

ISSN 1302-2636 E-ISSN 2757-668X

2023  
140. Yıl  
140th Anniversary

19

Cilt: 19  
Volume

Sayı: 140. yıl  
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)

Aylin AYNA (140. Yıl Öze Sayısı Editörü)

Sema BIYIKLIOĞLU

Bilge ÇAKIR

Nuriye Nida ÇELEBİ ŞEKER

Deniz EKMEKÇİOĞLU

Arzu ERTURAN TOPGÜL

Koray GÜLER

Gülce GÜLEYCAN OKYAY

Deniz İKİZ KAYA

Mevlûde KAPTI (140. Yıl Özel Sayısı Editörü)

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 FİTÖZ

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

• tasarımların 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, tasarımların Dergisi tarafından uygun görülmez. tasarımların 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)

### • 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.

## 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.*

### • 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.

2023  
140. Yıl  
140th Anniversary

Cilt: 19  
Volume

Sayı: 140. Yıl  
Number

İÇİNDEKİLER  
CONTENTS

ARASTIRMA / RESEARCH

**Seda Kula**

Ottoman Imperial School of Fine Arts' Department of Architecture: Foundation Years and Early Graduates

*Sanayi-i Nefise Mektebi Fenn-i Mimari Şubesi Kuruluş Dönemi ve Mezunları*..... 1

**Ömür Karslı**

Sanat Felsefesi Açısından Doğan Kuban: Mimarlık Tarihinden Türk Sanatının İlkelerine

*Doğan Kuban In Terms of Philosophy of Art: From The History of Architecture to The Principles of Turkish Art*.... 20

**Selinay Kılıç, Ezgi Yavuz**

İç Göç, Kent ve Karşıtlıklar: Bir Sinemasal Anlatının Mekânsal Parçaları

*Internal Migration, the City, and Oppositions: Spatial Fragments of a Cinematic Narrative* ..... 37

**Zeynep Ece Atabay, Demet Ulusoy Binan**

Çok Katmanlı Kültür Mirasının Tanımı ve Korunmasında Bellek-Değer-Mekân İlişkisi: Mimar Sinan Güzel Sanatlar

Üniversitesi Fındıklı Yerleşkesi Örneği

*The Relations Between Memory-Value-Place in the Definition and Protection of Multilayered Cultural Heritage: The Case of Mimar Sinan Fine Arts University Fındıklı Campus (Lisans Üstü Çalışmalardan Türetilmiş)* ..... 54

**Burak Öztürk, Yıldız Salman**

Öncü Bir Modern Figür: Leyla Turgut'un Mimarlık Üretimi

*Architectural Production of Leyla Turgut: A Leading Modern Figure* ..... 85

**Özlem Özcan**

Mühendis-Mimar Sanatçı-Mimar'a karşı: İTÜ ve GSA'nın Birleştirilmesi Girişimlerinin Işığında Mimarlık Eğitiminde

Kimliklerin Tahkimi (1930'lardan 1950'lere)

*Engineer-Architect vs. Artist-Architect: Fortification of Identities in Architectural Education in the Light of Attempts to Merge ITU and GSA (from the 1930s to 1950s)* ..... 104

**Bilge Ekin İnan, Zeynep Kuban Tokgöz**

Türkiye Modern Mimarlığının Unutulmuş bir İsmi: Hasan Halit Femir (1910-1954)

*A Forgotten Name in Modern Architecture of Turkey: Hasan Halit Femir (1910-1954) (Lisans Üstü Çalışmalardan Türetilmiş)* ..... 122

**Elif Tektaş**

Mimarlık İçin Nörobilim: Nörobilim ve Mimarlık | Tarihi | Arasındaki İlişki Üzerine Genel Bir Değerlendirme

*Neuroscience for Architecture: A General Assessment of the Relationship Between Neuroscience and Architectural History | (Lisans Üstü Çalışmalardan Türetilmiş)* ..... 138

**Arbil Ötkünç, Dilvin Hazal Akkaya Usman**

Mimari Proje Hocasının Eğitimde Rolü: Prof. Ataman Demir'in Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Deneyimi

*Architectural Design Studio Tutor's Role in Education: Prof. Ataman Demir's Experience at Mimar Sinan Fine Arts University* ..... 159

tasarım

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Mimarlık Fakültesi Dergisi

EDİTÖRDEN

Değerli okuyucularımız,

MSGSU Mimarlık Fakültesi dergisi tasarım+kuram'ın 140. Yıl özel sayısını sizlerle paylaşmanın heyecanını yaşıyoruz. Bu sayımızda, MSGSU Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümünün Üniversitemizin 140. Yıl etkinlikleri kapsamında 5-8 Aralık 2022 tarihinde düzenlenen "140 Yılın Mimarlığına Tanıklık 1882-2022" başlıklı sempozyumda sunulmuş olan bildirilerden seçilen dokuz makaleyi sizlere sunmaktayız. Özel sayımızda yer alan makaleler arasında; "Sanayi-i Nefise Mektebi Fenn-i Mimari Şubesi Kuruluş Dönemi ve Mezunları" başlıklı ilk makale; Osman Hamdi Bey'in çabaları ile kurulan Sanayi-i Nefise Mektebinin açılışı ve devamında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olması süreçleri aktarmaktadır. Dergideki ikinci makale; "Sanat Felsefesi Açısından Doğan Kuban: Mimarlık Tarihinden Türk Sanatının İlkelerine" dir. Bu makalede Doğan Kuban'ın çalışmaları, sanat felsefesi, mimarlık felsefesi ve Türk sanatının felsefesi etrafında sistematize edilerek yorumlanmaktadır. Dergimizdeki bir sonraki makale; "İç Göç, Kent ve Karşıtlıklar: Bir Sinemasal Anlatının Mekânsal Parçaları" başlıklı makale olup, bu makalede; 20. yüzyılın ikinci yarısında göç sebebiyle yoğun nüfus artışı yaşamış olan İstanbul'un değişen sosyal, kültürel ve mimari yapısının kent kimliğine etkisi Türk sineması aracılığıyla ele alınmıştır. "Çok Katmanlı Kültür Mirasının Tanımı ve Korunmasında Bellek-Değer-Mekân İlişkisi: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fındıklı Yerleşkesi Örneği" başlıklı makalede ise; Kullanıcılar tarafından mekâna atfedilen anlamsal değerlerin çok katmanlı kültür mirasının tanımlanması ve korunmasında önemli bir potansiyel taşıdıkları hipotezinden yola çıkarak, kültür mirasının korunması alanında tanımlanmış olan koruma değerlerinin bireysel ve kolektif bellekteki karşılıklarını MSGSÜ Fındıklı Yerleşkesi örneği üzerinden yer bağlamında araştırmaktadır. Dergimizdeki bir sonraki makale; "Öncü Bir Modern Figür: Leyla Turgut'un Mimarlık Üretimi" başlığı ile ülkemizin ilk kadın mimarlarından olan ve geçtiğimiz yüzyılın mimarlığına önemli katkılar sağlayan Leyla Turgut'un mimarlık alanının yapmış olduğu çalışmaları aktarılmıştır. "Mühendis-Mimar Sanatçı-Mimar'a karşı: İTÜ ve GSA'nin Birleştirilmesi Girişimlerinin Işığında Mimarlık Eğitiminde Kimliklerin Tahkimi (1930'lardan 1950'lere)" başlıklı makalede ise Türkiye'deki mimarlık eğitiminin kurumlaşmasında iki önemli okul olan İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi ve Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü mimarlık eğitimi tarihi değerlendirilmiştir. Dergideki bir sonraki makalede ise; "Türkiye Modern Mimarlığının Unutulmuş bir İsmi: Hasan Halit Femir (1910-1954)" başlığı ile; Türkiye'nin modern mimarlık tarihinin unutulmuş aktöründen biri olan Halit Femir'in eğitimci kimliği ve zengin mimari üretimleri sunulmuştur. "Mimarlık İçin Nörobilim: Nörobilim ve Mimarlık -Tarihi- Arasındaki İlişki Üzerine Genel Bir Değerlendirme" başlıklı makalede; nörobilimin mimarlık üzerindeki etkisini, yönelimlerini, ihtiyaçlarını, zorluklarını ve gelecekteki olası potansiyellerini anlamının bir aracı olarak yapılmış çalışmalar üzerinden genel bir değerlendirme ortaya konmuştur. Özel sayımızdaki son makale ise "Mimari Proje Hocasının Eğitimde Rolü: Prof. Ataman Demir'in Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Deneyimi" başlıklı makaledir. Bu makalede; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarî Proje Atölyesi'nin kıdemli hocası olan Prof. Ataman Demir (1938-2017)'in mimari proje atölye deneyimleri aktarılmıştır.

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

Saygılarımızla,

Doç. Dr. Seher Demet YÜCEL

Tasarım+Kuram Dergisi Editörü

**Abstract**

As of nineteenth century, the inadequacy of the Ottoman Imperial Architects' Guild, triggered efforts to replace it with a new and modern institution. From among many proposals to the Sublime Porte, finally Osman Hamdi Bey's repeated and detailed petitions reached the conclusion and the royal order dated January 1, 1882, sealed the establishment of the Sanayi-i Nefise Mektebi or today's Mimar Sinan Fine Arts University. Osman Hamdi Bey added Alexandre Vallaury, who had returned to Istanbul after his architectural studies at the Ecole des Beaux Arts and his architectural work in Paris, to his team. The school was inaugurated on March 3, 1883. By the turn of the century, Sanayi-i Nefise Mektebi would be institutionalized to a considerable extent. And the architecture department increased its student body in both number and diversity of origin and nationality. Its graduates were realizing significant works of architecture as state architects or as freelance professionals.

The aim of this study, is to first elucidate how an institutional Fine Arts Administration with Turkish-Ottoman elements was established in the Ottoman Empire. Then the focus is on early period of the Architecture Department of the Sanayi-i Nefise Mektebi, a duration delimited by 1928 when the institution would be renamed Güzel Sanatlar Akademisi. Finally the paper attempts, owing to a heavy scrutiny of archival documents, to introduce the identities of the architect graduates of this period, as well as their works and careers.

**Keywords:** Sanayi-i Nefise School of Architecture, Osman Hamdi Bey, Alexandre Vallaury, Ecole des Beaux Arts, First National Architecture Style.

# Ottoman Imperial School of Fine Arts' Department of Architecture: Foundation Years and Early Graduates

## Sanayi-i Nefise Mektebi Fenn-i Mimari Şubesi Kuruluş Dönemi ve Mezunları

 Seda Kula

Gezbe Technical University Faculty of Architecture, Department of Architecture, Kocaeli, Türkiye

Başvuru tarihi/Received: 18.03.2023, Revize tarihi/ Revised: 29.11.2023, Kabul tarihi/Final Acceptance: 30.11.2023

**Genişletilmiş Özet**

Osmanlı Hassa Mimarlar Ocağı'nın yetersizleşmesi ve ardından lağvedilmesi, ondokuzuncu yüzyıl başından itibaren, sistemli bir eğitimle yetkin mimarlar yetiştirmek amacıyla yönelik çabaları tetiklemiştir. Neredeyse bir yüzyıl süren bu girişimler, nihayet Osman Hamdi Bey'in tekrarlı ve ayrıntılı dilekçelerine cevaben Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşuna karar verildiğini bildiren 1 Ocak 1882 tarihli irade-i seniyye ile sonuca ulaşmıştır. Osman Hamdi Bey, mevcut Müze Müdürlüğü görevinin yanı sıra yeni kurulacak okulun müdürlüğüne de atanırken hızla ekibini oluşturmaya girişmiştir. Kurucu ekibinin bir başka üyesi ise, Ecole des Beaux Arts'taki mimarlık eğitimi ve Paris'teki mimarlık işleri sonrası İstanbul'a yeni dönmüş olan Alexandre Vallaury olacaktır. 1882 yılı boyunca yapılan hızlı çalışmalarla, Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahâne, yani bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin resim, heykel, fenn-i mimari, hakkaklık ve tezminat bölümleri için ilk yönetmelik ve müfredatının hazırlanmış, okulun idari ve akademik kadrosu oluşturulmuş, bir yandan da okul binası tasarımı, finansman, yapım ve donatım işleri tamamlanmıştır. 3 Mart 1883'te törenle açılışı yapılan okula öğrenci kabul edilerek, resim şubesi ile beraber mimarlık şubesi de hemen eğitime başlamıştır. Böylece Türk mimarlık eğitimi ve meslek pratiğinde yeni bir sayfa açılmış olur.

Dönemin siyasi ve ekonomik bağlamı çerçevesinde, ülkenin mevcut bayındırlık ve nüfus profili ile mimarlık eğitiminin yeniden yapılandırılması için verilmiş layihalar, hazırlanmış yönetmelikler ve Osman Hamdi Bey'in dilekçeleri incelendiğinde, Sanayi-i Nefise Mektebi ve mimarlık bölümünün kurulmasındaki temel motivasyonlar ortaya çıkmaktadır. Osman Hamdi Bey, dilekçelerinde sanata dayalı bir Osmanlı kültür politikasının yanı sıra, ülkenin kültürünü ve özelliklerini bilen, yeni ve özgün Türk Sanatı üretebilen yetenekli profesyonellere ihtiyaç olduğunu özellikle ifade etmiştir. Diğer bir motivasyon ise yeni teknoloji ve malzemeleri bilen, Osmanlı şehirlerinin inşaat ve altyapı işlerini üstlenebilecek yetenekli mimarlar yetiştirmekti. Çünkü İstanbul ve özellikle Osmanlı liman şehirleri, dünya ticaret ağındaki konumlarını kaybetmemek için acilen modernizasyona ihtiyaç duyuyorlardı. Nihayet, yeni bir Türk mimarisinin yaratılabilmesi ve sürdürülebilmesi için özellikle Osmanlı tebaasının ve o güne dek mimarlık mesleğine mesafeli duran Müslüman Osmanlıların teşvik edilmesi ve mimarlık bilgisi ile donatılması gerektiği de vurgulanmıştır.

Sanayi-i Nefise Mektebi, kurucusu Osman Hamdi Bey için, yeni Osmanlıcılık ideolojisine paralel belli bir doğrultuda süregelen kariyerinde yeni ve tamamlayıcı halkayı oluşturmuştur. Paris Ecole des Beaux Arts'ta resim eğitimi ile başlayan bu süreç, Osmanlı pavyonu için 1873 Viyana sergisi hazırlıkları, Usul-ü Mimari-i Osmani mimarlık tarihi kitabının derlenmesi, arkeolojik çalışmalar ve Müze-i Hümayun Müdürlüğü ile devam eden çalışmaları içermektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk ve uzun yıllar tek mimarlık atölyesi profesörü olacak olan levanten Osmanlı mimarı Alexandre Vallaury ise, Ecole des Beaux Arts'ta aldığı uzun mimarlık eğitimi ve Paris'te profesyonel deneyiminin ardından İstanbul'a yeni dönmüştü. Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki kurucu mimarlık profesörü pozisyonu, Vallaury'nin bilgisini ve deneyimini kullanması ve bunları öğrenciler aracılığıyla yayması için bir fırsattı. Bu açıdan, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde, Ecole des Beaux Arts'ın yönetmelik, müfredat ve atölye sisteminin uygulanması, onunla benzer kampüs yapısının kurgulanması ve yeni Osmanlı mimarlık eğitiminin de müzeler, arkeolojik çalışmalar ve sergilerle bütünleşik olması şartıydı değil. Ayrıca, Paris örneğinde olduğu gibi, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin mimarlık öğrencileri ve mezunları da, çok geçmeden hocaları eşliğinde ülkenin belli başlı mimarlık işlerinde yer alacaklardı. Öte yandan Vallaury'nin bu yeni okuldaki mimarlık atölyelerini, 1840'lardan itibaren Paris ve Ecole des Beaux Arts çevrelerinde hakim olan eklektizm söylemi çerçevesinde yürüttüğünü savlamak da mümkündür.

20. Yüzyılın başı itibarıyla, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin mimarlık bölümü, hem sayı hem de köken ve milliyet çeşitliliği açısından öğrencilerini büyük ölçüde artırmıştır. Akademik bünyeye de yeni profesörler eklenmişti. Okulun mimarlık mezunları, çeşitli kurumların çalışanı veya serbest meslek erbabı olarak dikkate değer mimarlık işleri gerçekleştiriyorlardı. Birçoğu yapılar ve dökme demir strüktürün yanı sıra dönemin yeni teknolojisi olan betonarmeyi de uyguluyorlardı. Neoklasik ve eklektik üslupların yanı sıra Art Nouveau ve 1. Ulusal Mimari üsluplarda eserler vermişlerdir. Mezunların ülkenin mimarlık mirasına dair belgeleme ve koruma çalışmaları da dikkati çekmektedir. Böylece okulun kuruluşunda etkili olan saik ve hedefler büyük ölçüde gerçekleştirilmiş ve Sanayi-i Nefise Mektebi kurumsallaşmıştır.

Bu çalışma büyük ölçüde arşiv belgelerine ve birincil kaynaklara dayanmaktadır. Araştırmanın amacı, gözlemlenebilen ve belgelenebilen Sanayi-i Nefise İdaresi ve Mektebi kuruluş motivasyonlarından hareketle, öncelikle Osmanlı Devleti'nde Türk-Osmanlı unsurlarıyla kurumsal ve kapsamlı bir Güzel Sanatlar İdaresi'ni oluşturma çabasını ve yeni mimarlık eğitiminin bu idarenin içindeki yerini aydınlatmaktır. Ardından kuruluş sürecinin üstünde durularak, 1928 yılında Namık İsmail Bey yönetiminde Güzel Sanatlar Akademisi adımı aldığı döneme dek, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Mimarlık Bölümü'nün erken dönemlerindeki işleyişe odaklanılmaktadır. Nihayet, makale, yoğun bir arşiv belgesi taraması eşliğinde, bu dönemin mimarlık mezunlarının kimliklerini, çalışmalarını ve kariyerlerini tanıtmaya çalışılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanayi-i Nefise Mektebi Fenn-i Mimari şubesi, Osman Hamdi Bey, Alexandre Vallaury, Ecole des Beaux Arts, 1. Milli Mimari Akımı.

## 1. INTRODUCTION

Sanayi-i Nefise Mektebi is the core institution leading to today's Mimar Sinan Fine Arts University. This paper, relying on archival documents and primary sources collected gradually over the course of a decade, aims first to elucidate the initial conceptualization of the school. Then the focus is on how the school contributed to the emergence of a modern Turkish architect identity. This focus needs a scrutiny of the establishment process and early functioning of the Architecture Department. This analysis is then further developed by a section attempting to introduce the identities of the architect graduates of this period, as well as their works and careers. The paper's time scope is delimited by 1928 when the institution underwent radical change to become Güzel Sanatlar Akademisi.

### 1.1. The Ottoman State Needed A School Of Architecture

Following the 1826 abolition of the Yeniçeri Army and the forced closure of the Ottoman Imperial Architects' Guild ( "Hassa Mimar'an Ocağı" ), being one of its regiments, the Ottoman state was devoid of an establishment that would train architects. Actually, even prior to its abolition it was deemed insufficient and in 1801, forty-five foremen of the Hassa Architects' Guild were sent to the Imperial Military School of Land Engineering, to have them further trained. (BOA Cevdet Maarif-3964, 1801) (Cezar, 1995, p. 116).

In 1834, the last Chief Architect of Hassa Abdülhalim Efendi, presented a petition (BOA HH-23977 sandık-92, no-60, 1834), stating that two-thirds of his foremen were incompetent. He suggested the establishment of either a School of Architecture or a department of architecture within the School of Engineering (Cezar, 1995, p. 118,119). There was a noteworthy unfulfilled attempt in 1877 to establish a School of Fine Arts with painting and architecture sections (BOA İMMS 2666, 1877). Another significant but unrealized initiative was in 1880 for a school of fine and fine arts and higher sciences, with its detailed regu-

lation prepared by the eminent architect Serkis Balyan (BOA İ.DH 65013, 1880) (Cezar, 1995, p. 454,455). Following four preparatory years, it offered higher education in architecture, mining, and chemistry (Ürekli, 1997, p. 79,80,87,88).

Sanayi-i Nefise Mektebi would be founded following a long and detailed application by Osman Hamdi Bey and by an imperial order dated January 1, 1882 (10 Safer 1299), which would also appoint him as the school's director next to his director position in the Imperial Museum (BOA İ.DH-67709, 1882).

### 1.2. Founders of Sanayi-i Nefise Mektebi

Osman Hamdi Bey (1842, Istanbul - 1910, Istanbul), and Alexandre Vallaury (1850, Istanbul - 1921, Grasse), the first professor of architecture in the school, are the two main founder figures collaborating for the school's operation until 1909, after which Osman Hamdi Bey passed away and Vallaury left the country.

Sanayi-i Nefise Mektebi, actually constituted a new and complementary ring in Osman Hamdi Bey's career, starting with painting education in Paris and orientalism, then continuing with the 1873 Vienna exhibition preparations and the compilation of the Usul-ü Mimari-i Osmani architectural history book, then proceeding with archaeological excavations and the Directorate of the Imperial Museum.

As for the Levantine Ottoman architect Alexandre Vallaury, he was just back in Istanbul after his long Paris years of architectural education at the École des Beaux Arts and some professional work. A professorship in Sanayi-i Nefise Mektebi must have been a very suitable opportunity for him to put his knowledge and experience into good use and to disseminate them through his students, while also being introduced to Istanbul circles as a collaborator of Osman Hamdi Bey and acquiring recognition as a capable architect. On the other hand, École des Beaux Arts, which was a model for the Sanayi-i Nefise Mektebi and where Vallaury was

educated, was an institution that created eclecticism in architecture and maintained it both in the national and international arena. This eclectic discourse was built on the idea of an optimal architectural composition, where the technical, historicist, and political debates of the period would be reconciled and resolved (*Épron, 1997, p. 21*). As was, these debates having triggered the eclectic discourse in the 1830s in Paris were being increasingly felt Ottoman architectural agenda especially as of the beginning of the 1880s, as similar expectations arose, such as the use of new technologies in architecture, the creation of a new Turkish architectural style that could be positioned in history, the creation of optimal architectural designs that would meet different user demands. These demands not only incited the foundation of Sanayi-i Nefise Mektebi and its architecture department but also paved the way for implementing the Beaux Arts-based eclectic architectural design approach (*Kula Say, 2014, p. 97*).

In short, Istanbul was already in demand for the architectural and academic activity that Vallaurry could offer. And obviously, Osman Hamdi Bey needed a competent architect to start the Sanayi-i Nefise project. Why he or his father Edhem Pasha did not cooperate instead with the famous architect of the Sublime Porte Serkis Balyan neither for the 1873 Vienna exhibition nor for the new School of Fine Arts are questions open to interpretation. On the other hand, young Vallaurry's professional competence, his Beaux Arts affiliation, and his swift provision of architectural services for the construction of the school building and the museum must have strengthened the confidence placed in him.

### **1.3. A Discussion of the Initial Motivations**

In comparison to pre-1882 attempts, where the primary aim was to train competent architects equipped with modern technical knowledge, the repeated and detailed statements of the school's founder Osman Hamdi Bey in his petitions, reflected some additional motivations (*BOA İ.DH-67709,*

*1882*), apparently in alignment with early Tanzimat reform policies. His first goal was to keep the indigenous arts and crafts alive and to pass them on to future generations, assuring the continuity of the country's culture. He asserted that sure indicators and main components of a country's culture and history were works of art and buildings. The school would train competent architects and artists who could skillfully manage the craftsmen and workers, and would definitely stop the regression in Ottoman architecture and arts. The expressions "nation", "national", and "Turkish Art" in his petitions, point to an initiative to reproduce a national culture that was no longer referred to as Ottoman, but instead as new Turkish art, which would enliven and make use of the time-honored culture, experience, and skills to produce a novel art by harnessing country's own cultural resources and human sources and providing quality education inside the country, not by sending students to foreign schools. A discernable expectation in this new endeavour was that the achiever of these goals should be Ottoman and Muslim subjects, and institutions, who would eventually develop a Turkish artist and architect identity. Furthermore, terms such as "Specialized Organizations" and "Administration of Fine Arts" imply that the ultimate goal was a comprehensive institution that would implement a Turkish cultural policy based on art and architecture, and museums, exhibitions, and heritage preservation systems would also be included in this institution next to the school.

Ersoy defines the cultural policies of the Tanzimat as creating a new and modern Ottoman identity based on historical foundations by adapting traditional Ottoman values to liberal and progressive European ideals and directing Muslim subjects toward the goal of modernization and integration with Europe. In this quest, the efforts to protect and research the Ottoman artistic and architectural heritage, instead of the European classicism that emerged in the early Tanzimat period, resulted in a new type of eclecticism called the

Ottoman Renaissance (Ersoy, 2000, p. 339,340,357). The goals set for Sanayi-i Nefise Mektebi, align with this Tanzimat cultural policy indeed. However, what is noteworthy in Osman Hamdi Bey's statements is the inclusion of expressions of "Turkish art" and national arts, replacing those of Ottoman subjects, Ottoman art. It can be argued that a major expectation was the inclusion and active participation of Ottoman subjects especially Turks and Muslims to fulfill these goals including building up a Turkish architect identity.

## 2. FOUNDATION AND DEVELOPMENT OF THE SCHOOL AND ITS DEPARTMENT OF ARCHITECTURE ("FENN-İ MİMARİ ŞUBESİ")

### 2.1. Establishment, Regulations and First Campus

The formation of Sanayi-i Nefise Mektebi in 1882 was carried out very swiftly. Owing to the efforts of Osman Hamdi Bey and his team, regulations and curriculum, the construction and equipment of the school building, and the recruitment of the administrative and academic staff were completed in a year. The inauguration ceremony took place on March 3rd, 1883. Students were enrolled and the education started immediately in the architecture and painting sections.

The official document of justification for the school signed by Grand Vizier Sait Pasha also included a section detailing school regulations (BOA İ.DH-67709, 1882) (Cezar, 1995, p. 457), similar to that of Paris Ecole des Beaux Arts. Jury evaluations, two-class layout, workshops system, awarding medals and honorable mentions, Grand Prize, exhibitions, and museums to be created stand out as parallel implementations. The school would teach painting, etching-engraving, architecture, and carving/sculpture. Courses to be taught were art history, ornamentation techniques, perspective, concise calculation, design geometry, accounting, history, ancient works or archaeology, and anatomy. The education would be carried out by an Assembly chaired by the headmaster

and composed of an artist, an engraver, a sculptor, an architect and five other craftsmen. The first modest staff of the school comprised of main branch teachers who were generally of European origin and/or education<sup>1</sup>.

In accordance with the aim of creating a comprehensive Administration of Fine Arts, the school would be integrated with the museum, exhibition, and collections so that the director would be in charge of the staff of both Sanayi-i Nefise Mektebi and the museums. The school council would organize an exhibition every year and the works would be accepted and rewarded by a jury formed by the council. Apart from the existing Imperial Museum ("Asar-ı Atika Müzesi"), a museum dedicated to paintings and sculpture and a National Arts Museum ("Sanayi-i Milliye Müzesi") would be established. The Grand Assembly ("Meclis-i Ali"), to be established within the Sanayi-i Nefise Mektebi, would be the only authorized institution for the preservation and repair of old buildings and national monuments.

A news dated March 16th, 1882, reported that the first stone-laying ceremony of the new Sanayi-i Nefise Mektebi building would be held in the vicinity of the Imperial Mint, while a large public park arrangement was being made in the neighboring area opposite the Imperial Museum (Stamboul, 1882). It was designed and built by Vallauray in 1882 and included five classrooms and offices (Cezar, 1995, p. 533,534). Halil Edhem Bey mentions in his book "Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu" (Halil Edhem, 1924) that later on, a workshop for preparatory classes, a large hall for exhibitions, and two workshops, one for engraving and the other for sculpture, were added to the building (BOA MF.MKT 94-112, 1887). And finally, two more rooms would be built to combine the school building and the new hall (BOA MF.MKT 149-21, 1892) (Cezar, 1995, p. 471). First Sanayi-i Nefise Mektebi campus was also modelled after École des Beaux Arts<sup>2</sup>. Similarly the neoclassical-style Sanayi-i Nefise Mektebi and the following new neoclassical Imperial Museum building across the 15<sup>th</sup> century Tiled Kiosk , all

1. Foreign teaching staff were Salvatore Valeri (oil painting), Warnia-Zarzecki (drawing), Napier (etching/engraving), Aristoklis Efendi (history), Alexandre Vallauray (architecture), Oskan Efendi (sculpture and the interior management), the District Governor Hasan Fuat Bey (Mathematics), the Kolağası Yusuf Rami Efendi (anatomy) were Ottoman subjects (Cezar, 1995, p. 11). In addition to these people, the names of "dessin linéaire" teachers Teufik Efendi and Margosyan Efendi are mentioned in a French article dated 1890 (Lepage, 1890).
2. Duban, its architect, had designed this Parisian Ecole des Beaux Arts campus based on the concept of a promenade through the history of architecture (Van Zanten, 1977, s. 164).

in the backyard of the medieval Topkapı Palace full of byzantine and antique remains comprise a promenade in history of architecture.

## 2.2. The Functioning of the Architecture Department of Sanayi-i Nefise Mektebi in the Early Period

Alexandre Vallauray served as the school's professor of architecture for twenty-five years, from the establishment of Sanayi-i Nefise Mektebi on March 2nd, 1883 until his resignation on August 10th, 1908 (Cezar, 1995, p. 68). Other professors who contributed were Ahmed Hamdi Efendi (Gençel, 2021, p. 78), replacing Tevfik Bey shortly in 1886, August Jasmund (BOA DH.MKT 1791-82, 1890) for a limited period after 1890<sup>3</sup>, Vedad Bey, who taught History of Architecture as of 1899, and painter Philippe Bello (Cezar, 1995, p. 60,68,69), who worked as an assistant to Vallauray in his workshop after 1902<sup>4</sup>. Bello was replaced, during his illness in 1904 and with Vallauray's suggestion, by Giulio Mongeri (İAMA Dosya 16, 1904). Vedad Bey is known to have conducted the architectural project workshop between 1908 and 1910. Then, Vedad Bey had to leave due to his business and Giulio Mongeri was appointed as professor of architecture at Sanayi Nefise Mektebi (Stamboul, 1910)<sup>5</sup>.

Information about the school's project topics can be found in the anecdotes and news about school's annual exhibitions held after the year-end exams (Halil Edhem, 1924, p. 39)<sup>6</sup>:

- In 1888 exhibition, the second year students of the architecture department participated with a train station, the third year students with a hospital, and the fourth year students with a museum project. (Gençel, 2021, p. 97).
- In December 1891 exhibition, a theater project, post office-telegraph building drawings, an oriental-style fountain project and a palace project surrounded by pools were exhibited (Stamboul, 1891).
- Servet-i Fünun magazine issue, dated November 16, 1893, included

an illustrated news for the Sanayi-i Nefise Mektebi exhibition ("*Sanayi-i Nefise Mektebi*," 1893).

- Servet-i Fünun magazine issue on March 15, 1894 (Ürekli, 1997, p. 181,182) referred to projects by students sent to France for complementary education and student projects for a Dar'ülaceze<sup>7</sup> building. Monumental portal designs were also exhibited in the 1894 exhibition (Stamboul, 1894).
- In 1898 exhibition, the third class students exhibited hospital and fourth class students a Post Office Project (Gençel, 2021, p. 97). In issue 130 of Servet newspaper in 1898, there is a mentioning of modern hospital project models displayed (Cezar, 1995, p. 562).
- In 1900, senior students Kiryakidis, Neokosmos (Yenidünya) and others received awards in the year-end competition for "Great Train Station" (Şenyurt, 2002, p. 94).
- In 1901, seniors designed a barracks with annexes large enough for two battalions of soldiers, and sophomores designed a school. In 1902, senior students designed a multifunctioned apartment house with 200 bedrooms, as well as concert and theater halls; the third year's theme was a town hall, and second year students prepared a mansion and a private hotel drawing (Gençel, 2021, p. 97,98).
- Plan and elevation drawings of a bank building were exhibited in September 1903 exhibition (Stamboul, 1903).
- 22nd exhibition of Sanayi-i Nefise Mektebi was detailed in September 21, 1906 issue of Sabah newspaper. It referred to Dar'ülaceze building projects drawn by senior students and private mansion drawings by third year students (Ürekli, 1997, p. 199).
- September 27, 1907 issue of Sabah newspaper described the senior students' subject as a customs house on the coast with a centrally placed administration part flanked by export and import offices. Third year stu-

3. In 1890s, Jasmund wrote many petitions harshly criticizing Vallauray especially about the warehouses in Eminönü and Sirkeci (Kula Say, 2016); in this respect, their cooperation at Sanayi-i Nefise Mektebi might not have been longlived.
4. Some sources state that the painter Philippe Bello joined the department of architecture in 1886 (Gençel, 2021, p. 77,78). But this contribution was initially informal. But as of 1902, he is referred to as a professor of architecture.
5. It was alleged on Vallauray's resignation in 1908 that, Bello had already been forced to resign some time ago on the grounds that he was a foreign national; following, Bello died in Istanbul in 1909. (Stamboul, 1909).
6. As of 1901, "Salon de Stamboul" exhibitions in Beyoğlu (Halil Edhem, 1924, s. 39) held, under the patronage of Osman Hamdi Bey and in cooperation with Alexandre Vallauray and Régis Delbeuf also hosted school's year-end projects (Thalasso, 1906)
7. The Dar'ülaceze project was indeed realised by Vasilaki Kalfa following a competition in 1894 and completed in 1897 (BOA Y.A.HUS-265-109, 1894) (BOA Y.A.HUS-336-28, 1897).

dents worked on a school building for boys and girls; second year's project was a police station elevation and plan, and the first year students prepared drawings and plans of a portal and a corridor showing the interior spaces (Ürekli, 1997, pp. 200–202). Thalasso, also wrote that he observed the architecture students at the Sanayi-i Nefise Mektebi working on Istanbul Customs House project (Thalasso, 1907).

Given the long professorship of Vallauray in the department of architecture, architecture workshops must have been carried out with an eclectic architectural vision that reigned in Paris and the Ecole des Beaux Arts circles. The fact that the year-end competition project topics were taken from the real life, shows that students were educated in compliance with the actual architectural agenda of the country, as in the case of Ecole des Beaux Arts. On the other hand, successful students may have worked with their professors in the real project workshops, also reminiscent of the Paris model. Traces of such teamwork and the extent of architecture professors' influence on students and graduates are found in some primary sources:

- In 1929, many years after his studentship in 1894, architect Alexandre Raymond mentioned on his book's cover that he was a graduate of Sanayi-i Nefise and a student of Vallauray (A. Raymond, personal communication, 2011).
- İstevan İstevanyan (diploma 1899), mentioned in his application for a job years later in 1945 that he worked in the construction of Haydarpaşa Medical School alongside his school's architecture professors, Vallauray and d'Aronco between 1899 and 1902. He also stated that he worked with the architect Vedad Bey in the construction of the Grand Post Office in 1906-1907. In this job application, İstevanyan attached a reference letter signed by Vallauray on 12th February 1902 and two other ones signed by Vedat Bey on 29 Teşrinievvel 323 and 18 Teşrinievvel 1326 (VGM Personeli

*İstevan İstevanyan Dosyası, n.d.*).

- Vallauray's assistant in the Istanbul customs project, Leon Efendi, was possibly a student or a recent graduate (BOA ŞD 603-16, 1908).
- 1904 graduate Othon Andreadis, stated in his resume that he worked as a supervisor at Haydarpaşa Hospital construction carried out by d'Aronco and Vallauray. Andreadis also worked with Vedad Bey in the construction of the Sirkeci Grand Post Office and with Kemalettin Bey in the construction of the 4.Vakıf Han. (Yerusiya, 1934) (YTB Othon Andreadis Dosyası, n.d.).
- It is highly probable that one of the first graduates Belisarios Macropoulos, who declared that he worked as an architect at Düyun-u Umumiye headquarters construction between 1890-1908, was a collaborator of Vallauray (YTB Belisarios Macropoulos Dosyası, n.d.).
- Karabet Ekmekciyan/Bogosyan (diploma 1893), worked with Vallauray and Bello at the Düyun-u Umumiye building site between 1891 and 1896. In his job application in 1945, he submitted the reference letter written by Bello in 1897 as a proof (VGM Personeli Karabet Ekmekciyan/Bogosyan Dosyası, n.d.).
- In his petition dated 7th December 1905, Mehmed Asım Efendi, who had graduated first in his class, stated that he had been attending the architect Vedad Bey painting studio for three years (İAMA Karton 2 Mektep no 336 ve eki, 1905).

The architectural education at the Ecole des Beaux Arts in Paris, was profoundly related with archeology<sup>8</sup>. However, though Sanayi-i Nefise students were taught about ancient architecture, there is no concrete information<sup>9</sup> that they participated the archaeological excavations of the Imperial Museum. It was actually the architectural heritage of Turkish-Islamic periods that had inspired to establish an integrated Sanayi-i Nefise Administration. However, for many years the Imperial Museum

8. Classical architecture was considered the source of both architectural proportions and ornamental elements. (Kula Say, 2014, pp. 40–46). For Ecole des Beaux Arts architects, participating archaeological excavations, were a part of their education and work.
9. The Imperial Museum is known to have worked with some unregistered collaborators who may have been from among Sanayi-i Nefise students or alumni.

solely concentrated on archaeological artifacts and excavations<sup>10</sup>, while Sanayi-i Nefise Mektebi and its department of architecture also dealt predominantly with western and greco-roman architectural references. The focus on indigeneous Turkish-Islamic arts seem to have taken effect only towards 1890s:

- Vallaury, whose career as a practitioner architect had also taken a steep rise starting in late 1880, could be observed to adopt an eclectic architectural language that included increasingly more Seljuk, Ottoman and local architectural references (Kula Say, 2014). This attitude was probably reflected in his classes as well.
- A new course on Ottoman architecture was added to the curriculum in 1895. Also, as October 17th, 1895 issue of Servet-i Fünun magazine informed, two students sent to Cairo had learned the Arabic architectural style there, returned and were appointed to teach it in a specialized class named on Arabic style carpentry (Ürekli, 1997, p. 185).
- In 1901, architecture student Mehmet Hikmet petitioned to be given permission to examine and make drawings of mosques, masjids, hayrats, etc. in Istanbul (BOA BEO 1689-126654, 1901).
- Mehmed Asım Efendi, who graduated first in his class, applied for work to the Ministry of Foundations (“Evkaf Nezareti”) in 1905, stating that he had talent for both Ottoman and Western architectural styles and that he had studied Arabic and Turkish architecture in particular (İAMA Karton 2 Mektep no 336 ve eki, 1905).
- A newspaper article of September 1906 praised Mehmet Nihad Bey’s and Tahsin Bey’s third year drawings of a mansion project for their arabesque style (Ürekli, 1997, p. 199).
- The Imperial Museum included Turkish and Islamic artifacts within the scope of the official Heritage Regulations (“Asar-ı Atika nizamnamesi”)

in 1906 (Muşmal, 2009, p. 55).

As of 1903, Vallaury, too busy with his architectural commissions, began to delegate his responsibilities in Sanayi-i Nefise Mektebi to Bello and later to Vedat Bey and Mongeri<sup>11</sup>. On the other hand, Osman Hamdi Bey, who had not initially been much involved in the architecture department’s functioning, began taking actions to prevent the absence of teachers, to promote public image of the department of architecture, and to protect the rights of graduate architects (İAMA Dosya 16, 1904) (BOA ŞD 220-26, 1905).

Nevertheless, the real changes would occur after the 1908 Second Constitution. In 1910, Vallaury had already left for France and Mongeri was appointed as the professor of architecture, (Stamboul, 1910). Mongeri’s partnership with De Nari to implement Hennebique reinforced concrete systems (Uras, 2012), must have aroused an interest in reinforced concrete implementations in Sanayi-i Nefise Mektebi circles<sup>12</sup>. Mongeri was dismissed twice, in 1911 and in 1915, due to tensions with his home country Italy. After the 1911 incident, Vedat Bey taught architecture for a while (Gençel, 2021, p. 161). In the other instance, school’s own graduates Asım (Kömürçüoğlu) Bey, Terziyan Efendi and Zare Efendi, served as architectural professors and assistants; so, the institution was capable of recruiting its own alumni as architecture professors. The curriculum also underwent some interventions by an irade in 1908, when new courses about construction and structure were added. Strength of materials, construction materials and construction science courses were taught by the history teacher Vedat Bey. Descriptive Geometry, Perspective and Wooden structure courses were given by mathematics professor Major Ziya Bey (Ürekli, 1997, p. 203) (İAMA Karton 4, 1908). In addition, senior students’ projects and surveys became more involved in Turkish and Ottoman art (Koyunoğlu, 2008, p. 90). As for the Imperial Museum, after the death of Osman Hamdi Bey in 1910 he was replaced by his brother Halil Edhem

10. It was only in 1889 that the Islamic Arts section was established in the museum; but it developed very slowly (Shaw, 2000).

11. He was also probably preparing to leave for France, having already completed the procedures for his naturalisation (Kula Say, 2014).

12. Bulletins of the Hennebique reinforced concrete company, reflect that the reinforced concrete applications in the Ottoman cities gained momentum between 1902 and 1912 (B.A.H., 1913).

Bey who finally opened the section of Oriental Works. In addition, Anatolian cities such as Bursa and Konya, home to significant artifacts of the Turkish-Islamic heritage, were under focus; several survey visits were organized to make an inventory of heritage there. Kemalettin Bey, who collaborated the Museum in these efforts and stood out with his sensitivity to Turkish-Islamic architectural heritage, began giving Architectural Theory courses<sup>13</sup> of the Sanayi-i Nefise Mektebi as of 1911 (Cezar, 1983, p. 69). On the other hand, the political alliance with the German Empire becoming effective in cultural arena fostered this sensitivity. 1910 Participation in the Munich exhibition (Başak, 2016) titled 'Masterpieces of Islamic art' must have been an indicator of this reorientation in cultural policies. Gençel states that the German-Turkish Association founded in Berlin in February 1914 aimed at an education reform in Turkey, and that the association's board member and director of the Imperial Museum, Halil Edhem Bey, was considering appointment of a new and German director for the Sanayi-i Nefise Mektebi (Gençel, 2021, p. 204,205). Imperial Museum and Sanayi-i Nefise Mektebi premises were separated in 1916 and in 1917 their management and budget became separate, ending the original integral Sanayi-i Nefise Administration idea. In place, were founded in 1917, a committee of experts and learned people ("Sanayi-i Nefise Encümeni"), and a new Directorate of National Heritage ("Asar-ı Milliye Müdüriyet-i Umumiyesi") both reporting to the Ministry of Education ("Maarif Nezareti"). This new directorate would administer the National Ethnography Museum, to be newly established, the National Library, the National Historical Heritage Museum, the National Archives and an Institution for Preservation of Monuments (Gençel, 2021, p. 211,213). Sanayi-i Nefise Mektebi moved to the old Language School building. A significant change in the curriculum in this post-war period was the rather late introduction of a course on reinforced concrete<sup>14</sup>. Mongeri was reinstated after the First World War and continued at

Sanayi-i Nefise Mektebi as a professor of architecture until 1928 (Cezar, 1983, p. 68).

### 3. EARLY GRADUATES OF ARCHITECTURE

#### 3.1. Student profile by year and alumni list

List of architecture students who graduated between 1882 and 1928 can be established to a considerable extent based on data from primary sources (see Table 1). Until at least 1894, education was free, lectures were given for seven hours a day, and there were no prerequisites for student admission (Stamboul, 1894). Majority of the 180-190 architects trained in 25 years were Greek and Armenian subjects. Architectural education hardly had any popularity among Muslim subjects initially, but their demand increased in the 1900s and reached significant numbers during the Second Constitutional Period. Still, Koyunoğlu complained that , majority of the students in 1908-1909 were Armenians who eventually went abroad and did not contribute to the progress of the country or the school at all (Koyunoğlu, 2008, p. 299,300,318,319). However, by 1913, the society's regard to the architectural profession must have changed positively; an official document about the implications of the lycée ("idadi") diploma prerequisite stated that this obligation diminished the demand for painting and sculpture departments, because diplomad candidates opted for more promising professions such as architecture or engineering (İAMA Karton 91 belge no:27,1a ve 1b, 1913). There was a great decline in student numbers in after-1914 war period. Finally, by 1928, there were almost no non-Muslim and foreign students.

13. Sedat Çetintaş (diploma 1918) relates Kemalettin Bey's Architectural Theory classes where his emphasis of Turkish-Islamic architectural heritage was attaining a much more nationalistic tone (Yavuz, 1981).
14. In September 1922, Director of the school Cemil Bey, decided to open a reinforced concrete course to be given by architect Vedat Bey and mathematician Şükrü Bey in order to improve the courses of architecture and decorative arts (Stamboul, 1922).

**Table 1.** Architecture graduates of Sanayi-i Nefise School between 1882-1928. All students whose existence is ascertained based on primary sources were included, and the number of graduates per year reflects only the totality of the thus confirmed students.

YEAR OF GRADUATION	NAMES OF GRADUATING ARCHITECTURE STUDENTS	# GRADUATES	NAMES OF AWARD WINNERS
1889	Periklis FOTIYADIS, Belisarios MAKROPULOS, Feysi Efendi, Leon (or Levon) HARCİYAN( or ZARAFÇİYAN), Nizamettin Efendi, Jacques ROSOLATO	6	1st: Feysi Efendi , 2nd: Nizamettin Efendi
1891	Agop KİGORKYAN, Antuvan TEDESCHI, Francesco Efendi, Aram PABUCCUYAN, Menelas KASTURYADİS	5	1st: Antuvan Tedeschi
1892	Garabet İnhıya MARDİROSYAN, Karabet Ağya ETMEKÇİYAN, Toros TORONYAN, Araşes TERBAKYAN, Araşes DENOYAN veya Leon DEROKIAN	5	
1893	Karabet EKMEKÇİYAN/BOGOSYAN	1	1st: Karabet Ekmekciyan
1894	Alfredos PSALTİS, Harutyun (or Artin) ARSALANYAN, Aram FETVACİYAN, Agop PAPASYAN	4	
1895	Bogos HİDIRYAN, Eduardo VUCCINI, Onnik BEZİRCİYAN, Mehmet Alaettin ÖZAKTAŞ, Leon EKSERÇİYAN	5	
1896	Avedis SARRAFYAN, Yorgi Efendi, Nikoli Efendi, Vahram Efendi (possible surname:MURADYAN), Osin Efendi, Yorgi ZAHARYADİS	6	
1897	Süleyman Efendi, İstefan Efendi, Vasil Efendi, Onnik Efendi (possible surname:ÇIRACİYAN), İstefan Efendi (possible surname:OSGİYAN), Honato Efendi, Fernando ZAROMDO, İstavro YERASİMOS	8	
1899	Yani Efendi (possible surname:VANİKLİ), Aram ŞEKERCİYAN, Arsen Efendi, Mihal Efendi (possible surname:YAZICİYAN), İstefan İSTEPANYAN, Kleanti Efendi, Yorgi Efendi, Hüseyin Hüsnü <b>+ student enrolled in 1894 and expected to graduate in 1899:</b> Alexandre RAYMOND	9	
1900	Yani VANİKLİ, Dimitri NİKDİ, CANIKYAN, Tresso ÇUBER, Kleovulos (Kasoboydos) KLONARİDİS, Yorgi Efendi, Ioannis (Jean) PİRPINYAS, Ohannes Efendi, Nerses ZARYAN, Konstantin KİRYAKİDİS, Antuvan RATİSKİ, Dimitri PEÇİLAS, Hrant KARAGÖZYAN, Aleksandır YENİDÜNYA(NEOKOZMOS), Yani Efendi, Simon AGOB, Simon LOKMAGEMEZ	17	
1901	Yako Efendi, Yorgi SALEMON, Hrant YAKUPYAN, Reşit (Raşit) Efendi, Mihran AZARYAN, Kornelyus VALAVANİS, Aleksandır TZONİS, Mehmet Ferit, Dimitri Efendi, Konstantin Efendi, Nikolaki Efendi	11	1st: Reşit Efendi 2nd: Mihran Azaryan
1902	Dimitri Efendi, Mehmet Hikmet, Antuvan HARUN, Yervant SİNEMYAN, Miltiyadis Efendi (possible surname:MYRIEDES), Hüseyin Kamil, Mehmet Salih, Antuvan JANİNİ	8	
1903	Edhem Bey, Odiseas PÜSKÜLÜ, Niko HARALAMBİDİS, Hayik KESARNİK, Hosif Efendi, Hüseyin Kazım, Tanaş Efendi, Toma AGLİYADİ, Dimitri Efendi, Armenak Efendi, Petro TZİOTİS, Mehmet Sabit, Yakovis Efendi, Dimitri TSİLENİS	14	

YEAR OF GRADUATION	NAMES OF GRADUATING ARCHITECTURE STUDENTS	# GRADUATES	NAMES OF AWARD WINNERS
1904	Ermenak Efendi, Yervant KALFAYAN, Othon ANDREADİS, Todori AMIRADAKİS, İbrahim Adil, Nazmi, Ahilya MAVROMATİS, Batıralı Efendi, Orosi Efendi	9	1st: Ermenak Efendi 2nd: Othon Andreadis
1905	Karabet Efendi, Mehmet Reşid, Hrant BOŞNAKYAN, Zare, Osman Fikri, Filippidis Efendi, Hrant TERZİYAN, Mehmet Asım (KÖMÜRÇÜOĞLU), İstevan Efendi	9	1st: Mehmet Asım Kömürçüoğlu 1st in competition: Zare Efendi 2nd: Hrant Boşnakyan
1906	Simon MİLONAS, Panayot Efendi, Vahram KRİZEPE, Dimitri Efendi, Tayat TANAS, Simeon DİMİTRİ, Toma Efendi, Kosti Efendi, Foti Efendi, Anton Efendi, İspiro KHURİ, Manuso Efendi, Vahram PAPAZYAN, Stefan LİMONCİYAN, Simon SAPUNİDİS, İzhak MİZRANİ, Yervant KALPAKCIYAN, Vahan KATİRCİYAN, İsak Efendi, Yervant Efendi	20	1st: İspiro Khuri
1907	İstevan KALFAYAN, Bogos OTOCYAN (or UTUCUYAN), Ahan HİZİRİYAN, Mehmet Nihat NİGİZBERK, Tanas İSTAVROPULOS, Jak DARMİ, Panayot ANDON	7	
1908	Panayot EPİVANİTOS, Thrasivulos RİZOS (HACİRİZOS), Zacharias HANOPULOS, Aristo KATOPULOS, Yakobin BESAT, Tahsin (Ziya) Sermet, Ardon ARAM, Lusyan JEZEZ, Zahami Efendi, Mihran MESREPOĞLU (MESROBYAN), Jan TULBENDCİYAN, Fazıl, Ahmet Hafı, Andriko Efendi, Ahmet Kemal, Konstantin LAMBRİNOS, Konstantinos YİOTOPULOS, Ohannes TAŞCIYAN, Mehmet, Mehmet Kasım, Mihalaki DİMİTRİ, Nikolaos ZUBULİDİS, Kemalettin, Ahmet Kemalettin, Konstantin MİHAL, Niko VASILİADİS, Hanri KONSOLİ, Nikolaki PAVLOS	28	
1909	Nikolaki TOMBAKİDİ, Vasil KALİNOĞLU, Yorgo ZARİFİS, Kosmo PİSTİKAS, (Abdulahad) Farihi, İbrahim Etem, Himayak Efendi, Alkiyiviyadi CELEPAS, Hasan Tahsin, Hazaros Efendi, Hristo ANDONİ. + those who were listed in student lists and who could thus be expected to graduate in 1909: Mehmet Sırrı, Mustafa Vasi, Ali Haydar, Aşud AGOB, Neşa BEZCİYAN, Kenan, YUNİDİDİS, KUNDURACİYAN, Agob KATİRCİOĞLU, Artin TAŞCIYAN, KARAKAŞYAN, Andonaki Efendi, İsak ANJEL	11+13 =24	
1910	Nikoli KALFAOĞLU, Agop PAPASYAN, Hüseyin Halit, Artin NAZARET, İspiro Efendi, Koço Efendi, Anastas BİRDAS, Teohar FİSTO, Aleksan Efendi + student enrolled before and expected to graduate in 1910: Halil İbrahim, İsmail Selahaddin, Ahmet Süreyya, Mehmet Nazım, Mehmet Hayri, Mehmet Celalaeddin, Oskar LAMBER, Nikola LİVBANOVIÇ, Kostaki DİMİTRİYADİ, Papa İLİYADİS, Arvanipolo Efendi, Veramusbuh DAYIOĞLU, Kostaki AĞARCİOĞLU	9+13 =22	
1911	Ali KAYALAR, Hafız Yakup, Leonidas PALALİOGOS, Dimitri Efendi, Hrant KUYUMCUYAN, Gabriel GRANSABUH, Haryana AHARON, Hrant Efendi, Mehmet Nuri, Yunus Mukbil Kemal, Vangel RANOZ, Hristo ZAFİCORGİS, Apostol PİSTİKAS	13	1st: Mukbil Kemal
1912	Abdülmeccit Efendi, Yani EKŞERTZİS, Abdülkerim, Mehmet Emin, Hüseyin Daniş, Kahros Efendi, Mehmet Ali, Ekrem, Ösep VAHRAM, Diran Efendi, Velittin, Ahmet Şikrî, Mehmet Halim, Hüseyin Arif ŞAYLAN, Ali Kazım, Mustafa Şemsettin ŞENİZ, Ali Vasi EGELİ, Rusen, Ali Seyit, Torkom ÇUBUKCUYAN, Simon Efendi, Maximilyanos RUBENS	22	
1913	Mehmet Ali Efendi, Piyer Efendi, İstilyanos, Ali Rasim, Vasil MELAGİOS, Ömer Sırrı BİLEN, Kemalettin Efendi, Mazhar Efendi, İsmail Necmettin, Mişon Efendi, Osman Tufik	11	1st: Mehmet Ali Efendi
1914	Anastasio IOANNİDİS, Salih Suphi, Antramik Efendi, Agop Efendi	4	
1915	Onnik KAVARCIYAN, İsmail Zühüti	2	
1916	Arif Hikmet KOYUNOĞLU, Mıgırdıç NUBAR	2	

*Table 1. (Continued) Architecture graduates of Sanayi-i Nefise School between 1882-1928. All students whose existence is ascertained based on primary sources were included, and the number of graduates per year reflects only the totality of the thus confirmed students.*

**Table 1. (Continued)** Architecture graduates of Sanayi-i Nefise School between 1882-1928. All students whose existence is ascertained based on primary sources were included, and the number of graduates per year reflects only the totality of the thus confirmed students.

YEAR OF GRADUATION	NAMES OF GRADUATING ARCHITECTURE STUDENTS	# GRADUATES	NAMES OF AWARD WINNERS
1917	Kırım Efendi	1	
1918	Mehmet Sedat ÇETİNTAŞ, İsmail Necati, Persah Hamam	3	
1919	Stelyo KSENAKİS, Mehmet Muzaffer, Kegam Efendi, Yahya Efendi	4	
1920	Hamparsun HRANT	1	
1921	Persah DEMİRCİOĞLU, Abdülkadir Mesut	2	
1922	Hüseyin Hüsnü	1	
1923	İsmail Sadi, Şahabettin UZLUK	2	
1924	Mehmet Celal, Servet Efendi, Hasan Adil, İhsan Efendi, Ömer Sırrı NAZMI	5	
1925	İdris Cemal	1	
1926	Salih Süreyya YÜCEL, Muzaffer Efendi	2	
1927	Mehmet Sinan MİMAROĞLU, Vahram, Arif Hikmet, Hüseyin Avni, Naci Efendi	5	
1928	Mehmet Macit Rüşti KURAL, Simon, Mehmet Aziz, Veyssel, Abdurrahman Sami, İsmail Samih, Ahmet Nedim, Mehmet Naci, Mehmet Zeki, Hüseyin Hüsnü, İbrahim Cemil, Faruk Efendi, Joseph Ösep, Erpi, Zeynelahidin, Hüseyin Avni, Seyfettin Nasih, İzzettin TAŞÖREN, Mehmet Şevki, Ali Naim, Mehmet Zeki, Mazlumzade Süleyman, Ömer Sedat H.ELDEM, Mehmet Burhaneddin	24	

### 3.2. Institutionalization of the Architectural Profession

In 1905-1906, Osman Hamdi Bey made efforts to have alumni employed in government investments, municipalities and the Ministry of Foundations. In his petition dated March 25, 1905, signed as the Director of the Imperial Museum, he complained that although many skilled architects had been trained in Sanayi-i Nefise Mektebi in twenty years, the constructions in Dersaadet and the provinces were tendered to ignorant workers, resulting in ugly and unstable buildings and letting these inapt people also repair ancient edifices caused great destruction. He also asserted the necessity to prefer the Ottoman style in newly constructed buildings and the diplomed architects as builders. He further demanded that if non-diplomed architects were to be employed, they must first pass a test prepared by a commission in Sanayi-i Nefise Mektebi and receive a certificate depending on their success level. He insisted that architects without diploma or certificate should never be employed in any construction work. The certificate receivers should pay fees based on their grading; fees should be 10 liras for 1st, 5 liras for 2nd and 2 liras for 3rd graders. Carpenters, painters, masons and other construction masterworkers to be employed in the ancient building repairs should also pay fees; even the simple workers should pay 1 kuruş fee; and all fees thus collected should be transferred to Imperial Museum by the relevant municipalities. Osman Hamdi Bey reminded that this demand was justified by the 15<sup>th</sup> article of the Sanayi-i Nefise Mektebi regulations issued by the irade in 1882, which declared that the responsibility for the preservation of the architectural works belonged to the Imperial Museum ; stressed that the museum could not perform this duty, as its budget was insufficient for repairs; so additional resources were needed (*BOA ŞD 220-26, 1905*). This petition was discussed in the Council of State (“Şura-i Devlet”) (*BOA BEO 2576-193195, 1905*), but not accepted and forwarded to the city council

(“Şehremaneti”) and the Ministry of Internal Affairs (“Dahiliye Nezareti”) (BOA DH.MKT 960-84, 1905). Upon this rejection, Osman Hamdi Bey submitted a second and more bitter petition repeating his propositions and demanding protection of the rights and liability of architects and craftsmen, addressed to the Ministry of Education, which in turn forwarded it to the Grand Vizier (BOA ŞD 221-6, 1906).

In parallel, Turkish and Islamic works were included in the scope of the Museum’s Asar-ı Atika regulation in 1906 (Muşmal, 2009, p. 55); which was a move to protect antiquities from interference by unqualified persons. Following, in August, the museum’s requests for architect authorization were accepted and put into effect according to a newspaper article (Stamboul, 1906). And already in 1907, architecture graduates could easily take important commissions in Istanbul or the provinces with their diplomas or certificates, as opposed to graduates of painting, sculpture and other Sanayi-i Nefise graduates (Thalasso, 1907). However, alumni Alexandre Raymond discussed this issue in his 1908 book and complained that many employers, at the expense of the architect’s copyrights, outsourced some construction works to foremen who bidded cheaper, but possibly compromised the quality of the construction (A. Raymond, 1908, pp. 92–96).

The definitive enactment of regulation on employing authorized architects was actually only after the declaration of the 2nd Constitutional Monarchy, and on 4th February 1909 (BOA BEO 3497-262214, 1909). Thus, at the end of a 4-year struggle, the architectural activities of unqualified and undiplomed craftsmen were prevented and the rights of the Sanayi-i Nefise Mektebi architecture diploma were protected. These developments must have also affected the Ministry of Foundations, which had been in charge of managing and repairing foundation edifices all along. The budget memorandum of the Ministry of Foundations for 1909, included a long section for the Repairs and Constructions Office (“Ta’mirat ve İnşa’at Kalemi”), which

had been established in 1880, where were noted projections for recruitment of a number of new qualified and diplomed architects and engineers (Kahraman, 2006, pp. 140–146). Kemalettin Bey would be appointed to the head of this Office on 14.5.1909 (Yavuz, 1981).

On the other hand, with the Constitutional Reform period, the Law of Associations was enacted on 16th August 1909, legitimizing the one-year old initiative of Kemalettin Bey, the Ottoman Architects and Engineers Society (“Osmanlı Mimar ve Mühendis Cemiyeti”) established on 28.8.1908 (Ünalın, 2009, p. 11,36). Primary purpose of this association was to protect the rights of Ottoman engineers and architects. Except for Kemalettin Bey and Terziyan Efendi (diploma 1905), all other founders were engineers. The architects in its first Board were Kemalettin Bey, Vedat Bey, Aram Karakaş and Edhem Bey (diploma 1903). Only Ottoman subjects could become members. But, contrary to the efforts made since 1906, those who did not have a certificate or diploma, but had proved themselves in architectural and engineering services as skilled professionals could also become member. During the lifetime of the society, only 33% of the members, were architects. The society’s activities were interrupted between 1912-1919, after which it revitalized but the number of architects decreased and it continued as an engineer association (Günergun, 2009, pp. 44–57).

In the meantime, a new society was founded on 11th November 1913, with the French title ‘Association des Architectes et Ingenieurs en Turquie’. Among the founders, there were many Sanayi-i Nefise architecture graduates and professors such as Tedeschi, Mongeri, Raymond, Terziyan. The members also included many architect alumni of Sanayi-i Nefise Mektebi, as well as Kemalettin Bey and Edhem Bey, who were also in the first Board of the Osmanlı Mimar ve Mühendis Cemiyeti. The difference of this new association from the aforementioned one was that its members could be from different origins

and nationalities. The journal ‘Génie Civil Ottoman’, published by Raymond, the secretary of the association, served as its publication (*Günergun, 2009, pp. 62–64*). The attitude of the association on diploma issue is unknown.

### 3.3. Early Graduates’ Careers

By compiling and cross-checking the information obtained from a large number of primary sources, the post-diploma occupations of most, if not all, of the architect graduates of Sanayi-i Nefise Mektebi until 1928 can be traced (*see Table 2*).

Almost all here seem to have worked as freelance architects or contractors as part of their careers. The most productive ones may be listed as Perikles Fotiyadis, Konstantin Kiryakidis, Tahsin Sermet, Karabet Ekmekciyan/Bogosyan, Istepan Istepanian, Arif Hikmet Koyunoglu, Kozmo Pistikas. Especially successful and long-term teams have been formed such as Kiryakidis-Yenidunya, Edhem Bey-Nouridjian, Dimitri Peçilas-Odisias Puskulu partnerships. A large number of Greek graduates, built mostly for the Greek community and its patrons. A substantial number of the graduates of the first 20-30 years were recruited in municipalities, or ministries of Foundations, Education and Public Works, or Railroad Companies and similar state institutions. Restoration jobs were also very popular among early graduates. On the other hand, there was almost no specialization in a particular subject. Architects dealing with restorations or historical research could also offer engineering services and work as contractors simultaneously.

Regarding new materials and construction techniques, Eduardo Vuccini (*diploma 1895*) is noteworthy as the first known Hennebique practitioner in Istanbul, building the first Karaköy Mesadet Han in 1902 (*Hastaoglou-Martinidis, 2010*). Hennebique reinforced concrete systems have indeed become widespread especially in Istanbul in a short time (*B.A.H., 1913*). Sanayi-i Nefise graduates, seem to have built increasingly more multi-storey buildings. Among the wide range of building

programs applied, educational buildings, libraries and hospitals stood out. Late 19<sup>th</sup> century works are mostly eclectic, and those by Greek graduates display an abundant use of Neogreek references and neoclassical elements. Towards the 1900s, Art Nouveau became popular among graduates, especially Klonaridis, Yenidunya and Kiryakidis. In parallel, 1st National Architectural style emerged, and was fast adopted. Especially Kiryakidis, Azaryan, Rizos, and Tahsin Sermet have taken the lead in this style (*Kula Say, 2014, pp. 368–377*).

Only three graduates seem to have worked on archaeology and collaborated with the Museum: The first was the son of Osman Hamdi Bey, Edhem Bey (*diploma 1903*), who worked in the Tralles excavations in Aydın (*Eldem, 2010, pp. 185–187*). Another was Alexandre Raymond, who had prepared a dictionary on ancient mythological personalities, and was drawing restitutions of Byzantine artifacts and architectural heritage (*A. Raymond, personal communication, 2011*)<sup>15</sup>. Third was Thrasivoulos Rizos. He introduced himself as the Museum collaborator. Rizos did archaeological research while he was working in the Konya municipality (*YTB Thrasivoulos Rizos / Hacirizos Dosyası, n.d.*) (*Rizos, 1907*).

15. Raymond applied to the Turkish Grand National Assembly for permission to excavate in Maltepe, Istanbul and was accepted (BCA 30-18-1-2-39-66-20, 1933).

*Table 2. Professional activities of architect graduates of Sanayi-i Nefise Mektebi between 1882-1928*

GRADUATION YEAR	NAME OF ARCHITECT	RECRUITED IN	FREELANCE WORK LOCATION	PARTNERS (if any)	RESTORATION	ARCAEOLOGY	HISTORICAL RESEARCH	ENGINEERING
1889	Periklis FOTİYADİS	Greece Ministry of Social Security, Greece Ministry of Transportation	İstanbul	1.Marco Langas, Demost. Paraskevas and Const.Pavlidis; İstanbul 2.Fotunato Pusterla and partners, İstanbul	YES			
1889	Belisarios MAKROPULOS	Anatolian Railways Company, private architect of sultan Abdulhamid II	İstanbul, Athens	A.Dimitrakopulo, İstanbul				
1889	Jacques ROSOLATO		İstanbul	1. G.H.Grischti, İstanbul 2. Eduardo Vuccino, İstanbul				
1891	Menelaos KASTURYADIS	Ottoman Ministry of Foundations						
1893	Karabet EKMEKÇİYAN/ BOGOSYAN	Construction site of A.Vallaury, Construction site of İstevan Hamamçıyan, Turkey Republic's General Directorate of Foundations in Ankara and İstanbul			YES			
1894	Artin Harutyun ARSALANYAN		İstanbul					
1895	Eduardo VUCCINI		İstanbul					
1895	Mehmet Alaettin ÖZAKTAŞ	Ottoman Ministry of Foundations, Turkey Republic's General Directorate of Foundations	İstanbul	1. Stephan İZMİRLİYAN, İstanbul 2. İsmail Hakki, İstanbul	YES			
1896	Yorgi ZAHARYADİS	Municipality of Alexandria, Egypt; Bank of Ethniki Trapeza of Greece, Greece Ministry of Transportation	İstanbul, Cairo					YES
1899	İstevan İSTEPANYAN	Offices of architects: Joseph Aznavur , A.Vallaury, Serkis Balyan, Vedad Bey, Joseph Eminyan, Alaattin-Edhem-Nuridjian partnership, Mongeri , Seyfi Arkan, Pappa, Fikri Santur, Zeki Aksöyek office and construction sites, Ottoman Ministry of Interior Affairs, Ottoman Ministry of Foundations	İstanbul	Architect Vahan	YES			
1899	Alexandre RAYMOND		İstanbul, France	V.Krisep and A.Antranik		YES	YES	
1900	Kasaboydos KLONARİDIS		İstanbul, Athens	1. M.Vlassiades, İstanbul 2. E.Faracci, İstanbul				
1900	Ioannis PİRİNYAS	İstanbul Docks Company	İstanbul, Athens	Constantin Pappas				
1900	Konstantin KIRYAKİDIS		İstanbul, Athens	1. Neocosmos (Yenidünya), İstanbul				
1900	Dimitri PEÇİLAS		İstanbul	Henri Vuccino and U.Puskulu, İstanbul				
1900	Aleksandr YENİDÜNYA (NEOKOZMOS)		İstanbul	1.Kyriakidis 2. Emile Faracci				
1901	Hrant YAKUPYAN		İstanbul	1. Levon Parseghian				
1901	Mihran AZARYAN	Municipality of Izmid	İstanbul					
1901	Kornelyus VALAVANİS		İstanbul, Athens, Piraeus, Volos, Kavala, Chios					
1901	Aleksandr TZONİS		İstanbul, Thessaloniki	Michel Georgiadis				
1902	Mehmet HİKMET	Ottoman Ministry of Foundations						YES
1902	Hüseyin Kamil	Ottoman Ministry of Foundations						
1902	Mehmet Salih	Ottoman Ministry of Foundations						YES
1903	Edhem Bey	Ottoman Imperial Museum, Paris Headquarters of Ottoman Public Debts Administration	İstanbul	Nouridjian		YES		

**Table 2.(Continued)** Professional activities  
of architect graduates of Sanayi-i Nefise  
Mektebi between 1882-1928

GRADUATION YEAR	NAME OF ARCHITECT	RECRUITED IN	FREELANCE WORK LOCATION	PARTNERS (if any)	RESTORATION	ARCAEOLOGY	HISTORICAL RESEARCH	ENGINEERING
1903	Odieşas PUSKULU		İstanbul, Athens	Henri Vuccino and D.Petsilas				
1903	Nikolaos HARALAMBİDİS		Turkey, Athens					
1903	Toma AGLİYADİ		İstanbul					
1903	Petro TZİOTİS		İstanbul, Athens					
1903	Dimitri ÇİLENİS		İstanbul					
1904	Othon ANDREADİS	Ottoman Ministry of Foundations, Municipality of Atikoviyyotiya, Greece Directorate of Thracian Refugees	İstanbul					
1904	Teodor AMIRADAKİS	Cairo Piroglezi company, Egyptian Railways, Greece Ministry of Maritime, Municipality of Piraeus						
1904	Ahilya MAVROMATİS	Greece Institute of Humanitarian Aid, E.A.P. Tekton company Korinthia organization for earthquake victims(AOSK) İ. and D. Yeorgopoulos company	İstanbul, Athens, Piraeus, Greece provincial areas					YES
1905	Zare	Sanayi-i Nefise Mektebi						
1905	Hrant TERZİYAN	Sanayi-i Nefise Mektebi						
1905	Osman Fikri	Ottoman Ministry of Foundations						
1905	Mehmet Asım KÖMÜRÇÜOĞLU	Sanayi-i Nefise Mektebi, Ottoman Ministry of Foundations	İstanbul		YES			
1906	Simeon MİLONAS	Egypt Ministry of Religion, Municipality of Athens, Greece Ministry of Transportation, Greece Ministry of Social Security, Macedonia Directorate of Refugees	İstanbul, Selanik					
1907	Mehmet Nihat NİGİZBERK	Ottoman Ministry of Foundations			YES			
1908	Panayot EPIVATİNOS	Greece Administration of Refugee Settlements	İstanbul, Athens, Xanthi					YES
1908	Thrasivoulos RİZOS (HACİRİZOS)	Municipality of Konya, Ottoman Imperial Museum- as collaborator, Turkish republic Thracian railways, Greece Ministry of Public Education	İstanbul, Crete Chania, Beyrouth, Athens		YES	YES		YES
1908	Zaharias HANOPOULOS	Yunanistan Sosyal Yardımlaşma Bakanlığı	İstanbul, Selanik					
1908	Tahsin Sermet	Ottoman Municipality of 6th Arondissement	İstanbul, Ankara, İzmir					YES
1908	Konstantin LAMBRİNOS	İstanbul Municipality Halkideon Municipality E.A.P.	İstanbul, Athens					
1908	Konstantin YİOTOPULOS		Thessaloniki					
1908	Nikolaos ZOUBOULİDİS	Ottoman Ministry of Foundations Berlin Ludovigo Hoffman office Berlin Museum Volos Municipality Ethniki Trapeza Bank of Greece Greece National Office of Technical Services	United States					
1909	Vasil KALINOĞLU	Ottoman Ministry of Foundations, Ottoman Ministry of Public Works, Kavala and Xanthi Council of Refugee Settlements	İstanbul, Komotini		YES			
1909	Yorgo ZARİFİS	Atikoviyyotiyo Municipality						
1909	Kozmo PİSTİKAS	Ottoman Anatolian Railways Company Siemens- Schukert Company Greece Ministry of Public Health	İstanbul, Osmaniye, Athens					YES

GRADUATION YEAR	NAME OF ARCHITECT	RECRUITED IN	FREELANCE WORK LOCATION	PARTNER (if any)	RESTORATION	ARCAEOLOGY	HISTORICAL RESEARCH	ENGINEERING
1909	Alikis CELEPİS		France, Athens					
1910	Anastas BİRDAS		Thessaloniki					
1911	Leonidas PALAILAGOS		Thessaloniki					
1911	Mukbil Kemal	Ottoman Ministry of Foundations -also possibly-Ottoman Ministry of Public Education						
1911	Vangel RANOZ		İstanbul	Mehmet Nail				
1911	Apostol PİSTİKAS		İstanbul					
1912	Yani EKSERTZİS		Athens					
1912	Mustafa Şemsettin ŞENİZ	Ottoman Ministry of Public Works İstanbul Municipality Adapazarı Factory Ottoman Ministry of Public Education						
1912	Ali Vasfi EGELİ	Ottoman Ministry of Foundations			YES			
1912	Torkom ÇUBUKÇUYAN		İstanbul	Hüsnü Tümer				
1912	Maximilyanos RUBENS		Thessaloniki					
1913	Mehmet Ali	Ottoman Museum of Muslim Foundations						
1913	Vasil MELAGIOS	Turkish Ministry of Maritimes, İstanbul Municipality, architect of Ottoman sultan's palaces, Greece Macedonia Directorate of Refugees, Serres Municipality	İstanbul, Thessaloniki					
1913	Ömer Sırrı BİLEN		İstanbul					
1914	Anastasio IOANNİDİS	Ottoman Ministry of Warfare, İstanbul company of real estate, Greece Macedonia Directorate of Solidarity, Greece Ministry of Public Education	İstanbul, Thessaloniki	1. Malamas 2. S.Pandelides				
1916	Arif Hikmet KOYUNOĞLU	Ottoman Ministry of Warfare, Ministry of Foundations	İstanbul Ankara		YES			
1918	Mehmet Sedat ÇETİNTAŞ	Turkish Republic Ministry of Public Education Turkish Republic Parliament membership Turkish Republic Office of Heritage and Surveys ("Eski Eserler ve Rölöve Bürosu")			YES		YES	
1919	Stelyo KSENAKHİS		İstanbul, Athens					
1923	Şahabettin UZLUK	Berlin H.Jansen office, Konya Military School as teacher, Konya Association for Monuments					YES	
1926	Salih Süreyya YÜCEL	İstanbul Trustee of Prince Islands, Trabzon Trustee of Education, Ankara Municipality, Afyon Special Provincial Administration, Maraş Municipality, Turkish Republic Directorate of Foundations			YES			
1928	Mehmet Macit Rüstü KURAL	Turkish republic Ministry of Public Education Directorate of Historical Heritage ("Asar-ı Atika Müdürlüğü")			YES			
1928	Ömer Sedat H.ELDEM	Academy of Fine Arts	İstanbul				YES	
1928	İzzettin TAŞÖREN	Turkey republic Ministry of Public Education, İstanbul Municipality						

Table 2.(Continued) Professional activities of architect graduates of Sanayi-i Nefise Mektebi between 1882-1928

As for the works in relation to the Turkish-Islamic architectural heritage, a very early name would be Periklis Fotiyadis (*diploma 1889*), whose interest was limited to his appointment to support the post-1894 earthquake restorations in Istanbul. As for Alexandre Raymond, he is known to have done historical researches and surveys on early Ottoman edifices and later published them (*A. M. Raymond, 1924*). Thrasivoulos Rizos (*diploma 1908*) also did restorations of Seljuk monuments for Konya municipality. Interest in this field increased considerably after 1906; those working on architectural history are Sedat Çetintaş (*diploma 1918*), Şahabettin Uzluk (*diploma 1923*) and Sedad Hakkı Eldem (*diploma 1928*). This interest is also manifested in their architectural works designed in the 1st National Architectural Movement style. On the other hand, on assignment of Kemalettin Bey as its administrator, Ministry of Foundations Repairs and Constructions Office recruited many architects. Following, a comprehensive knowledge accumulation about the Ottoman-Turkish architectural heritage and a crowded restoration experts group was formed there. Mehmet Asım Kömürçüoğlu (*diploma 1905*), Mehmet Nihat Nigizberk (*diploma 1907*), Vasil Kalınoglu (*diploma 1909*), Ali Vasfi Egeli (*diploma 1912*), Arif Hikmet Koyunoğlu (*diploma 1916*), Salih Süreyya Yücel (*diploma 1926*) specialized in restorations in this office. As for graduates Karabet Bogosyan/Ekmekciyan (*diploma 1893*), Mehmet Alaettin Özaktaş (*diploma 1895*) and Istepan Istepanian (*diploma 1899*), they have done both restoration works in the Ministry of Foundations, and freelance architectural works beforehand. Mehmet Sedat Çetintaş (*diploma 1918*) was working at Antiquities and Survey Office (“*Eski Eserler ve Rölöve Bürosu*”), and Mehmet Macit Kural was working for Heritage Directorate (“*Asar-ı Atika Müdürlüğü*”) while working on restorations.

#### 4. EVALUATION AND CONCLUSION

The primary motivation behind Sanayi-i Nefise Mektebi was to establish a Fine Arts Administration that would effectuate

a cultural policy based on cultural heritage elements, and the school was envisaged as an important component of it. This ideal could not be fully realized; and its initially functioning core, the integrated Museum-Sanayi-i Nefise Mektebi system, embodied in the personality and position of Osman Hamdi Bey, was impaired after his death. Instead, the Ministry of Foundations, restructured under the leadership of architect Kemalettin Bey, and in cooperation with the Sanayi-i Nefise Mektebi, emerged with its new cultural policy emphasizing Turkish-Islamic edifices, to which the Museum agreed, but maintained a more isolated and passive position. The biggest difference between the two initiatives was the intense nationalist conduct of Kemalettin Bey and the Ministry of Foundations under his influence, in comparison to Osman Hamdi Bey’s rather international vision. As is, this duality is also felt in the emergence of disparate Architect-Engineer Associations, one with Turkish and the other French names.

On the other hand, in its initial 45 years, the architecture department of Sanayi-i Nefise Mektebi succeeded in drawing a respectable and modern ‘architect’ profile to replace the common laborer image in the eyes of the Ottoman society. Much progress was achieved in terms of both the architectural education and the prestige of its diploma; which was instrumental in the establishment of a professional association and the making of professional publications. Whereas positive discrimination was in effect to employ Sanayi-i Nefise Mektebi graduates in state institutions, the profession in general ceased to be just a service done under the auspices of the sultan, and architects were no longer laborer subjects who could do business only owing to the grace of that patronage. Despite the war and chaotic atmosphere since 1912 and the serious loss of people and architects, Turkish architecture had already become an independent professional group balancing its own dynamics in the changing socioeconomic conditions as of the first years of the Republic.

Thanks to the motivation created by the competition-based structure of education and by the opportunities to work with professors and workshop managers such as Vallauray, Vedat Bey and Mongeri, new graduates were able to adapt to new building programs and multi-storey building constructions in line with the requirements of the new century and especially the rapidly developing service sector in Istanbul. Within this framework, the weak belly of the Architecture Department of the Sanayi-i Nefise Mektebi seems to be the mastery of new materials and modern construction technology. Curriculum would not be reorganized to cover these subjects until 1908. The lack of domestic production of iron and steel components and their high costs must have negatively affected the attainment of this expertise. As for reinforced concrete, there were initially reservations about its robustness. For both new technologies, cooperation with engineers was necessary, which explains the dominancy of engineers in the Ottoman Society of Architects and Engineers, pioneered by Kemalettin Bey. On the other hand, the early 20<sup>th</sup> century graduates embraced the 1st National Architectural Movement, a derivative of Vallauray eclecticism, promoted by Kemalettin and Vedat Bey, as the architectural discourse of the post-Constitutional freedom period, with an emphasis on indigenous historical references increasingly merging with nationalist sentiments. In parallel, Art Nouveau, another modern style that was not nation-specific in attitude but defended individual freedom regardless of origin and socioeconomic status, also found many supporters among newly graduated architects. Altogether this is another manifestation of the previously mentioned duality of universal or nationalistic cultural policies. In this sense, the Sanayi-i Nefise Mektebi environment must have served as a medium for discussion and reconciliation, similar to the Ecole des Beaux Arts of perhaps fifty years ago.

As a result, Sanayi-i Nefise Mektebi

played an important role in the institutionalization of the architectural profession in the country, as well as the evolution of the architect from the subject to the individual, and the transition of the built environment from the eclectic to the modern. Through cooperation with the Museum and the Ministry of Foundations, the School, with its academic staff, student and alumni presence, has been instrumental in the development of modern cultural policies, where tangible cultural assets and architectural heritage assumed significant roles.

### REFERENCES

- B.A.H., (Béton Armé Hennebique. (1913, May). La Turquie Dix Ans de Bétonarmé (1902-1912). Le Béton Armé. CAA.
- Başak, B. (2016). Osmanlı imparatorluğu'nun 1910 Münih "İslam sanatının Şaheserleri" Sergisi'ne katılımı: Arşiv Belgeleri, eserler ve Etkileri. In Geç Osmanlı döneminde sanat mimarlık ve kültür karşılaşmaları (pp. 279–292). İş Bankası Kültür Yayınları.
- BOA BEO 1689-126654. (1901). BOA BEO 1689-126654 (BEO 1689-126654). T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi.
- BOA BEO 2576-193195. (1905). BOA BEO 2576-193195 (BEO 2576-193195). T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi.
- BOA BEO 3497-262214. (1909). BOA BEO 3497-262214 (BEO 3497-262214). T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi.
- BOA Cevdet Maarif-3964. (1801). BOA Cevdet Maarif-3964 (Cevdet Maarif-3964). T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi.
- BOA DH.MKT 960-84. (1905). BOA DH.MKT 960-84 (DH.MKT 960-84). T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi.
- BOA DH.MKT 1791-82. (1890). BOA DH.MKT 1791-82 (BOA DH.MKT 1791-82). T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi.
- BOA HH-23977 sandık-92, no-60. (1834). BOA HH-23977 sandık-92, no-60 (DABOA HH-23977 sandık-92, no-60). T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi.
- BOA İ.DH 65013. (1880). BOA İ.DH 65013 (İ.DH 65013). T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi.
- BOA İ.DH-67709. (1882). BOA İ.DH-67709 (İ.DH-67709). T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi.
- BOA İ.MMS 2666. (1877). BOA İ.MMS 2666 (DABOA İ.MMS 2666). T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi.
- BOA MF.MKT 94-112. (1887). BOA MF.MKT 94-112 (MF.MKT 94-112). T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi.
- BOA MF.MKT 149-21. (1892). BOA MF.MKT 149-21 (MF.MKT 149-21). T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi.
- BOA ŞD 220-26 (ŞD 220-26). (1905). T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi.
- BOA ŞD 221-6. (1906). BOA ŞD 221-6 (ŞD 221-6). T.C.

- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi.  
BOA ŞD 603-16. (1908). BOA ŞD 603-16 (ŞD 603-16). T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi.
- Cezar, M. (1983). Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100.Yılıda Mimar Sinan Üniversitesi'ne. In *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl* (pp. 5–84). Mimar Sinan Üniversitesi.
- Cezar, M. (1995). Sanatta Batı'ya açılış ve Osman Hamdi (Vol. 2). Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı.
- Eldem, E. (2010). Osman Hamdi Bey sözlüğü. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Épron, J. (1997). *Comprendre l'éclectisme*. Norma.
- Ersoy, A. (2000). On the Sources of the "Ottoman Renaissance": "Architectural Revival and its Discourse During the Abdülaziz Era (1861-1876)" [Doktora Tezi]. Harvard University Graduate School of Arts and Sciences.
- Gençel, Ö. (2021). Sanayi-i Nefise Mektebi (1882-1928) [Doktora Tezi]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Günergun, F. (2009). Osmanlı Mühendis ve Mimarları Arasında İlk Cemiyetleşme Teşebbüsleri. In Ünalın, Çetin (Ed.), *Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti: Belgeleriyle* (1. baskı, pp. 41–74). TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi.
- Halil Edhem. (1924). *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu- Doç. Dr.Muharrem Kaya transkripsiyonu*. Maarif Vekaleti.
- Hastaoglou-Martinidis, V. (2010). 20.Yüzyılın Başlarında İstanbul'a Betonarme Teknolojisini Getiren Rum Mimarlar. In *Batılılaşan İstanbul'un Rum Mimarları. Zoğrafyon Lisesi Mezunlar Derneği*.
- İAMA Dosya 16. (1904). İAMA Dosya 16 (Yabancı dilde yazışmalar arşivi). İAMA (İstanbul Arkeoloji Müzeleri Arşivi).
- İAMA Karton 2 Mektep no 336 ve eki. (1905). İAMA Karton 2 Mektep no 336 ve eki (Karton 2 Mektep no 336 ve eki). İAMA (İstanbul Arkeoloji Müzeleri Arşivi).
- İAMA Karton 4. (1908). İAMA Karton 4 (Karton 4). İAMA (İstanbul Arkeoloji Müzeleri Arşivi).
- İAMA Karton 91 belge no:27,1a ve 1b. (1913). İAMA Karton 91 belge no:27,1a ve 1b (Karton 91 belge no:27,1a ve 1b). İAMA (İstanbul Arkeoloji Müzeleri Arşivi).
- Kahraman, S. A. (2006). *Evkâf-ı Hümâyûn Nezâreti*. Kitabevi.
- Koyunoğlu, A. H. (2008). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e bir mimar: Arif Hikmet Koyunoğlu: anılar, yazılar, mektuplar, belgeler (1. baskı). YKY.
- Kula Say, S. (2014). *Beaux Arts Kökenli bir Mimar Olarak Alexandre Vallauray'nin Meslek Pratiği ve Eğitimciliği Açısından Kariyerinin İrdelenmesi* [Doktora Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Kula Say, S. (2016). *Belgeler Işığında 19.Yüzyıl Sonu-20.Yüzyıl Başı Türk Mimarlığında Teknik İçerikli Tartışmalar*. In G. Çelik (Ed.), *Geç Osmanlı Döneminde Sanat, Mimarlık ve Kültür Karşılaşmaları* (pp. 161–190). İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lepage, A. (1890, Juin). *Les Beaux Arts a Constantinople*. L'Artiste, 439–448.
- Muşmal, H. (2009). Osmanlı Devleti'nin eski eser politikası: Konya Vilâyeti örneği, 1876-1914 (1. baskı). Kömen Yayınları.
- Raymond, A. (1908). *Notes Pratiques et Resumés sur l'art du constructeur en Turquie*. Typo-Lithographie Centrale I.Della Rocco.
- Raymond, A. (2011). [Interview in person].
- Raymond, A. M. (1924). *L'Art islamique en Orient*. 2eme partie, *Fragments d'architecture religieuse et civil*. Librairie Raymond.
- Rizos, T. (1907, January 26). *Lettre de Konia*, Konia 17 Janvier. *Levant Herald and Eastern Express*, 54.
- Sanayi-i Nefise Mektebi. (1893, November 16). *Servet-i Fünun*, 140.
- Şenyurt, O. (2002). 1800-1950 Yılları Arasında İstanbul'da Faaliyet Gösteren Rum Mimarlar [Yüksek Lisans Tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Shaw, W. (2000). *Islamic Arts in the Ottoman Imperial Museum, 1889-1923*. *Ars Orientalis*, XXX, 55–68.
- Stamboul. (1882, March 16). *Nouvelles de l'Interieur*. Stamboul, 1.
- Stamboul. (1891, December 1). *L'Exposition de l'Ecoles des Beaux Arts*. Stamboul, 1.
- Stamboul. (1894, April 4). *A L'Ecole des Beaux Arts*. Stamboul, 1,2.
- Stamboul. (1903, September 29). *Au jour le Jour: L'Ecoles des Beaux Arts*. Stamboul, 1.
- Stamboul. (1906, August 9). *Le Musée Imperial*. Stamboul, 1.
- Stamboul. (1910, January 10). *La Poignée des Nouvelles*. Stamboul, 2.
- Stamboul. (1922, September 20). *La Poignée des Nouvelles*. Stamboul, 2.
- Thalasso, A. (1907, Mai). *Orient. L'Art et Les Artistes*, 5(Avril-Septembre 1907), 220–221.
- Ünalın, Ç. (2009). Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti (OMMC) Ortamı. In Ünalın, Çetin (Ed.), *Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti: Belgeleriyle* (1. baskı, pp. 9–40). TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi.
- Uras, B. (2012). İtalya'dan İstanbul'a Uzanan Bir Yaşam Öyküsü Edoardo De Nari (1874-1954). In *Değişen Zamanların Mimarı Edoardo De Nari 1874-1954* (pp. 18–63). İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.
- Ürekli, F. (1997). Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu ve Türk Eğitim Tarihindeki Yeri [Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- M Personeli İstapan İstepanyan dosyası (D.1740). (n.d.). Vakıflar Genel Müdürlüğü Personel arşivi.
- VGM Personeli Karabet Ekmekciyan/Bogosyan dosyası (D.1738). (n.d.). Vakıflar Genel Müdürlüğü Personel arşivi.
- Yavuz, Y. (1981). Mimar Kemalettin Bey (1870-1927). *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 7(1), 53–76.
- Yerusiastyu, N. K. (1934). *Yunanistan Teknik Bürosu Yıllığı* (Vol. 2). Yunanistan Teknik Bürosu Yayınları.
- YTB Belisarios Macropoulos dosyası. (n.d.). Yunanistan Teknik Barosu arşivi.
- YTB Othon Andreadis dosyası. (n.d.). Yunanistan Teknik Barosu arşivi.
- YTB Thrasivoulos Rizos /Hacırizos dosyası. (n.d.). Yunanistan Teknik Barosu arşivi.

## Öz

Bu makalede Türkiye’de sanat felsefesi birikiminin sınırlarını, felsefe disiplini dışından isimlerin çalışmaları üzerinden genişletmenin olanakları araştırılmakta, bu doğrultuda Doğan Kuban’ın üretimi tartışılmaktadır. Kuban’ın eserlerinin felsefi perspektifle değerlendirilerek, sanat felsefesi literatürüne dahil edilmesi gerektiği temellendirilmeye çalışılmaktadır.

Ülkemizde estetiğin/sanat felsefesinin Tanzimat sonrasında başladığı noktasında uzlaşılmaktadır. Cumhuriyet’e kadar edebiyat çevresinden katkılarla beslenen alan, sonrasında felsefeciler üzerinden incelenmiştir. Sanat felsefesini sadece felsefeciler üzerinden düşünmek alanı daraltmakta, birikimi azaltmaktadır. Felsefi bilince sahip her araştırmacının sanat felsefesi yapabileceği kabul edilirse, felsefe disiplini dışından kişilerin üretimleri de alana katılabilir. Kuban’ın kuram üretme çabası bu bağlamda öne çıkmakta, sanat felsefesi açısından ele alınmayı

gereksinmektedir. Felsefe, bir sorunun/konunun kökeninin sorgulanarak temel kavramlarının tanımlanması, ilkelerinin belirlenerek tümel açıklama modeline ulaşılması olarak betimlenebilir, Kuban’ın çalışmaları sanat felsefesi, mimarlık felsefesi, Türk sanatının felsefesi etrafında sistemleştirilerek yorumlanabilir. Kuban’ın sanat felsefesi üç aşamada irdelenecektir: Sanat felsefesi geleneğine itirazları ve kuramsal yaklaşımı çözümlenecek, mimarlık felsefesi ve Türk sanatının felsefesine yönelik görüşleri incelenerek,

değüncesindeki sorunlara ve imkânlarla değümlenecektir. Araştırmamız neticesinde Kuban’ın mimarlık tarihinden hareketle geliştirdiği eleştiri ve yorumlarda sanat felsefesinin yapılışını yeniden kurguladığı tespit edilmiştir. Toplumsal kaynaklarından malzemesine, strüktür özelliklerinden geleceğine mimarlığı yorumlayarak bütünsel bir açıklama modeli inşa ettiği fark edilmiştir. Arseven’in, Strzygowski’nin, Diez’in ve Aslanapa’nın görüşlerini eleştirerek Türk sanatını tanımlamaya yöneldiği, anıtsal ve sivil mimari üzerinden temel ilkelerini açıklamayı denediği görülmektedir. Bütünsel olarak yorumlandığında altını çizdiğimiz birtakım sorunlara karşın Kuban’ın kuram üretme çabası, felsefi bilinçle yapılandırılmış niteliktedir ve sanat felsefesi olarak sayılmalıdır. Makalemiz sonucunda Kuban’ın çalışmalarında geliştirdiği düşüncelerinin Türkiye’deki sanat felsefesi birikimine katılması gerektiğine varılmıştır. Bu sayede sanat felsefesinin ülkemizdeki tartışma alanı ile ufkunu genişleyecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Doğan Kuban, Felsefe, Sanat Felsefesi, Mimarlık Tarihi, Türk Sanatı.

# Sanat Felsefesi Açısından Doğan

## Kuban: Mimarlık Tarihinden Türk

### Sanatının İlkelerine

#### Doğan Kuban In Terms of Philosophy of Art: From The History of Architecture to The Principles of Turkish Art

Ömür Karşlı

Van Yüzcüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü

Basvuru tarihi/Received: 18.03.2023, Revize tarihi/ Revised: 09.12.2023, Kabul tarihi/Final Acceptance: 11.12.2023

#### Extended Abstract

In this article the possibilities of expanding the boundaries of the knowledge and tradition of art philosophy in Turkey through the works of names outside the discipline of philosophy are investigated. For this purpose the production of architectural historian Doğan Kuban is discussed. Kuban’s works are evaluated from a philosophical perspective and it is tried to justify that they should be included in the philosophy of art literature.

It has been accepted by the researchers that aesthetics/philosophy of art in Turkey started with the effect of westernization after the Tanzimat. The main problems of the few studies that follow the development of aesthetics are that they examine aesthetics, which developed mainly through literary figures and philosophers who had less space than them, until the establishment of the Republic, only through the works of professional philosophers since the Republic, and they exclude the idea of tradition by not establishing a connection between the local thinkers they have examined and ending their development line with İsmail Tunalı. Common problems in research create the impression that the acceptance of aesthetics or philosophy of art as an activity that only the philosopher can do is accepted as a prejudice. However, philosophy of art is not a field specific to philosophers and limiting the development and accumulation of philosophy of art in Turkey to the work of philosophers narrows the scope of discussion.

When a philosophical approach to the subject is sought other than philosophers, the opportunity to meet important names in different disciplines and to read them with a new eye increases. When approached from this perspective, Doğan Kuban’s (1926-2021) works deserve to be questioned in terms of art philosophy. It is noteworthy that Kuban’s production which started in the 1950s and lasted for about 70 years presents a wide field of data and interpretation and that he often attempts theory by reminding the absence of criticism and philosophy in our culture. There are also thinkers who refer to Kuban’s interest in philosophy, aesthetics and philosophy of art. However, Kuban’s relevance to philosophy and aesthetics/art philosophy has not been studied extensively.

In the article firstly answers will be sought to the questions of what philosophy and philosophy of art are, and then Kuban’s philosophy of art will be revealed according to the criteria to be determined here. Kuban’s philosophy of art will be examined in three stages. His own theoretical approach will be analyzed by reviewing his objections to the tradition of philosophy of art. In the next step, his views on the philosophy of architecture and the philosophy of Turkish art, which he pursued throughout his production as a quest, will be examined. Finally the problems in Kuban’s philosophy of art will be pointed out and its possibilities will be emphasized.

Philosophy is the ability to redefine the concepts starting from the most basic/original problems in any field where one doubts the answers, to determine the principles of the field, to answer the sub-questions with principles in line with consistency and validity, and to construct his own explanation model for the structure of the field by associating these answers. In order to make philosophy of art and philosophy of architecture it is necessary to answer the basic questions of the relevant field, to reach conceptual and principled goals, and to present a model of explanation of the structure of the field within a certain method. In the context of the criteria of art philosophy determined here, Kuban’s thoughts can be questioned in terms of philosophy of art.

The philosophy of art, the philosophy of architecture and the philosophy of Turkish art, which became evident by the bringing together of different pieces in Kuban’s works, is a continuous and mutually determined effort. The thinker who criticizes the thinking styles and provisions of Western aesthetics, has created his own concept map with redefinitions and conceptualizations. Kuban redefined the concepts in the field of study, based on these he constructed his understanding of art, the philosophy of architecture and tried to create a model of explanation of Turkish art in which he revealed its history, evolution and basic features. Criticizing the views of C. E. Arseven, J. Strzygowski, E. Diez and O. Aslanapa, Kuban tried to define Turkish art in his own way and tried to explain the basic principles of Turkish art through monumental and civil architecture. Even though this model of explanation has deficiencies it offers new research opportunities to history of art and philosophy researchers with the questions it asks, the concepts it highlights and its unresolved aspects.

With his philosophical awareness, criticisms of the philosophy of art, the philosophy of architecture and the attempt to construct the theory of Turkish art, Kuban should be included in the subject area of the philosophy of art studies in Turkey. Evaluation of Kuban’s thoughts by including them in the accumulation of art philosophy in our history of thought will both broaden and diversify the horizon of the field of art philosophy and will enable the philosophy of art to be considered in the context of new relationships between individuals and disciplines by following the traces of thinkers from such different fields.

**Keywords:** Doğan Kuban, Philosophy, Philosophy of Art, History of Architecture, Turkish Art.



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

**Cite this article as:** Karşlı Ö. Sanat Felsefesi Açısından Doğan Kuban: Mimarlık Tarihinden Türk Sanatının İlkelerine. Tasarım Kuram 2023;140. Yıl Sayısı: 20–36.

## GİRİŞ

Türkiye’de estetiğin/sanat felsefesinin Tanzimat ertesinde batılılaşmanın etkisiyle ilk adımlarını attığı, ülkemizde estetiğin başlangıcını ve gelişimini konu edinen araştırmacılarca kabul edilmiştir (Soykan, 1998, 61-87; Özlem, 1999, 277-299; Kaynaradağ, 2002, 103-115; Taşkent, 2011, 553-574). Tanzimat öncesindeki estetik kuram yok-sunluğunun nedeni anılan araştırmaların ilgisini çekmemesine karşın Mülayim bu durumun sebeplerini sorgulamakta (2021, 69, 130), Kuban’ın sebeplere dair açıklaması ise birçok çalışmada Türk kültürü yorumunun başat unsurlarını oluşturmaktadır. Estetiğin gelişimini izleyen az sayıda çalışmanın esas sorunları ise, Cumhuriyet’in kuruluşuna kadar ağırlıklı olarak edebiyatçılar ve onlara nazaran daha az yer tutan felsefeciler üzerinden gelişen estetiği, Cumhuriyet’ten itibaren sadece meslekten felsefecilerin eserleri üzerinden incelemeleri, Kaynaradağ’ın denemesi dışında inceledikleri yerli düşünürler arasında bağlantı kurmayarak gelenek fikrini dışlamaları ve gelişim çizgisini İsmail Tunalı ile sonlandırmalarıdır. Araştırmalardaki ortak sorunlar, estetiğin veya sanat felsefesinin sadece felsefecinin yapabildiği bir etkinlik olduğu kabulünün bir önyargı gibi sahiplenildiği izlenimini uyandırmaktadır. Oysa sanat felsefesi felsefeciyeye has, zimmetlenmiş bir alan olmadığı gibi Türkiye’de sanat felsefesinin gelişimini ve birikimini felsefecilerin çalışmalarıyla sınırlandırmak da tartışma evrenini daraltmaktadır.

İncelenen konuya felsefi yaklaşım, felsefeciler dışında da arandığında, farklı disiplinlerde önemli isimlerle karşılaşma ve onları yeni bir gözle okuma imkânı da artmaktadır. Türkiye’deki sanat felsefesine böyle yaklaşıldığında, Doğan Kuban’ın (1926-2021) çalışmaları sanat felsefesi açısından sorgulanmayı hak etmektedir. Kuban’ın 1950’li yıllardan başlayarak yaklaşık 70 yıl süren üretimi geniş bir veri ve yorum alanı sunmakla birlikte<sup>1</sup>, düşünce dünyasındaki eleştiri ve felsefe yokluğunu sıklıkla anımsatarak kuram denemelerine girişmesi dikkat çekmektedir. Kuban’ın felsefe, estetik ve sanat

felsefesi ile ilgisine değinen düşünürler de bulunmaktadır. Mülayim, onun bir mekân felsefecisi olduğunu öne sürmektedir (2021, 157). Kahraman, birtakım seri yazılarında özgün bir estetik görüşün temellerini attığını düşünmektedir (2015). Aynı yazılardan bahseden Erzen, sanat ve estetik konularında bunlardan daha iyi yazılar üretilmediğini savunmaktadır (1996, 4). Ancak üç düşünürün de Kuban’da tespit ettikleri bu özgün yanlara dair gerekçeleri birkaç satırdan öteye gitmemektedir. Kuban’ın felsefe ve estetik/sanat felsefesiyle ilgisi genişçe irdelenmemiştir.

Bu çalışmanın amacı, birçok yönden araştırılmaya uygun Kuban’ın üretimini sanat felsefesi açısından etraflıca ve eleştirel olarak ele almaktır. Amaç, mimarlık tarihçisi ve sanat tarihçisi sıfatlarının yanında Kuban’ın ayrıca bir filozof olup olmadığına varmak değil; felsefeciler dışında da sanat felsefesi yapılabileceğini Kuban üzerinden göstererek Türkiye’de sanat felsefesinin alanını genişletmektir. Makalede öncelikle felsefenin ve sanat felsefesinin ne olduğu sorularına cevap aranacak, burada belirlenecek kriterlere göre Kuban’ın sanat felsefesi ortaya konacaktır. Kuban’ın sanat felsefesi üç aşamalı olarak masaya yatırılacaktır: Sanat felsefesi geleneğine itirazları gözden geçirilerek kendi kuramsal yaklaşımı analiz edilecektir. Ardından mimarlık felsefesi ve bir arayış olarak üretimi boyunca sürdürdüğü Türk sanatının felsefesine yönelik görüşleri incelenecektir. Son olarak Kuban’ın sanat felsefesindeki sorunlara işaret edilerek taşıdığı olanaklar üzerinde durulacaktır.

Kuban’ın sanat felsefesi müstakil bir eserinde toplanmamıştır ve sanat felsefesi, mimarlık tarihinden ayrı değildir. Aksine Kuban’da kuram ile mimarlık tarihi ve sanat eseri çözümlemesi, organik bir kaynaşma içinde birlikte var olmaktadır. Sanat felsefesi, ancak Kuban’ın eserlerinin panoramasında görülüp izi sürülebilecek mahiyettedir. Söz konusu iz sürmeyi takip edebilmek için eserlerin kronolojik okumasındansa, belli kavramlar ve sorunlar etrafında farklı eserlerdeki düşüncelere gidip gelinerek, aynı kavram ve sorun

1. Kuban’ın yayınlarının kronolojik ve toplu listesi için bkz. Kuban, 2021, 203-211; Kâhya ve Tanyeli, 1996, XV-XXII.

etrafındaki görüşler bir araya getirilerek bütünsel bir sanat felsefesi oluşturulmaya çalışılacaktır.

### 1. FELSEFE ve SANAT FELSEFESİ

Felsefenin ne olduğu, günümüzde birçok ve birbirine karşıt cevaplar da barındıran başlı başına bir problem ve geniş bir literatür konumundadır. Makale kapsamında felsefenin neliğini tartışmak başlıca amaç olmadığından, felsefeden ne anlaşıldığı, bu anlayış doğrultusunda sanat felsefesinin ne anlama geldiği açıklanmakla yetinilecektir. Bu noktada Ayhan Bıçak'ın meta-felsefe incelemesi olan Felsefenin Yapısı ve Sorunları (2018) çalışmasından yardım alarak felsefenin anlamı belirginleştirilecek ve bu altyapı üzerinden Kuban'ın sanat felsefesi ile ilgisi sorgulanacaktır.

Felsefi bilinç kendisini ilkin 'nedir' sorusu ile gösterir. Denebilir ki felsefe, nedir sorularının anavatanıdır. Ancak felsefede nedir sorusu, cevaplandığında bitirilip ilerlemeye sevk eden, aşılacak bir soru değildir. Nedir, peşi sıra bir soru kümesinin de cevaplanmasını talep eden geniş bağrılı bir ana sorudur ve hem bu ana soruya hem de alt sorularına verilen cevaplar, yine 'nedir'e verilen cevabın etrafında örüntülenip anlam kazanırlar. Nedir sorusu, felsefenin birçok özelliğini de içermektedir. Öncelikle her nedir sorusu, bir şey hakkında, bir şey üzerinedir. Felsefe kendisi üzerine de nedir sorusunu yöneltmesine karşın, felsefenin büyük bir kısmı, felsefe dışındaki şeylerin nedir'ini araştırmaktan ibarettir. Bu niteliğinden ötürü felsefe ile parazitlik arasında analogik ilişkiler kurularak yorumlar yapılabilir<sup>2</sup>. Nedir sorusunun ikinci özelliği, araştırmacıyı incelenen konunun kökenine sevk etmesidir. Nedir ile tespit edilmek istenen araştırma konusunun esaslı ve kalıcı öğeleri/nitelikleri olduğu için, nedir sorusunun cevabı o konunun kökenini ve ilkelerini belirlemek zorundadır. Son olarak nedir sorusu ve alt soruları hep birlikte cevaplandığında araştırma konusunun yapısı ortaya çıkacağından, nedir sorusu aynı zamanda yapısal bir sorudur. Buna göre nedir sorusu, yöneldiği sorun veya

konu hakkında kökensel, ilkesel ve yapısal cevaplar üretmeye olanak sağlamaktadır.

Bıçak'ın felsefenin yapısını ele aldığı çalışmasında felsefe anlayışını köken, ilke, yöntem, temellendirme, yapı, açıklama modeli kavramları meydana getirmektedir. Bıçak'a göre felsefede amaç, araştırma konusunun ilkelerini esas alarak, bütünsel bir açıklama modeli geliştirebilmektir (2018, 46-47). Felsefe sorununun, ilkeler ve kavramlar bağlamında bir temellendirme olduğunu belirten Bıçak (2018, 78), sorunun temellendirilmesinin kavramlarının tanımlanmasıyla başladığını, yeniden tanımlama ve kavramlaştırmanın ise ilkelerin belirlenmesine yardım ettiğini ifade etmektedir (2018, 100). Bıçak açısından felsefe, kişinin araştırma alanında sorduğu soruların cevaplarını kendisinin üreterek, alana ilişkin açıklama modelleri (2018, 48) sunmasıdır. Açıklama modeli geliştirilirken tanımlama, ilkeleştirme, tutarlılık ve temellendirme, felsefede yöntemin adımlarını şekillendirmektedir. Buna göre felsefe, kişinin cevaplarından şüphe ettiği veya tatmin olmadığı herhangi bir alanda en temel/kökensel sorunlardan başlayarak kavramları yeniden tanımlayıp alanın ilkelerini belirlemesi, tutarlılık ve geçerlilik doğrultusunda ilkelerle alt sorulara cevaplar vermesi ve bu cevapları ilişkilendirerek alanın yapısına dair kendi açıklama modelini kurgulayabilmesidir, Bıçak'ın deyişiyle alanın haritasını çizebilmesidir (2018, 100). Böyle bakıldığında felsefe yapmanın, kişinin kendi parazit mimarisini inşa etmek olduğu savlanabilir.

Bu doğrultuda felsefenin ne olduğu ortaya konduğuna göre sanat felsefesi nasıl tanımlanabilir? Sanat felsefesi yapmanın iki farklı yolu olduğu görülmektedir. Bunlardan birincisi ve ilk elde akla geleni genel anlamda sanatın ne olduğunu sorgulayan felsefe yapma biçimidir. Fakat bunun yanında tek tek sanatların felsefesini yapmak da sanat felsefesinin ikinci yolu olarak yorumlanabilir. Mimarlık felsefesi, müzik felsefesi, edebiyat felsefesi de sanat felsefesinden ayrı düşünülmemesi gereken, sanat felsefesi yapma ediminin diğer türüdür. Öyleyse sanatın neliğine

2. Hem felsefenin parazitlikle ilişkisi hem de Ayhan Bıçak'ın felsefe anlayışı için bkz. Karslı, 2019, 656-668.

dair mevcut cevaplardan şüphe ederek, sanatın kökenini ve yapısını yeniden sorgulama konusu kılıp, sanata dair yeni tanımlamalara, kavramsallaştırmalara ve ilkelere ulaşarak yöntem unsurlarını takip edip sanatın ne olduğuna ilişkin bir açıklama modeli üretildiğinde, ilk anlamıyla sanat felsefesi yapılmış olmaktadır. Aynı yaklaşımla mimarlık, müzik ve edebiyat ele alınıp yine açıklama modeli üretildiğinde ise mimarlık felsefesi, müzik felsefesi ve edebiyat felsefesine ulaşılmış olacaktır. Sanat felsefesinin bu iki yolu arasında bir kopukluk değil yalnızca başlangıç noktası farklılığı bulunmaktadır. İster mimarlık isterse müzik felsefesi olsun, tek tek sanat türlerinin her birinde en geriye değin gidildiğinde yine sanatın ne olduğu sorusuna gelmekte, diğer deyişle sanat felsefesinin birinci yoluna girilmektedir.

Sanat felsefesi ve mimarlık felsefesi yapmak için ilgili alanın temel sorularının ortaya konup cevaplandırılması, diğer deyişle kavramsal ve ilkesel hedeflere varılması, belli bir yöntem dahilinde alanın yapısının açıklama modelinin sunulması gerekmektedir. Burada belirlenen ölçütler bağlamında Kuban'ın düşünceleri sanat felsefesi açısından sorgulanabilir.

## **2. SANAT FELSEFESİ BAĞLAMINDA DOĞAN KUBAN'IN DÜŞÜNCELERİ**

### **2.1. Doğan Kuban'ın Sanat Felsefesine Eleştirileri ve Yeni Bir Kuram Denemesi**

Kuban'ın sanat felsefesine giriş yapmak için, öncelikle sanat felsefesinin yapılış tarzına, sanat felsefesi geleneğine itirazlarına bakmak doğru olacaktır. Böylelikle Kuban'ın sanat felsefesi alanına ilişkin şüphesi açığa çıkacaktır. Kuban kendisini estetikçi veya sanat felsefecisi olarak görmese de sanat tarihçisinin zaman zaman estet ve filozof gibi düşünmesinin lüzumu üzerinde de durmaktadır (2016a, 385).

Kuban'da Batı estetiğinin yetersizliğine ilişkin şüpheler erken çalışmalarından itibaren açığa çıkmaktadır. Doçentlik tezinin önsözünde ve girişinde, Batı estetiğinin Osmanlı mimarisini açıklayamayacağına yönelik düşüncelerini dile getirmektedir

(Kuban, 1958). Yeni bir kuram ihtiyacına değinen düşünür, bu eksikliği çok sık vurgulamakla birlikte, kuram oluşturmaya yönelik denemesini 1974 yılında yayımlanan Köken ile 1983-84 yıllarında yayımlanan Yeni Boyut dergilerindeki seri yazılarında gerçekleştirir. Köken'de 9, Yeni Boyut'da ise 7 yazılık serilerle sanat felsefesine eleştirilerini, sanat düşüncesini ve yeni bir kuram için kalkış noktalarını belirtmiştir.

Kuban Batı'da gelişen estetiği ve sanat felsefesini niçin eleştirmektedir? Estetik ve sanat felsefesi Kuban'ın yazılarında farklı anlamlara gelmemektedir ve kapsamı geniştir. Bu kapsama Kant, Hegel gibi sanat felsefesi yapmış isimler girebileceği gibi Wölfflin gibi sanat tarihçiler de dahil edilebilir. Kuban salt bir sanat felsefesinden değil, sanatın düşünülme ve değerlendirilme biçiminden söz etmekte; estetiği, sanat felsefesini, sanat tarihini ve mimarlık tarihini düşünme ve değerlendirme tarzı olarak kabul etmektedir. Bu anlamda bir estetiğin/sanat felsefesinin temel kaynağı olan Batı düşüncesinin kusurlarına değinmek isteyen Kuban, Türk sanat ortamının Batılı referanslarının açmazlarını da göstermek istemektedir.

Köken ve Yeni Boyut'taki yazılara birlikte bakıldığında estetik geleneğinin eleştirisinin birçok sebebi olduğu saptanmaktadır. Kuban'a göre hiçbir estetik kuram evrensel değildir (1974a, 3-4). Öyle olduğu arzu edilmesine ve sanılmasına karşın evrensel bir kurama henüz erişilememiştir. Çünkü her kuram kendini doğuran çevrenin ürünüdür (1974a, 3-4). Batı sanat kuramları da Batı toplumunun ürünü olduğu için sadece Batı sanatını açıklamakta iddia sahibi olabilirler. Bu noktadan sonra Kuban, Batı estetiğinin temel özelliğini nesne odaklı olmakla vasıflandırır ve bu da eleştirisinin bir diğer sebebidir (1974a, 3-4). Batı düşüncesinde insan kendi dışındaki nesneye, salt nesne olarak, kendi dışında bir gerçeklik olarak bakabilmektedir ve bu belirlenim, Batı'nın farklılaşmasının ve dünya egemenliği kurmasının da sebebidir. Kuban'ın Batı düşüncesine dair bu yorumu, uzun düşünsel üretimi

boyunca hep karşımıza çıkmakta, İslam dünyası ile Batı arasındaki temel ontolojik ayrımın hüviyetini kazanmaktadır. Batı düşüncesinin gerçekliği olduğu gibi görüp yorumlayabilme becerisi sebebiyle, Batı estetiği de sanatı açıklama ve değerlendirme kriterlerinde nesneyi, yani sanat eserini merkez almıştır.

Kuban'ın estetik eleştirisinin bir diğer sebebi ise kuramın aristokratik karakterindedir (1983a, 5). Kuram aristokratiktir çünkü niteliksiz gözlemciyi ve yüksek sanat eserleri dışındaki sanatları hesaba katmaz. Oysa nitelikli veya niteliksiz her türden gözlemci sanatın temel boyutlarından biridir. Toplumsal yaşamın her yanında sanat vardır. Kuban bu durumu 'sanat olgusu halkaları' olarak isimlendirir.

Aşık Veysel'i dinleyenlerle klasik müzik dinleyenler, değişen sanat olgusu halkalarının örnekleridir (Kuban, 1974ç, 2-5). Kuban, sanat kuramlarının sanat eseri odağında yüksek sanat ve güzellik etrafında bina edilmesini de eleştirerek, sanat kuramının sanat etkinliği kuramı olması gerektiğini düşünür (1983b, 33). Böylece Kuban estetik kuramın, ayrım gözetmeden her toplumda temayüz eden güzellik çirkinlik duygusunun ve olgusunun, sanat ihtiyacının ve sanatın- yüksek ya da halk sanatı fark etmeksizin- üretiminin açıklaması olmasını beklemektedir.

Kuban, Batı düşüncesi içerisinde geliştirilen estetiğin, Batı sanatını açıkladığı için dar kapsamlı, yüksek sanatı esas alan nesne odaklı yaklaşımlarından ötürü sınırlı olduğunu düşünmektedir. Bu sebeplerle Batı estetiğinin, evrensel bir anahtar gibi her toplumun sanatını açıklamanın tek çaresi olarak algılanmasından vazgeçilmelidir. Bunun yerine sanata daha kapsayıcı ve bütünsel yaklaşan bir kuram geliştirilmelidir.

İlkin cevaplanması gereken soru sanatın ne olduğudur. Kuban, Batı düşüncesinin nesneyi kendi gerçekliği içinde düşünme becerisinin, nesneyi ilişkilerden soyutlama gücünün insanı da nesneye dönüştürdüğünü dile getirerek, bu düşünsel tavrı olumsuzlamaktadır. Sanatın da sadece ürün üzerinden değerlendirilmesini yanlış

bulan Kuban, sanatın faklı unsurlardan oluşan bir çember gibi tasavvur edilmesinden yanadır. Bir kültür olgusu olarak sanat; toplum, sanatçı, ürün ve gözlemci çemberinden müteşekkildir (Kuban, 1974b, 1-4). Buradaki çember betimlemesi birkaç noktaya işaret etmektedir. Kuban sanatı, sanat eserinden ibaret değil, kültürel ve toplumsal bir olgu olarak görerek, sanatın yapısını çok boyutlu okumayı denemiştir. Bunun yanında çember, sanatı sanat eseriyle bitirmek yerine, toplumsal yaşamın akışı içindeki sürekli üretimine, alıcı ile sanatçı arasındaki devamlılığa, toplumdaki sanat ihtiyacının ve tüketiminin kesintisizliğine de gönderme yapmaktadır. Kuban sanatı kültürel ve dinamik bir olgu olarak, geniş perspektifte düşünmektedir.

Toplumun ve gözlemcinin sanatçıyı bağlayıcılığı hakkındaki düşüncelerin mimarlık etkisiyle geliştirildiği öne sürülebilir. Bunu özel olarak belirtme de düşünürün mimarlığa dair söyledikleri ile sanata dair söyledikleri yan yana getirildiğinde, sanatı mimarlık üzerinden tasarladığı anlaşılabilir. Mimarlık, toplumsal boyutu baskın bir sanat alanıdır. Mimarlığı toplumsal açıdan sınırlayan koşullar işveren, ekonomik koşullar, teknolojik koşullar ve toplumsal koşullar yani değerler ve düşüncelerdir (Kuban, 2016a, 223). Resim ya da müzik üzerinden sanat felsefesi geliştirseydi Kuban'ın aynı sanat düşüncesine varacağını söylemek zor olabilirdi. Ancak Kuban sanatı mimarlık üzerinden tartıştığı için kültür, toplum ve gözlemci öne çıkarılmıştır.

Çember olarak sanat görüşünün boyutları içinde bilhassa gözlemci üzerinde durulmaktadır. Gözlemci, sanatın varlığa gelmesinde vazgeçilmez bir unsurdur. Gözlemci, sanat eserinin içerik boyutuyla ilişkilendirilmektedir. Sanat eserine biçim ve içeriğin birleşimi olarak bakıldığında, Kuban estetikte ve sanat tarihinde içeriğin yeterince ilgilenilmeyen bir alan olduğunun altını çizmekte, birbirine karşıt olarak görmediği yerel ile evrenselin içerikte birlikte var olduğunu kabul etmektedir (1974a, 3-4). İçeriğin yerelliği, çember benzetmesi hatırlanacak olursa, sanatın toplumsal

üretimiyle doğrudan bağlantılıdır. İçeriğin evrenselliği ise estetik evrenselliği değil, anlama ve kavrama kolaylığı sebebiyle herkesin yorumuna açık olmasıdır (*Kuban, 1974b, 1-4*). İçerik aynı zamanda gözlemcinin sanat eseriyle ilk iletişim kurduğu, sanat eserini daha kolay yoldan anlama imkânı sunan bir giriş kapısıdır. Kuban, içeriği yerel ve evrensel özelliklerle donatıp içerikle gözlemci arasındaki diyalogu sıkılaştırarak, aslında Batı estetiğine yönelttiği dar kapsamlılığı aşır arzu edilen evrensellikte bir sanat kuramını, gözlemci üzerinden kurmak istemektedir (*1974c, 1-4*).

Gözlemci temel alınarak sanat kuramı oluşturulmaya çalışıldığında, tek bir sanat kuramına değil, sanat kuramlarına giden yol açılmaktadır. Her toplumun değişen gözlemcisi nedeniyle, o toplumun sanatını açıklayabilecek kendine has bir kuram ihtiyacı doğacağından, bütün toplumların sanatını açıklayabilecek tek bir kuramdan, kuramın kuramını yapmak daha anlamlıdır (*Kuban, 1984a, 30-31*). Öyleyse Kuban çember benzetmesiyle henüz sanat kuramının kuramını yapmakta, bütün toplumlar için geçerli olabilecek sanat kuramının üst dilini tasvir etmekte, tek tek toplumların kendi sanat anlayışlarının kuramının geliştirilmesi gerekliliğine de değinmektedir. Batı estetiğinin, Batı dışı toplumların sanatlarını açıklamaktaki eksikliklerine parmak basan düşünür, Türk sanatının kuramının üretilebilmesi için toplumun geçmişinde yaratılan yapıtların, yapıtlara yansıyan kişisel ve toplumsal olguların ve yapıtların kültürdeki yansımalarının değerlendirilmesinin kuramın verilerini meydana getirdiğini söylemektedir (*Kuban, 1984a, 30-31*).

Türkiye’de sanat kuramının eksikliğini bildiren Kuban (*2016a, 9*), eksikliği gidermek için sorumluluk yüklenmiştir. Batı estetiğinin evrensel sanılı ancak yerel kuramlarının Türk-İslam, Osmanlı estetiklerini açıklayamayacağı eleştirisini getiren düşünür, yereli ve evrenseli buluşturan bir kuram denemesine girişmiştir. Sanatı kültür ve toplum içinden anlayarak hem sanatın sanat eseriyle sınırlı tartışmasını bozmuş, hem bütün toplumların sanat

üretmesinden ötürü Batı sanatı ile diğer toplumların sanatı arasındaki hiyerarşiyi ötelemiş, hem de toplumsallık sayesinde yerel, devingen ve çoğul sanat felsefeleri kurulabilmesi olasılığını göstermiştir. Ancak Kuban Köken ve Yeni Boyut’taki yazılarında aradığı kuramın zeminini ve kaynaklarını bulgulamakla yetinerek, bütünsel bir sanat felsefesi meydana getirmemiştir. Dolayısıyla bu yazılarda Kuban’ın sanat felsefesi, sanat felsefesinin eleştirisi ve yeni bir kuramın inşa imkânı ile sınırlı kalmıştır. Sınırlılığın sebeplerinden birini de Kuban’ın yazım yönteminde aramalıdır. Kuban’ın her sonraki yazısı, önceki yazısındaki bir kavramın veya tartışmanın geliştirilmesi olarak devam ettiğinden düşünceler birbiri içinden çıkan halkalar gibi genişlemektedir. Fakat bazı halkalar düzensiz ve orantısız genişlerken diğerleri zayıf kalabilmektedir. Örneğin gözlemci düşüncesi en büyük halkayı oluştururken sanatçı ya da sanat eseri geliştirilmeyi beklemektedir. Bu yüzden kuram denemesi bitmemişlik yanında dağılma izlenimi de vermektedir. Bunun yanında düşünür, Türk kültürünün kaynaklarına eğildiği son yazısında, kültürel geçmişimizde nesneye Batı kültüründeki gibi salt nesne olarak bakılmadığını, her şeyin insanla ilişkisi üzerinden değerlendirildiğini, insanı doğa içinde bir eşya gibi görmenin alçakgönüllülüğünün bulunmadığını dile getirerek (*Kuban, 1984b, 28-29, 33*) önemli bir çelişkiye düşmüştür. Kuban, Batı kültürünün evrene, nesneye, insana bakışını; eşyayı salt nesne olarak görme ve her gördüğünü nesneleştirme tavrını önce eleştirip olumsuzlarken, Türk kültürünün nesneye bakışı ile kıyaslandığında ise alçakgönüllülük kavramını kullanarak olumlamaktadır. Buradaki gerilim ve çatışma, Kuban düşüncesinin için sorunlarından birini oluşturmaktadır. Kuban’ın hep başvurduğu Batı ile Türk-İslam düşüncesi arasındaki düşünsel ayrışma, karşılaştırma yöntemini sıklıkla kullanan düşünürün iki dünya arasındaki gidiş gelişlerinde çelişkilere düşmesine sebep olacaktır. Kuban bir taraftan Batı’nın nesneye gerçekçi bakışının insanı araçsallaştırıp yabancılaştırdığını söyler-

ken, bilimsel ve teknolojik gelişmesini de buna borçlu olduğunu itiraf edecek; Batı dışı toplumların geri kalmışlığını eşyaya bakışlarında bulgulayıp eleştirirken her toplumun kendine özgü olduğunu sanat kuramı bağlamında savunacaktır. Buradaki gerilim diğer eserlerine de bakılarak görülebilecek büyük resimde, özellikle de Kuban'ın Köken ve Yeni Boyut'taki yazılarında yarım bıraktığı Türk sanatının kuramını kurgulama görevini yerine getirmeye çabaladığı diğer eserlerinin bütününde, daha da belirginleşmektedir.

## 2.2. Doğan Kuban'ın Mimarlık Felsefesi

Kuban, düşünce dünyamızdaki eleştiri ve felsefe yoksunluğunun (2016b, 269), sanat kuramı yoksunluğunun (2016a, 9) yanında mimarlık alanındaki kuram yoksunluğu üzerinde de durmuştur (2016a, 177). Ona göre mimarlığın kuramı veya felsefesi, kaçınılmazdır. Bu durum, mimarlığın salt fiziksel yapı eylemi olmaktan çıkarılarak insan ve toplumla ilişkili olarak değerlendirilmesi yapıldığında anlaşılmaktadır (Kuban, 2016a, 238). Sanatı toplumsal bir çember içinde değerlendiren Kuban, mimarlığı da toplumsal bağlam içerisinden yorumlamaktan yanadır. Bu doğrultuda, bir mimarlık kuramı oluşturma çabasında olduğunu bildirmektedir. Mimarlık Kavramları'nın önsözünde, derleme yapmayı değil, mimarlık kuramı üzerine deneme yapmayı amaçladığını belirtmektedir (Kuban, 1984c, 7).

Kuban'a göre mimarlık felsefesi nedir ve nasıl yapılabilir? Mimarlık öğretimi ve felsefe arasındaki ilişkiyi yorumladığı makalesinde mimarlık felsefesini, bir nesnenin, bir üretim sürecinin doğası üzerinde düşünce üretmek olarak tanımlamaktadır (Kuban, 2016a, 235). Ancak bunun mimarlık felsefesi yapmanın tek yolu olmadığını da farkındadır. Felsefe ile mimari ilişkisinin, mimarlık felsefesinin dört biçiminden bahsetmektedir. Bu sınıflandırma Kuban'ın mimarlık felsefesini konumlandırmak açısından da yardımcıdır. Mimarlık felsefe ilişkisinin dört olasılığı aşağıda yer aldığı gibidir (Kuban, 2016a, 236-239):

1) Bir felsefi sistem içinde mimarlık:

Tümel bir varlık yorumundan hareketle, varlığın sistematik açıklaması içinde mimarlığa da yer veren, varlığa verdiği anlam doğrultusunda mimarlığı da anlamlandıran yaklaşım biçimi. Kuban, felsefenin başat sorunları ardından mimariye eğilen, soyut bir yaklaşımla her şeyi anlamayı denediği gibi mimariyi de yorumlayan bu tavrıdan rahatsızdır. Kuban, mimari olgunun kendine has varlığı üzerinden felsefe yapılmasının doğru olduğunu savunmaktadır.

2) Mimarının felsefi yorumu ya da mimarlık felsefesi: Mimarlığın varlığı temelinde tümel bir açıklamasının yapılmasıdır. Burada bir felsefi kuram ve öncelikli sorunları değil, mimarlığın kendisi başat unsurdur. Mimarlığın mimarlık olarak yorumlanması hedeflenmektedir. Bir diğer deyişle mimarlığın felsefenin aracı ya da sağlaması olarak değil, kendisinin amaç olduğu yaklaşım biçimidir.

3) Mimarının fiziksel çevre oluşumunun temel yorumu içinde aldığı yer: İnsanın içinde yer aldığı fiziksel çevre ile ilişkisi içinde mimarının, insan-toplum-çevre-yapı ilişkisi olarak değerlendirilip, bütünsel olarak ortaya konmasıdır. Kuban, tümel bir çevre kuramının henüz gelişmediğini söylemekte ancak bu yaklaşımın mimarının fiziksel yapısını insan ve toplumla birleştirdiğini, üstelik felsefe yapmayı, insan-çevre ilişkisinin geleceğine yönelik ütopyik sorgulamalara girişmesini zorladığı kanısındadır.

4) Mimari tasavvur ve tasarımın, zaman ve yer parametreleri dışında, bir özne-nesne (mimar-mimari) ilişkisi, bir mimarlık tavrı, bir profesyonel vizyon olarak tanımı: Mimarın öznelliğinin de söz konusu olduğu bu yaklaşımda mimari yaratma, mimari tasarım odaklı açıklama üretilir. Bu yaklaşım bir anlamda mimarlığın değil ama mimarın, mimar-sanatçının felsefesi olarak da görülebilir.

Mimarlık felsefesinin dört çeşit güzergâhını inceleyen Kuban'ın mimarlık felsefesi kavrayışı, sıralanan maddelerden ikinci, üçüncü ve dördüncüye yakın durmaktadır. Özellikle üçüncü madde, fiziksel çevre oluşumu içinde mimarlığın değerlendiril-

mesi, mimarlık felsefesini özetlemektedir. Mimarlık Kavramları tam da bu anlayış doğrultusunda kaleme alınmıştır. Bunun yanında Kuban'ın Sinan üzerine çalışmaları ise dördüncü madde bağlamında okunmaya elverişlidir.

Mimarlık Kavramları, Kuban'ın mimarlık felsefesinin ana metni olarak görülebilir. Sayfa sayısının azlığına ve mütevazı alt başlığına karşın felsefe yapmanın birçok beklentisini cevaplayabilmektedir. Kuban eserinde ilkin çevreyi tanımlayarak başlamakta, çevre ile yapı, yapı ile mimarlık arasındaki farkı belirginleştirmektedir. İnsan doğasının güçlüklerinden ve isteklerinden hareketle yapıyı ve mimarlığı tartışarak hem mimarlığın toplum içindeki yerini hem de mimari yapının strüktürünü analiz etmektedir. Kuban mimari yapıyı, zemininden estetik ve sembolik değerine değin inşa ederken, okura da mimarlığı anlama ve eleştirebilme kolaylığını sunar. Buna ilaveten eserde, mimarlığın ve mimarın günümüzdeki konumu ile gelecekteki olası rollerine değin görüşler de geliştirilmiştir.

Kuban'a göre günümüz mimarlığı geleneksel öğretimin ve yaklaşımların etkilerini taşımakta, bu nedenle çağın sorunlarına cevaplar üretmekte zorlanmaktadır. Kuban çağın insanının mutsuzluğunu, yabancılaşmasını konu edinerek mimarın rolünü yeniden sorgular (1984c, 56-58). İnsanla fiziksel çevre arasındaki ilişkinin bozulması, fiziksel çevrenin tahribi, çevre-insan ilişkisinin azlığı ve kesintiye uğraması, mekanikleşme, teknoloji baskısı insanı mutsuz etmektedir. Bu sorunlar karşısında mimar artık sadece yapı biçimlendiricisi olarak görülmemelidir çünkü yapıyı çevresinden bağımsız düşünmek hatalıdır. Kuban mimarın yapı ile çevreyi de planlaması gerektiğini, bunun ise kent plancıları ile çalışmakla mümkün olduğunu savlamaktadır. Kuban, çevre içindeki insanın sorunları karşısında mimarın etik sorumluluğunu hatırlatmakta, geleneksel öğretimdeki mimarın yapı biçimlendirici rolünün bırakılarak, çevre yaratan/biçimlendiren olarak mimarın işbirlikli çalışmalara yönelmesine

gerek duyulduğunu dile getirmektedir. Mimarlığın geleceğinin sosyal ekolojinin sorunları etrafında şekilleneceğini (2016a, 154), çevre kavramının mimarlık ve şehircilik arasındaki farkı azaltacağını düşünmektedir (2016a, 158). Mimarlığın bu yöndeki sorunlara getireceği öneriler, ileride insan-çevre ilişkisinin tanımının yeniden yapılmasına da sebep olabilecektir (Kuban, 1984c, 65).

Kuban mimarlığın fiziksel, içgüdüsel ve toplumsal kaynaklarını göstermiş, mimarlık toplum bağlantısını analiz etmiş, mimari yapının ilkelerini belirtmiş, mimarlığın ve mimarın günümüzdeki konumunu, sorununu ve etik sorumluluğunu açığa çıkararak, mimarlığın geleceğine dair görüşler geliştirmiştir. Mimarlığın fiziki ve insani kökeninden, tarihsel gelişimini de referans alarak toplum ve kültür içindeki yerine değin bütünsel bir yorum denemesine girişen Kuban, mimarlığa dair bir açıklama modeli üretmiştir. Düşünürün mimarlığın ilkelerinden geleceğine kadar geliştirdiği bu tümel model, aynı zamanda mimarlık felsefesidir.

### 2.3. Doğan Kuban'ın Türk Sanatı Felsefesi

Sanat felsefesi ile mimarlık felsefesinde geliştirilen bakış açısının izdüşümü, Türk sanatının ilkelerinin ararısında bulunmaktadır. Kuban için bu arayış, doçentlik tezinden itibaren beliren ve üretimi süresince devam eden bir düşünsel çabadır. Türk sanatının kendine has ilkelerinin ve açıklama modelinin kurgulanması gerekliliği başkaları tarafından da eksiklik olarak tespit edilmiştir. Sanat tarihçisi Sezer Tansuğ (1930-1998), Kuban'ın doçentlik teziyle aynı yıllarda hazırladığı, savunulamayıp sonradan bir yayınevi tarafından 1961'de yayımlanan doktora tezinde, Nakkaş Osman ile Nakkaş Levni'nin surname minyatürlerini karşılaştırdığında, söz konusu minyatürleri yorumlamak için daha iyi bir seçenek bulunmadığından Wölfflin'in değerlendirme kriterlerini kullandığını ifade etmektedir. Tansuğ'a göre bu kriterler ve değerlendirme yaklaşımı, Türk minyatürünü açıklamakta kâfi değildir. Türk sanatını açıklayabilmek

için kendi sanatımıza uygun düşünsel yaklaşım, yöntem ve ilkeler geliştirilmelidir (Tansuğ, 2018, 199-202). Tansuğ minyatür sanatı üzerinden bu çağrışı yapmış ancak arayışını tutarlılıkla sonuca erdirmemiştir. Kuban ise benzer arayışı mimarlık üzerinden gerçekleştirirken, sürekli ve kararlı bir mücadele vermiştir.

Türk sanatının kendi ilkelerinin ve açıklama modelinin aranmasının sebebi, Kuban'ın kavramsallaştırmasıyla, 'semantik boşluk'tur. Sinan'ın Sanatı ve Selimiye'de bu kavramı geliştiren Kuban, Batı estetiğinin hükümleriyle Osmanlı mimarisinin ve Sinan'ın sanatının anlaşılamayacağını öne sürerek, Sinan'ın sanatını açıklayacak bir kuram denemesine girişmiş, semantik boşluğu doldurmak istemiştir (2017, 252-258). Kuban'ın ulaştığı ilkeleri yorumlayabilmek için Türk sanatını nasıl tanımladığına yakından bakılmalıdır.

Kuban, Celal Esat Arseven'in (1875-1971) 'Türk sanatı' kavramını ülkemizde ilk kez tartışma alanına getirdiğinin altını önemle çizmektedir. Ancak Arseven'in bu kavramsallaştırmayı haklı kılacak bilimsel verilerden mahrum olduğunu, İslam sanatından ayrılığını temellendirmek için Türk sanatının Orta Asya'dan beri getirmeye çalıştığı sürekliliklere ilişkin sunduğu kanıtların şüpheler taşıdığını ifade etmektedir (2021a, 27-28). Arseven'in, Türk sanatını tanımlarken politik egemenliği elinde tutan Türk sülalelerin sanatındaki ortak unsurlara, üsluplar arasındaki sürekliliğe dayandığını bildiren Kuban, bu etnik-politik-üslup sürekliliğinin izinin sürülmesinin arka planında yine Türk sanatı üzerine çalışmalarıyla bilinen öncü isimlerden J. Strzygowski'nin (1862-1941), göçer çadırı ile kubbe arasında kurduğu biçimsel sürekliliğin etkili olduğunu düşünmektedir (2021b, 14). Türk sanatı üzerine çalışmalarını İstanbul Üniversitesi'nde sürdüren ve burada sanat tarihi bölümünün kuruluşuna da büyük emek veren E. Diez'in (1878-1961), 1946'da yayımlanan Türk Sanatı kitabındaki görüşleri de irdeleyen Kuban, Diez'in görüşlerindeki kusurlara parmak basmaktadır. Diez'in

Batılı sanat tarihçileri ile aynı doğrultuda hareket ederek Ayasofya'yı kopya edilecek ideal bir örnek olarak kabul etmesini ve Osmanlı cami mimarisinin gelişimini bu minval üzerinden okumasını hatalı bulmaktadır (2021b, 17). Böyle bir bakış açısının, caminin Osmanlı mimarisindeki özgün gelişimini doğru değerlendirmesi güçleşmektedir. Kuban'a göre, Türk sanatı tarihi çalışmalarıyla öne çıkan Oktay Aslanapa (1914-2013) da Diez'in takipçisidir. Aslanapa, Orta Asya'dan başlayarak Türk sülalelerinin egemenliğini takip ederek getirilen bir süreklilik içinde Türk sanat tarihini okuma taraftarıdır (2021b, 17). Ancak Aslanapa'nın çalışmalarını karşılaştırmalı bir kritikten yoksun bulan Kuban, betimleyici üsluba not düşmekte, bu tarz çalışmaların Türkiye'deki mimari ve sanat tarihi yazımını şekillendirmesini eleştirmektedir (2021b, 17). Kuban benzeri eleştirileri Sanat Tarihimizin Sorunları başlıklı kitabının Sondeyiş kısmında da sıralamakta, Türk sanat tarihi yazımının katalogçu yaklaşımını çözümlenerek, kronolojik ve katalogçu bir tavırla yetinmenin sorunlarına değinmekte, sanat tarihi verilerinin çok yönlü (biçimsel, sosyal, ekonomik, tarihsel, estetik) incelenmesinin zorunluluğunu duyurmaktadır (1975, 212-216). Kuban Türk sanatı kavramını yeniden tanımlamaktan yanadır. Mevcut tanımları ve kavramların hâlihazırdaki kullanımlarını kabul etmeyerek, yeni tanımlamalara ve kavramsallaştırmalara ulaşmak, Kuban'ın mimarlık tarihi ve sanat tarihi incelemelerinde temel tutumudur. Doktora tezinde Türk sanatındaki barok ve rokoonun tanımını ve konumunu tartışan düşünür (Kuban, 1954), Türk-İslam sanatı hakkındaki makalelerinde de sanat tarihi alanına geniş ilişkiler içinde tanımladığı kavramlarla kavramlaşma ve kuramsallaşma bağlamında katkı yapmayı hedeflemiştir (Kuban, 1982, Önsöz).

Türk sanatının kendine mahsus özellikleri, Türk sanatı incelemesine yeni yaklaşım biçimleri geliştirmeyi zorlamaktadır. Türk sanatı, Türkiye sanatı değildir. Birçok Avrupa ve Asya ülkesinin sanatını coğrafi sınırları ile belirlemek mümkünken, Türk

sanatını Türkiye ile sınırlamak güçtür. Türklerden önce birçok başka toplumun sanat üretimi Türkiye topraklarında üretildiği gibi, Türkler de Türkiye'ye gelmeden evvel başka topraklarda sanat eserleri ortaya koymuştur (*Kuban, 1973, 7-8*). Bu nedenle Türk sanatı ile Türkiye sanatı eşdeğer değildir. Türk sanatının coğrafi olarak tanımlanmasına karşı çıkan Kuban, siyasal egemenlik bağlamında tanımlanmasına da taraftar değildir. Türk sanatının, Türklerin politik hakimiyeti altındaki ülkeler üzerinden kronolojik kurgulanışı da sorunludur. Kuban, Aslanapa ve takipçilerinde bulunduğu, sanat tarihi yazıcılığı genelinde benimsenen bu yaklaşımı yetersiz bulur (*2021b, 17*). Aynı eleştiri Türk sanatının etnisite temelli yapılamayacağına da işaret etmektedir. Türk sanatındaki Türk, etnisite anlamında değil, kültür kavramı olarak anlaşılmalıdır (*2021a, 14*). Son olarak Kuban, Türk sanatının özcü tanımlamalarına da itiraz etmektedir. Özcülük ile Türk sanatının değişmez içkin bir karakteri olduğu ve bunun Orta Asya'dan günümüze değin sürdürüldüğü yolundaki görüşü kastediyorum. Kuban homojen ve devamlı bir Türk sanatı olmadığını, farklı mekân ve zamanlarda Türk toplumlarının yarattığı Türk sanatları bulunduğunu söylemektedir (*2021a, 31*).

Türk sanatının İslam sanatı tabiri içinde eritilmesi, İslam sanatı kavramının içeriği ile açıklanması da yanlıştır. Kuban, İslam sanatı kavramının çok kısıtlı bir kullanım alanına sahip olabileceğini düşünmektedir. İslam coğrafyasının Hindistan'dan Endülüs'e uzanan coğrafi genişliği ve bu topraklar üzerindeki halkların birbirinden farklı sanat üretimleri, bütünlükten çok farklılık, çok taraflılık gözlemlerine imkân vermektedir (*Kuban, 1975, 31*). Dini birliğin sanatta da bir tek yanlılık getireceğini sanmamalıdır. Homojen bir İslam sanatı yorumunun Arap dili edebiyatının gelişmesi, İslam kültür ve sanatının ilk çağına verilen önem ve İslam sanatının bezeme sanatı olarak tanımlanması nedeniyle yapıldığını açıklayan Kuban (*1975, 20*), bu nedenlerin hiçbirinin İslam sanatının bütün verilerini kuşatamayacağını,

örneğin bezemeselliğin ne Selçuk ne de Osmanlı mimarisini kavramakta işlevsel bir öneme haiz olduğunu düşünmektedir (*1975, 28-29*). Eleştirilerinin sonunda Kuban, İslam sanatı nedir'in cevabını vermez fakat tasavvur edildiği gibi olmadığını açığa çıkarır ve dahası Türk sanatının İslam sanatından farklılığını pekiştirerek, İslam sanatının bilinen klişeleriyle Türk sanatına yaklaşılmamasının sakıncalarını vurgular.

Coğrafi, siyasal, etnik, özcü ve İslam eksenli tanımlamalara karşı çıkan Kuban'a göre Türk sanatı, bir kültür ortamı bağlamında temellendirilebilir. Bunun arkasında yatan nedenlerden başta geleni, Türk tarihinin ve dolayısıyla Türk sanatının göçerlik bağlamında şekillenmiş olmasıdır. Türklerin göçerliği Kuban'ın üzerinde çok durduğu bir olgu olarak sanat yorumunun hareket noktasıdır. Göçerliğin, yeni bir tarih yorumunu da zorunlu kıldığını savunan Kuban, tarihin yerleşmiş toplumlar tarafından yazılmasının göçerliğin önemini düşürüp daha fazla analiz edilmesini engellediğini (*2021a, 77*), Türk tarihinin ise bu dinamik niteliğinden ötürü "yeni yorum ve açıklama modelleri geliştirmek" zorunluluğunu duyurduğunu düşünmektedir (*1975, 9-10*). Kuban, son eserlerinden olan Osmanlı Mimarlığı'nda, mimarlık tarihi yazımına yönelik ilkelere, tarihten hareketle sanat yorumunun nasıl yapılacağını saptamıştır (*2021b, 24-26*). Mekânsal komşuluk, öncelik, niceliksel boyut ve devingenlik ilkeleri, göçerliğin ve toplumlar arası diyalogun etkisini taşımaktadır.

Türk toplumunun göçerliği, başka toplumlarla etkileşimi kaçınılmaz kılmaktadır. Göçerlik ile yerleşikliği karşıtlık ilişkisi üzerinden tasarlamayan Kuban, iki farklı topluluk arasındaki etkileşime, alışverişe, karışıma ve ekonomik olarak birbirlerini tamamlamalarına odaklanmaktadır (*2021a, 102*). Bu noktada Kuban göçer-yerleşik ilişkilerini, toplumlar arası etkileşimin doğasını daha iyi anlatabilmek için birtakım kavramları işe koşturmaktadır. Bunlardan biri biyoloji literatüründe kullanılan ozmos terimidir. Geçişgenlik, toplumlar

arası hareketlilik olarak tercüme edilebilecek bu kavram, Kuban'ın hiçbir toplumu kapalı kutu olarak görmediğini dile getirmektedir (Yıldırım, 2014, 216). Göçerle yerleşik arasındaki sürekli ilişki Kuban'ın bir başka biyoloji terimini, simbiyosis'i kullanmasının da nedenidir. Kuban biyolojiden ödünç aldığı bu terimi sık sık kullanarak, Türk sanat tarihi literatürüne eklemledi iddiasında bulunulabilir. Kuban, simbiyosis'i dünya tarihinin en büyük olayı olarak değerlendirmektedir (Yıldırım, 2014, 216). Simbiyosis kavramı, Kuban'ın tarihe ve toplumlara keskince bakmasını önleyerek, geçişlere, ara kesitlere, dinamiklere dikkat etmesini sağlamıştır. Göçer-yerleşik simbiyosisi, yeni formların ve anlayışların doğmasının itici gücü olmuş, sentezlerin kapısını açmıştır. Ozmos, simbiyosis ve sentez Kuban sözlüğünün ana kavramlarıdır.

Türk sanatı göçerlik ekseninde şekil aldığından, varlığını temellendirebilmek için tarihsel gelişiminin izlenmesi zorunludur. Kuban, Türklerin etkileşimde bulunduğu kültür ortamlarındaki konumları gereğince Türk sanatını anlamlandırmayı doğru bulur. Böylece Türk sanatının farklı evreleri de kendiliğinden ortaya çıkmış olacaktır. Kültür ortamı etnos üstüdür (Kuban, 2021a, 18) ve kültür ortamının içerisinde sanatçı, işveren, kültürel simgesellikler, teknoloji unsurları bulunmaktadır (Kuban, 2021a, 17). Kuban'a göre bir sanat yapıtını hangi kültür ortamı kullanıp sahiplenmişse, o kültür ortamının malına dönüşmüştür. Kültür ortamının tasvir edilen genişliği ve akışkanlığı uyarınca bakıldığında göçer Türklerin sanattaki konumu biraz daha belirginleşmektedir. Göçer kültürün özelliği, alışverişte bulunduğu kültürü taşıması, yerleşik toplumun yöntemlerine sahip çıkmasıdır (Kuban, 2021a, 50, 133). Göçer özelliklerinin yerleşik toplum özellikleriyle kaynaşıp şekillendirdiği yeni kültür ortamları başka türden adlandırmaları da beraberinde getirmektedir. Bu nedenle Kuban, Türklerin katıldığı kültür ortamlarını tanımlarken Türk-İran simbiyosisi, Türk-İran-İslam kültür ortamı, Türk-Anadolu-Balkan-Akdeniz simbiyosisi (2021a, X, 137) adlandırmalarını

türetir. Kuban, onuncu yüzyıldan itibaren Anadolu'daki sanat ortamının hakiminin Türkler olduğunu da açıklıkla savunur (2021a, 20). Bununla birlikte bu hakimiyet bir senteze kavuşmamıştır ve Türk sanatından beklenen homojenliğe kavuşma fırsatını vermez. Anadolu'daki Selçuk devrinin bitmiş bir sentez olarak görülemeyeceğini söyleyen Kuban, bir sentezden bahsedebilmek için yaygın ve sürekli özelliklerin belirlenmesinin önemine değinir (2016a, 46). Osmanlı'da ise durum değişmiş, sanat alanındaki kararsızlıklar ve arayışlar, imparatorluğun tek merkezliliği ve sanatın saray çevresindeki oluşumu nedeniyle homojen üsluplara varmıştır (Kuban, 2021a, 23). Bu nedenle Kuban, Türk sanatının ilkelerini incelerken, bakışını Osmanlı mimarisine çevirecektir.

Kuban Türk sanatını mimarlık tarihi üzerinden incelemenin doğru olduğunu kabul etmektedir. Osmanlı sentezini en iyi anlatan görsel imgenin mimari olduğunu benimseyen düşünür (Kuban, 2021a, 30), Türk kültür tarihindeki maddi sanat verilerinin içerik açısından yüklendiği zenginlikle, diğer sanat alanlarından, örneğin edebiyattan daha önemli olduğunu iddia etmektedir (Kuban, 1975, 58). Mimari aynı zamanda saray çevresinin estetiği ile halkın buluştuğu bir kavşak olarak da ayrıcalıklıdır. Türk sanatı mimarlık özelinde iki özgün üslup yaratma başarısı sergilemiştir. Bunlardan biri merkezi kubbeli cami tasarımı, diğeri ise ahşap konut mimarisi, diğeri bir deyişle Türk evidir (Yıldırım, 2014, 101-102; Kuban, 2020, IX, 206). Kuban bu iki özgün üslubu detaylı olarak araştırmış, bunların arkasında yatan ilkeleri ayrı ayrı keşfetmeye çalışmıştır.

Kuban'ın değerlendirmesiyle merkezi kubbeli cami tasarımı, Mimar Sinan'da en olgun ifadesini bularak imkânlarının doruğuna erişmiştir. Kuban bu tasarımın kaynaklarını, nasıl geliştiğini, varyasyonlarını etraflıca birçok çalışmasında anlatmıştır. Burada makalemin temel sorunları kapsamında öne çıkaracağım düşünceler ise, Kuban'ın, aynı zamanda simgesel bir kimliğe bürünmüş olan Sinan'ın merkezi kubbeli camisini estetik

açıdan nasıl yorumladığıdır.

Kuban, Sinan'ın bir kuramdan hareket etmemiş olduğunu bildirmekle beraber, merkezi kubbeli cami tasarımının ve özelde Sinan mimarisinin kuramını üretmeye çalışmaktan geri durmamıştır. Bu kuramsallaşma çabasında Kuban birtakım kavramlara sürekli başvurarak, Sinan mimarisinin ilkelerini oluşturduğu izlenimini vermektedir. Sinan mimarisinin estetiğinin gerisinde yatan kavramlar/ilkeler şunlardır: tümel örgütlenme, bütünlük, rasyonellik, geometri, insan ölçeklilik, organiklik, alçakgönüllülük, sadelik, dünyevilik, pragmatik tavır (Kuban, 1958, 80-101; Kuban, 2017, 249-290). 100 Soruda kitabında 16. yüzyıl mimarisi değerlendirilirken de aynı kavramlara başvurulmuştur. Bütünlük, sadelik, geometri, pragmatik tavır bu devir mimarisini özetlemektedir (Kuban, 1973, 180).

Kuban, bu kavramları tek tek açıklayan bir sözlük sunmaz ancak bazı yorumlarla kavramların ayırımını belirginleştirir, anlamını zenginleştirir. Söz gelimi bütünlük kavramının cami mekânının hissettirdiği sezgisel ve duygusal bütünlük anlamları da vardır (Kuban, 2017, 257). Dünyevilik kavramı da akla ilk geldiği anlamdan başka olarak dinin hayatla yakın münasebetini ifade etmektedir (Kuban, 1958, 92). Rasyonelliğin konstrüktif anlamda yorumlanması (1958, 92), geometrinin ise soyut ve kavramsal olarak değerlendirilmemesi gerektiğini vurgulamaktadır (2017, 257). Ancak bu ayrımlara karşın Kuban'ın kavramları/ilkeleri çoğu zaman birbirleriyle aynı ya da yakın anlamda, birbirlerinin yerine kullandığı da gözlenmektedir. Bu kavramlar içinde geometri/rasyonellik/bütünsellik bir öbek oluşturabilir. Diğer öbekler ise insan ölçeklilik/dünyevilik/organiklik/pragmatik tavır ve sadelik/alçakgönüllülük olarak sınıflandırılabilir. Elbette öbeklerdeki kavramların her biri anlamını diğer kavramlarla ilişkisinde, merkezi kubbeli strüktürün geneli içinde kazanır.

Anıtsal cami mimarisinin yanında sivil mimariyi de araştıran Kuban, ahşap konut mimarisinin estetiğini de sorgulamıştır.

Kuban'ın Türk evi incelemesi güncel kaygılar üzerinde temellendirilebilir. Eski Türk şehri ve Türk evi, çağdaş insanın ve mimarlığın sorunlarına çözüm olanakları verebilir (Kuban, 2016b, 276-277). Bu şehirlerin insan ölçekliliği, kucaklayıcılığı, organikliği, çevre ile uyuşan esnekliği ile Türk evinin geometrisi ve organikliği (Kuban, 2016a, 76-77), çağın mimarlık sorunlarının çözümünde ilham verici ipuçları taşımaktadır. Dolayısıyla Kuban için Türk evi nostaljik bir konu değil, hem özgün bir üslup hem de insan-çevre-mimari ilişkisinin çağdaş problemleri açısından yeniden yorumlanabilecek bir hazinedir.

Ev, toplumun kolektif aklının ve estetik eğilimlerinin aynasıdır (Kuban, 2020, 3). Kuban Türk evinin tarihini, coğrafi ve davranışsal kökenlerini inceleyerek kültürün estetik yaklaşımının genel öğelerini bulabilme olanağını sorgulamaktadır (2020, 203). Bir başka açıdan bakıldığında Türk evini incelemek, Türk estetiğinin ilkelerine varmayı sağlayabilir mi sorusunun cevabını aramıştır. Bu araştırmayı gerçekleştiren Kuban'ın Türk evinin estetiğini tanımlarken kullandığı kavramlar işlevsellik, pragmatiklik, geometri, yalınlık/sadelik, geçicilik, gösterişsizlik/alçakgönüllülük, organiklik, varoluşçuluk, ikilik ve bütünseliktir (2020, 179-206; 2016a, 76-77). Yine burada pragmatiklik/işlevsellik, sadelik/yalınlık/gösterişsizlik/alçakgönüllülük aynı ya da benzer anlamlarda kullanılmıştır. Türk evi yorumunda ikilik (diyalektik) ile varoluşçuluk kendini farklı kılan ilkeler gibi durmaktadır. Ancak Kuban'ın merkezi kubbeli camilerin mekân tasarımında kare/dikdörtgen plan ile kubbe arasındaki ikiliğin çözülmesine ve bu strüktürlerin yönsüzlüğünün insana verdiği hürriyete önem vermesi hatırlanırsa, anıtsal mimari için de ikilik ve varoluşçuluk ilkelerini- altını kalınca çizmese de- kullandığı yorumu yapılabilir. Kuban'ın anıtsal mimari ve sivil mimaride bulduğu iki özgün tasarımın ilkelerini açıklarken aynı kavramlara müracaat etmesine karşın bir karşılaştırmaya gitmemesi dikkat çekici bir eksiklik. Üstelik Kuban, Türk sanatının diğer alanlarındaki

gelişimi ve karakteri özetlerken de yine bu kavramlardan bazılarını kullanmıştır. Pragmatiklik, gündelik yaşantıya dönüklük ve gerçekçilik, Osmanlı minyatür sanatının temel özellikleridir (*Kuban, 1973, 236-237*). Kuban Türk sanatlarındaki pragmatik ve gerçekçi tutumun, entellektüalizme karşı bir eğilim olduğunu söylemektedir (*1973, 237*). Bu yorum, Türk-İslam dünyasının eşyaya bakışındaki ilişkiselliğe ve bu nedenle geliştirilemediği farz edilen kuram eksikliğine dair eleştirilerle bir araya getirilince Türk sanatlarının toplumsal ve estetik temeli güçlenmektedir. Türk-İslam düşünce yapısının teolojik kimliğinin sonucu olarak gördüğü pragmatizmin, sanatı ve mimariyi zanaat düzeyinde sınırlı tuttuğunu düşünen Kuban (*2017, 3*), zanaatkârlığın ağırlığını Türk evi incelemesinde de duyurmuştur. Öyleyse anıtsal mimariyi, sivil mimariyi ve diğer Türk sanatlarını zanaatkârlık düşüncesi ve duyusu etrafında birleştirip açıklamak, farklı sanat alanlarının bir ilkesi olarak değerlendirmek de mümkündür.

Kuban, Türk sanatının Batı estetiğine dayanarak açıklanmasının yaratacağı semantik boşluk görüşünde, Türk sanatı incelemelerinde vardığı sonuçlar ile tutarlı bir çizgi yakalamıştır. Türk sanatlarındaki hâkim zanaatkâr tavrı, kuramdan hareket eden Batı estetiğinin hükümlerini geçersiz kılmaktadır. Yapılması gereken, bu zanaatkâr tavrının kuramını geliştirip, ilkesel niteliklerine ulaşarak, Türk sanatının açıklama modelini geliştirebilmektir. Kuban bu çabaya girişmeyi göze alarak üretimi sürecince, muhtelif eserlerindeki parçalarda böylesi bir kuram denemesi yapmıştır. Türk sanatının benimsenmiş tanımlarını reddedip yeniden tanımlayan düşünür, tarihsel gelişimi içinde ulaşılan özgün sentezlerin ilkelerini açığa çıkarmıştır. Türk sanatının kökenini ve ilkelelerini belirleyen Kuban'ın en önemli sorunu, ilkelere tümel bir açıklama modeline gitmemiş olmasıdır. Bu nedenle Kuban'ın Türk sanatı felsefesi sunduğu önemli verilere ve yorumlara karşı yarım kalmış bir görünüm arz etmektedir.

### 3. ELEŞTİRİLER: KUBAN DÜŞÜNCESİNİN SORUNLARI

Doğan Kuban, yirmiden fazla kitap yazmasına karşın kitaplarına yönelik elli yıldır ciddi analitik bir eleştiri okuyamadığını bildirmektedir (*Yıldırım, 2014, 128-129*). Gerçekten de düşünürün görüşlerine dair uzun analizler okuma fırsatı bulmak zordur. Vefatından sonra yazılan yazıların bir kısmında getirilen eleştiriler ise oldukça değerlidir. Yakın tarihlerde Aykut Köksal tarafından kaleme alınan kısa yazı Kuban düşüncesine dört eleştiri getirmektedir (*2021*). Köksal, Kuban'ın Sinan değerlendirmelerinde Osmanlı zihniyet dünyasının etkisini yok sayarak Sinan'ın mimarlığını modernizm kavramlarıyla okumaya çalıştığını ve anakronik bir tutuma saplandığını öne sürmektedir. Bu eleştiriye, küçük bir haklılık payı taşıması dışında katılmak güçtür. Kuban, birçok defa modern Batı düşüncesinin kavramlarıyla Sinan'ın özgünlüğünün ortaya konamayacağını söylemiştir. Bu bağlamda 20. yüzyılın önemli mimarlarıyla Mimar Sinan'ı zaman zaman karşılaştırsa da onların aynı biçimde ve aynı zihniyet içinden yorumlanması gerektiğini çıkarmamıza yol açmaz. Kuban'ın Osmanlı zihniyet dünyası ile Mimar Sinan arasında kurduğu ilişkide ise tek taraflı bir yok sayma değil, ikirciklilik, git-gel yaşadığı iddia edilebilir. Aynı Osmanlı zihniyet dünyasının uzun mimari birikimiyle Mimar Sinan'ı yönlendirdiğini, Mimar Sinan'ın geleneğin üzerinde yükseldiğini yazdığı Kuban, söz konusu zihniyet dünyasının önemini ve değerini kabul etmekte, sürekli vurgulamaktadır. İkinci eleştirisinde Köksal, anakronizmle bağlantılı şekilde Kuban'ın Sinan yorumunu ilerlemeci bulmakta, yine modernist bakışın içine yerleştirmektedir. Sinan mimarisinin ilerlemeci bir çizgide değerlendirildiği ve Sinan için deha kavramının sık kullanıldığı göz önüne alındığında, modernizm eleştirisi doğru gibi görünmektedir. Ancak bu eleştiri, Kuban'ın mimarlık tarihi yazımının belli bir kısmına değil de bütününe bakılarak yapıldığında geçerliliğini kaybetmektedir. Sinan ilerlemeci çizgide alınsa bile Sinan ile mimari özgünlük bitirilmemiştir.

Sivil mimarideki ahşap konut geleneği ile Osmanlı mimarlığı bir başka yönden özgün yaşamına devam etmektedir. Üçüncü bir eleştiri olarak Köksal, Kuban'ın Osmanlı mimarlığı üzerindeki Ayasofya etkisi konusunda çelişkili olduğunu belirtmektedir. Oysa Kuban Ayasofya'nın Sinan üzerindeki etkisinin sınırlılığı hususunda aynı görüşü tutarlılıkla, doçentlik tezinden itibaren devam ettirmektedir. Kuban, Ayasofya'nın tesirinin olmadığını değil, bu tesirin Batılı araştırmacıların kabul ettiği gibi olmadığını ve Osmanlı mimarisinin anlaşılmasının temeli gibi görülemeyeceğini düşünmekte ve yine tarihsel kaynakları referans vermektedir. Son olarak Köksal, Ayasofya eleştirisinde de açığa çıkan ulusalcılık, ideolojik bakış açısından eleştiri getirmektedir. Kuban'ın ulusalcılığı, milliyetçiliği kendisi tarafından da ifade edilmektedir. Ancak bunun ideolojik bir katılığa ve körlüğe döndüğünü söyleyemeyiz. Kuban'da yerellik dikkati, doktora tezinden beri baskındır. 1954 yılındaki tezinde barok ve rokoko olarak değerlendirilen mimarinin bile aslında yapısal olarak Osmanlı geleneğini sürdürdüğünü savunan Kuban, aynı görüşü Osmanlı Mimarisi'nin sonunda da yinelemektedir. (2021b, 680). Bununla birlikte Kuban'daki yerellik kavrayışı tarihsel, başka toplumlarla etkileşime duyarlı ve dinamik olduğu için, özcü ve etnisite temelli yerellik anlayışlarındaki katılıktan uzaktır. Ozmos ve simbiyosis kavramları üzerinden yerelliği kurgulayan Kuban, oluş içinde esnek bir yerelliği destekler. Bu tutumla ideolojik tavır arasında uzak bir mesafe bulunmaktadır.

Bir başka eleştiri ise Köksal'ı referans alan Hasan Bülent Kahraman tarafından geliştirilmiştir (2021). Kuban'ın düşüncesini daha geniş bağlamda, Batılılaşma ve Türk modernleşmesi ekseninde yorumlayan Kahraman, Cumhuriyet'in başlangıç yıllarındaki içkin zihin yapısının, Kuban'ın düşüncesi üzerindeki etkisini analiz eder. Bu bağlamda Kuban'a Köksal'ın getirdiği anakronizm, lineerlik, ideolojik tutum eleştirilerini yineler ve Kuban'ın karşılaştırmacılığını da eleştirisine ekleyerek, düşünürün özcü olduğunu

vurgular. Batı modernleşmesinin düşünce tarihinde mukayese, ilerleme ve özcülük Kahraman tarafından yeniden kurgulanırken, Kuban da Türk modernleşmesinin sürüklemesiyle bu kurgunun epistemolojisine yerleştirilir. Kahraman'ın Kuban üzerine kapattığı Türk modernleşmesi gölgesi yüzünden Kuban'ın Batı düşüncesi ile hesaplaşabilme yolları ortadan kalkmaktadır. Kahraman'ın iddiasının aksine Kuban değil ama Kahraman'ın kendisi, Batı düşüncesini ideal bir merkez olarak kavramaktadır. Kahraman'ın kurgusu içinde Kuban'ın karşılaştırması öne sürdüğü gibi Batı'yı ideal olarak almaz. Doçentlik tezinde de belirttiği gibi ancak belli koşutluklar var olduğu için kubbeli strüktürü karşılaştırma çabasına girişmiştir (Kuban, 1958). Ancak bu koşutlukların bulunmadığı yerde karşılaştırmaların anlamsız olduğunu da belirtmiştir (Kuban, 2021b, 27). Dolayısıyla Kuban için karşılaştırma Kahraman'ın da dediği gibi bir araçtır ama savladığı gibi Batı'yı idealleştirme aracı değildir. Kuban Osmanlı mimarisinin kendine has özelliklerini anlamak için karşılaştırmaya yönelmiş, karşılaştırma sayesinde Batı ile benzeştirmeye değil, Batı mimarisinden ayrıldığı noktalara önem vermiştir. Kahraman'ın Kuban okuması düşünürün Batı düşüncesine ve Batı mimarlık tarihi yazımının Osmanlı mimarlığını alımlamasına getirdiği eleştirileri ve hesaplaşma çabasını görmezden gelmekte, Kuban düşüncesini üst kurgular içinde eriterek özgün yanlarının görülmesini engellemektedir.

Karşılaştırma, eleştirel ve tarihsel bilinci diri tutarak, yerellik dikkatinin olgunlaşmasını sağlamıştır Kuban'da. Bu dikkat doğrultusunda sanat ve mimarlık felsefesinin sorunlarına eğilen düşünür, farklı bir sanat görüşünü adım adım geliştirmiştir. Yukarıda genel özellikleriyle anlatılmaya çalışılan sanat görüşünün birtakım sorunları da bulunmaktadır. Söz konusu sorunların da yakından incelenmesi gerekmektedir.

Kuban'ın Batı kültürünü ve Türk-İslam kültürünü nesneye bakış ışığında karşı-

laştırırken, yüzeysel ve naif bir okuma yaptığı söylenebilir. Batı dünyasının farklılığının ve başarısının ardında, eşyaya eşya olarak bakmayı görmek, indirgemeci olmakla birlikte tarihsel, sosyolojik ve iktisadi şartları da önemsizleştirmektedir. Esas çelişki ise Batı'nın nesneleştirici düşüncesinin hem bir başarı kaynağı hem de çağdaş sorunları yarattığı için bir eleştiri unsuru olarak değişen yüzleriyle karşımıza çıkarılmasıdır. Kuban'ın Batı düşüncesinin kuramlaştırıcı gücüne övgüsü ile yergisi sanat kuramında birbirine karışmaktadır. Batı estetiğinin nesneleştirici tavrından ötürü sanatı da eser odaklı kavramasını eleştiren Kuban, toplumdaki gözlemciye uzanan bir süreç içinde sanatı tanımlamaktan yanadır. Öyleyse Kuban nesneden hareket etmeyen, gözlemciden hareketle temellenen bir kuram üretmeyi denemiştir. Ancak kuram üretmek için dış dünyanın nesne olarak görülmesini ve Batı düşüncesinin bunu başardığını ifade eden düşünür, nesneye takılı kalmadan da kuram üretilebileceğinin örneğini vermeyi deneyerek, kendisiyle çelişkiye düşmemiş midir?

Halk kültürü ile saray çevresinde gelişen kültürü keskinlikle ayıran Kuban, bu kabul dolayısıyla da sorunludur (2016b, 321-322). İki kültür arasındaki ayırım, Mimar Sinan incelemesinde, Sinan'ın rasyonalizmiyle halk kültürünün teolojik bakışı arasındaki uçurumu araştırmaya dönüşür (Kuban, 2017, 2-3) ve Sinan'ın kültürün genel dokusundan ayrıklığı onun bir deha olarak anılmasının önünü açar. Ancak Kuban aynı zamanda Sinan'ın başarısının sırrını toplumla tam bir uyuma içinde olmasına (1984c, 24), yapılarının toplumun bütün katlarıyla özdeşleşecek özelliklere sahip olduğuna (2017, XXIV) bağlarken şaşırtmaktadır. Öte yandan halk kültürünün ürünü olarak gördüğü ahşap konut mimarisi ile merkezi kubbeli cami strüktürünün aynı estetik ilkelerle hayata getirilmesine rağmen birlikte değerlendirilmemesi, aralarında ilişki kurulmaması da çözümlenmemiş bir sorun olarak kalmıştır. Kuban'da toplum ile sanatçı arasındaki düşünsel ve pratik bağlar, sanat kuramında üzerinde durulmasına rağmen, organik biçimde

kurulamamıştır.

Türk-İslam dünyasında eşyaya bakışın değerlendirilmesi de açıklanmaya muhtaçtır. Osmanlı toplumunun ve üst sınıfının, maddeye karşı kayıtsızlığı iddiası (Kuban, 2016b, 18-19), sivil mimaride ve anıtsal mimaride tespit ettiği işlevselci/pragmatik, dünyevilik ve gerçekçilik ilkeleriyle yan yana geldiğinde birbiriyle uyum sağlamaktadır. Eşyaya sadece kullanılan bir obje olarak bakılması, insan dışındaki bağımsız varlığı üzerine düşünülmemesi, Kuban'ın göçerlikle ilişkilendirerek küçümsediği pragmatik bir tavidir (2016b, 334). Fakat Kuban'ın yorumunun aksine, Osmanlı toplumunda ve sanatında hâkim olduğunu söylediği pragmatik tavır ve zanaatkâr duyuşu/düşünüşü, tam da bu nitelikler dolayısıyla eşyaya dikkatle bakmayı, eşyanın yüksek bir farkındalığını ve son raddesine kadar onu kullanabilmeyi gerektirir. Bu pragmatik bakış aynı zamanda Kuban'ın yakındığı Batı düşüncesindeki soyutlamanın vardığı şeyleşmenin ve yabancılaşmanın panzehiri olarak da değerlendirilebilir.

Kendi toplumunun meydana getirdiği mimarinin düşünsel kaynaklarını irdelerken Kuban, zanaatkâr tavrının getirdiği kuramsızlığın Sinan mimarisi üstündeki önemi üzerinde durur (2017, 289-293). Kuban'ın kavramsallaştırmasıyla 'kuramsal boşluk', Batı mimarisinden başkalaşarak Sinan'a özgürce uygulama alanı açmıştır. Kuban'ın yılların birikimi ve sürekli sorgulama sonucu olgunluk döneminde eriştiği 'kuramsal boşluk' düşüncesi, parlak bir fikir olarak kültürün düşünsel ve pratik kaynaklarının potansiyeli üzerine ışık düşürmektedir. 'Kuramsal boşluk', zanaatkâr tavrı, özgürlük ve varoluşçuluk ile ilişkilendirildiğinde özgün düşünme patikaları açabilecek imkânlarla sahiptir. Ancak Kuban 'kuramsal boşluk' düşüncesini geliştirmemiş, kuramın gerekliliğine inanarak kendi kuramını üretme çabasını sonuna dek sürdürmüş, bir yanıyla bu düşüncesinin üzerini örtmüştür.

Son olarak bir eleştiri de Kuban'ın mimari estetiğinin arkasındaki ilkeleri tanımla-

masına getirilebilir. Bunlar arasında rasyonellik sıklıkla anılmaktadır. Ancak Kuban'ın rasyonellik ile neyi kastettiği açıklığa kavuşturulmalıdır. Kuban geometri ile rasyonelliği aynı anlamlarda kullanmakta, rasyoneli uygulama düzleminde sonra soyutlanmış ilkelere göre hareket etmek olarak tanımlamaktadır (2016b, 198-200). Ancak Tökmeci'nin de belirttiği gibi mimarlıkta rasyonellikten kaçınılamaz. Bununla birlikte rasyonellik, farklı dönemlerde değişen anlamlara bürünmektedir (Tökmeci, 2013, 129-130). Bu açıdan bakıldığında Kuban'ın rasyonellik vurgularının anlamı belirsizleşmekte, ayırt edici rengini kaybetmektedir.

Kuban düşüncesine sanat felsefesi bağlamında getirilen eleştirilere bütünsel olarak bakılırsa, düşünürün Batı düşüncesi ve estetiği ile hesaplaşmaya girdiği görülmektedir. Fakat Batı ve Türk-İslam kültürü yorumundaki kabuller ile yüzeysel varsayımların, estetik eleştirileri ve yorumları ile uyumsuzluğu düşüncesindeki sorunların temel sebebidir. Bu nedenden ötürü Kuban'ın Batı estetiğine karşı eleştirel mücadelesinin, taşıdığı düşünsel potansiyellerle birlikte değinilen çelişkiler, boşluklar ve sorunlar sebebiyle senteze varamadığı, Batı estetiğinin sorgulanmasının tamamlanmış tümel bir açıklama modeline dönüştürülemediği kanısını verdiği ifade edilebilir.

## SONUÇ

Türkiye'de estetiğin/sanat felsefesinin araştırılmasının Tanzimat ile başlatılarak İsmail Tunali'da sonlandırılması ve Cumhuriyet döneminden itibaren bu sorulmanın felsefeciler üzerinden yürütülmesi benimsenmiştir. Cumhuriyet ilanının ertesinde akademik profesyonelleşmenin artması sebebiyle farklı disiplinlere dağılan estetik incelemelerin birçok uzman yetiştirmesi beklenirken, estetiğin/sanat felsefesinin sadece felsefeciler özelinde irdelenmesi, araştırmacıların meslekten felsefeci olmasından ve sanat felsefesinin felsefecilerce yapılabileceği önyargısından kaynaklıdır. Sanat felsefesinin alanının felsefeciler etrafında çizilmesi, Türkiye'deki birikimi sınırlandırmakta,

tartışma evrenini daraltarak sanat felsefesi geleneği ihtimalini zayıflatmaktadır.

Felsefe alanı dışında sanat felsefesi de yapılabileceğinin iyi örneklerinden biri Doğan Kuban'dır. Kuban mimarlık tarihi incelemeleri üzerinden estetiğe dair görüş geliştirmiştir. Bunun arkasındaki itici nedenlerden biri Kuban'ın mimarlık tarihi bilgisi, mimari yapıtı yorumlamadaki başarısı ise diğer bir nedeni de felsefi bilincidir. Kuban'ın yazılarında köken, ilke, kurgu, kuram, yapı ve açıklama modeli kavramlarının sıklıkla geçmesi tesadüf değil, felsefi bilincin göstergeleridir. Bir mimarlık tarihçisi olarak Kuban'ın yapısal düşünmesi, bakışında ve sorgulamasında strüktüre önem vermesi şaşırtıcı olmamakla birlikte ayırt edici olan, Kuban'ın strüktürel düşünmeyi eleştirelilikle sürdürerek ilkelere ve açıklama modeline varmaya çalışmasıdır.

Son eserinden geriye doğru gidildiğinde Kuban'ın düşüncelerinin tohum halinde ilk eserlerinde de bulunduğu fark edilmektedir. Kuban her bir sonraki eserinde, öncekinde ortaya attığı görüşü geliştirip işaretlediği boşluğu doldurarak, sanat görüşünü yıllar içinde inşa etmiştir. Kuban'ın müstakil olarak değil, yetmiş yıllık birikimi içinde farklı parçaların bir araya getirilmesiyle belirginleşen sanat felsefesi, mimarlık felsefesi ve Türk sanatının felsefesi devamlı ve birbirini belirleyen bir uğraştır. Batı estetiğinin düşünme biçimlerini ve hükümlerini eleştiren düşünür, yeniden tanımlamalar ve kavramsallaştırmalarla kendi kavram haritasını oluşturmuştur. Kuban; sanat, gözlemci, sanat olgusu halkaları, Türk sanatı, ozmos, simbiyosis, mimarlık, semantik boşluk, kuramsal boşluk kavramlarını tanımlamış, bunlara dayanarak sanat düşüncesini, mimarlık felsefesini kurgulamış ve tarihini, evrimini, temel özelliklerini ortaya koyduğu Türk sanatının açıklama modelini oluşturmaya çabalamıştır. Söz konusu açıklama modeli eksiklikler taşısa dahi sorduğu sorular, parmak bastığı kavramlar ve çözümlenmemiş yanları ile sanat tarihi ile sanat felsefesi araştırmacılarına yeni inceleme

olanakları sunmaktadır.

Felsefe bilinci, sanat felsefesine getirdiği eleştiriler, mimarlık felsefesi ve Türk sanatının kuramını kurgulama denemesiyle Kuban, Türkiye’de sanat felsefesi araştırmalarının konu alanına girmelidir. Kuban’ın düşüncelerinin düşünce tarihimizdeki sanat felsefesi birikimine dahil edilerek değerlendirilmesi, hem sanat felsefesi alanının ufkunu genişletip çeşitlendirecek hem de bu türden farklı alanlardaki düşünürlerin izinin sürülerek sanat felsefesinin kişiler ve disiplinler arası yeni ilişkiler bağlamında düşünülmesini sağlayacaktır.

### KAYNAKÇA

- BİÇAK, A. (2018), Felsefenin Yapısı ve Sorunları, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ERZEN, J. (1996), Türk Sanat Tarihinde Düşünsel Boyut ve Doğan Kuban, Z. AHUNBAY, D. MAZLUM, K. EYÜPGİLLER (haz.), Prof. Doğan Kuban’a Armağan (3-5), İstanbul: Eren Yayınları.
- KAHRAMAN, H. B. (2015), Doğan Kuban’ın Bilgeligi, 03.06.2022 tarihinde [www.sabah.com.tr](http://www.sabah.com.tr) sitesi <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/kitap/kahraman/2015/04/10/dogan-kubanin-bilgeligi> adresinden alındı.
- KAHRAMAN, H. B. (2021), Türk Modernleşmesinin Ögeleri Bağlamında Doğan Kuban, 05.07.2022 tarihinde [www.t24.com.tr](http://www.t24.com.tr) sitesi <https://t24.com.tr/k24/yazi/turk-modernlesmesinin-ogeleri-baglaminde-dogan-kuban,3412> adresinden alındı.
- KÂHYA, Y. ve TANYELİ, G. (1996), Prof. Doğan Kuban’ın Yayınları, Z. AHUNBAY, D. MAZLUM, K. EYÜPGİLLER (haz.), Prof. Doğan Kuban’a Armağan (XV-XXII), İstanbul: Eren Yayınları.
- KARSLI, Ö. (2019), Parazit Mimari Olarak Felsefe: Aryan Bıçak Düşüncesine Göre Felsefede Yapı ve Kurgu, Current Debates on Social Sciences 3 s. 656-668, Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- KAYNARDAĞ, A. (2002), Türkiye’de Sanat Felsefesinin Gelişmesi ve Bu Gelişme İçinde Sanat Ontolojisinin Yeri, Türkiye’de Cumhuriyet Döneminde Felsefe s. 103-115, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KÖKSAL, A. (2021), Doğan Kuban’ı Yitirdik, Mimarlık Tarihçiliğimizde Bir Dönem Kapandı, 08.06.2022 tarihinde [www.t24.com.tr](http://www.t24.com.tr) sitesi <https://t24.com.tr/k24/yazi/dogan-kuban-i-yitirdik-mimarlik-tarih-ciligimizde-bir-donem-kapandi,3379> adresinden alındı.
- KUBAN, D. (1954), Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme, İstanbul: İTÜ Yayınları.
- KUBAN, D. (1958), Osmanlı Dinî Mimarisinde İç Mekân Teşekkülü: Rönesansla Bir Mukayese, İstanbul: Güven Basım ve Yayınevi.
- KUBAN, D. (1973), 100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- KUBAN, D. (1974a), Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler I, Köken, 2, s. 3-4.
- KUBAN, D. (1974b), Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler II, Köken, 3, s. 1-4.
- KUBAN, D. (1974c), Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler III, Köken, 4, s. 1-4.
- KUBAN, D. (1974ç), Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler IV, Köken, 5, s. 2-5.
- KUBAN, D. (1975), Sanat Tarihimizin Sorunları, İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- KUBAN, D. (1982), Türk ve İslâm Sanatı Üzerine Denemeler, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- KUBAN, D. (1983a), Kuramsal Yaklaşımın Yerel Boyutlarına İlişkin Düşünceler 2: Gözlemcide Biten Mesaj, Yeni Boyut, 14, s. 4-5.
- KUBAN, D. (1983b), Kuramsal Yaklaşımın Yerel Boyutlarına İlişkin Düşünceler 5: Kuramsal Yaklaşımında Geleneğin Dinamik Yorumu, Yeni Boyut, 18, s. 32-33.
- KUBAN, D. (1984a), Kuramsal Yaklaşımın Yerel Boyutlarına İlişkin Düşünceler 6: Kültürle Belirli Olmak, Yeni Boyut, 19, s. 30-31.
- KUBAN, D. (1984b), Kuramsal Yaklaşımın Yerel Boyutlarına İlişkin Düşünceler 7: Geleneksel Türk Kültüründe Nesnelere Düşünceye Bakış, Yeni Boyut, 21, s. 28-29, 33.
- KUBAN, D. (1984c), Mimarlık Kavramları: Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş, İstanbul: Çevre Yayınları.
- KUBAN, D. (2016a), Doğan Kuban Yazıları Antolojisi 1. Cilt, İstanbul: Boyut Yayınları.
- KUBAN, D. (2016b), Doğan Kuban Yazıları Antolojisi 2. Cilt, İstanbul: Boyut Yayınları.
- KUBAN, D. (2017), Sinan’ın Sanatı ve Selimiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- KUBAN, D. (2020), Türk Aşşap Konut Mimarisi: 17-19. Yüzyıllar, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- KUBAN, D. (2021a), Batıya Göçün Sanatsal Evreleri, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- KUBAN, D. (2021b), Osmanlı Mimarisi, İstanbul: Yem Yayın.
- KUBAN, Z. (2021), Introducing Doğan Kuban’s İstanbul Bibliography, YILLIK: Annual of İstanbul Studies, 3, 203-211.
- MÜLAYİM, S. (2021), Sanat Tarihine Giriş, İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- ÖZLEM, D. (1999), İsmail Tunalı ve Türkiye’de Felsefi Estetik, Bütün Eserlerine Doğru-4: Siyaset, Bilim ve Tarih Bilinci s. 277-299, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- SOYKAN, Ö. N. (1998), Türkiye’de Estetik Düşünce, Türkiye’den Felsefe Manzaraları-1 s. 61-87, İstanbul: Küyerel Yayınları.
- TAŞKENT, A. (2011), Türkiye’de Estetik Çalışmaları ve İsmail Tunalı, TALİD, 9/17, s. 553-573.
- TANSUĞ, S. (2018), Şenlikname Düzeni, İstanbul: Everest Yayınları.
- TÖKMECİ, E. Ö. (2013), Mimarlıkta Rasyonellik, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- YILDIRIM, M. (2014), Bir Rönesans Adamı: ‘Doğan Kuban Kitabı’, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

## Öz

Sinema mimarlık etkileşiminin disiplinlerarası bağlamda incelendiği bu makalede; 20. yüzyılın ikinci yarısında göç sebebiyle yoğun nüfus artışı yaşamış olan İstanbul'un değişen sosyal, kültürel ve mimari yapısının kent kimliğine etkisi Türk Sineması'nda 1960 yılından itibaren görülen toplumsal gerçekçi yaklaşım ile filmlerde göç ve gecekondulaşma konularına, kır-kent ayrımına ve bireylerin kentte var olma biçimlerine yer verilmiştir. Çalışma kapsamında seçilen Gurbet Kuşları (1964) filmi Türkiye'de bu dönem gerçekleşmiş iç göçü konu edinen ilk filmlerendir. Gurbet Kuşları filminin çalışma kapsamında seçilme nedenleri arasında;

-Sinemada yansıtılan kentli-köylü karşıtlığının gerçek mekânlar üzerinden temsil biçimi

-Karakter-mekân ilişkisinde mekânsal bağlantının kurgulanmasındaki özgünlük

-Mimari açıdan kültürel ve sosyal farklılıkların konut tipolojisinin yanı sıra sokak kavramıyla da aktarılması yer almıştır.


İncelenen filmde İstanbul'un mekânsal bağlamda temsil biçimi, modernleşme hareketlerinin toplumsal yapıya etkisi ve modernlik-geleneksellik çizgisine konut tipolojilerinin biçimleniş şekli değerlendirilmiştir. Konu hakkında literatür taraması sonucu elde edilecek bilgiler ile filmin analizleri ve gözlemler sonucu elde edilen tüm veriler bir araya getirilip bütünlük sağlayan bir sentez oluşturulmaya çalışılmıştır. Filmdeki sahnelerden duraklatılarak elde edilen görüntüler; tüm iç ve dış mekânlar, İstanbul'daki simgesel dış mekânlar ve karakter-mekân ilişkisinin kurulduğu konut tipolojileri incelenerek ve karakterlerin diyaloglarıyla kent hakkında çıkarım yaparak analiz edilmiştir.

Sonuç olarak 1960'ların Türk sineması, dönemin mimarisini ve toplumsal değişimini yansıtan önemli bir araçtır. Bu nedenle sinema aracılığıyla göç sonucunda gerçekleşen toplumsal değişimin kent kimliğine etkisi, kültürel farklılıkların mekânsal yansımaları ve İstanbul kent ölçeğinde gerçekleşen modernleşme hareketlerinin boyutu çalışmanın bütününtü oluşturmaktadır.


**Anahtar Kelimeler:** Sinemasal Mekân, Kent Kimliği, Gurbet Kuşları.

# İç Göç, Kent ve Karşıtlıklar: Bir Sinemasal Anlatının Mekânsal Parçaları

## Internal Migration, the City, and Oppositions: Spatial Fragments of a Cinematic Narrative

 Selinay Kılıç

Gebze Teknik Üniversitesi, Mimarlık, Kocaeli, Türkiye

 Ezgi Yavuz

Gebze Teknik Üniversitesi, Mimarlık, Kocaeli, Türkiye

Başvuru tarihi/Received: 21.03.2023, Revize tarihi/ Revised: 04.12.2023, Kabul tarihi/Final Acceptance: 14.12.2023

### Extended Abstract

*This study examines the interaction of Turkish cinema and architecture with an interdisciplinary approach in order to analyze the influence of the changing social, cultural and architectural structure of Istanbul, which has experienced intense population growth due to migration in the second half of the 20th century, on its urban identity. Via the movie examined, how Istanbul is represented in its spatial context, how modernization movements effected a disintegration in the social structure, and the way the housing typologies were formed are evaluated along the line of modernity-tradition.*

*The 1960s were years during which all sorts of political, cultural and architectural changes were experienced in Turkey. In this period, cities became loci of attraction that received intense migration as a result of modernization movements and mechanization in production. Diverse cultural groups were settled in the city in segregated patterns. The migration waves rapidly changed the social and spatial structure in the cities. Housing typologies in cities differ in relation to the economic and cultural level of the individuals inhabiting the homes. The living space has not only reflected the identity and origin of the individual, but has also been a form of representation that shows how well the individual has been able to adapt to the modernizing city.*

*The unplanned urbanization, slum formation, apartment block construction and concomitant changes that occurred in the architectural texture of the city as a result of intense migration, and the widening gap between the urbanite and the peasant, were reflected onto the Turkish cinema of the period. With the social realist approach that it embarked upon in 1960, Turkish cinema began to depict the daily lives of ordinary people, the issues of migration and slums, the rural-urban distinction and the way individuals existed in the city. This genre of cinema, which oriented towards urban centers receiving migration emphasized the poverty and undesirable life of the migrants, while in contrast, it depicted the good life and wealth of the urbanites. Considering that modernization is taken to be "Westernization" in Turkey, the notion that those who migrated from rural areas to the city represent traditionalism and are not civilized has been commonplace in this form of cinema. The opposition between the concepts of modernity and tradition in migration-themed films is projected by emphasizing spatial and cultural differences in lifestyles, attires and family structures. Cinema, as a branch of art that depicts both urbanites and the physical environments of the city, provides valuable support to reading and documenting the architectural texture of the city and the housing typology which underwent important changes depending on the region during this period.*

*The film Gurbet Kuşları (1964), selected within the context of the study, is one of the first films about internal migration that occurred in this period in Turkey. Gurbet Kuşları deals with the problems faced by a family that migrated from Kahramanmaraş to Istanbul and the conflicts and alienation created by the city culture. Furthermore, it is an important source in terms of its spatial analyses of the city, the reflections of economic and social stratification on housing typology, modernization and the display of cultural differences between urbanites and peasants in private and public spaces.*

*Among the reasons for choosing Gurbet Kuşları for the study are;*

*The way the urbanite-peasant opposition reflected onto cinema through real (existing) spaces,*

*The originality in the fiction of the spatial connection in the character-space relationship*

*In terms of architecture, the highlighting of cultural and social differences through the concept of the street as well as housing typology.*

*The literature review conducted for the study has identified Sinemada Mimarlık (Architecture in Cinema) compiled by Nevnihal Erdoğan, Hikmet Temel Akarsu and Türkiz Özbursalı and Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri (Architectural Overtures in Cinema: The Films of Halit Refiğ) written by Fatoş Adiloğlu, which deals with the relationship between cinema and architecture, as sources of primary importance. In addition, Halit Refiğ's Ulusal Sinema Kavgası (The National Cinema Fight) explains how the cinema of the period was formed. Finally, works by Afife Batur, Sibel Bozdoğan and İlhan Tekeli, which deal with the developing architecture and urbanization process in Turkey during this period has contributed significantly to the study.*

*Turkish cinema of the 1960s, with its power to produce a city image and the use of space it reflects regarding the city and its inhabitants, is an important narrative tool reflecting the architecture of the period and the social change under the effects of modernization. Therefore, through cinema which contributes the theory of architecture; the study combines analyses of the influence of social change on the individual and urban identity via migration, the spatial reflections of cultural differences and the dimension of the modernization movements that took place at the Istanbul city scale.*

**Keywords:** Cinematic Space, Urban Identity, Foreign Land Birds.



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

**Cite this article as:** Kılıç S, Yavuz E. İç Göç, Kent ve Karşıtlıklar: Bir Sinemasal Anlatının Mekânsal Parçaları. Tasarım Kuram 2023; 140. Yıl: 37-53.

## 1. GİRİŞ

Mimar Dietrich Neumann, mimarlık ve sinema ilişkisini “*çağdaş gelişmeleri yansıtan ve yorumlayan bir düzlem, yaratıcı vizyonlar için bir test sahası, mimarlık pratiklerine ve sanat ürünlerine farklı bir bakış açısı sağlayan yeni bir yaklaşım*” olarak üç madde ile açıklamıştır (Neumann, 1999’ dan aktaran Eroğlu, 2003, 16). Mimarlıkta yapıların, kültüre dair izleri barındırarak bir yaşam tarzını oluşturması gibi, sinema da yapıldığı zamanın ve betimlediği dönemin izlerini taşır. Her ikisinin de sosyal, kültürel, toplumsal ve ekonomik olaylar ile bağ kurarak üretme çabası; dönemsel ve toplumsal olarak katmanların analiz edilmesine yardımcı olur. Böylelikle Neumann’ın ifade ettiği gibi sinemanın mimarlık ve sanat ürünlerini yorumlayan bir düzlem oluşturması; belirli bir dönem bir yerde yaşayan insan topluluğunun ve gerçek mekânların, sinema aracılığıyla hangi biçimlerde yeniden üretildiğini ve bu üretim sürecinde mekânın nasıl araçsallaştığını analiz eden yeni bir yaklaşıma olanak tanır.

Türkiye’de 1950 sonrasında gerçekleşen olayların Türk Sineması’na aktarılması; mekânın ve kentsel alanların yeniden üretilmesini, iç ve dış mekânlar aracılığıyla oluşturulan algı farklılıklarını ve kentli ile taşralı yaşam alanlarının karşıtlığını analiz etmeyi sağlar. Özellikle 1960 yılından itibaren toplumsal gerçekçi yaklaşımla çekilen ve kenti merkezine alan filmler, kentin insan üzerinde bıraktığı etkiyi, modern yaşam biçimini ve kent içerisindeki farklı kültürel olguları yeniden yorumlamıştır.

Sinema mimarlık etkileşiminin disiplinlerarası bağlamda incelendiği bu makale; 20. yüzyılın ikinci yarısında göç sebebiyle yoğun nüfus artışı yaşamış olan İstanbul’un değişen sosyal, kültürel ve mimari yapısının kent kimliğine etkisini Gurbet Kuşları (1964) filmi üzerinden ele almıştır. İncelenen film ile İstanbul’un mekânsal bağlamda nasıl temsil edildiğinin, modernleşme hareketlerinin toplumsal yapıdaki çözümleri ne ölçüde etkilediğinin ve modernlik-geleneksellik çizgisi üzerinde

konut tipolojilerinin biçimleniş şeklinin değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Film, meydana gelen değişimlerden doğan kavramları (taşralı-kentli karşıtlığı, farklılaşan konut tipolojisi, iç göç vb.) bir arada ele alarak ve oluşturulan kompozisyonun yönetmenin mimari tercihleri ve bakış açısı ile aktarıldığını dikkate alarak analiz edilecektir. Makalede; sinematografik anlatı içerisinde kimlik sorunsalı/kimliksizleşme, heterojenlik ve toplumsal cinsiyet kavramlarının üretilen mekânlar üzerinden analiz edilmesi, kent içinde farklılaşan konut tipolojilerinin süreçte gerçekleşen kültürel değişimin özneleri olarak ele alınması, aynı zamanda tampon bir mekanizma olan gecekonduyun bu yönüyle nasıl işlediğinin ve yönetmenin mekânsal dizilimi hangi bağlamda ele aldığına detaylı olarak irdelenmesi araştırmanın literatüre katkısıdır. Sinemanın, iletmek istediklerini mekân üzerinden kavramsallaştırarak aktarması sebebiyle; göstergelerin yorumlanması, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerini içeren bütün faktörleri sistematik bir şekilde inceleyen ve araştıran göstergebilim (semiyoloji) ana yöntem olarak belirlenmiştir. Nitel bir araştırma olan bu makalede göstergebilimsel yöntem kullanılarak, mekânın anlamsal değeri irdelenmiştir. Filmden sahneler duraklatılarak elde edilen kesitler ile tüm iç ve dış mekânlar, İstanbul’daki simgesel dış mekânlar ve karakter-mekân ilişkisinin kurulduğu konut tipolojileri incelenmiştir.

Çalışmanın ilk kısmında göçün nedenleri, niteliği ve kısaca büyük şehirler üzerindeki etkisine değindikten sonra ikinci kısımda kentleşme süreci ve bu süreçten en fazla etkilenen aynı zamanda seçilen bu süreçten en fazla etkilenen ve Gurbet Kuşları filminin çekildiği kent olan İstanbul’un fiziksel ve kültürel değişimine odaklanılmıştır. Son kısımda ise bu değişimlerin sinema aracılığıyla aktarılması ve sinemanın bu dönem kent ile kurduğu ilişkinin niteliği ele alınmıştır.

## 2. GÖÇ SONRASI TOPLUMSAL DEĞİŞME

Demokrat Parti’nin iktidarda kaldığı 1950-1960 yılları arası sanayileşmeyi özel kesim eli ile yürütmek, dış ticareti serbest-

leştirmek, tarım sektörüne öncelikli hâle getirmek ve kalkınmayı sağlamak hedeflenmiştir (Özcan, 2014, 261). Gelişen sanayi ile tarımda makineleşmeye gidilmesi, iş sahasının büyümesiyle iş imkanlarının artması, ulaşım ağlarının çeşitlenmesi; kırsal alanlarda ise sanayileşmenin aynı hızda seyretmemesi ile oluşan işsizlik problemleriyle insanlar kırdan kente doğru göç etmeye başlamıştır. 1960 yılına gelindiğinde 27 Mayıs askeri müdahalesiyle kapatılan Demokrat Parti'nin ekonomi politikalarının yarattığı göç olgusu, 60'lı yıllarda da hızla devam etmiştir.

1960 yılı sonrasında kent nüfusunun toplam nüfus içindeki payı dikkate değer artışlar göstermiştir.<sup>1</sup> Ruşen Keleş'in (1972, 8) belirttiği verilere göre; "1950'de %18,5 oranında olan şehirselleşmiş nüfus, 1960'ta %25,2'ye, 1970'te ise %33,5'a" yükselmiş ve kentteki nüfus 20 yıl içinde 8 milyondan daha fazla artmıştır. Kentsel alanlara hızla akan nüfus karşısında, barınma ihtiyacını giderecek düzenlemeler aynı hızda ilerlememiş böylelikle kırdan kente göç eden yoksul nüfus, barınma sorunu için kentlerin etrafını saran gecekonducuları hızla üretmeye başlamıştır.<sup>2</sup> Kırsal kesimden kentlere doğru göç ile başlayan ve kentleşme süreciyle devam eden bu hareketlenme, Türkiye'nin toplumsal yapısıyla birlikte kentlerin fiziki yapısını da değiştirmeye uğratmıştır. Başlangıçta "engellenilebilir bir yer değiştirme eylemi" olarak görülen gecekondulaşma, sonraki yıllarda da devam eden konut yetersizliğiyle sayıca artarak büyük şehirlerde daha derin hissedilen bir olguya dönüşmüştür (Tekeli ve Gülöksüz, 1983, 1231). Özellikle 1960-1990 yılları arasında bakıldığında gecekondu sayısında ciddi artışlar görülmekte ve konut yetersizliğinin en önemli dışavurumu olan gecekondu kentlerin önemli bir kısmını kaplamaktadır.<sup>3</sup>

Keleş'in (1989, 63) belirttiğine göre Türkiye'de 1960'a kadar konut sorunu, kentlere nüfusun çok hızlı akmaması ve sanayileşmenin yavaş bir hızla ilerlemesi gibi nedenlerle en önemli sosyo-ekonomik sorunlar arasında yer almamaktaydı. Ancak bu tarihten sonra konut problemi

önem arz etmeye başlamış ve 1961 Anayasası'nın 49. maddesi, konut kesiminde önceliği açık bir biçimde "yoksul ve dar gelirli ailelere" vermektedir (Keleş, 1989, 73).

1960 öncesinde ise konut sahibi olmayanlara ucuz konut sağlamak amacıyla kurulan Emlak Kredi Bankası kuruluş yasasındaki ucuz konut amacının aksine çoğu lüks ölçüler içinde kalan konutlar için krediler tahsis etmiştir. İstanbul'da Levent ve Ataköy gibi siteler, yaptırıldıkları tarih baz alındığında bile yüksek bir maliyetle tamamlanmıştır (Keleş, 1972, 149). Emlak Bankası düşük gelirliilere uygun kredi sağlamak yerine üst sınıfların oturduğu Levent ve Ataköy gibi apartman örneklerini finanse etmiştir (Bozdoğan, 1998, 127). Bu dönemde barınma sorununu çözmek için yapılan düzenlemelerde konut sayısını arttırmak, toplu konut yapımını özendirmek ve konut kredilerini bu doğrultuda düzenlemek amaçlanmışsa da kente göç eden düşük gelirli kesimin konut edinebilme imkânı sağlanamamıştır (Türkün vd., 2013, 52).

Sonuç olarak, 1950'lerden itibaren başlayan kentleşme hem toplumsal yapıda hem de kentlerin fiziki yapısında büyük değişikliklere yol açmış ve özellikle İstanbul, 1965 yılında 2.293.823 nüfusu<sup>4</sup> (Sayılarla İstanbul, 2001) ve çok merkezli yapısı ile metropol olarak tanımlanabilecek bir ölçeğe taşınmıştır. Ayrıca sosyo-ekonomik bir sorun haline gelen konut inşası, İstanbul'da kentleşmenin yönünü büyük ölçüde etkilemiştir. Hızla devam eden gecekondu inşası ve artık genellikle belirli bir tüketicisi olmadan üretilen, dolayısıyla da "ikametini ve barınmanın ontolojisini köklü bir biçimde değiştiren konut inşaatları" (Bilgin, 1996, 258) geri dönülemez bir şekilde kentin fiziki yapısını biçimlendirmiştir.

### 3. 1950'Lİ VE 1960'LI YILLARDA KENTLEŞME SÜRECİ VE İSTANBUL

Türkiye'de savaş sonrası dönem, 19. yüzyılın başından beri süregelen modernleşme projesinde bir dönüm noktası olmuştur. Modernleşme, üst kademe bürokrat kesimi kapsayan nitelikli bir

1. Türkiye'de toplam nüfusun yıllara göre değişimi ve analiz için bkz. (Bal, 2006, 77)
2. "Gecekondu olgusu, ilk olarak 1930'larda Ankara'da "baraka" olarak adlandırılan evlerin ortaya çıkmasıyla gündeme gelmiştir. İstanbul'da gecekonducuların sayısının artarak kitlesel olarak mekânda görünür hale gelmesi ise 1950'li yıllara, diğer bir deyişle İstanbul'un önemli bir sanayi gelişimine sahne olduğu yıllara rastlar" (Türkün, Aslan ve Şen, 2013, 46).
3. Türkiye'de gecekondu sayısı ile nüfus arasındaki ilişkinin yıllara göre değişimi için bkz. (Tercan, 2018, 20)
4. Sayım yıllarına göre İstanbul nüfusu için bkz. (Sayılarla İstanbul, İBB, 2001)

yaşam tarzı olmaktan çıkarak, toplumun tüm yüzeyini kaplayan ve derinlemesine işleyen bir dinamik halini almıştır (Bilgin, 1996, 476). İlhan Tekeli (1998b, 1) ise, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren köktenci bir "çağdaşlaşma" ya da "modernite" projesinin uygulanmaya çalışıldığını ve böyle bir modernite projesinin, gerçekte bir kentsel gelişme projesi olduğunu ifade eder.

1950 sonrası Türkiye'de gerçekleşen kentleşme hareketini "nüfusun kırdan kente göçmesi biçiminde beliren ve toplumun nüfus yapısını değiştiren bir süreç, demografik bir olgu" olarak kısaca özetlemek mümkündür (Turgut, 2003, 58). 1950 sonrası önlenemez bir nüfus artış süreci ve bu doğrultuda yapılan yasal/yasadışı konut inşası ile kentlerin çehresi hızla değişmeye başlamıştır. Ayrıca 1950'li yıllarda Adnan Menderes'in uyguladığı kentsel düzenlemeler ve imar anlayışı da kentin fiziki yapısını fazlasıyla etkileyecek sonuçlar doğurmuştur.

Kentlerin imarını siyasal bir yatırım olarak kullanmak isteyen Adnan Menderes'in bu dönem İstanbul ve Ankara'da uyguladığı imar operasyonlarıyla Türkiye ilk kez modernleşmenin yıkıcı yönüyle karşılaşmıştır (Tekeli, 1998a, 149). Afife Batur'un (1983, 1404) belirttiğine göre; 1956 yılında İstanbul'a odaklanan "yıldırım yıkma harekâtı" dönemin başbakanı Adnan Menderes'in direktifleriyle başlatılmış ve yapılan müdahalelerde genel bir plan hazırlanmadan icraata geçilerek doğal ve tarihi zenginlik radikal bir şekilde yok edilmiştir.

İstanbul'da geniş caddeler açma fikri üzerinde şekillenen Menderes imar programında; Sirkeci ile Florya arasında açılan Kennedy Caddesi ile İstanbul'un denizle olan ilgisi kesilmiş ve Eminönü-Unkapanı arasında açılan Ragıp Gümüşpala Caddesi de Haliç boyunca tarihi yarımadaı saran sahil yolu olarak inşa edilmiştir. Tarihi yarımadaadaki diğer önemli olay ise Aksaray'ı Topkapı'ya bağlayan Millet Caddesi ve yine Aksaray'ı surlarla buluşturan Vatan Caddesi'nin inşasıdır. Vatan Caddesi 1957'de açıldığında sekiz trafik şeridiyle Türkiye'nin o zamana kadar inşa

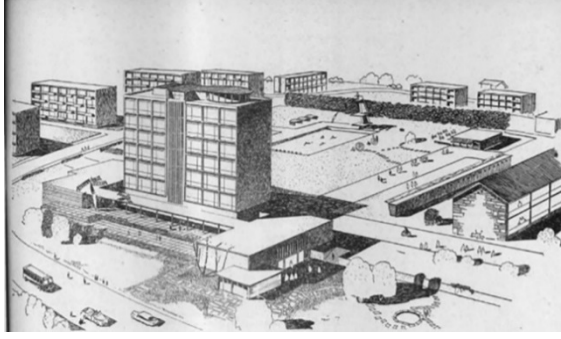
edilmiş en geniş bulvarı olmuştur (Batur, 1983, 1405; Gül, 2015, 545).

Kentin biçimlenişini bu dönem etkileyen diğer önemli olay ise artan nüfusla beraber önceki dönemlerle kıyaslanamayacak düzenli bir konut ihtiyacı ve inşasıdır. Bu dönemde çekim merkezlerinde arz edilen yeni konut stokunun %40-45'i binaların tek tek yapıldığı yapsatçı üretim ile üretilmiştir. İkinci %40-45'lik dilimle gecekonduların üretimi ve yaklaşık %10'luk bir dilimi kapsayan kooperatif üretimi ile kentsel konut ihtiyacı üç farklı biçimde karşılanmıştır (Bilgin, 1996, 477). Ayrıca 1965'te Kat Mülkiyeti Kanunu'nun çıkmasıyla da inşaat sektörü canlı dönemlerini yaşamış ve İstanbul'un silüetini değiştiren apartmanlaşma artmıştır.

Tekeli bu süreçte konut sorununa karşı geliştirilen çözümlerin hepsini niteliksiz bularak kentlerin düzensiz bir biçimde büyüdüğünü belirtmektedir:

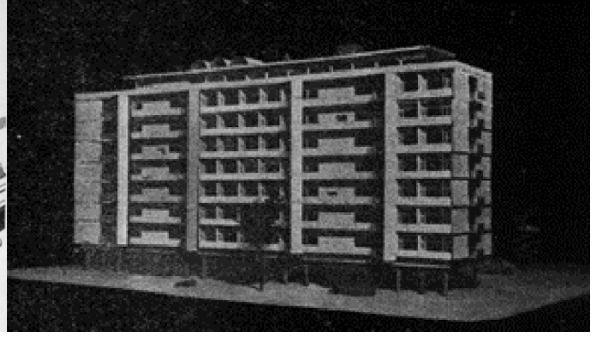
*"İkinci Dünya Savaşı sonrasında konut sorununa çözüm olarak gelişen ister gecekondular ister yapsatçı isterse de konut kooperatifleriyle sunum biçimi olsun, hiçbiri yaşam kalitesini geliştiren, nitelikli çevreler oluşturan sunum biçimleri olamamıştır. Türkiye'de kentler, 1970'li yılların ortalarına kadar yağ lekeli biçiminde büyümüşlerdir. Kent merkezlerine yık-yap süreçleri tarihsel ve kültürel değerlerin tahrip edilmesine, sürekli olarak yoğunluk artışına ve yeşil alanların yok oluşuna, sosyal altyapıların yetersiz kalışına neden olmuştur. Kentin büyüme biçimi sürekli olarak yaşam kalitesini düşürücü sonuçlar doğurmuştur" (Tekeli, 1998b, 18).*

Aynı yıllarda üretilen nitelikli konutlar daha çok üst gelir düzeyine hitap eden lüks konutlar olmuştur. Bu dönemin modern mimari anlayışıyla üretilen konutlarına; İstanbul'da Kemal Ahmet Aru'nun projesini yaptığı 1. Levent Toplu Evleri (1950) ve sırasıyla 2., 3. ve 4. Levent yerleşmeleri (1960), Emlak Bankası'nın girişimi olan Ataköy konutları (1961) ve Haluk Baysal ve Melih Bırsel tarafından İstanbul, Şişli'de inşa edilen Hukukçular



Resim 1. Ataköy Sitesi  
(Arkitekt, 1958-02, 66).

Resim 2. 4. Levent Toplu Konutu  
(Arkitekt, 1961-04, 163).



Sitesi (1961) örnek verilebilir (Resim 1-2).

Batur'a (1983, 1400) göre bu dönemki "kentleşme olgusu, Türkiye mimarlığının geleceğini etkileyen -hatta onu ipotek altına alacak olan- dramatik boyutlara açılmaktaydı". Tekeli (1998b, 12) bu dönem artan nüfus karşısında büyüyen kentlerde moderniteye uygun olarak gelişen kesimler ile kendiliğinden gelişen kesimlerin neden olduğu ikili bir yapıdan bahsetmektedir. Kent merkezlerindeki moderniteye uygun yerleşim yerleri ile çeperlerindeki gecekondu yerleşimleri geri dönüşü olmayacak biçimde kentlerin çehresini oluşturmaktaydı.

Mike Davis'in (2007, 31) "aşırı kentleşmeyi iş arzı değil, yoksulluğun yeniden üretimi yönlendirir" tespiti Türkiye'nin 1950 sonrası kentleşmesi için de geçerlidir. Artan nüfus karşısında yeterli sanayileşmenin sağlanamaması, gecekonduya yaşayan göçmenlerin belirli bir gelir düzeyine ulaşamayarak yaşam kalitesi düşük bir şekilde hayatlarını devam ettirmesi kentleşmenin yönünü etkileyen faktörlerdir. Sosyolog Mübeccel Kıray (1998, 21) "toprakdan kopup şehre gelerek modern bir iş ve tabakalaşma düzenine giremeyen kimselerin mekânda yerleşmelerinin değişik olduğunu ve birçok yeni sorunun doğmasına sebep olduğunu" belirtmektedir. Özellikle yoğun göç alan İstanbul'da gelir düzeyi ve kültürel yaşamın getirdiği mekânsal ayrışma farklı bir yerleşim ve yaşam pratiğini meydana getirmiştir. Bu mekânsal ayrışmalar hem kentin hem de bireyin kimlik inşasını da farklılaştırmıştır. İstanbul'un kentsel mekânlarında meydana gelen fiziksel değişimler ve ikilikler, toplumsal yapıda da kendini his-

settirmektedir. Kentte yaşayanlar ile kente yeni gelenler arasındaki kültürel farklılıklar barınma biçimlerinde hissedildiği gibi toplum içerisindeki sınıf ayrımında da hissedilmiştir. Tekeli ve Gülöksüz göçmenlerin kentte ötekileştirildiğini ve kentlilerin tepkisini şöyle ifade etmiştir:

*"Kente göç edenleri 'kentteki köylüler' olarak niteleyen eski kentliler, ayrıcalıklarını korumak kaygısına düştüler. İlk tepkileri de 'kente yaratılan ama kente dahil olmayan köy' değerlendirmesini zihinlerine yerleştirmek oldu. Böylece hiç olmazsa kente gelmesi engellenemeyen köylüleri 'zihinlerdeki köyler'e yerleştirerek kentten uzaklaştırmıyorlardı'" (1983, 1233).*

Kültürel ve sınıfsal olarak kentli olandan farklı bir konuma yerleştirilen göçmenler, daha en başından -kentlinin zihninde- kent merkezlerinin dışına itilmiş ve ayrıştırılmış konumdadılar. Böylelikle gecekondu mahalleleri; kırsal nüfusun kente dahil olamadığı, kırsal nüfusun kente dahil ettiği ve kent kültürüne yabancı kalarak göçmenlerin ötekileştirildiği mekânlar olarak tanımlanmıştır. Göçmenler, yaşamlarının çoğunu köyde geçirdikten sonra kente geldikleri veya kentte kendileri gibi köyden göç etmiş insanlarla bir arada yaşadıkları için kırsal özelliklerini bir ölçüde sürdürmüş ve kente dahil olma noktasında sıkıntılar yaşamıştır. Kentleşme olgusunun ortaya çıkardığı bu kültür farklılığı ve toplumsal tabakalaşma, kentli olmanın anlamının sorgulanmasına neden olmuştur. Meydana gelen toplumsal değişim, toplumun her kesimi için aynı hızda ilerleyememiş ve göç eden insanlar değişimin ortasında bir yerde kalmıştır.

Mekânsal olarak arada kalan gecekondulu mahalleleri gibi bireyler kültürel olarak kır ve kent kültürünün arasında kalmıştır. Çoğu zaman kent kültürüne eklenerek veya kent kültürüyle bağ kurmayarak var olmaya devam etmişlerdir.

Yaşanılan yer, toplumsal tabakalaşmadaki konumu ve kente ne kadar dahil olunduğunu gösteren bir faktör haline gelmiştir. Tahire Erman, kentli olma halinin yaşanılan yer ile ilişkisini şöyle açıklamaktadır:

*“Apartmanda yaşamak, birçok köy kökenli göçmen aile için, kente dahil olmak, toplumsal konumlarını yükseltmek anlamına gelmektedir. Buna karşın, apartmanda yaşıyor olmak otomatik olarak kendini kentli olarak görmeyi sağlamamaktadır. Öte yandan, gecekondulu semtinde yaşıyor olmak, kendini kentli hissetmeyi zorlaştırmaktadır” (1996, 306).*

Yaşanılan yerler arasında -her ne kadar görünür çizgiler olmasa da- kültürel farklılığı vurgulayan sınırlar her zaman vardır. Göçmenler de bu sınırlar içerisinde kentliler için ‘kentteki köylüler’ olmaya devam etmiştir. Keleş (2004, 59), bu sorunun “insanlarımızın kentleşmeden kentleşmekte olmalarından” kaynaklı olduğunu belirtir. Toplumun tam anlamıyla hazır olmadığı değişim süreci; özellikle bu dönem yoğun göç alan İstanbul’da konut yetersizliği, ulaşım problemleri, alt yapı eksiklikleriyle beraber farklı alt kültürlerden gelerek kentin çevresine hızla yerleşen ve birbirlerine karışmak zorunda kalan göçmenlerin, kentliler ile kültür çatışmaları yaşamalarına neden olmuştur.

#### 4. SİNEMADA MEKÂNSAL DENEYİM

Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (*Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri*) adlı makalesinde mimarlık ve sinema arasındaki bağlantıyı, iki sanat formunun da aslında dokunsal sanatlar (*tactile arts*) olmasıyla ilişkilendirir. Mimarının ve filmin, resmin saf görseelliğinin aksine, öncelikle dokunsal alan aracılığıyla iletildiğini ifade eder (Benjamin, 1969, 18). Mimar Juhani Pallasmaa, Benjamin’in bu ifadesini şu şekilde

açıklar:

*“Benjamin’in fikri; bir filmi izleyen izleyici, bedensiz bir gözlemciye dönüşse de dokunsal deneyim ve hareketli alanlar, güçlü kinestetik deneyimler sağladığından, sinemasal alanın izleyiciye bedenini geri verdiğini ileri sürer. Bir film gözlerle olduğu kadar kaslarla ve deriyle de izlenir. Hem mimari hem de sinema, mekanı deneyimlemenin kinestetik bir yolunu ima eder ve hafızamızda depolanan görüntüler, somut ve dokunsal görüntülerdir” (Pallasmaa, 2008, 18).*

Beden mekânla etkileşime girdiğinde mekânı kavrayabilmek için ihtiyaç duyduğu deneyimi hareket ile sağlar. Sinemanın ise hareket ve mekân boyutlarını içermesi, mimarlık ile farklı bir ilişki kurmasını sağlar. Sinemada kamera izleyiciye deneyim için gerekli olan hareketi sağlar ancak beden mekân deneyimi -hareketsiz olmasından dolayı- zihinsel olarak gerçekleşen algı deneyimidir (Yücel ve Ökem, 2020, 690). Bu süreçte mekânın fiziksel ve sosyal faktörleriyle bireyin bilgisi, geçmişteki deneyimleri, kültürel yapısı gibi faktörler bir araya gelerek mekâna dair bir algı oluşturur. İzleyici mekânın içinde var olmasa da algısal deneyimi süresince duyularını harekete geçirerek gerçek mekâna dair imgeler edinir. Sinemanın, yaşanılan mekânı beden-hareket ilişkisine dayandırarak deneyimleme gücü ve mimarlığı ön plana çıkartması filmlerin bir inceleme nesnesi olarak ele alınıp değerlendirilmesini sağlar. Özellikle deneyime olanak tanıyan gerçekçi mekânlar üzerinden çekilen filmler, izleyicinin mekânı anlamlandırmasını kolaylaştırarak sinema ve mimarlığın ortak amacı olan tanımlanmış mekânların oluşmasını sağlar.

Mekân oluşturma bağlamında ortaklığı bulunan sinema ve mimarlık arasındaki bağ, -her ikisinde de yer alan “insan-mekân-algı” etkileşimi sayesinde- sosyal, kültürel, toplumsal ve ekonomik olaylar ile güçlenmektedir (Köksal, 2015, 1). Mekân, toplumsal yaşama dair unsurları da içine alarak bilgiye erişimi daha olanaklı hale

getirir (Karmaz, 2021, 67). Türk Sineması'nda da özellikle 1950 sonrası gerçekçi mekânların kullanıldığı filmlerde, sahnelerin arka planlarında yer alan kentsel alanlar ve mimari yapılar dönemin toplumsal yaşamına dair önemli unsurlar taşır. İpek Türeli de (2010, 149) bu filmlerin günümüz için önemini, diğer belge türlerinde kolayca ortaya koyulamayan alternatif perspektifleri veya sesleri sunmalarından kaynaklı olduğunu belirtir. Aynı zamanda “günümüz kültür alanında dolaşırken birer hafıza objesine dönüştükleri için” de değerli olduklarının altını çizerek (Türeli, 2021, 116).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan “gerçekçi” sinema akımlarının etkisiyle doğal kurgular, doğaçlama diyaloglar ve en önemlisi gerçek mekân çekimleri ile daha sahici bir sinema dili oluşturulmuştur (Şumnu, 2021, 18). 1960 itibarıyla Türk siyasal, toplumsal ve ekonomik hayatında başlayan yeni dönem, Türk Sineması'nda “Toplumsal Gerçekçilik” olarak tanımlanan akımın başlangıcına denk gelmektedir. Göçün oluşturduğu tüm kültürel ve fiziksel yapılanmalar sinema için eşsiz bir üretim alanı oluşturur. Göçle birlikte değişen kent dokusu, mimari biçimler, toplumsal çözümler, kente yeni göç edenlerin değişen yaşam biçimleri ve kentteki mekânsal farklılıklar dönemin filmsel anlatılarına hâkim olmuştur.

Toplumsal Gerçekçilik akımının etkisinde çekilen yerli filmlerin gerilim noktaları, “modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine” kurulmaya başlanmış ve sonrasında çekilen filmlerde de geleneksel ile modern arasındaki çelişki filmlerin eksenini oluşturmuştur. 1960-65 arasındaki ilerici yeni orta-sınıfın sinemadaki yansıması olan toplumsal gerçekçi hareket, modernlik-geleneksellik çizgisi üzerinde ulusal bir kimlik arayışını yansıtır (Abisel, 1994, 86; Daldal, 2005, 58).

Özellikle göç olgusunu merkeze alan filmler ise 1960'lı yıllarda ön plana çıkmaya başlamış ve kenti arka plan olarak kullanmıştır. Apartmanlar, gecekondu ve kamusal alanlar şehrin mekânlarından

seçmelerdir. Türk sinemasının merkezi konumunda olan İstanbul, göç temalı filmlerde mekânsal fon olmanın dışında modern hayatın, toplumsal tabakalaşmanın ve kültürel çatışmalarla biçimlenen fiziksel yapının anlatıldığı bir mekân olmuştur. İlk göç filmi Gurbet Kuşları dışında İstanbul'da çekilen “*Otobüs Yolcuları* (1961), *Şehirdeki Yabancı* (1962), *Keşanlı Ali Destanı* (1964), *Bitmeyen Yol* (1965), *Ah Güzel İstanbul* (1966), *Fatma Bacı* (1972), *Canım Kardeşim* (1973), “*Göç Üçlemesi*” olarak adlandırılan *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974), *Taşı Toprağı Altın Şehir* (1978), *Sultan* (1978) filmlerinde de göç teması işlenir. Bu filmlerde kentin yapısına mekânsal ve sosyal yönden hâkim olan ikili yapı, geleneksel-modern arasındaki çelişki, karakterler ve yaşadıkları mekânlar ile vurgulanmaktadır. Modernlik, kentli olan burjuva sınıfının yaşam tarzıyla geleneksellik ise kente yeni gelen göçmenlerin yaşantıları veya gecekonduyla temsil edilmektedir.

İncelenecek olan Gurbet Kuşları filmi ise “*modernleşmekten korkan geleneksellik telkiniyle öne çıkan muhafazakar bir film*” olmakla beraber geleneksel kültürü sabit, değişmeyen bir çerçeve içinde sunan bir film (Avcı ve Özhan, 2008, 368).

#### 4.1. Gurbet Kuşları<sup>5</sup>

1964 yılında Halit Refiğ'in yönetmenliğinde çekilen Gurbet Kuşları<sup>6</sup> filmin senaryosu ise Halit Refiğ ve Orhan Kemal tarafından kaleme alınmıştır. Gurbet Kuşları filmi, Kahramanmaraş'tan İstanbul'a göç eden anne baba ve dört kardeşten oluşan Maraşlı ailenin hikâyesini anlatmaktadır. İstanbul Haydarpaşa Gar'ında başlayan film önce ailenin kiradıkları eve yerleşmelerini, sonrasında da her bir bireyin kentle kurduğu bağı ve kentin onlar için ne ifade ettiğini yansıtmaktadır. Ancak zamanla işleri bozulan ve kentte tutunamayan ailenin, geçim sıkıntısı yaşamaya başlaması ve küçük oğlu Kemal hariç Maraş'a geri dönmesiyle film sonlanmaktadır.

Filmin olay örgüsü ailenin İstanbul'a büyük hayallerle gelen beş üyesi üzerinden aktarılmaktadır. Baba, ortanca erkek

5. Bu bölümde yer alan film sahneleri “Siyah Beyaz Filmler. (2020, 12 Mayıs). Gurbet Kuşları [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=BSOnv6NLme-g&ab\\_channel=SiyahBeyazFilmler](https://www.youtube.com/watch?v=BSOnv6NLme-g&ab_channel=SiyahBeyazFilmler)” adresindeki video üzerinden duraklatılarak elde edilmiştir.
6. Oyuncular: Tanju Gürsu, Filiz Akın, Pervin Par, Cüneyt Arkin, Özden Çelik, Sevdâ Ferdağ, Mümtaz Ener, Muadelet Tibet, Hüseyin Baradan, Önder Somer, Mualla Süre, Danyal Topatan, Gülbün Eray, Tunç Oral, Tansu Sayın, Ayhan Özyılmaz.

çocuk Selim, ailenin büyük oğlu Murat, Fatma ve ailenin küçük oğlu Kemal filmde anlatıcı olarak yer alır. Ancak anne, kentle bağ kurmaması, sadece ev içi yaşamda görünmesi ve sosyal yaşamla bağının sınırlı olması nedeniyle anlatıcı değildir.

Filmde özel ve kamusal mekânlar, modernleşme ve sınıflar arası kültür farklılıkları vurgulayan alanlardır. Maraşlı aile, batı kültürüne karşılık Anadolu ve İslam değerleriyle karşımıza çıkar (Adiloğlu, 2005, 86). Film hem mekânsal hem de toplumsal yapı açısından karşıt ve ikili durumlar üzerine kurgulanmış ve mimarlık bu karşıtlarının sunulduğu bir araç olarak ele alınıp karakterler mekânlarla eşleştirilmiştir. Böylece mekânsal ayrışmalar ve farklılıklar; filmdeki karakterlerin kültürü, aile yapısı, deneyimleri ve ekonomik düzeyi gibi kavramlarla bütünleştirilerek yansıtılmıştır.

İstanbul ise filmde arka plan olmanın ötesinde kır-kent, geleneksel-modern, eski-yeni gibi karşıtlıkların bir araya geldiği ve modernleşmeye dair sorunların derinden hissedildiği yer olarak gösterilir. Kentleşme ve sanayileşmenin hız kazandığı İstanbul; göç edenler için kırdan daha iyi bir yaşantı, ekonomik güç ve birçok iş imkanı demek olsa da Gurbet Kuşları'nda bunun tam aksi gerçekleşir. Kent, kentli olamayan ve uyum sağlayamayan bu göçmenleri kabul etmemiştir.

Maraşlı ailenin Haydarpaşa Garı'na varışı ile başlayan film yine Haydarpaşa Garı'ndan İstanbul'u terk etmeleri ile sonlanır (Resim 3). Bu noktada film başlar-ken ve sonlanırken gösterilen gar mekânı iç göçü vurgularken baba figürünün en

önde yer alması ataerkilliğe gönderme yapar. Maraşlı ailenin gardan çıkıp kentle ilk karşılaştıkları anda, kente dair uzak çekimler ile ölçeğe vurgu yapılırken, kentin fiziksel ve kültürel olarak geldikleri yerden bambaşka bir yer olduğu ve uyum sağlamanın kolay olmayacağı izlenimi verilir. Aynı zamanda kente karşı ilk izlenim ve kentle bağlantı kurulan ilk mekân olma açısından Haydarpaşa Garı önemlidir. Lefebvre (2020, 163) kendi kentsel bağlamları içinde insanlar tarafından yaşanmak için üretilen mekânlar arasında anıtsallığı olan mekânın her zaman okunurluğu arttırdığını, istenilen şeyleri söylediğini ve daha fazlasını da gizlediğini belirtir. Haydarpaşa Garı da anıtsallığı ve mimari dokusuyla kente dair bir şeyler söyler. Haydarpaşa Garı kente göç edenler için hem İstanbul'a açılan ilk kapıdır hem de geldikleri yere geri dönerek kente veda ettikleri yerdir. Filmin sonunda Maraşlı aile, İstanbul'a veda ederken başka yeni bir ailenin İstanbul'a şah olmak için göç ettiği sahne verilir (Resim 4). Bu iki sahne ile yönetmen İstanbul'a kitlesel göçlerin başlamasını ve her bir göçmenin kentin ekonomik yönünden faydalanma arzusunda olmasını kendi bakış açısından seyirciye iletir.

Resim 3. Maraşlı ailenin İstanbul'a gelişi ve İstanbul'dan memleketlerine dönüşü.





Resim 4. İstanbul'a yeni gelen göçmenler.

Filmde kente göç edenler, her işi yapmaya pazarlıksız hazır olarak resmedilir. Haybeci hamallıktan müzayedeciliğe, Maraşlı aile oto tamirciliğinden taksiciliğe kadar pek çok işte çalışırken görülür. Sanayileşme yolunda olan Türkiye'de kente yığılan bu ucuz emek, ülkenin kapitalistleşme sürecinde önemlidir. Film içerisinde de yönetmen, bir yandan göçmenlerin her işi yapmaya hazırlıklı olma halleriyle kente tutunma çabalarını aktarırken diğer yandan film boyunca kentin onlara kültürel ve ekonomik açıdan uygun olmadığını kurgulayarak onları memleketlerine geri gönderir.

Kente göçün arttığı bir dönemde çekilen filmde kente göçün ve kentte onları bekleyen yaşamın yeniden kurgulayarak sunulması, yönetmenin o dönem büyük şehirlere göç edecek olanlarda olumsuz bir algı oluşturmasıyla da ilişkili olduğu söylenebilir. Filmde göçmenlerin kentliler tarafından ötekileştirildiği ve bu ötekileştirilmenin hem sosyal yaşamlarına hem de mekânsal olarak yaşam alanlarına yansıdığı görülür. Göçmenlerin ve kentlilerin kent içerisindeki ayrışma durumları, yaşadıkları semtlere, evlerine, giyim kuşamlarına ve eğlence mekânlarına kadar farklılaşmış olarak aktarılır.

Filmde gösterilen semtlerde; mekânların doku ve düzenlenme biçimindeki farklılık, bu alanlarda yaşayan bireylerin ekonomik düzeyi, kültürel yapısı ve modernlik-geleneksellik vurgusu kentin ikili yapısını resmeder. Kentin kültürel olarak heterojenliğinin ve oluşturduğu toplumsal tabakalaşmanın, yaşanılan semtler üzerinden aktarılması yönetmenin kurguladığı bir

düzlemdir. Refiğ, filmde başlıca üç mekân düşüncesinin yer aldığından söz eder:

*"(1) Müslüman İstanbul...Ailenin gelip yerleştiği Sultan Selim Camii civarı Çarşamba ve Haliç, geleneksel İslam. İstanbul yani. 2) Rum İstanbul, Bizans İstanbul. Beyoğlu çevresi... ve Anadolu'dan gelenlerle bu yörede yaşayanların davranış farkları... çelişkileri... (3) Modern İstanbul... burjuva (Batı) terbiyesi görmüş, ticari işlerde, yüksek memuriyetlerde bulunan ailelerin yaşadığı yerleşme yerleri: Taksim, Nişantaşı, Gümüşsuyu yöresi. Böylece İstanbul'da üç ayrı sosyal karakteri görsel olarak ifade etmek için üç ayrı çevre seçilmesini yeğledim"*  
(Makal, 1987, 32).

Filmde İstanbul'un bir tarafı modernliği, diğer tarafı gelenekselliği vurgular. Refiğ'in bilinçli olarak üç mekân düşüncesi üzerinden aktardığı İstanbul'da, Maraşlı ailenin yaşadığı Çarşamba mahallesi filmde gösterilen diğer semtlere göre, modernleşme süreçlerini tamamlayamamış ve imkânları daha kısıtlı olmasından kaynaklı olarak göçmenlerin geldikleri taşra (göç ettikleri Kahramanmaraş gibi) komunedir. Çarşamba mahallesindeki kentsel doku ile göç eden ailenin taşralı kimliği özdeşleştirilmiş ve Maraşlı aile bilinçli bir şekilde bu semte yerleştirilmiştir. Orta gelirli ailelerin yaşadığı Çarşamba mahallesi ve gecekondu bölgeleri düzensiz ve eskimiş evleriyle karşımıza çıkarken üst gelirli insanların yaşadığı Nişantaşı ve Cihangir betonarme apartmanlar ve daha düzenli bir kent dokusuyla görülür (Resim 5-6). Yaşanılan semtler ile toplumsal tabakalaşmanın sınırları net biçimde çizilmiştir. Doğuyu ve gelenekselliği temsil eden Çarşamba mahallesinde sokaklar düzensiz, kaba taşlarla kaplanmış, bakımsız ve dardır. Sokaklarda aydınlatma elemanlarına pek rastlanılmaz ve araç trafiğine göre düşünülmemiştir. Bu sebeple yayalar ve araçlar için ayrı bölümler yoktur. Kentlilerin yaşadığı Nişantaşı ve Cihangir semtlerinde ise yollar planlanarak yapılmış, yapılar onlara koşut olacak ya da aksların üstüne gelecek

biçimde yerleştirilmiştir. Yollardaki aydınlatmalar düzenli, yollar bakımlı, asfaltlı ve araç-yaya ilişkisi düşünülmüş olarak resmedilir. Konut dokusu ise yüksek gelirli kesimlere ait olan modern, bitişik nizamlı apartman bloklarıdır.

kültürel yapı kurgulanmıştır.

Göç eden ailenin yaşadığı Çarşamba mahallesindeki geleneksel konuta bakıldığında çıkmanın olduğu üst kat pencereleri daha büyük boyutlardadır ve mahremiyeti sağlamak amacıyla yapılmış kafesler



Resmedilen konut tipolojileri, kentin ikili yapısındaki mekânsal ayrışmanın ve kültürel değişimin özneleri olarak kurgulanır. Göç sonrası kentin kültürel ve sosyal coğrafyasındaki farklar, şehri çevreleyen gecekondu bölgeleri ve apartman semtleri dışında orta gelirli aileleri temsil eden geleneksel ahşap evler ve en üst gelir gruplarını temsil eden Boğaz çevresindeki birkaç katlı villalar ile aktarılır. Filmde apartmanda yaşamak, toplumsal olarak yüksek konumu temsil ederken orta ve alt gelir grubu, Fatih semtinde geleneksel mimari karakteriyle ahşap evlerde ve kentin çeperlerindeki gecekondu yerleşimlerinde görünür. Hikmet Temel Akarsu'nun (2020, 152) belirttiği gibi "Osmanlı döneminden kalan ahşap köşkler kente göç eden orta sınıfın kira evi olurken, yükselen sınıflar Beyoğlu ve Şişli'nin beton apartmanlarına yönelerek kendi mimari kültürünü" oluşturmuştur. Maddi olarak daha iyi bir konumda olanlar ise Florya, Sarıyer ve Boğaziçi gibi zengin yerlerde tek katlı betonarme köşklere oturmaktadır.

Gurbet Kuşları'nda kentteki değişim daha çok geleneksel ahşap Türk evi ve apartman olgusu ile resmedilir. Bu iki konut tipolojisi üzerinden modern olmayan bir taşralılık ile modernist kentliliğin barındırdığı birbirine zıt yaşam tarzları ve

görülür. Bazı sahnelerde gelenekselliğe bir vurgu olarak kadın figürü sokakla ve kent yaşamıyla ilişki kurduğu çıkmalarda kadraja girer (Resim 7). Ailenin oturduğu ahşap evde üst kat yaşam alanıdır ve iç mekânında Türk kültüründe yer alan divana benzer bir oturma birimi, çiçek desenlerinin hâkim olduğu ağır kumaş perdeler, mobilyaların üstündeki kanaviçe ve dantel örtüler, evin duvarlarında asılı olan halılar ve ahşap sandık mekânın geleneksel etkisini arttıran öğelerdir. İstanbullu olarak resmedilen Ayla'nın ailesinin Cihangir'de bulunan apartman dairesine bakıldığında ise ahşap oymalı ve kıvrımlı sandalyeler ile koltuklar, oturma birimleriyle uyumlu biçimde klasik üslubun hâkim olduğu ahşap büyük bir masa, sadece dekorasyon objesi olarak mekânda var olan kumaş başlıklı abajur ve salonun bir köşesinde yer alan ahşap büfe toplumdaki statüyü simgeleyen öğeler olarak resmedilir. Beyoğlu ve Şişli'deki apartman daireleri ile Boğazda yer alan yazlık ev ise Adiloğlu'nun (2005, 92) belirttiği gibi "batının modern çizgilerini taşıyan yapı malzemeleri, mekân düzenlemeleri ve örgütlenmeleriyle Türk kültürünün mimari dokusunun yok oluş sürecini" göstermektedir (Resim 8).

Resim 5. Çarşamba mahallesindeki kent dokusu.

Resim 6. Apartman hayatı-Nişantaşı.

*Resim 7. Kadının çıkma aracılığıyla sokakla ilişki kurması.*



*Resim 8. Konut-iç mekân ve toplumsal sınıf ilişkisi.*





Bir tampon mekanizma olarak içinde yaşadığı insanı; düşman kent yaşamından koruyarak yaşama imkânı sağlayan, kentin öteki bölgeleriyle etkileşim sağlayan ve aynı zamanda köy ile de bağlarını bütünüyle koparmayan gecekondu bölgeleri (Kongar, 1982, 31) ise Gurbet Kuşları'nda sadece uzak çekimlerde görülür (Resim 9-10). Resmedilen gecekondu, kent yaşamına karşı korunaklı ve içe dönük haliyle kent ve kır arasında bir tampon mekanizmayı tarifler ancak anlatı içerisinde kentin öteki bölgeleriyle etkileşimine dair bir kesit verilmez. Filmde önce kadrajda Türkiye'de savaş sonrası modernizmin bir simgesi olan İstanbul Hilton Oteli görülür ve hemen ardından kamera açısı gecekondu bölgelerine çevrilir. Burada gecekondu bölgesinin tam olarak nerede konumlandığı belli değildir ancak filmde verilen mekânsal bağlantı ile Hilton Oteli'nin çevresinde oluştuğuna dair bir algı yaratılır. Böylece kent merkezinde gelişen modernist görünüm ile çevresinde gelişen gecekondulaşma, bilinçli olarak kentte var olan iki farklı ve birbirine zıt fiziksel oluşumları resmeder. Böylelikle İstanbul hem kültürel olarak hem de fiziksel olarak ikili bir yapıya bürünür. Göç ederek gecekonduya yaşayanlar ise

kentin ve kentinin kabul etmediği 'kente ki köylüler' olarak resmedilir.

Gurbet Kuşları'nda kent içerisinde yapısal olarak farklılaşmanın vurgulandığı başka bir sahne ise arka planda verilen İstanbul'da bu dönem modern mimari ile yapılmış olan otel yapılarıdır. Tarabya'ya gelinen sahnede arka planda birçok Yeşilçam filmine sahne olan Kadri Eroğan'ın tasarladığı 1966 yılında hizmete açılan Tarabya Oteli'nin inşası göze çarpmaktadır (Resim 11). Otel; kartezyen yatay ve düşey etkili, evrensel formların ve cephelerinde geniş cam yüzeylerin hâkim olduğu dönemin modern mimari anlayışıyla tasarlanan bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Okur (2020, 441), Tarabya Oteli'nin "dönemin popüler olan evrenselci, modernist mimarlık yaklaşımını ve de mimarlık-sentezini izlemesinden ötürü dönemin yeniliklerini oldukça iyi temsil ettiğini" belirtmektedir. Diğer bir sahnede ise Türkiye'deki savaş sonrası modernizmin tartışılmaz simgesi olan -yeni formu, yapısı ve malzemeleriyle teknik mükemmelliğin, hassasiyetin ve ilerlemenin sembolü haline gelen- (Bozdoğan ve Akcan, 2012, 116-117) İstanbul Hilton Oteli görülür (Resim 12).

Resim 9-10. Gecekondu mahallesi ve kente yeni göç edenler.

Resim 11. İstanbul Tarabya Oteli.  
Resim 12. İstanbul Hilton Oteli.



*Resim 13. Kentli Ayla ve Taşralı Fatma.*



*Resim 14. Fatma ile Mualla'nın çıkma aracılığıyla iletişim kurması.*



Taşralı ve kentli ayrımı, filmin anlatısında mekânsal anlatımın dışında en belirgin kadın figürü üzerinden okunur. Taşradan gelen Fatma ile kentli ailenin kızı Ayla bu ayrımın özneleridir. Fatma geleneksel aile yaşantısında biçimlenmiş kadın rolünde, yaşantısı sadece ev içinde sınırlı bırakılmış, kentin sosyal donatılarından mahrum kalmış ve eğitim alamamış bir imaj çizerken; Ayla modern bir ailede eğitilmiş, sosyal çevresi olan ve istediğini yapma noktasında özgür olan bir kadındır (Resim 13). Geleneksel Türk evlerinde kadının sokakla ve kent yaşamıyla ilişki

kurma ihtiyacını karşıladığı çıkmalar, filmde Fatma ve diğer ahashap evde yaşayan Mualla arasındaki iletişim kanalı haline gelen sosyalleşme mekânlarıdır (Resim 14). Karakter üzerinden verilen sosyal farklılıklar, yaşanan semtteki kentsel doku ve konut tipolojisi aracılığıyla yeniden yorumlanarak aktarılır.

Kadın figürü üzerinden aktarılan geleneksellik ve modernlik vurgusu filmin sonuna doğru kadının özgürlüğündeki ayrım üzerinden daha da netleşir. Göç eden ailenin kızı Fatma yaşam alanının ev ile sınırlandırılması ve kent yaşamında içine düştüğü karmaşa sonucu evden kaçarak intihar etmiştir. Göç eden ailenin kızı Fatma'nın intihar sahnesinde arka planda tepeden bir bakış ile verilen İstanbul; çarpık kentleşmeyi, çok katmanlılığı ve yığılmayı vurgular. Kimlik ve mekân ilişkisinin vurgusu yapılan sahnede, Fatma'nın içinde bulunduğu karmaşıklık ve çıkmaz durum kent dokusuyla örtüşür (Resim 15-16). Film boyunca çeşitli bölgelerden kesit kesit görülen İstanbul, filmin sonuna doğru farklı kimlikleri temsil eden semtlerin, bütünde oluşturduğu kent dokusu ile görülür.

*Resim 15-16. Fatma'nın intihar sahnesi ve İstanbul.*



Film, tıp eğitimi alan doktor adayı Kemal'in ailesinin başarısızlığı sonrasında onları ikna ederek tekrar memleketlerine dönmeye ikna etmesiyle sonlanır. Ailenin tek başarılı bireyi olarak kente uyum sağlayan Kemal, yine doktor adayı olan Ayla ile nişanlanıp İstanbul'da kalmaya devam etmiştir. Farklı farklı iş kollarını deneseler de ekonomik olarak belli bir düzeye kavuşamayan, modern bir iş ve tabakalaşma düzenine giremeyen aile kentte barınmamıştır. Filmin başında İstanbul'a göç eden bir başka karakter Haybeci ise kentin sunduğu olanaklardan yararlanabilmiş, uyanıklığı sayesinde ayakta kalabilmiş bir bireydir. Gecekonducuların ticarileştiği bu dönemde Haybeci bir gecekondu mahallesi inşa eder ve sonrasında da apartman inşaatına başlayacağını belirtir. Film boyunca birçok işte çalışan Haybeci, en alt tabakadan (*hamallık*) başlayarak üst tabakaya yükselir. Böylece Haybeci ekonomik açıdan kentlileşerek, Kemal ise kültürel ve sosyal açıdan kentlileşerek kente tutunmuştur.

Davis'in (2007, 31) belirttiği gibi, kentlerde iş imkanı ne kadar fazla olsa da yoksulluğun devam etmesi kentleşmeyi yönlendiren bir olgudur. Gecekondu halkının büyük bir kısmının kent merkezlerinde yaşayabilecek düzeyde ekonomik özgürlüğe erişememesi, gecekondu sayısının kentlerde hızla artması ve toplumun her kesimine hitap edecek konut inşasının olmayışı kentin mekânsal biçimlenişini etkilemiştir.

## 5. SONUÇ

Türkiye'de 1950 yılı itibariyle başlayan kentleşme ve bunun bir sonucu olan göç, çok yönlü ve geri dönülemez sorunlara yol açmıştır. Batur'un (1983, 1400) dediği gibi bu dönemki kentleşme, Türkiye mimarlığının geleceğini etkileyen dramatik boyutlar ile gelmiştir. Kentleşme ve sanayileşmenin aynı hızda seyredememesi, özellikle İstanbul'da bir tarafın moderniteye uygun diğer tarafın ise kendiliğinden gelişmesine neden olmuştur.

*Gurbet Kuşları* gibi bu dönem Türk sinemasında yer alan birçok film kent ile daima karşılıklı etkileşim halinde bulun-

muştur. *Gurbet Kuşları* filmi, kente dair mekânsal bir okuma yaptıırken modernlik-geleneksellik kavramları arasındaki karşıtlığı karakterler üzerinden yansıtarak karakter-mekân ilişkisi kurmayı sağlar. Filmde birey-konut-sokak ilişkisi, taşra ve kent kültürü arasındaki karşıtlıklarla vurgulanır. Göç eden aile her ne kadar kentten (*Kahramanmaraş*) İstanbul'a göç etse de kıra ait değerleriyle taşra kültürünü temsil eder.

Filmin tamamında kurgulanan mekânsal dizilime ve mekânlar arasındaki bağlantının kurulma biçimine bakıldığında özelde göç eden bir ailenin kent yaşamında karşısına çıkan zorluklar verilirken genelde kentleşme sonrası İstanbul'un farklılaşan semtleri aracılığıyla vurgulanan modernlik-geleneksellik algısı hâkimdir. Yönetmen; konutların tipolojisi, bulunduğu konumu, çevresi, insan tiplmeleri aracılığı ile taşralı-kentli zıtlığını, kentte meydana gelen mekânsal ve toplumsal değişimi ve kentlileşemeyenlerin kentte tutunamayacaklarını perdeye aktarmıştır. Türeli (2021, 102), *Gurbet Kuşları* filminde yurt yerine kenti koyan Refiğ'in; ideal yurttaşı eğitilmiş şehirliler olarak tasvir ettiğini ve eğitimsizlerin geldikleri yere geri dönmesi gerektiği düşüncesinde olduğunu belirtir.

Filmde göçmenlerin memleketlerine geri dönmeleri onlar için en iyisidir. Kentli olmayanın kentte yeri yoktur ya ekonomik açıdan ya da kültürel ve sosyal açıdan kentlileşebilenler kente tutunmuş ve geri kalan için en iyi yaşam taşradaki yaşamdır. Göç sonrası toplum yapısındaki değişimler; kentin farklı sınıflara hizmet eden bölgelere ayrılması, kentsel dokunun farklı konut tipolojileriyle çeşitlenmesi ve toplumsal olarak sorunlu bir ortam oluşması üzerinden resmedilmiştir. Kentte hâkim olan ikili yapı; farklı semtler üzerinden resmedilen modernlik-geleneksellik algısı, konutların tipolojileri, konumları, bağlamları ve işlenen karakterlerin çeşitliliği aracılığıyla kurgulanmıştır.

1950 sonrası gerçekleşen kentleşme hareketleri, iç göç ve toplumsal değişimin sinemasal anlatıda gerçek mekânlar

üzerinden yeniden kurgulanması; dönemin kentsel mekânlarını, fiziksel ve sosyal biçimlenişini, toplumsal yapısını yeni bir bakış açısıyla sorgulama imkanı oluşturmuştur. Sinema filmlerinin sunduğu mekânı üç boyutlu olarak kavrama ve beden-hareket ilişkisi, deneyimlemeyi sağlamanın yanı sıra döneme ve dolayısıyla mekâna dair yeni bir temsili üretmeyi sağlar. Filmlerde gösterilen kente dair gerçek mekânlar bir algı deneyimi sağlayarak dönemin mimarlık anlayışının sinemasal anlatıya nasıl dahil edildiği aktarmıştır. Bu çalışmada ele alınan sahneler ve mekânlar, her biri kentin dinamiklerine dair bir temsil oluşturmuştur.

Kent ve insan ruhu kavramını kent dokusu üzerinden irdeleyen Refiğ, Gurbet Kuşları'nda mimari yapıyla olayları ve karakterleri çevrelerken toplumsal ve kültürel yapılaşmaya da gönderme yapar (*Adiloğlu, 2005, 30*). Refiğ (*1965, 16*) Gurbet Kuşları ile ilgili yaptığı bir açıklamada “kendilerinden hiçbir değer katmadan, sadece taşını toprağını altın saydıkları şehrin nimetlerinden istifade etmeye çalışan bir ailenin hikâyesini anlatırken toplumumuzun bu ana meseleleri üzerinde durduğunu” belirtir. Bu açıklama, yönetmenin dönemin içinde bulunduğu koşulların farkında olarak anlatıyı, çekim açısını, tonlamayı, mekânları ve mimarlığı bu doğrultuda ele alıp kendi kontrolünde algılanacak film mekânları yarattığını gösterir. Filmin yorumlanmasına ve analize dair sınırları yönetmenin oluşturduğu bu çerçeve belirler. Kentin fiziki yapılanması ve toplumsal yapının biçimleniş, iç ve dış mekânlardaki karşıtlık ile vurgulanarak birey-mekân ilişkisi üzerinden aktarılır. Kentlerde ikili bir durum olduğu, bireyler arasında ekonomik ve kültürel karşıtlık olduğu yönetmen tarafından kabul edilmiştir. Hatta göç edenlerin kentte tutunmakta zorlandıkları ve geri dönüş için seçeneklerinin olduğu filmin sonunda belirtilmiştir. Ancak bu dönem kentlerde her ne kadar ikili durumlar söz konusu olsa da filmde gösterildiği gibi göç edenlerin geri dönmesi pek gerçekleşmemiştir. Kırsal alanlardan göç edenlerin çoğu için kent daha iyi koşulları temsil

etmiş ve geldikleri yerle kenti kıyaslayarak kentte kalmaya devam etmişlerdir. Bu karşıtlıklar, kenti kırdan ayıracak olan, heterojenliği oluşturan ve farklılıkları bir arada barındıran kent dokusunu meydana getirmiştir.

Sonuç olarak mimarlık gibi sinemanın da sosyal, kültürel, toplumsal ve ekonomik olaylar ile bağ kurarak üretme çabası; dönemsel ve toplumsal olarak tüm düzeylerdeki katmanların analiz edilmesini sağlamıştır. Sinemada mimarlık ve kent; sergilenen, eleştirilen, yönetmenin mimari tercihleri ve bakış açısı ile aktararak yeniden üretilen bir imgeye dönüşmüştür.

### Kaynakça

- Abisel, N. (1994), Nasıl Yaşıyor, Nasıl Düşlüyoruz?, N. Abisel, O. Onaran, L. Köker, E. Köker (Ed.), *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi* (74-132), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Adiloğlu, F. (2005), *Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri*, İstanbul: Es Yayınları.
- Akarsu, H. T. (2020), Gurbet Kuşları, H. T. Akarsu, N. Erdoğan T. Özbursalı (Ed.), *Sinemada Mimarlık* (150-153), İstanbul: Yem Kitabevi.
- Alsaç, Ü. (1993), *Türk Kent Düzenlemesi ve Konut Mimarlığı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arlı, A. (2015), İstanbul'un Uzun Asrı: Dünya ve Türkiye Ölçeğinde, C. Yılmaz (Ed.), *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi 1. Cilt, 250-293*, İsam ve İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kültür A.Ş.
- Ataköy Sitesi 1 İnci Kısım İnşaatı (1958), *Arkitekt Veritabanı, 1958-02, S.66*.
- Avcı, A., Özhan, D. (2008), *Romanesk Kent: Gurbet Kuşlarından Gizli Yüze*, M. Öztürk (Ed.), *Sinematografik Kentler: Mekânlar, Hatıralar, Arzular* (364-379), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bal, H. (2006), *Kent Sosyolojisi*, Isparta: Fakülte Kitabevi Yayınları.
- Batur, A. (1983), *Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 5. Cilt (1379-1424)*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin W., (1969), “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, In: *Illuminations*, (Edited by Hannah Arendt, Translated by Harry Zohn, from the 1935 essay) New York: Schocken Books.
- Bilgin, İ. (1996), *Anadolu'da Modernleşme Sürecinde Konut ve Yerleşme, Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme (472-490)*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Black, C. E. (1989), *Çağdaşlaşmanın İtici Güçleri*, (Çev. M. F. Gümüş), Ankara: Vteori Yayınları.
- Bozdoğan, S. (1998), *Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış*, S. Bozdoğan, R. Kasaba (Ed.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (118-135), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Bozdoğan, S., Akcan, E. (2012), *Modern Architectures In History*, London: Reaktion Books.

- Çeçener, H. B. (2003), Evden Apartmana, Mimarist Üç Aylık Mimarlık Kültürü Dergisi, 3(7), 47-49.
- Çetin, H. (2003), Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi, Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi, 25, 11-40.
- Daldal, A. (2005), 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, İstanbul: Homer Kitabevi.
- Davis, M. (2007), Gecekondu Gezegeni, İstanbul: Metis Yayınları.
- Demirkan, T. (1996), Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları; Kentler, Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, 8, 17-22.
- Duman, Ş., Beşgen, A. (2021), Sinemada Karakter-Mekân Özdeşleyimi Üzerine Bir İdeoloji: Kış Uykusu Filmi, S. C. Beritan, E. Haspolat, H. Sağlam, D. Yıldırım (Ed.), Mekânı Düşünmek Felsefe, Politika, Mimarlık, Sinema (181-201), Ankara: Nika Yayınevi.
- Ekicigil, R. (Yapımcı) ve Refiğ, H. (Yönetmen). (1964). Gurbet Kuşları [Sinema Filmi]. Türkiye: Artist Film.
- Erman, T. (1996), Şehirli Olmak Ya Da Köylü Kalmak: Kentteki Kır Göçmeninin Kendini Tanımlaması Olayı, II. Ulusal Sosyoloji Kongresi Toplum ve Göç, 303-307.
- Eroğlu, A. (2003). Mimarlık, Kent ve Sinema İlişkisi (Yüksek Lisans Tezi). Erişim Adresi: <https://Polen.İtu.Edu.Tr/İtems/11596ad6-8051-499a-9376-A7a2e483fd4e>
- Gül, A. (2015), Menderes Dönemi İstanbul'unda İmar Hareketleri ve Arka Planı, C. Yılmaz (Ed.), Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi 8. Cilt, 536-555, İsam ve İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kültür A.Ş.
- Güngör, N. (1993), Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- [https://www.youtube.com/watch?v=Bsonv6nlmeg&ab\\_channel=Siyahbeyazfilmler](https://www.youtube.com/watch?v=Bsonv6nlmeg&ab_channel=Siyahbeyazfilmler)
- İstanbul Bölge Kalkınma Kongresi Dün Toplandı, (1952, 11 Mart) Milliyet, S.1.
- Kale, G. (2004). Sinemada Görsel Deneyim ve Mimarlık (Yüksek Lisans Tezi). Erişim Adresi: <https://Polen.İtu.Edu.Tr/İtems/Dbaeb652-89d0-4c1a-B3b1-63d80a1b6634>
- Karmaz, E. (2021), Mekânın Gündelik Yaşam İçinde Kurgulanışı: Özne Mekân Etkileşim Süreci, S. C. Beritan, E. Haspolat, H. Sağlam, D. Yıldırım (Ed.), Mekânı Düşünmek Felsefe, Politika, Mimarlık, Sinema (67-91), Ankara: Nika Yayınevi.
- Kartal, K. (1983), Kentleşmenin Ekonomik ve Sosyal Maliyeti, Amme İdaresi Dergisi, 16(4), 92-110.
- Keleş, R. (1972), 100 Soruda Türkiye'de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Keleş, R. (1989), Konut Politikalarımız, Ankara Üniversitesi Sbf Dergisi, 44 (1).
- Keleş, R. (1993), Kentleşme Politikası, İstanbul: İmge Kitabevi
- Keleş, R. (2004), Kent ve Kültür Üzerine-I, Tarihi Kentler Birliği Dergisi, 2, 57-59.
- Keyder, Ç. (2013), İstanbul Küresel ile Yerel Arasında, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kıray, M. B. (1998), Örgütlemeyen Kent: İzmir, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kongar E., (1982), Kentleşen Gecekondu ya da Gecekondulaşan Kentler Sorunu, Kenttsel Bütünleşme, 1. Baskı, Türkiye Gelişme Araştırmaları Vakfı Yayını.
- Kongar, E. (1982), Kentleşen Gecekondu Ya Da Gecekondulaşan Kentler Sorunu, T. Erder (Ed.), Kenttsel Bütünleşme (23-54), Ankara: Türkiye Gelişme Araştırmaları Vakfı Yayını.
- Kongar, E. (1995), 12 Eylül Kültürü, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kovacs, A. B. (2010), Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması, 1950 -1980, (Çev. E. Yılmaz), İstanbul: De Ki Basım Yayım. (Orijinal Yayın Tarihi, 2007)
- Köksal, C. (2015). Göstergibilimsel Yaklaşımla Sinemasal Mekân Analizi: Otellerde Geçen Filmler Üzerinden Mekânsal ve Anlamsal Çözümlenmeler (Yüksek Lisans Tezi). Erişim Adresi: <https://Tez.Yok.Gov.Tr/Ulusaltelzmerkezi/Tezsorgusonucuyeni.Jsp>
- Lefebvre, H. (2020), Mekânın Üretimi, Sel Yayıncılık.
- Levent Toplu Konutu (1961), Arkitekt Veritabanı, 1961-04, S.163.
- Makal O., (1987), Sinemada Yedinci Adam Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı, 1. Baskı, Marş Matbaası.
- Mardin, Ş. (1991), Türk Modernleşmesi, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nil. T. (T.Y.), 1960 İstanbul'da Gecekondu Yerleşimleri, 28.07.2022 Tarihinde <http://www.İstanbulbandatabase.Com/> Adresinden Alındı.
- Okur, T. (2020), Mimari Belgelemede Türk Sinemasının Rolü: Tarabya Oteli Analizi, Sanat Yazıları, 4, 433-456.
- Özcan, G. (2014), Demokrat Parti Döneminde Maliye Politikası, Cbü Sosyal Bilimler Dergisi, 12(2), 261-274.
- Öztürk, M. (2004), Türk Sinemasında Gecekondu, European Journal Of Turkish Studies 1.
- Refiğ, H. (1965), Gurbet Kuşları ile İlgili Bir Açıklama, Sinema 65, Şubat 1965, 16.
- Sayım Yıllarına Göre İstanbul Nüfusu, Sayımlar Arası Yıllık Nüfus Artış Hızı ve Yıl Ortası Nüfus Tahmini (2001), Sayılarla İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Siyah Beyaz Filmler. (2020, 12 Mayıs). Gurbet Kuşları [Video]. Youtube.
- Soysal, M., Sağlam, F. (1983), Türkiye'de Anayasalar, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 1. Cilt (18-52), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stokes, M. (1998), Türkiye'de Arabesk Olayı, (Çev. H. Eryılmaz), İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi, 1992)
- Şumnu, U. (2021), Başrolde Mimarlık: Türk Filmlerinde Modern Mimarlık ve Modern Evler, Betonart Beton, Mimarlık ve Tasarım Dergisi, (68), 18-27.
- Tekeli, İ. (1998a), Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması, S. Bozdoğan, R. Kasaba (Ed.), Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik (136-152), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tekeli, İ. (1998b), Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Kenttsel Gelişme ve Kent Planlaması, Y. Sey (Ed.), 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık (1-25), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tekeli, İ., Gülöksüz, Y. (1983), Kentleşme, Kentleşme ve Türkiye Deneyimi, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 5. Cilt (1224-1238), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tercan, B. (2018), 1948'den Bugüne İmar Afları, Mimarlık Dergisi, 403, 20-26.

- Turgut, H. (2003), Kentleşme Süreci İçinde Sosyo-Kültürel ve Mekansal Değişimler: Gecekondu-Konut Örüntüsü, *Mimarist Dergisi*, (7), 57-64.
- Türel, İ. (2010), *Istanbul through Migrants' Eyes*, D. Göktürk, L. Soysal, İ. Türel (Ed.), *Orienteering Istanbul: Cultural Capital of Europe?* (144-165), New York: Routledge,
- Türel, İ. (2021), *İstanbul Açık Şehir Kentsel Modernliğin Endişelerini Sergilemek*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Türkün, A., Şen, B., Aslan, Ş. (2013), 1923-1980 Döneminde Kentsel Politikalar ve İstanbul'da Konut Alanlarının Gelişimi, *Mevzuat, Aktörler ve Hâkim Söylem*, A. Türkün (Ed.), *Mülk, Mahal, İnsan İstanbul'da Kentsel Dönüşüm* (45-78), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Uysal, Y. (2013), *Tarihin İktidarının Yok Saydıkları: Yapılar ve Mimarlar / Kooperatif Evleri, Bellek ve Kültür Sempozyumu*, Bilkent Üniversitesi, 1-16.
- Yücel, A., Ökem, H. S. (2020), *Mekânın Sinematografik Temsili Bağlamında Beden-Mekân İlişkisi*, *Kent Akademisi*, (13/4), 688-700.

## Öz

Kuruluşundan bu yana geçen 140 yılda ülkenin sanat, tasarım, mimarlık, kültür ve bilim alanlarındaki üretiminin kaynağı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (MSGSU), 96 yıldır Fındıklı Merkez Yerleşkesi'ni kullanmaktadır. Neredeyse bir asırdır birlikte gelişmekte olan kurum ve yerleşke günümüzde birbirleri ile özdeş hale gelmişlerdir. Yerleşkenin tarihsel süreç içinde biçimlenen farklı fiziki katmanları, birbirleri, kent ve yerleşkeyi kullanmakta olan kurum ile kullanıcıları arasında kurulan anlamsal ilişkileri de barındırmaktadır. Bu ilişki ve özdeşleşmiş hali, Fındıklı Merkez Yerleşkesi için yerin ruhunun (*genius loci*) ve özgün ve ayırt edici özelliklerinin kaynağını oluşturmaktadır. Bu ayırt edici özellikler, kültür mirasının korunması disiplini içerisinde koruma değerleri olarak isimlendirilir. Mimarlık ürünleri söz konusu olduğunda koruma değerleri, ürünün fiziki varlığından kaynaklandığı kadar, ürünün üreticisi ve onunla ilişki içinde olan kullanıcılar tarafından atfedilen anlam ve değerlerden de kaynaklanır.

Bu çalışma; kullanıcılar tarafından mekâna atfedilen anlamsal değerlerin çok katmanlı kültür mirasının tanımlanması ve korunmasında önemli bir potansiyel taşıdıkları hipotezinden yola çıkarak, kültür mirasının korunması alanında tanımlanmış olan koruma değerlerinin bireysel ve kolektif bellekteki karşılıklarını MSGSU Fındıklı Yerleşkesi örneği üzerinden yer bağlamında araştırmak amacıyla taşınmaktadır. Çalışmanın amacı doğrultusunda, kullanıcılar tarafından atfedilen değerlerin tespiti için, derinlemesine bilgi edinmeyi olanaklı kılan yarı yapılandırılmış bire bir görüşme yöntemi tercih edilmiştir. Çalışma alanının çok katmanlılığı dikkate alınarak, kurumun ve yerleşkenin tarihsel süreçteki farklı dönemlerine yakından tanıklık etmiş olan, üniversitenin farklı akademik birimlerinin öğretim üyeleri ve yerleşkenin önceki kullanıcılarından Atatürk Kız Lisesi mezunlarıyla toplam 17 görüşme gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler, bellek-değer-mekân ilişkilerinin çözümlenmesi ve yerleşkeye atfedilen somut ve somut olmayan değerlerin tespitine yönelik olarak analiz edilmiş, mekânsal veriler değerlendirilerek kolaylaştırılmaya adanmış görselleştirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Kültür Mirası, Kültürel Bellek, Koruma Değerleri, Yerin Ruhu, Mısgsü Fındıklı Yerleşkesi.

# Çok Katmanlı Kültür Mirasının Tanımı ve Korunmasında Bellek-Değer-Mekân İlişkisi: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fındıklı Yerleşkesi Örneği

## The Relations Between Memory-Value-Place in the Definition and Protection of Multilayered Cultural Heritage: The Case of Mimar Sinan Fine Arts University Fındıklı Campus

<sup>1B</sup> Zeynep Ece Atabay  
Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye

<sup>1B</sup> Demet Ulusoy Binan  
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye

Başvuru tarihi/Received: 25.03.2023, Revizyon tarihi/Revised: 11.12.2023, Kabul tarihi/Final Acceptance: 12.12.2023

### Extended Abstract

Mimar Sinan Fine Arts University (MSGSU) has been the source of the country's production in the fields of architecture, art, design, culture, and science in the 140 years since its establishment. The University has been using the Fındıklı Campus for 96 years. The physical layers of the Fındıklı Campus also contain the semantic relations established between each other, the city, the institution, and its users. These relations are the source of the spirit of the place (*genius loci*) and its original and distinctive features for Fındıklı Campus. These features are known as heritage values within the discipline of cultural heritage conservation. In the case of architectural products, conservation values arise not only from their physical existence but also from the meanings and values attributed to them by their users.

This study; aims to investigate the values attributed to the place in individual and collective memory corresponding to the conservation values defined in the field of cultural heritage conservation in the context of place through the case of MSGSU Fındıklı Campus.

The study consists of two main phases carried out with different research methods. The first phase focuses on the development and changes of the institution and the campus in the historical process. The second phase investigates the connections between the memory-place relations and the cultural heritage preservation values attributed to Fındıklı Campus. This phase required obtaining first-hand information from users who were familiar with the institution and campus and who had developed ties with these two. In line with the purpose of the study, the semi-structured interview method, which enables the acquisition of in-depth information, was preferred to determine the values attributed by the users. 17 interviews were made with the faculty members of different academic units of the University and the graduates of Atatürk Kız Lisesi, who were previous users of the Campus and had witnessed the different periods of the institution and the Campus in the historical process.

An analysis was carried out to understand the memory-value-place relations and to identify the heritage values of the campus in addition to its multi-layeredness, by evaluating the information obtained from the literature research, field study and semi-structured interviews conducted within the scope of the study. Identified heritage values are; memory value, symbolic value, identity value, historical value, document value, authenticity, integrity, aesthetic and artistic value, technical and technological value, rarity-uniqueness value, group value, use value and economic value. As a result of attributing these values through personal relationships, interviews showed that the users consider themselves responsible for the protection of the campus and the continuity of its values. This responsibility that they feel has an important potential to be a driving force for actions to be taken for the protection of the campus with its tangible and intangible values. It is highly probable that studies to be carried out on similar heritage sites with large user groups, will reveal similar potentials for the protection of these sites. These potentials and the possible conservation actions they will transform into must be addressed in a site-specific manner for each heritage site.

The study has shown that there is a need to document and transfer the productions of the institution and the campus in various areas from different periods, in order to preserve and keep the campus alive with all its tangible and intangible values. The establishment of participatory methods in which users who know the institution and the campus closely and feel a sense of belonging can contribute to the conservation actions will also support the preservation and continuity of the tangible and intangible values of the campus. Like long-time users, new users will attribute their own values through the relationships they develop over time. In order to convey the characteristics of the campus correctly and present it as a heritage site; It will be beneficial to develop sustainable methods that can convey the value created together with its tangible and intangible elements in a clear way, are compatible with the unique characteristics of MSGSU and the Fındıklı Campus, do not damage the original characters of the places, and encourage users to take a role in presentation and protection.

**Keywords:** Cultural Heritage, Cultural Memory, Heritage Values, Spirit Of The Place, MSGSU Fındıklı Campus.

**Cite this article as:** Atabay ZE, Binan DU. Çok Katmanlı Kültür Mirasının Tanımı ve Korunmasında Bellek-Değer-Mekân İlişkisi: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fındıklı Yerleşkesi Örneği. Tasarım Kuram 2023; 140. Yıl Sayısı: 54-84.



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

## 1. GİRİŞ

MSGSÜ, ülkenin yükseköğretim düzeyinde sanat ve mimarlık eğitimi verecek ilk kurumu olma üzere Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane ismiyle<sup>1</sup>, Müze-i Hümayun (*günümüzde İstanbul Arkeoloji Müzeleri*) müdürlüğü görevini de sürdürmekte olan Osman Hamdi Bey'in kurucu müdürlüğünde, 2 Mart 1883 tarihinde Müze-i Hümayun'un bahçesinde Alexandre Vallauray tarafından inşa edilen binasında Mimarlık, Resim ve Heykel Bölümleri ile eğitime başlamıştır (*Batur, 1994; Cezar, 1983*). Yalnız erkek öğrencileri kabul eden Sanayi-i Nefise Mektebi'ni takiben, Zeki Bey'in kurucu müdürlüğünde, 1914 yılında kadınlara yükseköğretim eğitimi veren ilk sanat okulu olan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi eğitime başlamıştır. Cemil Bey'in müdürlüğü döneminde (1921-1925) bu iki okul kurumsal olarak birleştirilmiş (*Arseven, 1975*), lakin fiziki olanakların yetersizliği sebebiyle bir arada eğitimin başlaması kurumun Fındıklı Cemile Sultan Sarayı'na taşınmasıyla sağlanabilmiştir (*Uzun Aydın, 2014*).

Kurumun Cemile Sultan Sarayı'na taşınmasına dek geçen süreçte, fiziki ihtiyaçlar ve 1. Dünya Savaşı'nın da etkileriyle Sanayi-i Nefise Mektebi beş, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ise iki kez yer değiştirmiştir. 1926 yılında, bir süre Meclis-i Mebusan tarafından kullanılmış olan Fındıklı Cemile Sultan Sarayı, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kullanımına tahsis edilmiştir. Cemile ve Münire Sultan Sarayları bir arada Fındıklı Çifte Sarayları ismiyle anılmaktadırlar (*Eldem ve*

*Handan, 1954*). Bu saraylar, Garabed Amira Balyan tarafından Sultan Abdülmecit'in kızları için inşa edilmişlerdir. Sarayların Dolmabahçe'ye yakın olanı Cemile Sultan'ın, Tophane tarafındaki saray ise Münire Sultan'ının kullanımına tahsis edilmiştir (*Şehsuvaroğlu, 1986*).

MSGSÜ Fındıklı Merkez Yerleşkesi günümüzde, Çifte Saraylar'a ek olarak -Deniz Ticaret Odası tarafından kullanılan Münire Sultan Sarayı'na ait Selamlık Köşkü hariç olmak üzere- bir bölümü kurum taşındığında burada bulunan, bir bölümü ise zaman içerisinde kurumun ihtiyaçları doğrultusunda inşa edilmiş yapılardan oluşmaktadır. Yerleşke'nin eski sınırları içindeki yapıların bazıları ise, 1957'de Meclis-i Mebusan Caddesi genişletilirken yıkılmıştır (*Ünsal, 1969*). Yerleşke'nin gelişim süreci değerlendirildiğinde, ilk inşasından günümüze, farklı dönemlerin ürünü olan ve yine farklı dönemlerde büyük ve küçük ölçekli çeşitli müdahaleler görmüş yapılardan oluştuğu görülmektedir. Söz konusu büyük ölçekli müdahalelerin birçoğu, dönemlerinin önde gelen mimarları olan okulun hocaları tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu farklı dönem ürünleri, günümüzde yan yana ve/veya üst üste gelerek yerleşkenin fiziki katmanlarını oluşturmaktadır. Bu katmanlar aynı zamanda parçası oldukları kent, kullanıcıları olan kurum ve kullanıcılar arasındaki anlamsal ilişkileri de barındırırlar.

Şekil 1. Çifte Saraylar'ın Boğaziçi'nden görünüşü - 1940'lar. (Eldem, 1993)



1. 1928 yılında Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane'nin ismi Devlet Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilmiş, kurum 1982 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, 2004 yılında ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi isimlerini almıştır.



Şekil 2. Boğaziçi'nden  
MSGÜ Fındıklı Merkez  
Yerleşkesi'ne bakış (MSGÜ  
RFAA)

Fındıklı Merkez Yerleşkesi'nin tarihçesine dair araştırmalar ile bire bir görüşmelerden elde edilen bilgiler, yerleşkenin çok katmanlılığının kullanıcıların belleklerinde öne çıkan bir nitelik olduğunu göstermiştir. Farklı dönemlerin üretimlerinin yan yana ve üst üste gelerek varlığını sürdürdüğü kentler, çok katmanlı kentler olarak nitelendirilmektedir (*Bilgin Altunöz, 2002*). Kentlere çok katmanlı olma özelliği kazandıran nitelikler, onu oluşturan yapılar ve yapı gruplarında da araştırılabilir. Kültür mirası bir yapının çok katmanlılığı, farklı dönemlerin üretimlerini, sosyal yaşantısına dair bilgileri, yerin ruhunu oluşturan bileşenleri ve bunların birbiriyle ilişkilerini günümüze taşıyıp geleceğe aktarıyor olmasından kaynaklanır.

Bu çalışma; kullanıcılar tarafından mekâna atfedilen anlamsal değerlerin çok katmanlı kültür mirasının tanımlanması ve korunmasında önemli bir potansiyel taşıdıkları hipotezinden yola çıkarak, kültür mirasının korunması alanında tanımlanmış olan koruma değerlerinin bireysel ve kolektif bellekteki karşılıklarını MSGÜ Fındıklı Yerleşkesi örneği üzerinden yer bağlamında araştırmak amacını taşımaktadır.

Çalışma, farklı araştırma yöntemleri ile gerçekleştirilmiş iki ana aşamadan oluşmaktadır. İlk aşama, kurum ve yerleşkenin tarihsel süreçteki gelişim ve değişimlerine odaklanmıştır. Bu aşamanın literatürdeki ana kaynaklarını yoğunlukla MSGÜ öğretim üyelerinin çalışmaları oluşturmuştur. Yine bu aşamada önemli

rol oynayan eski fotoğrafların büyük bir bölümü, MSGÜ Rektörlük Fotoğraf Atölyesi Arşivi (*MSGÜ RFAA*) ve Mimarlık Bölümü Restorasyon Anabilim Dalı Arşivi'nden edinilmiştir. Yerleşkenin mevcut durumunu gösteren mimari çizimlere, MSGÜ Yapı İşleri Daire Başkanlığı Arşivi (*MSGÜ YIDBA*) ve Restorasyon Anabilim Dalı Arşivi'nden ulaşılarak, ihtiyaç duyulan noktalarda gerekli düzenleme ve güncellemeler yapılmıştır. Literatür taraması ve arşiv araştırması çalışmaları 2018-2019 yılları arasında, çalışmanın tamamlandığı 2019 yılı haziran ayına dek genişletilerek sürdürülmüştür. Çalışmanın ikinci aşaması, bellek-mekân ilişkileri ile yerleşkeye atfedilen kültür mirası koruma değerleri arasındaki bağlantıların araştırıldığı aşamadır. Bu aşama, kurum ve yerleşkeyi yakından tanıyan ve bu ikisi ile bağlar geliştirmiş olan kullanıcılardan ilk elden bilgi edinmeyi gerektirmiştir. Çalışmanın amacı doğrultusunda, kullanıcılar tarafından atfedilen değerlerin tespiti için, derinlemesine bilgi edinmeyi olanaklı kılan yarı yapılandırılmış bire bir görüşme yöntemi tercih edilmiştir. Çalışma alanının çok katmanlılığı dikkate alınarak, kurumun ve yerleşkenin tarihsel süreçteki farklı dönemlerine yakından tanıklık etmiş, üniversitenin Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakülteleri'nde görev yapmakta olan öğretim üyeleri ve yerleşkenin önceki kullanıcılarından Atatürk Kız Lisesi mezunları ile 2018 yılı içinde toplam 17 görüşme

gerçekleştirilmiştir. Görüşmelerin 11'i Mimarlık Fakültesi, 4'ü Güzel Sanatlar Fakültesi mensupları ve 2'si Atatürk Kız Lisesi mezunları ile gerçekleştirilmiştir. Gerçekleştirilen görüşmeler, Fındıklı Yerleşkesi'nin kullanıcı belleğindeki yerini ve önemini açıklayan önemli bilgilere ulaşılmasını sağlamıştır. Görüşmeler sırasında kişilere belleklerdeki mekânsal ilişkileri ve bu ilişkiler yoluyla yerleşkeye, kuruma ve bu ikisi arasındaki bağlara atfedilen değerleri çözümlenmek amaçlı sorular yöneltilmiştir. Görüşmeler, bellek-değer-mekan ilişkilerinin çözümlenmesi ve yerleşkeye atfedilen somut ve somut olmayan değerlerin tespitine yönelik olarak analiz edilmiş, mekânsal veriler değerlendirmeyi kolaylaştırmak adına görselleştirilmiştir.

## 2. ÇOK KATMANLI BİR KÜLTÜR MİRASI ALANI OLARAK MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

MSGSÜ ve Fındıklı Yerleşkesi'nin 96. yılını tamamlayan bir aradalıkları süresince, yerleşkenin fiziki katmanları kurumun sanat, tasarım, mimarlık, kültür ve bilim alanlarındaki üretimlerine mekân olmuş ve kurum ile yerleşke birbirleriyle özdeşleşmiştir. Kurumun kültürel, sanatsal, bilimsel birikimlerinin oluşturduğu değerler, onları barındıran fiziki bağlam aracılığıyla Fındıklı Yerleşkesi'nin kendine özgü ve ayırt edici karakterinin parçaları haline gelerek, kullanıcıların ve kentin belleğinde yer edinmişlerdir. Fındıklı Yerleşkesi için 'yerin ruhunun' (*genius loci*)<sup>2</sup> kaynağı bu özdeşleşmişlik hali ve kullanıcı ilişkileri yoluyla atfedilerek bellekte yer edinen değerlerdir.

Sayısız deneyim arasından belleğe kaydedilecek derecede önemli etkilere sahip olanlar, belirli derslerin, kavramların ve sembollerin aktarıcısı rolünü üstlenerek düşünce sistemimizin birer unsuru haline gelirler. İçinde bulunduğumuz toplumla bağlantılı olan ve kültürel olarak biçimlenen bu unsurlar ya da hatırlama figürleri, zaman ve mekâna bağlı unsurlardır. "Belleğin mekâna ihtiyacı vardır, mekân-sallaşma eğilimi içindedir." (*Assmann,*

2018, s.47) İnsanlık tarihinin hatırlama -ve hatırlatma- aracı olarak değerlendirilebilecek üretimlerin yoğunluğu göz önünde bulundurulduğunda, Assmann'ın görüşüne paralel olarak, insanlığın sürekli bir belleğini mekânsallaştırma eğilimi içinde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu yolla, kimlik ve değerleri somutlaştıran, bağ kurularak aidiyetin geliştirilebileceği, var oluşun devamlılığının güvencesi olan simgeleşmiş mekânlar üretilir. Bunlar, birer temsiliyet araçlarıdır. Nora (2006), toplumsal kimlik ve var oluşla özdeşleşen mekânları, hafızanın mayalandığı yerler olarak değerlendirirerek hafıza mekânları olarak adlandırır. Bu tür hafıza mekânları yalnız birer temsiliyet araçları değil, geçmiş ve kökler ile bağları sağlayan araçlardır da. Hatırlayarak yaşatmak ve unutulmaktan kurtulmak bu bağların devamlılığını sağlamakla mümkündür. Böylelikle mekân, geçmişle gelecek arasında yitirmekten korkulmanın korunması için bir araç haline gelir. "Süreklilik duygusunun kökü mekândadır." (*Nora,* 2006, s.17)

### 2.1. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fındıklı Merkez Yerleşkesi'nin Bellekteki Yeri ve Önemi

Çalışma kapsamında gerçekleştirilen görüşmelerin katılımcılarının birçoğunun Fındıklı Yerleşkesi ile ilk temasları okula kayıt günleridir. Bu anıda öne çıkan mekânın ise Cemile Sultan Sarayı'nda bulunan Osman Hamdi Bey Salonu olduğu görülmüştür. Kişiler bu güne ait anılarını anlatırken, salonun kendileri üzerindeki etkisinden yola çıkarak, mekânın detaylı bir tasvirini yapmışlardır. Bu tasvirde öne çıkan bileşenler, Osman Hamdi Bey Salonu aracılığıyla Boğaziçi'yle kurulan ilişki, salonda bulunan helis biçimli merdivenin estetik etkisi, salonun yüksek hacmi ve özgün tasarımın parçası olan kolon dizilerinin etkisi olmuştur. Kullanıcılar, buradaki Samotrake Nikesi'ni de mekânın ayrılmaz parçası olarak değerlendirmektedirler.

2. *Yerin ruhu (genius loci) kavramının kaynağı, Antik Roma'nın varlıkların kendilerine has birer özellikleri ve koruyucu ruhları olduğu inancıdır. Bu ruh, yaşamları boyunca onlara eşlik ederek karakter ve niteliklerini tayin eder. Yerin ruhu kavramı, yapılı çevrenin kendine has karaktere sahip, olagelen/süregelen bir varlık karakteristiği yansımasını tanımlar ve yer kavramıyla ilişkili olarak, mekânın kültürel ve sosyal karakterinin bütününe kapsar (Binan ve Büken Cantimur, 2010).*

Şekil 3. Osman Hamdi Bey Salonu Giriş Kapısına bakiş.  
(Eldem ve Handan, 1954)  
Şekil 4. Osman Hamdi Bey Salonu. (MSGGSÜ RFAA)



Şekil 5. Osman Hamdi Bey Salonu'nda Samotrake Nikesi. (MSGGSÜ RFAA)



Bu bilgiler, bir prestij holü olarak tasarlanan Osman Hamdi Bey Salonu'nun Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin (DGSA) simge mekânına dönüşmesini yansıtır olmakla birlikte, bu durum yerleşkede o dönemde Akademi'ye ait olan alanların mekânsal kurgusunun da bir sonucudur. Bu dönemde okul bahçesine giriş Dolmabahçe yönüne en yakın kapıdan sağlanmaktadır. Bu kapı, Osman Hamdi Bey Salonu'nun karşısında yer almaktadır

ve kapının hemen sol tarafında bulunan öğrenci kantini bahçenin bu bölümünün öğrenciler tarafından yoğun biçimde kullanılmasına sebep olmuştur. Bahçeye girişten itibaren Osman Hamdi Bey Salonu ve Boğaziçiyle kurulan temas ve Akademi'nin kullanıcıları ve dolayısıyla Akademi ruhunun da kaynağı öğrencilerin bu temas alanındaki varlıkları, yerleşkenin kullanıcı ve ziyaretçilerini mekânsal ve yerin ruhuna dair değerleriyle kuşatarak

karşılabilmesini sağlamıştır. Bahçe, kantin ve Osman Hamdi Bey Salonu arasında kullanıcı ilişkileriyle tanımlı hale gelen bu yerin, Fındıklı Yerleşkesi'nde en çok ilişki kurulan yer olduğu görülmüştür. Günümüzde okul bahçesine giriş yerleşkenin Tophane tarafındaki kapısından sağlanmaktadır ve öğrenci kantininin de yeri değişmiştir. Bu değişiklikler sebebiyle, görüşmelerde tasvir edilen

ilişkiler artık mevcut değildir. Bu durum, kullanıcılar tarafından olumsuz olarak değerlendirilmektedir.

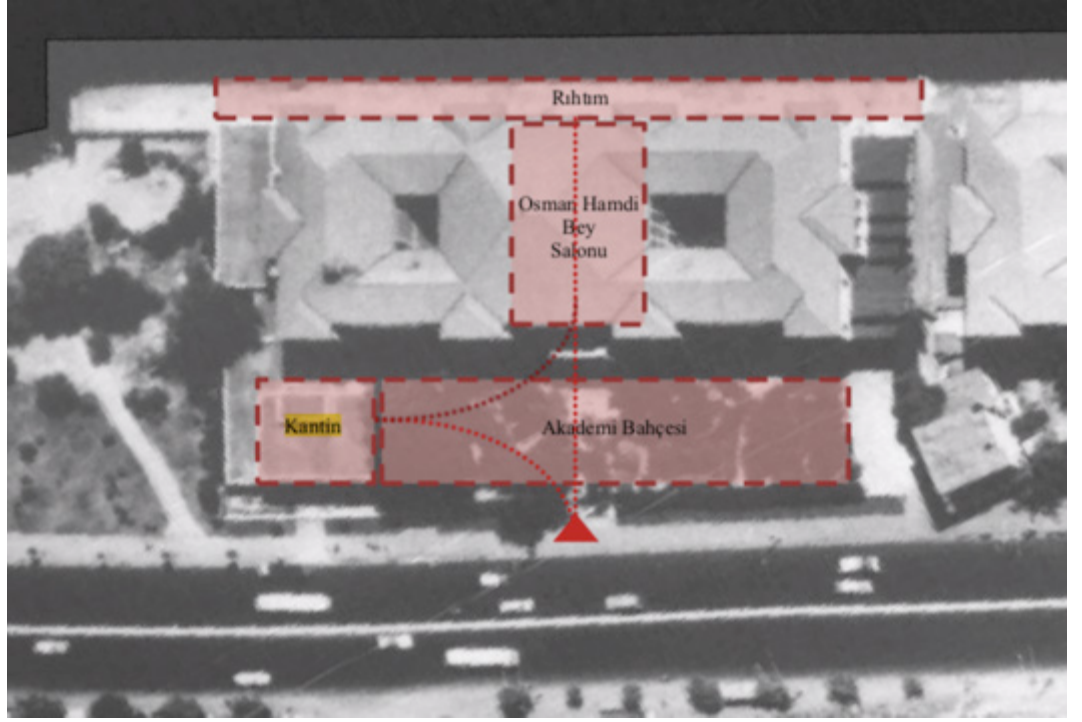


Şekil 6. 1943 tarihli vaziyet planında günümüzde mevcut olmayan Akademi lokantasının yeri. (Cezar, 1973)

Şekil 7. Şekil 6'da görülen ve günümüzde mevcut olmayan lokantanın içeriden görünüşü. (MSGÜ RFAA)



**Şekil 8.** Yerleşke'ye girişten rihtima ulaşım aksında mekansal ilişkiler. Bu hava fotoğrafında işaretleli kantinin bulunduğu yapı, Akademi lokantasının yıkımından sonra inşa edilmiştir. (hava fotoğrafı: İBB Arşivi, 2019)



**Şekil 9.** Akademi rihtiminde öğrenciler ve hocalar 1936-37. (Fırat, 2008)



Yerleşke içinde Osman Hamdi Bey Salonu gibi bazı mekânların kullanıcı belleğinde diğerlerine kıyasla öne çıktıkları gözlenmiştir. Bunlar arasında Osman Hamdi Bey

Salonu'nu Fındıklı Rihtımı takip etmektedir. Kullanıcılar, rihtımın yerleşkede sosyal ilişkileri doğrudan etkilediğini de dile getirmişlerdir.

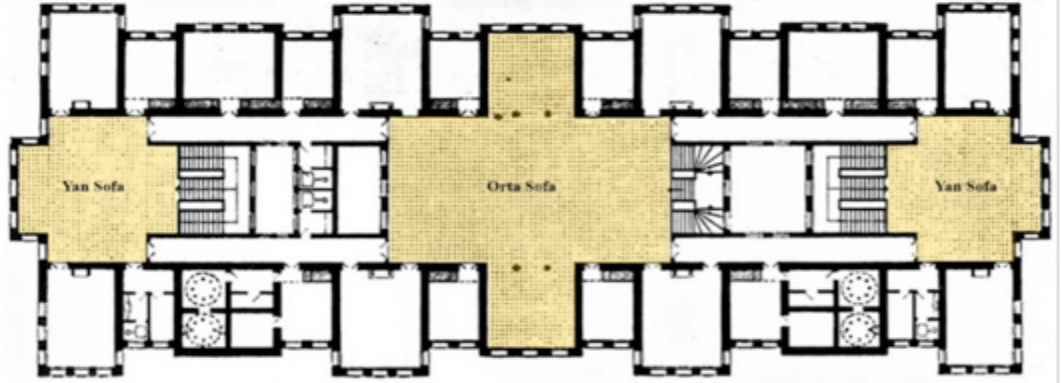
Osman Hamdi Bey Salonu, Cemile Sultan Sarayı'nın ilk inşasında mevcut olmayan bir mekândır. O dönemde GSA tarafından kullanılmakta olan Cemile Sultan Sarayı'nda 1 Nisan 1948 tarihinde kesin olarak bilinmeyen bir nedenle büyük bir yangın çıkmıştır. Yangının çıkış yeri, okul kütüphanesinin deposu yanındaki oda olarak tarif edilmektedir. Yapının tüm iç strüktürünün ahşap olmasıyla yangın hızla yayılmış; öğrenci kayıtları, arşiv belgeleri, eğitim gereçleri, kitaplar, tablolar ve okulun koleksiyonlarının büyük bir bölümü kaybedilmiş; yangından geriye sadece yapının beden duvarları kalmıştır (*Silivri, 2003*). Yangından sonra onarım için atılan ilk adım, dönemin Akademi Müdürü Zeki Faik İzer ve Yüksek Mimarlık Bölümü hocaları; Ahsen Yapanar, Arif Hikmet Holtay, Asım Mutlu, Feridun Akozan, Halit Femir, Mehmet Ali Handan ve Sedad Hakkı Eldem'den, oluşan bir komisyonun kurulması olmuştur (*Türkmen, 1999*). Yapının onarımı için bu komisyona sunulan Akademi hocaları tarafından hazırlanmış projeler içinden, Sedad Hakkı Eldem ve Mehmet Ali Handan'ın projeleri oy çokluğuyla seçilmiştir (*Türkmen, 1993*). Mimarlar projelerinin amacını "yapının karakteristik özelliklerini koruyarak,

Akademi'nin o günkü ve gelecekte alması muhtemel olan şekline uygun, modern anlayışla üretilmiş bir tasarım oluşturmak" (*Eldem ve Handan, 1954*) şeklinde tanımlamışlardır. Onarım sırasında yapının beden duvarları korunarak, iç strüktür betonarme olarak yeniden inşa edilmiştir. Bu müdahalede, saray planındaki sofalar yeniden canlandırılmış, ışık ve ferahlık sağlamak amacıyla geçirgen avlular ve merdivenler tasarlanmıştır. Ek olarak, bodrum kat tavanı yükseltilerek kazanılan yeni kat ile birlikte kurgulanan ana giriş holü Osman Hamdi Bey Salonu oluşturulmuştur.



Şekil 10. Yangın sonrası Cemile Sultan Sarayı'nın rıhtımdan görünüşü. (MSGSÜ RFAA)

Boğaziçi



Meclis-i Mebusan Caddesi

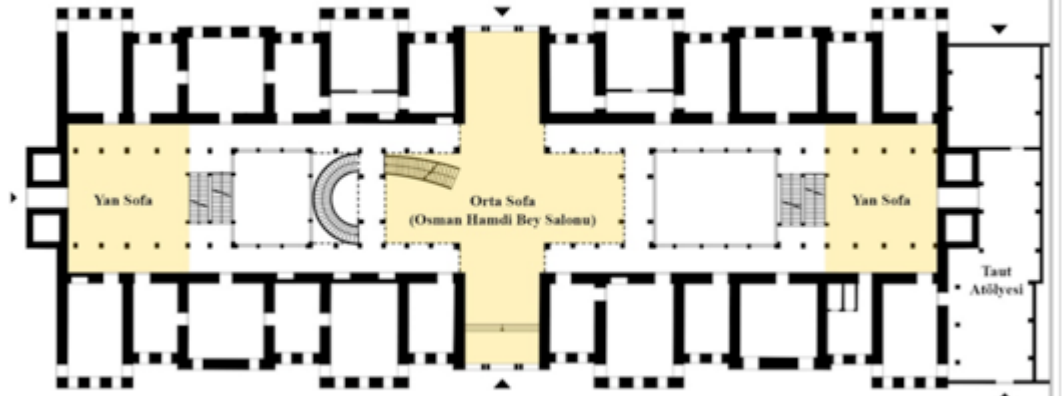
Şekil 11. Cemile Sultan Sarayı 2. kat planında orta sofa ve yan sofalar. (Eldem ve Handan, 1954)

Şekil 12. Eldem ve Handan müdahalesinde yeniden yorumlanan orta ve yan sofalar. Bu kat planında, yapıya sonradan eklenen ve 1948 yangınında hasar almayan Taut Atölyesi de görülebilmektedir. (Eldem ve Handan'ın 1954 tarihli yayınlarında yer alan çizimlerin, MSGSÜ YIDBA'dan edinilen çizimler ile karşılaştırılarak yeniden düzenlenmesi ile üretilmiştir.)

Şekil 13. İç avlu tasarımını gösteren eskiz. (Eldem ve Handan, 1954)

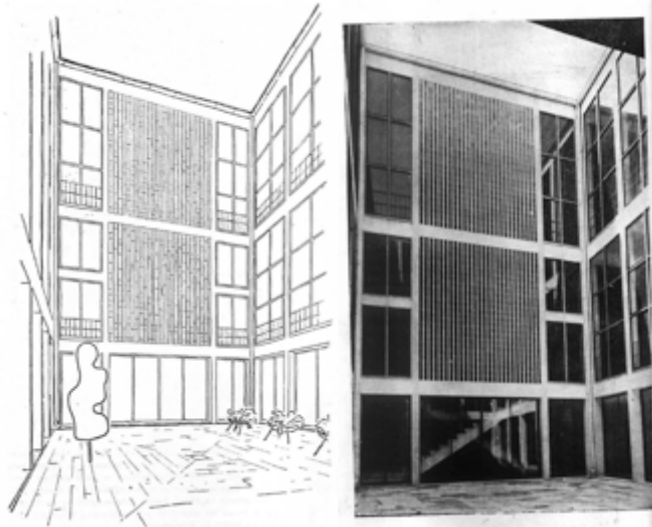
Şekil 14. Onarım sonrası iç avlu görünüşü. (Eldem ve Handan, 1954)

Boğaziçi



Meclis-i Mebusan Caddesi

Zemin Kat Planı



Kullanıcıların belleklerinde öne çıkan bir diğer mekân ise Cemile Sultan Sarayı'nda yer alan Konferans Salonu'dur. Konferans ve dersler gibi etkinliklerin yanında, öğrenci toplantıları, film gösterimleri gibi çeşitli etkinlikler için de kullanılması,

salonun kullanıcılar için önemli bir merkez olarak nitelenmesine neden olmuştur. Günümüzde özgün tasarımından ve kullanım şekliyle uzaklaşmış olmakla beraber, bu mekân kullanıcıları için halen yerleşkenin önemli bir parçasıdır.<sup>3</sup>



Şekil 15. Onarım sonrası Konferans Salonu. (Eldem ve Handan, 1954)



Şekil 16. Konferans Salonu. (Atabay, 2019)

3. Konferans Salonu ve Orta Hol Atölyesi gibi kullanıcı belleğinde yer edinmiş mekânların özgün tasarımları ve tarihsel süreçteki değişimlerine dair kurum üyeleri tarafından gerçekleştirilmiş önemli çalışmalar mevcuttur (Aysel, N. R. (2012, 2013). Gülmez, F. G. (2011).

1975 yılında bugünkü öğrenci kantini/kütüphane bloğunun inşa edilmesinden sonra, burası da kullanıcı belleğinde belirgin mekânlardan biri haline gelmiştir. Kişiler, tüm bölümlerden öğrencilerin aldığı Temel Sanat Eğitimi dersinin bu blokta zemin katta yürütülüyor olmasını bu durumun en etkili nedeni olarak değerlendirmişlerdir.

Görüşmeler sırasında Cemile Sultan Sarayı'nda bulunan ve günümüzde 201, 202, 203 numaraları taşıyan sınıfların da önem atfedilen mekânlardan oldukları görülmüştür. Kişiler, dahil olunan atölyelerin yürütüldüğü sınıflar ve hoca odalarında çokça vakit geçirildiğini dile getirmişlerdir. Kişilerin bu mekânları tasvir etmek için, orada gerçekleşen olayların anılarına da başvurmaları, bellek ve mekân arasındaki ilişkiyi gözler önüne sermektedir.

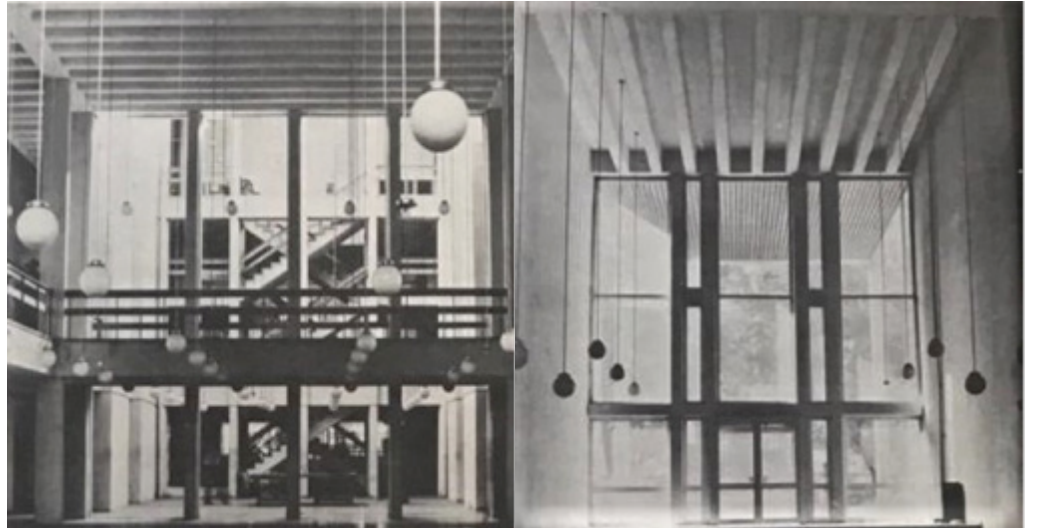
1969 yılında kuruma tahsis edilen Münire Sultan Sarayı'ndaki Mimar Sinan Salonu da, Osman Hamdi Bey Salonu'na benzer kriterler gözetilerek bir ana giriş salonu olarak tasarlanmış, bu salon da kullanıcıların belleklerinde bir prestij holü olarak yer edinmiştir. 1969 yılında Akademi'ye tahsis edilmesinin ardından, DGSA Yüksek Mimarlık Bölümü öğretim üyelerinin oluşturduğu Eski Atatürk Kız Lisesi Tamir ve Restorasyon Proje Düzenleme Komisyonu tarafından Sedat Hakkı Eldem'in projesi doğrultusunda

Münire Sultan Sarayı'nın iç strüktürü de yenilenmiş, Mimar Sinan Salonu bu müdahale ile oluşturulmuştur. Bu projenin tasarım kurgusu, Cemile Sultan Sarayı'ndaki müdahalenin bir benzeri özelliğindedir. İç strüktürün onarıma ihtiyaç duyar halde olması ve 1948 yangını kayıplarının tekrarlanması endişesiyle, sarayın beden duvarları korunarak iç strüktür betonarme taşıyıcı sistemle yeniden kurgulanmıştır (Türkmen, 1999).

Münire Sultan Sarayı'nın pek çok mekânsal değişiklik geçirmiş olan ikinci kat orta sofası, kullanıcı belleğinde öne çıkan bir diğer mekândır. Günümüzde Orta Hol Atölyesi ismiyle bilinen atölyenin oluşturulmasına dek, sofanın eyvanları proje atölyeleri için kullanılmaktayken, sofanın merkezinin açık bir etkinlik mekânı olarak kullanılması kullanıcı ilişkilerini güçlendirmiştir.

Münire Sultan Sarayı'nda katlar arası bağlantıyı sağlayan çapraz merdivenlerin, kullanıcılar için sosyal mekânlar haline geldikleri görülmüştür. Kullanıcılar, bu merdivenlerin önündeki alanları öğrencilerin birlikte zaman geçirdikleri yerler olarak tanımlamaktadırlar. Bir araya gelme alanı olarak tasarlanmamış olan bu öğelerin, kullanıcıların kurdukları ilişki yoluyla belleğe yerleşen yerler haline gelmeleri çalışma için önem taşımaktadır.

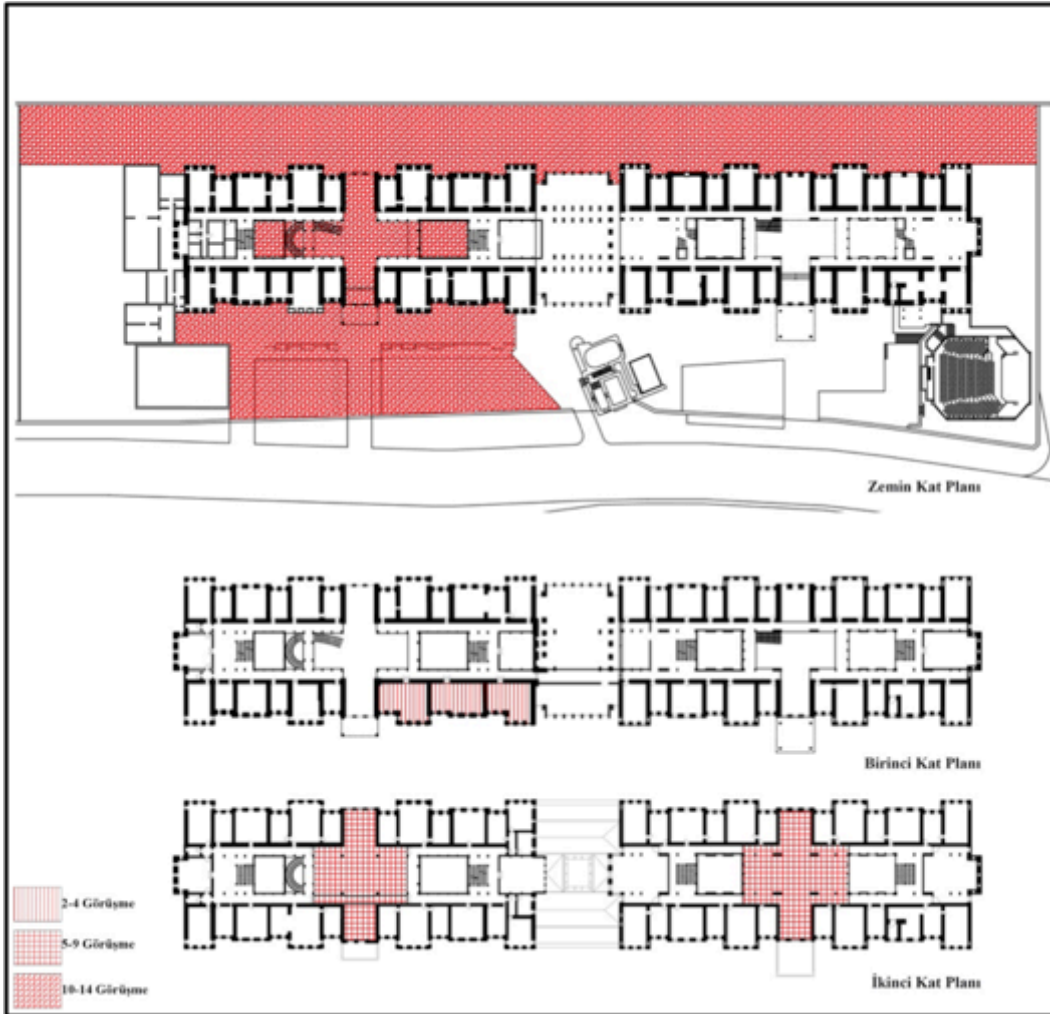
Şekil 17. Mimar Sinan Salonu giriş kapısına bakış. (Eldem, 1983)  
Şekil 18. Mimar Sinan Salonu iç boşluğa bakış. (Eldem, 1983)



Kullanıcı belleğinde öne çıkan mekânlar arası hiyerarşinin görselleştirilerek aktarılabilmesi adına, mekânların sözü edildiği görüşmelerin sayısı veri alınarak Şekil 20'deki grafik anlatım hazırlanmıştır. Mekanlar, 1.grup (10-14 görüşme arası sözü edilenler; 2. grup (5-9 görüşme arası sözü edilenler ve 3. grup (2-4 görüşme arası sözü edilenler) olarak üç gruba ayrılmış, 1. grup mekanlar düşey yönde tek tarama, 2. grup mekanlar düşey ve yatay yönlerde tarama ve 3. grup mekanlar düşey, yatay ve çapraz yönlerde tarama ile işaretlenmiştir. Bu gruplandırmada 2. grup mekânlara ilişkin olarak, kullanıcıların bahsettikleri dönemde mimari proje derslerinin hocaların atölyelerinde yürütülüyor olduğu göz ardı edilmemelidir. Kurumun hocalarıyla özdeşleşmiş bu gibi özel mekânların, hocaların isimleriyle (Muammer Bey Atölyesi,

Hamdi Bey Atölyesi, Adnan Çoker Atölyesi gibi) anıldıkları görülmüştür. Mekânlara atfedilmiş olan bu anlamsal değer, yere özgü ve sürekliliğinin sağlanması gereken önemli bir değerdir. Bu atölyelerde ve öğretim üyeleri odalarında bulunan ve kurumun hocaları tarafından tasarlanmış mobilyalar da mekânlar gibi hocaların isimleriyle anılmaktadır.

Şekil 19. Kullanıcı belleğinde öne çıkan mekânların gruplandırılması.





Şekil 20. Konferans Salonu için üretilen sıranın özgün tasarımı. (Küçükerman, 2015)

Şekil 21. Öğrencilerin kullanımı için 1950'lerde üretilen banklardan bir örnek. (Küçükerman, 2015)



### 2.1.1. Yapısal ve Mekansal Değişimlere İlişkin Değerlendirmeler

Yerleşkede yakın geçmişte gerçekleşen değişimlere ilişkin, iki büyük müdahalenin öne çıktığı ve her ikisinin de oldukça olumsuz olarak değerlendirildikleri

gözlemlenmiştir. Bunlardan ilki, 2012 yılında gerçekleştirilen deprem tehlikesine karşı yapısal güçlendirme uygulamasıdır. Bu değerlendirmenin aldığı eleştiri, Eldem ve Handan müdahalelerinin dönemin ruhunu yansıtan özgün karakterini

zedelemesine ilişkindir. Bu noktada, Cemile ve Münire Sultan Saraylarında farklı tarihlerde benzer yaklaşımlar ile gerçekleştirilen iç strüktürün yenilenmesi müdahalelerinin, günümüzde kullanıcılar tarafından birer artı değer ve bu yapılar için birer özgün nitelik olarak değerlendirildiği bilgisi göz ardı edilmemelidir. Görüşmelere katılan kullanıcılar, bu müdahaleler sonrasındaki durumlarını yapıların özgün hali kabul etmektedirler. Güçlendirme uygulamasıyla ilgili, en çok dile getirilen eleştiriler; Osman Hamdi Bey Salonu'nda gerçekleşen yapısal müdahalelerde düşey taşıyıcıların kesitlerinin genişletilmesi ve bunların bir kısmının perde duvara dönüştürülmesiyle mekânın geçiirgenlik özelliğinin zedelenmesi ile Mimar Sinan Salonu'nda zemin katta gerçekleşen ve Osman Hamdi Bey Salonu'ndaki gibi özgün yer döşemesinin kaybı ile sonuçlanan müdahaleler olmuştur. Kişiler eyvanlar ve merdivenlerde gerçekleştirilen benzer uygulamaların, görsel algıyı bozmanın yanında, mekân kurgusunun değişmesi sonucunda, zorunlu olarak hareket alışkanlıklarının da

değiştiğini ifade etmişlerdir.

Yapısal güçlendirme müdahalesi sırasında, Osman Hamdi Bey Salonu ve çapraz merdivenlerde özgün demir korkuluklar sıradan, standart alüminyum korkuluklar ile değiştirilmiştir. Görüşmeler sırasında sıklıkla dile getirilen eleştirilerden biri bu değişiklik olmuştur. Katılımcılar bu değişikliğin mekânsal karaktere büyük zarar verdiği görüşündedirler. Bu uygulama, yapısal güçlendirme ile bir ilişkisi olmaması sebebiyle özellikle eleştirilmektedir. Kullanıcılar, özgün korkulukların yeniden üretilmesi ve mevcut alüminyum korkulukların bunlarla değiştirilmesi gerektiğini düşündüklerini ifade etmişlerdir. Görüşmelerde, temel güçlendirmeyle Mimar Sinan ve Osman Hamdi Bey Salonlarının özgün yer döşemelerinin kaybedildiğine de dikkat çekilmiştir. Cemile Sultan Sarayı'nın iç kapılarının bu müdahale sırasında özgün malzeme, form ve renklerine sadık kalınmadan değiştirilmesi kullanıcılar tarafından eleştirilen uygulamalardan bir diğeridir.



Şekil 22. Yapısal güçlendirme uygulaması sırasında Osman Hamdi Bey Salonu'nda Dolmabahçe yönündeki iç avluya bakış. (Atabay, 2012)



*Şekil 23. Yapısal güçlendirme uygulaması sonrası Osman Hamdi Bey Salonu'nda Dolmabahçe yönündeki iç avluya bakış. (Atabay, 2019)*

*Şekil 24. Eldem ve Handan müdahalesinde Osman Hamdi Bey Salonu'nda Karaköy yönündeki iç avluya bakış. (MSGSÜ RFAA)*





Şekil 25. Yapısal güçlendirme uygulaması sonrası Osman Hamdi Bey Salonu'nda Karaköy yönündeki iç avluya bakış. (Atabay, 2019)



Şekil 26. Osman Hamdi Bey Salonu'nun özgün yer döşemesi. (MSGÜ RFAA)



Şekil 27. Osman Hamdi Bey Salonu'nun değişen yer döşemesi. (Atabay, 2019)

Şekil 28. Merdiven holünün özgün durumu. (MSGSÜ RFAA)





Şekil 29. Merdiven holünün yapısal güçlendirme uygulaması sonrası durumu. (Atabay, 2019)

Güçlendirme uygulamasından sonra, Cemile ve Münire Sultan Sarayları'nda iç boşlukların kapatılması en çok söz edilen ikinci mekânsal değişiklik olmuştur. Artan alan ihtiyacını karşılamaya yönelik olarak gerçekleştirilen bir uygulama olan Münire Sultan Sarayı çatı katının 1984 yılında Prof. Dr. Muammer Onat'ın projesi

doğrultusunda yeniden düzenlenmesi ve kullanıma açılması (Gülmez, 2011) ise, kullanıcılar tarafından olumlu bulunan bir uygulamadır. Çatı Atölyeleri'nin mekânsal kurgusunun ihtiyaç duyulan atölye düzeyini karşılaması ve özgün tasarımdaki geçirgenlik ilkesiyle uyumlu olması bu değişikliğin olumlu olarak değerlendir-



Şekil 30. Münire Sultan Sarayı'nda çatı katı atölyelerine ulaşan merdiven. (Atabay, 2019)

ilmesini sağlamaktadır. Bu kata ulaşan merdivenlerin de, kullanıcılar tarafından yüksek nitelikli tasarım ürünleri olarak değerlendirildiği görülmüştür. Aynı zamanda bu uygulamanın ihtiyaç duyulması durumunda geri alınabilir olması da kullanıcılar tarafından olumlu değerlendirilmesine sebep olmaktadır.

Orta Hol Atölyesi'nin oluşturulduğu müdahale, atölyenin konumu açısından çoğunlukla uygun bulunmakla beraber, sabit bölücü elemanlar eleştiriyeye sebep olmaktadır. Kullanıcılar Orta Hol Atölyesi uygulamasını, buradaki eyvanların kapatılarak öğretim üyesi odaları ve atölyelere dönüştürülmesiyle birlikte değerlendirme eğilimindedirler ve bu uygulamayı atölyenin oluşturulma şekli ile birlikte mekânın özgün karakterine verilen zarar sebebiyle olumsuz olarak değerlendirmişlerdir.

Çalışmanın gerçekleştirildiği zaman aralığında halen mevcut olan ve görüşmelerin katılımcıları tarafından olumsuz olarak değerlendirilen; Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakülteleri binalarındaki iç boşlukların doldurulması, Orta Hol Atölyesi'nin oluşturulması ile sofa-eyvan ilişkilerinin kaybedilmesi, mekânın özgün karakterini zedeleyici

olarak değerlendirilen Osman Hamdi Bey Salonu ve Güzel Sanatlar Fakültesi'nin geri kalanında özgün demir korkulukların alüminyum korkuluklar ile değiştirilmesi gibi değişiklikler; Mimarlık Fakültesi binasında 2020-2023 yılları arasında gerçekleştirilen restorasyon uygulaması kapsamındaki müdahaleler ile geri alınmıştır. Bu uygulama, çağdaş koruma ilkeleri gözetilerek mekânın özgün karakterine zarar vermeyecek şekilde gerçekleştirilmiştir. Özellikle, Mimar Sinan Salonu'nda mekânın özgün niteliğinin parçası olarak değerlendirilen kolon dizilerinin etkisini korumak amacıyla, güçlendirme uygulaması Osman Hamdi Bey Salonu'nda olduğu gibi kesit arttırma yöntemi ile değil, çelik kuşaklar kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Akademi Kütüphanesi'nin mekân kurgusu da özgün tasarımındaki haline geri dönüştürülmüştür.

Bu uygulama sonrasında Mimarlık Fakültesi 2. katında yer alan Orta Hol Atölyesi, Alexandre Vallaury Atölyesi ismini almış; Dolmabahçe yönündeki yan sofada bulunan atölye Bruno Taut'un; Karaköy yönündeki yan sofada bulunan atölye ise Seyfi Arkan'ın anılarına isimlendirilmiştir. 1. katta önceden kapatılan

Şekil 31. Alexandre Vallaury Atölyesi'nden kara yönündeki eyvana bakış. (Demet Binan Arşivi, 2023)



iç boşluk dönüştürülerek Giulio Mongeri Salonu; Karaköy yönünde yer alan çok işlevli salon ise Ernst Egli Konferans Salonu isimlerini almışlardır. Zemin katta Karaköy yönündeki çapraz merdivenlerin yanında oluşturulan atölye ise Vedat Tek Atölyesi ismini almıştır.



Şekil 32. Mimar Sinan Salonu'nda merdiven holüne bakış. (Demet Binan Arşivi, 2023)

Şekil 33. Yeniden düzenlenen iç boşluğa bakış. (Giulio Mongeri Salonu) (Demet Binan Arşivi, 2023)





Şekil 34. Restorasyon sonrası  
Akademi Kütüphanesi girişi.  
(Demet Binan Arşivi, 2023)



Şekil 35. Restorasyon sonrası Akademi Kütüphanesi. (Demet Binan Arşivi, 2023)

### 2.1.2. Konum ve Yer Açısından Değerlendirmeler

Görüşme yapılan kullanıcılar, kurumun sanat ve mimarlık eğitimlerini besleyip destekleyecek odaklarla ilişki içindeki merkezi konumunu eğitim açısından vazgeçilemez görmektedir. Eğitimin Boğaziçi kıyısında mimarlık ve tasarım açısından yüksek nitelikli mekânlarda sürdürülüyor olmasının, öğrencilerin üretimlerini de olumlu etkilediği ve öğretici olduğu görüşü ifade edilmiştir. Kullanıcıların yerleşke ve kurumu özdeş olarak kabul ettikleri görülmüş, geçen süreçle oluşan bağlara ek olarak, bu özdeşliğin yerleşkenin mekân kurgusunun mimarlık ve sanat eğitimlerinin bir aradalığını desteklenmesinden kaynaklandığı da dile getirilmiştir. Kurumun merkez yerleşkesinin bir sahil sarayında bulunması ve kentin tarihi merkezleri ve sanat odaklarıyla ilişkiler içerisindeki

konumu, onlara bütüncül olarak yere dair özgün bir değer kazandırmaktadır. Burada geçen 96 yıl boyunca kurum, bir parçası haline geldiği sosyal ve fiziki çevre ile ilişki içinde olagelmıştır. Bu ilişkileri değiştiren en büyük ölçekli müdahale, Meclis-i Mebusan Caddesi'nin genişletilmesi için 1957 yılında gerçekleştirilen yıkımlar olmuştur. Yeni kent planında yerleşke ve dış çevre arasındaki bağlantıyı oluşturan yapıların bu çevreden ayıklanmasıyla kentin geri kalanı ile ilk ayrışma yaşanmıştır.

Kullanıcıların yorumları, bu ilk ayrışmadan itibaren, yeni zamanın güvenlik ihtiyaçları ve sosyal koşullarına bağlı olarak, kurumun kent içinde giderek içe dönük bir hal aldığı yönündedir. Kullanıcılar, bu ilk ayrışmadan beri zamanla değişen güvenlik gereklilikleri ve sosyal koşullar sebebiyle kurumun giderek daha kendi içine dönük bir hal

aldığı yorumunda bulunmuşlardır. Bu durum, kurum ve kent için karşılıklı bir kayıp olarak değerlendirilmiş ve yerleşkenin konumunun kurum ve kentin her ikisi için de vazgeçilmez olduğu görüşü vurgulanmıştır.

olarak adı geçen bina” ifadeleri ile tarif edilen Saraylar, “muhafazası gerekli eski eserlerdendir” ifadesiyle tescillenmişlerdir. Karar’da avan projelerin kurul onayından geçmesi şartıyla yapının dış mimarisi korunmak kaydıyla, içinin tadil,



Şekil 36. Fındıklı Merkez Yerleşkesi hava fotoğrafı. (Can Ş. Binan Arşivi)

### 2.1.3. Özgünlük Durumuna İlişkin Değerlendirmeler

Yapıların korunmuşluk durumuna ilişkin olarak, kişilerin korunmuşluğu, özgünlük üzerinden değerlendirme eğiliminde oldukları görülmüştür. Kullanıcılar Eldem ve Handan müdahalelerini yapıların özgün durumu olarak değerlendirmektedirler. Kişiler yerleşkede gözlemedikleri ve olumsuz olarak değerlendirdikleri değişim ve müdahaleleri, yerleşkenin korunmuşluk durumuna dair negatif göstergeler kabul ettikleri görülmüştür. Kullanıcılar, yerleşkenin korunması için kendilerine doğal bir sorumluluk düştüğüne inanmaktadırlar.

Yasal koruma durumu açısından, Çifte Saraylar 1/500 ölçekli ve 1960 tarihli Dolmabahçe Cihangir İmar Planı üzerinde “muhafaza” kaydı ile tanımlanmış durumdadır. Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu’nun 11.01.1970 tarihli ve 5220 sayılı kararı içinde, “Atatürk Kız Lisesi olarak kullanılmakta olan bina” ve “Salıpazarı Çifte Sarayları

tamir ve kargir sisteme çevrilmesinin uygun görüldüğü belirtilmektedir. Cemile ve Münire Sultan Sarayları İstanbul I Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu’nun 07.07.1993 tarih ve 4720 sayılı kararıyla belirlenmiş olan Beyoğlu Kentsel Sit Alanı’nda ve Kültür Bakanlığı İstanbul II Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu’nun 22.09.2010 tarihli ve 3791 sayılı kararı ile onaylanmış 1/1000 ölçekli Beyoğlu Kentsel Sit Alanı Koruma Amaçlı Uygulama İmar Planı’nda istikamet kesintili yüksek öğretim tesisleri alanında (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) yer almaktadırlar.

### 2.1.4. Sosyal İlişkiler Açısından Değerlendirmeler

Kişiler kurum içerisindeki sosyal tecrübe ve ilişkilerini iletişime açık, karşılıklı saygı ve sevgiyle temellenen bir ortam tasvir ederek betimlemişlerdir. Kullanıcılar, ülkenin mimarlık ve sanat eğitiminde öncü ve köklü bir tarihe

sahip olmanın kuruma özel bir değer kattığını düşünmektedirler. Bu kurumdan mezun olmuş olmanın kendilerine prestij ve ayrıcalık kazandırdığını ve aidiyet hissettirdiğini dile getirmişlerdir. Kişilerden kurumu bir sözcükle anlatmaları istendiğinde aidiyet, mutluluk, huzur gibi sözcükleri tercih etmeleri, kurulan ilişkilerin duygusal öğeler barındırdığını; aile, ev gibi sözcükleri tercih etmeleri kendilerini sahiplenmiş hissettiklerini; özgünlük, bütünlük gibi sözcükleri tercih etmeleri ise kurum ve yerleşkenin kendilerine has ruhlarının kullanıcı belleğinde belirgin birer imgeyle temsil ediliyor olduğunu göstermektedir.

### 2.1.5. Mekan ve Donatı Açısından Değerlendirmeler

Sedad Hakkı Eldem müdahaleleri Modern Türk Mimarlığı'nın geleneklere ve yere ilişkin verilerin çağdaş koşullar ve teknolojinin sağladığı imkanlarla yorumlanmasıyla milli mimarlık ürünlerinin üretilmesi anlayışının nitelikli örnekleri olarak Fındıklı Yerleşkesi'nin önemli katmanlarını oluşturmaktadırlar. Söz konusu müdahaleler, tescilli kültür varlığı yapıların iç strüktürlerinin yenilenmesi uygulamaları olarak Eldem'in bu alandaki tek üretimidir. Bu müdahalelerden itibaren yakın geçmişe dek yerleşke içerisinde gerçekleşen müdahalelerin mimarları kurumun üyeleri olmuştur. Yerleşkenin bu fiziki niteliği mimarlık eğitiminde öncü olan kurumun anlamsal niteliğiyle de örtüşmektedir. Söz konusu müdahaleler günümüz kullanıcılarınca korunması gerekli olarak nitelendirilen artı değerler olarak kabul edilmekteyken; bu yaklaşımın terk edildiği uygulamalar niteliksiz ve zedeleyici olarak nitelendirilmekte, geri dönüştürülmeleri arzu edilmektedir. Yerleşke içerisinde yapısal müdahalelerde kendini gösteren bu durum, mekânların donatılmasında da gözlemlenmektedir. Mekânlarda kullanılan mobilyaların geçmişte kurumun üyeleri tarafından tasarlandıkları görülmektedir. Tıpkı yerleşkeyi oluşturan yapılar gibi bu mobilyalar da kuruma ve yere özgü olma niteliğini taşımaktadır.

Mobilyaların günümüze ulaşanları kurum üyeleri tarafından korunmaktadır. Gerçekleştirilen görüşmelerde, kişilerin mekânları, o mekâna ait mobilyalarla birlikte tasvir ettikleri ve bunların bir bölümünün yitirilmiş olmasını büyük kayıplar olarak nitelendirdikleri görülmüştür.

Kullanıcılarla yapılan bire bir görüşmelerin analizinden anlaşıldığı üzere, Fındıklı Merkez Yerleşkesi kullanıcı belleğinde çevre, mekân ve mekân donatıları gibi çeşitli ölçeklerdeki bağlamlarda büyük bir yer edinmiştir (Atabay, 2019) Bu özellik yerleşkede gerçekleştirilebilecek olası diğer çalışma ve müdahaleler için de önemli bir veri olarak kabul edilmelidir.

### 2.2. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fındıklı Merkez Yerleşkesi'nin Sahip Olduğu Korunması Gerekli Değerler

Çalışma kapsamında gerçekleştirilen literatür araştırması, alan çalışması ve bire bir görüşmelerden edinilen bilgilerle birlikte değerlendirilmesi yoluyla, yerleşkenin çok katmanlılığa ek olarak barındırdığı koruma değerlerinin tespitine yönelik bir analiz gerçekleştirilmiştir. Tespit edilen koruma değerleri; anı değeri, sembolik değer, kimlik değeri, tarihsel değer, belge değeri, özgünlük, bütünlük, estetik ve sanatsal, teknik ve teknolojik, enderlik-teklilik, grup, kullanım ve ekonomik değerler olmuştur.<sup>5</sup>

#### Anı Değeri

Toplumun tümünün veya bir bir bölümünün belleğinde yer edinen önemli olaylar, dönemler veya kişilerle ilişkili olması, kültür varlığına bir anı değeri atfedilmesini sağlar. Toplum tarafından özdeşleştirilmeleri sonucunda bunlar artık birlikte anılır duruma gelirler. Böylece, söz konusu kültür varlığının korunması onunla ilişkili olayın anısının da korunmasını sağlayacağı gibi, anıların saklanması da varlığının korunmasına aracı olacaktır. Fındıklı Yerleşkesi'nin anı değerinin kaynağını yerleşke ve kurum arasında uzun yıllar boyunca kurulan ilişkiler oluşturmaktadır. Kurum

4. MSGSÜ Fındıklı Yerleşkesi'nin kullanıcı belleğindeki yeri ve önemine dair detaylı analizler çalışmanın üretildiği yüksek lisans tez çalışmasının 5. bölümünde, gerçekleştirilen görüşmelerin transkripsiyonları ise aynı çalışmanın Ekler Bölümü'nde yer almaktadır.
5. Çalışmanın koruma değerlerine ilişkin bölümünde Feilden ve Jokilehto, 1998; Frey, 1997; ICOMOS Türkiye, 2013; ICOMOS Australia, 1999; Lipe, 1984; Madran ve Özgönül, 2005; Riegl, 2015 gibi çeşitli kaynaklardan yararlanılmıştır.

ve yerleşke birbirleriyle özdeşleşmiş durumdadır. Kurumun toplumsal bellekte kapladığı yer yerleşkenin korunmasına, yerleşkenin korunmasıysa kurumun bellekteki yerinin korunmasına hizmet edecektir. Kullanıcı ilişkileri bireysel ve kolektif anıları oluşturmuş, yerleşke bu ilişkiler aracılığıyla bir değer kazanmıştır. Söz konusu değer, yapılardan nesnelere çeşitli ölçeklerde varlığını sürdürmektedir.

### **Sembolik Değer**

Sembolik değerın kaynağı, kültür varlığının temsil gücüdür. Bu temsiliyet araçları ile, toplumsal bellekte saklananların yaşam içinde varlıklarını sürdürmeleri ve geleceğe aktarılmasını sağlar.

Fındıklı Yerleşkesi, toplumsal tarihte yer edinen önemli olay ve kurumların mekânı olmuştur. Bununla birlikte, yerleşkenin kullanıcılarının bir bölümü sanat, kültür ve mimarlık alanlarında toplum nezdinde önemli kişiler haline gelmişlerdir. Kuruluşundan günümüze çağdaş sanat ve mimarlık eğitiminde öncü kurum MSGSÜ ile özdeşleşmiş olan yerleşke, bu alanlarda eğitime gösterilen hassasiyetin de temsilcisi durumundadır. Gerçekleştirilen görüşmeler sırasında, bu temsiliyetin kurum ile yerleşkenin birlik-teliklerinin bir ürünü olarak değerlendirildiği görülmüştür. Bu doğrultuda, güçlü bir sembolik değer kullanıcı belleğinde kendini göstermektedir.

### **Kimlik Değeri**

Kimlik değeri, duygusal bağılıklarla ilişkilidir. Atfedilmiş kimlik değeri kültür varlığının yaşı/eskiliği, anıtsallığı, ulus kavramı ve politika ile bağlantıları, hisler ve duyarlılıklar ile ilişkileri, efsaneler, mitoloji ve ruhani olaylar ile dini inançlarla ilişkileri gibi özelliklerinin biri veya birkaçından kaynaklanabilir. Bu değer, duygusal algı yoluyla atfedilmesi sebebiyle korumaya aracı olabilecek en güçlü değerlerdendir.

Kurumun toplum belleğinde mimarlık ve sanat ile özdeş bir kimliği vardır. Görüşmeler, bu özdeş kimliğin kullanıcı belleğinde açıkça görülür ve önemli bir yeri olduğunu göstermiştir. Yerleşke ve

kurum birliktelikleriyle kendilerine özgü kimliklerini kazanırken, yerleşke duygusal ilişkilerin oluşturduğu bağılıkları da barındırmaktadır. Bu özellikleriyle kuvvetli bir kimlik değeri kazanmaktadır.

### **Tarihsel Değer**

Tarihsel değer, kültür varlığının bir yerleşim, bölge, toplum veya insanlık tarihinin gelişiminde özel ve önemli bir dönem, olay veya kişiyi temsil eder nitelikte olmasıyla ilişkilidir. Bu değer, temsil edilenlerin izlerinin varlığın bünyesinde saklanması açısından yaş yani eskilik ile de ilişkilidir.

Fındıklı Yerleşkesi, ilk inşasından bu yana, ülke tarihindeki önemli olaylara mekân ve tanık olmuştur. Bir dönem Meclis-i Mebusan toplantılarının yapıldığı Cemile Sultan Sarayı, bu işlevi İstanbul'un işgali sırasında da sürdürmüştür. Fındıklı rıhtımındaki Meclis-i Mebusan önünde İşgal Devletleri donanmasını gösteren fotoğraf, halen dönemin simge niteliğindeki fotoğraflardan biridir. Cumhuriyet'in ilanını takiben İstiklal Mahkemeleri burada toplanmıştır. İstiklal Mahkemeleri'nin ardından sarayın bir eğitim kurumuna tahsis edimiş olması yeni hükümetin eğitime karşı hassasiyetinin de göstergesi olmuştur.

*Şekil 37 İtilaf Devletleri Donanması Meclis-i Mebusan Önünde. (MSGSÜ RFAA)*



Cemile ve Münire Sultan Sarayları, Eldem ve Handan müdahaleleri sonucunda Türk Mimarlığı'nın nitelikli temsilcileri haline gelmişlerdir. Yapılan görüşmeler, kullanıcıların saraylara ve içlerinde yaşayan

kuruma sanat ve mimarlık tarihi açısından ortak bir değer atfetmiş olduklarını göstermiştir.

### **Belgesel Değer**

Belgesel değer, varlığın tarihsel süreci boyunca insan yaşantısına tanıklık etmesi ve bu tanıklığın bilgisini taşıyan kaynak olması ile ilişkilidir. Bu birikim; kültürel değerler, sosyal yaşantı, kurumlar, siyasi ve ekonomik ilişkiler, yapım tekniği gibi alanların bilgisinden oluşur.

Yerleşkenin yapıları, inşa edildikleri farklı dönemlerin mimari eğilimlerine, estetik anlayışlarına, yapım teknolojilerine, malzeme tercihlerine dair önemli bilgileri taşımaktadırlar. Bunlarla birlikte, yerleşkedeki yapılar tarihsel süreç içerisinde mimarlık ve sanat eğitiminin ihtiyaçları doğrultusunda biçimlenip dönüştürülerek fiziki mekânın işlev tarafından biçimlendirilmesinin örnekleri haline gelmişlerdir. Kullanıcıların bu yapılara fiziki mekân ve eğitim ilişkisi ile mimarlık tarihi bağlamlarında belge değeri atfettikleri görülmüştür.

### **Özgünlük**

Bir kültür varlığının özgünlüğü, onun ilk inşasındaki özgün nitelikleriyle tarihsel süreç içinde kazandığı nitelikleri uyumlu bir bütün halinde taşımasından kaynaklanır. Bu bütün; biçim, tasarım, konum, bağlam, yapım tekniği, malzeme gibi öğeler ile yerin ruhu ve somut olmayan mirasa ilişkin öğelerden meydana gelir. Özgünlük, zamanın izlerinin yok edilmesini ve söz konusu varlığın mütemediyen ilk inşasındaki durumunda bulunmasını gerektirmez. Bu anlamda özgünlük, varlığın zamanın izlerini kendisine katarak, ilk inşasındaki özgün durumuna verdiği referanslar ve onunla süren bağı ile ilişkilidir. Nara Özgünlük Belgesi'nde de (1994) vurgulandığı gibi; özgünlük anlayışı geleneklere, anlayışlara, kültürlere göre değişiklik gösterebilir. Bu bağlamda, özgünlük durumu araştırılırken sosyal bağlam göz ardı edilmemelidir.

Yapılan görüşmeler, kullanıcıların yakın tarihli yapısal güçlendirme müdahalesi ve iç boşlukların kapatılması gibi müda-

haleler ile yerleşkenin özgünlüğününün zedelendiğine inandıklarını göstermektedir. Bununla birlikte, söz konusu müdahaleler diğerlerine kıyasla daha sınırlı kapsamdadır ve geri dönüştürülebilir özelliklere sahiptir. Kullanıcılarla yapılan görüşmeler, müdahalelerin bir bölümünün yerleşkenin onunla uyumlu, nitelikli unsurları olarak değerlendirildiğini, Eldem ve Handan müdahalelerinin yapıların ilk inşasındaki hallerine referanslar sağlayan değerli bileşenler olduğunu ve dönemin mimarlığının korunması gerekli temsilcileri olduklarını düşündüklerini göstermiştir.

2014 yılında MSGSÜ öğretim üyesi Dr. Tigin Töre'nin doktora tezi kapsamında gerçekleştirilen Bilimsel Araştırma Projesi'yle geliştirilen (Binan vd., 2015) @ ARKADEMİ uygulaması aracılığıyla Münire Sultan Sarayı'ndaki sergide uygulanan anket çalışmasında katılımcılara yapıda "gerçekleştirilmiş olan yenileme uygulamasının korunmasının gerekli olup olmadığı konusundaki görüşleri" sorulmuş, yanıtlar 1 ile 5 arasındaki bir derecelendirme sistemine göre 4,5 değerini göstermiştir (Töre, 2017; Töre ve Binan, 2018). Bu değer, kullanıcı görüşmelerinde karşılaşılan yorumları da desteklemektedir. Bu yenileme uygulaması ile yapısal özgünlük ve bütünlükte kayıplar yaşanmıştır, ancak Eldem'in mekânın özgün kurgusunu anlamsal ve bağlamsal olarak koruma çabasında olduğu görülmektedir (Töre, 2017). Elde edilen bilgiler değerlendirildiğinde, Fındıklı Yerleşkesi'nin özgünlüğünü halen koruyor olduğunu ancak, bu değeri kaybetme riskinin de mevcut olduğunu göstermektedir

### **Bütünlük**

Kendisine kültür varlığı özelliği kazandıran niteliklerin tamamının bir bütün olarak mevcut olması, bir kültür varlığına bütünlük değeri kazandırır. Bu değer, yalnız fiziki unsurların bütünlüğünü değil, içinde bulunulan çevre ile somut ve somut olmayan çeşitli öğelerle bütünlük içinde olmayı da içerir.

Fındıklı Yerleşkesi somut ve somut olmayan değerleriyle kent ile uyum ve

etkileşim içinde varlığını sürdürmektedir. Bununla beraber, 2012'de gerçekleşen güçlendirme uygulamasının özgünlüğe olduğu gibi fiziksel bütünlüğe de olumsuz etkilerinin olduğu görülmektedir. Kullanıcılar yerleşkedeki yapıları bir bütün olarak kabul ederek değerlendirmektedirler. Yerleşkenin kısmen zedelenmiş olmakla beraber, bütünlüğünü koruduğu görülmektedir.

### ***Estetik ve Sanatsal Değer***

Varlığın sahip olduğu estetik ve sanatsal değer, yaratıldığı dönemdeki tasarım ve estetik anlayışının temsilcisi olmasıyla ilişkilidir. Bu anlayış malzeme, renk, süsleme gibi farklı nitelikler ile yansıtılır. Fındıklı Yerleşkesi'ni meydana getiren farklı yapılar kendi dönemlerinin estetik anlayışlarını açık ve anlaşılır şekilde günümüze taşımaktadırlar. Buna ek olarak, yapılan görüşmeler özellikle Çifte Saraylar'ın geçirdikleri kapsamlı müdahaleler sonucunda kullanıcılarında güzellik ve yücelik duygusu uyandıran mekânlar haline geldiklerini göstermiştir. Yerleşkenin sahip olduğu estetik ve sanatsal değeri bu değerlendirmeler de açıkça ortaya koymaktadır.

### ***Teknik ve Teknolojik Değer***

Bu değer, kültür varlığının inşa edildiği dönemin ve tarihsel süreç içindeki farklı dönemlerinin yapım sistemleri, malzeme, işçilik, teknik bilgiler ve becerilere dair özellikleri taşıyor olmasından kaynaklanır. Fındıklı Yerleşkesi'ndeki yapılar farklı dönemlerin teknik ve teknolojilerine dair özellikleri barındırmaktadırlar. Cemile ve Münire Sultan Sarayları'nın iç strüktürlerinin inşasında, dönemin teknik ve teknolojik olanaklarından yararlanılmıştır. Yapılar farklı dönemlerin teknolojilerine dair izleri hâlâ taşımaktadırlar. Görüşmelerde müdahalelerin yalnız mekânsal açıdan değil, teknik açıdan da nitelikli uygulamalar olarak değerlendirildiği görülmüştür. Ek olarak, Münire Sultan Sarayı çatı katı atölyeleri ve bu müdahale sırasında kurgulanan merdivenler, önemli teknik unsurlar olarak değerlendirilmiştir. Fındıklı rıhtımı da 2012 yılında müdahale

görmüş olmasına rağmen, döneminin yapım teknik ve teknolojisinin bir temsilcisidir. Değerlendirmeler sonucu Cemile ve Münire Sultan Sarayları başta olmak üzere yerleşkeyi meydana getiren yapılar teknik ve teknolojik değere sahiptir.

### ***Enderlik – Teklik Değeri***

Dönem, üslup, tür, tasarımcı gibi özelliklerin biri veya birkaçı bağlamında benzer olan varlıkların zamanla kaybedilmesi, halen mevcut olanlarının enderlik değeri kazanmasını sağlar. Bu özelliklerin bir veya birkaçının tek bir varlık üzerinde taşınması, o varlığa teklik değeri kazandırır.

Cemile ve Münire Sultan Sarayları'nın iç strüktürlerinin yenilenmesi uygulamaları Sedat Hakkı Eldem'in bu türdeki tek uygulamasıdır. Kullanıcılar Eldem müdahalelerini gerçekleştikleri dönemin üstün nitelikli örnekleri olarak değerlendirmişlerdir. Saraylar, bu özellikleri aracılığıyla enderlik-teklik değeri kazanmışlardır.

### ***Grup Değeri***

Kültür varlıklarının yan yana gelerek veya birbirleri üzerine katmanlaşarak fiziksel ve anlamsal ilişkiler içeren bir bütün meydana getirmeleri grup değerini oluşturur. Söz konusu bütün, aynı dönemde veya farklı dönemlerde inşa edilmiş yapılardan oluşabilir. İlk durumda bu bütün dönemin tasarım ve estetik anlayışını, teknik ve teknolojik olanaklarını, sosyal yaşamın özelliklerini temsil eder. İkinci durumda ise tarihsel süreçteki değişim ve gelişimler ile katmanların birbiriyle kurduğu ilişki gözler önüne serilir.

Fındıklı Yerleşkesi'ni oluşturan yapılar, hem birbirleriyle hem de çevreleriyle ile sıkı ilişkiler içindedir. Bu ilişkiler yerleşkeyi oluşturan yapıları birbirinden ayrı değerlendirmeyi olanaksız kılmaktadır. Söz konusu ilişkileri yerleşkede hem mekânsal bağlamda hem de anlamsal bağlamda gözlemlemek mümkün olmuştur. Yerleşkedeki yapılar birlikte bir grup değeri taşımaktadırlar.

### ***Kullanım Değeri***

Özgün işlevini sürdürüyor olması veya

kendi özgün niteliklerini zedelemeyen bir yeni işlevle kullanılıyor ve korunuyor olması kültür varlığına kullanım değeri kazandırır.

Fındıklı Yerleşkesi, saray işlevini yitirmesinin ardından eğitim kurumu olarak işlevlendirilmiştir ve bu işlevini günümüzde de sürdürmektedir. Yapılan görüşmeler, kullanıcıların yapıların üstlendiği eğitim işlevinin kurum ve yerleşke için birer yeni değer olduğuna inandıklarını göstermiştir. Yerleşke eğitim işleviyle beraber kullanım değerini sürdürmektedir.

### **Ekonomik Değer**

Kendisi bir maddi getiri sağlayan veya koruma eylemine konu olarak ekonomik katkı sağlayan kültür varlıkları, ekonomik değere sahiptirler. İhtiyaç doğrultusunda bir işleve mekân olmak, ziyaret edilmek, yatırıma konu olmak gibi çeşitli yollar kültür varlığına ekonomik değer kazandırabilir.

Fındıklı Yerleşkesi, saray işlevininin sona ermesinden sonra, sonucusu MSGSÜ olan farklı eğitim kurumlarınca kullanılmıştır. Yerleşke, kamu yararına sürdürdüğü eğitim işleviyle ekonomik değere sahiptir.

### **3. DEĞERLENDİRME VE ÇIKARIMLAR**

Kullanıcı belleğinde mevcut olan değerlerin araştırmaya dahil edilebilmesi için, MSGSÜ Fındıklı Merkez Yerleşkesi'nin kültür mirası niteliği literatürden edinilen bilgiler ve yerleşkenin kullanıcıları ile gerçekleştirilen derinlemesine görüşmelerden edinilen bilgilerin senteziyle araştırılmıştır.

Görüşme soruları koruma değerlerinin tespitine yönelik kurgulanmıştır, ancak katılımcılara doğrudan koruma değerleriyle ilgili sorular yöneltilmemiştir. Yine de, görüşmelerin tümünde kullanıcılar yerleşkenin somut ve somut olmayan değerleriyle ilgili açık yorumlarda ve değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Bu yorum ve değerlendirmeler, kişilerin yerleşkeyle kurdukları mekânsal ilişkiler üzerinden ona ortak değerler atfetmiş olduklarını göstermiştir.

Bu değerlerin kişisel ilişkiler yoluyla atfedilmesinin de bir sonucu olarak, kullanıcıların yerleşkenin korunması ve sahip olduğu değerlerin sürekliliğinin sağlanması konusunda kendilerini sorumlu gördükleri gözlenmiştir. Kişilerin hissettikleri bu sorumluluk, yerleşkenin korunması için yürütülecek eylemleri destekleyebilecek önemli potansiyel barındırmaktadır. Fındıklı Yerleşkesi gibi geniş kullanıcı gruplarının ilişkide oldukları benzer miras alanlarında yürütülecek farklı çalışmaların, koruma için benzer potansiyelleri ortaya çıkarmaları kuvvetle muhtemeldir. Söz konusu potansiyellerin dönüşecekleri eylemler, her bir miras alanı için kendine özgü olacak şekilde kurgulanmalıdır. MSGSÜ Fındıklı Yerleşkesi içinse, içinde yaşamakta olan kurumun kendi ayırt edici özellikleri dikkate alınmalıdır. Bunların en önemlilerinden birinin yerleşkenin kullanıcılarının geliştirdikleri benimseme ve aidiyet hisleri olduğu görülmüştür. Kurum da tarihsel sürecinde bu hislere paralel olarak -yetki alanı dışında kalan konular ve yakın dönemde gerçekleşen ve kullanıcılar tarafından oldukça olumsuz olarak değerlendirilen uygulamalar dışında- kurumsal yapılanma ve eğitim modeline ilişkin konularla beraber, yerleşke içerisinde yeni yapıların inşası, mevcut yapıların yenilenmesi ve donatılması gibi eylemlerde de üyelerini süreçlere ortak etme eğiliminde olmuştur.

Günümüzde de kullanıcıların kurum ve yerleşke için yararlı eyleme geçebilmeleri adına, katılımcı yöntemlerin kurgulanması, yerleşkenin somut ve somut olmayan değerlerinin korunması, aktarılması ve bunların sürekliliğinin sağlanmasını da destekleyecektir. Yerleşkenin barındırdığı niteliklerini tanıyan yeni kullanıcılar da zaman içerisinde geliştirdikleri ilişkiler yoluyla ona kendi değerlerini atfedeceklerdir. Bu bağlamda yerleşkenin niteliklerinin doğru aktarılması ve bir miras alanı olarak sunumunda, somut ve somut olmayan öğelerinin oluşturduğu değerini doğru şekilde aktarabilen, özgün nitelikleriyle uyumlu olan, mekânların özgün karakterlerini zedelemeyen, kullanıcıları rol almaya teşvik eden yöntem-

lerin geliştirilmesi faydalı olacaktır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve Fındıklı Merkez Yerleşkesi, köklü tarihleri ve sahip oldukları özellikleriyle daha pek çok çalışmanın konusu olabilecek niteliktedirler. Kültür mirasının korunması alanındaki bu çalışma, kurum ve yerleşkenin çok çeşitli alanlardaki üretimlerinin belgelenmesinin ve aktarımının, yerleşkenin somut ve somut olmayan değerleriyle birlikte korunarak yaşatılması için önemli bir ihtiyaç olduğunu göstermiştir. Bu çalışmanın esin kaynağı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi üyelerinin ve yaşamlarını sürdürdükleri Fındıklı Yerleşkesi'nin birlikte oluşturdukları özgün ruhtur. Bu ruhun, yerleşkenin tüm değerleri ile birlikte muhafazası ve geleceğe aktarılması yine onu belleklerinde özel bir yere saklamış kullanıcılarıyla mümkün olacaktır.

### **BİLGİLENDİRME**

\*Bu çalışma Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Koruma ve Restorasyon Yüksek Lisans Programı kapsamında Prof. Dr. Demet Ulusoy Binar yürütücülüğünde 2019 yılında tamamlanan “Çok Katmanlı Kültür Mirasının Tanımı ve Korunmasında Bellek-Değer-Mekan İlişkisi: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fındıklı Yerleşkesi Örneği” başlıklı tez çalışmasından üretilmiştir.

Çalışma, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü tarafından düzenlenen 140 Yılın Mimarlığına Tanıklık: 1882-2022 Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuş ve bildiri tam metni olarak teslim edilmiştir.

### **KAYNAKLAR**

- ARSEVEN, C. E. (1975). Sanayi-i Nefise Mektebinin kuruluşu (tesisi), Sanat Ansiklopedisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- ASSMANN, J. (2018). Kültürel Bellek. (A. Tekin Çev.). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- ATABAY, Z.E. (2019). Çok Katmanlı Kültür Mirasının Tanımı ve Korunmasında Bellek-Değer-Mekân İlişkisi: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fındıklı Yerleşkesi Örneği. (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Aysel, N. R. (2012, 2013). Konferans Salonu : Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Üniversiteye Bir Mekânın Tasarım ve Değişimi, Tasarım+Kuram, 8(13), s.11– 33;
- Aysel, N. R. (2013). Akademi'ye Dokunmak: Notlar, Düşünceler, Mimarlık 371, s. 29-34;
- BİLGİN ALTINÖZ, A. G. (2002). Assessment of historical stratification in multi-layered towns as a support for conservation decision-making process; a Geographic Information Systems (GIS) based approach case study: Bergama.
- BİNAN, D. ve BÜKEN CANTİMUR, B. (2010). Koruma Alanında Somut ve Somut Olmayan Boyutlarıyla Miras Kavramının Gelişimi ve “Yerin Ruhunu.. Mimari Korumada Güncel Konular, Anadolu Üniversitesi Yay, Editör:Nuray Özasan, Deniz Özkut, Basım sayısı:1, ISBN:978-975-06-0732-5,
- CEZAR, M. (1983). Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl, Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi, İstanbul.
- ELDEM, S. H. (1983). 50 Yıllık Meslek Jübilesi. M.S.Ü. 100. Yıldönümü Armağanı, İstanbul
- ELDEM, S. H. (1993). Boğaziçi yalıları: The Yalis of the Bosphorus. Rumeli yakası, European side. Vehbi Koç Vakfı.
- ELDEM, S. H. VE HANDAN, M. A. (1954). Güzel Sanatlar Akademisi, Arkitekt, 1954(267–268), s. 5–17.
- FEILDEN, B. M. VE JOKILEHTO, J. (1998). Management Guidelines For World Cultural Heritage Sites, ICCROM, Rome.
- FIRAT, K. (2008). Geçmiş Zaman Fotoğrafları: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi 125. Yılına Armağan, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi.
- FREY, B. S. (1997). Evaluating Cultural Property: The Economic Approach, International Journal of Cultural Property, 6, s. 231-246. Erişim Tarihi 25 Kasım 2018, <https://www.cambridge.org/core/journals/international-journal-of-cultural-property/article/abs/evaluating-cultural-property-the-economic-approach/DB9916B829B7DBE71BECFF61920C6785>
- GÜLMEZ, F. G. (2011). Saray'dan Akademi'ye Sürdürülen Orta Sofa Karakteri: MSGSÜ Mimarlık Fakültesi Orta Hol Yenileme Projesi, mimar.ist 41: s. 16-23.
- ICOMOS AUSTRALIA. (1999). The Burra Charter. Erişim Tarihi 25 Kasım 2018, [http://icomosubih.ba/pdf/medjunarodni\\_dokumenti/1999%20Povelja%20iz%20Burre%20o%20mjestima%20od%20kulturnog%20znacenja.pdf](http://icomosubih.ba/pdf/medjunarodni_dokumenti/1999%20Povelja%20iz%20Burre%20o%20mjestima%20od%20kulturnog%20znacenja.pdf)
- ICOMOS TÜRKİYE. (2013). Mimari Mirası Koruma Bildirgesi. Erişim Tarihi 01 Aralık 2018, [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0784192001542192602.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0784192001542192602.pdf)
- KÜÇÜKERMEN, Ö. (2015). Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Endüstri Tasarımına Mobilya. Matsa Basımevi, Ankara.
- LIPE, W. D. (1984). Value and meaning in cultural resources. Approaches to the archaeological heritage, 1-11.
- MADRAN, E. VE ÖZGÖNÜL, N. (2005). Kültürel ve Doğal Değerlerin Korunması, Mimarlar Odası Yayınları, İstanbul.
- NORA, P. (2006). Hafıza Mekânları. (M. Özcan Çev.). Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- ŞEHVAROĞLU, H. (1986). Boğaziçi'ne Dair. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul.

- RIEGL, A. (2015). Modern Anıt Kültü. (E. Ceylan Çev.). Daimon Yayınları, İstanbul.
- SİLİVRİLİ, K. (2003). 1 Nisan 1948 Akademi Yangınına Dair, Sanat Çevresi, Özel Sayı 4, s. 62-65.
- TÖRE, T. (2017). Mimari Koruma Bağlamında Artırılmış Mekân Uygulamalarının Kullanımı ve Değerlendirme Ölçütleri “@RKADEMİ” Uygulaması. (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- TÖRE, T. VE BİNAN, D. (2018). Evaluation of Augmented Reality Projects For Dissemination of Heritage Information and The Case of @Rkademi, Tasarım+Kuram, 14(26), s. 69-81.
- TÜRKMEN, M. (1993). Anılarda Akademi ve Mimari Üzerine Not ve Çizgiler, Sanat Çevresi, 175, s. 16-20.
- UZUN AYDIN, D. (2018). İnas ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin İlk Kadın Heykeltraşları. Erişim Tarihi 08 Ocak 2019, [https://www.researchgate.net/publication/271731862\\_Inas\\_ve\\_Sanayi-i\\_Nefise\\_Mektebi%27nin\\_Ilk\\_Kadin\\_Heykeltraslari](https://www.researchgate.net/publication/271731862_Inas_ve_Sanayi-i_Nefise_Mektebi%27nin_Ilk_Kadin_Heykeltraslari)


## Öz

Ülkenin ilk kadın mimarlarından olan ve geçtiğimiz yüzyılın mimarlığına önemli katkılar sağlayan Leyla Turgut 1911 yılında, İstanbul'da doğar. Gençlik yıllarını Viyana'da geçirir ve burada mimarlık eğitimi almaya başladığı sırada, 1932'de ailesiyle birlikte anavatanına döner. İstanbul'daki ilk yıllarında yüzme yarışlarındaki başarılarıyla tanınan bir sporcu olur. 1934'te uluslararası müsabakada Türkiye'yi temsil ederek ilk milli kadın sporcu unvanına sahip olur. İlerleyen yıllarda Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde mimarlık eğitimine tekrar başlar ve bu esnada Bruno Taut'un şefliğini yapmakta olduğu Maarif Vekaletine bağlı Mimari Tatbikat Bürosu'nda ilk mesleki tecrübesini kazanır. 1939'da yüksek mimar olarak mezun olduktan sonra mimari proje yarışmalarına katılır. Samsun'daki Akpınar Köy Enstitüsü için hazırladığı proje ile yarışmada birincilik elde eder ve bu köy enstitüsünün inşaatı da kendisinin denetiminde gerçekleşir. İlerleyen yıllarda İstanbul Belediyesi'nde çalışmaya başlayan Leyla Turgut, dar geliri ve yoksul kimselerin barınma ihtiyacına yönelik çalışmalar yapar: Mecidiyeköy, Zincirlikuyu, Balmumcu gibi dönemin kent dışı alanlarının imar planlarını hazırlar. Sahip Özden ile birlikte, inşaatı İstanbul Belediyesi tarafından gerçekleştirilen Koşuyolu ve Selamsız'daki sosyal konutların tasarımını yapar. Daha sonra Mimar Berkok İlkünsal ile birlikte kurdukları büroda çok katlı sosyal konutun ilk örneklerinden olan Okmeydanı İETT Blokları'nın projelerini hazırlar. 1960 sonrasında kültür sanat araştırmalarına yönelir; Anadolu şehirlerini, antik kalıntıları inceler ve çalışmalarını konferanslarda paylaşır. Gençlik yıllarında sporda önemli başarılar elde etmiş ve bu mücadele ruhunu yaşamına, mimarlık üretimine yansıtmış olan Leyla Turgut 1988 yılında vefat etmiştir. Bu çalışma yeni inşa edilmekte olan bir ülkenin sorunlarını kendine dert edinen, çözüm bulmak adına var gücüyle mücadele etmiş bir kadın mimarın yaşam öyküsünü, mimarlık üretiminin detaylarına odaklanarak irdelemeyi amaçlamaktadır.


**Anahtar Kelimeler:** Leyla Turgut, Kadın Mimar, Köy Enstitüleri, Konut Sorunu, Sosyal Konut.

# Öncü Bir Modern Figür: Leyla Turgut'un Mimarlık Üretimi

## Architectural Production of Leyla Turgut: A Leading Modern Figure

 Burak Öztürk

*İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul, Türkiye*

 Yıldız Salman

*İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İstanbul, Türkiye*

Başvuru tarihi/Received: 26.03.2023, Revize tarihi/ Revised: 10.12.2023, Kabul tarihi/Final Acceptance: 11.12.2023

### Extended Abstract

*Leyla Turgut, one of Turkey's first female architects who contributed to the architecture of the 20th century, was born in 1911 in Istanbul. She lived in Vienna during her childhood and youth. Between 1926 and 1929, she completed high school at the Schottengymnasium. After graduating from high school, she started studying architecture in Vienna. Young Leyla was also a successful swimmer. She achieved a degree in swimming: On August 18, 1929, she broke the record by swimming the 18-kilometer-long Lake Wörthersee in about nine hours. She founded Vienna's first women's ice hockey team in 1930 with her friends from the ice-skating club. Leyla Turgut moved from Vienna to her hometown with her family in 1932. After settling in Istanbul, she became known for her achievements in swimming. In the 1930s, organizing swimming competitions to attract attention to aquatic sports was prevalent. Leyla Turgut won all her competitions and broke many records in 1933. The USSR invited Turkish athletes to compete in 1934. Two female swimmers in the national team, Leyla Turgut and Cavidan Erbelger were also Turkey's first national female athletes. In the Turkish National Swimming Competition of 1935, she contributed to the championship of the Istanbul team with her successes. She started her architectural education at the Academy of Fine Arts in the mid-1930s again. She gained her first professional experience while still a student: In February 1937, she started working in the Architectural Practice Bureau, affiliated with the Ministry of Education. The head of the Architectural Practice Bureau was Bruno Taut, and he was also a professor at the Academy. During the years Leyla Turgut studied architecture, being a student and a colleague of Bruno Taut influenced her career planning. Taut designed social housing projects that thousands of Berliners settled in the 1920s. Thus, the issues Leyla Turgut worked on most as an architect were social housing projects. After graduating from the Academy of Fine Arts, she participated in architectural project competitions. While village institutes, an essential step for rural education, organized architectural design competitions to select the institute buildings in the early 1940s. She won awards in four design competitions and even the first prize in the Akpınar Village Institute competition and consulted for building this institute. She also won awards and honorable mentions from other architectural design competitions between 1944-1946.*

*On the other hand, she started to work for Istanbul Municipality in the late 1940s. In these years, Istanbul Municipality developed projects under Henri Prost's leadership for the city's modernization and renewal. The most critical urban issue of the period was the housing problem. As an architect of the Istanbul Municipality, Leyla Turgut worked on the master and development plans of the housing estates where low-income and poor people can shelter. In addition, with Sahip Özden, she designed the Selamsız and Koşuyolu social housing that the Municipality built. In the following years, with the activity of the cooperative dwelling association and Emlak Kredi Bank, these two areas developed further and became essential neighborhoods of Istanbul.*

*In the mid-1950s, she established an architectural company with her young associate Berkok İlkünsal. The only known project they designed together is Okmeydanı İETT Mass Housing. These housing units were among the initial samples of high-rise residential buildings and Istanbul's first skyscrapers. In 1965, the German television channel Bayerischer Rundfunk broadcasted a film about daily life in Turkey. In this television film, there are scenes of Leyla Turgut consulting the construction works of the Okmeydanı İETT Mass Housing. She briefly explained the living conditions of women in Turkey before the Republic time in her voice. 1973 was the 50th anniversary of the republic's proclamation, and the first Istanbul Festival was a part of the celebrations. The festival's general manager, in which numerous local and foreign artists performed, was Leyla Turgut.*

*She died on March 28, 1988, at the age of 77. Her archive, consisting of valuable photographs and collections, was distributed to various museums after her death. She did not become a 'starchitect' focused on creative designs or following any movements during her career. Consequently, her architectural works have yet to be studied enough, despite much research about her contemporaries. Today, people remember Leyla Turgut with respect as a successful athlete and an intellectual architect. The study aims to examine the life story of a female architect worried about a developing country. Moreover, she worked to find solutions by focusing on the details of her architectural works.*

**Keywords:** Leyla Turgut, Woman Architect, Village Institutes, Housing Issue, Social Housing.



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

**Cite this article as:** Öztürk B, Salman Y. Öncü Bir Modern Figür: Leyla Turgut'un Mimarlık Üretimi. *Tasarım Kuram* 2023;140. Yıl Sayısı: 85–103.

## 1. GİRİŞ

Leyla Turgut, Türkiye'nin ilk milli kadın sporcularından ve ilk kadın mimarlarından. Orta öğretimini tamamlanana kadar Viyana'da, sonrasında ise İstanbul'da yaşamıştır. Gençlik yıllarından itibaren sporcu kimliği ile tanınmaya başlar. Yüzme sporunda uzun yıllar muhafaza edeceği ulusal rekorlara imza atar ve uluslararası müsabakalarda ülkeyi temsil eder. 1939 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olur ve çeşitli mimarlık üretimlerinde bulunur. "İmkânsız", "zor" gibi kavramlara hayatında yer vermeyen, önyargısız bir karakteri vardır: Buz pateni kulübündeki arkadaşlarını organize ederek Viyana'nın ilk kadın buz hokeyi takımını kurduğundaki gibi İstanbul'daki ilk gökdelenin projesini hazırlayacak öncü bir cesarete sahiptir. Çalışma kapsamında Leyla Turgut'un yaşamı tarihsel süreçte incelenmiş; mimarlık üretimi ve ilgilendiği diğer konular birincil kaynaklar esas alınarak izah edilmiştir. Elde edilen bilgi ve belgeler ışığında mimarlık üretimi kapsamında yaptığı çalışmalar dönemi bağlamında değerlendirilmiştir. Leyla Turgut'un gençlik yıllarında spor alanında gösterdiği azimli ve yarışmacı tutum, mimarlık meslek yaşamında da etkisini göstererek, kendisinin ilgi duyduğu ve çalıştığı mimarlık, spor, kültür ve sanat alanlarında öncü bir figür olmasına katkıda bulunmuştur.

## 2. VİYANA'DA BİR TÜRK GENCİ

Viyana Sefaretinde müsteşar olarak çalışan Mustafa Asım Bey, Temmuz 1908'de kentten saygın ailelerinden birine mensup olan Letta Mraček ile evlenir. Hemen sonrasında kısa zaman aralıklarıyla Stockholm ve Sofya Sefaretlerinde görev alır. Ekim 1911'de Hariciye Nazırlığı (günümüzde Dışişleri Bakanlığı) görevine getirilir ve ailesiyle birlikte İstanbul'a yerleşir. Aralık 1911'de Mustafa Asım Bey ve Letta Hanım'ın ikinci çocuğu Leyla burada dünyaya gelir. Temmuz 1912'de kabine ile birlikte istifasını veren Mustafa Asım Bey, Ocak 1914'te Tahran Sefaretinde büyükelçi olarak çalışmaya başlar. Şubat 1916'da avcılık ile uğraştığı bir anda Rus

müfrezesi tarafından esir alınır. Serbest bırakıldığında İstanbul'a döner ve izin alarak eşinin memleketi olan Viyana'ya taşınır (Alparslan, 2018, 13).

Leyla Turgut çocukluk ve ilk gençlik dönemini Viyana'da geçirmiştir. Lise eğitimini 1926-1929 yılları arasında tamamlar. Ağabeyi Demir Turgut gibi Leyla da Viyana burjuvazisinden ve yüksek aristokrasiden gelen çocuklara yönelik bir kurum olan Schottengymnasium'da eğitim alır. Her iki kardeş önemli kurumlarda eğitim almalarının yanı sıra spor faaliyetlerindeki başarılarıyla da öne çıkarlar. Demir yelken sporuyla ilgilenir, Leyla ise başarılı bir yüzücüdür. Henüz 17 yaşında iken yüzmede dereceler elde eder: Slovenya sınırına yakın Wörthersee Gölü'ne giden Leyla Turgut, burada bir süre antrenman yapar. 18 Ağustos 1929'da 18 kilometre uzunluğundaki gölü yaklaşık 9 saatte yüzerek geçer ve daha önce Emma Faber-Johanny'e ait olan rekoru kırar (Assin Tourgoud Schwimmt, 1929). Bu dönemdeki önemli bir girişimi, ilk kadın buz hokeyi takımını kurmasıdır. 1930 başında Viyana'nın seçkin kimselerinin üye olduğu Buz Pateni Kulübü'ndeki arkadaşları ile bu takımı kurmuş ve kaptanlığını yapmıştır (Die erste Wiener, 1930). O yıllarda buz hokeyi, erkeklere yönelik bir spor olarak kabul edildiğinden bu sıra dışı girişimi rakip bir takımın bulunmaması sebebiyle takım içi antrenmanlarla sınırlı kalır.

Temmuz 1931'de Letta Turgut ile yapılan bir röportajda kızı Leyla'nın teknik eğitim aldığı ve Prof. Holzmeister'in öğrencisi olduğu belirtilir (Poor Lima, 1931). Clemens Holzmeister'in öğrencisi olduğundan yola çıkarak Leyla Turgut'un henüz Viyana'dayken mimarlık eğitimi almaya başladığı anlaşılmaktadır. Ancak Opitz'in (2020) de dile getirdiği gibi Holzmeister bu tarihlerde Viyana Teknik Üniversitesi'nde değil, Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalışmaktadır. Leyla'nın hangi kurumda mimarlık eğitimine başladığı konusundaki belirsizlik arşiv belgelerinin incelenmesiyle aydınlatılmış, dördüncü bölümde ayrıntılı olarak izah edilmiştir.

### 3. İSTANBUL'UN YENİ YÜZME ŞAMPİYONU

Letta Hanım ile yapılan röportajın devamında oğlu Demir'in doktorasını bitirdikten sonra İstanbul'a taşınacaklarını söylemiştir (*Poor Lima, 1931*). Demir Turgut, Viyana Üniversitesi'nde Siyaset Bilimi alanındaki 'Musul Sorunu' başlıklı doktora tezini 1931 yılında tamamlar. Şubat 1932'de yayınlanan bir haftalık dergide Leyla Turgut'un buz tutmuş Neusiedl Gölü üzerinde yelken sporunu icra ederken çekilmiş fotoğrafı görülür (*Eissegehn am Neusiedler, 1932*). Bu tarihten itibaren Viyana basınında kendisi veya aile bireyleriyle alakalı bir habere rastlanmamıştır. Haziran 1932'de ise Demir Turgut'un yelken sporundaki başarılarının anlatıldığı bir haberde kendisinin eğitimi tamamladığı ve anavatanına döndüğü bilgisine ulaşılır (*Avrupa'da 236 Yelken, 1932*). Bu bilgilerden yola çıkarak Turgut ailesinin 1932 yılında Viyana'dan İstanbul'a taşındığı anlaşılmaktadır.

Leyla Turgut, İstanbul'daki ilk yıllarında yüzme sporundaki başarılarıyla tanınmıştır (*Şekil.1*). O yıllarda Cumhuriyet gazetesi deniz sporlarına ilgi çekmek, erkek ve kadın sporcu gençleri teşvik etmek için yüzme müsabakaları düzenlemektedir (*Tokgöz, 1932*). Vakit ve Milliyet gazetelerinin de benzer organizasyonları söz konusudur. Dönemin şartları gereği kapalı bir yüzme havuzunun mevcut olmaması sebebiyle bu müsabakalar yalnızca yaz aylarında Kadıköy-Moda, Büyükdere-Lido gibi deniz hamamlarında gerçekleştirilir. Leyla Turgut 1933 yılında Fenerbahçe Spor Kulübü, 1934-1935 yıllarında ise İstanbul Su Sporları Kulübü adına katıldığı yüzme müsabakalarında çok sayıda derece elde etmiştir (*Çizelge 1*).

1930'lu yıllar Türkiye'nin Sovyetler Birliği ile ilişkilerini geliştirildiği bir dönemdir. Bu kapsamda Sovyetler Birliği, 1934 yılında Türk sporcularını, kendi ülkelerindeki sporcularla müsabaka yapmak üzere davet eder. Futbol takımı, güreşçiler ve yüzücülerden oluşan milli takım kfilesi 26 Temmuz'da Rusya'ya hareket eder (*Sporcu Kafilemiz, 1934*). Kafilede

bulunan iki kadın yüzücü; Leyla Turgut ve Cavidan Erbelger aynı zamanda Türkiye'nin ilk milli kadın sporcularıdır (*Sporcularımız Moskova'da, 1934*). Sınırlı sayıda sporunun katıldığı bu organizasyonda kadın yüzücülerin de yer alabilmesi, Leyla Turgut'un elde ettiği dereceler sayesinde. Bu bağlamda kendisi yüzme sporunun uluslararası temsiline de öncülük etmiştir. 1935 yılından sonra Leyla Turgut'un yüzme müsabakalarına sporcu olarak katılmadığı tespit edilmiştir. Nitekim bu tarihten sonra mimarlık eğitimine başladığı, profesyonel spor kariyerine devam etmediği düşünülmektedir. Her ne kadar yarışlara katılmıyor olsa da uzun yıllar boyunca hakemlik yaparak yüzme sporuyla bağını koparmamıştır.



Şekil 1. Leyla Turgut'un bir yüzme müsabakasında çekilmiş fotoğrafı. (İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi Arşivi, CFA\_008530)

Tarih	Müsabaka	Stil	Derece
04.08.1933	İstanbul Mıntıkası Yüzme Şampiyonası	100 metre, serbest	Birinci (Rekor)
		200 metre, serbest	Birinci (Rekor)
		200 metre, kurbağalama	Birinci
		400 metre, serbest	Birinci
11.08.1933	Vakit Gazetesi Yüzme Müsabakası	100 metre, serbest	Birinci
		200 metre, kurbağalama	Birinci (Rekor)
		400 metre, serbest	Birinci
13.08.1933	Milliyet Gazetesi Yüzme Müsabakası	100 metre, sırt üstü	Birinci
		200 metre, serbest	Birinci
		400 metre, serbest	Birinci
27.08.1933	Cumhuriyet Gazetesi Yüzme Yarışları	1500 metre, serbest	Birinci
07.09.1934	İstanbul Yüzme Şampiyonası	100 metre, serbest	İkinci
		200 metre, kurbağalama	Birinci
16.09.1934	Sonbahar Deniz Müsabakaları	100 metre, serbest	Birinci
		400 metre, serbest	Birinci
11.08.1935	İstanbul Yüzme Şampiyonası	200 metre, serbest	İkinci
17.08.1935	Türkiye Yüzme Birincilikleri	100 metre, serbest	İkinci

*Çizelge 1. Leyla Turgut'un Türkiye'deki yüzme müsabakalarında elde ettiği dereceler*

#### 4. MİMARLIK EĞİTİMİ ve İLK MESLEKİ TECRÜBELERİ

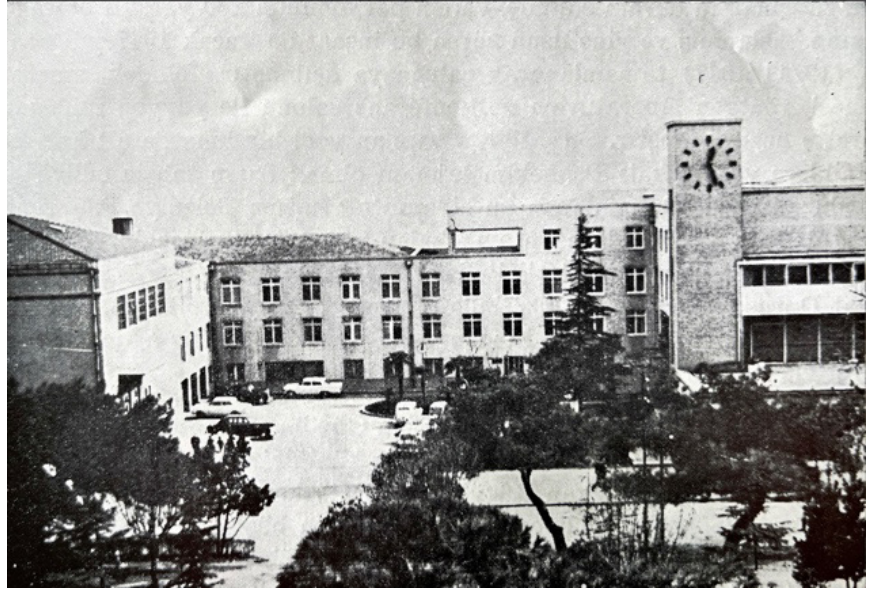
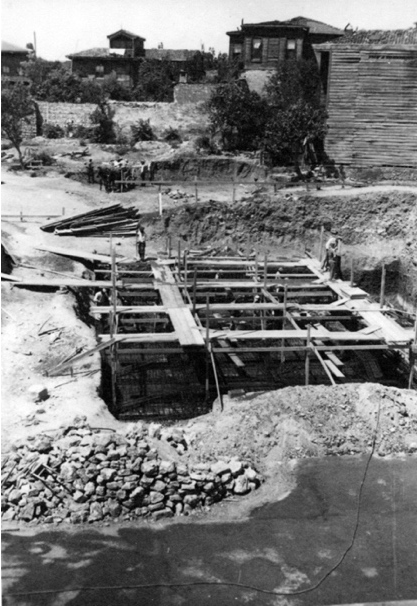
Leyla Turgut, Viyana'daki mimarlık eğitimine 1929/1930 döneminde başlamıştır. Viyana Teknik Üniversitesi arşivlerinde bulunan öğrenci kataloglarındaki bilgiye göre, Viyana Teknik Yüksekokulu - Mimarlık bölümüne 20 Kasım 1929'da kayıt olmuştur. Aynı arşivde yer alan not dökümü incelendiğinde 1929/1930 ve 1930/1931 dönemlerinde çok sayıda derse kayıt olduğu ancak yalnızca mimari biçim bilgisi dersinden başarılı olduğu görülmektedir. 1931/1932 döneminde ise Leyla Turgut herhangi bir derse kayıt olmamıştır (Şekil.2).<sup>1</sup> İstanbul'daki mimarlık eğitimine başladığı tarih ise kayıt bilgileri bulunmadığı için belirsizdir. Özgüven (2002, 28) tarafından hazırlanan yüksek lisans tezi kapsamında Cahide Tamer ile yapılan görüşmede, Leyla Turgut'un Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde önce dekoratif sanatlar bölümünde eğitim gördüğü, daha sonra yüksek mimarlık bölümüne geçiş yaptığı belirtilmektedir. 1930'lu yıllarda Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde yüksek mimarlık eğitiminin beş yıl olduğu (Karakaya, 2006, 27) göz önünde bu-

lundurulduğunda 1939 yılında mezun olan Leyla Turgut'un – öngörülen süre zarfında tamamladığı kabul edilirse – İstanbul'daki mimarlık eğitimine 1934/1935 döneminde başladığı tahmin edilebilir.

Akademide yüksek mimarlık eğitimi almakta olan Leyla Turgut, ilk mesleki deneyimini de henüz öğrenci olduğu yıllarda kazanır: Şubat 1937'de Maarif Vekaletine bağlı olarak hizmet veren Mimari Tatbikat Bürosu'nda çalışmaya başlar (Turan, 2021, 133). Uzun yıllar Viyana'da yaşayan Leyla Turgut'un Almanca biliyor olması, büroda ve vekaletin diğer birimlerinde çalışmakta olan Alman mimarlarla kolaylıkla iletişim kurabilmesini sağlar. 1936 sonunda Türkiye'ye yerleşen Bruno Taut, Mimari Tatbikat Bürosu'nun şefidir, aynı zamanda Akademi'de dersler vermektedir. Bruno Taut'un Aralık 1938'deki vefatından sonra Mimari Tatbikat Bürosu'nun şefliğini Robert Vorhoelzer yürütür. Leyla Turgut'un Vorhoelzer'in asistanlığını yaptığı bilgisinden (Özgüven, 2002, 29) yola çıkarak, mezun olduğu 1939 yılı ve sonrasında bir süre daha Mimari Tatbikat Bürosu'nda çalışmaya devam ettiği tahmin edilebilir.

1. Leyla Turgut'un Viyana Teknik Yüksekokulu'ndaki kayıt bilgilerine Dr. Neslinur Hızlı'nın katkıları ile erişilmiştir.





## 5. MESKEN MESELESİYLE MÜCADELE

Mimari proje yarışmalarına katılım ve Cerrahpaşa Hastanesi yapılarının tasarımlarıyla geçen ilk meslek yıllarının ardından Leyla Turgut, 1940'ların sonunda İstanbul Belediyesi'nde çalışmaya başlar. Bu tarihlerde Belediye bünyesinde kentin modernleşmesi, güncel ihtiyaçlara karşılık verecek şekilde yenilenmesi için Henri Prost'un yürütücülüğünde çalışmalar yapılmaktadır. Dönemin en önemli kentsel sorunlarından biri mesken meselesidir. Nüfusun hızla arttığı İstanbul'da, dar gelirli ve yoksul kimselerin barınabileceği konut sayısı oldukça azdır. Bu durum gecekondular ve çarpık kentleşme risklerini beraberinde getirir. Amerika menşeli mimarlık, şehircilik, mühendislik firması

Skidmore, Owings & Merrill (SOM)'in kurucuları tarafından hazırlanan ve Bayındırlık Bakanlığına sunulan raporda, İkinci Dünya Savaşı'nın etkileri nedeniyle 1946 yılı sonrasında İstanbul'da konut inşaatı yapılmadığı ve gecekondular üretiminin başladığı belirtilir (Skidmore, Owings, vd., 1951, 63). Uzun yıllar Almanya'da bir yapı kooperatifinin yönetim kurulu başkanlığını yapan ve 1933 yılında Türkiye'ye gelen iktisat profesörü Gerhard Kessler, yüzyıl ortası İstanbul'unun konut sorununu dile getirirken inşaat şirketlerinin ve mimarların zengin üst tabakaya ve kamuya ait projelerle ilgilendiğini, halk meskenleri için herhangi bir girişimin sözü konusu olmadığı belirtir (Kessler, 1949, 132). Türkiye'de, mesken meselesine çözüm getirmek için ilk adım merkezi yönetim tarafından atılır ve Haziran 1948'de 5228

**Şekil 3.** Cerrahpaşa Hastanesi'nde mutfak-çamaşırhane binasının inşaat halinde görüldüğü, 19.07.1938 tarihli fotoğraf. (MSGÜ - İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi)

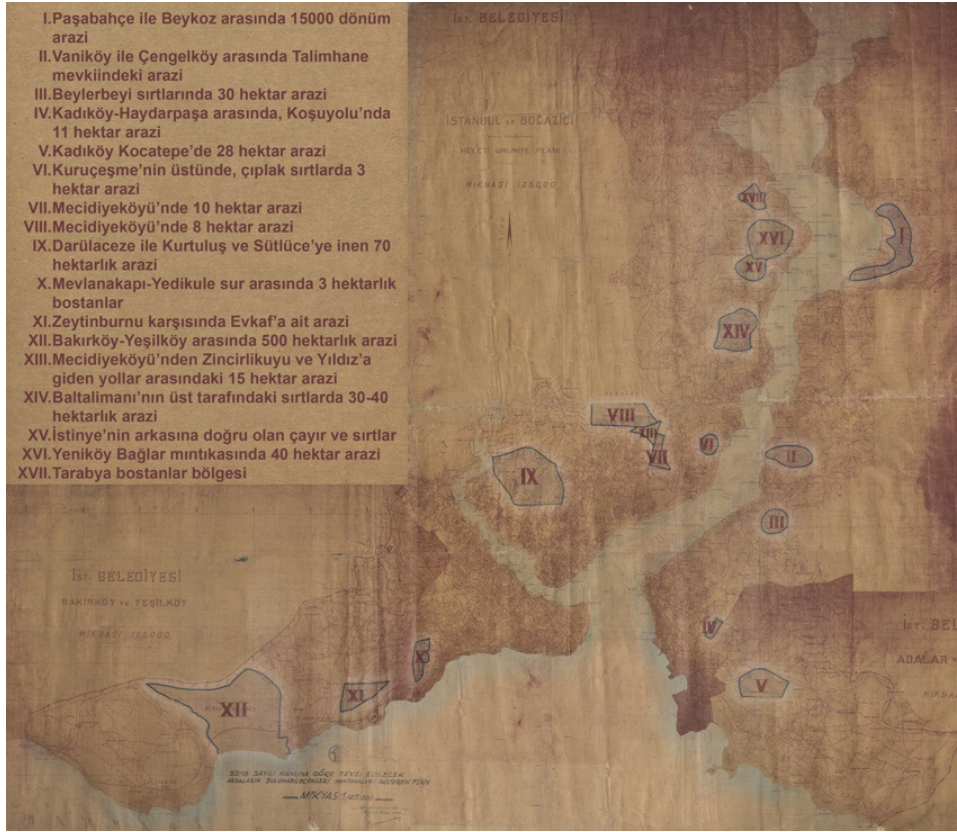
**Şekil 4.** Cerrahpaşa Hastanesi - Şirürji Kliniğini gösteren fotoğraf. (Gürkan, 1967, 21)

**Şekil 5.** Cerrahpaşa Hastanesi - Verem Kliniğinin inşaatı sırasındaki (MSGÜ - İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi) ve tamamlanmış hallerini (Yenileşen İstanbul, 1947, 121) gösteren fotoğraflar.

sayılı Bina Yapımını Teşvik Kanunu yürürlüğe girer. Bu düzenleme ile idare mülkiyetinde bulunan ve belli ihtiyaca tahsis edilmemiş olan, imar sınırları içindeki arsaların belediyelere verilmesi; belediyelerin bu arsaları ev yapmak isteyenlere veya kooperatiflere kura ile dağıtması yasaladır. Yine bu kanun ile belediyeler kendilerine verilen arsalarda konut inşaatı yapıp satma veya kiralama hakkına da sahip olur. Bina Yapımını Teşvik Kanunu'nun yürürlüğe girmesinin ardından İstanbul Belediyesi hızla çalışmalara başlar. İlk olarak dağıtılacak arsaların bulunabileceği alanlar belirlenir. Bu amaçla hazırlanmış, 1/25000 ölçekli 5218 Sayılı Kanun'a Göre Tevzi Edilecek Arsaların Bulunabilecekleri Mıntıkaları Gösteren Plan üzerinde ilgili kanuna göre dağıtılabilecek farklı büyüklüklerdeki 17 alan işaretlenmiştir (Şekil.6). 15 Şubat 1949 tarihinde gerçekleşen İstanbul Belediyesi Şehir Meclisi toplantısında bu alanlar Mesken Bürosu Müdürü tarafından ilan edilir (Mesken İnşası İçin, 1949). Sonrasında ise seçilen arsaların mesken alanı olarak planlanması için çalışılır. Bu kapsamda üretilen imar planlarının büyük çoğunluğu Leyla Turgut tarafından hazırlanmıştır.<sup>3</sup> 1949 başında hazırladığı 1/2000 ölçekli Mecidiye Köyü Tevsii Ek Planı ile Mecidiyeköy'ün doğusu ve Beşiktaş'ın kuzeyinde yer alan kentsel boşlukların konut alanı olarak kullanımına yönelik öneri geliştirir (Şekil.7). Söz konusu plan günümüzde Barbaros Bulvarı adını taşıyan Yıldız Posta Caddesi ile Büyükdere - Şişli Şosesinin birleştiği alanı ve çevresini kapsamaktadır. Turgut'un hazırladığı plan üzerinde kırmızı kalemle çerçevelenmiş iki seçili alan, 03.01.1949 tarihli genel meclis kararıyla uygun görülmüş ve onaylanmıştır. İlerleyen aylarda seçilen bu iki alanın 1/1000 ölçekli uygulama imar planları hazırlanır. 25.06.1949 tarihli genel meclis kararı ile onaylanan ve Leyla Turgut tarafından hazırlanan Mecidiyeköyü - Yıldız Posta Caddesi Üzerinde Tevzi Edilecek Arsalara Ait Tatbikat Planında, Balmumcu Kışlası'nın kuzey ve güneyinde 190 birimlik konut alanı düzenlenmiştir (Şekil.8). Aynı tarihli

genel meclis kararı ile onaylanan, Yüksek Mimar Şemsa Demiren tarafından hazırlandığı düşünülen<sup>4</sup> Mecidiyeköy - Zincirlikuyu Yolu Üzerinde Tevzi Edilecek Arsalara Ait Tatbikat Planında ise Zincirlikuyu Mezarlığı'nın güneyinde, Merbank Memur Evleri'nin batısında bulunan arsada 215 birimlik konut alanı tasarlanmıştır (Şekil.9). Her iki planda da konut birimlerinin düzenlendiği alanların tamamı İstanbul Belediyesi mülkiyetinde değildir. Mülkiyet sınırı kesikli çizgi ile işaretlenmiş olsa da dışında kalan alanlar da tasarıma dahil edilmiştir. 28 Aralık 1949 tarihli bir diğer çalışmada ise uygulama imar planı hazırlanmış olan her iki alandaki arsaların ifraz planı yapılmıştır. Burada yalnızca Belediye mülkiyetinde olan alanlar esas alınarak parselasyon çalışması yapılmış, her bir parselin yüzey alanı paftaya çizelgeler halinde işlenmiştir.<sup>5</sup> Her ne kadar detaylı çalışmalar yapılmış olsa da yalnızca arsa temin ederek, dar gelirli ve yoksul kimselerin barınma ihtiyacının doğrudan karşılanamayacağı açıktır. Zira hazırlanan uygulama imar planlarına göre inşa edilecek konutların finansmanı da ayrı bir meseledir. Dönemin yasal düzenlemeleri İstanbul Belediyesi'ni yalnızca imar planları hazırlanmış arsaları dağıtmakla yetkilendirmektedir. Konutların nasıl inşa edileceğine yönelik herhangi bir ekonomik model geliştirilemediği için, arsa dağıtımının gerçekleşmesi hiçbir zaman mümkün olmamıştır. Ancak sonraki yıllarda yapı kooperatiflerinin devreye girmesiyle Leyla Turgut'un planlarını hazırladığı bu alanlardaki konut uygulamaları mümkün olacaktır. Yıldız Posta Caddesi üzerindeki alan (Şekil.7 üzerindeki 'a') 1954 yılında kurulmuş olan Güzel Konutlar Yapı Kooperatifi'ne tahsis edilir ve Seyfi Arkan'ın tasarımıyla inşaatı gerçekleşir (Kaya ve Kaptan, 2020, 29). Aynı şekilde Mecidiyeköy - Zincirlikuyu Yolu üzerindeki alan (Şekil.7 üzerindeki 'b') ise Gazeteciler Cemiyeti Yapı Kooperatifi'ne tahsis edilir.

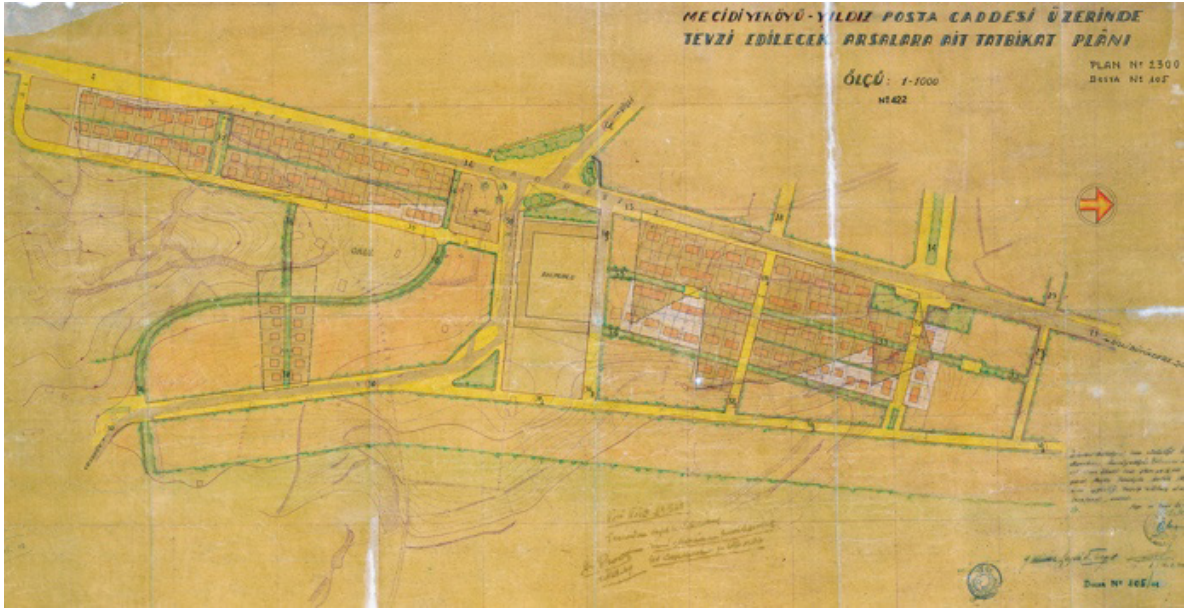
3. İBB Atatürk Kitaplığı arşivinde yer alan Hrt\_009391, Hrt\_009392, Hrt\_009484 demirbaş numaralı planlarda Leyla Turgut'un imzası tespit edilmiştir.
4. İBB Atatürk Kitaplığı arşivinde ilgili planı hazırlayan kişi olarak Leyla Turgut'un adı geçmektedir ancak plan üzerinde adı veya imzasına rastlanmamıştır. Plan üzerindeki imzadan yola çıkarak Şemsa Demiren tarafından hazırlandığı veya sadece çizildiği öngörülmektedir.
5. İBB Atatürk Kitaplığı arşivinde yer alan Hrt\_006373 ve Hrt\_006496 demirbaş numaralı paftalarda her iki alandaki arsaların 1/1000 ölçekli ifraz planları bulunmaktadır.



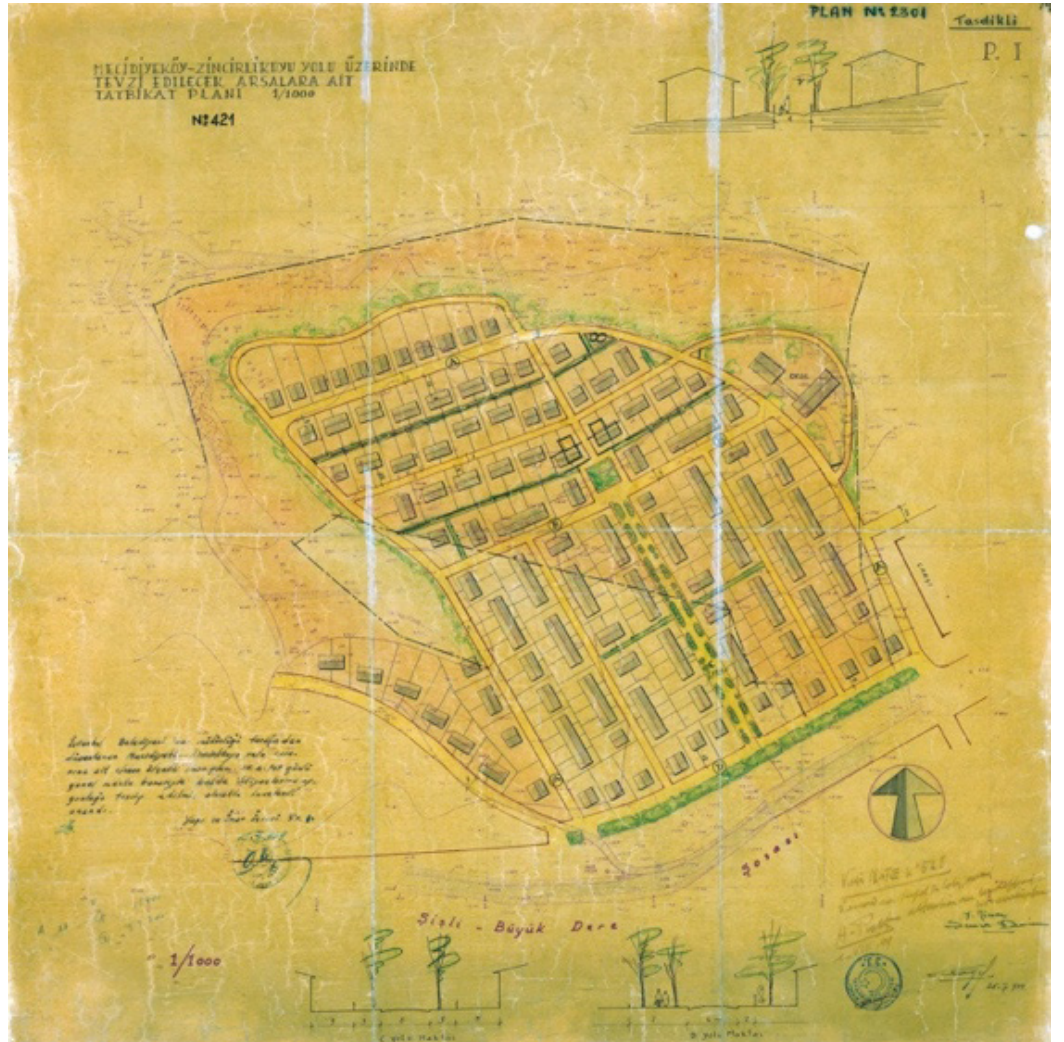
Şekil 6. 5128 Sayılı Kanun'a Göre Tevzi Edilecek Arsaların Bulunabilecekleri Mıntıkları Gösteren Plan. (İBB Atatürk Kitaplığı Arşivi, Hrt\_009534)



Şekil 7. Mecidiye Köyü Tevsi'i Ek Planı. (İBB Atatürk Kitaplığı Arşivi, Hrt\_009391)



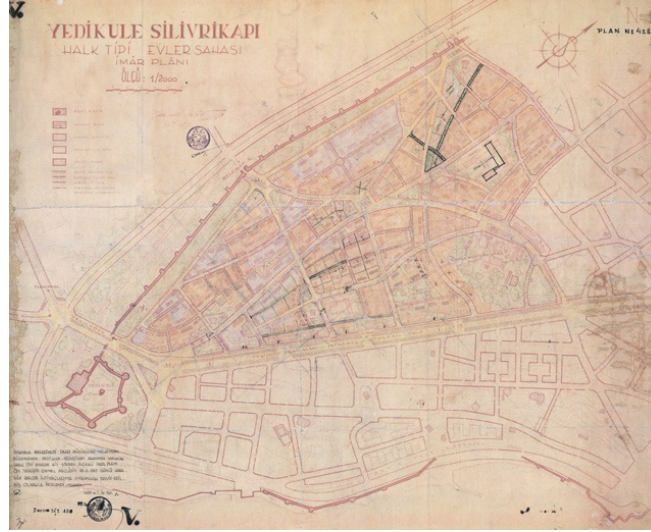
Şekil 8. Mecidiyeköy - Yıldız Posta Caddesi Üzerinde Tevzi Edilecek Arsalara Ait Tatbikat Planı. (İBB Atatürk Kitaplığı Arşivi, Hrt\_009392)



Şekil 9. Mecidiyeköy - Zincirlikuyu Yolu Üzerinde Tevzi Edilecek Arsalara Ait Tatbikat Planı. (İBB Atatürk Kitaplığı Arşivi, Hrt\_009393)

1949 sonunda Lütfi Kırdar'ın yerine İstanbul Belediye Başkanlığı ve Valiliğine Fahrettin Kerim Gökay getirilir. Prof. Dr. Gökay, bir ruh ve sinir hastalıkları uzmanı olarak kent sakinlerinin sağlık ve konfor koşulları sağlanmış ortamlarda barınması gerektiğinin bilincindedir. Bu sebeple göreve başladığı tarihten itibaren İstanbul'un mesken meselesiyle yakından ilgilenir. İlk olarak 20 Ocak 1950 tarihinde İstanbul Belediyesi riyasetinde mesken ve imar meseleleri ile ilgili bir toplantı düzenlenir. Mimar, şehircilik, iktisat disiplinlerinden çok sayıda akademisyenin ve devlet kurumlarından temsilcilerin katılımıyla gerçekleşen bu toplantıda imar ve şehircilik, ucuz ev, para ve kredi temini, şehrin nüfus yayılışı komisyonları kurulur. Her komisyonun kendi uzmanlık alanıyla ilgili hazırladığı raporlar bir bütün halinde, başbakanlığa takdim edilir. Raporlarda dikkati çeken en önemli tespit, mevcut yasal düzenlemelerin dar gelirli ve yoksul kimselerin barınacağı düşük maliyetli sosyal konutların üretimi için uygun olmadığıdır. Merkezi yönetim tarafından raporda yer alan tespitler ve öneriler kabul görür. Birkaç ay sonrasında, 24 Mart 1950'de, 5656 sayılı Belediye Kanunu'na Bazı Maddeler Eklenmesine Dair Kanun yürürlüğe girer. Fahrettin Kerim Gökay bizzat Ankara'ya giderek, Kanun'la ilgili Meclis'teki ve İçişleri Komisyonu'ndaki görüşmelere katılır. Gökay, İstanbul'a döndüğünde artık Belediye'nin çok sayıda halk tipi evler inşa etmekle yetkili olduğunu belirtir (*Ankara'dan Dönen Valimizin, 1950*). Sosyal konut kavramının henüz literatürde yer almadığı bu dönemde dar gelirli ve yoksul kimselerin uygun şartlarda sahip olabileceği konutlar "halk tipi evler" olarak ifade edilmektedir. 5656 sayılı kanunun yürürlüğe girmesinin ardından İstanbul Belediyesinde de yeni çalışmalar başlar. Leyla Turgut tarafından hazırlanan, 1/2000 ölçekli Yedikule Silivrikapı Halk Tipi Evler Sahası İmar Planı<sup>6</sup>, genel meclisin 16.06.1950 tarihli kararıyla onaylanır. Bu plan kapsamında batıda Yedikule, kuzeyde Kara Surlarının Silivri kapısı ve güneyde de Koca Mustafa Paşa Camii arasından kalan,

tarihi Yedikule Bostanları'nın da içinde yer aldığı bir kentsel boşluk, konut alanı olarak düzenlenmiştir (*Şekil.10*).



Şekil 10. Yedikule Silivrikapı Halk Tipi Evler Sahası İmar Planı. (İBB Atatürk Kitaplığı Arşivi, Hrt\_009484)

Ocak 1951'de dönemin Cumhurbaşkanı Celal Bayar ve Başbakanı Adnan Menderes, İstanbul Belediyesinde kritik bir ziyaret gerçekleştirir. Başta mesken meselesi olmak üzere şehirde yürütülmemekte olan çalışmalar Cumhurbaşkanı ve Başbakan'a izah edilir. Bu önemli ziyareti anlatan haberle birlikte gazetede yayınlanan bir fotoğrafta Bayar, Menderes ve Gökay'ın bir arada oturduğu masada Leyla Turgut'un hazırladığı Yedikule Silivrikapı Halk Tipi Evler Sahası İmar Planı görülmektedir. Çalışmaları incelemesinin ardından Bayar, 'ucuz evler meselesinin henüz olgunlaşmadığını' söyler ve arsa seçimi için tarihi yarımada bulunan yangın yerlerinin daha uygun olacağını belirtir (*Celal Bayar İstanbul'un, 1951*). Belediye bünyesinde yapılan çalışmaların Cumhurbaşkanı tarafından yeterli bulunmaması; seçilen arsaların ulaşımı zor, altyapı maliyeti yüksek alanlar olması sebepleriyle İstanbul'un sosyal konut ihtiyacına yönelik girişimler bir kez daha ertelenir. Ancak Belediye ısrarla çalışmaya devam eder, yeni öneriler geliştirir. Zira İstanbul halkı gelişmeleri yakından takip etmekte ve talepte bulunmaktadır. Hatta Belediye çalışmalarını henüz tamamlanmadığını, gelen başvurulara hiçbir işlem yapılamadığına dair gazetelere ilan vermek durumunda kalır (*İstanbul Belediyesinden, 1951*).

6. Bu plan kapsamında geliştirilen öneriler hiçbir zaman uygulanmamıştır.

İstanbul'un sosyal konut ihtiyacına dair hazırlanan yeni bir öneri 4 Nisan 1951 tarihinde Belediye Meclisince onaylanır. Öneri kapsamında mülkiyeti Belediyeye ait olan, Selamsız'daki metruk mezarlık ve Koşuyolu kırsalı<sup>7</sup> üzerine iki katlı, bitişik nizamda tasarlanmış konut yapılarının inşa edilmesine karar verilir (*Ucuz Evlerin İnşasına, 1951*). 25 Nisan 1951'de Koşuyolu'nda 100, Selamsız'da 50 adet konutun inşası için ihale gerçekleştirilir. 16 Mayıs 1951 günü Fahrettin Kerim Gökay'ın katılımıyla gerçekleşen temel atma töreninin ardından nihayet, İstanbul'un önemli bir ihtiyacı olan sosyal konutların inşaatı başlar. 12 Şubat 1952'de iki farklı alanda inşa edilen bu 150 konutun inşaatının tamamlandığına dair haber yayımlanmıştır. Selamsız'da ve Koşuyolu'nda Belediye tarafından inşa edilen konutlar (*Şekil.11*) Leyla Turgut ve Sahip Özden tarafından birlikte tasarlanmıştır. İstanbul Belediyesi'nin az sayıdaki konut inşaatının ardından yapı kooperatiflerinin faaliyeti ile Selamsız yaklaşık 200 ailenin yaşadığı bir yerleşime dönüşmüştür. Koşuyolu ise belediyenin sosyal konutları ile birlikte Türkiye Emlak Kredi Bankası'nın üç etapta inşa ettiği konutlarla Anadolu yakasının en değerli mahallelerinden biri haline gelir.

1952 yılında mezun olduğu göz önünde bulundurulduğunda, büronun en erken bu tarihten itibaren kurulmuş olma ihtimali söz konusudur. Leyla Turgut ve Berkok İlkünsal'ın birlikte hazırladıkları bilinen tek proje İETT Mensupları Yapı Kooperatifi için tasarladıkları Okmeydanı İETT Bloklarıdır. İstanbul Belediyesi bünyesinde çalışırken sosyal konut üretimi hakkında tecrübe sahibi olan Leyla Turgut, bu defa bir yapı kooperatifi tarafından üretilecek sosyal konut projesini geliştirir. 1957 yılında tamamlanan proje kapsamında 16, 14, ve 7 katlı blok apartmanlar tasarlanmıştır. Bu tarihe dek üretilmiş olan sosyal konut örnekleri yalnızca bir veya iki katlıdır. Kat Mülkiyeti Kanunu'nun henüz ilan edilmediği bir tarihte önerilen çok katlı yüksek yapılar, dönemin öncü örneklerindedir. Türkiye Emlak Kredi Bankası tarafından inşa edilmekte olan IV. Levent Mahallesi ve Atatürk Bulvarı Blok Apartmanlarından sonra İstanbul'un üçüncü çok katlı sosyal konut projesidir. Eylül 1957'de İETT Dergisi'nde yayınlanan maket fotoğrafında bir adet 14 katlı büyük blok, üç adet 7 katlı küçük blok, dört adet de 16 katlı yıldız blok planlandığı görülmektedir. 28 Aralık 1957 tarihinde gerçekleşen temel atma töreni, ertesi günün gazetelerinde

**Şekil 11.** Selamsız'da (sol) ve Koşuyolu'nda (sağ) inşa edilen sosyal konutları gösteren fotoğraflar. (İstanbul Albümü II: 1950-1953)



7. Selamsız ve Koşuyolu evleriyle eş zamanlı olarak Fatih'te de 50 adet konutun inşaatı planlanır. Ancak yaşanan mülkiyet sorunları nedeniyle önce ihale tarihi ertelenir, ardından belirlenen zamanda müteahhit firmaya yer teslimi yapılamaması sebebiyle inşaatı gerçekleşemez. Aynı alan 1953 yılında İstanbul İşçi Sendikaları Birliği Yapı Kooperatifi'ne tahsis edilir ve burada Arpaemini Mahallesi inşa edilir.

İlerleyen yıllarda İstanbul'daki sosyal konut üretimi, işçi topluluklarına ait yapı kooperatiflerinin de sahneye çıkmasıyla birlikte hızlanır. Leyla Turgut'un bu tarihten itibaren Belediye bünyesinde yaptığı çalışmalara rastlanmamıştır. Zira hangi tarihte İstanbul Belediyesi'nden ayrıldığı da bilinmemektedir. 1950'li yıllarda genç meslektaşı Berkok İlkünsal ile birlikte bir mimarlık bürosu kurar. İlkünsal'ın Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden

“İstanbul Gökdelenleri” başlığı ile yer alır. Zira Okmeydanı İETT Blokları, güne dek inşa edilen tüm konutlardan daha fazla yüksekliğe sahiptir. Yine İETT Dergisi'nin Ocak 1958 tarihli sayısında, proje hakkında ayrıntılı bilgi verilirken biri 16, biri 14, üçü 7 katlı olmak üzere toplam beş bloğun inşa edileceği bilgisi verilir (*Blok Apartmanların Temeli, 1958*). Maket fotoğrafında 14 katlı yıldız bloklar dört

adet görüldüğü halde, yalnızca bir adet inşa edilmiş olması, bina sayısı ile ilgili tasarımdan sonra, uygulama aşamasında bir karar değişikliğine gidildiğini göstermektedir (Şekil.12). Metin Erksan'ın yönettiği Acı Hayat filminde Okmeydanı İETT Blokları, genç aşıklar Nermin ve Mehmet'in imrenerek baktığı evler olarak karşımıza çıkmaktadır (Arslan, 1962). Leyla Turgut ve Berkok İlküsal'ın Okmeydanı İETT Blokları haricinde herhangi bir başka ortak projesine rastlanmamıştır. İkisinin hangi tarih aralığında birlikte çalıştığı da belirsizdir. Yalnızca İlküsal'ın 1970'lerin başından itibaren İsveç'te mesleki faaliyetini yürüttüğü bilinmektedir.



## 6. KÜLTÜR SANAT ARAŞTIRMALARI

1960'lı yıllardan itibaren Leyla Turgut, mimar kimliğinden ziyade kültür-sanat araştırmacısı olarak birtakım yeni çalışmalar içerisinde. Almanya'da yayınlanan Merian dergisi, 1962 yılında bir sayısını İstanbul'a ayırır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Burhan Felek, Haldun Taner, Wolfgang Müller-Wiener gibi önemli yazarlar ve araştırmacılar ile birlikte Leyla Turgut da bu sayıda yer

alır. 'Peçeli ve Peçesiz Kadınlar' başlıklı makalesinde Türkiye'de kadınların Cumhuriyet devrimleri öncesindeki ve sonrasındaki yaşamları hakkında ayrıntılı bilgiler verir (Asım Turgut, 1962, 82). 1965 yılında ise Alman televizyon kanalı Bayerischer Rundfunk, Türkiye'deki gündelik yaşam ile ilgili bir film hazırlar. Filmde Yazar Haldun Taner, Gazeteci Nadir Nadi, Yüksek Mimar Leyla Turgut gibi tanınmış kimselerin günlük yaşantısına yer verilmiştir. Öte yandan Leyla Turgut'un, Okmeydanı İETT Bloklarının inşaatı sırasında yapılan çalışmaları incelerken görüntüleri mevcuttur (Şekil.13). Ayrıca Turgut, Türkiye'deki kadınların Cumhuriyet öncesindeki yaşam şartlarına dair kısa bir açıklama yapar (Walschus, 1965).

Eylül 1970'te Pirelli Dergisi'nin 'Toplumda Kadın' dizisinde Leyla Turgut'a yer verilir (Şekil.14); kendisinin sanat tarihi alanında doktora yaptığı, arkeoloji ile ilgilendiği, her yıl Anadolu'yu gezerek fotoğraflarla belgeleme yaptığı belirtilir (İşbil, 1970, 20). Bu yıllarda Anadolu'daki antik kentler hakkında çok sayıda çalışma yapar. Aralık 1966'ta yayınlanan Merian dergisinde Manisa kenti hakkındaki incelemelerini kaleme alır. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu tarafından düzenlenen konferanslarda 1969'da Kapadokya, 1974'te Finike-Alanya, 1976'da ise Karya şehirleri hakkında konuşmalar yapar. 1975 yılında Kuşadası ve çevresindeki kalıntılar hakkındaki kitabı yayınlanır.

Şekil 12. Okmeydanı İETT Bloklarını gösteren fotoğraf. (Salt Araştırma, Gültekin Çizgen Arşivi, TMGCH0016002)

Şekil 13. Leyla Turgut Okmeydanı İETT Blokları inşaatını incelerken (Walschus, 1965)



1973 yılında cumhuriyetin ilanının 50. yıldönümü kutlamaları kapsamında, 21 Haziran - 20 Temmuz tarihleri arasında İstanbul Festivali düzenlenir. Festivalde konserler, resitaller, opera, bale, tiyatro oyunları, müzikaller, folklor ve mehter performansları yer alır. Yerli ve yabancı pek çok sanatçının performans sergilediği bu etkinlikler büyük ilgi görür. Bu önemli etkinliğin genel müdürlüğünü Leyla Turgut yapmıştır. Bir buçuk yıl kadar süren hazırlık çalışmalarında festival programının düzenlenmesinden etkinliklere sahne olan mekanların seçimine kadar her aşamada ekibiyle birlikte titizlikle çalışmıştır. 1970'li yıllardan sonra kendisi veya çalışmaları hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamayan Leyla Turgut, 28 Mart 1988'de, 77 yaşında vefat etmiş, Karacaahmet Mezarlığı'na defnedilmiştir.

### 7. MİMARLIK ÜRETİMİNE<sup>8</sup> DAİR BİR DEĞERLENDİRME

Leyla Turgut'un, Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde henüz öğrenciyken Maarif Vekaleti'ne bağlı Mimari Tatbikat

Bürosu'nda Bruno Taut, Franz Hillinger, Erich Zimmermann gibi Alman mimarların yanısıra Rebii Gorbon, Seyfi Arkan, Sedad Hakkı Eldem gibi ülkenin önemli mimarlarıyla da birlikte çalışma fırsatı bulmuş olması, meslek hayatında ağırlıkla ilgileneceği konular kadar tasarım dilini de etkilemiş olmalıdır (Çizelge 2). Leyla Turgut'un mansiyon ödülü aldığı Çanakkale Zafer ve Meçhul Asker Anıtı (1944) ile ikincilik ödülü aldığı İstanbul Açık Hava Tiyatrosu (1946) projeleri dönemin "Milli Mimarlık" anlayışını yansıtmaktadır. Ağır, klasik, anıtsal ifade ve tarihsel motiflerin kullanımını ön plana çıkaran bu anlayışı, Bozdoğan (2001, 321) mimarının devletin iktidarıyla özdeşleştirilmesiyle açıklar. Mimari Tatbikat Bürosu'nda da çalışmış olan Sedad Hakkı Eldem 1930'lu yılların sonundan itibaren hakim olmaya başlayan "Milli Mimarlık" fikrinin öncülerindedir. Nitekim Leyla Turgut'un 1940'lu yıllarda katıldığı ve derece aldığı anıt ve kamu yapıları yarışmaları için hazırladığı projelerde anıtsal-klasisizmin izlerini görmek müm-

Şekil 14. Leyla Turgut ile yapılan röportaj sırasında çekilmiş fotoğraf. (İşbil, 1970)

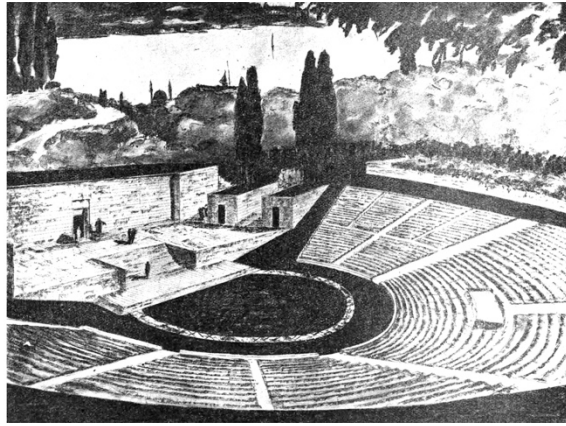
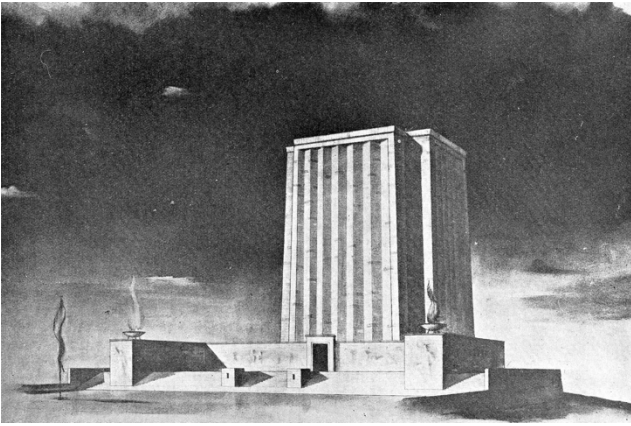
## toplumda kadın İLK KADIN MİMARLARIMIZDAN. LEYLA A. TURGUT



8. Leyla Turgut'un aktif olarak mesleğini icra ettiği dönemde şehircilik, plancılık gibi özel uzmanlık alanlarına ait çalışmalar da mimarlar tarafından yapılmaktadır. Bu sebeple kendisinin çalışmalarından söz ederken mimarlığı yerine daha kapsayıcı bir ifade olarak mimarlık üretimi kavramı üzerinde durulmuştur.

kündür (Şekil.15). Aynı sade ama anıtsal, yatay ve düşey vurguları olan tasarım dili, ilk mimari ürünlerinden olan Cerrahpaşa Hastanesi Şirürji (1943) ve Verem (1947) klinikleri gibi kamu yapılarının cephele-  
rinde de izlenmektedir.

Şekil 15. Leyla Turgut'un derece aldığı mimari proje yarışmaları için hazırladığı çizimler.



Çizelge 2. Leyla Turgut'un mimarlık üretimi kapsamındaki çalışmaları

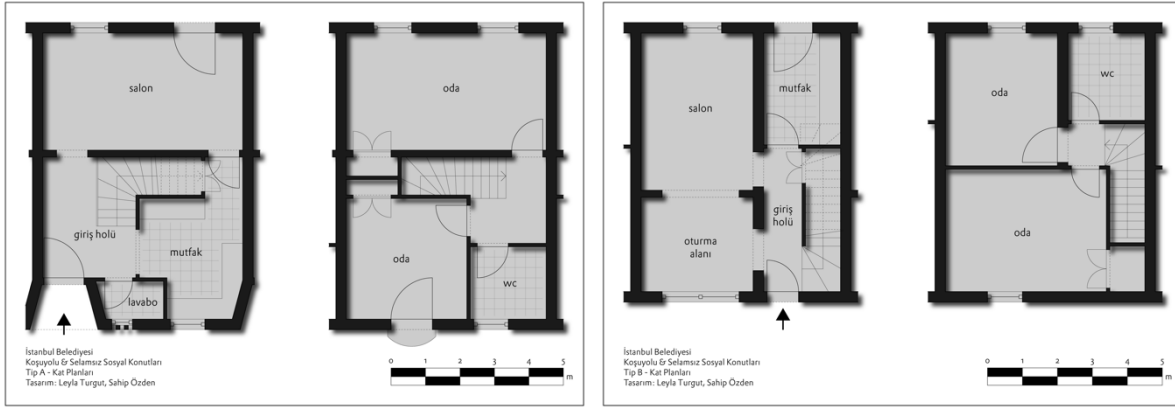
İnşaata Gerçekleşen Mimari Projeleri	Derece Aldığı Yarışma Projeleri	Dahil Olduğu Düşünülen Çalışmalar <sup>9</sup>
Samsun - Akpınar Köy Enstitüsü, 1941	Kocaeli - Arifiye Köy Enstitüsü, 1940 (İkinci) Kastamonu - Gölköy Köy Enstitüsü, 1940 (İkinci)	Cerrahpaşa Hastanesi'nde Mutfak-Çamaşırhane Binası, 1938 1/2000 ölçekli Mecidiyeköyü Tevsii Ek Planı, 1949
Cerrahpaşa Hastanesi - Şirürji (Cerrahi) Kliniği, 1943	Tekirdağ - Kepirtepe Köy Enstitüsü, 1940 (Dördüncü)	1/1000 ölçekli Mecidiyeköyü - Yıldız Posta Caddesi Üzerinde Tevzi Edilecek Arsalara Ait Tatbikat Planı, 1949
Cerrahpaşa Hastanesi - Verem Kliniği, 1947	Samsun - Akpınar Köy Enstitüsü, 1941 (Birinci)	1/1000 ölçekli Mecidiyeköyü - Zincirlikuyu Yolu Üzerinde Tevzi Edilecek Arsalara Ait Tatbikat Planı, 1949
Koşuyolu Ucuz Evleri, 1952	Çanakkale Zafer ve Meçhul Asker Anıtı, 1944 (Mansiyon)	1/1000 ölçekli Mecidiyeköyü - Zincirlikuyu Yolu Üzerinde Tevzi Edilecek Arsalara Ait Tatbikat Planı, 1949
Selamsız Ucuz Evleri, 1952	Ankara Üniversitesi - Fizik ve Kimya Fakülteleri, 1946 (Mansiyon)	1/2000 ölçekli Yedikule Silivrikapı Halk Tipi Evler Sahası İmar Planı, 1950
İETT Mensupları Yapı Kooperatifi - Okmeydanı Blok Apartmanları, 1962	İstanbul Açık Hava Tiyatrosu, 1946 (İkinci) Ankara'da Sinema - Otel, 1946 (İkinci)	

9. Leyla Turgut'un özellikle İstanbul Belediyesi bünyesinde hazırladığı planların daha detaylı değerlendirilebilmesi ve tüm sosyal konut çalışmalarının sınıflandırılabilmesi için ulaşılabilen arşiv belgeleri yetersiz kalmaktadır. Bu kapsamda mimari çalışmalarının da bulunduğu ve MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi'ndeki terekesine erişim oldukça önemlidir. Ancak bu makalenin hazırlanma sürecinde ne yazık ki tereke içinde yer aldığı bilinen günlüklere erişilememiştir.

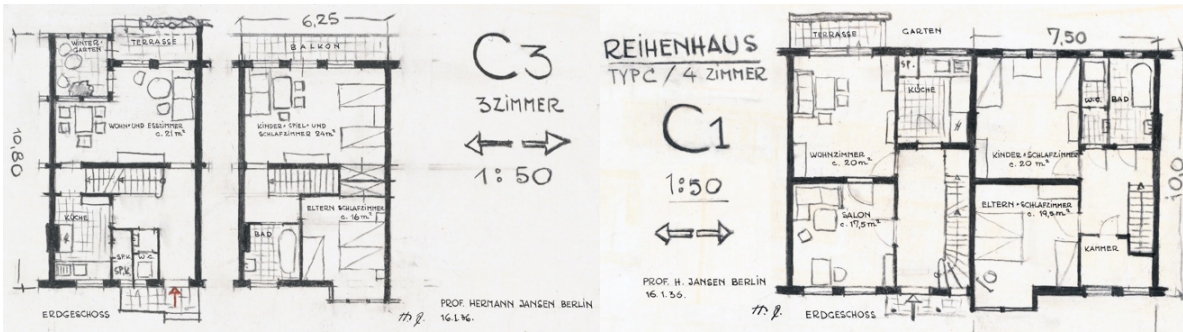
Gerek İstanbul Belediyesi Mesken Bürosu'nda dahil olduğu yeni konut alanlarının planlanması çalışmalarında, gerekse de konut tasarımlarında kendisinin Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretmeni ve Mimari Tatbikat Bürosu'nda şefi olan Bruno Taut'tan öğrendiklerinin etkisi yadsınmaz. Taut, sosyal konut konusunda devrim yaratan Neues Bauen hareketinin öncülerindedir. Bu hareketin dahilinde 1920'li yıllarda özellikle Berlin, Frankfurt ve Rotterdam'da üretilen sosyal konutlar dönemin dünya standartlarını belirlemiştir. Bu dönemde Berlin'deki sosyal konutların önemli bir kısmı GEHAG (*Gemeinnützige Heimstätten-, Spar- und Bau-Aktiengesellschaft*) şirketi tarafından inşa edilir. 1924 yılında kurulan şirket, dönemin kent dışı alanlarında kar amacı gütmeksizin sosyal konut projeleri ve uygulamaları gerçekleştirir. 1925-1929 yıllarında GEHAG'ın baş plancısı ve danışman mimarı Bruno Taut'tur. Bu dönem aralığında kentin beş farklı noktasında, binlerce Berlinlinin yerleştiği sosyal konutlar inşa edilmiştir.<sup>10</sup> Başta Almanya olmak üzere tüm Doğu Avrupa ülkelerinde üretilmekte olan sosyal konutlar, Türk-Alman ilişkileriyle periferiye taşınır. Akcan (2005, 23), yüzyıl ortasında Türkiye'de tasarlanmış mahalle düşüncesinin hayata geçirilmesinde Alman kökenli mimar ve plancıların katkısının büyük olduğunu dile getirmektedir. 1936 yılında İstanbul'a yerleşen Bruno Taut, sosyal konut tecrübesini Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde öğrencilerine aktarır. Bozdoğan (2001, 201), Taut'un öğrencilerine toplu konut projeleri çalıştırdığını, çizimlerin yanı sıra yaklaşık maliyet ve yıllık kira bedeli gibi finansman hesaplamaları da yaptırdığını ifade eder. Akademi'deki derslerde ve Mimari Tatbikat Bürosu'nda Bruno Taut ile çalışma fırsatı bulmasının, Leyla Turgut'un mesleki kariyerinin şekillenmesinde ne denli etkili olduğu açıktır. Leyla Turgut'un Sahip Özden ile birlikte tasarladığı Selamsız ve Koşuyolu'ndaki konutlar belediyenin kısıtlı bütçesi ile inşa edilen, Almanya'daki örneklerle kıyasla oldukça küçük ölçekli ve mütevazı bitişik nizam bahçeli tek aile konutlarıdır.

Selamsız ve Koşuyolu'nda aynı tip projeler uygulanmış, iki farklı plan tipi kullanılmıştır (Şekil.16). Her iki tipin de zemin katında mutfak, yaşam alanları bulunurken, ıslak hacimler ve odalar birinci katta yer almaktadır. Daha büyük inşaat alanına sahip olan A tipinde farklı olarak zemin katta el yıkama lavabosundan ibaret bir ıslak hacim daha bulunmaktadır ve birinci katta merdiveni çevreleyen duvarlar odalara devam ederek sabit yüklük/dolap şeklinde kullanılmıştır. A tipinin zemin katında yer alan ıslak hacmin duvar boşluğu, görsel konforun sağlanması için şebekeli bir cephe elemanı ile örtülmüştür. Dar gelirli ve yoksul ailelerin konut ihtiyacına yönelik olarak geliştirilen plan tiplerinin mekân organizasyonu açısından geleneksel konut referansı olmayan, rasyonel, standartlaşmış ve öncelikle barınma ihtiyacı ve temel konfor koşullarını sağlamaya yönelik olarak tasarlandığı görülmektedir. Ayrıca sözü edilen plan tipleri, 1930'lu yıllarda Hermann Jansen tarafından tasarlanan ancak inşaatı gerçekleşmeyen Ankara Kooperatifi projesindeki bazı konut tipleri ile çarpıcı derecede benzerlik göstermektedir (Şekil 17) (Öztiürk, 2020, 22). Cephe biçimlenişleri oldukça yalın olan konutlar özellikle ölçek ve genel yapılaşma düzeni açısından Taut'un 1914-15 tarihli Falkenberg Bahçekent konut grubunda yer alan tek aile için planlanmış iki katlı sıra evlerine benzerlik göstermektedir (Şekil.18).

10. Bruno Taut'un GEHAG bünyesinde çalıştığı dönemde inşa edilen sosyal konutlardan bazıları, 2008 yılında Berlin'in Modern Toplu Konutları (Berlin Modernism Housing Estate) adıyla UNESCO Dünya Miras Listesi'ne kabul edilen altı konut grubu arasında yer almaktadır.



Şekil 16. Kocuyolu ve Selamsız'da inşa edilen sosyal konutların kat planları. (Habitation 3 UIA: Programme, Design and Production adlı eserde yayınlanmış planlar, yazarlar tarafından sayısal ortamda yeniden üretilmiştir.)



Şekil 17. Hermann Jansen'in Ankara Kooperatifi için hazırladığı C3 ve C1 kodlu plan tipleri. (Berlin Teknik Üniversitesi Mimarlık Müzesi Arşivi, 23248 ve 23232)



Şekil 18. Falkenberg Bahçekent evlerini gösteren fotoğraf. (©Gertrud K. Flickr, 2012)

1957 yılında projesi çizilen ve 1962 yılında Şişli'nin yeni yerleşime açılan alanlarında inşa edilen Okmeydanı İETT Blokları, kent için yeni bir ölçek tanımlamakta ve döneminin tüm dünyada etkisini gösteren uluslararası üslup özelliklerini yansıtmaktadır. Pilotiler üzerinde yükseltilmiş yatay kütesi ve teras çatısında yer alan ortak kullanım alanları ile büyük blok, çağdaş Le Corbusier'nin sosyal konut çözümü olarak geliştirdiği Unite d'Habitation projesinin bir benzeridir. cephelerdeki düşey yırtıklar, yatayda aynı düzen ve boyutlarda sıralanan pencereler ile öne çıkan ve Leyla Turgut - Berkok İlkünsal işbirliğinin inşa edildiği bilinen tek ürünü olan bu konut grubu, hem uluslararası akımın bir örneği olması, hem de Türkiye'deki konut mimarlığı için referans değeri taşıması açısından önemlidir. Buradaki büyük blokun, adeta iki küçük blokun bitleştirilmesi ve kat adedinin artırılmasıyla oluştuğu görülmektedir. Blokların plan tipleri incelendiğinde tıpkı Koşuyolu-Selamsız A Tipi örneğindeki gibi ıslak hacimlerin görsel konforunu sağlayan şebekeli cephe elemanları ve sabit yüklük/dolap unsurları burada da görülür (Şekil.19). Leyla Turgut'un Berkok İlkünsal ile birlikte çalıştığı dönemdeki üretimine dair veriler oldukça sınırlıdır. 8 Mayıs 2023 tarihinde gerçekleşen bir çevrimiçi müzayedede ikili tarafından hazırlanan, Tarabya'daki bir arsanın mevzi imar planına ait paftaların ve BP ofis binasına ait projelerin satışı gerçekleşmiştir (Bit Mezat, t.y.).

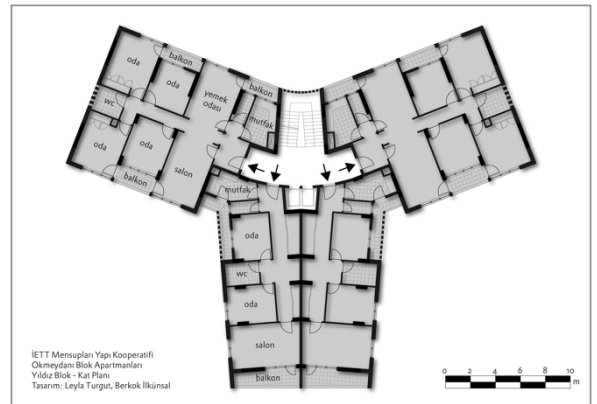
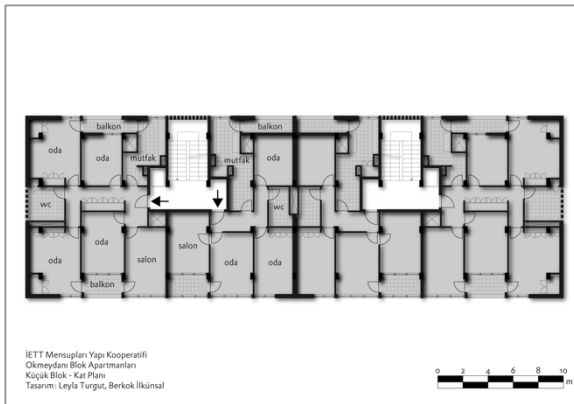
Gerçekleşen tüm uygulamalarında gözlemlenen özenli mimari dili, Leyla Turgut'un imzası bulunan bu yapıları döneminin nitelikli mimari tasarımları olarak değerlendirmemizi sağlar. Ancak ne yazık ki sadece Okmeydanı İETT Blokları günümüzde tasarım bütünlüğünü ve değerlerini korumaya devam etmektedir. Selamsız konutlarında geniş caddelerin kenarında yer alan birimler, zaman içinde ticaret fonksiyonunun da katılmasıyla değişimlere maruz kalırken iç kısımlardaki örnekler özgün durumda varlığını sürdürmektedir (Öztürk, 2020, 26). Koşuyolu konutlarında ise kullanıcıların müdahaleleri ve yenilemeleri ile konut birimleri özgün mimari niteliklerini gün geçtikçe kaybetmektedir (Salman, 2019, 169).

Konut dışındaki tasarımlarından olan ve Cerrahpaşa Hastanesi içinde yer alan Şirürji ile Verem Klinikleri ne yazık ki 2018-2019 yıllarında gerçekleşen yenileme çalışmaları kapsamında yıkılmıştır. Leyla Turgut'un ilk inşa edilen yapısı olan Akpınar Köy Enstitüsü ise zaman içinde eklenen yapılarla günümüzde Ladik Akpınar Eğitim Kampüsünün bir parçası olarak varlığını sürdürmektedir.

## 8. SONUÇ

Cumhuriyetin ilanından sonra Türkiye'de modernleşme, sanayi ve devlet yönetiminin öte toplumun yaşayışı için de hedef haline gelmiştir. Dönemin ulus devletlerinin ortak sloganı olan *mens sana in corpore sano* Türk dilinde "sağlam kafa sağlam vücutta bulunur" olarak tekrarlanmıştır. Bu bağlamda spor faaliyetlerine önem verilmiş, genç sporcuların yetişti-

Şekil 19. Okmeydanı İETT Blokları - Küçük ve yıldız blok kat planları. (Neslinur Hızlı Erkılıç tarafından hazırlanan posterde yayınlanan planlar yazarlar tarafından sayısal ortamda yeniden üretilmiştir)



rilmesi desteklenmiştir. Modernleşmek isteyen genç Türkiye'nin sunduğu bu imkânı sıkı çalışma ile destekleyen Leyla Turgut, yüzme sporunda önemli başarılarla imza atmıştır. Dönemin şartları gereği yüzme sporu olimpiik havuz gibi tesisler veya kurumsal bir federasyon olmadığı için İstanbul sahillerinde, medya organlarının düzenlediği müsabakalardan ibarettir. Bu kısıtlı imkanlara rağmen elde ettiği başarılar ile kendisini kanıtlaması ve uluslararası müsabakaya katılan ilk kadın sporcu olması mücadele ruhunu ve özverili çalışmasını göstermektedir. Nitekim mimarlık mesleğinin ilk yıllarında katıldığı yarışmalarda da bunun izleri görülmektedir. Leyla Turgut günümüzde halen başarılı bir kadın sporcu olarak saygıyla anılmaktadır.

Yüksek mimar olarak mesleğini icra ettiği yıllarda dönemin popüler tipoloji ve üsluplarına odaklanarak seri halde üretim yapan bir mimar olmamıştır. Belki de bu sebeple günümüzde çağdaşları haklarında üretimleri üzerinden çok sayıda araştırma yapıyorken Leyla Turgut'un mimarlığı perde arkasında kalmıştır. Turgut, meslek hayatında memleketin gündemindeki sorunları kendisine dert edinir ve çözüm bulmak için var gücüyle çalışır. Örneğin, kırsal alanların eğitim politikalarının gündemde olduğu bir dönemde, büyük kentlerde dikkat çekici tasarım yaklaşımlarını önceleyen mimarlık ürünlerinden ziyade köy enstitüleri için projeler hazırlamış ve inşaat sürecine katılmıştır. Dördüncü bölümde sözü edildiği üzere, köy enstitüleri için düzenlenen proje yarışmalarına katılmak için enstitülerin inşa edileceği alanda en az üç gün süreyle yerinde incelemelerin yapılması gereklidir. Ulaşım ve Anadolu şehirlerinde konaklama olanaklarının günümüze kıyasla oldukça kısıtlı olduğu bir dönemde – derece alamamış olsa da katıldığı başka yarışmaların olması ihtimaliyle – en az dört kente seyahat gerçekleştirmesi, projeler hazırlayıp dereceler elde etmesi, sporcu kimliğinin mücadele ruhu ve özverili çalışmasının izleridir. Yüzyıl ortasında konut ihtiyacının büyük bir probleme dönüşmekte olduğu eski başkentte belediye bünyesinde

çalışarak çarpık kentleşme ve gecekondu tehditleriyle mücadele etmiştir. Beşinci bölümde belirtildiği üzere yüzyıl ortası İstanbul'unda dar gelirlili ve yoksul kimse-lerin konut ihtiyacı ne inşaat şirketlerinin ne de mimarların gündelik çalışmalarında yer bulamamaktadır. İstanbul Belediyesi bünyesinde ve sonrasında bağımsız olarak hazırladığı sosyal konut projeleri Leyla Turgut'un mesken meselesiyle mücadeleye öncülük ettiğini göstermektedir. Öte yandan özellikle 1960'lı yıllarda Anadolu şehirlerine yaptığı seyahatler ve belgelenmeler ile ülkenin kültürel tanıtımına katkıda bulunmuştur.

Modern bir kadın figürü olarak Mimar Leyla Turgut üzerine yaptığımız araştırma kapsamında birincil kaynaklar, bizzat kendisi tarafından hazırlanan çalışmalar ışığında yaşamına ve mimarlık üretimine dair bilinmeyen pek çok yeni bilgi ortaya çıkarılmıştır. Daha önceki yayınlarda kendisinin kişisel ve eğitim bilgileri hakkındaki kimi yanlış bilgilerin düzeltilmesi mümkün olmuştur. 1950'li yıllara kadar mimarlık üretimi ayrıntılı olarak incelenmiş olsa da özellikle bu tarihten sonra Leyla Turgut'un hangi çalışmalarla meşgul olduğunun ortaya çıkarılması gerektiği açıktır. Bu kapsamda terekese içinde yer alan günlüklerinin incelenmesi ve diğer arşivlerden elde edilen bilgiler ile birlikte değerlendirilmesi kendisine dair bilinmeyenlerin niceliğini azaltmak, geçmiş yüzyılın mimarlık tarihine önemli katkılar sağlayacaktır.

#### KAYNAKÇA

- Akcan, E. (2005). Modern Komşuluğun İç İç Geçmiş Tarihler. Varlık, 1179, s. 21-26.
- Alparslan, S. (2018). Meşrutiyet Dönemi Hariciye Nazırlarından Asım Bey'in (Mustafa Asım Turgut) Osmanlı/Türk Diplomasisindeki Yeri (1908-1918). (Yüksek lisans tezi). Ulusal Tez Merkezi veri tabanından erişildi (508017).
- Ankara'dan Dönen Valimizin Beyanatu. (1950, 25 Mart). Akşam, s. 1.
- Arslan M. (Yapımcı) ve Erkan, M. (Yönetmen). (1962). Acı Hayat [Sinema filmi]. Türkiye: Acar Film Stüdyosu.
- Asım Turgut, L. (1962). Frauen mit und ohne Schleier. Merian, Jahrgang 15, Heft 12, s. 82-88.
- Assin Tourgoud Schwimmt Record. (1929, 19 Ağustos). Sport-Tagblatt, s. 5.
- Avrupa'da 236 Yelken Yarışı Yapmış Olan Bir Türk Genci. (1932, 10 Haziran). Milliyet, s. 5.

- Bit Mezat. (t.y.). Cemiyet Ekspres Müzayedesi. Erişim adresi: <https://www.bitmezat.com/muzayede/17084/cemiyet-ekspres-muzayedesini>
- Blok Apartmanların Temeli Atıldı. (1958, Ocak). İETT Dergisi, 16, s. 4-6.
- Bolak, O. (1950). Hastanelerimiz: Eski Zamanlardan Bugüne Kadar Yapılan Hastanelerimizin Tarihi ve Mimari Etüdü. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Bozdoğan, S. (2001). Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür. Birkan, T. (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Celal Bayar İstanbul'un Dertleriyle Alakadar Oldu. (1951, 6 Ocak). Milliyet, s. 1 ve 5.
- Die erste Wiener Damen-Eishockeymannschaft. (1930, 16 Ocak). Sport-Tagblatt, s. 1.
- Ein neuer Schwimmrecord im Wörther See. (1929, 25 Ağustos). Wiener Bilder, 34, s. 17.
- Eissegehn am Neusiedler See. (1932, Şubat). Moderne Welt, Jahrgang 13, Heft 5, s. 14.
- Gölköy Enstitüsü Binalarının Avan Proje Müsabakası. (1940, 2 Aralık). Akşam, s. 5.
- Güler, A. C., Önsel Atala, Z. (2019). Cerrahpaşa'da Bir Dönemin İzleri Yok Mu Oluyor? Dosya, 43, s. 54-58.
- Gürkan, K. İ. (1967). Cerrahpaşa Hastanesi Tarihi. İstanbul: Cerrahpaşa Kadın Doğum Kliniği Kalkındırma Derneği Monografileri.
- Hızlı Erkiç, N. (2017, Nisan). İETT Mensupları Yapı Kooperatifi Blok Apartmanlar. Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları XII, DOCOMOMO Türkiye Ulusal Çalışma Grubu Poster Sunuşları, Balıkesir.
- İstanbul Belediyesinden. (1951, 18 Ocak). Milliyet, s. 5.
- İşbil, T. (1970, Eylül). İlk Kadın Mimarlarımızdan Leyla A. Turgut. Pirelli, 72, s. 20-21.
- Karakaya, E. (2006). Türk Mimarlığı'nda Sanayi-i Nefise Mektebi/Güzel Sanatlar Akademisi'nin Yeri ve Restorasyon Alanına Katkıları (1883-1960). (Yüksek Lisans Tezi). Ulusal Tez Merkezi veri tabanından erişildi (204435).
- Kaya, Ç., Kaptan, M. A. (2020). Balmumcu'nun Modern Kentleşme Tarihi: Seyfi Arkan'ın Güzel Konutlar Sitesi. Betonart, 65, s. 29-40.
- Keskin, Y. (2012). Köy Enstitüleri İçin Açılan Mimari Proje Yarışması ve Sonuçları. Z. Ögel ve G. Tanman (Ed.), Düşünen Tohum Konuşan Toprak: Cumhuriyet'in Köy Enstitüleri 1940-1954 (s. 111-135) içinde. İstanbul: Suna İnan Kıraç Vakfı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.
- Kessler, G. (1949). İstanbul'da Mesken Darlığı, Mesken Sefaleti, Mesken İnşaatı. Arkitekt, 209-210, s. 131-134.
- Köy Enstitüleri Binalarının Avan Projelerine Ait Müsabaka Şartnamesi (1940, 13 Mayıs). Maarif Vekilliği Tebliğler Dergisi, 70, s. 199.
- Köy Enstitüleri Bina Projesi Müsabakasında Kazanan Mimarlarımız. (1940, 22 Eylül). Haber, s. 4.
- Köy Enstitüleri Proje Müsabakası Nihayete Erdi. (1941, 9 Şubat). Ulus, s. 2.
- Mesken İnşası İçin Halka Verilecek Arsalar. (1949, 16 Şubat). Cumhuriyet, s.3.
- Opitz, C. N. (2020, 15 Ağustos). Leyla Turgut (1911-1988) – Athletin und Architektin [Blog Yazısı]. Erişim adresi: <https://denkwuerdigkeiten.com/2020/08/15/leyla-turgut-1911-1988-athletin-und-architektin/>
- Özgülven, Y. (2002). Türkiye'de Kadın Mimar Kariyerinin Başlangıcı (1934-1960). (Yüksek Lisans Tezi). Ulusal Tez Merkezi veri tabanından erişildi (128696).
- Öztürk, B. (2020). Selamsız Ucuz Evler Yerleşimi. Betonart, 65, s. 18-28.
- Poor Lima, R. (1931, 16 Temmuz). Nachmittag im Orient. Neues Wiener Journal, s. 8.
- Salman, Y. (2019). Koşuyolu: İstanbul'da Bir Modern Mahalle. Dosya, 43, s. 164-172.
- Skidmore, L., Owings, N., Merrill, J. (1951). Construction, Town Planning and Housing in Turkey. New York: Skidmore, Owings and Merrill.
- Sporcularımız Moskova'da. (1934, 31 Temmuz). Hakimiyet-i Milliye, s. 2.
- Sporcu Kafilemiz. (1934, 27 Temmuz). Son Posta, s. 1.
- Tokgöz, A. İ. (1932, 20 Ağustos). Cumhuriyet Yüzme Müsabakaları. Cumhuriyet, s. 1.
- Turan, A. (2009). Türkiye'de Öğretmen Yetiştirmede Akpınar Köy Enstitüsünün Yeri ve Önemi. (Yüksek Lisans Tezi). Ulusal Tez Merkezi veri tabanından erişildi (22753).
- Turan, T. (Çev.). (2021). Bruno Taut İstanbul Günlüğü 10.11.1936-13.12.1938. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Ucuz Evlerin İnşasına Ay Başında Başlanıyor. (1951, 5 Nisan). Milliyet, s.2.
- van den Broek, J. H. (1964) Habitation 3 U.I.A.: Programme, Design and Production. Amsterdam: Elsevier Publishing Company.
- Walschus, G., Feichtner, M. (Yapımcı) ve Walschus, G. (Yönetmen). (1965). Das Tour Unterm Halbmond: Türkei – Land Der Kontraste [Televizyon filmi]. Almanya: Bayerischer Rundfunk.

## Öz

Türkiye'deki mimarlık eğitiminin kurumlaşmasında iki önemli okul olan İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi ve Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü mimarlık eğitimi tarihi içerisinde birbirine karşıt iki konuma yerleştirilirler. İlkinde teknik ağırlıklı mimarlık eğitimiyle mühendis-mimar, ikincisinde sanat ağırlıklı mimarlık eğitimiyle sanatçı-mimar yetiştirildiği kabul edilir. İki okulun da tarihsel süreçleri içerisinde kendi yollarını izleyerek geliştiği varsayılır. Ancak 1930'lardan 1950'lere kadar pek çok kez iki kurumun birbirine bağlanması düşünülür ve/ya önerilir. Devletin kurumlara ayıracağı bütçenin kısıtlılığında kaynaklanan birleştirme önerileri, okulları var olma mücadelesi içine sokar. Bağlanma girişimlerini bertaraf etmek için iki okul da kendi kimliğini tanımlamak ve diğerinden ayırımı ortaya koymak durumunda kalır. Sundukları mimarlık eğitiminin farklılığı mühendis-mimar/sanatçı-mimar yetiştiren kurum kimliklerinin temelini oluştursa da iki okulun birbirine bağlanması girişimleri bu kimlikleri tanımlayarak ve birbirinin karşısı olarak keskinleştirerek birer nitelik göstergesine dönüştürür. Bu yazıda İTÜ Mimarlık Fakültesi ve GSA Mimarlık Bölümü'nün kimliklerini tahkim etmesi, kurum arşivlerinde bulunan belgeler, kanun teklifleri, Nafia ve Maarif vekaletleri yazışmaları, dönemin mimari yayını Arkitekt Dergisi'nde çıkan yazılar, kurum mensupları ve mezunlarının tanıklıkları aracılığıyla anlatılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** GSA Mimarlık Bölümü, İTÜ Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Eğitimi, Okul Kimlikleri, Yüksek Mühendis Mektebi Mimari ve İnşaat Şubesi.

# Mühendis-Mimar Sanatçı-Mimar'a karşı: İTÜ ve GSA'nın Birleştirilmesi Girişimlerinin Işığında Mimarlık Eğitiminde Kimliklerin Tahkimi (1930'lardan 1950'lere)

*Engineer-Architect vs. Artist-Architect: Fortification of Identities in Architectural Education in the Light of Attempts to Merge ITU and GSA (from the 1930s to 1950s)*

Özlem Özcan  
İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Tarihi Doktora Programı, İstanbul, Türkiye

Başvuru tarihi/Received: 26.03.2023, Revize tarihi/ Revised: 12.12.2023, Kabul tarihi/Final Acceptance: 12.12.2023

## Extended Abstract

*In the institutionalization process of architectural education in Turkey, İstanbul Teknik Üniversitesi (ITU, İstanbul Technical University) and Güzel Sanatlar Akademisi (GSA, Academy of Fine Arts) are positioned as representatives of two different identities. The emphasis of architectural education is on technique (and/or engineering) in the former, and on the arts in the latter; it is accepted that ITU educates engineer-architects while GSA educates artist-architects. In studies on the history of architectural education, it is assumed that these schools developed by following their independent paths. It is possible to think that, in their development processes they gained their architectural school identities of engineer-architects and artist-architects following the nature of the institutions to which they belong. However, the development—even the survival—of these architecture branches (departments/faculties) has not been a smooth-running process. Archival documents and periodicals of the era show the numerous proposals to merge Yüksek Mühendis Mektebi (YMM) Mimari Şubesi (Higher Engineering School Architecture Branch, the predecessor of ITU)/ ITU Mimarlık Fakültesi (Faculty of Architecture) and the GSA Mimari Şubesi. While each merging attempt reveals the influence of the state on the survival of these schools, efforts to prevent these attempts fortify the identities of the schools.*

*Archival documents and periodicals show that YMM/ITU and GSA came across numerous times from 1930 to 1952. Attempts to unify two schools, reveal the lack of the state's budget to allocate to institutions, and when faced with any budgetary problem the proposed solution is always to merge the schools. The vital importance of benefiting from the state's resources necessitates establishing a relationship with the state. During the period, the relationship with the state is far from being a relationship shaped by laws and regulations and managed with bureaucratic impartiality. Essentially, it includes direct personal relationships with government officials, and even prime ministers and presidents. The personal characteristic of the relationship with the state creates a more uncertain environment for the development of schools and increases the conflict between them.*

*It is also possible to make the following observation on the positions of the two architectural schools against the state: While it was proposed to close the newly established branch of YMM in the 1930s and connect it to the GSA, the direction of the attempts to connect changed after the 1940s. The architectural school which faced the danger of being attached to the other, was obliged to define its own importance and function before the state. Two main arguments are put forward in the objections against mergers: The first is having a deep-rooted institutional history and tradition, and training important architects who took part in the construction of the country within the institutional tradition. The second is the claim to be an institution that trains architects who will meet the immediate and future needs of the country. Both ITU and GSA have to define the education they provide and the quality of the architects they educate in a way that distinguishes one from the other in order to make them more important for the state. Essentially, these definitions strengthen the identities of "engineer-architect" and "artist-architect" schools and place their architectural education in technical education/artistic education contrast.*

*The technical versus artistic positions of the two schools are mostly owned by the members and graduates of the institutions, and according to which side they are on, positive or negative values are attributed to these positions. It is necessary to distinguish the identities of schools that train engineer-architects or artist-architects from the identities of their graduate architects, and how they define themselves. Although GSA graduates do not use a title such as an artist-architect, the title of engineer-architect of ITU graduates ensures the continuity of the identity difference.*

*It can easily be accepted that the source of the engineer-architect/artist-architect school identity difference was based on the initial formation of architectural education in YMM/ITU and GSA, which were established for different purposes and had different structures. It is clear that YMM, modeled after European polytechnics, and GSA, modeled after French École Beaux-Arts, would form architectural education differently. Architectural education programs at YMM and GSA in the early 1930s are incomparably different. However, both schools underwent many changes in the 1940s and 1950s, and by the late 1950s, the similarity of the schools' curriculums made it difficult to place the schools in opposite camps. Despite this, two opposing identities continue until the 2000s, gaining different appearances.*

*This study claims that the formation of the "engineer-architect" and "artist-architect" identities owned by ITU and GSA, beyond the architectural education differences, is the consequence of the state's efforts to merge the two institutions. The discourses that are presented to the state and declared to the public in order to survive fortify the school identities.*

**Keywords:** Academy of Fine Arts Architecture Department, Architecture Education, Higher Engineering School Architecture and Building Branch, İstanbul Technical University Faculty of Architecture, School Identity.

**Cite this article as:** Özcan Ö. Mühendis-Mimar Sanatçı-Mimar'a karşı: İTÜ ve GSA'nın Birleştirilmesi Girişimlerinin Işığında Mimarlık Eğitiminde Kimliklerin Tahkimi (1930'lardan 1950'lere). Tasarım Kuram 2023; 140. Yıl Sayısı: 104-121.



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

## 1. GİRİŞ

Türkiye’de mimarlık eğitimi 1880’lerden 1950’li yılların ortalarına kadar iki okul tarafından biçimlenir<sup>1</sup>. 1880’lerde devletin ihtiyaç duyduğu modern bilginin öğretilmesi amacıyla birbirinin peşi sıra açılan yüksek eğitim kurumlarından (*Tekeli ve İlkin, 2004, 126*) ikisi Sanayi-i Nefise Mektebi ve Hendese-i Mülkiye Mektebi’dir. Sanayi-i Nefise’de kurulan Mimari Şubesi ve Hendese-i Mülkiye’de mühendislik eğitiminin bir parçası olarak verilen mimarlık eğitimi 1950’lere gelindiğinde Güzel Sanatlar Akademisi (*GSA*) Mimarlık Bölümü ve İstanbul Teknik Üniversitesi (*İTÜ*) Mimarlık Fakültesi halini alır<sup>2</sup>.

Mimarlık eğitiminin kurumlaştığı bu süreçte İTÜ ve GSA iki farklı kimliğin temsilcileri olarak konumlandırılırlar (*Resim 1 ve 2*). İTÜ Mimarlık Fakültesi’nin ve GSA Mimarlık Bölümü’nün parçası oldukları kurumların isminde yer alan “teknik” ve “sanat”, sundukları mimarlık eğitiminin niteliğine de işaret eder. Gülsüm Baydar (*2012, 31-39*) Türkiye’de mimarlık bilgisinin kurumlaşmasını “mühendis okullarında ortaya çıkan mimarlık” ve “sanat olarak mimarlık” olarak iki farklı yola ayırır. İlkine İTÜ ve seleflerini, ikincisine ise GSA’yı yerleştirir. Sey ve Tapan’a (*1983, 69*) göre İTÜ Mimarlık Fakültesi sivil mühendislik okulu içerisindeki mimarlık eğitimi geleneğinin içinden çıkmıştır, karşısında ise Beaux-Arts ekolüne göre kurulan Güzel Sanatlar Akademisi yer alır. Bu iki farklı konum, zaman içerisinde bir karşıt kimlik olarak kurumların mensupları ve mezunları tarafında sahiplenilmiştir. İTÜ’de mimarlık eğitiminin teknik ve/ya mühendislik yönünün GSA’da ise sanat yönünün kuvvetli olduğu böylece İTÜ’nün “mühendis-mimar”, GSA’nın ise “sanatçı-mimar” yetiştirdiği kabul edilir. Bu karşıtlığın 2000’li yıllara kadar, farklı görünümde de kazanarak, varlığını sürdürdüğünü görmek mümkündür (*bkz. İnceoğlu, 2000; Kazmaoğlu 2000; Tanyeli, 2000*).

Mimarlık eğitimi tarihini konu alan çalışmalarda bu okulların kendi farklı ve bağımsız yollarını izleyerek geliştiği anla-

tılır. Kurum arşivlerinde bulunan belgeler, kanun teklifleri, Nafia ve Maarif vekaletleri yazışmaları, dönemin mimari yayını *Arkitekt Dergisi*’nde çıkan yazılar, kurum mensupları ve mezunlarının tanıklıkları, her iki kurumdaki mimarlık şubelerinin/ bölümlerinin/fakültelerinin gelişmelerinin, hatta varlıklarını sürdürmelerinin sorunsuz ilerleyen bir süreç olmadığını ortaya koyar. Yüksek Mühendis Mektebi (*YMM*) Mimari Şubesi/İTÜ Mimarlık Fakültesi ile GSA Mimari Şubesi/Bölümü’nün 1930’ların başından 1950’lerin ortalarına kadar pek çok kez birbirine bağlanmasının önerildiği görülür.

Bu yazıda arşiv belgelerinde bağlanma girişimlerinin izi sürülmektedir. Bu girişimler nedeniyle okulların hem devlet hem de birbirlerinin karşısında nasıl konumlandıklarına ve girişimleri engellemek üzere ortaya koydukları savlara odaklanılmaktadır. İki okul arasındaki kimlik farkı başlangıçta içinde yer aldıkları kurumların niteliğinden kaynaklanıyor olsa da bağlanma girişimlerini engellemek üzere öne sürülen savların, “mühendis-mimar” ve “sanatçı-mimar” yetiştiren okul kimliklerini tahkim etmede çok önemli rol oynadığı düşünülmektedir.

1. 1940’lı ve 1950’li yıllarda İTÜ Teknik Okulu ve İstanbul (Yıldız) Teknik Okulu’nda da mimarlık eğitimi verilir. Ancak bu okullar eğitim sürelerinin daha az olması sebebiyle yüksek mimar yetiştirmemektedir ve öğretim kadrolarında İTÜ ve GSA’nın üyeleri yer alır. 1956’da Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi kurulur.
2. 1882’de Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane adıyla kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi içerisinde bir mimari şubesi yer alır. Mektep 1886’da Maarif Nezareti’ne bağlanır (*Cezar, 1973, s.y.*). 1928’de Güzel Sanatlar Akademisi (*GSA*) adını alır. 1934’te eğitim süresinin uzatılmasıyla Mimari Şubesi, Yüksek Mimari Şubesi’ne dönüşür (*Hızlı ve Aysel, 2016, 17*). 1940’larda, bu döneme ait diplomalara bakıldığında (*Resim 8*), Yüksek Mimarlık Bölümü adını aldığı anlaşılmaktadır. Hendese-i Mülkiye 1883’te açılır. Nafia Vekaleti’ne bağlı olması planlansa da kuruluşunda Askeri mühendishane idaresine verilir (*Uluçay ve Karatekin, 1953, 130-131*). 1909’da tamamen Nafia Vekaleti’ne bağlanarak Mühendis Mektebi adını alır (*Uluçay ve Karatekin, 1953, 159-161*). 1883’ten 1928’e dek mimarlık eğitimi subeleşmemiş mühendislik eğitiminin bir parçasını oluşturur. 1928’de okul Yüksek Mühendis Mektebi’ne (*YMM*) dönüştürülür ve içerisinde bir “Mimari ve İnşaat Şubesi” kurulur (1275 Sayılı Kanun, 1928). 1930 sonrasında şube İnşaat Şubesi olarak adlandırılmaya başlar (*YMM İdare Meclisi, 1930, 19 Temmuz*), 1940’ta yeniden Mimari Şubesi adını alır. 1941’de mektep Maarif Vekaleti’ne devredilerek Yüksek Mühendis Okulu’na (*YMO*) dönüşür (412 Sayılı Kanun, 1941). Mimari Şubesi, 1944’te İstanbul Teknik Üniversitesi kurulmasıyla Mimarlık Fakültesi halini alır.

Resim 1. İTÜ Mimarlık Fakültesi, 1952-1960, (Salt Araştırma Söylemezoğlu Ailesi Arşivi, Url-1)



Resim 2. GSA Mimarlık Bölümü, 1954-1960 (Salt Araştırma Güngören Ailesi Arşivi, Url-2)



3. *YMM Tedris ve İdare Meclisi Kayıtları, kanunlar ve kanun teklifleri, T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi'nde bulunan Nafia Vekaleti ve Maarif Vekaleti yazışmaları, Bruno Taut'un günlüğü, Wilhelm Schütte'nin mektupları, Arkitekt dergisinde Zeki Sayar ve Bedii faik tarafından kaleme alınmış yazılardan oluşmaktadır.*
4. *Mühendis Mektebi, 1928'de uzmanlık şubeleri sahip YMM'ne dönüştürüldüğünde kurulan üç şubeden biri "Mimari ve İnşaat Şubesi (mebani ve şehircilik)" olur (8138 Sayılı Kararname, 1929). YMM'nin 1928-1929 ders yılı için hazırlanan rehberde "Mimari Şubesi" olarak isimlendirilmiştir (İstanbul Teknik Üniversitesi, 2001).*

## 2. İTÜ VE GSA MİMARLIK BÖLÜMLERİNİ BİRLEŞTİRME GİRİŞİMLERİ

Arşiv belgeleri ve süreli yayınlar<sup>3</sup> Yüksek Mühendis Mektebi (YMM)/İTÜ ve GSA'nın 1930'dan 1952'ye kadar pek çok kez karşı karşıya geldiğini gösterir. İki okulun birleşmesi için ilk girişim YMM Mimari Şubesi'nin<sup>4</sup> oluşturulmasından iki yıl sonra, 1930'da gerçekleşir. YMM'nin bağlı olduğu Nafia Vekaleti, bütçe kısıtları nedeniyle YMM Mimari Şubesi'nin lağvedilerek Maarif Vekaleti'ne bağlı olan GSA Mimari Şubesi ile birleştirilmesini ister (YMM Tedris Meclisi, 1930, Şubat 12).

Bu girişim karşısında, YMM Mimari Şubesi'nin GSA'daki şubeden farklılığını ve memleket için gerekliliğini vurgulayan itirazlar ortaya konur ve Ankara'da yapılan görüşmeler sonucunda konunun şimdilik kapanması sağlanır (YMM Tedris Meclisi, 1930, Şubat 12; YMM Tedris Meclisi, 1930, Haziran 7).

Bu olay sonrasında YMM'deki şube, görünüşe göre aradaki farklılığı vurgulamak amacıyla, "İnşaat Şubesi" olarak adlandırılmaya başlar (YMM İdare Meclisi, 1930 Temmuz 19) ancak isim değişikliğine rağmen 1932'de Nafia Vekaleti bütçe azlığı sebebiyle YMM İnşaat Şubesi'nin GSA ile

birleştirilmesini yeniden önerir (1/357 Sayılı Kanun Lâyihası, 1932). Bunu engellemeye yönelik olarak yeniden iki şubenin farklılıklarını açıklayan bir itiraz yazısı hazırlanır (YMM Têdris Meclisi, 1933, Şubat 1). Birleşme önerisi, YMM'nin Ortak Şube dersleri ile Darülfünun'un Fen Fakültesi'nde mevcut derslerin birleştirilmesini de içerdiğinden, 1933'te Darülfünun'un kapatılması sonucu gündemden düşer.

Nafia Vekaleti'nin bütçesinin yetersizliğine ve bütçeden YMM'ye ayrılacak payın azaltılması çabalarına rağmen YMM, GSA tarafından sahip olduğu imkanlar açısından şanslı görülür. 1938 yılında GSA Mimari Şubesi şefi Bruno Taut YMM'yi ziyaret eder. YMM İnşaat Şubesi şefi Albert Dêbes eşliğinde mektep binasını gezdikten sonra günlüğüne şöyle yazar (Taut, 2020, 121): “İyi çizim mekanları var, aydınlık, lambalar. Harika laboratuvarlar, su inşaatı ve malzeme kontrolü için ayrı ayrı”. Taut YMM'den mimarlığın çıkarılarak (birleştirme önerisi olarak görülebilir) yurtların bir kısmının GSA'ya verilmesini isteğini de ekler. Bu düşüncelerini hayata geçirmek için bir adım atıp atmadığına dair bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Eylül 1941'de, GSA'da görev alan Wilhelm Schütte, Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün Akademi'yi ziyareti sonrasında, İTÜ'nün Maarif Vekaleti'ne bağlanacağını, bir yıllık bir geçiş sürecinin ardından mimarlık bölümlerinin birleştirileceğinin ve başına Emin Onat'ın getirileceğinin kararlaştırıldığını yazar (Schütte-Lihotzky ve Schütte, 2021, 105). Eylül 1941'de YMM, Maarif Vekaleti'ne bağlanarak Yüksek Mühendis Okulu (YMO) adını alır ancak birleşme gerçekleşmez. Schütte Ekim 1941'de ise bu karardan vazgeçildiğini ve GSA Mimari Şubesi'nin başına Sedat Hakkı Eldem'in getirildiğini haber verir (Schütte-Lihotzky ve Schütte, 2021, 115).

Bu bağlanma girişimlerinin yanı sıra yaşanan bir diğêr olay iki okulun karşı karşıya gelmesine neden olur. YMM'nin Maarif Vekaleti'ne devrinin hemen öncesinde, Ağustos 1941'de, YMM mimari profesörü Clemens Holzmeister'in 1941-1942 ders yılı itibarıyla GSA Mimari

Şubesi'ne şube şefi olarak nakledilmesi istenir. Maarif Vekaleti tarafından gönderilen yazıda dört yıldan beri GSA Mimari Şubesi'nin ıslahı çerçevesinde Avrupa'nın tanınmış mimarlarının şef olarak görev aldığı ve hali hazırda şef olarak Avrupalı bir uzmana ihtiyaç duyulduğu belirtilir. Mevcut şartlarda Avrupa'dan yeni bir uzman getirilmesi mümkün değildir ve şube bir süre daha şefsiz kalırsa o zamana kadar elde edilen gelişmeler de heba olacaktır (Yücel, 1941). Bu isteğe Nafia Vekaleti tarafından, YMM'nin Holzmeister'e “şiddetle hissettiği ihtiyaca binaen” karşı çıkılır (Cebesoy, 1941).

1948'de yangın nedeniyle binasız kalan ve devletten gerekli desteği alamayan GSA Mimari Şubesi'nin İTÜ Mimarlık Fakültesi'ne bağlanması gündeme gelir ve 1952'ye kadar konuşulmaya devam eder. Yangından kısa bir süre sonra Zeki Sayar (1948, 54) GSA Mimari Şubesi'nin İTÜ'ye nakledilmesinin tartışıldığını ancak Milli Eğitim Bakanlığı'nın bu konudaki fikrinin henüz bilinmediğini söyler<sup>5</sup>. 1951'de Bedii Faik (1951, 229-230) “İşitiyoruz ki, Akademi'deki mimari şubesini lağvederek, Teknik Üniversitenin mimari koluna bağlamak temayülü, Maarif Vekaletimizde gittikçe artmakta imiş. Akademimize dirsek çevrilişine bakılırsa, buna inanılır.” der.

1952'ye gelindiğinde GSA hala yangının etkilerini atlatamamış, bir düzene kavuşamamış görünür. Zeki Sayar, Milli Eğitim Bakanı ile görüşmesi sonrasında GSA Mimari Şubesi'nin durumunun hala belirsizliğini koruduğunu yazar. Görüşmeleri sırasında bakanın “Mimarlık şubesi hakkında bir karar almak için bana ne Akademi Müdürü, ne şube şefi ve ne de, diğêr ilgililer kat'î bir şey söylemediler!... Bana öyle geliyor ki, bu iş bir his meselesi haline getirilmiştir.” dediğini aktarır. Yazısını, GSA Mimari Şubesi'nin durumunun çözümsüzlüğüne duyduğu kızgınlıkla, bunun bir “his meselesi”nden çıkarılarak İTÜ'ye nakledilmesinin bir an önce gerçekleştirilmesi gerektiğiyle bitirir (Sayar, 1952, 243-244). 1952 sonrasında iki okulun birleştirilmesi konusu yeniden

5. Sayar hem GSA mezunu hem de Mimarlar Birliği Başkanı olarak GSA adına yaşananları dile getirmektedir. O dönem Sedat Hakkı Eldem'in Akademi Mimari Şubesi'nin İstanbul Üniversitesi'ne bağlanması fikrinde olduğunu da aktarır (Sayar, 1948, 54). Eldem, ODTÜ'nün kuruluşu sonrasında ise şubenin ODTÜ'ye bağlanması gerektiği düşünmüştür (Özkan ve Yenal, 2014, 129)

gündeme gelmez. 1953'te GSA'nın yanar binasının onarımının tamamlanması ve eğitimine elverişli bir ortamda devam etmesiyle konu tamamen kapanmış görünmektedir.

1930-1952 yılları arasında gerçekleşen bağlanma girişimleri ve Holzmeister'in tayini meselesi öncelikle devletin maddi kaynakların yetersizliğine işaret eder. Mimar yetiştirmek için devletin ayıracağı kaynaktan yararlanabilmek hem İTÜ Mimarlık Fakültesi hem de GSA Mimarlık Bölümü'nün varlığını sürdürebilmesi ve gelişebilmesi için temel şart olarak görünmektedir.

### 3. DEVLET, İTÜ VE GSA

İTÜ (YMM/YMO) ve GSA Mimarlık Şubelerinin/Bölümlerinin birleştirilmesi teklifleri, bu okullara sağlanacak bütçenin azlığını ve herhangi bir bütçe sorunu karşısında akla gelen ilk çözümün iki mimarlık okulunun bileştirilmesi olduğunu ortaya koyar. 1930'daki ilk girişimin nedeni Nafia Vekaleti'nin işine yaramayacak mimarlar<sup>6</sup> yerine zaten yeterli sayıda olmayan mühendislerin yetiştirilmesine bütçe ayırmak istemesidir (YMM Tedsis Meclisi, 1930, Şubat 12). 1938'de Bruno Taut, YMM'deki "mimar-mühendis" öğrenciler için GSA'dakilerden kişi başına 3 kat daha fazla bütçe ayrıldığını hesaplar. Bu durumda düşündüğü çözüm GSA'daki öğrenciler için ayrılacak bütçenin arttırılmasını talep etmek değil YMM'deki şubenin kapatılması ve sahip olduğu imkanların GSA'ya verilmesini istemek olur (Taut, 2020, 121). 1948 yangını sonrasında GSA'ya gerekli maddi imkanlar sağlanmadığından GSA Mimari Şubesi'nin İTÜ'ye bağlanması dört yıl boyunca gündemde kalır (Sayar 1948, 53-54,58; Bedii Faik, 1951, 229-230; Zeki Sayar, 1952, 243-244).

İki mimarlık okulu için de devletin kaynaklarından yararlanabilmenin hayati önemi devletle ilişki kurmayı mecburi kılar. Ele alınan dönemde devletle ilişki, yasalar ve yönetmelikler etrafında şekillenen, bürokratik bir tarafsızlıkla yönetilen bir ilişki olmaktan uzaktır. Esasen, nafia vekilleri, maarif vekilleri ve

hatta başbakanlar ve cumhurbaşkanlarıyla doğrudan kurulan kişisel ilişkileri içerir. 1930'daki birleştirme girişimi Ankara'da Nafia Vekaleti müsteşarı ve GSA Mimari Şubesi Şefi Ernst Egli ile yapılan temaslardan sonrasında engellenir (YMM Tedsis Meclisi, 1930, Haziran 7). YMO'nun 1944'te İTÜ'ye dönüşmesine dönemin Maarif Vekili Hasan Âli Yücel'in etkisi büyüktür (Resim 3) (YMO, 1943, Şubat 4; Yücel, 1942). İTÜ'ye dönüşümden bir yıl sonra Zeki Sayar (1945, 246) Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yeni kurulan okullar yanında GSA'ya da ilgi göstermelerini belediklerini ifade ederek yazısını bakan Yücel'e hitaben "şimdiye kadar başardığı büyük eğitim işleri içinde Güzel Sanatlar ve bilhassa Mimarlık davasına da yer vereceğini ümit ediyoruz" diyerek bitirir. 1948 GSA yangını sonrasında dönemin Milli Eğitim Bakanı'nın "sıcak ve vaitkâr" bir cevap vermemesi karşısında konunun çözümü için cumhurbaşkanı İsmet İnönü ziyaret edilir (Sayar, 1948, 58). Ancak GSA binasının onarılması bir sonraki cumhurbaşkanı Celal Bayar sayesinde mümkün olur. Bayar, Fındıklı açıklarından motorla geçerken harap haldeki binayı görerek onarılmasını sağlar (Bedii Faik, 1951, 5; Eldem ve Handan, 1954, 9). 1952'de rektörlüğü sırasında Emin Onat, İTÜ'nün bütçesini arttırmayı Ankara'da hükümet mensuplarıyla yaptığı birebir ve ortak görüşmeler sonrasında başarır (İTÜ Senatosu, 1952, Ocak 10).

6. YMM mezunlarının eğitim masrafları Nafia Vekaleti'nce karşılanmaktadır ve mezuniyetleri sonrasında Nafia Vekaleti'nde çalışma mecburiyetleri vardır. Vekalet, mektepten mezun olan mimarları, yapmaları gereken mecburi hizmette istihdam edecek yer bulamayacağını düşünmektedir.



*Resim 3. Milli Eğitim Bakanı Yücel İTÜ'nün açılışında, 1944 (Url-3)*

Devletle kurulan ilişkinin niteliğinin bu denli kişisel ölçekte olması okulların gelişimleri için daha belirsiz bir ortam yaratarak aradaki çekişmeyi artırır. Örneğin YMM'nin İTÜ'ye dönüşümü, dönemin cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün oğlunun YMM'de öğrenci olmasına bağlanır. Bu dönemde GSA'da öğrenci olan Muhteşem Giray<sup>7</sup> (2003, 105-106) İsmet Paşa'nın, oğlunun Akademi'de mi Mühendis Mektebi'nde mi okuyacağına karar vermek için GSA'yı ziyaret ettiğini anlatır (Resim 4). Giray'a göre ziyaret sonrasında İnönü'nün, oğlunun YMM'ye gitmesine karar vermesi Teknik Üniversite kanununun çıkmasını sağlar. Giray, eğer tersi gerçekleşmiş olsaydı Akademi'nin kanununun çıkacağını söyler. Bu varsayım doğrulamayacak olsa da özellikle İTÜ ve GSA binalarının onarımı göz önüne alındığında tamamen haksız sayılamaz. İTÜ Mimarlık Fakültesi mensubu Orhan Safa (1995, 92) Taşkışla'nın İTÜ'ye tahsis edilmesinde ve yenilenmesinde İsmet İnönü'nün etkisine dikkat çeker. Safa'ya göre oğlunun İTÜ'de öğrenci olması nedeniyle İnönü Taşkışla'nın İTÜ'ye tahsis edilmesi isteğinin yerine getirilmesi emrini vermiş ve okulla yakından ilgilenmiştir. Öte

yandan GSA binasının Maarif Vekaletince onarılmaması karşısında Bedii Faik (1951, 5) "... Akademimize gelince kısılan Maarif tahsisatı, mesela Taşkışla'daki Teknik Üniversite ilavesinin tamamlanması için, birdenbire açılarak bir buçuk milyona kadar yükselivermiştir" sözleriyle serzenişte bulunur (Resim 5). İTÜ'ye tahsis edilen Taşkışla'nın yenilenmesi için büyük bir ödenek sağlanırken GSA binası için aynısının yapılmamış olması devlet içindekilerle kişisel ilişkilerin önemini açığa çıkarır (Resim 6 ve 7).

*Resim 4 İsmet İnönü'nün GSA'ni ziyareti (Url-4)*



*7. 1947 GSA mezunu.*

Resim 5. GSA'nın ihmal edilmesi karşısında Bedii Faik'in (1951, 51) yazısına eklediği karikatür.



— Adın, güzel sanatlar mı dedin? Evet, evet şimdi hatırlar gibi oluyorum... Fakat ne kadar cılızsın; kimsen yok mu senin?  
(Güzel Sanatlar'dan)

Resim 6. Yangın sonrasında GSA Binası (Url-5)





Resim 7. İTÜ'ye tahsis edilen Taşkılla (Salt Araştırma Söylemezoğlu Ailesi Arşivi, Url-6)

Devlet karşısında iki mimarlık okulunun konumları hakkında şu tespiti yapmak gerekir: 1930'lu yıllarda yeni kurulan YMM'deki şubenin kapatılarak GSA'ya bağlanması teklif edilirken 1940'lı yıllardan itibaren bağlanma girişimlerinin yönü değişir. Bu değişim 1940'ta Onat'ın YMM Şube Şefi olması ve 1941'de YMM'nin Maarif Vekaleti'ne devredilmesi sonrasında başlamış görünmektedir. Uzun yıllar GSA Mimari Şubesi/Bölümü şefi olan Sedat Hakkı Eldem (1983, 13) bu süreci "Akademinin sönmesi paralelinde ... Y.Mühendis Mektebi ... ilerledi ve devletin nimetlerini kendine çekmeyi başardı." şeklinde ifade eder. Bu durum Maarif Vekili Hasan Âli Yücel'in teknik eğitime verdiği önem, İsmet İnönü'nün oğlunun okuduğu YMM ile yakından ilgilenmesi ya da İTÜ Mimarlık Fakültesi'nin kurucusu kabul edilen Emin Onat'ın devlet mensuplarıyla iyi ilişkiler kurabilmesi gibi pek çok farklı nedenle ilişkilendirilebilir. Devletin kısıtlı bütçesinden pay almak için kişisel ilişkilere ihtiyacın yarattığı öngörülemez ortamda YMM/İTÜ ve GSA'nın birleştirilmesi girişimleri, diğerine bağlanma tehlikesinde olan mimarlık okulunu, devlet karşısında kendi önemini ve işlevini tanımlamaya mecbur bırakır.

#### 4. MÜHENDİS-MİMAR VE SANATÇI-MİMAR YETİŞTİREN OKUL KİMLİKLERİ

İTÜ ve GSA'nın gündeme gelen her birleşme girişimi sonrasında sundukları itirazlarda iki temel sav ortaya konur. Bunlardan ilki köklü bir kurumsal tarihe ve geleneğe sahip olunduğu, bu kurumsal gelenek içerisinde memleketin inşasında yer alan önemli mimarların yetiştirildiğidir. İkincisi ise her kurum tarafından verilen eğitimin diğerinden farklı ve hatta üstün olması, memleketin mevcut ve gelecekteki ihtiyaçlarına karşılık gelmesidir.

Köklü bir tarihe sahip olma ve tarihte memleketin ihtiyaç duyduğu mimarı yetiştirme savı okulların devlet için geçmişten beri önemli olduğu söylemine karşılık gelir. 1941'de Holzmeister'in şube şefi olarak GSA'ya tayin edilmesi isteyen yazıda GSA'nın yıllardır memlekette önemli işler yapan mimarları yetiştiren kurum olarak memleketin mimar ihtiyacını karşıladığı belirtilir (Yücel, 1941, Eylül 13). GSA'ya göre Holzmeister, yeni kurulan YMM Mimari Şubesi yerine köklü geçmişe sahip GSA Mimari Şubesi'nde görev almalıdır. YMM ise GSA'ya "mezkûr mektep (YMM) daha ilk teessüs ettiği tarihten yani Akademinin yüksek mektepler arasında bulunmadığı zamanlardan beri memlekete

birçok kıymetli mimarlar yetiştirmiştir” sözleriyle itiraz ederek (Cebesoy, 1941) kendi geçmişine vurgu yapar.

1941’de Wilhelm Schütte’nin sözünü ettiği birleşme girişiminin sonrasında ve GSA’nın maruz kaldığını belirttiği eleştirilere yanıt olarak 1943’te GSA Mimari Şubesi “Hayatı yarım asrı geçen ve bir tradisyona malik olan bu kıymetli tevekkül” şeklinde tanımlanır (İsimsiz, 1943, 151). 1948’de GSA Mimarlık Şubesi’nin İTÜ’ye bağlanması söylentileri sonrasında Zeki Sayar (1948, 54, 58) İTÜ karşısında akademinin köklü geçmişine vurgu yapar. Yazısında pek çok kez iki okulu karşılaştırarak GSA’nın sahip olduğu geleneği vurgular: memlekette mimarlık eğitiminin “...64 yıllık geleneğe sahip Akademi ile, henüz şahsiyet kazanmaya başlayan beş yaşındaki İstanbul Teknik Üniversitesi”nde verildiğini söyler, “64 yıllık bir müessese dururken, niçin Teknik Üniversitede bir fakülte kurulmuştur?” diye sorar, “bir yangın vesilesiyle 64 yıllık geleneği olan bir ocağın sönməsi, mimarlık kolunun henüz yeni teşekkül etmekte olan Teknik Üniversite”ye bağlanması girişimi acıklıdır” der. Yazıda tekrar eden geçmiş ve gelenek vurgusu, bu kadar önemli olan bir okulun devlet tarafından görmezden gelinmemesi gerektiğine dikkat çekmektedir.

Bağlanma girişimlerine itirazlarda ortaya konan ikinci sav ise hali hazırda ve gelecekte memleket ihtiyacını karşılayacak mimarları yetiştiren kurum olma iddiasıdır. Bu itirazlarda hem İTÜ hem GSA, verdikleri eğitimi ve yetiştirdikleri mimarların niteliğini, kendisini diğerinden ayıracak ve daha önemli kılacak şekilde tanımlamak zorunda kalır. Esas olarak bu tanımlamalar, okullardaki “mühendis-mimar” ve “sanatçı mimar” kimliklerinin güçlenmesine neden olur<sup>8</sup> ve mimarlık eğitimlerini teknik eğitim/sanatsal eğitim karşıtlığına yerleştirir.

1930’daki ilk bağlanma girişimi sonrasında YMM’nin “mühendis-mimar” yetiştiren bir okul olduğu ifade edilir. YMM mensuplarına göre eskiden bir güzel sanat olarak düşünülen mimarının yerini artık

teknik mimari almıştır. YMM’deki eğitimin farkı, GSA’daki “estetik amaçlara yönelen” mimarlık eğitimi yerine YMM’deki eğitimin “şehir mimarlığı” itibarıyla daha ziyade mühendislik amacına yönelmesidir (YMM Tedris Meclisi, 1930, Şubat 12). 1932’deki ikinci birleşme önerisine itiraz olarak YMM tarafından yazılan raporda YMM Mimari Şubesi’nin amaçları ile GSA Mimari Şubesi’nin amaçları arasında “esaslı farklar” olduğu ve iki okulun da memleketin farklı ihtiyaçlarına karşılık geldiği vurgusu vardır. YMM’ye göre GSA’da binaların güzelliğine önem verilmektedir. Oysa YMM İnşaat Şubesi’nin başlıca amacı “şehir ve kasabalarda yolların, lağımların ve sıhhi tesisatın fennî olarak inşaları ile bina inşaatına ve bunlara müteallik mukavemet ve muvazenet hesabına ve tarzı tenvir ve teshinleri hususuna bihakkın vakıf mühendis mimar yetiştirmek”tir (YMM Tedris Meclisi, 1933, Şubat 1). YMM Mimari Şubesi’nin GSA’ya bağlanmasının önerildiği bu ilk iki olay YMM’nin GSA karşısında, ondan farklı olarak, kendisini “mühendis-mimar” yetiştiren ve mühendislik yönü ağır basan bir eğitimle tanımlamasıyla sonuçlanır.

Holzmeister’in GSA’ya tayini gündeme geldiğinde YMM’de mimar-mühendis yetiştiren eğitimin GSA’daki mimarlık eğitiminden üstünlüğüne de vurgu yapılır. Dönemin YMM müdürü Tevfik Taylan (1941, Eylül 2) şöyle yazar: “Yüksek Mühendis Mektebinin mimari şubesi Akademideki mimari şubesinin beş senede tedris ettiği dersleri gösterdikten başka altı senelik bir tahsil müddetile programlarında yüksek riyaziye, mukavemet ve beton arme ve benzeri derslere daha vasi mikyasta yer vererek yüksek mühendis mimar yetiştirmekte ve bina-naleyh yüksek kabiliyette mimarî hocalara ihtiyacı dergâr bulunmaktadır.”

GSA Mimari Şubesi için ise kendi kimliğini tanımlama zorunluluğu, iki okulun bağlanma girişimlerinin yönü değiştiğinde başlar. 1940’ta yayınlanan Güzel Sanatlar Akademisi Mimari Şubesi Talimatnamesi’nde (İsimsiz, 1940, 88) şubenin eğitimi “bir mimara lâzım olan

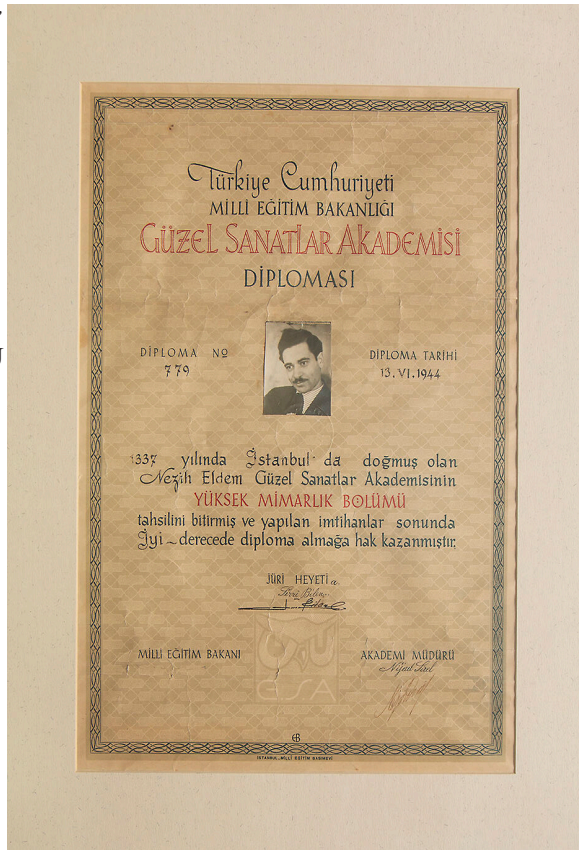
8. Mühendis-mimar/sanatçı-mimar karşıtlığının kökleri iki eğitim kurumunun Hendese-i Mülkiye/Mühendis Mektebi ve Sanayi-i Nefise isimlerine sahip olduğu döneme kadar geri götürülebilir. Sanayi-i Nefise mezunu Sedat Çetintaş’a (1944, 162) göre Hendese-i Mülkiye mezunu Kemalettin Bey’in Evkaf Nezaretindeki atölyesinde çalışan Mühendis Mektebi mezunları, sadece burada “faydalı” olabilen, atölye dağıldıktan sonra ise ne mimar ne mühendis olabilmis, ortada kalmış insanlardır. Ancak bu dönemde henüz şubeleşmiş bir mimarlık eğitimi olmadığından mezunlar “mimar-mühendis” unvanını kullanmazlar. Bu tanımlama ilk kez iki okulun birleşmesi sırasında ortaya konur.

nazarî ve ameli bilgiler verir” şeklinde herhangi vurgu taşımayan bir cümleyle belirtilirken, 1941’deki birleşme önerisinin ardından GSA Mimari Şubesi’nin kimliğini tanımlamaya başladığı görülür. 1943’te GSA Mimari Şubesi, hakkındaki eleştirilere şöyle yanıt verir (*İsimsiz, 1943, 151*): “Akademi yüksek mimarî şubesini, tedris bünyesinin memleket mimarî tahsil ve terbiyesi üzerinde müessir yegâne ilim ve san’at varlığı olduğuna kaniiz... Akademi yüksek mimarî şubesi sanat ve ilim mesaisi ile yurttan yegâne mimarî bir enstitü kabiliyet ve salâhiyetini haiz bir varlıktır.” Bu sözlerle bir yandan GSA’nın memlekette etkili tek mimarlık okulu olduğu vurgulanırken öte yandan verdiği eğitimin sanatsal niteliği ortaya konur. Yine 1943’te GSA “atölye profesörü” Wilhelm Schütte (*1943, 258*) “Mimarlık bir güzel sanattır” diye yazar ve mimarın eğitiminin hem sanatsal eğilimleri ve yeteneklerini güçlendirmesi hem de sanatını icra edebilmesi için gerekli bilgiyi vermesi gerektiğini söyler. 1946’da Türkiye Yüksek Mimarlar Birliği’nin (*1946, 41*) raporunda GSA’da verilen mimarlık eğitiminin İTÜ’dekenden hiç de aşağı olmadığı hatta sanatsal üstünlüğe sahip olduğu belirtilir. Bedii Faik (*1951, 5*) GSA Mimari Şubesi’nin İTÜ ile birleştirilmesine karşı çıkarken “...mimarî gibi güzel sanatların en mühim unsuru olan bir zarafet kolunun, bir akademinin çatısı altında daha rahat nefes alacağına, daha kolay gelişeceğine inanıyorum” demektedir. Böylece 1940’lardan başlayarak GSA, İTÜ karşısında kendini teknik-sanat ayrımının sanat tarafına yerleştirir.

Yaşanan süreçte iki okulun sahiplendikleri teknik/sanat konumları öğrencileri tarafından da çoğunlukla benimsenir ve hangi tarafta bulunulduğuna göre bu konumlara olumlu ya da olumsuz değerler atfedilir. İTÜ Mimarlık Fakültesi’nde eğitim görenler için GSA’daki eğitim olumsuz anlamda sanatsaldır ve İTÜ’deki teknik/mühendislik bilgisi önemsenir. Örneğin Afife Batur<sup>9</sup> (*2017*) “bizim fakültedekiler Akademi’ye ‘onlar ressam işte’ diye bakarlardı. Çünkü orada doğru dürüst betonarme filan öğretilmezdi.”

der. GSA’da eğitim görenler içinse sanat ortamının içinde olmak bir ayrıcalıktır. Hamdi Şensoy<sup>10</sup> (*2003, 124*) İTÜ Mimarlık Fakültesi sınavını kazandığı halde “farklı bir sanatsal ağırlığı olduğu için” GSA’yı tercih eder.

Ele alınan süreçte keskinleşen “mühendis-mimar” ya da “sanatçı-mimar” yetiştiren okul kimlikleri ile bu okullardan mezun olan mimarların kendilerini tanımladıkları kimlikleri birbirinden ayırmak gerekir. Ancak GSA mezunları “yüksek mimar” unvanını kullanırken İTÜ mezunlarının “mühendis-mimar” unvanını benimsemesi kimlik farklılığının devamlılığını sağlar (*Resim 8 ve 9*). Bunun kimi zaman rahatsızlık yaratan bir durum olduğunu da belirtmek gerekir. Enis Kortan<sup>11</sup> (*1997, 17*) “mühendis-mimar”ların devekuşuna benzetilerek devekuşunun ne deve ne kuş olması gibi mühendis-mimarların da ne mühendis ne mimar olduklarının söylendiğini belirtir. Ertuğrul Özakdemir<sup>12</sup> Orhan Alsaç’ın “Sen mimar mısın, mühendis misin?” diye sorusuna



Resim 8. Nezih Eldem’in GSA Yüksek Mimarlık Bölümü diploması, 1944, (Salt Araştırma Nezih Eldem Arşivi, Url-7)

9. İTÜ Mimarlık Fakültesi 1958 mezunu.
10. GSA Mimari Şubesi 1952 mezunu.
11. İTÜ Mimarlık Fakültesi 1953 mezunu.
12. İTÜ Mimarlık Fakültesi 1954 mezunu.

“Efendim, ben mimarım” diyerek cevap verdiği, Alsaç’ın “Ama sen Teknik Üniversite mezunusun” dediğini anlatır (Özakdemir ve Ünalın, 2005, 78).

durumda bütün belediyelerin ve idarelerin mühendis-mimar unvanlı kişileri tercih edeceğini öngörür. Arkitekt’e (1951, 39) çıkan bir haber, bunun gerçekleştiğine

Resim 9. Hayati Tabanlıoğlu'nun İTÜ Mimarlık Fakültesi Diploması, 1950, (Salt Araştırma Tabanlıoğlu Ailesi Arşivi, Url-8)



Öte yandan İTÜ mezunlarının “mühendis-mimar” unvanını kullanması GSA mezunlarından farklılık ifade ettiği ve bir üstünlük göstergesi olarak algılandığı için rahatsızlık yaratır. Türkiye Yüksek Mimarlar Birliği’nin (1946, 41) 1946’daki çalışma raporunda şöyle denmektedir: “Teknik Üniversiteden mezun olanlar Y. Mühendis-mimar unvanını kullanıyorlar. Vakıa bu unvan henüz kanuni şekilde tanınmıyorsa da bu arkadaşlar bu unvanı benimsemişlerdir...”. Raporda bu unvanı kullananların daha iyi bir eğitim aldıkları algısının yanlışlığı belirtilerek hangi okuldan mezun olunursa olunsun mimar unvanının kullanılması önerilir.

Mimarların unvanı meselesi, İTÜ’nün kurulmasının hemen öncesinde Paul Bonatz’ın (1944) Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel’e yazdığı, mimarlık eğitimine dair raporunda dile getirilmiştir. Bonatz, eğer İTÜ’de Yüksek Mühendis Mimar, Akademi’de ise Yüksek Mimar unvanları kullanılırsa istenen rekabetin sağlanamayacağını söyler. Böyle bir

işaret eder. Haberde “İç İşleri Bakanlığı, Belediyelere yaptığı bir tamimde, ihtiyaçları olduğu meslek ve sanat adamları hakkında bilgi verirken bütün Teknik Okullardan, İ.T.Üniversitesinden bahsettiği halde, her nasılsa!.. G.S.Akademisi mezunu Y. Mimarları unutmuştur.” denmektedir.

İTÜ ve GSA’nın birbirine bağlanması teklifleri sonrası güçlenen mühendis-mimar ve sanatçı-mimar okul kimlikleri, bu kimliklerinin öğrencilerin çoğu tarafından benimsenmesinin ve İTÜ mezunlarının uzun yıllar mühendis-mimar unvanını kullanmasıyla devam etmesinin etkisiyle varlığını sürdürür (bkz. Inceoğlu, 2000; Kazmaoğlu 2000; Tanyeli, 2000).

##### 5. İTÜ VE GSA’NIN MİMARLIK EĞİTİMİNDE FARKLILIKLAR(?)

Farklı amaçlarla kurulmuş ve farklı yapılarla sahip YMM/İTÜ ve GSA’daki mimarlık eğitiminin ilk şekillenişinin mühendis-mimar/sanatçı-mimar kimliklerinin kaynağını oluşturduğu kolaylıkla kabul edilebilir. Avrupa’daki

politeknikleri model alan YMM ile École des Beaux-Arts'ı model alan GSA'nın mimarlık eğitimini farklı biçimde kurgulayacağı açıktır. 1930'lu yıllarda YMM ve GSA'daki mimarlık eğitimi programları karşılaştırılmayacak kadar farklıdır (Tablo 1 ve Tablo 2).

Ancak iki okul da 1940'lı ve 1950'li yıllarda pek çok değişim geçirir. 1940'ta Emin Onat YMM Mimari Şubesi'nde yaşanan değişimle birlikte mimarlık eğitiminde sanat/teknik dengesinin gözetileceği söyler (YMM Tedris Kurulu, 1939, 7 Aralık). 1943'te GSA'da "daha ilmi ve daha metodlu" bir eğitimin hedeflendiği belirtilir (İsimsiz, 1943, 151). 1951'de Zeki

Tablo 1. 1937 YMM Ders Programı İnşaat Şubesi Ders Programı (Yüksek Mühendis Mektebi 1937)

4. YIL (İnşaat İhtisas 1. yıl)					
Kış Yarıyılı	D	T	Yaz Yarıyılı	D	T
Mukavemet ve tersimî muvazenet	5	-	Mukavemet ve tersimî muvazenet	4	2
İdrolik	2	-	Tersimî muvazenet tatbikatı	-	3
Malzeme	3	-	İdrolik	2	-
Nafia imalatı	2	-	Malzeme	2	1
Mimarî	5	-	Nafia imalatı	2	-
İnşaat	3	1	Mimarî	3	-
Tatbiki elektrik	2	-	İnşaat	1	3
			Tatbiki elektrik	2	-
Mimari Projesi 16 hafta 112 saat			Mimari projesi 16 H 50 saat		
5. YIL (İnşaat İhtisas 2. yıl)					
Kış Yarıyılı	D	T	Yaz Yarıyılı	D	T
Nafia imalatı	2	-	Nafia imalatı	2	-
Mimarî	6	-	Mimarî	6	-
Betonarme	2	-	Betonarme	2	1
Şofaj ve ventilasyon	1	-	Şofaj ve ventilasyon	1	-
İktisat	1	-	İktisat	2	-
İnşaat projesi 9 hafta 162 saat			Nafia imalatı projesi 4 H 64 S		
Mimari projesi 7 hafta 126 saat			İnşaat projesi 4 H 64 S		
			Mimari projesi 8H 128 Sa		
6. YIL (İnşaat İhtisas 3. yıl)					
Kış Yarıyılı	D	T	Yaz Yarıyılı	D	T
Mimarî	3	-	Mimarî	4	-
Nafia imalatı	1	-	Nafia imalatı	1	-
Şehircilik	2	-	Şehircilik	2	-
Betonarme	2	1	Betonarme	-	1
Keşif	2	-	Keşif	1	-
Is'ad makinaları	1	-	Is'ad makinaları	1	-
İktisad	2	-	İktisad	1	-
			Hukuku idare	3	-
Nafia imalatı projesi 4 H 64 S			Mimari 11 H 176 S		
Mimari proje 12 hafta 192 s			Betonarme 5 H 80 S		

Sayar “millî mimarî semineri, heykel ve modelaj atölyesi, serbest resim ve akuairel seminerleriyle, Teknik Üniversitenin bünyesinde bulunmayan san’at atmosferi ve karakterini yaratmak yolundadır” diye yazar. İki okul için de eğitimde dengeyi sağlamak önemli görünmektedir. Bunun ötesinde, varsayılanın tam tersi olduğu bile ifade edilir; Sedat Hakkı Eldem (1983, 123) “Onlar (İTÜ) daha ziyade sanat, desen tarafına önem verirlerdi. Biz de aksine teknik kısmına ehemmiyet verirdik.” der. 1950’lerin sonunda iki okulun programının benzerliği okulları iki zıt konuma yerleştirmeyi zorlaştırır (Tablo 3).

natçı-mimar yetiştirmek ayrımını simgeler gibi görünür; Onat’ın en basit çizimler üzerine bile uzun uzadıya konuşması ve teşvik edici sözleri (Tekeli, 2016) memleketin işine yarayacak teknik adamı yetiştirmenin, Eldem’in beğenmediği paftalarca çizime tek kelime etmemesi (Şensoy, 2003, 132) ise en güzelini yaratacak sanatçıyı yetiştirmenin işareti olarak okunabilir (Resim 10 ve 11) . Ancak bu yaklaşımların okulların diğer mensuplarınınca paylaşılıp paylaşılmadığı da önemlidir.

**Tablo 2.** 1934 GSA Mimari Şubesi Ders Programı (Güzel Sanatlar Akademisi 1934)

<b>İHZARİ KISIM</b>	
<b>Birinci Sene</b>	<b>İkinci Sene</b>
1. Yüksek riyaziyat	1. Menazır
2. Tersimi hendese ve tatbikatı	2. Demir İnşaatı ve Betonarme
3. Fizik ve Kimyanın inşaata tatbiki	3. İnşaat Malzemesi II
4. Mukavemet	4. İnşaat II
5. İnşaat Malzemesi I	5. Mebani Bilgisi II
6. İnşaat I	6. Ameli Meslek Bilgisi II
7. Mebani Bilgisi I	7. Tefrişat ve dahili mimari II
8. Ameli Meslek Bilgisi	8. Umumi Fenni malumat II
9. Tefrişat ve dahili Mimari I	9. Topografya
10. Umumi ve Fenni malumat	10. İktisadi inşaat usülleri
11. Yazı ve Tezyinat	11. Şehircilik
12. Mimari Tarihi	12. Mimari Tarihi
13. Resim	13. Resim
14. Ecnebi Lisani (Fransızca veya Almanca)	14. Modelaj
	15. Ecnebi Lisani (Fransızca ve Almanca)
<b>ATELYE KISIMI</b>	

İTÜ ve GSA’daki mimarlık eğitimlerinin teknik/sanat farklılıklarını ders programlarına indirgemek doğru değildir. Programdan ayrı olarak okulları yönetenlerin yaklaşımlarından öğrenci seçimine, mühendislik derslerinin kapsamından projelerde gözetilen önceliklere farklılıkları izlemek gereklidir. İki kurumun temsilcileri sayılan Emin Onat ve Sedat Hakkı Eldem’in öğrencilerle ilişkileri “mühendis-mimar” yetiştirmek ya da sa-

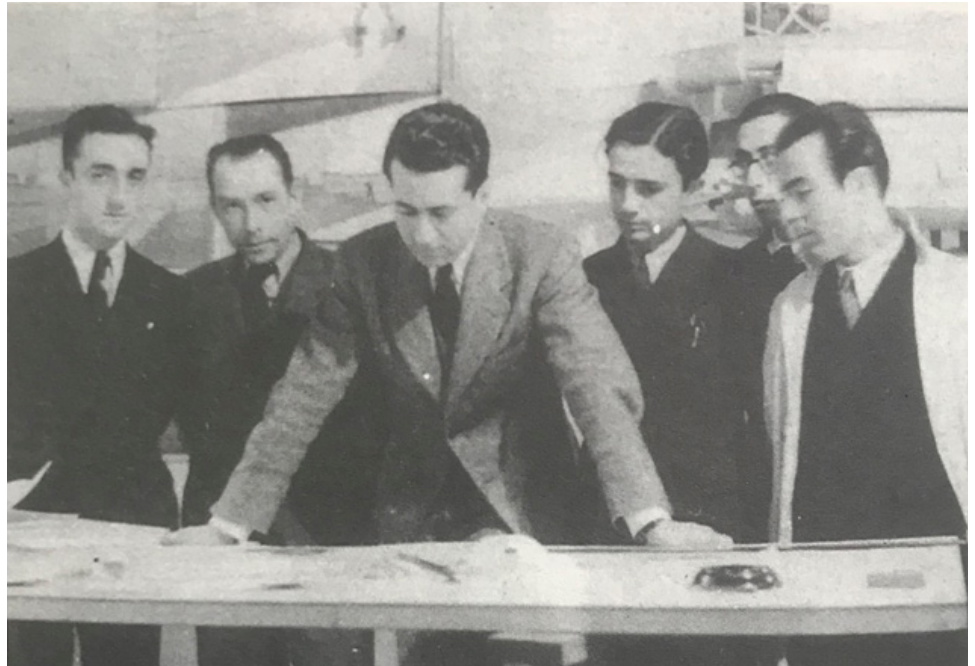
BİNA GRUBU	İTÜ	Saat	%	GSA	Saat	%
	Mimari Proje	87	28	Proje ve Eskizler	58	22
	Bina Bilgisi	8		Bina Bilgisi	18	
	<i>İç Mimari</i>	2		Dekorasyon ve Mobilya	4	
	Köy ve Ziraat Yapıları	4		--		
	TOPLAM	101	32	TOPLAM	80	31
YAPI GRUBU	İTÜ	Saat	%	GSA	Saat	%
	Yapı Projesi	5		-		
	Yapı Bilgisi	36	12	Yapı	8	3
	Yapı Malzemesi	7		Malzeme	6	
	-			<i>İnce Yapı</i>	6	
	TOPLAM	48	16	TOPLAM	20	8
RESİM VE MODEL GRUBU	İTÜ	Saat	%	GSA	Saat	%
	Renk ve Şekil Kompozisyonu	9		Serbest Resim	8	
	Modelaj	5		Modelaj	6	
	Perspektif	2		Perspektif	4	
	-			Teknik Resim	8	
	-			Mimari Resim	6	
	-			Maket	4	
	-			Yazı	4	
	TOPLAM	15	5	TOPLAM	40	16
MİMARLIK VE SANAT TARİHİ GRUBU	İTÜ	Saat	%	GSA	Saat	%
	Mimarlık Tarihi	13		Mimarlık Tarihi	8	
	Sanat Tarihi	6		Sanat Tarihi	4	
	Rölöve	4		Mimari Rölöve	6	
				Türk Sanatı Tarihi	2	
				Estetik	4	
	TOPLAM	23	7	TOPLAM	24	9
ŞEHİRCİLİK GRUBU	İTÜ	Saat	%	GSA	Saat	%
	<i>Şehircilik</i>	24	8	<i>Şehircilik</i>	16	
				Yol	2	
	TOPLAM	24	8	TOPLAM	18	7
YAPI MÜHENDİSLİĞİ GRUBU	İTÜ	Saat	%	GSA	Saat	%
	Topografya	7		Topografya	6	
	Yapı Statiği	16		Statik	16	
	Betonarme	12		Betonarme	8	
	B. Mühendislik Yapıları	6		<i>Çelik ve Ahşap İnşaat</i>	4	
	TOPLAM	41	13	TOPLAM	34	13
BİNA TESİSATI GRUBU	İTÜ	Saat	%	GSA	Saat	%
	Sihhi Tesisler	2		Tesisat	4	
	Isıtma Havalandırma	2				
	Aydınlatma	2				
	TOPLAM	6	2	TOPLAM	4	2
MATEMATİK GRUBU	İTÜ	Saat	%	GSA	Saat	%
	Yüksek Matematik	15		Yüksek Matematik	4	
	Tasarı Geometri	8		Tasarı Geometri	8	
	TOPLAM	23	7	TOPLAM	12	4
YAPI MALİYETİ NİZAMI VE İŞLETMESİ GRUBU	İTÜ	Saat	%	GSA	Saat	%
	Keşif-Yapı Nizamı	6		Yapı Hukuku ve Mesken Ekonomisi	8	
				Meslek Bilgisi	8	
	TOPLAM	6	2	TOPLAM	16	6
BEŞERİ MÜHANSEBETLER GRUBU	İTÜ	S	%	GSA	S	%
	Yabancı Dil	15		Lisan	6	
	<i>İktisat- İdare Hukuku</i>	6		-		
	Devrim Tarihi	4		<i>İnkılap Tarihi</i>	4	
	TOPLAM	25	8	TOPLAM	10	4
TOPLAM		312	100		258	100

**Tablo 3<sup>13</sup>.** İTÜ Mimarlık Fakültesi (1958) ve GSA Mimarlık Bölümü'nün (Güzel Sanatlar Akademisi 1960) ders programları karşılaştırması

13. Bu tabloda kullanılan gruplandırma İTÜ Mimarlık Fakültesi 1958-1959 Öğretim Yılı Kılavuzu'ndan alınmıştır. GSA Yüksek Mimarlık Bölümü 1960-1961 Öğretim Kılavuzu'nda ise herhangi bir gruplandırmaya yer verilmemektedir. GSA dersleri yazar tarafından bu gruplandırmaya yerleştirilmiştir.



*Resim 10. Emin Onat öğrencileriyle (Anonim, 1962, 61)*  
*Resim 11. Sedad Hakkı Eldem öğrencileriyle (Fotoğraf Albümü, 2010, 74)*



## 6. DEĞERLENDİRME

Bu çalışma, 1930'lardan 1950'lere uzanan süreçte, mimar yetiştiren iki önemli kurum olan İTÜ ve GSA'nın sahiplendiği teknik ağırlıklı ve sanat ağırlıklı mimarlık eğitimi veren okul kimliklerinin oluşumunda, sundukları mimarlık eğitimindeki farklılıkların ötesinde, devlet tarafından

iki kurumu birleştirme girişimlerinin büyük etkisi olduğunu öne sürmektedir. Birleştirme önerileri devlet bütçesinin yetersizliğini ve iki okulun da varlığını sürdürmesi için bu kısıtlı bütçeden pay almasının gerekliliğini ortaya koyar. Bağlanma girişimlerini engellemek üzere her iki okul da devlet için işe yararlığını

kanıtlayarak varlığını sürdürebilmek adına kimliklerini, konumlarını, işlevlerini birbirlerinin karşısında tanımlamaya zorlanır. Okullar tarafından ortaya konan savlar birbirlerinden farklılıklarını ve üstünlüklerini belirtir. Bu savlarda bir yandan okulların köklü geleneklerine vurgu yapılır öte yandan devletin ihtiyacı olan mimarın yetiştirildiği vurgulanır. YMM/İTÜ tarafında devletin ihtiyacı olan teknik bilgi ile donatılmış “mühendis-mimar” yetiştirildiği dile getirilirken, GSA tarafında devletin ihtiyacının sanat tarafı güçlü “sanatçı-mimar”lar tarafından karşılanabileceği söylenir. İki kurumun hem devlet karşısında sundukları hem de kamuya beyan ettikleri söylemler mühendis-mimar/sanatçı-mimar yetiştiren okul kimliklerini tahkim eder. Bu kimliklerin okulların mensupları ve mezunları tarafından da sahiplenilmesiyle 2000’li yıllara kadar devam ettiği görülmektedir.

Kuruluşlarında farklı amaçlara sahip bu okulların farklı eğitim programlarının kimlikleri yaratmada etkisi olduğu açıktır. Bağlanma girişimleri sonrasında birbirinin karşısında konumlanan okul kimliklerinin verdikleri eğitimle ilişkisine yeniden bakıldığında, ilk izlenim bu ilişkinin yıllar içerisinde -kendi mensupları açısından bile- muğlaklaşmış olduğudur. Ancak bu izlenimin detaylı ve karşılaştırılmalı incelemelerle doğrulanmaya ihtiyacı vardır. “Mühendis-mimar” ve “sanatçı-mimar” yetiştiren okul kimliklerinin ancak iki okulun eğitim tarihi detaylı şekilde ortaya konduğunda ve iki okul arasında karşılaştırma yapmak mümkün olduğunda etraflıca anlaşılabilirliği düşünülmektedir. Bu çalışmalar sonrasında bunların okulların varlıklarını sürdürmek üzere sahiplendikleri kimliklere mi yoksa iki okul arasındaki eğitim farklılıkları nedeniyle gerçek bir ayrıma mı işaret ettiği net olarak ortaya konabilir.

Eğitimin, mimarın kimliğini oluşturan parçalardan biri olduğu kabul edildiğinde, okul kimliklerinin mezunlarının mimarlıklarına nasıl yansıdığı da başka bir önemli sorudur. Bu iki okuldan mezun mimarların kendilerini/işlerini nasıl

tanımladıklarının ve ortaya koydukları mimarlık ürünlerinin karşılaştırılması, “mühendis-mimar” ve “sanatçı-mimar” kimliklerinin bireysel ölçekte nasıl karşılık bulduğunu anlamayı sağlayacaktır.

### TEŞEKKÜR

Bu yazı Prof. Dr. Zeynep Kuban danışmanlığında hazırladığım İTÜ Mimarlık Fakültesi’nin Kuruluş Yılları ve Mimarlık Eğitimi başlıklı doktora tezim üzerinde çalışırken arşiv belgelerinde iki kurumun birleşmesi tekliflerinden haberdar olmam ve Zeynep Kuban’ın Bruno Taut’un günlüklerinde ve Wilhem Schütte’nin mektuplarında birleşme girişimlerinden bahsedildiğine dikkat çekmesiyle ortaya çıkmıştır. Kendisine teşekkürlerimi sunarım.

### KAYNAKLAR

- Anonim. (1962). Ölümünün Birinci Yıldönümünde Onu Anarken. İstanbul: Doğan Kardeş.
- Arkitekt. (1951). Haberler: Akademili Mimarları Üzen Bir Tamim. Arkitekt, 1951-01-02, 39.
- Batur, A. (2017). Afife Batur ile Kişisel Görüşme, 22.03.2017, Acıbadem-İstanbul
- Baydar, G. (2012). Osmanlı-Türk Mimarlarında Meslekleşme. Ankara: TMMOB.
- Bedii Faik. (1951). Akademimiz. Arkitekt, 229-230, 5.
- Bonatz, P. (1944). Sayın Maarif Vekili Bay H. A. Yücel’e Takdim Edilmek Üzere Prof. P. Bonatz Tarafından Hazırlanan Rapor (çev. Kemali Söylemezoğlu). İTÜ Mimarlık Fakültesi Bina III Kürsüsü Arşivi.
- Cebesoy, A. F. (1941, Eylül 12). Profesör Holzmeister H., T.C. Nafia Vekaleti Zat İşleri Müdürlüğü’nden Yüksek Başvekâlet’e hitaben, T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi, 30-10-0-0/201-375-16.
- Cezar, M. (1973). Kuruluşundan Bugüne Akademi. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 90. Yıl. İstanbul: MSÜ Yayınları.
- Çetintaş, S. (1944). Mimar Kemalettin Mesleği ve Sanat Ülküsü. Güzel Sanatlar Dergisi, 5, 160-165.
- Eldem, S. H. (1983). Mimar Sinan Üniversitesi 100. Yıldönümü Armağanı Sedat Hakkı Eldem 50 Yıllık Meslek Jübilesi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Eldem, S. H ve Handan, M. A. (1954). Güzel Sanatlar Akademisi. Arkitekt, 267-268, 5-17.
- Fotoğraf Albümü (2010). 100 Yıl’da İki Mimar: Sedat Hakkı Eldem-Mehmet Emin Onat. İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükşehir Şubesi.
- Giray, M. (2003). Muhteşem Giray. Akademi’ye Tanıklık 2; Güzel Sanatlar Akademisi’ne Bakışlar... Mimarlık, 105- 118. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Güzel Sanatlar Akademisi. (1934). Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimari Şubesi Talimatnamesi. İstanbul: Hakkâk Hilmi Matbaası.
- Güzel Sanatlar Akademisi. (1960). Yüksek Mimarlık

- Bölümü Öğretim Kılavuzu, 1960-1961 Öğretim Yılı. İstanbul: y.y.
- Haberler. (1940). Mühendis Mektebinde Yüksek Mimari Şubesi. *Arkitekt*, 113-114, 143.
- Hızlı, N. ve Aysel, N. R. 1930-1936 Güzel Sanatlar Akademisi'nde Mimarlık Eğitim Reformu ve Ernst A. Egli. *Mimarlık*, 389, 16-21.
- İnceoğlu, M. (2000). İTÜ'lülük Bir Mimarlık Fakültesi ve Kimliği. *Arredamento Mimarlık*, 213, 73-76.
- İsimsiz. (1940). Güzel Sanatlar Akademisi Mimari Şubesi Talimatnamesi. *Arkitekt*, 111-112, 88-89.
- İsimsiz. (1943). G. S. A. Yüksek Mimarlık Şubesi Diploma Müsabakası, *Arkitekt*, 139-140, 151-164.
- İstanbul Teknik Üniversitesi. (2001). 1928'in Yüksek Mühendis Mektebi. İstanbul: İTÜ
- İTÜ Mimarlık Fakültesi. (1958). İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi 1958-1959 Öğretim Yılı Kılavuzu. İstanbul: İTÜ.
- İTÜ Senatosu. (1952, Ocak 10). İTÜ Senatosu 216. Toplantısı. İTÜ Arşiv Müdürlüğü, İstanbul.
- Kazmaoğlu, M. (2000). Akademili Mimar Sanatçı(mı)dır. *Arredamento Mimarlık*, 213, 67-69.
- Kortan, E. (1997). 1950'ler Kuşağı Mimarlık Antolojisi. İstanbul: YEM Yayınları
- Özakdemir, E. ve Ünalın, Ç. (2005). Mimarlar Odası Ankara Şubesi 50. Yılda Oda Sözlü Tarihi Ertuğrul Özakdemir ile Söyleşi. TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Bülten, 78-81, <http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/bulten-85.pdf>, erişim tarihi: 22. 07.2022
- Özkan, S. ve Yenil, E. (2014). Sedat Eldem ile Söyleşiler. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Safa, O. (1995). Orhan Safa. İçinde Anılarda Mimarlık. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi.
- Sayar, Z. (1945). Memleket Mimarlığının Beşiği; *Akademi*. *Arkitekt*, 167-168, 239-240, 246.
- Sayar, Z. (1948). Güzel Sanatlar Akademisinin Yanışı Münasebetiyle. *Arkitekt*, 195-196, 53-54, 58.
- Sayar, Z. (1952). G. S. Akademisi İçin!... *Arkitekt*, 243-244, 49-50.
- Schütte, W. (1943). Mimar Yetiştirimi. *Arkitekt*, 143-144, 258-260
- Schütte-Lihotzky, M. ve Schütte, W. (2021). "Mach den Weg um Prinkipo, meine Gedanken werden Dich dabei begleiten!"-Der Gefängnis-Briefwechsel 1941-1945. Berlin: Lukas Verlag
- Sey, Y. ve Tapan, M. (1983). Architectural Education in Turkey: Past and Present. İçinde Khan, H (ed.). *Mimar 10: Architecture in Development*, 69-75. Singapur: Concept Media Ltd.
- Şensoy, H. (2003). Hamdi Şensoy. İçinde A. Ö. Gezgin (ed.), *Akademi'ye Tanıklık 2; Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar...*. Mimarlık, 119-138. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Tanyeli, U. (2000). Akademililik. *Arredamento Mimarlık*, 213, 67-69.
- Taut, B. (2020). İstanbul Günlüğü 10.11.1936- 13.12.1938. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Taylan, T. (1941, Eylül 2). Öz: Prof. Holzmeister H., Nafia Vekaleti Yüksek Makamına hitaben, Clemens Holzmeister Dosyası, İTÜ Mimarlık Fakültesi Arşivi, İstanbul.
- Tekeli, D. (2016). Doğan Tekeli ile Kişisel Görüşme, 29.03. 2016, Teşvikiye-İstanbul.
- Tekeli, İ. ve İkin, S. (2004). Cumhuriyet'in Harcı 3: Modernitenin Altyapısı Oluşurken. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Türkiye Yüksek Mimarlar Birliği. (1946). T. Y. Mimarlar Birliği İst. 1945-46 Yıllık Toplantısı. *Arkitekt*, 169-170, 41-43.
- Uluçay, Ç. ve Kartekin, E. (1958). Yüksek Mühendis Okulu (Yük. Mühendis ve Yük. Mimar Yetiştiren Müesseselerin Tarihi). İstanbul: Berksoy Matbaası.
- YMM İdare Meclisi. (1930, Temmuz 19). İdare Meclisi 17. İhtimai. İTÜ Arşiv Müdürlüğü, İstanbul.
- YMM Tedris Kurulu. (1938, Nisan 5). Tedris Kurulu 135. Toplantısı. İTÜ Arşiv Müdürlüğü, İstanbul.
- YMM Tedris Kurulu. (1939, Aralık 7). Tedris Kurulu 159. Toplantısı. İTÜ Arşiv Müdürlüğü, İstanbul.
- YMM Tedris Meclisi. (1930, Şubat 12). Tedris Meclisi 15. İhtimai. İTÜ Arşiv Müdürlüğü, İstanbul.
- YMM Tedris Meclisi. (1930, Haziran 7). Tedris Meclisi 19. İhtimai. İTÜ Arşiv Müdürlüğü, İstanbul.
- YMM Tedris Meclisi. (1933, Şubat 1). Tedris Meclisi 47. İhtimai. İTÜ Arşiv Müdürlüğü, İstanbul.
- YMO. (1943, Şubat 4). İstanbul Yüksek Mühendis Okulu Profesörleri Olağanüstü Toplantısı. İTÜ Arşiv Müdürlüğü, İstanbul.
- Yücel, H. Â. (1941, Eylül 13). Güzel Sanatlar Akademisinin Mimarlık Şubesi Şefliği H., Maarif Vekilliği Güzel Sanatlar Umum Müdürlüğü'nden Başvekâlet Yüksek Makam'na hitaben, T.C. Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi, 30-10-0-0/201-375-16.
- Yücel, H. Â. (1942). Meslekî ve Teknik Okullar Açılması ve Mevcutlarının Büyütülmesi Hakkındaki Kanun Münasebetiyle Sözleri, TBMM 6. Dönem 27. Cilt 81. Birleşim, 87. <https://www5.tbmm.gov.tr>, erişim tarihi: 12.08.2022.
- Yüksek Mühendis Mektebi. (1937). T.C. Nafiâ Vekaleti Yüksek Mühendis Mektebi Muhtelif Şubelerin Müfredat Programları 1937-1938 Tedris Senesi. İstanbul: Yüksek Mühendis Mektebi Matbaası.
- 1275 Sayılı Yüksek Mühendis Mektebi Hakkında Kanun. (1928). T. C. Resmi Gazete, 900, 28 Mayıs 1928.
- 1/357 Sayılı Yüksek Mühendis Mektebinin 1932 Senesi Bütçesi Hakkında Kanun Lâyhası ve Bütçe Encümeni Mazbatası. (1932). TBMM Zabıt Ceridesi, 4. Devre, 8 Cilt, 53. İnikat, 28 Mayıs 1932.
- 4121 Sayılı İstanbul Yüksek Mühendis Okulu ile Teknik Okulunun Maarif Vekilliğine devri hakkında kanun (1941). T. C. Resmi Gazete, 4922, 26 Eylül 1941.
- 8138 Sayılı Kararname Yüksek Mühendis Mektebi Nizamnamesi. (1929). T. C. Resmi Gazete, 1268, 15 Ağustos 1929; T. C. Resmi Gazete, 1269, 17 Ağustos 1929; T. C. Resmi Gazete, 1270, 18 Ağustos 1929.
- Url-1. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/68400>, Taşkışla Önünde Çekilmiş Aralarında Paul Bonatz'ın da Olduğu Bir Grup Fotoğrafı, Salt Araştırma, Harika-Kemali Söylemezoğlu Arşivi, erişim tarihi: 01.11.2022.
- Url-2. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/205306>, Erkal Güngören, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Öğrenciyken Çekilen Fotoğraflar, Salt Araştırma, Erkal Güngören Arşivi, erişim tarihi: 01.11.2022.
- Url-3. <https://twitter.com/itu1773/status/1679072472665141249>, erişim tarihi: 14.12.2023

- Url-4. <https://artsandculture.google.com/story/9AXxh-0kHgmNzKQ?hl=tr>, erişim tarihi: 01.11.2022.
- Url-5. <https://twitter.com/msgsuniversite/status/1340549965454716935/photo/1>, erişim tarihi: 01.11.2022.
- Url-6. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/68509>, Taşkılla ve Çevresinden Fotoğraflar, Salt Araştırma, Harika-Kemali Söylemezoğlu Arşivi, erişim tarihi: 01.11.2022.
- Url-7. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/210509>, Nezih Eldem'e ait Yüksek Mimarlık Bölümü Diploması, Salt Araştırma, Nezih Eldem Arşivi, erişim tarihi: 01.11.2022.
- Url-8. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/214566>, İstanbul Teknik Üniversitesi'nden Alınmış, Hayati Tabanlıoğlu'na Ait Yüksek Mühendislik Diploması, Salt Araştırma, Hayati Tabanlıoğlu Arşivi, erişim tarihi: 01.11.2022.

## Öz

Çalışma, Türkiye'nin modern mimarlık tarihinin unutulmuş aktörlerinden biri olan Halit Femir'in eğitimci kimliği ve zengin mimari üretimiyle katkıda bulunan bir aktörün mimarlık tarihinde olması gereken yerine vurgu yapmayı amaçlamaktadır. Halit Femir'in hayatı ve mimari ürünlerini inceleyen bir tez çalışmasına dayanan yazımız, Güzel Sanatlar Akademisi mezunu ve bir zamanlar hocası da olan Halit Femir'in mimari üretimini, dönemi ve yaşamı bağlamında değerlendirmektedir. Çalışma için Arkitekt dergisi ve gazete arşivleri, Le Corbusier Vakfı (Paris), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Personel Dairesi ve Öğrenci İşleri arşivlerinin yanı sıra, mimarın aile arşivine başvurulmuştur.

Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Şubesi'nin 1937 yılı mezunlarından, Halit Femir, kariyeri boyunca ana akım mimari etkilerden uzak, çağının ötesinde, rafine bir mimari dil geliştirmiştir. En önemli yapıtı, kentte bir harabe olarak varlığını sürdüren, bir zamanlar kentin kültürel yaşamının odağı olan Lido Yüzme Havuzu'dur. Femir, Güzel Sanatlar Akademisi'nde edindiği birikimleri ve kariyerinin erken dönemlerinde Avrupa'da yaptığı stajların edimlerini eserlerine yansıtmıştır. İşlevsel ve rasyonel kurgulanmış projelerinde, her zaman yeniyi takip etmiş, çağdaş malzeme ve teknolojinin kullanımını önemsemiştir. Büyük ölçekli projelerde belli isimlerin çalıştığı dönemde, projelerini kişisel bağlantıları yoluyla, yeni ortaya çıkan burjuva sınıfı işverenliğinde, tasarlamıştır. 44 yaşındaki erken ölümüne rağmen, çoğu, konut ve küçük ofis yapıları olmak üzere, farklı ölçekteki ve çok sayıda projelerinin yanında, Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitimci kimliği ile mimariye önemli izleri olmuştur. Bu yüzden, mimarın eserlerini belgelemek, eğitim ve mimari pratikteki genel yaklaşımı hakkında bilgi vermek, Güzel Sanatlar Akademisi'nin tarihi açısından önem taşımaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Halit Femir, İkinci Dünya Savaşı Sonrası Mimarlık, İç Mekan Tasarımı, Tasarım Eğitimi, Modern Konut.

# Türkiye Modern Mimarlığının Unutulmuş bir İsmi: Hasan Halit Femir

(1910-1954)

A Forgotten Name in Modern Architecture of Turkey:  
Hasan Halit Femir (1910-1954)

<sup>1b</sup> Bilge Ekin İnan

Izmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Mimarlık, İzmir, Türkiye

<sup>1b</sup> Zeynep Kuban Tokgöz

İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık, İstanbul, Türkiye

Başvuru tarihi/Received: 27.03.2023, Revize tarihi/ Revised: 04.12.2023, Kabul tarihi/Final Acceptance: 12.11.2023

## Extended Abstract

*The historiography of Turkish modern architecture is limited to certain names and major projects. This resulted in the oblivion of many important architects and their projects. This study focuses on one of the numerous forgotten actors of Turkish architecture, Halit Femir, and wishes to emphasize the position he and his projects deserved in architectural history. The architect graduated from the Academy of Fine Arts in 1937 and has been an educator at the same institution. Our article is based on a master thesis that investigated the life and architectural production of Halit Femir in the context of his époque. In the scope of the study, Arkitekt magazine, archives of Le Corbusier Foundation (Paris), the archive of personal affairs of Mimar Sinan Fine Arts University, newspapers, and the architect's family archive were consulted. In addition to that, still preserved projects were visited and observed, also information from current users was obtained via interviews.*

*Halit Femir's designs and refined architectural language were stylistically different from the major streams of his time. Although Femir worked as Sedad Hakkı Eldem's assistant at the Academy of Fine Arts, Femir did not follow Eldem's national-modern attitude. His work is neither similar to the cubic architecture of the 1930s. His most important building is the Lido Swimming Pool which still exists as a ruin in the city and was once an important focal point in Istanbul cultural life. In fact "Lido Swimming Pool" consisted of an Olympic-sized pool, a hotel, and a casino block. The building was transformed into a nightclub in the 1990s and closed after a terrorist attack on 2016 New Year's Eve.*

*Halit Femir's works reflect his architectural education at The Academy of Fine Arts and also the internships he did at the offices of Sven Markelius and Le Corbusier. In the designs of his functional and rational projects, Femir followed new trends and used contemporary building materials and the technology of his époque. Especially using different materials as a richness in the design is a distinguishing feature of his work in both façades and interiors. His design of Bursa Hall and Bazaar (1949) with the ribbed reinforced concrete vault is an important step in Turkish architecture suggesting new forms for structural systems. In Lido Swimming Pool and Küçük Sahne, he used an imported insulation material and provided new technical installation for his bank designs.*

*Halit Femir and Feridun Akozan's co-designed production were housing consisting of many luxurious single houses and some apartments. The single houses followed a similar approach of designing functionally similar spaces together, the main spaces were connected with the gardens and they used large openings in façades and different natural materials. For the Şenesenevler Housing Cooperative project (1947), Akozan and Femir investigated together with Ahsen Yapanar the contexts of housing shortage after the Second World War. The settlement consists of houses connected with private gardens, and social facilities and the settlement was organized in a self-sufficient neighboring unit. Halit Femir acquired his projects via personal relationships. His uncle Emin Vafi, a rich tradesman, played an important role as a patron of many projects. Through his marriage in 1949 with Güner Hanım who was from a rich Bursa family, he benefited from the relations of his wife's social circle. His educator identity is worth mentioning and has parallel attitudes with his professional career. He did not limit his students to one solution and always encouraged them to try new design ideas in his studio classes. Despite Halit Femir's early death at the age of 44, he designed many projects on different scales, contributed to the education at the Academy of Fine Arts, and will hopefully be more visible now.*

**Keywords:** Halit Femir, Post-War Architecture, Design Education, Bank Design, Modern Housing.



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

**Cite this article as:** İnan BE, Tokgöz ZK. Türkiye Modern Mimarlığının Unutulmuş bir İsmi: Hasan Halit Femir (1910-1954). Tasarım Kuram 2023;140. Yıl Sayısı: 122-137.

## 1. GİRİŞ

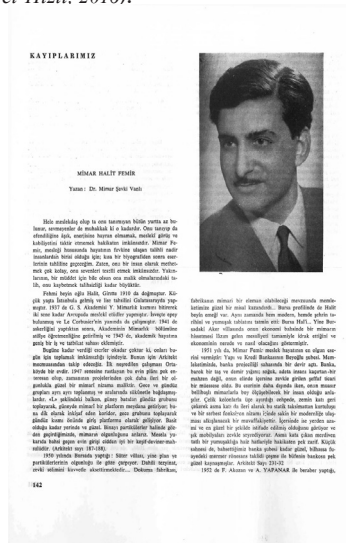
Türkiye modern mimarlığında tek bir ana anlatıdan vazgeçilmemesi, çoğu aktör ve eserinin gölgede kalmasına sebep olmuştur (Altan Ergut 2009, 124). Her geçen gün modern mimari mirasının kaybedildiği bir süreçte, eleştirel bir duruş olarak anlatı dışı kalan aktör ve üretimlerinin araştırılması dönemin belleğinin canlı tutulabilmesi, mimari üretim ve düşünsel süreçleri hakkında yeni açılımlar getirilmesi açısından oldukça önemlidir (Altan, Aksoy, D. Ünsal, Omay Polat, vd. 2023, 581). Yazının odağı, Güzel Sanatlar Akademisi eğitimcilerinden Hasan Halit Femir ve eserleridir. Femir, döneminde kurumda çalışan diğer eğitimciler benzer şekilde, hem eğitimci hem de mesleki pratikteki üretimleri ile mimariye yön vermiştir. Kurumda edindiği sosyal bağlantılar, kariyeri boyunca işveren ve ortaklık ilişkilerinin kurulmasında, büyük ölçüde yönlendirici olmuştur. Liseden arkadaşı ve G.S.A.'ndeki meslektaşı Feridun Akozan'la birlikte, çoğu uygulanan çok sayıda proje tasarlamıştır. Ayrıca, Şenesenevler Yapı Kooperatifi (1947), Lido Yüzme Havuzu (1941-44), Sivas Kongresi Anıtı (1946) projelerinde kurumdaki çalışma arkadaşları ile ve sadece anıt projesinde iş arkadaşları ve öğrencileri ile çalışmıştır (Anonim 1943, 2; Femir- Akozan 1946, 159; Femir- Akozan-Yapanar 1950, 167). Bunun yanında, aile ve diğer sosyal çevrelerinin de kariyerinde etkili olduğu anlaşılmaktadır. Kariyerinin ilk yıllarında, büyük projelerin bir kısmı Avrupa'lı belli isimler tarafından gerçekleştirildiği düşünüldüğünde yarışma projelerini de tercih etmeyen ikinci planda kalan diğer tasarımcılar için bu çalışma biçimi kaçınılmaz görülmektedir (Aslanoglu 1980, 49; Tekeli 2012, 17). Femir, kariyeri boyunca, sadece muhtemelen jüriden onay alma kaygısı ile Sivas Kongresi Anıtı yarışmasında önerdiği proje hariç, yeniyi arayan ve üreten modern duruşundan taviz vermemiştir (Femir- Akozan 1946, 159). Eğitimci kimliği aynı duruşla paralel olarak yeni ve modern olanı destekleme ekseninde gelişmiştir (Akozan 1954, 141). Konut, küçük ofis yapısı ve iç mekân ağırlıklı olan kariyeri boyunca; plaj yapısı, tiyatro salonu,

hal yapısı projeleri gerçekleştirmiştir. Çalışma kapsamında; mimarın öne çıkan eserlerinden, Lido Yüzme Havuzu (1941-44), Bursa Hal ve Çarşı (1949), Şenesenevler Yapı Kooperatifi (1947) ve Yapı Kredi Galatasaray Ajansı (1951) hakkında daha ayrıntılı bilgi verilmiş; diğer çalışmalarının genel eğilimleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın, ana anlatının dışında kalan bir mimarın çalışma biçimini kavramanın yanı sıra, birey olarak eğitim kurumundaki duruşunu anlamak açısından katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Yazı, mimarın erken dönemi ve Akademi yılları olarak iki ayrı bölümde kurgulanmış; sonuçta mimarın genel üretim çizgisi dönemi bağlamında değerlendirilmiştir.

## 2. HALİT FEMİR'İN ÖĞRENCİLİK YILLARI VE ERKEN DÖNEM ÇALIŞMALARI

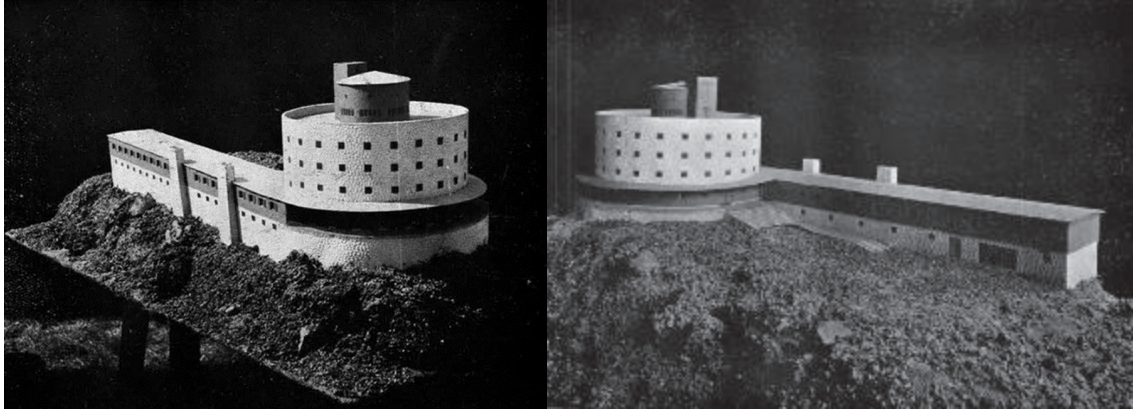
1910 yılında, Girit'in Resmo şehrinde doğan ve 1922 Mübadelesi öncesinde ailesiyle Türkiye'ye gelen Femir, 1932 yılında Galatasaray Lisesi'nden ve 1937 yılında G.S.A. Mimarlık Şubesi'nden mezun olmuştur (Ebüzziya- Kozikoğlu 1986, 30; Hülya Femir kişisel arşivi; Resim-1). G.S.A.'nin mimarlık eğitiminin rasyonel ekseninde reform edildiği yıllarda okuyan Femir'in mimari formasyonu, hocaları Ernst Egli ve Bruno Taut'un derslerinde öğrendiği ilkeler doğrultusunda şekillenmiştir (Aysel-Hızlı, 2016).



Resim 1- Halit Femir (Vanlı 1954, 142)

Femir, 1935 yılında hocası Ernst Egli'nin atölyesinde kütleli kurgusu ile modernist estetiği yansıtan otel projesi tasarlamıştır (*Anonim 1935, 219; Resim 2-3*). Feridun Akozan, Femir'in başka bir dönemde Egli'nin atölyesinde tasarladığı Anadoluhisarı'ndaki ilkokulu, geniş açıklıkları ve alışlagelmişin dışında gittikçe daralan koridorlarıyla yeni arayışları olan bir tasarım olarak değerlendirmiştir (*Akozan 1954, 141*). Femir'in öğrenci olduğu yıllarda kurumdaki mimarlık eğitimi programı, serbest çizim, modelaj ve dâhili mimari derslerinin olduğu kapsamlı bir programdı. (*Gezgin 2003, 248, 164, 80-81; Safa 1995, 80, 82; Önal 1995, 66*).

Avrupa'daki stajlardaki edinimleriyle, modern mimarinin üretim ve düşünsel sürecini bizzat gözlemleyerek birinci elden takip edebilmiş olmalıdır. Stajyerlik yaptığı ofislerde mimarlığın farklı ölçeklerinde üretim yapılması ve sanatçı ve sanatla olan yakın bağ; genç mimarın yeni ufuklar kazanmasını sağlamış olmalı. Femir, staj yaptığı ofislerdeki tasarım tarzını taklit etmek yerine üretimlerinde özgün tasarım dili kurmuştur.



**Resim 2-3.** Femir'in Egli ile öğrencilik yıllarında tasarladığı Uludağ Otel'i (*Anonim, 1935, s.219*)

Mezuniyeti sonrası, Behçet Uz'un Belediye Başkanlığı döneminde, 1937-1940 yılları arasında İzmir Belediyesi Fen Heyeti'nde çalışmıştır. Kurumun ona en önemli katkısı Le Corbusier'nin Paris'teki ofisinde staj yapma imkânını sağlamasıdır.<sup>1</sup> (*Maeso v.d. 2020, 123-125*). Femir, Le Corbusier'e yazdığı mektupta, Avrupa'da bulunduğu 2 yıl boyunca İsveç'te Sven Markelius, Ivar Stal'ın ofisinde ve Stockholm Şehir Planlama Ofisi'nde, sonra İsviçre'de Kondrad Hippenmeier'in ofisi ve Zürih Şehir Planlama Ofisi'nde çalıştığını ifade etmiştir.<sup>2</sup> Femir'in ofislerin her birinde çok kısa sürelerle bulunduğu düşünülebilir. Bruno Taut, günlüğünde Halit Femir'e Ivar Tengbom'a iletilmek üzere verdiği mektup, o dönemde kimsenin tercih etmediği İsveç'e gitme sebebinin biraz açıklar gibidir (*Taut 2021, 221*). Mektubun kendisi arşivlerde bulunmadığı için referans mektubu olduğunu ancak tahmin edebiliyoruz. Genç mimar,

Yeni mimarlık denemelerine açık bir platform olan İzmir Kültürpark'ında gerçekleştirdiği, Çimento Pavyonu (1937), Atlı Spor Kulübü Binası (1939) ve İzmir Şehir Müzesi (1939) için iç mekan düzenlemesi projeleri Kültürpark'ın yenilikçi atmosferine uyumlu olduğu gibi aynı zamanda (*Batur 1998, 216; Femir 1937, 82-83; Femir 1939, 208; Femir 1940, 148-149*). Sade kütleler, bant pencere ile tasarlanan Atlı Spor Kulübü yapısı, fuar alanındaki at koşusu pistinin yakınında, manej yeri ve yürüyüş yolları ile birlikte planlanmıştır (*Anonim 1939, 6; Karayaman 2018, 574; Resim 5*). Tanıtılan malzemenin, özel şekilli kalıplara dökülerek hazırlandığı, betonun plastisite imkânlarını sergileyen Çimento Pavyonu mimarisi ile teşhirin devamı niteliğindedir (*Resim 4*). Ayrıca, Femir, İzmir Şehir Otel'i için bir proje tasarlamış; ancak projesi gerçekleştirilmemiştir (*Serçe 2018, 355*).

1. Le Corbusier Vakfı Arşivi, 17.12.1938 tarihli belge
2. Le Corbusier Vakfı Arşivi, 17.12.1938 tarihli belge



Resim 4-5. Solda: Çimento Pavyonu (Femir 1937, 275)  
Sağda: Atlı Spor Binası (Femir 1940, 148)

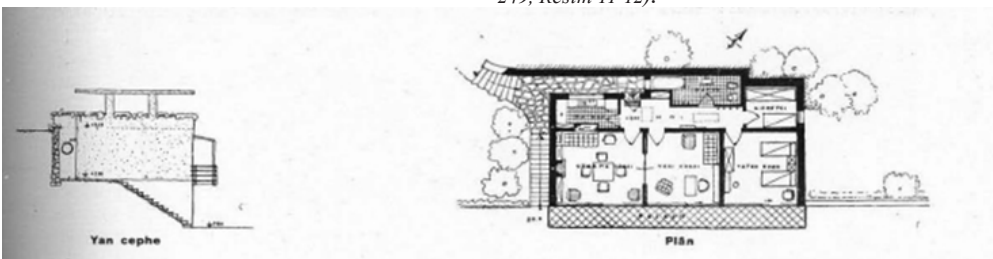
Kariyerinin ilk yıllarında varlıklı bir işadamı olan dayısı Emin Vafi, mimarın mesleki pratiğine büyük ölçüde yön vermiştir. Ortaköy'de dayısına ait olan Emin Vafi Korusu'nda küçük mekânlara sahip, lüks, bir konut (yaklaşık 1936 yılı), aynı koruda Emin Vafi işverenliğinde, Lido Yüzme Havuzu'nu (1941-44) ve G.S.A. eğitimcilerinden Giulio Mongeri'nin kızı için Elena Elagöz Evi'ni (1947) tasarlamıştır. Femir'in 1936 yılında Emin Vafi işverenliğinde tasarladığı tahmin edilen lüks, tam donanımlı ve modern konutta, Bruno Taut, bir süre ailesi ile ikamet etmiştir (Femir, 1938, 14-15; Hörner 2020; Resim 6-7-8).



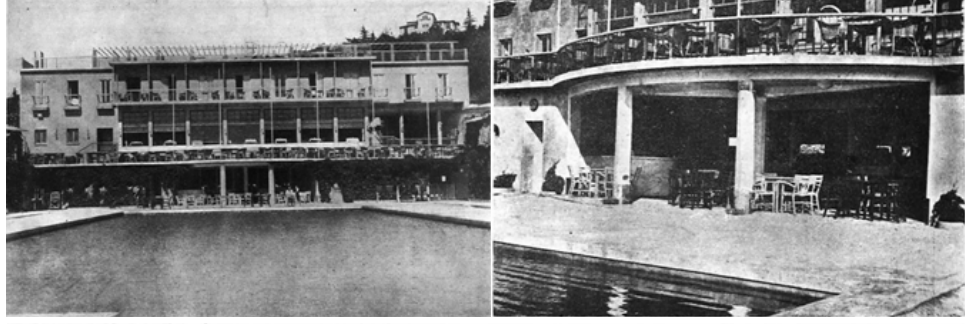
Resim 6. Solda: Ortaköy'deki villa esas cephe (Femir 1938, 15)

Mimar, Ortaköy- Kuruçeşme arasında, şimdi Boğaziçi Köprüsü'nün kuzeyinde konumlanan arazide gazino, otel ve havuz içeren plaj yapısı olan Lido Yüzme Havuzu'nu tasarlamıştır (Resim- 9-10). Dönemin plaj yapılarında eğlence, yüzme ve konaklama fonksiyonları bir arada görülse bile, Lido, havuzlu olarak tasarlanmasıyla ayrı konumdadır. 1941-44 yılları arasında inşa edilen ve 1943 yılında kullanıma açılan yapı, bir dönem İstanbul'un yüksek gelirli kesimine hitap etmiştir (Anonim 1943, 2; Kortan 2006, 116; Femir 1944, 249). Deniz kıyısındaki eğimli arazinin güneydoğusunda gazino ve otel işlevlerini içeren ana blok, ana bloğun kuzeybatısında; merkezde havuz, havuzun iki yanında soyunma odalarını içeren kütlelerden oluşur. Farklı işlevlere ait birimlerin farklı katlarda, sirkülasyonları ayrı olacak şekilde tasarlandığı yapı; modern mimarının işlevsel ve rasyonel mekân organizasyonu ilkesini yansıtmaktadır. Deniz sıcaklığından birkaç derece daha sıcak olan ve akıntısız su bulunduran olimpik ölçülerdeki havuzda, önemli yüzme ve su topu yarışmaları yapılmıştır (Anonim 1945, 1; Anonim 1950, 4; Femir 1944, 248-249, Resim 11-12).

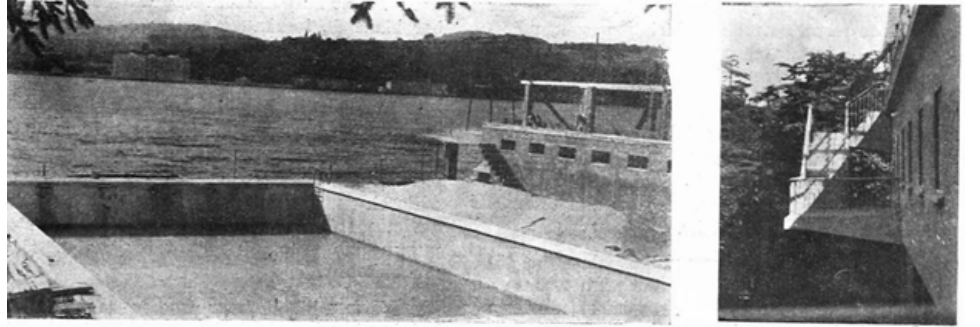
Resim 7-8. Ortaköy'deki villa yan görünüş ve kesit (Femir 1938, 15)



**Resim 9-10.** Lido Yüzme Havuzu esas cephe  
(Femir 1944, 245)



**Resim 11-12.** Lido Yüzme Havuzu havuz ve ana bina  
(Femir 1944, 245)



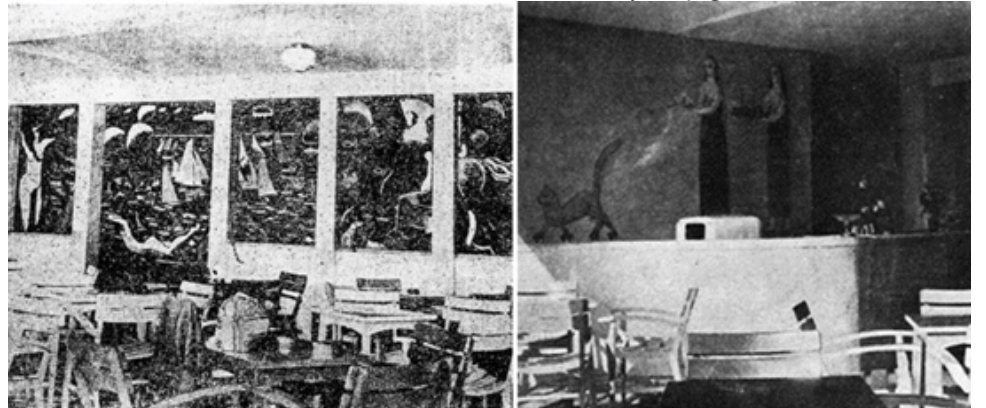
Sürelî yayınlardaki ilanlar, Lido'nun gazinosunda müzikli eğlenceler, düğün, mezun buluşması ve benzeri özel davetler düzenlendiğini gösterir. Kentin önemli bir alanında ayrıcalıklı bir proje yapmış olmasından sonra da üst gelir grubundan kişilere yönelik projeler gerçekleştirmiş olması, genç mimarın Lido ile tanınırlığının artmış olduğu söylenebilir. Yapıda, havuza denizden su alan mekanik sistemi gibi yeni tesisat sistemleri uygulanması, otel odaları kısmında ithal yapı malzemesi olan çeloteks kullanımı ve çift katmanlı duvar uygulamaları; mimarın yeni teknolojiyi ve teknik detayları takip eden ve uygulayan yönünü ortaya koyar (Femir 1944,

248). Lido'nun gazino kısmındaki, deniz temalı duvar resimleri, G.S.A. eğitimcilerinden Bedri Rahmi Eyüboğlu imzasını taşır (Eyüboğlu 1995, 236, 268, 269). Mimar-sanatçı işbirliği modelinin Türkiye'de ilk uygulamalarından biri olan tasarım (Yavuz 2015, 96). Güzel Sanatlar Akademisi'nde disiplinlerin birbirlerine yakın bir ortamda bulunması mimarın yurtdışı stajlarındaki birikimlerini yansıması olarak değerlendirilebilir. (Resim 13-14)

Lido Yüzme Havuzu, 1990'ların tüketim odaklı eğlence kültürü bağlamında gece kulübü olarak işlevlendirilmesi sırasında, tüm özgün mekânsal özelliklerini yitirdiği trajik bir dönüşüm geçirmiştir (Kardüz 2017). 2016 yılbaşı gecesinde mekânda

**Resim 13.** Bedri Rahmi'ye ait duvar resimleri (Ömer Faruk Şerifoğlu kişisel)

**Resim 14.** Bedri Rahmi Eyüboğlu'na ait duvar resmi (Femir, 1944, s. 248).



düzenlenen terör saldırı sonrasında, yapı tamamen kullanıma kapanmış ve bu süreçte yapılmış olan izinsiz eklentileri yıkılmıştır (URL-1).

### 3. GÜZEL SANATLAR AKADEMİ'SİNDEKİ YILLARI

1939 yılında Avrupa stajlarından dönen Femir, 1941 yılına kadar<sup>3</sup> G.S.A. Mimarlık Şubesi'nde Sedad Hakkı Eldem'in asistanı olarak çalışmıştır<sup>4</sup> (Gezgin 2003, 80, 154). 23.12.1941 tarihinde, asistanlık görevini tamamlayarak atölye hocalığına terfi eden Femir, 25.11.1951 tarihine kadar görevine devam etmiştir.<sup>5</sup> Kurumun personel dairesi arşivindeki belgelerden mimarın 07.12.1949'dan ölümüne kadar, Mimar Ressamlık kadrosunda görev verdiği anlaşılır.<sup>6</sup> Bu kadro, teknik resim derslerinin sorumluluğunu üstlenen bir eğitimciyi tanımlıyor olmalı. Mimar, mimari proje dersi dışında belli dönemlerde, teknik resim, yapı ve ince yapı derslerini yürütmüştür.<sup>7</sup>

Öğrencilere, rasyonel ve işlevsel bir tasarım yaklaşımı kazandırmayı hedefleyen Halit Femir'in proje dersleri; izlenilen yöntem, öğrenciye yaklaşım ve teşvik edilen tasarım dili ile dönemi içinde, kurumdaki diğer proje derslerinden ayrı konumdadır. Proje konularını kendi mimari üretimiyle kent bağlamı (İstanbul, Bursa) ve yapı türü (gazino, fabrika) bakımından doğrudan ilişkili olarak belirlemesi, mesleki deneyimini öğrencilere aktarmayı önemseyişinin göstergesidir.

Modern tasarım dilinin pek takdir görmediği yıllarda, Halit Femir, kurumdaki genel kabullerin ve uygulamaların aksine

Femir'in atölyesinin üretimleri belli bir modern tasarım dilini yansıtır. Bu yüzden modern dilde üretim yapmak isteyen öğrenciler onun atölyesini tercih etmişlerdir (Akozan 1954, 141; Gezgin 2003, 128). Halit Femir'in atölyesinde 1953 senesinde farklı işlemlere ait birimlerin ayrı kütlelerde ve dış mekânla ilişkili olarak çözüldüğü Yaşar Dalbaşar'a ait sanat merkezi projesi, atölyenin yeni deneylere ve modernist üretimlere açık yönünün somut bir çıktısıdır (Anonim 1953, 137; Resim 15-16).

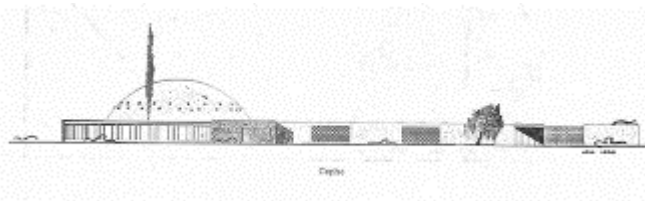
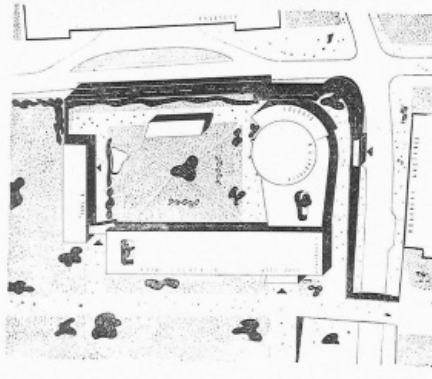
Halit Femir'in eğitimci kimliğinin diğer önemli özelliği, öğrencilerle kurduğu içten iletişim ve proje çalışmalarında belli bir çözümü dayatmak yerine, öğrencileri özgür bırakarak kendi tasarım çözümlerini bulmalarını istemesidir (Özel 2011, 87). Böylece öğrenciler verili bir tasarım cevabını sadece teknik resim olarak ifade eden kişilerden çıkararak, özgün mimari çizgilerini geliştiren bireyler olarak yetişiyorlardı. Öğrenci anılarında, Feridun Akozan'ın Femir'in aksine aşırı yönlendirici tutumda ve belli bir tutuculukta olduğu belirtilmiştir (Gezgin 2003, 146-147, 225).

Femir, alt sınıfların proje derslerinin sorumluluğunu üstlendikten sonra, 1947 yılında üst sınıflara proje dersi vermek için uğraşmışsa da, talebi GSA yönetim kararlarıyla reddedilmiştir.<sup>8</sup> Bu durum, mimarın kurumdaki eğitim yaklaşımından farklı bir tavırda olduğunu gözler önüne serer.

Halit Femir, Bursa-İstanbul arasındaki seyahati sırasında gerçekleşen trafik kazası sonucu genç yaşta vefat ettiği 1954 yılına dek, kurumda hizmetini sürdür-

Resim 15-16. Üstte: Yaşar Dalbaşar'a ait projenin vaziyet planı, altta: Yaşar Dalbaşar'a ait projenin görünüşü (Anonim 1953, 137)

3. Halit Femir'in kurumda çalışmaya başladığı sene, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Personel Dairesi Arşiv belgelerinde belirtilmemiştir.
4. Le Corbusier Vakfı, 20.06.1939 tarihli belge
5. M.S.G.S.Ü. PDA, tarihlenmemiş hizmet dökümü
6. M.S.G.S.Ü. PDA, 17.05.2011 tarihli belge; M.S.G.S.Ü. PDA, tarihlenmemiş hizmet dökümü
7. M.S.G.S.Ü. PDA 45 no'lu dosya tarihsiz belge ve 17.05.2011 tarihli belge
8. M.S.G.S.Ü. PDA, 03.03.1948 tarihli belge



müştür. Çalışmaya başladığı yıllarda, iş arkadaşı Feridun Akozan'la ortaklık kurmuştur (Anonim 1969, 52). Güzel Sanatlar Akademisi'nde Galatasaray Lisesi mezunu diğer mimarların da birlikte çalışmaları, ikilinin bağlantılarını aynı kimlik üzerinden kurduklarını düşündürmektedir (Hancı-Cansever 1952, 107; İzgi-Bir 1961, 56). Diğer mimar-egitimci mesleki birliktelinin aksine, uzun soluklu olan mesleki birliktelik oldukça verimli sonuçlar vermiştir (Anonim 1969, 52; Gezgin 2003, 99). Mimarın kariyeri boyunca gerçekleştirdiği

### 3.1. Konut Tasarımları, Şenesenevler Yapı Kooperatifi

Halit Femir- Feridun Akozan ortaklıkları boyunca, çoğu bahçeli tekil konut, sadece üçü apartman ve biri konut yerleşimi olmak üzere, çok sayıda konut tasarımı gerçekleştirmiştir<sup>9</sup>, fakat hakkında bilgiye ulaşılabilen konut projeleri sınırlıdır (Anonim 1969, 52). Bursa'nın 1950'lerde modern konut bölgesi olarak gelişim gösteren Çekirge Caddesi aksı üzerinde, oda sayıları, mekân büyüklükleri, sahip oldukları teknik donanımlar ve iç mekân

**Çizelge 1.** Halit Femir'in tüm projeleri (Feridun Akozan'la tasarladıkları pembe ile işaretlidir.)

Yıl	Proje adı	Uygulanma durumu	Sergi pavyonu	Konut	Endüstri ticaret	Mevcut yapı	İç mekân	Diğer
1937	Çimento pavyonu	Uygulandı						
1937	Ortaköy'de villa	Uygulandı						
1939	Izmir Vilayet Pavyonu	Uygulandı						
1939	Atlı Spor Binası	Uygulandı						
1937-40	Izmir Şehir Oteli (inşa edilmemiş.)	Uygulanmadı						
1942	Akhan Restorasyon	Uygulandı						
1943	Lido Gazinosu	Uygulandı						
1944	Mudanya Mütareke Anıtı	Uygulandı						
1945	Yaz evi	Uygulandı						
1946	Apartment	Uygulandı						
1946	Halkevleri Proje Yarışması	Bilinmiyor						
1946	Sivas Kongresi Anıtı							
1946	Tahsin güney evi	Uygulandı						
1946	Mudanya İmar Planı	Uygulandı						
1947	Nuri Güven Evi	Uygulandı						
1947	Elagöz evi	Uygulandı						
1947	Şenesenevler Yapı Kooperatifi	Uygulandı						
1948	Mehmet Aker Villası	Uygulandı						
1948	Cemil Kabakçı Apartmanı	Uygulandı						
1949	Bursa Hal ve Çarşı	Uygulandı						
1950	Selim Süter Evi	Uygulandı						
1950	İpekçilik Kollektif	Uygulandı						
1950	ANTAS Bekleme Salonu	Uygulandı						
1951	Küçük Sahne	Uygulandı						
1951	Yapı Kredi Galatasaray Bankası	Uygulandı						
1952	İş Bankası Şişli Ajanası	Uygulandı						
1952	İş Bankası Balat Ajanası	Uygulandı						
1952	İş Bankası Kazlıçeşme Ajanası	Uygulandı						
1952	İş Bankası Şehremini Ajanası	Uygulandı						
1953	İş Bankası Beyoğlu Şubesi	Uygulandı						
1953	SAS Ajanası (Ankara)	Uygulandı						
1953	SAS Ajanası (İstanbul)	Uygulandı						
1954	Beyazıt İş Bankası Şubesi	Uygulandı						
1954	Komili Sabun Fabrikası	Uygulandı						
1954	Türmesan Madeni Eşya	Uygulandı						
1954	Tansever Frigorifik Tesisleri	Uygulandı						
1954	Haliç feneri	Uygulandı						

9. Femir-Akozan ortaklığı, 1945 yılında İstanbul Göztepe'de iki yaz evi, 1946 yılında İstanbul Aksaray'da bir apartman, 1947 yılında Adana'da Tahsin Güven Evi, İstanbul Fenerbahçe'de Nuri Güven Evi, aynı sene İstanbul Bostancı'da Şenesenevler Mahallesi, 1948'de Bursa'da Mehmet Aker Evi, yine aynı yıl Balıkesir'de Cemil Kabakçı Apartmanı ve 1950'de Bursa'da Selim Süter Evi'ni tasarlamışlardır (Anonim 1969, 52).

bilinen 34 projenin 29'u, Akozan ile ortak çalışmalarının ürünüdür.

Femir- Akozan ortaklığının mimari üretimlerini kronolojik olarak dökümünü yukarıdaki tablo, ikilinin mesleki kariyerinde, konut ve küçük ofis yapılarının ağırlığını göstermektedir. Yazının diğer kısımlarında, Halit Femir ve Feridun Akozan'ın öne çıkan projeleri ayrıntılı olarak tanıtılacak ve mimari üretimlerindeki genel eğilimler belirlenmeye çalışılacaktır.

tasarımlarının niteliği ile lüks konut kategorisinde olan Mehmet Aker ve Selim Süter Evi'ni tasarlamışlardır (Femir- Akozan 1950b-1950c; Kaprol 2002, 174; Resim 17-18). SAYAS Süt Fabrikası sahibi Selim Süter için tasarladığı ev, Çelik Palas Oteli'nin yanında Çekirge Caddesi'nin yüksek, kent panoramasına bakan güneybatı kısmında konumlanmakta, eğimli araziye setler halinde oturmaktadır (Anonim 1981; Femir-Akozan 1950b, 47). Geniş açıklıkları ve ovaya



Resim 17-18. Sağda: Mehmet Aker Evi (Femir- Akozan 1950c, 214)

yönelen kısmında kütleli hareketleri olan konut, bahçe ile birlikte düşünülmüştür (Femir- Akozan 1950b, 47-48). Selim Süter Evi'nde, yığma taş duvarlar iç mekân tasarımında vurgu kazanmıştır.

içindeymiş algısını yaratma çabası olarak yansımıştır (Femir 1938, 14).

Türkiye'de İkinci Dünya Savaşı sonrası Marshall yardımlarıyla makineli tarıma geçilmesi ve köyden kente göç süreç-



Resim 19-20-21. Selim Süter Evi (Femir- Akozan 1950b, 45-46)

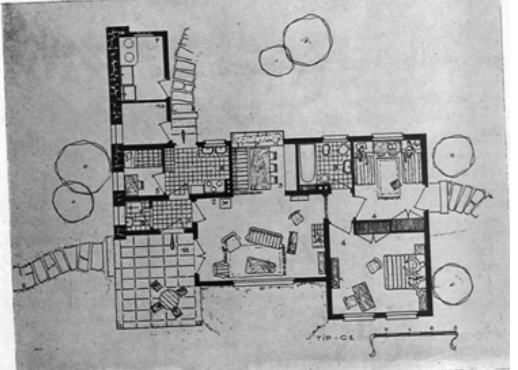
Aynı cadde üzerinde, 1948 yılında Orman Mektebi yakınlarında, İpekçilik Kollektif Dokuma Şirketi ortaklarından Mehmet Aker ve ailesi için tasarladığı konutun ovaya bakan tarafında çatı, silindirik kolonlarla taşınarak kütle hafifletilmiş, bahçeye yönelen birimler ve teraslar yapılmıştır. Bursa'da tasarladığı bu iki lüks konut projesi diğer yapılarında da olduğu şekilde, kısmi betonarme kısmi yığma olarak yapılmış olmalıdır (Akozan-Femir 1950b, 47-50; 1950c, 214). Cephede geniş açıklıklar ve ahşap kaplamaların da kullanılması ve yığma taş kısımların sıvasız bırakılmasıyla, farklı malzemelerin doku ve renkleri ile tasarım zenginleştirilmiştir. *Arkitekt* dergisi, konutun tavanında ahşap kaplama kullanımını, mekânsal algıyı yumuşatan bir dokunuş olarak değerlendirebilir (Femir- Akozan 1950c, 214). Dönemde yeni oluşmaya başlayan mekânın algısına yönelik kuramsal bilgi ve uygulamalar, Femir'in kariyerinin erken yıllarına ait Emin Vafi Korusu'ndaki teras çatılı evde, doğadan renkler ağırlıklı iç mekân, şömine, akvaryum öğeleri ve terasın olduğu kısımdaki boydan boya açıklık ile doğanın

lerinin doğurduğu konut problemine karşı, çözüm olarak konut kooperatifleri önerilmiştir (Batur 1998, 233-234; Yiğiter, 1947, 128). Kooperatifler yoluyla çok sayıda konut üretildiği bu süreçte, gerçekte düşük gelir seviyesindekilere ve özel şirket statüsündeki kooperatiflere banka kredisi vermek amacıyla kurulan Emlak ve Eytam Bankası'nın kredilerinden düşük gelirli sınıf yararlanamadığı için tam amacına ulaşmamıştır. (Buğra 2002; Doğusan Alexander 2017). Ziraat Bankası'nda çalışan üst düzey memurların kurduğu kooperatif için, Halit Femir ortağı Feridun Akozan ve Güzel Sanatlar Akademisi'nden iş arkadaşı Ahsen Yapanar ile birlikte çalışarak tasarladıkları Şenesenevler Yapı Kooperatifi projesi, 1950 yılında tamamlanmıştır (Anonim 1946; Femir- Akozan- Yapanar 1952, 167; Atatürk Kitaplığı Arşivi, Şenesenevler Konut Kooperatifi Vaziyet Planı). Bostancı'da Taşlı Tarla'da 90 dönümlük bir arazide konumlanan yerleşim, sosyal merkez ve 5 farklı plan tipinde 55 konuttan oluşur (Femir- Akozan- Yapanar 1952, 167, 169).

Mimarlar tarafından tasarlanan 22 ayrı konut projesi içinden kooperatif üyeleri

tarafından 5 plan tipi seçilmiş ve uygulanmıştır (*Femir-Akozan-Yapanar 1952, 167*). Tümü kırma çatılı olan tek katlı C1 ve C2, iki katlı olanlar F1 ve F2 olarak isimlendirilmiştir. Kaynaklar, A6 plan tipine dair herhangi bir çizim veya bilgi içermez. Konutların, dönemin *Siedlung* veya ikizev olarak tasarlanan konut yerleşimlerinin aksine, kendi bahçeleri olan müstakil evler olarak tasarlanmaları, bahçe ile bağlantılı mekânlar içermeleri mimarların doğa ile bütünleşme, mekânsal kaliteyi arttırmayı önemsediklerini gösterir (*Özorhon 2016, 62; Resim 22-23*). Şevki Vanlı'nın işlevsel, kendi içinde uyumlu olarak değerlendirdiği konut planları, dönemin diğer konut kooperatifi planlarına benzer şekilde, büyük olasılıkla, konutun ısınması ve aktif kullanılan alanının genişlemesi pratik gerekçeleriyle, orta sofalı olarak tasarlanmıştır (*Cengizkan 2002, 165; Vanlı 1954, 142-143*). Konutlar mekân sayıları ve büyüklükleri ile lüks konut sayılmazlar.

Resim 22-23. Solda C1 plan tipi konutun fotoğrafı ve sağda planı (*Femir-Yapanar-Akozan 1952,167-168*)



Konut yerleşiminde sadece mahalle sakinlerinin ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik olan yerleşim merkezi, kulüp odası ve dükkânlardan oluşmaktadır (*Femir-Akozan-Yapanar 1952, 167*). Sosyal merkezin işlevlerinin karar aşamasında, projenin kentsel bağlamının niteliğinin yönlendirici olduğu düşünülebilir. Bostancı 1950'lerde, kentle henüz tam bütünleşmemiş, sayfiye semti karakterindedir (*Koçu 1962, 2975; Menteşe 1955, 29*).

Şenesenevler Yapı Kooperatifi banka çalışanlarının kurduğu kooperatif oluşuyla dönemin diğer kooperatiflerinden ayrı bir

noktadadır. Bu dönemde, diğer bankaların çalışanları da, konut yerleşim projelerini uygulamak için kooperatifler kurmuştur (*Doğusan Alexander 2017; Sayar 1952, 215*). Bazı için durumlarda üyelik için kuruma bağlı olunması şartı aranmasa da, genelde kurum kooperatifleri üyeleri kendileri belirlediği projeler, kent içinde ayrılmış ve homojen bir sosyal çevre oluşmasına sebep verir (*Doğusan Alexander 2013, 106*). Bunun yanında, projelerin işverenlerinin çoğu devlete bağlı olan ve konut kredisi veren kurumlar oldukları için kredi temininde adil olmayan sonuçlar ortaya çıkmıştır. Örneğin, Neşe Doğusan Alexander, Etibank Konut Kooperatifi'nin Etibank'ta üst düzey memur olan kişilerden oluştuğunu ve kooperatifin amacının dışında ikinci, lüks konutlardan oluşan yerleşimin uygulandığını ifade eder (*Doğusan Alexander 2017*). Herhangi bir belgeye ulaşılamasa da, kooperatif kurucularının yüksek gelir seviyesinde olmasına rağmen, konutların mekân büyüklüğü ve donanımlarındaki mütevazılık, Şenesenevler

Yapı Kooperatifi'nde benzer bir durum olduğunu düşündürür.

Halit Femir'in çoğunu, Türkiye'de yeni oluşmaya başlayan yüksek gelirli işveren için tasarladığı konutlarında, belli bir tasarım çizgisinin sürekliliği görülür. Erken dönem konutlarından Ortaköy'deki ev projesi ise, teras çatı, bant pencere ile ayrı bir plastisiteye sahip mimarın kendine has bir çizgiyi oluşturmadan önceki bir çalışması olarak değerlendirilebilir. Kariyerinin erken yıllarından başlayarak projeleri, Güzel Sanatlar Akademisi'nde okuduğu yıllarda proje derslerinin belkemiği olan yere uyum prensibini yansıtır.

Ernst Egli'nin, mekânsal üretimi yapıldığı bağlamın iklimsel, çevresel özellikleriyle şekillendiği fikri, Bruno Taut'un *Mimari Bilgisi*'nde iklimsel özellikleri de kapsayan, daha geniş anlamı "proporsiyon" (oran) kavramıyla eşleşir (Atalay Franck 2015, 41-42; Taut 1938, 46, 54, 62-63). Femir, yere uyum ilkesini, kültürel ve beşeri boyutta değerlendirmektense, daha analitik ve rasyonel bakışla, iklimsel ve fiziki koşullara yönelik tasarım çözümleri bulma ekseninde ele alır. Isınma problemleri için uyguladığı çift katmanlı pencere ve duvar uygulamalarında, Batı'da soğuk iklimler için yapılmış çözümleri kullanmıştır.

Genelde orta hollü olarak kurguladığı konutlarında bahçe ayrı bir alan değil adeta konutun bir parçası gibi konut birimleri ile bağlantılıdır. Rasyonel ve işlevsel bir tavırla, plan organizasyonunu işlevsel ilişkili birimleri bir arada ve kendi içinde gruplayarak kurgulaması, cephelerde ahşap, taş, beton ve cam malzemelerin doğal renk ve dokuları ile çalışması, cephe açıklıklarını birimlerin işlevlerine göre belirlemesi, genelde manzaraya yönelen birincil mekânları geniş açıklıklı tasarlaması, iç mekânda modern malzeme ve mobilya kullanımı mimarın konut tasarımının belirleyici yönleri olarak öne çıkmaktadır.

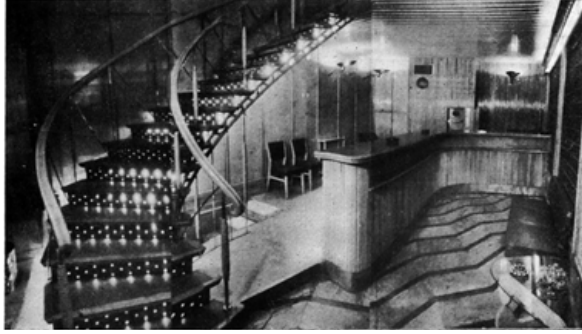
### 3.2. İç Mekân Odaklı Bir Kariyer: Küçük Sahne ve Banka Tasarımları<sup>10</sup>

Halit Femir ve Feridun Akozan'ın 30'u aşkın projesinin yarısının iç mekân projesi olması üretimlerinde bu alandaki yoğunluğu yansıtmaktadır. İç mimarlığın henüz Türkiye'de özerk bir profesyonel alan olarak ayrılmadığı dönemde, iç mimari, memur-mimar, mimar-sanatçı, mimar-egitmen benzeri farklı rolleri bir arada üstlenen mimar kimliğinin diğer uğraşı alanından biridir (Gürel 2014, 21-22; Yüzer-Cephanecigil 2021, 1). Femir- Akozan ortaklığı, konutlarının neredeyse hepsinin iç mekânını da tasarlamış, bunun yanında, banka ve seyahat firmaları için çoğu mevcut yapıların yeniden düzenlenmesi olmak üzere sayısız küçük ofis projesi gerçekleştirmiştir. Küçük Sahne (1951), Yapı Kredi Galatasaray Ajansı (1951), İş Bankası

Beyoğlu Şubesi (1953) ve iç mekânı da dâhil bir plaj tesisi olarak tasarladığı Lido Yüzme Havuzu (1941-44), iç mekânları çalışmaları içinde özellikli ve niş projeler olarak öne çıkmaktadır. Erken dönem çalışmaları içinde önceden Ticaret Odası Pavyonu olarak kullanılan pavyon yapısını İzmir Kent Müzesi olarak düzenlediği, geçirgenlik ve yalınlığın ön planda olduğu sergi tasarımı, *Arkitekt* dergisi'nde sergileme ve dili ile Batılı ülkedeki örnekleri ile denk olarak değerlendirilmiştir (Femir 1939, 209). Femir- Akozan'ın ilk ortak iç mekân çalışması, 1948 yılında Beyoğlu İstiklal Caddesi'nde Yapı Kredi Han'da var olan bir mekânın ANTAŞ Seyahat Firması için düzenleme çalışmasıdır. Ahşap iskeletli ve farklı renklerde kumaşlarla kaplı modern mobilya kullanılan mekân, kadınlara özel dinlenme mekânı ve Amerikan barlı olarak yapılmıştır. (Femir-Akozan 1950d, 99). Ortaklığın, mimari proje işleri kapsamında kurumlarla nasıl bağlantıya geçtiğini bilmiyoruz. Ancak 1948'den Femir'in öldüğü 1954 senesine kadar devamlı olarak banka ve seyahat acentelerinin baskın işverenler olarak üretimlerine yön verdikleri okunuyor. Bu süreçte, 1950 sonlarından itibaren ortaklığın uzun süreli işverenleri İş Bankası ve Yapı Kredi Bankaları olmuştur. 1951 yılında Atlas Pasajı'nın giriş katındaki bir mekânda tasarladıkları Yapı Kredi Galatasaray Ajansı, özenle düşünülmüş iç mekân öğeleri ve detayları ile mimarlara ait niş bir projedir (Femir- Akozan 1951a, 49-50; Resim 24-25). Bu projeden sonra çok sayıda iç mekân projesi işi üstlenmeleri, kentin önemli bir konumunda olan projenin, Femir- Akozan ortaklığının diğer küçük ofis işleriyle ilgili bağlantı kurmalarına kolaylık sağlayan bir vitrin olduğunu düşündürür. Projenin, *Hayat* Dergisi'nde kadın bankacıların çalıştığı, modern tasarımda bir şube olarak tanıtılmış olması, mekânın dönemdeki tanınırlığı hakkında ipucu verir (Anonim 1952, 24).

10. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için Yaşar Üniversitesi ev sahipliğinde ve docomomo tr komitesi tarafından organize edilen 2022'de Türkiye'de Modern İç Mekanlar Sempozyumu II başlıklı etkinlikte sunulan, yazarın hazırladığı bildiriden türetilen ve yayın aşamasındaki *Modernizmin Nabzını İç Mekânda Tutmak: Halit Femir'in İç Mekân Çalışmaları* başlıklı yazıya göz atılabilir.

Resim 24. Yapı Kredi  
Beyoğlu Ajanı iç mekânı  
(Femir, Akozan, 1951)



Resim 25. Yapı Kredi  
Beyoğlu Ajanı iç mekânı  
(Femir, Akozan, 1951)



Resim 26-27. Küçük Sahne:  
solda salonu ve sağda fuayesi  
(Femir, Akozan, 1951)

Aynı yıl yine Atlas Pasajı'nın birinci katında, Yapı Kredi Bankası ve pasajın sahibi Borovalı ailesi işverenliğinde, yapısal eklemeler ve iç mekân çalışmasını kapsayan Küçük Sahne projesini hayata geçirmişlerdir (Femir- Akozan 1951b, 52). Salon, mevcut mekânın verilerinden yola çıkarak oluşturulan planı kurgusu, ahşap kaplamalar ve deri kaplı koltuklar ile yapılan salon iç düzenlemesi, uygun akustiği sağlamak için ithal yalıtım malzemesi çeloteksin kullanımı ve ısıtma, havalandırma tesisatlarının kurulması temelinde gerçekleşmiştir (Femir- Akozan 1951b, 52,54; Resim 26-27). Femir -Akozan, 1952 yılında İş Bankası için Kazlıçeşme,



Şehremini, Şişli ve Balat Ajansları'nı, 1953 yılında Beyoğlu Şubesi, 1954 yılında ise Beyazıt Şubesi'ni tasarlamışlardır (Anonim 1969, 52). Femir ve Akozan, banka ve ofis yapıları projelerinin her birini, mekânsal ihtiyaçları göz önünde tutarak planladılar. Ticari ofis yapılarının bazılarında, tavana gömülü aydınlatma, ısıtma, havalandırma, evrak asansörü, acil durum telefonu benzeri dönemi için yeni teknik donanımlara yer verdiler (Femir- Akozan 1954, 56; 1953a, 26). Femir- Akozan, özellikle 1940- 1954 aralığında, özel sektör için teknik ve estetik uyumun bir arada olduğu, belli bir tasarım çizgisini ve standardını sürdüren, modern, işlevsel iç mekânlara imza attılar.

Feridun Akozan, "Yapı ve Kredi Bankasının Beyoğlu şubesi. Memleketimizde, banka projeciliği sahasında bir devir açtı. Banka, barok bir taş ve demir yığını; soğuk, adeta insanı kaçırtan bir mahzen değil, onun elinde içersine zevkle girilen şeffaf ticari bir müessese oldu. Bu eserin daha dışında iken, onun muasır bellibaşlı mimarlarla boy ölçüşebilecek bir insan olduğu anlaşılır. Çelik kolonlarla üçe ayırdığı cehpede, zemin katı geri çekerek asma kat' da ileri alarak bu statik taksimattan kurtuluşu ve bir serbest fonksiyon nizamı içinde sakin bir modernliğe ulaşması alkışlanacak bir muvaffakiyettir. İçersinde ise yerden azami ve en güzel bir şekilde istifade edilmiş olduğunu görüyor ve şık mobilyaları zevkle seyrediyoruz."

### 3.3. Bursa Yılları: Bursa Hal ve Çarşı Yapısı

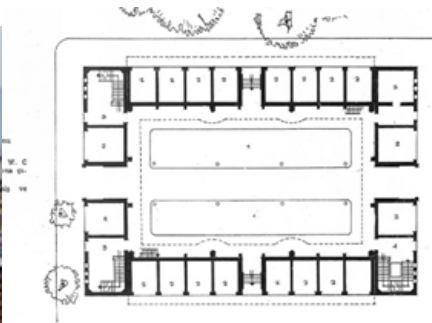
1949 yılından itibaren Femir-Akozan ortaklığı, Bursa'da konut, sanayi ve ticaret yapıları alanında etkin olmuşlardır. 1948-50 aralığında, Bursa'da kentin önemli akslarından, Çekirge Caddesi'nde, kentin yüksek gelirli aileleri için iki bahçeli lüks konut ve ailelerden birinin ortaklığı olan İpekçilik Şirketi için fabrika tasarlaması, bu iş bağlantılarını eşinin sosyal çevresine borçlu olduğunu düşündürür (*Okumuş-Okumuş 2015*).

Bursa Hal ve Çarşı (1949) ve İpekçilik Kollektif Dokuma Şirketi Fabrikası (1950); Femir-Akozan ortaklığının 1946-50 arası Bursa'daki işlerinden ve 1950 sonrası tasarladıkları çok sayıda endüstri-ticaret yapılarındandır. Bursa yılları 1946 yılında Mudanya İmar planı projesi ile başlar, iskele ve hükümet meydanı, yeni konut alanları ve anıtsal alanların oluşturulduğu planlamanın en önemli yanı, iyi durumdaki tarihi dokunun korunması ve ilçenin sayfiye yerleşimi karakterini desteklemek üzere sahil yolunun bir kısmının yayalaştırılması kararlarıdır (*Femir-Akozan 1950a, 68-70*). Şed çatılı, küçük ölçekli bir üretim tesisi olan, İpekçilik Kollektif Dokuma



Şirketi Fabrikası, Mehmet Aker, Tahir Sütmen ve Cemal Öney'e ait şirket için, Bursa'nın Cumhuriyet Dönemi'nde devlet tarafından kurulan Merinos Dokuma Fabrikası'nın güneyinde konumlanan arazide, 1950 yılında inşa edilmiştir (*Femir-Akozan, 1950e, 93; Tuncer, v.d. 2008, 74; URL-2*). Şevki Vanlı, yapı hakkında “fabrikanın mimari bir eleman olabileceği mevzuunda memleketimize güzel bir misal kazandırdı.” yorumunu yapmıştır (*Vanlı 1954, 142*).

Halit Femir ve Feridun Akozan, 1949 yılında, Bursa Vilayeti Sanayi ve Ticaret Odası işverenliğinde, Bursa'nın aynı işlevde kullanımını sürdüren tarihi ticaret merkezinde, Hal ve Çarşı projesini gerçekleştirmiştir. Hal binası, çapraz tonozlarla örtülü satış holü ve çevresindeki sundurma çatılı dükkânlar, ofisler ve depoların bulunduğu daha alçak ikincil kütlelen oluşmaktadır. Ana kütle betonarme strüktür ile yapılmışken; yan birimin duvarları tuğla yığma, döşemeleri betonarmedir. Yapıda bodrum katta depolama, zemin katta satış, birinci katta ise büro işlevleri olmak üzere işlevler kat bazında ayrılmış, yapının kuzeydoğusu hariç bütün köşelerine merdivenler yerleştirilmiştir. Merdivenlerden güneydoğu taraftaki servis için, batı taraftaki esnafların kullanımı için özelleştirilmiştir. Zemin katta mekânın merkezindeki basık kemerli giriş kapıları, geniş açıklıklar tasarlanmıştır. Tonoz açıklığı, daire dilimi ve üç dikdörtgene bölünmüştür. Proje, Fidan Han'ın doğusunda ofis ve dükkân birimlerini içeren kırma çatılı çarşı yapısını içerse de, bu yapıya dair çizimler bulunamamıştır (*Femir-Akozan 1950f, 150; Resim 28-29*).



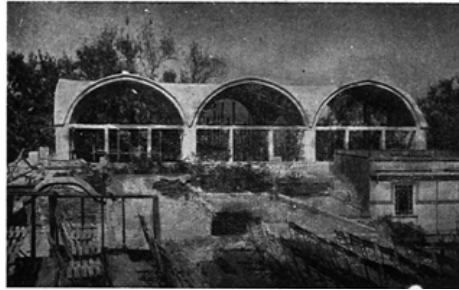
Resim 28-29. Solda: 2020 yılında Bursa Hal ve Çarşı (Fotograf: Ekin Inan, Yıl:2020) Sağda: Bursa Hal ve Çarşı zemin kat planı (Femir-Akozan 1950f, 149)

Bursa Hal ve Çarşı yapısının, dönemindeki hal yapılarından en önemli farkı, geniş bir açıklığı geçen kaburgalı çapraz tonozlu üst örtü sistemidir. Betonarme tonozlu örtü modeli, Hilton Otel ve İstanbul Belediye Sarayı gibi dönemin ikonik yapılarında, hal projesinden daha geç bir tarihte ve belki de Femir ve Akozan'ın projesinden esinlenerek kullanılmıştır. Femir ve Akozan beton kabuklarla ve eğrisel kirişlerle çalışma fikrini 1935'ten itibaren benzer projeler tasarlayan Pier

Luigi Nervi'yle eşzamanlı uyguladıkları anlaşılmaktadır (*Chamales 1958, 28,69*). Femir ve Akozan'ın dönemi için öncü olan strüktürel formun, *Arkitekt* dergisi'nde bağlamındaki tarihi yapılardan esinlenerek oluşturulduğu ifade edilir (*Femir- Akozan 1950f, 150*). Aslında, çevresindeki Osmanlı Dönemi han ve bedesten yapıları, kubbeli bir karakterdedir, binanın refere ettiği üst örtü modeli Roma- Bizans mimarisinde tercih ediliyordu (*Resim 30-31-32*).

İstanbul'dan sonra en aktif oldukları ikinci şehir olan Bursa'da önemli projeler tasarlayan Femir- Akozan'ın özellikle, Bursa Hal ve Çarşı projesinde, yeniyi arayan ve üreten yönleri öne çıkar.

*Resim 30-31. Bursa Hal'i'nin üst örtüsü inşaat halinde (Femir- Akozan 1950f, 152)*



*Resim 32. Çapraz tonozların güncel hali (Fotoğraf: Ekin İnan, Yıl: 2020)*



### SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Hasan Halit Femir, 44 yıllık kısa yaşamında, çok sayıda önemli proje gerçekleştirmiş ve Güzel Sanatlar Akademisi mimarlık eğitiminde önemli katkılar sağlamıştır. Dönemindeki birçok mimar gibi, Galatasaray Lisesi'nden mezun olması, yabancı dil bilen, çok yönlü bir birey olarak yetişmesini sağladığı gibi aynı zamanda, mimari ifade tekniklerine daha erken bir dönemde öğrenmesine katkıda bulunmuştur.

Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki hocaları Bruno Taut ve Ernst Egli'den yere uyum,

işlevsellik ilkelerini edinmiş ve projelerini en erken döneminden itibaren bu ilkeler doğrultusunda şekillendirmiştir. Bruno Taut'tan proje tasarım sürecinde, teknik ve sanatsal yönlerini bir arada düşünme ve malzemeyi estetik değer veren bir öge olarak kullanma fikirlerini edindiği anlaşılır. Yurtdışı stajları ve gezileriyle, modern mimari yaklaşım ve uygulamaları birinci elden gözlemleme fırsatı edinerek öğrencilik yıllarında kazandığı edinimlerini pekiştirmiştir.

Halit Femir'in mimari üretiminin en belirleyici özelliği, yenilikçi ve ilerleyici yönüdür. Yenilikçi yönü, malzeme seçimi, teknolojik çözümlere verdiği önem, denediği yeni strüktürel çözümler ve uygulama



biçimleri ile somutlaşır. Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki arşiv belgeleri, mimarın tasarımda ve eğitimdeki çağdaş ve yenilikçi tavrı, belli bir kalitedeki üretimlerine rağmen Güzel Sanatlar Akademisi'nde ondan daha yaşlı kuşaktaki mimarlar tarafından ikinci plana itildiğini ortaya koyar.

Halit Femir, tarihselci bir dil kurmak yerine mevcut olanı analiz ederek güncelle aktarmayı tercih etmiştir. Tarihi yapıların üst örtüsünü betonarme yapım teknikleri ile yorumladığı ve Türkiye mimarlığında öncü ve yeni strüktürel sistem kazandırdığı, Bursa Hal ve Çarşı bu tavrını yansıtır. Konut projeleri, bahçeyle ilişkili mekânları, geniş açıklıklı, farklı malzemelerle tasarladığı cepheleri ile belli bir çizgiyi devam ettirmiştir. Konut cephelerinde betonarme, taş, ahşap ve cam ile belli bir tasarım karakteristiği kurmuştur.

Mimar, aile ve akademi çevresi ve karizmatik olduğu ifade edilen kişiliği ile iş bağlantılarını kurmuş ve çalışkanlığı

ve muhtemelen iyi bir organizasyon yeteneği ile bunları zengin bir mimari üretime dönüştürmüştür. Femir, mesleki kariyerindeki tutumu paralelinde, akademi-deki eğitimci rolüyle, öğrencileri özgün arayışları olan, kendi tasarım kararlarını verebilen bireyler olarak yetiştirmeyi hedeflemiştir.

Şevki Vanlı (1954), Halit Femir'in ölümünden sonra kaleme aldığı yazıda, Femir'in mevcut mimari stillerden uzak durarak, kendi çizgisini oluşturduğunu ifade etmiştir. Gerçekten de mimarın üretimleri ne 1930'ların yaygın stili olan kübik mimari ne de 1940'larda hâkim olan II. Milli Mimari sınırlarına hapsedilmemiştir. Mimarını tanıyan kişilerin çoğunun hayatını kaybetmiş olması, sözlü tarih çalışmalarını yapabilecek kişilerin de sınırlı olması çalışmanın temel zorluğu olmuştur. Bütün zorluklara rağmen çalışma, Halit Femir yenilikçi modernist tutumu ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde kendine has eğitim yaklaşımı, Ernst Egli ve Bruno Taut'un tasarım temellerinin tavizsiz savunucu olan yönünü ortaya koymasından değerlidir.

## KAYNAKÇA

- Akozan, F., (1954), H. Femir'i Kaybettik. *Arkitekt*, 273-274, 141.
- Akozan, F., (1954), H. Femir'i Kaybettik. *Arkitekt*, 273-274, 141.
- Akozan, F., (1989), Resim Heykel Müzesi Kuruluş Anıları. *Mimar Sinan Üniversitesi Resim Heykel Müzesi*, 3, 9.
- Akozan, F., Femir, H., Yapanar, A. (1952), İstanbul Şenesen Evler Yapı Kooperatifi Mahallesi. *Arkitekt*, 253-254, 167-173.
- Altan Ergut, E., (2009), Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı: Tanımlar, Sınırlar, Olanaklar. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, (13) , 121-130 . <https://dergipark.org.tr/tr/pub/talid/issue/43449/529931>.
- Altan , Elvan. "Modern Mimarlığın Korunması ve Tarihyazımı." In *Kültür Mirası Yönetimi: Neden ve Nasıl?*, 577-585. İstanbul: İstanbul Bilgi Ün., 2023.
- Anonim (1950, 3 Temmuz). Dünkü Yüzme Müsabakaları. *Cumhuriyet*. s.4.
- Anonim. (1939, 9 Haziran). Fuarda Çalışmalar Arttı. *Ulus*. S.6.
- Anonim. (1943, 25 Mayıs). Ortaköyde Yüzme Havuzu Dün Açıldı. *Vakit*, s.2.
- Anonim. (1945, 17 Eylül). Misafir İngiliz Denizciler. *Cumhuriyet*. s.1.
- Anonim. (1946, 15 Aralık). Ankara Sanayi Ticaret Odası'ndan. *Ulus*. s.5.
- Anonim. (1981, 28 Kasım). Süt Üretimi İçin Devlet Desteği Gerekli. *Cumhuriyet*, S.5.
- Anonim. <https://www.hurriyet.com.tr/galeri-reina-saldirisi-ne-zaman-oldu-iste-reina-saldirisinda-yasananlar-41604927/2> erişim tarihi 16.01. 2022.
- Anonim. <https://www.kitantik.com/product/FATURA-IPEKCILIK-KOLLEKTIFSIRKETI->
- Anonim., (1952), Kadınların İdare Ettikleri Bir Banka. *Hayat Dergisi*, 1 (2), 24.
- Anonim., (1935), Güzel San'atlar Akademisi Yıllık Talebe Sergisi. *Arkitekt*, 55-56, 207-213.
- Anonim., (1935), Güzel San'atlar Akademisi Yıllık Talebe Sergisi. *Arkitekt*, 55-56, 207-213.
- Anonim., (1940), Güzel San'atlar Akademisi Yüksek Mimari Şubesi Diploma projeleri. *Arkitekt*, 111-112, 55-68.
- Anonim., (1953), Taksim Sanat Müzesi Projesi. *Arkitekt*, 261-262, 137-138.
- Anonim., (1953), Taksim Sanat Müzesi Projesi. *Arkitekt*, 261-262, 137-138.
- Anonim., (1969), Feridun Akozan. *Arkitekt*, 334, 52-53,58.
- Arslan, R. (1974), İstanbul Kentleşme Sürecinde Yapısal Değişme Etkileri. İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Konferansları Dergisi, 12. Kitap, Ayrı Basım: İstanbul.
- Aru, K. A. (1995). Yapı'dan Seçmeler 7, *Anılarda Mimarlık* (9-23). Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Aru, K. A. (2002). *Bir Üniversite Hocasının Yaşamının 80 Yılı*. YEM Yayınları.
- Aru, K. A., & Gorbun, R. (1952), Levend Mahallesi. *Arkitekt*, 253-254 , 174-181.
- Aslanoğlu, İ. (1980), *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (1923-1938)*. ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği.
- Atalay Franck, O. (2015). *Politika ve Mimarlık Ernst Egli ve Türkiye'de Modernliğin Arayışı (1927-1940)*. TMMOB Mimarlar Odası.
- Atatürk Kitaplığı Arşivi, Şenesen Evler Konut Kooperatifi Vaziyet Planı.
- Aysel, N. , Hızlı, N., (2016), Ernst Egli'nin Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Eğitimi Reformu Çalışmaları. *Mimarlık*, 289, 16-21. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=403&ReclD=3911>
- Batur, A. (1998), 1925-50 Döneminde Türkiye Mimarlığı, (ed. Y. Sey, D. Özkan). *75 yılda Değişen Kent ve Mimarlık*. (s. 209-234). Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Bozdoğan, S. (2008). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*. Metis Yayınları.
- Buğra, A. (1998). The Immoral Economy of Housing in Turkey. *International Journal of Urban and Regional Research*, 22 (2), 303-317.
- Buğra, A., (2002), The Immoral Economy of Housing in Turkey. *International Journal of Urban and Regional Research*, 22(2) , 303-317.
- Cengizkan, A. (2002), *Modernin Saati*, Mimarlar Derneği, Boyut Yayın Grubu.
- Chamales, C. J.(1958). *The Works of Pier Luigi Nervi*, Frederick A. Praeger.
- Çoban, A. N. (2012). Cumhuriyetin İlanından Günümüze Konut Politikası. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* , 67, (3), 75-108.

- Doğusan Alexander, G. N. (2013). *Bir Modernleşme Pratiği Olarak Kooperatifçilik ve Bahçeli Konut Yerleşimleri* (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü). İTÜ. <https://polen.itu.edu.tr/items/2b53dca6-c2fb-4013-8964-53dafd5019c8>
- Doğusan Alexander, G. N. (2017). Caught between Aspiration and Actuality: The Etiler Housing Cooperative and the Production of Housing in Turkey. *Journal of Architectural Historians*, 76 (3), 349-366.
- DOKUMA-FABRIKASI-BURSA-1965-PULLU\_0z8kgljtjowe20651gbl. erişim tarihi 21.03.2020
- Ebüzziya Z., Kozikoğlu S. (1986). *1921-1933 Galatasaray Tarihçesi - 1933 Mezunları ve 50 Yılları*, Galatasaray Eğitim Vakfı.
- Ebüzziya Z., Kozikoğlu S. (1986). *1921-1933 Galatasaray Tarihçesi - 1933 Mezunları ve 50 Yılları*, Galatasaray Eğitim Vakfı.
- Eldem, S. H., Akozan, F. (1982). *Topkapı Sarayı Mimari Bir Araştırma*, Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Eyüboğlu, B. R. (1995). *Resim Yaparken*. Bilgi Yayınevi.
- Femir, H. Akozan, F., (1954), Türkiye İş Bankası Beyoğlu Şubesinin Yeni Binası. *Arkitekt*, 255-256-257-258, 51-56.
- Femir, H., (1937), 1937 İzmir Fuarında Çimento Pavilyonu. *Arkitekt*, 82-83, 275.
- Femir, H., (1937), 1937 İzmir Fuarında Çimento Pavilyonu. *Arkitekt*, 82-83, 275.
- Femir, H., (1938), Ortaköy'de Bir Villa. *Arkitekt*, 85, 14-15.
- Femir, H., (1939), 1939 İzmir Beynelmlel Fuarı. *Arkitekt*, 105-106, 198-207.
- Femir, H., (1939), İzmir Vilayet Pavilyonu: Dünkü İzmir, Bugünkü İzmir, Yarınki İzmir. *Arkitekt*, 105-106, 208-211.
- Femir, H., (1944), Lido Yüzme Havuzu. *Arkitekt*, 155-156, 244-249.
- Femir, H., (1947), Ortaköy'de Elagöz Evi. *Arkitekt*, 187-188, 153-156.
- Femir, H., Akozan, F., (1946), "Sivas Kongresi" Anıdı Proje Müsabakası. *Arkitekt*, 175-176, 158-160.
- Femir, H., Akozan, F., (1946), "Sivas Kongresi" Anıdı Proje Müsabakası. *Arkitekt*, 175-176, 158-160.
- Femir, H., Akozan, F., (1950a), Mudanya İmar Planı. *Arkitekt*, 219-220, 68-70.
- Femir, H., Akozan, F., (1950b), Selim Süter Evi. *Arkitekt*, 219-220, 45-50.
- Femir, H., Akozan, F., (1950c), Bay Mehmet Aker Villası. *Arkitekt*, 227-228, 214-217.
- Femir, H., Akozan, F., (1950c), Bay Mehmet Aker Villası. *Arkitekt*, 227-228, 214-217.
- Femir, H., Akozan, F., (1950d), ANTAŞ Yolcu Bekleme Salonu. *Arkitekt*, 221- 222, 98-99.
- Femir, H., Akozan, F., (1950d), ANTAŞ Yolcu Bekleme Salonu. *Arkitekt*, 221- 222, 98-99
- Femir, H., Akozan, F., (1950d), ANTAŞ Yolcu Bekleme Salonu. *Arkitekt*, 221- 222, 98-99
- Femir, H., Akozan, F., (1950e), İpekkilik Kolektif. *Arkitekt*, 221-222, 3, 93-95.
- Femir, H., Akozan, F., (1950f), Bursa Hal ve Çarşı Binaları. *Arkitekt*, 223-224-225- 226, 147-152.
- Femir, H., Akozan, F., (1951a), Yapı ve Kredi Bankasının Beyoğlu'nda Yeni Şubesi. *Arkitekt*, 231-232, 49-51,65.
- Femir, H., Akozan, F., (1951b), Küçük Sahne. *Arkitekt*, 231-231, 52-54.
- Femir, H., Akozan, F., (1953b), Türkiye İşbankası Küçük Ajans Binaları. *Arkitekt*, 269- 270-271-272, 26-31.
- Femir, H., (1940), Atlı Spor Binası. *Arkitekt*, 115-116, 148-149.
- Gezgin, A. Ö., (2003), *Akademi'ye Tanıklık 2 Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar...* Bağlam Yayıncılık.
- Gurbetoğlu, A. Sevin B., Özdemir A. (2013), Zamanın Gölgesinde Aru'nun Kenti. *Megaron Dergisi*, 8 (3), 131-136.
- Güner, D. (2005). İzmir Mimarlık Rehberi, Mimarlar Odası İzmir Şubesi.
- Gürel, M. (2014), Türkiye'de İçmimarlığın Bir Hikayesi, U. Şumnu (Ed.), *Türkiye'de İçmimarlık ve İçmimarlar* (pp. 21-26), İçmimarlar Odası Yayınları.
- Hancı, A., Cansever, T., (1952), Rifat Yalman Evi. *Arkitekt*, 249-250-251-252, 107- 109.
- Hörner, U., (2020), Die Architektenbrüder Bruno und Max Taut, Gebr. Mann Verlag.
- İzgi U., Bir M. (1961), Çiftelhavuzlarda Bir Villa. *Arkitekt*, 303, 56-57.
- Jackson, L. M. (2019). The psychology of prejudice: From attitudes to social action (2nd ed.). American Psychological Association. <https://doi.org/10.1037/0000168-000>
- Kaprol, T., (2002), Cumhuriyet Sonrası 1930- 1950 Yılları Arasında Bursa'da Mimari Gelişim. *Uludağ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 7-1, 171-184.
- Karayaman, M. (2018), İzmir Radyosunun Kuruluşu ve İlk Yıllardaki Faaliyetleri. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 18, 37, 563-588.
- KARDÜZ, A. R. (2017, 8 Ocak). Reina'nın hikayesi *Milliyet*, <https://www.milliyet.com.tr/yazarlar/ali-riza-karduz/reina-nin-hikayesi-2374841>
- Koçu, R. E., "Bostancı", İstanbul Ansiklopedisi (İstanbul: Neşriyat Kolektif. 1960; Cilt. 6 ss. 2794-6)
- Kortan, E. (2006). *Kaybolan İstanbul'um, Bir Mimarın Anıları (1947-1957)*, Boyut Yayın Grubu.
- Laruche D., Maeso J., Ziegler V. (2020). *Le Corbusier Türkiye'de: İzmir Nazım Planı 1939 - 1949*, Kırmızı Kedi Yayınları.
- Le Corbusier Vakfı Arşivi, 17.12.1938 Tarihli Belge.
- Le Corbusier Vakfı Arşivi, 20.06.1939 Tarihli Belge.
- M.S.G.S.Ü. Personel Dairesi Arşivi, 45 Numaralı Dosyada Tarihlendirilmemiş Belge.
- M.S.G.S.Ü. Personel Dairesi Arşivi, 03.03.1948 Tarihli Belge.
- M.S.G.S.Ü. Personel Dairesi Arşivi, 17.05.2011 Tarihli Belge.
- M.S.G.S.Ü. Personel Dairesi Arşivi, 45 Numaralı Dosyada Tarihlendirilmemiş Hizmet Dökümü.
- Menteşe, E., (1955), İstanbul'un İmarı. *Arkitekt*, 279, 27-38.
- Menteşe, E., (1955), İstanbul'un İmarı. *Arkitekt*, 279, 27-38.
- Okumuş G., Okumuş G. (2015). Bay Selim Süter Evi, *Türk Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları, XI (Poster Sunuşları Bildiri Özetleri)*, *Docomomo\_tr*, Bolu. [https://www.researchgate.net/publication/340090749\\_Docomomo\\_Turkiye\\_Mimarliginda\\_Modernizmin\\_Yerel\\_Acilimleri\\_XI\\_Kamil\\_Koc\\_Apartmani\\_Bursave\\_Bay\\_Selim\\_Suter\\_Evi\\_Bursa](https://www.researchgate.net/publication/340090749_Docomomo_Turkiye_Mimarliginda_Modernizmin_Yerel_Acilimleri_XI_Kamil_Koc_Apartmani_Bursave_Bay_Selim_Suter_Evi_Bursa).
- Önal, M. (1995). *Yapı'dan Seçmeler 7, Anılarda Mimarlık*, (

- pp. 62-77), Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Özel, M. K. (2011). Hoca Hocalarını Anlatıyor . Tasarım + Kuram , 7 (10) , 79-94 . DOI: 10.23835/tasarimkuram.240870
- Özorhon, G., (2016), A Study on Analysis of Housing Settlement: In The Case of Senesenevler, *open house international*, 41,1, 59-66.
- Safa, O. (1995). Yapı'dan Seçmeler 7, *Anılarda Mimarlık* (pp. 78-99), Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Sayar, Z. (1952), Merbank Mahallesi. *Arkitekt*, 253-254, 215-224
- Sayar, Z. (1952), Merbank Mahallesi. *Arkitekt*, 253-254, 215-224.
- Serçe, E. (2018). *150. Yılında İzmir Belediyesi Tarihi*. (II. Cilt). APİKAM.
- Tanyeli, U. (1998). 1950'lerden Bu Yana Mimari Paradigmaların Değişimi ve "Reel Mimarlık". Y. Sey (Ed.), *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* (255-272), Tarih Vakfı Yayınları.
- Taut, B. (1938). *Mimar Bilgisi*. Güzel Sanatlar Akademisi.
- Taut, B. (2021). İstanbul Günlüğü 10.11.1936-13.12.1938 (Çev. T. Turan). Kırmızı Kedi.
- Tekeli, İ. (2012). Seyfi Arkan'ın Yaşamı ve Mimarlığının Toplumsal Bağlamı, A. CENGİZKAN, A.D. İNAN, Cengizkan N.M. (Ed.), *Modernist Açılımda Bir Öncü: Seyfi Arkan* (pp. 15-26). TMMOB Mimarlar Odası Yayınları.
- Tuncer, F., Yergün, U., Omay Polat, E. Ve Çelebioğlu, B., (2008). "Bursa-Merinos Yünlü Dokuma Sanayi Kompleksi" (Poster ve Bildiri Sunumu), Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları IV, Bursa: Uludağ Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi.
- Vanlı, Ş. (1954), Kayıplarımız: Halit Femir. *Arkitekt*, 273-274, 142-143.
- Yavuz, E. (2014) An Aesthetic Response To An Architectural Challenge: Architecture's Dialogue With The Arts In Postwar Turkey [Unpublished Doctoral Dissertation]. Middle East Technical University.
- Yiğiter, M. (1947), Mesken Buhranını Önleyici Tedbirler Ve Kooperatif Evler. *Karınca Dergisi*, 128.
- Yüzer, C., Cephaneçigil G., (2021), "Rebii Gorbun: Mimarlık ve Seramik Arasında Bir Kariyer." *METU JFA*, 38, 1,1-22. <https://doi.org/10.4305/METU.JFA.2021.1.6>.

## Öz

İnsan beyninin karmaşık yapısını ve düşüncenin seyrini anlamaya çalışarak mimarlık | pratiği | tarihi | eğitimi | için nasıl bir katkı sağlayabilir? Mimarlık tarihi boyunca mimarlar için kesin ve açıkça özetlenen düşünce biçimlerinden bahsedilebilir mi? Çevre, toplum, kültür ve genler beynin gelişimini nasıl etkiler? Mimarlık beyni, nörobilim yapıları nasıl şekillendirebilir? Beyin üzerindeki çalışmaları ile günümüzde popüler bir yere sahip olan nörobilim alanında yapılan çalışmaların mimarlık ve mimarlık tarihi alanını nasıl etkilediği sorusu güncel bir konudur. Nörobilime artan ilgi uluslararası literatürde bu kesimdeki çalışmaların artışı üzerinden gözlemlenebilmektedir. Ayrıca mimarlık için nörobilim üzerine oluşturulan platformlar ile birlikte üniversiteler mimarlık fakülteleri müfredatlarına nörobilim-mimarlık derslerini ekleyerek, gelişimin önünü açmaktadır. Dünya genelinde son yirmi yıldır devam eden gelişmelere rağmen ülkemizde bu kesimdeki çalışmalar azdır. Literatürde böylesine bir boşluğun yer alması nörobilim ve mimarlık üzerine araştırmaları gerekli kılmaktadır. Bu durum göz önüne alındığında bu çalışma, nörobilim ve mimarlık arasındaki ilişkinin gelişimini, nörobilimin mimarlık alanına nasıl katkı sağladığını ve nörobilimin sunduğu olanakların, mimarlık tarihinin yeniden yorumlanmasına nasıl yardımcı olabileceğini anlamak için literatürdeki mevcut çalışmalar üzerinden bir değerlendirmeyi ve ülkemizdeki -bu kesimdeki- güncel duruma dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda nörobilim ve nörobilimin alt (bilişsel nörobilim, vb.) alan bilgilerine dayalı olarak "mimarlık" ve "mimarlık tarihi" ile ilgili yapılmış çalışmaların içerik bir literatür taraması yapılmıştır. Mevcut çalışma, nörobilimin mimarlık üzerindeki etkisini, yönelimlerini, ihtiyaçlarını, zorluklarını ve gelecekteki olası potansiyellerini anlamının bir aracı olarak yapılmış çalışmalar üzerinden genel bir değerlendirme yapmaktadır. Değerlendirme nörobilim, mimarlık ve mimarlık tarihi arasındaki ilişkiye yönelik çalışmalara kapı aralamakta, bu çalışmalar için ihtiyaç duyulan eğitim ve tartışma ortamının altını çizmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Nörobilim, Bilişsel Nörobilim, Mimarlık, Mimarlık Tarihi.

# Mimarlık İçin Nörobilim: Nörobilim ve Mimarlık | Tarihi | Arasındaki İlişki Üzerine Genel Bir Değerlendirme

## Neuroscience for Architecture: A General Assessment of the Relationship Between Neuroscience and Architectural History

 Elif Tektas

Gazi Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık, Ankara, Türkiye

Başvuru tarihi/Received: 27.03.2023, Revize tarihi/ Revised: 09.12.2023, Kabul tarihi/Final Acceptance: 11.12.2023

### Extended Abstract

*How can understanding the complex structure of the human brain and the course of thought contribute to architectural practice, architectural history, and architectural education? Is it possible to talk about the ways of thinking that have been definitely and clearly summarized for architects throughout architectural history? How do environment, society, culture, and genes affect brain development? How architecture can shape the brain and, neuroscience can shape structures? Since the 20th century, the "one" explanatory science of the past has been replaced by the science of pluralistic explanations in social sciences. (Tanrıdağ,2015). Accordingly, the research methods have been restructured. Thus, the exchange of information between disciplines, which seem independent, has become widespread. Architecture is a hybrid and impure discipline. (Pallasmaa 2013). Therefore, obtaining more detailed information about the brain affects architecture as it affects other disciplines. The question of how studies in neuroscience, which hold a prominent place today with its studies on the brain, affect the field of architecture and architectural history is a very current issue. Neuroscience and architecture can be seen as two different fields at first. However, architects have intuitively designed based on neuroscience principles for centuries. Neuroscience, which is developing as an interdisciplinary field today, focuses on the effects of the brain/mind on cognitive functions but focuses scientific research on the nervous system. The Academy of Neuroscience for Architecture (ANFA), established in 2003 by the American Institute of Architects (AIA) in San Diego, is a powerful platform for architecture and neuroscience. ANFA, established by neuroscientists and architects, aims to bring the two disciplines together to understand better the built environment's effects on the human brain and to observe, inspire and share emerging research to evaluate architects and their roles and influences in the design process. (Whitelaw, 2020). Developments in neuroscience are also actively affecting the discussions on the architectural platform. If architecture is concerned with the human (and therefore all aspects of the human brain and body), it cannot be considered outside the evolving neuroscience studies. The increasing interest in neuroscience can also be observed in the literature through the increase in studies at this intersection. In addition, with the platforms created on neuroscience for architecture, many universities open the way for development by adding neuroscience-architecture courses to their architecture faculties. The use of developments in neuroscience in architecture may lead to a change in the definition of architecture. Despite the developments in the world for the last two decades, studies in our country are few. Such a gap in the literature requires research on neuroscience and architecture. Accordingly, this study aims to evaluate the roots of the relationship between neuroscience and architecture, how neuroscience contributes to architecture, and how the possibilities offered by neuroscience will help reframe architectural history through existing literature studies. These developments can provide different evolutions for architecture and architectural history. In this context, a literature review, including studies on "architecture" and "architectural history," was conducted based on subfield knowledge of neuroscience and its branches (cognitive neuroscience, neurogenesis, etc.). English and Turkish keywords such as "nörobilim," "nörobilim ve mimarlık," "mimarlık için nörobilim," "sinirbilim," "sinirbilim ve mimarlık," "neuroscience," "neuroscience and architecture," "neuroscience for architecture," "bilişsel nörobilim ve mimarlık," "cognitive neuroscience and architecture," "nörobilim ve mimarlık tarihi," "neuroscience and architectural history," "nörotarih," "neurohistory" were used in the research in Yök Thesis, Google/Academic, and Web of Science databases. Additionally, my notes, and observations from the course titled "Cognitive Neuroscience" of the Interdisciplinary Neuroscience Doctoral Program established within Ankara University Health Sciences Institute are also included in the study. This current study, which aims to make a general evaluation in order to understand the place, effect and state of architecture in new epistemological fields opened by the data provided by neuroscience and the methods it can offer; to understand the relationship between neuroscience and architecture, and to open the door to revealing possible new openings for the history of architecture, has been prepared as a qualitative review. The study invites researchers to look at architecture and architects from a different point of view, from an evidence-based perspective, to understand and question the relationship between neuroscience, architecture, and architectural history, through the possibilities and data offered through neuroscience.*

**Keywords:** Neuroscience, Cognitive Neuroscience, Architecture, Architectural History.

“Kaç kişiyim ben? Kimim? Kendimle kendim arasındaki bu boşluk da ne?”

Fernando Pessoa

## 1. GİRİŞ

Merleau-Ponty için insan demek, “dünyayı kendi gözleriyle gören bir varlık” demektir. Yaşayan, kendi gözleriyle gören ve anlayan bir varlık (*Yıldırım, 2019*). Kişi, insani bilinç çerçevesinden kendini birey olarak algılar ve “farklı ilişkilerin içinde”, kilit kelime “ben” dir aslında. (*DeVries ve diğ., 2003; Hofer, 1984, 1987; Aktaran; Cozolino, 2014, 3-14*). Bu kilit kelimenin önemi kadar onu var eden ortamın varlığı da yadsınmaz. Bu ortam içinde bireyin kendisi gibi beyin de sosyal bir organizmadır; anne, aile, maddi ve sosyal çevrenin sunduğu her türlü etkileşim beynin büyümesini ve gelişmesini sağlar. Nörobilim ile birlikte beyinlerarası bağlantıların keşfi kadar, beynin ne kadar karmaşık olduğu, insanın sosyal varlıklar olarak evrimleştiği ve insanların biyolojilerinin birbiriyle bağlantılı olduğu anlaşılmaya başlanmıştır. Bu da insanı -bireyi- ele alan tüm çalışmalarda bireyin kendiliği kadar içinde olduğu toplumun koşulları ile de değerlendirmenin gerekliliğini hatırlatır. Beyin bizzat toplumun kendisini ve insanlığın özünü de içermektedir. Dolayısıyla gelecek araştırmaların “çerçeveye hem yakından hem de uzaktan bakarak”, yani “nöronlardan mahallelere uzanarak” yapılması beklenebilir (*Cozolino, 2014,3-14*).

Günümüze baktığımızda 20. Yüzyıldan itibaren sosyal bilimlerdeki çokçu anlayışın ve buna bağlı olarak araştırma yöntemlerinin yeniden yapılandırılmasıyla birlikte, birbirinden bağımsız gibi görülen çalışma disiplinleri arasında bilgi alış ve verişinin başladığı söylenebilir. Mimarlığın saf olmayan ve hibrit bir disiplin olduğu (*Pallasma, 2013*) düşünüldüğünde, beyinle ilgili daha geniş ve ayrıntılı bilgilere ulaşılması genel anlamda diğer disiplinleri etkilediği gibi mimarlığı da etkilemektedir. Uluslararası literatürde mimarlık ve nörobilim arasındaki işbirliği üzerine artan ilgi, disiplinlerarası araştırmaların yapılabileceği ortak bir metodolojik ve teorik platformun oluşturulması gerekli-

liğini doğurmuştur. Dolayısıyla disiplinlerarası çalışmalarda mimarlık alanındaki araştırmacıların nörobilim ile daha iyi bir ilişki kurabilmesi için düşüncenin nöral temeli hakkında daha çok şey öğrenmesi gerekebilir ve/veya nörobilimciler ile iş birlikçi çalışmaların yürütülmesine gereksinim duyulabilir.<sup>1</sup> İnsan beyni, sinir sistemi ve insanın bilişsel sistemi ile ilgili temel verilerin mimarlık ortamında anlaşılmasını sağlamak amacıyla bu iki disiplin arasında oluşturulabilecek ortak dilin indirgemeci olması beklenebilir. Yine de nörobilim ve mimarlık alanındaki uzmanların bu ortak dili oluşturacak birlikteliğine ihtiyaç söz konusudur. Uluslararası literatürde, nörobilim ve mimarlık birlikteliğinde artan teorik ve deneysel çalışmalar olmasına rağmen (*Bknz. 3.1.*), literatürü sistematik olarak inceleyen az sayıda çalışma vardır (*Giuliani ve Scopelliti, 2009; Dougherty ve Arbib, 2013; Karakaş & Yıldız, 2019*). Bu çalışmaların bir kısmı, konuyu farklı açılardan bireysel, parçalı ve çeşitli şekillerde araştırmıştır (*Karakaş & Yıldız, 2019*). Ülkemizde nörobilimin mimarlık ile nasıl bir ilişkisi olduğunu bütünsel ve genel olarak değerlendiren çalışmaların azlığı kadar bu iki disiplini bir araya getiren platformların (*dernek, kurum vb.*) olmayışı da dikkat çekicidir. Ayrıca nörobilimin mimarlık (*nöromimari*) ve tarih alanlarına girmeye başlaması (*nörotarih*), “nörobilim mimarlık tarihine de el uzatabilir mi”, “nörobilimin olanaklarından faydalanan mimarlık tarihi çalışmaları var mıdır”, sorularını gündeme getirmektedir.

Nörobilimin sağladığı verilerin, sunduğu/sunabileceği yöntemlerin açtığı yeni alanlarda mimarlığın yerini, etkisini, durumunu kavramak, nörobilim ve mimarlık ilişkisini anlamak ve mimarlık tarihi için olası yeni açılımların ortaya çıkarılmasına kapı aralamak için genel bir değerlendirmeyi amaç edinen bu mevcut çalışma nitel bir inceleme olarak hazırlanmıştır. Araştırma esnasında sorulan şu sorular üzerinden bir literatür taraması yapılmıştır: Nörobilim ve sosyal bilimler arasında nasıl bir diyalog vardır? Mimarlık ve nörobilim ilişkisinin oluşumuna ve gelişmesine olanak sağlayan çalışmalar

1. “Andreasen, (2019) beynin nasıl düşündüğünü anlamaya çalışırken, hem yerleşik ampirik gerekçelerden, hem de daha az kabul gören kuramsal spekülasyonlardan oluşan bir bileşime güvenmek zorunda olduğumuzu ifade eder” (Aktaran; Tekeli, 2016).

ve araştırmacıların faydalandığı teoriler ve metodolojiler nelerdir? Ülkemizde bu disiplinlerin birlikteliğinde sürdürülen çalışmalar ve platformlar var mıdır? Mimarlık tarihi ile ilgili araştırmalarda nörobilim sunduğu yaklaşımları kullanan çalışmalar var mıdır? Bu sorular nörobilim ve mimarlıktaki disiplinlerarası çalışmaların ortaya çıkmasına ve gelişmesine yol açan araştırmacıları ve temel kaynakları gözden geçirerek mevcut durumun temelinin ve ortamını anlamak, bu birlikteliğin ülkemizdeki durumuna dikkat çekmek için kurgulanmıştır. Bu kapsamda nörobilim ve mimarlık çerçevesinde oluşturulan anahtar kelimeler<sup>2</sup> ile veri tabanlarında<sup>3</sup> tarama yapılmıştır. Ayrıca çalışma, Ankara Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Disiplinlerarası Sinir Bilimleri Doktora Programı içinde yer alan “Bilişsel Sinirbilim” başlıklı derse özel öğrenci olarak katıldığım döneme ait izlenimlerimi de içermektedir.

Mevcut çalışmada nörobilimin tanımı, gelişimi ve sosyal bilimlerdeki yeri ikinci bölümde aktarılmaktadır. Bu bölümde aynı zamanda gelecekteki mimarlık tarihi ile nörobilim iş birliğinde yapılacak araştırmalara dokunabileceği düşünülen nörotarih alanı özetlenmektedir. Üçüncü bölümdeki “Mimarlık | Tarihi | İçin Nörobilim” başlığı altında genel olarak nörobilim ile mimarlık ilişkisine odaklanılmaktadır. Bu amaçla nörobilim uygulamalarının tarihsel gelişimi aktarmakta ve literatür taraması sonucu seçilen (farklı teknik ve teorileri bir arada görebileceğimiz) örnek çalışmalar üzerinden mimarlığın nörobilimden faydalandığı metodolojik ve teorik yaklaşımlardan kısaca bahsedilmektedir. “Nörobilim ve Mimarlık Tarihi Arasında Bir Bağlam Yaratmak Mümkün Mü?” başlığı ise nörobilimin mimarlık tarihine nasıl dokunabileceğini, Alan Hewitt ve Ann Sussman & Katie Chen’in çalışmaları üzerinden anlamaya odaklanmaktadır. Bu kapsamda mimarlık tarihi araştırmaları için yapılan taramalarda az sayıda çalışma tespit edilmesi literatürde yer alan bu alandaki boşluğu göstermektedir. Değerlendirme, mimarlık ve nörobilim arasındaki kesişimin genel

durumu ile ilgilenmekte; nörobilimin sunduğu potansiyelleri, karşılaşılabilecek sorunları ve bu kesişimdeki çalışmaların ihtiyaçlarını gündeme getirmektedir. Mimarlık tarihi çalışmalarının, nörobilimden uzak olduğu bir dönemde literatürdeki bu boşluğu öne çıkarmak önemli görülmektedir. Böylesine bir değerlendirme daha fazla araştırmacıyı nörobilim ile mimarlık | tarihi | ilişkisini sorgulamaya davet ederken, gelecekte hem mimarlık hem de mimarlık tarihi alanında nörobilim aracılığıyla yapılacak çalışmalara yol gösterici olabilir.

“Bunu arzulayan her insan kendi beyninin heykeltraşı olabilir.”

Santiago Ramon y Cajal

## 2. NÖROBİLİM VE GÜNÜMÜZDE NÖROBİLİMİN SOSYAL BİLİMLER İLE İLİŞKİSİ

Nörobilim -beyne odaklanarak- tüm sinir sistemini moleküler, hücresel, gelişimsel, stüktürel, fonksiyonel, evrimsel, matematiksel ve medikal açılardan ele alan (Url 1) disiplinler arası bir bilim dalıdır. Sinir sisteminde davranış ve öğrenme ile ilişkisi üzerinde yoğunlaşan nörobilim tüm dünyada yeni gelişmeler kaydeden bilim dallarının başında yer almaktadır. Bu alan günümüzde tıp, biyoloji, kimya, matematik, mühendislik, fizik, psikoloji vb. bilimlerin bir arada çalıştıkları interdisipliner kimlik kazanmıştır. Nörobilimin bir alt dalı olan bilişsel nörobilim, farklı teknikler kullanarak bilişin sinirsel temellerini özellikle beyin bölgeleri tarafından bilişsel fonksiyonların<sup>4</sup> nasıl desteklendiğini anlamaya çalışmaktadır (Alexiou vd., 2009). Bilişsel bilim ve bilişsel psikoloji ile biyoloji ve nörobilim arasında ilişki kuran bir bilim dalı olarak tanımlanabilir (Ward, 2015).

İnsan beyni ile ilgili düşünceler ve sorulara cevap bulma çabaları gözlemlendiğinde aslında nörobilim tarihinin oldukça eskiye dayandığı söylenebilir. Beyin üzerine erişilebilen ilk verilerin eski çağlarda yapılan ilkel beyin ameliyatları sırasında “trepanasyon”<sup>5</sup> adıyla bilinen kafatası operasyonları olduğu

2. “Mimarlık çalışmaları için: “nörobilim ve mimarlık”, “mimarlık için nörobilim”, “sinirbilim”, “sinirbilim ve mimarlık”, “bilişsel nörobilim ve mimarlık” ;mimarlık tarihi çalışmaları için: “nörobilim ve mimarlık tarihi”, “sinirbilim ve mimarlık tarihi”, “nörotarih”, anahtar kelimeleri ile tarama yapılmıştır.
3. Yök Tez”, “Google/ Akademik”, “Web of Science”
4. Algılama, düşünme, hayal etme vb.
5. “Trepanasyon, beyne ve onu örten dış beyin zarına zarar vermeden, kafatasında bir bölgeden bir kemik parçasının delmek ya da kesmek suretiyle çıkarılmasıdır (Özbek, 2014,98-105)”

ifade edilir (Özbek, 2014). Oldukça köklü bir geçmişe sahip olan beyin çalışmalarındaki en önemli gelişmelerden biri yirminci yüzyılın hemen başında beyni anlama yolunda gerçekleşen beynin işlevsel anlamda en önemli hücrelerinden biri olan nöronun keşfedilmesidir (Uzbay, 2016, 126). Nörobilimin başlangıcına bir tarih koymak gerekirse Santiago Ramon y Cajal'ın (Url 2) çalışmaları sonucu nöron doktrininin keşfedilmesi gösterilebilmektedir. Nörobilim adıyla yeni bir bilim alanı kurulması gereksinimi, 1948 yılında Kaliforniya Teknoloji Enstitüsü'nde yapılan "Davranıştaki Serebral Mekanizmalar" isimli Sempozyumda ortaya atılmıştır (Tekeli, 2016, 21). Nörobilimin tam olarak bir gelişme göstermeye başlaması Uluslararası Beyin Araştırmaları Organizasyonu'nun 1960 yılında kurulmasıyla olduğu söylenebilir. Bu alan için ilk kapsamlı bilimsel araştırma programını 1962'de MIT'den Francis Otto Schmitt yapmıştır (Tekeli, 2016, 9-11). İlk nörobilim bölümü 1964 yılında Kaliforniya Üniversitesinde kurulmuş, bunu 1966 yılında Harvard Üniversitesi'nde kurulan Nörobiyoloji Bölümü takip etmiştir. Society for Neuroscience 1969'da kurulmuş ve ilk konferansını 1979'da vermiştir (Tekeli, 2016, 9-11). Nörobilim alanındaki gelişmelere, beyni incelemek için yeni teknolojilerin keşfedilmesi de eklenmiştir. Bu teknolojilerin kullanılmaya başlanması ve beyin araştırmalarının disiplinlerarası bir nitelik kazanması yeni açılımların ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır. Bu dönemlerde beyin anatomisinin haritalanması yapılmış ve 1960'lı yıllarda Bilgisayarlı Tomografi (BT) geliştirilmiştir (Tekeli, 2016, 9-11). 1980'lerde bulunan Manyetik Rezonans (MR) görüntüleme nörobilim alanı için önemli bir gelişmedir. Bu görüntüleme teknikleri 1990'lardan beri geliştirilmeye devam etmekte ve değişikliklere uğramaktadır. Fonksiyonel tetkikler için geliştirilmiş SPECT, PET, MEG ve fMRI ile MRS gibi görüntüleme teknikleri yer almıştır.<sup>6</sup> Positron Emisyon Tomografi (PET) ve Fonksiyonel Manyetik Rezonans Görüntüleme (fMRI) adlarındaki bu teknolojiler, zihinsel işlevlerini ger-

çekleştiren canlı insanların beyin aktivitelerini, nörobilimcilerin görsel olarak canlandırmalarına olanak tanımıştır. Fonksiyonel manyetik rezonans görüntüleme (fMRI), işleyiş sırasında beynin farklı bölgelerindeki nöronal aktivitedeki değişiklikleri ölçmek ve ayrıntılı fotoğraf benzeri gösterimler oluşturmak için kullanılır. PET normal ve anormal beyin fonksiyonlarının incelenmesine yardımcı olur. MEG, beynin nöromanyetik alanlarını ölçmek için kullanılır (Adreassi, 2001; Karakas & Yıldız, 2019). Merkezi sinir sistemi ölçümlerinde kullanılan psikofizyolojik ölçüm tekniklerinden elektroensefalografi (EEG) kafa derisi yoluyla elektrik sinyallerinin transdermal okunmasına dayanır. Bu teknik, kafadaki nokta çiftleri arasındaki elektrik yükü (voltaj) farklarını ölçmek için en az iki ve bazen en fazla 256 elektrot kullanmaktadır. EEG ölçümleri kullanılarak iki temel beyin dalgası modeli tanımlanabilir. ERP, EEG kayıtlarından türetilen başka bir tekniktir.

Elektromiyografi (EMG), periferik sinir sistemini ölçmek için önemli bir tekniktir. EMG, iskelet kaslarının ürettiği elektriksel aktiviteyi ölçtüğü ifade edilir. Ayrıca EMG kullanımı araştırmacıların yüze bakılarak gözlemlenemeyecek kadar küçük yüz hareketlerini tespit etmelerine olanak sağlar. (Karakas & Yıldız, 2019). Zihinsel stresi ölçmek amacı ile kalp atış hızındaki değişimleri kaydeden HRV, insan duygularını ciltlerinde gerçekleşen elektriksel iletkenlikteki değişimleriyle parmakların iç yüzeyine yerleştirilen iki adet elektrot ile ölçebilen GSR ve göz hareketlerini izlemek için kullanılan göz takip tekniği, psikofiziksel ölçüm araçları olarak bu alanda kullanılmaktadır (Lohmeyer ve Meboldt, 2016).

### 2.1. Nörobilim ile Sosyal Bilimler Arasındaki Diyalog Üzerine

Nörobilim, son yıllarda bir dizi disiplin, kurum ve aktör tarafından kendimiz ve toplumlar hakkında yeni bilgiler yaratmanın güçlü bir yolu olarak görülmektedir. Bireyi ve toplumu ilgilendiren sosyal ve kültürel konular sosyal bilimlerle ilgili olduğu kadar nörobilimin de odağındadır.

6. SPECT: Tek Foton Emisyonlu Bilgisayarlı Tomografi. MRS: Manyetik Rezonans Spektroskopisi. fMRI kullanılarak algısal ve bilişsel uyaranlar sonucu değişen beyin akımları bu tekniklerle görsel olarak izlenebilir hale gelmiştir. (Andreasson, 2019; Tekeli, 2016).

Bu alan daha geniş alanlara yayılarak, çeşitli ve birbirleriyle ilişkilenerken yeniden türeyen sorular meydana getirir. Bu açıdan bakıldığında nörobilimi tanımlamak, sosyal bilimlere tanımlamaya çalışmakla biraz benzer hale gelir; tanımlamaya dair herhangi bir girişim, çeşitli söylem ve pratikleri, ortaya çıkarabileceği gibi son derece heterojen olanı birleşik olarak sunan “yönetilebilir” bir değerlendirme tablosuna indirgeme riskini de taşıyabilir (Pickersgill, 2013, 324). Ne nörobilim ne de sosyal bilim homojen ve yekpare bir disiplindir. Her bir alanın tamamını ele almak neredeyse imkânsızdır. Nörobilim ve sosyal bilim arasındaki etkileşiminin potansiyelleri olduğu gibi bu etkileşimden sorunlar da türeyebilir. Bu disiplinler arasında işbirliği yapmanın ne anlama gelebileceği sorusunun cevabı öznel ve değişken olabilir.

Nörobilim ve sosyal - kültür ilişkilerinin incelenmesi aynı zeminden beslenmektedir (Tanrıdağ, 2015). Canlıların evrimsel hiyerarşik bir yapılanma ve işlevsellik ilişkisi içinde olduğunu, bütün davranışlarla, eylemlerin epigenetik, bedensel-beyinsel-zihinsel ve evrimsel köklerinin yer aldığını, algıların, duyguların, düşüncelerin vb. zihinsel işlevlerin ilkel ve gelişmiş oluşumlarının yanında bilinçli ve bilinçdışı süreçlerin birlikteliği üzerinden meydana geldiğini modern bilimsel bulgular ortaya koymaktadır. (Özkan, 2017, 3-4). Panksepp (2004), insanın ve insan bilincinin kendine ait özelliklere erişebilmesini insana özgü primatlardan aktarılmış zihinsel yetilerinin yanında insanın kendine özgü karmaşık bir şekilde sosyalleşmesine bağlamaktadır (Panksepp, 2004, 603). İnsanın sinir sistemi, bilişsel - zihinsel fonksiyonları ataları ile benzerlik gösterse de çevresel ve kültürel uyaranların farklılaşması beyni, bilinci, düşünme ve davranma biçimlerini değiştirmiştir (Özkan, 2017, 3-4). Bu noktada sosyal ve kültürel toplumun beyin üzerindeki etkilerini ve beynin kültür üzerindeki etkilerini ortaya çıkaran karşılıklı bir etkileşimden bahsedilebilir (Tanrıdağ, 2015). “Sosyal ve kültürel nörobilim araştırmalarında teorik açıdan iki temel yönelim olan bu etkileşim; beynin

biyolojik evrimi ve aklın kültürel evrimi arasında köprü kurmayı amaçlayan”, yeni bir çalışma alanı olarak tanımlanmaktadır (Tanrıdağ, 2015, 9). Yeni gelişmekte olan bu ilişkiler zemininde sosyal nörobilim, toplumsal tanınma, kişiler arası ilişkiler duygusal/bilişsel grupların etkileşiminde beyinin ne rol oynadığını, merkezi sinir sistemi toplumsal davranışların gelişme ve sürdürülmesindeki rolünü araştırmaktadır (Tekeli, 2016). Sosyal ve kültürel nörobilim ise, “insan aklının sosyal ve kültürel evrimi yaratabilme yeteneklerinin nörobilimsel temellerini açıklama” çabaları olarak ifade edilmektedir (Tanrıdağ, 2015).

Beynin sosyal bir organ olarak düşünülmesi Rizzolatti ve arkadaşlarının makak maymunları ile yapılan deneyler esnasında “ayna nöronların” keşfedilmesi (Rizzolatti ve ark., 1996; Tanrıdağ, 2015) ile başladığı söylenebilir. Basit bir ifadeyle bu nöronlar, görme, işitme vb. gibi duyarlar aracılığıyla dış dünyadan gelen sinyalleri alarak, kendinde bir kopyasını oluşturan beyin hücreleri olarak tanımlanabilir. Örneğin bu nöronlar birey, karşısındaki kişinin hareketini gözlemlemeye başladığında o hareketi sanki kendi yapıyormuş gibi aktive olmaktadır. (Rizzolatti ve ark., 1996) Bireyin, diğer insanların duygularının, düşüncelerinin, zihinsel durumlarının farkına varıp, bunlardan anlam çıkarma, insanların nasıl düşüneceklerini tahmin etme becerisi zihin teorisi olarak tanımlanmaktadır (Ruhl, 2020). Beynin aldığı uyarılara göre kendini değiştirebilme ve bozulan çalışma biçimini yine kendi kendine onarma yeteneği olarak tanımlanan “nöroplastisite” ile beynin girdiği her ortama, ilişkilere, koşullara uyum sağlayarak yaşam boyu kendini bulunduğu yere göre şekillendirmesi olarak açıklanabilmektedir. (Karia ve ark, 2017). İnsanların zihninde “Freud’çu ve Lacan’cı terminolojiye” göre “bilinmeyen bilinmeyenler”le, “bilinmeyen bilinmeyenler” vardır. Birinci ifade ‘bilinçdışı’na ikinci ifade ise ‘travma’ya referans verdiği; bunların varlığı, özellikle sosyal ve kültürel ilişkiler sırasında kişilerin tavır ve davranışlarını etkilediği belirtilir (Tanrıdağ, 2015). Nörobilim alanında meydana gelen tüm bu veriler eşliğinde nörobilimdeki

gelişmelerin sosyal bilimleri de etkilediği görülmektedir. Tanrıdağ (2015), insan aklının bireysel temellerinin araştırılmasını, “beynin bir iç salgı işleviymiş gibi aklı ortaya koyması biçiminde” değil “aklın beyin de dâhil hangi etmenler sonucunda ortaya konabildiğini anlama çabası” olarak görülmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Tanrıdağ, 2015, 17). Günümüzde beynin fonksiyonlarını sadece nörobilim alanında indirgemeci çıkarımlarla tanımlamak yanlış olabileceği gibi insanın sosyal davranışlarını sadece gözlemlerle çözümlenememesi de eksik kalmasına sebep olabilir. Uzbay (2016) beyni ve sosyal davranışların kökenini idrak etmek için, sosyal bilimlerin disiplinleriyle multidisipliner/interdisipliner bir şekilde ele almak gerektiğini açıklamaktadır (Uzbay, 2016).

Son zamanlarda nörolojik bilimlerin sosyal bilimlerin birçok alanı ile işbirliği kurması sonucu nörobilimin alt alanlarının çeşitliliği de giderek artmaktadır (Tanrıdağ, 2015; Uzbay, 2016). Böylece beyin çalışmalarının sosyal bilimlere dâhil olması ile beyin sadece tıp ile değil mühendislik gibi fen bilimlerinin başka alanlarının yanı sıra tarih, siyaset, hukuk, felsefe, etik ve sosyoloji gibi sosyal bilimlerin önemli alanları ile çeşitli sanat dallarının da doğrudan ilgi alanı içine girmiştir. Multidisipliner çalışmalar geliştikçe önüne –nöro eki alan birçok alan yeni disiplin ve bağımsız araştırma ortaya çıkmaya başlamıştır (Uzbay, 2016). Sosyal bilimlerde nörobilimsel yaklaşımların kullanılması nörotarih, nörososyoloji, nörohukuk, nörofelsefe, nöropolitika, nöroetik vb. gibi alanların bilimsel platformda yer almasını sağlamıştır. Her ne kadar başına “nöro” eki ile alarak üretilen disiplinlerin (nöroekonomi, nöroestetik, vb.) çoğalması bazı çevrelerde memnuniyetle karşılanırsa da, birçok eleştirel yoruma da yol açabilmektedir (Stadler, 2014).

Mimarlık ve tarihinin, tarihten de beslendiği düşünüldüğünde nörotarih alanına girmek mevcut çalışmanın odaklandığı konulardan biri olan nörobilimin mimarlık tarih yazımına nasıl katkı sağlayabileceği sorusuna farklı bir noktadan bakmayı

sağlayabilir. Nörobilim ile mimarlık tarihi arasındaki bilinmezliği sorgulamaya yol gösterebilir. Bu amaçla nörotarih alanını anlamak ve nörotarih alanında meydana gelen gelişmeleri, güncel tartışmaları takip etmek nörobilim ve mimarlık tarihi arasındaki olası ilişkiyi sorgulayan mevcut çalışma ve gelecek çalışmalar için rehberlik edebilir.

## 2.2. Nörobilim Geçmişi Anlamamıza Yardımcı Olabilir Mi? : Nörotarih

Nörotarih nedir? Tarihçilerin geçmişe yeni bir ışık tutması için nörobilimden faydalanabileceği hangi teori ve yöntemler vardır? Nörobilim tarih alanı için hangi yeni araştırma sorularına yol gösterebilir? Bir alan olarak nörotarihi geliştirmenin önündeki zorluklar nelerdir? Bu engellerin üstesinden gelinebilir mi? Nörotarih, hem geçmişte hem de günümüzde insanlar ve yaşadıkları ortam arasındaki etkileşime nasıl ışık tutabilir? Nörobilim ve tarih alanının işbirliğinde çalışan araştırmacıları yakından ilgilendiren bu sorular yeni olduğu kadar bu metnin ilgi odağını oluşturmakta ve gelecek araştırmalar için de önem taşımaktadır.

Nörotarih, “geçmişe dair anlayışımızı derinleştirmek için nörobilimin içgörülerini tarihkilerle sentezleyen” yeni bir alan olarak tanımlanmaktadır (Russell, 2012b). Daniel Smail, *On Deep History and the Brain* kitabında “nörohistry” (nörotarih) terimini ilk kez kullanmıştır. Ona göre tarihin kaçınılmaz olarak psikolojik bir bileşeni vardır ve bu nedenle beyin nasıl çalıştığına dair varsayımlar içermektedir. (Russell, 2012a, 9-14). Tarihin sadece sınırlı belgeler üzerine kurulamayacağını öne süren Smail (2008), Ranke’in<sup>7</sup> kısıtlamasının üzerinde durmasının amacı tarihinin araştırma kaynakları repertuarını arttırmak için Darwin’in evrim teorisinin ve nörobiyolojinin faydası olduğunu ortaya koymaktır. Nörobilimsel, evrimsel ve epigenetik hipotezleri kul-lanarak değişen insan ortamı ile insan vücudu arasındaki etkileşimin izini süren Smail’in, “nörotarih” ya da “derin tarih” çalışması (Smail, 2008) insan beyninin nispeten esnek olduğu ve dolayısıyla

7. Modern tarihsel araştırmaların önemli ismi Ranke, tarihin bir bilim olarak yürütülmesini savunarak belirli olayların açıklanmasına izin verecek kanıt türüne (yazılı belgeler, mektuplar, günlükler, vb.) dayanan sistematik bir araştırma alanı olduğunu belirtmiştir.

gelişimsel ve kültürel etkilere sürekli açık olduğu ilkesiyle başlamaktadır. Richards (2008) Smail'in tarihsel teknikleri yeniden düşünmeye yönelik önerisinin odağının, iki engeli aşmakla ilgili olduğunu söylemektedir: Bunlar “biyolojik evrim ile kültürel evrim” arasındaki ve “duygusal gelişim ile rasyonel düşünme” arasındaki engellerdir. Genellikle “kültürel evrim” ve “rasyonel düşünme” tarihçilerin alanıyken, doğa bilimcileri “biyolojik evrim” ve “duygusal gelişim” ile ilgilenmiştir. Smail'in önerdiği sürecin sadece biyolojik olmadığı gibi kavramsal çeşitlilik ve seçilmiş fikirleri içerdiği belirtilmektedir. (Richards, 2008; Aktaran Russell, 2012a). Burman (2012) Smail'in çözümünün evrim teorisine başvurmayı içerdiğini, ancak bunun nedensellik sorununu nasıl çözdüğünü açık olmadığını ifade etmektedir. Eğer kişi duyguları içeren bir tarih için beyin temelli bir bakış açısına sahip olacaksa, o zaman nörotarihçinin görevi, tarihsel bireyleri, paylaşılan deneyim bağlarına yerleştirmek gerektiğini savunmaktadır.

Burman (2012), kanıtları yalnızca entelektüel “düşünce kolektifleri”nin mercekle-riyle değil, aynı zamanda “deneyimsel” veya “ahlaki kategoriler” aracılığıyla da okumak gerektiğini vurgulamaktadır (Burman, 2012).

Son dönemdeki gelişmelerle insan mirasının genetik ve epigenetik (DNA olmayan) mekanizmalar yoluyla gerçekleştiği kabul edilmektedir. Kültür, epigenetik kalıtımın bir biçimidir. Bu bakış açısı, evrimin insanlık tarihini belirlediği anlamına gelmemektedir. Aksine, nörobilimciler, insan mirasının şaşırtıcı bir dizi davranışı mümkün kıldığını kabul ederken bu tür çeşitliliği mümkün kılan mekanizmaların araştırılması gerektiğini ifade etmektedir. Nörobilimin ana katkısının, kültürün insanlık tarihindeki öneminden çok, fikirlerin nasıl geliştiğini, işlendiğini ve davranışı nasıl etkilediğini daha iyi anlamak için beynin bilinmezliğini açmak olduğudur. Bu ekseninde nörobilimin sunduğu olanakların tarih için de kullanılabilceğini savunan araştırmacılar, tarihin deneysel bir disiplin haline gelebileceğini

savunmaktadır. Örneğin Russell' e göre (2012a, 9-14) bugünün yaşayan (gönüllü) insanları -beyinleri-, geçmişteki insanlara model olarak hizmet edebilir.<sup>8</sup> Böylelikle bu modeller üzerinden nörobilim sunduğu tekniklerle (fMRI, göz takibi vb.) elde edilen veriler geçmişte yaşamış bireyleri anlamak için kullanılabilir. Tarihçiler için önerilen mevcut olan nörobilimsel yöntemler hem fizyolojik hem de davranışsal teknikleri içermektedir. Kültürden kaynaklanan davranış kalıpları, sadece birkaç hafta içinde beyin bölgelerinin hacminde ölçülebilir farklılıklar yaratabilir. Biyologların insan davranışının bir tür genetik belirlenimciliğine inandıkları fikriyle çeliştiği için böylesine bir tez önemli görülmektedir (Russell, 2012a, 9-14).

Nörobilimin, insanlar hakkında bir düşünme biçimi ve tarihçiler için potansiyel olarak yararlı olan bir dizi deneysel yöntem sunabileceği ifade edilse de nörotarih terimi kadar bu alanda yapılan çalışmalar da oldukça yenidir. Bu alanda tarih için belirlenen nörobilimsel yöntemlerin varlığından ziyade tarihçinin ele aldığı konu ve araştırma sorunu özelinde kullandığı yöntemler ve teoriler çeşitlilik gösterebilir. Nörotarihçilerin karşı karşıya olduğu en büyük sorunlardan biri, bilimsel bilginin nasıl anlaşılacağıdır. Bu zorlukların üstesinden gelmenin en iyi yollarından birinin tarihçilerin nörobilimcilerle işbirliği yapması (ekip çalışması) ya da bazı tarihçilerin laboratuvarlara katılması ve nörobilimi ilk elden öğrenebilmesi ile aşılacağı belirtilmektedir (Russell, 2012a, 9-14). Bu alanla ilgili tarihçiler gerçekte ne olduğunu aramak yerine, olayların gerçekte nasıl görüldüğüne bakmanın gerekliliğini savunsa da bağlam ve beyin arasında kanıtlanabilir bir ilişki ile sosyal inşayı nasıl yapabileceği konusunda tartışmalar sürmektedir (Boddice, 2017). Tarihin nörobilimle ilişkisini destekleyen tarihçiler kadar bu birlikteliğe kuşkulu yaklaşan araştırmacılar da söz konusudur. Duygu tarihi üzerine çalışan Tepora (2020) nörobilimin (veya beyin bilimi), insan zihninin ve özellikle duyguların henüz bilinmeyen gizemlerini ortaya çıkarmak için en yenilikçi araçlara sahip

8. Russel'in bu önerisini “Nörobilim Ve Mimarlık Tarihi Arasında Bir Bağlam Yaratmak Mümkün Mü?” başlığı altında Sussman'ın çalışmalarında uyguladığını görebilmekteyiz. Sussman, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier gibi tarihi figürleri -beyinleri- değerlendirirken, günümüzde bu tarihi figürler benzer rahatsızlıklara sahip insanları model olarak referans almıştır. Böylelikle Sussman'ın bu modellerin üzerinden nörobilimin sunduğu teknikler aracılığıyla elde ettiği verileri, geçmişte yaşamış mimarları anlamak için kullandığı söylenebilir.

olduğunu iddia eden yaşam bilimlerinin sürekli gelişen bir alan olduğunu belirtirken, tarih ile birleşiminde dikkat edilmesi gereken hususları vurgulamaktadır.

Tepora'ya (2020) göre duyguların tarihi ile nörobilim arasındaki en temel ayrım dille ilgili görünmektedir. Duygu üzerine çalışan tarihçiler, duygusal kavramları ve metinsel, sözlü, görsel, ancak dilsel olarak iletilen bir tarzda ifade edilen duygusal deneyimlerin temsillerini inceler. Nörobilimcilere göre duygular, beyin taramalarıyla ölçülen ve duyguların ifadesi veya temsili olarak değil, bedensel işlevler olarak kavramsallaştırılan tamamen farklı bir iletişim biçimini ifade eder. (Tepora, 2020). Günümüzde akademik dünya, bu ikili durumu çözecek diyalog için sürekli akademik çalışma çağrısı vermektedir.

Duygulara biyokültürel yaklaşımlar, dilin ve kültürün beyindeki nöral bağlantıları ve dolayısıyla duygularımızı şekillendirdiğini kabul etmiştir. Tepora (2020) beyin bilimlerinin sunabileceği teorik ilerlemelere sempati duyanın yanı sıra daha fazla araştırmaya ihtiyaç duyan “bedensel yapılandırıcılığın” uyarlanmasındaki metodolojik zorlukların ve tehlikelerin olduğunu altını çizmektedir. Duygular tarihinde nörobilimin uyarlanması konusunda eleştirel olan tarihçiler, yapılabilecek en büyük hatalardan birinin, nörobilim teorisini alıp tarihsel araştırmalarını buna dayandırmak olduğunu söylemektedir. Bu tarihçilere göre birkaç yıl içinde, bu alan çoğu durumda çürütülebilir. Oysa iyi bir tarihsel bilimin ömrünün önemli ölçüde daha uzun olması beklendiği ve de tarihin bir laboratuvarında gerçekleşmediğini ifade ederek bu alana dair kuşkularını dile getirmektedirler. Beyin ile ilgili bilimsel bilgiler, günlük deneyimlerden farklı olan yapay bir ortamda üretilmekte ve deneylerin çoğu hayvanlar üzerinde yapılmaktadır. Laboratuvar, kişinin dünyadaki varlığına verilen insani anlamın çoğundan yoksun olduğunu savunan tarihçilere göre geçmişin insanları üzerinde beyin taraması yapılamaz ve yapılsa bile, bu veriler tarihsel araştırmalarda anlamlı bir şekilde nasıl uygulanabilir? (Boddice, 2017; Tepora, 2020). Tepora (2020) nörotarihin

tartışmalı durumuna rağmen tarihçilerin yapabileceği şeyin, beyin bilimlerinin ortaya koyduğu epistemolojik zorlukları eleştirel olarak tarihsel bilime nasıl entegre edilebileceği sorusuna konsantre olmak olduğunu önemini ortaya koymaktadır. Beyin biliminin, toplumsal hayata geçirilmesine yönelik eleştirel bir duruşun olması kuşkusuz beklenen bir durumdur. Fakat bu eleştirilerin, bu bilimi reddettiği anlamına gelmediği de açıktır. Dünya genelinde nörotarihin üzerine sorgulamalar için araştırmalar devam etse de ülkemizde bu alana dair çalışmalara rastlanmamıştır.

“Mimarlardan öğrendiklerimden daha çok şeyi diğer disiplinlerdeki yaratıcı insanlardan öğrendim. Çünkü onlar dünyaya bakmanın farklı bir yolunu bulmuşlardı.”

Tom Kunding

### 3. MİMARLIK | TARİHİ | İÇİN NÖROBİLİM

Pallasmaa (2011), yaşadığımız hiçbir şeyin “mutlak” olmadığını ancak “duyumsanan” olabildiğini ifade etmektedir. Ona göre bir yüzey kaba ya da zarif yahut amorf bir biçime sahip olmaktan ziyade yüzeyin kendi gerçekliği ve bireyin kendi gördüğü gerçekliğin ikililiğiyle benlik kazanır.

Mimarlığın dünya ile zihinlerimiz arasında bir aracı olduğunu ve insanlara dünya hakkında bir şeyler anlattığını, tarih hakkında, kültür hakkında, toplumun nasıl çalıştığı hakkında bir şeyler söylediğini ve nihayetinde bize kim olduğumuzu tanımladığını belirtmektedir. (Pallasmaa, 2018).

Peter Zumthor, bireysel algı ve deneyimleri vurgulayarak nitelikli mimarlık ürünü olan binaların insanı harekete geçiren ve “etki yaratan atmosfere” sahip olduklarını söylemektedir. Yapılarında duyuları harekete geçiren mimari öğeleri kullanan Steven Holl ve Peter Zumthor gibi birçok mimar, mimarlık üretimlerinin çoğunu bu yönde ilerletirken, mimarlık tarihi araştırmaları da “mekânın duyusal tarihi”, “nörobilim mimarlık tarihini yeniden nasıl ifade ediyor”, vb. gibi başlıklı çalışmalarla doğrultusunu bu yöne kaydırmaya başlamıştır. İnsanların yapılı çevre ile olan ilişkisi, fiziksel, zihinsel ve sosyal durumlarını nasıl şekillendirdiği ya da

bu durumların yapıyı çevre deneyimlerini nasıl şekillendirdiği, aslında fenomenologlar arasında birkaç yüzyıl boyunca açık bir tartışma olarak kalmıştır.<sup>9</sup> Mimaride tasarlanmış ortamların günlük deneyime dâhil olan bilişsel ve duygusal süreçlerin karmaşıklığı konusunda yeni farkındalık hızla artmış olsa da bu konu aslında yeni değildir.

Jonas Salk, Pittsburgh Üniversitesi'ndeki küçük bir laboratuvarında çocuk felcine bir çare bulmak için zihnini toparlamak üzere gittiği İtalya'nın Assisi kentinde, San Francesco d'Assisi Bazilikası olarak bilinen Fransisken Manastırı'nda (Url 3) kaldığı sırada yaşadığı rahatlama ve haz duygularının arasında, çalışmasının deneysel tasarımları aklında canlanmıştı. Salk, ona ilham veren bu manastırın zihnini etkilediğine inanmış ve mimar Louis Kahn'la görüşerek, La Jolla'daki Salk Enstitüsü'nü tıpkı ona ilham veren manastır gibi<sup>10</sup> tasarlamasını istemiştir. Yıllar sonra Salk'ın düşüncesinin yerinde olduğunu kanıtlayan bilimsel veriler, yapılan nörobilim (*sinirbilim*) araştırmaları doğrultusunda çevremizi donatan yapıların, duygular ve davranış modelleri üzerinde tetikleyici bir etki bıraktığını göstermektedir. Mekânlar insanları değiştirebilir ve insanlar mekânı değiştirebilir (Paiva ve Jedon, 2019). Bu ilişki çift yönlü birbirine besleyen bir süreç doğurmaktadır. İnsan-ortam ilişkisini etraflıca düşünmek üzerine Salk'ın hikâyesi mimarlık ve nörobilim çalışmaları için etkileyici birer motivasyon kaynağı olmuştur.

Tartışmaya açık bir şekilde, nörofizyoloji ve tasarımın Rönesans döneminde birbirini etkilemeye başladığı ifade edilmektedir (Eberhard, 2008). Ancak son zamanlarda disiplinlerarası teorik ve metodolojik bakış açılarını paylaştıkları ifade edilebilir. Mimarlar ve çevre psikologları, mekânların bireyleri nasıl etkilediğini anlamının öneminin uzun süredir farkındaydı. (Paiva ve Jedon, 2019). Ancak yakın zamanda “psikoloji, nörobilim ve mimarinin kesişim noktası”nda yer alan tanım “nöromimari” olarak adlandırılmıştır (Eberhard, 2008, 2009; Albright, 2015). Çevresel psikolojinin

70'lerde, bireylerin farklı ortamlarda nasıl davrandıklarını gözlemlemeyi hedef alan kanıt temelli tasarımın 80'lerde yer edinmesiyle aslında köklenen disiplin (Url 4), San Diego'da Amerikan Mimarlar Enstitüsü (AIA) San Diego Bölümü tarafından 2003 yılında kurulan “Mimarlık için Nörobilim Akademisi'nde” (*Academy of Neuroscience for Architecture - ANFA*) kendini göstermeye başlamıştır. (Eberhard, 2009). AIA San Diego Bölümü'nden nörobilimciler ve mimarlarla birlikte kurulan ANFA yapıyı çevrenin insan beyni üzerindeki etkilerini daha iyi anlamak, mimarların tasarım süreçlerindeki etkilerini değerlendirmek için ortaya çıkan araştırmaları izlemek, ilham vermek ve paylaşmak için iki mesleği bir araya getirmeyi amaçlamaktadır (Whitelaw, 2020).

Bu ekseninde mimarlık ortamında üretilen çalışmalara baktığımızda, nörobilimcilerin mimarlık için araştırmalar yaptığı ve mimarların çalışmalarında nörobilim(*ciler*) in sunduğu teorik ve metodolojik olanaklardan faydalandığı görülmektedir. Örneğin, en belirgin çalışmalar arasından Albright (2015) “Neuroscience for Architecture,” başlıklı çalışmasında tasarımı, algı ve estetik kavramları üzerinden nörobilim çerçevesinde bir bakışla değerlendirmektedir. Sanat Tarihçisi David Freedberg ve Nörobilimci Vittorio Gallese'in (2007) “Motion, Emotion And Empathy In Esthetic Experience” başlıklı çalışmasında detaylı bir şekilde yer verdiği estetik deneyimde ayna nöron sistemi aracılığıyla bilişin rolü üzerine öneriler sunar. Bu öneriler mimar Harry Mallgrave 'in, (2012) “Should Architects Care About Neuroscience?” ve mimar Juhanni Pallasmaa'nın (2012) “Towards A Neuroscience Of Architecture: Embodied Mind And Imagination” isimli mimarlık çalışmalarında yer almaktadır. Pallasmaa'nın görsel olmayan algısal modalitelerin ve özellikle dokunmanın rolü mimarlık platformunda ilgi uyandırmaktadır (Pallasmaa, 2005).

9. Fenomenoloji, deneyimin doğasını esas olarak bireyin bakış açısıyla yorumlarken (Hale, 2017), nörobilimin, yeni ölçüm tekniklerini kullanarak, duyum, algı ve biliş gibi çoklu içsel süreçlerin nasıl deneyim sağladığını nöral devreler düzeyinde deneysel olarak araştırdığı söylenebilir.

10. Salk, aslında La Jolla'daki Salk Enstitüsü'nü tasarlamak için mimar Louis Kahn ile çalışırken doğal ışığı, Pasifik Okyanusu manzarası ve geniş merkezi plazasıyla kampüsün, Assisi'nin manastır huzurunu yansıtmaları arzu etmiştir.

Nancy Kanwisher ve çalışma arkadaşları (*Epstein ve ark. 1999*) Neuron'da yayınladıkları makalede beynin, mimarlık deneyimleri ile ilişkili olduğuna dair zemin hazırlamışlardır. Kanwisher, bu bağlantının beyindeki yerinin parahippocampal (PPA) alanda yapıldığını ifade etmiştir (*Eberhard, 2009*). Hipokampus uzun süreli anıları birleştirdiğimiz beynin alanıdır. Uzaysal navigasyonu kontrol etmekte ve yer tanımlama nöronları olarak bildiğimiz parçaları içermektedir. Birey bir mekânda oto-biyografik anılardan geliştirdiği bazı nöral yolları kullanarak dolaşmaktadır. Goldanhen (*2017*), yapılı çevre ve mimarlığın, bireylerin kimliklerini oluşturan durumları etkilediğini ifade etmektedir. Bu iki disiplinin oluşturduğu zeminde yapılan çalışmalar, beynin aynı zamanda çevremize de hafıza getirdiğini vurgulamaktadır. Örneğin güzel bir katedrale girdiğinizde, deneyiminiz, yaşamınız boyunca ziyaret ettiğiniz manevi yerlerin geçmiş deneyimlerine bağlı anılar ve duygular içermektedir. Beyin birey farkında olmasa bile, yer ve hafıza arasında bağlantı kurmaktadır (*Eberhard, 2009*). Thorncrown Şapeli (*Şekil 1.*) iyi bir tasarımın, insan beynini ve zihnini nasıl etkilediğine dair zengin içeriklere sahip örneklerden biri olarak gösterilmektedir. Eberhard (*2009*) beyin ve zihin hakkındaki mevcut bilgilerimizden faydalanarak, Thorncrown Şapeli ile ilişkili bilişsel ve duygusal deneyimler hakkında bazı hipotezler ortaya koymaktadır. Bu hipotezlerden bazıları şu şekildedir: Semir Zeki, katedrallerin uzun sivri tavanına bakmak için gözlerimizi yukarı kaldırmanın dönüştürücü bir etkiyi yarattığını ortaya koymaktadır. Huşu

duyumuz, kısmen, gözlerimizi (*ve başımızı*) yukarı doğru hareket ettirene kadar görünmeyen, başımızın üstünde bir alana sahip olmaktan etkilenmektedir. Ormanın derinliklerindeki doğanın sessizliği, işitsel korteksimiz için yatıştırıcı olabilecek 'sessiz' bir deneyim sağlar, bu da 'sessiz' hissinin daha rahatlatıcı olabileceğini göstermektedir.

Metodolojik olarak, nörobilim ve mimarlık arasındaki işbirliğinin; psikofizyolojik ölçümler, bilişsel ve zihinsel haritalama teknikleri, dijital aletler vb. gibi nörobilimin tekniklerinin ve teorik kavramlarının mimarlık çalışmalarında yer alması ile sağlandığı söylenebilir (*Dougherty & Arbib, 2013; Karakaş & Yıldız, 2019*). Nörobilimin araştırma teknikleri geniş ve çeşitli bir alanı kapsamaktadır. Psiko-fizyolojik ölçümler günümüzde en önemli ve sık kullanılan nörobilim araştırma tekniklerindedir. Nörogörüntüleme teknikleri (*fMRI, PET, EEG vb. - Şekil.2*) en yararlı bilgi kaynaklarından biridir ve sağladıkları veriler nörobilim ile mimarlık arasındaki ilişkilerin temelini oluşturmaktadır. Dijital araçlar da mimarlık alanlarındaki çalışmalarda yerini almıştır. Çeşitli sensörleri içeren taşınabilir mini bilgisayarlar, sensörlü bileklikler (*vücut izleme sistemleri*), GPS, göz izleme, mikrofonlar ve kameralar gibi giyilebilir cihazlar da önemli dijital araçlardır. Duygusal tepkileri konumlarla birleştiren GPS teknolojileri ve mobil kamera sistemleriyle birleştirilmiş biyo-bilgi, yapılı çevredeki gerçek zamanlı ortamlarda duygusal ve duysal tepkilerin ortaya çıkarılmasını sağlar (*Chen ve diğerleri, 2016, Aktaran; Karakaş & Yıldız, 2019*). Sanal gerçeklik (*VR*) gözlükleri



Şekil 1. Thorncrown Şapeli  
(Galloway, 2018)




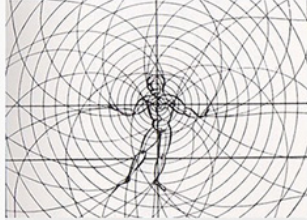

dur. Yök akademik sistemde “nörobilim” anahtar kelimesiyle taranan mimarlık lisansüstü çalışmalarının sayısı ise azdır (Tablo 1). Mimarlık ve nörobilim arasındaki iş birliğini sağlayan ortak platformların (kurum, kuruluş, dernek vb.) eksikliği ise dikkat çekicidir. AURA-İstanbul’un ağırladığı Dr. Hakan Gürvit’in “Nörobilim Perspektifinden Yeni” konulu sunumu ile yer aldığı etkinlik nörobilim için mimarları bir araya getiren nadir ortamlardan biridir. Gürvit (2019), sunumda hiç mimarlarla çalışmadığı gibi nörobilim doktora programı içinde hiç mimar öğrencilerinin olmadığını ifade etmektedir (Gürvit, 2019). Ankara Üniversitesi Sağlık Bilimleri




Enstitüsü bünyesinde Disiplinlerarası Sinir Bilimleri Doktora Programı içinde yer alan “Bilişsel Sinirbilim” başlıklı derse 2020 – 2021 Bahar Dönemi özel öğrenci olarak girdiğim sırada mimarlık bölümünden katılımcılar bu zamana kadar nörobilim programında yer almamıştı. Programın tıp bilimlerine ağırlık vererek işlendiği, öğrencilerin çoğunluğunun tıp ve psikoloji alanından olması bu lisansüstü programlarının, mimarları ve nörobilimcileri bir araya getirecek ortak bir buluşma alanına olan ihtiyacı gösterdiği söylenebilir. ANFA’da yer alan nörobilimcilerin mimarlık için yaptıkları araştırmalar göz

Şekil 3. NAAD – Eğitim Programından bir kesit

Şekil 4. NAAD: Alışveriş merkezi, hastaneler, seminerler dizisi. (Url 5) Şekil 5. ANFA: Nörobilim ve Adliye Tasarım Çalıştayı 2007

Şekil 6. NAAD derslerinden: Laura Sangiorgi’nin “Renkler” dersi; Veronika Kotradyova’nın “Malzemeler ve İnsan Yanıtları” dersi; Sergei Gepshtein’in “Mekân türleri” dersi; Andrea Ravignani’nin “Biyolojide Ritim” dersinden. Şekil 7. ANFA – Ders UCL X ANFA – Mimarlık ve Akıl (Url 6).

PROGRAMS		
 <p>12th Dec 2022 / 03rd Feb 2023</p> <p><b>FIRST MODULE</b></p> <p>ANATOMY AND PHILOSOPHY OF THE ARCHITECTURAL PERCEPTION</p>	 <p>27th Febr / 28th Apr 2023</p> <p><b>SECOND MODULE</b></p> <p>ARCHITECTURE AND THE BODY-BRAIN SYSTEM</p>	 <p>15th May / 14th July 2023</p> <p><b>THIRD MODULE</b></p> <p>PRE-COGNITIVE HUMAN DEMANDS AND THE DESIGN OF ARCHITECTURE</p>

 <p><b>NAAD</b> Palazzo Badoer July 6th, 2022 14.00/19.30</p> <p><b>HALLS:</b> Neuroscience, architecture and users</p> <p><b>HOSPITALS:</b> Neuroscience, architecture and users</p> <p><b>Speakers:</b> @Dr.Hochberg, @Prof.Schaefer, @Prof.Pressler, @Prof.Faloutsos, @Lara.Hess, @Business.Development, @Dirctor, @Marta.Bonini, @L23.Neural, @Speaker, @Director</p> <p><b>Moderator:</b> @JMAA, @CFCEA, @JAA, @Director for Architecture</p> <p>Chair: @Maria.Chara.Mosconi</p>	 <p><b>NAAD</b> Palazzo Badoer July 5th, 2022 14.00/19.30</p> <p><b>Speakers:</b> @Neuroscientist and Architect, @Top.Finance.and.Partners, @Antonio.Lauria, @THLE.MA</p> <p>Chair: @Federica.Cantù</p>	<p>SEPTEMBER 2007</p> <p><b>Neuroscience and Courthouse Design Workshop Report</b></p> <p>Brooklyn, NY</p> <p>The American Institute of Architects (AIA) Academy of Architecture for Justice</p> 
--	--	---

	<p>Wed, Dec 14, 2022, 6 PM - 8 PM GMT Fiona Zisch - UCL</p> <p><b>Lecture : UCL x ANFA - Architecture and Mind</b></p> <p>Grand Challenge - Health</p> <p>In the second session, panelists will focus on the global challenge of 'Health'.</p> <p><a href="#">Learn More</a></p>	<p>UCL Chapter</p> 
---	--	---

**Tablo 1. Ulusal Tez Merkezinde Yapılan Taramalar**

alındığında, eş zamanlı olarak ülkemizde mimarlık için bu yönelimleri sunabilen

nörobilimcilerin etkisi ne yazık ki görülmemektedir.

No	Tez Adı	Yılı	Derecesi	Yazarı	Danışman	Üniversite	Bölüm
1	Nörobilim etkileşimli mekân tasarımı kavramının özel gereksinim sahibi yetişkin ve çocuk bireyler için rehabilitasyon merkezi özelinde araştırılması	2022	Yüksek Lisans	AYÇA YONTARIM TURGAY	DİDEM BAŞ	Arel Üniversitesi	Mimarlık
2	İnsan ve doğa etkileşiminin nörolojik ve psikolojik etkileri: Doğal peyzaj ortamlarında ve peyzajlı bahçe ortamlarında yürüme	2022	Yüksek Lisans	FULYA TOLUNAY	YASEMİN AFACAN	İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi	İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Ana Bilim Dalı
3	Mimari ürünün algısal boyutu üzerine bir deneme: Mimarlık algısında empati temelli yaklaşım	2022	Yüksek Lisans	HATİCE GÖKÇE COŞKUN	ÖZGÜR MEHMET EDİZ	Bursa Uludağ Üniversitesi	Mimarlık
4	İnşaat sektöründe nöro tasarım prensipleri ile entegre nöro sürdürülebilir pazarlama kavramı üzerine bir inceleme	2022	Yüksek Lisans	BUKET TOPCU	BEGÜM SERTYEŞİLİŞİK	İzmir Demokrasi Üniversitesi	Mimarlık
5	Uzman görüşü, ışık sıcaklığı ve duyu durumlarının mimari beğeniye olan etkisinin nöro-mimari bir inceleme	2022	Yüksek Lisans	ARZU ŞAHİN	İLKER ERKAN	Süleyman Demirel Üniversitesi	Mimarlık
6	Nörobilimin mimarlıktaki kullanım alanları ve potansiyellerinin incelenmesi	2022	Yüksek Lisans	AYŞE BEYZA YAVUZ HAKSEVER	ASLI SUNGUR	Yıldız Teknik Üniversitesi	Mimarlık
7	Maksimaliste karşı minimalist iç mekânların insanın kısa-sürelî belleğine etkisi	2022	Yüksek Lisans	SHAHAD MUSTAFA FADHİL AL SAMARRAIE	DİLEK YILDIZ ÖZKAN; GÖKHAN İNCE	İstanbul Teknik Üniversitesi	Mimarlık: İng
8	Kendilik olayının bedensel olasılığı: Mekânsal süreç	2022	Yüksek Lisans	KEVSER YILDIZ	SENEM KAYMAZ	Yıldız Teknik Üniversitesi	Mimarlık
9	Nöromimari yaklaşımı ve hastane yapılarındaki mekânsal öğelerin kullanıcılar üzerindeki etkisinin incelenmesi	2020	Yüksek Lisans	ELİF SÖZER	YÜKSEL TURCAN	Karabük Üniversitesi	Mimarlık
10	Nöroloji ve mekânsal biliş arasındaki ilişki bağlamında space syntax eleştirisi	2019	Yüksek Lisans	ÖMER YEŞİLDAL	UFUK DOĞRUSÖZ	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Mimarlık
11	Mimari kuramda post-antroposentrik bir yaklaşım: hayvani mimarlık nörofenomenolojisinde edinimleri bağlamında tartışmak	2019	Yüksek Lisans	UĞUR SARIŞEN	AYŞE ŞENTÜREER	İstanbul Teknik Üniversitesi	Mimarlık
12	Tasarlanan mekânın retorığı	2019	Yüksek Lisans	SILA ŞEHRAZAT YÜCEL	FÜSUN SEÇER KARİPTAŞ	Haliç Üniversitesi	İç Mimarlık
13	Bedenleşen zihnin mekânsal deneyimler yoluyla eleştireliliği	2019	Yüksek Lisans	BİLGE CAN	FATMA ERKÖK	İstanbul Teknik Üniversitesi	Mimarlık: İng
14	Otızmin bilişsel haritasının detaylı ve kompleks mimari yaklaşımla değerlendirilmesi	2018	Yüksek Lisans	MINA SHOKROLLAHI ARDEKANI	MEHMET EMİN ŞALGAMCIOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi	Mimarlık: İng
15	Düşünce ve duyarlar ekseninde mimarlık bilgileri	2012	Yüksek Lisans	ALTAY ALTUNKOZAOĞLU	ARZU ERDEM	İstanbul Teknik Üniversitesi	Mimarlık
16	Mimari tasarım sürecinde bedensel deneyim ve uzamsal düşünme	2014	Doktora	SEMA ALAÇAM	GÜLEN ÇAĞDAŞ	İstanbul Teknik Üniversitesi	Mimarlık: İng
17	Fiziksel çevre faktörlerinin iç mimarlık dersliklerinde iç mekân çevre kalitesine etkileri	2016	Doktora	DAMLA ALTUNCU	SAADET AYTIS	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	İç Mimari ve Dekorasyon
18	Güneşliğin iç mimarlık ve mimarlık öğrencilerinin biliş ve başarı performansına etkisinin değerlendirilmesi	2018	Doktora	NAZİFE MİNE ÇELEBİ YAZICIOĞLU	FATİH CANAN	Selçuk Üniversitesi	Mimarlık
19	Kullanıcıların duygusal-algısal mekân deneyiminin ve çevresel tercihlerinin değerlendirilmesi: Nöro-mimari yaklaşım	2020	Doktora	NAVID KHALEGHIMOGHADDAM	HAVVA ALKAN BALA; GÜZİN ÖZMEN	Selçuk Üniversitesi	Mimarlık: İng

Not: “nörobilim”, “nörobilim ve mimarlık”, “mimarlık için nörobilim”, “sinirbilim”, “sinirbilim ve mimarlık”, “bilişsel nörobilim ve mimarlık”, “nörobilim ve mimarlık tarihi”, “nörotarih”, ve İngilizce versiyonlarını içeren anahtar kelimeler kullanılarak tarama yapılmıştır.

### 3.1. Nörobilim Ve Mimarlık Tarihi Arasında Bir Bağlam Yaratmak Mümkün Mü?

Mimarlık ve tarihi farklı disiplinler zeminlerinde içinde, farklılıkları içererek anlaşıl-maya ve değerlendirilmeye açıktır. Tanyeli (2012), tarih disiplininin gelişen ve büyüyen bir alan olmasından dolayı, yöntemsel bir sınır çizmenin tarihi bir yere hapsedmek anlamına geldiği için, tarihe bir yöntem belirlemekten kaçınır. Mimarlık tarihi yazımında yöntemin başrolde olmayacağını, alanın sınırlarının oldukça esnek olduğunu ve bu sayede yeni açılımların doğduğunu ifade eder (Tanyeli, 2012). Mumford, tarih yazımının mimarlığı yaymak için önemine değinerek tarihçilerin yeni söylemler üretmesi gerektiğini vurgular (Şık, 2008). Günümüzde tarih çalışmaları, diğer tüm sosyal bilim alanları gibi “olguların ne olduğuyla değil”, “onların nasıl algılandığıyla”, “geçmiş ile şimdinin ilişkileriyle” ilgilenmektedir (Ünlü, 2015). Hakikat ve gerçek “algı”mız tarihi belirlerken aynı zamanda “tarih söylemi tarafından” (Ünlü, 2015) da belirlenmektedir. Tarih söylemi “iktidarlardan, koşullandırmalardan, kültürel ve dönemsel anlamlardan bağımsız olduğu düşünülemez” gibi “çağımızdaki insan beyni üzerine yapılan çalışmalarının dışında da kalamayacağı” görülmektedir (Ünlü, 2015). Güncel ve daha çok araştırmaya ihtiyaç duyan bir konu olan nörobilim ve tarih ilişkisi tartışmalı bir süreç içinde yer almaktadır. Nörobilim ve tarih yazımı çerçevesinde yapılacak değerlendirilmelerin günümüz tarih yazımına farklı yöntemler, açılımlar yaratacağı olasıdır. Yukarıdaki bölümde ele alından nörotarihin, tarih yazımına nasıl bir perspektif sunabileceği; potansiyelleri ve sorunları mimarlık tarihi için de dikkate alınması önemli olabilir.

Mimarlık alanında nörobilimin sunduğu teori ve tekniklerinin kullanılması giderek artarken literatürde mimarlık tarihinin nörobilim ile ortak bir zemini nasıl paylaşabileceğini gösteren çalışmalar yok denecek kadar azdır. Ayrıca henüz literatürde mimarlık tarihi ve nörobilim kesişimine dair açıkça ifade edilmiş bir tanım bulun-

mamaktadır.<sup>14</sup> Coburn (2017), nörobilim mimarlık söylemine katkıda bulunacaksa, gelecekte daha fazla araştırmanın mimarlık tarihi, tasarım teorisi ve beyin bilimini birleştirmesi gerektiğini belirtmektedir (Coburn ve ark., 2017). Nörobilim ile ilgilenen mimarlık tarihçilerinden Harry Francis Mallgrave ve Alberto Perez-Gomez’in, zihin bilimlerinin mimarlığı etkilemeye başladığı kültürel bağlamın üzerinde durmaktadır. Mimarlık tarihinin nörobilimden nasıl faydalanacağına dair sorular mimarlık gündeminde yer alırken, ANFA üyelerinden Alan Hewitt, mimarlık tarihi çalışmalarının nörobilimden uzak kaldığını ve bu alan için daha çok çalışmanın yapılması gerektiğini ifade etmektedir. Bu amaçla mimarlık tarihini konu alan nörobilimin teori ve tekniklerini kullanan çalışmalar üzerinden bir değerlendirme yapmak hem nörobilimin mimarlık tarihine nasıl katkı sağlayabileceğine hem de bu kesişimdeki yapılacak ileriki çalışmalara nasıl rehberlik edebileceğine dair fikir sunabilir. Dolayısıyla bu bölüm mimarlık tarihi ve nörobilim arakesitinde yer alan; Alan Hewitt’in “Sketches As Cognitive Traces: Alvar Aalto At Imatra” ve Sussman’ın “How Neuroscience Reframes Architectural History”, “The Mental Disorders that Gave Us Modern Architecture” (Sussman & Chen, 2017) ve “What Neuroscience Says About Modern Architecture Approach” (Sussman & Chen, 2020), çalışmaları üzerinden nörobilimin tarihi araştırmalara nasıl katkı sağladığı ifade edilmektedir.

Alan Hewitt, “Sketches As Cognitive Traces: Alvar Aalto At Imatra” adlı makalesinde, mimarlık tarihinin önemli figürlerinden biri olan Alvar Aalto’yu konu alır. Çalışmasında mimarlık meslek pratiği ve mimarın zihni arasındaki ilişkiyi bilişsel bir yaklaşımla yorumlamayı amaçlamıştır. Hewitt, çalışmasında Aalto’nun Imatra’daki Üç Haç Kilisesi için çizdiği eskizlerin üzerinde durmaktadır. Özellikle bu kilisenin ilk tasarım eskizlerine odaklanır. Aalto’nun tasarımının başlarında yarattığı temel eskizlerde Aalto’ya ait bilişsel döngülerin izleri sürmektedir. Hewitt, tüm bu döngüleri

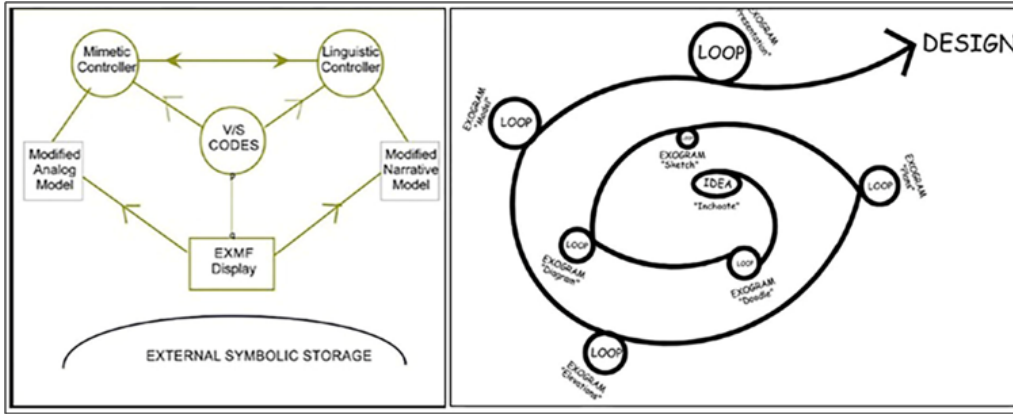
14. Literatürde mimarlık ve tarih disiplinlerinin nörobilim ile iş birliği yapması sonucu ortaya çıkan tanımlamalar “neuroarchitecture”, “neurohistory” gibi adlandırılırken, henüz mimarlık tarihi ve nörobilim iş birliğini tanımlayan “neuroarchitecturehistory” ya da “neuroarchitecturehistory” gibi adlandırmalar bulunmamaktadır.

oluşturmak için mimarın deneyimlerini/ anılarını öğrenmeye ihtiyaç duyar. Mimarın belleğini (*görüntüleri*) anlayabilmek için Goran Schildt'in (1984) Aalto için yazdığı Alvar Aalto: The Early Years adlı mimar biyografisinden ve sözlü tarih çalışmalarından (*yaşam deneyimlerini öğrenme ve bu deneyimleri incelemek için*) faydalanır. Bunları, mimarın belleğindeki verileri sunan bir bellek aracı olarak kullandığı söylenebilir. Hewitt (2019) küçük bir çocuğun beyni, rasyonel veya kortikal akıl yürütmenin ötesinde, hem anıların hem de bilinçdışı düşünce kalıplarının sinir ağlarını oluşturan izlenimler aldığını ifade eder. Hewitt'a göre bu anılara ek olarak, yetişkin Aalto'nun farklı bir kültürel çevre ve değişen mesleki alışkanlıkları, eğitimi ve kendisinden daha az deneyimi olanlara yaptığı danışmanlıkları onun çocukluk ideallerine ve babasına<sup>15</sup> duyduğu hayranlığına biçimlendirici bilişsel kalıplar eklemiştir. Hewitt, Alto'nun Üç Haç Kilisesi'ni tasarlarken bir tasarımcı olarak kontur aralıkları ve haritalarla ilgili ilk anılarından faydalandığını öne sürer.

Nörobilim ve çağdaş psikolojik araştırmalar, yeni görme ve algı teorilerine olanak sağlayan farklı keşifler yapmıştır (Doğrusöz, 2016). Nörobilimciler, görsel kortekste algılanan görsel uyaranlar ile benzer görsel kavramlar arasında bir tür "denklik" olduğunu gözlemleyerek beynin görüntülerini nasıl inşa ettiklerini incelemiştir (Farah, 1988; Finke, 1980; Aktaran: Hewitt, 2019). Mimarın ya da tasarımcının belleğindeki depolanmış görüntülerin, ürettikleri çizimlerdeki yahut resimlerdeki görüntülere benzer olduğunu ifade ederler. Dolayısıyla mimarların nasıl tasarlandığını incelerken algısal süreçleri, temsilsel süreçlerle karşılaştırabileceğini önermektedirler. Çizimler ve modeller gibi veriler, bir tasarım problemini çözme veya bir sanat eseri oluşturma gibi bilişsel süreci anlamada yararlı olabilir (Lawson, 1980; Cross, 2011; Aktaran: Hewitt, 2019). Tüm mimarlar aynı şekilde düşünmezler, herhangi bir sanatçı ya da mimar aynı düşünsel süreci izlememektedir. Mimarlar yahut sanatçılar bir tasarıma başladıklarında, eylemlerden (*çizim, resim, heykel yapmak*) ve algılardan

(*önlerindeki eserleri görmek ve yargılamak*) oluşan sürekli bir geri bildirim döngüsünü başlatırlar. Nörobilimci Arbib, araç yapımı, artistik, kültür veya dilin en yakın atalarımızdan binlerce yıl önce homo türlerinin eylem-algı modellerinden (*Şekil 8*) çıktığını belirten en son bulguları ortaya koymaktadır. İnsanların yaptığı hemen hemen her şey, eylem-algı döngülerini içeren becerilerin geliştirilmesine bağlıdır. Bir tasarımcı bir tasarıma başlamak için bir ön çizim yaptığında, o akılda kalanları görme (*hatırlama*), ayırt etme, yeniden çizme ve ilk denemesini takip etme, yeni algılar vb. gibi çizim sürecini gösteren döngüyü başlatır. Bu döngü, mimarın algısal içeriğinin bir kısmını çizim veya model gibi dışsal bir biçimde fiziksel olarak oluşturmasını sağlamaktadır. Hewitt çalışmasında bu bilişsel döngüleri kurabilmek için nörobilim/bilişsel nörobilim alanlarının sunduğu "external symbol system - external symbolic forms", "external memory field"<sup>16</sup>, "eylem-algı döngüleri" kavramlarından/teorilerinden faydalanmaktadır. Hewitt (2019) "exogram" diye adlandırdığı dâhili hafıza hatırlatıcıları (*external memory triggers*) ile tarihin ünlü mimarlarından Alvar Alto'nun belleğindeki anıları ile çizim tipleri arasındaki ilişki üzerine bir hipotez kurmaktadır. Mimar Alvar Aalto'nun çizimlerinin bir analizini sunarak, araştırmacıların mimarların tarihsel düşünce kalıplarını keşfetmek için zihinsel alışkanlıklarının nasıl açılmaya başlayabileceklerini göstermeyi amaçlamıştır. Mimarların beynindeki (*belleğindeki, anılarındaki*) görüntüler ile ürettiği eskizlerini inceleyerek benzerlikler yakalamakta ve bunlarla tasarımların gelişimi arasındaki etkileşimi izlemenin mümkün olduğunu ifade etmektedir (Hewitt, 2008). Hewitt'e göre uzun yıllar boyunca bilinen bu biliş döngüleri kabul edilse de, ancak bu döngüler üzerine yakın zamana kadar varlıklarını belgeleyen sınırlı deneysel araştırmalar yapılmıştı. Hewitt'in bu çalışması, mimarlar, tarihçiler ve -bilişsel- nörobilimciler arasında işbirliği ile meydana gelebilecek çalışmalara yol gösterici olabilir.

15. Babası J. H. Aalto, orman endüstrisi için çalışan bir araştırmacıdır. Hem Alvar Aalto hem de erkek kardeşi, babasının yaptığı çalışmaları izlemek için devamlı yanına giderler. Ev ofisinin ortasında büyük beyaz bir masa ve bu masanın etrafında hareketli ve sürelili olarak çizimler üzerine çalışan personeller, haritalar ve çizim araçları mevcuttur. Bu sahne Aalto'nun anılarında derin bir yer bırakır. Asistanlar orada olmadığı zaman Aalto için kendi çizimini yapabileceği küçük bir alan oluşturur ve küçük yaşlardan itibaren orada çalışır. Bu yaşlarda gördüğü düzeni ilerde kendi çalışma ofisinde de oluşturacaktır (Hewitt, 2019). Bu haritalardaki oranlar, ölçekler, formların Aalto'nun bilişsel kalıplarının oluşmasında etkilidir ve kilisenin tasarımında izlerini sürer (Hewitt, 2019).
16. Donald'ın modern zihnin ortaya çıkışı üzerine yaptığı analizlerde, tüm pedagojik, zanaatkar, teorik ve hatta anlatı sistemlerinin EXMF ya da External Memory Field (beynin biyolojik bellek ile harici bellek arasındaki döngüleri işleyen kısım) olarak isimlendirildiği alana bağlı olduğuna dair ikna edici bir argüman oluşturur (Donald, 1991).

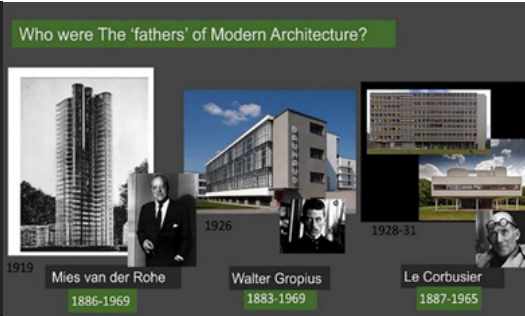


Şekil 8. Merlin Donald'ın iki harici sembolik depolama sistemi diyagramı (Hewitt, 2019) Şekil. Tipik bir konsept tasarlama sürecindeki eylem-algı döngülerinin diyagramı (Hewitt, 2019)

Nörobilimin sunduğu tekniklerden faydalanarak tarihi figürleri inceleyen bir başka çalışma Sussman ve Chen'in (2017) Le Corbusier, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe gibi modern mimarinin önemli isimleri üzerinedir. Sussman'ın "How Neuroscience Reframes Architectural History", "The Mental Disorders that Gave Us Modern Architecture" (Sussman & Chen, 2017) ve "What Neuroscience Says About Modern Architecture Approach" (Sussman & Chen, 2020), başlıklı çalışmaları dönemin ünlü mimarlarını nörobilimin sunduğu olanaklardan faydalanarak değerlendirmektedir.

olduğunu belirtmektedir (Şekil 9,10).

Sussman ve Chen, "iyi tasarım" (yeni bir dünya önerileri) ile mimarların yeteneklerini, hırslarını ve dürtülerini kabul etse de, mimarların üretimlerinin beyinlerindeki belirli bozuklukları da yansıttığı ve modern mimarinin oluşumunda bu bozuklukların etkisi olduğunu öne sürmektedir (Şekil 9, 10, 11, 12). Çalışmalarını eleştiren, psikiyatrist ve biyografi yazarları<sup>17</sup> ile ortak yürüten Sussman ve Chen, nörobilimin sunduğu FMRI, biyometri -göz izleme deneyleri-, bilinç & bilinçdışı<sup>18</sup> yöntem ve teorilerinden faydalanmışlardır.



Şekil 9. Poster Sunumu, 2019 - ANFA 2020 (Sussman, 2020)  
Şekil 10. Modern Mimarlığın Üç Önemli İsmi (Sussman, 2020)

Sussman ve Chen'in iddiasına göre modern mimarinin öncüleri Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, beyinleri Birinci Dünya savaşın travmasıyla (PTSD) fiziksel olarak değişmişti ve Le Corbusier genetik bir beyin bozukluğuna (ASD) sahipti. Araştırmacılara göre mimarların üretimlerinin yani modern mimarinin geçmiş yapılardan bu kadar farklı görünmesinin bir nedeninin, 20. yüzyılın mimarlık alanındaki bu kilit kurucuların dünyayı kelimenin tam anlamıyla "tipik" (normal bir birey gibi) bir şekilde görmemeleri

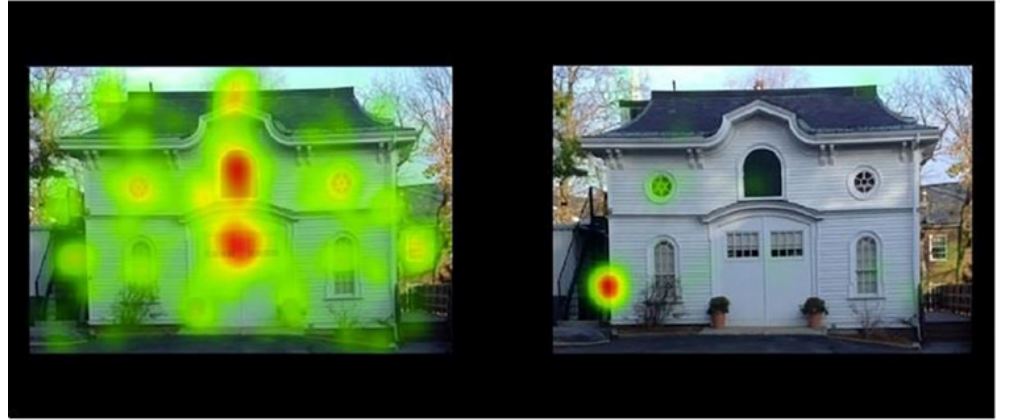
OSB dâhil olmak üzere belirli beyin bozuklukları olan kişilerin göz izleme deneylerinde, görsel uyaranlara çok farklı bir şekilde yanıt verdiği ifade edilmektedir. Şekil 12'de göz takibini içeren normal bir bireyin (solda) ve otizm spektrum bozukluğu (sağda) olan bir bireyin göz takipleri yapılmış görseller yer almaktadır. Soldaki görüntüde normal bireyin evin pencere, kapı vs. gibi detayları çok iyi okuyabildiğini (renklerin en koyu kırmızı olduğu yerler en net, yeşil görülen, rengin olmadığı yerler ise hiç görülmeyen kısımları göstermektedir),

17. Eleştirmen ve psikiyatrist Anthony Daniels ve biyografi yazarı Nicholas Fox Weber, Fransız mimarın otizm spektrum bozukluğu (ASD) için tanı kriterlerini karşıladığı sonucuna varmışlardır.
18. Bilinçsiz beyin aktivitesinin bilinçli davranışlarımızı yönlendirdiği gerçeği



**Şekil 11.** Gropius'un modern mimaride, sadeleşmeye gitmesinin altındaki rahatsızlıklar, (Sussman, 2020): Sol taraftaki görselde Gropius'un savaş döneminde sığınakta yaşadıklarının, yaşadığın yerin (sığınak) etkilerinin modern mimarideki izlerini göstermektedir. Sağ taraftaki görselde geleneksel yapı ve modern yapı bir arada.

**Şekil 12.** Solda normal bir bireyin, sağda otizm spektrum bozukluğu (ASD) olan bir bireyin göz takibini<sup>19</sup> (yani Le Corbusier'in) içeren görsel (Sussman & Chen, 2017;2020).



sağdaki otizm spektrum bozukluğu (ASD) olan bireyin detayları fark edemediği görülmektedir. Bu çalışma otizmliler için göz takibini model olarak bu spekturumu yaşayan Le Corbusier gibi tarihteki diğer figürlerin neden başkalarının görüşlerine kör kaldığını anlamamıza yardımcı olabileceğini belirtmektedir. (Sussman & Chen, 2017,2020).

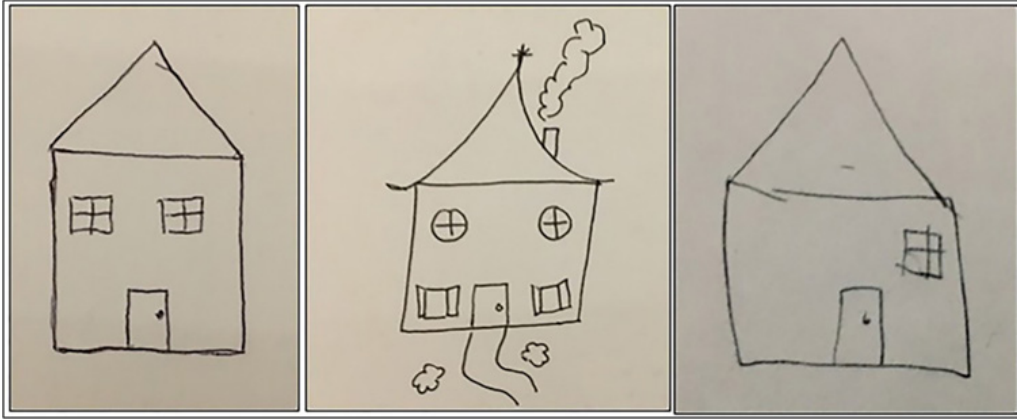
yapmıştır (Sussman, 2019). Bu sonuçta farklı coğrafyada yetişmiş olmalarına rağmen insanların bina cephelerinde aradığının bir yüz modeli olduğu ifade edilmektedir. Sussman'a göre yüzün bir versiyonu olan ilk model DNA'mızdadır; yaşam boyu insanın kendini güvende hissedebilmesi için gündelik yaşamında görmesi gereken şey ise bir yüzdür. Sosyal bir tür olarak,

Sussman'ın çalışmalarında nörobiliminin mimarlık tarihinde bilinen doğruları nasıl yeniden değiştirdiği üzerine yaptığı güncel çalışmasında "göz izleme deneyini anlamak" için Sussman'ın "ev deneyi" çalışmasına değinmek gerekebilir. Sussman'ın ABD ve Berlin'de yaptığı bir dizi konuşmaları sırasında 500'den fazla insana "beş yaşındaymış gibi bir ev çizmelerini istediğinizde ne olur", sorusunu sormuştur. İnsanların %74'ü "ilkel model" olarak tanımlanan iki pencere ve merkezi olarak yerleştirilmiş bir kapıya sahip iki taraflı simetrik bir bina (I) veya "ilkel model süslenmiş"(II) olarak adlandırdığı aynısının daha süslü bir versiyonunu çizmiştir. %22'si ise "ilkel model sadeleşmiş" olarak tariflenen (III) bir kapı veya pencerenin eksik olduğu (Şekil 8) veya bazen tamamı boş olan çizimler

insan yüzlerini, detayları görmek üzere yaratıldığımızı, bu yüzden "detayları" her zaman - her yerde - bilinçli bir farkındalık yahut bilinçsizce aradığımızı ifade eder. Çalışma mimarlığın "ilkel modeli"nin içimizde olduğunu belirtir.

Sussman'ın mimarlarla ilgili yaptığı çalışmaya geri döndüğümüzde, bahsettiği rahatsızlıklara sahip insanların günümüzdeki göz izleme deneylerinin sonucunu, tarihin önemli mimar figürleri için model olarak kullandığı görülmektedir. Travma ya da otizm spektrumu gibi beyin rahatsızlıklarına sahip insanların cephedeki detayları algılayamadıkları dolayısıyla süslerden arınmış modern mimariye evrilmemizde bu rahatsızlıkların payı olabileceğini nörobilimsel yöntemlerle ifade etmiştir.

19. Nörobilim ölçüm araçları



#### 4. BİTİRİRKEN

Mimarlık, insan (*dolayısıyla insan beyninin, bedeninin tüm yönleri*) ile ilgileniyorsa mimarlığın gelişen nörobilim çalışmalarının dışında kalması düşünülemez. Eberhard'a göre eğer mimarlar nörobilim için görüş alanlarını daha da genişletirse (*kullanıcıların tasarlanan mekânlar tarafından neden/nasıl etkilendiği kanıtı dayalı açıklanabilir, mekânların bilişsel deneyimler dikkate alınarak tasarlanması, mimarların bilişsel deneyimler üzerine tasarım konseptleri kentler ve binalar için uyarlanabilir hale gelebilir vb.*) mimarlık için yeni bir veri tabanı oluşturulabileceğini belirtmektedir (Eberhard, 2008, 2009).

Mimarlık ortamında duyular, algı ve deneyime olan ilginin yüksek olduğu ve yükselmeye devam ettiği bir dönemin içerisinde yaşadığımız görülmektedir. Bu ilginin nörobilim ve mimarlık arasındaki diyalogu oluşturmasını olumlu bir gelişme olarak yorumlayabiliriz. Dünya genelinde nöromimarlık, nörotarih alanındaki çalışmalar ve sorgulamalar devam ederken ülkemiz bu alandaki gelişmeleri geriden takip etmektedir.

Bu çalışma, mevcut literatürde yer alan örnek çalışmalar üzerinden nörobilimin mimarlık ve tarihine nasıl dokunduğuna dair genel bir araştırmayı ve değerlendirmeyi içermektedir. Bu amaçla "Mimarlık | Tarihi | İçin Nörobilim" başlığı altında mimarlık ve nörobilim kesişimindeki nöromimari alanı ve ortamı tanıtılmakta, bu alanda çalışan araştırmacılar ve yapılan örnek çalışmalar üzerinden mimarlığın nörobilimden faydalandığı teori ve teknikler kısaca özetlenmektedir. Nörobilim ve mimarinin kesişimindeki çalışmalar bize

bu alanı açıklayan teknik, teori ve kavram çeşitliliğinin oldukça geniş olduğunu göstermektedir. Nörobilimin, mimarlık araştırmalarına katkısı, sürecin tarihsel gelişimi üzerinden izlenebilmektedir. Ancak henüz gelişmekte olan bu ortamın ve üretimlerinin uluslararası ve ulusal platformlardaki güncel durumuna bakıldığında eksiklikler söz konusudur. Özellikle ülkemizde mimarlık için nörobilim odaklı çalışmaların azlığı ve bu iki disiplini bir araya getiren platformlara ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. ANFA, NAAD gibi nöromimari alanında yapılacak araştırmalara ortam hazırlayan, sempozyum, kongre, panel vb. gibi etkinlikleri düzenleyen, eğitim programları ile öğrencileri mimarlık için nörobilim çalışmalarına teşvik eden, nörobilimcileri ve mimarları bir araya getiren kurumlar ve oluşumlar gereklidir.

"Nörobilim Ve Mimarlık Tarihi Arasında Bir Bağlam Yaratmak Mümkün Mü?" başlığı altında ise Hewitt ve Sussman'ın örnekleri kapsamında "nörobilim ve mimarlık tarihi iş birliğinin nasıl yapılabileceği" konusuna kapı aralanmaya çalışılmıştır. Hewitt'in mimarlık tarihinin önemli figürlerinden Aalto'yu; Sussman'ın Le Corbusier, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe'u incelerken nörobilime nasıl değdikleri bu bölümde aktarılmıştır. Bu çalışmaların geçmişin önemli yapılarının mimarları üzerinde yaptıkları analizlerle mimarlık tarihine yeni açılımlar sunması ve bu açılımları tartışabilecek soruları türetmesi mimarlık tarihi ve nörobilim arasındaki olası diyalog için olumlu

Şekil 13: (I) İlk Model (II) İlk Model Süslenmiş (III) İlk Model Sadeleşmiş (Sussman, 2019)

bir gelişme olarak görülebilir. Ancak bu çalışmaların bir takım olumsuzlukları da içerdiği söylenebilir. Örneğin Sussman, Le Corbusier’i yorumlamak için çalışmasında bugünün otizm spektrum bozukluğu olan insanların (*beyinlerini*) model almaktadır. Bu modeller üzerinden nörobilimin araçları ile yaptığı ölçümleri değerlendirmesinde kullandığı görülmektedir. Her ne kadar günümüzde benzer rahatsızlığa sahip bir insan beyni, geçmişte yaşamış bir bireye modellik etse de, bu insanların yetiştikleri ortam, yaşam koşulları, algısal bilişsel süreçleri vb. etmenler günümüz insanı gibi değildir. Ergut’un da (2021) belirttiği gibi “geçmişteki insanlar gündelik deneyimlerini şimdikinden çok farklı şekillerde anlamlandırıyorlardı”. Ayrıca her insan beyninin biricik ve öznel deneyimlere sahip olduğu hatırlandığında, bu sonuçlara tereddütlü bakılabilir. (Bakınız: Bölüm 2.1, 2.2. ve 3.1.). Ancak, her tarihsel aktörün bir beyni vardır. O halde nöro tarihin savunucuları, bu ortak faktörü, ortaya çıkan anlatıları karşılaştırılabilir kılmak için nörobilimi bir araç olarak kullanabilir mi? Nörobilim tarihin aktörlerini, belgelerini, izlerini takip edebilme, yorumlama ve anlamlandırmada araçlar sağlayabilir. Fakat tüm koşullar içinde nörobilimden beslenen mimarlık tarihi çalışmalarına yönelik eleştirel bir duruşun olması da gereklidir. Nörobilimsel veri, teori ve yöntemlerinin tarihsel araştırmalarda körü körüne uygulanmasına karşı dikkatli olunmalıdır. Bu eleştirilerin, nörobilimi sunduğu teori ve yöntemleri reddettiği anlamına gelmemelidir. Yapılan her bir eleştirel yaklaşım insan bedeninin, beyninin, algısal-bilişsel süreçlerinin ve kültürel anlamlarının tarihin içinde nasıl gömülü olduğunu, birbirlerini nasıl sürekli etkileyip, beslediğini ve her defasında yeniden işlediklerini anlamak için önemli olabilir. Henüz genç bir alan olan nörotarih ile ilgili ulusal literatürde herhangi bir araştırma olamaması da dikkat çekicidir. Nörotarih alanının geleceğinden emin olunmamakla birlikte, tarihten beslenen mimarlık tarihine olası etkileri sorgulanabilir. Nörobilim tarihsel kanıtların/verilerin yorumlanması, bu verilerden bir anlam

oluşturma için yeni olasılıkların keşfine aracılık edebilir (*mi*)? Bu sorunun cevabı için daha çok araştırmaya ihtiyaç olsa da insan doğası ve özellikle beyni hakkında bir şeyler bilmenin, kendi dünyamız yahut bir başkasının dünyası hakkında farklı hikâyeler anlatmamız için öneriler sunulabilir. Burada göz arda edilmemesi gereken önemli bir nokta tarihsel araştırmalarda doğru belgeyi bulma yahut var olan belgeleri yorumlama meselesinin dışında insan belleğinin olmayan ya da yanlış hikâyeler de üretebileceğidir. Yaşanan, hatırlanan ve anlatılmaya çalışılan dünya için kullandığımız bellek (*sözlü tarih çalışmaları, biyografik ya da otobiyografik veriler vb.*) aslında olmayan ya da hiç yaşanmamış senaryoları da üretmiş olabilir. Sonuç olarak tüm dikkat edilmesi gereken hususlar çerçevesinde nörobilim, tarihçileri orada, o zamanda olmanın nasıl bir his olduğunu anlamalarına yardımcı olması, geçmişe yeni sorular sormaya teşvik etmesi adına sürekli değişen ve gelişen araştırma dünyasında önemlidir. Dolayısıyla araştırmacıları bu alana çekmek önemli hale gelmektedir. Mimarlık tarihinin nörobilimin yöntem ve teorilerini nasıl kullanabileceğine dair yol gösteren daha çok çalışmaya ihtiyaç vardır. Mimarlık | tarihi | ve nörobilim kesişiminin potansiyeli hakkında ciddi şekilde düşünmeye, sorgulamaya ve bu kesişimde yapılacak çalışmalara gereksinim duyulmaktadır. Disiplinler arasında bilgi paylaşımının önemi yadsınamaz. Ancak bu diyalogun mimarlık tarihi için yeni açılımları sunabilmesi, potansiyellerinin ve yaratabileceği sorunların görülebilmesi, nörobilim ve mimarlık arasında ilişkinin iyi anlaşılabilmesi için ortak bir dil ve paylaşabilecekleri platformlar gereklidir.

### **BİLGİLENDİRME**

Bu metin, yapmakta olduğum doktora tezimin metot araştırması sürecindeki literatür taramasından elde edilen verilerle hazırlanmıştır. Nörobilimin sunduğu metodolojik ve teorik yaklaşımları kullanma olasılığını sorgulayan araştırmaların bir bölümünü içermektedir. Tez Danışmanı: Prof. Dr. Neşe Gurallar, TED Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık

Bölümü, e-mail: nese.gurallar@tedu.edu.tr.

## TEŞEKKÜR

Danışmanlığımı yapan, çalışmamın her aşamasında bana yol gösteren, kaynak önerileriyle alana dair ufkumu açan ve bana şevk veren hocam Prof. Dr. Neşe Gurallar'a, çalışma süresince verdikleri kritiklerle desteklerini esirgemeyen arkadaşlarım Senem Evsen, Gizem Saka, Sinem Ulusoy, Mihraç Küpeli ve Esra Özkan Aksu'ya teşekkürlerimi sunarım.

## KAYNAKÇA

- Alexiou, K. Zamenopoulos, T., Johnson, J. ve Gilbert, S. (2009). Exploring the neurological basis of design cognition using brain imaging: some preliminary results. *Design Studies*, 30(6), 623-647. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2009.05.002>
- Albright, T. D. (2015). "Neuroscience for Architecture," *Mind in Architecture: Neuroscience, Embodiment, and the Future of Design* içinde, editörler S. Robinson ve J. Pallasmaa (Cambridge, MA: MIT Press), 197-217.
- Andreasen, N. C. (2019). *Yaratıcı Beyin: Dehanın Nörobilimi* (Çev. Kıvanç Güney), Ankara: Akılçelen Yayınları.
- Arbib, M. A. (2013). (Why) Should Architects Care about Neuroscience? In P. Tidwell (Ed.), *Architecture and Neuroscience: a Tapio Wirkkala - Rut Bryk Design Reader* (pp. 42-75). Espoo, Finland: Tapio Wirkkala Rut Bryk Foundation.
- Burman, J. T. (2012). History from within? Contextualizing the new neurohistory and seeking its methods. *History of Psychology*, Feb;15(1):84-99. doi: 10.1037/a0023500.
- Coburn, A., Vartanian, O., Chatterjee, A. (2017). Buildings, Beauty, and the Brain: A Neuroscience of Architectural Experience. *Journal of Cognitive Neuroscience*. p. 1-11. May 11. doi: 10.1162/jocn\_a\_01146.
- Cozolino, L. (2014). *İnsan İlişkilerinin Nörobilimi: Bağlanma ve Sosyal Beynin Gelişim*. (Çev. Mirel Benveniste), İstanbul:
- Doğrusöz, U. (2016). Epistemological Gaps İn Studying Design, Design Ability And The Phenomenology Of Architecture, Neuroanatomical Basis – Mind And Body– Of The Design Cognition And Action, *Tasarım Kuram Dergisi*, Sayı:22
- Eberhard, J. P. (2008). *Brain Landscape: The Coexistence of Neuroscience and Architecture*, Oxford University Press.
- Eberhard, J. P. (2009). Applying Neuroscience to Architecture. *Neuron* 62, June 25. <https://doi.org/10.1016/j.neuron.2009.06.001>
- Ergut, F. (2021). *Tarihin Hakikatleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Galloway, A. (2018). AD Classics: Thorncrown Chapel / E. Fay Jones, 12.08.2022 tarihinde [archdaily.com](https://www.archdaily.com/533664/ad-classics-thorncrown-chapel-e-fay-jones) sitesi, <https://www.archdaily.com/533664/ad-classics-thorncrown-chapel-e-fay-jones> adresinden alındı.
- Goldhagen, S. (2017), How Architecture Affects Your Brain: The Link Between Neuroscience and the Built Environment, 9.08.2022 tarihinde [archdaily.com](https://www.archdaily.com/876465/how-architecture-affects-your-brain-the-link-between-neuroscience-and-the-built-environment) sitesi, <https://www.archdaily.com/876465/how-architecture-affects-your-brain-the-link-between-neuroscience-and-the-built-environment> adresinden alındı.
- Gurvit, H. (2019). 'Nörobilim Perspektifinden Yeni', 22.08.2022 tarihinde [youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=dmlqPKWJWgk) sitesi <https://www.youtube.com/watch?v=dmlqPKWJWgk> adresinden alındı.
- Hale, J. (2017). *Merleau-Ponty for Architects*, New York: Routledge.
- Hewitt, M., A. (2008). Architects, drawings and modes of conception, In Marc Trieb, Ed. *Drawing/Thinking: Confronting an Electronic Age*, London, Routledge, 28-45.
- Hewitt, M., A. (2019). Sketches As Cognitive Traces: Alvar Aalto At Imatra. *New Design Ideas*, Vol.3, No.1, Pp.5-20 (Bu yazının bir versiyonu, 23-24 Eylül'de Salk Enstitüsü'nde)
- Kania, B. F., Wrońska, D., Zięba, D. (2017). Introduction to neural plasticity mechanism. *Journal of Behavioral and Brain Science*, 7(2), 41-49.
- Karakas, T., Yıldız, D. (2019). Exploring the influence of the built environment on human experience through a neuroscience approach: A systematic review. *Frontiers of Architectural Research* Volume 9, Issue 1, March 2020, Pages 236-247
- Lohmeyer, O. & Meboldt, M.(2016).The Integration of Quantitative Biometric Measures and Experimental Design Research. *Experimental Design Research*, pp.97-112
- Özbek, M. (2014). Trepanasyon. Eski Çağlarda Beyin Ameliyatı, *Aktüel Arkeoloji*, 42 (Kasım –Aralık): 98-105.
- Özkan, B. (2017). Bilinç – Kimlik etkileşiminin Nörofelsefi Açısından Temellendirilmesi, Doktora Tezi, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, İstanbul.
- Pallasmaa, J (2011). *Tenin Gözleri: Mimarlık ve duyular*. İstanbul: YEM Yayınları
- Pallasmaa, J. (2013). "Towards a neuroscience of architecture: embodied mind and imagination" in *Architecture and Neuroscience: A Tapio Wirkkala – Rut Bryk Design Reader*. P. Tidwell (Ed.). Espoo: Tapio Wirkkala Rut Bryk Foundation, 4-21.
- Pallasmaa, J. (2018). Architecture Is a Mediation Between the World and Our Minds. 16.07.2022 tarihinde [archdaily.com](https://www.archdaily.com/895039/juhani-pallasmaa-architecture-is-a-mediation-between-the-world-and-our-minds) sitesi, <https://www.archdaily.com/895039/juhani-pallasmaa-architecture-is-a-mediation-between-the-world-and-our-minds> adresinden alındı.
- Parva, A., Jedon, R. (2019). Short- and long-term effects of architecture on the brain: Toward theoretical formalization. *Frontiers of Architectural Research*, Volume 8, Issue 4, 564-571.
- Pickersill, M. (2013), The Social Life Of The Brain: Neuroscience in Society, *Current Sociology*, 61(3) 322-340. doi: 10.1177/0011392113476464
- Rizzolatti, G., Fadiga, L., Gallese, V., Fogassi, L. (1996). Premotor cortex and there cognition of motor actions. *Cognitive Brain Research*, 3 (2), 131-141. doi: 10.1016/0926-6410(95)00038-0.
- Ruhl, C. (2020). How the Theory of Mind Helps Us Understand Others.25.08.2022 tarihinde <https://www.simplypsychology.org/> sitesi <https://www.simplypsychology.org/theory-of-mind.html> adresinden alındı.

- Russell, E. (2012a) Introduction: How Can Neuroscience Help Us Understand the Past?, RCC Perspectives , No. 6, Environment, Culture, and the Brain: New Explorations in Neurohistory, 9-14
- Russell, E. (2012b). Neurohistory. 1.07.2022 tarihinde <https://www.carsoncenter.uni-muenchen.de/index.html> sitesi [https://www.carsoncenter.uni-muenchen.de/download/staff\\_and\\_fellows/projects/project\\_russel.pdf](https://www.carsoncenter.uni-muenchen.de/download/staff_and_fellows/projects/project_russel.pdf) adresinden alındı.
- Schneegans, S., Schöner, G. (2008). Dynamic Field Theory as a Framework for Understanding Embodied Cognition. *Handbook of Cognitive Science An Embodied Approach Perspectives on Cognitive Science*. (Edited by: Paco Calvo and Antoni Gomila). Pages 241-271
- Stadler, M. (2014). Neurohistory is bunk? The not-so-deep history of the postclassical mind. *Isis*. 105:1, 133-144
- Sussman, A., Chen, K. (2017), The Mental Disorders that Gave Us Modern Architecture. 9.07.2022 tarihinde [commonedge.org](https://commonedge.org) sitesi <https://commonedge.org/the-mental-disorders-that-gave-us-modern-architecture/> adresinden alındı.
- Sussman, A. (2019), The “Primal Pattern” for Architecture is in Us, 19.07.2022 tarihinde [geneticsofdesign.com](https://geneticsofdesign.com) sitesi <https://geneticsofdesign.com/2019/01/11/the-primal-pattern-for-architecture-is-in-us/> adresinden alındı.
- Sussman, A., Chen, K. (2020), What Neuroscience Says About Modern Architecture Approach, 04.08.2022 tarihinde [archdaily.com](https://www.archdaily.com) sitesi, <https://www.archdaily.com/947890/what-neuroscience-says-about-modern-architecture-approach> adresinden alındı.
- Sussman, A. (2020), How Neuroscience Reframes Architectural History (on YouTube). 4.07.2022 tarihinde <https://geneticsofdesign.com/> sitesi, <https://geneticsofdesign.com/2020/09/23/how-neuroscience-reframes-architectural-history-on-youtube/> adresinden alındı.
- Şık, N. (2008). Mimarlık Tarihi Ne işe Yarar?, 17.07.2002 tarihinde [mimarizm.com](https://www.mimarizm.com) sitesi [https://www.mimarizm.com/haberler/mimarlik-tarihi-ne-ise-yarar\\_116197](https://www.mimarizm.com/haberler/mimarlik-tarihi-ne-ise-yarar_116197) adresinden alındı.
- Tanrıdağ, O. (2015), *Sosyal Nörobilim: Beyin Araştırmalarından Davranış Bilimlerine ve Sosyal Bilimlere Yeni Yaklaşımlar*, İstanbul: Nobel Tıp Kitabevleri
- Tekeli, İ. (2016), Nörobilim Alanındaki Gelişmelerin Sosyal Bilimler Üzerine Etkileri- Nörobilim ve Yapay Zekâ Çalışmalarında Yaşanan Gelişmelerin Sosyal Bilimlerin ve Planlaması Önünü Nasıl Açıyor? Bilim ve Toplum Çalışmaları Konferansları, 26 Kasım 2016, Ankara. (Konuşma metni) 23.07.2022 tarihinde [https://www.academia.edu/30093822/N%C3%B6robilim\\_veYapayZeka\\_%C3%87a%C4%B1%C5%9Fm%C4%B1nda\\_Ya%C5%9Fanan\\_Geli%C5%9Fmeler\\_Sosyal\\_Bilimlerin\\_ve\\_Planlama%C4%B1n\\_%C3%96n%C3%BCn%C3%BCNas%C4%B1\\_A%C3%A7%C4%B1yor\\_\(Sunummetni\)](https://www.academia.edu/30093822/N%C3%B6robilim_veYapayZeka_%C3%87a%C4%B1%C5%9Fm%C4%B1nda_Ya%C5%9Fanan_Geli%C5%9Fmeler_Sosyal_Bilimlerin_ve_Planlama%C4%B1n_%C3%96n%C3%BCn%C3%BCNas%C4%B1_A%C3%A7%C4%B1yor_(Sunummetni)) <https://www.youtube.com/watch?v=AyFJku2Y09U> (Sunum) adreslerinden alındı.
- Tepora, T. (2020), What, If Anything, Can the History of Emotions Learn from the Neurosciences? *Cultural History* 9.1: 93-105
- Uzbaş, T. (2016), Beyni Anlamak Sadece Nörobilim İle Mümkün Mü? Beyin Yüzyılında Nörolojik Bilimlerden Sosyal Bilimlere Yeni Açılımlar, Yeni Yaklaşımlar. Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1(1). S 119-155
- Ünlü, A. (2015). *Biyografi ve Biyografik Dram*. Ankara: NotaBene Yayınları.
- Ward, J. (2015). *The Student's Guide to Cognitive Neuroscience*. London: Taylor and Francis.
- Whitelaw, A. (2020). Neuroscience Could Shape the Future Of Public Spaces, 19.08.2022 tarihinde <https://www.publicceo.com/> sitesi <https://www.publicceo.com/2020/04/neuroscience-could-shape-the-future-of-public-spaces/> adresinden alındı.
- Yıldırım, Ö. (2019). Maurice Merleau-Ponty'nin Felsefesi. 17.07.2022 tarihinde <https://www.felsefe.gen.tr> sitesi <https://www.felsefe.gen.tr/maurice-merleau-pontynin-felsefesi/> adresinden alındı.
- Url 1: <https://norobilim.com/norobilim-nedir/> Erişim Tarihi: 05.07.2022
- Url 2: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/registro-memoria-unesco/2017/archivo-cajal.html> Erişim Tarihi: 25.07.2022
- Url 3: <https://jamesclear.com/jonas-salk> Erişim Tarihi: 08.06.2022
- Url 4: <https://adhocdergi.com/binalar-ve-duygular/> Erişim Tarihi: 12.06.2022
- Url 5: [http://www.naad-master.com/NAAD-history\\_IV.html](http://www.naad-master.com/NAAD-history_IV.html) Erişim Tarihi 19.07.2022
- Url 6: <https://anfarch.org/> Erişim Tarihi: 23.08.2022

## Öz

Prof. Ataman Demir (1938-2017), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarî Proje Atölyesi'nin kıdemli hocası olarak üniversiteye önemli katkılarda bulunmuş, çok yönlü bir akademisyen ve başarılı bir mimardır. Demir'in "Çağlar Boyu Antakya", "Arşivdeki Belgeler Işığında Güzel Sanat Akademisi'nde Yabancı Hocalar" ve "Gazetelerde Sanâyi-i Nefise Mektebi 1924-1939" başlıklı kitapları günümüzde de temel referanslar olarak gösterilmektedir. Akademik kariyerine yön veren arşiv araştırmaları konusundaki çalışmaları ve mimari eserleri hala günceldir. Ancak 40 yıl boyunca verdiği Bina Bilgisi vb. derslerin yanı sıra özellikle Mimarî Proje Atölyesi'nde Hoca olarak eğitimi yaptığı değerli katkılar ne yazık ki yeterince belgelenmediği için unutulmaya yüz tutmuştur.


Demir'in Akademi'ye öğrenci olarak girdiği 1957 yılından çok önce kurulan, öğrencilerin üç döneme yayılan temel dersleri tamamlamalarının ardından girdikleri Mimarî Proje Atölyesi, mimarlık eğitiminin ağırlık merkezini oluşturur. Demir, görev aldığı süre boyunca her seviyeden yüzlerce öğrenci yetiştirmenin yanı sıra, asistanların mimarî proje hocası olarak yetişmelerini sağlayarak akademik kariyerlerine katkıda bulundu. Bu yazı kapsamında, Demir'in proje atölyesi deneyimlerini belgelemek için yapılandırılmış mülâkât yöntemi kullanılarak toplanan görüşlerin sonuçları "Mimarî Proje Yürütme Biçimi", "Anlatıcı olarak Hoca" ve "Mimarî Proje Asistanlarının Yetiştirilmesi" başlıklı bölümler altında analiz edilerek belgelendi. Görüşmelere ek olarak, Demir'in akademik kimliği Boyer'in (1990) "Üniversite Profesörünün Rolü" başlıklı araştırmasındaki sınıflandırmayla, mimarî proje hocalığı Schön'ün (1985) "Koçluk Sanatı" başlıklı çalışmasındaki inceleme yöntemiyle ele alınarak bütünsel olarak analiz edildi.

Ataman Demir, Akademi'nin YÖK sonrasında yavaş yavaş standartlaşmasından önceki, her hocanın kendi eğitim yaklaşımını ve mimarî üslubunu ifade ettiği döneme tanklık eden son temsilcilerinden biriydi. Demir, öğrencilerle kurduğu ilişkide kendine özgü iletişim tarzıyla Akademi'deki proje atölyelerinde iz bıraktı. Demir'in mimari ve eğitimlik deneyiminden nasıl yararlandığının belgelenmesi hem Cumhuriyet dönemi eğitim tarihimize ışık tutacak hem de akademisyenler için önemli bir öğretim modeli oluşturacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Mimarlık Eğitimi, Mimarî Proje Atölyesi, Mimarî Proje Hocalığı, Güzel Sanatlar Akademisi, Ataman Demir.

# Mimarî Proje Hocasının Eğitimde Rolü: Prof. Ataman Demir'in Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Deneyimi

## Architectural Design Studio Tutor's Role in Education: Prof. Ataman Demir's Experience at Mimar Sinan Fine Arts University

 Arbil Ötkünç

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, Bina Bilgisi Bilim Dalı, İstanbul, Türkiye

 Dilvin Hazal Akkaya Usman

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, Bina Bilgisi Bilim Dalı, İstanbul, Türkiye

uruvşBtarihi/Received: 28.03.2023, Revize tarihi/ Revised: 11.12.2023, Kabul tarihi/Final Acceptance: 11.12.2023

### Extended Abstract

*Prof Ataman Demir (1938-2017) was a sophisticated and multifaceted academic and a successful architect, who made significant contributions to Mimar Sinan Fine Arts University as a senior tutor of the Architectural Design Studio. Demir's books titled "Through the Ages Antakya", "Arşivdeki Belgeler Işığında Güzel Sanat Akademisi'nde Yabancı Hocalar" and "Gazetelerde Sanâyi-i Nefise Mektebi 1924-1939" have been cited as main references. Unlike his works on archival research, which shaped his academic career, his contributions to education as a tutor, especially in the architectural design studio, is unfortunately on the verge of being forgotten as his invaluable contributions to education are not documented adequately.*

*We strongly believe that it is important to transfer to the next generations the methods of the great tutors who contributed to architectural education in design studios. It is necessary to document these methods while the actors are accessible due its nature as they are not about the final product but rather about the process itself.*

*It has been more than half a century since Ataman Demir graduated ranking first from the Fine Arts Academy and started working as a research assistant at the same institute in 1963. In addition to the administrative duties he assumed during his tenure and the numerous classes he has taught during 40 years of his career, he continued to teach at the Architectural Design Studio beyond his retirement in 2003. Retired professors continue to share their knowledge and experience with young faculty members and students as a tradition to keep the academy spirit to become an "Architectural Design Studio Tutor" alive. Tutoring is the longest and most valuable assignment of Ataman Demir, who was a very important contributor of this tradition at the Academy.*

*Architectural Design Studio, which was established long before Ataman Demir entered the academy in 1957, acts as the center of gravity for the architectural education at the Academy once the students complete the fundamental courses that are spread to three semesters. While the project-based course aims to give the students the ability to evaluate and use the knowledge, methods and skills acquired during fundamental courses, the studio ensures the existence, continuity and development of architectural education with its tutor, assistant and student. Ataman Demir, who stands out with his persistent style and approach as a tutor in the design studio, has trained hundreds of students of all levels and grades by the agency of "vertical studio". At the same time he has contributed to the academic careers of research assistants at the studios by ensuring that they were trained as project instructors.*

*We have used the semi structured interview method to document Ataman Demir's architectural design studio experiences. Interviews were held with students who had the privilege to attend Ataman Demir's studios and assistants and colleagues who had the chance to work side by side with him in the studios. Sincere and candid responses collected during the interviews from the former students who had close contact with Demir were analyzed and documented under the sections titled "His Teaching Style in Architectural Design Studio", "Tutor as the Narrator" and "His Contributions for the Architectural Design Studio Assistants".*

*We have used the semi structured interview method to document Ataman Demir's architectural design studio experiences. Interviews were held with students who had the privilege to attend Ataman Demir's studios and assistants and colleagues who had the chance to work side by side with him in the studios. Sincere and candid responses collected during the interviews from the former students who had close contact with Demir were analyzed and documented under the sections titled "His Teaching Style in Architectural Design Studio", "Tutor as the Narrator" and "His Contributions for the Architectural Design Studio Assistants".*

*Demir was one of the last representatives of the Academy who witnessed the period where each tutor expressed and taught in their own studio style and before it was standardized by YÖK (Turkish Council of Higher Education). Demir left his mark in the project studios in the Academy with his unique communication style in his relationship with students. Documenting how Demir leveraged his experience as a tutor will serve as an important teaching model for academics.*

**Keywords:** Architectural Education, Architectural Design Studio, Teaching Architectural Design, Fine Arts Academy, Ataman Demir.

**Cite this article as:** Ötkünç A, Usman DHA. Mimarî Proje Hocasının Eğitimde Rolü: Prof. Ataman Demir'in Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Deneyimi. *Tasarım Kuram* 2023; 140. Yıl Sayısı: 159-179.

## GİRİŞ

Mimarlık Eğitimi, omurgasını oluşturan Mimarî Proje Atölyelerinin işleyişi nedeniyle “hoca-öğrenci” ilişkisinin belirleyici olduğu bir yapıya sahiptir. Bu ilişki, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi özelinde 140 yıl boyunca sürekli gelişmekte ve önemi artmaktadır. Bu nedenle, çok sayıda öğrencinin ve meslektaşının yetişmesine katkıda bulunan eğitim tarihimizin belirleyici figürlerinin hocalık alanına yaptığı katkının sözlü tarih çalışmaları aracılığıyla belgelenmesi önemli bir görevdir.

Çok yönlü bir akademisyen olan Prof. Ataman Demir’in Hoca olarak -daha önce kaleme alınmamış-portresini çizmek bize ‘Üniversite Hocası’nın toplumdaki rolüne bakmaya ve Mimarî Proje Hocalığı’nın ne anlama geldiğini anlatmaya vesile olacaktır. Çalışma MSGSÜ Mimarlık Bölümü Mimarî Proje Atölyelerinin kabullerini ve geleneklerini tespit ederek, eğitimdeki çeşitli pedagojik yaklaşımlara ait bir tarihsel izlek sunacaktır. Atölyelerin geçmişinden bugüne sahiplenilen ve adeta birbiri üzerine örülen öğretilerden ve yaklaşımlardan biri bu vesileyle görünür hale getirilecektir. Teamüller üzerinden ilerleyen, deneyim ve sezgiye dayalı süreçlerin yazılı hale gelmesine çalışılacaktır. Kurumsal belleğin devamlılığına fayda sağlayacak olan bu tespitler geleneksel atölye ortamının Mimarî Proje üretme yöntemlerini açığa çıkaracaktır. Böylece hocayla fiilen karşılaşamayanlar için bu yöntemlerin ulaşılabilir ve belki de yeniden üretilebilir olmasını sağlayacaktır.

Mimarlıkta yüksek öğretim hem eğitim hem de araştırma alanıdır. Kurumların örgütlenme biçimine göre pek çok akademisyen öğretim görevlerinin yanı sıra araştırma ve mimari üretim etkinliklerini sürdürürler. Akademi’nin kuruluş yıllarında hocaların mimarlık faaliyetlerini Mimarî Proje Atölyesiyle birlikte yürütmeleri yaygınken YÖK sonrası dönemde çok yönlü hocaların sistemde kendilerini var etmeleri giderek zorlaşır. Bu çok yönlü hocalar YÖK’ün kurallarına göre günümüzde artık tekil uzmanlık alanla-

rına sahip akademisyenlere evrilirler. Bu nedenle, araştırma, uygulama ve eğitim boyutlarını birbirlerine eklemleyebilen ve sayıları azalan kıymetli profillerin öğrenci ve araştırma görevlilerine, akademisyenlere katkısını resmetmek ayrıca önemlidir.

Hoca, çok yönlü akademik kariyerine rağmen kendini öncelikle “öğretmen” olarak tanımlamıştır (Aysel, 1997).<sup>1</sup> Akademik üretimi ve idari görevlerinden çok daha fazla mesaisini verdiği Mimarî Proje Hocalığı doğası gereği ürüne değil eğitip öğretmeye yöneliktir. Dolayısıyla sonuç üründen ziyade süreç önemlidir. Bu nedenle Demir’in en fazla emek verdiği alanlardan biri olmasına rağmen elimizde en az belge kalmış olanı eğitimciliği hakkındadır. Hocanın akademik kariyerini biçimlendiren arşiv araştırmasına verdiği öneme rağmen özellikle mimari proje atölyesinde proje hocası olarak eğitime verdiği katkı yeterince belgelenmediğinden unutulma eşliğindedir. Mimarî Proje Hocalığı’nın doğası gereği yazıya değil eyleme temellenmesi zorlaştırsa da mimarlığın eğitim dünyasına katkı veren aktörlerin yöntemlerini sonraki nesillere aktarmak, eğitim geleneğinin sürekliliği sağlamak bakımından önem taşımaktadır.

Demir’in Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitimini tamamlayıp yine aynı kurumda 1963 yılında asistanlık yapmaya başlamasının üzerinden yarım asırdan fazla süre geçmiştir. Demir, profesörlüğüyle birlikte aldığı idari görevlerin yanı sıra 2003 yılında emekli olduktan sonra da Mimarî Proje Atölyesi’nde ders vermeye devam etmiştir. *Akademi* ruhunu yaşatan bir gelenek olarak emekli olan hocaların bilgi ve birikimlerini genç öğretim elemanlarıyla ve öğrencilerle ‘Mimarî Proje Hocalığı’ vesilesiyle paylaşmaya devam etmeleri, geleneğin bir parçası olan Demir’in de Akademi’de gerçekleştirdiği en uzun ve kıymetli görevidir.

1. Prof. Dr. Nezih R. Aysel, o dönemde Bina Bilgisi Bilim Dalı’nda asistanı olduğu Prof. Ataman Demir’i nikah şahidi olarak davet eder. Nikah memuru şahitlere mesleğini sorduğunda “Profesör”, “Yüksek Mimar”, “Akademisyen” vb. bir yanıt vermek yerine tevazuyla “Öğretmen” yanıtını verir.

### **ATAMAN DEMİR'İN EĞİTİMCİLİĞİ, ARAŞTIRMACILIĞI VE MİMARLIĞI**

Prof. Ataman Demir (1938-2017), eğitimciliği, araştırmacılığı, mimarlığı eş zamanlı ve başarıyla yürüten, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne Mimarî Proje Hocalığı ile uzun yıllar önemli katkılar sağlayan çok yönlü bir akademisyendi.

1957 yılında öğrenci olarak girdiği Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık Bölümü'nden Şubat 1963'de, birincilikle mezun oldu. 1963-1974 arasında, Akademi, Mimarlık Bölümü, Bina Bilgisi Kürsüsü ve Mimarî Proje Atölyesi'nde asistanlık yaptı. 1973'te, "Güneş Işınımından Korunmak ve Yararlanmak Amacıyla Mimarîde Alınan Tedbirler Üzerine Bir Araştırma" isimli çalışması ile Yeterlik Tezi aşamasını tamamladı. 1974 yılında "Antakya Eski Konut Yerleşmesi Üzerine Bir İnceleme" başlıklı tezi ile Doçent oldu. 1988 yılında "Anadolu Selçuklu Hanları" isimli çalışmasıyla aynı üniversitede Profesör unvanını kazandı.

1974 yılından beri sürdürdüğü Bina Bilgisi ve Proje Atölyesi'ndeki öğretim üyeliğinin yanı sıra, Anadolu, Balkanlar ve Orta Asya'daki mimarî miras ile ilgili araştırmalar yaptı. Bu araştırmaları yurt içinde ve yurt dışındaki çeşitli mecralarda yayınladı, ulusal ve uluslararası kongrelerde konferanslar, bildiriler halinde sundu. Eski Türk Evleri, Anadolu Selçuklu Hanları, Özbekistan'daki Mimarî Miras, Antakya Mimarî ve Kültürel Mirası, hakkında makaleler yazdı. Bu yörelerde çektiği fotoğraflardan oluşan sergiler açtı. Topladığı ve işlediği bilgileri Bina Bilgisi derslerinin müfredatına dahil etti, mimari proje derslerinde öğrencileriyle paylaştı.

1982-1983 eğitim ve öğretim yılında, YÖK Yasası'nın 40-b maddesi gereğince, Konya Selçuk Üniversitesi, Mühendislik-Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü'nde misafir öğretim üyesi olarak eğitime destek verdi ve bugün o bölümün eğitim kadrosunu oluşturan genç hocaların yetiştirilmesine katkıda bulundu.

Antakya ile ilgili çalışmayı ömrü boyunca sürdürdü, yayınlarını yeni bulgular ve

tespitler ile zenginleştirdi. Bu belge ve bilgileri, 1996 yılında, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları içinde, Türkçe ve İngilizce olmak üzere, "Çağlar İçinde Antakya" ve "Antakya- Through the Ages" isimleri altında, iki kitap halinde yayınladı (Demir, 1996). Sonrasında daha da genişletip güncelledi (Demir, 2016). Antakya'nın kültürel zenginliğini tanıtan, Türkçe ve İngilizce çok sayıda makale yazdı, yurt içinde ve yurt dışında konferanslar verdi, kongrelerde bildiriler sundu. Çeşitli TV ve radyo kanallarında, mimarî mirasın ve kültür varlıklarının korunması ile ilgili programlara konuşmacı olarak katıldı. Üniversite öğretim üyesinin ürettiği bilgiyi akademik camianın dışında da paylaşmasını önemli bir sorumluluk olarak gördü. Bu amaçla gazete yazıları kaleme aldı, çeşitli kültür merkezlerinde konuşmalar yaptı. 2003 yılında, TRT-Ankara TV'si tarafından hazırlanan ve TRT-2 ve TRT-1 ile TRT-İNT kanallarında tekrar edilerek yayınlanan; "Antakya- Ezan, Çan, Hazzan" isimli, 6 bölümlük belgeselin metin yazarlığı ve danışmanlığını yaptı.

Demir'in araştırmacı yönünün diğer önemli meyveleri, "Arşivdeki Belgeler Işığında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yabancı Hocalar" ve "Gazetelerde Sanâyi-i Neffise Mektebi" isimli çalışmalarıdır (Demir, 2008, 2010). Kitaplar konuyla ilgili temel kaynak olarak ilk başvuru akademik eserler arasındadır.

Antakya'nın kültürel zenginliğinin tanıtılması amacıyla yapmış olduğu bu hizmetlerden dolayı 1996 yılında, Antakya Belediye Meclisi kararıyla "Antakya Fahrî Hemşehrîsi" sıfatına lâyık görüldü. Aynı yıl, "Hatay Folklor Araştırmaları Derneği" tarafından kendisine, "1995 Yılı Hatay'a Hizmet Ödülü" verildi. Değerli çalışmalarından dolayı, Antakya Belediye Meclisi'nin 02.12.2005 / 122 kararıyla, eski kent dokusu içinde yer alan tipik bir Antakya sokağının adı "Prof. Ataman Demir Sokağı" olarak değiştirildi.

Bilgi ve tecrübesini toplumsal sorumluluklar olarak paylaştı. 1988-1994 arasında, Bursa Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nda üye ve başkan yar-



Şekil 1: Prof. Ataman Demir'in Vakıf Sular Müdürlüğü bünyesindeki çalışmaları (Nezih R. Aysel'in kişisel arşivi).

dımcılığı görevlerinde bulundu. 1999-2003 arasında, İstanbul Su ve Kanalizasyon Genel Müdürlüğü (İSKİ) danışmanı olarak, İstanbul'daki metrük çeşmelerin ihya edilerek tekrar hizmete sokulması çalışmalarını yürüttü. Bu amaçla, İSKİ- Vakıf Sular Müdürlüğü bünyesindeki, Restorasyon Birimi'ni kurdu. Bu görevi sırasında 94 çeşme ile meşgul oldu ve bunlardan 10 tanesinin restore edilerek akar çeşme haline getirilmesini sağladı.

Meslek hayatında, İstanbul, Mudanya-Siği Köyü, Konya ve Bodrum-Yalıkavak'ta; otel, büro ve çarşıdan oluşan plaza, alışveriş merkezi, apartman, tek konut-villa projeleri, tadilat ve iç düzenleme projeleri ile ahşap yalı ve konaklara ait restorasyon projeleri hazırladı. Bireysel olarak ya da meslektaşlarıyla projeler tasarladı. Bunlardan birçoğunun uygulamalarını bizzat kontrol ederek gerçekleştirdi. 1963 yılından bu yana farklı ekiplerle katıldığı çeşitli mimarî proje yarışmalarında, ödüller, mansiyonlar<sup>2</sup> kazandı. 1965 İstanbul Beyoğlu İlk Yardım Hastanesi, 3. Mansiyon (Utarit İzgi, Esad Suher, Mustafa A. Aslaner ile birlikte); 1965 Türkiye Halk Bankası Genel Müdürlüğü, 3. Ödül (Asım Mutlu, Utarit İzgi, Esad Suher, Mustafa A. Aslaner ile birlikte); 1969 Türkiye Kızılay Derneği Genel Merkezi, 3. Ödül (A. Ergun Oral ile birlikte); 1970 Ankara Telekomünikasyon Binası, 2. Ödül (Ahmet Ergun Oral, Necdet Ertugan ile birlikte); 1972 İzmir Hükümet Konağı, 2. Mansiyon (Sezar Güven ile birlikte) Demir'in ödül ve mansiyon kazandığı mimarî proje yarışmalarından bazılarıdır. 40 yıllık eğitimcilik hayatının ardından 2003 Eylül ayında kendi isteğiyle

emekli olan Prof. Ataman Demir aramızdan ayrıldığı 24 Mayıs 2017 yılına kadar MSGSÜ'nde ve vakıf üniversitelerinde eğitime katkı vermeye devam etti.



Şekil 2: Prof. Dr. Ataman Demir (Nezih R. Aysel kişisel arşivi).

## 'MİMARÎ PROJE HOCASI' OLARAK PROF. ATAMAN DEMİR

Demir'in 1957 yılında girdiği Akademi'den günümüze mimarlık eğitiminin omurgasını oluşturan Mimarî Proje Atölyesi; öğrencilerin eğitimlerinin ilk üç döneminde yoğun bir biçimde aldıkları temel derslerden sonra, tüm programın ağırlık merkezini oluşturur. Mimarî proje dersleri diğer proje öncesi temel derslerde<sup>3</sup> elde edilen bilgilerin kullanımına, sınanmasına olanak sağladığından, tüm derslerin birleştirici uygulama alanı olmaktadır ve dersin adının stüdyo ya da atölye olması bu durumu değiştirmemektedir (Akansel vd., 2021).

2. Daha detaylı bilgi için lütfen bkz. TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yarışmalar Dizini, <http://www.mimarlarodasiankara.org/yarismalardizini/>
3. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Mimari Proje öncesi alınması gereken, aynı zamanda projeye önkoşul olan Bina Bilgisi ve Yapı Bilgisi gibi temel derslerin ele alınışıyla ilgili ayrıntılı bilgi için lütfen bkz. Bina Bilgisi hakkında; ATAY, G., POSTALCI, İ. E. (2015). Yapı Bilgisi hakkında; EKİNCİ S., ÖTKÜNÇ A. (2018).

Mimarlık eğitim literatüründe daha çok tasarım stüdyosu olarak adlandırılan mimarî proje dersi, yapı, konfor alanı, ışık, nem, geometri ve ölçü gibi geleneksel teknik bilgilerin dışında kalan, iki ya da daha fazla kişinin bir araya gelerek birbirlerine sorular sorduğu, beraber düşündüğü ve aynı anda çeşitli karşılıklı ilişkiler geliştirdiği, diğer bir deyişle teorik bilgilerle anlatılmaz olana yaklaşılan, küçük bir tartışma alanıdır. Stüdyo; etkileşimli karakteriyle problem çözme sürecinde çizim masası etrafında iş birliği yapan, karşıt görüşte tarafların çeşitliliğiyle zenginleşen bir ortamdır (Fatouros, 2002). Şentürer'in (1994) tasarım stüdyosu tanımı da benzerdir; stüdyo bilgi ve becerilerin katılımcılara verilme çalışıldığı bir yerdir. Uluoğlu'nun (1990) tez çalışması; tasarım stüdyosunun mimarlık eğitim programında en önemli alan olduğunu ortaya koyarken, Lawson ve Dorst (2013) mimari tasarım stüdyolarına mimarlık eğitiminde başrol verildiğini, stüdyonun mimarlık eğitim müfredatının çekirdeği olduğunu belirtir. İncedayı (2005) mimarlık eğitiminde, toplumsal sürecin bölünmez bir unsuru olan yaşayan çevreye ait tüm farklı disiplinlerin sentezlendiği yerin mimari tasarım stüdyoları olduğuna dikkat çeker ve mimarî tasarım stüdyolarının mimarlık eğitiminin "belkemiğini" oluşturduğunu belirtir. İlgili literatüre katkı sağlayan araştırmacıların görüşle-

rinde özetlediği üzere; Mimarî Proje dersi, öğrencinin eğitim sürecinde katıldığı tüm disiplinlerde edindiği bilgi birikimini, yaklaşım, yöntem ve becerileri değerlendirmeye ve kullanma yeteneği kazandırmayı amaçlar. Diğer bir deyişle; Mimarî Proje Atölyesi, hocası, asistanı ve öğrencisiyle eğitimin varlığını, sürekliliğini ve gelişimini sağlar.

Proje Atölyesinin akılda kalıcı üslubu ve yaklaşımıyla ön plana çıkan bir aktörü olan Demir; dersin "dikey yapısı" sayesinde eğitimlerinin farklı aşamasında yüzlerce öğrenciyi yakın zamana kadar yetiştirmiştir. Yatay atölye sisteminde öğrenciler yalnızca kendi seviyelerindeki sınıf arkadaşlarıyla bir grup oluştururken dikey atölye sisteminde Mimari Proje I, II, III, IV öğrencileri aynı hocaların yürütücülüğünde, aynı atölyede dersi alırlar. Böylelikle farklı yer ve konularda çalışırken birbirlerinden öğrenmeleri ve deneyimlerini aktarmaları teşvik edilir. Zira tasarlamayı öğrenmek zordur. Öğrencilerin tamamen yeni bir düşünme ve dünyayı görme biçimi geliştirmeleri gerekir. Bu süreçte hocaların rehberliği ve grup içindeki iletişim ortamı önemlidir.

Demir (2003:285) öğrenciliğinden itibaren tanık olduğu Mimari Proje eğitimine dair hatırladıklarını Akademiye Tanıklık (2003) kitabında aktarır:

Şekil 3: Prof. Ataman Demir, Mimarî Proje Atölyesi'nde öğrencileriyle birlikte (MSGÜ, Mimarî Proje Atölyesi, Ümit Arpacioğlu kişisel arşivi).



*“Akademi’de “Beş yıl olan mimarlık eğitiminin genel karakteri bugünkünden çok farklı değildi: İlk iki yılda, teorik ve uygulamalı dersler ile öğrenci, “Mimari Proje” için teçhiz edilirdi.*

*Mimari Proje, üçüncü sınıfta başlardı. Bu dönemden itibaren yardımcı dersler devreye girer, Mimari Proje eğitimin bütün ağırlığını taşırdı.*

*Beş projeden sonra diploma projesi yapılırdı. Ara projeler, atölye hocasının tashihleri ile ilerlerken, diploma projesi, tamamıyla öğrencinin kendi başına yürüttüğü, tashihsiz bir çalışma şeklinde olurdu. Bugün de diploma projelerinde izlenen yol budur.”*

Kendisi de bu sözleriyle Akademi’de öğrenci olduğu yıllarla günümüzü karşılaştırdığında eğitimin özünün değişmediğini vurgular.

MSGSÜ’nde Mimarlık Bölümü’nde görevli olan öğretim elemanları eğitim tecrübelerini artırmak ve sonrasında Proje Hocası (*Mimarî Proje Atölyesi Çalışma Grubu Yürütücüsü*) olmak isteğiyle ‘asistan’ olmaya gönüllü olurlar. Bu “yardımcı öğretim elemanları” en az 6 yarıyıl süreyle farklı Mimari Proje Atölyesi gruplarında çalışır<sup>4</sup>. Ataman Demir’in Mimarî Proje Atölyesi, görevli olan asistanların da proje hocası olarak yetişmelerine ve akademik kariyerlerine katkıda bulunan bir ortam sağlar. Bu yazı kapsamında Demir’in “Mimarî Proje Hocalığı”yla ilgili deneyimlerinin sözlü tarih aracılığıyla belgelenmesi önemli bir çıktıdır. Demir’den ders almış öğrenciler, asistanlar ve onun yanında çalışmış meslektaşlarıyla 2018-2019 yılları arasında mülâkatlar yapılmıştır. Mülâkat yapılanlar okula giriş yıllarına göre sıralanarak araştırmaya konu olan 40 yılın her dönemine dair anlatılar kapsanmaya çalışılmıştır.

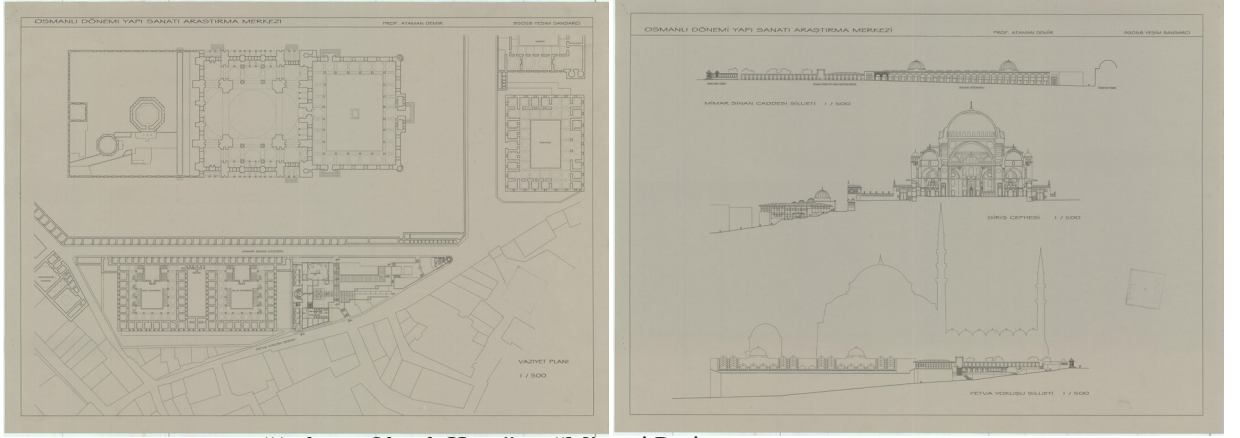
Deneyimler üzerinden araştırmaya yönelik çıkarım yapmak üzere, çok sayıda katılımcıyla tek odaklı anket yürütmek yerine, daha az sayıda katılımcıyla birebir gerçekleştirilen görüşmelerde yarı yapılandırılmış mülâkat tekniği kullanılmıştır. Önceden hazırlanmış bazıları açık uçlu,

bazıları da standartlaştırılmış soruların sırası, görüşme esnasında katılımcıya esneklik sağlaması hedefiyle yanıtlarına göre düzenlenmiştir. Karşılıklı diyalogla gelişen, anlatı formunda aktarılan anılar bilgi edinme aracı olarak kullanılmıştır. Mülâkatlar belleklerde olup kaybolma riski taşıyan aynı türde bilgilerin yazıya aktarılmasını sağlamıştır. Mülâkatlar sırasında yanıt aranan sorular şu şekildedir:

- Kendisinden ders alan ya da asistanlığını yapma şansı bulan öğrencilerine bu temaslardan hangi izler kaldı?,
- Mimarî Proje Hocası olarak verdiği eğitimde özellikle aktarmaya çalıştığı bilgiler, kullandığı ölçek veya öğrenciyi kullanmaya teşvik ettiği temsil aracı var mıydı?,
- Tercih ettiği proje alanından, yapı tiplerinden söz edilebilir mi?,
- Bina Bilgisi Anabilim Dalı’nın öğretim üyesi olması Mimarî Proje dersini yürütme biçiminde nasıl yansıdı?,
- Sıklıkla referans verdiği mimarlar, yapılar, kitaplar var mıydı?,
- Güneş ışınımı, Antakya tarihi ve mimarîsi, Anadolu Selçuklu Hanları vb. üzerine yaptığı akademik çalışmalar ve araştırmalar mimari proje dersine nasıl yansıyordu?,
- Öğrencide bıraktığı etkiyi bu kadar akılda kalıcı yapan yaklaşımının özgün karakteristikleri nelerdi?,
- Eskiz Sınavı sorusu hazırlarken ve yanıtları değerlendirirken nasıl bir yöntemi vardı? vb.

Yarı-yapılandırılmış bu görüşmede soruların mantıksal ve anlatsal bütünlük içermesi hedeflenmiştir. Böylece araştırma yönteminin uygulama aracı olan sorular aynı dönemin farklı aktörlerine de yöneltilerek çalışma yaygınlaştırılabilir. Hatırlanması ve yanıtlanması kolaydan zora giden ve başlangıç ve geçiş ifadeleriyle anlatıyı kolaylaştıracak bir düzenleme de yapılmıştır. En kısıyası 30 dakika en uzununu iki saat süren mülâkatlar sırasında Ataman Hoca’yla yakın temasta bulunmuş kişilerin içtenlik ve açıklıkla verdikleri yanıtlar; “Mimarî Proje Yürütme Biçimi”,

4. *Mimari Proje Atölyesi Kurulu, Yapısı, Görev ve Sorumlulukları, Madde 6 (1), MSGSÜ Mimari Proje ve Diploma Projesi Yönergesi, 2021.*  
[https://www.msgsu.edu.tr/Assets/UserFiles/2021/Agustos/msgsumimarlikfakultesimimari\\_projeato\\_lyesi\\_yo\\_nergesi\\_senatoonayli\\_06.08.2021.pdf](https://www.msgsu.edu.tr/Assets/UserFiles/2021/Agustos/msgsumimarlikfakultesimimari_projeato_lyesi_yo_nergesi_senatoonayli_06.08.2021.pdf)



Şekil 4: 1995 girişli Yeşim Sansarcı'nın Demir'in grubunda çalıştığı Osmanlı Dönemi Yapı Sanatı Araştırma Merkezi projesine dair vaziyet planı ve kesit çizimleri (Bina Bilgisi Bilim Dalı Arşivi).

“Anlatıcı Olarak Hoca” ve “Mimarî Proje Asistanlarının Yetiştirilmesi” başlıkları altında toplanmıştır.

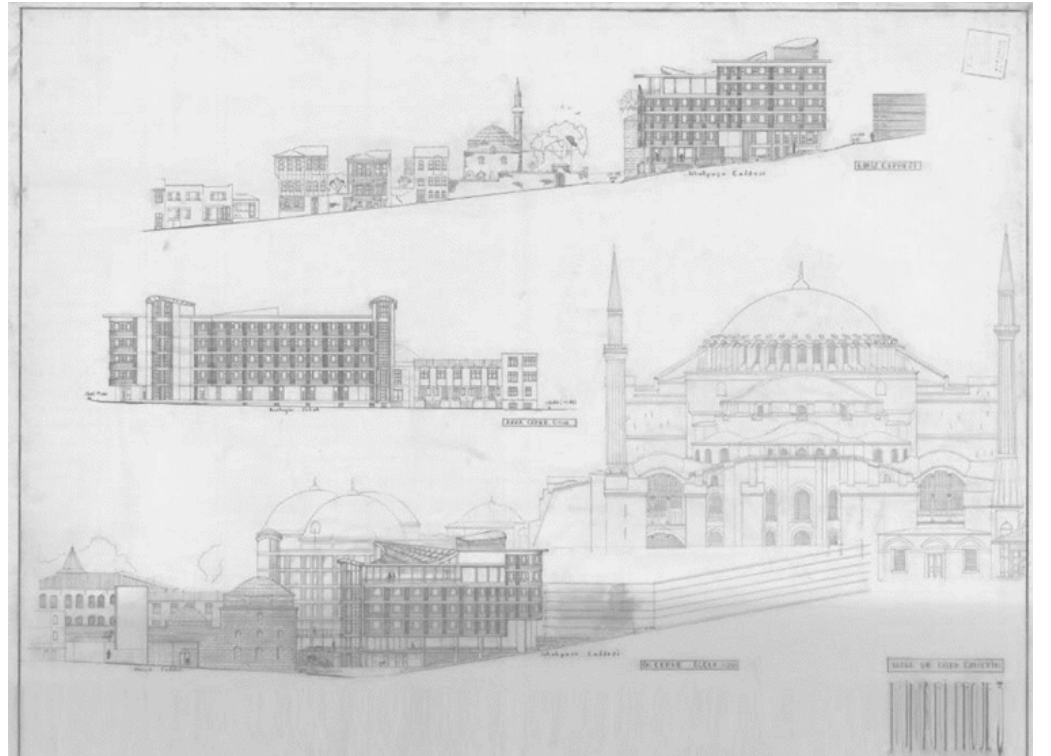
### **MİMARÎ PROJE YÜRÜTME BİÇİMİ**

Ataman Hoca'nın kendine özgü mimarî proje yürütme biçimini anlatmak için ilk önce her dönem başında gerçekleşen mimarî proje konusu, yer seçme sürecine bakılabilir. Daha sonra inşa edilebilirlik ve güncellik düşüncelerini, Bina Bilgisi yaklaşımını, temsil kullanımıyla ilgili beklentisini, açığa çıkarmak hedeflenmektedir.

### **Öğrencinin Gözlem Yapmaya ve Deneyimlemeye Teşvik Edilmesi**

MSGSÜ'nde Mimarî Proje dersi her dönem öğrencinin hocasını seçmesiyle başlar: Öğrenci grubunda olmak istediği hocaların isimlerini listeler ve kura çeker. Mimarlık Bölümü Başkanlığı'na bağlı Mimarî Proje Koordinatörlüğü küçük numara çekenden büyüğe doğru öğrencileri sıralayarak grupları belirler. Daha sonra öğrenciler grup hocalarına yer ve konu önerileriyle gelirler.

Şekil 5: 1996 girişli Dilek Özmetin'in Demir'in grubunda çalıştığı mimarî projenin teslim paftası (Bina Bilgisi Bilim Dalı Arşivi).



Hoca öğrencinin proje seviyesine göre bir problematik oluşturması için gerekli yönlendirmeleri yapar. Ataman Demir'in grubunda yapılan projelere örnek olarak; Osmanlı Dönemi Yapı Sanatı Araştırma Merkezi, Mimari Proje 4 (1999), Sultanahmet'te Otel, Mimari Proje 3 (2007), Sultanahmet'te Butik Otel, Mimari Proje 2 (2013) Üsküdar'da Halk Evi, Mimari Proje 1 (2006) gösterilebilir.<sup>5</sup>

2004 yılında eğitime başlayan Duygu Yarımbaş, 2006-2007 Öğretim Yılı'nda Demir'den hem Mimari Proje 1 dersi almış, hem de mezuniyetinin ardından 2014 yılında araştırma görevlisi olarak Demir'in mimari proje asistanlığını yapmıştır. Yarımbaş, Ataman Demir'in son proje asistanıdır. Öğrenciyken tanıdığı Ataman Hoca'nın, on yıl sonra asistanı olarak görev aldığı zamanda mimari proje yürütme biçiminin değişmediğini, hocanın öğrenciyi tasarıma başlamadan önce, tasarımın gerçekleşeceği alan üzerinde gözlem yapmaya, özellikle geçmişini araştırmaya teşvik etmekten hiç vazgeçmediğini gözlemler:

*"Mimarî Proje dersine başladığımda Ataman Hoca'nın tarihi çevre hakkında konuştuğunu, Fatih Dönemi mimari eserlerini detaylıca anlattığını hatırlıyorum. Bu nedenle tüm grup proje arsası seçimlerinde tarihi çevreye odaklanmıştık. Ben Üsküdar'da çalışmaya karar verdim. Çinihi Hamam yanında bir arsa seçtim. Ataman Hoca Üsküdar'ı yakından tanımam için ben teşvik etti, hangi caminin kimin zamanında yapıldığını öğrenmemi istedi. Hatta araştırma bölgemi arsa çevresi ile sınırlı bırakmadı, tüm Üsküdar olarak genişletti.*

*Eskizlerim üzerinde "Fatih Dönemi", "Barok" gibi notlar aldığımı biliyorum. Çalışma alanımda, hamam, cami ve çeşme bulunuyordu. Uzun süre proje arsa sınırlarımı oluştururken cami duvarını koruma kararı üzerine tartışmış, tarihi yapıları birbirine bağlayarak mekânsal örgütlemeyi sağlamak adına duvarı kaldırmaya karar vermiştik.*

*Proje konumun halkevi olmasını*

*Ataman Hoca istedi. Hatta halkevleri üzerine çalışmam için bana kitap önerilerinde bulundu. Halkevlerinin tarihini, hangi dönemlerde nasıl kullanıldığı hocanın teşvikiyle detaylı olarak çalışmıştım. Dönem boyunca her hafta tarihi çevrede yeni bir yapının nasıl tasarlanması gerektiğini konuştuk. Örneğin kolaya kaçarak projemi teras çatı ile bitirmek istediğimimde, Ataman Hoca'dan çalıştığım bölgenin teras çatıya uygun olmadığı, çatı çözümü üzerine daha çok mesai harcamam gerektiği konusunda uyarı almıştım."*<sup>6</sup>

2008 yılında eğitimine başlayan ve Demir'den Mimari Proje 1 dersi alan Burak Mangut, hocanın grubundayken öğrenme sürecini anlatır:

*"Mimarî Proje dersinin ilk görüşme gününde Ataman Hoca nerede oturuyorsun diye sordu. Bakırköy deyince, daha önce orada proje yapmaya çalışmış bir öğrencisinin alanına yönlendirdi. Özgürlük Parkı'nın yanındaki otobüs duraklarının yerine çarşı yapmayı önerdim. Bu konu, baraj derslerinde (proje öncesi uygulama derslerinde) hiç görmediğim bir kent içeriğine sıçrama vesilesi oldu.*

*Birinci proje benim için oldukça sert geçti. Sonunda bir şeyler geleceğini anladım. Ataman Hoca ilk proje öğrencilerine mekân kurmayı ve bir araya gelme biçimlerini öğrenmeye teşvik ediyor.*

*Mimari Proje 1'in sonunda aslında Mimari Proje 2 seviyesinden de almam gereken kazanımların bir kısmı elde etmiştim. Ancak bunu dönemin sonunda anladım. Dönem içi çalışmalar sancılı oldu benim için. Suyu atılmış olma, yüzmeyi yüzerek öğrenmeye çalışmak gibiydi biraz. Dayanak bulamıyordum başlangıçta. Neyle ilişkilendireceğime bağlı olarak nedensellikleri kuramıyordum. Kent dinamiklerini analiz edemiyordum. Bu konu daha sonra akademik hayatım boyunca da zihnimi meşgul etmeye devam etti. Lisansüstü çalışmalarımdan sonra insan eylem-*

5. Bahsi geçen projelerden Osmanlı Dönemi Yapı Sanatı Araştırma Merkezi, 1995 girişli Yeşim Sansarcı; Sultanahmet'te Otel, 2002 girişli Emre Dane; Sultanahmet'te Butik Otel, 2005 girişli Birgül Tek, Üsküdar'da Halk Evi, 2004 girişli Duygu Yarımbaş tarafından çalışılmıştır.
6. Mimar, Araştırma Görevlisi, MSGSÜ, Mekân Organizasyonu ve Denetimi Bilim Dalı, Bina Bilgisi Anabilim Dalı, Mimari Proje Atölyesi Asistanı, Mülakat Tarihi: 22.09.2019, 11.30-12.30, Mülakat Yeri: Teams Çevrim içi Toplantı, Mülakatı Yapan: Dilvin Hazal Akkaya Usman

lerini gözlemenin önemini daha iyi anladım. Aslında o zaman da Ataman Hoca beni tekrar tekrar Bakırköy'e gönderip bakmaya teşvik ediyordu. Ancak Ataman Hoca tam olarak neye bakmam gerektiğini söylemiyordu. Yalnızca yapılara bakıyordum o zaman, kullarımları analiz etmemiştim.”<sup>7</sup>

Mangut, projede bağlam ve tasarım arasındaki nedensellik ilişkisini bulmayı Mimarî Proje Eskiz Sınavı'nda deneyimledikleri üzerinden öğrendiğini aktarır:

“Eskiz sınavı” adının yanıltıcı olduğunu düşünüyorum. Çünkü bizden beklenen belirsiz çizimler değil, düzgün ölçekli çizimler ve çalışan binalardı. Ben de çok yaratıcı çözümlerden dolayı değil, temiz ve düzgün çizdiğim için iyi notlar aldım bence. Ben bunu Ataman Hoca'dan (Ataman Demir) öğrendiğimi düşünüyorum. Projeyi nedensellikler üzerinden işlemeyi öğrendim. Mimari projem de kentsel dinamikler, mekânsal kurgu ve bunların arasındaki nedensellikler üzerinden ilerliyordu. Ben de bunu 1. projede keşfettikten sonra eskizde uygulamaya başladım”.<sup>8</sup>

Gökhan Koçyiğit de Ataman Hoca'nın öğrenciyi farklı işlevlerde nitelikli binaları görmeye teşvik ettiği bir örnek hatırlar:

“Otel yapan öğrencilere “Git, bir Swiss Otel'e bak, bir lobisinde otur” derdi.”<sup>9</sup>

Demir, tasarımın hesap verilebilirliğine dayalı bir model yürütmüştür. Keyfiyeti değil, tarihi, fiziksel ve sosyo-ekonomik bağlamla ilişkinin araştırılmasını teşvik etmiştir.

### **İnşa Edilebilirlik**

MSGSÜ Mimarî Proje dersinin yürütülmesindeki modernleşme süreci ilkelerinden biri de öğrencinin hep aynı yürütücünün grubunda olmamasıdır. Aynı hocanın grubunda birden fazla proje yürütmek Akademi'nin ilk yıllarında hoca ve öğrenci sayısı azken daha sık karşılaşılan bir uygulamayken günümüzde öğrencilerin farklı yaklaşımları deneyimlemesi

pedagojik açıdan tercih edilmektedir. Her hocanın öğrenciyi yaklaşımı farklıdır. Bazı hocalar tasarımda yaratıcılığı tetikleyecek deneysel yöntemlerle projeye başlatırken, diğer hocalar ağırlıklı olarak planlama üzerinde dururlar ve kullanıma yönelik kriterleri sorgularlar. Bazı hocalar kentsel ve tarihi dokunun öğreticiliğinden yararlanırken az sayıda hoca da bağlamı daha serbest bırakarak öğrencinin tasarım parametrelerini kendi oluşturmasını bekler, böylece yaratıcı arayışları teşvik eder.

Demir'in grubunda proje başından itibaren tanımlı bir şekilde ilerler. Belirsizlikler her çizimle tanımlar getirilerek aşılır. Yapının programı bulunduğu yere göre ve topluma faydalı olacak şekilde planlanır. Yapım sistemi seçilirken fizibilite ve uygulanabilirlik ön plandadır. Tasarım adeta kullanıcı belirliymiş ve bütçe sınırlıymiş gibi ele alınır. Tamamen varsayıma dayalı bir öğrenci projesi bile mimarın “başkasının parasını harcayacağı” bilinciyle yürütülür. Öğrencinin projesini “hayali çizgiler”den oluşturması yeterli görülmez. Her çizginin yapı elemanına dönüşeceği sürekli hatırlatılır.

Günümüzde mimarlık pratiği deneyiminin eğitim sürecine dahil edilme yöntemleri tartışılmaktadır. Mimarlık müfredatlarında mesleki uygulama bilgisine yeterince yer verilmemesi, günümüzde ortaya çıkan yeni mesleki uygulama alanlarına değinilmemesi, kuramsal bilginin uygulama deneyimiyle pekiştirilememesi, bunların birlikte çoğu akademisyenin mimarlık pratiğinden kopuk olması öne çıkan eleştiriler arasındadır (Yorgancıoğlu, 2017, 45). Demir, aktardığı bilgiyi mesleki deneyimine temellendiren bir aktördür.

Demir'in inşa edilebilirlik konusunu nasıl bir üslupla vurguladığını Oğuz Özer aktarır. 1979-1985 yılları arasında sürdürdüğü mimarlık eğitimi sırasında Demir'den Mimarî Proje 1 dersini alır:

“Benim öğrenci olduğum dönemde (1979-1985) Muammer Onat, Ataman Demir, Nursel Onat aynı atölyede proje verirlerdi. Ataman Hoca'nın 3-4

7. Dr. Mimar, Araştırma Görevlisi, MSGSÜ, Mimari Tasarım Sorunları Bilim Dalı, Bina Bilgisi Anabilim Dalı, Mimari Proje Atölyesi Asistanı, Mülakat Tarihi: 24.01.2018, 15.00-16.00, Mülakat Yeri: Bina Bilgisi Yanı Atölyesi, Mülakatı Yapanlar: Arbil Ötkünç, Melek Kılınc, Dilvin Hazal Akkaya Usman.
8. Dr. Mimar, Araştırma Görevlisi, MSGSÜ, Mimari Tasarım Sorunları Bilim Dalı, Bina Bilgisi Anabilim Dalı, Mimari Proje Atölyesi Asistanı, Mülakat Tarihi: 24.01.2018, 15.00-16.00, Mülakat Yeri: Bina Bilgisi Yanı Atölyesi, Mülakatı Yapanlar: Arbil Ötkünç, Melek Kılınc, Dilvin Hazal Akkaya Usman.
9. Doç. Dr., MSGSÜ, Bina Bilgisi Bilim Dalı, Mimari Proje Atölyesi Proje Yürütücüsü, Mülakat Tarihi: 01.08.2018, 14.00-17.00, Mülakat Yeri: Gökhan Koçyiğit Ofisi, Ayrılıkçeşme, Mülakatı Yapan: Arbil Ötkünç.

öğrencisi vardı. Öğrenciler ondan çekinirlerdi, o nedenle az sayıda öğrencisi olurdu.

Hoca, o dönem Üsküdar'la ilgileniyordu. Elinde 1967 tarihli Üsküdar fotoğrafları ve planlar vardı. Plandan hepimizin seviyesine göre yerler gösterdi. Üsküdar'ın tepesinde, Atik Valide külliyesinin yanında bir köşk vardı. Projenin yeri orasıydı. Yönlendirmeleri inşa edilecekmiş gibi bir proje yaptırma yönündeydi. Profesyonel hayattaki gibi... "Şuraya beton yapmak lazım, burayı taş kaplayalım" gibi şeyler söylerdi.

Muammer Hoca projedeki problemleri sofistike hale getirir, Ataman Hoca basitleştirirdi. Hocaların yöntemleri birbirinden çok farklıydı ama birbirlerinden çok şey öğrenmişler, birbirlerini çok etkilemişler izlenimi edinmiştim."<sup>10</sup>

Demir'in Mimarî Proje asistanı ya da proje öğrencisi olmamış, ancak uzun yıllar aynı kürsüde birlikte çalıştığı Gülşen Gülmez, "Ataman Hoca öğrenciye projesiyle ilgili ne düşündüğü anlamak ya da bazı şeyleri fark ettirmek için açık, net ve damardan sorular sorardı." diyerek Demir'in öğrencilerle iletişim yöntemine dikkat çekerek anılarını aktarır:

"Kürsüde olduğum sırada şahit olduğum bir olay. Ataman Hoca bir öğrencisinin projesindeki mekânın avlu olup olmadığını anlamak için sırasıyla şunları sordu; burası avlu mu? Cevap yok, üstü açık mı? Cevap yok, çatısı var mı? Cevap yok (Öğrenci eveleyip geveleyip bir şeyler murıldanıyor), Hoca'nın sesi gittikçe yükseliyor, sabırla devam ediyor, en sonunda Hoca kalemimi, aldı sorduğu yerin tam üstüne vurarak tak, oğlum tak buraya tak yağmur düşüyor mu tak? Cevap; evet hocam. O zaman burası avlu. O öğrenci çizdiğinin avlu olduğunu şahit olduğum o esnada öğrendi diyebilirim."<sup>11</sup>

Mimarî projenin tasarım aşaması çok sayıda değişkenin hesaba katılması gereken bir süreçtir. Belirsizliğin yönetilmesi gerektiği bu süreçte öğrenciler sıklıkla

zorlanırlar. Hocanın yöntemi öğrencinin projesini zihninde netleştirmesini sağlayacak soruları yöneltmektir. Bu da öğrencinin hayal ettiğini tasvir etmesi yoluyla değil yapısal açıdan nasıl ele alınacağını çizerek anlattırması yoluyla olur.

### Yapının Formunun Oluşturulması

Mimarî proje tasarımında öğrencini fikrini iki ya da üç boyutlu temsil araçlarıyla görünür hale getirebilmesi zor bir süreçtir. Tasarım tecrübesini yeni edinmekte olan öğrenci bazen planlama açısından uygun çözümler üretmesine rağmen yapının cephelerini biçimlendiremez. Ya da çevreyle uyumlu bir kitle oluşturmaya rağmen binayı işler hale getiremez. Ataman Hoca projenin ilk aşamasından itibaren öğrenciyi projenin plan ya da cepheden ibaret olmadığını; üç boyutun bir arada düşünülmesi konusunu sürekli hatırlatır ve sistemli bir biçimde çalışmaları yönlendirir. Öğrencinin zamanını dengeli biçimde kullanması için aşılması gereken etaplar öncesinde uyarır.

2001-2002 yılları arasında Demir'in proje asistanı olarak görev yapan Özgür Bingöl'e göre Demir de diğer tüm Bina Bilgisi hocaları gibi bağlam ve program konularına titizlikle yaklaşır. Bunun ötesinde mekânın, mimari nesnenin algısal boyutuna çok önem verir; malzeme, renk, doku, gölge, detay meselelerini vurgular.<sup>12</sup>

Demir'den hem Bina Bilgisi I, hem de Mimarî Proje dersi alan Tolga Sayın'ın aktardığına göre<sup>13</sup>, çizmeden, çevreyle ilişkili biçimsel yönlendirmeler yapar. Örneğin Galata'da Otel projesi sırasında (1999), "Odak Galata Kulesi olsun, odalar Galata Kulesi'ne baksın, yay biçimi bunu sağlayabilir" dediğini hatırlar. Biçimin inşa edilebilirliği ve işlevle ilişkisi önemlidir. Taşıyıcı sistemle ilişki hep gözetilir. Tarihi çevreyle ilişki kurmak için Fransız balkon, arkat vb. etütler yapılırlar.

Demir'in kendisi öğrencilik döneminde ülkenin elinde olan kısıtlı olanaklarla en iyi şekilde yetiştirilmiştir. Öğrencilerinse basılı ve dijital kaynaklara olan ulaşım kolaylaşmış olmasına rağmen sınırlı düşünmelerini eleştirir, ellerindeki imkânları

10. Prof. Dr., MSGSÜ, Bina Bilgisi Bilim Dalı, Mimari Proje Atölyesi Proje Yürütücüsü, Mülakat Tarihi: 17.07.2018, 11.00-12.00, Mülakat Yeri: Bina Bilgisi Bilim Dalı, Mülakatı Yapan: Arbil Ötkünç, Dilvin Hazal Akkaya Usman.
11. Prof. Dr., MSGSÜ, Bina Bilgisi Bilim Dalı, Mimari Proje Atölyesi Proje Yürütücüsü, Mülakat Tarihi: 23.09.2019, Mülakat Yeri: Bildiri kapsamında hazırlanan mülakat sorularına yazılı olarak yanıt vermiştir, Mülakatı Yapan: Dilvin Hazal Akkaya Usman.
12. Doç. Dr., MSGSÜ, Bina Bilgisi Bilim Dalı, Mimari Proje Atölyesi Proje Yürütücüsü, Mülakat Tarihi: 30.11.2018, Mülakat Yeri: Bina Bilgisi Bilim Dalı, Mülakatı Yapan: Dilvin Hazal Akkaya Usman.
13. Doç. Dr., MSGSÜ, Mekân Organizasyonu ve Denetimi Bilim Dalı, Bina Bilgisi Anabilim Dalı, Mimari Proje Atölyesi Proje Yürütücüsü, Mülakat Tarihi: 19.09.2019, 11.30-12.30, Mülakat Yeri: Teams Çevrim içi Toplantı, Mülakatı Yapan: Arbil Ötkünç.

kullanmaları konusunda teşvik ederdi. Arbil Ötkünç'ün 2010-2011 öğretim yılında, mimarî proje asistanlığını yaptığı dönemde şahit olduğu üzere, güncel mimariden haberdar olmalarını bekler ancak sorgulamadan, içeriğini anlamadan biçim taklidine anlayış göstermezdi. Mimarlıkta ne kadar çağdaş gelişmelere önem verse de moda yapım için yapılan biçim arayışlarını eleştirir, öğrenciyi burada da nedensellik ilişkisi kurmaya yönlendirirdi. 1993 yılında mimarlık eğitimine başlayan Gökhan Koçyiğit'e göre,

*"Ataman Hoca'nın Mete [Ünal] Hoca'dan ve Nursel [Onat] Hoca'dan farklı yani belirli bir biçimi, başarılı bir biçimi bulup, o fikir doğrultusunda projenin geliştirilmesini isterdi. Yani mesela bu Mete Hoca'da olmazdı, arayış ön plandaydı... Muammer Hoca'da en üst seviyede. [...] Ataman Hoca'da planlamadan çıkan bir form değil de orada ne olması lazım diye planlamanın ikinci planda kaldığı, formun aranmasına yönelik bir çabası vardı. Tabii o zaman bu sketch-up'lar falan, üç boyutlu gösterimler çok gelişmemişti. Maket varsa konuşurdu ama özellikle maket yapmaya, çalışma maketi yapmaya yönlendirmezdi. Ataman Hoca netlikten hoşlanırdı. Fluluk, belirsizlik, ne olduğu belli olmayan eskizler onun hoşuna gitmezdi bence. [...] Gelenekçi bir yapısı vardı. Sanki Beaux-Arts'ın devamı gibi Ataman Hoca, ben zihnimde öyle yerleştiririm. Beaux-Arts'ın bugünkü temsilcisi gibi. Tabii o zamanki kadar güçlü olamaz hiçbir şekilde de."*<sup>14</sup>

Ecole des Beaux-Arts belli bir müfredata dayalı formel eğitimin başlangıcı sayılabilir. Paris'teki Beaux-Arts döneminin 4 temel ögesi vardır: Ekol (*Türkçe'de okul*), özel atölyeler, salonlar ve kafe hayatı. Ekol klasik resim ve mimarlığın geleneksel ve katı eğitiminin verildiği yerdir. Başarılı olan öğrenci tam burslu olarak okuyacağı Grand Prix de Rome (*Büyük Roma Ödülü*) ile ödüllendirilir. Küçük bağımsız atölyelerde öğrenciler doğrudan bir ustadan öğrenirler ve başarıları doğrudan ustaya yansır.

Başarı başarıyı doğurur ve katı bir hiyerarşi yaratır. Yıllık Paris Salonu en iyi eserlerin jüri tarafından seçilip kamuya sergilendiği bir gösteridir. Paris kafe hayatı atölyeler ve okulun gayri resmî uzantısıdır, insanlar buralarda bir araya gelirler ve tasarım tartışır (Wozniak, 2016).

Beaux-Arts eğitim modeli rekabete, yarışma kültürüne ve yoğun çalışmaya dayanır. Özellikle 20. yüzyıl başlarında mimarlık eğitiminde Ecoles des Beaux-Arts geleneğini; içerdiği kazanmayı öğrenmenin üstünde tutan rekabet sistemine (Anthony, 2012, 397) karşı çokça eleştirilmiştir. 1919 yılında Gropius öncülüğünde Almanya'da kurulan Bauhaus Okulu ile Beaux-Arts'a alternatif, geçmiş mimari eserlerin nasıl taklit edeceklerini öğretmek yerine yeniliği vurgulayan bir eğitim kültürü gelişmeye başlamıştır. Bauhaus sanatçıların, tasarımcıların ve mimarların eğitimine çok disiplinli düşünce fikrini getirmesinin yanı sıra, ilk bakışta birbirinin tam zıttı gibi görünen sanat ve mühendislik, bilim ve felsefe gibi disiplinlerin dünyayı görme ve yorumlama yöntemlerini kullanarak, eğitim sisteminde yaratılmak istenen dengeli bakış açısının temelini oluşturur (Şener Çobanoğlu, 2019). Her iki eğitim modeli de öncelikle amaçladıkları mimar kişiliğini yaratmaya yönelik adımlar attıkları için başarılıdır (Uluoğlu, 1988).

Çağdaş mimarlık okulları Beaux-Arts yönteminin ana fikirlerinin çoğunu izlemeye devam ederler: Öğrenciler arasında rekabet ve yoğun çalışma ortamının yaratılması, öğrenci ve hocalar arasında katı hiyerarşinin kurulması, «doğru» ve en iyi öğrenci işinin seçilmesinde karar merciinin jüri ya da hocada olması (Wozniak, 2016; Ulll). Buna karşın okullar enformel kafe ortamını ve tasarım tartışma ruhunu büyük oranda kaybetmişlerdir. Bugün mimarlık eğitimi üzerine yapılan eleştiriler genel olarak tartışma ortamının eksikliği üzerinedir.

#### **ANLATICI OLARAK HOCA**

Mimarî tasarım stüdyosu ile ilk defa karşılaşan öğrenci geçmiş yaşamında tanımadığı yeni bir dil ile tanışır ve eğitim

14. Doç. Dr., MSGSÜ, Bina Bilgisi Bilim Dalı, Mimari Proje Atölyesi Proje Yürütücüsü, Mülakat Tarihi: 01.08.2018, 14.00-17.00, Mülakat Yeri: Gökhan Koçyiğit Ofisi, Ayrılıkçeşme, Mülakatı Yapan: Arbil Ötkünç.

sürecinin temeli bu dilin öğrenilmesi üzerine kuruludur (*Schön, 1985*). Diğer bir deyişle stüdyodaki eğitim süreci, dili kullanan ve dinleyen arasındaki iletişim örgütlenmesidir (*Türkyılmaz Canbay, 2010*). Atölyede dili kullanan proje yürütücüsü, tasarımın merkezinde, yeri geldiğinde çizim araçlarını kullanarak öğrencinin kendisini takip etmesini bekleyen, yeri geldiğinde dinleyici olan öğrenciye soru sorarak yol gösteren bir aktördür.

Profesyonel yaşam ve öğretim arasındaki bağlantı eğitimcilerin mesleki uygulamalarına ya da akademik araştırmalarına dair deneyimlerini öğrencilerin gelişimlerine rehberlik ederken paylaşımlarıyla mümkün olur. Demir'in proje tashihleri sırasında öğrencinin karşılaştığı sorunları çözmek ve zorlukları aşması için bu deneyimleri hikâyeleştirmesi ve referanslar vermesi önemli bir araçtır. Örneğin öğrenci projelendirdiği yapının girişini organize etmekte zorlandığında Türkmenistan'da gördüğü bir medresenin kapısını anlatır (*Ötkünç, 2011*). Böylece samimi bir dille yapılan canlı bir tasvir den sonra öğrenci yapının içine girene kadar yapılan yolculuğun da tasarımın parçası olması gerektiğini anlar.

Alman edebiyat eleştirmeni ve kültür tarihçisi Benjamin'in (1995, s.78) belirttiği üzere, ağızdan ağıza aktarılan bilgi kaynağından beslenen hikâye anlatıcısı ve deneyim arasında doğrudan bir bağlantı bulunur. Anlatıcı hikâyesini kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan çekip alır ve bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirir. Her yeni anlatım dinleyicilerin de içinde yer aldığı kolektif bir deneyim ortaya çıkarır, bu deneyim sayesinde hikâye her dinleyicinin belleğinde yeniden farklı olarak inşa edilir.

Demir'in proje tashihlerindeki bina tasvirleri, öğrenciyi dinleyici konumundan adeta deneyimleyen konumuna sokar. Canlandırarak anlatmanın yanı sıra sorular sorarak öğrencinin kendi fikrinin potansiyelini gerçekleştirmesinin önünü açar: "Burasını nasıl düşündün? Buraya baktın mı? Şurası nasıl olsun? vb.". Öğrencinin yapısına dair soruları

yanıtlayarak, hikâyeleştirerek içindeki yaşantı kapsayarak düşünmesine teşvik eder. Proje tashihi boyunca öğrencilerle etkileşim halindeki Demir, Benjamin'in altığını çizdiği kolektif deneyim alanını kurar. Stüdyo artık bir ders olmak yerine bir deneyimler ortamıdır (*Aslan, 2016*). Böylesi bir ortamda hikâyelerle beslenen, kolektif deneyim alanının merkezindeki öğrenci, süreç boyunca projesini yeniden inşa eder.

Demir'in öğrencilerle kurduğu iletişimi asistanı olarak yanında görev aldığı daha iyi fark ettiğini belirten Yarımbaş; proje tashihlerindeki tartışmaların sadece tasarım üzerine olmadığını aktarır:

*"Ataman Hoca mimar olmanın sorumluluklarını, mesleki etik değerlerini öğrenciler ile paylaşır, onları soru sormaları, konuya katkı sağlamaları için teşvik ederdi. Birlikte çalıştığımız dönem Üsküdar Meydanı'nın düzenleme çalışmaları devam ediyordu. Ataman Hoca güncel Üsküdar örneği üzerinden Ersoy'un<sup>15</sup> "yıkamak insanlara yapmak gibi kıymet mi verir?" şirisinden alıntı yaparak Mimar Sinan'ın yeniden gelmeyeceğini, eserlerini tanımak ve koruma bilincine sahip olmak gerektiğinin altını çizirdi."<sup>16</sup>*

Anlatıcı bir hoca olarak Demir, otoriter bilgi aktarıcısı olmak yerine, öğrencilerin bilgiyi yapılandırmasına yardımcı olan, deneyim ve denemeler için ortam yaratan bir rol üstlenir. Bu yöntemiyle Demir; Milne ve Taylor (1995) tarafından yapılan, geleneksel bilgi aktarma yaklaşımları ve bilginin yapılandırılmasını öngören yaklaşım karşılaştırmasında geleneksel alandan uzaklaşır. Demir'in deneyim aktarımı yöntemiyle öğrencisiyle atölye ortamında kurduğu sosyal etkileşim, öğrencilerin zihinsel yolculuğunu destekleyen, kendi yöntemiyle tasarım becerisini bulmasını sağlayan bir öğretim değil, öğrenme<sup>17</sup> ortamıdır. Aydınlı-Kürtüncü'ye (2018) göre stüdyo birlikte öğrenmenin bizatihi kendisidir. Öğreten ve öğrenen aynı kökü paylaşır ve bu da öğrenmedir (*Aslan, 2016, 13*).

15. Yarımbaş, asistanı olduğu zaman Demir'in öğrencilerine sık sık tekrar ettiği şiirin dizelerini, kendi öğrencilik döneminde de Ataman Hoca'dan duyduğunu, ancak şiirin tamamını asistanlık zamanında öğrendiğini belirtir. Bahsi geçen şiir Mehmet Akif Ersoy'a aittir. Yıkamak insanlara yapmak gibi kıymet mi verir  
Onu en çolpa herifler de emin ol becerir.  
Sade sen gösteriver "işte budur kubbe" diye  
İki ırgala iner şimdi Süleymaniye.  
Ama gel kaldıralım dendi mi heyhat o zaman  
Bir Süleyman daha lazım yeniden bir de Sinan.  
Bunların var mı sizin listede hiç benzeri; yok  
Ya ne var? Bir kuru dil, siz buyurun karnım tok.
16. Mimar, Araştırma Görevlisi, MSGSÜ, Mekân Organizasyonu ve Denetimi Bilim Dalı, Bina Bilgisi Anabilim Dalı, Mimari Proje Atölyesi Asistanı, Mülakat Tarihi: 22.09.2019, 11.30-12.30, Mülakat Yeri: Teams Çevrim içi Toplantı, Mülakatı Yapan: Dilvin Hazal Akkaya Usman.
17. Mimarlık eğitimi ve eğitimin yapıtaşı olan mimari proje atölyelerini geleneksel ve yapılandırıcı yaklaşımlar üzerinden değerlendiren, öğrenme stratejilerini tartışan detaylı yazı için lütfen bkz. (Aydınli, 2015, 4-6).

## MİMARİ PROJE ASİSTANLARININ YETİŞTİRİLMESİ

MSGSÜ'nde Eskiz Sınavı proje eğitiminin önemli bir parçasıdır. Mimarlık eğitimi sırasında öğrencinin farklı ölçeklerde farklı mekânsal organizasyonlar etüt etmesi beklenir. Eskiz sınavı ise öğrencilerin bu konularda çalıştırılmasını; kazandıkları ve kullandıkları bilgileri sınamayı amaçlar. Eskiz sınavının hazırlanması, yapılması ve değerlendirme süreçleri zaman içinde yavaş yavaş evrilererek köklü bir gelenek oluşturur. Bu sınavların soruları ve -ulaşılabilirdiği kadarıyla- öğrenci çizimleri ve üzerlerindeki değerlendirme notları Ataman Demir'in Mimari Proje Atölyesi'ndekilere katkısına bakmak için bir imkân sunar. Katkısının bulunduğu sorularda, "ölçek", "yer", "bağlam", "kentsel/ kırsal", "program", vd. kavramların öne çıktığı tespit edilmiştir.

- Sınavda, projelendirilecek alanın büyüklüğü, programın karmaşıklığı, istenenlerin daha fazla veya ayrıntılı ölçekte olması ne kadar ayırıştırıcıdır?
- Eskiz sınavlarında, hangi konularda ne tür sorular soruyordu?
- Soruların yanıtlarını hangi kriterlere göre değerlendiriliyordu?

Mimarî Proje eskiz sınavının hazırlanması ve değerlendirilmesi aynı zamanda proje atölyesindeki potansiyel hocaların yetişmesine katkıda bulunan önemli bir araçtır. Soruyu yardımcı araştırma görevlisinin hoca rehberliğinde hazırlaması akılda kalıcı bir deneyimdir. Prof. Ataman Demir'in, araştırma görevlilerinin hazırladığı soru taslaklarını değerlendirirken dikkat çektiği hususlar bu bağlamda önemlidir: "Bu soruyu sorarken öğrenciden ne bekliyorsun? Öğrenci ne çecek? Neyi değerlendirmek istiyorsun? Soruda istediğin program istediğin ölçekte çizildiğinde kâğıtta ne kadar bir alan kaplıyor?". Oğuz Özer mezun olduktan sonra, 1989 yılında, Bina Bilgisi kürsüsünde araştırma görevlisi olur. Demir'e mimari proje eskiz sınavı sorusu hazırlama ve yanıtları değerlendirme süreçlerinde asistanlık yapar ve süreçten aklında kalanları aktarır:

"Eskiz soruları hazırlarken doğal bir çevrede olmasını tercih ediyorum. Kıyı şeridinde olan sorular gibi... Ya da antik kentlerle ilişkili sorular... Ataman (Demir) Hoca da çok severdi antik kentteki soruları. Antik kentte kazı evi sorardık. Sardes'de (Sart) gymnasium'un yanında (Saliht'i'de) kazı evi çok sorduk mesela. Ataman Hoca da çok meraklıydı, benim merakımı da -doğrudan ifade etmemiş olsa da- takdir ederdi. Soruyu hazırlamasına yardım eden araştırma görevlisine çok şey öğretirdi. "Yaz!" derdi. Kâğıt, kalem verirdi. "Konu ne olacak? Amaç ne olacak?" diye sorardı. Bizim kürsüde (Bina Bilgisi) bu konuya çok önem verilir. Bence çok değerli."<sup>18</sup>

Eskiz sınavında ve mimarî projede çizilenlerin değerlendirilmesi sürecini hocaların büyük bir bölümü şeffaf bir şekilde eşitleriyle birlikte yürütürdü.

Demir, akademisyen kimliğini taşıdığı tüm süre boyunca, kesintisiz olarak proje atölyesinde hocalık yapmanın yanı sıra, bugünün akademisyenlerinin yetişmesinde etkin olarak görev almıştır. Kendisinin hem Mimari Proje öğrencisi olmuş hem de üç yıl proje asistanlığı yapmış Ümit Arpacıoğlu'nun aktardığına göre<sup>19</sup> Demir, eğitimciliğinin yanı sıra aynı zamanda öğrenmeye, kendisini geliştirmeye de her zaman açıktır ve vizyonerdir. Arpacıoğlu (2019), araştırma görevlisi olduğu yıllarda, Demir'e bilgisayarda iki boyutlu çizim, üç boyutlu modelleme programları konusunda çeşitli bilgiler vermiş, uygulamaya yönelik kolaylıklar göstermiş ve kendisinin zamanının gereklerini izlediğini yakından gözlemiştir. Arpacıoğlu, Demir'in asistanlığını yaptığı dönemin daha sonra kendi hocalık yapma biçimini şekillendirdiğini de söyler. Öğrenciyle samimi bir dille açık iletişim kurar, ancak bunun projeler hakkındaki değerlendirme kararlarını etkilemesine izin vermez.

### 'ÜNİVERSİTE HOCASI'NIN ROLÜ

Yüksek öğrenimde hocaların rolü, 1990'lı yıllardan günümüze eğitim bilimlerinin önemli tartışma konularından birisidir. ABD başta olmak üzere farklı kıtalardan

18. Prof. Dr., MSGSÜ, Bina Bilgisi Bilim Dalı, Mimari Proje Atölyesi Proje Yürütücüsü, Mülakat Tarihi: 17.07.2018, 11.00-12.00, Mülakat Yeri: Bina Bilgisi Bilim Dalı, Mülakatı Yapan: Arbil Ötkünç, Dilvin Hazal Akkaya Usman.

19. Doç. Dr., MSGSÜ, Yapı Fiziği ve Malzemesi Bilim Dalı, Mülakat Tarihi: 23.09.2019, 12.00-12.30, Mülakat Yeri: Teams Çevrim İçi Toplantı, Mülakatı Yapan: Arbil Ötkünç.

20. Boyer'in çalışmasında "profesör" kelimesi kullanılarak yapılan tanımlamanın makale çalışması kapsamında karşılıklı unvana dayalı yaklaşıma değil, "hoca"ya tekabül ettiği kabul edilmiştir.

üniversitelerin eğitim süreçlerini gözlemleyen ve eğitimin mevcut durumunu tespit eden Boyer (1990); üniversite profesörünün<sup>20</sup> rolünü tanımladığı çalışmasında, akademik çevrede bilim insanı olarak kabul görmüş, üniversitede akademik bir pozisyona sahip, araştırma yaparak yayınlar hazırlayan kişi tanımının üniversitelerin temel misyonun yerine getirilmesine engel olduğunu savunur. Yaygın olan “öğretmeye karşı araştırma” tartışması bilim insanı olgusunu sınırlandırmaktadır. Boyer’e göre (1990, 16) bilim öncelikli olmak araştırma yapmayı gerektirse de üniversite hocası kişisel araştırmasından geri adım atabilmeli, farklı disiplinlerle bağlantılı düşünerek teori ve pratik arasında köprü kurabilmeli ve bilgisini etkili bir biçimde öğrencilere aktarabilmelidir.

Nitelikli bir üniversite hocası birbirinden farklı alanlar olmasına rağmen birbiriyle örtüşen dört fonksiyona sahip bir çalışma yürütmelidir. Boyer Modeli olarak kabul gören bu fonksiyonlar; keşif bilimi (*discovery*), birleştirme bilimi (*integration*), uygulama bilimi (*application*) ve öğretme bilimi (*teaching*) olarak tanımlanır. (Boyer, 1990, 16) Keşif bilimi, akademisyen tanımında ilk akla gelen araştırma odaklı bir çalışmayı kapsar. Araştırma; yalnızca çalışmayı yürüten üniversite hocasının bilim insanı olma niteliğine değil, çalıştığı üniversitenin entelektüel iklimine de katkı sağlayan, yüksek öğrenim çalışmasının merkezinde yer alan fonksiyondur. Birleştirme (*integration*) bilimi; üniversite hocasının disiplinler arası bağlantı kurma, uzmanlıkları daha geniş bir bağlama yerleştirme ve verileri bu ilişkiler ışığında yorumlama becerilerini tanımlar. Üniversite hocası kendi araştırmasını, kendi disiplin sınırlarının ötesinde faydalı olacak ve daha geniş bir bilgi gövdesine entegre edilebilecek şekilde yorumlamalıdır. Herhangi bir bilimsel araştırma ancak yeni bir bakış açısıyla, entegrasyonu sağlayabilen profesörler tarafından bilginin sınırlarını yeniden şekillendirebilecek bir nitelik kazanır (Boyer, 1990, 17-20).

Akademik yaşamın araştırmacı ve sentezleyici geleneklerini oluşturmak kadar, elde

edilen bilginin uygulanabilirliği de yüksek öğrenim kurumlarının gündemindedir. Boyer’in tanımladığı mimarlık eğitimi ile de doğrudan örtüşen uygulama edimi, toplumsal sorunları çözmek için araştırma bulgularını ve yenilikleri kullanmaya odaklanır. Uygulama eyleminden tıbbi teşhiste danışanlara hizmet etmede, kamu politikasını şekillendirmede, bir mimari tasarım yaratmada veya devlet okullarıyla çalışma konusunda yeni entelektüel anlayışlar doğabilir (Boyer, 1990, 23). Bu kategoriye özel olarak üniversiteye bağlı olarak çalışan bir hocaların bilgi ve mesleki becerileri doğrultusunda yürüttüğü, yararlanıcıları arasında, kâr amacı gütmeyen kuruluşların ve meslek birliklerinin yanı sıra ticari kuruluşlar bulunurken tüm hizmet faaliyetleri uygulama eylemine dahil edilir.

Keşif, birleştirme ve uygulama eylemlerinin dışında, Boyer (1990, 23) öğretme eylemine özellikle ağırlık verir. Günümüzde üniversite profesörünün rutin bir işlevi olarak görülen ve sıradanlaştırılan öğretimi bilimsel bir etkinlik olarak tanımlamak için bir üniversite profesörü, kendi bilgi alanında sahip olduğu başarıyı, bu alanı öğrencilere nasıl aktaracağı konusunda da göstermelidir. Aristoteles’e atıfta bulunarak “Öğretebilmek anlamının zirvesidir” anlayışını benimseyen Boyer (1990, 24) bir bilim insanının en başta kendisinin de hayat boyu öğrenen, gerçekleştirdiği çalışmalar üzerinde yansıtıcı düşünebilen bir birey olması gerektiğini belirtir.

Günümüzde mesleki gelişimin odak noktası olarak kabul görmeyen<sup>21</sup> öğretim eylemi, Boyer tarafından öğretmen öğrenci arasında köprü kuran tüm pedagojik prosedürleri içermesi gereken, bilimsel bir girişim olarak tanımlanır. Akademik camiadaki yasa koyucuların ve yöneticilerin sınıfta geçirilen saatlerin öğretim görevlisi üzerindeki ağırlığını anlamıyor olmalarını eleştirerek, bu durumun yüksek öğrenimin gelişiminde engel teşkil ettiklerini belirtir. Öğretme eylemi, yalnızca iyi hazırlanmış bir dersin içeriğindeki bilgiyi iletme değil, aynı

21. Günümüzde YÖK tarafından ilan edilen puanlamaya dayalı akademik yükseltme ve atanma kriterlerinde yer alan “Öğretim Etkinlikleri” başlığı altında öğretime katkı adına verilen puan değerlerinin, “Bilimsel, Sanatsal Yayınlar” başlığı altında verilen puan değerlerinin kat be kat altında kalması öğretim eyleminin YÖK tarafından da geri planda bırakıldığının göstergesi olarak yorumlanabilir. Daha detaylı bilgi için lütfen bkz. MSGSÜ Akademik Yükseltme ve Atanma İlke ve Esasları [https://www.yok.gov.tr/Documents/Akademik/AtanmaKriterleri/mimar\\_sinan\\_guzel\\_sanatlar\\_kriter.pdf](https://www.yok.gov.tr/Documents/Akademik/AtanmaKriterleri/mimar_sinan_guzel_sanatlar_kriter.pdf)

zamanda onu dönüştürmek ve genişletmek demektir. Sınıf içi tartışmalar, öğrenciler tarafından geliştirilen sorular ve yorumlar sadece üniversite profesörünün değil eğitim veren kurumun da bilgi birikimine katkı sağlar, bilimsel gelişimine destek verir.

Bir akademisyenin öğretme eylemine mi yoksa araştırmaya mı ağırlık vermesi gerektiği üzerine geliştirilen tartışmalar güncelliğini korumaktadır. Birçok profesör, öncelikle öğretimle ilgilendiklerini, ancak kurumlarının öğretimde mükemmelliğe değer vermediğini veya ödüllendirmediğini hissettiklerini belirtmektedir (Borra, 2001). Akademik topluluk, öğretim üyelerinin öğretim dışındaki faaliyetlere katılımını vurgulamaya ve yüksek değer vermeye devam etmektedir (Royeen, 1999).

**Şekil 6:** Prof. Ataman Demir, o dönem asistanı Erdem Ceylan ile birlikte mimari projeleri değerlendiriyor (MSGSÜ Bina Bilgisi Bilim Dalı, Nezih R. Aysel kişisel arşivi).



Boyer'in tanımladığı dört fonksiyonlu model 90'lı yıllarda hızla gelişir, birçok öğretim kurumu tarafından benimsenir, faaliyetlerini yeniden değerlendirmelerine aracı olur. Keşif, birleştirme, uygulama ve öğretme eylemleri mimarlık eğitimi içerisinde de etkin bir yere sahiptir. Mimarlık; doğası gereği araştırmanın merkezinde yer aldığı, özellikle güzel sanatlar, sosyal bilimler, mühendislik ve kentsel planlama gibi alanlarla disiplinler arası ilişkinin yadsınamayacağı, uygulamalı bilimlerdenidir. Bu nedenle Boyer'in üniversite hocasının rolünü netleştirmek ve dengelemek için kullandığı dört fonksiyon da mimarlık eğitimi ve görevli öğretim üyelerini değerlendirmede

doğrudan araçsallaştırılabilir.

Mimarlık eğitimi veren okulların kadrolarının niteliği ve eğitim yaklaşımları büyük önem taşır. Mimarlık pratiğinin ve araştırmanın eğitim sürecine dahil edilmesi ancak deneyimli figürler aracılığıyla olur. Onlar aracılığıyla derslerde mesleki uygulama bilgisine yer verilir, kuramsal bilgi pekiştirilir. Ataman Demir; Boyer modelindeki dört fonksiyonu da kimliğinde taşıyan çok yönlü bir profesördür. Demir'in Antakya kentinin dokusu, konut nitelikleri, kültürel zenginliği üzerine hazırladığı yayınların yanı sıra Akademi'deki yabancı hocalar üzerine değinerek ortaya çıkardığı arşiv belgeleri, bilim insanı olarak araştırmayı -Boyer tanımıyla keşif bilimini- çalışmalarının merkezinde tuttuğunun bir göstergesidir.

Demir kendi meslek alanı ile ilişkili farklı uzmanlık alanlarını da çalışmalarına dahil eder. Kentleri, mimarlığı ve özellikle geleneksel konutları daha iyi anlamak üzere bir bilgi üretme aracı olarak kullandığı fotoğrafçılığın yanı sıra, koruma disiplini kent bağlamından ve tasarımdan bağımsız ele almayı gibi nitelikleriyle profesörlüğünde birleştirme rolünü üstlendiği söylenebilir.

Demir'in farklı işleve sahip bina tasarımları, mimari proje yarışmalarına katılımı, restorasyon çalışmaları ve danışmanlık görevleri, onun profesör kimliğini uygulamalı olarak da yürüttüğünün, mesleki becerilerini toplumsal katkıya dönüştürdüğünün göstergesidir. Boyer'in son fonksiyon olarak belirlediği öğretme eylemi ise Demir'in kırk yıllık atölye hocalığının özeti. Demir'in çalışmaları, genel olarak değerlendirildiğinde Boyer'in dört temel fonksiyonunda yer almayan ancak üretilen bilginin akademi dışındaki ortamlarda disiplinle ilişkili ya da disiplinden bağımsız topluluklarla paylaşılmasına katkı sağlayacak çalışmaları "Yaygınlaştırma" fonksiyonu başlığı altına eklenmiştir. Demir'in; Antakya kenti üzerinde araştırmalarıyla başladığı fotoğraf çalışmalarını, eski Türk evleri, Anadolu Selçuklu Hanları, Özbekistan'ın mimari mirası ile genişletir, sergiler açar.

Bilgi birikimini sergileri, TV programları ve belgesel çalışmalarıyla akademi dışına da aktarmaya çabalar. Demir'in Boyer modeli üzerinden yorumlanan üniversite hocası olarak taşıdığı nitelikleri Tablo 1'de detaylı olarak listelenmiştir.

Pratisyenin Eğitimi" (*Education of the Reflective Practitioner*) adlı çalışması ise üniversitede özel olarak mimarlık eğitime odaklanır, tasarım alanının hocası ve öğrenci ilişkisini stüdyo üzerinden irdeler. Schön; mimaride tasarım stüdyosu

**Tablo 1:** Demir'in bir Üniversite Hocası olarak rolünü Boyer Modeli üzerinden değerlendirme.

Üniversite Hocası'nın Rolü	Boyer Modeli Dört Temel Fonksiyon	Demir'in Yürüttüğü Akademik Çalışmalar
Geleneksel araştırma yöntemlerini kullanarak yeni bilgi oluşturmak/ keşfetmek	<b>KEŞİF</b> (The Scholarship of Discovery)	-Antakya kültürel miras araştırmaları -Akademi'nin yabancı hocaları üzerine arşiv araştırmaları -Balkan'lardaki geleneksel mimarlık üzerine tespit ve belgeleme çalışmaları
Disiplinler arası bağlantıyı kurmak, bilginin kullanımını yorumlamak	<b>BİRLEŞTİRME</b> (The Scholarship of Integration)	-Bir bilgi üretme ve arşivleme aracı olarak kullanılan Fotoğraf Çalışmaları -Koruma Disiplinini kentsel bağlamda tasarımla doğrudan ilişkili ele alışı
Mesleki becerilerini kullanarak topluma ve diğer meslek örgütlerine katkı sağlamak	<b>UYGULAMA</b> (The Scholarship of Application)	-Mesleki Uygulamalar (Otel, Alışveriş Merkezi, Konut) -Mimari Proje Yarışmalarına katılım (Ödül ve Mansiyon Kazanımları) -Restorasyon Çalışmaları
Öğretim modellerine hâkim olmak, etkin yöntemi kullanmak, öğretme eylemini bilgi alanını genişletmek üzere araştırmak	<b>ÖĞRETME</b> (The Scholarship of Teaching)	-Mimari Proje Atölyesi Hocalığı -Lisans Programı, Zorunlu Ders, Bina Bilgisi 1, 2, 3 ve 4 Grup Yürütücülüğü -Lisansüstü Programı- Yüksek Lisans ve Doktora Tez Danışmanlıkları
	<b>Boyer Modeline Ek Olarak Önerilen Fonksiyon</b>	
Oluşturulan bilginin akademi sınırlarının dışına aktarılmasını sağlamak, yeni bilginin yaygınlığını arttırmak	<b>YAYGINLAŞTIRMA</b> (The Scholarship of Popularization)	-Fotoğraf sergileri -TV programlarına katılım -Belgesel çalışmaları -Günlük gazetelerde yazı -Üniversite dışı ortamlarda (kültür merkezi vb.) seminerler

## MİMARLIK EĞİTİMİNDE 'KOÇLUK SANATI'

Boyer'in 1990 tarihli çalışması üniversite eğitimindeki eğitmeni, yani hocayı genel olarak tanımlamaya çalışır. Donald Schön'ün 1987 tarihli "Yansıtıcı

öğretimini bir 'practicum' olarak tanımlar. 'Practicum' belli bir eğitim süreci sonrası öğrenilen bilgi ve becerileri kullanmayı sağlayan, daha çok öğretmenler, doktorlar ve hemşireler için gerçek bir çalışma alanı içerisinde uygulamayı desteklemek için

tasarlanmış ortamı içeren bir ders olarak tanımlar. Bu öğretim ortamlarında öğrenciler gerçek uygulamayı basitleştirerek simüle eden projeleri yaparak öğrenirler (*learning by doing*). Diğer bir deyişle bu ortamlarda 'deneyimsel öğrenme' (*experiential learning*) metodu uygulanır. Schön'ün 'sanal dünya' adını verdiği bu ortam; hayatın sıradan dünyası ile akademinin ezoterik dünyası arasında bir alanda konumlanır (*Schön, 1987*).

Schön'e göre stüdyonun ortamı öğrenci için zaman içerisinde belirli görme, düşünme ve yapma biçimlerini somutlaştırır. Schön'e göre (*1985, 89*) stüdyoda deneyimleyerek öğrenme, mimarlık eğitimini diğer disiplinlerden farklı hale getiren ana yöntemdir. Bu yöntemde atölyedeki mimarî proje hocası bilgiyi öğrenciye doğrudan aktarmaz. Öğrenci verili problem üzerinde tasarım yapmaya çalışır, süreç boyunca kendi üretimlerini hocası ile tartışır, görüşmeler sonucu örtük olan bilgi açığa çıkar, keşfedilir. Bu keşif Schön (*1985, 24*) tarafından 'eylem içinde yansıtma' (*reflection in action*) olarak tanımlanır. Atölye ortamı durağan bir bilgi bütünü yerine dinamik bir bilme süreci yani 'eylem içinde bilme' (*knowing in action*) sunar, günlük deneyimde karşılaşılan sorunlu durumlar Schön'ün deyişiyle iş başında (*on the job*) saptanır, yapılan alıştırmalar (*training*) yoluyla düzeltilir. Eylem içinde bilme, kitaplardan öğrenilemeyen ve tam tarifli olmayan, kendiliğinden oluşan profesyonel bilgidir (*Schön, 1985*). Tasarıma içkin olan bu örtük bilgi ancak stüdyo ortamında Schön'ün (*1985, 63*) tasarım hocasının rolünü tanımladığı koçluk sanatı (*coaching artistry*) icrasıyla yürütülen eğitimle öğrenilebilir.

Bir öğrenci tasarlamaya başladığında, nasıl yapacağına emin olmasa ve yapmayı öğrenmek için neleri bilmesi gerektiğini bilmesede stüdyo yöneticisi (*studio master*) ona farklı yöntemlerle yardımcı olabilir (*Schön, 1987*). Bir yöntemde tasarım hocası öğrencinin öğrenmesi gerektiğine inandığı bilginin bir kısmını proje üzerinden çizerek gösterebilir, diğer bir deyişle öğrenciye taklit etmesi için bazı ipuçları

verir. Başka bir yöntem ise öğrenciye tasarlama bilgisini genel açıklamalar, özel yönergeler, çeşitli eleştiriler üzerinden soru sorarak, sohbet ederek aktarmaktır. Bu yöntem öğrencinin öncelikle dinlemesi, anlaması ve yeniden çalışarak proje üzerinde yeni öneriler geliştirmesi üzerine kuruludur. Schön'e göre stüdyo yöneticilerinin 'gösterme' (*showing*) ya da 'anlatma' (*telling*) konusundaki tercihleri değişebilir. Bazıları takliden öğrenciyi düşünme eyleminden uzaklaştırmasından, mekanikleştirmesinden korkarak çizim yapmayı reddederken, diğerleri tasarım gibi doğası gereği görsel olan bir şey hakkında bir iletişim aracı olarak salt kelimelere güvenmeyerek çizmeyi önceleyebilir, bir başka tasarım hocası ise bu iki strateji birleştirerek kullanmayı tercih edebilir. Schön'e göre (*1987, 63*) stüdyo yöneticisinin tercihi ne olursa olsun örtük bilginin açığa çıkarılması için ilk koşul, öğrencinin aktif olarak tasarım yapmaya çalıştığı bir bağlam olmasıdır. İkinci koşul 'eylem içinde yansıtma'nın gerçekleşmesi için atölyede gösterme, taklit etme, anlatma ve dinleme gibi karşılıklı eylemlerinin tasarım hocası ve öğrencisi arasında gerçekleşmesidir. Schön'ün koçluk sanatı olarak tanımladığı nitelik bu koşulların dengeli bir şekilde sağlanmasına dayanır.

Stüdyo yöneticisinin niteliği, öğrencisinin neyi ne kadar anladığına, kavrama kapasitesine, gözlem yeteneğine, eksiklikleri tespit etme ve aktarma becerisine göre değişir. Schön'e göre (*1987, 64*) stüdyoda gerçekleştirilen tüm eylemler hem yöneticinin müdahale yeteneğinin hem de öğrencinin kavrayış yeteneğinin test edildiği deney alanlarıdır. Tasarım hocası ve öğrencisi sözler ve performanslar aracılığıyla bir diyalog kurar, öğrenci verili bağlam üzerinde gerçekleştirdiği performansın sonuçlarını sunarken, hoca gözlemlediklerini okur ve öğrencinin anlayışına ve sorunlarına uygun müdahalelerde bulunur. Öğrenci hocası sayesinde 'mimar gibi' düşünmeye başlar, yeni kararlar alır, atölye süreci bu döngüde ilerler. Karşılıklı etkileşim içerisindeki hoca-öğrenci anlama düzeyinde yakınlaştıkça sohbetleri

daha özlü hale gelir, dışarıdan karışık görünebilecek fikirler ikisi için de apaçık ortadadır. Öyle ki bazen birbirlerinin cümlelerini tamamlar, bazen de diğerinin anladığından emin olarak cümleleri yarım bırakırlar (Schön, 1987). Schön (1987, 64) tasarım atölyelerinde ‘karşılıklı eylem içinde yansıtma’ sürecinde farklı öğrenme seviyeleri söz konusu olduğunu savunur; öğrenci hem tasarlamayı hem de örtük bilgiyi edinmeyi aynı süreçte öğrenir.

Schön’ün çalışması tasarım sorunlarının çözümünde birçok farklı alandan gelen bilginin bir arada düşünülerek entegrasyonunun yapıldıktan sonra kullanılması gerektiğine vurgu yapar. Ustalığın sadece bilimsel bilginin titiz bir şekilde uygulanmasıyla elde edilemeyeceğini gösterir. Bu çalışma Demir’in mimari proje atölyelerindeki hoca rolü ile doğrudan örtüşmektedir. Demir tasarımda uzmanlığın tasarıma içkin olan tüm ikileleriyle, sürekli bir eylem içerisinde, yeni öneriler ışığında, üzerinde derinlemesine düşünme süreçleri geçirerek elde edilebileceğine inanır. Demir; Schön’ün koçluk sanatı başlığında belirttiği örtük bilginin açığa çıkmasının ilk koşulu olan öğrenciye tasarım yapılacak bağlamın verilmesi hususunda son derece titizdir. Makalede de yer verilen mülakat yanıtlarında gördüğü gibi öğrencinin çalıştığı yer üzerine Demir’in detaylı sorular yönelttiği, hatta öğrencilerden seçim yaptıkları bölgeye giderek gözlemler yapmalarını istediği ortaya çıkmıştır. Demir, öğrenciye verilen bağlamın şekillenmesi konusuna haftalar ayırır, tasarım kadar tasarımın gerçekleştirileceği alanın yeniden çizilerek bilginin görselleştirilmesi gerektiğine inanır.

Schön tarafından ‘eylem içinde yansıtma’nın ve ‘eylem içinde bilme’nin doğru biçimde gerçekleşmesi için proje hocasının ‘gösterme’ ve ‘anlatma’ metodları arasındaki tercihleri incelediği çalışması Demir üzerinden değerlendirildiğinde, Demir’in mimari proje atölyelerinde dönem başlarında ağırlıklı olarak ‘anlatma’ yöntemine başvurduğu, dönem sonlarına doğruysa ‘gösterme’ eyleminin nispeten arttığı belirtilebilir. 2001-2002

yılları arasında Demir’in proje asistanı olarak görev yapan Özgür Bingöl atölyede ağırlıklı kullanılan yöntemin diyalog olduğunu söyler. Bununla beraber hocanın flu çizgilerle öğrenciye yol gösterdiğini de belirtir. Bingöl, dönem sonuna gelindiğinde çalışmalarını geliştirmekte güçlük çeken öğrenciler için kendisinden projelere kontrollü şekilde çizili olarak kılavuzluk etmesini söylediğini de hatırlar.

Demir, mimarî proje atölyelerinde ‘anlatma’ metodunu etkin olarak kullanan hocalardandır. Demir’in ‘anlatma’ metodu;

- Belirli bir bağlamın kurulması için yerleşim planının yerinde gözlemlerle incelenmesi, çizim olarak hazırlanması gerektiğini aktaran talimatlar,
- Öğrencinin proje üzerinde çalışma performansına yönelik eleştiriler,
- Tasarımın bazı bölümlerinde daha sonra eklenmesi ya da değiştirilmesi gereken kısımlara dair öneriler,
- Öğrencinin tasarım becerisini arttırmak üzere bağlama tam olarak uygun olmasa da denemesi için teşvik edilen deneysel fikirler,
- Öğrencinin karşılaştığı problemlerinin analizine yönelik yorumlar,
- Öğrencinin görmediği, düşünmediği tasarım problemlerinin farkına varmasını amaçlayan sorular ve
- Öğrencinin mimar gibi düşünmesini sağlamak üzere iyi tasarımın nasıl özelliklere sahip olması gerektiğine dair inşa edilmiş proje örnekleri üzerinden aktarımlar

gibi farklı amaçlara yönelik olarak çeşitlenir. Bu bulgular üzerinden Demir’in mimari proje atölyesinde ‘gösterme’ ve ‘anlatma’ metodlarını birlikte kullandığı söylenebilir. Ancak ‘gösterme’ yöntemini daha az ağırlıklı kullandığı, öğrencinin taklit ederek öğrenmesini tercih etmediği anlaşılmaktadır. Demir’in Schön’ün koçluk sanatı olarak tanımladığı modeli üzerinden yorumlanan mimarî proje/tasarım hocası olarak taşıdığı nitelikleri Tablo 2’de listelenmiştir.

Mimari Proje/Tasarım Hocası'nın Rolü	Schön Koçluk Sanatı Modeli Gerekli Koşullar	Demir'in Yürüttüğü Atölye Çalışmaları
Örtük bilginin açığa çıkarılması için öğrencinin aktif olarak tasarım yapmaya çalıştığı bir bağlamın kurulması, tasarım probleminin oluşturulması	<b>BAĞLAM KURMA</b> (Context)	- Öğrencinin projeye başlarken yer seçimine uzun haftalar ayırması, projelendirilecek alanın yerinde gözlemlenmesini istemesi - Tarihi çevrenin detaylı incelenmesi için kaynak paylaşması - Eskiz sorularının yer ve konularını hazırlaması
Öğrencinin öğrenmesi gerektiğine inanılan bilginin bir kısmının proje üzerinden çizerek gösterilmesi, öğrencinin taklit etmesi için bazı ipuçlarının verilmesi	<b>GÖSTERME</b> (Showing)	- Öğrenci eskizlerine projeye dair taklit edilebilecek çizimler yapmak yerine tasarımda dikkat edilmesi gereken hususlarda notlar bırakması
Öğrenciye tasarlama bilgisinin çeşitli açıklamalar, eleştiriler üzerinden soru sorarak, sohbet ederek aktarılması, öğrencinin dinlemesi, anlaması ve yeniden çalışarak proje üzerinde yeni öneriler geliştirmesinin sağlanması	<b>ANLATMA</b> (Telling)	- Sorular sorarak öğrencinin kendi fikrinin potansiyelini gerçekleştirmesinin önünü açması - Proje tashihlerindeki bina tasvirleri - Otoriter bilgi aktarıcısı olmak yerine, öğrencilerin bilgiyi yapılandırmasına yardımcı olan, denemeler için ortam yaratan anlatılar kurması
Gösterme ve anlatma eylemlerinin dengeli olarak birlikte kullanılması	<b>GÖSTERME VE ANLATMANIN BİRLİKTELİĞİ</b> (Combined)	- Projeye ilişkili bir örneğin referansını verirken soyutlayarak çizerek anlatması, canlandırması

**Tablo 2:** Demir'in bir tasarım hocası olarak rolünün Schön Koçluk Sanatı Modeli üzerinden değerlendirme.

**Şekil 7:** Prof. Ataman Demir'in çalışma masası (Bina Bilgisi Bilim Dalı, Nezih R. Aysel kişisel arşivi).

### DEĞERLENDİRME

Akademi'de hocalık yaptığı yıllarda Ataman Demir; her hocanın kendi proje yürütme tarzını ortaya koyduğu dönemin tanığıdır. YÖK sonrası tek tipleşmeye başlayan akademisyenliğin henüz yayılmadığı bir dönemin son aktörlerindendir. Mimarlık eğitiminde proje atölyesinde iz bırakmış unutulmaz bir aktör olarak 'Ataman Hoca'; öğrencilerle kendine has iletişim biçimiyle ilişki kurmuştur. Bu biçimin anlaşılması ve belgelenmesi, Mimarî Proje Atölyesi hocalarının, mimar adaylarında farklılaşan ve dolayısıyla özgünleşen bakış açılarının oluşmasına nasıl katkı sunduğunu gösterecek, on yıllar içinde üretilmiş değerlerin farkındalığı sağlanacaktır. Hocanın benzersiz tecrübesini nasıl yansıttığının izlenmesi ayrıca kendini yetiştirme sürecinde olan proje hocaları için önemli bir örnek teşkil edecektir.



Schön'e göre (1990), «mimarlık eğitimi biricik kılan, eğitimin deneyimleyerek/ yaparak öğrenme üzerine odaklanmış olmasıdır». Mimarî proje hocası olmak da her hocanın kendi mizacına göre sezgisel olarak kendini yetiştirdiği bir süreçtir. Mimarî Proje hocası olabilmenin

minimum koşulları olsa da bir formülü yoktur. MSGSÜ’nde Mimarî Proje Hocası (atölye yürütücüsü) olmak uzun yıllar geleneklere bağlı olarak mümkün olmuştur. Başvuruyla değil, diğer mimari proje hocalarının aday göstermesi ve seçmesiyle yapılır. Adayın mimarlığa merakı olup olmadığı, atölyeye mesai verip vermediğine, proje ve yapı yapma ya da yarışma projesi çizme tecrübesi olup olmadığına bakılır. Bu sistem, ölçülebilir hale gelmesi amacıyla yönergeye bağlanmıştır. Her durumda Mimarî Proje hocalığına aday olanların hazırlık sürecinde farklı profilde pek çok aktörü, izleyebilmesi, farklı yaklaşım ve yöntemleri deneyimlemesi kendisine yakın olan modeli tercih etmesi bakımından oldukça önemlidir.

Mimarî Proje Atölyesi içinde çok çeşitli pedagojiler, kabul ve gelenekler vardır. Fakat bu yaklaşımların ve eğitim yöntemlerinin ülkemizdeki örneklerinin akademik ortamdaki görünürlüğü ve paylaşımı az sayıdadır. Kurumun proje atölyesinde benimsediği tasarım pedagojilerine dair tespit edilecek tarihsel izlek genç akademisyenlerin kariyerlerinde tasarım eğitimine ilişkin geleneksel veya çağdaş yöntemler hakkında bilgi sahibi olmaları ve kendi proje hocalığı pratiklerine katabilmeleri adına yarar sağlayacaktır. Bu amaçla, bu çalışmaya özgü yöntem ve yarı yapılandırılmış mülakatlara ait soru setleri daha sonra konu edilecek aktörlerin niteliklerine göre özelleştirilebilir. Böylece Mimarî Proje Atölyesi’ne emek veren aktörlere dair bütüncül bir portre çizmek, bağlam farklılaştıkça eğitimdeki ekollerin sonraki kuşaklarda nasıl geliştiğini de gösterecektir.

Yaşamsal bir sürece yayılan mimar kimliğinin oluşumunda, bireysel çaba, beceri, birikim belirleyici olmakla birlikte, mimarlık okullarının eğitim yaklaşımları ve modelleri, kadrolarının donanımları etkili bir ortam olarak yer alır (Süer, 2014, 149-150). Zamanında akademinin eğitimini ayrıcalıklı kılan içeriği kadar hocaların etkileyici kişilikleri, benzersiz tecrübe ve birikimleridir. Demir’in hocalığı, mimarlığı, araştırmacılığı birbirinden

ayrışmış değildir, hepsi birbirini besler ve bütünler. Boyer (1990) modeline göre değerlendirildiğinde toplumdaki üniversite hocasının rolünü fazlasıyla karşıladığı görülür. Diğer taraftan Schön (1985, 81)’ün tasarım eğitiminin başarısının her şeyden önce hoca-öğrenci arasındaki iletişim birliğine dayandığını belirterek mimarî proje atölyesindeki hocanın (stüdyo koçunun) tasarım süreci içerisinde öğrencisinin anlayışını ve sorunlarını anlaması; kendi bildiklerini eylem halinde yansıtmayı, söylediklerinin ve yaptıklarının öğrenci üzerindeki etkisini okuması ve test etmesi gerekliliğinden bahseder. Öğrencilerinin ve asistanlarının aktarımlarıyla da ortaya çıktığı gibi Demir’in stüdyo koçluğunun temeli öğrencileriyle kurduğu karşılıklı iletişime dayanır.

140 yıllık Mimarlık Bölümü’nün eğitim kadrosundaki öğretim üyeleri Türkiye’nin modern mimarlık alanına eğitimci ve uygulamacı olarak önemli katkılar vermiş mimarlardır. Ülkenin mimarlık tarihine öncü mimar-akademisyen yetiştirerek geçmişlerdir. Bu nedenle kuruma emek vermiş öğretim üyelerinin tanıklıklarıyla geçmişine bakmak belge ve anılarda mimarî proje hocalarının yaklaşımlarını ve uygulamalarını kayıt altına almak çalışmanın özgün değerlerinden biridir.

\*Makale kapsamında kullanılan tüm mülakatlar 2020 yılı öncesine tarihlendiği için “Etik Kurul İzni” gerekmemiştir.

#### KAYNAKLAR

- AKANSEL, S., ÖZSOY, B. A., ve ÇUBUK, G. (2021). Mimarlık Öğrencisi Nasıl Öğrenir: Yapılandırıcı Paradigma Yöntemi ile Bir Değerlendirme. *Yapı*, 463, 44-51.
- ANTHONY, H. K. (2012). Studio Culture and Student Life, J. OCKMAN içinde, *Architecture School Three Centuries of Educating Architects in North America* (s. 396-401) London: The MIT Press.
- ASLAN, D. (2016). Mimari Stüdyo Kültürü ve Pratik Üzerine, *Ege Mimarlık*, 2 (93), 12-15.
- ATAY, G., POSTALCI, İ.E. (2015). Clues for Architectural Education: Flexibility in Traditional and Modern Turkish House, *Journal of Environmental Science and Engineering*, 4, 395-401.
- AYDINLI, S. (2015). Tasarım Eğitiminde Yapılandırıcı Paradigma: “Öğrenmeyi Öğrenme”, *Tasarım+Kuram*, 20, 1-18.
- AYDINLI, S., KÜRTÜNCÜ, B. (2018). Paradigm Shift in Studio Culture, *ITU AZ*, 15(3), 91-108.
- BENJAMIN, W. (1993). *Son Bakışta Aşk*, çev. Gürbilek N., İstanbul: Metis Yayınları.

- BORRA, J. A. (2001), From K-12 school administrator to university professor of educational administration: Similarities, differences, risks and rewards. *Education*, 122(1), 50-59.
- BOYER, E. L. (1990), *Scholarship reconsidered: Priorities of the professoriate*. San Francisco: Jossey-Bass.
- CİRRAVOĞLU, A. (2003), Mimari Tasarım Eğitiminde Formel ve Enformel Çalışmalar Üzerine, *Yapı*, 257, 43-47.
- DEMİR, A. (1996), (ilk baskı), *Çağlar içinde Antakya*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları.
- DEMİR, A. (2016), (Genişletilmiş, Güncellenmiş Baskı.) *Çağlar içinde Antakya*. Ankara: Dafne Kitap.
- DEMİR, A. (2008), *Arşivdeki belgeler ışığında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Hocalar, Philipp Ginther'den (1929) - (1958) Kurt Erdmann'a Kadar*. İstanbul: MSGSÜ.
- DEMİR, A. (2010), *Gazetelerde Sanayi-i Nefise Mektebi 1924-1939*. İstanbul: MSGSÜ.
- EKİNCİ S., ÖTKÜNÇ A. (2018), *Yapı Bilgisini Aktarmak: Mimarlık Eğitiminde Alternatif Anlatım Yöntemleri*, (MSGSÜ Bilimsel Araştırma Projesi Proje no: 2016-21).
- FATOUROS, D. (2002), Who cares?, C. SPIRIDONIDIS, M. VOYATZAKI içinde, *Towards a Common European Higher Architectural Education Area*, (s. 31-35), Greece.
- İNCE DAYI, D. (2005), Architect as a Facilitator The Changing Education (of Architecture), E. HARDER içinde, *Writings in Architectural Education EAAE Prize 2003-2005* (112-131), London: Taylor&Francis Group.
- LAWSON, B., DORST, K. (2013), *Design Expertise*, London: Routledge.
- MILNE, C., TAYLOR P.C. (1995), Metaphors As Global Markers For Teachers' Beliefs About The Nature Of Science, *Science Education*, 25, 39-49.
- MSGSÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Mimari Proje Atölyesi Yönergesi. (2021), Erişim Adresi: [https://www.msgsu.edu.tr/Assets/UserFiles/2021/Agustos/msgsumimarlikfakultesimi\\_mari\\_projeato\\_lyesi\\_yo\\_nergesi\\_senatoonayli\\_06.08.2021.pdf](https://www.msgsu.edu.tr/Assets/UserFiles/2021/Agustos/msgsumimarlikfakultesimi_mari_projeato_lyesi_yo_nergesi_senatoonayli_06.08.2021.pdf)
- ROYEEN, C. B. (1999), Scholarship revisited: Expanding horizons and guidelines for evaluation of the scholarship of teaching, P. A. CRIST içinde, *Innovations in occupational therapy education* Bethesda, MD: American Occupational Therapy Association.
- SALAMA, A. (1995), *New Trends in Architectural Education: Designing the Design Studio*, United States of America: Tailored Text & Unlimited Potential Publishing.
- SUNER, C., BALKIR, S. (2003), Ataman Demir, A. ÖNER GEZGİN içinde, *Akademi'ye Tanıklık 2 Güzel Sanatlar Akademisine Bakışlar*, *Mimarlık* (s.279-289) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- SCHÖN, D. A. (1985), *The Design Studio: An Exploration of Its Traditions and Potentials*. London: Riba Publication Ltd.
- SCHÖN, D. A. (1987), *Educating the Reflective Practitioner*. San Francisco: Jossey Bass.
- SÜER, D. (2014), Mimarlıkta Akademik ve Pratik Deneyimlerin Birlikteliği, D. GÜLEÇ ÖZER, D. YORGANCIOĞLU, A. AKÇAY KAVAKOĞLU içinde, *Mimarlık Eğitiminde Pedagoji ve Pratik Arasında Var Olmak* (s.149-152) İstanbul: Altınbaş Vakfı.
- ŞENER ÇOBANOĞLU, Y. (2019), *6 Mimar ve Akademisyenin Mimarlık Eğitimi Üzerine Düşünceleri*, 20.09.2022 tarihinde <https://yapidergisi.com/sites/https://yapidergisi.com/6-mimar-ve-akademisyenin-mimarlik-egitim-mode-li-uzerine-dusunceleri/> adresinden alındı.
- ŞENTÜRER, A. (1994), "Mimari Tasarım, Stüdyo Eğitimi Bu Kadar Rastlantısal mı Olmalı?"; *Tasarım* (43), İstanbul.
- TÜRKYILMAZ CANBAY (2010), *Mimari Tasarım Eğitiminde Erken Tasarım Evresinde Bilginin Dönüşümünün İrdelenmesi ve Bir Model Önerisi*, (Doktora Tezi). Erişim Adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- ULUOĞLU, B. (1988), *Tasarım Stüdyosuna Bir Bakış, Planlama*, 88 (2), 21-26.
- ULUOĞLU, B. (1990), *Mimari Tasarım Eğitimi: Tasarım Bilgisi Bağlamında Stüdyo Eleştirileri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- YORGANCIOĞLU, D. (2017), *Mimarlık Eğitimi Mesleki Uygulamaya Yakınsamak: Stajlar*. *Mimarlık*, 398, 43-47.
- WOZNIAK, M. (2016), *How to Improve Architectural Education: Learning (and Unlearning) From the Beaux Arts Method*, 15.09.2022 tarihinde <https://www.archdaily.com/> sitesinde <https://www.archdaily.com/785820/how-to-improve-architectural-education-learning-and-unlearning-from-the-beaux-arts-method> adresinden alındı.