanese space aesthetics as a profound effect. The phenomena of Japanese culture, especially based on religion and geography, have taken place both in space and in words, and have become the genetic codes that ensure the transfer of culture between generations. Therefore, when a space and a poem are compared in Japanese culture, it can be seen that the creation intentions that shape these two tools, the phenomena conveyed and the messages presented are parallel to each other. The words that play a role in the design of the space and create it, and the spatial experience that is conveyed by the poetic can be read with different aesthetic codes in the genes of Japanese culture. One of these codes is the hanasuki aesthetic effect, which points to the symbiotic existence of opposite concepts and was brought to the literature by Kurokawa Kisho. When the concepts/language that creates the space and the space created in language/words are considered on the basis of hanasuki aesthetic effect, it gains legibility in both contexts.

In this framework, the current study plans to question and read the aesthetic effect that encodes/creates space, first through the explanations of Japanese architects focusing on aesthetics in spatial design, and then through the spatial descriptions that we encounter in the works of Japanese poets. The content of the study focuses on the concept of contrast, which has aesthetic and philosophical foundations in Japanese culture and language and is based on a dynamic and symbiotic relationship, through texts describing the spaces belonging to this culture. The spatial structure connected by special bridges by the aesthetic effect arising from the symbiotic coexistence of opposite concepts in Japanese architecture corresponding to the word in the space and Japanese architecture in the word will be examined, and the correspondence of this effect, which takes place between the experiencer and the experienced (subject and object), in the Western theme, will also be referred.

Therefore, the texts are divided into two groups on the basis of a view (as words in the space) that can be seen as the reflection of cultural codes in the language, and readings of the representational existence of which the space is reconstructed through the references in the language (as space in the word). While the first group is trying to understand the aesthetic codes that appear in the language of the physical creation of the space through the explanations made by Japanese architects on the basis of aesthetics, the second group focuses on understanding the components and structuring of the same aesthetic codes by looking at the representation of the space in literary texts. The aim is to show that the basis of space creation and representation practices that shape Japanese architecture, in theory, corresponds to one of the aesthetic effects that have deep roots in this culture, hanasuki, which is born from the dynamic and symbiotic unity of contrasts. Understanding the past can guide the future: approaching the deficiencies and reservations about aesthetic tendencies in contemporary Western and Eastern architecture, including all architectural traditions and cultures, by looking at the relationship between Japanese aesthetic philosophy and architecture, which has a deep history in this field, can serve as a guide for us on the way to solution and progress.

Keywords: Japanese Architecture, Spatial Atmosphere, Narrative Space, Aesthetic Effect, Japanese Poetry

GİRİŞ

Mekân deneyimi ve uygulamalarını temel alan bir disiplin olarak mimarlığın temel uğraş alanında aynı zamanda ve dolayısıyla mekân atmosferinin yaratımı yer alır. Mekân atmosferi mekânın fiziksel bileşenleriyle onu deneyimleyenler arasında bir iletişim katmanı teşkil eder ve mekânın bileşenlerinin toplamından daha fazlasına karşılık gelir (*Böhme 2017, 27*). Mekâna atmosferini bahşeden bileşenler, tekilliklerinden ziyade artık bir aradalıklarıyla çoğul bir devinim içinde var olur ve algılanırlar. Nesnelere ve özne arasındaki ilişki, onların bir aradalığıyla kurulan mekânsal ve zamansal bir iletişim dili yaratır ki bu dil, farklılıklar/zıtlıklar arasında devinerek güç toplayan bir dildir. Dolayısıyla nesne ve öznenin arasında yer alan, farklılık ve/veya zıtlıkları simbiyotik bir ilişkiyle birbirine bağlayan ve tüm bileşenlerin simbiyotik bir aradalığından doğan mekân atmosferi, yere ruhunu veren dinamiğe de karşılık gelir. Bu noktada, zıtlık ve simbiyoz kavramları ortak çalışan birer estetik etki¹ olarak belirir ve en olgun hallerinden birine Japon mekân tasarım kültüründe ulaşır. Bu kültürde özne ile nesne arasında interaktif olarak ve süreklilik halinde gerçekleşen estetik deneyim ve etki, mekân tasarım geleneğinin temel kodlarına karşılık gelir (*Erzen 2004, 68*). Ayrıca Japon inanisında ve kültüründe doğanın oynadığı rol ve mekânlarla kurduğu ilişkiden doğan felsefi bakış, Batılı filozofları da etkilemiş ve bu kültürdeki köklü mekân atmosferi felsefesi, estetik ve atmosfer tartışmalarına örnek oluşturmuştur.

Okumakta olduğunuz çalışma, Japon kültüründe ve dilinde estetik ve felsefi temelleri olan ve devinimsel, simbiyotik bir ilişki temeline oturan zıtlık kavramını, bu kültüre ait mekânları betimleyen metinler üzerinden ele almaktadır. Metinler, kültürel kodların dildeki yansımaları gibi görülebilecek ve dolayısıyla geleneğe mekânsal yaratımın arka planında yer alarak mekânın yaratımını mümkün kılan bir bakış (*mekânda söz olarak*) ve mekânın dildeki göndermeler üzerinden

yeniden kurulduğu temsili varlığına ait okumalar (*söz'de mekân olarak*) temelinde iki gruba ayrılmıştır. Birinci gruba bakış, Japon mimarların estetik temelinde yaptığı açıklamalar üzerinden mekânın fiziksel yaratımına dair dilde beliren estetik kodları anlamaya çalışırken, ikinci grup okumada amaç, mekânın edebi metinlerdeki temsiline bakarak aynı estetik kodların bileşenlerini ve yapılanışını anlamaktır. Bu ikili okumanın genel hedefi ise Japon mimarlığını şekillendiren mekân yaratım ve temsil uygulamalarının kuramda oturduğu temel, bu kültürde derin köklere sahip estetik etkilerden birine, zıtlıkların devinimli ve simbiyotik birlikteliğinden doğan *hanasuki*'ye karşılık geldiğine işaret etmektir. Geçmişini anlamak geleceğe rehber oluşturabilir: Nitekim güncel Batı ve Doğu mimarlığında estetik eğilimlere dair eksikler ve çekimlere, tüm mimari gelenek ve kültürler de dahil olmak üzere, özellikle bu alanda derin bir geçmişe sahip Japon estetik felsefesi ile mimarlığı arasındaki ilişkiye bakılarak yaklaşılması, bizlere çözüm ve ilerleme yolunda bir rehber teşkil edebilir.

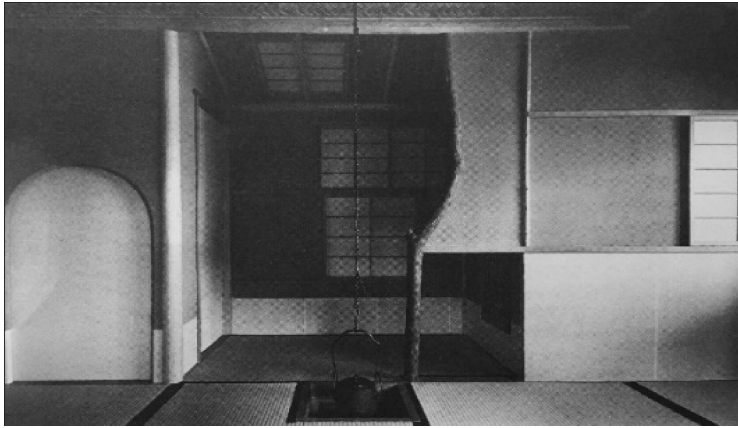
1. Arka plan: Mekânda söz olarak Japon mimarlığı

Japon mimarlığında mekân atmosferini yaratan çok sayıda kavram bulunmaktadır. Bunlar arasında sıklıkla telaffuz edilen ve üzerine mekân atmosferi ve estetik deneyim bağlamında metinler üretilen temel kavramların *ma* 間, *mu* 無, *en* 縁, *hashi* 橋 ve *shakkei* 借景 ile daha özel bağlamlara oturan *hanasuki* 花好, *wabi sabi* 侘寂 ve *mono-no-aware* 物の哀れ gibi estetik yaklaşımlar olduğu söylenebilir². Pek çok mimar ve araştırmacı, Japon mimarlığını ve mekân atmosfer yaratımını söz konusu kavramlar ve yaklaşımlar odağında—ve bazı çalışmalarda geleneksel ve sınırlı sayıda güncel mimari örnekler eşliğinde—ele alarak açıklamaya çalışmış, köklerini inanç ve yaşam sistemlerinde bulan bu terimlerin yarattığı estetik nesneyi, yani mimari mekânı anlamayı denemişlerdir.

1. Yirminci yüzyıl mekân algısı ve deneyimi odaklı olgubilim çalışmalarındaki tariflere koşut olarak estetik kelimesi metin boyunca, duyusal algı yoluyla elde edilen bilgiler sonucu oluşan duyumsal etki olarak ele alınmıştır.
2. İlgili kavramların sözlük tanımları şu şekildedir: *Ma*: İki şey arasındaki boşluk, aralık, mesafe, iki şey arasındaki zaman, duraklama, mola, yayılma (zamansal veya uzamsal), uzama, dönem (süreç), iki şey arasındaki ilişki. *Mu*: Hiçlik, hiçbir şey, sıfır. *En*: Bir kişi veya yer ile ilgili, yakınlık, bağlantı, kader, özellikle iki kişiyi birbirine bağlayan gizemli bir güç olarak kader, kenar, kenar ile ilgili. *Hashi*: Köprü, bitiş (örneğin cadde), kenar, sınır. *Shakkei*: Ödünç alınan manzara (örneğin bir bahçenin tasarımına bahçe dışındaki bir peyzaj öğesinin dâhil edilmesi). *Hanasuki*: Hana güzellik anlamına gelirken, *suki* ise rafine tat, zarif arayışlar 数寄 anlamına gelmenin yanı sıra, *sevgi* ve hoşlanma *好き* anlamlarına da gelir. Dolayısıyla *Kurokawa Kisho*'nun Japon mekân estetiğini ifade ederken ürettiği *hanasuki* kelimesinin güzellik-sever anlamına geldiği söylenebilir. *Wabi sabi*: Japon sanatında sessiz sadeliği ve dingin inceliği vurgulayan estetik duyum. *Mono-no-aware*: Güçlü estetik duyu, güzelliğin geçici doğasının takdir edilmesi, şeylerin dokunaklılığı. Metin boyunca kelime bazlı Türkçe çeviriler, RomajiDesu (2022) Japonca-İngilizce sözlük aracılığıyla gerçekleştirilmiştir.

Mimar Kurokawa Kisho, Kyoto'da yer alan Iwashimizu Hashimangu tapınağındaki çay seremoni mekânını bire bir hassasiyetle yeniden yaratmaya çalıştığı *Yuishikian* deneyinde (*Resim 1*), Japon geleneğindeki mimari estetiğin özünü, simbiyoz (*ortak yaşam birliği*) kavramını da içine alan *hanasuki* terimiyle özetler (*Kurokawa 2022*). *Hanasuki*, mekân bileşenleri, yaratım ve kullanım süreci bileşenleri, süreçler arası, özne(*ler*) ve nesnelere arası tüm deneyimlerin ve bunların bileşenlerinin fazlasından doğan mekânsal atmosfere dair incelikli bir beğeniye karşılık gelir ve Kurokawa tarafından güncel kullanımda bayağılaştırıldığı iddiasıyla *wabi sabi* teriminin yerine önerilir (*Kurokawa 2022*). Bu noktada Kurokawa, Zen anlayışında öne çıkan *wabi* 侘 ile *hana*'nın 花 da arasında bir estetik ayırım gözetir³: Kurokawa'nın tarifinde *wabi* "hem ihtişamı hem sadeliği ima eder," ancak yine de bu haliyle güzelliğe/inceliğe odaklı Japon mekân estetiğini yeterince ifade edememektedir (*Kurokawa 2022*).

Resim 1. Kurokawa'nın kendisi için tasarladığı *Yuishikian* çay seremoni mekânı (Michael vd. 2018, 1413)



Nitekim *wabi* esasen Zen'deki sadelik anlayışının altını çizen bir bakışla, ışıklı, çok sesli, çok renkli, zengin ve karmaşık mekânlara tezat konumdaki olgulara karşılık gelir; karanlığı, sessizliği, tek renkliliği, mütevazılığı ve sadeliği temsil eder (*Kurokawa 2022*). *Wabi* kavramı *sabi* 寂⁴ ile güçlendirilir; *sabi* de *wabi* ile aynı estetik omurgayı takip eder ve mütevazı

bir nesnenin/olgunun yarattığı zarafetin güzelliğine işaret eder. Dolayısıyla *wabi sabi* adeta hiçlikten/yokluktan doğan zarif bir var oluş biçimini imler—fakat hiçlikten/yokluktan doğduğu için özüne tezat biçimde güçlü bir yapısı da vardır (*Kurokawa 2022*). Kurokawa bu tezatlığı, tanınmış *haiku* 俳句⁵ şairi Bashō Matsuo'nun Mukai Kyorai adlı öğrencisinin, şairin dizelerini betimlemek için kullandığı ifadeyle sarıh bir şekilde açıklar: "Değişmeyen akış" (*aktaran: Kurokawa 2022*). Oysa akış değişimle kaimdir. Akış ve değişim ifadelerinin yarattığı tezatlıktan doğan gerilim, Kurokawa'ya göre Japon mekân atmosfer yaratımının özünde yatar ve genel olarak altı çizilen *wabi*'den (*sadelik/yokluk/hıçlık*) doğmuş estetikten ziyade bir tür ikili koda, ikiliklerin ve hatta zıtlıkların zarif simbiyozuna, yani *hanasuki*'ye karşılık gelir (*Kurokawa 2022*). Nitekim mevzu sadece varlıktaki hiçliğin / yok(*sun*)luğun / eksikliğin güzelliğini anlatan *wabi sabi*'ye değil, tüm zıtlıkların bir arada var olarak birbirini devinimli olarak beslediği bir estetik anlayış olan *hanasuki*'ye ermektedir.

Biraz daha açmak gerekirse, Japon kültürünün geleneğinde köklenen mekân tasarlama pratiğinde, Kurokawa'nın *Yuishikian* tasarımında da sergilediği üzere, oldukça hassas bir beğeni, titiz malzeme seçimleri, tasarım sürecindeki özenli ve gayretli çalışma ilkeleri ve gerek mekâna gerek sürece/zamana ait tüm bileşenlerin bir aradığından gelen uyumun yarattığı ince ve sade bir güzellik anlayışı başrolde. Tam da bu sebeple Japon mimari atmosferine ait estetik anlayış, hiçliğin/yok(*sun*)luğun estetiği ya da hiçlik/yok(*sun*)luk sevgisi olarak çevrilebilecek *wabisuki* 侘好き⁶ terimiyle değil, bir aradığın (*bu birliktelikten kaynaklanan*) zarif estetiği diyebileceğimiz *hanasuki* terimiyle tanımlanmalıdır; mekân tasarımındaki *wabi* (*sadelik*) kendi zıddını yani görkemi de kavramamızı sağlarken, sadelik ve görkem gibi iki zıt kelimenin bir aradığı bizi hiçlikten/yok(*sun*)luktan ziyade, bir aradalık odaklı bir estetik algıya, *hanasuki*'ye taşır (*Kurokawa 2022*). Dolayısıyla mekânı

3. *Wabi*: Yoksulluk ve sadelikte bulunacak güzellik, dingin zevk, sessiz incelik, ağırbaşlı incelik (*RomajiDesu 2022*). *Hana* için bkz. bu metinde no.2.
4. *Sabi*: Patine, antika görünüm, zarif sadelik (*RomajiDesu 2022*).
5. *Haiku*: Fonetik olarak 17 ölçü birimi içeren şiirdir; genellikle 5, 7 ve 5'lik ölçüde verilen 3 dizeden oluşur (*RomajiDesu 2022*).
6. *Wabi* için bkz. bu metinde no.3 ve *suki* için bkz. bu metinde no.2.

yaratan atmosfer, (zıt) şeylerin bir arada var olmasından ya da bir başka ifadeyle, fiziksel olarak yok iken dahî kavramsal düzeydeki (çağrışımsal) varlıklarından ve bu kavramsal varoluşun olanağını kendi zıddının fiziksel var oluşunda bulmasından kaynaklanır.

Bu noktada akla Maurice Merleau-Ponty'nin “mekânlaşmış mekân” ile “mekânlaşan mekân” tarifleri gelir (Merleau-Ponty 2005, 284). Mekânlaşmış mekân, her gün her an deneyimlediğimiz fiziksel mekân ve bileşenlerinden oluşan bir kompozisyona karşılık gelirken, mekânlaşan mekân kavramsal, soyut ve aşkın bir mekânsal var oluşa gönderme yapar: Bu mekân, sürekli değişmekte olan bir atmosfer yaratır ve tekil bir kompozisyon tanımlamaktan ziyade anlık ve devinimli sentezlere karşılık gelir. Merleau-Ponty'de (2005, 284) bu olgu, artık “nesnenin somut bağlamındaki durumundan farklı bir saf konuma sahip olan” bir deneyimciyi içerir⁷. Mekânlaşmış mekânı öznenin durumu (hareketli) ve mekânsal bileşenlerin konumu (sabit) yaratırken, mekânlaşan mekânı öznenin konumu (sabit) ve mekânsal bileşenlerin durumu (hareketli) belirler. Zaman kavramını da içine aldığımız hissettiğimiz mekânlaşan mekân, bu sebeple bize Japon geleneksel mimarlığının anlatıya dönüşen ve neredeyse sözde/metinde köklenen doğasını hatırlatır (Böhme 2013, 25). Bu ikilik, aynı zamanda Kurokawa'nın (2022) *hana*'sına da işaret eder: Nitekim mekânlaşan mekân, konumu değişmeyen özne ile sürekli akış halindeki mekâna karşılık gelir; kendi içinde kavranması güç gelebilecek bir zıtlığın metaforu haline gelir. Keza mekânlaşan mekânı anlamak için mekânlaşmış mekânı deneyimlemek gerekir—ve bu durum, tersi bir söylem için de geçerlidir. Dolayısıyla Japon kültüründeki mekân atmosferinin, onu diğer kültürlerdeki mekân atmosferinden ayıran estetik özü, tam da bu ikiliğin/zıtlığın simbiyotik ilişkisini görmesinde ve buna izin vermesinde yatar diyebiliriz. Kurokawa tezatlık kavramını *hana* yaklaşımının içine yerleştirirse de bu

tezatlık ayırıcı değil birleştirici bir ikili koddur ve bir tür aynı zamanda birlikte var olmayı / birbirini yaratmayı gerektirir; bir tür anlık ve devinimli sentezdir. Güncel mimari tasarımda radikal çözümleriyle öne çıkan bir diğer Japon mimar Fujimoto Sôsuke de benzer bir bakışla, mimarlığının kökünü kendi içinde dereceler barındıran, geçişli bir mekân kurgusu ile tanımlar, iç mekân ile dış mekânı birbirinden bir eşikle, kesinkes ve tek seferde ayıran Batılı çözümleri eleştirir, iç ile dış arasında yer alabilecek geçişsel katmanların yarattığı zenginliğin yitirildiğini belirtir (Nuijsink 2012, 146). Fujimoto'da bir mekân bileşeni tek işlevli değildir; işlevler devinir ve bileşen aynı zamanda başka bir işleve de hizmet edebilir. İşlevsel bir aradalık, estetik algıyı da bir işleve dönüştüren bakışla mekân kurgusuna dahil edilir ve doğaya ait bileşenler (dağlar, bulutlar, ormanlar vb.) “atmosfer jeneratörleri” (Böhme 2014, 51) olarak mekân deneyiminde yer sahibi olurlar. Geçişliliğin var ettiği dereceli bir aradalık Fujimoto'da yöntemleşir: Alt elemanlarına ayrılmış, bölünmüş ve yeni bir ağ ile ilişkisi yeniden kurgulanarak yeni bütün içinde yeniden bir araya getirilmiş, katmanlı ve istiflenmiş mimari bileşenler, deneyimcinin arzusuna göre devinerek işlevlendirilmeye açıktır (Nuijsink 2012, 146).

Aradalık hissini tetikleyen deneyimler, dereceli geçişlerin sunduğu mekânsal katmanlarla garantilenirken, Fujimoto tasarımlarında da Kurokawa'nın (2022) simbiyotik tezatlığındaki gerilime benzer bir etki hedeflenir: Örneğin kent ile ev arasına yerleşen bahçe, kente uzanan evi ve eve açılan kenti mümkün kılacak bir -arada- mekân yaratır ve yarı-kent, yarı-ev, yarı-bahçe olma halinden doğan gerilimli duyuları pekiştirir (Nuijsink 2012, 147). Kent ile ev arasındaki sınırın geçirgenliğinin ve dolayısıyla derinliğin katmanlı yapı ile artması, özel ile genel arasındaki gerilimi hissedilebilir kılar ve simbiyotik bir *aidagara*'ya 間柄 (“ilişki”ye; bkz. RomajiDesu 2022), yani *hana*'ya—Kurokawa'nın (2022) *hanasuki*'sine—hizmet eder. Kenti evi

7. İngilizce çevirideki ifade şöyledir: “[...] a pure position distinct from the situation of the object in its concrete context” (Merleau-Ponty 2005, 284).

gibi hissetmek ya da evini kentin bir parçası olarak algılamak ve esasen biri olmadan diğzerinin de var olamayacağını belletmek önem arz etse de deneyimcinin inisiyatifindedir.

Öte yandan, bu işlevlendirme oyununda doğa da mekânın bir bileşeni olarak deneyimcinin kullanımına “ödünç alınmış manzara” anlamına gelen *shakkei* yaklaşımıyla sunulur (Nuijsink 2012, 147). Fujimoto, kesitte ve planda katmanlardan oluşan N Evi projesini (Oita, Japonya, 2008) örnek vererek, yapıda yer alan bahçe, onu saran mahalle ve gökyüzünün belirli bir hiyerarşide ve projenin her katmanından algılanacak şekilde deneyime sunulduğundan bahseder (Nuijsink 2012, 147) (Resim 2). *Shakkei* burada derinlik algısını katmanlı bir dilde pekiştirmekle birlikte, *hana*’nın mekânsal senaryo içinde kavranmasını sağlamak için doğa ve kenti tezat teşkil edecek bir gerilimle kadrarlar halinde ardışık olarak deneyimciye sunar: Kent ve doğa (*gökyüzü ve bahçe*) özlerinin anlaşılması için birbirine muhtaç hale gelir; *hana* ifadesini insan ve doğa temelinde örtüşen mimari bir katmanda bulur.

anlamına gelen *en*, Fujimoto’nun mimari atmosferini özetler niteliktedir: Kent ile ev arasında, iç ve dış mekân arasında, iç mekânların kendi arasında ve nihayetinde ev ile deneyimci arasındaki sınırların/kenarların belirsizleşmesi, adeta bir *ensuki* estetiği yaratır. Ancak olguların geçirgenliği ya da aradalık hissine yapılan vurgu, kavramların özünü zedelemey ve bu yüzden de doğal çevre ile insan yapımı çevrenin simbiyotik bir aradalığı, doğanın görkeminin altını çizen bir insan yapımı sadelikle birlikte yine *hanasuki*’yi davet eder. *En*’in şeffaflık ve geçişgenliği, olguları bir araya toplayarak simbiyotik *hana*’ya mekân hazırlar. Fujimoto (2012), “Bir anlamda nihai mimarlığın, aradakinin [*in-between*] mimarlığı şeklinde ifade edilebilecek bir şey olduğunu düşünemez miyiz?” diye sorarken ve “Aradakinin mimarisini’ yalnızca bu aradaki koşullar tarafından oluşturulan mahaller [*loci*] olarak hayal edebiliriz” derken⁸, *ma*’da (*arada; bkz. RomajiDesu 2022*) vuku bulan mekânsal olguyu, bir *hashi*’ye (“köprü”ye; bkz. RomajiDesu 2022) dönüştürüp iki olgunun arasına yerleştirerek, tezatlık değeri barındıran bu iki olguyu (*özel ve kamusal gibi*) bağlar, bir araya getirir ve mimarlığının özüne yerleştirir. Bu özde, *en* ve *hana*,



Resim 2. Sou Fujimoto Mimarlık, N Evi, Oita, Japonya, 2008, iç ve dış mekânlardan fotoğraflar ve mimari çizimler (Fotoğraf: Iwan Baan, Çizimler: Sou Fujimoto Mimarlık - Sou Fujimoto Mimarlık ve Iwan Baan'ın izniyle)

8. Fujimoto'nun (2012) ifadelerinin özgün halleri sırasıyla şu şekildedir: “[...] cannot we think that an ultimate architecture in a sense is what can be considered the architecture of in-between?” “We can imagine the ‘architecture of in-between’ as loci constituted solely by those in-between conditions.”

Bu noktada bir pencere daha açarak N Evi’ndeki N’nin de çağrıştırdığı *en* kavramına bakmak, mekân atmosferine ait aradalık/bir aradalık kökenli estetiği kavramımızı kolaylaştıracaktır. Kenar, bağlantı ve kader (Lazarin 2014)

katmanlar halinde iç içedir.

Isozaki Arata (2006, 93), *hashi* kavramını *ma* perspektifi üzerinden ele alır ve *ma*’nın mekân ve zaman kavramlarının yazı dilindeki—dolayısıyla bilinçteki—var oluşuna değinir. Nitekim, Japoncada

zaman anlamına gelen *jikan* 時間 ve mekân anlamına gelen *kūkan* 空間 ideogramları içinde (RomajiDesu 2022) Çince *ma* 間 ideogramı yer alır. Isozaki (2006, 94) *ma*'nın dildeki varlığını şöyle formüle eder:

(時間 [jikan] = 時 + 間) zaman (süre) =
(Yunanca) *chronos* + *ma*

(空間 [kūkan] = 空 + 間) mekân = boşluk
[void] + *ma*

Arada olan anlamındaki *ma*, hem zamansal hem mekânsaldır, ki bu durum mekân ile zaman arasındaki keskin Batılı/Kartezyen ayrımı ortadan kaldırır (Isozaki 2006, 90-91). *Ma*, zaman ile mekân kavramları arasında bir tür *hashi* görevi görmeye başlar. Öte yandan, *hashi* de bir nevi *ma*'dır; olguların sınırlarını belirlerken, olgu sınırını kendi dışında yer alan ardışık olgularla paylaşır, böylece *hashi* bağlantı anlamı da kazanır—nitekim ayıran bir sınır değil, birleştiren bir sınırdır (Isozaki 1990, 166). *Hashi* bir araya getirici bir aradalık hâlidir ve genişliği/uzunluğu onu *ma*'ya dönüştürme potansiyeli barındırır. Birbirine zıt olma ihtimali taşıyan dünyaları da birleştiren *hashi*, bizatihi tezatlıktan doğan *hana* estetik etkisini taşır.

Sözlük tanımı bağlamında ise Isozaki (2006, 94-95), ilk elden şu betimi örnekler: “[*Ma*] özgün haliyle, yan yana var olan şeyler arasındaki boşluk demektir; ardından, şeyler arasındaki bir çatlak—gedik—anlamına gelmiştir; daha sonra ise, kolonlar ve/veya *hyohu* bölmeleri tarafından fiziksel olarak tanımlanan bir boşluk olarak oda [şeklinde tanım bulur]; zamansal bağlamda ise, birbiri ardına meydana gelen olgulardaki dinlenme veya duraklama zamanı [olarak karşımıza çıkar]”⁹.

Ve ardından bir eleştiri getirir: Tanımdaki duraklama, mekânsal boşluk tarifleme ve arada olma anlamları esasen, geç dönemde Batılı kavramlarla karışma uğramış ve güncel *ma* algısını yaratmış, ancak kelimenin Doğu’ya ait özgün anlamının gölgede kalmasına yol açmıştır. Bu özgün tanımın içinde ise “aralık”

(*gap*) ve (kelimenin Sanskritçe özüne referansla) şeylerdeki içkin “fark” karşılıkları yer alır ki bu noktada Isozaki (2006, 95) *ma*'yı zamansal ve mekânsal ayrım gözetmeksizin ele almayı yeğler ve *ma*, düşünce ve dilin farklı kiplerine dönüşür. Zaman ve mekân kipleri dil içinde bir arada var olan, içkin farklılığını ikili ve devinimli bir hareketlilikte sürdüren bir hal alır—yine tıpkı Kurokawa’nın *hanasuki*’sinde de bulacağımız gibi.

Mekânsal varlığın zaman içinde kendi yok oluşuna doğru devinimi, dilde/anlatıda çözümlenen Japon estetik kültürünün özünde yatar (Lazarin 2014, 137). Isozaki’ye (2006, 81-100) ait çalışmanın, “*Ma* (Interstice) and Rubble”—*Ma* (Aralık) ve Moloz—başlığındaki ikilikte de yankılandığı üzere, moloz mekânsal yok oluşa işaret ederken, *ma* mekânsal var oluşa karşılık gelir. Buradaki yok oluş, hüzünlendiren değil, devinimi sürekli kılması itibariyle kutlanılacak bir eylemdir. Ve bir kez daha, varlık ve yokluğun bir aradalığı karşımıza bir estetik etki olarak çıkar: *Mono-no-aware*¹⁰, şeylerin yok oluşuna verilen duygusal tepkidir, dolayısıyla anlatısaldır (Lazarin 2014, 135). Örneğin, *shikinen sengū* 式年遷宮¹¹ olarak adlandırılan ve bir tür “arınma ve kabul töreni”ne karşılık gelen mimari ritüel (Lazarin 2008, 98), Japon yaşam anlayışının da kristalleşmesidir: Ritüele göre, tapınaklar her yirmi yılda bir sökülür ve yeniden kurulur (Nitschke 1993, 10). Devinimle gelen geçicilik de kişisel gelişim ve yenilenmenin bir parçasıdır, nitekim mimari ustalık tapınağı yeniden inşa etme ritüeli yoluyla yeni nesillere aktarılır. Var oluşun yok oluşa ve tekrar var oluşa sürüklendiği döngü/devinim, mekânı bir anlatıda/senaryoda sürdürülebilir kılar ve mekânlaştırır. Nitekim Japon kültüründe mekân anlaşılabilir, iletişim kuran bir anlatıya dönüşmedikçe, *ma*'ya sahip olamaz ve mekânlaşamaz (Lazarin 2014, 137-138)¹². Bir başka ifadeyle bu *ma*, zaman-mekân ikili kodu arasında varlıktan yokluğa geçebilen, bu geçiş yeteneği sebebiyle maddeden ziyade dilsel kodlara tutunan ve kipten kipe devinen bir anlatıdır.

9. Türkçe çeviri, Isozaki’nin “*Ma* (Interstice) and Rubble” başlıklı çalışmasında alıntılanan İngilizce çeviriden gerçekleştirilmiştir: “the term *ma* itself came to be glossed as follows: ‘originally means the space in between things that exist next to each other; then comes to mean an interstice between things—chasm; latter, a room as a space physically defined by columns and/or by *hyohū* screens; in a temporal context, the time of rest or pause in phenomena occurring one after another” (Isozaki 2006, 94-95). Japonca özgün versiyonu (Isozaki’nin alıntısı) için ayrıca bkz. Ono (1982).
10. *Mono-no-aware* için bkz. bu metinde no.2. Kavram, Edo dönemi yazın eleştirmeni Motoori Norinaga tarafından dile kazandırılmıştır (Lazarin 2014).
11. *Shikinen sengū*: Düzenli, önceden belirlenmiş bir zamanda gerçekleşen yeni bir tapınak inşası ve kutsal nesnenin eskiden yeniyi aktarılması (RomajiDesu 2022).
12. Ayrıca burada mekânlaşma ifadesi Merlau-Ponty’nin mekânlaşan mekân tarifine de gönderme amaçlı olarak tercih edilmiştir; nitekim aradaki koşutluk hissedilir niteliktedir.

2. İnceleme: Söz'de mekân olarak Japon mimarlığı

Japon mimarlığında mekân atmosferini kuran bileşenler öncelikle söz'de var olduğu için metinlerde/söz'de anlatılan mekân atmosferleri incelenebilir hale gelir. Bu bağlamda yukarıda aktarılan alıntılarının yanı sıra edebi metinlere bakmak da açıklayıcı olacaktır. Örneğin Ando Tadao'nun (1998, 12-14) *Genius Loci* başlıklı şiiri gerek Japon mekân atmosferinin genetiğini gerekse de Ando mimarlığının özünü anlamaya yardımcı olacak niteliktedir. Ando (1998, 12) şiirinde, *ma*'nın devingen ve zaman-mekân ikili koduna dayanmakla birlikte bu kodların keskin ayrımını reddeden varlığını, Batılı *genius loci* kavramı ile neredeyse eşdeğer bir anlamda kullanır:

“*Genius loci* asla dingin kalmaz.

Bulduğu yeri hep değiştirir. Başka başka mecralardadır.

Öyleyse, onun devinim biçimi, bir yeri bilgilendirir, o yere karakter kazandırır. Bir yeri dönüştürür ve yeniler.

Genius loci bir çoğulluktur, aynı anda farklı katmanlarda var olan.

Toprağın, havanın ve suyun bağrında akar; tıpkı tarihin de bağrında aktığı gibi.

Bu akıntılar durmaksızın karşılaşır ve birbirine karışır.”

Açık bir biçimde, Ando'nun (1998, 12-14)

genius loci'si her şeyden öte *ma*'dır:

Mekânda (“*Toprağın, havanın ve suyun bağrında*”) ve zamanda (“*tarihin bağrında*”)

devinen kodları vardır ki bu anlatısal devinim, uyumsuzlukları ortadan kaldıran ve farklılıkları bir arada var eden özgün anlamındadır. Ve dolayısıyla Ando mimarlığının da özü haline gelir:

“Bugün *genius loci*'yi azat edecek olan, toprağa ya da tarihe dönüş değıldir.

Daha çok, bizlerin toprağı ve tarihi uyandırmamızdır.

Mimarlığı ve geometriyi yenilenmiş bir güçle donatırken, onları yeniden bu amaca koşuyorum ben. [...]

Mimarlığı, *genius loci*'nin değışken devinimini yeniden başlatmak ve onu

serbest bırakmak için kullanıyorum.

Bu devinimle dolunca, evrensel olan ile bölgesel olan, tarihsel olan ile çağdaş olan arasındaki kısır uyumsuzluk kayboluyor” (Ando 1998, 12).

Fakat Ando mimarlığının özünü belirleyen tek etmenin *ma* olmadığı şiirin son dizesinde ortaya çıkar: Nitekim “evrensel olan ile bölgesel olan, tarihsel olan ile çağdaş olan arasındaki kısır uyumsuzluk kayboluyor” (Ando 1998, 12) ifadesi bizi bir kez daha *hana*'ya bağlar; tezat teşkil eden kodların tezatlıkları itibariyle ortaya çıkardıkları uyumsuzluk *genius loci*'nin devinimiyle silinir—vurgulamak gerekir ki kodlar silinmez, aralarındaki uyumsuzluk silinir; tezat kodlar, devinimin gücüyle ahenkli bir ilişki içerisinde varlıklarını sürdürecektir.

Ando mimarlığının özü, şiirinde de belirdeğı gibi, elbette Japon kültür ve geleneğinde köklenir. Dolayısıyla modern hayatla birlikte gereklilikler ve biçimler değışse de mimarlar, geleneğin aktardığı mekân tasarım genlerini paylaşmaya ve sürdürmeye devam eder. Bu genlerin izleri, geleneksel Japon şiirinde de karşımıza çıkar ve örneğin yansımalarını şair Fujiwara no Teika'nın 1205 tarihli *Shinkokinshū*'da (*Japon mahkemesi tarafından derlenen imparatorluk antolojisi*) (Rodd 2015) yer alan şiirinde buluruz¹³:

“Uzaktan bakarım

Ve ne kiraz çiçekleri

Ne de kıpkırmızı yapraklar isterim;

Çim sazdan kulübeleriyle bir giriş

Büyüyen sonbahar alacakaranlığında kümelenmiş” (Brower ve Miner 1961, 307).

Şair görkemli bir yapı istemeyip, mütevazılığa çağrı yapsa da bu çağrı anlamını önceki dizelerde yer alan görkemin tarifine borçludur; böylelikle yine bir *hana* estetiğı doğar. “Kiraz çiçekleri” ve “kırmızı yapraklar” ifade edildiğı an okuyucunun aklında belirerek, “çim sazdan kulübe” ve “sonbahar alacakaranlığı”nda bulunabilecek sadeliğın zarafetini algılamamızı kolaylaştırır. Görkemin sözde reddi, sadelik algısının yaratıcısıdır: Sadelik

13. Şair Fujiwara no Teika'nın şiirinin Japonca özgün versiyonu şu şekildedir: *Miwataseba* 見渡せば / *Hana mo momiji mo* 花も紅葉も / *Nakarikeri* なかりけり / *Ura no tomaya no* 裏のとマヤの /

algılanmak, dolayısıyla var olmak için görkeme muhtaçtır; çim ve sazın güzelliğinin algılanabilmesi, kiraz çiçeklerine dair bilinç gerekir.

Öte yandan “kiraz çiçekleri” ve “kırmızı yapraklar” insan gönlünün arzu ettiği, yaşamak istediği olgulara karşılık gelirken, “çim sazdan kulübe” ve “sonbahar alacakaranlığı” bir nevi yaşanan gerçekliği temsil eder. Japon mekân estetiğinin jeneratörü diyebileceğimiz hayal ve hayat arasındaki bu çatışmaya Tanizaki Juniçiro (2019, 34) farklı bağlamlarda açıklık getirecektir:

“Neden karanlıkta güzellik arama eğilimi sadece Doğululara bu kadar güçlüdür? [...] Bana göre biz Doğulular, içinde bulunduğumuz şartlardan hoşnut olmayı amaçlayıp elimizdekilerle mutlu olduğumuz için karanlıktan şikâyet etmek yerine bunun bir çaresi olmadığını kabullenip ışık azsa azdır der, karanlık üzerine düşüncelere gömülür ve karanlığın içindeki doğal güzelliği keşfederiz.”

Tanizaki (2019, 34) bu düşüncesini mimari örneklerle de destekler:

“Kendimize yaşam alanı yaratırken önce toprağa gölgesi düşün diye çatı denen bir şemsiye dikeriz ve gölgenin soluk ışığında bir ev inşa ederiz. [...] Elbette bu Japon saçaklarının uzun olması mevsim, inşaat malzemeleri gibi birçok etmene bağlıdır. Örneğin biz cam, beton ve tuğla kullanmadığımızdan, rüzgâr ve yağmuru kesmek için derin bir çatıya ihtiyacımız vardı. Elbette karanlık bir odansa aydınlık bir oda bizim için daha kullanışlı olurdu fakat kaçınılmaz olarak böyle olmuştur. Ancak bizim güzellik adını verdiğimiz nitelik her zaman hayatın gerçekliklerinden ortaya çıkmalı. Karanlık odalarda yaşamak zorunda kalan atalarımız hemen gölgelerdeki güzelliği keşfetmiş, nihayetinde gölgeleri de güzelliğin uçlarına doğru yönlendirmişti.”

Dolayısıyla Japon kültüründe mekân tasarımındaki estetik anlayış örneğin karanlığın gerçeklik olarak kabulü ve bu gerçekliğin içindeki güzelliğin keşfine dayanır. Bir başka ifadeyle bu

anlayış, gerçeğin genellikle Batılılar tarafından dışlanan kısmının, coğrafi ve iklimsel elverişsizlikler sebebiyle Doğulular tarafından kabullenilip güzelleştirilmesinden kaynaklanır. Tanizaki'nin (2019) *Gölgeye Övgü'sü* de (1933) bir *hanasuki* estetiği vurgusu barındırır. Özellikle on sekizinci yüzyıl Romantist Batılı kültürünün korku figürüyle birlikte okuduğu karanlık, Doğu coğrafyasında, ışık figürünün belirgin bir biçimde görülebilmesini sağlayan olmazsa olmaz bir zemin veya güzelliğe/zarafete gebe bir rahim gibidir. Kuma Kengo'nun da hayran olduğu¹⁴Tanizaki, esasen kültürün tüm genlerini barındıran Japon mimarlığını da özetlemiş, birbirini simbiyotik olarak besleyen zıt kavramların altını çizmiş, ancak bir açılım getirerek bu anlayışın mecburi hallerden doğduğunu ve bir kültüre dönüştüğünü belirtmiştir.

Hanasuki'nin kaçınılmazlığı on ikinci yüzyıl şairi Saigyō Hōshi'nin dizelerinde de karşımıza çıkar. Kişi hayalinde hayatın renklerini düşlerken, hayat çoktan karanlığa gömülmüştür; yine de bu karanlık renkleri belirgin kılmaktadır¹⁵:

“Bir kalp neden
kiraz çiçekleri için atıyor
ki attığı beden
bana göre
dünyayı terk etmiştir” (Watanabe 1971, 48).

Saigyō okuyucuya kiraz çiçeklerinin rengi ile ölümün rengini birlikte sunar; kalp yaşlı bedende bile gençlik için atmaktadır. Ya da beden yaşlı olsa da kalp genç kalabilmiştir; yaşlı bedenin karanlığına olan mahkûmiyet genç bir kalpten gelen ışığın parıltısını engelleyememekte, aksine adeta onun güzelliğinin altını çizmektedir. Belli ki gençliğin ışıltısını tüm hatlarıyla fark edebilmek yaşlılıktan gelen karanlıkla mümkün olabilmıştır. Yaşlı bedendeki genç kalp, karanlık mekândaki ışık gibi sunulur.

Bir diğer on ikinci yüzyıl şairi Fujiwara no Shunzei de mekân ve zaman odaklı zıtlıklarla *hana* kurgusu yaratır¹⁶:

“Geçmişini anımsıyorum
Yaz yağmuru düşerken

14. Aki no yūgure 秋の夕暮れ. Türkçe çevirisi Robert H. Brower ve Earl Miner'in (1961, 307) İngilizce çevirisi üzerinden yapılmıştır: “I gaze afar / And ask for neither cherry flowers / Nor crimson leaves: / The inlet with its grass-thatched huts / Clustered in the growing autumn dusk.” Bu metinde yer alan şiirlerin/metinlerin Türkçe çevirisi, aksi belirtilmedikçe yazar tarafından gerçekleştirilmiş, anlam çevirisi şeklinde ele alınmış ve örneğin haiku çevirilerinde 5/7/5 şiirsel ölçüsü göz ardı edilmiştir.
15. Kuma Kengo'nun Önsöz'de yer alan ifadeleri için bkz. Tanizaki (2017).
16. Türkçe çevirisi İngilizce versiyondan yapılmıştır: “Why is a heart / attracted to cherry blossoms / still in this body / which, I thought, / had forsaken the world?” (“hana ni somu / kokoro no ikade / nokoriken / sutehateteki to / omou waga mi ni.”) Japonca özgün versiyon için bkz. Watanabe (1971, 48). Alıntılanan ve İngilizceye çeviren kaynak için bkz. LaFleur (1978, 6).

karanlıktan
Üzerine sazdan kulübemin,
Ama, küçük guguk kuşu, şarkı söylüyor
en sonda, arasında
tepelerin,
Seslenmesin gözyaşlarımı tazelemek için”
(Rodd 2015, 201).

“Geçmiş,” “karanlık,” “(kurumuş) saz”
ve “yaz yağmuru,” “gözyaşları” ile
“tazeleniş,” “guguk kuşu” ve “şarkı”sı
arasında birbiriyle iç içe geçmiş bir denge
tasarlanmış gibidir. Bu örülü denge, zıt
kavramların estetik ilişkisi temeline
yerleşir: “Geçmiş”ten (ölgün) sonra “yaz
yağmuru” (canlandırıcı), yaz yağmurundan
sonra “karanlık” (ölgün) ve “(kurumuş)
sazdan kulübe” (ölgün), karanlık ve saz
kulübeden sonra “küçük guguk kuşu”
(canlandırıcı) ve “şarkı”sı (canlandırıcı), kuş
ve şarkısından sonra “göz yaşları” (ölgün)
ve “tazelenmesi”nin (ölgün bir canlanış,
şimdiye dönüş) gelmesi hali, söz konusu
estetik örüntünün dizelerden kurulan
örüntüye yansımadır. Geçmiş ile
başlayan dizelerin sonunda bizleri şimdiye
dönüş beklemektedir; ancak bu dönüş de
geçmişin tazelenmesine yol açacaktır.
Şimdiyi hissettiren yağmurun sesi ve
kuşun şarkısına rağmen, kulübesinde
geçmişin döngüsüne/devinimine kısıtlı
kalmış şairin durumu gözlerimizde belirir.

Bu hayal, zıt kavramların estetiğini
mekândaki farklı duyuusal deneyimlerle
sunar: Yazın ve yağmurun taze kokusu,
ıslak dokunuşu, canlandırıcı sesi;
karanlığın görme duyusunu bastıran
etkisi; yağmur suyuyla yıkanan saz
kulübenin ölgün rengi, sert dokusu, fakat
taze kokusu; uzaktaki kuşa ait, hayat
vermesi beklenen ancak göz yaşlarının
ıslak dokunuşuyla geçmişi çağırın sesi,
duyumlar arasında da zıtlık örüntüsü
yaratarak *hanasuki*'yi güçlendirmektedir.

Zıtlıkların doğurduğu *hanasuki*
estetik etkisinin, Edo dönemi ünlü
şairi Bashō'nun 1694 tarihli *Oku no
Hosomichi* 奥の細道 başlıklı eserinin
açılış paragrafında da yankılandığını
görebiliriz¹⁷:

“Ay ve güneş, sonsuz yolcular. Yıllar

bile akıp gidiyor. Bir teknede ömür boyu
sürüklenmek ya da yaşlılıkta yorgun bir
atı sürmek, her gün bir yolculuktur ve
yolculuğun kendisi evdir” (Bashō 2012, s.y.).
Evin mekânsal bağlamda verdiği güven
ve rahatlık duygusu ile yolun/yolculuğun
(belirsiz yolculuk mekânlarının) güvenilmez,
maceralı ve yorucu doğası “yolculuğun
kendisi evdir” ifadesiyle birbirine
kenetlenir. Amaç eve varmak değil,
yolculuk deneyimini sürekli kılacak bir
etki yaratmak ve bu etkiyi ev edinmektir.
Bashō ev ve yolu iki ayrı anlam olarak
düşünmemize izin vermiyor gibi görünür,
ancak bu engel bile, bizatihi ifadenin
yarattığı ikilik ya da zıtlıktan gelir;
nitekim şair önce bu ikiliğin varlığını
fark etmemizi ister, sonra ikiliği bir kılar.
Bashō'nun metnini, Tanizaki'nin gözüyle
okumaya çalışırsak, gölge ışıktır (ışık
doğurur) da diyebiliriz ki bu durum yine
bizleri iki zıt kavramın simbiyotik bir
estetik etki (*hana*) içindeki var oluşuna
yönlendirir.

Bashō'nun en çok tanınan eseri, “kurbağa”
haiku'sunda da zamansal göndermelere
dayanan bir zıt yönlülük karşımıza
çıkıyor. Şair, geleceğin içinde olduğu
bir geçmişten bahsederken şimdiye ait
kurbağayı gözlemci olarak resmettiğini
görürüz¹⁸:

“Eski havuz ya

kurbağa atlayıverir

suyun sesine” (Arioba 2017, 201-204).

Havuzu niteleyen “eski” (*furu* 古) sıfatı
Japonlar için memleket ve sıla gibi yan
anlamlar taşır (Arioba 2017, 202) ve suyla dolu
eski havuz da kurbağanın memleketidir.
İlk okumada kurbağanın suya atlamasının
ardından çıkacağını bildiğimiz suyun
sıçrama sesi, esasen daha derin ve
dikkatli bir okumayla tekrar bakıldığında
bizleri kurbağanın suyun sesine sıçradığı
yorumuna ulaştırır. Dolayısıyla gelecekte
oluşması beklenen, geleceği işaret eden
suyun sesi kurbağanın sıçrayışından önce
belirmiştir geçmişin havuzunda. Bashō
ilgili *haiku* için resmettiği bir *haiga*'da (俳
画 - *haiku* resmi), çizgisel bir yorumla geçmiş
ile gelecek arasında yerleştirilen şimdi'yi

17. Türkçe çevirisi İngilizce versiyondan yapılmıştır: “I recollect the past / While the summer rain falls through / the dark / About my grass-thatched hut, / But, hototogisu, singing at last among / the hills, / Do not call out a freshening of my tears.” (“Mukashi omou / Kusa no iori no / Yoru no ame ni / Namida na soe so / Yamahototogisu.”) Japonca özgün versiyon için bkz. Rodd (2015, 201). Alıntılanan ve İngilizceye çeviren kaynak için bkz. Brower ve Miner (1961, 16).

18. Türkçe çevirisi İngilizce versiyondan yapılmıştır: “The moon and sun are eternal travelers. Even the years wander on. A lifetime adrift in a boat or in old age leading a tired horse into the years, every day is a journey, and the journey itself is home” (Bashō 2012). Eser, Kuzeye Giden İnce Yol başlığıyla Türkçe'ye de çevrilmiştir.

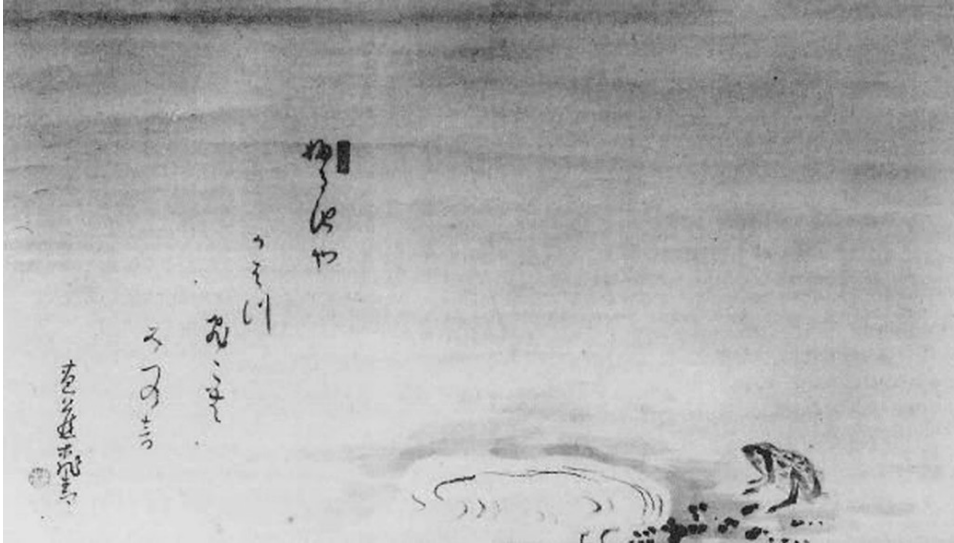
ise kurbağa formunda, geçmişin (*havuz*) kenarında durup geleceğine (*su sıçrama sesi*) bakar halde resmedecektir (*Resim 3*). Hareketsiz geçmişin (*havuz mekânı*) durgun suyu, geleceğin hareketli sesine devinir ve bu hareketle/desenle gelecek geçmişin zemininde şekillenir. Böylelikle geçmiş ve gelecek gibi zıt yönlü kavramlar aynı düzlemde bir arada verilir ki bu düzlemde, ortak bağlayıcı su (*zaman*) aracılığıyla gelecek geçmişleşirken, geçmiş de gelecekleşir; kurbağa (*şimdi*), havuzun kenarından (*geçmiş*) çıkaracağı sese (*gelecek*) doğru atlar. Geleceğin (*ses ve sudaki girişim deseni*) oluşumu geçmişin (*havuz*) varlığına bağlı gibi görünse de bunun tersi de söz konusudur. Nitekim atlayabileceği bir su sesi (*sıla özlemi*) yoksa, havuz (*sıla*) da anlamını yitirecektir. Birbirini yaratan ve anlam katan zıtlıklar çarpıcı bir anlatıda bir araya gelir.

ağustos böceklerinin sesi” (*Qiu 2006, 72*).

Yine on yedinci yüzyılın bir diğer önemli şairi Sōin Nishiyama da dizeleriyle okuyucuyu zıtlık barındıran bir şekil-zemin ilişkisine taşır^{20,21}:

“Zengin bir ev değil—
ama daha az verimli
bir yaz korusu” (*Carter 2011, 138*).

Bashō’daki ağır dağ tapınağı, ağustosböceğinin ince ve hafif sesiyle dengelenir; taş yapının durgunluğu ve sessizliği ile ağustosböceğinin akışkan sesine ait nitelikler, doğru anlaşılacak için birbirine muhtaç ve dolayısıyla simbiyotik bir uyum içindedir. Sōin’de bu denge çok daha doğrudan ifade edilir; zengin olmayan (*yoksul*) ev, bakışları evin görünüşünün ötesine gidebilen bir gözlemciye yemyeşil bir bereket sunmaya hazırdır. Bashō’da ağırlık ve hafiflik odaklı zıtlık ve bu zıtlıktan doğan



Resim 3. Bashō’nun “Kurbağa” haiku’suna ait 1686 tarihli haiga’sı (Arioba 2017)

Zıt kavramların birbirini yarattığı anlatısal bir devinime dayanan Japon estetik anlayışının sürekli bir şekil-zemin ilişkisi içinde olduğu, ancak zemin ile şeklin de yer değiştirme potansiyeli barındırdığı söylenebilir (*Nobuo 2006, 29*). Benzer bir şekil-zemin ilişkisi yine Bashō’nun bir tapınağa referans verdiği dizelerinde de karşımıza çıkar¹⁹:

“Bir dağ tapınağı—
taşlara sızan,

hanasuki estetiği, Sōin’de yoksulluk ve bereket zıtlığı üstünden kurulur. Taşların ağırlığı, ağustosböceği sesinin hafifliğine zemin oluştururken, yoksul ev verimli yaz korusunun şekli haline gelir. Zıt kavramları bir arada kullanmak, okuyucuyu çeşitli olasılıkların doğal varlığını kavramaya çağırarak, hatta daha ileri giderek bu olasılıkların birbirini doğurduğu bir şekil-zemin kurgusu tasarlamak, Japon mekân yaratımının özüne işaret etmektedir.

19. Bashō’nun “kurbağa” haikusunun Japonca özgün versiyonu şu şekildedir: “*furuike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto.*” Özgün hali, Türkçe çevirisi ve eserin yazılmasına dair anekdot ve yorumlar için bkz. Arioba (2017, 201-204).
20. Türkçe çevirisi İngilizce versiyondan yapılmıştır: “A mountain temple—/ seeping into the stones, / the sound of cicadas.” (“*yamadera ya / ishi ni shimitsuku / semi no koe.*”) Japonca özgün versiyon için bkz. Toyotaka (1962-1969, 53). Alıntılan ve İngilizceye çeviren kaynak için bkz. Qiu (2006, 72).
21. Türkçe çevirisi İngilizce versiyondan yapılmıştır: “Not a wealthy house—/ but no less lush / a summer grove.” Japonca özgün versiyon için bkz. Sōin (1988, 43). Alıntılan ve İngilizceye çeviren kaynak için bkz. Carter (2011, 138).

Bashō'nun dilini etkileyen bir on beşinci yüzyıl şairi, Sōgi Inō'da da zıtlıkların mekânsal ve psikolojik etkide seyrettiğini görürüz. Nitekim İtalyan yazar Italo Calvino (2008, 173-176), *Kum Koleksiyonu* kitabının “Binbir Bahçe” başlıklı bölümünde Japonya'ya gerçekleştirdiği bir geziyi aktarırken yaşadığı mekânsal deneyimle ilgili olarak, çay seremoni ustası Sen no Rikyū göndermesi ile başlayıp Sōgi göndermesi ile tamamladığı çarpıcı bir sahneye yer verecek ve bir anda bir araya getirilen mesafe ve boyut temelli zıtlığın yarattığı psikolojik etkinin Japon mekân kurgusu için önemini gösterecektir:

“Osaka yakınlarındaki bir tapınak, olağanüstü bir deniz manzarasına bakıyormuş. Rikyū manzarayı bütünüyle gizleyen iki çit diktirmiş, bunların yanına taştan küçük bir havuz koydurmuş. Bir ziyaretçi ancak avucunun içine su almak için havuza eğildiğinde, bakışı iki çit arasındaki eğik aralığa denk geliyor ve sonsuz denizin görünümü önünde açılıyor.”

Rikyū'nun fikri büyük bir olasılıkla şuydu: Havuzun üzerine eğilip o sınırlı su yüzeyinde kendi küçültülmüş imgesini gören kişi, kendi küçüklüğünü düşünüyordu; sonra elinden su içmek için başını kaldırır kaldırmaz, engin denizin ışıltısıyla çarpılıyor ve sonsuz evrenin bir parçası olduğu bilincini ediniyordu. Ama bunlar, fazla açıklama getirmek istediğimizde, büyüsunü yitiren şeyler: Çitin nedenini sorarlara, Rikyū şair Sōgi'nin dizelerini aktarmakla yetiniyormuş:

Umi sukoschi

Niwa ni uzimi no

Ko no ma ka na.

Burada, biraz su.

Aşağıda, ağaçların arasında

deniz!” (Calvino 2008, 176).

Mekân deneyimcisinin, beden duruşunda yapacağı ufak değişikliğin ardından “ödünc alacağı manzara” (*shakkei*), kendisini yeni bir evrensel boyuta taşıyacak, kısa mesafede gördüğü

yansıma imgesi, uzun mesafeye aktarıldığında varlığının ilk bakışta görünmeyen derinliği de belirecektir: Bir avuç suda okuyabildiği bedensel küçüklüğünü, gözlerinin önüne serilen denizin enginliğiyle kıyaslayarak yeniden kavrayacak, esasen bu enginliğin bir parçası olduğunu algılayacak, küçük aralıktan izlediği derinlik, benliğine dair boyut algısını tekrar yaratacaktır. Çitteki aralık zemin olabilecek bir varlığı (*deniz*) çerçeveyerek şekilleştirirken, şeklin özündeki zeminliğin de (*parça-bütün ilişkisi*) altını kuvvetlice çizmektedir. Dolayısıyla havuz suyunda beliren deneyimcinin imgesel yansıması ile ödünc alınmış deniz manzarası bir simbiyoz içinde bir araya gelerek bizleri bir tür parça-bütün ilişkisine götürür ve mekânsal bir şekil-zemin okuması içinde bu ilişkinin bileşenlerinin olası değişim kiplerini algılatır. Söz konusu parça-bütün ya da şekil-zemin ilişkisinin yarattığı simbiyozun yanı sıra bu ilişkiyi yaratan boyut ve mesafe odaklı zıtlık da Japon kültüründeki mekân tasarımına dair *hanasuki* odaklı estetik etkiyi algılamamıza katkıda bulunur.

3. Son söz: Japon mimarlığında anlatılan mekân atmosferi ve açtığı pencereler

Zaman, ağırlık, mesafe, boyut, ses, ışık, renk gibi mekân atmosferinin yaratımında rol oynayan katmanların zıtlığı ve bu zıtlığın simbiyotik ve devinimsel bir şekil-zemin ilişkisine dönüştüğü durumlar, Japon mekân tasarım kültüründe önemli bir rol oynamaktadır. Karşılıklı deneyimin sürekliliğine davet eden bu zaman-mekân odaklı kültürel yapının izleri, mimari projelerin birçoğu üzerinden takip edilebileceği gibi edebi metinlerde de sürülebilir (Erzen 2004). Nitekim esasen, fiziksel olarak üretilen mekân ile dilde üretilen mekân aynı kültürel köklere dayanmaktadır. Bu bağlamda, kavramlarla—dolayısıyla sözle/metinle—yaratılan bir atmosfer olarak Japon mekân anlayışı anlatsaldır denebilir. Böylece fiziksel mekân, resim, fotoğraf ve yazı gibi farklı temsil araçları

ile tekrar üretilebilir, aktarılabilir (*Böhme 2017, 27*) ve özü dilde kurulan bu mekânsal atmosfer bellekte çok daha kolay bir şekilde çağrışım potansiyeline sahip olur. Makalede yer alan örnekler, çoğunlukla metinde ve söz’de üretilen mekânları kapsamaktadır. Eserler yazı doğasında olmakla birlikte Japon mimarlığı üzerinden görsel karşılıklarını bulmak zor olmayacaktır (*örneğin bkz. Ek 2022*). Dilde üretilen/tariflenen bu mekânlar, atmosferlerinin estetik değerlendirmesi bağlamında Kurokawa tarafından *hanasuki* olarak ifade edilen özel bir estetik etki temelinde kurgulanır ve algılanır. Kendi içinde zıtlıklar barındıran, bu zıtlıkların birbirini yaratması ve zaman içindeki deviniminden doğan Japon mekân atmosferinin deneyimlenmesi/algılanması incelikli bir beğeni seviyesi de gerektirir. Dolayısıyla bu özel estetik etkinin adlandırılması noktasında *wabi sabi* yerine *hanasuki* kavramını öneren/tercih eden Kurokawa, zıtlıkların simbiyotik ilişkisinin altını çizmenin yanı sıra bu etkinin şiirsel bir hassasiyetle üretilmesinin gerektiğini de belirtmiş olur. Mimarlık tarihinde karşımıza çıktığı gibi, genellikle her akım/dönem kendinden önce gelen akımın/dönemin eleştirisidir, ona bir tepkidir, onda kaybedilene güncelene telafi etmek gayretindedir. Bu bağlamda günümüz Batı mimarlığı da kendinden önce gelen dönemde yitirilen değerleri yerine koymaya çalışırken, gözlerini yoğun olarak geleneksel Japon mimarlık anlayışına çevirmiş durumdadır. Nitekim güncel Batı mimarlığının yerine koymaya çalıştığı önemli bir değer, Modern dönem ile birlikte oluşan rasyonellik vurgusu sebebiyle yitirildiği düşünülebilir mekân atmosferine bağlı duygulanımdır. Yirminci yüzyılın sonuna doğru, Batılı kuramcı ve mimarlar bu duygulanımı geri çağırma için estetikte atmosfer kavramının altını çizmeye çalışırken, Japon kültürünün bu değerlere asırlardır sahip olduğunu fark ederek, özünde dilde var olan bu mimarlığı inleme odağı haline getirmişlerdir. Ülkemiz ve mimari

kültürümüz özelinde düşündüğümüzde ise söz konusu tür bir Uzak Doğu mimarlığı araştırması, bakışımızı kendi geleneksel mimarlığımıza da döndürecek; nitekim bu iki geleneksel mimarlık arasında çarpıcı koşutluklar da söz konusudur (*örneğin bkz. Dündar 2011; Özcan ve Güngör 2019*). Japon mekân tasarımı genlerinde taşınan anlatısal kodlar ve bu kodların yarattığı estetik etkileri incelemek, bizleri her ülkenin geleneksel mimarlığında karşımıza çıkabilecek benzer potansiyelleri araştırmaya ve okumaya sevk etmektedir. Japon mimarlığı özelinde düşünüldüğünde ise mekânın anlatısallığı, mimarlık disiplininde özel bir pencereyi yeniden keşfetmemizi sağlamakta, mimarlığın aynı zamanda yazılı bir mesleki disiplin olduğunu bizlere bir kez daha hatırlatmaktadır.

KAYNAKLAR

- Ando, T. (1998) Genius Loci, *ANY Seçmeler*, der. H. Pamir, Mimarlar Derneği Yayınları 3, Ankara; 12-14.
- Arioba, O., der. ve çev. (2017) *Başo: Kelebek Düşleri*, Metis, İstanbul.
- Bashō, M. (2012) *Narrow Road to the Interior*. Shambhala, Boston, Londra.
- Böhme, G. (2013) Atmosphere as Mindful Physical Presence in Space, *OASE* (91) 21-32.
- Böhme, G. (2014) Urban Atmospheres: Charting New Directions for Architecture and Urban Planning, *Architectural Atmospheres*, Birkhäuser, Berlin, Boston.
- Böhme, G. (2017) *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*, Bloomsbury Academic, Londra, New York.
- Brower, R., Miner, E. (1961) *Japanese Court Poetry*, Stanford University Press, Stanford.
- Calvino, I. (2008) Binbir Bahçe, *Kum Koleksiyonu*, YKY, İstanbul.
- Carter, S.D., çev. (2011) *Haiku before haiku: from the Renga masters to Bashō*, Columbia University Press, New York.
- Dündar, M. (2011) A Comparative Study on Conceptual Similarity and Differences between Traditional Houses of Japan and Turkey, *Intercultural Understanding* (1) 17-23.
- Ek, F. İ. (2022) The Narration of Architectural Space as a Way of Constructing the Spatial Atmosphere: Two Readings of Contemporary Japanese Architecture, *Philosophy East and West* 72: 1 (2022): 99-117.
- Erzen, J. (2004) Tadao Ando’s Architecture in the Light of Japanese Aesthetics, *METU JFA* 1-2 (21) 67-80.
- Fujimoto, S. (2012) In-between, *Engawa* (08): 5-6. [<https://studylib.es/doc/8258084/e-n-g-a-w-a>] Erişim tarihi (20.07.2022).
- Isozaki, A. (1990) What Can Be Sold from Japan, *Image Game*, Kajima Shuppan Kai, Tokyo.
- Isozaki, A. (2006) *Ma* (Interstice) and Rubble, *Japan-ness*

- in *Architecture*, MIT, Cambridge, Londra.
- Kurokawa, K. (2022) Hanasuki: The Aesthetic of Symbiosis. *The Philosophy of Symbiosis*. [https://www.kisho.co.jp/page/302.html] Erişim tarihi (25.04.2022).
- Lafleur, W.R. (1978) *Mirror for the Moon: A Selection of Poems by Saigyā (1118–1190)*, New Directions Books, New York.
- Lazarin, M. (2008) Temporal Architecture: Poetic Dwelling in Japanese Buildings, *Architecture and Phenomenology* (Güz 2008) 97-112.
- Lazarin, M. (2014) Phenomenology of Japanese Architecture: *En* (edge, connection, destiny), *Studia Phaenomenologica* (XIV) 133-159.
- Merleau-Ponty, M. (2005) *Phenomenology of Perception*, Routledge, Londra.
- Michael, G., Yaacob, N. M., & Ali, Z. M. (2018) The capsule living unit reconsidered a Utopia transformed reality, *Pertanika Journal of Social Sciences & Humanities* 26 (3) 1405-1417.
- Nitschke, G. (1993) *From Shinto to Ando: Studies in Architectural Anthropology in Japan*, A. D. Academy Group, New York: 1993.
- Nobuo, H. (2006) Bashō at the Center of creation, çev. C. Crowley, *Matsuo Bashō's Poetic Spaces: Exploring Haikai Intersections*, der. E. Kerkham, Palgrave Macmillan, New York.
- Nuijsink, C. (2012) Nested Boxes (Fujimoto Sou ile röportaj), *How to Make a Japanese House*, NAI Publishers, Rotterdam.
- Ono, S. (1982) *Iwanami Kogo Jiten* (Iwanami Dictionary of Old Japanese), Iwanami Shoten, Tokyo.
- Özcan, U., Güngör, Ş. (2019) Geleneksel Türk Evi ile Geleneksel Japon Evi'nin Yapısal Açından Karşılaştırılması, *Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi* (16) 646-661.
- Qiu, P. (2006) Reinventing the Landscape: The Zhuangzi and the Geographical Imagination of Bashō, *Matsuo Bashō's Poetic Spaces: Exploring Haikai Intersections*, der. E. Kerkham, Palgrave Macmillan, New York.
- Rodd, L.R., çev. (2015) *Shinkokinshū: New Collection of Poems Ancient and Modern*, Brill, Leiden, Boston.
- RomajiDesu (2022) *İngilizce Japonca Sözlük ve Çevirmen*. [http://www.romajidesu.com/] Erişim tarihi (07.01.2022).
- Sōin, N. (1988) Sōin hokkuchō, *Haisho sōkan*, der. T.T.W. Bunko, Vol. 1, Rinsen shoten, Kyoto.
- Tanizaki, J. (2017) *In Praise of Shadows*, Sora Books.
- Tanizaki, J. (2019) *Gölgeye Övgü*, Jaguar, İstanbul.
- Toyotaka, K. (1962-1969) *Kōhon Bashō zenshū*, VI, Kadokawa Shoten, Tokyo.
- Watanabe, T., çev. (1971) *Saigyā Sankashū zen chushaku*, Kazama Shobp, Tokyo.

Özet

Bu makalenin amacı, atmosferik mimarlık ve ekolojik mimarlıkla yakından ilişkili olduğu anlaşılan, ancak bunlardan ayrılarak yeni bir mimarlık dilinin oluşmasını sağlayan meteorolojik mimarlık anlayışını tartışmaktır. Meteorolojik mimarlık, mekânın duysal ve deneyimsel boyutunu öne çıkardığı için atmosferik mimarlıkla yakın bir ilişki kurmaktadır. Ayrıca mekânsal ve iklimsel koşulların değişimini birlikte ele aldığı için ekolojik mimarlıkla benzer olduğu anlaşılmaktadır. Ancak Rahm'ın son yıllarda mimarlık gündemine yerleşmesini sağladığı meteorolojik mimarlık, atmosferik ve ekolojik mimarlıktan ayrılmakta ve farklılaşmaktadır. Çünkü atmosferik mimarlık gibi poetik değil pragmatik bir anlayışa dayanmaktadır. Makalede meteorolojik mimarlık anlayışının kavramsal çerçevesi haritalama yöntemiyle ortaya koyulmaktadır. Bununla birlikte mimarlık literatüründe atmosferik mimarlık anlayışıyla öne çıkan Zumthor ve Herzog ve De Meuron ile meteorolojik mimarlık anlayışını benimsemiş olan Rahm'ın tasarımlarının kavramsal ve tasarımsal özellikleri karşılıklı olarak tartışılmaktadır. Haritalama ve karşılaştırma yöntemleriyle yürütülen bu tartışmada atmosferik, meteorolojik ve ekolojik mimarlık anlayışının benzerlikleri ve farklılıkları ele alınmaktadır.

Rahm, meteorolojik mimarlık anlayışı gereği mekândaki ısı ya da ışık değişiminin şirselliği yerine bu değişimin mekânı, işlevi ve değişken mekânsal ve işlevsel ilişkileri oluşturabilme potansiyeline odaklanır. Meteorolojik mekân onu oluşturan ısı, ışık, hava ve nem gibi iklimsel koşulların insanların eylemleri ve aktivitelerine göre değişebildiği mekândır. İklimsel koşulların değişimini mekân ölçeğinde ele almakla birlikte ekolojik mimarlıktan farklı olduğu anlaşılan meteorolojik mimarlık, ekolojiji daha geniş bir çerçevede tartışır. Meteorolojik mimarlığa göre iklimin değişmesi sadece mekânsal, işlevsel ve çevresel değil bedensel bir değişime de yol açmaktadır. İnsan bedeninde hormonal düzeyde gerçekleşen bu değişim, mekânı tasarlama biçiminin değişmesini sağlamıştır. Mekân artık biçimsel ya da imgesel değil iklimsel özellikleriyle ve insan bedeni üzerindeki etkisiyle öne çıkmaktadır. Meteorolojik mimarlık anlayışı, mimarlıkta biçim işlevi izler öğretisinin yerini biçim ve işlev iklimi izler söyleminin almasına yol açmıştır. Fizyolojik, biyolojik ve klimatolojik olarak da adlandırılan meteorolojik mimarlık, söylemi ve tasarım stratejisiyle yeni bir mimarlık dili olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Meteorolojik Mimarlık, Atmosferik Mimarlık, Ekolojik Mimarlık, Atmosfer, Ekoloji



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Atmosferik mi? Ekolojik mi? Meteorolojik mi? 21. Yüzyılın Yeni Mimarlık Dili

Atmospheric? Ecologic? Meteorologic? The New Architectural Language of the 21st Century

Gülşah Güleç

Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Ankara, Türkiye

Basvuru tarihi/Received: 22.05.2023, Revize tarihi/ Revised: 21.09.2023, Kabul tarihi/Final Acceptance: 01.02.2024

Extended Abstract

The aim of this paper is to reveal the fact that meteorological architecture, which is closely related to atmospheric and ecologic architecture, creates a new architectural language within the challenging and constantly changing context of the twenty first century. Meteorological architecture has close relations with atmospheric architecture since it emphasizes the sensational and experiential dimensions of space. Besides it is closely related to ecologic architecture because it discusses the changes in the spatial and climatical conditions. However meteorological architecture, which is brought to the agenda of architecture by Rahm, differs from atmospheric and ecologic architecture. It does not define a poetic approach as atmospheric architecture; instead, it defines a pragmatic approach in architecture. Hence Rahm does not focus on the poetic image of the changing lights and shadows within the space. He rather focuses on these changes to define new spatial and functional relations. As such, climatical conditions such as light, heat, air, and moisture change due to the changing actions and activities of people in meteorological space. Meteorological architecture deals with these changes, but it is different from ecologic architecture since it discusses ecology within a broader interdisciplinary framework. Due to this framework, climatical changes not only lead to spatial, functional, and environmental changes but also bodily changes in meteorological architecture. These are the hormonal changes in the human body; and they enable the ways of designing architectural space to be changed radically. Architectural space is not characterized by its effective form or image anymore. It is now characterized by its effects on the human body. That's why; there is a change in architectural discourses from "form follows function" to "form and function follow climate" in the twenty first century. Meteorological architecture, which is also defined as physiological, biological, and climatological architecture, leads a new architectural language to be developed with its new discourses and design strategies.

Rahm, as the leading designer of meteorological architecture, promotes this new language by developing it with design strategies such as convection, conduction, emission, and evaporation. These strategies imply to use heat, light, air, and moisture as the main materials in meteorological architecture. Rahm uses them to design meteorological spaces and spatial relations. He illustrates these relations particularly in the thermodynamic sections by using a color palette from red to blue. Red color indicates hot while blue color is implying cold. But there are many other colors in between them to illustrate the spatial relations. Rahm uses these colors to make the invisible spatial components such as heat and light visible in the thermodynamic sections. Thus, section as one of the conventional tools turns into an unconventional design and representational tool in architecture.

Rahm leads conventional and material components such as wall, ceiling and ground to be replaced by unconventional and immaterial components such as heat, light, and moisture as well. These components and their physiological events of convection, conduction, emission, and evaporation enable him to design space and spatial relations in a more flexible and fluid way not by using walls or other structural components. This is a new design strategy in between physiological, biological, and climatological architecture.

However, this new design strategy does not lead Rahm to ignore sensational and experiential qualities of space in architecture. On the contrary, he acknowledges these qualities to design meteorological relations within the space. Hence, he actually designs meteorological relations rather than formal and functional relations in his architecture. Meteorological architecture motivates him to discuss and design changeable, flexible and fluid relations in space. These are generally thermal relations instead of visual or formal relations.

Meteorological architecture paves the way for establishing new relations between space, function and climate. This is a significant architectural approach to deal with global issues such as climate change and energy crisis in the world of the twenty first century. This is an alternative way of thinking on space as well. It is critically important to be able to think and design architectural space as a sphere which consumes less energy and eventually produces less carbon dioxide for keeping the environment clean and safe. A cleaner and safer environment is also important for staying away from the new potential pandemics in the near future. It is generally discussed within the context of decreasing the carbon imprint in recent architecture. Unfortunately, architecture cannot overcome these problematic issues of space, environment, health, and energy only by designing energy-friendly buildings. However, it struggles for updating its discourses and design strategies to focus on the global problematics as in the meteorological architecture of this century.

Keywords: Meteorological Architecture, Atmospheric Architecture, Ecologic Architecture, Atmosphere, Ecology

Cite this article as: Güleç G. Atmosferik mi? Ekolojik mi? Meteorolojik mi? 21. Yüzyılın Yeni Mimarlık Dili. Tasarım Kuram 2024;20(41):14-39.

1. GİRİŞ

Mimarlığın yüzyıllardır sürekli olarak değiştiği görülen bir dili vardır. Bu dil genellikle dönemin problemlerine, önceliklerine ve değerlerine göre değişir. 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve yüzyılın sonuna doğru mimarlığın gündemine yerleşmiş olan atmosfer kavramı, mimarlıkta duyusal ve deneyimsel mekânın öne çıkarıldığı bir mimarlık dilinin oluşmasını sağlamıştır. Makale kapsamında yapılan araştırmalarda atmosfer kavramı etrafında oluşan mimarlık dilinin ve atmosferik mimarlık olarak adlandırılan tasarım stratejisinin Zumthor ve Herzog ve De Meuron gibi tasarımcıların malzeme seçimi ve malzemeyi kullanma tekniğiyle birlikte ortaya çıktığı anlaşılmıştır. Böylece mimarlıkta mekânı onu oluşturan ve görünür olan ya da olmayan malzemelerin algılanmasını, deneyimlenmesini ve duyumsanmasını gözeterek tasarlama anlayışı dönemin önceliklerinden biri haline almıştır. Dahası algısal boyutu ön planda yer aldığı için mimarlık fenomenolojik bir tasarım alanı olarak ele alınmıştır. 20. yüzyılın sonunda ise atmosferik mimarlık anlayışı yerini meteorolojik mimarlığa bırakmaya başlamıştır. Her ne kadar mimarlıkta atmosfer ve meteoroloji kavramları zaman zaman birbirinin yerine geçecek şekilde kullanılsa da atmosferik ve meteorolojik mimarlık anlayışları birbirinden farklıdır. Öyle ki, atmosferik mimarlık gibi meteorolojik

mimarlık anlayışında da mekân duyusal ve deneyimsel boyutuyla tartışılmakta; ancak meteorolojik mimarlık tartışmalarında malzemenin, mekânın ya da mekânı oluşturan ısı ve ışık gibi maddesel olmayan unsurların şiirsel ve imgesel değil iklimsel yönü öne çıkarılmaktadır. Rahm'ın 20. yüzyılın sonundan bu yana tartıştığı ve 21. yüzyılda mimarlığın gündemine yerleşmesini sağladığı meteoroloji kavramı mimarlık dilinin değişmesine yol açmıştır. Bu kez meteoroloji kavramı etrafında yeniden oluşan mimarlık dili, bu yüzyılın küresel ısınma, enerji krizi ve pandemi gibi problemleriyle ilişkili olarak ortaya çıkmıştır. Meteorolojik mimarlık tüm bu küresel problemlere mekân ölçeğinde çözüm üretme arayışındır. Bu açıdan ekolojik mimarlık ile meteorolojik mimarlığın benzer anlayışlar olduğu ortaya çıkmaktadır. Ancak meteorolojik mimarlık, iklimsel değişimlerin sadece mekân ve çevre değil insan bedeni üzerindeki etkisinin de ele alınmasını sağladığı için ekolojinin daha geniş bir çerçevede tartışılmasına neden olmaktadır. Bununla birlikte ekolojik mimarlık gibi meteorolojik mimarlık da mekânın iklimsel koşullarının düzenlenerek daha az enerji tüketmesi ve sera gazı salınımının düşmesi amacını taşımaktadır. Bu nedenle meteorolojik mimarlığın öncüsü olan Rahm, mimari mekânı artık biçimsel, imgesel ya da işlevsel değil iklimsel ilişkilerin oluşturması gerektiğini savunmaktadır. Böylece

meteorolojik mimarlıkla birlikte görünen (maddesel olan) ilişkilerin yerini görünmeyen (maddesel olmayan) ilişkiler almıştır. Başka deyişle, Rahm'a göre, mekân maddesel bir alan; yani duvar, döşeme ve tavan düzlemiyle çevrili bir boşluk olmak zorunda değildir. Mekân, maddesel olmayan bir alan da olabilir. Mekân, madde ya da malzeme değil daha çok beden aracılığıyla algılanan bir boşluk olarak görülebilir (*Rahm, Stalder, 2010*).

Meteorolojik mimarlıkta boşluğun biçimlendirilmesini ve işlevlendirilmesini sağlayan şey ise iklimsel ilişkilerdir. Mekânın ısı, ışık, hava ve nem gibi iklimsel özelliklerinin değişmesi işlevinin de değişmesini sağlamaktadır. Bu değişim ısınan havanın yükselmesi, ışığın yayılımı ve nem oranının artması gibi mekânın içindeki fizyolojik olaylara göre gerçekleşmektedir. Bu yüzden Rahm, meteorolojik mimarlığı aynı zamanda klimatolojik ya da fizyolojik mimarlık olarak da tanımlamaktadır. Fizyolojik değişimler biyolojik değişimleri tetiklemekte; mekânı duyumsayan ve deneyimleyen insanların melatonin ve serotonin gibi hormonlarını harekete geçirmektedir (*Rahm, 2011*). Buna dayanarak Rahm, meteorolojik mimarlığı fizyolojik, klimatolojik ve biyolojik mimarlık arasında bir yerde konumlandırmaktadır. Meteorolojik mimarlık dilinin mekân, iklim, insan bedeni ve fiziksel çevre arasındaki etkileşimli ilişkiyi ifade ettiğini

savunmaktadır. Rahm'a göre, bu yeni mimarlık dili yüzyıllardır biçimsellik, işlevsellik ve estetik üzerine kurulmuş ve sürdürülmüş olan geleneksel dilin değişmesi gerektiğini ortaya koymaktadır (*Rahm, Magliozzi, 2022*). Bu nedenle makalede atmosferik mimarlık ve ekolojik mimarlıkla ilişkili olan, ancak yeni bir mimarlık dilinin oluşmasını sağlayan meteorolojik mimarlık üzerine odaklanılmaktadır.

1.1. Makalenin Amacı

Bu makalenin amacı, yeni bir mimarlık dilinin oluşmasını sağlayan meteorolojik mimarlık anlayışını tartışmaktır. Meteorolojik mimarlığın dilini oluşturan kavramların atmosferik mimarlık ve ekolojik mimarlık gibi benzer mimarlık anlayışlarını tartışmak üzere kullanılan kavramlarla yakınlık ve benzerlik ilişkisi olduğu görülse de son yıllarda özellikle bilgi ve iletişim teknolojisinin gelişmesiyle ve mimarlığın sanat ve felsefe yerine fizik, biyoloji ve meteoroloji gibi bilimlerle ilişki kurarak, yani disiplinler arası bilgi alanını yeniden kurgulayarak bu alanı değiştirmesiyle birlikte yaşanan kavramsal değişimi ortaya koymaktır.

1.2. Makalenin Yöntemi

Makalede atmosferik mimarlıktan ekolojik ve meteorolojik mimarlığa doğru yaşanan kavramsal değişim bir kavram haritasıyla (*concept map*) ortaya koyulmaktadır. Dolayısıyla haritalama (*mapping*), makalenin yöntemleri arasında yer almaktadır. Haritalama için öncelikle atmosfer kavramının farklı disiplinlerde nasıl

tanımlandığı ve tartışıldığı araştırılmıştır. Atmosfer kavramı üzerine yapılan araştırmalar, atmosferin meteoroloji kavramıyla yakın bir ilişkisi olduğunu açığa çıkarmıştır. Bu kavramsal ilişki, atmosferik ve meteorolojik olarak adlandırılan mimarlık anlayışları arasındaki yakınlığı ortaya koymaktadır. Meteoroloji kavramı üzerine yapılan araştırmalar ise meteorolojinin atmosfer kavramının yanı sıra ekoloji kavramıyla da benzerlikleri olduğunu işaret etmiştir. Bununla birlikte mimarlıkta yaşanan kavramsal değişim atmosferik, ekolojik ve meteorolojik mimarlığın yakınlık ve benzerlik ilişkilerine rağmen birbirinden farklı anlayışlar olduğunu düşündürmektedir. Çünkü bu anlayışların biçime, işleve, iklime, mekânsal deneyime ve çevreye ilişkin farklı tasarım stratejileri olduğunu ortaya koyan farklı bir dili ve kavramsal çerçevesi vardır. Bu nedenle makalede atmosferik, ekolojik ve meteorolojik mimarlığın farklılıklarını vurgulamak üzere bu mimarlık anlayışlarını benimsediği görülen Zumthor, Herzog ve De Meuron ve Rahm'ın tasarımları arasında karşılaştırmalı bir tartışma yürütülmektedir. Karşılaştırma (*comparing*) yöntemiyle yürütülen bu tartışmada meteorolojik mimarlığın atmosferik ve ekolojik mimarlıktan farklı olan yeni bir mimarlık dili; yani, yeni bir tasarım stratejisi (hatta tipolojisi) ve söylemi ortaya koyduğu anlaşılmıştır. Makalenin haritalama ve karşılaştırma olarak açıklanan

araştırma ve tartışma yöntemleri sayesinde meteorolojik mimarlığın hem atmosferik mimarlık gibi deneyimi hem de ekolojik mimarlık gibi çevreyi önceleyen, ancak bu önceliklerin mekânın biçimsel ya da işlevsel özelliklerinden çok iklimsel özelliklerini tasarlamayı bir strateji haline getirecek şekilde yeniden değerlendirilmesini gerektiren bir mimarlık anlayışı olduğu açığa çıkarılmıştır.

2. Atmosfer Kavramı

Atmosfer disiplinler arası bir kavramdır; mimarlığın yanı sıra mimarlıkla ilişkili olan felsefede ve sanatın resim, heykel, müzik, edebiyat, sinema gibi birçok farklı disiplininde kullanılmaktadır. Bununla birlikte atmosfer dünyayı saran katmanlardan birini ifade ettiği için meteoroloji alanında da kullanılan bir kavramdır. Yani, atmosferin meteorolojik bir anlamı bulunmaktadır (*Böhme, 2017*). 1990'lı yıllarda sıklıkla tartışılan atmosfer kavramı 2000'li yıllarda yeniden mimarlığın gündemine taşınmıştır. Bu kavram, mimari mekânın duysal ve deneyimsel özellikleriyle öne çıkmasını sağlamıştır. Böylece mekânın fenomenolojik boyutu yeniden önem kazanmış; mekân, biçimsel ve işlevsel bir oluşum olmanın ötesinde algısal yönüyle de tartışmaya açılmıştır (*De Matteis, 2020*). Leatherbarrow, mimarlıkta atmosferin aura (*aura*), ambiyans (*ambiance*) ve çevre (*milieu*) gibi farklı kavramlarla tanımlandığına dikkat çekmektedir. Bu kavramlar, mekân ve insan arasındaki

karşılıklı ilişkiyi, yani etkileşimi ifade etmiştir. Böylece duyuşal ve deneyimsel mekânı gündeme getirmiştir (*Leatherbarrow, 2015*). Atmosferi aura kavramıyla ele alan Benjamin, auranın orijinal sanat eserinde kendiliğinden bulunan bir özellik olduğunu belirtir. Ancak Benjamin'e göre orijinal bir sanat eseri tekniğin olanaklarıyla yeniden üretildiğinde kendisine özgü olan aurasını, başka deyişle atmosferini kaybetmektedir. Bununla birlikte Duchamp gibi yenilikçi ve devrimci sanatçılar, gündelik yaşama özgü nesnelere yeniden üreterek ya da bunları birer sanat eseri gibi sergileyerek sanattaki aura anlayışını değiştirmiştir. Aura yalnızca sanat eserlerinde değil hazır yapımların ürünlerinde de bulunan bir özellik haline gelmiştir (*Benjamin, 2004*). Böhme'nin dediğı gibi, bu durum bir paradoksun ortaya çıkmasına; hazır ürünlerde de bulunduğu iddia edilen aura, bu ürünlerin zamanla birer yüksek sanat nesnesi olarak algılanmasına yol açmıştır. Bu yüzden Böhme, herhangi bir ürünün bir sanat nesnesi olmasını sağlayan şeyin onun nesnel özellikleri olmadığını savunmaktadır. O şey, auradır (*Böhme, 2017*). Sanat ve felsefe alanında yapılan tartışmaların etkisiyle mimarlık alanında da atmosfer kavramıyla aynı anlama gelecek şekilde kullanılan auranın mimari mekânın nesnel özellikleriyle sınırlı olmadığını anlaşılmıştır. Benjamin, auranın mekâna yayıldığını; bu nedenle "solunabildiğini" anlatır. Yani aura, mekânsal olduğu kadar

duyuşal ve deneyimsel bir özellik olarak da karşımıza çıkmaktadır (*Benjamin, 2004*). Tam da bu noktada Schmitz'in beden felsefesi, aura ve atmosfer kavramlarını daha iyi anlamamızı sağlamaktadır. Bu felsefeye göre, aura gibi atmosfer de insan bedeniyle algılanır. Bu yüzden nesneden bağımsızdır. Özgürce hareket eder ve yer değiştirir. Nesneye bağılı olmadığı için özerktir. Böyle bakıldığında atmosferin mekânsal olarak bağımsız ve yersiz olduğu söylenebilir. Atmosfer, Schmitz için, duyuşlar sayesinde algılanan bir gerçekliktir. Atmosferi algılayan ise, daha önce de belirtildiğı gibi, insan bedenidir (*Schmitz, 2016*). Ancak Böhme, bu bakış açısının indirgemeci olduğunu belirtir. Ona göre, Schmitz nesnelere birlikte ortaya çıkabilecek olan atmosferi göz ardı etmiştir (*Böhme, 2017*). Böhme, felsefede nesne ve özne üzerine kurulan karşıtlığın ortadan kaldırılması gerektiğine değinir. Schmitz, beden felsefesiyle atmosferin oluşabilmesi için bedenin, yani öznenin varlığının yeterli olduğunu düşüncesini benimsemiştir. Bunun karşıtı olan felsefi düşünce ise nesnenin varlığı üzerine temellendirilmiştir. Bu düşünceler, atmosfer tartışmasını ya nesnenin ya da öznenin varlığına indirgemiş; hatta onu nesne odaklı ontolojik bir tartışma (*object-oriented ontology*) haline getirmiştir. Bu nedenle, Schmitz'in iddia ettiğinin aksine, atmosfer nesneden bağımsız olmayan, nesnenin varlığıyla birlikte ortaya çıkan bir şey olarak

değerlendirilmiştir. Ancak Böhme, atmosferin yalnızca nesne değil aynı zamanda özne sayesinde varlık kazandığını düşünmektedir. Özne sayesinde atmosfer somut bir nesne gibi algılanan ve deneyimlenen bir şey haline gelir. Böhme, atmosferin bu yönüyle yeni bir estetiğe işaret ettiğini belirtir. Başka deyişle atmosfer, estetiğin görünüşle değil deneyimle ilişkilendirilmesini sağladığı için yeni bir estetik anlayışını gündeme getirmiştir (Böhme, 2017).

Estetik sanat, felsefe ve mimarlığın ortak tartışma konularından biridir. Estetiğin sanat ve felsefede olduğu gibi mimarlık alanında da atmosferik deneyimle ilişkili olarak tartışılması disiplinler arası sınırların belirsizleştiğini göstermektedir. Tanyeli'ye göre bugün özellikle mimarlık ve sanat arasında belirgin sınırlardan söz etmek mümkün değildir. Çünkü her ikisi de atmosferik bir etki ortaya koyabilir (Tanyeli, 2022). Ancak atmosfer gibi atmosferik etkinin de tanımlanması kolay değildir. Yine de bu etkiden söz edilirken sıkıcı, eğlenceli, göz alıcı, davetkar ya da içe kapalı gibi duysal anlamları ve çağrışımları olan birçok tanım yapılmaktadır. Bu tanımlar, atmosferi oluşturan çevreye ve nesnelere ya da o atmosferi deneyimleyen kişilere göre ortaya çıkmış olabilir (Böhme, 2017). Yani, atmosferik etki onu duyumsayan ve deneyimleyen kişilerin sosyal ve kültürel özellikleriyle birlikte eğitimi, psikolojisi ve algılama biçimiyle de doğrudan ilişkilidir (Moravánszky,

2010).

Mimarlıkta atmosferik bir etki ortaya koyabilmek için heykelsi bir tasarım yapılabilir. Mimari tasarımın resimsi bir karakteri olabilir ya da edebi bir metin gibi çok katmanlı bir yapısı bulunabilir. Mimari tasarım bir müzik gibi etrafımızı sarabilir. Bizi sarıp sarmalayan, kuşatan ya da içine alan bir mekân oluşturabilir. Ancak mekânın atmosferini duyumsamak ve deneyimlemek için orada olmamız gerekir (Böhme, 2002). Mekânsal atmosfer yalnızca beden aracılığıyla duyumsanabilir ve deneyimlenebilir (De Matteis, 2020). Böhme, atmosferi bedensel varlığın alanı (*sphere of bodily presence*) olarak değerlendirir. Böhme'ye göre, mimarlık ve atmosfer arasındaki ilişkiyi anlayabilmek için mimarlığın sadece görsel bir tasarım alanı olarak görülmemesi gerekir. Mimarlık görünmeyen ancak duyumsanabilen ve deneyimlenebilen bir atmosfer ortaya koyabilir. Atmosferin deneyimlenebilmesine aracılık eden ise bedendir. Bununla birlikte, bilgi ve iletişim teknolojileri sayesinde atmosferin beden dışında televizyon, bilgisayar, tablet ya da telefon gibi başka araçlarla, yani ekran yoluyla deneyimlenebiliyor olması bedensel varlık tanımının sorgulanmasına yol açmıştır. Bilgi ve iletişim çağında yaşadığımız için bu şaşırtıcı bir gelişme olmasa da insanlar hala sanal değil gerçek bir ortamda bulunmayı, o ortamın havasını solumayı tercih etmektedir. Bilgi ve iletişim teknolojileri

insanların seyahat etme ihtiyacını azaltmamış, aksine dünya genelinde seyahat oranları artmıştır. İnsanlar için yeni bir yerde bulunmak, o yeri ya da mekânı bedensel olarak deneyimliyor olmak önem taşımaktadır. Kısacası içinde bulunduğumuz çağda internette gezmek, fotoğraf paylaşmak, video izlemek yaygınlaşmış; yine de insanların bedensel deneyimi önemseddiği anlaşılmıştır (*Böhme, 2017*). Bunun nedeni, atmosferin yalnızca görme yoluyla duyumsanamıyor ve deneyimlenemiyor olmasıdır. Atmosferik bir mekânı oluşturan (taş, tuğla, beton, çelik, cam gibi) maddesel olan ya da (ışık, gölge, ses, ısı, hava, nem, duman gibi) maddesel olmayan unsurları algılayabilmemiz için görme kadar işitme, koklama, dokunma gibi duyularımızı da kullanmamız gerekir. Hatta bir mekânın atmosferini genellikle görünmeyen yani maddesel olmayan unsurlar belirlemekte ve değiştirmektedir (*De Matteis, 2020*).

Böhme, atmosferi ontolojik bir kavram olarak değerlendirir. Atmosfer, maddesel bir varlık olmasa da duyularla algılanabildiği için soyut değil somut bir gerçekliktir (*Böhme, 2017*). Schmitz ise atmosferi sesin mekânı, havanın ya da rüzgârın mekânı, ışığın mekânı gibi ortamları olmayan mekânlar (*area-less spaces*) olarak tanımlamaktadır. Bu mekânları bedenimiz ve duyularımız yoluyla algılayabildiğimiz için, Schmitz'e göre, atmosfer fenomenolojik bir

kavramdır. Bu nedenle atmosferik mekânın belirli ya da sınırlı bir ortamı bulunmamaktadır (*Schmitz, 2016*). Böhme'nin de dediği gibi, atmosfer mekânda asılıdır ve dahası mekânın uzantısıdır. Atmosfer duyuları harekete geçirir. Atmosferik deneyim ise algıyı gündeme getirir; öyle ki, deneyimlemek için algılamak gerekir (*Böhme, 2017*).

Pallasmaa, mekânın algısal yönünü tartışırken çok algılı mimarlık (*multi-sensory architecture*) anlayışından söz etmektedir. Bu anlayış mimarlıkta görmeyi ve seyretmeyi değil duyumsamayı, hatta daha çok dokunmayı öncelikli hale getirir (*Pallasmaa, 2016*). Çok algılı mimarlık, görme duyusunu önceleyen ve önemseyen; bu yüzden seyirlik nesnelere ürettiği görülen mimarlığa alternatif bir anlayış olarak son yıllarda yeniden gündemdedir (*Pallasmaa, 2019*).

Çok algılı mimarlık ile kastedilen görmenin yanı sıra diğer duyularla da algılanabilen bir mimarlıktır. Bu anlamda Pallasmaa, görmenin diğer duyuların önüne geçmiş olmasını sorgulamaktadır. Algının görsel, dokunsal ve işitsel yönleri olduğunu, yani tüm duyularla birlikte oluştuğunu hatırlatmaktadır. Pallasmaa'ya göre, mimarlık ürünleri çok algılı olmalıdır; böylece bize dünyayı, etrafımızı ve kendi varlıklarımızı çok yönlü algılamaya fırsatı sunmalıdır (*Pallasmaa, 2016*).

Pallasmaa'nın da etkisiyle mimarlık alanında algılamayı önemseyen, mimarlığı ise fenomenolojik bir alan olarak gören birçok tasarımcı

bulunmaktadır. Peter Zumthor ve Jacques Herzog ve Pierre De Meuron ise yerle kurdukları ilişkiden malzeme seçimlerine mimarlık anlayışlarını atmosfer kavramıyla geliştiren tasarımcılar arasında öne çıkmaktadır. Dahası Zumthor ve Herzog ve De Meuron'un tasarımları atmosferik mimarlık adı altında tanımlanmakta ve tartışılmaktadır. Bu tasarımcıların ortaya koyduğu mimarlığın biçimi ya da imgesiyle değil daha çok atmosferik yönüyle insanları etkilediği anlaşılmaktadır. Tasarladıkları mekânların atmosferik etkisi insanların mekânı algılama, duyumsama ve deneyimleme biçimine göre değişmektedir. Makalede bu tasarımcılara atmosferik mimarlık anlayışını benimsedikleri; bu anlayışı sanatı ve felsefeyi de içine alan disiplinler arası bir bakış açısıyla geliştirdikleri için yer verilmiştir.

2.1. Zumthor ve Herzog ve De Meuron'un Atmosferik Mimarlığı

Mimarlık nesne ya da imge üretimiyle sınırlı değildir. Mimarlık aynı zamanda deneyimle ilgilidir. Mimari mekânı deneyimleme biçimimiz bizi etkileyebilir ve duyularımızı harekete geçirebilir. Duyumsadığımız ve deneyimlediğimiz şey mekânın atmosferidir (*Pallasmaa, 2016*). Dolayısıyla mimari mekân yalnızca işlevsel gereklilikleri ya da ihtiyaçları karşılamak için değil duyulara hitap etmek ve onları hareket geçirmek için üretilir (*Pallasmaa, 2019*).

Zumthor, mimarlık üretiminde atmosferik deneyimi önemseyen tasarımcılardan biridir. Zumthor'a göre, tıpkı bir müzik eseri gibi mimari bir eser de insanlarda farklı duygular uyandırabilir. Mimarlığın en önemli özelliği duyulara hitap eden bir atmosfer oluşturabilmesidir. Atmosferin oluşumunda ve duyumsanmasında beden, ısı, ışık, ölçek, malzeme ve çevre gibi birçok etken vardır. Güzellik ve estetikle birlikte atmosfer de bu etkenlerin ve aralarındaki ilişkilerin (beden-ısı, beden-ışık, malzeme-çevre, beden-malzeme gibi) tasarlanmasıyla ortaya çıkmaktadır (*Zumthor, 2006*). Zumthor, mimarlıkta iki tür beden olduğunu anlatır. Bunların biri insan bedeni; diğeri ise mimarlığın bedenidir. Mimarlığın bedeni insan bedenini saran, sarmalayan, onu dış etkenlere karşı koruyan ve kuşatan alan demektir. Bu alan ile insan bedeni arasındaki ilişki atmosferi şekillendirir (*Zumthor, 1999*). Zumthor, mimarlıkta atmosferi mekânın poetik bir özelliği olarak değerlendirir. Bu nedenle mekânı tasarlarlarken kullandığı malzemelerin şiirsel özelliklerini ortaya çıkarmayı önemsemektedir (*Moravánszky, 2010*). Zumthor'un tasarımlarında kullandığı en önemli malzemelerden biri ışıktır. Renk, ışığa eşlik etmekte; mekânın atmosferini oluşturan başlıca malzemelerden birine dönüşmektedir. Mekânın biçimsel ya da işlevsel özellikleri ne olursa olsun ışık ve renk etkili bir atmosfer oluşturmak üzere bir araya getirilmiş gibidir. Böyle

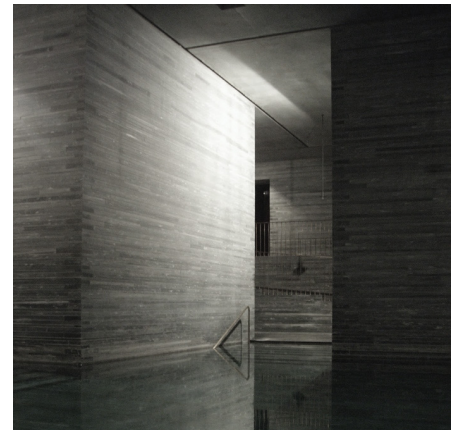
Resim 1. *Thermal Baths*, Peter Zumthor, İsviçre, 1996 (URL-1).

Resim 2. *Thermal Baths*, Peter Zumthor, İsviçre, 1996 (URL-1).

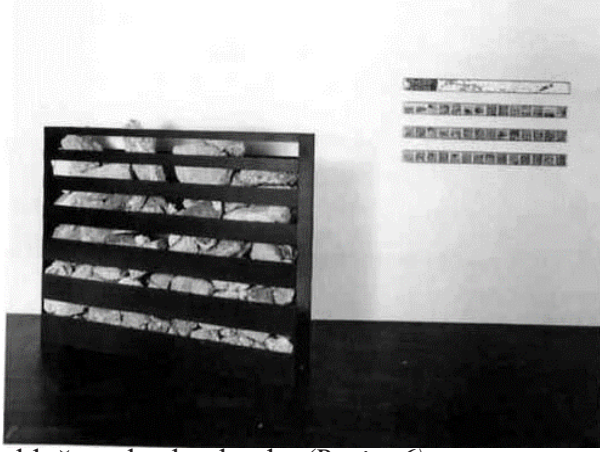
Resim 3. *Thermal Baths*, Peter Zumthor, İsviçre, 1996 (URL-1).

bakıldığında Zumthor'un mekânın biçimini değil şiirsel özelliklerini, yani atmosferini tasarladığı söylenebilir. Dolayısıyla atmosfer görünen bir şey olmanın ötesinde diğer duyularla da algılanabilen ve deneyimlenebilen bir ortam haline gelir. Dahası Zumthor'un tasarımları duyuların ve deneyimin statüsünün kıyasla hala yüksek olduğu ve yükselmeye devam ettiği bir dönemde yaşadığımızı göstermektedir (*Bilgin, 2015*). Zumthor'un atmosferik mimarlığını örnekleyen tasarımlarından biri 1996 yılında Vals'de, Alp dağlarının eteklerindeki *Thermal Baths*'dir (*Resim 1*). Dağlık alana, yani eğimli bir topografyaya onunla bütünleşerek yerleşmiş olan *Thermal Baths*, farklı büyüklüklerde açıklıkları ve boşlukları bulunan, böylece iç ve dış mekânların geçişli ve birbiriyle ilişkili olmasını sağlayan bir tasarımdır. Büyük boşluklar ve daha küçük açıklıklar sayesinde ışık içeriye farklı oranlarda sızmakta ve etkili bir ortam oluşturmaktadır. Ayrıca boşluklar, insanlara iç mekân kadar dış mekânı da deneyimleme fırsatını sunmaktadır (*Resim 2*). İçerisi ve dışarısı arasındaki ısı farkı ise mekânsal deneyimin kişiye ve içinde bulunulan mevsime göre değişmesine neden olmaktadır. İçeride spa, banyo, hamam ve kaplıca gibi sıcaklığı 10 ile 42 derece arasında değişen mekânları deneyimleyen insanların dışarıda farklı bir sıcaklıkla karşılaşmaları atmosferik deneyimin daha etkili olmasını sağlamaktadır. Tasarımda yalnızca ısı ve ışık değil renk

geçişleri ve suyun sesi de mekânsal atmosferin, başka deyişle mekânın insanlar üzerindeki atmosferik etkisinin değişmesine yol açmaktadır. Bu etkiyi oluşturmak ve atmosferin değişmesini sağlamak için mekânlar farklı yoğunluklarda ısıtılmış ve aydınlatılmıştır (*Resim 3*). Yapının ana malzemesi olan ve yerel bir taştan yapılan levhalar ise renk geçişlerinin ve suyun sesinin etkisini arttırmıştır. Tasarımda ısı, ışık, renk ve su birer malzeme gibi kullanılmıştır (*Zumthor, 1998*).



Zumthor gibi Herzog ve De Meuron da atmosferik bir mekân oluşturmak için maddesel olan ve maddesel olmayan malzemeleri bir arada kullanan tasarımcılardandır. Hatta Herzog ve De Meuron, mimarlığı bir tür malzeme araştırması olarak ele almaktadır. Onlara göre, malzeme mekânsal atmosferin oluşmasını sağlayan etkenlerin başındadır. Doğa ve sanat ise malzemenin atmosferik bir etki oluşturacak şekilde kullanılmasını sağlamaktadır. Böylece Herzog ve De Meuron'un binaları doğayla bütünleşmiş ve sanattan esinlenmiş tasarımlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Moueix, 2002). Malzeme seçimi ve malzemeyi kullanma biçimi konusunda sıklıkla sanattan yararlanan Herzog ve De Meuron'un atmosferik mimarlığında sanatsal referansların önemli ve belirleyici olduğu anlaşılır. Öyle ki, 1998 yılında Kaliforniya'nın kırsalında tasarladıkları *Dominus Winery*'nin sanatçı Robert Smithson'ın 1968 yılında New York'da sergilediği alüminyum kasalara doldurulmuş bir taş yığını olan *Non-site* enstalasyonu ile olan benzerliği oldukça çarpıcıdır (Resim 4). Herzog ve De Meuron, bu tasarımda gabion duvar tekniğini kullanarak metal kafesler içerisine farklı büyüklüklerde taşlar yerleştirmiştir (Resim 5). Böylece iç mekâna farklı yoğunluklarda sızan ışık içeride etkili bir atmosferin oluşmasını sağlamıştır. Dolayısıyla bu kırsal bölgenin taşı gibi ışığının da mekânsal atmosferi oluşturan başlıca malzemeler



olduğu anlaşılmaktadır (Resim 6).
Bir malzeme olarak kullanan ışık,

Resim 4. Non-site, Robert Smithson,
New York, 1968 (URL-2).



Resim 5. Dominus Winery, Jacques
Herzog ve Pierre De Meuron,
Kaliforniya, 1998 (URL-3).



Resim 6. Dominus Winery, Jacques
Herzog ve Pierre De Meuron,
Kaliforniya, 1998 (URL-3).

mekânı aydınlatmanın ötesinde ona şiirsel ve sanatsal bir boyut kazandırmıştır (*Ursprung, Herzog, De Meuron, 2002*).

Zumthor ve Herzog ve De Meuron, atmosferi malzemenin poetik özellikleri üzerinden ele almaktadır. Isı, ışık ve rengi, yani mekânsal atmosferi oluşturan etkenleri birer malzeme gibi kullanmaktadır. Bu açıdan Zumthor'un ve Herzog ve De Meuron'un atmosferik mimarlık anlayışı yine atmosferik bir etki oluşturmak için ısı, ışık, renk gibi malzemeleri kullanan; ancak bunları mekânın konforunu arttırmak, mekânı çeşitli eylemlere ve aktivitelere hazırlamak ve enerji tasarrufu sağlamak gibi pragmatik bir anlayışla yapan Rahm'in meteorolojik mimarlığından farklıdır. Atmosfer ve meteoroloji kavramları mimarlıkta yakın, hatta aynı anlama gelecek şekilde kullanılsa da ilkinin *poetik*, ikincisinin ise *pragmatik* bir mimarlık anlayışını ifade ettiği ortaya çıkmaktadır.

3. Meteoroloji Kavramı

Meteoroloji, mimarlıkta yeni sayılabilecek bir kavramdır. Bu kavram, mimarlık alanında 1990'lı yıllarda tartışılmaya; 2000'li yıllarda ise yeni yeni anlaşılmaya başlamıştır. Yine de özellikle Türkçe mimarlık literatüründe meteoroloji kavramının çok sınırlı bir yeri bulunmaktadır. Bununla birlikte atmosfer kavramı üzerine çok sayıda tanım ve tartışma ortaya koyulmuş; ancak meteoroloji kavramı henüz yaygınlık kazanmamıştır. Zaman zaman ise

mimarlıkta olduğu gibi felsefede de atmosfer ve meteoroloji kavramları aynı anlama gelecek şekilde kullanılmıştır.

Felsefe alanında atmosfer, Sloterdijk'e göre, insanların iklimle ve çevreyle olan ilişkisinin değiştiğine işaret eden bir kavramdır. Çünkü atmosferik koşullar sürekli olarak değişime uğramaktadır. Dolayısıyla atmosfer kavramının meteorolojik bir anlamı bulunmaktadır. Hatta değişen atmosferik koşullar (*atmospheric conditions*), yeni meteorolojik alanların (*meteorological spheres*) ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu yüzden Sloterdijk, dünya tarihini ve 20. yüzyıldan 21. yüzyıla geçiş atmosferik koşulların değişimine göre ele almıştır (*Sloterdijk, 2005*). Mimarlık alanında ise atmosfer ve meteoroloji kavramları genellikle belirli ya da sınırlı bir ortamı bulunmayan mekânları ifade etmek için kullanılmaktadır. Ayrıca atmosferik ya da meteorolojik mekân dokunma, görme, işitme gibi duyular aracılığıyla algılandığı için benzer özellikler taşımaktadır (*Schmitz, 2016*). Ancak, Moravánszky'ye göre, meteoroloji kavramı mekânın iklimsel ve çevresel özelliklerine; atmosfer kavramı ise algısal, duyuşsal ve deneyimsel yönüne işaret ettiği için birbirinden ayrılmaktadır (*Moravánszky, 2010*). Meteoroloji kavramının mimarlığın gündemine yerleşmesini sağlayan, bu kavramı fizik ve biyoloji bilimini de içine alacak şekilde disiplinler arası bir yaklaşımla tartışmaya açan

Rahm, atmosfer kavramı gibi meteoroloji kavramının da mekânın algısal, duyuşsal ve deneyimsel boyutuyla ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır (*Rahm, 2009*).

Her iki kavram da mimarlıkta mekânın yalnızca görünen değil aynı zamanda görünmeyen özellikleri üzerinden ele alınmasını sağlamıştır. Bu anlamda mimari mekâna yeni bir bakış açısıyla yaklaşmamızı sağlamıştır. Ancak bu kavramlar farklı mimarlık anlayışlarıyla birlikte anılmaktadır. Atmosferik mimarlık sanatsal, meteorolojik mimarlık ise bilimsel yönüyle öne çıkmıştır. 1990'larda ortaya atılan ve mimarlıkta yeni bir tartışma başlatan atmosfer kavramı, Rahm'a göre, malzemenin sadece poetik, semantik ya da sembolik özelliklerine odaklanılmasına yol açmıştır. Rahm ise 2000'lerde atmosfer kavramını kullanırken malzemenin fizyolojik ve biyolojik özelliklerine vurgu yapmaktadır. Örneğin, mimarlığın en temel malzemelerinden biri olarak değerlendirdiği ışığı ele alırken ışığın yoğunluğu ve dalga boyu gibi özelliklerinin etki ettiği melatonin hormonunun değişimine odaklanır. Rahm'a göre, mimarlığın artık ışık ve gölge oyunlarından, ışığın yüzeye düştüğünde yarattığı romantik ortamdan ibaret olduğu düşünülmemelidir. Bu düşünce biçimi, malzemelerin gerçek doğasını anlamamızın ve mekânı buna göre tasarlamamızın önünde bir engeldir. Bu engeli aştığımızda mimarlığın yeni bir boyut kazandığından söz edilebilecektir (*Rahm, Stalder, 2010*).

Rahm, bu boyutu genellikle meteorolojik (*meteorological architecture*), zaman zaman ise fizyolojik (*physiological architecture*) ya da klimatolojik mimarlık (*climatological architecture*) olarak değerlendirir. Ayrıca meteorolojik mimarlık anlayışını atmosferik mimarlık olarak görmektedir. Çünkü atmosferi oluşturan mekânın ısı, ışık, hava ve nem koşullarıdır. Rahm, atmosferik ya da meteorolojik olarak değerlendirdiği mimarlık anlayışıyla mekânsal ısıyı, ışığı, havayı ve nemi düzenleyerek insanlara konfor alanı sunduğunu savunmaktadır. Mimarlığın en temel görevi insanlara onları yağmur, rüzgâr, sıcak ya da soğuk hava gibi dış mekân koşullarından koruyacak, yani onlara konfor alanı sunacak olan bir barınak sağlamaktır. Rahm, mimarlığın bu temel görevini meteorolojik mimarlık anlayışıyla yeniden ele almaktadır (*Rahm, 2021*).

3.1. Rahm'ın Meteorolojik Mimarlığı

Rahm'ın 2000'li yıllarda tanınmaya başlayan meteorolojik mimarlığı, mimarlıkta insan bedenini ve deneyimi öne çıkardığı için 1990'lı yılların atmosferik mimarlık anlayışıyla benzerlik taşımaktadır. Ancak Rahm'ın atmosferik mimarlık olarak da adlandırdığı meteorolojik mimarlığı, Zumthor ve Herzog ve De Meuron gibi duyumsama ve deneyimlemeyi önemseyen diğer tasarımcıların atmosferik mimarlığından ayrılmaktadır. Rahm, atmosferik mimarlığı mekânın ısı, ışık, nem

gibi meteorolojik değerleriyle ilişkilendirirken; diğerleri mekânın daha çok poetik özelliklerini ön planda tutmaktadır. Rahm ise meteorolojik değerlerin değişimiyle birlikte gerçekleşen mekânsal, bedensel ve eylemsel değişimleri ele aldığı için mekânın şiirsel ya da sanatsal değil bilimsel yönüyle uğraşmaktadır. Bununla birlikte Rahm, insanlara çalışma, oturma, uyuma, eğlenme, yemek yeme, banyo yapma gibi gündelik eylemleri için ortam sağlamak ve bu eylemler için en uygun olan mekânsal koşulları, yani konfor alanlarını oluşturmak için atmosferi, başka deyişle mekânın meteorolojik değerlerini değiştirmeyi amaçlamaktadır. Zumthor ve Herzog ve De Meuron ise mekânsal atmosferi genellikle ışığın etkisiyle belirlemeyi ve değiştirmeyi; böylece insanların mekâna yönelik algısı ile mekânı duyumsama ve deneyimleme biçiminin değişmesini amaçlamıştır. Dolayısıyla Rahm'ın fizyolojik ve klimatolojik mimarlığın yanı sıra atmosferik mimarlık olarak da tanımladığı meteorolojik mimarlığının amacının diğer atmosferik mimarlıklardan farklı olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Rahm'ın meteorolojik mimarlığının araçları mimarlığın geleneksel temsil ve tasarım araçlarının farklılaşmasını sağlamıştır. Rahm plan, kesit ve perspektif gibi geleneksel araçlar içerisinde kesiti termodinamik mekânsal ilişkileri ortaya koyabilmesi nedeniyle öne çıkarmıştır. Kesiti mimarlıkta

görünenden görünmeyene doğru yaşanan değişimi, yani mekânı ve mekânsal ilişkileri düzenleyen ısı ve ışık gibi etkenleri görünür hale getirecek şekilde kullanmıştır. Termodinamik, klimatolojik ya da meteorolojik koşulların değiştiğini gösteren kesitler, soğuğu temsil eden mavi ile sıcaklığı temsil eden kırmızı arasında birçok farklı renk ve buna bağlı olarak birçok farklı iklimsel ve mekânsal koşul bulunduğunu ortaya koymaktadır (*Rahm, Magliozzi, 2022*). Rahm'ın meteorolojik mimarlığında duvar, tavan, zemin, kapı ve pencere gibi temel ve geleneksel mimari elemanların yerini ise ısı, ışık ve nem gibi geleneksel olmayan elemanlar almıştır. Rahm, mimari mekânı bu elemanların yanı sıra ısı yayılımı, ısı iletimi, soğuma, ısınma, buharlaşma gibi fizyolojik olaylarla ve yeni bir mekânsal yaklaşımla tasarlamaktadır (*Rahm, 2011*). Ancak bu yeni tasarım stratejisi ve dili, Rahm'ın mekânın duyusal ve deneyimsel özelliklerini göz ardı ettiği anlamına gelmez. Aksine, Rahm'a göre, yeni yüzyılın yeni mimari mekânı duyusal ve deneyimsel yönüyle öne çıkmaktadır. Mimarın görevi ise imgeyi ya da işlevi değil mekânlar arasındaki meteorolojik ilişkileri tasarlamaktır (*Rahm, 2011*). Bu nedenle mimarlık artık bina imgeleri ya da işlevleri değil geçişken, akışkan ve değişken olan meteorolojik mekân ilişkileri üzerinden yeniden kurgulanmalıdır. Mimarlık görsel değil termal ilişkiler üzerine kurulu olmalıdır. Buradan beden ve mekân arasında

ısı ve ışık değişimlerine bağlı olarak duyuşal bir ilişkinin kurulması gerektiği anlaşılmalıdır (*Rahm, 2009*).

Rahm, mimari mekânı fizyolojik ve meteorolojik gerçeklik arasında bir yerde yeniden konumlandırmaya çalışmıştır. Mekân, Rahm'a göre, anlam yüklü fizyolojik bir oluşum değildir. Bunun yerine mekânın anlamı, amacı ve sınırları belirsizleşen meteorolojik bir alan olarak anlaşılması gerekir (*Rahm, 2009*). Mimari mekân, ısınan havanın yükselmesi ve nem oranının değişmesiyle birlikte yer değiştirebilen bir alandır. Mekânın düzenlenmesini ve değişmesini sağlayan şey klimatolojik koşullardır. Böylece mekân bir tür performans sergilemektedir; çünkü mekân içerisindeki iklim koşullarının değişmesi, mekânsal sınırların ve kullanımın da değişmesini sağlamaktadır (*Rahm, Stalder, 2010*).

Mekânın iklim koşullarının düzenlenebilmesi ve değiştirilebilmesi için malzeme kadar renk de önemlidir. Renk, malzemenin ısıyı ne oranda yansıttığını belirlemektedir. Ancak renk, mimarlıkta genellikle estetik ya da sembolik bir öge olarak görülmektedir. Rahm, rengi klimatolojik bir tasarım ögesi olarak değerlendirmektedir. 20. yüzyılın modern mimarlarının ise rengi daha çok hijyenik yönüyle ele aldıkları bilinmektedir. Modern mimarlıkla özdeşleşmiş olan beyaz rengin kullanılmasının başlıca nedenlerinden biri bu rengin temiz, aydınlık ve sağlıklı bir atmosfer

oluşturmasıdır. Bu yüzden beyaz modern binalar sanatoryumlara benzetilmiş; bunların antiseptik bir mimarlık dili olduğu belirtilmiştir. Ayrıca beyaz rengin güneş ışınlarını yansıtması, bu dili ve modern mimarlığın oluşturduğu sağlıklı mekânsal atmosferi güçlendirmektedir. Rahm, rengi kullanma biçimi ve gerekçesi nedeniyle modern mimarlığın dilinden öğrenilecek çok şey olduğunu düşünmektedir (*Rahm, 2021*).

Bu nedenle Rahm'ın meteorolojik mimarlığı Le Corbusier'in modern mimarlığına benzetilmiştir. Rahm ise Le Corbusier'in Paris'in eski yerleşiminin yıkılmasını öneren kent planını (*Plan Voisin, 1925*) örnek göstererek bu projenin kolera ve tüberküloz gibi dönemin salgın hastalıklarının yayılmasına yol açan sıkışık, havasız ve sağlıklı olmayan yerleşim alanlarının ortadan kaldırılması için yapıldığına değinmiştir. Hastalıklar daha çok hava yoluyla bulaştığı için sıkışıklığı ve havasızlığı yok etmek, hijyenik olmayan mekânları temizlemek amacıyla yapılan ve Rahm'a göre Hausmann'ın yıkıcı kent planlarını hatırlatan bu projeler aşılardan ve antibiyotiklerin yaygın olmadığı bir dönemde geliştirilmiştir. Bugün yine salgın hastalıklar gündemde olsa bile hemen hemen her türlü ilacın yaygın olarak kullanıldığı bir dönemde yaşadığımız için yeni kentsel ve mimari yaklaşımlar geliştirmemiz gerekir. Yine de Rahm, Le Corbusier'in bilimsel yaklaşımını takdir ettiğini belirtir. Mimarlığın bilimsel yönü, Rahm'a göre, kesinlikle

göz ardı edilmemelidir. Modern mimarlık bilimle yakın bir ilişki kurmuş, ancak postmodern mimarlık bilimsel değerlerden çok kültürel değerleri önemsemiştir. Böylece postmodern mimarlık, evrensellik anlayışının yerini kültürel çeşitlilik ve çoğulluk anlayışının almasını sağlamıştır. Bu açıdan Rahm, kendi mimarlığının modern ve postmodern yönleri olduğunu savunmaktadır. Çünkü modernlerin yaptığı gibi bilimi araçsallaştırmayı önermekte ve önemsemektedir. Diğer yandan onlar gibi evrensel bir malzeme seçimini ya da mimarlık dilini benimsemediği için postmodern bir yaklaşım geliştirdiğini düşünmektedir. Öyle ki Rahm, mimarlıkta iklimik farklılıkları gözeterik mekânsal bir çeşitlilik ve çoğulluk yakalamayı istemektedir. Bu mimarlık anlayışını tasarladığı mekânların çeşitli ve çoğul işlevleri olduğunu söyleyerek desteklemektedir (*Rahm, Magliozzi, 2022*).

Ancak Rahm'ın meteorolojik mimarlık anlayışının binaların birer sembol ya da amblem gibi tasarlandığı postmodern mimarlıktan farklı olduğu açıkça görülmektedir. Çünkü Rahm, mimarlığın sembolik ya da amblematik değil meteorolojik koşullar gibi geçici ve uçucu mekânsallıklar yaratması gerektiğini belirtir. Mimari mekân fiziksel gerçekliğinden, yani biçiminden çok geçicilik ve uçuculuk gibi özellikleriyle öne çıkmalıdır. Mimarinin esasen meteoroloji olduğunu düşünen Rahm, sürekli olarak anlam arayışında olan; bu nedenle

sembollere, amblemlere ve göstergelere başvuran mimarlığı eleştirir. Rahm'a göre, bu arayış mimarlığı görsel bir iş haline getirmiştir. Halbuki mimarlık yalnızca göze değil diğer duylulara da hitap etmektedir. Böyle düşünüldüğünde mimarlıkta estetik görsellikle sınırlı olmaktan çıkarak çok yönlü bir kavram haline gelir. Görsel olmaktan çok duysal ve deneyimsel bir alan olarak tanımlayabileceğimiz atmosferin estetiğinden (*the aesthetics of atmosphere*) söz edilmesi ise mimarlığın estetik anlayışının değiştiğine işaret etmektedir (*Moravánszky, 2010*). Mimarlıkta estetik artık kütle ve biçim gibi görünen şeyler yerine ısı ve nem gibi görünmeyen şeylerle ilişkilendirilmektedir. Bu yüzden ısı, ışık, renk, hava ve nem gibi mekânın atmosferini ve meteorolojik özelliklerini belirleyen etkenler mimarlığın yeni malzemeleri olarak görülmektedir. Meteorolojik mimarlığında bu yeni malzemelere başvuran Rahm'ın 2002 yılında Venedik Mimarlık Bienali kapsamında düzenlediği *Hormonarium* sergisi yalnızca ışığın kullanılmasıyla tasarlanmış boş bir alandır (*Resim 7*). Sergide görülecek başka hiçbir şey yoktur. Rahm içinse görünen değil görünmeyen daha önemlidir; bu da sergiyi ziyaret eden insanlarla sergi mekânı arasındaki ilişkidir. Rahm, bu ilişkinin insan bedenini ve insanın hormonal seviyesini etkilediğini belirtir. İnsan bedeninde özellikle melatonin hormonu üzerinde etkili olan ışık

değiştiğinde hormonal bir değişim meydana gelmektedir (*Rahm, Stalder, 2010*). Bu nedenle Rahm'ın *Hormonorium* adını verdiği serginin amacı insanların ısı, ışık, renk, hava ve nem gibi görünür olan ve olmayan etkenlerle ya da Rahm'ın deyişiyle malzemelerle ilişki içinde olduğu bir mekân tasarlamaktır. Böylece insanın metaforik ya da semantik değil fizyolojik ve biyolojik olarak bu ilişki ağına dahil olmasını sağlamaktır (*Rahm, Magliozzi, 2022*).

Archimedes House da Rahm tarafından benzer bir yaklaşımla tasarlanmıştır (*Resim 8*). Rahm'ın 2005 yılında tasarladığı bu ev projesinde ısınan havanın yükselmesiyle birlikte farklı işlevler farklı yüksekliklerde kurgulanmıştır. Buna göre banyo en üst kotta, altında oturma odası, onun altında mutfak ve zemin kotta da yatak odaları yer almıştır. Yani hava sirkülasyonu yeni bir mekânsal düzenlemenin, dahası yeni bir tipolojinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu tipolojinin yeniliği sıcak mekânların güney cephesine, soğuk mekânların ve depolama alanlarının kuzey cephesine, kuru mekânların çatı katına, nemli mekânların ise bodrum kata yerleştirilmesini gerektiren geleneksel mimarlık yaklaşımını alt üst etmiş olmasından kaynaklanır (*Resim 8, 10*). Geleneksel tipolojik yaklaşımın aksine Rahm'ın klimatolojik yaklaşımında önemli ve belirleyici olan mekânın işlevi değil ısıdır (*Resim 11*). Dolayısıyla meteorolojik mimarlıkta mekânlar çok işlevli ortamlar olarak tasarlanır (*Rahm,*



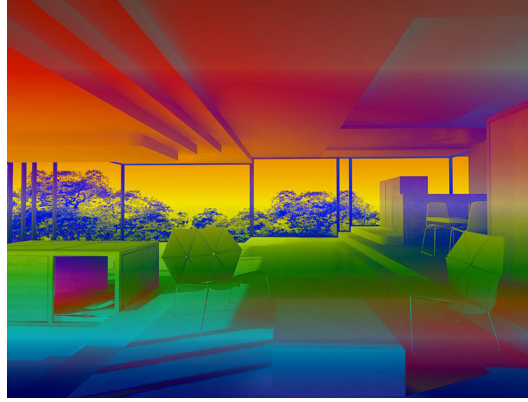
Resim 7. Hormonorium, Philippe Rahm, Venedik Mimarlık Bienali, 2002 (URL-4).

Resim 8. Archimedes House, Philippe Rahm, Vassivière, 2005 (URL-5).

Resim 9. Archimedes House, Philippe Rahm, Vassivière, 2005 (URL-5).

Stalder, 2010).

Resim 10. Archimedes House, Mekân içindeki ısı dağılımı, Philippe Rahm, Vassivière, 2005 (URL-5).

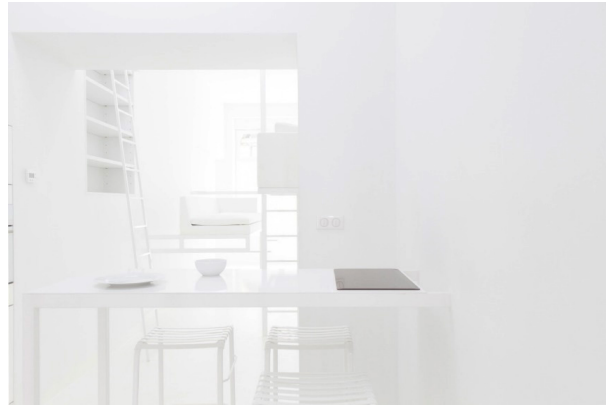
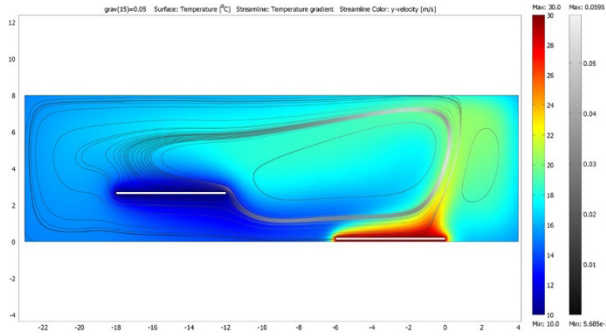
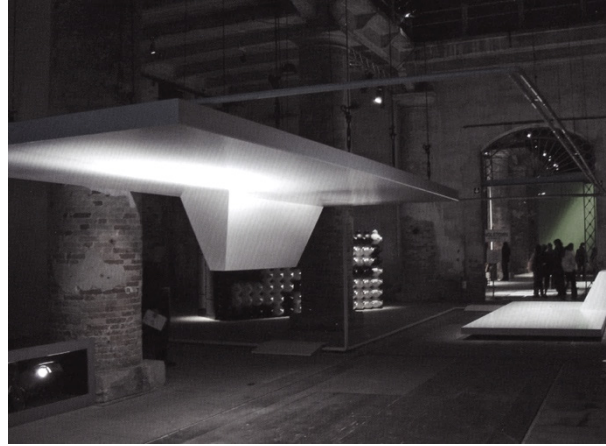


Resim 11. Archimedes House, Mekân içindeki ısı dağılımını gösteren termodinamik kesit, Philippe Rahm, Vassivière, 2005 (URL-5).

Rahm bu durumu geleneksel Bağdat evleriyle örneklendirir. Biçim ve işlevin birbirinden bağımsız olması ya da mekânın belirli bir işlevinin olmaması bu evlerin önemli özelliklerdendir. Bağdat'ın geleneksel evlerinde mekânların işlevi günün farklı saatlerine ve mevsime göre değişebilmektedir. Mekânın kullanım biçimi, değişen ısıya göre belirlenir. Bu yüzden çatı yaz mevsiminde ve akşam saatlerinde yatak odasına dönüşebilmektedir. Rahm, bu dönüşümü mekânsal esneklik olarak değerlendirir (Rahm, Stalder, 2010). Rahm'ın 2008 yılında düzenlenen Venedik Mimarlık Bienali için tasarladığı *Digestible Gulf Stream* projesinde mekânsal esnekliği, mekânsal akışkanlık olarak ele aldığı görülmektedir. Bu projede ısınan ve soğuyan havanın yer değiştirmesiyle

birlikte ortaya çıkan hava akışı mekânın da akışkan olmasını sağlamıştır. Bunun için Rahm, 2 yatay metal plaka tasarlamış ve plakaları farklı yüksekliklerde konumlandırmıştır (Resim 12). Aşağıdaki plaka 28 dereceye kadar ısıtılmıştır. Yukarı plaka ise 12 dereceye kadar soğutulmuştur. Bu yöntemle körfez akıntısını (*gulf stream*) andıran bir hava akımı elde edilmiştir. Isınan ve yükselen hava yukarıda konumlandırılan soğuk plakayla temas ettiğinde soğumaya başlamış ve alçalmıştır. Sonra aşağıda konumlandırılan sıcak plaka nedeniyle yeniden ısınmış ve yükselmiş, böylece plakalar arasında sürekli termal bir akış sağlanmıştır (Resim 13). Bu akış görünür olmayan, Rahm'ın ifadesiyle atmosferik bir mekân oluşturmaktadır. Rahm bunu meteorolojik mekân olarak tanımlamaktadır. Burada bulunan insanlar 12 ve 28 derece gibi farklı ısılarla sahip mekânları deneyimleyebilmektedir. Gündelik eylemleri ve aktiviteleri için uygun olan mekânsal ısıyı kendileri seçebilmektedir. Bu, mekânın o aktivite için en iyi konfor koşullarını sağlayabilmesi demektir. Bu sayede mimarlık beden ve mekân, görünen ve görünmeyen, fizyolojik ve meteorolojik olan arasında termodinamik bir aracı haline gelmiştir. Mimari mekân görünen sınırları olmayan; bunun yerine iklimlendirilmiş ve birbiriyle ilişkilendirilmiş görünmeyen ortamlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Rahm, 2009).

Meteorolojik mimarlıkta mekânsal ilişkiler duvarlar gibi mekânları bölen fiziksel elamanlarla değil ısınan havanın yükselmesi gibi fizyolojik olaylarla belirlenmektedir. Böylece mekânsal sınırlar belirsizleşir. Rahm, 2011 yılında tasarlamış olduğu *Evaporated Rooms* projesinde plan yerine kesit düzleminde çalışarak iklimsel koşulları farklı mekânsal kullanımlara uygun olacak şekilde düzenlemiştir. Bu evi mekânsal sınırlar koymadan açık ve beyaz bir mekân olarak tasarlamıştır (Resim 14, 15, 16). Evin mutfak, banyo, yatak odası, oturma odası gibi farklı mekânlarının farklı sıcaklıklara sahip olması gerektiğini; böylece enerji tüketiminin düşeceğini ileri sürerek bu mekânları termal kesitte görüldüğü gibi farklı yüksekliklere yerleştirmiştir. Mekânların sıcaklıkları 16 ve 20 derece arasında değişmektedir. Mutfak 18, oturma odası 20, yatak odası 16 derece olacak şekilde farklı yüksekliklerde. Rahm, bu projeyi yine ısınan havanın yükselmesi gibi temel fizik prensipleri sayesinde açık plan sistematığıyla tasarladığını belirtir. Böylece mekânsal süreklilik sağlanmış, yani mekânlar farklı işlevlere sahip olsa da bölücü elemanlarla birbirinden ayrılmamıştır. İşlev dağılımı hava akışına göre yapıldığı ve bu akışın önünde duvar gibi herhangi bir engel bulunmadığı için mekânsal süreklilik, *Digestible Gulf Stream* projesinde olduğu gibi, mekânsal akışkanlık olarak tanımlanmıştır (Rahm, Magliozzi, 2022).



Resim 12. *Digestible Gulf Stream*, Philippe Rahm, Venedik Mimarlık Bienali, 2008 (Rahm, 2009).

Resim 13. *Digestible Gulf Stream*, Termodinamik kesit, Philippe Rahm, Venedik Mimarlık Bienali, 2008 (Rahm, 2009).

Resim 14. *Evaporated Rooms*, Philippe Rahm, Lyon, 2011 (URL-6).

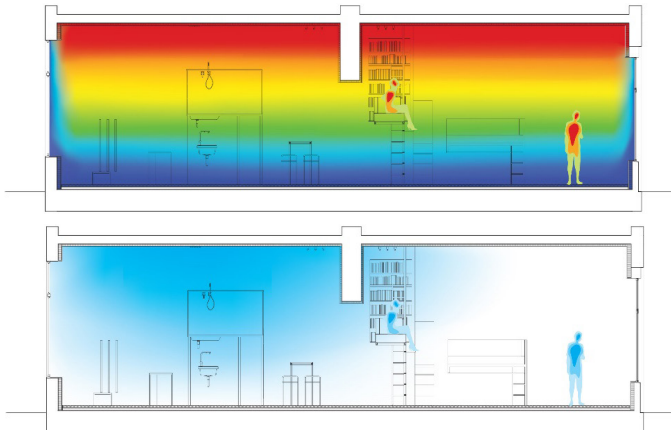
Evaporated Rooms projesinin termal kesiti, okuma koltuğunun ve kitaplığın banyoya aynı yükseklikte konumlandığını; kanepenin ise daha fazla insanın aynı mekânda bulunacağı, bu



Resim 15. *Evaporated Rooms*, Philippe Rahm, Lyon, 2011 (URL-6).
Resim 16. *Evaporated Rooms*, Philippe Rahm, Lyon, 2011 (URL-6).

Resim 17. *Evaporated Rooms*, Termadinomik kesit, Philippe Rahm, Lyon, 2011 (URL-6).
Resim 18. *Evaporated Rooms*, Termadinomik kesit, Philippe Rahm, Lyon, 2011 (URL-6).

nedenle daha fazla ısının olacağı düşünülmektedir. Mutfak daha aşağıda bulunmaktadır. Yatak odası ise evin en soğuk kısmında, yani zemin kotunda yer almıştır (Resim 17, 18). Dolayısıyla evin içerisindeki ısı akışında ve buna bağlı olarak yapılan mekân dağılımında yalnızca kullanılan malzemeler ya da renkler değil



kullanıcıların bedenleri ve aktiviteleri de etkili olmaktadır (Rahm, Magliozzi, 2022). Mimari mekânların daha etkili ve daha az enerji tüketimi gerektirecek şekilde düzenlenmesi, dağılması ve birbiriyle ilişkilendirilmesi esasına dayalı olan meteorolojik mimarlık anlayışı enerji tüketimini, iklim değişimini, mekân ve çevre arasındaki dengeyi ve sürekliliği önemseyen için ekolojik mimarlık anlayışına benzemektedir. Bu anlamda ekolojik mimarlığın da yeni bir mimarlık dili üretebilme potansiyeline sahip olduğu düşünülebilir. Fiziksel mekânın yerine fizyolojik, atmosferik, klimatolojik ya da termodinamik mekânın geçmesini sağlayan meteorolojik mimarlığın ise esasen bu potansiyeli ortaya koyduğu görülmektedir.

4. Yeni Bir Ekolojik Mimarlık Anlayışı

1980'lerde yaşanan ve tüm dünyayı etkisi altına alan iklimsel ve çevresel problemler, küresel bir enerji krizine yol açmıştır. Yenilenebilir ve sürdürülebilir olan doğal kaynakların yeni enerji kaynakları olarak kullanılması ise son dönemde ekolojik mimarlık olarak gündeme gelen bir mimarlık anlayışıyla birlikte anılmaya başlamıştır (Giovagnorio, Achenza, 2014). 1990'lı ve 2000'li yılların gündemine yerleşmiş olan ekolojik mimarlık (*ecological architecture*), sürdürülebilir mimarlık (*sustainable architecture*) ve yeşil mimarlık (*green architecture*) olarak da adlandırılmaktadır. Sürdürülebilir,

yeşil ya da ekolojik mimarlık zamanla çevre dostu ve enerji tasarruflu binaları ifade etmek için kullanılan başlıca terimler haline almıştır. Bu binalar çevreye zarar vermeden kendi enerjisini güneş ve rüzgâr gibi doğal kaynakları kullanarak kendisi üretir. Böylece atık oluşturmaz ve çevreyi kirletmez. Bunun için güneş panelleri gibi teknolojik araçlara ve yeşil çatılara ihtiyaç duyulabilir. Kısacası teknolojik gelişmişlik bugün ekolojik mimarlık olarak bildiğimiz ve binaların sürdürülebilirliğini öncelendiğimiz mimarlıklar için önemlidir. Dahası son günlerde teknolojide yaşanan gelişmelerle birlikte ekolojik mimarlık terimi içine şehirdeki yerleşimleri de alacak şekilde genişletilmiştir. Böylece ekolojik şehircilik (*ecological urbanism*) gibi yeni bir terim geliştirilmiştir. Ekolojik şehircilik, kentsel yerleşimlerin ya da bütünüyle bir kentin güneş enerjisinden yararlanacak biçimde düzenlenmesine işaret etmektedir. Bu düzenleme biçimi, Waldheim tarafından, heliomorfizm ile ilişkilendirilmiştir. Heliomorfizm, ekolojik şehircilik idealinin bir uzantısı olarak görülebilir. Buna göre kentsel bir mekânın güneşe göre biçimlendirilmesi gerekir. Bu kentsel biçimlendirme, Knowles'ın işaret ettiği üzere, güneşin kenti bir zarf gibi sarıp sarmalaması nedeniyle *solar envelope* olarak değerlendirilir. Son günlerde gündeme gelen ve heliomorfizm ile ilişkilendirilen bu yeni ekolojik anlayışın şehircilik,

mimarlık ve peyzaj tasarımı arasındaki disiplinler sınırları ortadan kaldırdığı görülmektedir (*Waldheim, 2020*). Ancak Rahm, ekolojik mimarlık anlayışını mekân ya da kent ölçeğine odaklanmak (ya da mekân ölçeğinden kent ölçeğine geçiş yapmak) yerine ölçekler arası bir ortam oluşturmak üzere geliştirmiştir. Bu nedenle ekolojiyi mekânın atmosferini; yani ısı, ışık, renk, hava ve nem gibi meteorolojik özelliklerini ve bunların hormonal düzeyde yarattığı değişimi kapsayacak şekilde ele aldığı görülmektedir. Bu değişim, Rahm'ın makroskobik (çevre) ve mikroskobik (insan metabolizması) olarak adlandırdığı farklı ölçeklerde gerçekleşmektedir. Mekânın ise, Rahm'a göre, ölçekler arası termodinamik bir ortam olduğu söylenebilir. Bu ortamda mekân ve beden, görünen ve görünmeyen, fizyolojik ve meteorolojik olan aynı anda yer alır (*Oksel, Orhun, 2015*). Dolayısıyla iki farklı ekolojik mimarlık anlayışı ortaya çıkmaktadır: İlki, doğal ve yenilenebilir enerji kaynaklarını ön planda tutan ve çevresel sürdürülebilirlik ile açıklanan mimarlıktır. İkincisi ise Rahm'ın ortaya koyduğu gibi ısı, ışık, renk, hava ve nem ile mekânsal ilişkileri ve işlevleri kurgulayarak sürdürülebilirliği sağlamaktır. Rahm, sürdürülebilirliği daha çok konfor alanı yaratmak ve çok işlevli mekânlar tasarlamak olarak ele alır (*Oksel, Orhun, 2015*). Bu anlamda yeni bir ekolojik mimarlık anlayışı ortaya koymaktadır. Bu

yeni ekolojik mimarlık anlayışı, modern mimarların geliştirdiği “Biçim işlevi izler.” (*Form follows function.*) öğretisinin yerini “Biçim ve işlev iklimi izler.” (*Form and function follow climate.*) söyleminin almasını sağlamıştır (*Rahm, Stalder, 2010*).

Özellikle 2000’li yıllarda küresel ısınmayla birlikte gündelik hayatımızdaki etkilerini daha çok hissettiğimiz iklim değişimi bizi mimarlık üzerine yeniden düşünmeye zorlamaktadır. İklim değişimi ve beraberinde yaşanan iklim krizi mimarlığı yalnızca biçimsel, imgesel ya da işlevsel değil aynı zamanda iklimsel bir tasarım alanı olarak görmemize yol açmıştır. Bu yüzden son yıllarda ekolojik mimarlık daha çok tartışılmakta ve yeni yapılan binaların çoğunda ekolojik tasarım prensipleri uygulanmaktadır. Ancak Rahm’ın meteorolojik mimarlık anlayışı iklim ve enerji krizinin yaygınlaştığı, Kovid-19 gibi tehlikeli bir pandeminin yaşandığı ve dünyanın yeni pandemik hastalıklarla karşılaşabileceğinin tartışıldığı 21. yüzyılda insanlara daha temiz, sağlıklı ve sürdürülebilir yaşam alanları sunabilmek amacıyla çatıları yeşil örtülerle kaplamanın ya da bina cephelerine ısı yalıtımı yapmanın ötesinde mimarlığın yeni tasarım stratejileri geliştirmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Yine de iklim değişimi, enerji krizi ve pandemi gibi problemlerle birlikte mimarlıkta doğal ışığa ve havalandırmaya olan ilginin artmış olması önemli bir gelişmedir.

Rahm’a göre, bunlar 21. yüzyılın mimarlığının başlıca konuları ve problem alanları olarak görülmelidir. Rahm, mimarlığın insanın beden ısısını 37 derecede tutmayı sağlayan klimatik bir ortam yaratma ihtiyacıyla ortaya çıktığına değinir. Bu ortamın duvarları ve saçaklarıyla insanı soğuk ya da sıcak havadan ve her türlü dışsal koşuldan koruyan bir mekân olması gerekir. Ancak içinde bulunduğumuz yüzyılda mimari mekânın barınma, çalışma, eğlenme ya da dinlenme gibi insani aktiviteler için ısıtılması, soğutulması ve havalandırılması karbondioksit salınımını arttırmaktadır. Bu durum, küresel ısınma ve enerji kaynaklarının azalması gibi problemlerin derinleşmesine yol açmıştır. Mimarlığın ise bu problemler karşısında yeni tasarım stratejilerine ve yeni bir dile ihtiyaç duyduğu anlaşılmaktadır (*Rahm, 2011*). Rahm, küresel ısınma problemi karşısında önceden belirlenmiş bir biçime ya da işleve sahip olmayan, değişen iklimsel koşullara uyum sağlayabilecek kapasitesi bulunan mekânların tasarlanması gerektiğini savunmaktadır (*Rahm, 2021*). Ancak mimarlık tarihi boyunca çoğunlukla mekânın biçimi ve işlevi tasarlanmış; bu yüzden mekânın atmosferi arka planda kalmıştır. Bugünün yeni ekolojik koşulları ise atmosfer tasarımını yeniden mimarlığın gündemine taşımıştır. Ekolojik mimarlık ve mimarlıkta sürdürülebilirlik üzerine geliştirilen tartışmalar son yıllarda tektonikten klimatik

olana, görünenden görünmeyene doğru bir değişim yaşandığını ortaya koymaktadır. Mekânlar artık tektonik elemanlarla değil klimatik farklılıklarla birbirinden ayrılmakta ve tasarlanmaktadır. Böylece mekânsal sınırlar ve içerisi ile dışarıyı arasındaki ayrımlar belirsizleşmekte, hatta ortadan kalkmaktadır (*Haris, 2014*). Rahm'in yeni bir ekolojik mimarlık olarak değerlendirebileceğimiz mimarlık anlayışı, mimarlığın yalnızca insanları rüzgâr ya da yağmur gibi dış mekân koşullarından koruyan bir ortam tasarlama işi olmadığını ortaya koymaktadır. Mimarlık aynı zamanda farklı ısı ortamlarının tasarlanması, böylece farklı eylemler ve aktiviteler için en uygun alanların oluşturulmasıdır. Bunu yaparken mimarlar önce mekânı işlevine göre tasarlayıp sonra mekâna uygun bir ısıtma, aydınlatma ve havalandırma sistemi önerir. Rahm ise bu tasarım sürecinin tersine işlemini gerektiğini belirtir. Yani, biçim işlevi değil biçim ve işlev iklimi izlemelidir. Mekân işleve değil iklime göre tasarlanabilmelidir (*Rahm, Stalder, 2010*). Bu tasarım söylemiyle meteorolojik mimarlık mekânın iklime, kültüre ve yere göre tasarlanmasını gerektiren yerel mimarlık (*vernacular architecture*) öğretisini akla getirmektedir. Kaldı ki, yukarıda da belirtildiği gibi, Rahm meteorolojik mimarlığı tartışırken Bağdat evlerini örnek göstermiş; bu evlerin yerel ve geleneksel malzemeler kullanılarak yerin

iklim koşullarına göre esnek bir biçimde tasarlandığına değinmiştir (*Rahm, Stalder, 2010*). Esneklik, meteorolojik mimarlıkta olduğu gibi, yerel mimarlıkta da önemli bir mekânsal özelliktir. Yerel mimarlık, uyarlanabilir ya da ihtiyaç ve koşullar değiştikçe geliştirilebilir olan mekânların tasarlanmasını; böylece esnek ve sürdürülebilir bir mekân anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır (*Kısa Ovalı, Delibaş, 2016*). Mekânsal esnekliğin yanı sıra sürdürülebilirliğin de önemli olduğu yerel mimarlığın çevre kirliliğini ve atık malzemeyi azaltmak gibi çeşitli tasarım stratejileriyle geliştirilmeye açık bir mimarlık anlayışı olduğu anlaşılmaktadır (*Dipasquale, Kısa Ovalı, Mecca, Özel, 2014*). Bu yönüyle, meteorolojik mimarlığın yerel mimarlığa benzediği görülse de meteorolojik bir mekânın tasarımı için yerel ve kültürel koşullar değil daha çok o mekânın içerisinde sağlanan iklimsel koşullar önem taşımaktadır. Başka deyişle, meteorolojik mimarlık mekânın değişken iklimsel koşullarının önemsenmesiyle ve mekânsal ilişkilerin bu koşullarla birlikte değişebileceğinin ön sürülmesiyle ortaya çıkmış olan bir mimarlık anlayışıdır. Buna göre meteorolojik mekân herhangi bir yerde, herhangi bir malzemeyle ve herhangi bir kültürel ortam içerisinde tasarlanabilir. Önemli olan, mekânın kendi ortamı içerisinde ve bu ortamın iklimsel koşullarına göre farklı işlevlerle yeniden tasarlanabilecek bir esnekliğe sahip olabilmesidir.

Böylece mekânın hem esnek hem de sürdürülebilir olması, yani birden fazla işleve karşılık gelecek biçimde tasarlanması mümkün hale gelir. Dolayısıyla meteorolojik mimarlıkta sürdürülebilirlik, mekânın belirli bir işleve ya da kullanıma göre değil mekân içerisinde değişken olduğu görülen iklimsel bir ortama göre tasarlanmasıyla ortaya çıkan mekânsal bir özelliktir. Bunun yanı sıra meteorolojik mimarlık kapsamında sürdürülebilirliğin aynı zamanda çevresel bir özellik olduğu görülmektedir. Öyle ki, meteorolojik mimarlık mekânsal koşulların iklimsel koşullara göre belirlenmesi ve değişkenlik göstermesi, böylece çevre kirliliğinin ve enerji tüketiminin azaltılabileceği söylemi üzerine geliştirilmiştir. Bu nedenle meteorolojik mimarlığın sürdürülebilirliği mekânsal ve çevresel yönüyle yerel mimarlığın sürdürülebilirliğiyle benzerlik göstermektedir. Ancak, daha önce de vurgulandığı gibi, meteorolojik mimarlık yerle ya da kültürle değil mekânın kendisiyle (bilhassa iklimsel özellikleriyle) ilişki kurmayı gerektirir. Böyle bakıldığında meteorolojik mimarlığın, Rahm'ın da işaret ettiği gibi, daha çok ekolojik mimarlıkla benzer olduğu öne sürülebilir (Rahm, 2021). Çünkü ekolojik mimarlık, tüm dünyada yaşanan iklim, çevre, enerji krizi gibi küresel problemlerle bina ve mekân ölçeğinde mücadele etmeye çalışan; bu yüzden yerel ve kültürel koşulları aşan ve küresel

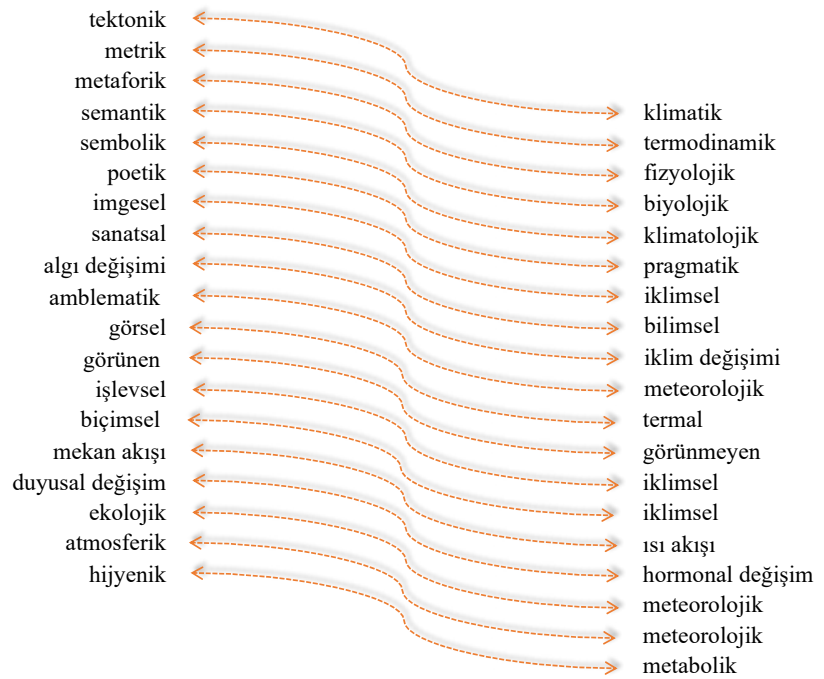
problemlere odaklanan bir mimarlık anlayışına dönüşmektedir. Ekolojik mimarlık özellikle son yıllarda dünyadaki sera gazının yaklaşık %50'sinin yaşanılan mekânları ısıtmak ve soğutmak için kullanılan fosil yakıtlarla birlikte ortaya çıkıyor olması nedeniyle gündeme yerleşmiştir (Rahm, Stalder, 2010). Bunun önüne geçmek için yalıtım yapmak ve yenilenebilir enerji kaynaklarını kullanmak gibi çeşitli önlemler alınıyor olsa da bunlar karbondioksit salınımını azaltmak için yeterli değildir. Bu yüzden mimarlık alanında karbon ayak izinin azaltılması gerektiğine ilişkin tartışmalar yürütülmektedir. Rahm'ın bu tartışmayı yeniden mimarlığın gündemine taşıdığı için ekolojik bir mimarlık yaklaşımının olduğu düşünülmektedir. Ancak Rahm, mimarlık yaklaşımının ekolojik bir yönü olsa da esasen meteorolojik olduğunu belirtir. Rahm'a göre, meteorolojik mimarlıkta ısı, ışık ve nem gibi mekânın kurucu öğeleri yeni bir kompozisyonel dilin oluşmasına yol açmıştır. Bu nedenle mimarlık artık sadece biçimsel ya da işlevsel yönüyle ele alınmamalıdır. Mimarlığın en temel üretimi olan mekân görünenden çok görünmeyenle, başka deyişle iklimsel özellikleriyle öne çıkmaktadır. Mimarlıkta görünenden görünmeyene, doluluktan boşluğa, metrik kompozisyonundan termodinamik kompozisyona doğru önemli bir değişim yaşanmaktadır (Rahm, 2011). Böylece meteorolojik

mimarlığın enerji tüketimini ve karbon ayak izini azaltmak için çatı ya da duvar kaplamaları gibi uygulamalarla sınırlı olmayan; dahası mekânı çatı, duvar ve döşemeden oluşan bir alan olmaktan çıkarıp mekânlar arası ilişkileri ve mekânın kompozisyonel dilini ısı, ışık ve nem gibi değişken özellikler üzerinden kurmaya / kurgulamaya çalışan yeni bir ekolojik mimarlık anlayışı ortaya koyduğu anlaşılmaktadır.

5. Tartışma ve Sonuç

İklim değişimi, enerji krizi ve pandemi gibi 21. yüzyılın küresel problemleri mimarlıkta yeni tasarım stratejilerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bunlardan biri ve belki de son yıllarda en çok dikkat çeken Rahm'in ortaya koyduğu meteorolojik mimarlıktır. Rahm, meteorolojik mimarlık anlayışı ile mimari mekânın biçimsel ve işlevsel değil iklimsel ilişkilere göre tasarlanması gerektiğini vurgulamıştır (Rahm, 2011). Mimarlıkta biçim ve işlevden iklime doğru yaşanan değişim yalnızca yeni bir tasarım stratejisinin değil aynı zamanda yeni bir söylemin ortaya çıkmasını sağlamıştır. İklimsel söylemi nedeniyle meteorolojik mimarlık 2000'li yılların ekolojik mimarlığıyla birlikte anılmıştır. Ancak meteorolojik mimarlık özellikle 1990'lı yılların atmosferik mimarlığıyla yakınlık kurmaktadır. Bununla birlikte, meteorolojik mimarlığın tasarım stratejisi ve söylemiyle atmosferik mimarlıktan

farklı bir dili vardır. Öyle ki, meteorolojik mimarlık yeni yüzyılın yeni mimarlık dilini oluşturma potansiyelini taşımakta; bu dil nedeniyle mimarlıkta tektonik olanın yerini klimatik olanın, metrik ilişkilerin yerini termodinamik ilişkilerin, metaforik yaklaşımın yerini ise fizyolojik yaklaşımın almaya başladığı anlaşılmaktadır (Tablo 1).



Rahm, yeni mimarlık dilini ekoloji, fizyoloji ve biyoloji arasındaki değişken ilişkiler üzerinden oluşturmaktadır. Böylece hava, ışık, ısı, nem gibi meteorolojik parametrelerle ve bunların salınım, yayılım, dağılım gibi davranışsal karakterleriyle mimari mekânın yeni bir biçimde ve değişken işlevsel ilişkilere göre tasarlanması mümkün olmaktadır (Rahm, 2021). Yani mimarlıkta aynı zamanda yeni bir tasarım stratejisi

Tablo 1. Meteorolojik mimarlığın yeni dili ve mimarlıkta yaşanan kavram değişimi (Yazar tarafından üretilmiştir. Bu haritaya başka kavramlar da eklenebilir.)

ortaya çıkmaktadır. Bu strateji, tasarımcıyı biçimsel ve işlevsel ilişkilerden çok iklimsel koşulları düzenlemeye zorlamaktadır. Bu sayede biçim değilse de işlev iklimsel koşullarla birlikte değişime uğramaktadır. Başka deyişle farklı oranlarda ısıtılan, havalandırılan ve aydınlatılan mekânlar farklı işlevlere sahip olacak şekilde kurgulanmaktadır. Mekân, işlev ve iklim arasında yeniden kurulan ilişkiler iklim değişimi ve enerji krizi gibi küresel problemlerin üstesinden gelinebilmesi için yeterli olmasa bile mimari tasarım ölçeğinde bu problemler üzerine düşünebilme ve alternatif tasarım stratejileri geliştirebilme fırsatı yaratmaktadır. Son yıllarda mimarlıkta sıklıkla tartışılan karbon ayak izinin azaltılması, böylece binaların daha az atık üretmesi ve karbondioksit salınımının düşmesi bu fırsatı yakalayabilmemize bağlıdır. Aksi halde sadece yeni enerji ve ekonomi problemleriyle değil özellikle hava ve çevre kirliliğine bağlı olarak gelişebilecek sağlık problemleriyle de karşı karşıya kalmamız kaçınılmazdır. Tek başına bu problemleri çözebilecek bir güce ya da potansiyele sahip olmasa da atmosferik, ekolojik ve meteorolojik gibi birçok farklı şekilde adlandırılan mimarlığın bugünün küresel problemlerine göre söylemini, tasarım stratejisini ve nihayetinde dilini değiştirmek ve güncellemek üzere mücadele verdiği anlaşılmaktadır.

KAYNAKLAR

- Benjamin, W. (2004). *Pasajlar*. (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1982)
- Bilgin, İ. (2020). *Mimarın Soluğu: Peter Zumthor Mimarlığı Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Böhme, G. (2002). Atmosphere as the subject matter of architecture. P. Ursprung (Ed.), *Natural history: Herzog & De Meuron* içinde (398-406. ss.). Basel: Lars Müller Publishers.
- Böhme, G. (2017). Atmosphere: A basic concept for a new aesthetic. T. Engels-Schwarzpaul (Ed.), *Atmospheric architectures: The aesthetics of felt spaces* içinde (13-35. ss.). London: Bloomsbury Academic Publishing.
- Böhme, G. (2017). Atmospheres in architecture. T. Engels-Schwarzpaul (Ed.), *Atmospheric architectures: The aesthetics of felt spaces* içinde (69-80. ss.). London: Bloomsbury Academic Publishing.
- Böhme, G. (2017). The presence of living bodies in space. T. Engels-Schwarzpaul (Ed.), *Atmospheric architectures: The aesthetics of felt spaces* içinde (81-95. ss.). London: Bloomsbury Academic Publishing.
- Bradić, H. (2014). The meteorological architecture of Philippe Rahm. *International Journal of Contemporary Architecture*, 1(2), 1-17.
- De Matteis, F. (2020). Atmosphere in architecture. *International Lexicon of Aesthetics*, (2), 1-5. DOI: 10.7413/18258630074
- Dipasquale, L., Kısa Ovalı, P., Mecca, S., Özel, B. (2014). Resilience of vernacular architecture. M. Correia, L. Dipasquale, S. Mecca (Ed.), *Versus: Heritage for tomorrow. Vernacular knowledge for sustainable architecture* içinde (64-73 ss.). Firenze: Firenze University Press.
- Giovagnorio, I., Achenza, M. (2014). Environmental sustainability in vernacular architecture. M. Correia, L. Dipasquale, S. Mecca (Ed.), *Versus: Heritage for tomorrow. Vernacular knowledge for sustainable architecture* içinde (40-47 ss.). Firenze: Firenze University Press.
- Kısa Ovalı, P., Delibaş, N. Yerel mimarinin sürdürülebilirliği kapsamında Kayaköy'ün çözümlemesi. *Megaron*, 11(4), 515-529. DOI: 10.5505/megaron.2016.44711

- Leatherbarrow, D. (2015). Atmospheric conditions. H. Steiner, M. Sternberg (Ed.), *Phenomenologies of the City* içinde (85-99. ss). Farnham: Ashgate.
- Moravánszky, A. (2010). My blue heaven: The architecture of atmospheres. *AA Files*, (61), 18-22.
- Moueix, C. (2002). The Dominus Winery, P. Ursprung (Ed.), *Natural history: Herzog & De Meuron* içinde (137-139. ss.). Basel: Lars Müller Publishers.
- Oksel, Y., Orhun, D. (2015). *The new frontier for sustainable design in the age of information: Rahm's meteorological approach to architecture*. 11th European Academy of Design Conference'da sunuldu, Academy of Design, Paris. 22-24 Nisan 2015.
- Pallasmaa, J. (2016). Matter, hapticity and time: Material imagination and the voice of matter. *Building Material*, (20), 171-189.
- Pallasmaa, J. (2019). *Architecture as experience: Embodied and existential meaning in architecture*. Conference: Architecture for People'da sunuldu. Bilkent Üniversitesi, Ankara. 24 Kasım 2019.
- Rahm, P. (2009). Meteorological architecture. *Architectural Design*, (1), 30-41.
- Rahm, P. (2009). Meteorological architecture. *Architectural Design Special Issue: Energies*, 79(3), 30-41.
- Rahm, P., Stalder, L. (2010). Form and function follow climate. *Archithese*, (2), 88-93.
- Rahm, P. (2011). Meteorological encyclopedia. *Praxis: Journal of Writing + Building*, (13), 103-111.
- Rahm, P. (2021). Natural history of architecture: How climate, epidemics and energy have shaped our cities and buildings. *17th Venice Architecture Biennale Exhibition Booklet* içinde (1-40. ss). Venedik: Venice Architecture Biennale.
- Rahm, P., Magliozzi, A. (2022, February 5). Philippe Rahm describes meteorological architecture as a harmonization of culture and nature. *World Architecture Community*. <https://worldarchitecture.org/architecture-news/emene/philippe-rahm-describes-meteorological-architecture-as-a-harmonization-of-culture-and-nature.html>
- Schmitz, H. (2016, April 27). Atmospheric spaces. *Ambiances: Open Edition Journals*. <https://journals.openedition.org/ambiances/711#quotation>. DOI: 10.4000/ambiances.711
- Sloterdijk, P. (2005). Atmospheric politics. B. Latour, P. Weibel (Ed.), *Making things public: Atmospheres of democracy* içinde (944-951. ss.). Cambridge: The MIT Press.
- Tanyeli, U. (2022). *Mimarlık ve sanatta sınıraşımı*. TSMD Mimarlık Merkezi'nde sunuldu, Ankara. 16 Nisan 2022.
- Ursprung, P., Herzog, J., De Meuron, P. (2002). Beauty and atmosphere. P. Ursprung (Ed.), *Natural history: Herzog & De Meuron* içinde (364-365. ss.). Basel: Lars Müller Publishers.
- Waldheim, C. (2020, October 29). The New Heliomorphism. *MSD at HOME with Charles Waldheim*. <https://msd.unimelb.edu.au/events/msd-at-home/msd-at-home-with-charles-waldheim>
- Zumthor, P. (1998). *Peter Zumthor works: Buildings and projects 1979-1997*. Basel: Lars Müller Publishers.
- Zumthor, P. (1999). *Thinking architecture*. Basel: Birkhauser.
- Zumthor, P. (2006). *Atmospheres: Architectural environments, surrounding objects*. Basel: Birkhauser.
- URL-1 <https://archello.com/project/therme-vals> (Erişim tarihi 10.03.2023)
- URL-2 <http://artperformance.over-blog.fr/article-26333352.html> (Erişim tarihi 10.03.2023)
- URL-3 <https://www.dezeen.com/2019/11/19/new-photographs-herzog-de-meuron-dominus-winery/> (Erişim tarihi 10.03.2023)
- URL-4 <https://wewastetime.wordpress.com/2010/07/22/homonorium/> (Erişim tarihi 10.03.2023)
- URL-5 <https://afasiaarchzine.com/2011/12/philippe-rahm-architectes-2/> (Erişim tarihi 10.03.2023)
- URL-6 <http://www.philipperahm.com/data/projects/evaporatedrooms/index.html> (Erişim tarihi 10.03.2023)

Özet

Türkiye miras koruma literatüründe, Osmanlı Devleti dönemindeki kazılar da dahil olmak üzere arkeolojik kazılar sonucu gün yüzüne çıkan ve müzelerde sergilenen objelerin konservasyon-restorasyon uygulamalarının tarihine ilişkin araştırmalar oldukça kısıtlıdır. Bu kısıtlı araştırmalar konunun irdelenmesi ve bilinmeyenlerin ortaya çıkarılması ihtiyacını doğurmuştur.

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanının hemen akabinde başlayan müzecilik faaliyetleri ve müze objelerinin bilimsel yöntemlerle konservasyonu paralel ele alınması gereken konular olarak görülmüş ve müzelerin bünyesinde koruma-onarım çalışmalarını yürütecek mekânların tesisi derhal planlanmaya başlanmıştır. Bu örneklerin ilki olan Kimya Laboratuvarı, genel bilinen adıyla Kimyahane, İstanbul Arkeoloji Müzeleri çatısı altında tesis edilirken Ankara müzelerinde de bu yönde adımlar atılmaya başlandığı görülmüştür.


Kimyahane'nin kurulmasını gerektiren ihtiyaçlar, laboratuvar olarak hizmet verecek mekânın seçimi, bu mekânın kullanılmak üzere iyileştirilmesi, gerekli tesisat ve aksamla donatılması ve laboratuvar olarak seçilen yapının özellikleri bu çalışmada kronolojik olarak aktarılmaktadır. Kimyahane binası ilk olarak tek odalı bir laboratuvarın ek bütçelerle binası genişletilmiş ve zaman içinde Heykel Atölyesi, Fotoğraf Atölyesi, fumigasyon istasyonu ve mulaj deposunun da eklenmesiyle oldukça kapsamlı bir konservasyon merkezine dönüşmüştür. Kapsamlı bir laboratuvara dönüşmüşken bu kuruluşun idari yapısının değiştirilmesi, yeni bir isim ve oluşum altında yeni binasına taşınması ve sonrasında geçirdiği süreç bu makalede ele alınmaktadır. Son olarak bu çalışmada halen restorasyonu süren Kimyahane yapısının günümüzdeki durumu hakkında bilgi verilmekte ve yapının Türkiye kültür tarihindeki önemine dikkat çekilmesi amaçlanmaktadır.

Bu çalışma ağırlıklı olarak arşiv araştırmalarına dayanmaktadır. Başta İstanbul Arkeoloji Müzeleri arşivi olmak üzere, Koç Üniversitesi, Suna Kıraç Kütüphanesi, Hadi Tamer Belgeleri Koleksiyonu, Boğaziçi Üniversitesi Aziz Ogan Belgeleri ve Kimyahane'de daha önce çalışmış uzmanların ailelerinin arşivleri bu çalışmanın bir araya getirilmesi için kullanılmıştır.


Anahtar Kelimeler: Kimyahane, Kimya Laboratuvarı, İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Restorasyon, Konservasyon

Yarım Kalan Bir Hikâye: Kimyahane

An Unfinished Story: Kimyahane (House of Chemistry)

 Vildan Yarlıgış

İstanbul Restorasyon ve Konservasyon Merkez ve Bölge Laboratuvarı Müdürlüğü, İstanbul, Türkiye

 Deniz Mazlum

İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye

Basvuru tarihi/Received: 06.06.2023, Revize tarihi/ Revised: 07.12.2023, Kabul tarihi/Final Acceptance: 02.02.2024

Extended Abstract

The Istanbul Archaeological Museums, which holds the title of being the first museum of the Ottoman Empire and was called the Imperial Museum at the time, is not only important for archaeology and art history but also significant because of having the information about the conservation and restoration history of cultural assets in this country. The Chemistry Laboratory, established in 1936 as a part of the Istanbul Archaeological Museums, known as the Kimyahane, holds great importance as the first conservation laboratory in the history of the Republic of Türkiye for the scientific preservation of cultural assets and their display in the museums.

Research on the conservation and restoration of artefacts unearthed during archaeological excavations and exhibited in museums, including those from the Ottoman period, is quite limited in Türkiye's heritage conservation literature. This limited research has highlighted the need to investigate the topic and uncover unknown aspects.

Following the establishment of the Republic of Türkiye, museum activities began immediately, and the scientific conservation of museum objects was seen as a parallel issue to be addressed. In this context, places for carrying out conservation-restoration efforts within the museums were established, and the first of these examples was the Kimyahane. Similar steps were undertaken in the Ankara museums as well.

This study presents a chronological narrative of the underlying needs that prompted the establishment of Kimyahane, the selection of its laboratory location, the improvement of the chosen workspaces, and the installation of necessary facilities and equipment. The initial consideration for the location of the chemistry department was a room within the Museum of Ancient Orient building. However, a decision was made to establish a more comprehensive laboratory, and due to the risk of chemicals causing damage to the cultural assets within the museum, it was decided to convert a separate building outside the museum into the laboratory. This structure, located in the first courtyard of the Topkapı Palace, was originally used as an oven during the Ottoman Empire period but has gradually deteriorated into a ruin over time. This study additionally outlines the distinctive features of the selected building which served as the laboratory. Initially, the Kimyahane building functioned as a single-room laboratory; however, with additional funding, it underwent expansion, eventually evolving into a comprehensive conservation center. This expansion included the addition of a sculpture workshop, a photography workshop, a fumigation station, and a mold storage facility. Over the years, the lab's experts attended various professional courses abroad, enabling them to update the lab's treatments based on the current methods and materials employed by leading European institutions.

Furthermore, this paper examines the transformations in the administrative structure of Kimyahane as it transitioned into a comprehensive laboratory. It also explores the lab's relocation to a new building, accompanied by a change in name and organizational structure. According to archival records, there were multiple attempts to separate Kimyahane from the Museum and establish it as an independent institution under the General Directorate of Cultural Assets and Museums in the Ministry of Culture and Tourism. These efforts began to materialize in 1984, culminating in the official establishment of the Central Laboratory for Restoration and Conservation in Istanbul in 1985. The new organization inherited the experienced experts and well-equipped facilities of Kimyahane, and with the technical support of UNESCO and ICCROM, settled in a new location near to the Kimyahane building. This study also provides a concise overview of the changing locations of the lab building and ends with a brief information about the current status of the Kimyahane.

The methodology of this study is mainly based on archival research. The Istanbul Archaeological Museums archive, as well as the Koç University, Suna Kıraç Library Hadi Tamer Documents Collection, Boğaziçi University Aziz Ogan Documents Collection, and archives of experts who have previously worked at Kimyahane were utilized to compile this study.

Overall, this study offers valuable insights into the establishment and development of Türkiye's first conservation laboratory, which has played a significant role in the preservation of the country's rich cultural heritage. The outcomes of this study are relevant not only for those concerned with the history of conservation and restoration of cultural artefacts in Türkiye, but also for those fascinated in the archival research about the cultural history of the country.

Keywords: Kimyahane, Chemistry Laboratory, Istanbul Archaeological Museums, Restoration, Conservation

GİRİŞ

Osmanlı Devleti'nin ilk müzesi olma unvanını taşıyan Müze-i Hümayûn, genç Türkiye Cumhuriyeti'nde kalıcı olarak aldığı ismiyle İstanbul Arkeoloji Müzeleri sadece arkeoloji ve sanat tarihi açısından değil, bu topraklarda gün ışığına çıkmış kültür varlıklarının konservasyon ve restorasyon tarihi açısından da pek çok bilgiyi barındırmaktadır. İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin kimya laboratuvarı olarak 1936 yılında kurulan Kimyahane, Türkiye Cumhuriyeti tarihindeki ilk konservasyon laboratuvarı olarak ülkemizdeki kültür varlıklarının bilimsel yöntemlerle korunması ve müzelerde sergilenebilir hale getirilmesi bağlamında büyük bir önem taşır. Bu makale İstanbul Arkeoloji Müzeleri arşivi (İAMA) ve Suna Kıraç Kütüphanesi, Hadi Tamer Belgeleri Koleksiyonu başta olmak üzere farklı arşivlerdeki belgelerin incelenmesi ve değerlendirilmesi sonucu hazırlanmıştır. Çalışmada, kuruluş döneminde “*Topkapı Sarayı Müzesine aid eski fodla fırınları denilen, örtüsüz ve sıvasız olarak yalnız çıplak bir beden divarları mevcut, üç bölüntüden ibaret ve bir kıymeti mimarisi olmıyan bina*” olarak nitelendirilen Kimyahane yapısının ileri görüşlü bir bakış açısıyla bir kültür kurumu olarak ayağa kaldırılması, yaşatılması ve günümüzde geldiği durumu konu alınmaktadır (İAMA 24.02.1935 tarih, 2009/231 sayılı belge).

Erken Cumhuriyet Döneminde Müzelerde Kimya Laboratuvarı Kurulması Fikrinin İlk Doğuşu

Cumhuriyet'in ilanından sonra devletin en önemli kurumları yeniden tesis edilirken kültür kurumları da gündeme alınmış ve devlet politikası dahilinde önemli kültürel reformlar yapılmasına başlanmıştır. Bu reformlar kapsamında, var olan müzelerin geliştirilmesi ve yeni müzelerin kurulması Atatürk'ün 1935 yılında Türk Tarih Kurumu için hazırlattığı programın içinde yer almaktadır. Programın ilgili iki maddesinde;

III- Memleket içinde ve dağınık bir halde açıkta duran tarihi eserleri tahrip

olunmak, çalınmak, satılmak, ziyana uğramak ve zamanla kendi kendine harap olmak tehlikelerinden masun bulundurmak için hükümetçe bütün tedbirler alınmak; (Müzeler Umum Müdürü Hamit Zübeyr'in riyasetinde teşekkül edecek bir komisyon bu hususta icap eden projeyi hazırlayacak, bunun icra ve takibini takip edecektir.)

VIII- Ankara, İstanbul, Bursa, İzmir, Edirne'de muayyen devirlere ve kültürlerle ait eserleri toplayarak bu şehirleri büyük üslupta birer “Eski eserler ve abideler merkezi” haline koymak (Bunlara ait projeler Asbaşkanlar Bayan Afet ile Bay Halil Edhem'in riyaset ve nezaretleri altında mutahassıs heyetler tarafından hazırlanacaktır) (İğdemir 1991, 211).

ifadeleri yer almaktadır. Bu programda belirtildiği gibi İstanbul ve Ankara başta olmak üzere bütün Türkiye'de müzecilik çalışmalarına hız verilmiştir. Aslında bu programdan önce müzecilik çalışmaları Cumhuriyet'in ilanının hemen ertesinde başlamıştır. Ankara'nın başkent ilan edildiği dönemde, kısıtlı kentleşme imkanlarına rağmen kentte bir müze kurulması planının hayata geçirilmesi için çalışmalara kısa sürede başlandığı görülür. Ankara'daki müze faaliyetlerinin gerçekleştirilmesi için öne çıkan isimlerden birisi Macar asıllı Türkolog Gyula Mezsaros olmuştur¹. Müzecilik faaliyetleri kapsamında Gyula Mezsaros'tan Ankara'da Halk Müzesi kurulması konusunda bir rapor hazırlaması istenmiştir. Bu talep üzerine Mezsaros 1924 yılında üç adet rapor hazırlamış ve bu raporların odak noktasında Ankara'da kurulacak bir etnografya müzesinin özelliklerinin neler olması ve ne tür planlamalar yapılması gerektiğini aktarmıştır. Bu raporlardan birinde Mezsaros müze içinde bir kimya laboratuvarının bulunması gerektiğinden de bahsetmektedir. Mezsaros raporunun “Darü'l-istihzar” (laboratuvar) başlığında müze içindeki laboratuvara yönelik bilgilere yer

1. Mezsaros ile bilgi için bakınız Karaduman 2016, 86.
2. “Tathîrât dârü'l-istihzârî Halk Müzesi'nin gayet mühimm bir şu'besidir. Avâm arasında toplanılmış olan esyanın her dürlü muharrib avâmilden küfden, pasdan, kurdlardan ve güğelerden tathîr ve muhâfazası için lâzım gelen tertibât bu mahalde icrâ edilecektir. Bu esyanın cins ve nev'ine göre Avrupa müzelerinde mu'tâd olan aynı tedâbir-i tathîriyye ve tahaffuziyye ittihâz edilecektir. Odundan, tahtadan yontulmuş âlât tahta kurdlarından süblime ile, demirden ma'mûl şeyler emlâh-i hâmız, mâ-i kalvî ve keten yağı ile nihâyet Schell lack vâsıtasıyla temizlenüb tehyî'e edilecektir. En mühlik olan güğelere karşı Kohlendisulfid mu'âmesi müsta'meldir. Bunun için ayrıca yangın tehlikesine ma'rûz olmayan bir mahalde içerisi kalaylanmış ve mükemmel sûrette kapanır husûsi bir sandık kullanılır. Bundan başka aynı maksadla daha lizol, benzin ve mirban yağı da kullanılır.” (Karaduman 2016, 267)

vermektedir². Buna göre müzede yer alan eserlerin küften, pastan, kurtlardan ve güvelerden temizlenmesi ve korunması için gerekli işlemler bu laboratuvarda gerçekleştirilecektir. Mezsaros'un konuyu kullanılacak malzeme ve yöntemler ile ayrıntılandırması dikkat çekicidir. Mezsaros, ahşap objelerin kurtlardan temizlenmesi için süblime (*bir çeşit zehirli toz*), metal objeler için emlâh-ı hâmız (*asit tuzları*), mâ-i kalevî (*bazik çözeltili*) ve keten yağı ile temizlendikten sonra Schell lack (*şellak*) ile muhtemelen bir koruyucu tabaka oluşturulmasından söz etmektedir³. Ayrıca güveler için öldürücü Kohlendisulfid (*Karbondisülfür*) zehrinin kullanıldığını belirtir. Bu uygulama için yangın tehlikesine karşı güvenli, içi kalaylanmış, hava geçirmeyen bir sandık kullanılmalıdır. Bu işlem için ayrıca lizol, benzin ve mirban yağının da kullanılabileceğini ekler. Mezsaros'un raporunda "Schell lack" ve "Kohlensidulfid" kelimelerinin Almanca olması, bu yöntemleri Almanca bir kaynaktan aldığını düşündürmektedir. Raporun devamında Mezsaros marangozluk işleri için bir kişinin müzede çalışması gerektiğini ve laboratuvar için gereken malzemelerin listesini daha sonra iletteceğini belirtmiştir ancak bu listeye ulaşılammaktadır. Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu tarafından projesi çizilen müzenin 25.09.1925 tarihinde temeli atılmış ve ilk Müdürü Hamit Zübeyr Koşay himayesinde Müze 27.05.1928 tarihinde ilk resmî ziyaretçilerini ağırlamıştır (*Karaduman 2016, 115*). Ancak açılan müzede Mezsaros'un raporlarında geçen pek çok husus gerçekleştirilememiştir.

Ankara'da müze inşa faaliyetleri hız kazanırken İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde Osman Hamdi Bey döneminden beri devam eden onarım faaliyetleri sürmektedir. Dönemin İstanbul Müzeleri Müdürü Halil Edhem Bey kültür reformlarının gerçekleştirilmesinde en ön sıralarda yer alır. Müze-i Hümayun'da Heykeltıraş Oskan Efendi öncülüğünde başlayan Heykel ve Mulaj Atölyesi'nin çalışmaları Halil Edhem Bey döneminde

de aynı atölyede sürdürülmüştür. Müze bünyesinde bir kimya laboratuvarının⁴ kurulmasına yönelik ilk girişimler ise Müdür Aziz Ogan dönemine rastlar. İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde kil tablet koleksiyonunun tasnifini yapan Asurolog Eckhard Unger'in 17.12.1932 tarihinde yazdığı bir raporda, o zamanki adıyla İstanbul Müzeleri'nde özellikle kil tablet koleksiyonunun onarımı amacıyla bir kimya laboratuvarının kurulması için gereken malzeme ve iş gücüne yönelik bilgiler sıralanmaktadır. Raporda Şark-ı Kadim Müzesi'nin (*Eski Şark Eserler Müzesi*) giriş katında bulunan bir odanın laboratuvar olarak kullanılabilmesi için yapılacak küçük çaplı bir inşaat için gerekenler de bildirilmektedir. Unger raporunda, kalem kalem yazdığı malzemelerin maliyetlerini sıralayarak bir bütçe çıkarmaya çalışmıştır (*Şekil 1*). Raporun ilgi çekici noktalarından birisi de kil tabletlerin pişirilmesi için Berlin'den Issem marka fırınların getirilmesi ve laboratuvarında Unger ile birlikte çalışmak için Almanca bilen bir kimyagerin istihdam edilmesinin önerilmesidir.

Beacht
über die Einrichtung
des Laboratoriums für die Museen in Istanbul

1) Die weiteren die Einrichtung des Laboratoriums
bedürftigen Gegenstände sind an dem vorhandenen
für das Laboratorium bestimmeten Raum, der sich
im Erdgeschoss des Şark-ı Kadim Müzesi befindet.

2) Für den Ankauf der Bücher werden
a) 4 Zentimeter dicke mit Handwritten
aufgeschriebene
Tafeln besetzen der Tafeln werden
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "

3) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 1 Liter Essig 175 " "
c) 1 Liter Essig 45 " "
d) Kautschuk, Legen von Saurem
Elektrische Anlage ca. 75 " "

4) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

5) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

6) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

7) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

8) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

9) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

10) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

11) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

12) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

13) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

14) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

15) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

16) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

17) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

18) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

19) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

20) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

21) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

22) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

23) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

24) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

25) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

26) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

27) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

28) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

29) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

30) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

31) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

32) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

33) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

34) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

35) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

36) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

37) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

38) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

39) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

40) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

41) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

42) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

43) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

44) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

45) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

46) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

47) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

48) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

49) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

50) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

51) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

52) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

53) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

54) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

55) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

56) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

57) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

58) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

59) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

60) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

61) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

62) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

63) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

64) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

65) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

66) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

67) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

68) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

69) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

70) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

71) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

72) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

73) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

74) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

75) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

76) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

77) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

78) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

79) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

80) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

81) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

82) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

83) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

84) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

85) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

86) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

87) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

88) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

89) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

90) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

91) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

92) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

93) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

94) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

95) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

96) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

97) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

98) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

99) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

100) Für den Ankauf von
a) 1 Liter Essig 60 " Pfund
b) 2 Kaffelbögen, Spezialgröße der Firma Issem
in Berlin gekauft (je 280 x 94) 570 " "
c) 1 Liter Essig 175 " "
d) 1 Liter Essig 45 " "

Şekil 1. E. Unger'in üç sayfalık raporunun birinci sayfası (IAMA 24.12.1932 tarih, 16393/1453 sayılı belge).

19. Yüzyılda kullanılmış kimya terimleri için bakınız Günergun 2003.
- Arşiv belgelerinde Kimya Laboratuvarı, Müzeler Kimyahanesi ve Kimyahaneye ifadeleri herhangi bir sistematik gözetilmeden kullanılmaktadır. Bu çalışmada ise ilk kurulduğu dönemde bu bina sadece laboratuvarıdan oluştuğu için Kimya Laboratuvarı ifadesi, Heykel ve Fotoğraf Atölyeleri de bu binaya taşındıktan sonra Kimyahaneye ifadesi kullanılmaktadır.

Öte yandan İstanbul Arkeoloji Müzeleri arşivindeki bilgilere göre bu raporun akabinde yazılmalar devam etmiştir. Yine

kil tabletlerin durumunun vahametini belirten 1933 tarihli başka bir belgede Maarif Vekili, İstanbul Müzeleri Umum Müdürlüğü'ne "İstanbul Müzelerinde bulunan 50 bin tabletin laboratuvar olmamasından gittikçe bozulduğu malumdur. Bu seneki tahsisatınızdan para ayırabilerseniz evvelce yapılan keşif dairesinde *mezkur laboratuvarın bir an evvel vücade getirilmesine teşebbüs olunması...*" talimatını vermektedir (İAMA 29.06.1933 tarih, 85766 sayılı belge).

Unger İstanbul'da bir kimya laboratuvarı kurmak için çalışmalarını yürütürken aynı tarihlerde Ankara'da mimar Ernst Egli ile bir kültür kompleksi içinde kimya laboratuvarı kurmak için de çalışmalarda bulunmuştur. Unger, Eski Şark Eserleri binasında oluşturulmasını öngördüğü kimya laboratuvarı için 1934 yılında yazdığı ikinci raporunda öncelikle Ankara'da kurulacak Hitit Müzesi'ne değinmekte ve Mimar Ernst Egli'nin hazırladığı planlarda "*birkaç kısım laboratuvar*"ın yer aldığını bildirmektedir (İAMA 19.03.1934 tarih, 18064/304 sayılı belge). Söz konusu raporda gerekli laboratuvar gereçlerini sıralamakta, Ankara ve İstanbul laboratuvarları için benzer bir tesisat planı yapmaktadır. Buna göre iki adet tablet pişirme fırınının önce Berlin'den İstanbul'a getirilmesi ve oradan Ankara'ya nakledilmesi planlanmaktadır. Raporun ilginç bir noktası da İstanbul Müzesi'nde kimya laboratuvarı olarak düşünülen ilk mekânın mulaj atölyesi olduğu ancak "*laboratuvarın fasl olduğu zaman gerek koku neşretmesi ve gerek toz çıkarması ve bir de sobalı olmasındaki mahzur düşünülerek*" bundan vazgeçilip başka bir mekânın oluşturulmasına karar verildiğidir. Yeni mekân "*Şark-ı Kadim Müzesi'nde ve taraçada olacak, tavan ve döşemesi beton, kapıları madeni olmak üzere bu mahal gerekli havuzları*" da içerecektir. Bu raporda akademi, kütüphane ve müze yapısı olarak Ankara'da inşası planlanan bilim merkezi, hayata geçirilememiş bir proje olarak kalmıştır⁵. Raporla sözü edilen Hitit Müzesi ise Mahmut Paşa Bedesteni

binasının restorasyon çalışmaları sürerken yapının bir bölümünde 1943 yılında açılmıştır ve günümüzde bu müze Anadolu Medeniyetleri Müzesi olarak faaliyetlerine devam etmektedir (Kıraç 2021, 161).

Kısacası, İstanbul ve Ankara müzeleri ile ilgili arşivlerden elde edilen bütün bu yazışmalar, Erken Cumhuriyet döneminde kültür varlıklarının kazılardan çıkartılması ve müzelerde sergilenmesine paralel olarak korunmasının da üzerinde durulduğunu, bunun yeniden tesis edilen bir sistemde planlamaya dahil edildiğini ve bu yönde adımların hemen atılmaya başlandığını göstermektedir.

Kimya Laboratuvarı İçin Yer Seçimi ve İnşai Faaliyetler

Unger'in yukarıda bahsi geçen raporundan dokuz ay sonra yazılan başka bir raporda Müze Müdürü Aziz Ogan, Kültür Bakanlığı'na

"Müzeler için gerekli görülen laboratuvarın tutum bakımından Eski Şark Eserleri yapısı içinde kurulması düşünülerek bundan ötürü Yüksek Bakanlığınızdan bu ufak işe yetecek kadar para istenmişti. Üzerinde durulan bu işin her gün bir az daha artan gerekli büyüklüğü yeni ve sağlam düşüncelere yol açtı. Müze gibi uzun bir diriliği olacak olan bu yapının batı ülkelerindeki benzerlerine taş ve toprak işlerinden özge Etnografik eşya ve diğer kütüphanelerdeki bitikleri de yok olmadan kurtaracak şekilde ve bu işlerin bilgini elile kurulması onay görüldü"

şeklinde yazdığı bilgilendirme ile daha önce istedikleri bütçenin arttığını ve daha uzun vadeli bir laboratuvar kurmak için kimyagerlerle görüşerek bir rapor hazırlandığını belirtmektedir (İAMA 15.12.1934 tarih, 19778/1828 sayılı belge). Bu raporun ekinde Kimyahane'nin ilk konservatörü Kimyager Nurettin Akbulut'un laboratuvarında bulunması gereken cihaz ve aletlere yönelik yazdığı uzun bir raporu bulunmaktadır. Bu noktada Nurettin Akbulut hakkında kısa bir bilgi vermek yerinde olacaktır.

5. Bu projenin ayrıntıları için bakınız Gürol Öngören 2012, 194.



Şekil 2. Topkapı Sarayı 1. Avlu'da L planlı Fodla Fırını Yapısının Durumu -Tarihsiz (Ur1-i).

Şekil 3. Fodla fırını yapısının iç mekânından görünüş (İAMA-1935-1936 yılları).

Şekil 4. Fodla fırını yapısının görünüşü (İAMA-1935-1936 yılları).

6. Nurettin Akbulut'la ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız Yarlıgaş 2021.

Sanayi-i Nefise Mektebi kurucularından ve hocalarından ressam Ahmet Ziya Akbulut'un oğlu olan Nurettin Akbulut Dar'ül Fünûn Kimya Şubesi'nde eğitimini tamamladıktan sonra farklı kurumlarda görev yapmış ve 1935 yılı itibarıyla İstanbul Müzeleri'ne kimyager olarak atanmıştır. Müze'deki görevi sırasında Berlin Kraliyet Müzeleri Kimya Laboratuvarı'ndan farklı zamanlarda çeşitli eğitimler almış ve bu eğitimlerden öğrendiklerini Kimyahane'deki kültür varlıklarına uygulamıştır. Nurettin Bey döneminin mesleki gelişmelerini yakından takip etmiş, Kimyager Friedrich Rathgen'in Almanca kitaplarını Türkçe'ye çevirerek önemli bir mesleki katkı yapmaya çalışmıştır⁶.

Yine Nurettin Bey yukarıda bahsi geçen raporun devamında kimya laboratuvarındaki malzemelerin oluşturabileceği tehlikeli durumlar için laboratuvar olarak seçilen mekânın müze dışında bir yerde olmasının daha uygun ve güvenilir olacağını ifade etmektedir.

1935 yılına gelindiğinde kimya laboratuvarı olarak oluşturulacak mekânın Topkapı Sarayı birinci avlusu içinde eski adıyla fodla fırını diye bilinen ve mimari bir değer taşımadığına inanılan binanın daha önce mescit olarak kullanılmış bölümünde yapılmasına karar verildiği görülmektedir (Şekil 2,3,4) (İAMA 24.02.1935 tarih, 20091/231 sayılı belge).

O dönem İstanbul Müzeleri'nde Müzeler Mimarı olarak görev yapan Mimar Kemal Altan fodla fırını yapısının vaziyet planını hazırlamış ve keşfini yapmıştır. Başka bir belgede ise Maarif Vekaleti'nden 11.02.1935 tarihinde gelen bir yazıya göre Mimar Kemal Altan'ın hazırladığı plan ve keşif belgelerinin Abideleri Koruma Heyeti Mimarı Macid tarafından incelendiği ve gönderilen belgelerde yanlış ve eksiklerin tespit edildiği bildirilmektedir (İAMA 11.02.1935 tarih 90709 sayılı belge). Mimar Macid'in belirttiği düzeltmeler yapıldıktan sonra 30.12.1935 tarihinde yapının inşaatı için ihaleye çıkmış, belgelere göre on müteahhit ihaleye katılmış, işi Müteahhit Muzaffer almıştır. İhalenin şartnamesinde keşif bedeli 2.861,51 liradır. İhale edildikten sonra on gün içinde işe başlanacak ve bir buçuk ay sonunda iş tamamlanmış olacaktır. Nafia Vekaleti'nden gelen "Muvakkat kabul yahut muayene zabıtnamesi"nde Nafia Direktörü Nuri Tezer ve Mimar Faruk Çeçen inşaatı tetkik etmiş ve bazı eksiklikleri tespit etmiş, bunların tamamlanması şartıyla inşaatın "26.03.1936 tarihinden itibaren muvakkaten kabul edilebilecek bir halde olduğunu müşahade eyledik" şerhini düşmüştür (İAMA 14.04.1936 tarihli belge, sayı numarası yok). Yine Nafia Vekaleti'nden gelen "Kat'i Kabul Mazbatası" ise 19.11.1936 tarihi itibarıyla inşaatın istenilen şekilde yapıldığını ve inşaatın bitirilmiş olması sebebiyle kat'i kabul muamelesinin yapılması gerektiğini bildirmektedir (İAMA 19.11.1936 tarihli belge, sayı numarası yok). Bu belgeyle birlikte Müze müdüriyeti, inşaatı yapan müteahhitle anlaşmanın bitirilmesi için gereken işlemleri yerine getirmiştir. Arşivdeki yazışmalarda fodla fırını yapısının 17. yüzyıldan kalma tarihî bir mekân olduğu ve restorasyonunun yapılmasının gerektiğine yönelik hiçbir ibare geçmemekte, aksine mimari bir özelliği olmayan bir yapı olduğu sık sık tekrar edilmektedir. Mimar Macid Kural yukarıda sözü geçen ve düzeltme istediği keşifte "Topkapı Sarayı müştemilatından olan bu binanın ne zaman yapıldığını

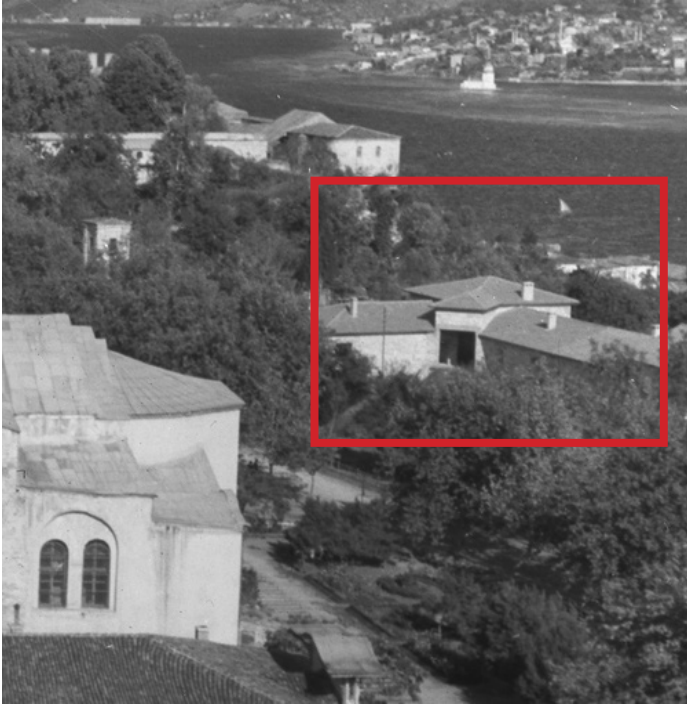
ne vazifelerde kullanıldığını ve tarihi bir kıymeti olup olmadığını bilmemiz icap edecektir. Binanın tarihi kıymeti varsa; yüzlerinin ve planı ile dikleme kesimlerinin fişlere geçecek tarzda muntazam ve Relever (Rölöve) halinde hazırlanması muvafık olacaktır" uyarısını yapmıştır. Ancak binanın basit bir krokisi dışında herhangi bir çizimine ya da mimari geçmişini belirten bir rapora arşiv kayıtlarında rastlanmamıştır. Yapı, Osmanlı Devleti'nde Sultan I. Ahmed'in emriyle 1616 yılında sarayın ekmek ihtiyacını karşılamak üzere inşa edilmiş ve fodla fırını olarak kullanılmış bir kültür varlığı olarak değerlendirilmeden, sadece beden duvarları ayakta kalmış bir yapı olarak ele alınmış ve temel inşai faaliyetlerle yeniden kullanılabilir bir mekâna dönüştürülmüştür (Necipoglu 1991, 77). Genel bir ifadeyle, Kimya laboratuvarı olarak kullanılacak yapının inşa sürecinde izlenen yolun oldukça karmaşık olduğu, günümüzde uygulanan proje süreçlerinin o dönemde var olmadığı ve sürecin içinde birbiri ile tam olarak nasıl bağlantılandırıldığı, hangi sırayla işlediği anlaşılamayan kurum ve kişilerin olduğu görülmektedir. Bu durum aslında o dönemde kültür varlıklarını koruma alanının kurumsallaşma sürecinin henüz tamamlanamamış olmasından kaynaklanmaktadır ve bu karmaşık durum 1951 yılında Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu'nun kuruluşuna kadar büyük ölçüde devam etmiştir (Coşkun 2012, 88).



Şekil 5. Kimya Laboratuvarı ilk açıldığında mescit yapısının içi (İAMA-Tarihsiz).

Kimya Laboratuvarını Genişletme Çalışmaları

Kimya laboratuvarı olarak dönüştürülecek fırın yapısının L planlı olduğu fotoğraflardan anlaşılmaktadır (Şekil 2). Bu yapının üç bölümden oluştuğu, ilk olarak fırının mezcit bölümünün laboratuvar olarak kullanılmak için onarılacağı ve Müze'ye gerekli bütçe desteği geldikçe diğer bölümlerin de onarılacağı çeşitli yazışmalarda yer almıştır. Kimya laboratuvarı binasının ilk bölümünün onarımının kısa sürede bittiği yukarıda yer alan belgelerden öğrenilmektedir ancak Müze Yıllıkları'nın ikincisinde yer alan bilgiye göre laboratuvarın açılması 1 Eylül 1936 tarihinde gerçekleşmiştir. Laboratuvar tek odalı bir mekânda bu tarihten itibaren çalışmalarına başlamıştır



Şekil 6. Artamonoff arşivinde yer alan bir fotoğrafta Kimyahane binasının genişletilmiş halinin bir bölümü - Tarihsiz (Url-3).

(Şekil 5). Öte yandan binanın genişletilmesi için gerekli bütçeyi sağlamak üzere araştırma ve yazışmalar başlasa da bu genişletme faaliyetinin sonuçlandırılması yıllar sürmüştür. İstanbul Arkeoloji Müzeleri arşivinde yer alan 12.01.1942 tarihli bir belgede Abideleri Koruma Heyeti Azası Mimar Macid “Bizzat ve şifahen sayın vekilimiz Hasan Âli Yücel’den aldığım emir ve Ankara’dan

avdetimde 407/2424 sayı ve 13/XII/22/XII/1941 tarihli yazı üzerine idarenize bağlı kimya laboratuvarına eklenen yeni binanın, havaların ilk elverişli zamanından istifade edilerek inşaatının tamamlanması ve tesisatının yapılması keşiflerini hazırlayacağım.” bilgisini İstanbul Arkeoloji Müzeleri Umum Müdürlüğü ile paylaşmıştır (İAMA 12.1.1942 tarih, 900/1 sayılı belge). Buna cevaben Müze Müdürü Aziz Ogan Mimar Macid Kural’ı görüşmeye davet etmiş ve Atölye Şefleri ile mutabık kalındıktan sonra keşfin ona göre yapılmasının uygun olacağını belirtmiştir (İAMA 28.1.1936 tarih, 32695/95 sayılı belge). Bununla birlikte tarihi belli olmayan özel bir arşivdeki bir fotoğrafta L planlı foda fırını yapısının çatısının örtüldüğü, duvarlarının sağlamlaştırıldığı ve inşaatta son aşamaya yakın olduğu anlaşılmaktadır (Şekil 6) (Url-2).

Öte yandan Nurettin Akbulut’un 26.11.1942 günü Müze müdüriyetine yazdığı raporunda

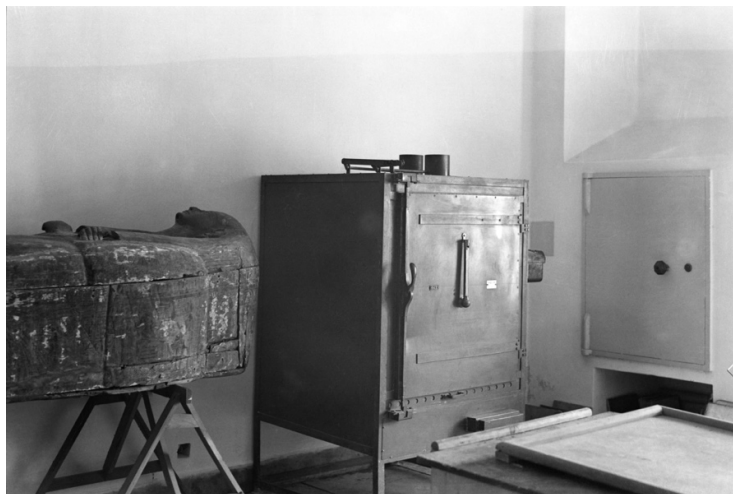
“Mulaj ve fotoğraf atelyeleri aynı binada çalışmalarının imkânı olsa idi kimya atelyesinin mesaisi çok daha ilmi olacaktı. Çünkü mulaj atelyesinde eserlerin restoreleri için lüzumlu mulajlar kalıplar ve dublajlar yapıldırılacak, fotoğraf atelyesi gönderilen eserlerin geldikleri duruma atelyelerde geçirdiği temizleme, restore ve konserveden sonra aldıkları vaziyeti fotoğrafla tesbit edecek ve bu sayede bütün atelyeler bir birlerine karşı yardımcı vazifelerini görmüş olacaklar. Tahlil ve tetkik laboratuvarı da tesis edildikten sonra atelyenin mesaiside tamamen ilmi bir şekil almış olacaktır.”

ifadeleri ile 1942 yılı sonunda hala Kimyahane kompleksinin tamamlanmamış olduğunu ve atölyelerin farklı binalarda olduklarını belirtmektedir. İstanbul Arkeoloji Müzeleri arşivinde Eylül 1943 tarihini taşıyan bir dizi fotoğraf bulunmaktadır (Şekil 7 ve 8). Eğer bu fotoğraflarda belirtilen tarih doğruysa Eylül 1943 tarihinde binanın onarımı ve genişletme çalışmalarının bittiği, yeni mobilya ve teçhizatla birlikte merdiven

boşluğunun üzerindeki asma kata kurutma fırınının yerleştirildiği görülmektedir. Fotoğrafların neredeyse hepsi büyük salon olarak da tabir edilen mescit yapısının içini göstermektedir. Bu sebeple diğer odaların durumu bilinmemekte, yalnızca bir fotoğrafta Kimyahanе'nin son zamanlarına kadar fırın odası olarak kullanılmaya devam eden odaya kurutma fırınının yerleştirilmiş olduğu görülmektedir (Şekil 9).

Kimyahanе yapısı genişletilirken L planlı folla fırını yapısının planına sadık kalındığı, ilk projede mescit yapısı olan mekânın tek odalı bir laboratuvara dönüştürüldüğü görülmektedir. Projenin ikinci ayağında L planlı yapının ikinci etabı olarak 1949-1950 yıllarında Heykel Atölyesi ve Fotoğraf Atölyesi'nin olduğu kısımların inşası gerçekleştirilmiştir. Projenin üçüncü ve son etabında ise 1950-1951 yıllarında yapının alt katı sağlamlaştırılmış ve bir mulaj ve alçı kalıp deposu olarak kullanılacak hale getirilmiştir (İAMA 132 No.lu Çatı Onarım Klasörü). Arşiv kayıtlarında bütün etapların yer aldığı bir plana ulaşılammıştır. Ancak 2000'li yılların başına ait olduğu düşünülen ve aşağıda yer alan planda Kimyahanе'nin güney kanadındaki ilk mekân mescitten dönüştürülen büyük salon, onun yanında merdiven boşluğu üzerine konumlandırılmış bir asma katta pişirme ve kurutma fırınlarının olduğu küçük bir fırın odası, idareci odası, metal ve cam eser laboratuvarı, iki adet yan yana konservasyon laboratuvarı, kuzeydoğu kanadında Heykel Atölyesi ve kuzey kanadında Fotoğraf Atölyeleri ve banyo odaları ile son olarak arşiv odaları bulunmaktadır⁷ (Plan 1). Bodrum katı ise mulaj ve kalıp deposu olarak kullanılmıştır (Plan 2).

1950'li yıllarda Topkapı Sarayı'nda onarımlar gerçekleştirmiş olan Mimar Ekrem Hakkı Ayverdi'ye ait arşivde bir Kimyahanе çizimine rastlanmıştır. Bu çizimde Kimyahanе binasının genişletilmiş son hali yer almakta ve büyük salona yerleştirilmiş olan mobilyaların plan üzerinde yer almış

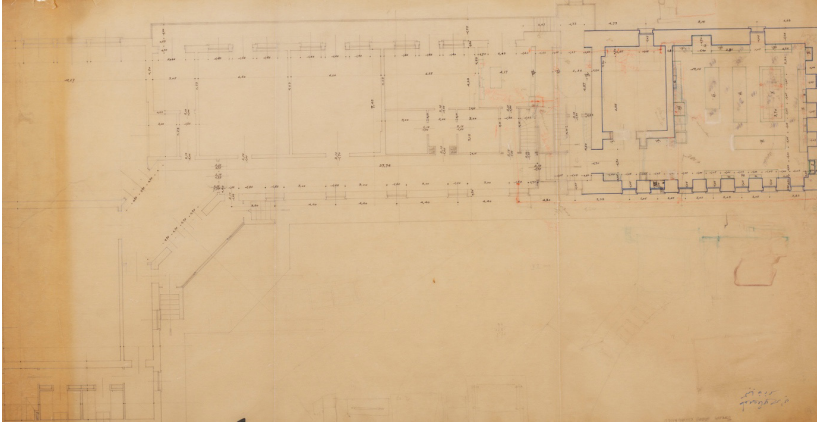
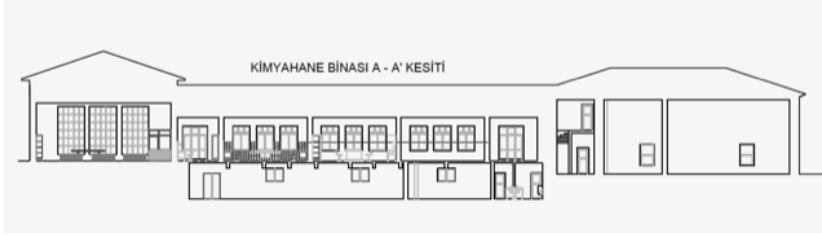
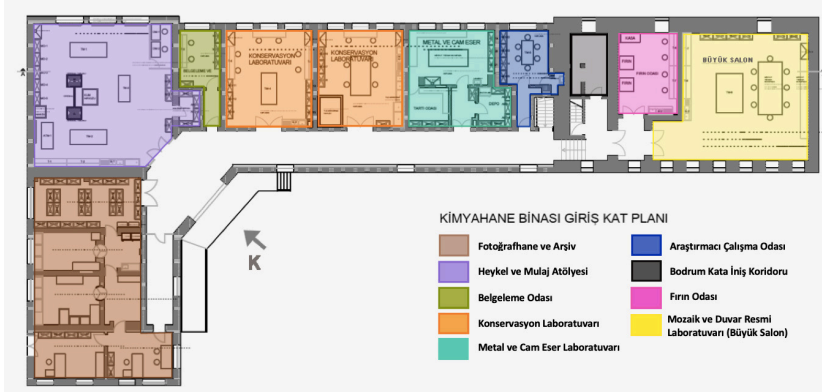


Şekil 7. Büyük salon-mescit yapısının 1943 yılındaki durumu (İAMA).

Şekil 8. Büyük salon-mescit yapısının 1943 yılındaki durumu (İAMA).

Şekil 9. Üst kattaki fırın odasında kurutma fırını (İAMA-1943).

7. Kimyahanе binasının kuruluş dönemine ait bir plana arşivde ulaşılammıştır. Plan 1, son dönemlerdeki çalışma mekanlarını göstermek amacıyla eklenmiştir.



Plan 1. Kimyahane binasının kullanıldığı son döneme ait giriş kat planı (Yaklaşık 2000'lerin başı) (IRKMLA'nden uyarlanmıştır).

Plan 2. Kimyahane binası A-A Kesiti (Yaklaşık 2000'lerin başı) (IRKMLA'nden uyarlanmıştır).

Plan 3. Ekrem Hakkı Ayverdi Arşivi'nde bulunan "Topkapı Sarayı Kimyahanesi" çizimi.

Şekil 10. L planlı Kimyahane kompleksi (Akay 2020).

8. Kraus'un çalışmaları için bakınız Schmidt 2014.
9. Rathgen ve yöntemleri için bakınız Rathgen 1915, 30-47.

olması dikkat çekmektedir ancak bu çizimin amacı ve tarihi belirtilmemiştir (Plan 3).

İlk açıldığı dönemde tek odalı bir laboratuvar olan Kimyahane binasına genişletme çalışmalarının tamamlanmasıyla birlikte Fotoğraf



Atölyesi ve Heykel Atölyesi de taşınmış ve bu yapı kapsamlı bir restorasyon-konservasyon kompleksine dönüşmüştür (Şekil 10).

Kimya Laboratuvarının İlk Çalışmaları ve Sahip Olduğu İmkân(sızlıklar)

İstanbul Arkeoloji Müzeleri bünyesinde bir kimya laboratuvarı kurulmasındaki en önemli motivasyon, Müze'nin sahip olduğu Çivi Yazılı Kil Tablet Koleksiyonu'ndaki tabletler için acil müdahaleye ihtiyaç duyulmasıydı. Kimya laboratuvarı tesis edildikten sonra laboratuvarın bu bağlamda hayata geçirdiği ilk proje kil tabletlerin konservasyonu oldu. Nurettin Bey ile kil tabletlerin kataloglanması ve tasnif edilmesi için Almanya'dan gelen Asurolog Rudolf Fritz Kraus kil tabletlerin restorasyon ve konservasyon çalışmalarına birlikte başladılar. Nurettin Bey, Berlin Kraliyet Müzeleri Kimya Laboratuvarı'nda aldığı eğitimlerde kil tablet onarımlarını öğrenmişti. Kraus ise onarımlarla ilgili sorularını Berlin'deki çalışma arkadaşlarına danışarak Nurettin Bey'in çalışmalarına dahil oluyordu⁸.

Kil tablet onarımlarında uyguladıkları yöntemler temel olarak Berlin Kraliyet Müzeleri Kimya Laboratuvarı kurucusu kimyager Friedrich Rathgen'in yöntemlerine dayanmaktaydı⁹. Tek odalı laboratuvarda Erken Cumhuriyet döneminin kısıtlı bütçesi ile oldukça mütevazı bir tesisat kurulmuştu ve bu tesisat öncelikle kil tabletlerin onarımına yönelik cihaz ve donanımı içeriyordu. Tabletlerin temizlenmesi için ihtiyaç duyulan büyük daldırma havuzları ve pişirme fırınları ilk hazırlanan teçhizatlandı. Berlin'den Issem marka

bir adet pişirme fırını ve bir adet kurutma fırını getirildi. Kraus'un Leipzig'den hocası ve Ankara'da Kültür Bakanlığı'nda etkili bir isim olan Prof. Benno Landsberger ihtiyaç duyulan malzemelerin tamamlanması için Eski Eserler ve Müzeler Direktörlüğü'nde başta Hamit Zübeyr Koşay olmak üzere tanıdıkları vasıtasıyla gerekli alım süreçlerini hızlandırdı ve kısa bir sürede kil tablet temizleme ve pişirme işlemlerine başlandı¹⁰.

16 Mart 1938 tarihinde Müze müdürü Aziz Ogan tarafından Türk Tarih Kurumu Başkanlığı'na hitaben yazılan ve İstanbul Arkeoloji Müzeleri arşivinde yer alan bir belge de kayda değerdir. Belgede Türk Tarih Kurumu Asbaşkanlarından Afet İnan'ın İstanbul'dan geçerken laboratuvarı ziyaret ettiği ve laboratuvarın eksiklikleri ve ihtiyaçlarıyla ilgili bir raporun Türk Tarih Kurumu'na iletilmesini istediği belirtilmektedir. Buna istinaden Nurettin Bey'in yazdığı rapor belgenin ekinde bulunmaktadır (*İAMA 16.03.1938 tarih, 26312/452 sayılı belge*). Raporunda Nurettin Bey öncelikle Türk Tarih Kurumu'nun emriyle Kültür Bakanlığı tarafından mesleki bilgisini artırmak için üç aylık bir süreyle Berlin Müzeleri Kimyevi Restorasyon Laboratuvarı'na gönderildiğini belirtmektedir. Raporunda eserlere bilimsel bir müdahale yapabilmesi için saf su cihazına, havasız odalara, tahliye cihazlarına, rutubet odalarına, elektroliz cihazına ve bunlar gibi çeşitli cihazlara ihtiyaç duyduğunu sıralamaktadır. Bir de eserlerin fotoğraflarının çekilebilmesi için bir fotoğraf atölyesine çok acil ihtiyaç duyulduğunu aktarmaktadır. Birçok alanda maddi imkansızlıklarla mücadele eden genç bir Cumhuriyet idaresinin kültürel girişimleri de öncelikleri arasında gördüğünü ve desteklediğini göstermesi açısından Afet İnan'ın bu ziyareti çok anlamlı ve değerlidir.



Kil tabletlerin temizlenmesi için hazırlanan sistem Şekil 11'de Kimyahane'nin kuruluşundan çok kısa bir süre sonra ait olduğu düşünülen (yaklaşık 1937 yılı) bu fotoğraftan net bir biçimde görülmektedir. Fotoğrafa bakılırsa tablet pişirme fırını hazır hale getirilmiş, pencere kenarına kil tabletlerin temizlenmesi için ahşap havuzlardan oluşan bir düzenek kurulmuş ve odanın sol köşesine kurutma fırını yerleştirilmiştir. Kil tablet onarımı için ilk etapta ihtiyaç duyulan temel malzeme ve cihazlar bu odada bir araya getirilmiştir.

Kimya laboratuvarının tesis edildiği dönemde laboratuvarın görev ve sorumlulukları bazı raporlarla beyan edilmiştir. Bu raporlardan birine göre kil tabletlerin temizlenmesi, pişirilmesi, metal sikke ve diğer metal objelerin temizlenmesi, ahşap, halı ve kâğıt gibi organik eserlerin zararlı canlılardan temizlenmesi, eserlerin orijinallerinin taklitlerinden ayırt edilmesi kuruluş döneminde Kimyahane'de yapılması planlanan ilk uygulamalardır (*İAMA 29.1.1935, 19984 sayılı belge*). Bu listede geçen uygulamaların yapıldığını teyit eden bazı çalışma çizelgeleri İstanbul Arkeoloji Müzeleri arşivinde bulunmuştur. Bu çizelgelerde Nurettin Bey aylık olarak restore ettiği objelerin envanter bilgilerini ve yaptığı müdahaleyi çok kısa bir şekilde listeleterek müdüriyete bilgi vermiştir.

Şekil 11. Kil tabletlerin restorasyonu için hazırlanan düzenek (İAMA-Tarihsiz).

10. Kraus ve Prof. Landsberger arasında konuyla ilgili geçen yazışmalar Yarlığa 2022'de ayrıntıları ile aktarılmaktadır.



Şekil 12. Büyük salonda çalışma mobilyaları ve havalandırma sistemi (IAMA-Tarihsiz).

Şekil 14. Büyük salonda ortada çalışma tezgâhi (IAMA-Tarihsiz).

Şekil 15. Orta çalışma tezgâhinin aydınlatma sistemi (Yarlıgaş 2019).

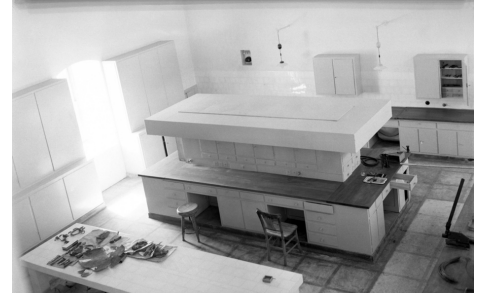
Şekil 13. Tezgâh altı havalandırma sistemi (Yarlıgaş 2019).



Laboratuvarda yukarıdaki raporda sözü geçen eserlerin orijinaleri ile taklitlerinin ayırt edilmesine yönelik bir çalışma yapıldığına dair herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Bu raporlar dışında İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yıllıkları'nda da Kimyahane'ye yer verilmekte ve yaptığı çalışmalar kısaca aktarılmaktadır. Gelen bütçe destekleriyle Kimyahane binasının genişletilme çalışmalarının bitmesinden sonra odaların fonksiyonlarına göre mobilya ve farklı cihazlarla donatılmaya başlandığı görülmüştür. Büyük salona döşenen havalandırma tesisatı bu donatılardan en dikkat çekenidir. Çalışma tezgâhlarının altına gizlenen havalandırma borusu, içerisinde bulunan pervaneyle tozlu ya da kirli havayı bir aspiratör prensibiyle boru içinden dışarı tahliye etmektedir.

Havalandırma borusunun diğer ucunun, büyük salonun yanında bulunan sarnıç yapısına doğru gittiği görülmektedir. Kirli havanın sarnıç yapısına taşınıp taşınmadığı ya da sarnıç yapısının yanında açık uçlu bulunan boru düzeneğine ait olup olmadığının öğrenilmesi ancak bir araştırma kazısı ile mümkün olabilecektir. Şekil 12'de üzeri açık havalandırma sistemi görülmektedir. Havalandırma sistemi kullanılmadığı zaman üzerindeki kapak kapatılarak alan bir çalışma tezgâhına dönüşmektedir (Şekil 13).

Büyük salonda ayrıca çalışma tezgâhları bütün odaya yerleştirilmiştir ve mekânın ortasında dört tarafında çalışmayı mümkün kılan, bolca çekmeceleri olan ve ışıklandırılmış bir orta tezgâh yer almaktadır (Şekil 14 ve 15). Bu çekmeceli tezgâhın üstteki çekmecelerinin kumla doldurularak kum havuzu olarak da kullanıldığı bilinmektedir.



Kimyahane'nin en ilgi çekici ve özgün mobilyalarından birisi de kimya dolabıdır (Şekil 16). Kimyasal madde şişelerinin ve malzemelerinin koyulduğu kimya dolabı mescit yapısının ilk onarıldığı zaman çekildiği tahmin edilen bazı fotoğraflarda büyük salonda görülmektedir. Bu sebeple laboratuvara alınan ilk mobilyalardan olduğu düşünülmektedir.

Kimya dolabı daha sonra Konservasyon Laboratuvarı olarak isimlendirilecek odaya taşınmıştır. Bu mobilyanın içinde borulardan oluşan bir tesisat ile üstünde hava ve gaz kanalları çıkışı bulunmaktadır (Şekil 17 ve 18). Kimya analizlerinde kullanılmak üzere mobilyanın bu şekilde tasarlandığı düşünülmektedir.

Ne zaman kullanıma alındığı öğrenilemeyen daha pek çok önemli cihaz ve donatı Kimyahane yapısında bulunmaktadır. Bunlardan birisi de beton daldırma havuzlarıdır (Şekil 19). Büyük boyuttaki eserlerin yıkanması ya da tuzdan arındırılma prosedürleri için bu havuzlar kullanılmıştır.

Yukarıda belirtilen cihazları, tesisatı ve donanımı ile Kimyahane binası kurulduğu dönemin çok ilerisinde bir konservasyon kompleksi olarak uzun yıllar hizmet vermiştir.

1949-1950 yılları itibariyle bütün atölyelerin bir araya gelerek birlikte çalışmaya başlaması ve 1947 yılında Kimya Yüksek Mühendisi Hadi Tamer'in Kimyahane'ye atanmasıyla birlikte Kimyahane'de restorasyon-konservasyonu yapılan malzemelerin çeşitlendiği ve analiz çalışmalarına daha fazla ağırlık verildiği görülmektedir. Bu gelişmede Hadi Bey'in 1952 yılında Millî Eğitim Bakanlığı'nın desteğiyle mesleki araştırmalar yürütmek üzere Fransa'ya gönderilmesinin ve Avrupa'da pek çok kültür kurumunu gezerek koruma alanındaki güncel bilgileri edinmesinin katkısı büyüktür¹¹.

Kimyahane'den Merkez Laboratuvar'a

Kimyahane kuruluşundan itibaren sadece İstanbul Arkeoloji Müzeleri için değil İstanbul'da bulunan diğer büyük devlet müzelerinde de hizmet vermek amacıyla tasarlanmış bir kurumdur. Bu hizmet ağı müzeleri aşmış ve arkeolojik kazılara kadar ilerlemiştir. Her zaman kısıtlı olan personel sayısına rağmen Kimyahane çalışanlarının arkeolojik kazılardaki onarımlarda da görev aldıklarına dair bilgilere İstanbul Arkeoloji Müzeleri yıllıklarının neredeyse her sayısında



rastlanmaktadır.

Kimyahane'de personel kısıtı kadar bütçe kısıtı da her zaman söz konusu olmuştur. İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ne gelen bütçeden ayrılarak laboratuvar giderleri karşılanmaya çalışılmış, bu da birçok imkansızlığı beraberinde getirmiştir. Laboratuvar bütçesinin Müze bütçesi içinden ayrılması ve Eski Eserler

Şekil 16. Kimya dolabı büyük salonda (IAMA-Tarihsiz).

Şekil 17. Hadi Tamer bir çalışanla birlikte laboratuvarında (Hadi Tamer Belgeleri Koleksiyonu-Tarihsiz).

Şekil 18. Konservatör Revza Özil (1940-2019) yaklaşık 70 yıl sonra konservasyon laboratuvarının durumunu anlatırken (Yarlığaş 2015).

11. Hadi Tamer ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için bakınız Yarlığaş 2021.



Şekil 19. Büyük beton daldırma havuzlarının olduğu oda (Yarlıgaş 2019).

ve Müzeler Müdürlüğü'ne doğrudan bağlanması için bazı girişimler olduğu arşiv belgelerinden öğrenilmektedir. Bu konuda Prof. Landsberger'in Ankara'daki yetkililerle görüştüğü, Kimyahane'nin Eski Eserler ve Müzeler Müdürlüğü'ne bağlanması fikrini Bakan'a aktarmayı planladığı ancak başarılı olamadığı Asurolog Kraus ile yaptığı yazışmalarda yer almaktadır (Schmidt 2014, 1408). Bu girişimleri Müze Müdürü Aziz Ogan öğrenmiş, duyduğu üzüntü ve endişeyi Ankara'daki yetkililere mektup yazarak iletmıştır (BOUN-AOKOGNIST0104506). Mektubunda bizzat kendisinin kurduğu laboratuvarın neden Müze'den ayrılmak istendiğini anlayamadığını ifade etmektedir. Bu girişim sonuçsuz kalmıştır. Yine başka bir girişim de 1955 yılında Kimya Yüksek Mühendisi Hadi Tamer'in Kimyahane'nin bir "Müzeler Bakım Enstitüsü"ne dönüşmesi önerisiyle ortaya çıkar. Hadi Bey Avrupa'da gördüğü ve incelediği restorasyon enstitülerinden örnekler vererek, Türkiye'deki bütün müzelere hizmet vermesi amacıyla merkezî bir bakım enstitüsü kurulmasını defalarca bakanlık yetkilileri ile görüşmüştür. Ayrıca Hadi Bey bu enstitüde restorasyon çalışmalarına yönelik önemli bir arşiv oluşacağından ve ileride bütün araştırmacıları aydınlatacak bir merkeze dönüşeceğinden bahsetmektedir (HTA_MES_D05_doc_16).

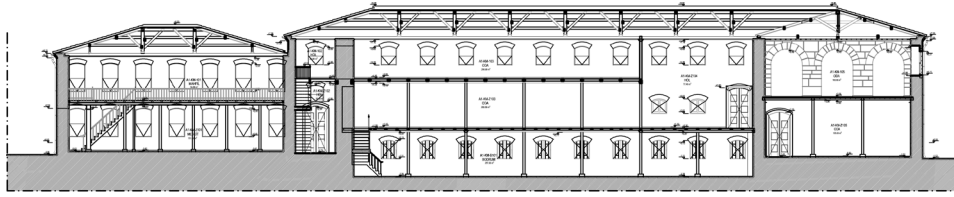
12. Bu yazı hazırlanırken 22.04.2023 günü kaybettiğimiz Ülkü İzmirli'le ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız Taşdemir 2021.
13. Merkez Laboratuvar'ın çalışmalarının kapsamlı bir özeti için bakınız Ok 2019.

Enstitüleşme girişimi de bir öneri olmaktan ileri gidememiştir.

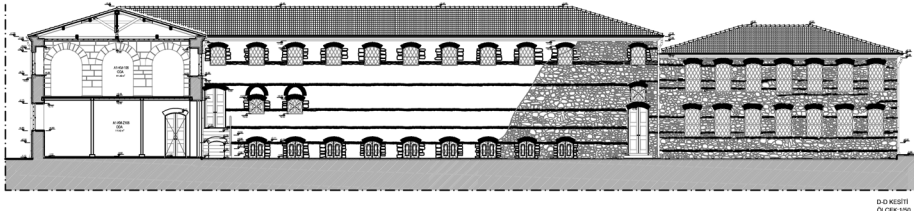
Kimyahane'nin İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nden ayrılması fikri devlet yetkililerinin aklında bir şekilde kalmış olmalı ki 1983 yılında bu kez Kültür Bakanlığı bu fikri hayata geçirmek için düğmeye basar. Dönemin Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürü Nurettin Yardımcı bir restorasyon laboratuvarı kurmak amacıyla o dönem İstanbul Üniversitesi'nde görev yapmakta olan Mimar-Arkeolog Ülkü İzmirli'le görüşür ve kendisini laboratuvar kurmak için ikna eder¹². Ülkü Hanım'ın önderliğinde Topkapı Sarayı içindeki Darphane binasında hizmet vermek üzere İstanbul Restorasyon ve Konservasyon Merkez Laboratuvarı Müdürlüğü 1984 yılında resmen kurulur ve 1985 yılı itibarıyla pratik bir çözüm olarak Kimyahane ekibini bünyesine alarak faaliyetlerine başlar¹³. Darphane'deki bina büyük ölçekli eserlerin onarımına imkân vermediği için Kimyahane binası 2000'li yılların başına kadar kullanılmaya devam etmiştir. Ancak yapı herhangi bir onarım görmediği için günden güne eskimiş ve sonunda kullanılamayacak duruma gelmiştir.

Hayal Kırıklığı ile Sonuçlanan Bir Hikâye...

Kimyahane binası bakımsızlıktan kullanılamaz hale geldiğinde çeşitli söylentiler dile getirilmeye başlamış, binanın bir restoran olarak kullanılacağı kulaktan kulağa yayılmıştır. Bu söylentinin yanında İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü tarafından yapının bir müzeye dönüştürülmesi için çalışmalar yürütülmüştür (Plan 4). İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü arşivindeki 2016 tarihli projede Kimyahane binasının yeniden işlevlendirilmesine İstanbul Arkeoloji Müzesi, Restorasyon ve Konservasyon Merkez ve Bölge Laboratuvarı Müdürlüğü ile Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü'nün ortak görüşleri sonrasında karar verileceği belirtilmiştir (İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü Arşivi-2016 tarihli proje. Arşiv numarası yok).



Plan 4. Kimyahane binası restorasyon projesi A-A ve D-D Kesiti (İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü Arşivi).



Bu dönemde Kimyahane binasının hangi kuruma ait olacağı, ne amaçla kullanılacağı konusunda tam bir karar alınamamış ve duyumlar bir söylenti olmaktan öteye geçememiştir. 2019 yılında çıkarılan bir kanun hükmünde kararname ile Topkapı Sarayı Müzesi bütün yerleşkesi ile birlikte Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'na devredilmiş ve devir işlemlerinin tamamlanmasıyla birlikte Milli Saraylar İdaresi Kimyahane binasında hummalı bir çalışmaya başlamıştır. Bu konuda yetkililerden bilgi alınmaya çalışılsa da başarılı olunamamış ve yapının bir müze ya da ofis olarak kullanılacağı duyulmuştur.

Yapının bodrum katındaki mulaj deposunun boşaltılması çalışmaları sebebiyle yapı birkaç kez ziyaret edilmiş ve restorasyon süreciyle ilgili bazı gözlemler yapma şansına sahip olunmuştur. Bu gözlemlerde ilk dikkat çeken, yapının içinde onu bir kimya laboratuvarı yapan bütün mobilya ve teçhizatın kullanılabilir olup olmadığı gözetilmeksizin yapıdan uzaklaştırılmasıdır. Bu malzemelerin bir depoya kaldırıldığı alanda çalışan kişilerden duyulmuştur ancak resmî bir kaynaktan teyit edilememiştir. Ayrıca kil tabletleri pişirmek ve kurutmak için kullanılan fırınların hurdacılara verildiği öğrenilmiştir. Büyük bölümü yıkılmış olan çatının tamamı sökülmüş, yapının içinde odaları bölen duvarların büyük kısmı kaldırılmış ve tüm

sıvalar sökülerek yapı tamamen çıplak hale getirilmiştir. Büyük salondan mobilyalar çıkarıldığında odanın havasını temizlemek için kullanılan havalandırma tesisatının tahliye boruları ortaya çıkmış, söz konusu teçhizatın ve boruların ne olduğu anlaşılmasın bunlar duvardan uzaklaştırılmıştır. Boruların duvarda açtığı açıklıkların ise tamamen doldurulduğu ve bütün izlerin silindiği tespit edilmiştir. Yapı 2020 yılı sonunda son kez ziyaret edildiğinde zemine sabitlenmiş şekilde duran büyük betonarme daldırma havuzlarının da kaldırılacağı öğrenilmiştir. Son üç yıldır binanın içindeki restorasyon ve düzenlemelerin içeriğine dair herhangi bir bilgi alınamasa da yapının bir restorana dönüştürülmesinin söz konusu olduğu bazı yetkililerden öğrenilmiştir.

Osmanlı Devleti döneminde fofla fırını ve mescidi olarak kullanılmış olan bir yapı kompleksinin günümüze gelene kadar geçirdiği farklı dönemler ve üstlendiği tarihsel görev göz ardı edilerek yeni ve bağlamından tamamen kopuk bir işlev kazanması, bu işlevin niteliği ne olursa olsun, yapının özgün hali ve özellikleri bütünüyle yitirildikten sonra çok da büyük bir önem arz etmemektedir.

Erken Cumhuriyet döneminde koruma kurum ve yasalarının kurumsallaşma sürecinin tamamlanmamış olması sebebiyle "kıymeti mimarisi olmayan bir bina" olarak nitelendirilen Kimyahane binası, Türkiye'de korumanın yasalar

nezdinde kurumsallaştığının düşünüldüğü günümüzde yine “*kıymeti mimarisi olmayan bir bina*” olarak ele alınarak bütün niteliklerinden uzaklaştırılmıştır ve bambaşka bir kimliğe büründürülmek üzere hazırlanmaktadır. Arkeoloji ve müzecilik faaliyetlerinin hız kazandığı Erken Cumhuriyet döneminde kültür varlıklarının korunmasını ön plana alan bir vizyonun ürünü olarak hayata geçirilmiş ilk konservasyon laboratuvarı olan Kimyahane, Topkapı Sarayı'nın 1. Avlusu'nda yakın çevresindeki kültür kurumları ile birlikte ülke genelinde geniş bir yelpazede restorasyon ve konservasyon hizmeti vermiştir. Kurulduğu dönemin yetkin mimarları tarafından tasarlanmış bir yapıda, Türkiye'nin ilk konservatörleri büyük bir özveriyle çalışmışlardır. Yapı, gerek sade ama fonksiyonel mimari özellikleri, gerek bir konservasyon laboratuvarına özgü donanım ve mobilyalarıyla kurulduğu dönemin özgün niteliklerini yansıtmakta ve salt varlığı ile koruma alanına verilen önemi ispatlamaktadır. Cumhuriyetimizin 100. yılının her alanda kutlandığı bir dönemde gururla anlatılacak bir bilim mirası olan bu kültür kurumunun ne yazık ki yok edilmiş hikayesini anlatıyor olmak koruma alanındaki hayal kırıklıklarına bir yenisini eklemek olmuştur.

KAYNAKLAR

- Coşkun, B.S. (2012). İstanbul'daki anıtsal yapıların Cumhuriyet dönemindeki koruma ve onarım süreçleri üzerine bir araştırma (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Gürol Öngören, P. (2012). *Displaying cultural heritage, defining collective identity: Museums from the Late Ottoman Empire to the Early Turkish Republic* (Yayımlanmamış Doktora tezi). Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Ankara.
- Günergun, F. (2003). Ondokuzuncu yüzyıl Türkiye'sinde kimyada adlandırma. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, V (1), 1-34.
- İğdemir, U. (1991). *Yılların İçinden. Makaleler, Anılar, İncelemeler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Karaduman, H. (2016). *Ulus-Devlet bağlamında belgelerle Ankara Etnografya Müzesi'nin kuruluşu ve Milli Müze*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Kıraç, Y. (2021). 100. Yılında Anadolu Medeniyetleri Müzesi. *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi*, 82, 159-177.
- Necipoglu, G. (1991). *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı mimari, tören ve iktidar*. (R. Sezer, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ok, İ. (2019). Kuruluşundan günümüze İstanbul Restorasyon ve Konservasyon Merkez ve Bölge Laboratuvarı Müdürlüğü (1985-2018). *RAD Rölöve Anıtlar Dergisi*, 1 (1), 52-73.
- Rathgen, F. (1915). *Die Konservierung von Altertumsfunden. 1. Teil. Stein und Steinartige Stoffe*. Berlin: Druck und Verlag Georg Reimer.
- Schmidt, J. (2014). *Dreizehn Jahre Istanbul (1937-1949) Der deutsche Assyriologe Fritz Rudolf Kraus und sein Briefwechsel im türkischen Exil*. Leiden- Boston: Brill.
- Taşdemir, T. (2021). Sohbet: Ülkü İzmirligil. *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, 405. 38-43.
- Yarlıgaş V. (2015). Kimyahane'den Merkez Laboratuvar'a Türkiye'nin İlk Koruma Laboratuvarının Tarihçesi Üzerine Bir İnceleme. 24. Müze Kurtarma Kazıları Sempozyumu ve 1. Uluslararası Müzecilik Çalıştayı Kitabı, 299-314.
- Yarlıgaş V. (2021). Türkiye'de kültür varlıkları konservasyonunun öncü kurum ve kişileri: Kimyahane ve iki uzmanı Nurettin Akbulut ve Hadi Tamer. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 22 (1), 121-138, <https://doi.org/10.26650/oba.733425>.
- Yarlıgaş V. (2022). *Türkiye'nin ilk konservasyon laboratuvarı: Kimyahane* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Boğaziçi Üniversitesi, Aziz Ogan Koleksiyonu (BOUN), İstanbul.
- BOUN Aziz Ogan Koleksiyonu E. OGNIST0104506=31.1.1947 Aziz Ogan'dan Milli Eğitim Bakanlığı'na Mektup.
- Ekrem Hakkı Ayverdi Arşivi, İstanbul
- Arşiv numarası ve tarihi belli olmayan Kimyahane planı. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Arşivi (İAMA), İstanbul.
- İAMA E. 16393/1453=24.12.1932
- İAMA E. 85766=29.06.1933
- İAMA E. 18064/304=19.03.1934
- İAMA E. 19778/1828=15.12.1934
- İAMA E. 20091/231=24.02.1935
- İAMA E. 90709=11.02.1935
- İAMA E. Evrak numarası yok=14.04.1936
- İAMA E. Evrak numarası yok=19.11.1936
- İAMA E. 900/1=12.1.1942
- İAMA E. 32695/95=28.1.1936
- İAMA E. 19984=29.1.1935
- İAMA E. 26312/452=16.03.1938
- İAMA 132 No.lu Çatı Onarım Klasörü
- İstanbul Restorasyon ve Konservasyon Merkez Laboratuvarı Müdürlüğü Arşivi, İstanbul.
- İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü Arşivi, İstanbul.
- Koç Üniversitesi, Suna Kıraç Kütüphanesi, Hadi Tamer Belgeleri Koleksiyonu (HTK), İstanbul.
- KOÇ-HTK, E. HTA_MES_D05_doc_16. Hadi Tamer'in müzelerin geleceğine dair görüşleriyle ilgili yazışma
- Url-1 https://katalog.ibb.gov.tr/yordambt/yordam.php?aTumu=Krt_026661 > Erişim tarihi 10.05.2021
- Url-2 Nicholas V. Artamonoff Collection, Dumbarton Oaks Research Library and Collection
- St. Eirene, İstanbul, Reaccession Number: 2012.0011.0002 <http://images.doaks.org/artamonoff/items/show/719> Erişim Tarihi 27.04.2023.
- Url-3 Nicholas V. Artamonoff Collection, Dumbarton Oaks Research Library and Collection
- St. Eirene, İstanbul, Reaccession Number: 2012.0011.0002 <http://images.doaks.org/artamonoff/items/show/719> Erişim Tarihi 27.04.2023.

Özet

Mimar Affan Galip Kırımlı, Güzel Sanatlar Akademisi'nden (GSA) 1946 yılında mezun olduktan sonra mesleğine aynı kurumda Arif Hikmet Holtay'ın asistanı olarak devam etmiştir. Türkiye'deki "Uluslararası Stil" yaklaşımının ilk adımlarının atıldığı 40'lı yılların sonlarından itibaren hem yarışma projeleri hem de serbest mimarlık hizmetleri bağlamında aktif mimarlar arasında yer almıştır. Kırımlı, vefat ettiği 2000 yılına kadar mimari üretimlerini sürdürmüştür.

Mimari uygulamalarının yanı sıra Mimarlar Odası'nın kurucularından olan Kırımlı, örgütün ilk yönetim kurulunda görev almıştır. Kırımlı, aktif mesleki hayatının önemli bir kısmını oluşturan yarışmalardan sayısız ödül ve derece kazanmıştır. Kırımlı, tasarım ve uygulamaları bağlamında Çağdaş Türk Mimarlığının önemli temsilcisi ve üreticisi olmuştur. Sağlık binaları, kültür merkezleri, konutlar, idari binalar gibi farklı ölçek ve tipolojilerdeki yarışmalarda ödüller kazanan Kırımlı, dönemin özelliklerini yansıtan mimari üretimler gerçekleştirmiştir. Ayrıca davet alarak yaptığı yarışma jüri üyelikleri sonucu modern mimari örneklerin ülkeye kazandırılmasında önemli rol oynamıştır. "Çağdaş" ve "yarışmacı" mimar kimliğini mesleki hayatının sonuna kadar benimseyen Affan Kırımlı, modernist bir çizgi, özgün ve yalın bir mimari dile sahiptir.

Bu makale, mimarlık ortamında çalışmaları pek az bilinen yirminci yüzyıl Türk Modern Mimarlığın üretken aktörlerinden olan Affan Kırımlı'nın mimarlık serüvenine ve mimari üretimlerine odaklanmaktadır. Çalışmada, mesleki serüveni konusunda sınırlı bir bilgiye sahip olunan mimarın katıldığı yarışmalar ve çalışmalarının kapsayıcı ve detaylı bir biçimde sunulması hedeflenmektedir. Bu sunuşta, Kırımlı'nın çalışmaları üç dönem (1946-1954), (1955-1966), (1967-1984) üzere incelenmektedir. Dönemlerin belirlenmesinde Kırımlı'nın "Türkiye'de Çağdaş Mimarlık Hareketleri" başlıklı makalesindeki dönemsel ayırmadan yararlanılırken ulusal/uluslararası ölçekte yaşanan sosyopolitik, iktisadi, hukuki, kültürel ve mimari değişimler ve kırılma noktalarından da faydalanılmıştır. Bununla birlikte, dönemsel anlatıda mimarın Akademi'den mezun olduğu 1946 yılında başlayan mesleki kariyerindeki yarışma katılımları/jüri üyelikleri/mimari uygulamaları, dönemin mimarlık yaklaşımı paralelinde yorumlanmaktadır. Bu çerçevede yazı, Kırımlı'nın çalışmalarını dönem koşulları bağlamında analiz ederek literatüre kazandırmayı amaçlarken yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki Türk Modern Mimarlık ortamını büyüteç altına alarak bir mimarlık tarihi okuması da gerçekleştirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Affan Kırımlı, Wilhelm Schütte, Modern Mimarlık, Yarışma Pratiği, Güzel Sanatlar Akademisi.

Çağdaş ve Yarışmacı Bir Mimar: Affan Kırımlı'nın Mimarlık Serüveni

A Contemporary and Competitive Architect: The Architectural Adventure of Affan Kırımlı

Gürkan Okumuş
İstanbul Topkapı Üniversitesi, Tasarım Bölümü, İstanbul, Türkiye

Basvuru tarihi/Received: 18.03.2023, Revize tarihi/ Revised: 05.10.2023, Kabul tarihi/Final Acceptance: 07.02.2024

Extended Abstract

After graduating from the Academy of Fine Arts in 1946, architect Affan Kırımlı continued his career at the same institution as Arif Hikmet Holtay's assistant. He has been among the active architects in the context of both competition projects and freelance architectural services since the late 40s, the first steps of the "International Style" approach in Turkey. Kırımlı continued his architectural productions until 2000, when he passed away. In addition to his architectural practices, Kırımlı, one of the founders of the Chamber of Architects, took part in the first board of directors of the organization. Kırımlı has won numerous awards and degrees from competitions that constitute an important part of his professional life. Kırımlı has been an important representative and manufacturer of Contemporary Turkish Architecture in regard of its design and applications. Having won awards in competitions of different scales and typologies such as health buildings, cultural centers, residences, and administrative buildings, Kırımlı produced architectural productions reflecting the characteristics of the period. In addition, he played an important role in bringing modern examples to the country as a result of being invited as a jury member. Adopting the identity of a "contemporary" and "competitive" architect until the end of his professional life, Affan Kırımlı has a modernist approach and authentic and basic architectural language.

This article focuses on the architectural productions of Affan Kırımlı, one of the productive and little-known actors of the twentieth century Turkish Modern Architecture. This study aims to present Kırımlı's architectural projects with a comprehensive and detailed approach. In this research, the works of Kırımlı are examined over three periods (1946-1954), (1955-1966), (1967-1984). While defining the periods, both the periodical discourse in the article titled "Contemporary Architectural Movements in Turkey" by Kırımlı and socio-political, economic, legal, cultural and architectural changes and breaking points experienced on a national/international scale were utilized. In addition, in this periodical explanation, the architect's professional carrier (the participation in the competition / jury membership / architectural practices), which started in 1946, when he graduated from the Academy, is interpreted in parallel with the architectural approaches of the period.

In this regard, the time span between 1946-54, which constitutes the first period of the research, with the end of World War II, a new era has begun for Turkish architecture. During the period that Kırımlı called "The Revival of the Contemporary Architecture Movement", while the trend of modernity gradually increased, resistances against the conservatist architectural understanding took place. At the same time, during this period, Kırımlı, as a new graduate, won awards from architectural competitions and carried out first practices within the scope of modern architectural approach of the period. The years between 1955 and 1966, which Kırımlı defines as the "second period after the war", is a nostalgic period in which longing for the past increases. Accordingly, the construction of the new and modern on a national scale is subject to some obstacles by legal means in this period. For this situation, Kırımlı states that the High Council of Monuments, which was established for the protection of "old", deviated from its purpose and was used to prevent the "new". During the period, while producing architecture within the framework of the modern approach, he was invited to be a jury member from many competitions. For the last period discussed in the research, the 17-years period between 1967-1984, Kırımlı states that "architectural competitions, which have an important role in the spread of contemporary approach, are gradually deteriorating". He emphasizes that "Post-Modernist movement has emerged in our country, where the modern period has not yet been fully understood". Consequently, the article aims to contribute to the literature by analyzing his works according to periodical explanation approach, and also carries out an architectural history reading by scrutinizing the Turkish Modern Architecture atmosphere in the second half of the twentieth century.

Keywords: Affan Kırımlı, Wilhelm Schütte, Modern Architecture, Competition Practice, Academy of Fine Arts

GİRİŞ

Yirminci yüzyılın ikinci yarısı, Türkiye'deki mimari paradigmanın değiştiği ve modernist eğilimlerin giderek arttığı bir zaman dilimini kapsamaktadır. II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa ve Amerika'da benimsenmiş olan Uluslararası Stil yaklaşımının Türkiye'de yerel ve özgün yansımalarının görüldüğü ve modern mimarlığın Türkiye'de gelişim gösterdiği bu periyot içerisinde tasarlanan yapılar, çağdaş ilkeler ve biçimler doğrultusunda inşa edilmiştir (Batur, 1984, 1403). Bu dönemde, Türkiye'de modern tasarım prensiplerine hâkim mimarların sayısının azlığı bilinirken rasyonel ve modernist bir çizgiye sahip Affan Kırımlı'nın mimari üretimleri dönem içerisinde dikkat çekici bir örnek oluşturur. Ne var ki, Türkiye'deki çağdaş mimarlığın sayısız örneklerini sunan Affan Kırımlı'nın Cumhuriyet dönemi mimarlığında özel bir yeri olmasına karşın çok yönlü mimarlık serüveni yeterince bilinmemektedir. Söz konusu çalışma çerçevesinde, Kırımlı'nın çağdaş ve yarışmacı bir kimliğe sahip mimar profili detaylı biçimde ortaya konarak mimari üretimleri ve tasarım yaklaşımının kavranması hedeflenmektedir. Bu doğrultuda yazı, Kırımlı'nın çalışmalarını üç dönem üzerinden inceler. Dönemlerin belirlenmesinde Kırımlı'nın "Türkiye'de Çağdaş Mimarlık Hareketleri" başlıklı makalesindeki dönemsellikten yararlanılırken ulusal/uluslararası ölçekte yaşanan sosyopolitik, iktisadi, hukuki, kültürel/mimari değişimler ve kırılma noktalarından da faydalanılmıştır. Bununla birlikte, dönemsellik anlatıda mimarın Akademi'den mezun olduğu 1946 yılında başlayan mesleki serüvenindeki yarışma katılımları/jüri üyelikleri/mimari uygulamaları, dönemin mimarlık yaklaşımı paralelinde yorumlanmaktadır. Bu bağlamda, ilk dönemi oluşturan 1946-54 yılları arası, II. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle Türk mimarlığı için yeni bir dönem başlamıştır. Kırımlı'nın "Çağdaş mimarlık hareketinin yeniden canlanması" olarak adlandırdığı dönem içerisinde çağdaşlık eğilimi giderek

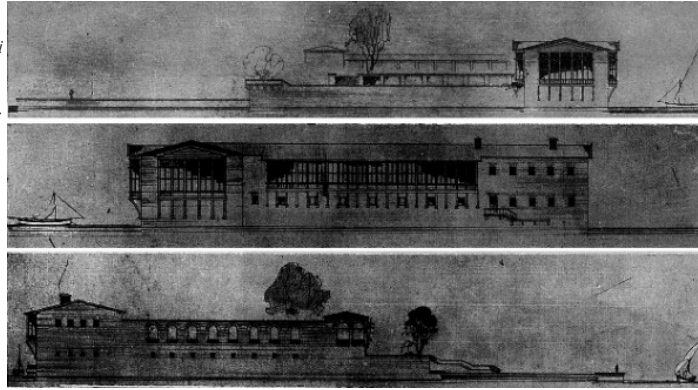
artarken konservatist mimarlık anlayışına karşı direnişler gerçekleşmiştir (Kırımlı, 1983, 36). Kırımlı'nın "Savaşın sonraki ikinci dönem" olarak tanımladığı 1955-66 yılları arası, geçmişe duyulan özlemin arttığı bir periyottur. Dönem içerisinde ulusal ölçekte yeni ve modernin inşası, çeşitli hukuki yollarla bazı engellenmelere maruz kalır. Kırımlı, bu durum için, eski eserlerin korunması hedefiyle kurulan Anıtlar Yüksek Kurulu'nun amacından saparak yeniyen engel olmak için kullanıldığını belirtir. Bu engellere karşın, dönem içerisinde rasyonel ve modern prensipler doğrultusunda pek çok ikonik mimari yapı tasarlanmıştır. Çalışmada ele alınan son dönem olan 1967-84 yılları arasındaki süreç için Kırımlı, "Çağdaş anlayışın yayılmasında önemli rolü bulunan mimarlık yarışmalarının giderek yozlaştığını" ifade eder. Ayrıca Kırımlı, "Henüz modern döneme geçmemiş olan ülkemizde kişisel beğenilerden kaynaklanan Post-Modernist akımın ortaya çıktığını" vurgular. Bu bilgiler çerçevesinde makale, Kırımlı'nın çalışmalarını periyodik anlatı yöntemiyle dönem koşulları bağlamında analiz ederek literatüre kazandırmayı amaçlamakta, yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki Türk Modern Mimarlık ortamını büyüteç altına alarak bir mimarlık tarihi okuması da gerçekleştirmektedir.

Affan Kırımlı'nın Tasarım Yaklaşımı ve Mesleki Serüveni

Güzel Sanatlar Akademisi'nde (GSA) mimarlık eğitimi sırasında Arif Hikmet Holtay, Sedad Hakkı Eldem ve Wilhelm Schütte gibi önemli isimlerin atölyelerinde çalışan Affan Kırımlı'nın mesleki kariyeri, 1946 yılındaki mezuniyeti sonrası okuldaki Yüksek Mimarlık Bölümü hocalarından Holtay'ın Proje Atölyesi ve Binalar Bilgisi Kürsüsü'ne asistan olarak kabul edilmesiyle başlamıştır (Şekil 1). GSA'dan mezun olduktan sonra mesleğine aynı kurumda devam eden Kırımlı, 40'lı yılların sonları ve 50'lerin başlarından itibaren hem yarışma projeleri hem de serbest mimarlık hizmetleri bağlamında üretken mimarlar arasında yer almış ve vefat ettiği 2000 yılına kadar mimari çalışmalarını

sürdürmüştür (Mimar, 1981, 28). Kırımlı'nın kariyerine başladığı 40'lı yılların ikinci yarısından itibaren mesleki serüveninin başat belirleyicisi ise yarışmalar olmuştur. Bu süreç içerisinde 17 birincilik ve 50'yi aşkın derece ve mansiyon kazanan¹ Kırımlı'nın mimari uygulamalarının yanı sıra Mimarlar Odası'nın kuruluşunda büyük emeğinin olduğu ve ilk yönetim kurulunda görev aldığı bilinmektedir.² (Arkitekt, 1954, 190-191; Mimar, 1981, 28; Mimarlık, 2004, 14).

Şekil 1. sol, Affan Kırımlı'nın Holtay atölyesinde gerçekleştirdiği "Kuruçeşme Adasında Bir Kazino Projesi" adlı öğrenci projesine ait çizimleri, sağ, 1945-46 döneminde GSA mezunları arasında yer alan Affan Kırımlı. (Kırımlı, 1945, 254-255; Mimarlık, 1946, 22)



- 1981 yılına ait Mimar Dergisi'nde belirtilen sayısal veri ile bu çalışmada faydalanan resmi yarışma kayıtları arasında farklılıklar bulunmaktadır. Bu çalışmada yarışmalara ait ulaşılabilen sayısal veriler, Arkitekt Dergisi, Mimarlık Dergisi Sayısal Arşivleri, Mimarlık Dekorasyon Dergisi, Mimar Dergisi, TMMOB Mimarlar Odası Arşivi ve TMMOB Mimarlar Odası Yarışmalar Dizini kayıt listesinden alınmıştır.
- "Türk Mimarlar Odası İdare Heyeti, ilk toplantısını 20 Aralık 1954 tarihinde, İstanbul Teknik Üniversitesi Merkez Binası'nın 103 no.lu odasında saat 18:00'de, "İdare Heyeti Reisi" Gündüz Özdeş başkanlığında yapar. Toplantı "Umumi Kâtip" Aydın Boysan, "Muhâsib" Doğan Erginbaş, üyelerden Kemali Söylemezoğlu, Nezih Eldem, Affan Kırımlı ve Maruf Önal'ın "İştiraki" ile yapılır". bkz. Mimarlık, 2004, 14.
- "Atatürk'ün "çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak" ereği hep batılılaşma özlemi olarak yorumlanmıştır. Oysa Mustafa Kemal'in bütün söylev, söyleşi ve yazılarını incelersek bir tek "batılılaşma" özlemini yansıtan sözcüğüne rastlayamayız. Batılılaşma yerine hep "çağdaşlaşma" kavramını kullandığı görülür." (Kırımlı, 1974, 17).
- 1882'de kurulan ve 2 Mart 1883'te açılarak öğretime başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi, yaklaşık bir sene kadar Sanayi-i Nefise Akademisi olarak adlandırılması sonrası 1928 yılında Güzel Sanatlar Akademisi ismini almıştır. 1964 yılında okulun adı Devlet Güzel Sanatlar Akademisi olarak belirlenmiştir. 1969 yılındaki 1172 sayılı Devlet Güzel Sanatlar Akademileri kanununun kabul edilmesi sonrası bilimsel özerkliğe kavuşan akademi, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi adını almıştır. 1982 yılında ise, çıkan kanunla akademilerin üniversiteye bağlanması sonrası okul, Mimar Sinan Üniversitesi ve devamında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ismini almıştır. (Cezar, 1973, 13; Cezar, 1983, 40; Küçükerman, 2005, 19; Aysel, 2012, 29).

Kırımlı, daha yeni sayılabilecek akademiadaki görevi esnasında dünya görüşü ve politik duruşu sebebiyle büyük zorluklar yaşar. Kırımlı, 12 Mayıs 1950 tarihinde kurulan ve Nazım Hikmet'in ikinci başkan olarak görev aldığı dünya komünizminin uluslararası teşkilatlarından Türk Barışseverler (Cemiyeti) Derneği'nin önemli isimleri arasında yer alır (Sayılğan, 2009, 229-230). Dönemin solcu aydınlarından oluşan dernek üyeleri, barışçıl bir yaklaşım ve hassasiyetle çeşitli konularda bildirimler dağıtarak tepki ve eylemlerini dile getirirse de dernek, dönemin siyasi iktidarı tarafından 28 Temmuz 1950 tarihinde kapatılmıştır. Bu süreçte, Affan Kırımlı ise, dernek üyeliği neden gösterilerek görevinden uzaklaştırılmış ve bölümdeki görevine ancak 1971 yılında dönebilmiştir (Coşkun, 2020; Mimar, 1981, 28). Ne var ki, yaşanan böylesine zorluklar karşısında Kırımlı mimarlıktan hiç kopmaz ve döneme ışık tutacak, çağın düşüncelerini yansıtacak üretimlere imza atar. Mimarlık ortamı içerisinde bulunduğu süreç boyunca oldukça üretken ve özgün çalışmaları bulunan mimarın hayata bakışı, temel yaşam

prensibi ve dolayısıyla mimarlığı kavrayış biçimini ise "çağdaş" kavramı oluşturmuştur (Kırımlı, 1983, 35). Cumhuriyetin kuruluş prensiplerinin biçimlendirdiği bir eğitim olarak büyüyen Kırımlı, Mustafa Kemal Atatürk'ün çağdaş olma ilkesi³ çerçevesinde rasyonel, analitik, bilimsel ve modern ilkeler doğrultusunda hayatını şekillendirmiş ve bu bakış açısı mimar kimliğine de yansımıştır (Coşkun, 2020). "Çağa ait olma" düşüncesini benimseyerek hayatının her alanına

yansıtan Kırımlı, 1983 yılındaki yazısında çağdaş kavramına ilişkin düşüncelerini çok daha açık bir biçimde dile getirir:

"Çağdaş" sözcüğü sanıldığı gibi ille de "klasik" kavramının karşıtı değildir. İçinde bulunduğu çağın görüş ve düşüncülerini yansıtan anlamına gelir. Bu bakımdan klasikleşmiş her yapıt yaratıldığı çağın çağdaşdır. Konuya bu açıdan bakarsak içinde yaşadığımız yüzyılın kaşesini taşıyan bazı eserler de şimdiden klasikleşmişlerdir. Çünkü tüm çağlar için geçerli, değerli olmalıdır." (Kırımlı, 1983, 35)

Bu düşünceye paralel olarak Kırımlı, 1980 yılında dönemdeki adıyla İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde⁴ gerçekleştirmiş olduğu "Mimari Nedir?" başlıklı seminerde, mimari tasarımların çağımızın standartlarına uygun, çağdaş ve yenilikçi bir çizgide olması gerekliliğini vurgular. Mimarlığın tanımını ise, insan gereksinimlerinden gelişen formlarla bir düşünme sanatı olarak yapan mimar, biçimin belirleyicisinin insan ihtiyaçları olması ve formun işlevselliğe hizmet etmesi gerektiğini savunur. Aynı zamanda, mimarlığın

diğer sanat dallarına göre yorumlama yeteneği açısından farklı olduğunu ve “yorum”un mimarlığın özünü oluşturduğunu dile getirir (*SALT Araştırma, Hayati Tabanlıoğlu Arşivi*).

Bununla birlikte, Kırımlı'nın modern/ rasyonel/çağdaş mimarlık anlayışının oluşmasında çalışma ortamı ve dönemin mimarlık kültürünün de etkisinin büyük bir öneme sahip olduğu söylenebilir. GSA'daki eğitimcilerin çalışma kültürü ve eğitim-pratik iş birliği geleneği, mimarlık ortamının çok yönlü şekillenmesinde ciddi bir paya sahiptir.⁵ Bu çerçevede müşterek çalışma ortamını benimseyen mimarlar, özellikle yarışmalar sayesinde yüzlerce mimari proje üretmiştir (*Şahinler, 1999, 33; Kafesçioğlu, 2017, 47*). Affan Kırımlı ise, bu geleneğin aktif üreticisi konumundadır. Ayrıca, dönem arkadaşları ve ortak proje ürettikleri Muhlîs Türkmen, Muhteşem Giray, Süha Toner, Maruf Önal, Turgut Övünç gibi isimlerle oluşturulan zengin bir entelektüel çevre, Kırımlı gibi dönem tasarımcılarının da modern mimarlık birikiminin olgunlaşmasını sağlamıştır (*Şekil 2*).



Elbette bu dönemin oluşumunda Türkiye'ye gelen ilk yabancı uzmanlardan biri olan Ernst Egli'nin gerçekleştirdiği Maarif Vekaleti Tatbikat Bürosu'ndaki mimarlık eğitimi reform hareketinin etkisi çok büyük bir rol oynamaktadır.⁶ (*Demir, 2009, 25; Alpagut, 2012; Egli, 2013, 33*). Egli'nin 1927-36 yılları arasındaki görevi sonrası yerine, 1936-38 yılları arasında görevi üstlenecek olan Bruno Taut geçer. Taut, ülkeye özellikle Almanya'dan pek çok yabancı mimarlar davet ederek mimarlık eğitimi ve üretimine katkı sunmalarını talep eder. Bu doğrultuda, yurtdışından gelecek pek çok çağdaş uygulamayı ülkeye kazandıran mimarlar aynı zamanda eğitimdeki görevleriyle yeni mimarların

yetişmesini de sağlar (*Aslanoğlu, 1984, 17; Hızlı ve Aysel, 2017, 77*). Dönem içerisinde yabancı mimarların Türkiye'ye getirilerek uygulama işlerini ve akademik eğitimi onların yönetiyor olması pek çok kez eleştiriye maruz kalsa da Kırımlı, ülkenin savaşlarda tüm aydın kesimini yitirdiğini ve elbette ki bu çaresizlikte çağının öncü yabancı sanatçılarının (*Hindemith, Bartok, Le Corbusier gibi*) ülkeye davet edilerek onların mesleki yetkinliklerinden yararlanılmasının doğru olduğunu ifade eder.⁷ (*Kırımlı, 1974, 17*). Bu düşünceler doğrultusunda, yurtdışından gelecek Tatbikat Bürosu'nda çalışan isimlerden biri de Kırımlı'nın akademideki diğer hocalarından kalın bir çizgiyle ayırdığı Wilhelm Schütte'dir.⁸ Eğitim yapılarındaki uzmanlığı dolaşısıyla Türkiye'ye davet edilen bilim ve sanat insanları arasında tek CIAM⁹ üyesi olan Schütte'nin yaptığı başarılı çalışmaların Cumhuriyet'in temel eğitim projelerinden olan ve İsmail Hakkı Tonguç ve Hasan Ali Yücel'in yönettiği köy enstitülerinde kullanıldığı bilinmektedir (*Kırımlı, 1992, 2*). Alman-Avusturyalı mimar ile Kırımlı'nın yolları ise akademideki



atölyede kesişmiştir. Affan Kırımlı, akademik eğitime ve uygulamalara ciddi katkıları olan Holzmeister, Taut ve Bonatz'ın Türk Modern Mimarlığındaki etkilerinin epey geniş ölçekte olduğunu ifade ederken akademi eğitimi esnasında hocası olan Wilhelm Schütte'yi onlardan ayırır.¹⁰ (*Kırımlı, 1974, 18*). Ona göre öğreniciyi “gerçek ve yararlı olanı aramak” konusunda özgür bırakan Schütte'nin derslerinde sözünü ettiği konularda işlevsel öz ve kökenine dair bir kavrayış olması gerektiği fikri Kırımlı için kıymetli noktalardan biri olmuştur. (*Kırımlı, 1992, 2*). Bu bağlamda, Kırımlı, düşünce ve uygulamalarının uyumlu bir biçimde diyalektik yöneme dayanan akademideki

Şekil 2. sol, Aralarında Muhlîs Türkmen, Muhteşem Giray, Muammer Onat, Hamdi Şensoy'un da bulunduğu, Affan Kırımlı'nın ise en sağ ve ayakta yer aldığı 1977'e ait fotoğraf. sağ, Kırımlı dönem arkadaşı Muhteşem Giray ile birlikte. (Önal, 1992, 51; Mimar, 1981, 28)

5. Kırımlı'nın akademide görev, yarışmalarda ekip arkadaşı olan Muhlîs Türkmen, dönemin akademi ortamı ve iş birliği kültürünü şu sözlerle ifade eder: “Öğretim kadrosu muallim ve asistanlardan oluşurdu. Akademi, müdür ve yardımcıları ve her bölümün başkanları bulunurdu. Muallim ve asistan odaları adeta bir büro gibi idi. Geç vakitlere kadar çalışır ve hatta yarışmalar olduğunda bu mesai gece bile devam ederdi.” (*İncesu, 1997, 98*).
6. Bu görevde Clemens Holzmeister'in önerisiyle gelen İsviçreli mimar Egli, dönem içerisinde başlıca eğitim yapıları olmak üzere pek çok kamu yapısının tasarımına imza atar (*Aslanoğlu, 1984, 18*).
7. Kırımlı, bu durumun yalnızca bize özgü bir davranış olmadığını söyleyerek uygulama ve eğitim alanlarında Brezilya, Amerika Birleşik Devletleri, Japonya gibi ülkelerin de çağın usta mimarlarından faydalanarak kendi ülkelerinde çağdaş bir mimari kimlik yaratmak istediklerini ve bu doğrultuda davet edilen mimarların dünya mimarlığının genç kuşaklarını da etkilediklerini ifade eder. Kırımlı, günümüz çağdaş mimarlığın temelinde örnek olarak, Le Corbusier'nin genç Brezilyalı ve Japon mimarlara etkisini ve Hitler faşist rejiminden kaçarak Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşen Bauhaus ekolü sanatçıların Amerikalı genç kuşağa dokunmasını göstermiştir (*Kırımlı, 1974, 17*). Kırımlı'nın düşüncesine paralel bir şekilde dönem hakkında bilgiler sunan Muhlîs Türkmen, dönemin genç mimarlarının Milli Mimari Semineri vasıtasıyla Osmanlı Türk Mimarisi ve geleneksel yaklaşımı kavradıklarını ifade ederken aynı dönemde gelen Modern Brezilya mimarlığına ilişkin bilgiler içeren dergi ve kitapların yaklaşımı değiştirdiğini dile getirir. Ayrıca Türkmen, Arkitekt dergisinde gördükleri Le Corbusier'nin etkilediği olduğu Oscar Niemeyer, Lucio Costa ve Alvar Aalto'nun çalışmalarının kendilerini heyecanlandırdığını ifade eder (*Arkitekt, 1949; Sağdıç ve İncesu, 1997, 60-61*).

tek mimar olarak Schütte'yi göstermiştir. Kırımlı'nın ifadesiyle Schütte, mimari konulara gördüğü verilerden “bilimsel düşünme metoduyla mantıksal sonuçlar çıkaran gerçek bir bilim adamı” olarak yaklaşır ve Modern Mimarlık Hareketi'nin çağdaş, rasyonel ve fonksiyonel anlayışını mimarlık felsefesinde ön planda tutan bir mimardır (Kırımlı, 1992, 2). Bu çerçevede, Schütte'nin politik görüşü, mimarlığın özüne ilişkin düşünme biçimi ve kuramsal bakış açısına paralel bir anlayışla modern mimarlığı kavrayan Kırımlı için Coşkun (2020), mimari kimliğinin temelini diyalektik materyalist öğretinin oluşturduğunu ifade ederek çağdaşlık, bilimsellik ve işlevsellik mefhumlarının onu ve mimarlığını en iyi anlatan kavramlar olduğunu söylemektedir.

Öte yandan, Kırımlı'nın mimarlığı kavrayış biçimi ve tasarımları, ona dönemi içerisinde birçok ulusal ve uluslararası başarılar getirirken Coşkun'dan (2020) aktarılan bilgiye göre, Kırımlı'nın mimari proje uygulamaları 50'li yılların ünlü mimarlık dergilerinden biri olan L'architecture d'Aujourd'hui¹¹ dergisinde yayımlanmış ve bununla birlikte 20. yüzyılda Modern Mimarlık Hareketi ve şehirciliğe yön veren CIAM tarafından övgüyle karşılanan mimari üretimlerinin kongre çerçevesinde düzenlenecek sergide tanıtılması için mimarın davet aldığı ve fakat sergi hazırlıkları için gerekli olan maddi kaynakların günün şartları dolayısıyla oluşturulamadığı ifade edilmektedir.¹² (Coşkun, 2020).

Affan Kırımlı ulusal ölçekte ise, meslek hayatının başından sonuna kadar dönemin yapı tasarlama kültürünün en önemli aracı olan mimari yarışmaların hep içerisinde yer alır. Katılmış olduğu yarışma projelerinden çok sayıda ödül ve derece kazanan mimar, erken dönemlerinden itibaren yarışma jüriyelikleri için de pek çok davet almıştır. Konut, ajans, anıt, sergi yapısı, pavyon, banka, müze, kamu yapıları, hastane yapıları, çarşı binası, okul, spor salonu, toplu konut yerleşkesi, büyükelçilik yapısı, hükümet konağı, kültür merkezi, sanatoryum, tatil siteleri,

üniversite kampüsü, yüzme havuzu ve kentsel planlama alanları olmak üzere çok çeşitli bir mimarlık yelpazesi bulunan Kırımlı'nın pek çok şehirde mimari uygulamaları bulunmaktadır.

Affan Kırımlı'nın Mimari Çalışmaları

Türkiye'de ilk uygulama amaçlı çağdaş proje yarışmaları, 1930'ların ilk yarısından itibaren başlar. Özellikle 1950'li yıllarla birlikte uzun bir süre pek çok kentte mimari üretimlerin esas yönlendirici ve belirleyicisi yarışmalar olmuştur. Böylelikle, iyi mimariye ulaşmanın yolu olarak görülen yarışma müessesesi, dönem mimarlığını yansıtan bir özelliğe sahiptir (Sayar, 2004, 29-36). Muhlis Türkmen, mimari yarışmaları mesleki yenilenme ve canlanmayı sağlayan, heyecan verici, kişisel pratik ve mimarlık eğitimine katkı sunan bir araç olarak ifade eder. Ayrıca, ülke dışında yapı inşa etme olanağının elde edilmesi ve uluslararası mimarlığın izlenebilmesi bağlamında yarışmalar oldukça önemli bir mimari pratik olarak görülmüştür (Sağdıç ve İncesu, 1997, 56-57). Kırımlı'nın mesleki serüveninde de çok özel bir yere sahip olan yarışmalar, mimarın farklı yapı tipolojilerinde tasarım pratiği kazanmasını sağlamıştır. Kırımlı için, tekrarlanan yapı üretiminden farklı, çağın mimarlığını takip etmeyi sağlayan, özgün yer/konu ve bağlamda çalışma olanağı sunan yarışmaların fonksiyonel programlarındaki çeşitlilik ve uygulama projesi konusunda verdiği deneyim ve öğretici yönü oldukça önemli olmuştur ki, bu durum mimarın tasarım ve tipolojik bağlamdaki üretim çeşitliliğinden görünmektedir.

Dönemin iş birliği kültürü çerçevesinde yarışma katılımları mimar ortaklıklarına sahne olurken Muhlis Türkmen Mimarlık Dekorasyon Dergisi'nde (1997) birlikte çalıştığı gruplar içerisinde 1948-56 yılları arasında Muhteşem Giray ile Affan Kırımlı'yı göstermiştir (İncesu, 1997, 55). Kırımlı'nın yarışmalara katıldığı ekiplere bakıldığında ise, öne çıkan isimler bulunmakla beraber bunları yıllara göre ayırmak doğru ve pek mümkün değildir. Bu isimlerden öne çıkanları; Muhlis

8. Wilhelm Schütte, (1900-1968), Bruno Taut aracılığıyla Türkiye'ye davet edilerek Güzel Sanatlar Akademisi'nde sekiz sene (1938-1946) çalışan dönemin önemli mimarlarından. Taut'un Schütte için "okul mimarı" ifadesini kullanması Schütte'nin Tatbikat Bürosu'nda eğitim yapılarının projelendirilmesi ve uygulamalarında görevlendirileceğinin işareti olmuştur ki Schütte, Kasım 1938'den itibaren Moskova ve Frankfurt'ta eğitim yapıları üzerine uzmanlaşmış bir mimardır. Schütte bu süreç içerisinde, 1939'da Ankara Yenisehir'de bir ortaokul projesi hazırlamış ve aynı yılın haziran ayında Taut ve Kömürçüoğlu'nun tasarladığı Atatürk Lisesi'nin iç mekanına dair iyileştirme önerilerinde bulunmuştur. Yine aynı yıl içerisinde Vorhoelzer'in isteği doğrultusunda öğrenci projelerine temel oluşturması hedefiyle "Köy Okulları ve Çocuk Yurtları için Tip Projeler" çalışmalarını hazırlamıştır. (Demir, 2009, 137-140; Nicolai, 2011, 242). Kırımlı, Türkiye'deki uygulamalarının az olduğu bilinen Schütte'nin İstanbul Valikonagi Caddesi'nde onun olduğu söylenen ufak bir apartmandan başka yapıtının bilinmediğini ifade eder (Kırımlı, 1974, 18). Ayrıca, Nazi rejimine karşı Türkiye'ye gelen mimar-aktivist eşi Margarete Schütte Lihotzky ise, literatürde "Frankfurt Mutfağı" olarak bilinen rasyonel ve işlevsel prensiplerin öne çıktığı, modernist düşünce ve "Taylorist" bir perspektifle gerçekleştirdiği tasarımla döneminin öncü mimarları arasında yer almaktadır (Nicolai, 2011, 240).
9. CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) Yirminci Yüzyıl Mimarlığının kuram ve uygulayıcılar kuruludur. Başındaki isimler Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret), Walter Gropius, Alvar Aalto'dur. (Kırımlı, 1992, 2)
10. Kırımlı'nın Schütte hakkındaki detaylı düşünceleri için bkz. (Kırımlı, 1974, 18; Kırımlı, 1992, 2).

Türkmen, Muhteşem Giray, Süha Toner, Turgut Övünç, Ferzan Baydar ve Maruf Önal olmuştur. Bu mimarlar dışında Sedad Hakkı Eldem, Ünal Demirarslan ve Ruşen Dora ile de yarışmalara katılmış ve ödüller kazanmıştır.

Kırımlı, ilk dönemi kısa sürecek olan GSA'daki görevi ile birlikte sürdürdüğü mesleki kariyerine yarışmalarla başlar ve çeşitli ekip arkadaşlarıyla 1946 yılından 1984'e kadar katıldığı 51 yarışmanın 48'inde ödüle layık görülürken sadece ve sadece davet aldığı ve sınırlı açılan Malatya Erkek Teknik Tarım Okulu, T.C. Merkez Bankası Denizli Şubesi yarışmaları ve Muhteşem Giray ile katıldığı Ankara Kızılay Tesisleri yarışmasında ödül kazanamamıştır.¹³ Çeşitli arşivlerden ulaşılabilen bu yarışmalarda, 8 birincilik, 14 ikincilik, 5 üçüncülük, 21 mansiyon ve 1 Satın alma ödülleri kazanmıştır. Kırımlı'nın katıldığı "Villa Mimari Proje Yarışması" ödülünün derecesi ise belirtilmemiştir (*Kırımlı ve Giray, 1980, 133*). Kırımlı'nın ulaşılabilen kayıtlar dışında çok daha fazla yarışmaya girdiği ve dereceler kazandığı Mimar Dergisi'nin 1981 yılına ait ikinci sayısındaki mimarın 17 birincilik ve 50'yi aşkın derece ve mansiyon kazandığına dair ifadeyle anlaşılmaktadır (*Mimar, 1981, 28*). Aynı zamanda, hakkında detaylı bilgilerin bulunmadığı farklı arşivlerden ulaşılan bazı kayıtlar da bu durumu kanıtlar niteliktedir.¹⁴ Öte yandan, mimarın bilinen yarışma katılımları ve uygulamaları dışında tabloda yer almayan ve yıl-ekip bilgisine ulaşılamayan çeşitli şehirlerde birçok otel ve devlet hastanesi projesi çizdiği ve uygulamasını gerçekleştirdiği bilinmektedir.¹⁵

Tüm bu bilgiler ışığında, Kırımlı'nın mesleki serüveni ve faaliyetleri, dönemin mimarlık ortamı bağlamında üç dönemde (1946-54), (1955-66), (1967-84) incelenmektedir (*Tablo 1*). Kırımlı'nın "Çağdaş mimarlık hareketinin yeniden canlanması" olarak ifade ettiği 1946-1954 yılları arası, Kırımlı'nın yeni mezun olarak yarışmalara girip ödüller kazandığı ve ilk uygulamalarını gerçekleştirdiği bir periyottur. Dönemin mimari yaklaşımı

bağlamında çağdaş ve yenilikçi üretimler yapan Kırımlı, 50'lerle birlikte ortaya çıkan banka, çarşı, otel gibi yeni yapı tipolojilerine dair tasarım önerileri/ uygulamaları sunmuştur. Affan Kırımlı, "Savaştan sonraki ikinci dönem" olarak belirttiği 1955-1966 yılları için "yeni ve modern" in inşasının engellenerek "eski"nin yüceltildiği bir dönem tasvirini yapar. Bu engellere karşın, farklı yapı tipolojilerini içeren yarışmalarda dereceler kazanan Kırımlı, rasyonel ve modernist tasarımlarla öne çıkar. Mimar, 1967-1984 yılları arasında kapsayan üçüncü dönemi, "Çağdaş anlayışın yayılmasında önemli rolü bulunan mimarlık yarışmalarının giderek yozlaştığını" belirterek anlatır. Bu süreç içerisinde, Kırımlı'nın önerileri ve özellikle uyguladığı sağlık yapıları, 60'ların başlarıyla beraber mimarlık ortamında benimsenen prizmatik kütlelerin parçalanarak kübik formel kompozisyona dönüşünü yansıtmaktadır (*Tablo 2*). Ayrıca, Kırımlı, mimari projelerinin yanında 1955 yılından itibaren çeşitli yapı tipolojilerine dair açılan yarışmalarda jüri davetleri almış ve Türkiye'ye birçok çağdaş yapının kazandırılmasında önemli pay sahibi olmuştur.¹⁶

11. Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Oscar Niemeyer gibi öncü isimlerin eserlerinin yayınlandığı *L'architecture d'Aujourd'hui* dergisi, uluslararası mimarlığın Türkiye'de yayılmasında önemli rol oynayan yayınlardan biridir (Paker ve Uz, 2015).
12. Makalede gerçekleştirilen detaylı araştırmalar kapsamında Kırımlı'nın *L'architecture d'Aujourd'hui* dergisinde yayımlanan yapısı ve CIAM'dan aldığı davet hakkında henüz bir belge/kaynağa ulaşılamamıştır. Bu konuya ilişkin detaylı araştırma sürmektedir.
13. 1970 yılında T.C. Merkez Bankası Denizli Şubesi Sınırlı Yarışması için davet edilen mimarlar arasında Affan Kırımlı, Cengiz Bektaş, Orhan Dinç (Yardımcısı Esat Torun), Ersen Gömleksizoglu, Arman Güran (Yardımcısı Oğuz İyigün) bulunmaktadır. Yarışmayı ise, Cengiz Bektaş kazanmıştır (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi; Mimarlık, 1970, 14). 1961 yılında sınırlı açılan Malatya Erkek Teknik Tarım Okulu yarışmasına Affan Kırımlı'nın yanı sıra Maruf Önal, Tuğrul Devres, Kemal Ahmet Aru, Hande Suher, Tekin Aydın, Altay Erol, Mehmet Ali Handan davet edilmiştir. Yarışmada Kemal Ahmet Aru, Hande Suher, Tekin Aydın, Altay Erol, Mehmet Ali Handan ödüle layık görülmüştür (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi).
14. 1960 yılına tarihlenen Ankara Milli Piyango İdare Merkezi Proje Yarışması'nda Affan Kırımlı üçüncülük ödülüne layık görülmüştür. (SALT Araştırma, Nezih Eldem Arşivi). Bu yarışma, yıl/jüri/ödüller vb. detaylara erişilememesi sebebiyle tabloya eklenmemiştir.
15. 2000 yılında vefat eden Kırımlı'nın 1984'ten sonra yarışmalara katılmaya devam ettiği bilirse de o yıllara ait detaylı bilgi bulunamamıştır.
16. TMMOB Mimarlar Odası 1966 yılı mimarlık jüri adayları listesinde Affan Kırımlı da bulunmaktadır. Bkz. Mimarlık, 1966, 35

YIL	YARIŞMA PROJELERİ	ÖDÜLLER	YARIŞMA EKİBİ
1946	Sivas Kongresi Anıtı	2.Ödül	Fahri Fennir, Bülent Serbes, Affan Kırımlı, Turgut Gassever, Sadı Çalık
1946	Trafiğin Sırgıncı Binası	1.Mansiyon	Jenna Demirel, Affan Kırımlı
1948	Izmir Enternasyonal Fuarı Sergi Sarayı'nın Ön Cephesinin Değişimi Fikir Projesi (Uygulandı)	Mansiyon	Muhlis Türkmen, Muhtesem Giray, Affan Kırımlı
1948	Izmir Enternasyonal Fuarı Sümerbank Pavilyonu (Uygulandı)	1.Ödül ve 2.Ödül	Muhlis Türkmen, Affan Kırımlı, Muhtesem Giray
1949	İstanbul Akademi Sarayı	4.Mansiyon	Muhlis Türkmen, Süha Toner, Fazıl Tuncalı, Affan Kırımlı, Muhtesem Giray
1951	İstanbul Akademi Müzesi	3.Ödül	Affan Kırımlı, Maruf Önal
1951	Şişli Tıp Fakültesi Hastanesi İkinci Proje (Seğirli Sokak/Kayıp Orta Ajans Tipleri)	Bir adet 2.Ödül ve Bir adet 3.Ödül	Süha Toner, Affan Kırımlı, Maruf Önal (Diğer birer birer adet 3.Ödül - İnanık birer birer adet 3.Ödül)
1951	Türk Tıbbi Enstitüsü İkinci Şube Binası	2.Mansiyon	Affan Kırımlı, Süha Toner, Maruf Önal
1952	İstanbul Enayitler Hanı	2.Ödül	Maruf Önal, Affan Kırımlı, Süha Toner
1953	Ankara Atatürk Kapalı Spor Salonu	2.Ödül	Affan Kırımlı, Muhlis Türkmen, Bülent Serbes
1953	Antalya Şehir (Belediye) Otel (Uygulandı)	1.Ödül ve 4.Ödül	Muhtesem Giray, Affan Kırımlı, Muhlis Türkmen, Süha Toner, Fazıl Tuncalı
1953	EtiBank Genel Müdürlük Binası	2.Ödül	Affan Kırımlı, Turgut Övünç, Tayfar Şahbaz
1953	Ulun Meydan Emekli Sandığı İşhanı Binası	3.Mansiyon	Affan Kırımlı
1953	Eskişehir Devlet Hastanesi (Uygulandı)	1.Ödül	Affan Kırımlı, Mübin Beken
1955	Erzurum Atatürk Üniversitesi (Hastaneye)	4.Mansiyon	Ferzan Baydar, Affan Kırımlı, Tayfar Şahbaz, Turan Sarıoğlu
1955	Balıkesir Kervansaray (Vakıf) Otel (Uygulandı)	1.Ödül	Affan Kırımlı, Muhtesem Giray
1955	Ankara Enerji Kooperatifi Çarşı ve İşhanı	2.Mansiyon	Affan Kırımlı
1956	İstanbul Sergi Türküye Pavilyonu	3.Ödül	Tayfar Şahbaz, Affan Kırımlı, Ferzan Baydar
1956	Ankara Kapalı Çarşı Sitesi	2.Mansiyon	Affan Kırımlı
1957	Emekli Sandığı Unkapanı Tesisleri	2.Ödül	Ferzan Baydar, Affan Kırımlı, Tayfar Şahbaz
1958	Anafartalar Çarşısı (Uygulandı)	1.Ödül	Ferzan Baydar, Affan Kırımlı, Tayfar Şahbaz
1959	Ankara Kızılay Sitesi	2.Mansiyon	Affan Kırımlı
1960	İstanbul Manifattörler Çarşısı	Mansiyon	Affan Kırımlı
1961	Malaya Erkek Teknik Terim Okulu (Sınır)	Katılmış	Affan Kırımlı (Davetli)
1961	İstanbul İpeç Hastanesi	2.Mansiyon	Affan Kırımlı
1961	Bursa Atatürk Kapalı Spor Salonu	1.Mansiyon	Affan Kırımlı
1961	Orta Doğu Teknik Üniversitesi Kampüsü	6.Mansiyon	Affan Kırımlı, Harun Özer
1962	New York Dünya Fuarı Türküye Pavilyonu	2.Mansiyon	Affan Kırımlı, Orhan Şahinler, Muhlis Türkmen, Harun Özer
1962	Süreyyapaşa Sanatoryumu (Uygulandı)	3.Mansiyon	Affan Kırımlı, Ünal Demiralpaslan
1962	Adana İşçi Hastanesi (Uygulandı)	1.Ödül	Affan Kırımlı
1962	Adana Yücece Hastanesi	2.Ödül	Affan Kırımlı, Turgut Övünç
1962	Kızılcıkmesci Altın Arayışına Laboratuvarı (Sınır)	1.Ödül	Affan Kırımlı, Hüseyin Dora, Ünal Demiralpaslan
1963	İstanbul Ticaret Odası	2.Mansiyon	Affan Kırımlı, Turgut Övünç, Süha Toner
1963	İzmir 27 Mayıs Meydanı Çarşı ve İşhanı Binaları	5.Mansiyon	Affan Kırımlı, Turgut Övünç, Süha Toner, Hür Yergin, Necati Tostan
1963	T.C. İktisat Bakanlığı Binası	2.Mansiyon	Affan Kırımlı, Turgut Övünç, Süha Toner
1964	T.C. Emekli Sandığı Ankara Stad Otel Sinema Tesisleri	Satin Alma	Affan Kırımlı, Süha Toner, Turgut Övünç
1964	T.C. İstanbul (Pakistan) Büyükelçilik Binası	1.Ödül	Affan Kırımlı
1965	Türkiye Halk Bankası Genel Müdürlük Binası	2.Mansiyon	Turgut Övünç, Süha Toner, Affan Kırımlı
1967	Isparta Eğirdir Kemik Hastahkları Hastanesi (Sınır) (Uygulandı)	3.Ödül	Affan Kırımlı, Süha Toner, Turgut Övünç
1967	Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi (İbni Sina) Öğretim Hastanesi (Sınır) (Uygulandı)	2.Ödül	Affan Kırımlı, Turgut Övünç, Süha Toner
1968	Sarıyer Göğüs Hastahkları Hastanesi (Sınır) (400 Yataklı)	2.Ödül	Affan Kırımlı, Turgut Övünç, Süha Toner
1968	Artvin Hükümet Konağı Binası	5.Mansiyon	Affan Kırımlı, Turgut Övünç, Süha Toner
1969	İzmir Bahariye Hastanesi Binası	2.Ödül	Affan Kırımlı
1970	T.C. Merkez Bankası Denizli Şubesi (Sınır)	Katılmış	Affan Kırımlı (Davetli)
1972	Hatay Hükümet Konağı Binası	3.Ödül	Affan Kırımlı, Süha Toner
1972	T.C. Vakıflar Bankası T.A.D Genel Müdürlük Binası	2.Mansiyon	Affan Kırımlı
1979	T.B.M.M Binalarında Ek Garajlar ve Sanatçı Binası	2.Ödül	Muhtesem Giray, Affan Kırımlı, Özgür Çeliker, Brian Büyük Kemal Çorapçıoğlu, Orhan Efe, Uğur Çakaroğlu
1980	Yıldırım Beyazıt Proje Yarışması	Ödül	Affan Kırımlı, Muhtesem Giray
1981	Ankara Atatürk Kültür Merkezi Binası	3.Ödül	Orhan Çakaroğlu, Sedat Hakkı Eldem, Muhtesem Giray, Affan Kırımlı
1981	Ankara Kızılay Tesisleri	Katılmış	Affan Kırımlı, Muhtesem Giray
1984	T.C. İstanbul (Pakistan) Büyükelçilik Binası	2.Ödül	Affan Kırımlı, Muhtesem Giray, Turgut Övünç, Serin Mutpa, Barbaros Bayar, Süleyman Müezzinoğlu

Tablo 1. Affan Kırımlı'nın Yarışma Serüveni, 1946-1984 (Yazar tarafından hazırlanmıştır. Tabloda yer alan yarışmalara ait sayısal veriler; Arkitekt Dergisi Arşivi, Mimarlık Dergisi Arşivi, Mimarlık Dekorasyon Dergisi Arşivi, Mimar Dergisi Arşivi ve TMMOB Mimarlar Odası Yarışmalar Dizini kayıtlarından alınmıştır.)

Tablo 2. Affan Kırımlı'nın Uygulanan Yarışma Projeleri (Yazar tarafından hazırlanmıştır. Tabloda yer alan yarışmalara ait sayısal veriler; Arkitekt Dergisi Arşivi, Mimarlık Dergisi Arşivi, Mimarlık Dekorasyon Dergisi Arşivi, Mimar Dergisi Arşivi, TMMOB Mimarlar Odası Yarışmalar Dizini kayıtlarından alınmıştır.)

YIL	UYGULANAN YARIŞMA PROJELERİ	ÖDÜLLER	YARIŞMA EKİBİ
1948	Izmir Enternasyonal Fuarı Sergi Sarayı'nın Ön Cephesinin Değişimi Fikir Projesi	Mansiyon	Muhlis Türkmen, Muhtesem Giray, Affan Kırımlı
1948	Izmir Enternasyonal Fuarı Sümerbank Pavilyonu	1.Ödül ve 2.Ödül	Muhlis Türkmen, Affan Kırımlı, Muhtesem Giray
1953	Antalya Şehir (Belediye) Otel	1.Ödül ve 4.Ödül	Muhtesem Giray, Affan Kırımlı, Muhlis Türkmen, Süha Toner, Fazıl Tuncalı
1953	Eskişehir Devlet Hastanesi	1.Ödül	Affan Kırımlı, Mübin Beken
1955	Balıkesir Kervansaray (Vakıf) Otel	1.Ödül	Affan Kırımlı, Muhtesem Giray
1958	Anafartalar Çarşısı	1.Ödül	Ferzan Baydar, Affan Kırımlı, Tayfar Şahbaz
1962	Süreyyapaşa Sanatoryumu	3.Mansiyon	Affan Kırımlı, Ünal Demiralpaslan
1962	Adana İşçi Hastanesi	1.Ödül	Affan Kırımlı
1967	Isparta Eğirdir Kemik Hastahkları Hastanesi (Sınır)	3.Ödül	Affan Kırımlı, Süha Toner, Turgut Övünç
1967	Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi (İbni Sina) Öğretim Hastanesi (Sınır)	2.Ödül	Affan Kırımlı, Turgut Övünç, Süha Toner

1946-1954 Yılları Arası Tasarım Önerileri ve Mimari Pratikler

Batur (1984, 1403), 50'lerdeki mimarlığı, uluslararası sisteme açılışın ilk dönemi olarak nitelendirirken ülkedeki mimarlığın kapsamlı biçimde değişerek benimsenen Uluslararası (International) Üslup prensiplerinin ve biçimlerinin tasarlanan yapılara uygulandığı ve uyarlandığı bir dönemden söz eder. Kırımlı da benzer bir ifadeyle, savaşın sona ermesiyle Türk mimarlığında yeni bir dönemin başladığına işaret ederek, dönemi "Çağdaş Hareketin Yeniden Canlanması" şeklinde tanımlar (Kırımlı, 1983, 36). Kırımlı'ya göre bu canlanmada, II. Dünya Savaşı'nın bitmesi, Türkiye'nin dış dünya ile bağlantı kurması ve 1950'li yıllardan itibaren başlayan hızlı bir sanayileşme hareketinin önemli bir rolü bulunmaktadır.

Affan Kırımlı, 1950'lerdeki mimarlık ortamına ilişkin düşüncelerini şöyle ifade eder:

"Savaştan sonraki ilk dönem olan 1946-1955 döneminde, konservatif Osmanlı mimarlık anlayışına ilk direnişler başladı. İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi ile İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi öğrencileri arasında başlayan çağdaşlık eğilimi 1950'lerde toplu öğrenci eğilimi haline geldi. Toplumbilimin şaşmaz yasası gereği, derhal konservatistlerin direnci ile karşılaştı." (Kırımlı, 1983, 36)

Dönem içerisinde öğrenciler için sakıncalı görülerek Le Corbusier'in kitaplarının yasaklanması gibi birtakım olaylar yaşanmışsa da sözü edilen direnç süregelen senelerde kırılmaya başlar. Bu süreçte, Kırımlı ve arkadaşlarının özverili ve kararlı biçimde çağdaş ve modernist düşünceyi savunması yeni, özgür ve çağdaş mimari uygulamaların gerçekleştirilmesinin yolunu açmıştır (Kırımlı, 1983, 36; İncesu, 1997, 54). Bununla birlikte, Avrupa'ya eğitim için giden ve tekrar ülkeye geri gelen genç eğitimcilerin katkıları ve açılan yarışmalar sonucunda mimarlık yaklaşımı belirgin biçimde değişikliğe uğrar. Batur (1998, 234), 1949 yılında açılan "İstanbul Adalet Sarayı" yarışmasının Türkiye'deki mimari paradigmanın

değişimine yol açtığını ifade ederken yarışma ile bir dönemin kapanarak yeni bir dönemin açılışına tanıklık edildiğini belirtir. Ayrıca söz konusu yarışma, 50'ler mimarlığındaki konservatif-çağdaş mimari tartışmasının sembolik göstergesi olmuş, ülkedeki mimarlık yaklaşımının "Modern Mimarlık Hareketi" yönünde evrilmesini sağlamıştır.

Affan Kırımlı'nın 1946 ile 1954 yılları arasındaki sekiz yıllık ilk mesleki faaliyet döneminde modernist mimari ilkelerin Türkiye'deki yansımaları görülür. Bu süreçte ulaşılabilen kayıtlar çerçevesinde Kırımlı'nın katıldığı 14 yarışmadan toplam 18 ödül ve derecesi bulunmaktadır. 3 adet birincilik, 7 adet ikinciliği bulunan mimarın birincilik ödülü aldığı üç projeye bir mansiyon derecesine layık görüldüğü yarışma projeleri uygulanmıştır. Kırımlı, mimari uygulamasını yaptığı projelerin ikisinde ise yarışmaya verdiği iki teklifle iki ayrı ödüle layık görülmüştür.

Kırımlı'nın ilk katılım gösterdiği yarışma 1946 yılındaki Sivas Kongresi Anıtı'dır. İkincilik ödülüne layık görüldüğü yarışmaya, daha sonraları dönemin önemli mimarları arasında gösterilecek Halit Femir, Bülent Serbes, Turgut Cansever ve Alman Heykeltıraş Rudolf Belling'in öğrencisi Sadi Çalık ile katılmıştır. 1948 yılı içerisinde ise İzmir'de gerçekleşecek uluslararası fuar için açılan yarışmalara Muhlis Türkmen ve Muhteşem Giray ile katılan Kırımlı, bu sayede tasarım önerilerini ilk defa uygulama fırsatı bulur. Öncelikle, İzmir Enternasyonel Fuarı Sergi Sarayı'nın ön cephesinin değişimi üzerine açılan fikir yarışmasına katılan ekip, fonksiyonel çözümü odağına alarak modernist mimari dilin hakim olduğu bir tasarım gerçekleştirir. Özgün ve çağdaş bir yaklaşımla ele alınan yapının cephesi düzenli ve tekrarlı bir biçimde dizilen kolonlarla sarılır (Şekil 3).

Yapının cephesiyle kolonlar arasındaki 12 metrelik alanda üst kata çıkılmasına imkân tanıyan rampa, havuz ve üst örtülü bir bahçe bulunmaktadır. Yapının dışarısına yerleştirilen aydınlatma elemanları ve hafif aydınlatılan ara mekân arasında oluş-

turulan ışık-gölge etkisi, yapıya modern bir görünüm kazandırır. Büyük havuzun sonunda yer alan sergi yapısındaki ışık ve renk oyunlarının görsel etkisi, sık sık renk değiştiren bir cephe tasarımı dönemi için yenilikçi bir yaklaşımdır. (*Mimarlık Dekorasyon*, 1997, 65; *Kafesçioğlu*, 2017, 50).

1948 yılındaki fuarın en etkileyici yapısı olarak gösterilen pavyonun tatbikat planları ve kontrolleri de mimarları tarafından tamamlanırken bina gelecek yıllarda arzu edilen değişikliklerin yapılmasına imkân tanıyacak biçimde esnek tasarlanmıştır (*Mimarlık*, 1948, 18).

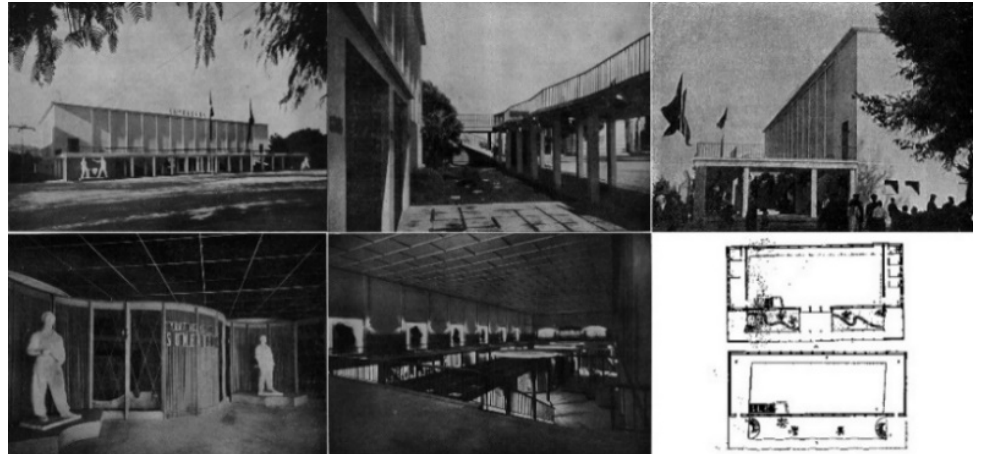
Şekil 3. İzmir Enternasyonal Fuarı Sergi Sarayı'nın ön cephesinin değişimi projesi. (*Mimarlık Dekorasyon*, 1997, 65)



Aynı yıl içerisinde Kırımlı'nın Türkmen ve Giray ile katılarak hem birinci hem ikinci ödüle layık görüldüğü ve projelendirilerek uygulanan İzmir Enternasyonal Fuarı Sümerbank Pavyonu ise, dönemin uluslararası eğiliminin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Kırımlı ve arkadaşlarının akademideki odalarında etap etap tasarladıkları pavyon, mimarların daha erken dönemlerde modern mimarlık düşüncesini benimsediklerini gösterir. Söz konusu modernist düşünce ve tutumla geleneksel öğeler yerine fonksiyonun, malzeme ve taşıyıcı sistemin uygun hacimlerde bütünlük yaratması hedeflenmiştir (*Incesu*, 1997, 98) (Şekil 4).

Betonarme karkas arası tuğla dolgu olarak inşa edilen yapının dolgu duvarları çift sıradır. Duvarların arasında hava boşluğunun bulunması mekanda yaratılmak istenen iklimlendirme çabasının sonucudur. Kütle ilişkileri ve geniş sade yüzeylerle oluşturulan mimari düzeni ile fuar alanındaki diğer pavyonlardan gözle görünür bir şekilde ayrılan yapıda minimum süs elemanı kullanılması, yalın geometrisiyle üçüncü boyutu vurgulayan akışkan hareketli elemanlarının oluşturduğu kontrast ortaya çıkan mimari arayışın ve yaklaşımın sonucudur. Terasın bulunduğu yapının ön cephesinden

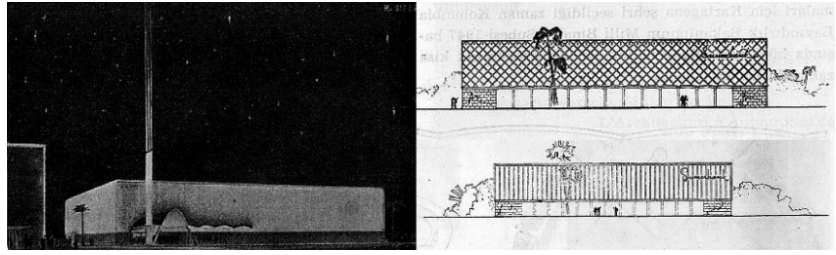
Şekil 4. İzmir Enternasyonal Fuarı Sümerbank Pavyonu cephesi, iç-dış mekan, plan, galeri ve yapı-köprü ilişkisini gösteren görseller (Kırımlı vd., 1948, 155-159)



pavyona girildiğinde çeşitli Sümerbank ürünlerinin sergilendiği esas sergi salonu gezilerek geniş bir merdivenden salonu çevreleyen ana galeriye çıkılır. Bu bölümden geçen insanların, tasarlanan şeffaf cephe sayesinde yapıyı her defasında yeniden canlandırması mimari yaklaşımın uluslararası fuar konseptiyle ilişkisini ortaya koymaktadır. (Kırımlı vd., 1948, 158; Okumuş vd., 2019, 122)

Ayrıca, yapının taşıyıcı sisteminin ve yapım tekniğinin cephelerde ve yapının iç mekanında olduğu gibi yansıtılması, tasarım yaklaşımının en önemli noktalarındandır. Yapının hem dış cephesinde hem de iç mekânında sıra kolonlarla mekanlar birbirinden ayrıştırılırken iç mekandaki servis yapıları iki yan cepheye sarılarak orta bölümde büyük bir sergi mekanı oluşturulmuştur. Dış cephedeki sirkülasyon elemanları ise yapıya heykelsi bir görünüm kazandırır. Öte yandan, yapının iç mekanı ve cephesinde yer alan heykeller, pavyonun plastik bir ifadeye bürünmesinde önemli bir rol oynar. Özellikle, yapının iç mekan tasarımında ressam Abidin Elderoğlu, dekoratör Abidin Zafir ve mimarların işbirliği, yapının ana cephesi ve teras bölümünde yer alan ve heykeltıraşlar Turgut Pura ve Hüseyin Anka tarafından tasarlanan heykeller ve plastik çalışmalar, yapının modern görünümüne olumlu katkılar sunmaktadır. (Kırımlı vd., 1948, 158; Okumuş vd., 2019, 122).

Bu çerçevede, 50'ler modernizminde temel sanatlarla bir bütün oluşturan mimari tasarım yaklaşımı düşünüldüğünde, pavyonun II. Dünya Savaşı sonrası görünürlük kazanan plastik sanatlar sentezi/mimarlık-sanat birlikteliği kavrayışının erken dönem örneklerinden biri olduğu söylenebilir.¹⁷ Yarışmadaki ikinci ödül de aynı ekibin tasarım önerisine verilirken modernist prensiplerin kullanımı bu tasarımda da göze çarpmaktadır (Şekil 5).



II. Dünya Savaşı sonrası ülkedeki kültürel ve doğal güzelliklerin ön plana çıkması amacıyla gerçekleştirilen turistik yatırımlar sayesinde kent merkezlerinde konaklama yapıları inşa edilmiştir (Batur, 1984, 1400). Yeni bir tipoloji olarak ortaya çıkan yapılar pek çok kent merkezinin biçimlenişinde etkili olurken modern görünümüyle dönemin dikkat çekici yapılarından biri Antalya Şehir (Belediye) Oteli'dir. Yapı, 1953 yılında açılan ulusal yarışma sonucu elde edilir. Mimarlar Affan Kırımlı, Muhteşem Giray, Muhlis Türkmen, Süha Toner, Fazıl Tuncalı'nın yarışma için vermiş oldukları iki teklif hem birinci hem dördüncü ödül derecesine layık görülürken birinci ödülü kazanan tasarım uygulanmıştır. Ekibin uyguladığı proje, modern ile geleneksel mimari unsurların özünün sentezlenerek geleneksel çağdaş mimarinin ışığında yeniden ele almanın örneğini oluşturması bağlamında değerli bir tasarımdır (Sağdıç ve İncesu, 1997, 60-61). Yarışma raporunda yapının, meydan ve sokakla olan ilişkisi ve alandaki konumlanması bağlamında jüriden olumlu bir değerlendirme aldığı ifade edilmiştir. Otel, limana bakan cephesinde yer alan Antalya evleri ve sokakları ile uyumlu bir kompozisyona sahiptir (Şekil 6).

Ayrıca raporda, otel girişinin belirgin bir şekilde tanımlanması ve otel holü, servisleri ve gazinonun yerleşim planı fonksiyonel olarak uygun bulunmuştur. Yapıdaki mimari, özgün ve yeni bir yaklaşım olarak değerlendirilirken meltem rüzgârlarına açık bir konumda yer alan binanın gölgesinde kalan açık avlunun keşfi kıymetli olarak görülür (Mimarlık, 1950, 8). Yapı, kent merkezindeki konumu sayesinde modern mimarlığın kentte görünmesini sağlayan ikonik bir örnektir.

Şekil 5. Sümerbank Pavyonu ikinci ödüle ait perspektif ve çizimler (Kırımlı vd., 1948, 159)

17. 17 Ekim 1951 tarihinde Paris'te kurulan Groupe Espace'in ideali, plastik sanatlar sentezinin gerçekleştirilmesidir. Fransa'daki kuruluşun Türkiye'deki birimi niteliğindeki Türk Grup Espas, söz konusu ideal çerçevesinde sanat ve mimarlığın müşterek çalışmasını destekleyen önemli bir girişim olarak 1953 yılında mimar Tarık Carım, heykeltıraş İlhan Koman ve Hadi Bara tarafından kurulmuştur. Gruba sonrasında Sadi Öziş de dahil olmuş ve 1955 yılında yayınladıkları bildiri ile grup resmîyet kazanmıştır. Türk Grup Espas, plastik sanatların mutlak bir bütünlük içerisinde olmasını ve bu birliktelik/sentez sonucunda çağdaş bir ürünün ortaya çıkmasını hedeflemiştir. Bu yaklaşım, Türkiye'de pek çok mimar ve sanatçıyı etkilerken 1950'lerin sonlarına doğru gerçekleştirilecek birçok mimari projede söz konusu anlayışın örneklerine rastlanmıştır. Sümerbank Pavyonu ise, modern mimarlık-sanat iş birliğinin Türkiye'deki habercisi niteliğindedir. Detaylı bilgi için bkz. Arkitekt, 1955, 21; Çalık, 2004, 44-45, 64; Yavuz, 2020, 66-67, 148-149.

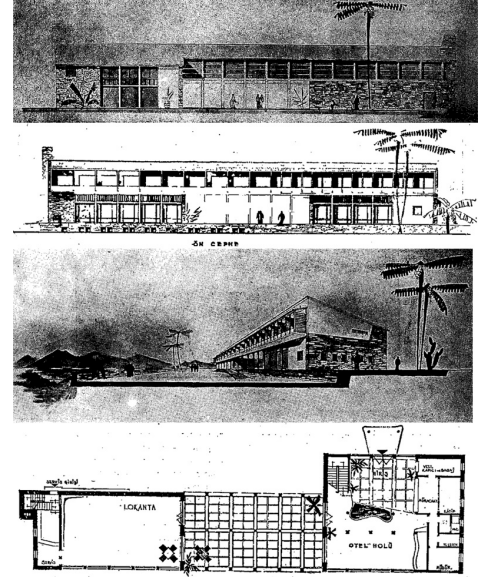


Şekil 6. Antalya Şehir (Belediye) Otel'i'nin kent içerisindeki konumu ve Cumhuriyet Meydanı'ndan görünüşü, denize bakan cephesi ve zemin kat planı. (Mimarlık Dekorasyon, 1997, 72; Mimarlık, 1950, 2-4).

Şekil 7. Otelin dördüncü ödül derecesine sahip projesinden perspektif, ön cephe, giriş cephesi ve zemin kat planı çizimleri. (Mimarlık, 1950, 8-9)

Yatay prizmatik kitle, cephe kurgusundaki yalınlık, çevresiyle kurduğu diyalog, fonksiyonelliğin ön planda tutulduğu mimari dil ve görsel etki, yapının çarpıcı nitelikteki mimari davranışları arasındadır. Bununla birlikte, kentin otel olarak inşa edilen en eski yapısı olma özelliği vurgulanması gereken başka bir noktadır. Bir dönemin mimari yaklaşımına referans veren yapı, ilerleyen senelerde belediye tarafından yıkılarak yeşil alana dönüştürülmüş ve günümüzde bulunmamaktadır. Aynı mimari ekibin yarışma için hazırlanmış oldukları ve dördüncü ödül derecesini kazanan teklifteki tasarımda da prizmatik kurgu ve fonksiyonel/modern mimari dil açık bir biçimde okunmaktadır (Şekil 7).

Söz konusu sekiz yıldaki mimari üretimlere bakıldığında, Kırımlı'nın dönemin çağdaş ve modernist düşüncesiyle örtüşen tasarımlar gerçekleştirdiği görülür. Savaşın bitmesi sonrası çeşitli direnişler olmasına karşın çağdaş eğilim yaygınlaşmış ve 40'lı yılların sonundaki uluslararası açılımla beraber yeni mimari yaklaşım kendini göstermiştir. Mezun



olmasından iki sene kadar sonra aldığı ödüller sayesinde mimari proje uygulama şansı bulan Kırımlı'nın 1948 yılındaki İzmir Enternasyonel Fuarı Sümerbank Pavyonu, söz konusu eğilimin erken dönem örnekleri arasında yer almaktadır. 50'lerin başı itibarıyla ülkenin turizm hamlesi ve bu çerçevede gerçekleştirilen otel yapıları, dönemin yeni yapı tipolojileri olarak ortaya çıkar (Cansever ve Hancı, 1959, 45; Bonatz ve Uran, 1965, 5-6; Akcan ve Bozdoğan, 2013, 124). Bununla birlikte, gündelik ticareti canlandıran çarşı, iş hanları ve bankalar da yeni mimari yapı olarak kentlerde görünmeye başlar (Tanyeli, 1998, 237-238). Kentli için modern mimarlığı erişilebilir hale getiren bu yapıların yarışmalarla kent merkezlerine inşa edildiği görülürken Kırımlı'nın Antalya Şehir (Belediye) Otel'i yapısı, döneme ışık tutan bir örnek niteliğindedir.

1955-1966 Yılları Arası Tasarım Önerileri ve Mimari Pratikler

Türkiye'de 50'lerden itibaren politik değişim, kurulan uluslararası ilişkiler, benimsenen yeni iktisadi politikalar, sosyokültürel ve toplumsal hayata yön veren Amerikanlaşma, kent ve mimarlık bağlamında çeşitli değişimleri beraberinde getirmiştir (Akcan, 2001, 38). Özel sektör yatırımının artmasıyla mimari bürolar açılmaya başlamış ve mimarlar hem yarışma hem de serbest mimarlık hizmeti

kapsamında yapılar tasarlamışlardır. Tasarlanan yapılarda yeni malzeme, teknoloji ve strüktür arayışlarının görüldüğü bu süreçte dikdörtgen prizma ve asal geometrik formların kullanımı ve aksiyal sistemdeki cephe düzeni oldukça dikkat çekicidir (*Batur, 1984, 1403*). Bu dönem içerisinde, Türk mimarlığının gelişimini takip edebileceğimiz esas yapı grubu olan kamu binalarının yanı sıra dönemin önde gelen diğer yapı türleri büro, iş merkezleri, otel ve banka yapıları, kültür merkezleri ve konut blokları olmuştur (*Alsaç, 1973, 17; Yavuz, 1973, 31; Batur, 1998, 233*).

60'ların başları ise, “geçmişe özlem” ve tarihselci (*historisist*) bir eğilimin görülmesi sonrası Uluslararası Üslup'un yanı sıra Brütalizm ve Rejyonelizm gibi akımların katılımı mimarlık sahnesinde çoğulcu bir yaklaşımı oluşturur (*Batur, 1984, 1412*). Kırımlı ise, “Savaştan sonraki ikinci dönem” olarak tanımladığı bu zaman aralığı için temel olaylar olarak Osmanlı Mimarlığı anlayışına dönüşün yasallaştırılması ve İmar Kanunu'nun yürürlüğe girmesini gösterir. Eski mimarlık eserlerini korumak amacı ile kurulan Anıtlar Yüksek Kurulu'nun ise eskiyi korumayı amaç edinmekten çok yeniye engel olmayı hedeflediğini dile getirir (*Kırımlı, 1983, 36*). Bu süre zarfında, hukuki zeminde yaşanan olay ve engellere karşın kurumsallaşmış yarışma ortamıyla çok farklı işlevlere sahip yapı türleri için yarışmalar açılır ve bu sayede modern mimarinin oldukça değerli örneklerinin verildiği bir dönem karşımıza çıkar.

Kırımlı'nın yarışma serüvenine devam ettiği on bir yıllık süreçte toplam 8 ödül (*5 birinci ödül*), 14 mansiyon, 1 satın alma derecesi bulunmaktadır. Mimarın katılmış olduğu yarışmalardaki projelerin konu başlıkları; elçilik binaları, uluslararası fuar pavyonu, çarşı, toplu konut, spor yapıları, eğitim yapıları, büro yapıları, kampüs ve sağlık yapılarıdır. Ayrıca, dönem içerisinde Affan Kırımlı, Abdurrahman Hancı, Turgut Övünç ve Süha Toner ile Türkiye'nin ilk büyük mimarlık firmalarından biri olan İMA'nın kurucu üyeleri arasında yer almıştır. Affan Kırımlı,

mimari proje ve uygulamalarının yanı sıra 1955 yılından itibaren pek çok yarışmadan jüri daveti almış ve Türkiye'deki birçok öncü ve model oluşturacak yapının ülkeye kazandırılmasına önemli katkı sunmuştur. Kırımlı, katıldığı yarışmalarda olduğu gibi yaptığı jüri davetilerinde de oldukça geniş ve çeşitli bir yapı tipolojisi yelpazesine sahiptir.¹⁸ 50'lerin ikinci yarısında yaptığı jüri davetilerden üç hükümet konağı yarışmasının sonuçları ise, Türk Modern Mimarlığı için oldukça çarpıcı bir niteliğe sahiptir. Bu yarışmalar doğrultusunda, Türkiye'de döneminin ilk yenilikçi mimari uygulamalarını içeren modern ve çağdaş hükümet konakları inşa edilmiş ve yeni idari merkezler/meydanlar oluşturulmuştur (*Şekil 8*).



Kırımlı'nın Muhteşem Giray ile katılarak birincilik ödülüne layık görüldüğü Balıkesir Kervansaray (*Vakıf*) Otelini, inşa edildikten sonra şehrin sembol yapısı olması itibarıyla kıymetli örneklerden biridir. Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından 1955 yılında açılan ve kentin ulusal bir yarışma çerçevesinde inşa edilen ilk ve tek yapısı olma özelliği taşıyan otel, 50'lerde yoğunlaşan imar hareketleri ve modern bir kent olma isteğinin göstergesi niteliğindedir (*Bırol, 2007, 50*). Modern mimari yaklaşımın Türkiye'deki yansımaları içerisinde özgün bir yer ve kimliğe sahip yapının inşası 60'lı yılların başında tamamlanmıştır. Kent merkezindeki Vasıfçınar Caddesi üzerinde konumlanan otel, Cumhuriyet Meydanı ile ahenkli bir kompozisyon oluşturur.

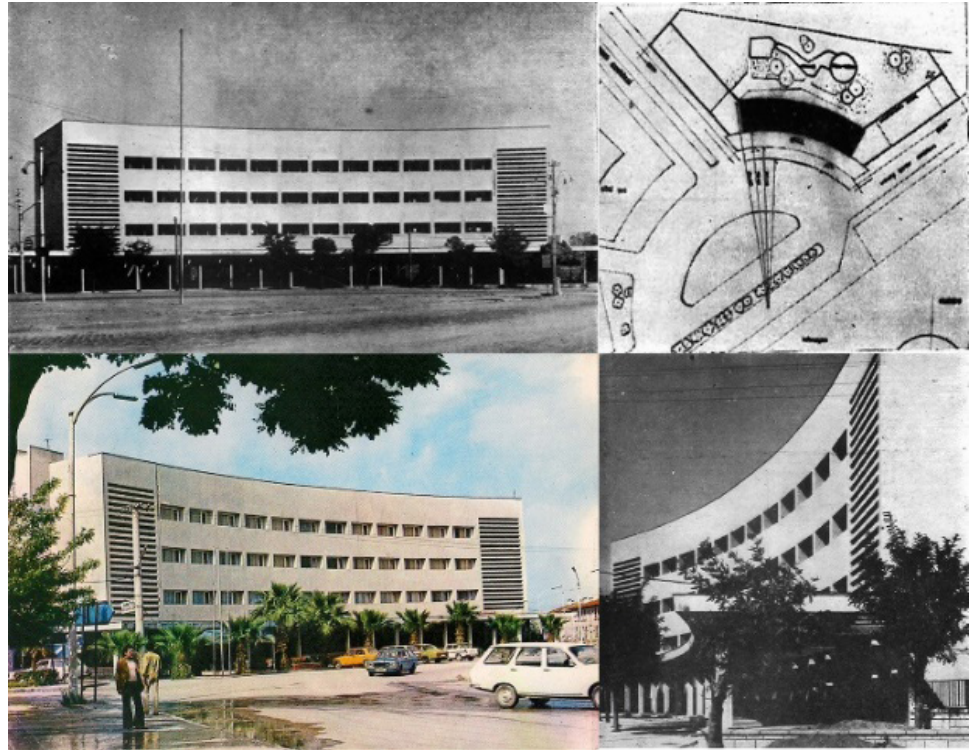
Üç katlı bir proje olarak hazırlanan yapının ilk hali, ihtiyaçlara karşılık veremeyeceği nedeniyle üç kat konaklama ve gazino-lokanta olmak üzere dört kat olarak inşa edilir. Yalın bir geometriye sahip yapının meydana bakan cephesinde geniş bir saçak bulunmaktadır. Saçak altında yer alan bu köşenin yazın gazino olarak kullanılması ve dolayısıyla meydanın daha canlı ve renkli bir hale gelmesi

Şekil 8. 1955-58 yılları arasında Affan Kırımlı'nın jüri davetisi yaptığı Sakarya (1955), Elazığ (1955) ve Urfa (1958) şehirindeki hükümet konağı yarışmalarının birinci ödüllerine ait görseller. (Arkitekt, 1956, 105-108, 117 Arkitekt, 1956, 109-113; Arkitekt, 1958, 114-121)

18. Kırımlı, başta sağlık yapıları olmak üzere eğitim, ticari, idari, konaklama gibi çeşitli işlevlere sahip yapı tipolojileri için açılan yarışmalarda jüri davetisi yapmıştır. Bu yarışmalardan bazıları şunlardır; Ankara Gülhane Askeri Tıp Akademisi (1962), Zonguldak Teknik Okulu (1967), İzmir Devlet Hastanesi (1967), Başbakanlık İstanbul Bölge Binası (1967), Çorum Devlet Hastanesi (1968), Trabzon Göğüs Hastalıkları Hastanesi (1968), İstanbul Reklam Sitesi (1968).

planlanmıştır. Otel cephesindeki pencere-lerin içeri alınışı, yapının plastik bir etki kazanmasını sağlamıştır (Kırımlı ve Giray, 1965, 27-28). Bununla birlikte yapı, konaklama fonksiyonunun yanı sıra Cumhuriyet Meydanı'nı tanımlayan sembolik bir anlama da sahiptir (Şekil 9). Otel, şehrin elli yıllık tarihine tanıklık etmesi, dönemin mimarlık yaklaşımını sergilemiş olması ve kent kimliğinin önemli bir parçası olarak birçok kutlama ve bayram etkinliklerinin yapıldığı meydandaki rolü ile kentsel belleğin belirleyici unsuru olmuştur.¹⁹ (Birol, 2004; Güney, 2006, 17-18; Birol, 2007, 51). Ne var ki, yapı 2006 yılında birçok itiraz ve müdahaleye karşın Balıkesir Belediyesi tarafından yıkılmıştır (Güney, 2006, 17).

Şekil 9. Balıkesir Kervansaray (Vakıf) Otel'i'ne dair ön cephe görünüşleri ve vaziyet planı, 1965-1980 (Kırımlı ve Giray, 1965, 27-28; Balıkesir Büyükşehir Belediyesi Arşivi)

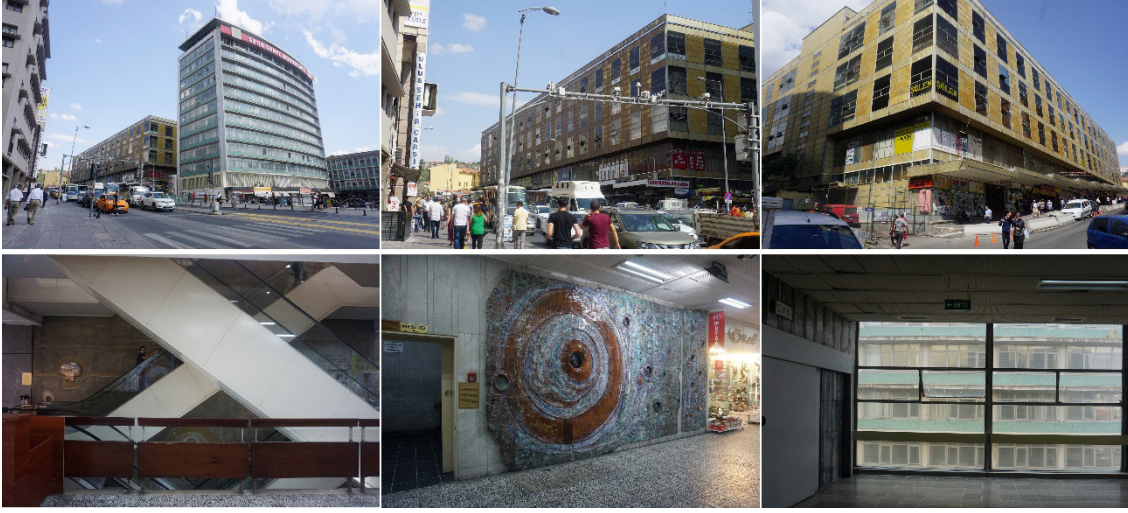


taşıyan çarşı, başkentin modern bir kente dönüşümündeki ilk adımların atıldığı Anafartalar Caddesi ve Alsancak Sokak arasında konumlanır. Yapının ana girişi, kuzey-güney aksında yer alırken girişin cadde ve sokağa açılması sayesinde çarşı dış mekanla ilişki kurabilmektedir. Mekanın tam ortasında düşey taşıyıcı elemanlar bulunurken dükkanlar kenarlar boyunca dizilerek alana yerleştirilmiştir (Ertemli, 2018, 22-25; Kısaer, 2019, 79-90). Bununla birlikte çarşının mimari yaklaşımı, dönemine referans veren çağdaş/modern özelliklere sahiptir. Öncelikle yapı, dönemin gelişen teknolojisi doğrultusunda yürüyen merdivenin kullanıldığı ilk çarşı niteliğine sahiptir. Yapının yalın bir

19. Otel ilk olarak, 10-11 Kasım 2004 tarihinde Docomomo Türkiye Ulusal Çalışma Grubu tarafından gerçekleştirilen Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları I başlıklı poster sunuşları etkinliğinde Gaye Birol tarafından sunulmuş ve belgelenmiştir. Bkz. Güney, 2006, 17-18; Birol, 2004.
20. TMMOB Mimarlar Odası Yarışmalar Dizisinde 1967 yılına tarihlense de yarışmanın 1958-59 yılları arasında açıldığı ve inşanın 1963-65 yıllarında gerçekleştirildiği bilinmektedir. detaylı bilgi için bkz. Kısaer, 2019, 71.

Bu dönem içerisinde, yeni bir yazının konusu olabilecek kadar değerli bir yapıt olan Anafartalar Çarşısı, Kırımlı mimarlığının açık bir biçimde okunmasını sağlayan önemli örnekler arasında yer alır. 1958 yılında Ankara İmar ve Emlak İşletmesi T.A.Ş. tarafından ulusal ölçekte açılan yarışmayı mimarlar Ferzan Baydar, Affan Kırımlı ve Tayfur Şahbaz kazanır.²⁰ (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi). Ankara'nın en eski alışveriş merkezi olma özelliği

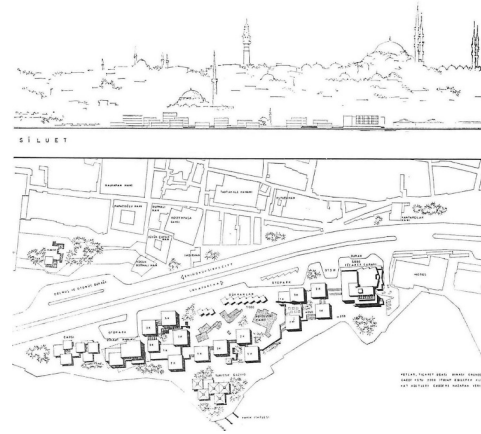
biçimsel kurguya sahip prizmatik kütesel formu ve modern malzemeler kullanılarak gerçekleştirilen alüminyum giydirme cephe tasarımı çarpıcı ve oldukça yenilikçi bir uygulamadır (Şekil 10). Ayrıca yapıdaki pencereler, mekanın ışık ve hava almasını sağlamak gibi işlevsel özelliklerinin yanında yalın cephe tasarımının önemli bir parçası görünümündedir (Ertemli, 2018, 22-25).



Öte yandan, dönemin sanat anlayışı doğrultusunda insan-mekan-sanat ilişkisini kuvvetlendirmek adına çarşının iç duvarları, kolonları ve merdiven boşluklarına seramik panolar ve rölyefler yapılmıştır. Füreya Koral, Seniye Fenmen, Attila Galatalı, Arif Kaptan, Nuri İyem ve Cevdet Altuğ'a ait bu sanat eserlerinin bazıları ise Çağdaş Türk Plastik Sanatlarının ilk örneklerindedir.²¹ Bu bilgiler neticesinde, içerisinde pek çok mimari zenginlik barındıran, kentin ve kentinin mekânsal hafızasında yer etmiş ve dönemin önde gelen mimari üretimlerinden biri olan Anafartalar Çarşısı, Affan Kırımlı'nın modern tasarım yaklaşımını, mimarlığı kavrayış ve uygulayış biçimini açığa çıkaran değerli bir örnektir.

Kırımlı, 1963 yılında ise, Turgut Övünç ve Süha Toner ile İstanbul Ticaret Odası binası yarışmasına katılır. Yarışmanın proje yeri, Haliç sahilinde yer alırken silüetinde Süleymaniye Cami ve diğer bazı eski eserler bulunur. Arka fonda bu eserlerin görünmesi ve tarihi dokuya olan saygı çerçevesinde hazırlanan ve önerilen proje, yerleşke-çevre arasındaki ölçek ve oran dengesi göz önüne alınarak tasarlanmıştır. 60'ların mimari yaklaşımıyla paralellik gösteren tesisin biçimsel kurgusu, rasyonel ve saf dikdörtgen prizmatik kitlelerin parçalanması sonucunda meydana gelen küçük ve çok parçalı birimlerin uyumlu birlikteliğinden oluşur (Şekil 11). Bu çerçevede, dükkanların arasında ticari bir aks

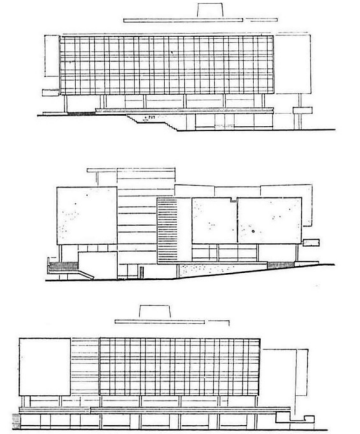
yaratılarak çeşitli sokaklar organize edilmiştir. Bununla beraber kompleks, tarihi doku ve çevresiyle uyumlu bir görüntü sergilerken hem kitlelerin alanla olan ilişkisi hem de yarattıkları dış mekanlar, alandaki doluluk-boşluk örüntüsünü ortaya çıkarır (Arkitekt, 1963, 183).



Dönemin serbest mimarlık hizmetleri arasında yer alan Türk Amerikan Derneği binası ise, Affan Kırımlı tarafından 1963-65 yılları arasında tasarlanmıştır. Türk Amerikan Derneği'nin üçüncü binası olma özelliği taşıyan yapı, dik açılırların deforme edildiği plan şeması ile öne çıkar. Açılı formel kurguya sahip olmasıyla kent dokusu içerisinde farklılaşan yapı, cadde yüzeyinde oluşturduğu boşluk ile kentsel mekanın zenginleşmesini sağlar. Yalın mimari dili ve malzeme seçimiyle dönemin çağdaş mimarisini temsil etmektedir (TAD Arşivi; Okumuş ve Ediz, 2020;

Şekil 10. Anafartalar Çarşısı, iç mekan, cephe ve çevre dokusu ile birlikte (Yazar Arşivi)

Şekil 11. İstanbul Ticaret Odası Projesi Yarışması vaziyet planı ve plan-kesit görünüşü. (Arkitekt, 1963, 183)



21. Yapının iç mekan ve tefriş tasarımı, yine bir yarışma sonucu gerçekleştirilmiştir. Yarışmada birinci ödüle layık görülen Ruşen Dora, Engin Aydın ve Özden Aydın'ın ortak hazırladıkları tasarım, iç mekan kurgusu açısından çok büyük zenginliğe sahiptir (Altan, 1964, 13; Arkitekt, 1963, 110-111). Koridor zeminleri açık-koyu mermer plak ile döşenmiştir. Duvarlardaki mermer plak ise zemin döşemesinden farklı ve yer ile uyumlu bir desen oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Ne var ki, yıllar içerisinde çarşının mekânsal düzenlemelerinde gerçekleşen değişiklikler, yapıda olumsuz etkiler yaratmıştır. Detaylı bilgi için bkz. Kısar, 2019.

VEKAM Koç Üniversitesi Arşivi, 2018). Yapının tasarımında dikkat çeken noktalardan biri, farklı geometrik formların bir araya gelişidir. Altıgen biçimli sınıflar, üçgen forma sahip balkonlar, beton mozaikler ve siyah-beyaz karşıtlığı ile kontrastın yaratıldığı merdiven basamakları oldukça ilgi çekicidir (Şekil 12). Açık plan şeması ve zengin bir bakış açısı sunan koridorlar mekansal organizasyonun önemli parçaları görünümündedir. Öte yandan yapı, sosyal ve kültürel programların varlığıyla hem geçmişte hem de günümüzde kentlinin yaşantısında önemli bir rol oynamaktadır.²² Cinnah Caddesi'nde bir simge haline gelmiş olan Türk Amerikan Derneği binasının kent ve mimarlık birikimi açısından döneme özgü kıymetli bir örnek olduğunu söylemek mümkündür.

yüzeyler, fonksiyonel odaklı tasarım, rasyonel ve yalın bir biçimsel kurguya sahip prizmatik formel kurgu ve yaklaşımlar, Kırımlı'nın uygulanmış Balıkesir Kervansaray (Vakıf) Otel, Anafartalar Çarşısı yapılarından açıkça görülmektedir. Ayrıca, 50'lerin sonundan itibaren katı prizmatik kitlenin parçalı biçimleniş geçiş süreci, Kırımlı'nın mimari dilindeki değişimden anlaşılmaktadır.

1967-1984 Yılları Arası Tasarım Önerileri ve Mimari Pratikler

60'lı yıllardan itibaren Batı'da uzun süredir hâkim olan Modern Mimarlık Akımı, tek çözüm biçimi olmaktan çıkmaya başlarken yerini farklı mimari eğilimler almıştır (Kortan, 1974, 70). Türkiye'de de benzer bir yaklaşım sonucu, mimari



Şekil 12. Türk Amerikan Derneği binası maketi ile Affan Kırımlı (Türk Amerikan Derneği Arşivi); Türk Amerikan Derneği binasına dair günümüz görselleri (Yazar Arşivi)

22. 1947 Marshall Yardımı ve 1952 NATO üyeliği ile gelişen Türkiye-ABD ilişkisinin yansıması olarak Ankara Atatürk Bulvarı'nda inşa edilen ve iki ülke vatandaşlarının bulunduğu bir sosyal merkez işlevi gören Türk Amerikan Derneği binası, günümüzde yabancı dil kursu veren bir eğitim kurumudur (bkz. Okumuş ve Ediz, 2020).

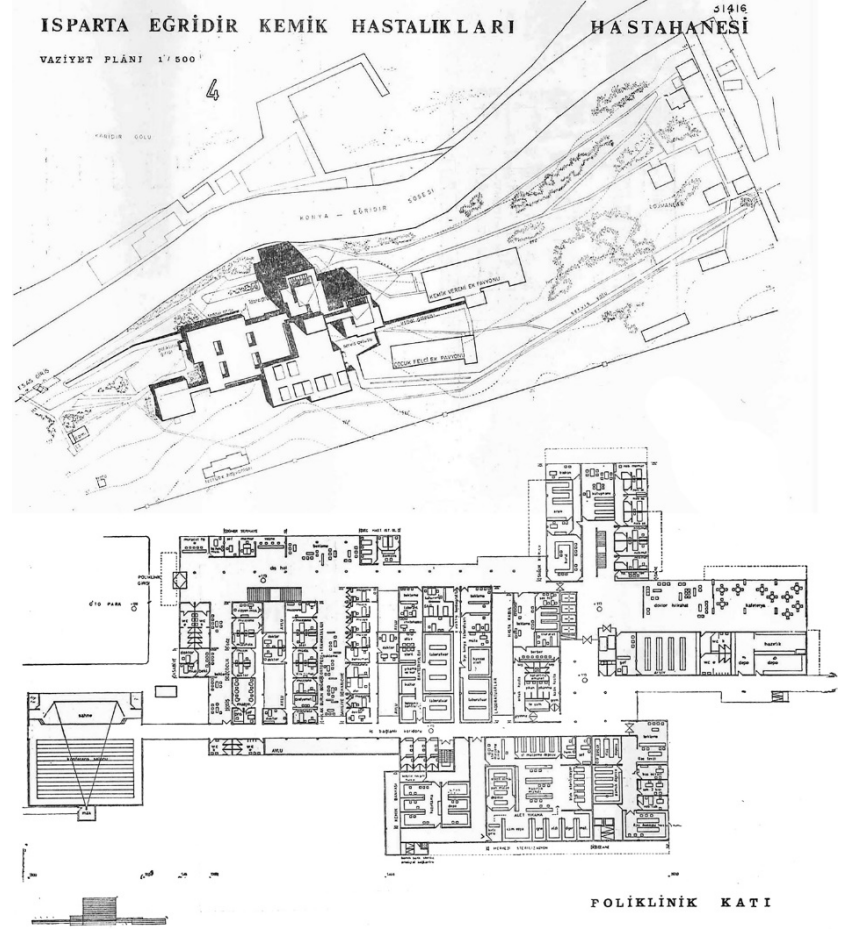
On bir yıllık sürecin özeti bağlamında, 1950'lerle birlikte yeni yapı tipolojilerinin ortaya çıkması (otel, banka, çarşı ve iş hanları vb.) yarışma projelerindeki fonksiyonel çeşitliliği artırırken bu durumu Kırımlı'nın mimari öneri ve uygulamalarından okumak mümkündür. Dönem mimarlığındaki uluslararası ve modern yaklaşım, şeffaf

projelerde Uluslararası Üslup katı prizmasının parçalanmasına yönelik bir tasarım prensibi görülmeye başlanmış ve çok parçalı plan tipolojisi dönemin yarışmalarında önerilen esas model olmuştur (Kortan, 1974, 71-79; Batur, 1984, 1410-1413). Kırımlı da bu dönemi çağdaş mimari yaklaşımın

yayılmasına olanak tanıyan yarışmaların yozlaşmaya başladığı, bireysel beğeni sonucu meydana gelen Post-Modern anlayışın yaygınlaştığı, eğitim kurumlarının değerini yitirmeye başladığı bir zaman aralığı olarak tanımlar (Kırımlı, 1983, 36).

Kırımlı, bu dönemde katıldığı yarışmalardan 9 ödül ve 2 mansiyon dereceleri kazanır. Kırımlı'nın çeşitli yapı tipolojilerinden farklı uygulamalar gerçekleştirdiği dönemin öne çıkan binaları ise sağlık yapıları olur. 60'ların son bölümünde inşa etmiş olduğu iki sağlık yapısından biri olan Isparta Eğirdir Kemik Hastalıkları Hastanesi (Sınırlı) projesi için yarışmaya, Muhlis Türkmen, Ali Muslubaş, Metin Hepgüler, Yılmaz Sanlı, Yılmaz Tuncer, Güner Acar, Affan Kırımlı, Süha Toner, Turgut Övünç ve Arman Güran katılmıştır. Süha Toner ile ekip olarak yarışmaya davet edilen Kırımlı, ikincilik ödülünü kazanırken yapının uygulamasını da gerçekleştirmiştir (TMMOB Mimarlar Odası Arşivi; Arkitekt, 1967, 165-167).

Hastane tasarımı, özellikle parçacıl yerleşim kurgusu ve plan tipolojisi ile dikkat çekmektedir (Şekil 13). Konya-Eğirdir yolu üzerinde bulunan alandaki eğime uyumlu bir şekilde yerleşen kompleksin ana girişi kuzey yönünden gerçekleştirilirken lojman yapılarının bulunduğu güneyden ise servis girişi sağlanmıştır. Alanda yer alan çeşitli tadilat ve iç mekan düzenlemelerinin yapılacağı Kemik Veremi ve Çocuk Felci ek hasta pavyonları, yerleşmeye galeri yöntemiyle bağlanmıştır. Hastanenin plan kurgusunda fonksiyonel olarak yakın ilişkili birimler birlikte çözümlenmiş, poliklinik, tedavi ve idari birimlerin girişleri ayrı bir biçimde tanımlanmıştır. Bununla birlikte, yerleşkedeki tedavi ve poliklinik birimlerinin kenarlarında teknik ve servis birimleri yer alırken muayene, doktor odaları, laboratuvar, röntgen odası gibi birimler, kitlenin orta bölümünde konumlandırılmıştır (Arkitekt, 1967, 165-167). İşlevsel açıdan uzun süre tedavi gören hasta yatak odalarının manzara ve doğal ışık ihtiyacı, kompleksin yerleşim planı ve biçimselliğini etkileyen esas konu olmuştur.



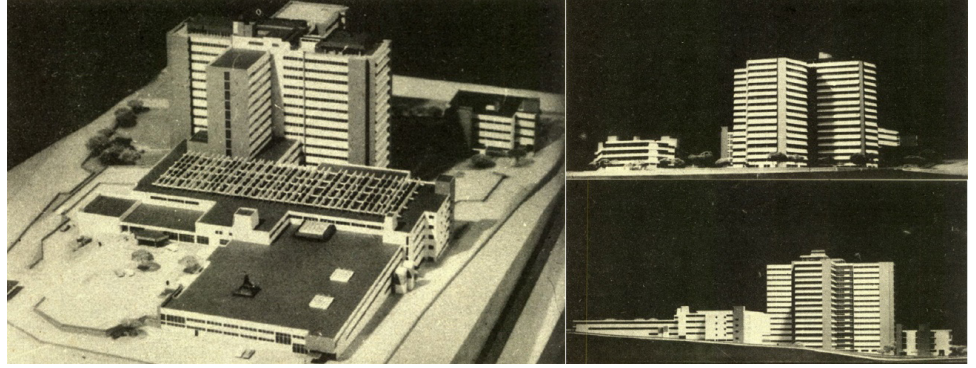
Kırımlı, aynı yıl Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi (İbni Sina) Öğretim Hastanesi yarışmasına girerek çağdaş mimarlık uygulamalarından birine daha imza atar. 1967 yılında ulusal bir yarışma sonucu elde edilen hastanenin inşaa süreci 1985 yılında tamamlanabilmiştir. Davetli açılan yarışmada birinci ödüle layık görülen Teoman Doruk'un projesi için zaman ve ücret konularında anlaşılabilmesi üzerine ikinci ödülü alan Affan Kırımlı, Süha Toner ve Turgut Övünç'ün projesinin inşası için çalışmalara başlanır (Mimarlık, 1971, 49).

Eğitim ve öğretim hastanesi olması itibarıyla diğer hastane yapılarından farklı bir fonksiyonel ilişkiye sahip yerleşkede, tedavi, teşhis ve operasyon bölümlerinin geniş bir yapısal alan gerektirmesi, tasarıma yön veren ana unsur olmuştur. Eğimli bir arazide konumlanan yapı grubu, dikdörtgen planlı dört bloğun

Şekil 13. Isparta Eğirdir Kemik Hastalıkları Hastanesi (Sınırlı) proje yarışması ikinci ödül ve uygulanan Affan Kırımlı ve Süha Toner'in projesi (Arkitekt, 1967, 165-166)

birleşmesinden oluşur (Şekil 14). Blokların birleşme noktalarında düşey sirkülasyon alanları mevcuttur. Ayrıca, çok parçalı plan tipolojisine sahip hastanedeki 16 katlı ve alanın ortasında yer alan ana kitlenin kenarlarında hasta yatak odaları, ortada ise personel odaları ve danışma vardır. Ortadaki kitlenin hemen yanında, içerisinde polikliniklerin yer aldığı, araziye uygun bir biçimde yayılan yatay formdaki bloklar bulunmaktadır. Bu kurgu, gün ışığını daha fazla içeri almak için tasarlanırken hasta odalarında kullanılan geniş pencerelerin önünde güneş kırıcılar yer alır. Hastaların gün ışığından etkilenmesinin önüne geçmek için kullanılan bu paneller, yapı cephesinde belirgin bir görünüme sahip ve cephe karakterini tamamen farklılaştıran mimari elemanlar olmuştur (Şekil 15). Kuzey cephesi ise şerit pencerelerle tasarlanmıştır. Yapının toprak altındaki karanlık kısımlarında, ameliyathaneler, yoğun bakım üniteleri ve laboratuvarlar bulunur (Özyıldırım, 2014, 109).

Öte yandan, dönemin özgün tasarım prensiplerinden biri olarak 1960-80 yılları arasında birçok örneği görülen mimarlık-sanat birlikteliği ve sentez yaklaşımı, Kırımlı'nın bu yapısında da oldukça belirgindir. Hastanenin her katında Gorbon-Işıl Seramik tarafından gerçekleştirilen seramik panolar bulunmaktadır. Cephe ve iç mekandaki görsel dile katkı sunan farklı desenlerdeki bu seramik panolar, yapı için özel olarak tasarlanmış ve üretilmiştir (Şekil 16). Ayrıca, yapıda seramik sanatçısı Müfide Çalık'ın çeşitli eserleri ve Hamiye Çolakoğlu Atölyesi armağanı seramik pano da yer almaktadır.



Şekil 14. Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi (İbni Sina) Öğretim Hastanesi projesi (Mimarlık, 1971, 47-48)

Şekil 15. Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi (İbni Sina) Öğretim Hastanesi cephe özellikleri ve iç mekan görünüşleri (Yazar Arşivi)





Şekil 16. Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi (İbni Sina) Öğretim Hastanesi iç mekanındaki Müfide Çalık ve Gorbun-İşıl Seramik tarafından gerçekleştirilen seramik duvar panoları (Yazar Arşivi)

Kırımlı, 60'ların sonu itibariyle akademik kimliğine dönüş yapar. 1968-71 yılları arasında Ankara Özel Zafer Mimarlık Yüksek Okulu'nda çalışır. 1971-1979 yılları arasında ise İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki görevine öğretim görevlisi olarak geri döner (*Mimar*, 1981, 28). Kırımlı, 2000 yılında vefat edene dek özellikle yarışma katılımları sayesinde mesleki serüvenini sürdürmüştür.

Dönem özeti kapsamında, 50'lerin sonlarında başlayan esas geometrik kitlenin parçalanarak yerini küçük ve çok parçalı elemanlarla oluşturulan kompozisyonlara bırakması 70'lere kadar etkisini sürdürür. Dönem içerisinde pek çok tipolojideki yapı örneğinde parçacıl şemalar kullanılırken teknolojideki yeniliklerin etkisiyle biçimsel arayışların da ön plana çıktığı söylenebilir. Kortan'ın (1974), "Kütlelerin parçalanarak küplere indirgenişi" olarak tanımladığı²³ dönemin mimari yaklaşımını Kırımlı'nın ticari (*çarşı, iş hanı*), idari (*yönetim, hükümet konağı*) işlevli ve uygulanan hastane yapılarından okumak mümkündür.

Değerlendirme ve Sonuç Yerine

Affan Kırımlı'nın meslek hayatına bütüncül olarak bakıldığında inşa ettiği mimarlık anlayışında açık bir biçimde okunan modern, rasyonel ve analitik yaklaşımı, mimarın küçük yaşlardan itibaren benimsediği modern Türkiye ve Atatürk'ün çağdaşlık ilkesi sonucu oluşturduğu dünya görüşü ile örtüşmektedir. GSA'dan mezun olduğu 1946 yılından başlayarak yarım asır

boyunca çağdaş bir yaklaşım ve zihinle mimarlık pratiğini aktif şekilde sürdüren Kırımlı'nın çağdaş mimariyi yakalamasındaki referans kaynağı ise mimari yarışmalar olmuştur. Çağın mimarlığını izlemeyi sağlayan en önemli mimari pratik konumundaki yarışmalar, ulusal/uluslararası ölçekte farklı yapı tipolojilerine ilişkin pek çok tasarım ve uygulamanın gerçekleştirilmesinde başat role sahiptir. Bu çerçevede, yarışmacı bir mimar kimliğiyle öne çıkan Affan Kırımlı, mimari üretimleri/önerileriyle dönem mimarlığına ışık tutan çağdaş örnekler ortaya koymuştur. Ayrıca Kırımlı, yarışma kültürü sayesinde farklı işleve sahip yapılarda tasarım pratiği kazanmış, çeşitli yer, ölçek ve bağlamlarda mimari üretimler gerçekleştirmiş, GSA'daki mimar iş birliği kültürünün oluşturduğu entelektüel çevreden de beslenerek modern mimarlığı kavrayış biçiminin olgunlaşmasını sağlamıştır.

Tarihsel süreçte yaşanan belirli kırılma noktaları ve mimarın üretimleri çerçevesinde üç dönem üzerinden incelenen bu çalışmada, Kırımlı'nın mimari tasarımlarının dönemin mimarlık yaklaşımı bağlamıyla kurduğu paralel ilişkinin analiz edilmesi hedeflenmiştir. Bu doğrultuda, çalışmanın 1946-55 yılları arasındaki ilk dönemi, savaş sonrası ülkenin dışa açılarak uluslararası eğilimlerin arttığı ve modernist mimari dilin yaygınlaşmaya başladığı bir zaman dilimini oluşturur. Çağdaş yaklaşımın ilk nüvelerinin verildiği örnekler arasında Kırımlı'nın uluslararası fuar kapsamında uygulamasını gerçekleştirdiği İzmir Sümerbank

23. Kortan (1974), rasyonel tutuma karşı irrasyonel ilkelerin benimsenerek çok ve çeşitli formların bir araya gelişinden oluşan kompozisyonun "küpler mimarisi" olarak da adlandırıldığını ifade eder ve dönemdeki yaklaşıma eleştiri getirir. Detaylı bilgi için bkz. Kortan, 1974, 59-81.

Pavyonu da yer alır. 1950'li yılların başı itibariyle ülkede gerçekleşen politik ve iktisadi yenilikler, özel sektördeki atılımlar, ticari ve turistik adımlar, mimarlıkta yeni yapı tipolojilerinin oluşumunu sağlarken özellikle banka, otel ve çarşı yapıları pek çok kentin merkezinde inşa edilmeye başlanmıştır. Modern Mimarlık Hareketi'nin tüm kente yayılmasında başlıca etken olan bu yapılara örnek olarak Kırımlı'nın dönemin dinamiklerini yansıtan yapısı Antalya Şehir (Belediye) Otel verilebilir.

1955-66 yılları arasına tarihlenen ikinci dönem, modern mimarinin sembolik örneklerinin görüldüğü bir periyot olmuştur. Uluslararası Üslup Akımı'nın etkisi ışığında yapılarda, asal geometrik formların ve rasyonel tasarım ilkelerinin kullanımı göze çarpar. Fonksiyonel kurgu bağlamında oluşturulan cam prizmaların çarpıcı görsel etkisi, kentlere modern bir görünüm sunarken savaş sonrası yaşanan dönüşümün birebir tanığı olan mimar Affan Kırımlı, pek çok tasarım üretiminin yanı sıra özellikle iki şehrin merkezinde inşa ettiği Balıkesir Kervansaray (Vakıf) Otel ve Anafartalar Çarşısı ile döneme dair mimari anlatıyı ikonik yapılarla somutlaştırır. 60'larla birlikte rasyonel tutuma karşı tepki sonucunda oluşan biçimsel farklılaşma ve zenginleşme isteği, saf prizmatik kitlenin parçalanarak küçük ve çok parçalı formel kurgunun dönüşümünü hazırlamıştır. Bu dönüşüm, dönemin sonuna doğru Kırımlı'nın mimari dilindeki farklılaşmadan okunabilmektedir.

Çalışmanın son dönemi olan 1967-84 yılları arasındaki periyotta, 60'larda başlayan mimari yaklaşım sürerken tasarlanan yapılarda uzun koridorların yerine hol ya da avlu etrafında fonksiyonel mekanların yerleştirildiği ve bu doğrultuda kare vb. plan şemalarının oluşturulduğu görülür. Yekpare prizmatik kütlelerin parçalanarak küplere dönüşümü ve parçalı yerleşim kompozisyonuna sahip kurgu, dönem içerisinde pek çok farklı işlevsel programa sahip yapıda yaygın olarak kullanılır. Söz konusu mimari dile Kırımlı'nın ticaret odası, çarşı, iş hanları gibi ticari yapılarında, yönetim merkezi,

hükümet konağı gibi idari işlevli binalarında ve özellikle uygulanan hastane tasarımlarında rastlanır. Özetle, Kırımlı'nın mimarlık felsefesi, modernist düşünce ve rasyonel ilkelerini benimseyen tutumu çerçevesinde gerçekleştirdiği yinelemelerden uzak, özgün, çağın yaşam standartlarına uygun yeni/çağdaş mimari üretimleri, dönemin dinamiklerini yansıtan, yenilikçi ve çarpıcı bir örnek oluşturur.

Bu çalışma çerçevesinde, 20. yüzyıl Türk Modern Mimarlığının üretken aktörlerinden olmasına karşın isminden yeterince söz edilmeyen ve arşivlerde/literatürde kendisi hakkında oldukça sınırlı bilgiye ulaşılabilen Affan Kırımlı'nın "Çağdaş" ve "Yarışmacı" mimar kimliğini oluşturan katıldığı yarışmalar, gerçekleştirdiği mimari uygulamalar ve yaptığı yarışma jüri kararları, dönemin mimarlık ortamı bağlamında ortaya konmuştur.

Bitirirken, Kırımlı'nın kentsel/toplumsal bellekte yer etmiş/iz bırakmış öncü ve özgün mimari üretimlerinden bazılarının yıkılarak yok edildiği bazılarının ise güncel olarak yıkım tehdidinde maruz kaldığı görülmektedir. Makale, dönemin mimarlık pratiklerini yansıtan belge niteliğindeki değerli yapıların literatüre kazandırılması için önemli bir adım olmakla birlikte modern mirasın korunmasına ilişkin yeni sorular ve farklı tartışmalara da pencere açmayı hedeflemektedir.

Teşekkür

Araştırma sürecinde vermiş olduğu sonsuz destek ve rehberlik için hocam Prof. Dr. Özgür Ediz'e ve yardımcıları için Mehmet Şerif Coşkun'a teşekkürlerimi sunarım.

KAYNAKLAR

- Akcan, E., (2001). Americanization and Anxiety: Istanbul Hilton Hotel by SOM and Eldem. In S. Bozdoğan, Ü. B. Copur (Eds.) *Oriental Occidental: Geography, Identity, Space*. Paper presented at ACSA International Conference.
- Akcan, E. & Bozdoğan, S., (2013). *Türkiye: Modern Architectures in History*, Glasgow.
- Alpagut, L. (2012). *Cumhuriyetin Mimarı Ernst Arnold Egli*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.
- Alsaç, Ü. (1973). *Türk Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Devrindeki Evrimi*. Mimarlık, 11-12, 12-25
- Altan, Ö. (1964). *Le Corbusier'nin Resimleri*. Arkitekt, 01(314), 12-13.
- Arkitekt, (1949). *Brezilya'da Mimari*. 07-10(211-212-213-214), 160-161

- Arkitekt. (1951). T.C. Ziraat Bankası Şube ve Ajans Tip Plânları Proje Müsabakası Jüri Raporu. 05-08(233-234-235-236), 123-136
- Arkitekt. (1952). Türk Ticaret Bankası İzmir Şube Binası Proje Müsabakası. 01-02(241-242), 8-19.
- Arkitekt. (1954). Haberler. 09-12(275-276-277-278), 190-191.
- Arkitekt. (1955). Plastik Sanatların Sentezi. 01(279), 21-24.
- Arkitekt. (1956). Elâzığ Hükümet Konağı Proje Müsabakası. 03(285), 109-113.
- Arkitekt. (1956). Sakarya Hükümet Konağı Proje Müsabakası. 03(285), 105-108,117.
- Arkitekt. (1958). Urfa Hükümet Konağı Proje Müsabakası. 03(292), 114-121.
- Arkitekt. (1963). İstanbul Ticaret Odası Binası Proje Yarışması. 04(313), 170-185.
- Arkitekt. (1963). Ankara İmar ve Emlak İşletme A. Ş. Anafartalar Çarşısı Sitesi Teşrif Projesi Yarışması Şartlaşma Tasarısı. 03(312), 110-111.
- Arkitekt. (1967). Sınırlı Eğridir Kemik Hastalıkları Hastanesi Proje Yarışması. 04(328), 161-167.
- Aslanoğlu, İ. (1984). Ernst A. Egli: Mimar, Eğitimci, Kent Plancısı, Mimarlık, (209), 15-19.
- Aysel, N. (2012). Konferans Salonu: Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Üniversiteye Bir Mekânın Tasarım ve Değişimi. (13), 11-33.
- Balıkesir Büyükşehir Belediyesi Arşivi.
- Batur, A. (1984). Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi (CDTA). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Batur, A. (1998). 1925-1950 Dönemi'nde Türkiye Mimarlığı, Yetmiş Beş Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Biol, G. (2004). Balıkesir-Kervansaray Otel ve Cumhuriyet Meydanı, DOCOMOMO_Türkiye Ulusal Çalışma Grubu Poster Sunuşları: "Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları, ODTÜ Mimarlık Fakültesi.
- Biol, G. (2007). Bir Kentin Kimliği ve Kervansaray Otel Üzerine Bir Değerlendirme. Arkitekt, (514), 46-54.
- Bonat, P. & Uran, F. (1965). Büyük Efes Otel. Arkitekt. 01(318), 5-13.
- Cansever, T. & Hancı, A. (1959). Anadolu Kulübü Binası. Arkitekt. 02 (295), 45-52
- Cezar, M. (1973). Kuruluşundan Bugüne Akademi. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi [1883-1973] 90. Yıl. İstanbul: DGSA Yayını.
- Cezar, M. (1983). Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl. Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, No:3, 5-84 İstanbul:
- Coşkun, M. Ş. (2020). Çağdaş Bir Mimarın Portresi: Affan Kırımlı. Yapı Dergisi, 453.
- Çalık, S. (2004). Sadi Çalık. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Demir, A. (2009). Güzel Sanatlar Akademisinde Yabancı Hocalar. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Doruk, T. (1971). Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi Hastanesi. Mimarlık, (95-96), 49-50.
- Egli, E. (2013). Atatürk'ün Mimarının Anıları 'Genç Türkiye İnşa Edilirken, (çev.) Güven G. Üçer, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Ertemli, M. (2018). Bir Kentin Bilinmeyen Hazinesi: Anafartalar Çarşısı. Gece Akademi Yayınları, Ankara.
- Güney, Y. İ. (2006). Bir Yıkımın Düşündürdükleri: Balıkesir Kervansaray Otel. Mimarlık, (331), 17-18.
- Hızlı, N. & Aysel, N. R. (2017). Ernst Egli'nin Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Eğitimi Reformu Çalışmaları. Ernst A. Egli, Türkiye'ye Katkıları, ed. Ali Cengizkan, Selda Bancı ve N. Müge Cengizkan, 75-84.
- İncesu B. (1997). S. Muhlis Türkmen Mimarlığı. Mimarlık Dekorasyon, (53), 54-55, 64-99.
- Kafesçioğlu, F. (2017). 20. Yüzyıl Türkiye'sinden Bir Mimar: Prof. Muhlis Türkmen. Tasarım+ Kuram Dergisi, (13), 41-56.
- Kırımlı, A. (1945). Kuruçeşme Adasında Bir Kazino Projesi. Arkitekt, 11-12(167-168), 254-255.
- Kırımlı, A. & Giray, M. & Türkmen, M. (1948). 1948 İzmir Fuarında Sümerbank Pavyonu. Arkitekt, (199-200), 155-159.
- Kırımlı, A. & Giray, M. (1965). Balıkesir Vakıf Otel. Arkitekt, (318), 27-28.
- Kırımlı, A. & Övünç, T. & Toner, S. (1971). Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi Hastanesi. Mimarlık, (95-96), 47-48.
- Kırımlı, A. (1974). 50 Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı Üzerine. Mimarlık, (129), 17.
- Kırımlı, A. & Giray, M. (1980). Villa Mimari Proje Yarışması: Mimar Cihat Fındıklıoğlu Projesi. Arkitekt, 04(380), 132-134.
- Kırımlı, A. (1983). Türkiye'de Çağdaş Mimarlık Hareketleri. Yapı Dergisi, (52), 35-36.
- Kırımlı, A. (1992). Prof. Wilhelm Schütte. Cumhuriyet Gazetesi, Olaylar ve Görüşler, 18 Ağustos 1992, 2.
- Kısaer, M. (2019). The Conservation of 'Anafartalar Çarşısı' as an example of modern architectural heritage in Ankara. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, ODTÜ, Ankara.
- Kortan, E. (1974). Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi (1960-1970). ODTÜ Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Yayınlanmamış Doçentlik Tezi, Ankara.
- Küçükerman, Ö. (2005). Bir Sanat Kurumunun 120 Yılı ve Dört Dönemi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Bilgi Kataloğu 2005-2006, 13- 29.
- Mimar. (1981). Boğaziçinde Bir Yalı, (1), 28-33.
- Mimar. (1981). Atatürk Kültür Merkezi Mimari Yarışma Projesi, (2),16-21.
- Mimarlık. (1946). Yeni Mezun Meslektaşlarımız. (3-4), 22.
- Mimarlık. (1948). 1948 İzmir Enternasyonal Fuarı. 6(30),18.
- Mimarlık. (1950). Antalya Şehir Otel Proje Müsabakası. 2(38), 2-9.
- Mimarlık. (1966). Mimarlar Odası 1966 Yılı Mimarlık Jüri Adayları Listesi. 2(28), 35.
- Mimarlık. (1969). Artvin Hükümet Konağı Mimari Proje Yarışması. (66), 17-28.
- Mimarlık. (1970). Merkez Bankası Denizli ve Konya Şubesi Binaları Sınırlı Yarışmaları Sonuçlandı. (83), 14.
- Mimarlık. (1972). Hatay Hükümet Konağı Mimari Proje Yarışması. (102), 26-30.
- Mimarlık. (1979). TBMM Binalarına Ek Cumhuriyet Senatosu Binası Mimari Proje Yarışması. (161), 40-48.
- Mimarlık. (2004). Mimarlar Odası Birinci Umumi Heyeti Kararları. (319), 14.

- Mimarlık Dekorasyon. (1997). İzmir Enternasyonal Fuarı Sergi Sarayı'nın Ön Cephesinin Değişimi İçin Fikir Projesi Yarışması. (53), 65.
- Mimarlık Dekorasyon. (1997). Antalya Şehir Oteli. (53), 72-73.
- Mimarlık Dekorasyon. (1997). New York Dünya Fuarı Türk Pavyonu Proje Yarışması. (53), 91.
- Nicolai, B. (2011). Modern ve Sürgün. (çev. Yüksel Pöğün Sander). TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, Ankara.
- Okumuş, G. & Okumuş, G. & Savaş, H. (2019). İzmir Enternasyonal Fuarı Sümerbank Pavyonu. DOCOMOMO Türkiye Poster Sunuşları XV, Özet Kitapçığı.
- Okumuş, G. & Ediz, Ö. (2020). Türk Amerikan Derneği, DOCOMOMO Türkiye Poster Sunuşları XVI, Özet Kitapçığı.
- Önal, M. (1992). Anılarda Mimarlık. Yapı Dergisi, (124), 51.
- Özyıldırım, G. (2014). Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi (İbni Sina) Öğretim Hastanesi. DOCOMOMO Türkiye Poster Sunuşları X, Özet Kitapçığı.
- Paker, N. & Uz, F. (2015). Çatışmalar ve uzlaşmalar sahnesi olarak "apartman". Arredamento Mimarlık, (5), 96-102.
- Sağdıç, B. & İncesu B. (1997). Muhlis Türkmen, Bir Mimar Bir Yaşam. Mimarlık Dekorasyon, (53), 56-63.
- SALT Araştırma, Hayati Tabanlıoğlu Arşivi.
- SALT Araştırma, Nezih Eldem Arşivi.
- Sayar, Y. (2014). Türkiye'de Mimari Proje Yarışmaları 1930-2000: Bir Değerlendirme Dosya: Her Daim Gündemde Yarışmalar. Mimarlık, (320), 29-36.
- Sayılgan, A. (2009). Türkiye'de Sol Hareketler. Doğu Kütüphanesi Yayınları, İstanbul.
- Şahinler, O. (1999). Güzel Sanatlar Akademisi Efsanesinden Bir Kesit: Mimarlık Eğitiminde Uygulama-Eğitim Bütünlüğü. Yapı Dergisi, (209), 33-35.
- Tanyeli, U. (1998). 1950'lerden bu yana mimari paradigmalara'nın değişimi ve 'reel'mimarlık. In Y. Sey (Ed.), 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, Ankara. 235-254.
- TMMOB Mimarlar Odası Arşivi.
- Türk Amerikan Derneği Arşivi (TAD Arşivi).
- VEKAM Koç Üniversitesi Arşivi, (2018). Ankara'da İz Bırakan Mimarlar Affan Kırımlı Paneli.
- Yavuz, E. (2020). II. Dünya Savaşı sonrasında Türkiye'de Mimarlık-Sanat Diyaloğu. ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık, Ankara.
- Yavuz, Y. (1973). Cumhuriyet Dönemi Ankarasında Mimari Biçim Endişeleri. Mimarlık, (121-122), 26-44.

Abstract

The architectural design process, which has a multi-component structure, is redefined with technological up-to-date systems in addition to the unchanging basic design principles in the face of changing needs. This change in the design process, with the inclusion of computer-aided productive approaches in the process, provides original and alternative design outputs in architectural formation. In this study, house facades were analyzed with the shape grammar, which is the rule-based analysis method of the detached house pattern in Ankara, Yenimahalle Çınar Street, which has survived to the present day. This detached house pattern, designed in 1948 and after, reflects the cultural, economic, and aesthetic features of the period. It is valuable in these respects and is the first modern construction study in the history of the Republic of Turkey. Although few examples remain today, they are rapidly replaced by high-rise residences. These newly constructed high-rise buildings do not provide a linguistic unity with the texture of the environment. For the sustainability of Çınar Street's architectural values, it is of great importance to determine this grammar and to take it into practice with new technologies. In this study, detached houses on Çınar Street are discussed in the context of architectural language, and the rules of formation are determined. The facades, whose architectural form was determined, were tried to be reproduced using the same rules by computer-aided design. The study aims to be a reference for the facade designs of new high-rise residences and to maintain the urban texture by preserving it. In this context, it will contribute to architectural and social sustainability in today's architecture and designs made using advanced technology.

Keywords: Computer-aided Design, Facade Design, Rule-based Design, Shape Grammar, Social Sustainability.

Productive Facade Studies With Rule-Based Design: Ankara Çınar Street Sampling

Kural Tabanlı Tasarım ile Cephe Üretim Denemeleri: Ankara Çınar Sokak Örneği

^{ID} Tuğçe Çelik
Ostim Technical University, Ankara, Türkiye
^{ID} Zeliha Şahin Çağlı
Ostim Technical University, Ankara, Türkiye

Basvuru tarihi/Received: 18.03.2023, Revize tarihi/ Revised: 05.10.2023, Kabul tarihi/Final Acceptance: 07.02.2024

Genişletilmiş Özet

Çok bileşenli bir kurguya sahip olan mimari tasarım süreci teknoloji ve bilgisayarın tasarıma destek olması ile güncel sistemlerle yeniden tanımlanmaktadır. Tasarım sürecindeki bu değişim, üretken yaklaşımların sürece dahil olması ile mimari biçimlenmede özgün alternatiflerin üretilmesi fikrini doğurmaktadır. Günümüzde mimarlık ürünleri tasarım aşamalarında farklı yaklaşımlar kullanılmaktadır. Kavramsal bağlamda sıra dışı formların üretimine sıkça rastlanmaktadır. "Tasarım"ın bu yöndeki gelişimi, farklı geometrik kurgulardaki formların, dijital tasarım ortamlarında betimlenerek üç boyutlu modellerinin üretilmesi ile desteklenmektedir. Genel bir yaklaşımla, "üretken" olma hali, yaratıcılığın kaynağını gösterme ya da herhangi bir şeyi yaratma gücüne sahip olma olarak nitelendirilmektedir. "Üretken tasarım" kavramı ise, tasarım eylemini gerçekleştiren tasarımcı/mimarın sonuç ürününden çok tasarım sürecinin içeriği ile ilgilendiği yöntem, "üretken tasarım sistemi" ise kullanıcıya bu süreçte destek veren ya da tasarımı bütünü ile ele alan sistem olarak tanımlanabilir.

Mimarın tasarım sürecindeki adımları, bilgisayar ortamında anlatabilmesi için bu adımların net ifade etmesi kural tabanlı tasarım fikri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu algoritmaların en temel niteliği ise karmaşıklaktan uzak, kolay takip edilebilen ve sınırlı kural setleri olmalarıdır. Kural tabanlı bir sistem olan "biçim gramerleri, yaratıcı tasarım pratiği amacıyla, hesaplamalı bir tasarım teorisi summaktadır; tasarım dillerini algoritmik bir yapıyla çözümlenmeye ve aynı dilde yeni tasarımlar üretimine olanak sağlayan bir kural kümesidir.

Cumhuriyetin ilk yıllarından 1970'li yıllara kadar uzanan, genellikle Cumhuriyet ideolojisi çerçevesinde gerçekleştirilen yapılar, modern mimarlık mirası olarak değerlendirilmektedir. Ankara ili, Yenimahalle ilçesinde yapılmış konut dokusu da bunun bir örneğidir. 1948 ve sonrası yıllarda tasarlanan Yenimahalle ilçesi Çınar sokaktaki müstakil konut dokusu, dönemin kültürel, ekonomik, estetik özelliklerini yansıtmaktadır. Bu açılardan ve Cumhuriyet tarihinin ilk modern yapılaşma çalışmaları olarak değerli bulunmaktadır. Bu çalışmada Çınar Sokak'ta bulunan ve günümüze kalmış olan müstakil konut dokusunun kural tabanlı analiz yöntemi olan biçim grameri ile konut cepheleri analiz edilmiştir. Çalışma temel tasarım prensipleri kapsamında, mimari tasarım üretim sistemleri ve üretimi biçimlendirme sürecinde geliştirilmiş, kural tabanlı tasarım olan biçim grameri çerçevesinde, sokaktaki günümüze kalan yapı cepheleri esas alınarak çalışılmıştır.

Çınar Sokak ve çevresinde de bölgenin merkezi ve birçok yönden avantajlı konumundan dolayı parsellerin değerlendirilmesi, güncel konut yaşamı gereksinimleri açısından mülk sahipleri ve mirasçıları için müstakil konutlardaki iç mekanların çok küçük olması, sık sık tadilat, bakım gerektirmesi bu konutların hızla yıkılarak apartmanlara dönüşmesine neden olmuştur. Günümüze az sayıda örnek kalmasıyla beraber, Çınar sokaktaki müstakil konutlar yerini hızla yüksek katlı konutlara bırakmaktadır. Yeni yapılan bu yüksek katlı yapılar yerin dokusuyla dil birliği sağlamamaktadır. Çınar Sokak mimari ve sosyal değerlerinin sürdürülebilirliği için biçim gramerinin tespiti ve yeni teknolojilerle uygulamada yer alması büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda bir çalışma yöntemi belirlenmiştir. Çınar Sokaktaki müstakil konutların mimari dil bağlamında biçimleniş kuralları çıkarılmıştır. Mimari biçimleniş belirlenen cepheler, aynı kurallar kullanılarak bilgisayar ortamında denemiştir. Yapılan çalışmanın yüksek katlı yeni konutlarda cephe tasarımlarına referans olması ve kent dokusunu koruyarak devam ettirmesi hedeflenmektedir. Alan çalışması iki adımda gerçekleştirilmiştir; üretim ve üretim aşamaları. İlk aşama olan üretimde, müstakil konut dokusunun kural tabanlı analiz yöntemi olan biçim grameri ile konut cepheleri analiz edilerek kural üretimi yapılmıştır. Bu analizde temel tasarım öge ve ilkeleri parametreler olarak kullanılmıştır. Üretim aşaması dediğimiz biçim gramerini oluşturduğumuz ilk aşamada cephe analizi yapılmıştır. Bu analiz sonucu yapı cephelerinin karakteristiği ortaya çıkmıştır. Üretim aşamasında ise bu kuralları kullanarak, tekrar eden pencere ve balkonların yinelenmesi sağlanarak, baskın elemanların etkinliği devam ettirilerek bilgisayar ortamında yüksek katlı bir konut cephesi denemesi yapılmıştır. İlk olarak eskiz çalışmaları yapılmış, daha sonra Autodesk AutoCAD programı kullanılarak cephe modellenmesi denemesi yapılmıştır. Analiz edilen iki yapının da modellenmesi yapılarak ortalarına yerleştirilen üretim ürününün Showcase render programında renderları alınarak görsel olarak inceleme fırsatı sağlanmıştır.

Kent dokusunun ve sokağın, özgün kültürel geçmişi olarak yapıların varlıklarının sürdürülebilmesi ve geleceğe aktarılması önemsenmektedir. Yapılan çalışmada olduğu gibi tasarım dili araştırmaları ile mimarın çevresel ve sezgisel tasarımındaki farklı olasılıklara ve çözümlerine ulaşabilmek ve aynı dilde yeni tasarımlar üretilebilecek biçim gramerleri tanımlamak sadece birkaç yapıyı korumayacaktır. Yapıların mimarlarını, ustalarını, kullanıcılarını ve anılarını, o konuda keşif bütün hayatları canlandıracaktır. Biçim gramerleri, gelecekteki mimari yaklaşımlara günümüz ve geçmiş mimari formların farklı konfigürasyonlarını tanıma, tasarım geliştirme ve kültürel bellek oluşturma, mimari tasarım çözümlerini kayıt altına alma imkânı sağlayacaktır. Bu bağlamda günümüz mimarisinde ve ileri teknoloji kullanılarak yapılan tasarımlarda mimari ve sosyal sürdürülebilirliğe katkı sağlamış olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Bilgisayar Destekli Tasarım, Cephe Tasarımı, Kural Tabanlı Mimarlık, Biçim Grameri, Sosyal Sürdürülebilirlik

Cite this article as: Çelik T, Çağlı ZŞ. Productive Facade Studies With Rule-Based Design: Ankara Çınar Street Sampling. Tasarım Kuram 2024;20(41):76-88.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

1. INTRODUCTION

The design is a multi-layered, rich texture that deepens and folds as you go into its details and in this world, every period and every architect has their own uniqueness while designing, it has an architectural language. In architecture that evolved and inspired each other throughout history new meanings are added to each vocabulary of language over time (Cragoe, 2015). Architectural languages are interdependent. A new language cannot be created from today to tomorrow, and a new style cannot be born out of nothing. A new style takes time and something from others occurs (Eldem, 1983). Each designer uses subconscious data with different rules by defining a language of its own. According to Chomsky, language is essentially a kind of system of repetitive/routine rules. Although the grammar itself is finite, the language produced is endless. Using finite grammar, new sentences can be created freely. And this feature reveals the creativity of language (Aksoy, 2001). The language of the architect-designer is likewise an infinite number of rules that can produce variation with a finite number of form rules. Although similar techniques are used, these forms are not seen as imitations of each other and a personal language is formed. Forms are “already present” not by their origins, but by the contexts in which they exist, new contexts can be created with images (Tanyeli, 2011).

Architectural analysis shows that the synthesis of singular forms creates structures. It is a viable way to analyze to compare spoken language and architecture when viewed in terms of structural fiction and language. Linguistic production is of different kinds, as in architecture. Bring together products, create different styles, and come together meaningfully, there are studies on the determination of association rules and that there are direct common aspects of these two issues such as being affected by shows. There is no random combination of the elements that make up the language, as well as the architecture, elements are not independent of each

other. The combination of elements with different variations leads to the emergence of different products. Language rules make these variations meaningful products. The results of structuralist linguistics and the methods it uses are also used in architectural analysis (Fischer, 2015).

During and after the Second World War, the private sector created significant capital accumulation and the number of workers increased (Pulat, 1992). In this period, rapid development was aimed after the war, and due to urbanization and shantytowns formed in big cities, the interest in the housing problem shifted from civil servants' houses to workers' houses and slums (Pulat, 1992). Due to the industrial revolution of the 18th century, settlements all over the world have undergone social and physical changes. The transition from the feudal world to the modern world began, migration from rural areas to urban areas accelerated, construction in cities increased exponentially in a very short time, and as a result of this migration, land speculation in the city increased. One solution to this increase in cities is the vertical elevation of buildings (Ilerisoy&Başgöl, 2019).

1945 is a turning point for Turkey in terms of housing production and ownership (Alkışer&Yürekli, 2011). In 1946, the aims of Türkiye Property Credit Bank were redefined as providing cheap loans, producing and selling houses, and supporting cooperatives (Pulat, 1992). Yenimahalle was established for the lower-middle income group in Ankara with the first slum law no 5228 dated 1948 (Alkışer&Yürekli, 2011). So, today these buildings reflect the architectural language of that term.

The detached houses in Yenimahalle, Çınar Street, which are the subject of the study, are also 3-storey type houses consisting of a single independent section, which the state allocated land and placed in 2821 parcels. According to Yılmaz and Sağıroğlu (2020), 81 of them have reached today. The destructive changes that the old-quality buildings were exposed to in the period they were built are about

to erase these structures from the urban memory of Yenimahalle today. It is important to maintain the existence of structures as the original cultural history of the urban fabric, and street and transfer them to the future.

With the computer-aided rule-based analysis method, the new low-rise building facades are modeled with the shape grammar in the design of the building facades. The study is based on the facades of 2 buildings on the street, within the framework of architectural design production systems and shape grammar, which is a rule-based design developed in the process of shaping production, within the scope of basic design principles.

2. ARCHITECTURAL DESIGN PRODUCTION SYSTEMS AND THE FORM-FINDING PROCESS

It is necessary to examine the design process in order to define the problem of design in general and the analytical design approach specific to the architect (Figure 1). One of the theories about the working of the process is the “black box” approach and the designer’s intuition is to solve the problem by going through an ambiguous process (Uğurlu, 2001).

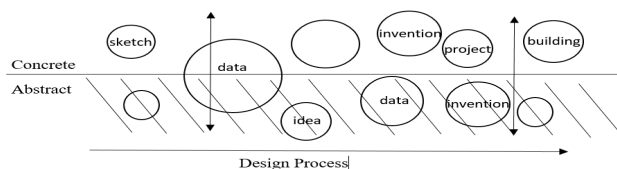


Figure.1 Design Process (Uğurlu, 2001)

Design is a subjective, holistic process that is created with the designer’s knowledge, experience, and intuition, and cannot be deduced. Contrary to this theory, the “transparent box” approach is a rule-based problem-solving process of design (Uğurlu, 2001). In this context, action is a systematic, finite, and rational activity, and inferences can be made about the process. The problem is very difficult to comprehend unless it is divided into subproblems, and the designer tries to define the complexity by creating hierarchical subproblems in order to realize the problem; but this parti-

tioning may prevent holistic understanding of the problem.

Different design approaches are used in the creation of today’s architectural products. Architectural examples in which extraordinary forms are produced, starting from conceptually very different phenomena, are frequently encountered. The development of new design examples in this way is supported by the production of three-dimensional models of forms in different geometric configurations by describing them in digital design environments.

In a general sense, the state of being “productive” is defined as having the power to create a thing or to reference the source of creativity (Fischer & Herr, 2001). The concept of “generative design”, on the other hand, can be defined as the method in which the performer deals with the content of the process rather than the result, and the “generative design system” can be defined as the system that supports the user in this process or handles the design completely. The productive capacity of the system is determined by the designer’s innovative products and the development of design orientations (Fischer & Herr, 2001). The fact that the design problem is a complex process in which subconscious decision-making mechanisms at different levels from aesthetic decisions to standards requires designers to make only complex cause-effect relations, adaptive thinking processes, and intuitive decision-making. (Herr, 2002). The generative design system should be suggestive, adaptive and unrestricted in order to support this process.

The generative design system should inspire the user to make inferences, move ideas to new contexts, and be able to generate and express alternatives in similar contexts. These designs occur with the use of information technologies and various forms of expression and production techniques (Avital, 2007). These are:

Visualization: The system should be able to work in coordination with human-oriented visualization tools and should be multi-dimensional. In this way, object/

designs/inspirations can be perceived from many different perspectives and the research can be made from different points of view.

Simulation: The generative design system should be able to cooperate with existing/possible simulation tools and measure its reaction to multiple situations. Thus, the adaptation of the design object to changing conditions/situations can be measured or observed.

Abstraction: Generative design should provide different degrees of transparency and allow objects/processes to be perceived at different levels. Increasing or decreasing transparency is necessary to differentiate and comprehend the basic characteristics of the object/process.

Adaptation: A productive system should allow and be adapted to the work performed by users of different scopes and backgrounds. Two different aspects of information technologies provide the content that will support systemic flexibility and adaptation.

Customization: The system should be customizable by designers for different users and situations (*since it cannot adapt itself to every situation*).

Automation: According to the preferences and limitations made by the user, the productive system should be able to change itself and produce solutions in new situations. As seen in Figure 2, it is possible to search for forms according to the changing conditions autonomously with computer technologies (Figure 2).

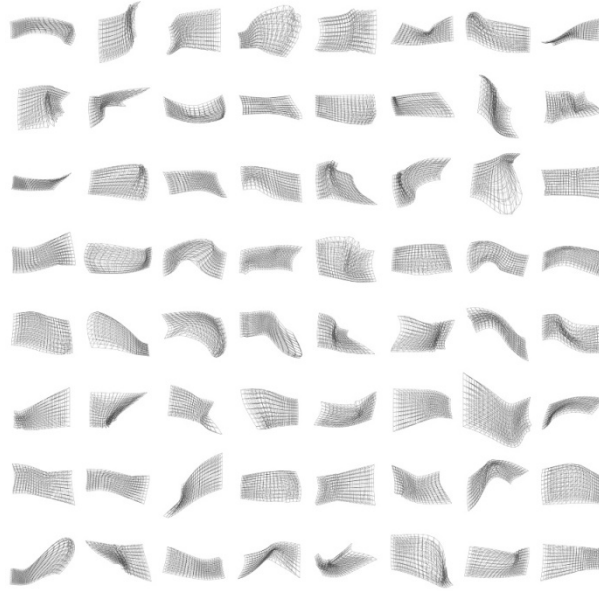


Figure.2 Example of form alternatives with productive systems approach according to the changing conditions, D'Arcy Thompson (URL-1, 2022)

Extensibility (*open-ended*): A productive design system is inherently capable of producing different alternatives, as it is an evocative and adaptive system. This production skill is performed by providing the accumulation of knowledge and the storage of experience. Computational sciences allow productive systems to be easy to improve with the following features.

Peer-production: The ability of users or user groups to activate innovative systems and subsystems is an important factor for increasing productivity. Co-production allows innovative ideas to emerge in collaborative processes (Avital, 2007). This complex process of design theory and the formation of intuitive decisions have similarities with the complexity theorem. Complexity can be defined as the situation observed in systems where many different and independent variables/factors/individuals have nonlinear and parallel relationships (Herr, 2002).

The concept of computer-aided productive design aimed to use computational sciences as variation generating systems to create large solution sets and obtain unexpected alternatives and facilitate the discovery of alternative solutions in design. In productive design, algorithmic methods are often used to generate a set of

alternative solutions based on predetermined goals and constraints that the designer evaluates to select the most appropriate or interesting one. The power of the computer as a productive design tool derives from its ability to perform tasks based on numerically embodied dimensional or relational constraints. Design decisions that require holistic, contextual understanding and intuition are often left to human designers. Therefore, computer-aided productive design processes allow different levels of automation or user intervention is reduced to certain dimensions in the formation of the system (McCormack et al., 2004).

In the automated productive system model, the user determines the variables, constants, relations, and criteria at the beginning of the process, and after the creation of the process, the productive system alternatives are presented to the user. The user/designer can choose among the alternative(s) or change the creation order, allowing the new set to be created. Productive systems that allow user intervention enable designer-controlled creations by enabling design intervention at certain stages of the process.

3. RULE-BASED DESIGN: SHAPE GRAMMAR

Although architecture has an abstract and intuitive side, it has a hybrid structure with a tangible experience and feeling (Uluoğlu, 2004). It has always been difficult to analyze the thinking system of architecture and to observe how the abstract and concrete emerge. Just as words are arranged to form spoken languages, musical works are formed by arranging notes one after another, this is how architecture is formed (Sanlı, 1993). Shape grammars offer a unique and computational design theory that is particularly well aligned with creative design practice (T. Knight, 1980). It is a rule set that allows to analyze design languages with an algorithmic structure and to produce new designs in the same language (Colakoglu, 2000). In shape grammars, production starts with a shape, it is a production system in which a finished shape is reached by applying transforma-

tion rules based on repetition to the basic shape. Since the 1970s, shape grammar has been used as a method of analysis in architectures where a characteristic form, pattern repetition is seen (Hadighi & Duarte, 2018). Shape grammar, developed by Stiny and Gibbs, is used in the analysis and synthesis of design at different scales, from painting to sculpture, from industrial design to urban design, in the analysis of visual arts as a visual calculation system. Stiny (1980) defines shape as an axis on the Cartesian system in his/her article as an introduction to shape grammar. As another explanation, shape is a composition consisting of a finite number of basic geometric elements. Relationships between forms are provided by Boolean commands (*join, intersect, and differ*) and transform commands (*rotate, mirror, shift, and scale*). In the process of combining these commands by applying certain rules; by defining the relationships between each point of a shape with commands, a more productive algorithm, parametric shape grammar, is obtained. Shape grammars are categorized into two separate groups, analysis (*analysis*) and synthesis (*original*) grammars.

Architects consider the production of new objects, their coming together, the interaction and transformations between objects while designing the physical environment. Design theorists have been making efforts for centuries to abstract design knowledge and analyze their relations with each other. The main purpose of these studies is to make the design understandable and workable (Aksoy, 2001). The reason for the emergence of the rule-based design idea is that the architect can express the steps he/she follows while designing in a computer language environment. The most important feature of the algorithm consists of limited rule sets that are far from complexity and can be followed easily. These algorithms, which are similar to recipes, are a system used for the analysis and synthesis of designs. The precise specification of design operations defines an algorithm for these operation sequences (Özbek, 2004).

An algorithm is a formula for solving a problem. However, the main purpose of these processes that make up the design is not to reduce the design to the formula level, but to present new conditions by offering alternative variations. In this set of rules, the system can be reinterpreted, and different products can be obtained with a new configuration (Yavuz & Çelik, 2014).

Stiny and Gips defined shape grammar in the early 1970s as a way of describing and creating a design language that defines the algorithmic structure in accordance with the rule-based structure (Aksoy, 2001). Shape grammar has an algorithmic structure, which is similar to the finding and repetitive use of productive formal formation rules in linguistics. The analysis of this algorithm, which can be defined as the rules that make up the language, allows the understanding of the rules of the language and the production of new ones (Stiny, 1980) (Figure 3). Shape grammars create new 'n' dimensional shapes using the shapes in the language dictionary (Stiny, 1977). Shape grammars are a set of shape rules that are applied one by one to produce a design language. It is divided into two as formal, which is the shape production method of the computer, and informal, which is the description of producing form with shapes (Özbek, 2004)

Fiction in music and language is also valid in architecture (Aksoy, 2001). The aim of combining the form sets created in shape grammars with grammar with certain rules is the similarity of music and language and their functions. Shape grammar is a tool for describing and generating design languages (Özbek, 2004). A shape grammar is a set of form rules that are applied one by one to produce a design language or set (Özbek, 2004).

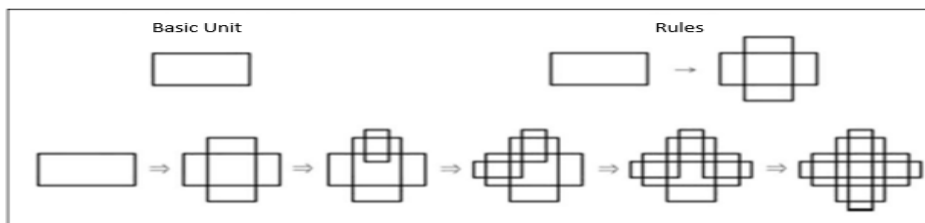
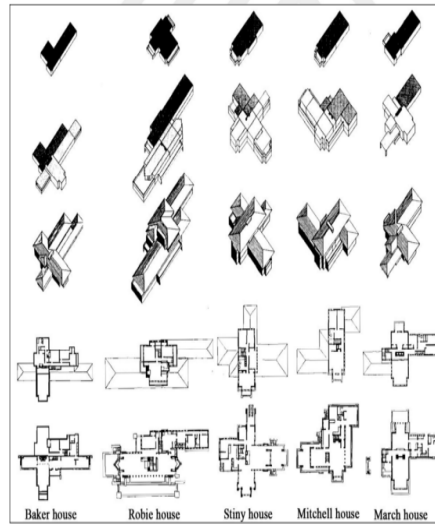


Figure 4. Manufactured country houses (Koning & Eizenberg, 1981)



Shape grammar is a system of rules used to abstract and characterize the design rules of languages. Shape grammar is used in architecture, engineering and many arts branches to analyze design languages, understand styles, and create new designs (Aksoy, 2001). The usage areas of shape grammar can be summarized as follows;

1. Examination of existing language, designs, and architectural styles (*analytical*),
2. Language, type, and style created entirely by the designer from scratch (*original*),
3. Production of a new language from the existing language by using analysis and synthesis together (*hybrid*) (Tok, 2008).

The architectural language obtained by analyzing the country houses designed by Frank Lloyd Wright shaped the space volumes symbolized as rectangular prisms, and 89 different houses were derived (Figure 4). With these analyses, Wright's design approach was analyzed (Güzelci, 2012).

Symmetry is used extensively with transform commands applied in patterns of shape grammars. and patterns emerge

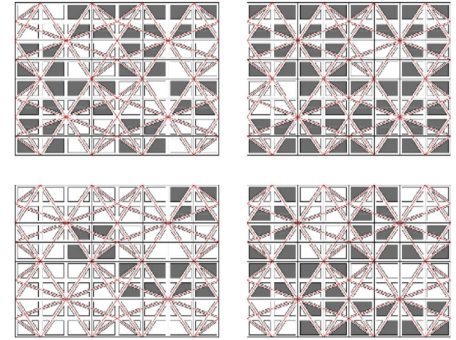
Figure 3. Derivation of the rectangular initial shape by rotating it 90 degrees and adding it to itself (Knight & Stiny, 2001)

from symmetry groups. Thus, the formal language is proportionally defined by arithmetic and geometric series (Knight, 1999). A useful feature of shape grammar applications is that they allow backtracking. Within this system of rules, new alternatives can be tried by returning to the previous form (Aksoy, 2001).

The formulation of shape grammars for a design of an existing case or precedent can help designers regenerate parts or a multitude of random whole compositions from which they can select some forms as their final articulations or inspiration resources for future product generation (Eilouti, 2019). Due to the significance of facades as major manifestation media for their designers and main expression tools of architectural concepts and styles, their structures and processes are the target of many shape grammars (Haegler et al., 2010; Moon, 2007; Riemenschneider et al., 2012). An analysis of the geometric scheme underlying the composition of the facades reveals a clear application of a set of well-structured shape grammars. Although a particular grammar may not be directly used by the designer to generate the facades the elevation designs can decipher their designing scheme (Fig 5) (Eilouti, 2019).

4. CASE STUDY: ANKARA ÇINAR STREET SAMPLE

The buildings, which are generally built within the framework of the Republican ideology, from the first years of the Republic of Turkey to the 1970s, are



considered as modern architectural heritage. The residential patterns built in the Yenimahalle district of Ankara are examples of these. The detached housing patterns on Çınar Street in Yenimahalle district, designed in 1948 and after, reflects the cultural, economic, and aesthetic characteristics of the period. It is valuable in these respects and the first modern construction study in the history of the Republic (Figure 6, Figure 7).

As few examples remain today, the detached houses on Çınar Street are rapidly giving way to high-rise houses. These newly constructed high-rise buildings do not provide a linguistic unity with the pattern of the environment. For the sustainability of Çınar Street's architectural and social values, it is of great importance to benefit from the shape grammar approach and to take it into practice with new technologies. In this context, a study method has been determined (Figure 9). Detached houses on Çınar Street are handled in the context of architectural language and the rules of formation are drawn. The facades,



Figure 6 Çınar Street, Yenimahalle Ankara (URL-2)

which architectural form was determined, were tested in the computer using the same rules. The aim of the study is to be a reference for the facade designs of new high-rise residences and to maintain the urban pattern by preserving it. The context here is not the repetition of the old, but modern buildings intended to be built according to the rules of the local texture. Because modern designs are influenced and benefit from current technologies that enable different types of designs to be made. Different designs cause the boundaries of design to expand, new design methods to be tried, and therefore the world of design to develop innovatively in theory and practice (Ağırbaş, 2019).

The case study was carried out in two steps: production and application stages (Figure 10). The analysis phase is important because, according to Ağırbaş (2020), the model analyzer who defines the parts must provide the parts algorithmically so that they work interdependently. Only in this way, a suitable 3D parametric pattern generator can be created that is specific for the particular pattern being investigated (Ağırbaş, 2020). In production, which is the first stage of study, house facades were analyzed with shape grammar, which is a rule-based analysis method of detached house texture. Basic design elements and principles are used as parameters in this analysis. Two factors, namely line and direction, form and dimension, which are basic design elements, were examined. Basic design principles, which are considered as analysis parameters, are repetition, harmony, contrast, and balance, domination, which are examined separately for windows, on mass basis, linear elements and perceptibility.

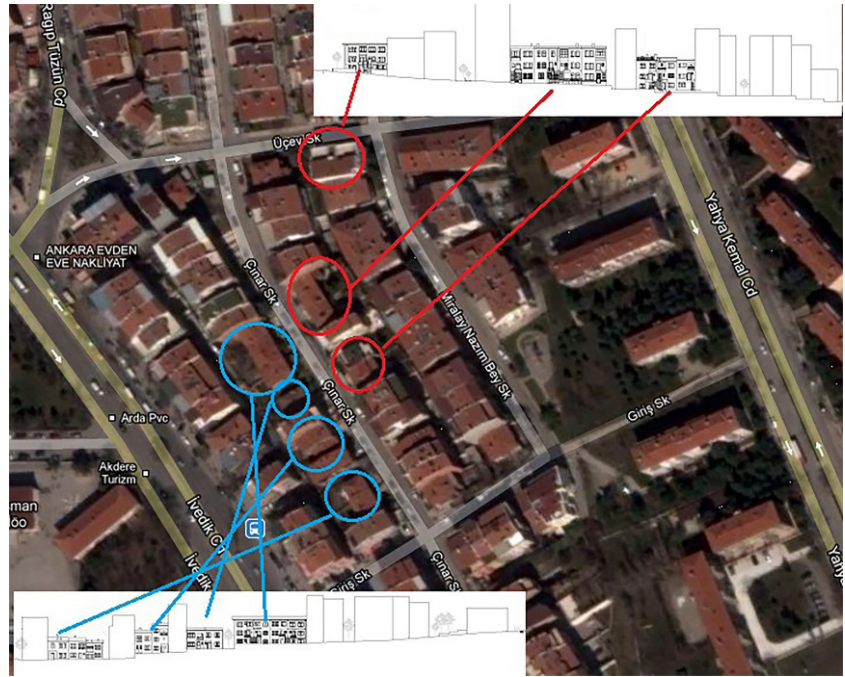


Figure.7 Çınar Street, Yenimahalle Ankara

Figure.8 Çınar Street view (...’s personal archive)

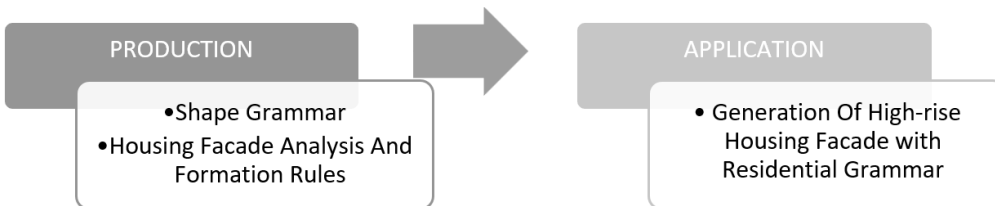


Figure.9 The methodology of case study

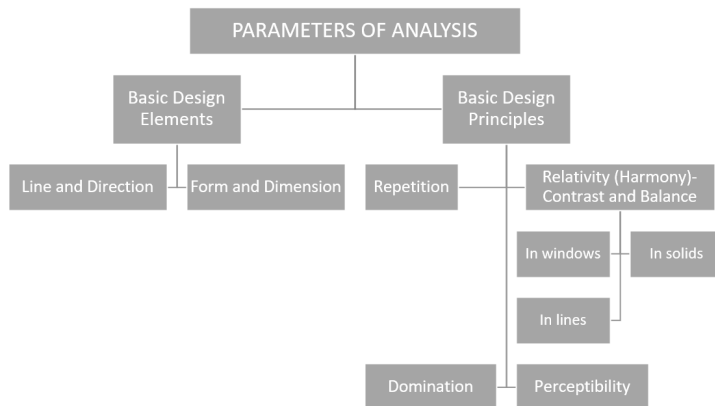


Figure.10 Parameters of Analysis

The façades of the houses analyzed in Çınar Sokak are the façades of the houses that have survived to the present day. It is also seen in the street silhouette in Fig 11.



Figure.11 Street silhouette (adapted from Yılmaz&Sağiroğlu, 2020)

According to the basic design elements (Table 1), two factors were examined in the buildings. In line and direction as the first factor, the dominant linear elements of the facade were determined. In the second factor, in which form and dimension were analyzed, massive geometric forms (*setbacks, cantilevers etc.*) that were dominant on the facade were determined. According to this evaluation, it is seen that the dominant linearity on the façade is horizontal because the linear elements (*for example, the eaves under the roof*) are dominant horizontally. Angular movement is also seen, the dominance of vertical lines is not seen. In addition, when evaluated on the basis of form, geometric large or small forms are seen, but irregular or natural forms are not encountered.

Table.1 Basic design elements factors and structural analysis

BASIC DESIGN ELEMENTS	
<p>FACTOR 1-Line and Direction</p> <ul style="list-style-type: none"> Horizontal Vertical Angular 	
<p>FACTOR 2-Form and Dimension</p> <ul style="list-style-type: none"> Geometric large form Geometric small form Irregular/natural large form 	

In the analysis of the repetition (Table 2), which is one of the basic design principles,

on the facade, a shape grammar was created on the facade according to the dominance of the element that creates the “repetition”. Windows and interior balconies on the analyzed facades are repetitive structural elements. This analysis method is based on observation, and the principle will be used intuitively in the application step.

For harmony, contrast, and balance, the horizontal and vertical axle and center of gravity have been determined on the facade. It has been examined whether the facade is in balance axially. Repetitive facade elements according to basic design principles ensure harmony. The harmony of windows and massive and linear elements were evaluated separately. According to the analysis, repetitive windows provide harmony. On a linear basis, the linear element that passes clearly under the roof is an element that ensures harmony by repeating it in both structures (Table 3). The human physical-mental existence and all organic life tend to achieve balance. If an unbalanced composition is random, whether on the façade or throughout the structure, it will appear discontinuous and therefore useless (Polat&İlerisoy, 2020). In Table 3, it is analyzed how the desired harmony is achieved in windows, solid and linear elements. It was concluded that balance was achieved with contrast.

The basic design principles are inter-related; the repetitive element is felt as dominant. When the Çınar Street structures are examined in particular, the repetitive balconies on the facade appear as the dominant facade element. In detached houses of human scale, the top cover does not disturb people with its lightweight structure, it is the least dominant element of the facade (Table 4).

When the perceptible elements of the facade were examined (Table 5), similar window groups were evaluated together. Windows that repeat at the same rate have a higher perception on the facade. Linear elements form the contour of the building facade.

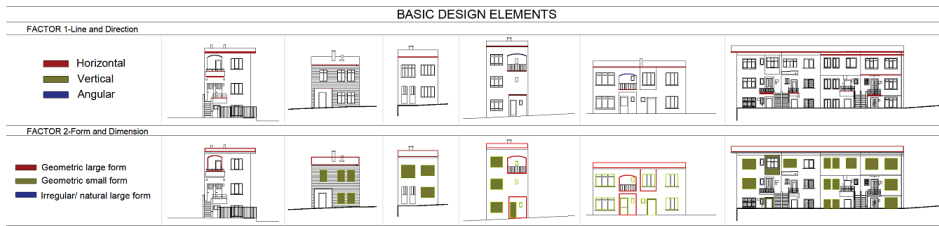


Table.2 “Repetition” analysis
Table.3 “Harmony, contrast, balance” analysis

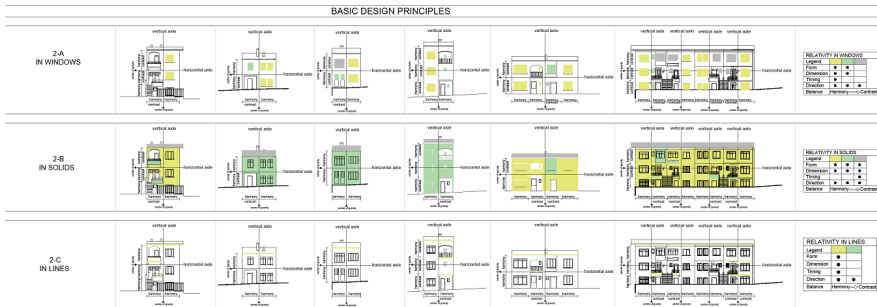


Table.4 “Domination” analysis

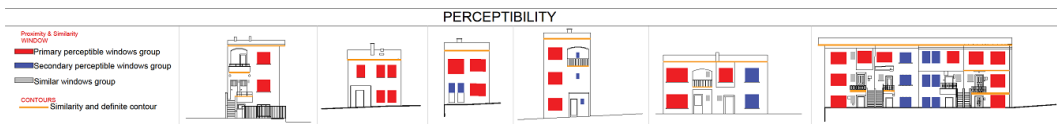
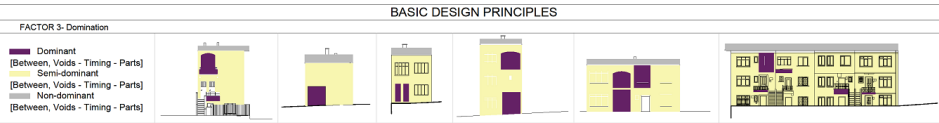


Table.5 “Perceptible” analysis

In the first stage, where we create the shape grammar, which we call the production stage, the repetitive and dominant elements of the façade are obtained. The analysis method in this study is to examine the facades based on basic design elements and principles. There is no mathematical rule sequence on the façade. Grammar quality, on the other hand, shows how principles such as dominance, contrast and repetition affect perception and ensures the formation of the same perception in new structures. As a result of this analysis, the characteristic of the building facade has emerged.

In the generation phase, a high-rise residential facade was tested manually by the authors, using these rules, in a computer environment, by ensuring the repetition of repetitive windows and balconies, and by ensuring the dominance of dominant elements. In Step 1, the horizontality

shown in Table 1 was used. The dominance of windows is repeated in the first step of the design. In Step 2, the continuity of horizontal lines was again ensured, and harmony was achieved with the repetition of windows and spaces. Step 2 has been mirrored in Step 3. In the 4th step, these three facade designs are combined. In the last step, Step 5, the units that were combined by reusing the basic design principles were repeated and placed on top of each other.

First, sketches (Figure 13) were made, and then facade modeling was tried using Autodesk Autocad program. By modeling both of the analyzed structures, the renderings of the derivative product placed in the middle were taken in the Showcase rendering program, and the opportunity to visually examine was provided (Figure 14, Figure 15).

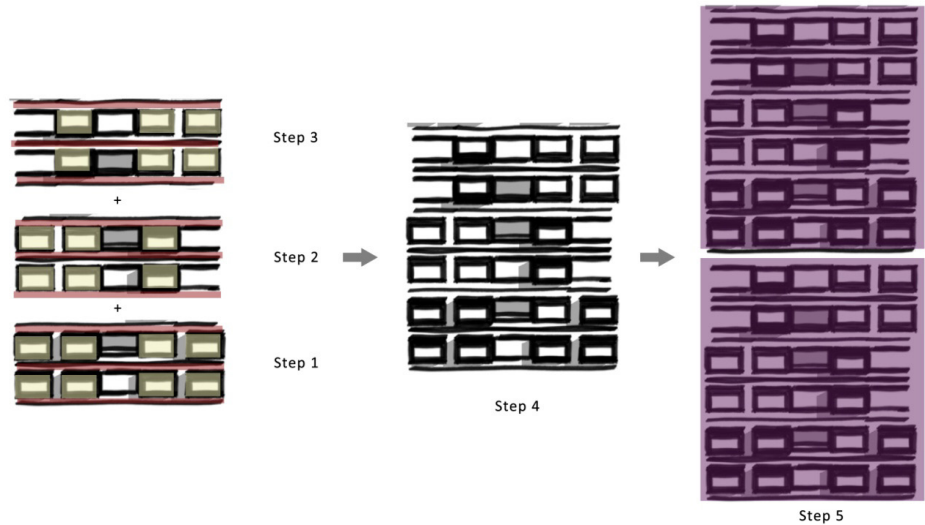


Figure.12 Steps of generation phase

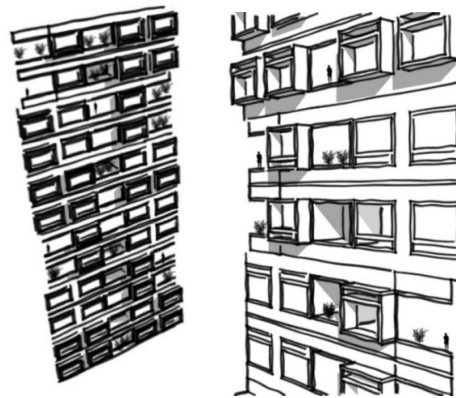


Figure.13 Sketches

The use of the horizontal line in the basic design elements analysis, which his factor 1, was continue As seen in the repetition, which is the first factor of the basic design principles, the repetition of the geometric small form which are windows from the form and dimension analysis, which is factor 2, was frequently provided. Harmony, which is factor 2, is constructed in windows, mass and linear elements. This harmony will be achieved based on

observation with different examples. The dominance was seen on the balconies and overhangs in the existing structures. For this reason, balconies were also included in the proposed high-rise building, at the initiative of the designer. Since the contrast is also seen in current buildings, shifts were made on the façade. It is aimed to provide the same perception according to the design elements and principles, which are the physical factors that create the facade perception. A proposed building facade design has been developed. It is thought that these suggestions can be replicated and comparisons can be made in future studies.

Çınar Sokak, with its potential reflecting its own period, unfortunately cannot be preserved. It is read that the existing design language is ignored in the buildings that were demolished and replaced with multi-storey buildings, and only a concern for rent is pursued. This is contrary to the

Figure.14 Application facade product and analyzed two detached house structure renders.



spirit of the place and far from the context of the design. With this study, the façades of the examples that have survived to the present day have been analyzed in the context of basic design principles, and it is aimed to be a source for new buildings to be built.



Figure.15 Application facade product and analyzed two detached house structure renders.

5. CONCLUSION

In the 1950s, immigration, population growth, housing demand and production increased rapidly (Vanlı, 1995). Today, this situation still continues. At that time, as a result of not producing new residential areas, land speculation arose, and build-and-sell, with the demolition of old buildings by contractors and the construction, multi storey buildings, became widespread (Pulat, 1992).

Due to the central location of the region and its advantageous location of Çınar Sokak and its surroundings, the high value of the parcels, the fact that the interior spaces in the detached houses are too small for the owners and their heirs in terms of current housing life requirements, and the frequent renovations and maintenance have caused these houses to be rapidly demolished and turned into apartments. It has been observed that in the new low-rise apartments of Yenimahalle, many facade movements or flat facades that give the impression of a official buildings with only windows, various additions and coatings such as mosaic, wood, composite have been applied. These structures can also be implemented in other cities. It does not reflect the existing linguistic unity of Yenimahalle and Çınar Sokak. When walking at the middle axis of the street, it is clear that the human-scale forms of the detached houses studied, it is considered

that the use of parcels of which 70% is green space, the arrangement of adjacent groups, the building orientations, and the grammar of the climate and environmental data with the balcony arch add a functional, economic, aesthetic and original effect to their façades. As historical places, Çınar Sokak should provide information about the period to its visitors and designers, and in order to keep the language and life unity of its architecture, to continue to be a source and archive for new designs, it should be ensured that the owners can make renovations and maintenance, and this situation should be sustainable. Just as they were built with analytical economic models at the time they were built, they should now be supported by various financial models by local governments or conservation institutions or organizations.

The language structure of the facades was analyzed by formulating the production of the housing structures very few of which belong to the mentioned periods of Çınar Sokak, with the basic design sub-algorithms. Facade studies were tried by deriving common parameters and details between each other. In this context, the rule-based design method of shape grammar, which is an architectural language was examined in the study.

As in the study, reaching different possibilities and solutions in the environmental and intuitive design of the architect, with design language research and defining form grammars that can produce new designs in the same language will not protect only a few structures. Shape grammars will enable future architectural approaches to recognize different configurations of present and past architectural forms, develop design and create cultural memory and record architectural design solutions.

REFERENCES

- Ağırbaş, A. (2019). Façade form-finding with swarm intelligence. *Automation in Construction*, 99, 140-151.
- Ağırbaş, A. (2020). Algorithmic decomposition of geometric Islamic patterns: a case study with star polygon design in the tombstones of Ahlat. *Nexus Network Journal*, 22, 113-137.
- Aksoy, M. (2001). *Varolan Tasarım Dilleri Ve Yeni Tasarım Dilleri Bağlamında Biçim Gramerleri Analizi*.

- DoctoralThesis, İstanbul Technical University, Institute of Science, İstanbul.
- Alkışer, Y., & Yürekli, H. (2011). Türkiye’de” Devlet Konutu”nun Dünü, Bugünü, Yarını. *İTÜDERGİSİ/a*, 3(1), 63-74.
- Avital, M., (2007). *Innovation Through Generative Systems Design*, NSF Science of Design Workshop 2007. Cleveland, Ohio. LastAccess Date:10.02.2022, Elsevier.
- Colakoglu, B. M. (2000). *Design ByGrammar :Algorithmic Design in an ArchitecturalContext*. Massachusetts Institute of Technology, Department of Architecture.
- Cragoe, C. D. (2015). *Binalar Nasıl Okunur (6th ed.)*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Eldem, S. H. (1983). *Sedad Hakkı Eldem: 50 Yıllık Meslek Jübilesi*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Eilouti, B. (2019). Shape grammars as a reverse engineering method for the morphogenesis is of architectural façade design. *Frontiers of ArchitecturalResearch*, 8(2), 191-200.
- Fischer, T. & Herr, C. M., (2001). *TeachingGenerative Design*. Proceedings of the 4th Conference on Generative Art.
- Fischer, G. (2015). *Mimarlık ve Dil. (1)*. İstanbul: Daimon Yayınları, 20-25.
- Güzelci, O., Z. (2012). *Amasya Yahyboyu Evleri Üzerine Bir Biçim Grameri Çalışması*, Master’sThesis, İstanbul Technical University, Institute of Science, İstanbul.
- Hadighi, M., & Duarte, J. P. (2018). Adapting Modern Architecture to A Local Context: A GrammarforHajjar’sHybridDomestic Architecture. *ECAADe 2018 Computing for a BetterTomorrow*, 515–524.
- Haegler, S., Wonka, P., Arisona, S. M., Van Gool, L., & Müller, P. (2010, June). Grammar-basedencoding of facades. In *Computer Graphics Forum* (Vol. 29, No. 4, pp. 1479-1487). Oxford, UK: Blackwell Publishing Ltd.
- Herr, M.C. , (2002). *GenerativeArchitectural Design andComplexityTheory*, Generative art Conf. 2002. LastAccess Date:13.06.2022, Elsevier.
- İlerisoy, Z. Y., & Başgül, M. (2019). Yapılarda yükselme ve başkent Ankara örnekleri üzerinden tarihsel incelenmesi. *Online Journal of Art and Design*, 7(2), 125-140.
- Knight, T. W. (1980). TheGeneration of Hepplewhite-style Chair-backDesigns. *Environment and Planning B: Planning and Design*, 7(2), 227–238. <https://doi.org/10.1068/b070227>.
- Knight, T. (1999). *Applications in Architectural Design andEducationandPractice*. Cambridge: CUMINCAD.
- Knight, T. W. &Stiny, G.(2001). *ClassicalandNonclassicalComputation*, *ArchitecturalResearchQuarterly*, 5, 355–372.
- Koning, H. & Eizenberg, J. (1981). *TheLanguage of thePrairie: Frank Lloyd Wright’sPrairieHouses*, *Environment and Planning B*, 8, 295-323.
- McCormack, J., Dorin, A. &Innocent, T. , (2004). *Generative Design: A ParadigmFor Design Research, Proceedings of Futureground*, Design ResearchSociety, Melbourne, Australia.
- Moon, J. (2007). *Shape grammar for Mies van der Rohe’s high-rise apartment* (Doctoraldissertation, Massachusetts Institute of Technology).
- Özbek, H. (2004). *Gelenekselden Türeyen Çağdaş Mardin Konut Yerleşimi*, Master’sThesis, Yıldız Technical University, Institute of Science, İstanbul.
- Polat, H., & İLERİSOY, Z. Y. (2020). A Geometric Method on Facade Form Design with Voronoi Diagram. *Modular Journal*, 3(2), 179-194.
- Pulat, G., (1992). Dar Gelirli Kentlilerin Konut Sorunu ve Soruna Sosyal İçerikli Mekansal Çözüm Arayışları, Kent-Koop Yayınları, Ankara.
- Riemenschneider, H., Krispel, U., Thaller, W., Donoser, M., Havemann, S., Fellner, D., &Bischof, H. (2012, June). Irregular lattices for complex shape grammar facade parsing. In *2012 IEEE conference on computer vision and pattern recognition* (pp. 1640-1647). IEEE.
- Sanlı, S. (1993). *Mimari Dil Bağlamında Bir Parametrik Biçim Grameri*. Master’sThesis, İstanbul Technical University, Institute of Science, İstanbul.
- Stiny, G. (1977). *Ice-Ray; A Note on TheGeneration Of ChineseLatticeDesigns*, *Environment and Planning B: Planning and Design* 4, 89-98.
- Stiny, G. (1980). *IntroductiontoShapeandShapeGrammar*, *Environment and Planning B*, 8, 343-351.
- Tanyeli, U. (2011). *Rüya, İnşa, İtiraz: Mimari Eleştiri Metinleri*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Tok, H. (2008). *Gramer Tabanlı Mimari Tasarım: Mardin’de İlköğretim Okulu Tipolojileri*, Master’sThesis, Yıldız Technical University, Institute of Science, İstanbul.
- Uğurlu, F. Y. (2001). *Mimari Tasarım Sorunlarında Kılıç-Kuram İlişkisi*.
- Uluoğlu, B. (2004). Mimarlık Bilgisinin Çifte Kimliği ve Kavramsallaştırılış Biçimi Üzerine. In A. Atasoy, A. Şentürer, & Ş. Ural (Eds.), *Mimarlık ve Felsefe* (1st ed., pp. 52–67). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- URL-1 : <http://spatialpixel.com/generative-design-variants/>, LastAccess Date: 05.03.2022
- URL-2 : <https://www.google.com/maps/>, LastAccess Date: 25.06.2022
- Vanlı, Ş., (1995). Konutun Bilimsel Olmayan Kısa Hikayesi, *Mimarlık Dergisi*, 261, 15-17.
- Yavuz, A. Ö., & Çelik, T. (2014). Proposing A Generative Model Developed By Ecologic Approaches In Architectural Design Education. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 143, 330-333.
- Yılmaz, R. C., & Sağıroğlu, Ö. (2020). Ankara İli Yenimahalle İlçesinde Bulunan Müstakil Konutların Korunmasına Yönelik Bir Değerlendirme. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 305-322.

Özet

Bu makalede, Denizli’de yer alan merkezi kentsel alanının biçimlenişi; kent ölçeği, zaman mekân etkileşimi, çekim odakları ve bağlantılar kavramları üzerinden değerlendirilmekte ve merkezi alanın kentin gelişimi için taşıdığı potansiyeller ortaya konulmaktadır.

Merkezi kentsel alanın fiziksel yapısını odağa alan araştırma yöntemi, birbirini tamamlayan iki aşamada geliştirilmiştir. İlk aşamada kent merkezlerinin sorgulanmasına çerçeve oluşturacak temel kavramlar tartışılmış, ikinci aşamada, belirlenen kavramlar üzerinden Denizli’de merkezi kentsel alanın gelişimi incelenmiştir. Araştırma yönteminin kuramsal çerçevesi tanımlanırken, planlama ve mimarlık disiplini içerisinde merkez kavramını ele alan farklı yaklaşımlar incelenmiş, bunlar arasında birbirini tamamlayan ve ortak değerlendirmelerin yapılmasına imkân veren; kent ölçeği, zaman-mekân etkileşimi, odaklar ve bağlantılar kavramları belirlenmiştir.

Araştırma yöntemi; yazılı kaynaklar üzerinden tarihsel mekân okumaları ile hava fotoğrafları ve halihazır haritaların çakıştırılarak Denizli merkezi kentsel alanın yeniden haritalandırılması ve bu haritalandırma ile mekânsal gelişim sürecinin belgelenmesini içermektedir. Bu veriler makale kapsamında hazırlanan 1954, 1972 ve 2021 dönemlerinde merkezi alanın aldığı mekânsal formu gösteren şemalar üzerinde temsil edilmiştir. Söz konusu şemalarda tarihsel süreçten elde edilen bulgular, “kent ölçeği, zaman-mekân etkileşimi, odaklar ve bağlantılar” kavramları üzerinden tartışılarak merkezi alandaki mekânsal değişim ve gelişimin niteliği belirlenmiştir.

Sonuç olarak, orta ölçekli bir kent olan Denizli’de 19. yüzyılın sonundan itibaren Kaleiçi’nde gelişen kent merkezinin dışında önce sıçrayarak büyüyen, takip eden dönemde merkezler arasında yayılarak gelişen ve günümüzde lineer büyüyen merkezi alanda, kentin gelişme adımlarını temsil eden farklı dönemlere ait çekim odakları ve kimlik bölgelerinin bulunduğu tespit edilmiştir. Söz konusu potansiyelin değerlendirilmesi için, makalede tanımlanan merkezi kentsel alanın bütününe ele alan ve üst ölçekte söz konusu mekânsal bağlamdan başlayarak mimari ürünü kentle ilişkilendiren yaklaşımların geliştirilmesi önerilmiştir. Bu sayede kentsel mekânda parça bütün ilişkisinin kurularak, algılanabilir, kent ölçeğinde hafıza mekânlarını birleştiren bir kentsel rotanın geliştirilmesinin mümkün olduğu belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Denizli Kent Merkezi, Mekânsal Değişim, Kentsel Çekim Odakları ve Bağlantılar, Kentsel Morfoloji, Kent Strüktürü

Denizli’de Merkezi Kentsel Alanının Mekânsal Değişim ve Gelişim Sürecinin Değerlendirilmesi

Evaluation of Spatial Change and Development Process of Denizli Central Urban Area

^{1b} Nida Alkın
Mimar, Kentsel Tasarım Uzmanı, İstanbul, Türkiye

^{1c} Melih Birik
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü, İstanbul, Türkiye

Basvuru tarihi/Received: 05.09.2023, Revize tarihi/ Revised: 10.01.2024, Kabul tarihi/Final Acceptance: 08.02.2024

Extended Abstract

In this article, the formation of the central urban area in Denizli is evaluated through the concepts of urban scale, time-space interaction, spatial polarities of nodes and routes, and the potentials of the central area for the development of the city are revealed.

The spatial transformation that the centers have undergone with social, political, economic, and natural dynamics, from their emergence to the present day, have left traces in the urban pattern in significant historical breaking points and have affected the development of cities. It is important to identify the interaction of the spatial poles, or in other words, nodes and connections that shape the central area, in order to understand the spatial development process of cities and thus to evaluate planning and spatial intervention decisions at a holistic level. Based on this approach, in this article, spatial analyses have been developed through conceptual discussions to determine how the central urban areas are shaped in similar medium-sized cities in Turkey and to reveal the physical potentials of centers through the example of Denizli. The research methodology was based on spatial analyzes within the concepts of city scale, time and space interaction, spatial polarities and routes. Through cross referencing and questioning these concepts at spatio-temporal breaking points, it is determined how Denizli central area is expanded and what potentials it offers for the future spatial development.

According to evaluation of analysis, it is determined that the single-centred settlement in Kaleiçi grew by spatial leaping (leapfrogging) at the beginning of the 20th century with the choice of location for the station. In the period until the 1950s, it was determined that the old and new centres defined the urban central area by hosting a heterogeneous urban pattern adding each other. After the 1950s, it is observed that the central area has spread by urban void filling and extension spreading on the main arteries. The building density and number of levels are increasing in the central area, spatial diversity is decreasing with similar apartment buildings and the housing texture spreading around the centre is becoming homogenous. With the clustering of functions such as administration and education along the linear axis, it is seen that the central area is separated from the old centre due to the fragmented structure of the developing texture after 1980s.

When the time-space interaction is evaluated, it is seen that the modern centre, which developed around İstasyon Street until the 1950s, connected to the historical centre in Kaleiçi, which has been continuous for more than a thousand years, and formed a perceivable integrated area. On the other hand, the demolition and reconstruction process in the 1970s and the increase in car-oriented public spaces have created significant breaks in the spatial continuity observed in this integrated area. It has been determined that the new urban context created by project-oriented applications in the newly developed linear centre after the 1980s does not have strong connections with the historical centre.

The urban pattern formed by the small-scale functions located at spatial nodes that existed in Kaleiçi in relation to the road network connected to the old city gates continued its existence until the end of the 19th century. Despite the extension spreading and rapid expansion and increase in density in the centre after the 1950s, it is understood that new spatial nodes of attraction were not formed, and the connections with the existing nodes were weak within the homogenous urban pattern spreading in the periphery. Along the central axis that developed towards the southeast in the 1980s, it is observed that the nodes of attraction have moved away from each other, and the structural integrity has deteriorated by weakening the spatial relationality with the historical centre.

As a result, it is seen that the central urban area of Denizli, which first grew by spatial leaping outside the city walls, then expanded and spread by filling the urban gaps and today it grows linearly. The nodes and identity zones belonging to different periods representing the development stages of the city have the potential to be articulated on a route that combines memory spaces at the city scale with new holistic approaches. There is a need to consider projects by evaluating the integrity of the central urban area through conservation, renovation, and urban design perspective, and to operate planning and design processes by considering the diversity of spatial nodes. Public projects to be developed in the central urban area should be evaluated through perceptible urban scale, spatial nodes and connections, the continuity of the central area, within the scope of a sustainable, holistic programme.

Keywords: Denizli City Center, Spatial Transformation, Urban Polarities and Routes, Urban Morphology, Urban Structure

GİRİŞ

Bu makalede Denizli örneği üzerinden, zaman-mekân etkileşiminde orta ölçekli kentlerde merkezi alanın biçimlenişi kavramsal ve mekânsal bağlamda tartışılarak, etkileşim içerisindeki çekim odaklarının kentin gelişiminde taşıdığı potansiyeller ortaya konulmaktadır.

Merkezler kentlerin kolektif yaşam biçimini ortaya koyan çekim odaklarını barındırmaları nedeniyle kent belleğinin kaydedildiği ve aktarıldığı mekânlar olarak tanımlanmaktadır (Norberg-Schulz 1979, Rossi 1984, Strappa 2013). Bu odakları oluşturan farklı dokuların bir araya geliş biçiminin anlaşılması, sadece geçmişe yönelik bir süreç analizi değil aynı zamanda merkezin gelişimine yönelik stratejilerin oluşturulması ve kolektif belleğin sürekliliğinin sağlanmasına yönelik planlama ve tasarım çalışmalarına veri aktarması açısından önem taşımaktadır.

Denizli’de, tarihi kent dokusunu oluşturan Kaleiçi’nden başlayarak, 20. yüzyıla kadar gelişen çekim odakları ve bunlar etrafında çeşitlenen yerleşim dokusu ve kimlik bölgeleri bulunmakla birlikte, günümüzde merkezi alanı oluşturan parçalı mekânsal yapının bütüncül algısı ve kentin geleceği için taşıdığı potansiyel tanımlı değildir. Makalede kullanılan bütüncül algı vurgusu kent kimliğinin oluşmasında farklı yapısal elemanların bir arada oluşturduğu bütüncül anlamı ifade etmekte, kullanıcıların parçaları birbirine bağlı olan yapısal kompleks sistemleri sürekliliği olan bir bütün olarak tanımlamasındaki faydacı yaklaşım öne çıkartılmaktadır (Norberg-Schulz 1971, 18-20; Lynch 1960, 85). Aynı zamanda planlama ve tasarım disiplinleri arasındaki ölçekler arası ilişki de parça bütün ilişkisi içerisinde değerlendirilmektedir. Elde edilen bulguların, Denizli’de merkezi kentsel alanın gelişim sürecinin anlaşılması ve farklı odakların birbiriyle etkileşiminin belirlenmesinde yol gösterici olacağı, planlama ve mekânsal müdahale kararlarının bir bütün olarak geliştirilmesine katkı sağlayacağı

düşünülmektedir.

Makalede, farklı dönemlerde makro ve mikro ölçekte öne çıkan sosyal, ekonomik veya politik kararların mekâna nasıl yansıdığı, mekânsal müdahalelerin merkezi alanı nasıl değiştirdiği ve hangi yönde geliştirdiği, bu müdahalelerin alanın bütünlüğüne nasıl etki ettiğinin anlaşılması hedeflenmiştir. Bu nedenle araştırma yöntemi mekânsal değişimin ve gelişmenin tartışılabileceği nitel değerlendirmeler üzerine kurgulanmıştır. Değerlendirme yöntemi, kent merkezini odağa alan ve mimarlık, kentsel tasarım ve planlama disiplinleri içerisinde öne çıkan kavramların belirlenmesi ve bu kavramlar üzerinden farklı dönemlerde kentsel dinamiklerin mekânı nasıl biçimlendirdiğinin tartışılmasını içerir.

Yukarıda tanımlanan temel yaklaşımlar ve çalışma alanına ait niteliklerden yola çıkarak araştırma yöntemi birbirini tamamlayan iki aşamada ele alınmıştır. İlk aşamada kent merkezinin sorgulanmasına çerçeve oluşturacak temel kavramlar tartışılmış, ikinci aşamada, belirlenen kavramlar üzerinden Denizli’de merkezi kentsel alanın gelişimi incelenmiştir. Bu yöntemle, sonuç bölümünde merkezi kentsel alanı oluşturan farklı dönemlere ait çekim odaklarının etkileşimi ve gelişen yeni odakların özgün bir araya geliş biçimi tespit edilmiş ve merkezi alanın bütüncül değerlendirilmesine yönelik potansiyeller ortaya konulmuştur.

Araştırma yönteminin kuramsal çerçevesi tanımlanırken, planlama, kentsel tasarım ve mimarlık disiplini içerisinde merkez kavramını ele alan farklı yaklaşımlar incelenmiştir. İncelenen kuramsal yaklaşımlar, kentin bütüncül yapısı ve parça bütün ilişkisini göz önüne alan ve mekânın gelişimi üzerine ortak değerlendirmelerin yapılmasına imkân veren üç temel kavram çerçevesinde özetlenmiştir. Bu kavramlar; kent ölçeği, zaman-mekân etkileşimi, çekim odakları ve bağlantılar olarak belirlenmiştir.

Kent Ölçeği

Merkezler, kente dağılarak diğer alt merkezlere ulaşan ritimlerin ya

da sürekliliklerin kaynağı olarak görülmektedir (Norberg-Schulz 1979, 12). Farklı ölçeklerdeki mekânsal yaklaşımlar, karmaşıklık düzeyi niteliksel olarak değişen tasarım sorunlarını ortaya koyar (Lozano 1990, 113). Kentsel ölçek kavramı, söz konusu ritim ve hareketlerin aktarılmasına imkân veren mekânsal büyüklüğü tanımlamakla birlikte, sosyal ve ekonomik yapının mekânla ilişkisine ait bir oran bildirmesi açısından da önem taşımaktadır.

Kentsel ölçeğinin algılanabildiği mekânlar, yürüme mesafesinde erişilebilen merkezler etrafında gelişmekte ve zaman içinde yine benzer ölçekte merkezlerin birleşmesiyle kentsel strüktür oluşmaktadır (Krier 2009). Söz konusu insan ölçeğinde algılanabilir mekânların erişilebilir olduğu kadar mekânsal algının oluşmasına imkân verecek yürünebilir nitelikte olması da gereklidir. Yürünebilirliği; teknoloji, güvenlik, çevresel etmenler, iklim, topoğrafya, kentsel hizmetler, kültür, fiziksel koşullar gibi etkenlere ilişkilendiren Rapoport (1990), mesafenin öneminden bahsederken aslında kentsel ölçeğin yürüme davranışına ve dolayısıyla kentin algısına olumlu etkisini de vurgulamaktadır. Yürünebilirlik kavramıyla kentsel ölçeğin tartışılması için nicel ve nitel ölçütler ortaya konulmuştur (Forsyth 2015). Bu çalışmanın odağında ise bağlantılı odakların oluşturduğu mekânsal bütünü tanımlamak üzere yürünebilir mesafe içerisinde yer alan çekim odaklarının birbiriyle ilişkisi değerlendirilmektedir. Bu mesafe yaklaşık 10 ya da 15 dakikalık yürüme mesafesi olarak değerlendirilirken, mekân bütünlüğünün algısı, insan ölçeği ve hizmetlere erişim imkânı açısından bakıldığında yaklaşık 500 metre mesafeyi kapsadığı ön görülmektedir (Krier 2009, Southworth 2005). Yukarıda tanımlanan kent ve insan ölçeğine karşın, merkezlerinin 20. yüzyılın ortasından itibaren hızlı kentleşme, mekânsal yayılma ve büyüme ve işlevlerin ayrışmasıyla çoğalan ilişkisiz odaklar etrafında aşırı, oransız büyüdüğü

örnekler dikkat çekicidir. Ortaya çıkan “ölçeksizlik ve oransızlık” durumu uygun yaşam kalitesi sunabilme ve kentin gelişimi açısından sorun taşır. Krier'e göre (2009) insan ölçeğinin hâkim olduğu küçük ölçekli yerleşimler çoğunlukla bir merkez etrafında gelişmekte (Mono-centric) ve zaman içinde benzer ölçekte diğer odakların çevresinde gelişen dokuların birbirine eklenmesiyle kompleks kentsel strüktürler (Poly-centric) oluşmaktadır. İşlevlerin ayrıştığı büyük kentsel yerleşimlerde ise kent dokusu çoğalan ilişkisiz merkezler etrafında ya da tek bir merkez etrafında aşırı, oransız büyüme eğilimindedir. Ortaya çıkan ölçeksizlik ve oransızlık durumu ya da insan ölçeğinin kaybedilmesiyle ortaya çıkan olumsuzluk, kentsel mekânın tanımlanması, algılanması ve hatta uygun yaşam kalitesi sunabilme kapasitesi açısından sorunludur. Özellikle Amerikan kentinde sanayi sonrası dönemde gözlenen bu durumda kent merkezi çarpıcı bir biçimde değişmiş, dikeyde yüksek katlı ve yüksek yoğunlukla aşırı genişlerken, kent çeperi de yatayda tek katlı banliyölerle genişlemiştir. Küresel ölçeğe yayılan benzer süreçleri değerlendiren Krier (2009, 143-150) tarihi kent merkezlerini tehdit eden ve işlevlerin gruplanmasıyla oluşan söz konusu yerleşim alanlarını “anti-şehir” olarak tanımlanmakta, yaşam alanlarının birbirinden ayrışmasını kentin var oluşuna karşı temel bir sorun olarak nitelendirmektedir. Kentlerin büyüme biçimleri, sıçrayarak oluşan yeni merkezler etrafında gelişme ve tek merkez etrafında aşırı büyüme (Hypertrophy) olarak iki başlıkta değerlendirilebilir (Krier 2009, 99).

Benzer biçimde metaforik anlamda merkezler ritim üreten odaklar olarak tanımlanırken, uyum içinde devamlılık gösteren çok merkezli Akdeniz kentlerine karşın, diğer ritimleri yutan küreselleşen merkezlerin egemenliğine dikkat çekilmektedir (Lefebvre 1992, 98-99). Akdeniz coğrafyasında bulunan birçok kent merkezinin işlev çeşitliliğine, fiziksel yapısına ve sosyal ve politik gücüne bakıldığında antik dönemdeki agoraların

kent merkezini biçimlendirmedeki gücü bugün dahi etkisini göstermektedir (Morris 1994, 41). Antik dönemde agora, toplumun birleştirici politik gücünü temsil eden kamusal kentsel peyzaj elemanı olarak karşımıza çıkarken, Roma şehrinde agoranın yerini alan forumun farklılaşarak günümüzde pazaryeri, meydan, park alanı gibi işlevleri barındıran kamusal mekânlara öncülük ettiği görülebilmektedir. Bu durum kentin dinamik yapısı içerisinde merkezlerin mekânsal değişimle birlikte belleği koruma ve aktarma potansiyelini ya da kendini yenileme gücünü ortaya koymaktadır (Kostof 1991, 47-49, Rossi 1984, 88-89).

Tarihsel süreçte, Sanayi Devrimi'yle birlikte dönüşen kent merkezi, kentin bütününe yayılan mekânsal örgütlenmeyi etkilemiş, Londra örneğinde olduğu gibi mülkiyetin el değiştirmesiyle merkezin kamusal niteliğini zayıflamıştır (Benevolo 1967, 74). Avrupa Orta Çağ kentlerinde aynı yapı içinde konut ve işyerinin bir arada bulunduğu yerleşik düzenin değişmesiyle kent meydanının temel yapısının bozulduğu, ölçeğinin değiştiği, yeni modern şehir merkezinin mevcut doku üzerinde yıkıcı etkilerinin olduğu aktarılmaktadır (Rossi 1984).

Kentsel coğrafya ölçeğinde ise merkezlerin kademelenmesi, birbirlerini tamamlayan ağ ilişkisi kapsamında ele alınmaktadır. Merkezi Yer Teorisi'nde (Christaller 1933, Lösch 1938) merkez kavramının havza ve bölge ölçeğinden başlayarak kent merkezine kadar inen bir tartışma alanı olduğu görülmektedir. Bu görüş özellikle sanayi devrimi sonrasında ekonomik dinamiklerle gelişen kent merkezinin tanımlanmasında önemli rol oynamıştır. Söz konusu hipotetik yaklaşımın güncel coğrafya ile ilişkilendirilmesinde güçlükler bulunmasına rağmen (Tekeli 2011, 52; Keleş 2011, 120), kent ölçeğini işlevler üzerinden tanımlaması, işlevlerin uzmanlaşması, çeşitlenmesi ve buna bağlı olarak mekânsal kademelenmeyi tartışmaya açması önem taşımaktadır (Pumain 2006,

170).

Bu anlamda merkezlerin sadece yapısal bir ölçek ve oran ifade etmediği, algıya dayalı fiziksel ölçek ile işlevlerin uzmanlaşması ve çeşitlenmesine dayalı kademelenme arasında güçlü bir bağ olduğu, fiziksel ölçek ve işlevsel kademelenmenin birlikte değerlendirilmesi gerektiği açıkça görülmektedir.

Zaman – Mekân Etkileşimi

Merkezin yapısal nitelikleri ile toplumsal dinamikler arasındaki bağın zaman ve mekân etkileşiminde incelenmesi, mekânsal değişim ve dönüşüm süreçlerinin anlaşılması için önemli referanslar içermektedir. Rapoport'a göre (1977, 12) genel anlamıyla "çevre" kavramı zamanın organizasyonu olarak okunabilir. Bu görüşe göre, kentsel mekândaki zaman organizasyonu, döngüsel ve doğrusal olmak üzere iki üst başlıkta geçmişin bilgisini geleceğin öngörüsüyle buluşturmaktadır. Buradan yola çıkarak, zaman - mekân etkileşiminde, geçmiş gelecek arasında bağ kuran ve mekânsal izler üzerinden okunabilen kültürel ve doğal niteliklerin değişerek güncel bağlama uyum sağladığı ve bununla birlikte temel niteliklerin korunarak kolektif hafızanın aktarıldığı söylenebilir. Gündelik hayata dair akışların mekânı nasıl biçimlendirdiğini döngüsel ve doğrusal hareketlerin tekrarı ve sürekliliği üzerinden anlamak mümkündür. Kentsel mekândaki aktivitelerinin oluşturduğu ritim ve tempo ya da diğer anlamıyla tekrarlar ve bu tekrarların şiddeti ve hızı ile kullanıcıların bunlara uyumu ya da uyumsuzluğu zaman-mekân etkileşimi üzerinden değerlendirilerek anlaşılabilir (Lefebvre 1992). Bu olgu, moderniteyle birlikte kentsel mekânın bir tüketim nesnesi haline gelerek (Urry 1999, Harvey 2010), yıkma ve yapma eyleminin doğal süreçlerin dışında, manipülasyona açık bir araca dönüşmesi (Lefebvre 1992) ve 1950'lerden sonra küresel ölçekte hız kazanarak kent merkezlerinin desantralizasyonu sürecinde açıkça gözlenmektedir.

Oysa, zaman ve mekân etkileşimde

güncel koşullara uyum sağlayarak değişen mekânların toplumsal belleğin aktarılmasında önemli yer tuttuğu aktarılmaktadır. Kentin yapısal strüktürünün bütün olarak değerlendirilmesi, zaman içerisinde gelişen toplumun sosyal örgütlülüğü ile ilişkilendirilmektedir (*Kuban 2002, 69*). Çok katmanlı Anadolu kentlerinde de merkezler, sosyal örgütlenmenin ve çeşitliliğin göstergesi aynı zamanda toplumsal belleğin aktarıldığı odaklardır. Anadolu kentlerinin gelişim süreci incelendiğinde politik ve ekonomik atılımlara paralel olarak 19. yüzyıl sonunda kent merkezlerinde yapısal bir ayrışmanın oluşmaya başladığı görülmektedir. Geleneksel çarşıların ve hanların oluşturduğu eski çekim odağı ile kente dışarıdan gelen ticaret burjuvazisinin, devlet görevlilerinin ve farklı etnik grupların bir araya gelerek oluşturduğu yeni gelişen çekim odağının, merkezi kentsel alanın ikili yapısını ortaya çıkardığı vurgulanmaktadır (*Aktiüre 1987, 34*).

Yukarıdaki değerlendirmelerden; kent merkezlerinin tekil yapısal odaklar olarak değil, kentin dinamik yapısına uygun farklı kimlik öğelerini içeren, çeşitliliği ve uzmanlaşmış işlevleri barındıran, farklı dönemlerin etkisiyle biçimlenmiş, erişilebilir kamusal ve özel mekânların dengesiyle açıklanabileceği bulgusuna ulaşılmaktadır. Buna karşın söz konusu dengenin sanayi devriminin etkileri ve sonrasında modernitenin getirdiği mekânsal ayrışma süreçlerinde önemli kırılmalara uğradığı görülmektedir. Anadolu kentlerinde de sanayi atılımının kente ulaşmasıyla birlikte, istasyon çevresinde olduğu gibi önemli mekânsal değişimlerin başladığı, daha önce yerel sosyal örgütlenmeyle gelişen kentin farklı dinamiklerle yeni merkezler kazandığı, bunu izleyen süreçlerde ise planlı dönemin getirdiği yeni mekân organizasyonlarının merkez olma biçimlerini değiştirdiği görülmektedir.

Sonuç olarak, merkezin taşıdığı tarihi değer ve toplumsal belleğin aktarımında üstlendiği rolün sadece mekânın fiziksel

var oluş süresine ya da yaşına göre değil, kültürel örgütlenmenin bir sonucu olarak mekândaki düzenleyici ilkelerin olgunluğu ve özgünlüğü ile bunların sürekliliği üzerinden açıklanabildiği anlaşılmaktadır. Somut kültür varlıkları mekânı biçimlendiren formel ve enformel kurallar sistemi içerisinde tanımlandıkları ve yapısal izler üzerinden okunup anlamlandırıldıkları sürece güncel yaşamın bir parçası olarak var olmaya devam ederler. Bu nedenle, belirlenen kırılma noktalarında merkez bölgesini oluşturan çekim odaklarının, bağlantıların ve giderek kentsel dokuyu oluşturan yapısal bileşenlerin güncel koşullara uyum sağlayarak süreklilik göstermesi, bu sürekliliğin parça bütün ilişkisi içerisinde Lynch'in (1960) tanımladığı gibi mekânda okunabilir yapısal bir bütün oluşturması önem taşımaktadır.

Çekim Odakları ve Bağlantılar

Mekâna yansıyan kolektif kimliği tarihsel süreçte merkezler ve bu merkezleri birbirine bağlayan mekânsal elemanların niceliği ve niteliği üzerinden değerlendirmek ve anlamak mümkündür (*Alexander vd., 1977*). Kent kimliğinin oluşmasında farklı yapısal elemanların bir arada oluşturduğu bütüncül algı ve anlam önem taşımaktadır. Bir mekânın yere dönüşmesinde ve anlamlandırılmasında merkez algısının varlığı kadar hareketin, akışların, sürekliliklerin, ritimlerin aktarılmasına imkân veren yolların, yapısal izlerin ya da kent içinde hareket koridorlarının algılanabilir olması gereklidir (*Norberg-Schulz 1971, 18-20*).

Lozano, kent formunun gelecekte alacağı biçimin öngörülebilmesi için ulaşım bağlantıları ve işlev odakları arasındaki etkileşimin anlaşılmasına dikkat çekmekte, bu sayede merkezler ve kent arasında var olan parça bütün ilişkisinin tanımlanabileceğini vurgulamaktadır (*Lozano 1990, 32, 37-75*).

Kent formu ve mekânın sürekliliği üzerine yürütülen çalışmalarda, çekim merkezleri ya da kent içindeki farklı kutupları oluşturan odaklar (*polarities*), merkezleri bağlayan yol güzergâhları (*routes*), bunların

etrafında gelişen kentsel doku (*urban fabric*) arasındaki etkileşimin belirlenmesi öne çıkan araştırma metodları arasındadır (*Strappa 2018, 161; Maretto 2018, 246*). Bu yaklaşıma göre, yerleşim dokuları içinde bulunan odaklar kentin gelişim sürecinde oluşan yeni merkezlere bağlandığı ve ilişki kurduğu ölçüde mekânsal süreklilik sağlanabilir (*Strappa 2013, 19-20*).

Kentsel morfoloji çalışmalarında mekânın zamansal kademeli okunması (*temporal*) yoluyla tarihsel gelişim sürecinin kavramsallaştırılması ve değişim, dönüşüm süreçlerinin bütüncül algılanması mümkündür (*Whitehand 2007*). Kentin yapısal bileşenlerini oluşturan sokak dokusu, parsel izleri, yapı ve yapı adaları arasındaki etkileşim ve bunların topoğrafya ile kurduğu ilişki bütüncül olarak anlaşılabilir (*Conzen 1960*). Günümüzde güncelliğini koruyan araştırma yöntemiyle, parça ve bütün ilişkisine dayalı olarak kentin zamansal kademeli okuması yapılarak çağdaş kentsel tasarım için gerekli verilerin tespitine yönelik çalışmalar bulunmaktadır (*Maretto 2021*). Bu yöntemle, birbirlerini tamamlayan benzer işlevleri barındıran kentsel merkezlerin, biçimsel olarak farklılıklara sahip olsalar da bütünleşik bir kentsel doku oluşturmak üzere bir araya gelebileceği ortaya konulmuştur (*Petruccioli 2008*). Bu oluşuma, 19. yüzyıl kentlerinde istasyon gibi odak noktalarını başlangıç noktası olarak kabul eden grid yol ağı üzerinde gelişen dokular ve eski kent dokusu arasındaki çift yönlü etkileşim örnek gösterilmektedir (*Petruccioli 2008, 161*). Gösterilen örneğe benzer nitelikte mekânsal potansiyellerin Denizli merkezi alanında da var olduğu görüşü bu araştırmanın çıkış noktalarından birini oluşturmaktadır.

Merkez kavramının, yapısal ve işlevsel nitelikler üzerinden olduğu kadar toplumsal niteliklerin mekânla etkileşimi ve kolektif belleğin sürekliliği gözetilerek ele alınması gereken geniş bir tartışma platformuna yayıldığı görülmektedir. Bu tespitlerden yola çıkarak makalede, Denizli merkez

bölgesinin, nasıl biçimlendiği ve buna bağlı olarak kentin gelişimi için hangi potansiyelleri taşıdığı; kent ölçeği, mekânın sürekliliği, odaklar ve bağlantılar üzerinden tartışılmaktadır. Bu kapsamda araştırma yöntemi, orta ölçekli bir kent olarak tanımlanan Denizli’de, merkezi alanın bütüncül değerlendirilmesini odağa alan ve yukarıda tanımlanan kavramlar çerçevesinde geliştirilen haritalar üzerinden mekânsal analizleri içermektedir.

Denizli’de Merkezi Kentsel Alanın Gelişiminin Değerlendirilmesi

Makalede, Denizli merkezi kentsel alanının gelişimini değerlendirmek için yukarıda tanımlanan temel kavramların zaman sürecinde kentsel dinamiklerden nasıl etkilendiğinin belirlenmesi hedeflenmiştir. Bu hedeften yola çıkarak öncelikle kentsel mekânın gelişim süreci incelenmiş, merkezi alanın biçimlenmesinde öne çıkan kırılma noktaları tespit edilmiştir. 20. Yüzyılın başına kadar tek merkez etrafında gelişen kentin, 1900-1950 döneminde ikinci merkez ile birleştiği, 1950-1980 döneminde iki merkez etrafında geliştiği ve 1980’den günümüze kadar ise çok odaklı bir lineer merkez formunu kazandığı görülmüştür. Söz konusu üç dönem kapsamında mekânı biçimlendiren kentsel dinamikler aşağıda açıklanmıştır.

Denizli Kaleiçi’nin altı kilometre kuzeyinde bulunan ve Dünya Kültür Mirası Listesi’nde yer alan Laodikeia’nın M.Ö. 5500’den M.S. 7. yüzyıla kadar kesintisiz devam ettiği belirtilmektedir (*UNESCO World Heritage Convention 2013*). Günümüzde arkeolojik sit alanı olarak koruma altında bulunan Laodikeia’nın plan sistemi birbirine dik kesişen cadde ve sokaklarla kurgulanmıştır. Kentte beş önemli cadde, üç agora, iki tiyatro ve bir stadyum bulunmaktadır (*Şimşek 2007*). M.S.4. yüzyılda yapılan Kutsal Haç Kilisesi kentin önemli bir hac merkezi olmasını sağlamıştır (*Şimşek 2007*). M.S.7. yüzyılın ilk çeyreğinde meydana gelen depremle kentin harap olduğunu, Başpınar kaynağından gelen

su yollarının bozulduğunu belirtmektedir Şimşek (2011). Doğal afetlerin dışında kentin ovanın nisbeten savunmasız olan ortasında bulunması, çeşitli akınlar ve savaşlar nedeniyle tehdit altında olduğu ve güvenlik nedeniyle güneye taşındığı belirtilmektedir. Kaleiçi'nde, Bereketli Hisarköyü'nde ve Asartepe'de savunma amaçlı küçük kaleler yapıldığı aktarılmaktadır (Şimşek 2011). Kentin ovanın alçak kesimlerinden savunma amaçlı görece olarak daha yüksek kesimlere taşınarak varlığını sürdürdüğü fakat surlarla çevrelenmediği ancak burada Ioannes Komneos'un bir kale yaptırdığı bilinmektedir (Tanyeli 1990). Bu görüşe paralel olarak M.S.7. yüzyıldan itibaren kaynaklarda geçen Laodikeia yerleşiminin, özellikle Kaleiçi'ni temsil ettiği belirtilmektedir (Şimşek 2011). Yeni kaleyle birlikte artık eski Laodikeia merkez olarak işlevini yitirmiştir (Tanyeli 1990). Ramsay'a göre (1962) Denizli, hem coğrafi alanı temsil eden bir kentsel merkez hem de Laodikeia'nın temsilcisi olarak tanımlanabilecek yerleşim alanıdır. Kaleiçi'nde Bizans dönemine tarihlenen mekânsal izler yerleşimin kesintisiz devam ettiğini göstermektedir (Şimşek 2007). Ticaret merkezi henüz surlarla çevrili eski yerleşme alanı içindedir (Tanyeli 1987).

13. yüzyıl başlarında Anadolu kentlerinde Ahi örgütlenmesinin başladığı (Aktüre 1987), buna paralel olarak Denizli Kaleiçi'nde devam eden ticaretin bu örgütlenme biçimiyle ilişkilendirilebileceği aktarılmaktadır (Şimşek 2007, 42). Kaleiçi'nin özgün yapı dokusu hakkında kesin bilgi olmasa da bu dokunun çeşitli yönlerden kente ulaşan kervan yollarına açılan kale kapılarını birbirine bağlayan akslar boyunca geliştiği görüşü hakimdir (İnceoğlu 2002). Tarih boyunca önemli ticaret ve Hac rotaları üzerinde yer alan yerleşimin farklı kültürlerin etkisiyle biçimlendiği, Kaleiçi'nde yer alan ticari merkez ve Selçuklu dönemiyle birlikte sur dışında yer alan Ulu Cami, pazaryeri ve hamam çevresinde şekillendiği aktarılmaktadır (Tanyeli 1987). Bu süreçte kentin, havza içerisinde üst ölçekte önemli bir çekim odağı olduğu, surlarla çevrili kent ve

bunun yakın çevresinde gelişen yeni işlev odaklarının yapısal bir bütün oluşturduğu görülmektedir. Hac yolu üzerinde bulunması nedeniyle gelişen kentsel hizmetler ve ticaret geleneğinin sürdürülmesiyle şekillenen kentsel doku kültürel örgütlenmenin önemli mekânsal göstergeleridir.

Bu veriler ışığında, Laodikeia'dan Kaleiçi'ne merkezin yer değiştirmesi mekânsal izlerin sürekliliği açısından kesintiye işaret etse de Kaleiçi'nde yeniden gelişen merkezin, kültürel mirasın aktarıldığı ve belleğin sürekliliğinin sağlandığı yeni yaşam alanı olarak değerlendirilebileceği görülmektedir. Bu nedenle günümüzde yaşayan kentin sürekliliği göz önünde bulundurularak Denizli'de tek merkezli mekânsal gelişim sürecinin başlangıcı olarak Kaleiçi yerleşimi alınmıştır. Bin yılı aşkın devam eden tek merkezli yerleşim düzeninin değişime uğradığı önemli kırılma noktası 19. yüzyıl sonunda sanayi atılımıyla birlikte demir yolunun kente ulaşması olarak tanımlanabilir.

Tek Merkezden İki Merkezli Kente Geçiş Süreci. 1900 - 1950

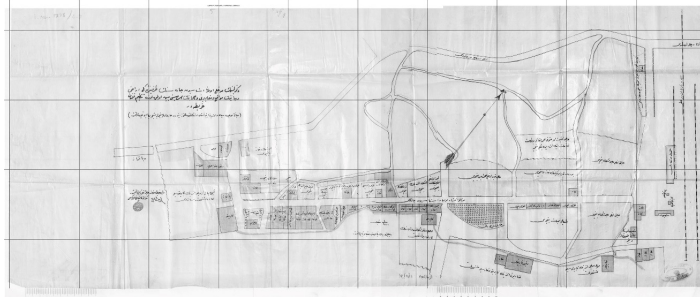
M.S. 7. yüzyıldan sonra Laodikeia'dan Kaleiçi'ne geçişle birlikte başlayan tek merkezli yerleşim şeması, 19. yüzyılın sonunda demiryolunun etkisiyle farklı işlevleri barındıran ikinci merkezin kente eklenmesiyle değişmiştir. Bu merkez, 1891 yılında sur dışında kurulan istasyon (Avcı 2010, 189) ve yeni bir kentsel dokunun oluşmasına imkân sağlayacak İstasyon Caddesi'yle birlikte gelişmeye başlamıştır. Demir yolunun kente ulaşmasından sonra çeşitlenen işlevlerin, istasyonu ve eski merkezle bağlantıyı sağlayan İstasyon Caddesi'ni yeni bir çekim odağı haline getirdiği görülmektedir. 1910 yılına ait Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA) kayıtlarında İstasyon Caddesi etrafında dönemin koşullarına uygun yapılaşmaya izin verildiği (BOA, İrade Maliye, [İ..ML..], 87/39) ve bu çevrede bulunan tarım alanlarının parsellere dönüştürüldüğü görülmektedir (BOA, Bâb-ı Âli Evrak Odası [BEO], 3820/286427).

Söz konusu parselasyonu ve merkezi aksı gösteren kroki günümüz haritacılık teknikleriyle oluşturulmadığı için mevcut kentsel dokuyla örtüşmese de belirli yol izleri ve yapısal referanslar üzerinden merkezin dönüşümü okunabilmektedir (Şekil 1). Günümüzde İstasyon Caddesi'nin tanımladığı ulaşım aksı varlığını korurken mülkiyet dokusunun tanımladığı parsel izleri ve birkaç sokak izi dışında diğer yapısal izler kaybolmuştur.

19. yüzyılın sonunda Osmanlı kentindeki ani mekânsal değişimi, kültürel izlerden yoksun, soyut dik açılı mekânsal düzenin kente hâkim olmasıyla açıklayan görüşe karşın (Cerasi 1999, 283), Denizli'de olduğu gibi, kente eklenen dokunun eski kent dokusunu bozmadan yeni bir gelişme alanı tanımladığı örnekler bulunmaktadır. Denizli'de 20. yüzyıla kadar Kaleiçi'nde bulunan tek merkez benzer ölçekteki Anadolu kentlerinde de görüldüğü gibi küçük odaklar çevresinde toplanan, dükkânlar, pazar yeri, ibadethaneler ve hamam gibi işlevleri barındırırken, yaklaşık 600 metre uzunluğundaki yeni merkezi aksla çağdaş üretim biçimleri ve işlevleri barındıracak yeni mekânlar kente eklenmiştir. Takip eden süreçte bu aksın üzerinde ve çevresinde idari binalar, imalathaneler, depolar, değirmen ve sosyal konutlar yer almaya başlamıştır (Inceoğlu 1988). Bayramyeri Meydanı eski ve yeni dokuyu birleştiren bağlantı odağı işlevini kazanmıştır. Çeperlerde bulunan tarım alanlarının İstasyon Caddesi'ne dik ve paralel caddelerle bağlanarak, yeni kentsel parsellerin oluşumuna imkân verecek biçimde dönüştüğü görülmektedir. Bu gelişim süreci Petruccioli'nin tanımladığı (2008) yeni merkezlerin oluşması ve birbirini tamamlayan farklı dokuların bütünleşmesi süreciyle örtüşmektedir.

Bu nedenlerle, istasyon ve İstasyon Caddesi'nin kente eklenmesiyle başlayan söz konusu mekânsal gelişme, tek merkezden iki merkezli gelişme sürecine geçiş dönemi olarak değerlendirilebilir. 1954 yılı hava fotoğrafından üretilen haritada, bu döneme kadar geçen sürede merkez bölgesinde büyük ölçekli mekânsal

atılımların olmadığı görülmektedir (Şekil 2).



Bu haritada, çekim odakları, bağlantılar çevresinde gelişen kent dokusu arasındaki etkileşim incelendiğinde, Kaleiçi'nde varlığını devam ettiren eski kent dokusunun Bayramyeri Meydanı ve Enverpaşa Caddesi üzerinden İstasyon

Şekil 1: Üstte, Denizli'de İstasyon Caddesi'nin oluşturduğu merkezi aksı ve işlevlerin dağılımını gösteren kroki (Kaynak: BOA, I..ML., 87/39, s.11,12.). Altta, güncel hava fotoğrafı üzerinde 1910 tarihli krokide belirtilen merkezi aksın izi.

Şekil 2: Denizli'de tek merkezden iki merkeze geçiş süreci (1954 tarihli hava fotoğrafı üzerinden çalışma kapsamında hazırlanmıştır).

Caddesi'yle birleştiği, yeni ve eski kent dokuları arasında bağlantıların kurulduğu görülmektedir (Şekil 2). Tek merkezden iki merkezli gelişme geçiş sürecinde her iki doku farklı mekânsal ihtiyaçlara cevap veren işlev odaklarını barındırmakta ve odaklar arasında gelişen yol güzergâhlarıyla yeni bir kentsel yapı oluşturarak bütünleşmektedir. Yeni merkezi alan içerisinde bulunan çekim odakları yaklaşık 500 metre yarıçapında ve 15 dakikalık yürüme mesafesinde kümelenmiştir. Bu süreçte, Rossi'nin tanımladığı gibi (1984) modern kent merkezinin eski kent merkezi üzerinde yıkıcı etkilerinin oluşmadığı, istasyonla birlikte gelişen odakların mevcut dokuya eklenerek yeni bir bütünleşik kentsel sistem oluşturduğu görülmektedir. Bu nedenle, 1950'li yılların ortasına kadar geçen sürede Denizli'de bulunan farklı dönemlere ait çekim odaklarının, Lozano'nun (1990) merkezlerin kent dokusuyla kurduğu ilişkiyi tanımlamasına

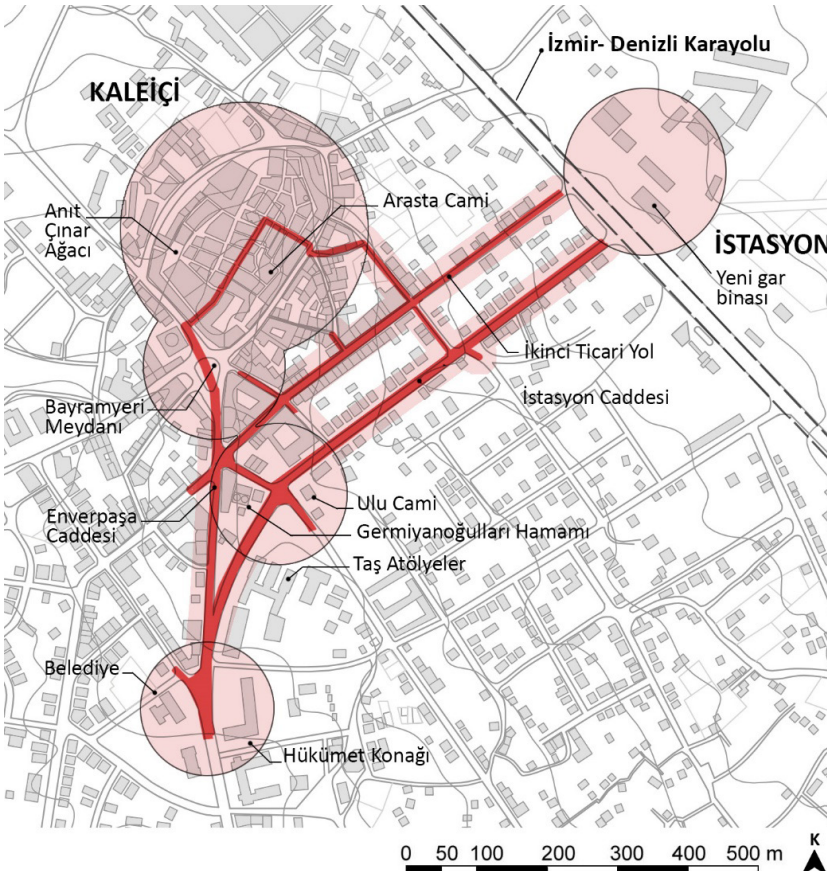
benzer nitelikte yeni ulaşım akslarıyla birleşerek, iki farklı dokudan oluşan kent merkezinin bütün olarak algılanmasına imkân sağladığı söylenebilir.

İki Merkezli Kentsel Gelişim Süreci. 1950 - 1980

1950'li yıllardan itibaren çok partili döneme geçiş ve yeni kalkınma politikalarına paralel olarak Denizli'de de hızlı kentleşmenin etkileri güçlü olarak görülmeye başlamıştır. 1950'den sonra gelişen İzmir-Denizli Karayolu, İstasyon ve kent arasında bir eşik oluşturmuş, istasyon binası yıkılarak karayolunun kuzeyinde yeni gar binası yapılmıştır. 1953 yılında Sümerbank Basma Sanayi Müessesesi Denizli İplik Fabrikası'nın İstasyonun hemen kuzeyinde açılması (Şekil 4) kentin gelişiminde ve geleneksel dokumacılığın endüstriyelleşmesinde önemli rol üstlenmiş de (İnan 2007), demir yolu hattı, gar yapıları, depolar ve İzmir-Denizli Karayolu'nun oluşturduğu eşik nedeniyle söz konusu kompleksin mekânsal olarak tarihi merkezle bütünleşmediği görülmektedir. 1970'li yıllarda İstasyon Caddesi'ni merkez alan yeni kent dokusunun genişleyerek yayılmaya başladığı görülmektedir. Tekeli (1998) bu dönemi Türkiye genelinde kent merkezlerindeki yoğunluğun arttığı ve buna paralel olarak yıkma ve yapma süreçleriyle tarihi ve kültürel değerlerin tahrip edildiği süreç olarak tanımlamaktadır. Benzer süreçleri izleyen Denizli'de de merkezi kentsel alanda yıkma ve yapma süreçlerinin izlendiği aktarılmaktadır (Bektaş, 2007; Darby, 2015). 1972 yılı hava fotoğrafından üretilen haritada demiryoluna yönelen ikinci ulaşım aksının geliştiği (İkinci Ticari Yol) ve İstasyon Caddesi ile bağlantı sağlayan dik sokakların biçimlenmeye başladığı, merkezi alanda grid dokunun baskın hale geldiği görülebilir (Şekil 3).

1965 yılında hazırlanan imar planlarının uygulamaya geçememesi, bununla birlikte şehrin hızlı gelişimi ve yoğun göç alması nedeniyle plansız yapılaşma hızlanmış ve kent kontrolsüz büyümeye devam etmiştir. "Şehir merkezi ve yakın çevresinde,

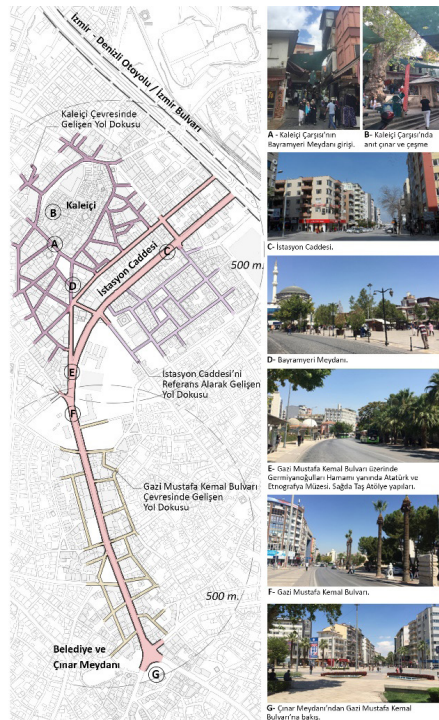
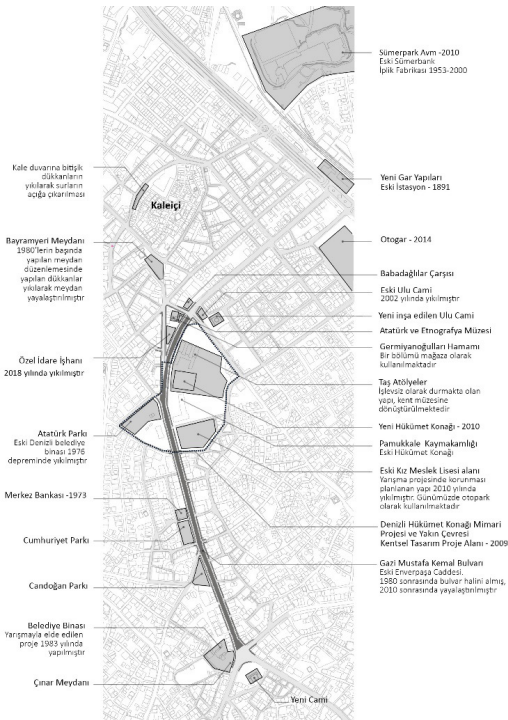
Şekil 3: Denizli'de iki merkezli kentsel gelişim süreci (1972 tarihli hava fotoğrafı üzerinden çalışma kapsamında hazırlanmıştır).



imar planı olan alanlar içine mevcut nüfusun birkaç katı daha yerleşim imkânı varken konut yapma ihtiyacı duyanlar hiç yapılaşma olmayan, tarım yapılan tarlaları tercih etmişlerdir.” (Gönüllü 2016). Bu yöntemle kentnin hızlı bir yayılma sürecine girdiği söylenebilir.

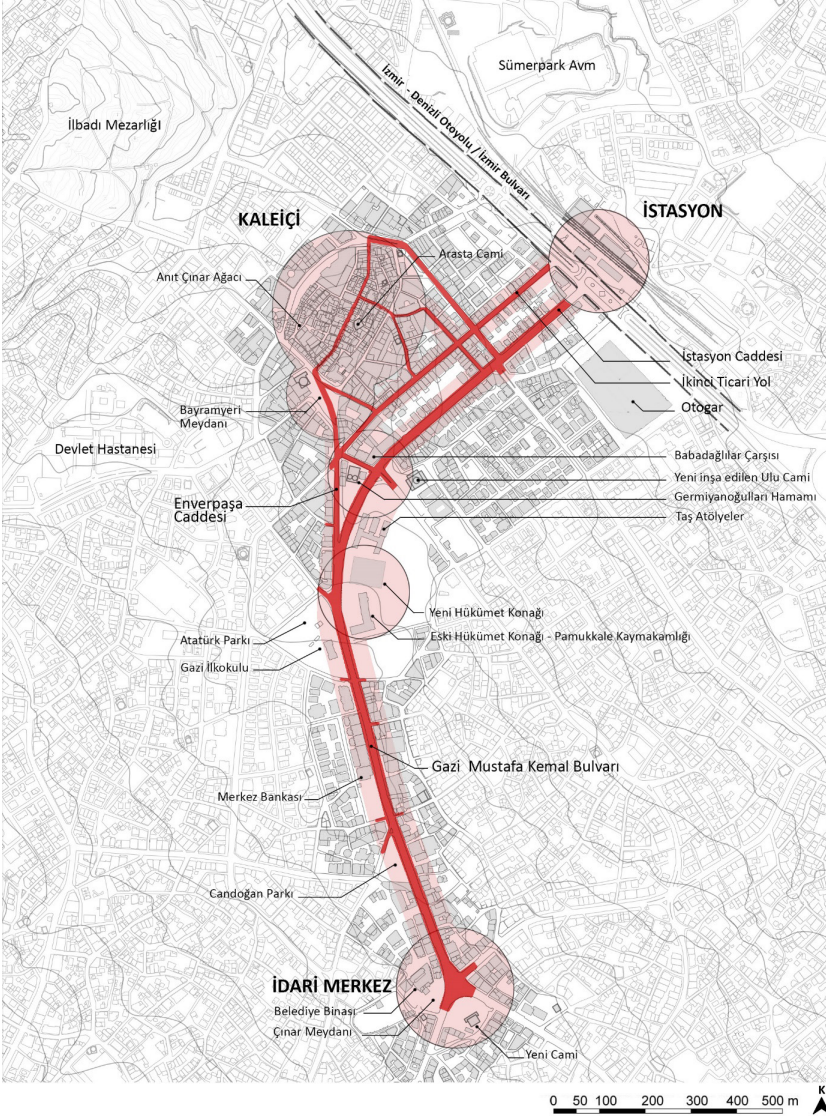
1970 yılında 83.000 nüfusa ulaşan kent için, 1990 yılı için 85.000 nüfusu öngöreyerek yapılan imar planı ihtiyacı karşılayamayacak durumdadır. 1973 sonrası Denizli'nin Kalkınmada Öncelikli Yöre kapsamında değerlendirilmesiyle gerçekleşen yatırımlar sonucu göç artmış, merkezi alanda yoğun apartmanlaşma başlamıştır (Yavuzçehre 2013). Bunun üzerine revizyon ve ilave imar planı çalışmaları yapılmıştır. Yapılan 1/1000 ölçekli revize ve ilave imar tatbikat planları ile 1/25.000 çevre düzeni planı birlikte 1977'de onaylanmıştır. Kentin yapısında önemli etkileri olan caddeler bu dönemde açılmıştır. (Gönüllü 2016). Halihazır haritalar incelendiğinde İstasyon Caddesi'ni referans alan grid dokunun caddenin güney doğusunda yoğunlaştığı görülmektedir (Şekil 4).

Bu dönemde, İkinci Ticari Yolu'nun etrafında bitişik nizamlı yapı düzeni olduğu hatta çeper blokların merkezi aks boyunca yer aldığı görülmektedir. Merkezin hemen dışında yapılaşma düzeni, bahçe içindeki konutlardan oluşan kırsal karakterini kısmen devam ettirse de çok katlı yapılaşmayla birlikte, konut ve nüfus yoğunluğunun hızla artmaya başladığı görülmektedir. Bu ani değişim ve dönüşüm süreci Strappa'nın (2018) vurguladığı mekânsal sürekliliğin kesintiye uğradığı; konut dokusunun merkez çevresinde hızla yayılırken yeni çekim odaklarının ve bağlantıların oluşmadığı görülmektedir. Eski kent dokusunda ve İstasyon Caddesi çevresindeki değişim sınırlıdır. Bu dönemden başlayarak merkez bölgesi ve kent dokusu arasındaki karşılıklı etkileşim ve ölçek ilişkisinin değiştiği gözlenmektedir. Çeperdeki hızlı değişime karşı merkezde gözlemlenen direnç, Conzen'in (1960, 6) tanımladığı gibi eski kent merkezindeki geçmiş emek ve sermayenin devam etmesi ve bununla birlikte yeni arazi kullanımına adaptasyon süreciyle açıklanabilir. Bu anlamda



Şekil 4: 1950'den günümüze merkezi alanda öne çıkan mekânsal müdahaleler.

kent merkezinde işlevlerin tanımladığı mekânsal ölçeğin korunduğu fakat çevrede gelişen kent dokusunun merkezle ilişkisinin zayıfladığı görülmektedir.



Şekil 5: Günümüzde Denizli bütünlük merkezî alanında potansiyel çekim odakları ve bağlantılar (2021 tarihli hava fotoğrafı üzerinden çalışma kapsamında hazırlanmıştır).

Takip eden dönemde 1976 Denizli depremi kentin değişim ve dönüşüm sürecinde önemli bir kırılma noktasıdır (Bektaş 2011, Gönüllü 2016). 1977 yılında yürürlüğe giren plan kararlarının uygulanmasıyla birlikte merkezin mekânsal değişim ve dönüşümünde farklı bir sürecin başladığı vurgulanmaktadır (Gönüllü 2016). Bu dönemde, İstasyon Caddesi'yle birlikte gelişen grid sisteme paralel 19 adet yeni caddenin açıldığı aktarılırken (Gönüllü 2016), merkezi alanda kat adetlerinin ve yapı

yoğunluğunun arttığı bu nedenle, sokak-yapı-parcel ilişkisinin farklılaştığı görülür. Daha önce, merkezi aksların ve ulaşım arterlerinin kentsel mekânda baskın olduğu yapı çevreden, yapı adalarının baskın olduğu yoğun kent dokusuna geçişin gerçekleştiği gözlemlenmektedir. Kent dokusunda mekânsal doluluk ve boşluk dengesi değişmiştir. Yakın dönemde oluşan yapı adalarında yapı yoğunluğu artarken, işlevini yitiren ya da 1976 depreminden zarar gören yapıların yıkılmasıyla kentsel mekânda yeni boşluklar açılmıştır. Depremde hasar gören belediye binası, 1983'te Çınar Meydanı'na (Delikliçınar Meydanı olarak da isimlendirilmektedir) taşınmıştır (Uysal 2017). Cengiz Bektaş tarafından Bayramyeri meydanı çağdaş ihtiyaçlara cevap verecek biçimde yeniden projelendirilmiş ve düzenlenmiş fakat uygulama kısa bir süre sonra kaldırılmıştır. 2002 yılında kültürel miras değeri taşıyan Ulu Camii yıkılarak yeni bir cami yapılmıştır (Uysal 2017). Planlı dönemle birlikte yıkma ve yapma süreçlerinin hız kazandığı görülmektedir (Şekil 4).

Çok Odaklı Lineer Merkezi Alanın Gelişim Süreci. 1980 - Günümüz

1980 sonrasında nüfus artışı ve Kaleiçi ve çevresindeki kısıtlı mekân nedeniyle merkezi alanının güneydoğuya doğru gelişmeye başladığı, Çınar ve Kınıklı bölgelerinde oluşan yeni odakların Gazi Mustafa Kemal Bulvarı üzerinden Kaleiçi'ne ve İstasyon Caddesi'ne bağlandığı görülmektedir (Şekil 5). Merkezi aksın güneyinde gelişen ve yeni belediye hizmet binasının yer aldığı Çınar Meydanı kentin yeni idari merkezi ve çekim odağı olarak merkez bölgesine eklenmiştir. Buna karşın, yeni gelişen merkezdeki mekânsal ve işlevsel dağılımın bir "ağırlık merkezi" bulunmadığı, yayalar için yeterli hareket alanı ve kullanım çeşitliliği sunmadığı ve kentin belleğini aktarmakta yeterli olmadığı görüşü bulunmaktadır (Bektaş 2007). 2010 yılında Çınar meydanının kısmen yayalaştırılması 2009 yılında yarışmaya açılan Denizli Hükümet Konağı Mimari Projesi ve Yakın Çevresi Kentsel

Tasarım Projesi'nde önerilen kültürel ve idari nitelikli meydanın uygulanmasında yaşanan güçlükler, kültürel bellekte yer edinen Kız Meslek Lisesi'nin yıkılması gibi parçacı müdahaleler nedeniyle merkezi kentsel alanın bütünlüğünü sağlayabilecek potansiyeller değerlendirilememiştir. Yine bu dönemde Gazi Mustafa Kemal Bulvarı'nın taşıt trafiğine kapatıldığı fakat aksın kentsel odaklarla kurduğu ilişkinin yetersizliği nedeniyle istenen canlılığı sağlayamadığı aktarılmaktadır (*Darby ve Selçuk 2015*).

Günümüzde mekânsal sürekliliğin, kent ölçeğinde, çekim odakları, yollar ve bağlantılar üzerinden kısmen okunabilmesine rağmen yapı ölçeğinde önemli tarihsel referansların ortadan kalktığı ve özgün doku niteliği taşıyan alanların dönüştüğü buna rağmen farklı kentsel kimlik alanlarını temsil eden Kaleiçi ve İstasyon aksının kentsel doku içinde varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Kaleiçi'nde, mülkiyet dokusunun ölçeklendirdiği küçük odakların, Bayramyeri Meydanı'yla birleşerek 20. yüzyılın başından itibaren İstasyon Caddesi'ni referans alan grid dokuyla bir bütün oluşturduğu belirlenmiştir. Planlı dönemde ise söz konusu dokunun grid plan üzerinde doğuya ve devamında yeni idari odaklar eklenerek Gazi Mustafa Kemal Bulvarı aksı üzerinden güneydoğuya doğru geliştiği anlaşılmaktadır (*Şekil 5*). Tarihsel süreçte incelenen üç dönem içerisinde, kent ölçeği, çekim odakları, yollar ve bağlantıların gelişimi değerlendirildiğinde, yayalaştırılan Bayramyeri, Hükümet Konağı çevresi ve Çınar Meydanı'nı bağlayan Gazi Mustafa Kemal Bulvarının (*Şekil 4*), farklı dönemlere ait mekânsal izleri birleştirme potansiyeline sahip bir kent omurgası potansiyeli taşıdığı düşünülmektedir.

Değerlendirmeler ve Sonuç

Denizli'de merkezi kentsel alanının mekânsal değişim, kuramsal tartışmalar içerisinde elde edilen kavramlar ile mekânsal gelişim sürecinde öne çıkan kırılma noktaları ve bunları etkileyen

kentsel dinamiklerin karşılaştırmalı değerlendirileceği tablo üzerinde tanımlanmıştır (*Tablo 1*). Tablo üzerinde satırlarda yer alan; kent ölçeği, zaman-mekân etkileşimi, odaklar ve bağlantılar başlıkları, tarihsel süreçte geçmişten bugüne üç dönemde ayrı ayrı tanımlanarak merkezi kentsel alandaki değişim ve gelişme biçimi açıklanmıştır.

Mekânsal biçimleniş	Tek merkezden iki merkezi kente geçiş. (1900 – 1950)	İki merkezli kentsel gelişim. (1950 – 1980)	Çok odaklı lineer merkezi alan. (1980 – günümüz)
Öne çıkan kentsel dinamikler	Merkezi alana İstasyon ve İstasyon Caddesi'nin eklenmesi	Karayolu ulaşımının güçlenmesi, hızlı kentleşme, 1976 Depremi	1976 Denizli depremi sonrası yeniden yapılanma ve planlı kentsel gelişme
Kent ölçeği	Sıçrayarak büyüme	Mekânsal yayılma	Lineer büyüme
	Merkezi alanda heterojen kent dokusu	Mekânsal çeşitliliğin azalması ve çeperde homojen yayılma.	Bulvar üzerinde lineer gelişme ve mekânsal ayırışma
	İşlevlerin hiyerarşik kademelenmesine dayalı kentsel ölçeğin büyümesi ve çeşitlenmesi Transfer merkezi	İşlevlerin hiyerarşik kademelenmesine dayalı kentsel ölçeğin büyümesi. Bölgesel üst merkez.	İşlevlerin kademelenmesine dayalı hiyerarşik ölçeğin büyümesi
Zaman – mekân etkileşimi	500 metre içerisinde erişilebilir, algılanabilir bütünlük merkezli alan. Güçlü parça bütün ilişkisi.	Algılanabilir merkezi alanda ve insan ölçeğinde bozulma. Parça bütün ilişkisinin zayıflaması	Birbirinden bağımsız, tekil proje uygulamalarıyla yapısal bütünlüğün parçalanması.
	Bağlanma – Birleşme	Yıkarak yeniden yapma	Parçalı mekânsal müdahaleler
	Süreklilik - Değişim	Kesinti - Dönüşüm	Yeni bağlam arayışı
Odaklar ve bağlantılar	Formel ve enformel ilkelere birbirini desteklemesi	Formel ve enformel düzenleyici ilkelere zayıflaması	Yeni düzenleyici ilkelere kurgulanması
	Mekânsal çoğalma - Farklı ölçeklerde ve işlevlerde meydanlar ve sokakların birbirine eklenmesi.	Hızlı mekânsal yayılma ve merkezde yapı yoğunluğun artmasına karşın yeni odakların oluşmaması. Çeperle merkez arasında bağlantıların zayıflığı.	Gelişen yeni odaklar karşısında zayıf kentsel bağlantılar.

Kent ölçeğinde mekânsal değişim ve gelişim

Tablo 1'e göre araştırmada elde edilen bulgular kent ölçeği bağlamında değerlendirildiğinde, öncelikle Kaleiçi'nde bulunan tek merkezli yerleşimin 20. yüzyıl başında topoğrafyanın izin verdiği az eğimli alt kotlarda istasyon için yer seçimiyle birlikte sıçrayarak büyüdüğü görülmektedir. 1950'li yıllara kadar geçen sürede eski ve yeni merkezlerin birbirini

Tablo 1: Denizli'de merkezi kentsel alanının mekânsal değişim ve gelişim sürecinin değerlendirmesi.

tamamlayan heterojen kent dokusunu barındırarak merkezi kentsel alanı tanımladığı belirlenmiştir. 500 metrelik erişilebilir alan içerisinde tarihi kente eklenen modern merkezin, bütünleşik yeni bir merkezi kentsel alan oluşturduğu görülmektedir. Tarih boyunca ticaret ve Hac rotalarının üzerinde gelişen ve bir geçiş ya da transfer merkezi olarak da değerlendirilebilecek kentsel alan, çağdaş işlevlerin eklenmesiyle bu niteliğini geliştirmiş, algıya dayalı mekânsal ölçekte (Krier 2009) önemli değişimler olmasa da, işlevlerin hiyerarşik kademelenmesine dayalı kentsel ölçek (Pumain 2006) büyümüştür. 1950'li yıllardan sonra merkezi alanın, çekim odaklarını birbirine bağlayan ana arterler üzerinde yayıldığı görülmektedir. Denizli'de kent merkezi planlı dönemin hemen öncesinde başlayarak yoğun yapılaşmaya maruz kalsa da yol dokusu ve mülkiyet izleri korunmuş buna karşın yapı ölçeğinde önemli değişimler gerçekleşmiştir. Bu süreçte merkezi alanda yapı yoğunluğunun ve kat adedinin artmakta olduğu, benzer nitelikte apartmanlaşma ile mekânsal çeşitliliğin azaldığı ve merkez çevresinde yayılan konut dokusunun homojen nitelik kazandığı görülmektedir. 1970'li yıllarda hız kazanan mekânsal müdahalelerle önce yapı, parsel ve yol ilişkisinin bozulduğu, kültürel kimlik değeri taşıyan mekânların kaybedildiği ya da zarar gördüğü anlaşılmaktadır. Denizli'nin kalkınmada öncelikli yöre ilan edilmesiyle birlikte bölgesel üst merkez niteliğinin güçlendiği, işlev çeşitliliğinin arttığı, işlevlerin hiyerarşik kademelenmesine dayalı kentsel ölçeğin büyüdüğü görülmektedir. 500 metrelik erişilebilir alan içerisinde tarihi mekânsal referansların yitirilmesi, yol ve parsel dokusu korunurken kat adetlerinin artması ve genişleyen merkezi alanda parça bütün ilişkisinin zayıflaması nedeniyle insan ölçeğinin bozulduğu söylenebilir. 1980'li yıllarla birlikte merkezi alana üst ölçekte hizmet veren idari işlevlerin eklenmesi ve planlı döneme geçiş ile merkezi alanın güneydoğuya doğru lineer büyüdüğü görülmektedir. Lineer aks boyunca yönetim, eğitim

gibi büyük alan ihtiyacı olan işlevlerin kümelenmesiyle, gelişen dokunun parçalı yapısı nedeniyle merkezi alanın eski merkezden ayrıştığı görülmektedir. Bununla birlikte, artan mesafeler ve yapı ölçeğinin değişmesi, birbirinden bağımsız, tekil proje uygulamalarıyla yapısal bütünlüğün parçalanması nedeniyle merkezi alanda algıya dayalı mekânsal ölçeğinin ve işlevlerin kademelenmesine dayalı hiyerarşik ölçeğinin 1980 öncesine göre tekrar değiştiğini ve büyüdüğünü göstermektedir. Buna karşın söz konusu büyüme Krier'in (2009) tanımladığı tek merkez etrafında aşırı büyüme (Hypertrophy) niteliğinde değildir. Merkezi alan 500 metrelik erişilebilir kompakt yapısını kaybetmiş olsa da parçalı kimlik bölgelerini içermektedir.

Zaman- mekân etkileşiminde mekânsal değişim ve gelişim

Zaman-mekân etkileşimi değerlendirildiğine, 1950'li yıllara kadar İstasyon ve İstasyon Caddesi çevresinde gelişen modern merkezin Kaleiçi'nde bin yılı aşkın süredir devam eden tarihi merkeze eklenerek bağlandığı ve algılanabilir bir bütün oluşturduğu gözlenmektedir. Bağlanan iki merkez, farklı kentsel dokuların yapısal özelliklerini taşıyan işlev odakları, meydanlar, bunları birbiriyle ilişkilendiren yürüme mesafesindeki yol güzergâhları aracılığıyla gelişmeye devam etmiştir. Farklı kentsel dokuların birleşerek bir bütün oluşturma potansiyeline uygun olarak (Petruccioli 2008) modern dönem ve tarihi kent dokuları, Bayramyeri Meydanı gibi mafsal niteliğindeki ortak odaklar üzerinden çift yönlü olarak birleşmiş ve bütünleşik yeni bir merkezi kentsel alan tanımlamıştır. Bu durum zaman mekân etkileşiminde değişim ve süreklilik kavramlarıyla örtüşmektedir. Kaleiçi'nde farklı kültürlerin etkileşimiyle gelişen ticaretin örgütlenme biçimiyle İstasyon çevresinde gelişen yeni merkezin modern kentsel örgütlenme biçiminin bir arada bulunması, formel ve enformel düzenleyici ilkelerin birbirini desteklediğini göstermektedir. Buna

karşın, 1970'li yıllarla birlikte yıkarak yeniden yapma süreci ve taşıt öncelikli kamusal mekânların artışı söz konusu bütünlük alanda gözlemlenen mekânsal süreklilik içerisinde önemli kırılmalar oluşturmuştur (Bektaş 2011, Gönüllü 2016). Bu süreçte odaklar arası akış ve hareketlerin kesintiye uğradığı görülmektedir (Darby ve Selçuk 2015). Mekânsal izlerin okunabilirliğini ortadan kaldıran (Lynch 1960) bu hızlı fiziksel dönüşüm, bütüncül plan kararları ve stratejilerin eksikliği nedeniyle hız kazanmıştır. Bu durum, toplumsal örgütlenme biçiminin göstergesi olan (Kuban 2002) formel ve enformel düzenleyici ilkelerin de olumsuz yönde etkilendiğini göstermektedir. Bu nedenle mekânın sürekliliği açısından bakıldığında, 1970'li yıllardan itibaren merkez çevresinde gelişen yaygın yerleşim içerisinde kent fiziksel düzeyde algılanabilir bir bütün oluşturma niteliğiyle birlikte mekânsal belleği aktarma gücünün de zayıfladığı söylenebilir. 1980'li yıllarda yıkarak yeniden yapma sürecinin devam ettiği görülmekle birlikte Denizli için önem taşıyan kamusal projelerin uygulandığı görülmektedir. Buna karşın yeni projelerin bütüncül yaklaşım yerine merkezi alanda gerçekleştirilen münferit projeler olarak geliştiği ve mevcut potansiyelleri değerlendirmekte yetersiz kaldığı anlaşılmaktadır. Yeni gelişen odaklar üzerinde geliştirilen proje odaklı uygulamaların ortaya koyduğu yeni kentsel bağlamın kentle ilişkisi ise zayıftır (Darby ve Selçuk 2015). Bu süreçte yarışmalar veya yayalaştırma projeleri gibi mekânsal müdahale kararlarıyla kollektif belleğin geleceğe aktarılmasını hedefleyen yeni düzenleyici ilkelerin geliştirilmeye çalışıldığı fakat bunların da bütüncül yaklaşımdan uzak olduğu anlaşılmaktadır.

Odaklar ve bağlantılar üzerinden mekânsal değişim ve gelişim

Kaleiçi'nde varlığını sürdüren küçük ölçekli işlev odaklarının, meydanların kale kapılarıyla bağlantılı yol ağıyla ilişkilenerak oluşturduğu kentsel doku, 19. yüzyıl sonuna kadar varlığını sürdürmüş, farklı kültür katmanlarının izleri birbirinin üzerine yapılanarak gelişmiştir (Ramsay 1962, Tanyeli 1990, Şimşek 2011). Bu

dönemde kent duvarlarının dışında gelişen Bayramyeri Meydanı ise kentin dışa açılan kapısı ya da karşılama mekânı olmakla birlikte bir kamusal eşik olarak da değerlendirilebilir. Kent duvarlarıyla çevrili kentin 19.yüzyıl sonunda İstasyonla buluşmasında eşik niteliğindeki Bayramyeri Meydanı'nın üstlendiği rol önem taşımaktadır. Bu dönemde meydanın bir mafsal niteliği taşıdığı ve yeni gelişen dokuyla eski kent dokusunu birleştirdiği anlaşılmaktadır. Merkezin gelişim süreci Strappa'nın vurguladığı (2013) odaklar ve bağlantılar üzerinden değerlendirildiğinde İstasyonun oluşturduğu çekim odağı ve Kaleiçi'ne bağlanan Bayramyeri Meydanı arasında gelişen İstasyon Caddesi'nin, günümüzde kent omurgasını oluşturan rotanın başlangıcı olduğu, her iki dokuyu birbirine bağlayarak bütünleştirdiği görülmektedir. 1950'li yılların sonuna kadar geçen sürede İstasyon Caddesi boyunca yeni eklenen bağlantılarla kale içindeki ve dışındaki çekim odaklarının zaman içinde eklenerek geliştiği, bu durumun Krier'in (2009) tanımladığı gibi mekânsal çoğalma olarak tanımlanabileceği anlaşılmaktadır. 1950'li yıllarla birlikte hızlı mekânsal yayılma ve merkezde yoğunluğun artmasına karşın yeni güçlü çekim odaklarının oluşmadığı, çeperde homojen yayılan kent dokusu içerisinde mevcut odaklar ile bağlantıların zayıf olduğu anlaşılmaktadır. 1980'li yıllarla birlikte güneydoğuya doğru gelişen merkezi aks boyunca çekim odaklarının birbirinden uzaklaştığı ve tarihi merkezle mekânsal ilişkiselğin zayıflayarak yapısal bütünlüğün bozulduğu gözlemlenmektedir. Bağlantıların zayıflamış olmasına rağmen çekim odakları farklı yapısal niteliklerde kimlik bölgelerinin tanımlanmasına imkân vermektedir.

Sonuç olarak, orta ölçekli bir kent olan Denizli'de 19. yüzyılın sonundan itibaren, kent duvarlarının dışında önce sıçrayarak yeni bir odak çevresinde büyüyen, takip eden dönemde merkezler arasında yayılan ve günümüzde lineer büyüyen merkezi alanda, kentin gelişme adımlarını temsil eden farklı dönemlere ait odaklar ve kimlik bölgelerinin bulunduğu, bu odakların yeni bütüncül yaklaşımlarla, kent ölçeğinde hafıza

mekânlarını birleştiren bir rota üzerinde bir araya gelme potansiyeli taşıdığı görülmektedir. Merkezi alan içerisinde birbirinden bağımsız projelerin geliştirilmesi yerine, koruma, yenileme ve kentsel tasarım ölçeğinde makalede tanımlanan merkezi alanın bütünlüğü değerlendirilerek projelerin ele alınması ve çekim odaklarının barındırdığı farklılıkların gözetilerek planlama ve tasarım süreçlerinin işletilmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bakış açısıyla Denizli kent merkezinde kültürel miras niteliği taşıyan yapıların ve kamusal açık alanların iyileştirilerek görünürlüğünün artırılmasına, bu yapıların birbiriyle ilişkilendirilerek mekânsal sürekliliğin sağlanmasına ve bu sayede kentsel belleğin aktarılmasına imkân sağlayan birleştirici yeni kentsel kamusal mekânların kente kazandırılması gereklidir. Merkezi kentsel alanda geliştirilecek kamusal projeler tekil yapı veya meydan ölçeğinde değil, algılanabilir kentsel ölçek, odaklar ve bağlantılar üzerinden, merkezi alanın sürekliliği gözetilerek, sürdürülebilir, bütüncül bir program kapsamında değerlendirilmelidir.

Bilgilendirme

Bu makale Nida Alkın tarafından, Dr. Öğr. Üyesi Melih Birik danışmanlığında, Eylül 2021 tarihinde tamamlanan “Denizli Tarihi Kent Merkezinde Farklılaşan Kent Dokusunun Mekânsal Değişim Süreçleri Üzerinden Tanımlanması” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

KAYNAKLAR

- Aktüre, S. (1987). Anadolu Kentinde Türkleşme-İslamlaşma Süreci, Mekânsal Yapı Değişimi ve İslam Mimari Mirası. İslam Mimari Mirasını Koruma Konferansı bildiriler kitabı içinde, (ss.19-38). İstanbul: İki Nokta Araştırma Basın Yayın.
- Alexander, C., Ishikawa, S., Silverstein, M., Jacobson, M., Fikshdahl-King, I. ve Angel, S. (1977). A Pattern Language Towns Buildings Construction. New York: Oxford University Press.
- Avcı, Y. (2010). Bir Osmanlı Anadolu Kentinde Tanzimat Reformları ve Kentsel Dönüşüm: Denizli (1839-1908). İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). İrade Maliye, (İ.. ML..), 87/39, H.29.10.1328 / M.03.11.1910.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA). Bâb-ı Âli Evrak Odası (BEO), 3820/286427, H.04.11.1328 / M.07.11.1910.
- Bektaş, C. (2007). Denizli'nin Geleceği. Uluslararası Denizli ve Çevresi Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildiriler Kitabı içinde (ss.264-72). Denizli: PAU Fen Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü Yayınları.
- Bektaş, C. (2011). Denizli. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Benevolo, L. (1967). The Origins of Modern Town Planing. The MIT Press: Cambridge Massachusetts.
- Cerasi, M.M. (1999). Osmanlı Kenti. Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. ve 19. Yüzyıllarda Kent Uygarlığı ve Mimarisi (2. Baskı, 2001). (A. Ataöv, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Conzen, M.R.G. (1960). Alnwick, Northumberland: A Study in Town-Plan Analysis. Great Britain: Orge Philip & Son
- Christaller, W. (1933) Central Places in Southern Germany. C. W. Baskin (Çev.1966). Pentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey.
- Darby, D.ve Selçuk, İ. (2015). Denizli Gazi Mustafa Kemal Paşa Bulvarı Yayalaştırma Düzenlemesinin Sosyo- Ekonomik ve Mekânsal Sonuçları. Mimarlık Dergisi, 384, 51-56.
- Forsyth, A. (2015). What is a walkable place? The walkability debate in urban design. Urban Design International, 20(4), 274–292. DOI:10.1057/udi.2015.22
- Gönüllü, H. (2016). Denizli Kentinin Büyük Ameliyatı (1973-1980 Yılları). Denizli: Denizli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Harvey, D. (2010). Postmodernliğin Durumu. (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- İnan, S. (2007). Denizli'de Sümerbank. Geçmişten Günümüze Denizli Dergisi, 14, 26-36.
- İnceoğlu, N. (1988). Denizli Evleri ve Kent Dokusu. Türk Kültür Tarihinde Denizli Sempozyumu Bildiriler Kitabı içinde. (ss. 27-30). Denizli: Denizli Valiliği Yayınları.
- İnceoğlu, N. (2002). Denizli'de Mimarlık [Elektronik versiyon]. Mimarlık Dergisi, 304, 38-41.
- Keleş, R. (2011). Kentleşme Politikası. 13. Ankara: İmge Kitabevi.
- Kostof, S. (1991). The City Shaped Urban Patterns and Meanings Through History. Hong Kong: Thames and Hudson.
- Krier, L. (2009). The Architecture of Community. Washington: Island Press.
- Kuban, D. (2002). Mimarlık Kavramları. 6. İstanbul: YEM Yayınları.
- Lösch, A. (1938). The Nature of Economic Regions. Southern Economic Journal, 5(1), 71-78. DOI:10.2307/369380
- Lefebvre, H. (1992). Rhythmanalysis Space, Time and Everyday Life. S. Elden, G. Moore (Çev. 2004). New York: Continuum
- Lozano, O.E. (1990). Community Design & Culture of Cities. The Crossroad and the Wall. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lynch, K. (1960). The Image of the City. United States of America: MIT Press.
- Maretto, M. (2018). Teaching Urban Morphology in a Sustainable Perspective. V. Oliveira (Ed.), Teaching urban Morphology içinde (s.243-264). Springer International Publishing. DOI: 10.1007/978-3-319-76126-8
- Maretto, M. (2021). The European Medium-Sized City: The Characteristics of The Urban Form. Mapping Urban Spaces içinde, (ss. 225-235). Routledge.
- Morris, A.E.J. (1994). History of Urban Form Before the Industrial Revolutions. 3. China: Pearson Educational Limited.
- Norberg-Schulz, C. (1971). Existence, Space & Architecture. New York: Praeger Publishers.
- Norberg-Schulz, C. (1979). Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture. New York: Rizzoli.

- Petruccioli, A. (2008). Bellek Yitiminin Ardından. Akdeniz İslâm Kent Dokusu'nun Öğrettikleri, (B. Kütükçüoğlu, Çev.) İstanbul: Yem Yayınları.
- Pumain, D. (2006). Alternative Explanations of Hierarchical Differentiation in Urban Systems, Hierarchy in Natural and Social Sciences. D. Pumain (Ed.), Methodos Series, 3: 169-222.
- Ramsay, W.M. (2010). Historical Geography of Asia Minor (ilk baskı1890). New York: Cambridge University Press
- Rapoport, A. (1977). Human Aspects of Urban Form: Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design. Oxford: Pergamon Publishing.
- Rapoport, A. (1990). History and Precedent in Environmental Design. New York & London: Plenum Press. DOI:10.1007/978-1-4613-0571-2
- Rossi, A. (1984). The Architecture of the City. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The MIT Press.
- Strappa, G. (2013). Territorial Organism and Urban Knotting Design Methods for Minor Centers of Lazio. FAmagazine. 23, 19-26. DOI:10.12838/issn.20390491/n23.2013/2.
- Strappa, G. (2018). Reading the Built Environment As a Design Method. (V. Oliveira Ed.) Teaching Urban Morphology içinde (ss.59-184). Springer International Publishing. DOI:10.1007/978-3-319-76126-8
- Southworth, M. (2005). Designing the Walkable City. Journal of Urban Planning and Development, 131(4), 246-257. DOI: 10.1061/(ASCE)0733-9488(2005)131:4(246)
- Şimşek, C. (2007). Laodikeia'dan Ladik'e Denizli. Uluslararası Denizli ve Çevresi Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildiriler Kitabı içinde (ss.38-50). Denizli: P.A.Ü. Fen Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü Yayınları.
- Şimşek, C. (2011). Tarihin İçinden: Laodikeia'dan Ladik'e Denizli. Özden, F. (Haz.), Denizli Tanrıların Kutsadığı Vadi içinde (ss. 85-125). İstanbul: YKY.
- Tanyeli, U. (1987). Anadolu- Türk Kentinde Fiziksel Yapının Evrim Süreci (11.-15.yy). (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Tanyeli, U. (1990). 11.-15. Yüzyıllar Denizli Kentinin Yapısal Evrimi. Tarih ve Toplum Dergisi, 82, 40-43.
- Tekeli, İ. (1998). Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması. 75 yılda Değişen Kent ve Mimarlık, Y. Sey (Ed.), (ss.1-24). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Tekeli, İ. (2011). Kuramlarda Kent Merkezi. Kent, Kentli Hakları, Kentleşme ve Kentsel Dönüşüm. Toplu Eserler.20 içinde (ss. 49-58). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- UNESCO World Heritage Convention (2013). Archaeological Site of Laodikeia Report (Ref.: 5823). Erişim adresi: <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/5823/>
- Urry, J. (1999). Mekânları Tüketmek. (R. G. Ögdül, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Uysal, S. (2017). Şehrin İzleri (Denizli'nin Kentleşme Süreci). İstanbul: Mavi Nefes Yayınevi.
- Whitehand, J. W. R. (2007). Conzenian Urban Morphology and Urban Landscapes. 6'th International Space Syntax Symposium içinde. (ss. ii-1-ii-9). İstanbul. http://spacesyntaxistanbul.itu.edu.tr/papers/invitedpapers/Jeremy_whitehand.pdf
- Yavuzçehre, P.S. (2013). Küreselleşmenin Artan Etkisinde Denizli. Idealkent. 8, 200-227.