

33000
tr İÇ MEKAN

2

Türkiye'de Modern İç Mekanlar

DERLEYENLER:

T. ELVAN ALTAN, GÜLNUR BALLİCE,
DENİZ HASIRCI,
UMUT ŞUMNU, ZEYNEP TUNA ULTAV



Türkiye’de Modern İç Mekanlar Sempozyumu - 2

13-14 Haziran 2022
Yaşar Üniversitesi

SEÇKİ KİTABI

b. kitap - 009

docomomo_tr Türkiye’de Modern İç Mekanlar Sempozyumu 2

Editörler

T. Elvan Altan, Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Gülnur Ballice, Yaşar Üniversitesi
Deniz Hasırcı, İzmir Ekonomi Üniversitesi
Umut Şumnu, Başkent Üniversitesi
Zeynep Tuna Ultav, Yaşar Üniversitesi

Yayın Koordinatörü

Neslihan Şık

Kitap Tasarımı

Özlem Ölçer

Yayına Hazırlayan

Begüm Sena Önal Özmalatyalılar, Bengi Şentürk, Yasemin Mısırlı, İrem Deniz Akam Ergin

© Türkçe yayın hakları Binat İletişim ve Danışmanlık’a aittir, 2024.

İzin almadan çoğaltılamaz. Para ile satılamaz.

Bu kitabın yazarları, eserin kendi orijinal yaratımları olduğunu ve eserde dile getirilen tüm görüşlerin kendilerine ait olduğunu, bunlardan dolayı kendilerinden başka kimsenin sorumlu tutulamayacağını, eserde üçüncü şahısların haklarını ihlal edebilecek kısımlar olmadığını kabul ederler.

ISBN: 978-605-81332-9-7

İletişim

Binat İletişim & Danışmanlık

Barbaros Bulvarı, Dörtüzlü Çeşme Sokak, Güneş Apartmanı, No: 2, D: 7, Kat: 6, 34353

Beşiktaş / İSTANBUL

Telefon: 0212 259 90 79

E-posta: info@binatdanismanlik.com

Sertifika No: 41578

<http://www.docomomo-tr.org/>

<https://www.docomomo-tr-interior.org>

ÖNSÖZ

**T. Elvan Altan
Gülnur Ballice
Deniz Hasırcı
Umut Şumnu
Zeynep Tuna Ultav**

Türkiye’de modern iç mekanın değerinin takdir edilmesi, anlaşılması ve korunması amacıyla düzenlenmekte olan “Türkiye’de Modern İç Mekanlar Sempozyumu”nun ikincisi docomomo_tr İç Mekan Komitesi tarafından, Yaşar Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü evsahipliğinde 13-14 Haziran 2022 tarihlerinde çevrimiçi olarak gerçekleştirilmiştir. Modernitenin iç mekanda deneyimlenmesini ortaya çıkarmak ve bu tür araştırmaları teşvik etmek için disiplinlerarası bir paylaşım ortamı sunmayı hedefleyen sempozyumda, modern hareketin sosyal, kültürel, sanatsal, estetik ve ideolojik yönlerinin daha iyi kavranması için iç mekanın fiziksel sınırlarının yanı sıra bu sınırları aşan kentsel, bölgesel ve küresel bağlamlarda modernist söylem ve temsillerin de yer aldığı sunumlara yer verilmiştir.

Sempozyumun ilk davetli konuşmacısı Penny Sparke (Prof.), H. Meltem Gürel (Prof.Dr.) moderatörlüğünde “Nature and the Modern Interior: Plants and Flowers Inside [Doğa ve Modern İç Mekan: İçerideki Bitkiler ve Çiçekler]” başlıklı sunuşu ile doğanın iç mekana nasıl entegre edilebileceği konusunda modern iç mekan tarihinden örnekler vererek gelecekteki tasarımlar için ilham verici fikirler paylaşmıştır.

Sempozyumun ikinci gününde davetli konuşmacılar Barbara Coutinho (Doç.Dr.) ve Zsuzsanna Böröcz (Prof.Dr.), Uluslararası İç Mekan Tasarımı Uzmanlık Komitesi [Docomomo International, ISC-ID] eş başkanları olarak, çalışmalarını hakkında bilgi vermiş, ardından bireysel sunumlarını gerçekleştirmişlerdir. Coutinho, “The Scenography of Public Interiors Between Dictatorship and Democracy. The Case Study of the National and Overseas Bank Headquarters Transformed into MUDE Museum [Diktatörlük ve Demokrasi Arasındaki Kamusal Mekanların Senaryosu. MUDE Müzesine Dönüşen Ulusal ve Yurtdışı Banka Genel Müdürlüğü Vaka Çalışması]” ile sempozyuma katkıda bulunurken, Böröcz, “Post-war Modernist Stained-glass Windows in Catholic Churches: Their Relevance and the Case of the Artist Michel Martens (Belgium, 1921-2006) [Katolik Kiliselerinde Savaş Sonrası Modernist Vitray Pencereleer: Sanatçı Michel Martens Örneği ile Bağlantıları (Belçika, 1921-2006)]” başlıklı sunuşunu gerçekleştirmiştir. Komitenin Docomomo International, ISC-ID ile olan işbirliği, içinde 2020’den itibaren yerel komiteden üye bulunması ve yakın teması, komitenin kimliği ve uluslararası tanınırlığı ve işbirlikleri adına önemli görülmektedir.

Sempozyumda gerçekleştirilen sunuşlar, modern iç mekanı farklı yönleriyle ele alan temalar çerçevesinde gruplandırılarak farklı oturum başlıkları oluşturulmuştur. İç Mekan Tasarımcıları, İç Mekan Temsilleri, Konutta İç Mekan, Kültürel Miras Olarak İç Mekan ve Kamusal İç Mekan olarak beş ana başlıktan oluşan bu oturumlar içerisinde farklı alt başlıklar da oluşturularak modern iç mekanlar geniş bir perspektifte sunulmuş ve tartışılmıştır.

İç Mekan Temsilleri başlığının altında yer alan Yazılı Medya oturumunda *Ses Dergisi*, *Süs Mecmuası* ve diğer süreli yayınlarda modern iç mekan temsilleri aktarılırken modern mobilya algısının karikatürlerdeki yansıması da disiplinlerarası paylaşımına katkıda bulunan bir sunum olmuştur. İç Mekan Temsilleri’nin diğer bir alt başlığı olan Medya ve Sinema oturumunda Yeşilçam filmlerinde yer alan modern iç mekanlar ve mobilyalar sunulmuştur. Konutta İç Mekan konusu ise Evsellik, Islak Mekanlar ve Hijyen, Belgelemeler başlıklarından oluşan üç ayrı oturum ile ele alınmış, bu oturumlarda Erken Cumhuriyet konut iç mekanları, konut banyoları, konut mutfakları ve sıhhi ev tartışmaları, Perihan ve Gündüz Gökçe Evi, Muammer Gerekli Evi ve Ferah Apartmanı gibi konut iç mekan okumaları gibi farklı ölçeklerde ve farklı dönemlerin ürünü olan tasarımlar sunulmuş ve tartışılmıştır.

Kültürel Miras Olarak İç Mekan temasına bağlı Yeniden İşlevlendirme oturumunda Ankara’daki farklı modern iç mekan örneklerini ele alan üç bildiride Ankara Saraçoğlu Mahallesi, Ankara Çubuk 1 Barajı Atatürk Evi Kabul Salonu İç Mekan Projesi ve Hasanpaşa Gazhanesinin Müze Gazhaneye dönüşümü sonrası tasarlanan kalıcı sergi mekanları sunulmuştur. Kültürel Miras Olarak İç Mekan: Cumhuriyet Mirası oturumunda ise modern iç mekan Erken Cumhuriyet Dönemi konutları, Florya Atatürk Deniz Köşkü ve Heybeliada Sanatoryumu sunuşlarında farklı bağlamlarda ele alınmıştır.

Kamusal İç Mekan başlığında Turizm, Eğitim, Sosyal-Kültürel 1-2, Ticari ve Endüstriyel konularını ele alan beş farklı oturum gerçekleştirilmiştir. Modern iç mekanın turizmdeki yansımaları Uludağ’da Kış Kültürü, Mimar Özden Egel’in çalışmaları ve Kuzey Kıbrıs’taki 1974 öncesi turizm yapıları sunuşlarında ele alınmıştır. Eğitim konusunda ise Ankara Sanat Okulu’nun mobilya üretimleri, İzmir Gazi İlkokulu ve Ege Üniversitesi Ziraat Fakültesi binaları sunulmuştur. Sosyal-Kültürel başlığındaki iki farklı oturumda İzmir ve Ankara’dan sinema iç mekan örnekleri, yeme-içme mekanları, ofis müze, sergileme kavramının gelişimi ve sanat galerileri konularında sunuşlar yapılmıştır. Kamusal İç Mekan: Ticari ve Endüstriyel oturumunda ise Türkiye’de modern ofis, İzmir-Kemeraltı Havuzlubey Çarşısı ve Türkiye’nin denizaltılarının iç mekanları konularında Türkiye’de üretilmiş olan modern iç mekanları farklı açılardan tartışmaya açan sunuşlar yapılmıştır.

Bu seçki kitabı, seçici bir kurul tarafından sempozyum sunuşlarının içerik zenginliği, akademik araştırma bütünlüğü ve modern iç mekan araştırmalarına sağladığı özgün katkı yönleriyle değerlendirmesi sonucunda seçilmesi ve bu bildirilerin yazarlar tarafından makaleye dönüştürülmesi ile derlenmiştir. 2000 ve 2022 yıllarında iki kez gerçekleştirilen

Türkiye’de Modern İç Mekanlar Sempozyumu’nun ilerleyen yıllarda sürekliliğinin sağlanarak modern iç mekan konusunda bilgi ve belge birikiminin zenginleştirilmesi ve böylelikle farklı disiplinlerden gelen tasarımcıların modern yaşam kültürü konusunda daha fazla araştırma yapmaya teşvik edilmesi hedeflenmektedir.

docomomo Türkiye’nin bir alt komitesi olan Docomomo İç Mekan Komitesi’nin düzenlemiş olduğu sempozyumda Docomomo’nun ana ilgi alanı olan “modern” kavramının altı çizilmekle birlikte, komitenin getirdiği ikinci kavram olan “iç mekan” odağı da önemsenmiştir. Bir başka deyişle, “modern iç mekan” anahtar sözcüğü doğal olarak her sunuşta odakta olmuştur. Sempozyum kapsamında tasarımcıların tartışıldığı sunumların yanında farklı bir aktör olarak kullanıcının da içerildiği sunumlar görülmüştür. Bunların dışında anahtar sözcük olarak öne çıkan “mobilya” ve salon, banyo, mutfak gibi değişik konut mekanlarına odaklanan çalışmalar, yeni bilgi üretimine önemli katkılar sağlayan çalışmalardır. Çalışmaların bir bölümüne konu olan sinema ya da sahne sanatları gibi farklı medyaların kendi dili, kendi gözlüğü, kendi çerçevesinin olması, dolayısıyla kendi literatürüne sahip olduğunun farkındalığıyla birlikte; bu farklı medyalardan beslenmenin modern iç mekan çalışmaları için de bir zenginlik olduğunun ve o alanlarda da tartışmaya devam edilmesi gerektiğinin altını çizmek gerekir. Docomomo’nun varoluş nedenini hatırlamak gerekirse, bu örgütün düzenlediği bir sempozyumun kapsamında, koruma ve yeniden işlevlendirme tartışmasının da doğal olarak odağa gelmesi kaçınılmazdır. Ancak bir taraftan da, bu alandaki çalışmalarda da görüldüğü üzere koruma olgusunun iç mekanın doğasına uygun bir şekilde yeniden ele alınması gerekliliği karşımıza çıkmaktadır. Gelip geçicilik ya da moda, kullanıcı bireyin doğal olarak sürece kattığı kavramlardır. Bu bağlamda “belgeleme”yi daha ön plana çıkaran bir koruma anlayışını benimsemenin daha uygun olacağını söylemek yanlış olmaz. İç mekanların, yapının kabuğuna kıyasla çok daha hızlı değişmesinden, iç mekan karakterinin daha hızlı dönüşmesinden kaynaklı tartışılan “iç mekanın geçiciliği” kavramı, bağlamın ne olduğunu da önemli bir soru olarak karşımıza çıkarmaktadır. Tarihyazım pratikleri içerisinde bağlamsal analiz önemsenirken, aynı zamanda yapıları korumak için de belirli bağlamlar üzerinden değerlerin konuşulması kaçınılmazdır. O yüzden, burada bağlamın hızlı değişimi, bağlamın tanımı konusu bir sorunsal olarak, bir engel değil ama üzerine düşünülmesi gereken bir konu olarak önümüzde durmaktadır.

Sempozyumun düşündürdüğü bir başka konu da *Arkitekt* gibi kolay ulaşılabilen ve daha çok tüketilmiş bilgi kaynakları yerine daha özgün ve emek isteyen üretimlerin yapılmasının önemli olduğudur. Özellikle *Arkitekt*, şu anda dijital olarak da ulaşılabilirdiği için çalışmalarda çok fazla öne çıkmaktadır. Gerçek bir araştırmanın, *Arkitekt* gibi kolayca ulaşılabilen kaynakların ötesindeki bilgiyi üretebilmesi gerektiğini söylemek mümkündür. O anlamda alternatif kaynaklar, özellikle iç mekan için oldukça önemli olmaktadır. Sempozyumdaki bazı çalışmalarda görüldüğü üzere Türkiye’deki modern iç mekanların popüler kaynaklardaki temsiliyetini ortaya çıkarmak da önemli olmuştur. *Arkitekt* dergisi ile *Yedigün* dergisinin artık birbirleriyle karşılaştırılmalı okunabileceği görülmüştür. Kanonik tarihin getirdiği yekpareleştirmenin ötesinde buradaki gerilimleri ya da karşıtlıkları okuma niyeti de öne

çıkıştır. Bunun dışında bu mekanları deneyimlemiş kişilerle gerçekleştirilen söyleşiler, iç mekan çalışmalarında bu tür alternatif kaynak üretmenin önemli ve gerekli olduğu göstermiştir.

Sempozyumun en önemli sonuçlarından biri olarak modern iç mekanın karmaşıklığını mimarlık tarihi okumasından bağımsız düşünmek olduğu da ortaya çıkmıştır. Aslında literatür uzun zamandır modern dönem yapılarını çalışıyor. İç mekan odaklı olarak çalışmak yeni bir bakış açısı, yeni bir tartışma, yeni bir değerlendirme getirmektedir. Bu yeni değerlendirmelerin şu ana kadar yapılmış olan literatürü bilerek ve çok iyi takip ederek yapılması önemlidir. İç mekana bakıyorsak, iç mekana bakmadan da o yapılara bakan çalışmalara referans vererek başlamak gerekiyor. Mimarlık tarihi yazımı da özellikle yapıların üretildikleri döneme odaklı yazılıyor. Ama yapıların kullanıldıkları dönem boyunca değişen mekanları olduğu gibi değişen anlamları da oluyor. Gerçekten iç mekana bakmak modern mimarlığa baktığımız zaman; “farklı ne getiriyor?” diye düşünmenin önemi ortaya çıkıyor. Modern iç mekan komitesi docomomo örgütünün altında kurulmadan önce de modern iç mekamlara bakılıyordu. Bir mimari yapıyı ele alırken onun içine de bakan, onun iç mekan unsurlarıyla da ele almaya çalışan pek çok çalışma bulunmaktaydı. Burada, modern iç mekan meselesinin bir kavram olarak karmaşıklığından bahsetmek önemlidir. Bir taraftan bir mekan ve yer duygusundan, diğer taraftan modayla şekillenen bir arzu ve tüketim ilişkileriyle bağlanan bir süreçten bahsedilmektedir. Bir taraftan da bazen hiçbir mekansal özelliği olmayan salt bir imge mevcuttur. Bu ve benzer sempozyumların misyonunun içmimarlık bölümlerinin nasıl bir iç mekan bakışına sahip olması gerektiğinin farkındalığını yaratıyor olması da gerekmektedir. 1970’lerden sonra bir içmimarlık ya da tasarım tarihi, kuramı ve eleştirisinden bahsedebildiğimiz için bu alanı çok yeni bir alan olarak görmek gerekir. Bu tartışmalar, coğrafyamızda çok daha yenidir, ancak burada altı çizilmesi gereken en önemli nokta, bu çalışmaların mimarlık tarihinin bir alt alanı olmadığıdır. Örneğin bu çalışmalar kapsamında Seyfi Arkan’ı mobilya ölçeğinde de anlamaya çalışmıyoruz, zira bunu zaten mimarlık tarihi yapıyor. Hatta mimarlık tarihinden daha farklı baktığımızın altını çizmemiz önemlidir. Tasarım tarihinin kendine özgü dinamikleri, kendine özgü araştırma yöntemleri ve bakış açısıyla başka bir tarihe bakmak istendiğini ve bu karmaşık sürecin çok daha farklı bir yerinden belgelemeye çalışıldığını fark etmek gerekiyor.

Mimarlık tarihinde mekanın yapısal özellikleri, mekansal analizler daha ön plandayken, tasarım tarihinde nesne ölçeğinde ya da kullanıcı ölçeğinde ya da sadece birey ölçeğinde bir anlatıyla karşılaşılabilmektedir. Ya da yapıdan bağımsız bir anlatıyla ortaya konabilir. Mimarlık tarihi daha çok mimar ve o mimarın şekillendirdiği yapı üzerinden gidiyor ve sonuçta o mimar-özne orada çok aktif durumdadır. Halbuki, bunun böyle olmadığı pek çok senaryo bulunmakta, yani yapıdan bağımsız iç mekanlar da bulunmaktadır. Hareketli mekanlar da var ya da yapı orada dururken bir iç mekanın yapıdan, yapıyla beraber, onun referanslarını kullanarak, ona bir şekilde saygı gösterirken ek değer üreten müdahaleler de vardır. Farklı zamanlarda alınmış birtakım nesnelere bir araya geldiği bir iç mekan eğer kullanıcıya ilişkin bir biyografik anlatı sunuyorsa bunun da çalışılması gereken bir iç

mekan olduğunu kabul etmek önemlidir.

Sempozyum kapsamında yer alan çalışmalar arasında içmimari yapıdan bağımsız sadece kullanıcı üzerinden, mekanın eklektik sistemini çözmeye çalışan araştırmalar da bulunmaktaydı. Bazen mimari yapıdan bağımsız dekorlar, denizaltılar ya da radyo üzerine olan çalışmalar bu gruba örnek olarak gösterilebilir. Bunların hepsi, özellikle içmimarlık ve tasarım tarihi dediğimiz alanın modern iç mekana bakışını daha zengin görmemize yol açacaktır. Kitapta yer alan Güliz Taşdemir'in çalışmasında olduğu gibi bazen radyo bile bir evselliğin oluşmasında etkili olmaktadır. Burada tartışmaya biricik bir yapı olarak bakmak yerine bir nesnenin tekrarı üzerinden kurulmuş örüntü üzerinden bir mirastan; ek bir yapıya bağlı olmayan ama birçok yapının tekrar etmesinden dolayı o dönemin gündelik hayat pratiğine ya da evsellik pratiğine değmiş olan bir motiften bahsedilmektedir.

Sonuç olarak yapılması gereken, optiği küçültmekle ilgilidir. Büyük makro anlatılar üzerine de gidilebilir, bazen tekrar eden motifler veya dönem temsilleri de bulunabilir, ancak bazen küçücük bir bireyin anlatısı ya da bir tekil iç mekanın nasıl oluştuğu içmimarlık tarih yazımının tam da özündedir.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

Ayşe Nur Tür, İç Mekan Bağlamında Modern Mimari Mirasın Korunması: Kavaklıdere Sineması Örneği .1

Bengi Şentürk, Gülnur Ballice, Eda Paykoç Özçelik ve Gizem Güler Nakıp, Modern İç Mekanının Konut Yapılarındaki Yansımaları: Ferah Apartmanı, Karşıyaka, İzmir .25

Beril Gök, Modern Ev Temsilleri Üzerinden Mimari Mekan Çözümlemesi: İstanbul Sadıkoğlu Villası .49

Bilge Ekin İnan, Modernizmin Nabzını İç Mekanda Tutmak: Halit Femir'in İç Mekan Çalışmaları .69

Ceylan Gezer Çatalbaş ve Hande Tulum Okur, Uludağ'da Kış Kültürü, Dünü ve Bugünü .95

Deniz Avcı, Cumhuriyet'in İlk On Yılında Heybeliada Sanatoryumu: Değişen Mekansal Kurgular ve Modernleş(tiril) en İç Mekanlar .117

Deniz Dokgöz, Modern Mobilya Algısını Karikatürlerden Okumak: Kübik Yaşam .145

Efsun Ekenyazıcı Güney, Bir Modern Konut İç Mekanı; Muammer Gerekli Evi .167

Gizem Güler Nakıp, Eda Paykoç Özçelik ve Gülnur Ballice, Türkiye'de Modern İç Mekanı Konut Banyoları Üzerinden Okumak: İzmir-Karşıyaka Apartmanları (1965-1975) .185

Güliz Öktem Taşdemir, Medyalaşmış İç Mekan: Evselliğin Kurucusu Olarak Radyo ve Analojisi .209

Gürkan Okumuş ve Gökhan Okumuş, Femir-Akozan Mimarlığını İç Mekan Tasarımlarında Okumak .225

Hamdi Doğruer, İç Mekan Tasarım Tarihi Çerçevesinde Türkiye'deki Tiyatro Dekorlarının Tarihine Bir Bakış: Küçük Tiyatro Örneği .247

Hande Tulum Okur, Modern İç Mekana İlişkin Bir Okuma: Perihan ve Gündüz Gökçe Evi .275

Kübra Çeber, Ankara'da Gizli Kalmış Bir Değer: Ankara Sanat Okulu ve Mobilya Üretimleri .299

Lale Özgenel, T. Elvan Altan, Cihat Çağlar, Deniz Hasırcı, Umut Şumnu ve Zeynep Tuna Ultav, Ankara Çubuk 1 Barajı Atatürk Evi Kabul Salonu İç Mekan Projesi .319

Melis Yıldırım, 1950-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Değişen Sergileme Kavramını Modern İç Mekanlar Üzerinden Okumak: Sanat Galerisi Örnekleri .335

Merve Çizmecioğlu, Modern Mobilya Algısını Karikatürlerden Okumak: Kübik Yaşam Erken Cumhuriyet Dönemi Mobilya Tasarımları: Süreli Yayınlar Üzerinden Bir İnceleme .359

Sena Abdulmelik, Selcan Erbay, Sude Pamuk ve Deniz Hasırcı, Türk Modern Eğlence Mekanlarında Mobilya: Kronolojik Bir Okuma .375

Sena Hande Emre, Endüstrileşme Sonrası Türkiye'de Modern Mobilya ve Ofis: Utarit İzgi'nin Mimarlık Pratiği .401

Şeyma Sarıbekiroğlu, İnşasından Günümüze İzmir Karaca Sineması ve Kültürel Miras Değerleri .423

Zeynep Tuna Ultav, Deniz Hasırcı ve Melis Örnekoğlu Selçuk, İçmimar-Sanatçı İşbirliği Kapsamında Fikret Tan'ın Modern İç Mekanları .443

Özgeçmişler .463

İÇ MEKAN BAĞLAMINDA MODERN MİMARİ MİRASIN KORUNMASI:

Kavaklıdere Sinema Örneği

Ayşe Nur Tür

Araştırma, modern mimarlık mirasının korunması konusunu, iç mekan odağıyla ele almaktadır. Modern mimarlık, eskinin karşıtı yeni olarak tanımlandığında koruma kuramıyla çelişmektedir. Fakat yakın geçmişte birçok modern mimarlık mirasının yıkımı üzerine, modern mimarlık koruma kuramınca kabul edilmiş ve modern mimarlığın korunması, belgelenmesine yönelik çalışmalar yapılmıştır. 1980'li yılların sonuna gelindiğinde birçok yapı yıkılmış veya tanınmayacak kadar değiştirilmiştir. Yıkımlar dışında mevcut yapının iç mekanında yapılan müdahaleler sebebiyle de modern iç mekanların korunması önemli bir sorundur. İç mekan, kullanıcıyla doğrudan ilişki içinde olduğu için sonradan müdahalelere açıktır. Bu durum iç mekanın korunması konusunu zorlaştırmaktadır.

Baturayoğlu Yöney'in aktarımıyla, Modern Mimarlık Mirası'nın ikonik örnekler dışında bir bütün olarak ele alınması, 1988'de kurulan DOCOMOMO International örgütünün 1990 Eindhoven Konferansı sonrası yayınladığı bildirge ile gündeme gelmiştir. Balamir'in aktarımıyla, tarihî mirasın korunması konusunda baş konumda olan ICOMOS'un (International Council on Monuments and Sites) modern mirasla doğrudan ilgilenişi 2000'li yılları bulmuştur. Bu çalışma, yapılacak araştırma ile modern mimarlık mirasının korunması konusunu iç mekan odağıyla ele alarak alana katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Araştırma, Nejat Tekelioğlu tarafından 1965 yılında yapılan Kavaklıdere Sineması'nın korunmasına yönelik yapılması gereken çalışmalar için bir altlık görevi görmektedir.

Hande Atmaca Çetin, 1950'li yıllar sonrasında malzeme ve teknoloji açısından Türkiye'de iç mekanların değişmeye başladığını aktarmıştır. Tüketime dayalı bir kültürle beraber, eskiden devletin otoritesi altında olan mimarlık ve tasarım alanlarını 1950'lerden sonra özel iç mimarlık ofisleri oluşturmaya başlamıştır. 1960'lı yıllara gelindiğinde, mimarlık ve tasarım alanlarına özel sektörün hâkim olmasıyla beraber Türkiye'de modern iç mekanların oldukça çeşitlendiği söylenebilir. Atmaca Çetin, modern mobilya üretiminde ilk adımların 1950'ler sonrasında atıldığına dikkat çekerek, hem devletin hem özel sektörün hem de üniversitelerin modern mobilya üretimine çok büyük fayda sağladığını aktarmıştır. Tasarım ve mimarlık

alanlarındaki gelişmeler nedeniyle, araştırmanın sınırı 1960'lı yıllar olarak belirlenmiştir. Türk sinema tarihinde de 1960'lar, Yeşilçam'ın ortaya çıktığı tarih olması sebebiyle altın çağ olarak tanımlanmaktadır. Dinçay, Türkiye'de sinemanın, 1960'larla birlikte ticari olarak geliştiğini ve geniş kitlelerce benimsenmiş bir halk eğlencesine dönüştüğünü aktarmıştır.

Belirtilen dönemden günümüze gelindiğinde sinemaya gitme deneyiminin oldukça değiştiğini gözlemlemek mümkündür. 1960'lı yılların apartmanlı sinemaları bugün yerini alışveriş merkezi sinemalarına bırakmıştır. Sinema kültüründe yaşanan değişimler sebebiyle Kavaklıdere Sineması gibi birçok sinema kapanmıştır. Kavaklıdere Sineması, günümüzde işlevsiz durumda bulunmaktadır. Bu durum Kavaklıdere Sineması'nı, diğer kapatılan ve/ya işlev değiştiren sinemalardan ayırmaktadır. Bu noktada Kavaklıdere Sineması'nın örneklem olarak seçilmesi oldukça önemlidir. Bu seçimin başlıca sebepleri şöyledir:

- 1970 yılında Ankara'da var olan sinema sayısı 40'tan fazladır. Bahsi geçen dönemde oldukça popüler olan sinema mekanları, toplum hafızasında önemli bir yere sahiptir. 1960-1970'li yıllara ait olan Kavaklıdere Sineması dönemi analiz etmek için iyi bir örnektir.
- Alışveriş merkezi sinemalarının artması, bağımsız sinemaların kullanıcı tarafından az talep görmesine sebep olmuştur. Aynı zamanda korsan film satışlarının yaygınlaşmaya başlaması bağımsız sinemaları maddi sıkıntılara sürüklemiştir. Bu noktada birçok sinema mekanı işlev değiştirmiş veya tamamen kapanmıştır. Nejat Tekelioğlu tarafından tasarlanan Menekşe-1 Sokak'taki Nergiz Sineması, aynı sokakta bulunan Menekşe Sineması ve Tunalı Hilmi Caddesi'nde yer alan Talip Sineması, işlev değiştiren sinema yapılarına örnektir. Bu noktada Tekelioğlu'nun tasarladığı sinema yapılarından işlev değiştirmemiş olarak kalan tek sinema Kavaklıdere Sineması'dır.

Kavaklıdere Sineması'nın bir miras olarak ele alınması, değer merkezli koruma yaklaşımı çerçevesinde değerlendirilebilir. Kavaklıdere Sineması'nın değerlerinin analizi, yapılması gereken koruma çalışmaları için bir altlık oluşturulabilir.

Değer Merkezli Koruma Yaklaşımı

Bir yapının, miras olarak ele alınabilmesi ve korunabilmesi, sahip olduğu değerlerin belirlenmesiyle sağlanabilir. Mason, bir yerin anlam bakımından farklı değerlere sahip olduğunu, Manhattan'daki 1766 yılında inşa edilen St. Paul Şapeli örneği ile açıklamıştır. Bir mimari eser olarak, mimar John McComb'un tasarladığı yapı olması sebebiyle sanatsal değere, Manhattan'daki en eski yapılardan biri olması sebebiyle tarihî değere, ibadet yeri olması sebebiyle manevi değere, kentte değerli bir arazide yer aldığı için ekonomik değere sahip olduğunu aktarmıştır. Yapının, sahip olduğu bütün bu değerler kapsamında kültürel miras olarak ele alınması ve korunması gerekliliği vurgulanmıştır.

Modern mimarlık yapıları da değer merkezli koruma yaklaşımı ile ele alınabilir. Emre

Madran, modern çağın ürettiği yapıların bir "miras" olarak sayılabilmesi için de bazı değerleri taşıması gerektiğini vurgulayarak, 20. yüzyıl öncesi mimarlık yapıtları için belirlenmiş ve halen kullanılagelen bazı değer tanımlarının çağdaş dönem yapıtlarına da uyarlanabileceğini aktarmıştır.

Değer merkezli koruma yaklaşımında birçok farklı değer tanımları yapan araştırmacı ve kurum vardır. Farklı değer tanımlarında bulunan araştırmacılar, Tablo 1'de sıralanmıştır. Riegl, Lipe, Frey, Mason ve Avrami ile son olarak Madran'ın yapmış olduğu değer tanımları tabloda yer almaktadır. Tablo 2'de ise Burra Tüzüğü, English Heritage ve ICOMOS'un Türkiye Bildirgesi gibi çeşitli kurum ve kuruluşların değer tanımlarına yer verilmiştir.

TABLO 1. DEĞER TANIMLARI-KİŞİLER

Riegl	Lipe	Frey	Mason ve Avrami	Madran
Eskilik	Estetik	Miras	Tarihsel ve Sanatsal	Mimari
Anı	Sembolik	Varlık	Sembolik ve Kimlik	Kimlik
Kullanım	Ekonomik	Maddi (Parasal)	Ekonomik	İşlevsel ve Ekonomik
Yenilik	Bilgi	Eğitim	Araştırma	Belge
		Seçenek	Sosyal ve Sivil	Özgünlük
		Prestij	Manevi ve Dini	Süreklilik
			Doğal	

Oluşturulan tabloyla birlikte, değer merkezli koruma yaklaşımına dair değer tanımlarında bulunan çeşitli kişi ve kurumların bazı noktalarda ortak değer tanımlarının bulunduğu sonucuna ulaşılabilir. Diğer yandan koruma programı hazırlanması sürecinde tek bir araştırmayı baz almanın eksik kalacağı söylenebilir. Bu noktada, yapı özelinde birkaç araştırmanın değer tanımları ele alınarak bir koruma programı hazırlanabilir.

Değer merkezli koruma yaklaşımı, yapısal değerlerin yanı sıra (estetik değer, mimari değer, özgünlük değeri, teknik ve teknolojik değer, vb.) sosyal değerlere de (anı değeri, kimlik değeri, sembolik değer, vb.) yer vermesi açısından önemlidir. Değer tanımlarının çeşitlenmesi, özellikle iç mekan bağlamında önem kazanmaktadır. Korunması gereken yapının kabuğu ve yapısal unsurları kadar iç mekanının da korunması gereklidir. Bu noktada değer merkezli koruma yaklaşımının iç mekanı da birçok değer tanımıyla beraber- kapsayan bir yaklaşım olduğunu söylemek mümkündür.

TABLO 2. DEĞER TANIMLARI-KURUMLAR

Burra Tüzüğü	English Heritage	ICOMOS (Türkiye Bildirgesi)
Estetik	Estetik	Estetik ve Sanat
Sosyal	Kültürel	Tarihsel
Tarihsel	Ekonomik	Kullanım Değeri
Bilimsel	Eğitim ve Akademik	Teknik-Teknolojik
	Kaynak	Özgünlük
	Eğlence Değeri	Bütünlük
		Enderlik ve Teklik
		Grup Değeri
		Belgesel Değer

Bir Modern Mimarlık Mirası Olarak Sinema Yapılarının Tarihsel Süreci

Sinema, resmî olarak 22 Aralık 1895 günü Paris'te Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de düzenlenen bir gösteriyle doğmuştur. Özön, Lumiere kardeşlerin *cinematographe* ismini verdikleri bir aygıtla, halka yaptıkları ilk genel gösterinin, sinema serüvenin başlangıcı olduğunu ifade etmiştir. Sinemanın Türkiye'de başlama zamanı da Paris'teki gösterimden bir sene sonrasındır. Yurdumuzdaki ilk film gösterimi Weinberg'in 1896'da Galatasaray'da Sponeck Birahanesi'nde yaptığı gösteri olarak kabul edilir. Sponeck Birahanesi'nde yapılan gösterim, halkın ilk kez sinemayla buluşmasıdır. Hem dünyadaki hem de Türkiye'deki ilk film gösterimleri, bir sinema mekanı olmaksızın biri kafede diğeri birahane de olmak üzere kamusal mekanlarda gerçekleşmiştir. Türkiye'de sinemanın mekansallaşması ilk film gösteriminden 12 sene sonra gerçekleşmiştir. 1908 yılında İstanbul Tepebaşı'nda Şehir Tiyatrosu'nun eski Komedi Bölümü olan yerde Pathe Sinemasının yaptırılmasıyla Türkiye'de ilksürekli sinema salonunu kurulmuştur. 1908 yılında açılan Pathe Sineması'yla beraber, sinema mekanları Türkiye'de hızla yayılmıştır.

Özön, Türksinemasında 1922-1939 yılları arasını "tiyatrocular" çağı olarak adlandırmıştır. Türk sinemasının, tiyatronun etkisinde kaldığını ifade eder. Türk sinema tarihindeki bu durumu, mekansal olarak da okumak mümkündür. Bahsi geçen dönemde tasarlanan sinema salonlarının, tiyatro salonlarına benzerliği dikkat çeker.

1960'lı yıllar Türk sinema tarihi için bir kırılma noktası olarak ele alınır. Toplumda sinemaya ciddi bir talebin olduğu dönemde sinema yapılarının sayısı oldukça artmıştır. Fakat 1980'li yıllara gelindiğinde, videonun yaygınlaşması ve televizyonda farklı kanalların ortaya çıkmasıyla beraber toplumda sinemaya olan ilginin azaldığı görülmektedir. Sinema sektöründe yaşanan değişimleri, 1969'dan 2007 yılına kadar faaliyet gösteren Kavaklıdere Sineması üzerinden gözlemlemek mümkündür.

Kavaklıdere Sineması

Kavaklıdere Sineması, Tunalı Hilmi Caddesi'nde bulunan Başkent Apartmanı'nın alt katında yer almaktadır. Mimar Nejat Tekelioğlu tarafından tasarlanan Başkent Apartmanı, 1965 yılında yapılmıştır. Başkent Apartmanı'nın ve Kavaklıdere Sineması'nın sahibi katılımcı Ayhan Nergiz şunları aktarmıştır: "Bir tane Kavaklıdere projesini yaptık; Tunalı Hilmi Caddesi'nde, 105 Numara. Nejat Tekelioğlu onu çizdi. Üstünde 17 daire var altına sinema yeri yerleştirdi. İki bodrumlu bir bina yaptık."

Kavaklıdere Sineması, uzun bir süre Nergiz ailesi tarafından işletilmiştir. Sinemaların işletilmesine bizzat katkıda bulunan Ayhan Nergiz'in kayınbiraderi Zafer Şener sinemanın işletilmesine dair yöneltilen soruyu şu şekilde cevaplandırmıştır:

"1969'dan beri ara vermeden Menekşe Sineması'nda epeyce çalıştım, talebeliğimiz zamanında sonra da 1979'da burayı tamamen ele aldım. Kavaklıdere, Nergiz ve Menekşe Sinemalarını yürüttük. 1987-88 civarında Bülent Ağabey diye birisi vardı, ona bir sene denemek mahiyetinde kiraya verdik ama o götüremedi, çünkü o sene filmler para karşılığı olmaya başlamıştı."

Kavaklıdere Sinemasına, en yoğun talebin ne zaman olduğuna dair sorulan soruya katılımcı Zafer Şener ilk açıldığı yıllarda olduğunu vurgulayarak şunları aktarmıştır:

"Kavaklıdere Sineması 750-800 kişilikti ama hiçbir seansını 800 kişiye oynamadı. 800 kişilik salona 900 kişi girdi. Sandalyelerde oturmak istiyorlardı, şu sandalyeyi bana buraya koy ben oradan bu filmi izlerim diyorlardı. 1970'ten 1982'ye-1988'e kadar Kavaklıdere Sineması felaket çalıştı. Hele hele bir film vardı, "Kasabanın Sırrı" diye bir film oynadı. Ve çocuklar için bir film vardı gündüz seanslarında oynardı, Marishol. Bu iki film harikaydı, onda çocukların doldurmasını, "Kasabanın Sırrı"nda büyüklerin doldurmasını unutamam."

Kavaklıdere Sineması, Nergiz ailesi tarafından 1985 yılına kadar işletilmiştir. 7 Ocak 1985 tarihinde gösterimi yapılan "Subay ve Centilmen" isimli film ailenin işlettiği süreç boyunca, arşivde yer alan son filmi olmuştur. Katılımcı İrfan Demirkol, 1991 yılına kadar Kavaklıdere Sineması'nın kapalı kaldığını fakat bazen kış aylarında avantür film gelirse açıldığını aktarmıştır.

1991 yılında Kavaklıdere Sineması, İrfan Demirkol'a kiraya verilmiş ve Demirkol tarafından işletilmeye başlanmıştır. Katılımcı Demirkol, Kavaklıdere Sineması'nı işletmeye başladığında, aynı zamanda Kızılırmak Sineması'nı da işletmekteydi. Film sayısının artması ve bu sebeple Kızılırmak Sineması'nın yetersiz kalması nedeniyle, Kavaklıdere Sineması'nı işletmeye başlamıştır. Kavaklıdere Sineması'nın yeniden faaliyete geçişi, 25 Eylül 1991 tarihinde, bir açılış kokteyli yapılarak duyurulmuştur.

Sinema yeniden açıldığında ilk gelen 10 kişinin serbest giriş kartı kazanacağı duyurulmuş ve bu sebeple gençler sinemanın girişinde ilk gelen on kişiden biri olmak için beklemişlerdir (Şekil 1). Sinemanın açılışından bir gün önce gece çekilmiş olan fotoğrafı İrfan Demirkol şu şekilde anlatmıştır:

“O gece kuyruk oldu sinemada, sokağa taşıyordu, en az 50 kişi vardı. Neden geldiniz diyoruz, kart alacağız işte ilk 10 kişi dediniz diye girdik sıraya dediler. Ama burada 50 kişi var ne yapacaksınız, ama olsun belki aradan çıkan olur dediler. Biz de 20 kişiye daha verelim dedik, onlara da daha kısa süreli verdik. Ama gitmedi kimse oturdular, gitar çalıyorlar, bira içiyorlar. Sonra dedik hadi siz de girin filme, makinist kontrol ederken. Hadi dedik birlikte film seyredelim. Herkesi aldık, gece 1’de. Bizim çalışanlar da geldi, ustalar da geldi. Öyle o gece çok mutlu ayrıldı insanlar.”

Katılımcı İrfan Demirkol’un arşivinden elde edilen fotoğraflarda açılış gecesinin oldukça kalabalık olduğu görülmektedir. Sinemanın girişinden çekilmiş olan bir başka fotoğrafta ise, ailelerin çocuklarıyla beraber sinemanın açılış kokteyline katıldıkları görülmektedir. Aynı zamanda birçok oyuncu da sinemanın açılışına davet edilmiştir. Son altta yer alan, sarı renkli seramik panonun önünde açılış gecesinde çekilmiş fotoğrafta, Kavaklıdere Sineması’nın sahibi Ayhan Nergiz, ilk açıldığı yıllarda Kavaklıdere Sineması’nın işletmesini üstlenen Ayhan Nergiz’in kayınbiraderi Zafer Şener, sinemanın makinistliğini yapmış olan Ramazan Çetin, 1991 sonrasında işletmesini üstlenen İrfan Demirkol, İnci Demirkol ve sinemanın çalışanları bulunmaktadır (Şekil 2).



ŞEKİL 2. (ÜST SIRA VE ALT SIRA SOLDAN SAĞA) KAVAKLIDERE SİNEMASI AÇILIŞI.

Kaynak: İrfan Demirkol Arşivi.

Kavaklıdere Sineması 1990’lı yıllarda çoğunlukla kültür sanat filmlerine yer vermiştir. Birçok festivale ev sahipliği yapan sinema, bir dönem festivallerin sineması olarak anılmıştır:

“Festivallerden filmler oynattık, çok iyi tuttu. İnsanlar akın akın sinemaya gelmeye başladı. Festivaller hep dolu dolu geçti. Gece sinemaları yaptık, “Beyaz Geceler” dedik ismine de. İlk kez Türkiye’de biz başlatmıştık. Sabaha kadar üç film, çok keyifli şeyler olurdu, festivallerde de. Sonra adı festivallerin sineması oldu. Festivallerin sineması, Kavaklıdere Sineması diye anıldı. Bütün festivaller Kızılırmak ve Kavaklıdere’de başlamıştır, Ankara Film Festivali, Gezici Festival, Uçan Süpürge, İnsan Hakları, LGBT, hepsi bizim öncülüğümüzde bizim desteğimizle olmuştur. Dünyanın en iyi festival filmlerini gösterdik, onun bir listesini yaparsak, Türkiye’de bizim kadar festival filmi gösteren sinema yoktur herhalde.”

Kavaklıdere Sineması’nın 1992-1994 ve 1999 yıllarında yayınlanan çeşitli süreli yayınlarda reklamlarına ulaşılmıştır. 1992 yılında yayınlanan bir dergi “Sinema Yazarlarının 1992’de Seçtiği Yılın En İyi Filmleri” başlığıyla Kavaklıdere Sineması’nın reklamına yer vermiştir. Dokuz adet filmin yer aldığı reklam sayfasının, çoğunlukla ödüllü festival filmlerinden oluştuğu görülmektedir. Bir diğer reklamda, Kavaklıdere Sineması, Büyülü Fener ve Kızılırmak Sinemaları ile birlikte yer almıştır.



ŞEKİL 1. KAVAKLIDERE SİNEMASI GİRİŞİNDE BEKLEYEN GENÇLER, 1991.

Kaynak: Burçak ve Karadoğan, 2008, s. 161.

Kavaklıdere Sineması yeniden açıldığı dönemde, nitelikli Avrupa ve Türk filmleri gösterdiği için Avrupa Konseyi'ne bağlı *Eurimages-Europa Cinemas* tarafından da desteklenmiştir. İrfan Demirkol, Türkiye'de ilk *Eurimages* desteği alan sinemanın Kavaklıdere Sineması olduğunu, bir de Beyoğlu Sineması'nda *Eurimages* desteği aldığını aktararak, sinemanın çizgisini belirlemek noktasında alınan bu desteklerin önemini vurgulamıştır. Demirkol sinemanın işletmesini yaptığı süreçte hedefledikleri seyirci kitlesini şu şekilde anlatmıştır:

“Bizim Kavaklıdere’de hedefimiz, sinemada parfüm kokusu olması derdim. Yani haliyle eğitilmiş, sanatseverler, kalburüstü; sinemaya bilinçli giden, film seçen ve avantür değil; Oscar’lı, Altın Küreli, nitelikli film izleyen entelektüel bir kesim var; onları kavramaktı amacımız. Hepsi eğitilmiş, ama tabii hepsi zengin değil, aydın, öğretmen, mühendis, çalışan kendi işini yapan, sanatla ilgilenen tiyatroya giden, kitap okuyan kişiler hedef kitlemizdi. O seyirci potansiyeli hedefti ve yakaladık onu.”

Demirkol zamanında, “ilk gece sineması” ve “ilk çocuk kafe” uygulamaları yapılmıştır. Çocuk kafe uygulamasını duyurmak için, çeşitli reklam çalışmaları yapılmıştır. Bir gazetede “Kreşli Sinema” başlığıyla haber yapılmıştır. Katılımcı Demirkol yayınlanan reklam afişini, Kavaklıdere Sineması'nın manifestosu olarak tanımlamıştır.

Kavaklıdere Sineması Mimarı: Nejat Tekelioğlu

Tekelioğlu 1930 Silifke doğumludur. 1941'de geçirdiği menenjit hastalığı nedeniyle işitme yetisini tümüyle kaybetmiştir. Katılımcı Ayhan Nergiz, Tekelioğlu'nun geçirdiği rahatsızlık sebebiyle dudak okuyarak iletişim kurduğuna değinmiştir. Nergiz, Tekelioğlu ile ağabeyinin sınıf arkadaşı olması sebebiyle tanıştıklarını ifade ederek şunları aktarmıştır:

“Biz inşaatçılık yapıyorduk, o zamanlar çok iyi mimarlar yoktu. Sonradan Nejat Bey'i tanıdık. Onun da Vedat Dalokay Bey'le meclisin karşısında büroları vardı. Bize o arada Kavaklıdere Sineması'nı çizdi. Onu sinema olarak yaptı ve işletmeye açtı; o zamanlar taşımali film oynardı. Taşıma filmde zorluklar oluyordu. Menekşe Sokak'ta Menekşe Sineması'nı tiyatro olarak yapmıştık; ama yerli film oynamaya başladık. Sinema olarak faaliyet gösterdi. Onun yanındaki arsada yine Menekşe Sokak'ta Nergiz Sineması olan yere büyük bir sinema yaptık.”

Kavaklıdere Sineması'nın yapıldığı yıllarda, sinemalar taşımali film sistemiyle ilerlediği için, Sıhhiye'de yer alan Büyük Sinemayla aynı filmi kullandıklarını anlatan katılımcı Ayhan Nergiz, Kavaklıdere Sineması'nın işleyişine kolaylık sağlamak için önce Menekşe sonra da Nergiz Sinemalarını Nejat Tekelioğlu'yla beraber inşa ettiklerini aktarmıştır. Sinemalı apartmanlar haricinde Nejat Tekelioğlu'nun birçok yarışma projesi olduğunu aktaran katılımcı Zafer Şener, Vedat Dalokay ve Nejat Tekelioğlu'nun Kocatepe Camisi'nin yarışma projesini hazırladıklarını anlatmıştır.

Bayraktar'ın aktarımıyla, Kocatepe Camisi yarışmasının ardından Dalokay ve Tekelioğlu 1958 yılında on yıl süren bir ortaklığa adım atmıştır. Tekelioğlu, Vedat Dalokay ile ortaklığı bitmeden bir sene önce, Başkent Apartmanı'nı (Kavaklıdere Sineması'nı) çizmiştir. Bayraktar'ın anlatımıyla:

“Ortaklığın ardından kendi ofisinde ‘sinemalı apartmanlar’ olarak sınıflayabileceğimiz çok sayıda projeye imza attığını görüyoruz Tekelioğlu'nun. Pek çoğu Nergiz ailesi için çizilmiş bu projeler sonucunda hayata geçirilen Menekşe Apartmanı ve Sineması, Nergiz Apartmanı ve Sineması, Başkent Apartmanı ve Kavaklıdere Sineması, Talip Apartmanı ve Sineması, uzun yıllar Ankara'nın hayatını renklendiren önemli yapılar olmuştur.”

Katılımcı Ayhan Nergiz, Kavaklıdere Sineması'nı inşa ederken, o dönemde inşaat teknolojisinin sınırlı olmasından ötürü çok zorlandıklarını vurgulayarak, Nejat Tekelioğlu'nun tasarlamış olduğu sinemalı apartman projelerinin yapım aşamasını şu şekilde anlatmıştır:

“Biz orada çok derine indiğimiz için çok zorluk çektik. Duvarlara iksa veriyorduk, öyle yaptık orayı. Sonra da bize Menekşe Sineması'nı çizdi, ondan sonra da Nergiz Sineması'nı yaptı. Bizimle olan üç tane projesi var. Bu Nergiz'de de yine kazık sistemi, yani kazık dediğim, burju sistemi, delme sistemi yoktu. Biz de derin iki bodrumlu inşaatlar yaptık. Dolayısıyla Nergiz'i de o çizdi. Bunun da hem altında sinema var, üstünde de 25 daire var. Ankara'da üstünde böyle bina olan altında sinema olan bir bina hemen hemen yok.”

Bayraktar'ın aktarımıyla, Tekelioğlu sanatın her alanında çok başarılı bir isimdir. Resim-heykel yapmakta, edebiyatı çok sevmekte ve şiir yazmaktadır. Nejat Tekelioğlu'nun vefatından sonra oğlu tarafından basılan kitapçıkta, mimarın bazı şiirleri mevcuttur. Katılımcı Zafer Şener, Nejat Tekelioğlu'nun mimarlık haricinde kıyafet tasarımlarının da bulunduğunu ve renk uyumu konusunda çok başarılı olduğunu aktarmıştır.

Kavaklıdere Sineması Mekansal Analiz

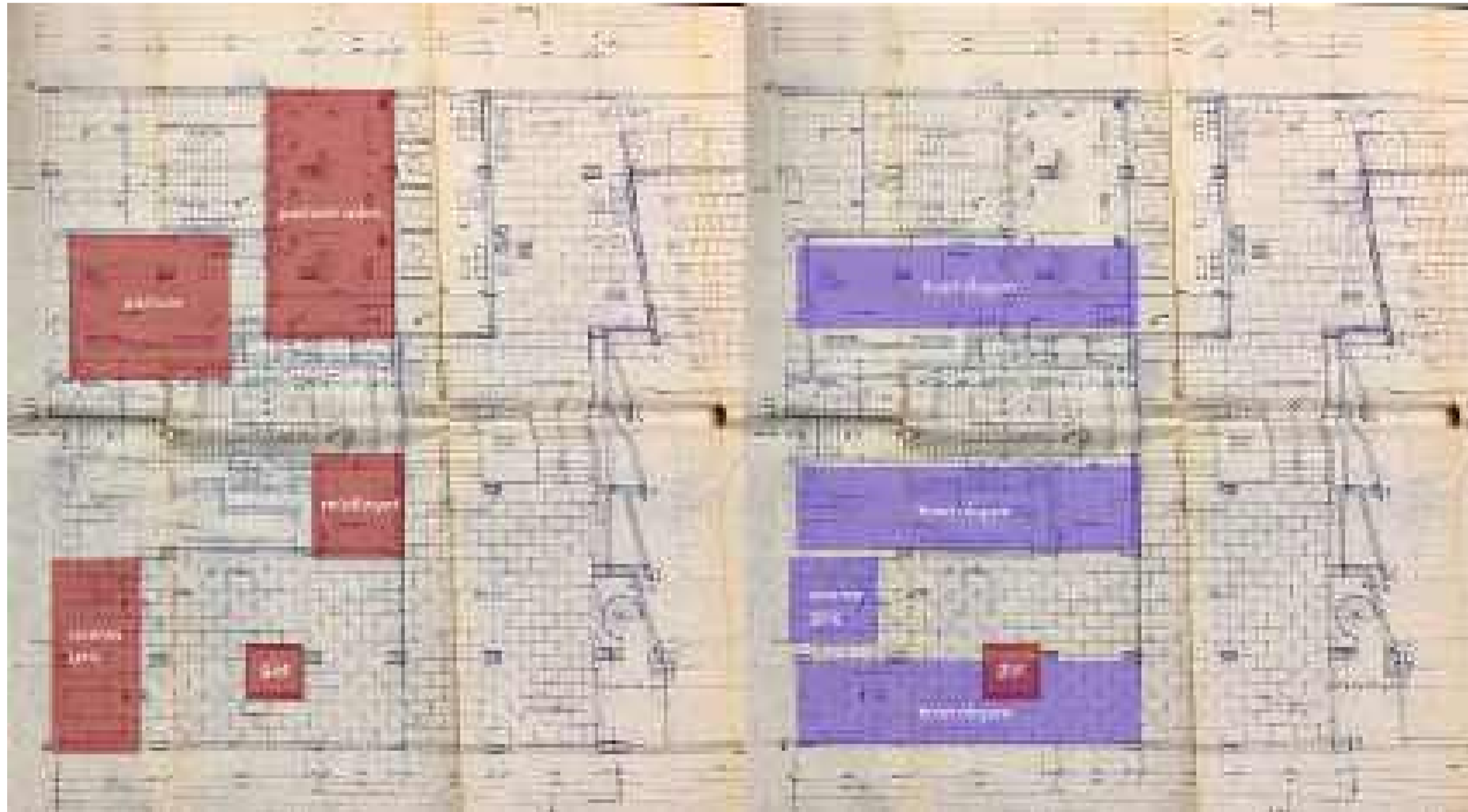
Kavaklıdere Sineması, beş katlı Başkent Apartmanı'nın bodrum katında yer almaktadır. Bir giriş katı, iki bodrum kattan oluşmaktadır. Yaklaşık 700-750 kişilik bir salon olarak tasarlanan Kavaklıdere Sineması, bir balkon ve bir salon katı olmak üzere tek salon olarak çizilmiştir. Kavaklıdere Sineması'nın yapımına, Başkent Apartmanı'nın yapımı tamamlandıktan sonra başladığını katılımcı Şener şu sözlerle aktarmıştır:

“Projeleri hazırlandı, bina bitti ama binadan sonra salonun kendisi yapılmaya başlandı. O zaman üç katlıydı. Sinemaya girdiğiniz zaman, giriş katı, girişin bir kat altına iniyorsunuz balkon katı, onun da altında salon katı vardı. O zaman bir balkon, bir salon olarak yapmışlar, tabii büyük bir yer 700-750 kişiye hitap ediyor, öyle bir salon yapılmış tabii hepsinin tuvaletleri, oturma yerleri, dinlenme salonları muazzamdı.”

Yapının teknik çiziminde, balkon katında localar olduğu görülmektedir. Salon katında ise salon arkası, vestiyer olarak çözümlenmiştir. Salonda akustiği sağlamak amacıyla, duvarlar çıkıntılı olarak tasarlanmıştır.

Kavaklıdere Sineması'nın, orijinal teknik çiziminde ismi "Sinema Nergiz" olarak geçmektedir. Kavaklıdere ismine sonradan karar verilmiştir. Yapının statik projesi, yüksek mimar Sermet Birkan tarafından çizilmiştir. Sinema Nergiz ismi, yapının ön görünüş çizimlerinde de görülmektedir. Mimar Nejat Tekelioğlu, sinemanın tabelasını da tasarlamıştır. Fakat uygulamada sinemanın isminin değişmesinin yanı sıra tabelanın tasarımı da değişmiştir.

Teknik çizimde, sinema salonunun yan tarafı pastane salonu olarak çözümlenmiştir (Şekil 3). Fakat günümüzde pastane salonu olarak çözümlenen kısım bir ticari oluşum olarak kullanılmaktadır. Orijinal çizime bakıldığında sinemaya girişin, bugünden daha geniş ve iki kapılı olarak çözümlendiği görülmektedir. Aynı zamanda mekanda çözümlenen müdüriyet odası da, günümüzde bir ticari oluşuma aittir.



ŞEKİL 3. KAVAKLIDERE SİNEMASI ORJİNAL ÇİZİM.

Kaynak: Ayhan Nergiz Kişisel Arşivi.

Kavaklıdere Sineması'nın iç mekan tasarımının yapım aşamasına yönelik soruya katılımcı Ayhan Nergiz şu şekilde cevap vermiştir:

"Sinemaya zeminden itibaren giriliyor, orada çok geniş bir girişi vardı. Oradan aşağıya iniliyor, balkon fuayesi vardı. İçeride balkon kısmı vardı, bir de alt kata iniliyordu. Orada da salon kısmı vardı. Dolayısıyla sinemaya elverişli bir plan olarak yapıldı. Sinemanın kolonlarını, Nejat Bey gayet güzel ayarlamıştı, böyle iki tarafı mermerdi, ortasında bir çıkıntı vardı üç

santim kadar. Mermer kapladık, içine de gayet güzel bir renk verildi. O zamanlar boyalarda mum boya vardı, ısıtılıp yapılıyordu"

İç mekanda renk ve malzeme seçimlerine yönelik sorulan soruyu, katılımcı Zafer Şener şu şekilde yanıtlamıştır: "Malzemeleri çok güzeldi, mozaikler kullandılar, duvar süsleri kullandılar. Yerler o zamanlar, küçük karo taşlarıyla yapılıyordu bazen de mozaik dökülüyordu. İç mekanlarda, yani film seyredilen salonların bazılarında halifleks kullanıldı."

Zeminde koyu ve açık renklerde mozaik kullanılmıştır. Giriş katta koyu rengin çoğunlukta olduğu, birinci bodrum katta ise açık rengin çoğunlukta kullanıldığı görülmektedir. İkinci bodrum katta ise birinci bodrum katın zıttı olacak şekilde koyu renk çoğunlukta kullanılmıştır. Açık-koyu renk kontrastları katlarda da ilişkilendirilerek tasarlanmıştır. Kavaklıdere Sineması'nın iç mekanında yer alan ve üç katı kapsayan seramik duvar, Çanakkale Seramik tarafından, reklam panosu olarak yapılmıştır. Katılımcı Ayhan Nergiz'in aktarımına göre: "Çok güzel renkler oluşmuştu ilk açıldığı zaman, sonra bir de Çanakkale Seramik oraya iki tane çok güzel reklam panosu yaptı, birisi sarı renkli diğeri de yeşil renkli. Bir reklam duvarı yaptı."

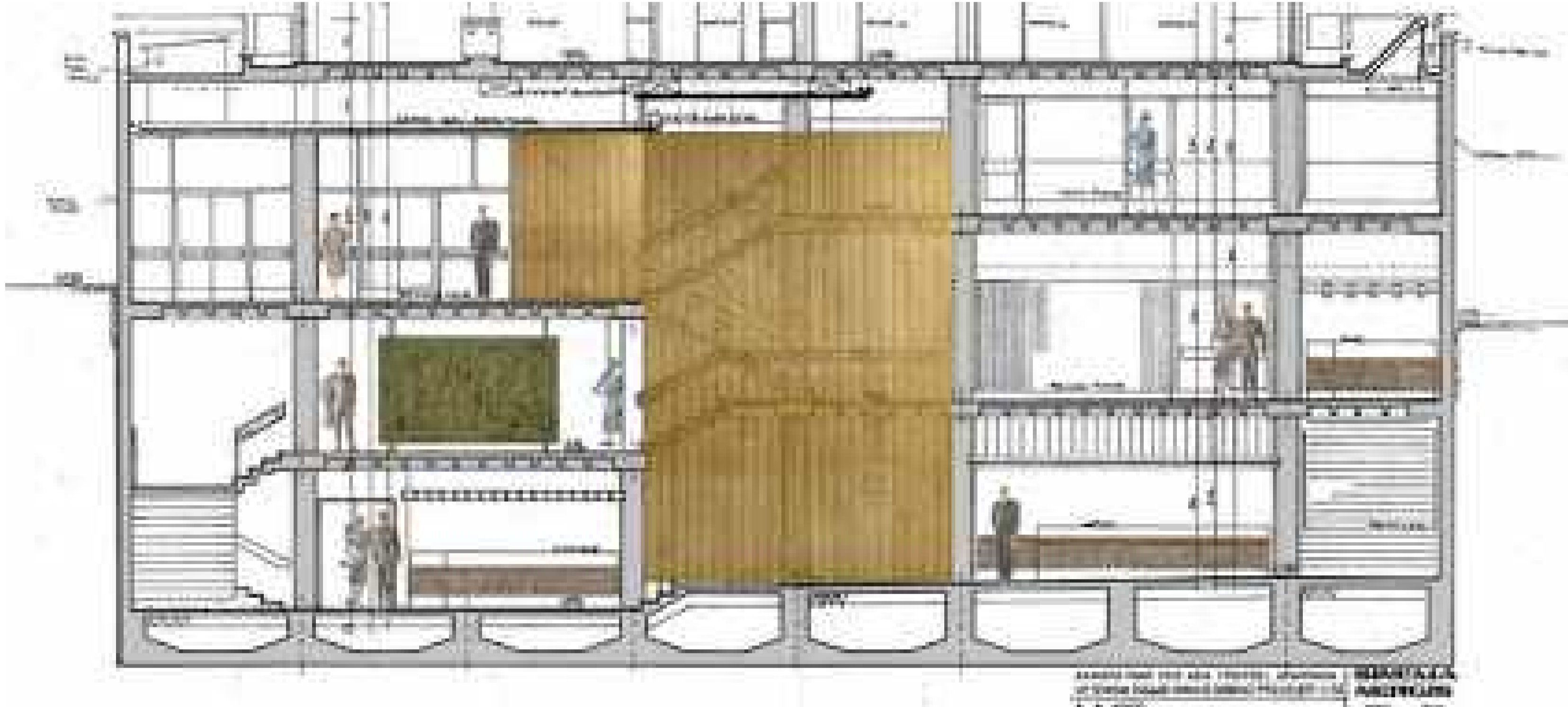
Sarı renkli duvar seramikleri, merdiven basamaklarından kopuk şekilde yapılmıştır. Sarı renkli duvar seramiklerinin tam karşısındaki duvarda, iki kat boyunca devam eden mermer bir duvar panosu vardır. Mermer duvar panosu da merdivenden kopuk olacak şekilde tasarlanmıştır. Yeşil renkli duvar panosu ise, balkon katı ve salon katını birbirine bağlayan merdivenin duvarında kullanılmıştır. Bu seramik panoların, Kavaklıdere Sineması'na özgünlük noktasında değer kattığını söylemek mümkündür (Şekil 4).

İç mekanda yer alan mobilyalar, Aktan Mobilya tarafından yapılmıştır. Şumnu'nun aktarımıyla, firmanın Kavaklıdere Sineması'na ilişkin düzenlediği 28.03.1968 tarihli belgede; sinemanın müşteri koltukları, loca fuayesi kiralık vitrini, giriş holü kiralık vitrini, kapı kanatları, balkon fuaye resim çerçeveleri, vestiyer ve büfeler, dekoratif ışıklı panolar, merdiven küpeştesi, gişe, salon ve balkon duvar kaplamaları, giriş kapıları gibi çok sayıda işin firma tarafından yapıldığı görülmüştür. Belgede yer alan; merdiven küpeştesi, gişe, salon ve balkon duvar kaplamaları günümüzde de mevcut halde Kavaklıdere Sineması'nda bulunmaktadır. Merdivene dış kısmından bağlanan açık renkli metal tırabzanın küpeştesi koyu renkli ahşaptır.

Aktan Mobilya firmasının belgesinde yer alan salon ve balkon duvar kaplamaları ise, mevcut yapıda ikinci bodrum katta görülmektedir. Salon 3 ve 4'ün bulunduğu katta, salon içlerinde ve fuaye alanlarında koyu renkli ahşap duvar kaplamaları bulunmaktadır.

Yapıda, mevcut olan bir diğer sabit mobilya elemanı da gişe bankosudur. Zemin katta, yapının girişinde yer alan ahşap bankoda pirinç detaylar görülmektedir. Banko aynı anda

iki kişiye hizmet verecek şekilde tasarlanmıştır. Aktan Mobilya tarafından yapılmış ve günümüzde de mevcudiyetini korumuş olan bu mimari elemanlar, yapıya önemli ölçüde nitelik katmaktadır. Belgede yer alan; müşteri koltukları, ahşap kaplamalı pres kapı kanatları ve giriş kapıları 1991-1992 yıllarında yapılan tadilatla beraber yitirilmiştir.



ŞEKİL 4. KAVAKLIDERE SİNEMASI SERAMİK PANOLAR.

Kaynak: (Üst) Koç Üniversitesi VEKAM Kütüphanesi ve Arşivi; (Alt) Ayşe Nur Tür Arşivi.

Kavaklıdere Sineması Tadilat Süreci

Kavaklıdere Sineması 1991 yılında İrfan Demirkol'a kiraya verildikten sonra tadilat sürecine girmiştir. İrfan Demirkol'un Kavaklıdere Sineması'nın iç mekanında yaptığı değişiklikleri katılımcı Ayhan Nergiz şu sözlerle aktarmıştır:

“Sinema balkon ve salondan ibaretti, sonradan İrfan Bey'e kiraya verdik o da bunu dört salon şekline soktu. Bir müddet de öyle çalıştı. İrfan bir değişiklik yaptı ama sebep de şuydu: Mesela

filmciler diyordu ki bizim filmleri koyun ama bir de seçenek olsun. Geldiği zaman seyirci, bir salon filmi olsun, bir avantür filmi olsun, bir komedi olsun.”

Nejat Tekelioğlu'nun çiziminde, sinemanın tek salon-balkon olarak tasarlandığına dikkat çeken Ayhan Nergiz, sinemanın ilk açıldığı yıllarda bütün sinemaların tek salon-balkon olarak tasarlandığını aktarmıştır. Demirkol, Kavaklıdere Sineması'nı ilk açıldığı yıl tek salon düzenini devam ettirdiklerini aktarmıştır. İlk yıl, salonda yalnızca koltuklarının döşemesi değişmiştir. Sinemanın salonunda çekilmiş olan fotoğrafta ahşap iskeletli koltuklar mavi renkli kumaş döşemesiyle görülmektedir (Şekil 5).



ŞEKİL 5. KAVAKLIDERE SİNEMASI'NIN AÇILDIĞI İLK YIL.

Kaynak: İrfan Demirkol Arşivi.

İşletmede sorun yaşandığı için ikinci yılda, salon üçe bölünerek çözüm üretilmiştir. Üçüncü yılda ise salon sayısı dörde çıkarılmıştır. Katılımcı İrfan Demirkol salonların bölünme sürecini şu şekilde aktarmıştır:

“İlk sene hiç çalışmadı, 1991'de. Biz pes ettik Ayhan Ağabey, biz bırakıyoruz dedik, yürümeyecek diye. Yok dedi çıkamazsınız, bırakmam bir yere. Ne yapalım o zaman bölelim dedik sinemayı, tek bir salonla olmuyor. Bir film oynatıyorsunuz, filmci dört hafta oynayacaksınız diyor. Kimse gelmiyor diğer haftalarda. Bu yüzden biz de böldük salonları, bir tadilat yaptık önce üç salon yaptık, bir sene sonra da dört salon yaptık. O zamanlar salonlar güzeldi, nitelikliydi, teknik olarak da en iyi donanuma sahipti, o dönemdeki, ses düzeni, görüntü, perde.”

İç mekanda yapılan tadilatla mimar Mustafa Yücesan ile çalıştıklarını aktaran Demirkol, sinemanın ilk mimari projesine ulaşamadıkları için çok zorluk çektiklerini aktarmıştır. Nejat Tekelioğlu ile görüşmeler yapan Yücesan'ın üç salon halinde yeniden tasarladığı sinema, Tekelioğlu tarafından beğenilmiş ve kabul edilmiştir.

İç mekan tasarımında, İstanbul'da Beyoğlu Sinemasını tasarlayan bir içmimarla çalıştıklarını anlatan Demirkol sinemada kısmi değişiklikler yaptıklarını aktarmıştır:

“Seramiklere asla dokunulmadı. Kısmi olarak bir şeyleri değiştirdik tabii. Tuvaletler, sıhhi şeyler, kapılar değişti. Ses geçiriyordu kapılar, değişmek zorundaydı. Salon içleri sıfırdan yapıldı, koltuklar tamamen değişti. Sahne ve perde, makine dairelerindeki makineler söküldü ve yeni makineler konuldu. O 700 kişilik salonu kazıdık; balkon, balkon altı, kenarı, üstü kazındı. Duvar tertemiz çıktı. Ondan sonra elektrik, tesisat, ses düzeni, kaplamalar, ses izolasyonu, hoparlör yerleri hepsi çizildi planlarda.”

Tadilat sürecinde, salonların bölünmesi dışında yapıya bazı eklemeler yapılmıştır. Bunlardan bir tanesi mekandaki mahallerin yazılı olduğu neon aydınlatmalardır. Yapının girişinde, ‘sinema’ yazılı, tavana entegre neon bir aydınlatma mevcuttur. Alt katlarda da numaralarıyla salonlar, büfe, WC ve çıkış mahallerinin yazıldığı birçok neon aydınlatmaya rastlamak mümkündür. Beyoğlu Sineması’nda da benzer neon aydınlatmalar bulunmaktadır. Bu neonlar sonradan eklenmiş olsalar da yapıya özgünlük noktasında katkı sağladığı söylenebilir.

Katılımcı İrfan Demirkol iç mekanda yer alan mobilyaların bir kısmının Ankara Siteler’de, bir kısmının ise İstanbul’da yaptırıldığını aktarmıştır. Aynı zamanda Hollanda’da, Amsterdam’da yapılan sinema fuarlarını gezerek, dünyada sinemaya dair yeni çıkan gelişmeleri takip ettiklerini anlatmıştır.

Sinemanın sürekli yenilenmesi gereken bir işletme olduğuna dikkat çeken Demirkol, Kavaklıdere Sineması’nın yenilenememesi nedeniyle kapanma sürecine girdiğini aktarmıştır.

Kavaklıdere Sineması Değer Analizi

Bu bölümde, Kavaklıdere Sineması’nın kültürel miras değerinin ortaya çıkarılması ve bu sayede koruma prensiplerinin belirlenebilmesi adına oluşturulan altık çalışmasına yer verilmiştir. “Araştırmanın Modern Mimarlık Mirasının Korunması” bölümünde yer alan “Değer Merkezli Koruma Yaklaşımı” alt başlığında değer tanımlarında bulunan kişi ve kurumlar tabloları bu bölümde, Kavaklıdere Sineması’nın sahip olduğu düşünülen değerler işaretlenerek aktarılmıştır.

TABLO 3. KAVAKLİDERE SİNEMASI DEĞER TANIMLARI-KİŞİLER

Riegl	Lipe	Frey	Mason ve Avrami	Madran
Eskilik	Estetik	Miras	Tarihsel ve Sanatsal	Mimari
Anı	Sembolik	Varlık	Sembolik ve Kimlik	Kimlik
Kullanım	Ekonomik	Maddi (Parasal)	Ekonomik	İşlevsel ve Ekonomik
Yenilik	Bilgi	Eğitim	Araştırma	Belge
		Seçenek	Sosyal ve Sivil	Özgünlük
		Prestij	Manevi ve Dini	Süreklilik
			Doğal	Anı

TABLO 4. KAVAKLİDERE SİNEMASI DEĞER TANIMLARI-KURUMLAR

Burra Tüzüğü	English Heritage	ICOMOS (Türkiye Bildirgesi)
Estetik	Estetik	Estetik ve Sanatsal
Sosyal	Kültürel	Tarihsel
Tarihsel	Ekonomik	Kullanım Değeri
Bilimsel	Eğitim ve Akademik	Teknik-Teknolojik
	Kaynak	Özgünlük
	Eğlence Değeri	Bütünlük
		Enderlik ve Teklik
		Grup Değeri
		Belgesel Değer

Kavaklıdere Sineması, toplum hafızasında önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle Riegl ve Madran’ın değer tanımlarında yer alan “anı değeri” taşıdığı söylenebilir. Sinemanın yeniden faaliyete geçtiği dönemde, sinemanın önünde bekleyen gençlerin olduğu fotoğraf, o dönemde Kavaklıdere Sineması’na büyük bir ilgi olduğunu göstermektedir. Bu sebeple yapının anı değerine sahip olduğu söylenebilir. Sözlü görüşmeler aracılığıyla, kişisel arşivlerinden elde edilen fotoğraflar, Kavaklıdere Sineması’nın faaliyet gösterdiği dönemde, toplumda sinemanın, sosyal yaşamda önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Bu sebeple, yapının anı değerinin yanı sıra Mason ve Avrami’nin tanımlarında yer alan “sosyal ve sivil değere” de sahip olduğu söylenebilir.

Sinemanın iç mekanında yer alan seramik panolar, ICOMOS (Türkiye Bildirgesi) tanımlarından biri olan “estetik ve sanatsal değer”in, Lipe, Burra Tüzüğü ve English Heritage’de yer alan “estetik değer”in örneklerinden biridir. Seramik panolar aynı zamanda yapıya, Madran ve ICOMOS’ta (Türkiye Bildirgesi) yer alan “özgünlük değeri” noktasında da katkı sağlamaktadır. Yapıya özgünlük noktasında katkı sağlayan bir diğer elaman ise, iç mekandaki mahal adlarının yazılı olduğu neon aydınlatmalardır.

Kavaklıdere Sineması, kentsel belleğin bir parçası olması sebebiyle, Mason ve Avrami'nin tanımlarında yer alan "sembolik ve kimlik değerine" aynı zamanda Madran'ın tanımlarında yer alan "kimlik değeri"ne sahiptir. Sinema mekanlarına yoğun talebin olduğu bir dönemde faaliyet gösteren yapının, Ankara için kentsel belleğin bir parçası olduğunu, katılımcı Zafer Şener aktardıklarıyla desteklenmektedir. Buna göre, sinema salonunun her seansında kapasitesinin üzerinde kişiyi ağırlayarak çalıştığı ve toplumun her kesiminden müşterilerinin olduğu aktarılmıştır. Dolayısıyla, kentin sosyal yaşamında önemli bir yere sahip olması, yapının kimlik değerine sahip olduğunu göstermektedir.

Kavaklıdere Sineması, Ankara'da 1960'lı yıllarda sayıca artan apartmanlı sinemalardan biri olması sebebiyle, toplumun sosyal ve kültürel yaşamının mekansal yansıması olan bir yapıdır. Toplumda sinema kültürünün yaygınlaşmasında sinemalı apartmanların katkısı olduğunu söylenebilir. Bu nedenle Kavaklıdere Sineması; ICOMOS (Türkiye Bildirgesi) ve Madran'ın değer tanımlarında yer alan "belge değeri"ne sahiptir. Yapının müteahhitliğini yapan Ayhan Nergiz'in, sinemanın inşaat aşamasıyla ilgili aktardıkları, dönemin ekonomik ve teknolojik gelişmelerinin Kavaklıdere Sineması'nın yapımını etkilediğini göstermektedir. Bu durum, yapının belge değerini destekler niteliktedir. Kavaklıdere Sineması'nın belge değerine katkı sağlayan bir diğer nokta, tek salon-balkon olarak tasarlanan sinemada, 1990'lı yıllarda sinemacılık alanında yaşanan değişimlerin takibi nedeniyle iç mekanda yapılan değişikliklerdir (tek salonun dört salon olarak bölünmesi).

Nergiz'in, sinemanın inşaat aşamasında teknolojik kısıtlılığa dair anlattıkları; yapının, ICOMOS'un değer tanımlarında yer alan "teknik-teknolojik değer"e ve "malzeme-teknik değerleri"ne sahip olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda iç mekanda yer alan, 1968'de Aktan Mobilya tarafından yapılmış olan ve günümüzde de mevcudiyetini koruyan mobilyalar, yapıldığı dönemin malzemesi hakkında fikir vermesi sebebiyle, yapının "malzeme-teknik değeri"ne katkı sağlamaktadır.

Kavaklıdere Sineması, yapıldığı dönemin mimari özelliklerini taşıyan bir sinema örneğidir. Bu sebeple bir dönem temsili niteliğinde olduğu söylenebilir. Özellikle Tekelioğlu tarafından tasarlanan diğer apartmanlı projelerle (Menekşe Sineması, Nergiz Sineması, Talip Sineması) benzer mimari niteliklere sahiptir. Bu nedenle yapının "mimari değer"e sahip olduğu söylenebilir. Kavaklıdere Sineması, dönem özelliklerini taşımasının yanı sıra, kendi benzerleri içinde ön plana çıkan bir kurguya sahiptir. Bu durum yapının mimari değeriyle ilişkilidir.

Kavaklıdere Sineması, 54 senelik geçmişiyle yıkılmaksızın ve işlev değiştirmeksizin günümüze kadar ulaşmış bir yapı olması sebebiyle, ICOMOS, Mason ve Avrami'nin değer tanımlarında yer alan "tarihsel değer"e sahiptir.

Kavaklıdere Sineması, özellikle İrfan Demirkol'un işlettiği süreç içerisinde birçok film

festivaline ev sahipliği yapmıştır. Hatta birçok festivalin ilk kez Kavaklıdere Sineması'nda başlaması, *English Heritage*'in değer tanımında yer alan "kültürel değer" ve "sosyal değer"e sahip olduğunu göstermektedir.

Kavaklıdere Sineması, açıldığı dönemden 1990'lı yıllara kadar "işlevsel ve ekonomik değer"e sahip bir yapıydı. Fakat günümüzde işlevsel ve ekonomik durumunu yitirmiş vaziyette bulunmaktadır. Ancak belge değeri, kimlik değeri, sembolik değer, mimari değer, özgünlük değeri, estetik ve sanatsal değer, anı değeri, tarihsel, kültürel, sosyal değer, teknik-teknolojik değer, malzeme değeri gibi birçok değere sahip olması nedeniyle işlevsel ve ekonomik durumunun tekrar kazandırılmasının gerekli olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Sonuç

2007 yılından bugüne kadar kapalı halde olan Kavaklıdere Sineması'nın şimdiye kadar başka bir işlevde kullanılmaması sinemanın yeniden açılmasına dair umutları beslemekteydi. Bu araştırmanın yapılmaya başlandığı tarihte işlevsiz durumda olan sinema, yakın zamanda bir kozmetik firmasına kiraya verilmiştir. Sinemanın iç mekanında tadilat yapılmıştır. Tadilatın yalnızca sinemanın giriş katında olduğu görülmekte, diğer katların durumu bilinmemektedir. Girişte yer alan gişe bankosu ve tavana entegre neon aydınlatmalar tadilat sonucu yitirilmiştir.

Modern mimarlık yapılarının korunması konusu 1990'lı yıllarda tartışılmaya başlanmıştır. 1972 yılında Pruitt-Igoe kompleksinin yıkılmasıyla beraber modern mimarlığın öldüğü bilgisi aktarılmıştır. Bu yıkım mimarlık tarihi açısından bir sonu temsil ederken, koruma kavramı için bir başlangıçtır. Fakat modern mimarlığın bir miras olarak değerlendirilmesinin oldukça geç bir tarih olduğu söylenebilir. Bir yapının, miras olarak değerlendirilebilmesi için sahip olduğu değerlerin analizinin yapılması gereklidir. Bu bağlamda yapılan araştırmada, modern mimarlık mirasının korunmasına ilişkin değer merkezli koruma yaklaşımı aktarılmıştır. Değer merkezli koruma yaklaşımında tek bir araştırmanın referans alınmasının eksik kalacağı düşünülerek, birden fazla araştırmacı ve kurumun değer tanımlarına yer verilmiştir.

Modern mimarlık mirasının korunması gerekliliği, modern mimarlık yapılarının yıkılması sonucunda doğmuştur. Birçok modern mimarlık yapısı halen yıkılmakta veya yanlış müdahalelerle tanınmayacak şekilde değiştirilmektedir. Yapılan müdahaleleri özellikle iç mekan üzerinde gözlemlemek mümkündür. İç mekan kullanıcıyla doğrudan ilişki içinde olduğu için sonradan müdahalelere daha açık hale gelmektedir. Modernin korunması oldukça geç zamanlarda tartışılmaya başlandığı için modern yapıların en hassas ve müdahaleye en açık elemanı olan iç mekanları bu süreçte hızla değişmekte ve geri dönülemez şekilde özgünlüklerini kaybetmektedir. Yapılan araştırma, modern mimarlık mirasının korunması konusunu iç mekan odağıyla ele almıştır.

NOTLAR

Modern mimarlık mirası olarak sinema yapıları, bir dönem tıpkı tiyatro yapıları gibi büyük kapasiteli, salon-balkon katı olacak şekilde iki katlı, locaları ve geniş fuaye alanlarıyla tasarlanmıştır. İç mekanlarında, sanat eserleri bulunan sinema yapıları yapılmıştır. Bu örnekleri özellikle 1960'lı yıllarda gözlemlemek mümkündür. Sinema yapıları, kamusal sanat eserlerine yer vermesi nedeniyle oldukça önemlidir. Bu noktada mimar ve sanatçının iş birliği görülmektedir. Özellikle Nejat Tekelioğlu'nun tasarladığı apartmanlı sinema yapılarında bu işbirliğini gözlemlemek mümkündür. Örneklem olarak belirlenen Kavaklıdere Sineması'nda da mimar ve sanatçı işbirliğiyle karşılaşılmaktadır.

Sinema sektöründe yaşanan değişimleri, sinema mekanları üzerinden okumak mümkündür. 1990'lı yıllara gelindiğinde, sinema sektöründe film çeşitliliği oldukça artmıştır. Bu nedenle tek salon olarak çözümlenen birçok sinema yapısı, 1990'lı yıllarda bölünmüş ve salonlar çoğaltılmıştır. Kavaklıdere Sineması da bölünen sinemalardan biridir. Kavaklıdere Sineması'nda yapılan değişiklik, sinema sektöründeki gelişmelerin yansması olması sebebiyle bir dönem eki olarak ele alınıp korunabilir. Ayrıca Kavaklıdere Sineması'nın tadilatını yapan mimar Mustafa Yücesan, Nejat Tekelioğlu'nun onayını almıştır. Bu durum da yapılan değişikliğin dönem eki olarak yorumlanmasını sağlamıştır.

Yapılan araştırma, Kavaklıdere Sineması'nın korunması noktasına dikkat çekerek belgelenmesine katkı sağlanmıştır. Yapının özgün mimari detaylarına yer verilmiş, aile arşivinden elde edilen görsel malzemeler kullanılmış ve fotoğraflar aracılığıyla belgelenmiştir. Sözlü görüşmelerle sinemanın geçirdiği tadilat süreçleri aktarılmıştır. Bunun yanı sıra Kavaklıdere Sineması değer merkezli koruma yaklaşımı ile ele alınmış ve yapının değer analizi yapılmıştır. Bu noktada yapılan araştırma, Kavaklıdere Sineması'nın değer tespitinin yapılmasıyla beraber, sinemanın korunması için oluşturulması gereken çalışmalara bir altlık görevi üstlenmiştir.

1 Bu çalışma Başkent Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Tezli Yüksek Lisans Programı'nda, Doç. Dr. Umut Şumnu danışmanlığında yazılmış olan "İç Mekan Bağlamında Modern Mimarlık Mirası: Kavaklıdere Sineması Değer Analizi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

2 Bu çalışma Başkent Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Tezli Yüksek Lisans Programı'nda, Doç. Dr. Umut Şumnu danışmanlığında yazılmış olan "İç Mekan Bağlamında Modern Mimarlık Mirası: Kavaklıdere Sineması Değer Analizi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

3 Hilde Heynen, Mimarlık ve Modernite (İstanbul: Versus Kitap, 2011).

4 Elif Selena Ayhan Koçyiğit, "Modern Dönem Mimarlık Mirasının Korunması," Sivil Mimari Bellek Ankara (1) içinde (Ankara: Koç Üniversitesi VEKAM, 2017), 257–287.

5 Nilüfer Baturayoğlu Yöney, "Modern Mimarlık Mirasının Kabulü ve Korunması: Uluslararası Ölçüt ve İlkelere İlişkin Bir Değerlendirme," Restorasyon Konservasyon Çalışmaları Dergisi 17, no. 62 (2016): 62–76.

6 Aydan Balamir, "Modern Mirasın Korunması." Korumada Sivil Mimarlık Çalıştay Notları içinde, ed. Nuray Bayraktar (Ankara: VEKAM Yayın, 2014), 37–55.

7 Hande Atmaca Çetin, "Reading the Modern Through Hotel Interiors of the 1950s: Divan and Çınar Hotels in İstanbul [1950'lerin Otel İç Mekanlarından Moderni Okumak: İstanbul'daki Divan ve Çınar Otelleri]." (Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2019).

8 Demet Dinçay, "1960-2010 Yılları Arasında İstanbul Kentli Konut İç Mekan Düzenlemelerini Türk Sineması Üzerinden Okumak" (Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2014).

9 Umut Şumnu, Mimarlar ve Apartmanları: Ankara'da Konut ve Barınma Kültüründen Örnekler (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2018).

10 Randall Mason, "Theoretical and Practical Arguments for Values-Centered Preservation [Değer Merkezli Koruma için Teorik ve Pratik Argümanlar]," CRM: The Journal of Heritage Stewardship, no. 3(2) (2006): 21–48.

11 Emre Madran, "Modern Mimarlık Ürünlerinin Belgelenmesi ve Korunması Süreci için Bazı Notlar," Mimarlık Dergisi, no. 332 (Kasım-Aralık 2006).

12 Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi (İstanbul: Metis Yayınları, 1987).

13 Nijat Özön, Türk Sinema Tarihi (İstanbul: Artist Reklam Ortaklığı Yayınları, 1961).

14 Salih Gökmen, Bugünkü Türk Sineması (İstanbul: Fetih Yayınevi, 1973).

15 Nijat Özön, Türk Sinema Tarihi (İstanbul: Artist Reklam Ortaklığı Yayınları, 1961).

- 16 Ayhan Nergiz, Kişisel İletişim, Aralık 2021.
- 17 Zafer Şener, Kişisel İletişim, Aralık 2021.
- 18 A.g.e., 2021.
- 19 İrfan Demirkol, Kişisel İletişim, Nisan 2022.
- 20 A.g.e.
- 21 A.g.e.
- 22 A.g.e.
- 23 A.g.e.
- 24 A.g.e.
- 25 Nuray Bayraktar, “Vedat Dalokay Nejat Tekelioğlu,” ET: 01.12.2021, <https://www.ankarada-izbirakanmimarlar.com/02-dalokay-tekelioglu>
- 26 Ayhan Nergiz, a.g.e.
- 27 Zafer Şener, a.g.e.
- 28 Nuray Bayraktar, a.g.e.
- 29 A.g.e.
- 30 Ayhan Nergiz, a.g.e.
- 31 Nuray Bayraktar, a.g.e.
- 32 Zafer Şener, a.g.e.
- 33 Ayhan Nergiz, a.g.e.
- 34 Zafer Şener, a.g.e.
- 35 Ayhan Nergiz, a.g.e.
- 36 Umut Şumnu, “Nejat Tekelioğlu’nun Sinemalı Apartmanları,” Ankara’da İz Bırakan Mimarlar: Vedat Dalokay ve Nejat Tekelioğlu içinde, ed. Nuray Bayraktar (Ankara: VEKAM Yayın, 2020), 128.
- 37 Ayhan Nergiz, a.g.e.
- 38 İrfan Demirkol, a.g.e.
- 39 A.g.e.
- 40 A.g.e.
- 41 A.g.e.
- 42 A.g.e.
- 43 Zafer Şener, a.g.e.

44 Ayşe Nur Tür, “Kavaklıdere Sineması’nın Sessiz Direnişi ve Bugünü,” ET: 01.12.2022 <https://www.lavarla.com/kavaklidere-sinemasinin-sessiz-direnisi-ve-bugunu/>

45 Charles Jencks, The Story of Post-Modernism [Post-Modernizmin Hikayesi] (Trento: John Wiley & Sons, 2011).

46 Ebru Omay Polat ve Cengiz Can, “Modern Mimarlık Mirası Kavramı: Tanım ve Kapsam,” YTÜ Mimarlık Fakültesi E-Dergisi 3 (2008): 177-186, <http://jag.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON-07078-ARTICLE-POLAT.pdf>.16 Ayhan Nergiz, Kişisel İletişim, Aralık 2021.

KAYNAKÇA

- Atmaca Çetin, Hande. "Reading The Modern Through Hotel Interiors of the 1950s: Divan and Çınar Hotels in İstanbul [1950'lerin Otel İç Mekanlarında Moderni Okumak: İstanbul'daki Divan ve Çınar Otelleri]." Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2019.
- Ayhan Koçyiğit, Elif Selena. "Modern Dönem Mimarlık Mirasının Korunması." *Sivil Mimari Bellek Ankara* içinde, 257–287. Ankara: Koç Üniversitesi VEKAM, 2017.
- Baturayoğlu Göney, Nilüfer. "Modern Mimarlık Mirasının Kabulü ve Korunması: Uluslararası Ölçüt ve İlkelere İlişkin Bir Değerlendirme." *Restorasyon Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 17, no. 62 (2016): 62–76.
- Balamir, Aydan. "Modern Mirasın Korunması." *Korumada Sivil Mimarlık Çalıştay Notları* içinde. ed. Nuray Bayraktar, 37–43. Ankara: VEKAM Yayın, 2014.
- Bayraktar, Nuray. "Vedat Dalokay Nejat Tekelioğlu." *Ankara'da İz Bırakan Mimarlar*. ET: 01.12.2021 <https://www.ankaradaizbirakanmimarlar.com/02-dalokay-tekelioglu>
- Demirtürk, Sinan. "1960–1980 Döneminde Türkiye'de Sosyo-Ekonomik Değişimin ve Dışa Yönelişin Toplumsal Dinamikleri." *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi* 4, no. 12 (2011): 155–182.
- Diñay, Demet. "1960-2010 Yılları Arasında İstanbul Kentli Konut İç Mekan Düzenlemelerini Türk Sineması Üzerinden Okumak." Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2014.
- Evren, Burçak. "Sinema Ortamındaki Kriz." *Gelişim Sinema Dergisi*, 3 (1984): 4.
- Evren, Burçak ve Karadoğan, Ali. *Sinemada Son Adam: Makinist Ramazan Çetin Ankara Sinemaları Tarihi*. Ankara: Dünya KİV Yayınları, 2008.
- Heynen, Hilde. *Mimarlık ve Modernite*. İstanbul: Versus Kitap, 2011.
- Gönül, Bilge. "Tarihi Yapıları İç Mekanı Koruyarak Kullanmak." *Tasarımda Genç Bakışlar Ulusal Sempozyumu*. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul, 2010.
- Gökmen, Salih. *Bugünkü Türk Sineması*. İstanbul: Fetih Yayınevi, 1973.
- Jencks, Charles. *The Story Of Post-Modernism [Post-Modernizmin Hikayesi]*. Trento: John Wiley & Sons, 2011.
- Madran, Emre. "Modern Mimarlık Ürünlerinin Belgelenmesi ve Korunması Süreci için Bazı Notlar." *Mimarlık Dergisi* 332 (Kasım-Aralık 2006).

- Mason, Randall. "Theoretical and Practical Arguments for Values-Centered Preservation [Değer Merkezli Koruma için Teorik ve Pratik Argümanlar]." *CRM: The Journal of Heritage Stewardship* 3, no. 2 (2006): 21–48.
- Mason, Randall ve Avrami, Erica. *Heritage Values and Challenges of Conservation Planning. Management Planning for Archaeological Sites [Koruma Planlamasının Miras Değerleri ve Zorlukları. Arkeolojik Alanlar İçin Yönetim Planlaması.]* Corinth: Getty Conservation Institute and Loyola Marymount University, 2000.
- Özön, Nijat. *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Artist Reklam Ortaklığı Yayınları, 1961.
- Polat, Ebru ve Cengiz Can. "Modern Mimarlık Mirası Kavramı: Tanım Ve Kapsam." *YTÜ Mim. Fak. E-Dergisi Cilt 3*, (2008): 177-186. <http://jag.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON-07078-ARTICLE-POLAT.pdf>.
- Riegl, Alois. *Modern Anıt Kültü*. İstanbul: Daimon Yayınları, 2015.
- Salman, Yıldız, Nilüfer Baturayoğlu Yöney, Ebru Omay Polat ve Elvan Altan Ergut. "Modern Mimarlık Mirasının Korunması ve DOCOMOMO Türkiye." *Betonart Dergisi* 36 (2013), 52–57.
- Scognamillo, Giovanni. *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1987.
- Şumnu, Umut. *Mimarlar ve Apartmanları: Ankara'da Konut ve Barınma Kültüründen Örnekler*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2018.
- Şumnu Umut, "Nejat Tekelioğlu'nun Sinemalı Apartmanları." *Ankara'da İz Bırakan Mimarlar: Vedat Dalokay ve Nejat Tekelioğlu* içinde, ed. Nuray Bayraktar, 113-136. Ankara: VEKAM Yayın, 2020.
- Tür, Ayşe Nur. "Kavaklıdere Sineması'nın Sessiz Direnişi ve Bugünü." ET: 01.12.2022. <https://www.lavarla.com/kavaklidere-sinemasinin-sessiz-direnisi-ve-bugunu/>

MODERN İÇ MEKANIN KONUT YAPILARINDAKİ YANSIMALARI:

Ferah Apartmanı, Karşıyaka, İzmir¹

**Bengi Şentürk
Gülnur Ballice
Eda Paykoç Özçelik
Gizem Güler Nakıp**

Yaşanan toplumsal değişimler karşısında günlük yaşam pratiklerine yönelik çözümlerin üretildiği ve aynı zamanda kültürel birikimlerin de yansıtıldığı konut yapıları, üretildikleri dönemin ekonomik, sosyal ve kültürel özelliklerinin anlaşılabilirliği açısından önemli bir yol göstericidir. Çok kültürlü bir yapıya sahip olan İzmir kentindeki konut alanlarının Cumhuriyet'in ilanından önce yabancı mimari öğeler ile yerli ve geleneksel yaşam şeklinin bir arada olduğu bir kentsel/mimari dokuya sahip olduğu söylenebilir.² Cumhuriyet'in ilanından 1965 yılına kadar ise konut tasarımlarında idealizm ve gerçekçiliğin baskın tasarım dili olduğu, bu süreç içinde de ilk apartmanlar ve betonarme yapıların görülmeye başladığı bilinmektedir.³

Türkiye'de ekonomik sıkıntıların yaşandığı 1960'lı yıllar inşaat sektöründe de yerli malzeme üretiminin kısıtlı olduğu ve yapım teknolojisinin üretim için yetersiz kaldığı bir dönemdir.⁴ Bu süreçte kentlere göç sonucunda; konut talebi, arsa değeri ve inşaat maliyetlerinde hızlı bir artış yaşanmış ve bu nedenle ortak sermaye ile hayata geçirilen inşaatlar yürütülmüştür.⁵ 1946'da ilk kez yapılan çok partili seçimlerle modernleşme çabaları popülist bir söyleme doğru evrilmeye başlamıştır. Yabancı sermaye yatırımlarının teşvik edilmesi ve tarım alanından başlayarak yeni teknolojilerin kullanımı ile birlikte kentleşmenin de ivmesi hızlı bir şekilde artmıştır. Bu gelişmelerin etkisi inşaat sektöründe de değişime yol açmış yeni yaşam standartları ile birlikte mimarlıkta yeni ve modern değerlerin arayışı başlamış ve sonuçta konut plan tipleri ve yaşam çevrelerindeki tercihlerde de değişiklikler olmuştur. 1960'lar sonrasında inşaat malzemesi seçenekleri artarak seramik, cam, armatür gibi ithal ürünler kullanılmaya başlanmıştır. Yapı üretiminde de geleneksel inşaat işçiliğinin yerini daha modern teknikler ve yeni üretim biçimleri olarak sistematik yapım süreçleri yaygınlaşmıştır.⁶

1960'lı yıllar konut yapılarında mimari özelliklerin ve iç mekan bileşenlerinin farklı gelir sınıflarının çeşitli işçilik ve mimari beceriler ile üretim faaliyetlerini sürdürdüğü batı etkisinde kalınan bir dönemdir. Geleneksel üretim teknikleri ile dönemin

yaygın tasarım anlayışı olan Uluslararası Üslup'un karakteristik özellikleri mimari biçimlenmede uygulanmaya çalışılırken yapıların iç mekan tasarımlarında modernizmin etkileri hafif ve düz yüzeyler, doğrusal formlar ve süslemeden uzak uygulamalar olarak görülmüştür.⁷ Dönemin önde gelen konut yapılarının iç mekanlarında, salon geleneksel plan düzenlerinde olduğu gibi büyük bir alanda konumlandırılırken, mutfak ve banyo tasarımlarında modern yaşam tarzının ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik fonksiyonel çözümler üretildiği görülmektedir. Mahremiyetin belli noktalarda göz ardı edilebildiği ve görsel bağlantı kurma olanağı sağlayan kapı ve bölücülerdeki cam malzeme kullanımı, mutfak ve banyoların zemin ve duvar yüzeylerinde kullanılan hijyen kültürünün yansımaları olan karo seramikler, karakteristik iç mekan tasarım unsurlarına örnek olarak verilebilir.

Bu çalışmanın odak noktası, İzmir'in Karşıyaka ilçesindeki 1964 yılında inşaatı tamamlanan Ferah Apartmanı'nın hem kentsel bellek açısından önemini göstermek hem de modern iç mekan tasarım anlayışını yansıtan plan organizasyonunun özgün unsurlarını, mutfak ve banyo tasarım elemanlarını, mobilya tasarımlarını, döneminin karakteristik özelliklerini yansıtan malzeme seçimlerini ortaya çıkarmak ve analiz etmektir. Bu noktada Omay Polat, modern mimarlık ürünlerini değerlendirmede, işlev, cephe düzeni, plan şeması, detaylar, iç mekan tasarımı, malzemeler ve renk kullanımının bütüncül tasarımın alt bileşenleri olarak ele alınması gerektiğini savunmuştur.⁸ Bildiri kapsamında, bu ölçütlere ek olarak yapının karakteristik özelliklerinden olan cephe elemanları, apartman giriş alanı, apartman merdiveni ve korkulukları da incelenmektedir.

Bu çalışma, araştırma, belgeleme ve analiz yöntemi kullanılarak üç aşamada yürütülmüştür. Araştırma bölümünde belediye ve tapu arşivlerinin taranması sonucunda elde edilen verilere ek olarak yapının yapıldığı dönem, bulunduğu bölge, mimarı gibi bilgileri içeren kapsamlı literatür incelemesi yapılmıştır. Bununla beraber Ferah Apartmanı ile bağlantılı, orada yaşamış olan ve/veya döneme tanıklık etmiş kişiler ile yapılan sözlü tarih çalışmaları araştırma bölümünün verileri olarak kullanılmıştır. Belgeleme bölümünde ise yapıya ilişkin fotoğraflar ve proje çizimleri yer almaktadır. Bunun yanı sıra yapının inşa edildiği döneme ait gazeteler, dergiler veya sosyal medyada paylaşılan eski Karşıyaka fotoğraflarından elde edilen veriler değerlendirilmiştir. Analiz bölümünde ise cephe elemanları, plan şeması, apartman ortak alanları ve daire iç mekanları detaylı olarak incelenmiştir. Yapıyla ilgili belgeleme çalışmalarında fotoğraf ve mevcut arşiv projeleri dışında iki ve üç boyutlu çizimler, cephe illüstrasyonları, özgün iç mekan ve mobilyalarla ilgili dijital modellemeler üretilmiştir.

1960'larda inşa edilen ve günümüzde var olmayan Ferah Apartmanı'nın mimari ve iç mekan özelliklerinin apartman cephesi, ortak alanlar ve İslimye ailesine ait iki daire özelinde belgelenmesiyle, mimari ve modern iç mekan tarihi konusunda güncel araştırmalara katkı sağlanacağı düşünülmektedir.

İzmir'de Konut Üretim Süreci ve Karşıyaka

İzmir jeopolitik konumu ve kozmopolit yapısı gereği geçmişten günümüze birçok değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Bu süreçte, ekonomik ve sosyal gelişmeler yaşam alanlarının ve kentsel dokunun değişim ve dönüşümüne yol açmıştır. 1800'lü yılların sonlarında kent merkezinden kuzey-güney hattı boyunca yayılmaya başlayan nüfus yoğunluğu, sırasıyla 1865 yılında demiryolunun tamamlanması ve 1884 yılında vapur seferlerinin başlaması gibi gelişmelerin yaşanmasına sebep olmuştur. Alsancak, Göztepe, Buca, Bornova ve Karşıyaka gibi yoğun konut dokusuna sahip ve kullanıcıların çoğunlukla orta ve orta-üst sınıf olduğu semtlerde değişim süreci daha hızlı gerçekleşmiştir. Vapur seferlerinin başlaması ile kentin diğer bölgeleri ile Karşıyaka arasındaki etkileşim artmıştır.⁹ Bu etkileşimin sonucunda yeni yerleşim yerlerinin oluşması ve ulaşım ağlarının geliştirilmesi ile 20. yüzyılın başlarında Karşıyaka'ya göç hızlanmıştır.¹⁰ Zaman içinde bir sahil kasabasına dönüşen Karşıyaka, bahsedilen ulaşım seçeneklerinin artması (tren, vapur) ve sosyo-kültürel çeşitliliğin oluşması ile büyümeye devam etmiştir. Bunun sonucunda da merkezi bir yaşam alanı haline gelmiştir.

Toplumsal dönüşüme bağlı izleri, Karşıyaka'nın hem sahil bölgesindeki hem de iç bölgelerindeki konut yapılarında görmek mümkündür. Kentin kimliğinin gelişmesine katkı sağlayıp tarihsel belleğinde iz bırakan yapıların iç mekanları da toplumun yaşam şeklinin tarihsel süreçte takip edilebilmesinde ve kültürel değerlerin tanımlanmasında oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle çalışmanın ilerleyen bölümlerinde Karşıyaka bölgesinin konut yapılarının tarihsel süreçteki gelişimi ve 1950-1980 yıllarında etkisini sürdüren modern mimarlık anlayışının yapıların iç mekanlarındaki etkileri incelenmektedir.

1923-1950 Dönemi

Türkiye'de Osmanlı siyasi yapısı, 1923 yılında Cumhuriyet'in kurulmasıyla tamamen yenilenmiş, bu oluşum 1930'lu yıllarda Kemalist ideolojinin etkisiyle ülkede önemli değişimlere yol açmıştır. Bu süreçte ülkede yaşanan politik ve ekonomik gelişmeler birbirini takip eden modernleşme atılımlarının oluşmasına neden olmuştur. Erken Cumhuriyet Dönemi olarak tanımlanan Cumhuriyet'in ilanı ile İkinci Dünya Savaşı arasındaki süreçte (1923-1945) mimari ekipman anlamında yetersiz olan ülke, zengin kültürel mirasları olmasına rağmen gelişmemiş bir inşaat sektörü ile mimar ve teknik eleman yetersizliği sorunlarıyla karşı karşıya kalmıştır. Yeni bir oluşum olan devlet otoritesi güçlü görünmesi gereken bir dönemde olduğu için Ankara'da çoğunlukla kamu binaları yapılırken, İstanbul ve İzmir'de ağırlıklı olarak şahıslara ait ticari binalar inşa edilmiştir.¹¹ Çeşitli çağdaşlaşma adımlarının da atıldığı bu dönemde Birinci Ulusal Mimarlık hareketi Mimar Kemalettin ve Vedat Bey öncülüğünde gerçekleştirilmeye çalışılsa da akademik bir faaliyet olarak kalmıştır.¹²

1930-1940 döneminde İzmir'deki mimari gelişmelerde artış yaşanmıştır. Bu süreçte ekonomik olarak farklı gelir düzeyine sahip kullanıcıların talepleri doğrultusunda iki katlı müstakil evler ve çok katlı apartmanlar inşa edilmeye başlanmıştır.¹³ Bu dönemdeki modernleşme hareketleri sonucu konut yapılarında ilk kez betonarme yapım sistemine sahip binalar üretilmiş ve “apartman” teriminin kullanım alanı genişlemiştir. Kira Evi ya da Aile Apartmanı olarak da ifade edilen bu terim gelir elde etmek için kiralanın çok birimli konutu tanımlamaktadır.¹⁴ 1950'lere kadar geleneksel tasarım ilkeleri ile modern çizgilerin bir arada kullanıldığı bu tip modernist konut örnekleri İstanbul, Ankara ve kısmen de olsa İzmir'de modernist konut yaklaşımı olarak görülmektedir.

1950'li yıllarda ülkedeki ekonomik sıkıntılar nedeniyle bina yapım malzemelerinin üretimi ve/veya temininde mali yetersizlikler yaşanmıştır. Bu yıllarda Türkiye'nin NATO'ya katılması sonucu yabancı kaynaklar yardımıyla çimento, cam, kiremit, demir donatı gibi sanayi kollarında üretim girişimlerinde bulunulmuştur. Yeni yatırımlarla sağlanmaya çalışılan ulusal kalkınma hareketi sonucu üretimde liberal bir ekonomik yaklaşım benimsenmeye başlanmıştır.¹⁵ Siyasi gelişmeler sonucunda 1954 yılında Tapu Kanunu'nun 26.maddesinin değiştirilmesi ve 1965 yılında Kat Mülkiyeti Kanunu'nun kabul edilmesi ile çok birimli yaşam alanlarına sahip olan apartman yapılarında bireysel birim mülkiyeti hakkının alınabilmesi kanunlaştırılmıştır.¹⁶

1960 sonrasındaki yasa değişiklikleri, konutla ilgili özel düzenlemeleri de kapsamaktadır. Bu dönemde ülke yeni bir kalkınma stratejisi belirleyerek yeni bir döneme girmiştir. Beş Yıllık Kalkınma Planları kapsamında konut yapıları özelinde iyileştirme girişimlerinde bulunulmuş fakat siyasi faktörler sebebiyle bu planlama çalışmaları değişikliklere uğramıştır. Kalkınma stratejileri ile bağlantılı olarak 1960'lı yıllarda Türkiye İş Bankası, Türk Ticaret Bankası, Sümerbank gibi kuruluşlar apartman, apartman dairesi, arsa, otomobil, para ikramiyesi gibi çekilişler düzenleyerek apartman yaşantısını teşvik eden uygulamalara başlamıştır.¹⁷ *Hayat* dergisinin 16 Şubat 1961 yılında yayımlanan sayısında 90 apartman dairesi çekilişi ile ilgili detaylar şu şekilde duyurulmuştur:

*“Daima olduğu gibi bu sene de Türkiye İş Bankası, tasarruf sahiplerine en fazla apartman dairesi veren bankadır. Apartmanların her dairesinde 1 salon, 2 yatak odası, 1 yemek holü, banyo ve mutfak vardır. Talihliler diledikleri takdirde, apartman dairesi yerine 40.000 liralık para ikramiyesi alabilirler...”*¹⁸

Aynı derginin 1961 yılındaki sayısında Türk Ticaret Bankası tarafından düzenlenen apartman dairesi, arsa, para ikramiyesi çekilişinin reklamı yer alırken aynı yıl yayımlanan başka bir sayıda da 6 daireli apartmanın tamamı için düzenlenen Türkiye İş Bankası çekilişi reklamı bulunmaktadır.¹⁹ Benzer şekilde 1962 yılına ait *Ses* dergisinde yer alan reklamda yılda 16 adet çekiliş yapılarak ev, otomobil, apartman verileceği kamuoyuna duyurulmuştur (Şekil 1).²⁰



ŞEKİL 1. (SOLDAN SAĞA) A-B-C. HAYAT DERGİSİ ÇEKİLİŞ REKLAMLARI; D. SES DERGİSİ ÇEKİLİŞ REKLAMI.

Kaynak: (Soldan sağa) a. Milli Kütüphane arşivi, *Hayat*, Sayı:8 (Reklam), 16 Şubat 1961; b. Milli Kütüphane arşivi, *Hayat*, Sayı:28 (Reklam), 6 Temmuz 1961; c. Milli Kütüphane arşivi, *Hayat*, Sayı: 42 (Reklam), 12 Ekim 1961; d. *Ses*, Sayı:7, s.37 (Yazarlar tarafından düzenlenmiştir).

Modern mimarlık dönemi ile dönüşüme uğrayan mimari tasarım anlayışı, tarihsel süreçte iç mekan tasarımının ele alınış biçimini de etkilemiştir. Bu dönem ile birlikte tasarımların bütünsel olarak ele alınmaya başlandığı söylenebilir. Geç Osmanlı döneminde etkilerinin görülmeye başlandığı “iç mekanda modernlik”, modern mimarlık döneminde geleneksel olandan sıyrılıp “çağdaş” toplum düzenine ayak uydurabilen uygulamalara dönüşmeye başlamıştır. Geleneksel geniş aile yapısına uygun mekan organizasyonuna yönelik uygulamalar 1930'lara yaklaştıkça son bulmuştur.²¹ 1930 sonrasında modern konuttaki iç mekan donatıları, mobilyalar ve bunların kullanım biçimleri kullanıcılar için prestij simgesi haline gelmeye başlamıştır.

İzmir'de 1954-2008 yılları arasında içmimar olarak etkin bir şekilde çalışmış olan Fırça Palet Mobilya Galerisi sahibi Ahmet Nazım Özgörkey'in çocukları Cemil Özgörkey ve Eser Özgörkey ile yapılan sözlü tarih çalışmaları doğrultusunda faaliyet gösterdikleri dönemde içmimarlık yapan veya içmimarî faaliyet gösteren farklı kişilerin/firmaların olduğu tespit edilmiştir. Bu kişi ve/veya firmalara Kemal Çekiçvuran, Fikret Kürey, Refik Tanergün, Alkanat Mobilya (Necdet Alkanat), Sim Mobilya, Haraççı Kardeşler, Cimbom Mobilya örnek verilebilir. Ahmet Nazım Özgörkey'in oğlu İçmimar Cemil Özgörkey uzun süre birlikte çalıştığı babasının iş hayatını şu şekilde özetlemektedir:

“Babam bizim firmayı 1954'te kurmuş. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümünden mezun babam. Cemal Tollu'nun talebesiydi... 1954 senesinde ilk mağazasını açıyor Kordon'da. Fabrikasında ürettiği ürünleri mağazasında satıyor. Hiç dışarıdan bir şey almıyor. Kendi düşünleri, kendi tasarımı, kendi iç mimari fikirleri... İlk beyaz mobilyayı, ilk beyaz üretim olan objeleri İzmir'e getirenlerden biridir. Kimsenin beyaza cesaret edemediği dönemde babamın beyaz lake, polyester işleri vardı fabrikamızda. Bunları getirip mağazamızda satardık, ürettiğimiz mobilya parçalarını pazarlardık. Tabii çok detaycıydı, çok ince düşünürdü. Aşağı yukarı 1993 senesine kadar hep özel üretim yapardık. Tek tek projeler edinip dekorasyon işlerini öyle yapardık. 1993'ten sonra artık

çok zor oluyor tek tek üretim yapmak. Piyasadaki ekonomik şartlar da ağırlaşmaya başlamıştı. O seneden sonra dedik ki biz seri üretime girelim. Sanayiye dönük işler yapalım. Ondan sonra hazır mutfak işine girdik. Miktarlı üretim işine girdik. Böyle bir işe girdiğimiz zaman da Torbalı'da bir yer almıştık. Orada bir üretim tesisi kurduk. İmalata geçtik... Mavişehir'de Ceylan İnşaat'ın taşeronu olarak çalıştık. Orada aşağı-yukarı 1800 konutun bütün mutfaklarını, ahşap işlerini ürettik, yaptık. O tarihte fabrikamızda 120 kişi çalışıyordu. Uzun bir süre onu yaptık..."²²

Ahmet Nazım Özgörkey'in Karşıyaka'da 1974 yılında inşa edilen Pıtrak Apartmanı'nda Meral Özsoy'a ait dördüncü kat dört numaralı dairede ve en üst katta oturan "Çocuk Doktoru Haluk Bey" için yapmış olduğu iç mekan tasarımında da olduğu gibi sıklıkla polyester malzeme kullanarak özgün konut iç mekanları ve mobilyaları ürettiği sözlü tarih çalışması sonucunda tespit edilmiştir:

"Babam İzmir'de sayılı kişilerden biridir, dekoratör olarak. İlk polyester işini babam yapmıştır İzmir'de. Polyesterden mobilyalar, panolar yapıyordu. Dağıtıyordu panoları. Ahşap üzerine çok yaptığı şeyler var. Ahşabı çok iyi tanıyan, bilen bir insandı. Fabrikamızdaki üretimi demir aksamından tutun döşemeye kadar, koltuk döşemesine kadar her şeyi biz kendimiz yapıyorduk. Hatta döşeme kadromuzda bayanlar çalışıyordu. Bütün minderleri, yastıkları elle dikiyorlardı. El işçiliği vardı yani... Bir de babam Türk motiflerine çok düşkündü. Yaptığı mobilyalarda hep Türk geleneklerinden gelme halı desenlerinden esinlenerek o motifleri çok kullanmıştır. Dışa dönük Avrupalı bir şey değil, modernize edilmiş Türk desenlerini çok kullanırdı."²³

Cemil Özgörkey bu dönemde ürettikleri mobilyalardan birini örnek vererek üretim yöntemi ile ilgili şunlara değinmiştir:

"Önce belli bir ölçüde sunta kesiliyor. Kenarlarına dört-beş cm kalınlığında masif, kayın ağacı sıkılıyor. Sıkıldıktan sonra traşlanıyor ve aynı seviyeye getiriliyor. Üstüne kaplama sıkılıyor, altına da tabii... Tek taraflı olmaz, döner. Çift taraflı sıkılmak lazım. Sıkıldıktan sonra üstüne polyester atılıyor. Tabii bu polyester de en aşağı üç-dört kat atılır. Atılıyor, bekleniyor bir gün. Ertesi gün bir daha atılıyor. Bu çok zaman alan bir iş. Arkasından "pasta-cila" yapılıyor. Yani parlak cila isteniyorsa. Mat cila isteniyorsa mat atılıyor. Makine ile, yuvarlak şey ile parlatılıyordu."²⁴

Modern iç mekan tasarımında önemli bir yere sahip olan ve içmimar eliyle üretilen konut iç mekanları, bu dönemdeki malzeme, üretim tekniği ve kullanıcı profili ile ilgili günümüz tasarımları için kaynak oluşturmaktadır. Fırça Palet Mobilya Galerisi özelinde özgün niteliklere sahip iç mekan uygulamaları örneklendirilmişse de bu dönemde yurt dışından temin edilip satılan veya taklit edilerek üretilen birçok mobilya olduğu da bilinmektedir.²⁵

Sedat Soner'in Konut Yapıları ve Ferah Apartmanı

Bu bildiri kapsamında mimari ve iç mekan öğeleri incelenen Ferah Apartmanı, 1964 yılında inşaatı tamamlanan dört katlı bir apartman yapısıdır. Bu apartman, konut yapılarının yaygın olduğu ve günümüzde de geçmiş yıllarda üretilen nitelikli konut yapılarını bünyesinde barındıran İzmir'in Karşıyaka ilçesi Donanmacı Mahallesi'nde yer almaktadır. Ferah Apartmanı, kültürel miras değerine sahip olan, bölgenin kentsel kimliğine katkı sağlayıp tarihsel belleğinde iz bırakan, yapıldığı dönemin teknolojisini hem mimari hem de iç mekan özellikleriyle ve modernist dilin yerel malzemelerle yorumlandığı bir yapıdır. Yapı, bahsedilen kültürel miras değerlerinin tespit edilebilmesi adına yıkılmadan önce belgelenmiştir. Bu amaçla elde edilen mimari projeler aracılığı ile apartman cephelerindeki mimari yaklaşım ve daire kat planlarının dönemin yaşam biçimini yansıtan özellikleri analiz edilmiştir. Yerinde gözlem, ölçüm, fotoğraflama ve sözlü tarih çalışması verileri ile apartman ortak alanlarında yer alan merdiven, korkuluk, zemin kaplamaları gibi yapı bileşenleri belgelenmiştir.

Yapının mimarı olan ve İzmir'in farklı bölgelerinde modernist anlayışta yapılar tasarlayan Sedat Soner'in (1930-2014) Karşıyaka Yalı Bölgesi'nde tasarlamış olduğu mimari örnekler arasında Martı Apartmanı, Dalyan Apartmanı, Hurşit Apartmanı ve Darcanlı Apartmanı, Bostanlı Mahallesi'nde ise Dere Boyu Apartmanı yer almaktadır. Konut tasarımları dışında Basmane PTT Binası ve Tepecik Doğum Evi yapıları da Soner'in modern mimarlık dönemi tasarım anlayışını yansıtan diğer yapı örnekleridir.²⁶

Mimar Sedat Soner'in modern mimarlık döneminde inşa edilmiş olan ve Karşıyaka'da bulunan diğer apartman tasarımları değerlendirildiğinde Ferah ve Tülvent apartmanlarının eğitim kurumları, idari yapılar, dini yapılar ve konutların olduğu bir çevrede yer aldığı ve diğer yapılara kıyasla işlek olmayan, sahil şeridinde 500 metre uzaklıkta bir sokak üzerinde konumlandığı anlaşılmaktadır. Bu iki apartman, Soner'in değerlendirmeye alınan diğer konut yapılarından bazı özellikleri ile ayrılmaktadır. Toplam inşaat alanları, cephe özellikleri, plan şemaları ve mimari yaklaşımlarında farklılıklar vardır. Hurşit Apartmanı ve Dalyan Apartmanı'nın ise sahil şeridi ve işlek alanlara yakın konumu dolayısıyla çevresinde çeşitli ulaşım hatları ve durakları, yeme-içme alanları ve sağlık yapıları bulunmaktadır. Diğer yapılara kıyasla Hurşit Apartmanı'nın plan şeması Ferah Apartmanı ile daha çok benzerlik göstermektedir. Bu apartmanlar modern mimarinin başlıca özellikleri olan betonarme yapı sistemi, gridal cephe düzeni, şeffaf cephe elemanları ve malzemeleri yönünden yapıldıkları dönemin inşaat sistemini ve modernist tasarım anlayışını yansıtmaktadır. Her bir yapı farklı sosyal statülere sahip kullanıcılara mimar tarafından üretilen konut yaşam önerileri sunması yönüyle tarihsel önem taşımaktadır.

Ferah Apartmanı ile benzer çevresel koşullara sahip Tülvent Apartmanı her katında üç daire bulunan ve tek cephesi bitişik nizam yerleşime sahip olan bir yapıdır. Yapıda balkon ve pencere açıklıkları kullanılarak oluşturulan gridal cephe düzeni ile asimetrik bir cephe tasarımı oluşturulmuştur. Cepheler boyunca devam eden bej ve kahverengi boyalı

yatay ve düşey yüzeyler yapının modernist dilini vurgulamaktadır. Yapının ön cephesi iki farklı dairenin salon ve mutfak konumlanacak şekilde planlanmıştır. Simetrik plan organizasyonuna sahip iki dairede de koridorlu plan şeması uygulanmıştır. Sol tarafta bulunan dairenin yatak odaları 430 cm genişliğe sahipken sağ taraftaki dairede bu genişliğin 470 cm olduğu görülmektedir. Her iki dairede de ön cepheden havalandırılan mutfak, giriş kapısını takip eden koridorun tam karşısındadır. Yatak odaları ile bağlantılı balkonlar sol tarafta cephe hizası boyunca devam ederken sağ tarafta bulunan dairede aynı genişliğe sahip balkon cephe hizasından 100 cm dışarıdadır. Bu iki dairenin giriş kapılarının güneyinde kalan alanda ise yatak odaları ve banyo yer almaktadır. Yatak odaları doğal havalandırma imkanına sahipken banyoda havalandırma/tesisat boşluğu yapılmıştır. Böylece bu iki dairede giriş kapısına göre kuzeyde kalan alanda ortak/yarı özel alanların, güneyde ise özel alanların olduğu anlaşılmaktadır. Arka cephede bulunan dairenin ise mekan organizasyon şeması tamamen farklıdır. Bu dairenin simetrik iki daire ile benzerliği ise ortak ve özel alanların dairenin belli bölümlerinde konumlandırılmasıdır. Giriş kapısının solunda ortak-yarı özel kullanıma sahip salon ve mutfak bulunurken sağ tarafta özel kullanıma sahip yatma birimleri ve banyo yer almaktadır. Bu iki alanın ortasında yer alan ışıklık ile mutfak havalandırılmakta olup bu alana bitişik olan yatak odası hava almamaktadır.

Hurşit Apartmanı'nın bir cephesi bitişik nizam olarak yapılmıştır. Yapının güneye bakan ön cephesinde yatak odası ve salon ile bağlantılı iki balkon, doğu cephesinde yatak odası, mutfak ve salon ile bağlantılı iki balkon vardır. Cephede kullanılan bej renkteki boya dışında farklı doku oluşturabilecek bir malzeme kullanılmasa da farklı boyutlardaki balkonlar ve beyaz boyalı demir korkuluklar cepheyi daha hareketli ve geçirgen hale getirmektedir. Yapının daire organizasyonu her katta tek daire olacak şekilde planlanmıştır. Hurşit Apartmanı'nın açıkta kalan üç cephesinde farklı türde kullanıma sahip mekanların konumlandırıldığı görülmektedir. Apartman girişinin de bulunduğu güney cephesinde salon ve yatak odası, doğu cephesinde salon, mutfak ve yatak odası varken kuzey cephesinde yatak odaları ve banyonun olduğu tespit edilmiştir. Yapının daire plan organizasyonunda dikkat çeken en önemli unsurlardan biri, iki farklı alan için tanımlanan dolaşım alanlarıdır. Bu özelliği ile daire koridorsuz plan şeması özelliği taşımaktadır. Arka cephedeki özel kullanıma sahip yatak odası ve banyo alanında bulunan koridor, apartman girişinde bulunan koridordan ayrıştırılmıştır. Mutfak, salon ve yatak odası bölümü ile doğrudan bağlantılı apartman girişindeki koridor ana dolaşım alanıdır. Burada dikkat çeken unsur ortak-yarı özel kullanıma sahip mekanlara ek olarak bir yatak odasının da ön cephede, bu ana koridor ile bağlantılı alanda bulunmasıdır.

Mimar Sedat Soner'in seçilen yapıları arasında sahil şeridi üzerinde bulunan tek apartman yapısı Dalyan Apartmanı'dır. Bu yapıyı Ferah Apartmanı'ndan ayrıştıran birçok özelliği bulunmaktadır. Bunlar kısaca cephe özellikleri, plan şemaları ve mekan boyutları olarak üç ana başlıkta ele alınabilir. Yapı, 1970'li yıllarda sıklıkla görülen çok katlı yüksek apartman tipolojisinin özelliklerini taşımaktadır. Bitişik nizam olarak inşa edilen yapının iki yan cephesi kapalı, ön ve arka cepheleri açıktır. Sahil şeridinde bulunan apartman yapılarında

sıklıkla görülen balkon boyunca devam eden pencere açıklıkları, salondan ulaşılan bir balkon ve arka cephede yatak odaları ile bağlantılı diğer balkon, dolu-boş dengesi, geçirgen balkon korkulukları gibi özellikler Dalyan Apartmanı'nda da gözlenmektedir. Her katta iki dairenin bulunduğu apartmanda girişin bulunduğu sağ blok geri çekilerek yapının kütle etkisi hafifletilmiş ve giriş daha tanımlı hale getirilmiştir. Yapının daire iç mekan organizasyonuna bakıldığında ise ön cephesinin tamamen ortak kullanım alanı olan salona ayrıldığı görülmektedir. Yaklaşık 760 cm genişlikte, soldaki daire 750 cm sağdaki daire 945 cm derinlikte olan salonlar mutfak ile yakın konumdadır. Koridorlu bir plan şemasının uygulandığı dairelerde arka cephede her biri doğal havalandırmaya sahip özel kullanım alanı olan yatak odaları, koridor boyunca banyo ve salona yakın kısımda ışıklığa bakan mutfak ve çalışma odası bulunmaktadır.

Yapılan değerlendirmeler sonucunda yakın dönemlerde yapılmış olsalar bile seçilen Sedat Soner yapılarının birbirleri ile farklılık gösteren özellikleri olduğu anlaşılmaktadır (Tablo 1).

Yapıların bulunduğu konum, daire iç mekan organizasyonları, fonksiyonel mekan dağılımları, mimar eliyle üretilmiş tasarım çözümleri özgün ve nitelikli değerler taşımaktadır. Bu değerler, modern iç mekanın konut yapılarında farklı nitelikleri olan fakat aynı kişi tarafından tasarlanan bu örnekler üzerinden tespit edilebilmektedir. Bir sonraki bölümde, bu çalışmanın odak noktası olan Ferah Apartmanı'nın mimari ve iç mekan özelliklerinin mimarın diğer yapılarından farklılaşan yönlerini ortaya çıkarmak için detaylı bir inceleme yapılmaktadır.

TABLO 1. MİMAR SEDAT SONER'İN SEÇİLİ APARTMAN YAPILARININ ÇEVRESEL KOŞULLARI, YAPISAL ÖZELLİKLERİ VE PLAN ORGANİZASYON ŞEMASI ANALİZLERİ (Çizimler: Karşıyaka Belediyesi arşivi, Apartman fotoğrafları: Mimarlar Odası İzmir arşivi ve yazarlar arşivi, İzmir Kent Rehberi) (Yazarlar tarafından düzenlenmiştir).

APARTMAN ANALİZLERİ			
FERAH PARTMANI		<p>MEKANSAL DAĞILIM</p> <p>① Giriş ② Mutfak ③ Misafir Odası/Salon ④ Yatak Odası ⑤ Banyo ⑥ WC ⑦ Balkon</p> <p>Yarı Otel - Mutfak Araç/Döşem - Salon/Misafir Odası Oturulabilir - Yatak Odası Banyo/WC</p>	<p>Adres: 1741 Sokak, No:3, Donanmacı Mahallesi, Karşıyaka, İzmir Yıl: 1981 Kat Sayısı: 1 Normal Kat + Çatı Katı Toplam 426 m²</p> <p>Denize göre 536 m. kuzeyde konumlanmaktadır. - İlk dört katı iki adet olarak sekiz katlı ile birlikte toplam 9 dâire bulunmaktadır. - Ayıklı nizam kuruluşu sahiptir. - Yatayda ve düşey yüzeylerde kullanılan mozaik kaplama, cam ve boyalı gırdal bir düzen oluşturur.</p>
HURŞİT APARTMANI		<p>Denize göre 377 m. kuzeyde yer almaktadır. - Zemin ve bodur katı için amaçla bütün dâire her bir katın tek dâire olarak sekiz dâire bulunmaktadır. Çatı katı sonasında tam kaba yerleştirilmiştir. - Her dâirenin büyük mizam yerleşime sahiptir. - Balkon parapetleri ve cephedeki asimetrik düzeni sağlayan balkon konumları modernist dili yansıtmaktadır.</p> <p>Yarı Otel - Mutfak Araç/Döşem - Salon Oturulabilir - Yatak Odası Banyo/WC</p>	<p>Adres: Cürba Gursel Caddesi, No: 80, Bozalanı, Karşıyaka, İzmir Yıl: 1970 Kat Sayısı: 1 Zemin Bodur +4 Normal +Çatı Katı Toplam 419 m²</p>
DALYAN APARTMANI		<p>Denizin kuzeyinde sululu yer almaktadır. - Zemin ve bodur katı için amaçla bütün dâire her bir katın tek dâire olarak sekiz dâire bulunmaktadır. - Her dâirenin büyük mizam yerleşime sahiptir. - Balkon parapetleri ve cephedeki asimetrik düzeni sağlayan balkon konumları modernist dili yansıtmaktadır.</p> <p>Yarı Otel - Mutfak Araç/Döşem - Salon Oturulabilir - Yatak Odası Banyo/WC</p>	<p>Adres: Yalı Caddesi, No: 376, Donanmacı Mahallesi, Karşıyaka, İzmir Yıl: 1972 Kat Sayısı: Zemin Kat+5 Normal+Çatı Katı Toplam 385 m²</p>
TÜLVENT APARTMANI		<p>Denize göre 536 m. kuzeyde yer almaktadır. - Her bir katı üç dâire olarak sekiz dâire ve çatı katı bulunmaktadır. - Her dâirenin büyük mizam yerleşime sahiptir. - Balkon ve pencere açıklıkları ile oluşturulan gırdal cephe düzeni asimetrik olarak farklı cepheye görülmektedir.</p> <p>Yarı Otel - Mutfak Araç/Döşem - Salon Oturulabilir - Yatak Odası Banyo/WC</p>	<p>Adres: Beste Kar Yusuf Nalkesen Sk, No:30, Bozalanı, Karşıyaka, İzmir Yıl: 1974 Kat Sayısı: 7 Normal Kat + Çatı Katı Toplam 2300 m²</p>

Ferah Apartmanı

Cephe ve Apartman Ortak Alan Analizi

Ferah Apartmanı ile ilgili dikkat çeken tasarım unsurlarından ilki ön cephede yer alan apartmana ait isimliktir. Sac metal döküm plaka olarak üretilen apartmanın isimliği, döneminde yaygın uygulamalar olan mermer, cam üstü fırça ve ferforje uygulamalarından farklılık göstermektedir.²⁷ Metal döküm plakadan kesilerek üretilen bu isimliğin tıpkı mimari ve iç mekan özellikleri gibi yapının modernist dilini vurguladığı görülmektedir. Bahsedilen dönemde yaygın olarak görülen bu tür metal işçilikler, ferforje tekniği ile farklı hakimiyet ve hassasiyetlerde bükülerek tipografik kompozisyonlara dönüştürülen metal profil veya şeritlerden üretilip beyaz cephe üzerine kontrast oluşturacak şekilde siyah veya koyu renk ile kullanılmaktadır.²⁸ Ferah Apartmanı isimliği ise açık renk ile kontrast oluşturulmadan uygulanmıştır. Birbirine bağlanarak logo haline getirilen “ferah” isminin tipolojik kompozisyonu incelendiğinde yatayda ince dikeyde ise kalın yapıya sahip ettiği fakat modern karakterler ile bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. Modern yapıda sade terminallere sahip harf anatomisi, “r” harfinin bitişindeki eğik nüanslar vasıtasıyla eski stil yazıların kaligrafik eğilimlerini de taşımaktadır. Özellikle “f” ve “h” harflerinin yükselişlerindeki süslemelerde bu kaligrafik etki yaratılmış, diğer harfler aynı çizgilere sahip olmayıp yeniden yorumlanarak modernize edilmiştir.²⁹ Son olarak “f” harfinin orta yatay çizgisinin uzatılarak isimliğin geriye kalan harflerinin oturduğu taban çizgisine dönüşmesi, bütün isimliği bir arada tutmakta ve tek metal malzemedan kesilmesine olanak sağlamaktadır. Bu özellikleri ile Ferah Apartmanı isimliği dönemin apartman yapıları arasında hem tasarım hem de teknik kararın ortada bulunduğu zarif çözümünü, döneminin üretim tekniklerini, malzeme çeşitliliğini ve modernist tasarım anlayışını yansıtan özgün değerlere sahiptir (Şekil 2).

Yapının cephesinde, 1950-1965 yıllarında İzmir’deki apartman mimarisinde görülen modernist anlayışın yansımalarıyla pencere alt kotlarındaki yatay yüzeylerde renkli karo mozaik (*betebe*) kaplama, ince demir korkuluklar ile çevrili balkonlar ve yatay döşeme plakaları arasında geniş şeffaf yüzeyler bulunmaktadır. Farklı malzemeler kullanılarak cephede çeşitli yüzeyler ön plana çıkarılmıştır (Şekil 2). Binanın giriş kapısının üstünde devam eden yüzeyde apartman merdivenini takip eden pencerelerin cam yüzeyleri yalnızca apartman iç mekanında gün ışığı düzeyini artırmakla kalmayıp giriş kapısının aksını da tanımlamaktadır.

Beş sabit dar kanat ve bir geniş hareketli kanattan oluşan apartman giriş kapısında beyaz baoyalı demir doğramalar ve cam kullanılmıştır. Apartman giriş holü, merdiven sahanlığına bağlanan altı basamaktan oluşan bir kot farkı ile tanımlanmıştır. Giriş aksının solunda kalan bölümde kapaklı bölmeli kutu ve ince demir korkuluklar ile kapatılan açıklık merdivenin altında konumlandırılmıştır. Duvar yüzeyi yaklaşık 80cm yükseliğe kadar beyaz seramik ile

kaplanmış, üst kısımda somon ve sarı tonlarında iki farklı boya rengi kullanılmış, en üstte ise ahşap yağlı boyalı bir dolap sistemi ile tesisat bağlantıları kapatılmıştır.

U şeklinde fakat kesit olarak dairesel forma sahip merdivenin tasarımında gri-beyaz dökme mozaik kullanılmıştır. Merdiven korkulukları merdiven eğimi boyunca dairesel olarak devam eden iki yatay profilin dikey ince demir profiller ile desteklendiği yalın bir tasarıma sahiptir (Şekil 2).



ŞEKİL 2. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA) A. APARTMAN İSİMLİĞİ GÖRSELİ VE YAZI TİPİNİN DİJİTAL YORUMLAMASI; B. DIŞ CEPHE GÖRÜNÜMÜ; C. CEPHE MALZEMELERİ; D. "BETEBE" MALZEME REKLAM BROŞÜRÜ; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA) E. APARTMAN GİRİŞ KAPISI; F. MERDİVEN KORKULUĞU; G. APARTMAN ORTAK ALAN MALZEMELERİ; H. DAİRE GİRİŞ KAPISI GÖRÜNÜMÜ.

Kaynak: (Üst sıra soldan sağa) a-b-c. Yazarlar arşivi, 2020, Yazarlar tarafından düzenlenmiştir; d. *Mimarlık*, 1963/6 (Reklamlar); (Alt sıra soldan sağa) e-f. Yazarlar arşivi, 2020; g-h. Yazarlar arşivi, 2020, Yazarlar tarafından düzenlenmiştir.

Daire İç Mekan Analizi

Daire iç mekanlarında, mutfak tezgâhı ve dolapları, banyo donatıları, yaşam alanındaki özgün mobilya tasarımları ve yapıldığı dönemin tasarım anlayışını yansıtan tüm iç mekan malzeme ve detay bilgileri üzerinde çalışılmıştır.

1960'lı yıllarda Ferah Apartmanı yakın çevresinde inşa edilmiş Erdoğan (1952), Vanlı (1953),

İncili (1955), Kardeşler (1956) apartmanları gibi her katında tek daire bulunan apartmanlarla benzer bir mimari çözümlenmeye sahip olmasına rağmen dönemin yaşam tarzını yansıtan farklı bir iç mekan plan organizasyonuna sahiptir.³⁰ Mekan organizasyonunda 1970'lerden sonra yaygınlaşmaya başlayan koridorlu tip daire planı bu yapıda uygulanmamış, dairedeki dolaşım, salona geçişi sağlayan bir giriş holü ve salondan ulaşılan yatak odaları ve banyonun açıldığı ikinci bir hol aracılığıyla sağlanmıştır. Odaların büyüklükleri: mutfak 7m², misafir odası 23,15 m², yatak odaları 11,4 m² ve 13,3 m², banyo 4,35 m² şeklindedir. Orijinal olarak korunan daire içerisinde duvar yüzeylerinde salonda ve küçük odada sıva üzeri sarı-bej tonlarında boya kullanılırken yatak odasında duvar kâğıdı kullanılmıştır.

Mutfak alanının plan organizasyonundaki yerleşimine ve boyutuna bakıldığında, günümüzdeki mutfak/daire alanı büyüklüğüne oranla çok daha küçük bir alan kapladığı görülmektedir. Yapının inşa edildiği dönemdeki kısıtlı ekonomik koşullar, teknik donanım yetersizliği ve bununla ilişkili nedenlerle mutfak alanında sadece alt ve üst dolapların yer aldığı, minimum boyutlarda karşılıklı iki tezgâh, eviye, fırın ve buzdolabı yerleştirildiği görülmektedir. Duvar yüzeylerinde üst dolapların alt kotuna kadar devam eden 15x15 cm. beyaz seramik kullanılmış, seramik bitiminden tavana kadar kalan bölümde mutfak dolap kapakları ve davlumbaz ile aynı renkte açık turkuaz renkte yağlı boya kullanılmıştır. Duvardaki beyaz seramik malzemeyle tezgâh yüzeyinin kaplanması dikey ve yatay düzlemde malzeme bütünlüğü oluşturmuştur. Kapı yüzeyi ve pencere doğramaları ahşap malzeme üzerine krem rengi yağlı boya ile kaplanmıştır. Zeminde ise 30x30 cm kahverengi seramikler bulunmaktadır (Şekil 3).

Banyoda, kapı, yüzey malzemeleri, depolama alanları ve küvet alanı özgünlüğünü korumaktadır. Krem renkte yağlı boyalı MDF banyo kapısının üst kısmında buzlu camlı bir bölüm bulunmaktadır. Zeminde 10x20 cm koyu maviden açık maviye gradyan renkte *Kalebodur* marka seramik, duvarda ve küvetin yüksekliği boyunca devam eden yüzeyde ise 15x15 cm beyaz fayans kullanılmıştır. Küvetin sol tarafında küvet derinliği kadar MDF üzeri beyaz boya kullanılarak iki kapaklı dolap ile depolama alanı oluşturulmuştur (Şekil 3). Ferah Apartmanı daire iç mekanlarına ilişkin araştırmalar kapsamında İzmir'de 1971 yılında hizmet vermeye başlayan El Mimarlık firması eski ortaklarından Mimar Raşit Beşerler ile sözlü tarih çalışması yapılmıştır. Beşerler'e iç mekan tasarımında modern mimarlık dönemini simgeleyen iç mekan ve dönem özellikleri sorulduğunda banyo tasarımı ve malzemeleri ile ilgili şunları söylemiştir:

"Bugün ile kıyas edilemeyecek bir yetersizlik vardı. O dönemler her şeyin yeni imal edilmeye başlandığı, yeni ihtiyaç haline geldiği yıllardı. Mesela 15x15 cm fayanslar üç pastel renkte, dördüncüsü yok (yeşil, mavi, sarı). Aşağı yukarı ilk 8-10 sene köşeleri yuvarlatılmış, köşeye gelecek fayans diye bir ürünle karşılaşmadık. Sonradan bunun bir ihtiyaç olduğu belirdi. Sanırım Çanakkale Seramik ilk yapmış olabilir. Çok sansasyonel bir olay oldu. Fayans sipariş veriyorsunuz şu kadar metrekare fayans şu kadar da köşe fayans diye belirtiyorsunuz onu..."³¹

Salonun balkon ile bağlantılı olduğu, kapı ve pencerelerin orijinal olarak korunduğu görülmektedir. Krem renkte yağlı boyalı MDF salon kapısı ve ahşap üzerine krem renkte boya ile kaplanmış pencere doğramaları salonun genelinde hâkim olan açık renkler ile uyum içerisindedir. Duvarlar da kapı ve pencere doğramalarında olduğu gibi açık krem renktedir. Salon zeminindeki tek parça krem rengi halı kaplama öncesinde zeminde ilk uygulamanın marley yer döşemesi olduğu bilinmektedir.³² Salon ile bağlantılı olan balkonun zemininde beyaz renkte *Famerit* karo mozaik kullanılmıştır (Şekil 4).



ŞEKİL 3. (MUTFAK ÜST İLK SIRA SOLDAN SAĞA) A-B. MUTFAK TEKNİK GÖRÜNÜŞ ÇİZİMLERİ; C-D. PERSPEKTİF GÖRÜNÜŞLER; (MUTFAK ÜST İKİNCİ SIRA SOLDAN SAĞA) E-F-G-H-I. MALZEME BROŞÜRLERİ; (BANYO SOLDAN SAĞA) İ-J-K. İÇ MEKAN DONATILARI VE MALZEME BROŞÜRLERİ; L-M. PERSPEKTİF GÖRÜNÜŞLER.

Kaynak: (Mutfak üst ilk sıra soldan sağa) a-b. Yazarlar tarafından düzenlenmiştir; c-d. Yazarlar arşivi, 2020; (Mutfak üst ikinci sıra soldan sağa) e. *Mimarlık*,84/10 (Reklamlar); f. *Mimarlık*,85/2-3 (Reklamlar); g-h. *Mimarlık*,84/1 (Reklamlar); i. Bedri Kökten Arşivi; (Banyo soldan sağa) i-j. Bedri Kökten arşivi; k. *Mimarlık*, 84/10 (Reklamlar); l-m. Yazarlar arşivi, 2020 (Yazarlar tarafından düzenlenmiştir).

Yatak odalarının her biri balkona açılmaktadır. Dairenin genelinde hâkim olan açık krem renkte duvar yüzeyi ve zeminde krem halı kaplama mevcuttur. Güneydeki yatak odasında banyo ile ortak duvarda iki modülden, diğer yatak odasında salon ile ortak duvarda dört modülden oluşan birer gömme dolap bulunmaktadır. Kuzeyde bulunan odada bir adet tek kişilik yatak, metal ayaklara sahip tek çekmeceli MDF üzerine ahşap kaplamalı bir şifonyer, diğer yatak odasında bir adet iki kişilik yatak ve güneydeki yatak odasından farklı olarak metal ayakları olmayan MDF üzerine ahşap kaplamalı bir şifonyer ile krem rengi kumaş kaplama ahşap bir adet berjer bulunmaktadır. Dört modülden oluşan gömme dolapta ortada dört büyük ve üstte dört küçük olacak şekilde sekiz adet menteşeli kapak bulunmaktadır. Büyük kapakların altında ise dolap kapakları genişliğinde sekiz adet çekmece bulunmaktadır. Diğer gömme dolap ise iki büyük ve üstte bulunan iki küçük olmak üzere toplam dört adet menteşeli kapağa sahiptir. Büyük kapakların içinde bulunan bölümde solda dört adet çekmece ve bir raf bulunurken sağ tarafta altta bir çekmece ve üstünde askılar için ayrılan büyük raf ile küçük bir adet raf bulunmaktadır (Şekil 4).

Orijinal kalan bir diğer unsur da Mina İslimye'nin dairesinde, salonda bulunan vitrindir. 1958 yılında binanın müteahhiti Kenan Gamsız'dan üçüncü kattaki karşılıklı iki daireyi aldığını belirten İslimye, yaşadığı apartmanın çok sağlam olduğunu ve üzülerek çıktığı evinin boşuna yıkılıp kentsel dönüşüme uğradığını düşündüğünü söylemiştir. İç mekan ile ilgili 2003 yılında, eşi vefat ettikten sonra, salona bağlı olan balkonu iç mekana dâhil ettiğini, ahşap pencere doğramalarını pvc ile değiştirdiğini, yatak odası takımlarını İstikbal marka mobilya ile yenilediğini ve radyatörleri değiştirdiğini belirtmiştir. Yaşadığı yerin mutfak ve banyo tasarımının tamamen değiştirildiğini de belirten İslimye, çalışma kapsamında incelenmekte olan karşı dairenin ise orijinal olarak korunduğunu da vurgulamıştır.³³ İç mekanda kullanılan mobilyaların ne zaman alındığı sorulduğunda ise şu şekilde yanıtlamıştır:

“Kadife koltuklarım vardı, onu da verdim. Damadım bir kafeterya/bar açmıştı oraya koydular değişik olsun diye... Mobilyaları Bahar'dan aldım. Arkadaşımın kızı açmıştı Dorya. Oradan aldım. Bundan önceki mobilyalarımı da Alsancak'ta meşhur bir yer vardı, Şık Mobilya, oradan almıştık.”³⁴

Görüşmenin yapıldığı dönemde hâlihazırda kullanılan ve Şık Mobilya'dan alındığı belirtilen vitrinin el işçilikleri, ahşap ve cam malzeme seçimleri ile yapıldığı dönemin tasarım anlayışını yansıtan masif bir mobilyadır. 1960'lar ve izleyen yıllarda özellikle konut iç mekanlarında sıklıkla kullanılan masif ahşap mobilya özgün duvar yüzeyleri ve zemin malzemeleri ile bir arada düşünüldüğünde renk ve doku açısından dengeli bir malzeme-renk uyumu sağlandığı görülmektedir.

SALON



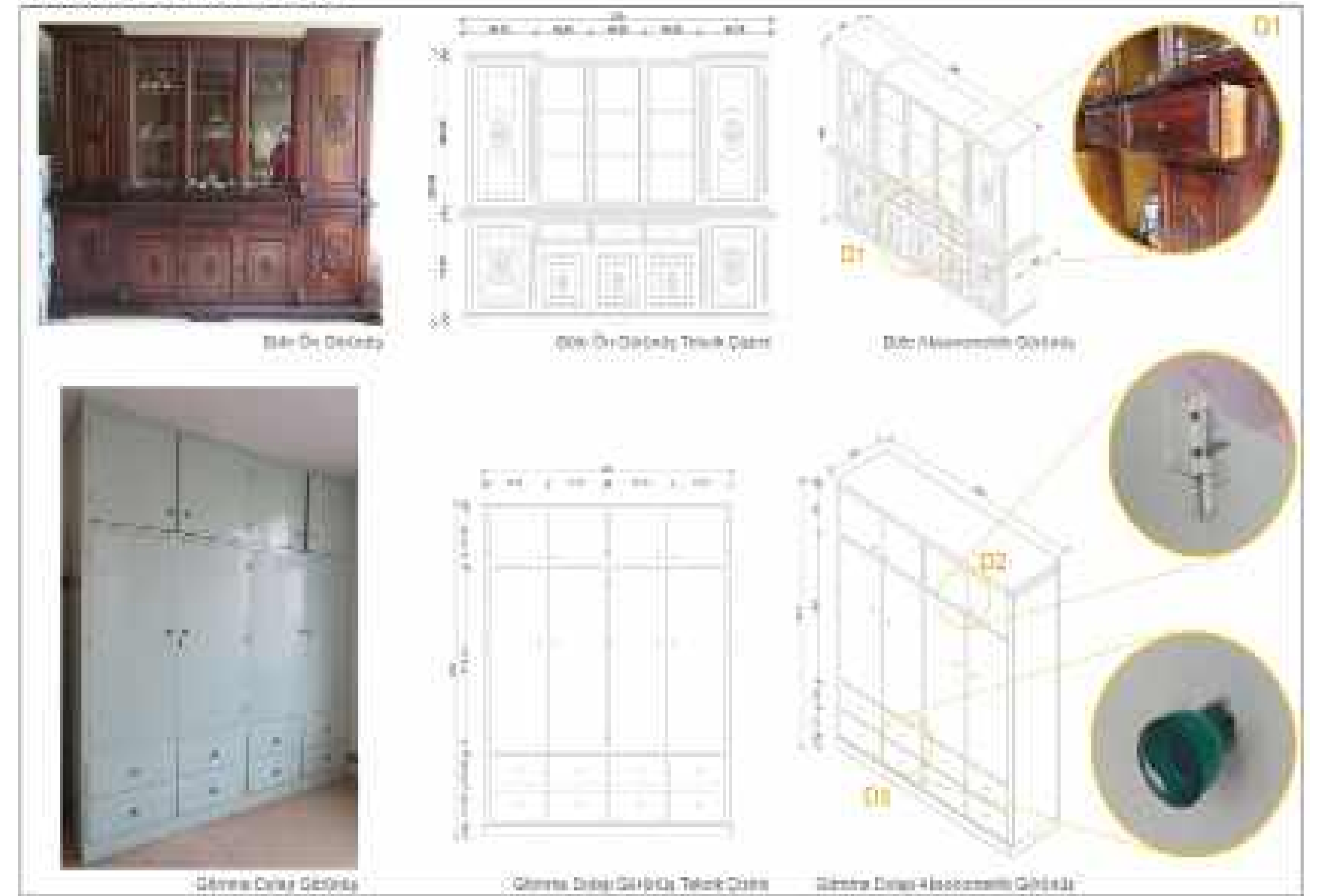
YATAK ODASI



ŞEKİL 4. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA) A. SALON GENEL GÖRÜNÜŞÜ; B-C. ZEMİN MALZEMESİ REKLAMLARI; (ORTA SIRA SOLDAN SAĞA) D. ORİJİNAL BALKON MALZEMELERİ; E-F. BALKON MALZEMELERİ REKLAMLARI; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA) G-H-I. YATAK ODASI SABİT MOBİLYALARI VE PERSPEKTİF GÖRÜNÜŞLER.

Kaynak: (Üst sıra soldan sağa) a. Yazarlar arşivi, 2020; b. *Mimarlık*, 1963/1 (Reklamlar) c. *Arkitekt*, 1963 (Reklamlar); (Orta sıra soldan sağa) d. Yazarlar arşivi, 2020; e. *Mimarlık*, 87/4 (Reklamlar); f. *Mimarlık*, 1963/ (Reklamlar); (Alt sıra soldan sağa) g-h-i. Yazarlar arşivi, 2020 (Yazarlar tarafından düzenlenmiştir).

MOBİLYA DETAYLARI



ŞEKİL 5. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA) A. ORİJİNAL BÜFE ÖN GÖRÜNÜŞÜ; B. BÜFE ÖN GÖRÜNÜŞ TEKNİK ÇİZİMİ C. BÜFE AKSONOMETRİK GÖRÜNÜŞ TEKNİK ÇİZİMİ VE DETAY FOTOĞRAFI; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA) D. GÖMME DOLAP PERSPEKTİF GÖRÜNÜŞÜ; E. GÖMME DOLAP ÖN GÖRÜNÜŞ TEKNİK ÇİZİMİ; F. GÖMME DOLAP AKSONOMETRİK GÖRÜNÜŞ TEKNİK ÇİZİMİ VE DETAY FOTOĞRAFI.

Kaynak: (Üst ve alt sıra soldan sağa) a-b-c-d-e-f. Yazarlar arşivi, 2020 (Yazarlar tarafından düzenlenmiştir).

Sonuç

Ferah Apartmanı'nda modern iç mekan anlayışının karakteristik özellikleri arasında yer alan fonksiyonellik ve yalınlık, plan organizasyonunda, detaylarda ve malzeme seçimlerinde görülmektedir. Bu yaklaşım ile yapının tümünde tutarlı ve bütünsel bir tasarım oluşturulmuştur. Plan şemasında uzun bir koridor olmadan yaratılan bir çözümle sirkülasyon alanları minimumda tutulmuş, aynı zamanda gece ve gündüz kullanım alanlarının ayrışması sağlanmıştır. 1960'ların gündelik yaşam pratiklerine uygun olarak mutfak için oldukça küçük bir alan ayrılmasına rağmen karşılıklı iki duvar yüzeyinde yer alan bankolar ile verimli bir çalışma alanı oluşturulmuştur. Mutfak alanının göreceli olarak küçük olmasının nedenleri arasında bulaşık makinesi, elektrikli mutfak aletleri ve diğer teknolojik mutfak donanımlarının olmaması sayılabilir. Mutfağın giriş cephesinde konumlanan balkona açılması, ışık, doğal havalandırma ve açık alana uzayan bir kullanım alanı yaratma gibi avantajlar sunmaktadır. Mutfakta yer alan beyaz ve açık turkuaz yağlı

boyalı dolap ünitelerinin kapaklarında havalandırma için çizgisel boşluklar bırakılması, mutfak tezgâhında ve tezgâh üzerindeki duvar yüzeyinde üst dolap alt hizasına kadar beyaz fayans, devamında tavana kadar boya kullanımı, mutfak dolapları ile aynı malzeme ile kapatılmış davlumbaz alanı, dönemin kısıtlı malzeme olanakları ile üretilmiş rasyonel tasarım yaklaşımını yansıtan özelliklerdir. Mutfakta kullanım alanını artırmak için üst dolaplar tavan yüksekliğine kadar devam ettirilmiştir.

Ferah Apartmanı'nda ortak alanlarda ve balkonlarda *Famerit* karo mozaik, cephede "*betebe*" ve taraklı sıva, dairelerin zeminlerinde marley, banyo zeminlerinde *Kalebodur* seramik, banyo ve mutfak duvarlarında beyaz fayans kullanımı 1960'larda ülkede yaygınlaşmaya başlayan seri üretim yapı malzemelerinin konut yapılarında kullanımının özgün bir örneğini oluşturmaktadır.

Yapının üç cephesinde yer alan geniş balkonlara mutfak, salon ve yatak odalarından ulaşılmaktadır. Tüm mekanların doğal ışık ve hava almasını sağlayan bu plan organizasyonu, modern iç mekan anlayışının önem verdiği hijyen unsurunun dikkate alındığını göstermektedir. Yatak odalarında kullanım alanını verimli hale getirmek amacıyla gömme dolap sistemleri yapılmıştır. Sunta üzeri yağlıboya, boy menteşe, şeffaf akrilik kulp gibi detayların olduğu bu sabit mobilyaların belgelenmesi ile mobilya sektöründeki malzeme olanakları ve işçilik detayları konusunda veriler elde edilmiştir.

Ferah Apartmanı dairelerinde kısıtlı denebilecek bir alanda mahremiyeti de gözeterek kullanıcı ihtiyaçlarını karşılayan ve yaşam alanlarındaki planlamaya incelikli çözümler sunan modern bir iç mekan tasarım yaklaşımı görülmektedir. Bu özelliği ile Sedat Soner'in tasarımında "fonksiyonellik" ilkesini uygulama becerisi, orta-üst düzey ekonomik imkanlara sahip kullanıcılara, küçük denebilecek bir alanda mevcut ihtiyaçlara göre optimum çözümler üretebilmesi ile anlaşılmaktadır. Ferah Apartmanı, modern mimarlık dönemi yapısal tasarım değerlerinin yanı sıra iç mekanda korunmuş olan tasarım elemanları sayesinde döneminin gündelik yaşam pratiklerini, soyut değerlerini ve mekanın ruhunu da yansıtmaktadır.

Daire iç mekanında yer alan orijinal iç kapılar, ahşap pencere doğramaları ve aksesuarlar, duvar ve zemindeki yüzey bitiş malzemeleri, hijyen unsurunun göstergeleri olan banyodaki vitrifiye elemanları, gömme dolap olarak tasarlanmış sabit mobilyalar modern iç mekanın yerel malzeme ve kültürle nasıl yorumlandığının göstergeleri olarak okunmalıdır. Günümüzde bulunduğu bölgedeki birçok nitelikli apartman yapısı gibi artık mevcut olmayan Ferah Apartmanı mimari özelliklerinin yanı sıra modern iç mekan tasarımı ile modern mimarlık dönemindeki apartman yaşamını, iç mekandaki mahremiyetin plan şeması ile nasıl sağlandığını, iç mekanların balkonlar ile ilişkisinin önemini, mekansal ihtiyaçlara sabit mobilyalar ile getirilen fonksiyonel çözümleri, malzeme kullanımının hangi koşullarda çeşitlendiğini ve mobilyaların üretim tekniklerine ilişkin detayları göstermektedir. Belgelemeler mimarlık, tasarım tarihi ve iç mekan tasarımı hakkında bilgilendirici

unsurlara sahip olması sebebiyle bu alanda yapılacak çalışmalar için kaynak olma niteliğine sahiptir. Böylelikle bu çalışma kent belleğine ve araştırmalara katkı sağlamaktadır.

NOTLAR

1 Bu bildiri, İzmir Kent Belleği araştırma grubunun Yaşar Üniversitesi bünyesinde gerçekleştirdiği BAP-083 no'lu "Yüzyıl Ortası Çok Katlı Konutların Mekânsal Analizi ve Sanal Ortama Üç Boyutlu Aktarımı; Karşıyaka, İzmir" başlıklı bilimsel araştırma projesinden üretilmiştir.

2 Gülnur Ballice, "İzmir'de 20. yy. Konut Mimarisindeki Değişim ve Dönüşümlerin Genelde ve İzmir Kordon Alanı Örneğinde Değerlendirilmesi" (Yayınlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2006).

3 Gülnur Ballice, "Cumhuriyet Sonrası İzmir'de Az Katlı Konut Yapıları (1923-1965)," *Ege Mimarlık*, no. 4 (2009): 24-27.

4 Doğan Hasol, *20.Yüzyıl Türkiye Mimarlığı* (İstanbul: Yem Yayın, 2016).

5 Tuğba Sormaykan, "1950'den Günümüze Karşıyaka'da Apartman Tipi Konut Yapılarındaki Mekânsal Değişim ve Dönüşümler" (Yayınlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2008).

6 Ali Cengizkan, *Modernin Saati* (Ankara: Mimarlar Derneği Yayını, 2002).

7 Arslan Alp Aşkan, "1922-1960 Yılları Arasında, İzmir'deki Mimarlık ve Kentsel Planlama Bağlamında Rıza Aşkan" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2011).

8 Elvan Ebru Omay Polat, "Türkiyenin Modern Mimarlık Mirasının Korunması: Kuram ve Yöntem Bağlamında Bir Değerlendirme" (Yayınlanmamış doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2008).

9 Sevgi Kıldış, "Planlı Karşıyaka", *Ege Mimarlık*, no. 58 (2006): 16-19.

10 Fikret Yılmaz, "The Other Side of İzmir: Karşıyaka [Karşıdaki İzmir: Karşıyaka]." *Cama Yazılan Tarih* içinde, ed. Fikret Yılmaz (İzmir: İzmir Ticaret Odası Kültür, Sanat ve Tarih Yayınları-4, 2007), 264-281.

11 Hasol, 2016.

12 A.g.e.

13 Sormaykan, 2008; Ballice, 2006.

14 Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası* (İstanbul: Metis Yayınları, 2002).

15 Sibel Bozdoğan, "Residential Architecture and Urban Landscape in Istanbul since 1950 [1950'den beri İstanbul'da Konut Mimarisi ve Kentsel Peyzaj]." *Landscapes of Development: The Impact of Modernization Discourses on the Physical Environment of the Eastern Mediterranean [Gelişimin Peyzajları; Modernleşme Söylemlerinin Doğu Akdeniz'in Fiziki Çevresine Etkisi]* içinde, ed. Panayiota Pyla (Cambridge: Harvard Graduate School of Design, 2013), 118-141.

16 "Kat Mülkiyeti Kanunu". Son güncelleme 29 Kasım, 2022, <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.634.pdf>

17 Yıldız Sey, "To House the New Citizens: Housing Policies and Mass Housing [Yeni Vatandaşları Barındırmak: Konut Politikaları ve Toplu Konut]. *Modern Turkish Architecture [Modern Türk Mimarisi]* içinde, ed. Renata Holod ve Ahmet Evin (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984), 153-177.

18 1950-1970 yılları arasındaki *Hayat* Dergisi, *Ses* Dergisi, *Yeni Asır* Gazetesi ve *Pazar* Dergisi belgeleri taranmıştır. Milli Kütüphane Arşivi, 2022.

19 A.g.e.

20 A.g.e.

21 Umur Şumnu, "Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya," *İçmimar Dergisi*, TMMOB İçmimarlar Odası Yayını (2013): 10-25.

22 Cemil Özgörkey, "Fırça Palet Mobilya Galerisi Toplantısı," sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Gülnur Ballice, 21 Mart 2021, çevrimiçi toplantı kaydı, 01:58:11.

23 A.g.e.

24 A.g.e.

25 A.g.e.

26 Mimarın Mimarlar Odası Arşivi'nde kayıtlı dokuz adet yapısı olduğu tespit edilmiştir. Mimarlar Odası İzmir Şubesi, 2022. Sedat Soner Arşivi.

27 Emre Yıldız, "Ferah Apartmanı İsim Tabelası," sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Bengi Şentürk, 25 Ekim 2022, yüz yüze görüşme.

28 A.g.e.

29 A.g.e.

30 Emre Can Esenalp, "Documentation and Interpretation of Modern Housing Stock in Karşıyaka-İzmir 1948-1965 [İzmir Karşıyaka'daki Modern Konut Stokunun Belgeleme ve Yorumlanması, 1948-1965]" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yaşar Üniversitesi, 2016).

31 Raşit Beşerler, "Bedri Kökten Arşivi," sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Gülnur Ballice, 13 Ocak 2021, çevrimiçi toplantı kaydı, 2:28:03.

32 Gamze İslimye, yazara Whatsapp mesajı, 23 Kasım 2022.

33 Mina İslimye, sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Gülnur Ballice, Eda Paykoç Özçelik, 2 Aralık 2020, ses kaydı, 12:16

34 A.g.e.

KAYNAKÇA

- Aşkan, Arslan Alp. “1922-1960 Yılları Arasında, İzmir’deki Mimarlık ve Kentsel Planlama Bağlamında Rıza Aşkan.” Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2011.
- Ballice, Gülnur. “Cumhuriyet Sonrası İzmir’de Az Katlı Konut Yapıları (1923-1965).” *Ege Mimarlık*, no. 4 (2009): 24-27.
- Ballice, Gülnur. “İzmir’de 20. Yüzyıl Konut Mimarisindeki Değişim ve Dönüşümlerin Genelinde ve İzmir Kordon Alanı Örneğinde Değerlendirilmesi.” Yayınlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2006.
- Beşerler, Raşit. “Bedri Kökten Arşivi.” Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Gülnur Ballice. 13 Ocak 2021, Online toplantı kaydı, 2:28:03.
- Bozdoğan, Sibel. *Modernizm ve Ulusun İnşası*. İstanbul: Metis Yayınları, 2002.
- Bozdoğan, Sibel. “Residential Architecture and Urban Landscape in Istanbul since 1950 [1950’den beri İstanbul’da Konut Mimarisi ve Kentsel Peyzaj].” *Landscapes of Development; The Impact of Modernization Discourses on the Physical Environment of the Eastern Mediterranean [Gelişimin Peyzajları; Modernleşme Söylemlerinin Doğu Akdeniz’in Fiziki Çevresine Etkisi]* içinde, ed. Panayiota Pyla, 118-141. Cambridge: Harvard Graduate School of Design, 2013.
- Cengizkan, Ali. *Modernin saati*. Ankara: Mimarlar Derneği Yayını, 2002.
- Esenalp, Emre Can. “Documentation and Interpretation of Modern Housing Stock in Karşıyaka-İzmir 1948-1965 [İzmir Karşıyaka’daki Modern Konut Stokunun Belgelemesi ve Yorumlanması, 1948-1965].” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yaşar Üniversitesi, 2016.
- Gönültaş Tekin, Beste. “Analysis of Modern Interiors: Karşıyaka (İzmir) Apartment Blocks, 1950-1980 [Modern İç Mekanın Analizi: Karşıyaka (İzmir) Apartmanları, 1950-1980].” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yaşar Üniversitesi, 2019.
- Hasol, Doğan. *20.Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*. İstanbul: Yem Yayın, 2021.
- İslimye, Mina. “Ferah Apartmanı”. Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Gülnur Ballice, Eda Paykoç Özçelik. 2 Aralık 2020, 12:16.
- Karşıyaka Belediye Arşivi, 2022.
- Kat Mülkiyeti Kanunu. ET: 29.11.2022. <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.634.pdf>

Kıldış, Sevgi. “Planlı Karşıyaka.” *Ege Mimarlık*, no. 58 (2006): 16-19.

Milli Kütüphane Arşivi, 2022.

Mimarlar Odası İzmir Şubesi, (2022). Sedat Soner Arşivi.

Omay Polat, Elvan Ebru. “Türkiye’nin Modern Mimarlık Mirasının Korunması: Kuram ve Yöntem Bağlamında Bir Değerlendirme.” Yayınlanmamış doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2008.

Özgörkey, Cemil. “Fırça Palet Mobilya Galerisi Toplantısı.” Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Gülnur Ballice, 21 Mart 2021, Çevrimiçi toplantı kaydı, 01:58:11.

Sey, Yıldız. “To House the New Citizens: Housing Policies and Mass Housing [Yeni Vatandaşları Barındırmak: Konut Politikaları ve Toplu Konut].” *Modern Turkish Architecture [Modern Türk Mimarisi]* içinde, ed. R. Holod ve A. Evin, 153-177. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984.

Sezginalp, Pınar. “Transformation of Residential Interiors in the Moda District of İstanbul, 1930s-1970s [İstanbul Moda Bölgesi Konutlarının İç Mekan Dönüşümleri, 1930lar-1970ler].” Yayınlanmamış doktora tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2017.

Sormaykan, Tuğba. “1950’den Günümüze Karşıyaka’da Apartman Tipi Konut Yapılarındaki Mekansal Değişim ve Dönüşümler.” Yayınlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2008.

Şumnu, Umut. “Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya.” *İçmimar Dergisi*, TMMOB İçmimarlar Odası Yayını (2013): 10-25.

Yıldız, Emre. “Ferah Apartmanı İsim Tabelası.” Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Bengi Şentürk. 25 Ekim 2022. Yüz yüze görüşme.

Yılmaz, Fikret. “The Other Side of İzmir: Karşıyaka [Karşıdaki İzmir: Karşıyaka].” *Cama Yazılan Tarih* içinde, 264-281. İzmir: İzmir Ticaret Odası Kültür, Sanat ve Tarih Yayınları-4, 2007.

MODERN EV TEMSİLLERİ ÜZERİNDEN MİMARİ MEKAN ÇÖZÜMLEMESİ:

İstanbul Sadıkoğlu Villası

Beril Gök

Modernlik, geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı başkaldırır; normatif olan her şeye karşı isyan deneyimiyle yaşar.¹ Kelime kökeni Latince’de “modo”, “modernus” a dayanan modern kelimesi, “bugüne ait olan” anlamına gelmektedir. Heynen, modern terimini anlam bakımından üç temel anlatımla ifade eder. İlk olarak “... daha evvelki, geçmiş olan mevhumunun karşıtını imleyen şimdiki ya da güncel anlamına gelir.” İkinci anlam on yedinci yüzyılda yaygınlaşmaya başlayan “Eskinin karşıtı olarak yenidir.” On dokuzuncu yüzyıl boyunca önem taşıyan son anlamı ise “... artık kesin olarak belirlenmiş bir geçmişi değil de daha çok belirsiz bir ebediyeti anlatıyordu.”² Günümüzde kullanılan anlamıyla modern kavramı son halini sanayi devrimi ile almıştır. William Curtis’e göre “Modern Mimarlık terimi, modern mimarlık olgusunu bir olasılık ya da gereklilik yapan şartlardan önce oluşmuştur.”³ Aslında bu tarihlendirme subjektiftir ve birçok tarihçi, tanımların farklılığından dolayı modern denilebilecek gelişmelerin başlangıcını ve bitimini, dolayımında Modern Mimarlık tarihini farklı zamanlarda ifade eder. Akımın yayıldığı zaman diliminin sınırları değişiklik gösterse de modern mimarlık; sanayi devriminden sonra birçok disiplini etkilemekle beraber mimariyi etkisi altına alan ve farklı biçimsel dile rağmen aynı ilkeler etrafında toplanan bir akım olarak tariflenebilir. Bu yönüyle modernizm, kendinden önceki kültürlerden farklı olarak geçmişte yaşamaktan çok, gelecekte yaşayan bir toplumu ifade eder.⁴

Endüstri Devrimi ile oluşan teknolojik gelişmeler malzemelerde çeşitlilik ve yeni yapım tekniklerinin gelişmesini sağlamıştır. Kentlerdeki yoğunluğun artması ve konut ihtiyacının doğması ile ekonomik ve seri üretim aracılığıyla yeni konutlar inşa edilmeye başlanmıştır. *Existenzminimum* (asgari yaşam alanı) teması altında konut tasarımına odaklanılmış, minimumda çözülmüş, düşük maliyetli ve yüksek yoğunluğa sahip konut bloklarının en ideal yaşam birimi olduğu savunulmuştur.⁵ “Kapitalizm, kentleşme ve endüstriyel üretim, insanları aileden, mahalleden, köyden [evden] kopartmış, yersiz, yurtsuz, sürekli hareket halinde ve sürekli koşuşturan, anonimleşen, yalnızlaşan metropoliten bireylere dönüştürmüştür.”⁶ Monotonlaşan mimarının fenomenolojik bağlamını yitirerek

yerden bağımsızlaşması ve standardizasyona neden olması, bireyin yaşadığı eve karşı yabancılaşmasına sebep olmuştur. Konut artık yabancılaşmış bireyin yaşama biçimi anlamına gelmektedir. Oysaki ev, kullanıcısı ile anlam kazanan bir olgudur. Bachelard'ın dediği gibi “Ev, bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir.”⁷ İnsanın yaşam döngüsü içerisinde sürekli olarak ona dönülen bir yer haline gelmesi konutu “ev”e dönüştürür. Bu açıdan ev, insanın hareketiyle anlam kazanan ve bu hareketin merkezinde bulunan insan ilişkilerinin inşa edildiği bir mekan olarak değerlendirilebilir.

II. Dünya Savaşı sonrası yeniden canlanan toplumlarda refah seviyesi arttıkça yapılı çevre yeniden inşa edilmeye başlanmıştır. Yeni yapıların programları iç mekan tasarımını önemli hale getirmiş ve Avrupa ve Amerika'da birçok tasarım ofisi kurulmuştur. Bu, dergilerin ve kitapların herkes tarafından erişilebilir hale geldiği, artan hava yolculuğu ile insanların farklı şehirlere seyahatleri ile tasarımı uluslararası yapan bir zamandı. Modern Avrupa, tasarımına giderek daha fazla güvendi ve yeni malzemeler ve teknikler sunarak bir genişleme noktası haline geldi.⁸ Bu dönemde iç mekan üzerine tartışmak modernist mimarlar için yeni bir başlıktı. 1945 sonrası iç mekan tasarımını modern mimari söylem ile bütünleştirmek için çaba sarf edildi ve MoMa NewYork'un küratörü Edgar Kaufmann Jr.'ın sorusu tüm çabaların öncüsü oldu: “Modern iç mekan tasarımı nedir?”⁹ Kaufmann'ın metni; Frank Lloyd Wright ve Le Corbusier'nin iç mekan tasarımlarına dayanarak iç mekanı modern mimari ve modern hareketle ilişkilendiren ana metinlerden biriydi. 1900'lerin başındaki bütüncül tasarım anlayışının *gesamtkunstwerk* vurguladığı noktayı destekleyen düşünce yapısı ile “mobilya ve mimarinin birleşimi” olarak aydınlık ve uyumlu iç mekanlar değer kazandı.¹⁰ 1952 yılında Skidmore, Owings & Merrill tarafından tasarlanan Lever House ve 1958 yılında Mies van der Rohe'nin tasarladığı Seagram binası, kurumsal mimarinin ve diğer gökdelenlerin öncüsü olacak iki önemli örnekti. Lever House, 1950'lerde ABD'de tahayyül edilen geleceğin bir ifadesiydi. Cephe kararları, iç mekanın kurumsal çalışanlara sunduğu konfor ve estetik değer ile iç mekanın modern mimari ile entegrasyonunun başarılı örneklerinden biridir.

Modern dönemde, Türkiye'de Cumhuriyet devrimleri ile Osmanlı İmparatorluğu'nun ardından modernliğin temellerinin atıldığı görülmektedir. Keyder'e göre “Modern kökünden türetilmiş bütün sözcükler içinde Türkiye'nin deneyimine en uygun düşeni, 'modernleştirmek'tir.”¹¹ Ülkede gerçekleşen tüm değişim süreci doğal olarak mimarlık alanında da etkisini sürdürmüştür. Türkiye'de yaşam tarzını çağdaştırma amacı, Amerikan ev yaşamının ve ev aletlerinin medyadaki reklamlarla yaygınlaştırılmasıyla da desteklenmiştir.¹² Eysel alan ve modern yaşam alanı, konut sahibinin modern yaşam tarzına olan takdirini göstermenin önemli bir aracıydı. Nitekim konut üretimi, Türkiye'de modernleşmenin ana temalarından biri olarak modern yaşamın standartlarını belirlemeye devam etmiştir. Yerleşim alanları aynı zamanda spor alanları, okullar, mağazalar veya parklar gibi sakinler için modern yaşamın özünü geliştirecek bazı ortak alanları da içeriyordu.¹³ İhsan Bilgin, 1950'li yıllarda mimari üretimdeki büyük artışın ardından diğer ülkeler gibi Türkiye'nin de modernleşmeye yöneldiğini belirtmiştir. Kitle iletişim araçları, reklamcılık ve tüketim

kültürü, otomobiller, ev aletleri, televizyonlar, mutfak aletleri, filmler, gazeteler ve diğer tüketim malları gibi bir dizi ürünün süpermarketlerde yükselişine neden olmuştur.¹⁴

Cumhuriyet dönemi Türkiye mimarlığında, mimarların modern mimarinin temel ilkelerinden biri olan “işlevsellik odaklı tasarım anlayışına” göre iç mekanı organize ettikleri görülmektedir. Alışlagelmiş olandan farklı olarak “oda” kavramı yerini fonksiyonlarını tanımlayan mekansal düzenlemelere bırakmıştır.¹⁵ Bir konuttaki iç mekanların işlevine göre tanımlandığı yeni dönem, mimarları evin iç tasarımına aktif olarak katılmaya sevk etmiştir. Abidin Mortaş, *Mimar* dergisindeki “Evlerimiz” başlıklı yazısında modern evde mimarın konumunu şu cümlelerle anlatır:

*“Mimar bizimle tanışıyor, ailece yaşayış alışkanlıklarımızı öğreniyor, güneşimizi, havamızı, oturup kalkışımızı, çalışma ve istirahat etme şartlarımızı, arsamızın hususiyetlerini bir aile doktoru samimiyetiyle gözden geçiriyor, hesaplıyor ve bizim kendi evimizi yapıyor. Mimara itimat etmeliyiz.”*¹⁶

Bu dönemde Türk mimarlar, sandalyelerden duvardaki resimlere kadar tüm nesnelere ve mobilyaları bir bütün olarak modernist tarzda tasarlamak ve düzenlemek istediklerini yazılarında belirtmişlerdir.¹⁷ *Gesamtkunstwerk* olarak adlandırılan bütüncül tasarım yaklaşımı, dönemin birçok konut tasarımında görülmektedir.

Bu çalışmanın amacı, bütüncül bir tasarım yaklaşımı ile Yüksek Mimar Emin Necip Uzman tarafından tasarlanan Sadıkoğlu Villası'nı farklı temsil modları üzerinden inceleyerek modern dönemde mimari tasarım ve iç mekan ilişkisini araştırmaktır. Çalışmanın mekansal okuma sürecinde nitel araştırma yöntemlerinden “betimsel analiz yöntemi” kullanılmıştır. Betimsel analizde genel olarak veriler önceden belirlenmiş temalara göre sınıflandırılır, sınıflandırılan verilere ilişkin bulgular özetlenir ve özetler araştırmacının öznel birikimi ile yorumlanır.¹⁸ Bu doğrultuda betimsel analiz ile modern ev temsilinde iç mekan öğelerine göre temalar oluşturulmuş; oluşturulan temalara göre elde edilen veriler sınıflandırılmış, işlenmiş ve yorumlanmıştır. İç mekan öğelerinden mobilya, malzeme, ışık, doku-tekstil, aydınlatma fiziksel tema başlığı altında; sembolik anlam, üslup ve atmosfer ise “anlamsal tema başlığı” altında incelenmiştir. Araştırma kapsamında referans imgeler ve eşleniğinde tarih okuması, ilgili dönemde yayınlanmış yazılı ve görsel kaynaklar aracılığıyla yorumlanarak yapılmıştır.

Araştırma sürecinde veri toplama araçlarından belge incelemesinden faydalanılmıştır. Çalışmada yazılı kaynakların yanı sıra görsel malzeme araçları olarak *Arkitekt* dergisi yayınında yer alan fotografik temsiller, teknik çizimler ve sinematografik temsil bağlamında “Evcilik Oyunu” filmi üzerinden veri toplanmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen veriler ile Cumhuriyet Dönemi modern mimarlığının iç mekan kurgusu ve modernleşme sürecinin, mimar tarafından nasıl ele alındığının anlaşılması amaçlanmıştır. Bu veriler aracılığıyla literatüre iç mekan ve modern mimari tasarım ilişkisi üzerinden temsil modları aracılığıyla katkıda bulunmak ve farklı temsil modlarının birlikte değerlendirildiğinde nitelikli bir iç

mekan ve tarih okumasının yapılabilmesi yönünde çıkarımlar yapmak hedeflenmiştir. Bu doğrultuda iç mekanın temsiller aracılığıyla çözümlenmesine odaklanan bu çalışma, modern dönem mimarisinin iç mekanla ilişkisini Sadıkoğlu Villası üzerinden sorgulamakta, Villa'yı sinematografik ve mimari bağlamda inceleyen önceki yayınlardan farklı bir araştırma alanı olarak ortaya koymaktadır.

Mekanı Görünür Kılmak: Farklı Temsillerin [Bir Mekanı] Anlatımı

Dünyanın (geçmişin ve muhtemelen geleceğin dünyaları dâhil) betimlenmesini sağlayan temsil sistemleri, kuramın ya da Orta Çağ ve Rönesans terimlerinin ifadesi ile bilimin malzemesidir. Bu tanımlamalar aracılığıyla dünyaların nasıl çalıştığı, çalıştırıldığı veya çalıştırılabileceği ve ardından arzu edilen şekilde çalıştırılması isteniyorsa dünyaların nasıl yapılması gerektiği hakkında bilgi edinilir.¹⁹

Temsiller, [bir şeyi] temsil eden varlıklardır bir başka deyişle, başka bir şeyi temsil etmek için kullanılan varlıklardır. Bir temsil bir fikri tanımlayabilir, ifade edebilir, çoğaltabilir, eksiltebilir, benzetebilir, eşitleyebilir, değiştirebilir veya yeniden gösterebilir. Birçok şeyin temsiller aracılığıyla algılanıp anlamlandırıldığı yaşam pratiğinde, temsil kavramı her farklı gerçeklikle kendini yeniden ifade etmektedir.

Temsil, bir mimari tasarım için elzemdir. Binaların gerçek boyutu ile ilişkisel olarak ölçeğin kullanımı, nesneyi oluşturmak için yegâne pratik alternatiflerden biri haline gelmektedir. Ek olarak mimari nesneyi geliştirmek için form esnekliğine ve öğeleri manipüle etme yeteneğine de ihtiyaç duyulmaktadır. Çizimler ve fiziksel modeller tüm bu olasılıkları sağlamaktadır. Mimari tasarım sürecinde temsile olan gereksinim, diğer yaratıcı arayışlarda bulunmayan ek bir soyutlama katmanı sunmaktadır. Örneğin, bir ressam bir tuvali boyar, bir heykeltıraş bir malzemeyi elle şekillendirir ve fikir biçime dönüşerek evrimsel sürece doğrudan katılır. Bununla birlikte, mimari tasarımda yaratıcılık ve biçim arasındaki ilişki doğrudan değildir ve temsil kendini var etme sürecinde yaratıcı boşluklar yaratmaktadır. Bir temsil edimi olan bu kopukluk, ayırt edilebilir üç biçim almaktadır. Biri, nesnel fiziksel temsil; ikincisi, mimarlık deneyiminin temsili ve üçüncüsü, özünde sanat olarak ele alma veya temsil olan mimarlık deneyiminin temsili deneyimidir. Mekanın nasıl algılandığını ele almak yerine, bu sistemler ampirik düzenli bir organizasyondan yararlanır. Kavramsal olarak kabul edilirler çünkü nesne görüldüğü gibi değil, olduğu gibi temsil edilir. Mekansal düzenlemeleri anlamak için bu sistemler dahili olarak sıklıkla kullanılır. Örneğin, bir kat planı nesnel bir fiziksel temsildir. Mekan tam olarak görünmez ama plandaki bir mekan zihinde veya kâğıt üzerinde kolayca organize edilebilmektedir.

Mimari temsiller gittikçe daha “gerçek” hale gelerek tasarımcının/gözlemcinin alanı “doldurma” veya inşa etme eylemini azaltmaktadır. Buna karşılık yine de bir mekanı algılama veya bir temsili deneyimleme sürecinde, doğal olarak iletişimsizlik ve niyete yansıyan tutarsızlıklar görülmektedir. Bu, en bariz nedenlerden dolayı, tüm mimari temsil

biçimleri için değişen derecelerde doğrudur; ne de olsa onlar “temsillerdir”. Aslında, bir temsil ne kadar bilgilendirici olursa olsun, bu her zaman doğru olacaktır çünkü mekan kavramı fiziksel olduğu kadar zihinsel bir eylemdir. Bir mekanı şekillendirmeye yönelik zihinsel eylemler, eğilimler, deneyimler ve biçimsel mimari nitelikler veya fiziksel beden hareketi ve algısal araçlarla ilgili anılar tarafından desteklendiği aktif bir süreçtir. Başka bir deyişle, bir mekansal deneyim, kopyalanamayan ve hiç kimse için asla aynı olmayacak bir tecrübedir.

İnsanlık tarihindeki diğer iletişim biçimlerinden ayrılan, bir iletişimcinin şimdiye kadar olduğundan çok daha geniş ve coğrafi olarak daha dağınık bir izleyici kitlesine ulaşmasına olanak tanıyan medya; her türlü sözlü, yazılı, basılı, görsel metin ve görüntüleri içeren çok geniş bir terim olarak kabul edilmektedir.²⁰ Bir kitle iletişim aracı olan dergiler, mimarlık kültürünün aktarılmasında önemli rol oynamaktadır. Mimarlık dergileri, dönemin mimarlık anlayışını aktarmanın yanı sıra mimari temsil ortamları yaratarak görsel ve yazınsal malzeme zenginliğiyle birçok projenin kitlelere aktarılmasına olanak sağlamaktadır. Cumhuriyetin ilanından sonra Türkiye’de meydana gelen köklü değişimler mimarlık yayıncılarını da etkilemiştir. Bu dönemde *Muhit* ve *Yedigün* dergileri, halkın modern yaşam tarzını benimsediğini ve yeni yaşam standartlarının mimarlık alanında bir karşılığı olduğunu vurgulamak için birçok modern kübik konut tasarımlarını yayınlamışlardır. 1931 yılında ülkenin genç ve idealist mimarlarının çabalarıyla Türk mimarlık tarihinin ilk dergisi olan *Mimar* yayın hayatına başlamıştır. Yayımlandığı dönem sürecinde dünya mimarlığının gelişimini aktaran derginin temel amacı, Türkiye’de mimarlık ve inşaat alanında yapılan çalışmalarını örnekler aracılığıyla ele alarak dönemin mimarlık anlayışı hakkında okuyucularını bilgilendirmektir. 1930’ların başında yayınlarda Arapça kelimelerin kullanılması yasaklanmıştır.²¹ Bu sebep ile yayın hayatına isim değiştirerek *Arkitekt* dergisi olarak devam eden dergi, zaman içerisinde Türk Mimarlık Tarihinin belirli bir döneminde üretilmiş birçok mekanın temsilleri aracılığıyla okunması bağlamında bir arşiv sunmaktadır.

Bir diğer medya ortamı sinema ise hikayelerin hareketli görüntü aracılığıyla görsel olarak yorumlanmasında etkili bir araçtır. Film icat edildiğinden beri mimarlar, filmin açıklayıcı bir mimarlık aracı olma potansiyeliyle ilgilenmişlerdir. Filmler geleneksel ortamda zor olan ancak mimarlık deneyimini temsil ederken gerekli olan hareketi simüle etmeyi mümkün kılmaktadır. François Penz ve Maureen Thomas’a ait *Cinema and Architecture* Penz, sinema ve mimarlık arasındaki boyut ilişkisine değinmektedir. Bir mimar iki boyutlu temsiller aracılığı ile üç boyutlu mekanlar üretmekte; yönetmen ise üç boyutlu bir atmosferden yakaladığı görüntüler aracılığıyla elde ettiklerini iki boyutlu bir ekrana yansıtmaktadır.²² Burada Penz hem mimarının hem de filmin üç boyutlu bir mekan temsili içerdiğini vurgulamaktadır. Bu öncüllerde mimarlık ve mimarının temsili arasındaki karşılıklı mekanizmaya dikkat çekmesi ve hareket perspektifinin açıklayıcı bir aracı olmasının ötesinde, filmler göstergeler aracılığı ile sinemasal mekanı görünür ve okunur kılan bir araç olarak işlev görebilmektedir.

Temsiller, özünde bir [şeyi] temsil ettikleri için temsil edileni tam olarak aktaramamaktadır ve temsil sürecinde bir kayıp yaşanmaktadır. Bir nesnenin/fikrin kendisini indirgenmeden aktarabilmesi yalnızca gerçek ile yani nesnenin kendisi ile olanaklı olabilmektedir. Bu nedenle temsil hangi alanda olursa olsun özünde daima bir eksiklik, yetersizlik barındırmaktadır. Bu araştırma sürecinde ise bir mekana ait farklı temsillerinin toplamının, mekanı kavrayışı kolaylaştırması ve temsil edilende kaybolanın farklı temsil modları aracılığıyla algılanmasının potansiyelleri aranmaktadır. Bir mekanın indirgenmeye ve sabitlenmeye direnmesi için aynı mekana ait farklı temsiller bir arada değerlendirilmelidir. Bu bağlamda Emin Necip Uzman'a ait Sadıkoğlu Villası'nı *Arkitekt* dergisi ve "Evcilik Oyunu" adlı sinema filminde yer alan temsilleri üzerinden okumak deneysel bir süreç vaat etmektedir.

Yüksek Mimar Emin Necip Uzman

Cumhuriyet Dönemi konut mimarisinin erken modernist mimarları arasında önemli bir figür olan Emin Necip Uzman, birçok mimarlık öğrencisinin ve hatta birçok mimarın tanımadığı bir isimdir. 1911 yılında İstanbul ilinde doğan Uzman; lise öğrenimini İstanbul Erkek Lisesinde tamamlamıştır. Güncel ismi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde mimarlık eğitimini tamamladıktan sonra 1935'te Akademiden mezun olmuştur. Eğitim aldığı dönem içerisinde Türkiye'de gerçekleşen köklü değişimler, mimarlık eğitimini de etkilemiş; yenilenen eğitim içeriği doğrultusunda modern mimarlık odaklı bir eğitim almıştır. Kendisiyle aynı dönemde eğitim alan Hamit Kemali Söylemezoğlu'na göre Ernst Egli, Sedad Hakkı Eldem, Seyfi Arkan ve Arif Hikmet Holtay aynı okulda eğitim veren önemli akademisyenlerdir.²³ Öğrencilik sürecinde tasarladığı ve dönemin önemli basılı yayınlarından *Arkitekt* dergisinde yayınlanan Hafta Sonu Evi öğrenci projesi, gelecekte "bir konut mimarı" olarak anılacak olmasının temellerini oluşturmaktadır. Emin Necip Uzman, İstanbul'daki Akademi eğitiminden ardından staj için Breuhaus de Groot'un Berlin'deki atölyesinde staj yapmıştır. Çoğunlukla burjuvazi için müstakil konut tasarımı yapan Breuhaus'a göre her ev, müşterilerinin farklı zevk ve ihtiyaçlarını karşılamak için özel olarak tasarlanmıştır. Mimarın stili çerçevesinde müşterinin kişiliğini yansıtan ev, mimar ve müşterinin kişiliklerinin birleşiminden oluşur.²⁴ Breuhaus'un bu yaklaşımı, Uzman'ın mimarlık pratiği boyunca burjuvazi için tasarladığı müstakil evlere ilham kaynağı olarak görülebilmektedir.

Türkiye'ye dönüşünün ardından İstanbul Teknik Üniversitesi ve Yıldız Teknik Üniversitesinde sürdürdüğü akademisyenlik unvanının yanı sıra Emin Necip Uzman, yüksek mimar olarak çoğu konut olmak üzere birçok bina tasarlamıştır. Erken Cumhuriyet döneminde konut üretimleri bahçeli müstakil ev ve kentlerdeki apartmanlar şeklinde çeşitlenmiştir.²⁵ Bu bağlamda müstakil ev ve apartman üretiminde bulunduğu görülen Uzman'ın birçok tasarımı İstanbul ili sınırları içerisinde. Cumhuriyet sonrası İstanbul'un kent dokusunda baskın konut tipolojilerinden biri olan apartman projeleri, yeni yapılan apartmanlarla kentin saygın ve modern yüzünün simgesi olan Şişli-Nişantaşı-Teşvikiye ve Kadıköy

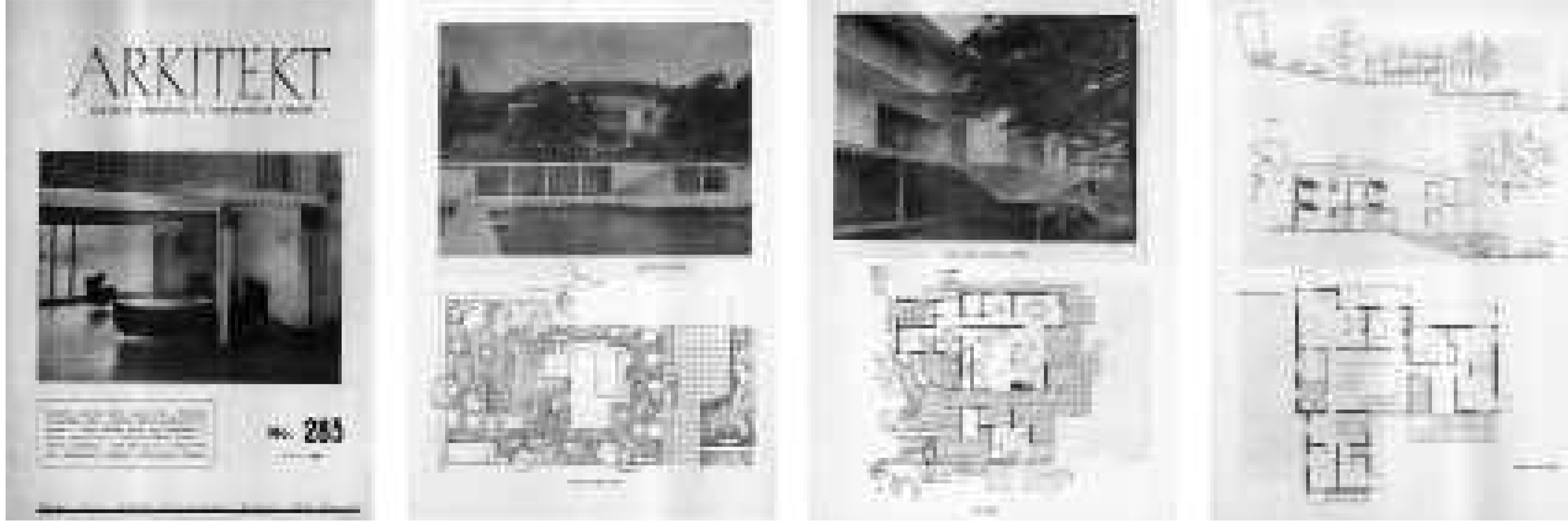
yakınlarında yer almaktadır. Müstakil ev projeleri İstanbul'da yaşayan varlıklı ailelerin yaşayabileceği birer yazlık olarak tasarlanmıştır. Üst sınıf için konut kavramı her dönemde bir statü simgesi iken, burjuvazi için çok daha fazlasıdır. Benzer finansal yeteneklere sahip bireylerin farklılaşan gereksinimlerini karşılayan ve rekabetçi fırsatlar sunan bir konut konsepti ortaya çıkmıştır.²⁶ Bu bağlamda; İpekçi, Pisak, Eczacıbaşı, Kandemir ve Koç aileleri gibi birçok iş dünyasının önemli isimlerine konut üretiminde bulunan Emin Necip Uzman'ın projelerinden, Cumhuriyet burjuvazisinin yaşamı ve dönemin toplumsal yapısı okunabilmektedir.

Emin Necip Uzman, dönemindeki birçok mimar gibi kütle ve plan kararlarında modernizmin tüm gereklerini konut projelerine yansıtmıştır. Sokak-yapı ilişkisi, kütleler arasındaki ilişki, mekan kurgusu, doğal ışık kullanımına yönelik hassasiyeti ve dönemindeki değişikliklerden etkilenmeden tüm kariyerini modern konut tasarımında yoğunlaştırması onu meslektaşlarından ayıran en önemli etmenlerdir.

Sadıkoğlu Villası

1940'lardan 1980'lere uzanan dönemde mimarlık pratiğinde önemli bir rol oynayan ve mimari uygulamalarının yanı sıra, eğitimci kimliğiyle de mesleğe katkıda bulunmuş olan Yüksek Mimar Emin Necip Uzman'ın Sadıkoğlu ailesi için tasarlamış olduğu Sadıkoğlu Villası; Büyükkada'nın Cumhuriyet dönemi gelişme alanı olan ve birçok Modern Dönem özelliği gösteren yapıların görülebileceği Nizam Caddesi'nde yer almaktadır. Sadıkoğlu Villası'nın mekansal okumasını, modern dönemin getirdiği teşhir edilme durumu (dergilere konu, sinema filmlerine sahne) erişilebilir kılmaktadır. Önceki bölümde ifade edildiği gibi güncel mimarlık pratiğini takip edilebilir kılan *Arkitekt* dergisinin 1956 yılı 285 no.lu sayısının kapağında Sadıkoğlu Villası'na yer verilmiştir.²⁷ Villa'ya dair tasarım kararlarına, Emin Necip Uzman'ın detaylı yazılı anlatımı ve evin statik temsilleri aracılığı ile bu yayından ulaşılabilesine karşılık; temsilin indirgemeci tutumu sebebi ile insan eylemlerine ve yaşamın izlerine dair iç mekan kurgusu okunamamaktadır.

Evin iç mekan öğeleri ve ev yaşamının kurgusal olarak nasıl olabileceğine dair izlere ise 1964 yılında Halit Refiğ'in yönetmenliğini yapmış olduğu "Evcilik Oyunu" adlı film aracılığıyla ulaşabilmek mümkündür.²⁸ Mimarlığa sinema üzerinden bakmak, mimarlığın ve inşa edilmiş çevrenin kavranmasını ve deneyimlenmesini sağlamaktadır. Bir dönemin tarihsel okumasını yapabilmek ve kurgusal mekanların anlamsal ifadelerinin, gerçek yaşamda yerlerinin olduğu düşüncesinden yola çıkılarak sinema, görsel veri kaynağı olarak ele alınabilmektedir. Sinematografik kompozisyonun anlatı öğeleri ve iç mekanın kadrajdaki büyüklüğü ile mimari tasarım ve iç mekan kurgusu, film aracılığıyla deneyimlenebilmektedir. Yaşamın izlerini silen 1. ve 2. boyuttaki *Arkitekt* dergisindeki temsil modlarının aksine, sinemanın görsel bir sanat olması ve bu görsel sanatın tasarımında hareket kavramının merkezde tutulması ile villadaki yaşama dair iç mekan okuması yapılabilmektedir. Türk filmlerinde, filmin teması ile uyum sağlayabilecek mekanların seçimi sonrası iç mekan



ŞEKİL 1. ARKİTEKT DERGİSİNDE YER ALAN SADIKOĞLU VİLLASI TEMSİLLERİ.

Kaynak: Uzman, 1956, 99-104.

kurgularına müdahale edilmemesi de zamanın aşındırıcı etkisine karşı “Evcilik Oyunu” adlı filmi görsel bir materyal olarak önemli kılmaktadır. Bu doğrultuda temsil ve mimari tasarım sınırları bağlamında, farklı boyutlarda modern ev temsilleri sunan “Evcilik Oyunu” filmi ve *Arkitekt* dergisi birlikte değerlendirildiğinde Sadıkoğlu Villası’na dair bütüncül bir okuma yapılabilmektedir.

Sadıkoğlu Villası’nın konumlandığı tasarım alanı Nizam Caddesi’nde yer almaktadır. Sokak-yapı ilişkisinde caddeye paralel uzanan bu alan, yol ile deniz seviyesi arasında 12 m’lik bir yükseklik farkına sahiptir. *Arkitekt* dergisinde yer alan proje açıklamasında Uzman, eğimi tasarım sürecinde nasıl kullandığını şu şekilde belirtmiştir: “Evin yerleştirilmesinde bu seviye farklarının meydana getirdiği meselelerin halli ön planda gelmiştir. Neticede, bina,

sokaktan 6 m alçakta bir teras üzerine oturtulmuş ve bu da bahçeye geniş bir hacim sağlayacak şekilde tedrici ve alçak teraslarla temin edilmiştir.”²⁹

Yapının zemin kotu ile deniz seviyesi arasındaki yükseklik farkı rampa ve merdivenle çözülmüştür. Tasarım alanı ile villa arasındaki ilişkide gözlenen kot farkının mimari nesnenin tasarım kararlarına da yansıdığı görülmektedir. Yapının kübik ana kütlesi parçalanarak servis hacmi yapıya dik bir şekilde yerleştirilmiştir. Uzman, tüm mekanları tek bir alanda değerlendirmek yerine, tasarım alanının tümüne genişleyen bir karar almış ve bu kararın kentsel ölçekte okunmasına izin vermiştir. Bu yaklaşım aracılığıyla yapının iskelesi denizle güçlü bir ilişki oluşturmaktadır. Tek yana kırılmış alüminyum levhalarla örtülü çatısı, taş kaplamaları ve ölçülü süslemeli demir korkuluklarıyla modern dil arayışını cephede sürdüren Sadıkoğlu Villası güneş kontrolü sağlayan konsol balkonları ile insan fizyolojisinde önemli bir role sahip doğal ışık kullanımına dair de kararlar alındığını göstermektedir. Giriş cephesinde görülen yapı ile bütünleşmiş delikli ve geçirgen bölüntüler, yapı girişine dinamik bir etki kazandırmaktadır. Sadıkoğlu Villası’nı, Emin Necip Uzman’ın diğer projelerinden ayıran önemli bir etken ise Uzman’ın *Arkitekt* dergisindeki metninde malzeme bilgisi vermiş olmasıdır. “...Hol ve teraslar, sarı-kahve rengi afyon mermeri, sair kısımlar Marley plakalarıyla kaplıdır. Ahşap aksam dışbudak ağacından yapılmıştır. Şömine, Eczacıbaşı seramikleriyle kaplıdır.”³⁰ Uzman’ın bu sözleriyle, mimarların evin iç tasarımına aktif olarak katılmaya başladığı anlaşılmaktadır.

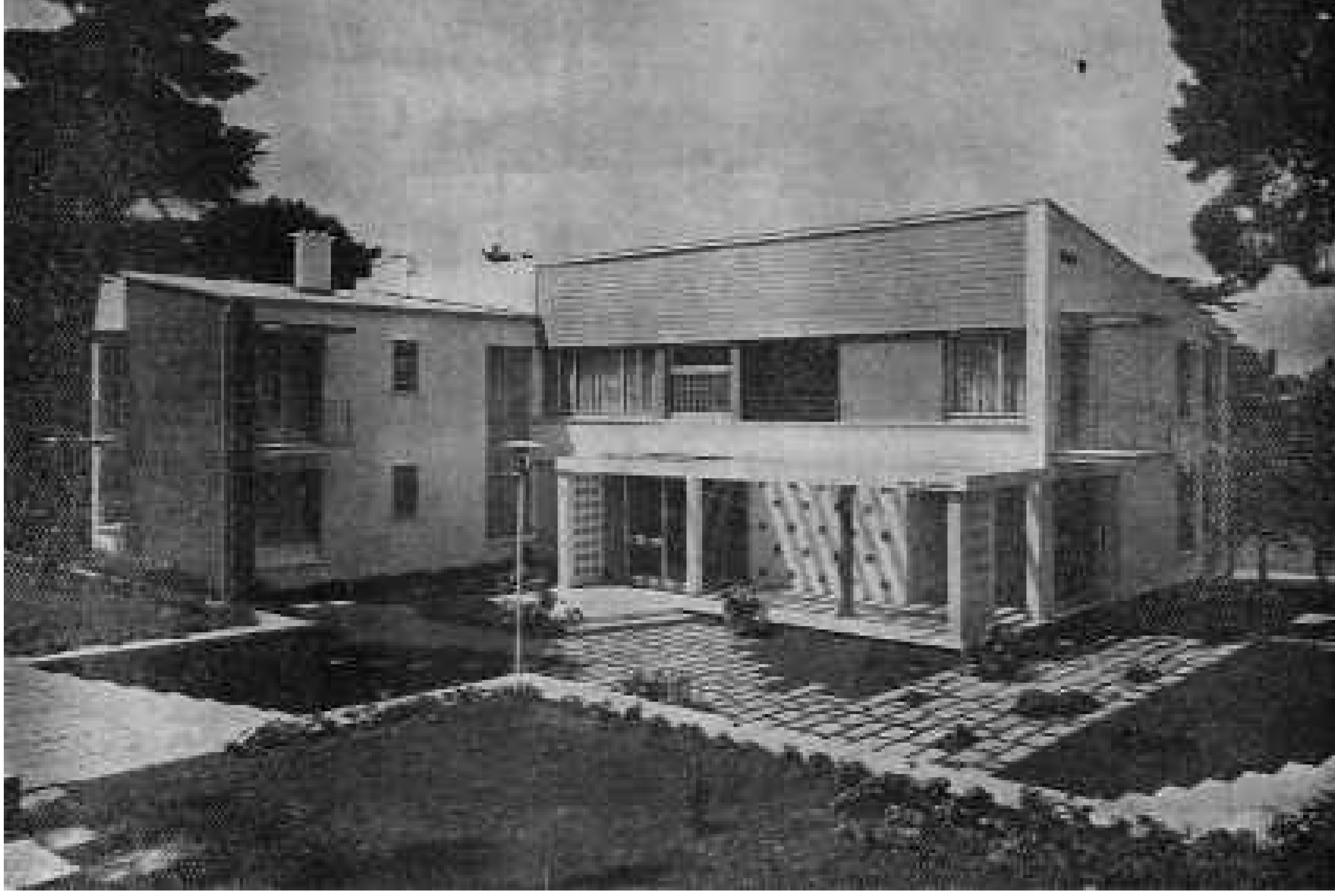
İç mekan yerleşimine bakıldığında, yapıya girişin devamında sağ tarafta yer alan salon alanında oturma alanları tasarlandığı görülmektedir. Aynı hacim içerisinde yer alan ve mimari bir eleman olarak mekana farklı perspektifler sunan döner bir merdiven bir üst kotta yer alan yatak odalarına erişim sağlamaktadır. Salonun devamında konumlandırılan servis alanında mutfak, ıslak hacim ve yatak odası ile bir servis merdiveni çözümlenmiştir. Bu servis merdiveni villa personeli için ayrılmış yaşam alanına çıkmaktadır. Bu kat planında aynı zamanda konut kullanıcıları için düşünülmüş üç ayrı yatak odası da bulunmaktadır.

İç mekandaki malzeme kararları, büyük galeri boşluğu, dairesel kolonları ve dönemine ait mobilya tercihleri ile çağdaş bir iç mekan atmosferine sahip Sadıkoğlu Villası, amaca uygun araştırma yöntemleri aracılığıyla belirlenen temalar çerçevesinde incelenmiştir. İç mekan öğelerinden mobilya, malzeme, ışık, doku-tekstil ve aydınlatma “fiziksel tema” başlığı altında; sembolik anlam, üslup ve atmosfer ise “anlamsal tema” başlığı altında incelenmiştir.



ŞEKİL 2. EVCİLİK OYUNU ADLI SİNEMA FİLMİNİN AFİŞİ VE FİLMDEN SAHNELER.

Kaynak: Halit Refiğ, Evcilik Oyunu, 1964.



ŞEKİL 3. SADIKOĞLU VİLLASI GENEL GÖRÜNÜŞ

Kaynak: Uzman, 1956, 99-104.

Sadıkoğlu Villası'nın Fiziksel Unsurları

Mimarların tasarım kararlarında önemli ölçüde rol oynayan doğal ışık, insan fizyolojisi ve psikolojisine sağladığı etkiler ile insanoğlunun yaşamını da doğrudan etkileyen önemli bir unsurdur. Tarihsel süreçte kalıcı konutlar inşa etmeye başlayan insanoğlu, iç mekanları doğal ışıktan mümkün olduğunca yararlanacak şekilde tasarlamaktadır. Bu önem doğrultusunda Sadıkoğlu Villası'na ilk olarak doğal ışığın işlevsel kullanımı bağlamında bakıldığında, yapının farklı işlevi olan mekanların aydınlatmasının benzer formdaki pencere açıklıklarıyla her yönden bol ışık aldığı ve batı yönünde güneş kontrolü sağlayan konsol balkonları olduğu görülmektedir. Yapının yerleştiği konumu gereği aydınlanma çeşitli boyutlardaki pencerelerle sağlanmakta; cepheler batı ve güney yönünde konumlanmaktadır. Salonun batı cephesi geniş cam yüzeylerle kaplanarak ışık yandan ve dolaysız alınmaktadır. Bu durum, gün ışığının dolaylı olarak iç mekana alınması etkisini azaltmaktadır. Kuzey yarımkürede yer alan bir konut için, yaşam odası veya salon gibi öğleden sonra ve akşam kullanılan odaların, güney veya batıya konumlanması uygun olmaktadır. Bu bilgiler ışığında Sadıkoğlu Villası salonunun güneş hareketine göre belirlenen konumu yeterli görülmektedir. Büyük pencerelerin kullanımı mekana dengeli bir doğal aydınlatma sağlamak ve görsel olarak peyzajı iç mekan ile bütünleştirmektedir.

Işık elle tutulamaz ve maddi değildir. Bu aynı zamanda kontrol edilemez olduğu anlamına gelmektedir fakat herhangi bir ışık kaynağından yayılan ışık enerjisinin, istenilen mekanların ve objelerin görülebilmesi, tanımlanabilmesi ve renk olarak ayırt edilebilmesi

için istenilen bir yere yönlendirilmesi sürecinin tamamı ise 'aydınlatma' olarak adlandırılır.³¹ Bu sebeple aydınlatma tasarımı bir sanat ya da bilim değil, bir sentezdir.³² Bir iç mekanın ışık kalitesi bir çok parametreye bağlıdır: sosyal ve görsel iletişim, kullanıcı memnuniyeti, kullanıcı sağlığı ve güvenliği, estetik algı, enerji tasarrufu, vb. Bu sebeple aydınlatma elemanlarının boyutları, konumları, gereçle, vb. sahip olduğu tüm özellikleri iç mimari ile düşünülmelidir.³³ Buradan hareketle Sadıkoğlu Villası'na bakıldığında özellikle salonda yarı-direkt aydınlatmalar görülmektedir. Duvar apliklerinin ve bir büyük sarkıt lambanın görüldüğü iç mekanda, ışığın bir bölümünün direkt olarak oturma ve duvar yüzeylerine ve bir bölümünün de çevreye dağılmasını sağlamaktadır. Mekana dinamik bir etki kazandıran sarkıt lamba, şömine etrafında kurgulanmış oturma alanını aydınlatmaktadır. Lambanın krom metal bir gövdeye ve üfleme cam kaselerden yapılmış şeffaf çanaklara sahip olduğu yorumu yapılabilmektedir. Detaylı tasarım kararlarını güçlendiren klasik bir üsluba sahip duvar aplikleri ise duvar yüzeylerini aydınlatmaktadır.



ŞEKİL 4. ARKİTEKT DERGİSİ VE EVCİLİK OYUNU ADLI FİLMDEN SALON GÖRÜNÜŞLERİ.

Kaynak: Uzman, 1956, 99-104 ve 'Evcilik Oyunu' Sinema Filmi.

Malzeme, bir binanın yapısını oluşturan kuşkusuz en önemli etmenlerden biridir. Yapım sürecinde kullanılan malzemeler, bir yapının performansını, çevre ve kullanıcı ile ilişkisini oluşturan bir role sahiptir. Yapının çevresi ile olan ilişkisi sorgulandığında binanın dış cephesi, içini ve dışını ayıran bir zar gibi görülmekle beraber, iç mekanda kullanılan malzemeler ise estetik algıyı tasarımla bütünleştirmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi *Arkitekt* dergisinde yazdığı proje metninde detaylı bir malzeme bilgisi veren Emin Necip Uzman'ın anlatımı ile mekandaki malzeme bilgisine erişilebilmektedir. Üst kattaki mekanlara erişim sağlayan bir ahşap döner merdiven ve dışbudak ağacından yapılmış ahşap lambri duvar kaplamaları görülmektedir. Ahşap çerçeveli tabloların ve apliklerin yer aldığı duvarlara, zeminde Marley plakaları eşlik etmektedir. Salonun devamında ise zeminde sarı-kahve renklerinde

afyon mermerinin tercih edildiği bilinmektedir. Modernizmde formların süslemelerden arındırılması ve sadeliğe odaklanması gibi amaçlar Sadıkoğlu Villası salon mobilyalarında da etkisini göstermektedir. Klasik mobilyaların hâkim olduğu iç mekanda geniş bir merkezi alan elde etmek için mobilyalar duvarlara yaslanmış durumdadır. Dekoratif süslemelerin bulunmadığı basit çizgilere sahip mobilya seçimleri, 1950'lerdeki modernleşme sürecinde ön plana çıkan mobilya tasarımı ve üretimlerine benzetilebilir. Aynı zamanda şömine etrafında kurgulanan oturma elemanlarına bakıldığında ise modern ve yalın bir üslupta mobilya seçimi görülmektedir. Şömine ve yakın çevresinde Eczacıbaşı seramikleriyle kaplı bir duvar kurgusu mevcuttur. Bu duvar kurgusu sadece şöminenin yerleştiği duvarda görüldüğü için modern ve sade bir yaklaşımla şöminenin sınırları belirlenmiş, iç mekandaki varlığı vurgulanmıştır. Ayrıca bir sanat nesnesi olarak merdivenin yanına konumlanan heykel ise iç mekânın anlamsal ve görsel kurgusuna dâhil olmaktadır. Mermer bir kaide üzerinde, sırsız beyaz porselenden su perilerinden (Nemf), deniz tanrıçalarından biri veya sıradan bir genç kızın canlandırıldığı yorumu yapılabilmektedir. Heykeller, etraflı görünecek şekilde konumlandırılmıştır; bu bağlamda heykelin merdiven tırabzanının çıkış basamağına konmuş olmasının görünebilirliği açısından iyi bir yer seçimi olduğu söylenebilir.

Doku, yüzeylere tanım getiren bir tasarım öğesidir. Bu önemi nedeni ile iç mekanda doku, bir tasarım öğesi olarak tasarımcıların özgünlüğünü oluşturan önemli unsurlardan biridir. Sadıkoğlu Villası salonunda şöminenin yerleştiği yüzeyde birimlerin tekrarıyla oluşan ve alanı tanımlayan bir doku örneği görülmektedir. Aynı zamanda salonun duvar, merdiven ve aksesuar yüzeylerinde yoğun şekilde kullanılan doğal ahşabın mekanda sıcak bir atmosfer yarattığı yorumu da yapılabilmektedir.



ŞEKİL 5. ARKİTEKT DERGİSİ VE EVCİLİK OYUNU ADLI FİLMDEN MERDİVEN GÖRÜNÜŞLERİ.

Kaynak: Uzman, 1956, 99-104 ve 'Evcilik Oyunu' Sinema Filmi.

Buradaki tasarım yaklaşımı, malzemenin sahip olduğu dokuyu herhangi bir müdahale olmadan kullanmayı ifade etmektedir. İç mekân tasarımında kullanılan tekstil malzemelerinin mekân atmosferine etkisi ise kullanım oranına ve doku özelliklerine

bağlı olarak yüksektir. Yoğun desen içeren bir tasarım karmaşık ve yorucu olarak algılanırken, daha sade tasarımlar kullanıcı üzerinde dinlendirici bir etki yaratabilir. Bu doğrultuda Sadıkoğlu Villası salonunda sade ve düz seçimler yapıldığı görülmektedir.

Sadıkoğlu Villası'nın Fiziksel ve Anlamsal Unsurları

Daraltılmış bir inceleme alanı olarak Sadıkoğlu Villası salonu ve konutun genel fiziksel özellikleri incelendiğinde, modern üslup kararları doğrultusunda tasarlandığı görülmektedir. Emin Necip Uzman için mimari üslup, bir yapıyı amacına hizmet edene kadar olabildiğince sade tasarlamaktır. Kütle, plan çözümü, malzeme ve mobilya tercihlerinden anlaşılacağı üzere modern bir mimari dil hakimdir.

Mekân atmosferine bakıldığında ise mekânın fiziksel gerçekliğinin algı ile etkileşime geçmesi sonucu "atmosfer" kavramı ortaya çıkmaktadır. Masa, mobilya döşemesi, tabure ayakları ve duvarlarda kullanılan ahşap kaplamalar mekanda sıcak yüzeylerin varlığını göstermektedir. Aydınlatma seçimlerinde büyük bir hacim için tercih edilen yarı-direkt aydınlatmalar dramatik bir efekt oluşturmaktadır. Aynı zamanda mekandaki galeri boşluğu, tavan yüksekliği, büyük cam açıklıklarının yer alması ve geniş bir merkezi alan elde edilmesi iç mekân atmosfer özelliğini ortaya çıkartarak mekân içi ferahlık ve hareket gibi boyutsal ihtiyaçlara uygunluk sağlamaktadır.

Sonuç

II. Dünya Savaşı sonrası tüm dünyada yaşanan köklü değişimler mimarlığı da etkilemiş, Türkiye'de modern mimarinin etkileri görülmeye başlanmıştır. Bu mimari üretim, dönemin sosyo-politik değişimlerine ve Amerikan etkisine paralel olarak "Uluslararası Üslup" kavramı altında yeni yapı tipolojilerinin ortaya çıkmasına sahne olmuştur. Avrupa ve ABD mimarisindeki yeni yaklaşımlar, hızlı kentleşme ve nüfus artışının Türkiye kentlerinde yarattığı iç sorunlar nedeniyle, Türkiye'deki mimarlar farklı mimari üslup ve teknikleri deneyerek uygulamalarını sürdürmüşlerdir. Yeni konut türleri ve yazlıklar, ofis binaları, oteller, sinemalar, restoranlar vb. gibi bu yeni yapı türleri, kentlinin yaşam tarzıyla birlikte kentlerin yapıları çevresini de şekillendirmiştir. Ayrıca yeni yapıların programları iç mekân tasarımını önemli kılmış; modernist mimarlar iç mekân üzerine tartışmaya ve bütüncül düşünmeye başlamışlardır. Yurt dışında ve Türkiye'de eğitim almış dönemin Türk mimarları, modern mimaride önemli bir yeri olan konut mimarisinde faaliyet göstermeye başlamışlardır.

Konut mimarlığında önemli bir role sahip ve konut mimarı olarak anılan Yüksek Mimar Emin Necip Uzman, İstanbul burjuvazisine tasarladığı modern üsluptaki konut yapıları ile konut tipolojisine yön vermiş bir mimardır. Uzman'ın tasarlamış olduğu Büyükkada Nizam Caddesi'nde yer alan Sadıkoğlu Villası, tasarım kararları ile modernist olabilmenin gerekliliklerine sahip bir konut projesidir. Bu araştırmada temsilin indirgemeci tavrına

eleştirel bir duruşla, bir okuma düzlemi yaratılmış ve Sadıkoğlu Villası'na ait farklı temsiller, ilişkisel olarak belirlenen temalar altında değerlendirilmiştir. *Arkitekt* dergisinde ve “Evcilik Oyunu” adlı filmde yer alan temsiller aracılığıyla çözümlenen yapı, modern üslubun mimar tarafından içselleştirildiği bir projedir. Kentle kurduğu ilişki ve yapı kütesine dair kararlarla beraber iç mekan tasarımında villaya ilişkin malzeme, doğal ışık, aydınlatma ve mobilya kararlarının düşünülmesi bütüncül bir tasarım yaklaşımını ortaya koymaktadır. Günümüzde halen varlığını sürdürmekte olan Sadıkoğlu Villası hem iç mekan kurgusu hem de mimari ölçekteki kararları ile Türkiye modern mimarlık tarihinde önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir. Yapısal karakteri, Büyükaada belleğinde yer etmiş, yalın ve okunaklı mimari üslubuyla Uzman'ın bu yapısı belgelenmeyi ve tartışılmayı hak etmektedir.

NOTLAR

- 1 Frederic Jameson, J. Habermas ve J. F. Lyotard, *Postmodernizm*, Çev. Necmi Zekâ (Ankara: Kıyı Yayınları, 1994).
- 2 Hilde Heynen, *Mimarlık ve Modernite: Bir Eleştiri* (İstanbul: Versus Kitap, 2011).
- 3 William Curtis, *Modern Architecture Since 1900 [1900'den Günümüze Modern Mimarlık]* (Londra: Phaidon Yayınları, 1996).
- 4 Anthony Giddens ve Christopher Pierson, *Anthony Giddens'la Söyleşiler: Modernliği Anlamlandırmak*, Çev. Serhat Uyurkulak ve Murat Sağlam (İstanbul: Alfa, 2000).
- 5 Eric Paul Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism [Şehircilik Üzerine CIAM Söylemi]* (Massachusetts: MIT Press, 2002).
- 6 Sibel Bozdoğan, “Camdan Ev ‘Ev’ midir?,” *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi*, no. 41 (2018): 8–18.
- 7 Gaston Bachelard, *Mekanın Poetikası*, Çev. Alp Tümertekin (İstanbul: İthaki Yayınları, 2013).
- 8 John Pile, *A History of Interior Design [İç Mekan Tasarımının Tarihi]* (Londra: Laurence King Publishing, 2005).
- 9 Edgar Kaufmann, *What is Modern Interior Design? [Modern İç Mekan Tasarım Nedir?]* (New York: Museum of Modern Art, 1953).
- 10 Penny Sparke, *An Introduction to Design and Culture: 1900 to the Present [Tasarım ve Kültüre Giriş: 1900'den Günümüze]* (Londra: Routledge, 2013).
- 11 Çağlar Keyder, “1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu,” *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde, ed. Reşat Kasaba ve Sibel Bozdoğan (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998), 29–42.
- 12 Akpınar, İpek, “Menderes İmar Hareketleri Türkleştirme Politikalarının Bir Parçası mıydı?,” *Arredamento Mimarlık* 5, no. 5 (2015): 85–90.
- 13 Sibel Bozdoğan ve Esra Akcan, *Turkey: Modern Architectures in History [Türkiye: Tarihte Modern Mimariler]* (Londra: Reaktion Books, 2013).
- 14 İhsan Bilgin, “20. Yüzyıl Mimarlığı Barınma Kültürünün Hassas Dengeleriyle Nasıl Yüzleşti?,” *XXI*, no. 2, (2000): 110–116.
- 15 Şebnem Uzunarslan, “Cumhuriyet'in İlk Yirmi Yılında Mimarlık Alanındaki Gelişmelerin Mekan ve Mobilyaya Yansıması,” *Cumhuriyet'in Mekanları/Zamanları/İnsanları* içinde, ed. Elvan Altan Ergut ve Bilge İmamoğlu (Ankara: Dipnot Yayınları, 2010), 232–248.
- 16 Abidin Mortaş, “Evlerimiz,” *Arkitekt*, no. 6 (1936): 24–27.
- 17 Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür* (İstanbul: Metis Yayınları, 2020).

KAYNAKÇA

- 18 Ali Baltacı, “Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır?,” *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 5, no. 2 (2019): 368–388.
- 19 Alexander Tzonis, “Power and Presentation [Güç ve Sunum],” *Design Book Review*, no.34 (1994): 32–36.
- 20 Jean Noel Jeanneney ve Esra Atuk, *Başlangıcından Günümüze Medya Tarihi* (İstanbul:Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2009).
- 21 Ahmet Turhan Altiner, “Mimarlık Dergilerinin Babıali Serüvenleri: Bir Tutkudur Dergi Çıkarmak,” *Mimarlık*, no. 300 (2001): 44–45.
- 22 François Penz ve Maureen Thomas, *Cinema and Architecture [Sinema ve Mimarlık]* (Londra: British Film Institute, 1997).
- 23 Hamit Kemali Söylemezoğlu, “Yapıdan Seçmeler,” *Anılarda Mimarlık* içinde, ed. Bülent Kumral (İstanbul: Yem Yayını, 1995), 120–131.
- 24 FA Breuhaus de Groot, *Kır Evleri: Yapılar ve Odalar* (Wasmuth, 1957).
- 25 Bozdoğan, a.g.e., 232–233.
- 26 Uğur Tanyeli, *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık* (İstanbul: Metis Yayınları, 2017).
- 27 Emin Necip Uzman, “Büyükkada’da Sadıkoğlu Villası,” *Arkitekt*, no. 285 (1956): 99–104.
- 28 Göksel Arsdoy (Yapımcı) ve Halit Refiğ (Yönetmen). Evcilik Oyunu [Sinema Filmi] (İstanbul: Göksel Film, 1964).
- 29 Uzman, a.g.e., 99–104
- 30 A.g.e.
- 31 Ahmet Arpad, *Uygulamalı Yapı Tesisatı Aydınlatma ve Elektrik* (İstanbul: Birsen Kitapevi, 1983).
- 32 Malcolm Innes, *Lighting for Interior Design [İç Mekan Tasarımı İçin Aydınlatma]* (Paris: Hachette UK, 2012).
- 33 Şazi Sirel, “Aydınlatma ve Mimarlık,” *Tasarım*, no. 110 (2001): 98–105.

- Akpınar, İpek. “Menderes İmar Hareketleri Türkleştirme Politikalarının Bir Parçası Mıydı?” *Arredamento Mimarlık* 5, no. 5 (2015): 85–90.
- Altiner, Ahmet Turhan. “Mimarlık Dergilerinin Babıali Serüvenleri: Bir Tutkudur Dergi Çıkarmak.” *Mimarlık*, no. 300 (2001): 44–45.
- Arsoy, Göksel (Yapımcı) ve Halit Refiğ (Yönetmen). Evcilik Oyunu [Sinema Filmi]. İstanbul: Göksel Film, 1964.
- Arpad, Ahmet, *Uygulamalı Yapı Tesisatı Aydınlatma ve Elektrik*. İstanbul: Birsen Kitapevi, 1983.
- Bachelard, Gaston. *Mekanın Poetikası*, Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2013.
- Baltacı, Ali. “Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır?,” *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 5, no. 2 (2019): 368–388.
- Bilgin, İhsan. “20. Yüzyıl Mimarlığı Barınma Kültürünün Hassas Dengeleriyle Nasıl Yüzleşti?,” *XXI*, no. 2 (2000): 110–116.
- Bozdoğan, Sibel. “Camdan Ev ‘Ev’ midir?,” *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Dosya 41*, no. 41 (2018): 8–18.
- Bozdoğan, Sibel. *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları, 2020.
- Bozdoğan, Sibel ve Esra Akcan. *Turkey: Modern Architectures in History [Türkiye: Tarihte Modern Mimariler]*. Londra: Reaktion Books, 2013.
- Breuhaus de Groot, Frans Arnold. *Kır Evleri: Yapılar ve Odalar*. Wasmuth, 1957.
- Curtis, William J.R. *Modern Architecture Since 1900 [1900’den Günümüze Modern Mimarlık]*. Londra: Phaidon Yayınları, 1996.
- Giddens, Anthony ve Christopher Pierson. *Anthony Giddens’la Söyleşiler: Modernliği Anlamlandırmak*, Çev. Serhat Uyurkulak ve Murat Sağlam, İstanbul: Alfa, 2000.
- Heynen, Hilde. *Mimarlık ve Modernite: Bir Eleştiri*. İstanbul: Versus Kitap, 2011.
- Innes, Malcolm. *Lighting for Interior Design [İç Mekan Tasarımı İçin Aydınlatma]*. Paris: Hachette UK, 2012.

- Jameson, Frederic, Jürgen Habermas ve Jean-François Lyotard. *Postmodernizm*, Çev. Necmi Zekâ, Ankara: Kıyı Yayınları, 1994.
- Jeanneney, Jean Noel ve Esra Atuk. *Başlangıcından Günümüze Medya Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2009.
- Kaufmann, Edgar. *What is Modern Interior Design? [Modern İç Mekan Tasarımı Nedir?]*. New York: Museum of Modern Art, 1953.
- Keyder, Çağlar. “1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu.” *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde, ed. Reşat Kasaba ve Sibel Bozdoğan, 29–42. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.
- Mortaş, Abidin. “Evlerimiz.” *Arkitekt*, no. 6 (1936): 24–27.
- Mumford, Eric Paul. *The CIAM Discourse on Urbanism [Şehircilik Üzerine CIAM Söylemi]*. Massachusetts: MIT Press, 2002.
- Penz, François ve Maureen Thomas. *Cinema and Architecture [Sinema ve Mimarlık]*. Londra: British Film Institute, 1997.
- Pile, John. *A History of Interior Design [İç Mekan Tasarımının Tarihi]*. Londra: Laurence King Publishing, 2005.
- Sirel, Şazi. “Aydınlatma ve Mimarlık.” *Tasarım*, no: 110 (2001): 98–105.
- Söylemezoğlu, Hamit Kemali. “Yapıdan Seçmeler.” *Anılarda Mimarlık* içinde, ed. Bülent Kumral, 120–131. İstanbul: Yem Yayınları, 1995.
- Sparke, Penny. *An Introduction to Design and Culture: 1900 to the present [Tasarım ve Kültüre Giriş: 1900’den Günümüze]*. Londra: Routledge, 2013.
- Tanyeli, Uğur. *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık*. İstanbul: Metis Yayınları, 2017.
- Tzonis, Alexander. “Power and Presentation [Güç ve Sunum].” *Design Book Review*, no. 34 (1994):32–36.
- Uzunarslan, Şebnem. “Cumhuriyet’in İlk Yirmi Yılında Mimarlık Alanındaki Gelişmelerin Mekan ve Mobilyaya Yansıması.” *Cumhuriyet’in Mekanları/Zamanları/İnsanları* içinde, ed. Elvan Altan Ergut ve Bilge İmamoğlu, 232–248. Ankara: Dipnot Yayınları, 2010.
- Uzman, Emin Necip. “Büyükkada’da Sadıkoğlu Villası.” *Arkitekt*, no. 285 (1956): 99–104.

MODERNİZMİN NABZINI İÇ MEKANDA TUTMAK:

Halit Femir'in İç Mekan Çalışmaları¹

Bilge Ekin İnan

Modernizmin Bir Veçhesi Olarak Modern İç Mekan

Endüstri Devrimi, teknolojiyi yaşamın ayrılmaz bir parçası haline getiren, toplumsal hayatı dönüştüren ve yapılı çevreyi yeniden kuran önemli bir kırılma olmuştur. Gündelik hayata endüstriyel olarak üretilen kimyasallar, radyo, televizyon, elektrikli ev aletleri benzeri yeni icatlar dâhil olurken, eşzamanlı olarak, mimari üretimde de yeni bir estetik dil oluşuyordu.² 19. yy.'da dönemin mimarisi ile ortak olarak geçmişteki formlara bağlılığını sürdüren iç mekan tasarımı, 20. yy.'ın başlarında Endüstri Devrimi ve modern hayata uygun yeni bir stile kavuşmuştur.³ Aydınlık, hijyen, konfor ve teknolojik ilerleme kavramları üzerinden gelişim gösteren modern iç mekan tasarımı, modernizmin gündelik hayatın her alanına nüfuz edişinin yansıması olmuştur.⁴

Türkiye'de modern mimari, toplumsal yapıyı köklü olarak dönüştüren yeni bir rejimin kurulması ile eşzamanlı ve ideolojik misyonlarla doğrudan ilişkili olarak gelişmiştir. Cumhuriyet'in ilanı ile benimsenen rasyonel ve bilimsel temelli dünya görüşü, Batı modern mimarisinin kurucu ilkeleriyle birebir örtüşüyordu.⁵ Bu düşünsel paralellikler, 1930'larda Türk ve Osmanlı mimarisinin yeniden canlanmasına dayanan Milli Mimari'den vazgeçilmesi ile sonuçlanmıştır.⁶ Bu dönemde dönüşüm, sadece mimarlık alanıyla sınırlı kalmamış, geçmişe atıfta bulunan sosyo-kültürel norm ve materyal kültürden ciddi bir kopuş yaşanmıştır.⁷ Modern mimari, yeni rejim ve ideolojinin temsil alanı olarak meşruiyet kazanmıştır.⁸ Viyana Kübizmi büyük kentlerin silüetini değiştirirken, iç mimarinin, özellikle de bireysel ve mahrem bir alan olan konut iç mekanının modernleşmesi zaman almıştır. Bir süre, avangart konutların iç mekan tasarımlarında dahi, eski alışkanlıklar sürdürülmüştür.⁹ Zamanla konut içi mekanı yeni bir tasarım diline kavuşmuş, ancak bu durum, Cumhuriyet'in ilk yıllarında üst ve orta sınıfın konutları ile sınırlı kalmıştır.¹⁰

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, iç mimarinin çağın gerekliliği olan yeni bir uzmanlık olduğu yorumları gündeme taşınmıştır.¹¹ Bu yıllarda, iç mimarlık mesleği henüz

kurumsallaşmış değildir. 1957 yılına dek iç mimarlık formasyonunun kurumsal karşılığı Güzel Sanatlar Akademisinin Dahili Tezyinat Şubesi ile kısıtlı kalmıştır.¹² Bu sebeple, iç mekan tasarımının mimarlık formasyonu ile yetişen aktörlerin çalışma sahasına dâhil olduğu düşünülebilir. Ayrıca, bu seçimin mimarlık ortamındaki kısıtlamalar ile ilişkili olduğunu da unutmamak gerekir. 1930'lar, yapım faaliyetlerinin çoğunun devlet tarafından yaptırıldığı, büyük ölçekli projelerin ihalelerinin genelde yabancı mimarlara verildiği,¹³ mimari ofislerin şirket statüsüne ulaşmadığı yıllardır.¹⁴ Bu şartlar, mimarların çalışma alanının, bina yapım faaliyetinin dışındaki diğer tasarım alanlarına genişlemesini zorunlu hale getirmiştir.¹⁵

Mimarlar ve dekoratörler, 1930'lardan itibaren iç mekan tasarımında belli bir tasarım dili ve kavramsal temeller oluşturmaya başlamıştır. Yeni mimarinin iç mekanında modern aydınlatma elemanları; dekorasyondan arındırılmış yüzeyler,¹⁶ işlevsel, sade, modern ve seri üretim teknikleri ile yapılmış mobilyalardan oluşan repertuar benimsenirken,¹⁷ aynı zamanda modernizmin teknolojiye olan inancı doğrultusunda, iç mekanlarda işleve yönelik teknik donanımlar sağlanmıştır. Hijyen sağlama ve hastalıklardan korunma motivasyonunun ön plana geçmesi ile iç mekanların daha çok doğal ışık alması önemsenmiştir.¹⁸ Dönemde, modern konut iç mekanı; çekirdek aile, Batılılaşan toplum vurguları ve ideolojik yaklaşımlar yan anlamlarıyla gitgide yaygınlık kazanmış, modern ev imajının ayrılmaz bir ögesi haline gelmiştir.¹⁹ Dönemin ev ve popüler kültür dergileri, yeni modern evin imajları ile dolup taşmıştır.²⁰ Cumhuriyet'in modern iç mekanları, konut iç mekanı ile sınırlı değildir; eğitim, yönetsel yapılar ve istasyon binalarının iç mekanları da bezemesiz, rafine bir estetiği sergilemektedir.

Türkiye modern mimarlık ve iç mimarlık tarihi literatüründe, tasarımları ve yaklaşımları ile değerli katkılar vermiş aktörlerin çoğunun monografik çalışmaları bulunmamaktadır; çoğu aktör ve eserleri belleğin canlı tutulması için araştırılmayı beklemektedir. Bu çalışma bu doğrultuda atılmış küçük bir adım olarak, Hasan Halit Femir'in kariyerinin önemli bir kısmını oluşturan iç mekan tasarımlarını modern iç mekânın temel kavramları ve kurucu öğeleri perspektifinden incelemeyi odağına almaktadır. Mimar hakkındaki monografik bir tez çalışmasına dayalı olan yazı, *Arkitekt* dergisi başta olmak üzere, kurum arşivlerindeki araştırmalar, mimarın akrabaları ve mekanların kullanıcıları ile yapılan görüşmelerden edinilen bilgiler ışığında şekillenmiştir.

Güzel Sanatlar Akademisinden 1937 yılında mezun olan Halit Femir, mezun olduğu kurumda, 1940 başlarından ölümüne dek eğitimci olarak hizmet vermiştir. 1942 yılında Feridun Akozan ile uzun soluklu ve çok üretken bir ortaklık kurmuştur. Halit Femir'in iç mekan tasarımlarının pek azı 1930'lara aittir, projelerin çoğu, ekonomik düzenin hukuksal temelde yapıldığı ve özel sektör girişimlerinin önünün açıldığı Türkiye modern iç mimari tarihi literatüründe pek çalışılmamış olan 1950'leri ve onun biraz öncesindeki 1940'ları kapsamaktadır. 1950'de iktidara geçen Demokrat Parti, ulus inşası ve çağdaşlaşma misyonlarını sonlandıran, kapitalist market sistemine entegre olunması ve dış ilişkiler

odaklı yeni bir dönem başlatmıştır.²¹ Bu yıllarda, daha çok ithal malzemenin yurda girmesi, yeni özel şirketlerin işveren olarak mekansal üretimde rol alması Türkiye mimarlık ortamında yeni gelişmelere sebep olmuştur.²² 1950'lerde yapı programları, özel sektörün devreye girmesi ile ortaya çıkan yeni ihtiyaçlarla çeşitlenmiş; ofis ve banka gibi yeni programlar öne çıkmıştır.²³ İç mekan tasarımında, bir önceki dönemin kavramları ve motivasyonları önemini korurken iç mimaride de yapım teknolojileri ve malzeme imkânları gelişmiştir. Ekonomik konjonktürdeki kırılmalarla oluşan yeni sermaye sahipleri iç mekan üretimine yön vermiştir. Halit Femir'in ortağı Feridun Akozan ile tasarladığı, banka, seyahat acentesi için ofisler ve o dönemde yeni gelişen burjuva kesimi için konut projelerinin iç mekanları bu etkinliklerin izdüşümlerindedir. Arşiv belgeleri, Femir ve Akozan'ın iş bağlantıları konusunda yeterince bilgi vermemektedir. Çalışma kapsamında bazı ipuçları ışığında, mimarın iç mekan tasarımı işleri için kurduğu bağlantılar ve genel olarak kariyerindeki diğer iş bağlantıları içindeki yeri yorumlanmaya çalışılmıştır.

Yapılı çevrede hızlı değişen ve kısa sürede yenilenen iç mekan tasarımının geçiciliği, tarihinin yazımında belli kısıtlamaları doğurmuştur. Cumhuriyet Dönemi özelinde konuşmak gerekirse, günümüze kadar korunan iç mekanlar, ancak Atatürk'ün Florya'daki köşkü benzeri çok az sayıdaki ayrıcalıklı yapıyla kısıtlıdır. Mimarlık tarihçileri, mimarın yaşadığı güne ulaşmamış dolayısıyla da gözlemleyemediği tasarımları, fotoğraflar, yazılı kaynaklardaki mekan tasvirleri ve o dönemin tanıklarının anlatımları üzerinden analiz etmek zorunda kalmaktadır.²⁴ Yazılı ve görsel medya, bu alanda çalışanlara görsel doküman sağlamaktadır; özellikle yakın dönemde Yeşilçam filmlerinin iç mekan belgelenmede kullanıldığı çok sayıda çalışma yapılmıştır. Dönemin mimarlık alanında başta gelen ve uzun soluklu yayını olan *Arkitekt* dergisi, mimarın hiçbir günümüze kalmamış iç mekanlarının görsellerini içerdiği için bu çalışmanın temel kaynağı olmuştur. Ayrıca, Yapı Kredi ve İş Bankası arşivlerine başvurulmuş, yapıların kullanıcıları ile görüşmeler yapılmış, mimarın kullandığı yeni yapı malzemeleri özelinde süreli yayınlar ve dönemde Türkiye'deki mimarların yoğunlukla takip ettikleri mimarlık yayınlarından *Architecture d'Aujourd'hui* arşivi taranmıştır. Yazı, mimarın arşivlerde hakkında bilgiye ulaşılabilen iç mekanları ile sınırlandırılmıştır.

Çalışma, Halit Femir'in iç mekan tasarımlarının modernleşme ve modernleşmenin tasarımlara yansımaları çerçevesinde üretimlerin dönemin dinamikleri ve mimarın formasyonu bağlamında yorumuna odaklanmaktadır. Yöntem olarak, görsel ve yazılı arşiv belgeleri Graeme Brooker ve Sally Stone'un yazdığı "İç Mekan Tasarımı Nedir?" kitabında belirlediği iç mekânın kurucu öğeleri kapsamında analiz edilmiştir. Kitapta, mobilya, bezeme, yüzey dokusu, döşemelik kumaş ve ışık olarak belirlenen öğeler, çalışmadaki malzemenin yönlendirmesiyle, bezeme maddesinin kaldırılması, kaplama malzemesi, renk ve doku başlıkları eklenmesiyle özelleştirilmiştir.²⁵ Böylece mimarın üretimleri içinde iç mekan tasarımlarındaki genel eğilimler ve modernizm açısından taşıdıkları anlamlar ortaya konulmaya çalışılmıştır. Halit Femir'in dönemi için yeni olan mekân algısı kavramıyla tasarladığı iç mekânları, özellikli, ayrıcalıklı ve dönemi

bağlamında yenilikçidir. Çalışma kapsamında dönemdeki mekan algısı fikrinin gelişimi anlatılacak ve bu kavram mimarın formasyonu ile ilişkili olarak ele alınacaktır.

Çalışmada mimar hakkında kısa biyografik anlatımdan sonra, Halit Femir'in erken dönemde Feridun Akozan ile ortaklık kurmadan önce, bireysel olarak çalıştığı İzmir Şehir Müzesi ve Boğaziçi'nin yüzme kültürünün önemli bileşenlerinden Lido Yüzme Havuzu'nun iç mekanları tanıtılacak; ardından Femir-Akozan'ın ortak üretimlerinden öne çıkan projeler daha ayrıntılı olarak anlatılacaktır. Son olarak, Femir'in iç mekan tasarımları dönemin yaklaşımı bağlamında değerlendirilecektir.

İç Mekan Tasarımcısı Olarak Halit Femir: Yaşam Öyküsü, Formasyonu

1910 yılında, Girit-Resmo'da doğan Halit Femir, mübadeleden önce Türkiye'ye gelmiş,²⁶ Galatasaray Lisesi ve Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Şubesinde eğitim görmüştür.²⁷ 1937 yılında mimarlık eğitimini tamamlayan Femir,²⁸ Ernst Egli'nin kurumun mimari eğitimini modern mimari ilkelerin gerekliliklerine uygun olarak düzenlemesi sonrası yetişen ilk mimarlardandır.²⁹ Bruno Taut ve Ernst Egli'den modern mimarinin yapı taşı olan tasarım ilkelerini edinmiştir. Öğrenciliğinde kurumdaki mimarlık eğitimi programında iç mimari atölyesi dersi bulunuyordu. O yıllarda Phillip Ginther'in yürüttüğü derste, ince yapı ve mobilya tasarımı çalışmaları yapıyordu.³⁰

Kariyerinin ilk yıllarında İzmir Belediyesinde çalışan mimar, kurumun ona sağladığı imkânlarla iki yıl boyunca, İsveç, İsviçre ve Fransa'da modern mimarinin önemli isimlerinden Ivar Stall, Sven Markelius, Konrad Hippenmeier ve Le Corbusier'nin ofislerinde yaptığı stajlarla modern mimarinin düşünsel ve pratik yapısını birinci elden öğrenme ve gözlemleme fırsatı edinmiştir. Bu bağlantı, Le Corbusier'nin, İzmir Planı kapsamında olan İzmir Belediyesi ile 1937-1938'de başlayan görüşmeleri³¹ ile ilişkilidir.³² Ünlü mimar, 1948 yılında kentin imar planını hazırlamak için Türkiye'ye geldiğinde³³ Halit Femir onunla iki kez görüşme imkânı bulmuştur.³⁴

Femir'in staj yaptığı ofisler yapısal çevre tasarımının farklı ölçeklerinde projeler üretmesinin yanında sanatçıların uğrak yeri olması ve sanat, estetik üzerine sohbetler yapılması açısından genç mimara yeni tasarım fikirleri aşılayabilecek potansiyeldedir.³⁵ Aynı zamanda, Femir'in stajları, Güzel Sanatlar Akademisindeki hocaları Ernst Egli ve Bruno Taut'tan öğrendiği modern mimari yaklaşımlarını pekiştiren ve onların üzerine yeni ufuklar açan bir deneyim olarak görülebilir.

1939 yılında yurda dönen Halit Femir,³⁶ yaklaşık olarak 1930 sonları ile 1940 başlarında, Güzel Sanatlar Akademisinde eğitimci olarak çalışmaya başlamış, vefat ettiği 1954 yılına kadar kurumda atölye, yapı ve teknik resim derslerini yürütmüştür.³⁷ Kurumda çalıştığı süre boyunca, liseden ve Güzel Sanatlar Akademisinden arkadaşı Feridun Akozan ile birlikte mesleki pratikte çoğu uygulanmış nitelikli projelere imza atmıştır.³⁸ Akozan'ın, Sedad

Hakkı Eldem'in geleneksel mimari biçimleri modern tasarım dilinde yorumlamasına yaklaşan, koruma ve restorasyon odaklı ve Femir'den bariz bir biçimde ayrılan tasarım yaklaşımına rağmen,³⁹ ortaklıkları Güzel Sanatlar Akademisindeki diğer eğitimcilerin ortaklıklarına göre daha uzun yıllar sürmüş ve bu süre zarfında mimari pratikte çok üretken olmuşlardır. 1942-1954 yılları arasındaki dokuz yıllık süreye 30'u aşkın çoğu uygulanan proje sığdırabilmek şüphesiz uyumlu bir ortaklığın ürünü olmalıdır. Büyük çoğunluğu konut ve iç mekan projesi olmak üzere, tiyatro salonu, banka ve seyahat firması acentesi benzeri farklı programlara yönelik olarak da iç mekan projelerine imza atmışlardır. Arşiv belgelerinden ulaşılan bilgiler, Femir ve ortağının iç mekan çalışmalarının hiçbirinin yarışma sonucunda seçilmediğini ortaya koymaktadır. Mimarlar, kişi ve kurumlarla bireysel girişimleri ile bağlantıya geçmiş olmalıdırlar. Özellikle, Femir'in varlıklı kişilerden oluşan aile çevresi, kariyerinde çok etkili bir iş ağı kurmasına sebep olmuştur.⁴⁰

Erken Dönemdeki İç Mekanları

Bu kısımda anlatılacak iki iç mekan tasarımı Halit Femir'in Feridun Akozan ile ortaklık kurmadan önceki kariyerinin erken dönemine aittir. Femir'in yaklaşık olarak 1937 yılında bireysel olarak çalıştığı Emin Vafi Korusu'ndaki küçük lüks konut, konut çalışmalarındaki yaklaşımı bütünsel olarak görebilmek adına konut iç mekanları başlığında incelenecektir.

İzmir Vilayet Pavyonu (1939), Halit Femir'in İzmir Belediyesi Fen Heyetinde memur olarak çalıştığı yıllarda, mekansal üretim, Cumhuriyet'in idealleri ve kentin sosyal yaşamı açısından önemli anlamlarla yüklü olan, İzmir Enternasyonal Fuarı'na ev sahipliği yapan⁴¹ Kültürpark'ta tasarladığı kent tarihi müzesidir. Mimar, Dünkü İzmir Bugünkü İzmir Yarınki İzmir adlı sergi için önceden Ticaret Odaları Pavyonu olarak kullanılan yapıyı düzenleyerek çalışmıştır.⁴² İzmir'in tarihi kent katmanları ve Kültürpark'taki fuar hakkında bilgiler veren görsel malzeme belli bir sistematik içinde sınıflandırılarak teşhir edilmiştir.⁴³ Mekan içerisinde ayaklı cam dolaplar, bir kısmı geçirgen ve hafif, bir kısmı dikdörtgen prizmatik olan, üçüncü bir versiyonu da birbiriyle açılı kesişen yüzeylerle kurulu panolar mevcut betonarme strüktürel elemanlarla uyum içinde mekanda dolaşım aksı tanımlayacak şekilde yerleştirilmiştir. Panoların yanlarında teşhir edilen görsellere vurgu yapacak dairesel aydınlatma elemanları tavanda ise modüler parçalara ayrılmış dikdörtgen biçimli sade aydınlatma elemanları kullanılmıştır. Sergide Kültürpark'a ait büyük boyutlu bir harita teşhir edilmiştir. Femir'in aynı yıl Kültürpark'ta fuar için inşa edilen pavyonları tanıttığı, *Arkitekt* Dergisi'nde yayınlanan yazısı sergi çalışması ile ilişkili olmalıdır⁴⁴ (Şekil 1).

Çalışmanın, panoların mekandaki orantıları, mesajı aktarma şekli ile Batılı emsalleriyle boy ölçüştüğü ifade edilmiştir:

“Ziyaretçiye, pavyonun ihtiva ettiklerini en güzel, kısa ve iyi anlatacak tarzı bulmak ve bunda bilhassa bayağı bir tesir yapmamak lâzımdır. Bu sene tertip edilen pavyon içlerinden en iyisi bazı noksan ve zayıf tarafları olmakla beraber, İzmir vilâyet pavyonu idi. Bu pavyonda müttekâmil memleketlerin teşhir teknik ve hususiyetlerine yakınlık görüyoruz.”⁴⁵



ŞEKİL 1. İZMİR ŞEHİR MÜZESİ İÇ MEKANINDAN KARELER.

Kaynak: APİKAM Arşivi.

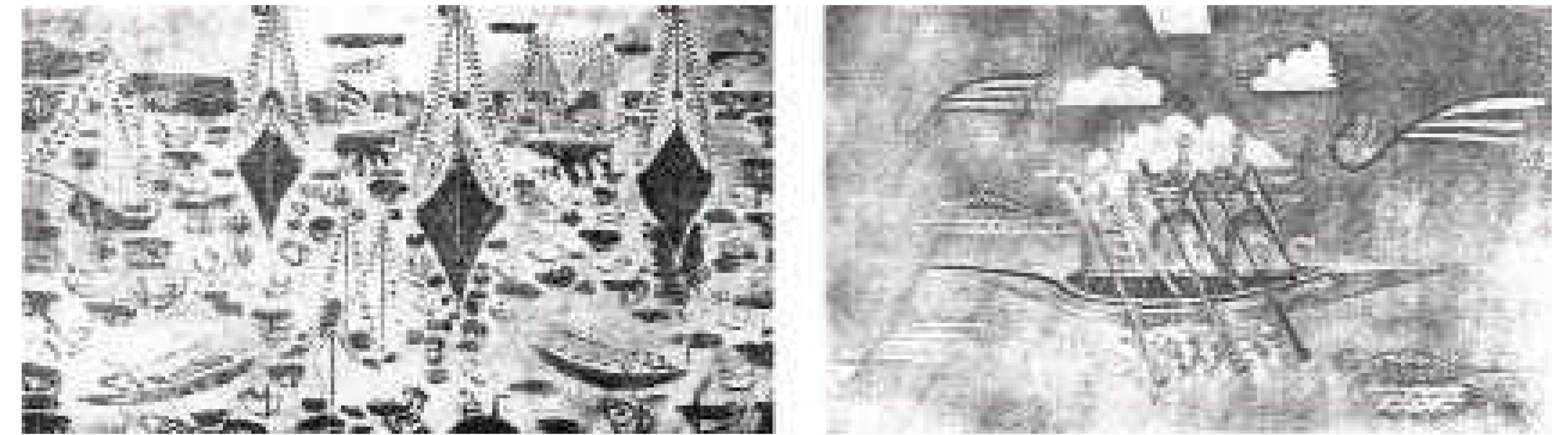
Daimî olarak düşünülen serginin eklemelerle büyümesi öngörülmüştür.⁴⁶ Dönemin Belediye Başkanı Behçet Uz, İzmir Vilayet Pavyonu için İzmir halkından, kişisel ve aile arşivlerinde kent tarihi ve etnografyası açısından önemli belge ve obje varsa getirerek sergi koleksiyonuna katkıda bulunmaları için destek istemiştir.⁴⁷ Yeni rejimin gerçekleştirdikleri üzerinden ideolojik propagandasını yapması ile döneminin anlayışını yansıtan sergi, iç mekan tasarımı açısından Kültürpark'taki diğer pavyon iç mekanlarına göre daha rafine ve sade bir estetik yaklaşımın ürünüdür.

Halit Femir'in kariyerinin erken döneminde ona iş imkânları sağlayan, tüccar ve diplomat olan, dayısı Emin Vafi işverenliğinde,⁴⁸ Ortaköy Kuruçeşme sahili arasındaki arazide tasarladığı Lido Yüzme Havuzu (1941-44) İstanbul'daki yüzme kültürünün önemli noktalarından biriydi.⁴⁹ Plaj yapısı, otel, havuz ve gazino işlevlerine yönelik birimlerin işlevsel ve fonksiyonel yaklaşımıyla kurgulanmıştır. Femir'in Feridun Akozan'la ortaklık kurmadan önce, bireysel olarak çalıştığı proje, prestij yapısına uygun şekilde, özenli ve nitelikli iç mekanlar içerir. Lido'nun iç mekanındaki en önemli unsur kuşkusuz Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun gazino duvarlarındaki resim çalışmalarıdır.⁵⁰ Eyüboğlu, daha önce çalışmadığı bir teknik olan tutkallı boya karışımıyla ve mekan içinde çalışmanın güçlüklerini yaşamıştır. Bu çalışmalarla ilgili anılarını şöyle aktarmıştır:⁵¹

“Bu panolara çalışırken beni en çok üzen ilk yaptığım pano oldu. Yepyeni bir malzeme ile karşılaşıyordum. Beton üzerine tutkallı boya ile çalışmak lazımdı. Bu yetişmiyormuş gibi büyük

panonun önünde dört tane sütun vardı. Geriye çekilip bakıldığı zaman bu sütunlar resmin yapısında yer alıyorlardı. Tam on gün boyunca bu sütunlarla köşe kapmaca oynadık. Özen ile çalıştığım işlediğim bir motif çok defa bu sütunların arkasında kalıyordu. İşin sonunda bu sütunları benimsedim.”⁵²

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Lido'daki duvar resimlerinin çoğunu yapının programı ile ilişkili olarak deniz teması odağında kurgulamıştır. Yüzücü gazinosuyla servis koridoru arasındaki Plajın Fethi isimli eser,⁵³ kadın, paraşüt ve yelkenli figürlerinden oluşmaktadır.⁵⁴ Yerleri tespit edilemeyen diğer üç çalışmada, bulutlar arasında sürülen kayıklar, deniz kızları ve gemiler tasvir edilmiştir (Şekil 2). Deniz konulu çalışmalarda hareket ve coşku ön plandadır. Yüzücü gazinosundaki, mermer servis tezgâhının arkasında olduğu düşünülen çalışmada, yiyecek taşıyan kadınlar ve kedi figürleri bulunur (Şekil 3).



ŞEKİL 2. LİDO YÜZME HAVUZU'NDAKİ BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU İMZALI ÇALIŞMALAR.

Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu Kişisel Arşivi.



ŞEKİL 3. LİDO YÜZME HAVUZU'NDA YÜZÜCÜ GAZİNASINDAKİ MERMER TEZGÂH VE ARKASINDA BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU'NUN YİYECEK TAŞIYAN KADINLAR VE HAYVAN FİGÜRÜNDEN OLUŞAN ESERİ.

Kaynak: Femir 1944, 248.

Lido Yüzme Havuzu'ndaki Bedri Rahmi Eyüboğlu imzalı eserler, Türkiye modern mimarlığında 1950-1970 arası yoğunluk kazanan sanat-mimarlık birlikteliklerinin erken örneklerinden olmaları açısından önemlidir.⁵⁵ Bedri Rahmi Eyüboğlu, Femir'in sanatçıya yeni bir çalışma mecrası açan öncü tutumunu yurtdışı stajlarıyla, spesifik olarak da Le Corbusier'nin ofisindeki stajıyla ilişkili olduğunu ifade etmektedir.⁵⁶ Bu değerlendirmenin doğruluğundan tam emin olamasak da dönemin sanatçı ve entelektüel çevresinden Le Corbusier'nin ofisine çok sayıda ismin uğradığını, sanat ve estetiğe dair sohbetlerin yapıldığını biliyoruz. Benzer durum Femir'in stajyer olarak bulunduğu diğer bir ofis olan Sven Markelius'un ofisi için de geçerlidir. İki ismin de sanat ve mimariyi bir arada düşünen çalışmalarının oluşu bu yargıyı desteklemektedir.⁵⁷

Mimar, iç mekan tasarımında işlevselci ve pragmatik yaklaşımda olmuştur. Halit Femir, Lido'da mekanların özelliğine göre ve farklı işlevlerdeki birimleri ayırmak üzere ayrı zemin kaplamaları tercih etmiştir. Zemin katta genel olarak dökme mozaik kaplama kullanmış, yüzücü gazinosu zeminini karo mozaik ile kaplayarak özelleştirmiştir. Gazino katında, birimler arasındaki döşeme malzemesi farkları daha çok su geçirgenliği ve dayanımı olarak rasyonel bir gerekçe ile örtüşmektedir. Teras biriminin zeminini mermer mozaik, gazino biriminin zeminini ise meşe ahşabından parke ile döşenmiştir.⁵⁸

Kapalı gazinonun kuzey cephesindeki kısmında, yemek masaları, sabit ve U biçimli köşe koltuklar vardır, diğer kısımlarda sandalye ve koltuklar yerleştirilmiştir. Yüzücü gazinosunda çabuk kuruyabilecek oturaklar tercih edilmişken kapalı gazinonun mobilya seçimlerinde kullanıcı konforunu arttırmak ön planda olmuştur. Kapalı gazinoda, tavan, üst kattaki otel odalarına ses ulaşmaması için hava boşluğu bırakılarak iki ayrı tonda hasır tabakalar ile kaplanmıştır. Mekanın aydınlatması için tavana gömülü ve renkli ışık veren lambalar kullanılmıştır.⁵⁹

Yapının otel kısmına ayrılmış ikinci katında zemin ahşap parke ile kaplanmıştır. Koridorun tek tarafında sıralanan otel odalarının her birinin duvarları ve mobilyaları ayrı renkte tasarlanarak odaların birbirinden ayrı özellik kazanması sağlanmıştır. Tek kişilik odalarda sadece lavabo, iki kişilik odalarda duş ve lavabo donanımları ile sabit dolaplar düşünülmüştür.⁶⁰ Lido Yüzme Havuzu, iç mekanıyla hitap ettiği elit kesimin beğeni ve zevklerini, Femir'in iç mekandaki çizgisini yansıtan önemli bir plaj yapısıdır.

Halit Femir'in Feridun Akozan'la ortaklık kurmadan önce tasarladığı iç mekanlar, onun iç tasarımdaki yaklaşımını tekil olarak göstermesi açısından önemlidir. İzmir Fuarı'ndaki çalışmasında net ve rafine bir dili tercih ettiği doku ve renk farkları yaratmadan mesajı netlikle iletmeyi önemseydiği anlaşılmaktadır. Lido Yüzme Havuzu'nda ise yapının estetiğine ve bitiş kaplamalarına önem vermesi, aynı zamanda teknik ve malzemeyi konfor koşullarını arttırıcı bir şekilde seferber etme tutumu ön plandadır. Lido Yüzme Havuzu'nun üst gelir seviyesinden kullanıcı kitlesi arasındaki popülerliği ve Halit Femir'in kariyerinde çok sayıda iç mekan projesini yeni gelişen burjuva kesimi ve şirketler için gerçekleştirmesi bilgileri

birlikte düşünüldüğünde, Lido'nun prestijli iç mekanları ile genç mimarın yeteneklerini üst sınıfa sergilediği bir yapı olduğu değerlendirilmesine varılabilir.

Halit Femir- Feridun Akozan İmzalı İç Mekanlar

Bu kısımda, Femir'in çoğunluğu Feridun Akozan'la birlikte çalışarak tasarladığı iç mekanlar proje programlarına göre sınıflandırılarak incelenecektir. İkisinin 1942-1954 arası süren mesleki birliktelikleri sırasında, konut projesi ağırlıklı olmak üzere çok sayıda iç mekan projesine imza attığı görülmektedir. 1950 sonrasında ise, Femir ve Akozan, çoğu mevcut yapıların zemin katında olmak üzere, çok sayıda küçük ofis projesi tasarladığı görülmektedir. Yazının sonraki bölümleri bu üretimlerine odaklanmaktadır.

Konutu İçiyile Tasarlamak: Ortaklığın Konut İç Mekanları

Halit Femir, kariyerinde önemli ağırlığı olan konut projelerinin büyük çoğunluğunu, Feridun Akozan ile birlikte çalışarak özellikle 1945-1950 arasında gerçekleştirmiş, konut projelerinin neredeyse tamamını iç mekanlarıyla birlikte düşünmüştür. Bireysel olarak çalıştığı dönemde, dayısına ait olan ve onun ismiyle anılan Emin Vafi Korusu'nda, iki konut tasarlamıştır.⁶¹ Konutlardan biri, Giuloi Mongeri'nin kızı Elena Elagöz işverenliğinde yapılmıştır.⁶²

Halit Femir'in konut projeleri içinde yaklaşık 1937 yılında tasarladığı villa, iç mekan tasarım yaklaşımları, mekanı kullanılan öğelerin seçimi, kullanılan malzeme ve teknolojik donanımlar açısından niş bir projedir. İki katlı, teras çatılı modern mimariye biçim gramerini sergileyen konut, kısmen toprağa gömülü olarak düşünülmüştür. Yapının birincil mekanları deniz tarafına bakan esas cephe tarafında ve zemin katta bulunurken ikincil birimler ve servis birimleri toprağa gömülü tarafta organize edilmiştir.⁶³ Bir süre, Güzel Sanatlar Akademisi eğitimcilerinden Bruno Taut'un ailesi ile birlikte yaşadığı bilinen⁶⁴ konutun zemin katında cephe boyunca boydan boya cam yüzey ve dar bir teras uzanmaktadır.

Konutun iç mekan konseptinin çıkış noktası "Villanın etrafı park ve büyük ağaçlarla çevrili olduğundan içerde oturanların bu suretle daima tabiatla temas eder hissini beslemeleri temin edilmek istenilmiştir." ⁶⁵ olarak ifade edilmiştir. Bu doğrultuda mimar, şömine, akvaryum benzeri doğaya atıfta bulunan öğeler ve doğadan kahverengi, yeşil mavi renkleri ve ahşap dokusu ile çalışmıştır.⁶⁶ Kuşkusuz, yaşama ve çalışma birimlerine ait geniş açıklık ve teras, doğayla görsel ve fiziksel teması arttırmıştır. "Dâhilde teknil döşeme kaplamaları parke olarak inşa edilmiş olup, tavanlarda ahşap ve hasır gibi malzeme kullanılarak iç mimarînin sıcak bir tesirde kalmasına itina olunmuştur. Bu itibarla kat merdiveni de baştan başa meşeden imal olunmuştur."⁶⁷ İfadelerinden anlaşıldığı üzere, Mehmet Aker Villası'nda, ahşap yer döşemeleri, el yapımı tavan kaplaması ve merdiven tırabzanları⁶⁸ mekan algısı kurma rolü üstlenmiştir. Femir, malzemeleri ve iç mekan

kurucu öğelerini kullanıcı psikolojisi ve algısı odağa alarak seçmiştir. Çevresel psikoloji çalışmalarının 1920'lerde başlaması yani modern dünyanın bir düşünsel ürünü olması, Femir'in dönemin nabzını iyi tuttuğunu ve gelişmeleri takip ettiğini ortaya koymaktadır.⁶⁹

Estetik ve duygulara yönelen tasarım yaklaşımı aslında Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık mezunlarının çoğunluğunun ortak tutumudur.⁷⁰ Mekan algısına yönelik tasarım fikrinin kökeni, mimarın öğrenciliği ve staj yaptığı yıllarda birlikte çalıştığı isimlerin tasarım düşüncelerinde aramak gerekir. Bruno Taut, kendi tasarım yaklaşımının yapıtaşlarını aktardığı Mimar Bilgisi adlı kitabında, bir projenin mimari özelliği kazanması için duygulara yönelen bir estetik yanının bulunmasının gerekli olduğunu ifade etmiştir.⁷¹ Avrupa'daki toplu konut projelerinde kullanıcının psikolojik algısını önemsemiş, bu doğrultuda renklerle tasarımın monotonluğunu kırmıştır.⁷²

Ortaköy'deki villa projesi, aydınlatma tasarımı ve kaplama malzemeleri ile de öne çıkmaktadır. Aslında Femir ve Akozan birincil mekanlar için parke, ıslak hacimler için seramik kaplama tercih etmişken, Emin Vafi Korusu'ndaki bu küçük konutun oturma salonu ve ıslak hacimleri haricinde diğer bütün birimlerinin zemini mantar karolarla kaplıdır.⁷³ Mantar karo malzemenin, 1950'lere doğru Türkiye piyasasında yerini alması ve 1930'larda tekil projelerdeki uygulamalarla sınırlı kalması projenin yapıldığı dönemde çok yaygın kullanılmadığını göstermektedir.⁷⁴ Oysa bu malzeme 1930'ların başında, Avrupa yapı endüstrisi marketinde uzun zamandır kullanılıyordu.⁷⁵ Konutun hol duvarları için gri ve siyah lakeli kontrplak, yatak odası duvarları için açık kahverengi, yemek ve çalışma birimleri için koyu yeşil çuha kullanmıştır.⁷⁶ Femir'in malzeme seçimindeki özgür tutumu, onun öğrencilik yıllarından beri benimsediği yeni arayışlara sahip tasarım yaklaşımı ile bütünsellik göstermektedir.

Aydınlatma tasarımı ile de önem kazanan konutta, mekanların 24 saat boyunca gündüz aydınlığı seviyesinde olması için konvansiyonel aydınlatma elemanlarına ek olarak neon tüp lambalar tasarlanmıştır. Donanıma ait tesisatlar için banyoda tavan aralığına özel bir niş oluşturulmuştur. Sabit ve hareketli mobilya bir arada kullanıldığı konuttaki⁷⁷ sabit mobilyalar, küçük birimlerde etkin ve verimli kullanım sağlamak için tercih edilmiş olmalıdır.

Bursa'da Çekirge Caddesi üzerindeki arazide konumlanan lüks bir konut olan Selim Süter Evi'nin (1950) yaşama birimi,⁷⁸ tıpkı Mehmet Aker Villası'ndaki gibi bahçeye yönelen ve açılan, birbiriyle bağlantılı ayrı birimlerden oluşur.⁷⁹ Çeşitli tipteki oturma elemanlarını kullandığı projede, ahşap iskeletli ve tekstil örgülü koltuğun Güzel Sanatlar Akademisinde Philipp Ginter'in Dahili Mimari atölyesinde üretilen mobilya tiplerinden olması, mimarın formasyonunun tasarıma yansımalarının somut örneğidir (Şekil 4). Femir, konutun yaşama biriminde, diğer iç mekanlarında da kullandığı amorf biçimli yüzeye sahip sehpa yer vermiştir (Şekil 4.). Kesme taşlar kullanılarak yığma tekniğiyle yapılan duvar, konutun salon iç mekanında vurgulu bir anlatım kazanmıştır.

Halit Femir, iç mekan tasarımlarının önemli bir çoğunluğunu oluşturan konut iç mekanlarında, özel tasarım mobilya kullanımıyla, geniş açıklıklı doğa ve bahçe ile ilişkili mekanlarla, duygulara hitap eden ve estetik yönü olan tasarım çizgisiyle kendi imzasını atmayı başarmıştır.



ŞEKİL 4. A. SELİM SÜTER EVİ'NDE YAŞAMA BİRİMİNDE DAİRESEL BİÇİMLİ KANEPE VE AMORF YÜZEYLİ SEHPA; B. SELİM SÜTER EVİ'NDE PHILLIP GINTHER'İN ATÖLYESİNDE ÜRETİLEN MOBİLYA TİPLERİNDEN BİRİ; C. PHILLIP GINTHER'İN ATÖLYESİNDE ÜRETİLEN MOBİLYA TİPLERİNDEN BİRİ

Kaynak: Femir 1944, 248.

Mekanı Yeniden Kurmak: Mevcut Yapılardaki Üretimler

Halit Femir ve Feridun Akozan, özellikle 1951-1954 yılları arasında yoğunlaşan, çoğunluğu mevcut yapıların zemin katlarındaki mekanların dönüştürülmesi kapsamında, çok sayıda küçük ofis projesi mekanı tasarlamıştır. İş Bankası ve Yapı Kredi Bankası için banka şube ve ajansları çalışmalarının sayıca büyük bir çoğunluğunu oluşturmaktadır. 1950'lere kadar, yakın çevrelerinden kişisel bağlantılarla çalışan Femir- Akozan ikilisinin, 1950 sonrası özel sektörden kurumlar için tasarımlar yaptığı anlaşılmaktadır. Mimarların sık aralıklarla ve çok sayıda banka mekanı projesi tasarlamış olmaları, işveren isteklerini doğru değerlendirdiklerinin ve bu alanda kendilerini kanıtladıklarının göstergesidir.

Femir ve Akozan'ın bu alandaki tanınırlıklarını bazı kilit projelere borçlu oldukları düşünülebilir. İstiklal Caddesi üzerindeki Yapı Kredi ve İş Bankası şubelerinin iç mekanları, adeta bir prestij projesi ve mimarların tasarım yetkinliklerini sergiledikleri mekanlar olmuştur. Projelerin bulunduğu kentin ana akslarından biri ve batılılaşmanın vitrini olan İstiklal Caddesi'nin projelerin tanıtıcı rol üstlenmesinde önemli etkisi olduğunu vurgulamak gerekir. İkili, yeni gelişmekte olan ve dönem için çeperde kalan Balat ve Kazlıçeşme benzeri semtlerde, daha mütevazı tasarımlar yapmayı tercih etmişlerdir.

Femir ve Akozan, küçük ofis yapılarında, gerekli gördükleri durumlarda, yapılara çelikten üretilen strüktürel eklemeler yapmıştır.⁸⁰ O yıllarda, Türkiye'de çelik malzemenin tedirginlikle ve çok az yapıda kullanıldığı⁸¹ göz önüne alındığında, mimarların malzeme ve strüktürel seçimlerde yenilikçi ve cesur tutumda oldukları anlaşılmaktadır. Banka projelerinde, belli bir plan tipini tekrarlamak yerine, müşteri holü, vezne, kasalar benzeri birimlerin mekanının

alanı, formu ve giriş cephesini analiz ederek her seferinde yeniden tasarlamışlardır.⁸²

Femir ve Akozan'ın en erken tarihli küçük ofis yapısı projesi, 1948 yılında gerçekleşen, İstiklal Caddesi, Yapı Kredi Han'da, yerli bir seyahat firması olan ANTAŞ için yurtdışı uçak seyahati yolcuları için bekleme holü işlevlerini barındıran acentedir. Yapıldığı zaman *Arkitekt* dergisinin kapağında bir iç mekan görseli ile tanıtılan mekanda, kadınlara tahsis edilen özel bir bekleme salonu ve Amerikan Bar düşünülmüştür.⁸³ İç mekandaki bu öğeler, Türkiye'nin modernleşme modeli olarak yüzünü Amerika'ya çevirdiği, bir yandan toplumsal yapıda muhafazakâr bir tutumu izlediği bir dönemin⁸⁴ yansıması olarak okunabilir. Dönemin sosyal yaşantısı ve mekansal üretim pratiklerine damgasını vuran ikonik yapısı olan Hilton Otel'de de⁸⁵ kadınlara ayrılmış özel bir lobi alanı bulunmaktadır.⁸⁶

1950'lerde turizm hükümetin ekonomik politikasının önemli bir bileşenidir.⁸⁷ Bu bağlamda, Femir ve Akozan'ın üretimleri, SAS (*Scandinavian Airlines System*) için Ankara ve İstanbul'da iki ayrı ofis tasarlamıştır. ANTAŞ seyahat bürosunun Yapı Kredi Han'da bulunmasının, Femir ve Akozan'ın kurumiçin ofis yapıları işlerini üstlenmesinde etkisi olmuş olabilir. Ayrıca SAS Türkiye müdürünün aynı binadaki ofisi⁸⁸ SAS acentaları için kurulan iş bağlantısı ağının olası ipuçlarını vermektedir.

Öte yandan, 1951 yılında Atlas Pasajı'nın zemin katındaki Yapı Kredi Galatasaray Ajansı, nitelikli iç mekan öğeleri ile Femir ve Akozan'ın niş bir çalışması olarak öne çıkmaktadır. Mekanda adeta bir yapısal heykele dönüşen spiral merdiven, Isomi Naguchi imzalı cam yüzeyli sehpa ve özel tasarım, lambri kaplı, eğrisel bankolar projeye önemli estetik değer kazandırırken, aynı zamanda ısıtma soğutma sistemleri, evrak asansörü (monşarj/monte-charge) gibi teknik donanımların unutulmaması, Femir ve Akozan'ın estetik ve teknik arasında iyi bir denge yakaladıklarını göstermektedir (Şekil 5).⁸⁹

Banka projesi, aynı yıl⁹⁰ pasajın birinci katında Yapı Kredi Bankası için işverenliğinde gerçekleşen prestijli ve küçük bir etkinlik salonu olan Küçük Sahne ile ilişkili olmalıdır.⁹¹ Çocuk sineması olarak düşünülen yapı, daha sonrasında tiyatro salonu işlevini kazanarak, Türk tiyatro tarihinin önemli bir mekanı olmuştur.⁹²

Femir ve Akozan, mevcut yapıyı iyi anlayarak gerekli işlevleri estetik ve teknik bir yaklaşımla çözmeyi ve dönemde hızla gelişen bir ihtiyaç olan küçük ofis tasarımı alanında isim yapmayı başarmıştır.



ŞEKİL 5. YAPI KREDİ BEYOĞLU AJANSI İÇ MEKANI, 1951.

Kaynak: Yapı Kredi Tarihi Arşiv ve Müzesi.

Dönemin Perspektifinden Halit Femir'in Üretimleri

Geleneksel ve evrensel kimlikler arasındaki ikilem, Türkiye modern mimarlığının en önemli tartışma konularından biri olmuştur.⁹³ Halit Femir'in kariyeri Türkiye mimarlığının ayrı dönemeçlerine tanıklık etmiştir. Bu bağlamda, Halit Femir'in asistanı olduğu Sedat Hakkı Eldem'in mimari üretim düşüncelerinin esasını oluşturan ve iç mekan projelerine de yansıyan geleneksel olanı evrenselleştirme çabası önemlidir. Eldem, 1933'te Ernst Egli ile birlikte geleneksel Türk mimarisini evrensel bir tavırdan yeniden yorumlamak üzere kapsamlı rölöve ve belgeleme çalışmalarını içeren Milli Mimari Semineri'ni başlatmıştır. Esra Akcan, bu girişimi, *Çeviride Modern olan Şehir ve Konutta Türk-Alman İlişkileri* başlıklı kitabında, Avrupa'nın ötekisi olan doğunun kendi benliğini modern çağa taşıyamamaktan duyduğu melankoli ile ilişkilendirmiştir. Türk kimliği taşıyan bir modern mimari üretmek aynı zamanda Batı karşısındaki geri kalmışlığa bir karşı çıkıştır.⁹⁴ Eldem, konut iç mekanlarında, geleneksel Türk evinin mobilya ve mekansal kurulum mantığını yeniden yorumlamıştır.⁹⁵ Aynı dönemde, Halit Femir tarafından tasarlanan Ortaköy'deki villanın iç mekanı ise mimarın geleneksel bir evrensel aramadığını net bir şekilde ortaya koymaktadır. Femir ve Akozan birlikte tasarladıkları konutlarda plan organizasyonu düzeyinde, sofayı muhtemelen geleneksele atıf yapma isteği olmadan, bilinçdışı bir alışkanlıkla kullanmıştır.

Halit Femir, 1940-1950 aralığında, konut ve ofis yapılarında, anıtsal bir dil ve abartılı ifadelerle kaçmadan modern rafine estetik dilde üretim yapan çok az sayıda mimardan biridir. Onunla aynı tutumu tercih edenler ise bazıları onun öğrencisi olmuş, daha genç nesilden mimarlardır. 1940'larda ev iç mekanları (konut kullanıcılarının tercihleri de dâhil olmak üzere) bezemeli detayları olan, Avrupa'nın modern öncesi dönemine yakın, klasik ve daha ağır bir estetiği yansıtır. Emin Necip Uzman'ın aslında klasik çizgideki fakat "mahalli karakter" arayan "rustik ve serbest" bir tasarım dili olduğu söylenen konut iç mekanı bu dönemde terimlerin çelişkili yapılarını göstermesi açısından önemlidir.⁹⁶ Aynı yıllarda mimari üretimde etkin olan, Femir'den daha genç kuşaktan Abdurahman Hancı ve Turgut

Cansever'in ortak tasarladığı Rıfat Yalman Evi'nin iç mekan tasarımları da Halit Femir'in iç mekan tasarımlarını andırır.⁹⁷

Femir ve Akozan'ın banka ve ofis mekanları aynı modern tutumun ürünleridir. Şevki Vanlı, Femir'in ölümünden sonra onun anısına yazdığı yazıda mimarın banka iç mekanlarının farkını şöyle anlatmıştır: “Yapı ve Kredi Bankasının Beyoğlu şubesi. Memleketimizde, banka projeciliği sahasında bir devir açtı. Banka, barok bir taş ve demir yığını; soğuk, adeta insanı kaçırta bir mahzen değil, onun elinde içersine zevkle girilen şeffaf ticari bir müessese oldu.”⁹⁸

Gerçekten de, Emin Onat⁹⁹ ve Arif Hikmet Holtay,¹⁰⁰ 1940-1950 aralığında, bankanın kurumsal kimliğinde kütleli kolon sıraları ve katı geometrilerle ağır ve anıtsal bir dil tercih etmişlerken Halit Femir'in bütün çalışmalarında dinamik ve özgür ofis mekanları kurma çabası baskındır. Bankoyu, katı bir eleman olarak kullanmak yerine her çalışmada mekana göre şekillendirdiği özgür bir yaklaşımla tasarlaması bu tutumun en somut örneğidir. Femir, kültüre atıfta bulunma ve anıtsal bir vurgu kazandırma yerine kendine has ve modern çizgisini iç mekan çalışmalarına aktarmayı tercih etmiştir.

Femir-Akozan, kariyerleri boyunca, konut ve ofis yapılarının iç düzenlemelerinde kendi kuşaklarının mimarlarından ayrılan, çağlarının ötesinde bir dil oluşturmuşlardır.

Sonuç

Üretimlerinin önemli bir ağırlığını iç mekan tasarımları oluşturan Halit Femir, bu alandaki eserlerinde estetik ve kullanıcı algısını dikkate alan yaklaşımını Güzel Sanatlar Akademisi ve Avrupa stajlarındaki edinimleriyle şekillendirmiştir. Kariyerinin ilk yıllarından itibaren Feridun Akozan'la çalıştığı yılları da kapsayacak şekilde dönemindeki mimarların genel tutumundan ayrılan, detaylara ve malzemeye önem veren, ahşap yüzey kaplamaları, modern mobilyalar ile kendine ait bir tasarım çizgisi oluşturmuştur. Çalışmalarında ortak tutumu devam ettirerek tasarımlarına adeta kendi imzalarını atmışlardır.

Halit Femir ve ortağı, sade yüzey ve renklerle tasarladığı mekanlarda malzemenin doğasını ortaya çıkaran bir dil benimsemiştir. Örneğin Mehmet Aker Villası'nda ahşap, mekanın algısını dönüştüren, psikolojik etkisi olan bir öge rolünü üstlenmektedir. Mimar sadece estetik boyutu düşünmemiş aynı zamanda teknik alanda da en yeni olanı takip etmiştir. Bu yenilikleri görmesi ve uygulamasında yurtdışı deneyimlerinin dışında, formasyonunun oluşum aşamasında, Güzel Sanatlar Akademisindeki edinimlerinin rolü olmalıdır.

Mimaride geleneksel ve modern arasında bir salınımın, tereddütün yaşandığı yıllarda, Femir-Akozan, uluslararası dilden yana olmuşlardır. Femir'in Sedat Hakkı

Eldem'in asistanı olmasına rağmen, onun gelenekseli modernleştirme bakış açısını benimsememesi önemli bir noktadır. Feridun Akozan'ın bireysel olarak geleneksel Türk Evi'ne referans veren bir konut tasarlaması, öte yandan Femir'in bireysel tasarımlarının ortak çalışmalarına benzerliği, birlikte çalışmalarında Femir'in iç mekan tasarımında daha etkili bir aktör olduğunu akla getirmektedir.

Bu dönemde mimarlar tarafından tasarlanan ve kullanıcılar tarafından düzenlenen mekanlarda daha dekoratif mobilyalar tercih edilmişken, Femir ve Akozan Phillip Ginther'in atölyelerinde üretilenlere ve *Architecture d'Aujourd'hui* dergisinde tanıtılanlara benzeyen, yalın çizgilere sahip mobilyaları tercih etmiştir. Bazılarının ahşap konstrüksiyonlu olduğu bilinen ve değişik renkte kumaşla kaplı, belli mobilya tiplerini birçok projede uyguladıkları görülmektedir.

Konut iç mekanının üst gelir sınıfından kişilerce yaptırıldığı düşünüldüğünde Femir-Akozan ortaklığının iç mekan projeleri ağırlıklı çalışmalarının, Femir'in varlıklı aile çevresi ile başlayan, eşinin çevresi ile genişleyen iş bağlantılarıyla ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim ilk iç mekan çalışmalarını da Emin Vafi'ye ait yapılar ve ona ait korudaki yapılarda yapmıştır. İstanbul'un üst gelir sınıfından tabakasına hitap eden Lido Yüzme Havuzu ve kentin önemli bir konumundaki Yapı Kredi Galatasaray Ajansı mimarların iç mekan alanında tanınmalarını sağlamış olmalıdır.

Mimari üretim ortamında serbest mimar olarak çalışmanın oldukça büyük zorlukları olan bir dönemde Halit Femir ortağı Feridun Akozan'la, kendi çağdaşları gibi farklı tasarım alanlarında üretim yapmak zorunda kalarak, çok sayıda iç mekan projeleri tasarlamıştır. Yapı endüstrisi ve yetişmiş teknik eleman açısından ciddi sıkıntılarının olduğu yıllarda dahi Femir, çok sayıda ve nitelikli iç mekanlar tasarlamıştır.

Femir-Akozan imzalı nitelikli iç mekanları, dönemin iç mekan tasarımlarından günümüze kalmayan, arşivi olmayan sayısız değerli üretimin sadece küçük bir kesitidir. Çalışma, ilgili alanlarda çalışmalar üreten araştırmacılara mevcut modern iç mekanların belgelenmesi ve korunması konusunda önemli bir sorumluluk düştüğünü bir kez daha hatırlatmaktadır.

NOTLAR

- 1 Çalışma, yazar tarafından İTÜ Mimarlık Tarihi Yüksek Lisans programında Prof. Dr. Zeynep Kuban'ın danışmanlığında çalışılan ve 2020 yılında tamamlanan "Halit Femir'in (1910-1954) Hayatı ve Mimarlığı" başlıklı monografik yüksek lisans tezinden türetilmiştir.
- 2 Reyner Banham, *Theory and Design in The First Machine Age [Birinci Endüstri Çağında Teori ve Tasarım]* (New York: Praeger Publishers, 1967), 10–12.
- 3 John Pile ve Judith Gura, *A History of Interior Design [İç Mekan Tasarım Tarihi]* (New Jersey: Willey, 2013), 329.
- 4 Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür* (İstanbul: Metis, 2015), 230, 235, 236.
- 5 Afife Batur, "Cumhuriyet Döneminde Türkiye Mimarlığı," *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Cilt 5* içinde, ed. Afife Batur (İstanbul: İletişim Yayınları, 1995).
- 6 A.g.e.
- 7 Bozdoğan, a.g.e., 76–77.
- 8 A.g.e., 74.
- 9 A.g.e., 214–215, 233.
- 10 İlhan Tekeli, "The Social Context of The Development of Architecture in Turkey [Türkiye'de Mimarlık Gelişiminin Sosyal Bağlamı]," *Modern Turkish Architecture [Modern Türk Mimarlığı]* içinde, ed. Renata Holod, Ahmet Evin ve Suha Özkan (Ankara: Mimarlar Odası Türkiye, 2005), 22.
- 11 İsmail Hakkı, "Yeni Tazyinî San'at," *Arkitekt Dergisi*, no. 23-24, (1932): 336–33; Marie Louis Süe, "Tezyinî Sanat," *Arkitekt Dergisi*, no. 131-132 (1941): 262–264.
- 12 Meltem Gürel, "Türkiye'de İçmimarlığın Bir Hikayesi," *Türkiye'de İçmimarlık ve İçmimarlar* içinde, ed. Umut Şumnu (Ankara: TMMOB İçmimarlar Odası, 2014), 21–22.
- 13 İlhan Tekeli, "Seyfi Arkan'ın Yaşamı ve Mimarlığının Toplumsal Bağlamı," *Modernist Açılımda Bir Öncü: Seyfi Arkan* içinde, ed. Ali Cengizkan, Derin İnan ve N. Müge Cengizkan (Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, 2012): 15–26.
- 14 Uğur Tanyeli, "1950'lerden Bu Yana Mimari Paradigmaların Değişimi ve "Reel Mimarlık"," *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* içinde, ed. Yıldız Sey (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998), 235–55.
- 15 Canse Yüzer ve Gül Cephaneçigil, "Rebi Gorbon: Mimarlık ve Seramik Arasında Bir Kariyer," *METU JFA* 38, no. 1 (2021): 1.
- 16 Bozdoğan, a.g.e., 230, 233.
- 17 Zeynep Yasa Yaman, "Bauhaus ve Söylemleştirilen İç Mekân Anlayışı: Yeni Yaşam, Yeni Dekorasyon, Yeni Mobilya," *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* içinde ed. Umut Şumnu (Ankara: İçmimarlar Odası Yayınları, 2013), 15–16.
- 18 Bozdoğan, a.g.e., 235–236.
- 19 A.g.e., 214–215, 233.
- 20 Yasa Yaman, a.g.e., 19.
- 21 Sibel Bozdoğan, "Turkey's Postwar Modernism: A Retrospective Overview of Architecture, Urbanism and Politics in 1950s [Türkiye'de Savaş Sonrası Modern Mimarlık: 1950'lerin Mimarlık, Şehircilik ve Politikasına Genel Bir Bakış]," *Mid-Century Modernism in Turkey Architecture Across Cultures in the 1950s and 1960s [Türkiye Mimarlığında Kültürler Arası Bir Bakışla 1950-60 Yılları Modernizmi]* içinde, ed. Meltem Gürel (New York: Routledge, 2016), 10.
- 22 Batur, a.g.e.
- 23 A.g.e.
- 24 Özge Cordan, kişisel görüşme, 11 Aralık 2019.
- 25 Graeme Brooker ve Sally Stone, *İç Mekan Tasarımı Nedir?* (İstanbul: YEM Yayın, 2010), 11.
- 26 Hülya Femir kişisel arşivi.
- 27 Ziyad Ebüzziya ve Sahir Kozukoğlu, *1921-1933 Galatasaray Tarihçesi: 1933 Mezunları ve 50 Yılları* (İstanbul: Galatasaray Eğitim Vakfı, 1986), 30.
- 28 Hülya Femir kişisel arşivi.
- 29 Nezih Aysel ve Neslinur Hızlı, "Ernst Egli'nin Güzel Sanatlar Akademisi *Mimarlık* Eğitimi Reformu Çalışmaları," *Mimarlık* 289. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=403&RecID=3911>
- 30 Orhan Safa, *Yapı'dan Seçmeler 7, Anılarda Mimarlık* (İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1995), 82. Örneğin Ginther'in atölyesinde tasarlanan mobilyalardan biri *Arkitekt* dergisinde yayınlanmıştır. (Anonim, "Muallim Ginter Atelyesi Koltuk Detayları," *Arkitekt*, no. 45–46 (1934): 281.)
- 31 Le Corbusier Vakfı Arşivi, 17.12.1938 tarihli belge, 20.06.1939 tarihli belge.
- 32 Rauf Beyru, "Planlamada 1935-1950 Dönemi Le Corbusier İzmir'den Geçmişti," *Ege Mimarlık*, no. 3 (1994): 17.
- 33 Didier Laruche, Jean- Luc Maeso ve Volker Ziegler, *Le Corbusier Türkiye'de: İzmir Nazım Planı 1939-1949* (İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 2020), 123–125.
- 34 Anonim, "İzmir'in İmar Planı, Fransız Mimarı Le Corbusier Plânı İnceliyor," *Akşam*, 8 Ekim, 1948, 2.
- 35 Behçet Ünsal, "İlk Şehirci Mimarımız Burhan Arif Ongun ile Bir Söyleşi," *Arkitekt*, no. 374 (1954): 62–64.
- 36 Uğur Tanyeli, *Mimarlığın Aktörleri* (İstanbul: Garanti Galeri, 2007), 67–68; Eva Rudberg ve Sven Markelius, *Architect [Bir Mimar: Sven Markelius]* (Stockholm: Architekturförslag, 1989), 74.
- 37 Le Corbusier Vakfı, 20 Haziran 1939 tarihli belge.

- 38 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Personel Dairesi Arşivi, tarihlenmemiş hizmet dökümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Personel Dairesi Arşivi, 17 Mayıs 2011 tarihli belge, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Personel Arşivi, tarihlenmemiş hizmet dökümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Personel Dairesi Arşivi, 45 no'lu dosya tarihsiz belge.
- 39 Anonim, "Feridun Akozan," *Arkitekt*, no. 334 (2017): 52–53, 58.
- 40 Nursel Onat, Kişisel Görüşme, 15 Ekim, 2019.
- 41 Bilge Ekin İnan, "Halit Femir'in (1910-1954) Hayatı ve Mimarlığı" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2020), 170.
- 42 Yüksel Pöğün Zander, "Erken Cumhuriyet Döneminin Önemli Bir Tanığı Olarak İzmir Fuarı," *Cumhuriyet'in Mekanları, Zamanları, İnsanları* içinde, ed. Elvan Altan Ergut, Bilge İmamoğlu (Ankara: Dipnot Yayınları, 2010), 142.
- 43 Halit Femir, "İzmir Vilayet Pavyonu: Dünkü İzmir, Bugünkü İzmir, Yarınki İzmir," *Arkitekt*, no. 105–106, (1939b): 208.
- 44 A.g.e., 208.
- 45 Halit Femir, "1939 İzmir Beynelmille Fuarı," *Arkitekt*, no. 105-106 (1939a): 198–207. Yazıda Femir, parkın canlı bir betimlemesini yapar, yeni yapılan pavyonları tanıtır.
- 46 Femir 1938a, 211.
- 47 A.g.e., 208.
- 48 Behçet Uz, "İzmir Fuarına Hazırlık Bu Seneki Fuarda Bir de İzmir Pavyonu Bulunacak," *Ulus*, 13 Mayıs, 1939, 9.
- 49 Anonim, "Ortaköy'de Büyük Bir Köşk Yandı," *Cumhuriyet*, 1 Şubat, 1940, 1,6.
- 50 Halit Femir, "Lido Yüzme Havuzu," *Arkitekt*, no. 155-156 (1944): 244.
- 51 Anonim, "Ortaköyde Yüzme Havuzu Dün Açıldı," *Vakit*, 25 Mayıs, 1943, 2.
- 52 Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Resim Yaparken* (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1995): 235.
- 53 A.g.e., 235.
- 54 Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Yapı ve Resim," *Ülkü*, no. 49 (Ekim 1943): 1–3.
- 55 A.g.e., 236.
- 56 Didem Yavuz, "Mimarlık–Sanat Birlikteliğinde 1950-70 Aralığı," *Mimarlık*, no. 344 (2008), <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=357&RecID=2138>
- 57 Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Resim Yaparken* (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1995), 237.
- 58 Daha fazla bilgi için bk. Rudberg, 1989, 60–61.
- 59 Femir, a.g.e., 247.
- 60 A.g.e., 247–248.

- 61 A.g.e.
- 62 Halit Femir, "Ortaköy'de Elagöz Evi," *Arkitekt*, no. 187-188 (1947): 153–156.
- 63 Damla Çinici, "Başkentin İnşasında Etkin Bir Mimar: Guilio Mongeri ve Yaşam Öyküsü," *Ankara Araştırmaları Dergisi* 3, no. 1 (2015): 16.
- 64 Halit Femir, "Ortaköy'de Bir Villa," *Arkitekt*, no. 85 (1938): 14–15.
- 65 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Personel Dairesi Arşivi.
- 66 Femir, a.g.e., 14.
- 67 A.g.e., 14.
- 68 Halit Femir ve Feridun Akozan, "Bay Mehmet Aker Villası," *Arkitekt*, no. 227-228 (1950b): 214–217.
- 69 A.g.e., 214–217.
- 70 Enric Pol, "Blueprints for a History of Environmental Psychology (I): From First Birth to American Transition [Çevresel Psikoloji için bir Tarih Denemesi (1) İlk Doğuşundan Amerika'daki Yorumuna]," *Medio Ambiente y Comportamiento Humano* 7, no. 2 (2006): 97–98.
- 71 Bozdoğan, a.g.e., 176.
- 72 Bruno Taut, *Mimar Bilgisi* (İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi, 1938): 59, 60, 125, 281.
- 73 Wikizero, "Onkel Toms Hütte (Berlin)," ET: 21.03.2020, [https://www.wikizero.com/de/Onkel_Toms_H%C3%BCtte_\(Berlin\)](https://www.wikizero.com/de/Onkel_Toms_H%C3%BCtte_(Berlin))
- 74 Femir, a.g.e., 14.
- 75 *Arkitekt* dergisindeki reklamlar malzemenin piyasada olduğu seneler hakkında ipuçtu vermektedir. Anonim, "Reklamlar," *Arkitekt*, no. 209-210 (1949): 9; Anonim, "Reklamlar," *Arkitekt*, no. 227-228 (1950): 191.
- 76 Anonim, "Liko," *Architecture d'Aujourd'hui*, no. 5 (1931): 12.
- 77 Femir, a.g.e., 14.
- 78 A.g.e., 14.
- 79 Halit Femir ve Feridun Akozan, "Selim Süter Evi," *Arkitekt*, no. 219-220 (1950c): 48.
- 80 Halit Femir ve Feridun Akozan, "Bay Mehmet Aker Villası," *Arkitekt*, no. 227-228 (1950b): 214–217.
- 81 Küçük Sahne, İş Bankası Beyoğlu ve Yapı Kredi Galatasaray çalışmalarında çelik strüktürle eklemeler yapmışlardır.
- 82 Doğan Hasol Net, "Çelik Yapılar Dergisi Röportajı," ET: 01.07.2015, <http://www.doganhasol.net/celik-yapilar-soylesi.html>. Örneğin, Baysal-Birsel imzalı Hami Çon Villası'nda (yıl) betonarme ve çelik ile bir strüktürel sistem kurgulanmıştır. Bkz. Şevki Vanlı, "Türk Rasyonalizminin Seçkin İkilisi Haluk Baysal Melih Birsel," *Mimarlığa Emek Verenler Dizisi III* içinde, ed. N. Müge Cengizkan (Ankara: TMMOB Mimarlar Odası, 2007), 36.

KAYNAKÇA

- 83 İnan, a.g.e., 106.
- 84 Halit Femir, Feridun Akozan, “ANTAŞ Yolcu Bekleme Salonu,” *Arkitekt*, no. 221-222 (1950a): 99.
- 85 Emre Gönlügür, “American Architecture and the Promise of Modernization in Postwar Turkey [Amerikan Mimarlığı ve Türkiye’deki Savaş Sonrası Modern Mimarlığın Umudu],” (Yayınlanmamış doktora tezi, University of Toronto, 2014), 3.
- 86 A.g.e., 73.
- 87 A.g.e., 10, 31.
- 88 A.g.e., 22.
- 89 American Aviation World Wide Directory, *Aviation Companies and Officials United States, Canada, Latin America, Africa, Europe and Australasia* 15, no. 1 (American Aviation Publications: 1954), 569, <https://books.google.com.tr/>
- 90 Halit Femir ve Feridun Akozan, “Yapı ve Kredi Bankasının Beyoğlu’nda Yeni Şubesi,” *Arkitekt*, no. 231-232 (1951b): 49–51, 65.
- 91 Anonim, “Feridun Akozan,” *Arkitekt*, no. 334 (1969): 52.
- 92 Halit Femir, Feridun Akozan, “Küçük Sahne,” *Arkitekt*, no. 231-231 (1951a): 52.
- 93 Anonim, “Küçük Sahne,” *Küçük Sahne*, no. 1 (1951): 3–4; Nedim Saban kişisel görüşme, 10 Temmuz, 2019.
- 94 Aydan Balamir, “Kimlik Temrinleri I: Türkiye’de Modern Yapı Kültürünün Bir Profili,” *Mimarlık*, no.313(2003).<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=6&RecID=66>.
- 95 Esra Akcan, *Çeviride Modern Olan: Şehir ve Konutta Türk-Alman İlişkileri* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009), 176, 181, 222–223.
- 96 Sedat Hakkı Eldem, “Evlerimizin İçi,” *Mimar*, no. 7 (1931):99–103, 233–236.
- 97 Emin Necip Uzman, “Büyükkada’da Bir Ev,” *Arkitekt*, no.175-176 (1946): 154–155.
- 98 Abdurahman Hancı ve Turgut Cansever, “Rıfat Yalman Evi,” *Arkitekt*, no. 249-250-251-252 (1952): 107–109.
- 99 Şevki Vanlı, “Kayıplarımız: Halit Femir,” *Arkitekt*, no. 273-274 (1954): 142.
- 100 Emin Onat, Yapı Kredi Bankası Bursa Şubesi,” *Arkitekt*, no. 209-210 (1949): 98.
- 101 Arif Hikmet Holtay, “Samsun İş Bankası Binası,” *Arkitekt*, no. 209-210, 100-102 (1949):
- 102 Arif Hikmet Holtay, “Mersin İş Bankası Binası,” *Arkitekt*, no. 211-214 (1949): 150-153.

Akcan, Esra. *Çeviride Modern Olan: Şehir ve Konutta Türk-Alman İlişkileri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Akozan, Feridun. “H. Femir’i Kaybettik.” *Arkitekt*, no. 273-274 (1954): 141.

American Aviation World Wide Directory, *Aviation Companies and Officials [in] United States, Canada, Latin America, Africa, Europe and Australasia* 15, no. 1 (American Aviation Publications: 1954), 569, <https://books.google.com.tr/>

Anonim, “Küçük Sahne.” *Küçük Sahne*, no. 1 (1951): 3–4.

Anonim. “Feridun Akozan.” *Arkitekt*, no. 334 (1969): 52–53,58.

Anonim. “İzmir’in İmar Planı, Fransız mimarı Le Corbusier Planı İnceliyor.” *Akşam*, 8 Ekim, 1948, 2.

Anonim. “Muallim Ginter Atelyesi Koltuk Detayları.” *Mimar*, no. 45-46 (1934): 281.

Anonim. “Ortaköy’de Büyük Bir Köşk Yandı.” *Cumhuriyet*, 1 Şubat, 1940, 1,6.

Anonim. “Ortaköy’de Yüzme Havuzu Dün Açıldı.” *Vakit*, 25 Mayıs, 1943, 2.

Anonim. “Liko.” *Architecture d’Aujourd’hui*, no. 5 (1931): 12.

Anonim. “Reklamlar.” *Arkitekt*, no. 209-210 (1949): 9.

Anonim. “Reklamlar.” *Arkitekt*, no. 227-228 (1950): 191.

APİKAM Arşivi.

Aysel, Nezih ve Neslinur Hızlı. “1930-1936 Güzel Sanatlar Akademisi’nde Mimarlık Eğitim Reformu ve Ernst Egli.” *Mimarlık* 289, (2016): 16–21. ET: <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=403&RecID=3911>

Balamir, Aydan. “Kimlik Temrinleri I: Türkiye’de Modern Yapı Kültürünün Bir Profili.” *Mimarlık*, no. 313 (2003). ET: <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=6&RecID=66>

Banham, Reyner. *Theory and Design in The First Machine Age [Birinci Endüstri Çağında Teori ve Tasarım]*. New York: Praeger Publishers, 1967.

Batur, Afife “Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi.” *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Cilt 5 içinde*, ed. Afife Batur İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.

Beyru, Rauf. “Planlamada 1935-1950 Dönemi Le Corbusier İzmir’den Geçmişti.” *Ege Mimarlık*, no. 3 (1994): 17–23.

Bozdoğan, Sibel. “Turkey’s Postwar Modernism A Retrospective Overview of Architecture, Urbanism and Politics in 1950s [Türkiye’de Savaş Sonrası Modern Mimarlık, 1950’lerin Mimarlık, Şehircilik ve Politikasına Genel Bir Bakış].” *Mid-Century Modernism in Turkey Architecture Across Cultures in the 1950s and 1960s [Türkiye Mimarlığında Kültürler Arası Bir Bakışla 1950-60 Yılları Modernizmi]* içinde, ed. Meltem Gürel, 9–26. New York: Routledge, 2016.

Bozdoğan, Sibel. *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*. İstanbul: Metis, 2015.

Brooker, Graeme ve Sally Stone. *İç Mekan Tasarımı Nedir?* İstanbul: YEM Yayın, 2010.

Çinici, Damla. “Başkentin İnşasında Etkin Bir Mimar: Giulio Mongeri ve Yaşam Öyküsü.” *Ankara Araştırmaları Dergisi* 3, no. 1 (2015): 13–41.

Doğan Hasol Net. “Çelik Yapılar Dergisi Röportajı.” ET: 01.07.2015. <http://www.doganhasol.net/celik-yapilar-soylesi.html>

Ebüzziya, Ziyad, ve Sahir Kozukoğlu. *1921-1933 Galatasaray Tarihçesi: 1933 Mezunları ve 50 Yılları*. İstanbul: Galatasaray Eğitim Vakfı, 1986.

Eldem, Sedat Hakkı. “Evlerimizin İçi.” *Mimar*, no. 7 (1931): 99–103, 233–236.

Eyüboğlu, Bedri Rahmi. “Yapı ve Resim.” *Ülkü*, no. 49 (Ekim 1943): 1–3.

Eyüboğlu, Bedri Rahmi. *Resim Yaparken*. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1995.

Femir, Halit, ve Feridun Akozan. “Yapı ve Kredi Bankasının Beyoğlu’nda Yeni Şubesi.” *Arkitekt*, no. 231-232 (1951b): 49–51, 65.

Femir, Halit, ve Feridun Akozan. “ANTAŞ Yolcu Bekleme Salonu.” *Arkitekt*, no. 221- 222 (1950a): 98–99.

Femir, Halit, ve Feridun Akozan. “Bay Mehmet Aker Villası.” *Arkitekt*, no. 227-228, (1950b): 214–217.

Femir, Halit, ve Feridun Akozan. “Küçük Sahne.” *Arkitekt*, no. 231-231 (1951a): 52–54.

Femir, Halit, ve Feridun Akozan. “Selim Süter Evi.” *Arkitekt*, no. 219-220 (1950c): 45–50.

Femir, Halit. “Lido Yüzme Havuzu.” *Arkitekt*, no. 155-156, (1944): 244–249.

Femir, Halit. “Ortaköy’de Elagöz Evi.” *Arkitekt*, no. 187-188, (1947): 153–156.

Femir, Halit. “1939 İzmir Beynelmillel Fuarı.” *Arkitekt*, no. 105-106 (1939a): 198–200.

Femir, Halit. “İzmir Vilayet Pavyonu: Dünkü İzmir, Bugünkü İzmir, Yarınki İzmir.” *Arkitekt*, no. 105-106 (1939b): 208–11.

Femir, Halit. “Ortaköy’de Bir Villa.” *Arkitekt*, no. 85 (1938): 14–15.

Gönlügür, Emre. “American Architecture and the Promise of Modernization in Postwar

Turkey [Amerikan Mimarlığı ve Türkiye’deki Savaş Sonrası Modern Mimarlığın Umudu]” Yayınlanmamış doktora tezi, University of Toronto, 2014.

Gürel, Meltem. “Türkiye’de İçmimarlığın Bir Hikayesi.” *Türkiye’de İçmimarlık ve İçmimarlar* içinde, ed. Umut Şumnu, 21–26. Ankara: TMMOB İçmimarlar Odası, 2014.

Hancı, Abdurahman ve Turgut Cansever. “Rıfat Yalman Evi.” *Arkitekt*, no. 249-250-251-252 (1952): 107–109.

Holtay, Arif Hikmet. “Mersin İş Bankası Binası.” *Arkitekt*, no. 211-212-213-214 (1949): 150–153.

Holtay, Arif Hikmet. “Samsun İş Bankası Binası.” *Arkitekt*, no. 209-210, 100-102 (1949): 100–102, 112.

Hülya Femir kişisel arşivi.

İnan, Bilge Ekin. “Halit Femir’in (1910-1954) Hayatı ve Mimarlığı.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2020.

Hakkı, İsmail. “Yeni Tazyinî San’at.” *Arkitekt*, no. 23-24 (1932): 336–338.

Laruche, Didier. Jean-Luc Maeso ve Volker Ziegler. *Le Corbusier Türkiye’de: İzmir Nazım Planı 1939–1949*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 2020.

Le Corbusier Vakfı arşivi.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Personel Dairesi Arşivi.

Onat, Emin. “Yapı Kredi Bankası Bursa Şubesi.” *Arkitekt*, no. 209-210 (1949): 97–99.

Ömer Faruk Şerifoğlu kişisel arşivi.

Önal, Maruf. “Yapı’dan Seçmeler 7.” *Anılarda Mimarlık* içinde, ed. Kemal Ahmet Aru, 62–77. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1995.

Pile, John ve Judith Gura. *A History of Interior Design [İç Mekan Tasarım Tarihi]*. New Jersey: Willey, 2013.

Pol, Enric. “Blueprints for a History of Environmental Psychology (I): From First Birth to American Transition [Çevresel Psikoloji için bir Tarih Denemesi (I) İlk Doğuşundan Amerika’daki Yorumuna].” *Medio Ambiente y Comportamiento Humano* 7, no. 2 (2006): 95–113.

Pöğün Zander, Yüksel. “Erken Cumhuriyet Döneminin Önemli Bir Tanığı Olarak İzmir Fuarı.” *Cumhuriyet’in Mekanları, Zamanları, İnsanları* içinde, ed. Elvan Altan Ergut ve Bilge İmamoğlu. Ankara: Dipnot Yayınları, 2010.

Rudberg, Eva. *Sven Markelius, Architect [Bir Mimar: Sven Markelius]*. Stockholm: Architekturförslag, 1989.

Safa, Orhan. "Yapı'dan Seçmeler 7." *Anılarda Mimarlık* içinde, ed. Kemal Ahmet Aru, 78–99. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1995.

Süe, Marie Louis. "Tezyinî Sanat." *Arkitekt Dergisi*, no. 131-132 (1941): 262–264.

Tanyeli, Uğur. *Mimarlığın Aktörleri*. İstanbul: Garanti Galeri, 2007.

Tanyeli, Uğur. "1950'lerden Bu Yana Mimari Paradigmaların Değişimi ve "Reel Mimarlık." *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* içinde, ed. Yıldız Sey, 255–272. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998.

Taut, Bruno. *Mimar Bilgisi*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi, 1938.

Tekeli, İlhan. "The Social Context of The Development of Architecture in Turkey [Türkiye'de Mimarlık Gelişiminin Sosyal Bağlamı]." *Modern Turkish Architecture [Modern Türk Mimarlığı]* içinde, ed. Renata Holod, Ahmet Evin ve Suha Özkan, 15–36. Ankara: Chamber of Architects Turkey, 2005.

Tekeli, İlhan. "Seyfi Arkan'ın Yaşamı ve Mimarlığının Toplumsal Bağlamı." *Modernist Açılımda Bir Öncü: Seyfi Arkan* içinde, ed. A. Cengizkan, Ali Cengizkan, Derin İnan ve N. Müge Cengizkan, 15–26. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, 2012.

Uz, Behçet. "İzmir Fuarına Hazırlık Bu Seneki Fuarda Bir de İzmir Pavyonu Bulunacak." *Ulus*, 13 Mayıs, 1939, 9.

Uzman, Emin Necip. "Büyükkada'da Bir Ev." *Arkitekt*, no. 175-176 (1946): 151–155.

Ünsal, Behçet. "İlk Şehirci Mimarımız Burhan Arif Ongun ile Bir Söyleşi." *Arkitekt*, no. 374 (1954): 62–64.

Vanlı, Şevki. "Türk Rasyonalizminin Seçkin İkilisi Haluk Baysal Melih Birsal." *Mimarlığa Emek Verenler Dizisi III* içinde, ed. N. Müge Cengizkan, 33–50. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası, 2007.

Vanlı, Şevki. "Kayıplarımız: Halit Femir." *Arkitekt*, no. 273-274 (1954): 142–143.

Wikizero. "Onkel Toms Hütte (Berlin)." ET: 21.03.2020. [https://www.wikizero.com/de/Onkel_Toms_H%C3%BCtte_\(Berlin\)](https://www.wikizero.com/de/Onkel_Toms_H%C3%BCtte_(Berlin))

Yapı Kredi Tarihi Arşiv ve Müzesi.

Yasa Yaman, Zeynep. "Bauhaus ve Söylemleştirilen İç Mekan Anlayışı: Yeni Yaşam, Yeni Dekorasyon, Yeni Mobilya." *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* içinde, ed. Umut Şumnu, 81–100. Ankara: İçmimarlar Odası Yayınları, 2013.

Yavuz, Didem. "Mimarlık-Sanat Birlikteliğinde 1950-70 Aralığı." *Mimarlık*, no. 344 (2008), <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=357&RecID=2138>.

Yüzer, Canse ve Gül Cephaneçigil. "Rebiî Gorbon: Mimarlık ve Seramik Arasında Bir Kariyer." *METU JFA* 38, no. 1 (2021): 1–22. <http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/articles/metujfa2021106.pdf>.

ULUDAĞ'DA KIŞ KÜLTÜRÜ, DÜNÜ VE BUGÜNÜ

**Ceylan Gezer Çatalbaş
Hande Tulum Okur**

Uludağ, modern Türkiye'nin oluşmasında; spor ve eğlence anlayışına işaret etmesi bağlamında önemli bir merkezdir. Özellikle Batılı yaşam biçimi kurgusunda, sağlıklı bireyler ve sağlıklı bir toplum oluşturmada sporun önemi vurgusuyla, kayak sporu da dikkat çekici yeni yaşam biçimleri arasına girmiştir. Özellikle orta-üst sınıfa mensup insanların kış tatilini geçirmek için ziyaret ettiği bu bölgede, belirli konaklama tesisleri, 1990'lı yıllara kadar sosyal ve mimari çevreyi yaratmada baskın rol üstlenmiştir.

1950'lerde ve takip eden yıllarda, kitlesel mesaj kanallarının bu denli sınırlı olması sonucu, sinema, herkesin erişebileceği ve etkisi azımsanamayacak kadar kuvvetli bir platform olmuştur. Bu yazıda, 1950'li yıllardan günümüze, spor ve eğlence merkezi olarak Uludağ ve buradaki otellerin toplumsal ve mimari boyutlarının ele alınması hedeflenmektedir. Bu kapsamda, Uludağ'ın ilk konaklama ve sosyal tesisleri olarak bilinen Büyük Otel (1920'ler), Beceren Otel (1970) ve Beceren Kafe (1963) ele alınmıştır.¹ Yazı kapsamında incelenen seçili filmlerde ise özellikle iç mekan tasarımı ve mimari öğelere odaklanılmış, bu mekan ve öğeler güncel durumlarıyla karşılaştırılmıştır. Özgünlük konusu tartışılabilir ve modern iç mekan ve mobilyanın Uludağ bölgesinde yer alan yukarıda bahsi geçen yapılarıdaki sürekliliği üzerinden bir okuma yapılmıştır.

Söz konusu tesisler, Türkiye'de önemli bir değişimin yaşandığı 1950-1980 yılları arasındaki toplumsal değişimin önemli temsilcileridir. 2022 yılında bölgeye yapılan ziyarette, tesislerde ciddi fiziksel değişimlerle birlikte, özenle korunan alanlar da dikkat çekmiştir. Bu koruma, bir müzeyi andıran şekilde, teşhir edilen iç mekanlardır. Bu durum, günümüze ulaşamayan modernist tasarımcı Seyfi Arkan imzalı Ankara İller Bankası örneğinde olduğu gibi modern mobilya örneklerinin naif sergilenme ve korunma çabasını hatırlatır.

Bu koruma hâli, kullanıcılarda ve yapı işletmecilerinde, konuya ilişkin bir duyarlılık şeklinde okunabilir. Sergilenen bu mobilyaların yanı sıra, bölgeyi ziyaret eden ünlülerin

köşeleri de bulunmaktadır, böylece hem prestijlerini gözler önüne sermekte hem de toplumsal bellekteki sürekliliklerine atıfta bulunmaktadırlar. Bu noktada, özellikle Uludağ'da yer alan bu otellerin, bir dönem kültürünü fiziksel koşulları ve toplumsal yapısıyla yansıttıkları için önemli ve incelemeye değer olduğu söylenmelidir.

Yazı kapsamında ele alınan Uludağ'daki otel analizlerinden önce Türkiye'deki arka planı anlamak gerekmektedir. Bu nedenle, yazının ilerleyen bölümlerinde öncelikle Türkiye'nin modernleşme serüvenine değinilmiş sonrasında ise turizm ve Uludağ konularına odaklanılmıştır.

Modernleşen Türkiye

Yazar Marshall Berman'ın ifadesine göre modernleşme, hem toplumsal hem ekonomik hem de siyasal süreçlerin oldukça karmaşık şekilde bir araya gelişine işaret eder.² Dolayısıyla Türkiye üzerinden bir modernleşme analizi yapılmak istendiğinde, pek çok farklı hususa ve alana vurgu yapılması gerektiği muhakkaktır.

Uzun yıllar süren savaşıardan çıkan Türkiye, 1923-1930 yılları arasında hem ulusal hem uluslararası bağlamda, kendisini güçlü bir ülke olarak göstermeye çalışır. Bu süreçte, aslında pek çok açıdan harap olmuş durumdaki ülkede, çeşitli sorunlara çözüm aranmaya çalışılır. Bu dönemde, örneğin, çeşitli bulaşıcı hastalıklar ile mücadele edilir. Bumücadelede, ölüm oranlarının azaltılması hedefine ek olarak nüfus artışı teşvik edilir ve tüm bu hususlar için maddi kaynak sağlanmaya çalışılır.³

Ekonomik açıdan ise tarım sektörü, sanayi sektörü, bankacılık gibi alanlarda çeşitli stratejiler oluşturulmuştur. 1929 yılındaki etkileri dünya çapında görülen ekonomik krize karşın da Türk parasının korunmasına ilişkin bir kanun tasarlanmış, ihracat arttırılmış ve böylece ülkenin, krizden etkilenmesine engel olunmaya çalışılmış ancak yine de savaştan çıkan bir ülke olarak uluslararası bu krizden etkilenilmiştir.⁴

Bu stratejilerin yanı sıra, 1930'lu yıllar ile birlikte de siyasal, kültürel, sosyal yeniliklere ve eğitim stratejilerine eğilmeye çalışılacaktır. Bu dönemde, Halk Evlerinin, Köy Enstitülerinin, Türk Tarih Kurumunun, Türk Dil Kurumunun kurulması, bu yeniliklerin bir yansımasıdır. Bu yeniliklerin önemli bir kısmında ise Batılılaşma yanlısı politikalar takip edilir. Ders programlarına, Latince ve Yunanca gibi derslerin eklenmesi, klasik edebi eserlerin Türkçeye çevrilmesi, üniversitelerde planlanan reformlar bunlara örnektir.⁵ Bu gelişmelerin yanı sıra pek çok devrim niteliğinde gelişme de söz konusu olmuştur. Bunlar ile birlikte, genel hatlarıyla Batı'nın örnek alındığı söylenebilir. Elbette, bu durum yalnızca Cumhuriyet Dönemi'ne özgü değildir, öncesinde de Osmanlı İmparatorluğu, çeşitli alanlarda, modernleşme ile Tanzimat Dönemi'nde de karşılaşmıştır. Hatta bu dönemden itibaren Batı etkisi kendisini gündelik yaşam ritüelleri üzerinden de göstermeye başlamıştır.⁶ Yine Cumhuriyet Dönemi'nden bahsedilecek olunursa, kamusal alanda, her iki cinsiyetin de eşit temsiliyeti,

bir diğer deyişle, modern kadın imgesinin de vurgulanması, bu modernleşme arzusunun yansımalarındandır. Bu durumu, dönemdeki reklamlardan dahi okumak mümkündür.⁷ Modernleşme bağlamındaki diğer atılımlar üzerine bir araştırma yapıldığında, basın, sanat, tasarım gibi disiplinlerin öne çıktığı ve özellikle bu alanların, Türkiye'nin modernleşmesini gösterme araçları olarak ele alındığı anlaşılır. Burada, yine Batılı kaynaklar, bir esin kaynağı olarak kullanılır ve Türkiye'nin modernleşme projesinin önemli ölçüde Batılı etkenlerden beslendiği düşünülebilir.

Türkiye'nin modernleşmesine ilişkin kısa bir değerlendirme yapıldığında, Atatürk'ün öncül hedeflerine göre bir süreç kurgulandığı düşünülebilir. Nitekim Atatürk, 1925 yılında, "uygar milletlerin yaşama düzeyi ve araçlarını, içerik ve biçim açısından, olduğu gibi kabul edilmesinin" gerekliliğini vurgulamıştır.⁸ Böylece uygar ulusların gündelik hayatı, alışkanlıkları, beklentileri Türkiye için de önemsenmesi gereken kriterler olarak anlaşılmaya başlanmıştır. 1920'li yıllarda tüm dünyada, özellikle Türkiye'nin önemseydiği uygar uluslarda teşvik edilen bir husus da turizm konusudur.⁹ Turizm, Türkiye de dâhil olmak üzere pek çok ülkede, ulaşımın daha güvenli ve ucuz hale gelerek gelişmesi, çalışanlara hakların tanınması gibi nedenler ile birlikte turizm büyük kitlelerin peşine düştüğü bir odak halini almıştır.¹⁰

Turizm konusu, Osmanlı İmparatorluğu'nda, bir Batılılaşma süreci olarak anılabilecek Tanzimat Dönemi ile ortaya çıkmaya başlamıştır, bu dönemde, seyahat ve konaklama konularına ayrıca vurgu yapılmaya başlanmıştır. Ancak sonrasında yaşanan savaşlar ve ülkeler arası gerilim, turizmin kendisine bir alan bulmasını zorlaştırmış ve turizm bu dönemde, gelişmemiştir. Cumhuriyet Dönemi'nde ise sonunda kavuşulan barışçıl ortam ile birlikte pek çok konunun yanı sıra turizm konusu da gündeme alınmaya başlanmıştır. Bu dönemde, demir yollarına verilen önem, hâlihazırda bulunan deniz yolu ulaşımı ve bu ulaşımın da geliştirilmesine yönelik gayretler ile birlikte turizme ilişkin çeşitli adımlar atılmaya başlanmıştır. Ek olarak hava yollarına da önem vermeye başlanır. Ulaşımın yaygınlaşması ile birlikte turizm meselesi daha çok gündeme gelmeye başlar. İlk olarak 1930'larda, uluslararası yolcu ve eşya nakliyatına ilişkin anlaşmalar imzalanır, turizmle ilgili şubeler açılır ve doğal ve tarihî güzellikleri olan bölgelere seyahatler düzenlenmeye başlanır.¹¹ Bu esnada, mevcut yolların bakımı yapılır, bu yollar ıslah edilir, yeni yollar inşa edilir ve İzmir gibi arkeolojik değeri ve plajları olan beldelere turist çekmek adına turistik yollar da sağlanır. Bunların dışında, 1920'lerde kurulan ve ilk ismi Türk Seyyahin Cemiyeti olan Turing Kulübü de turizm konusunda rol alan önemli aktörlerdendir. Kulübün amacı karada, denizde ve havada turizmin gelişmesidir. Turizmin gelişmeye başlaması ile birlikte turizmin esas ihtiyacı olan konaklama işlevini karşılamak üzere, turistlerin gereksinim ve taleplerine cevap verebilecek oteller inşa edilmeye başlanmıştır. Turizm konusunun bu denli gündeme alınmasının altında yatan neden Türkiye'nin tanınması ve tanıtılmasıdır. Bunun için çeşitli il ve bölgelere ilişkin rehber niteliğinde eserler de hazırlanır.¹² Bahsi geçen bu dönemde, yabancı turistler Türkiye'ye çekilmek istenir ancak Türk turistler de yurt dışına çekilmek de istenir.¹³ Böylece Türk turistler de yurt dışındaki hayata, alışkanlıklara ve

kültürlere aşına olacak ve hatta belki de uygar insanın şimdiki gündelik hayatını görecek, öğrenebilecek ve hatta karşılaştırma bile yapılabilecektir.

1950'lere gelindiğinde ise turizme ilişkin oldukça önemli gelişmelerin yaşandığı görülür. Örneğin 1950 yılında Turizm Müesseselerini Teşvik Kanunu, 1953 yılında ise Turizm Endüstrisini Teşvik Kanunu kabul edilmiş, bu kapsamda 1957 yılında Turizm Bankası, sektördeki işletmelere kredi vermek amacıyla kurulmuştur. Bunu takiben 1962 yılında pek çok farklı bölgede kurulan ve sektöre kalifiye eleman ile yönetici temini için öncülük eden TURBAN tesisleri, kamu iktisadi teşebbüsü (KİT) statüsüyle faaliyete geçmiştir.¹⁴

24 Ocak 1980 yılında 24 Ocak Kararları (Turgut Özal Kararnameleri) olarak bilinen kararlar çıkarılmış; devletin ekonomiden çekilmesine ve böylece neo-liberal ekonomiye geçişine olanak sağlayan süreç başlamıştır.¹⁵ Bu yıllarda Özal'ın, önderliğinde kabul edilen Turizm Teşvik Yasası ile ülkemizde konuya ilişkin pek çok ciddi atılım gerçekleştirilmiştir. Bunların sonuçlarının etkisi günümüzde dahi hissedilmektedir. Özal'ın kabul edilmesine vesile olduğu yönetmelik ve yasalar yardımıyla, turizm alanlarındaki planlama, onama ve değiştirme yetkisi kent belediyelerinden alınarak Bayındırlık ve İskân Bakanlığı'na devredilmiştir.¹⁶ Bu kanunların yanında Özal, şahsi ilişkilerini kullanarak turizme dair tesislerin ve çeşitliliğinin arttırılmasını sağlayarak, turizmin ulusal anlamda yaygınlaşmasını sağlamıştır.¹⁷ Tesislerin ve seçeneklerin artışı, turizmin hem ulusal hem de uluslararası bağlamda ekonominin temel yapıtaşı olmasını sağlamıştır. Bundan böyle turizm, yalnızca varlıklı kesimin ulaşabildiği bir imkân olmaktan çıkıp, farklı gelir gruplarından insanların erişebileceği bir olanağa dönüşmüştür.

Uludağ'a Dair

Onur İnal tarafından Türkiye'nin "St. Morritz"¹⁸ olarak anılan Uludağ, modern Türkiye'nin oluşturulmasında; spor ve eğlence anlayışına işaret etmesi bağlamında önemli bir merkezdir. Bu önemli merkezin tarihçesini kısaca ele almak gerekirse, Uludağ, ismini, 1925 yılında, Dr. Osman Şevki Uludağ'ın önerisi ile almıştır. Bu tarihe kadar dağ Keşiş Dağı ismi ile anılmaktadır. 1924 yılında ise bir doktor, yaya olarak Uludağ zirvesine çıkıp kayak yapmak istemiş, başaramamış ancak bölgede, çadırda kalıp kayak yapmış ve böylece dağ ilk defa kayak ile anılmıştır.¹⁹ Bu tarihte, bu bölgede herhangi bir konaklama tesisi bulunmasa da, yakın gelecekte tesislerin tasarlanması ve inşasına başlanmıştır. Bölgede konaklama ihtiyacına cevap verecek yapılar inşa edilmeye başlansa da bölgede ulaşımın gelişmesi hemen mümkün olmaz, hatta 1940'larda dahi insanlar bölgeye yaya olarak ya da katır sırtında ulaşmaktadır.²⁰ Bu durum, aslında oldukça zor bir süreçte işaret eder. Buna rağmen Uludağ, kış turizmi bağlamında, Türkiye'de ilk akla gelen yer olur ve popülerleşmeye başlar.

Ülkemizin ilk turistik destinasyonu olan Uludağ'ı, özellikle Batılı yaşam biçimi kurgusu ile okumak mümkündür. Nitekim bu yaşam biçimindeki spora verilen önem ve sağlıklı bir toplumun ancak spor ile oluşturulabileceği fikri göze çarpar. Bu noktada ise kayak sporu

öne çıkacaktır. Bu durum kısmen Cumhuriyet Dönemi'nde karşımıza çıkan eğlence odaklı politikalar ile başlar. Ancak burada, disipline edilmiş, düzenlenmiş bir eğlence anlayışı söz konusudur. Kamusal alandaki eğlencelerde, eğitim kurumlarının düzenleyeceği herkesin katılımına açık etkinlikler teşvik edilir.²¹ Hatta, Atatürk, bir konuşmasında "Gençler eğleniniz" diyecek ve eğlenceye adeta izin vererek teşvik edecektir.²² Bu dönemde konser, tiyatro gibi aktiviteler dışında özellikle açık hava sporları (dağcılık, kayak) ve aktiviteleri, modernite anlayışının popüler unsurları haline gelmiştir.²³ Bunun nedeni ise bu dönemde, insanların hem bunu basın aracılığı ile gözlemlemesi hem de kendilerini gündelik modern hayat ve aktiviteler ile tanımlama ihtiyaçlarıdır.²⁴

Deniz, güneş ve kum turizminin henüz gelişmediği 1930'lar ile 1960'lar arasında, Uludağ kayak merkezi olarak tanıtılması teşvik edilmiş, bir nevi sahnelenmiştir. Uludağ'ın pek çok kişinin hayatına girmesini kolaylaştıran ve 1958 yılında Bursa Uludağ arasında çalışmaya başlayan teleferik, 2014 yılında yenilenerek ulaşımı kolaylaştıran bir unsur olarak tekrar ortaya çıkar. Uludağ'da, günümüzde geçmişe göre konaklama tesislerinin sayısı oldukça artmış olup gününbirlik ulaşım imkânları da çeşitlenmiştir. Bu sayede, Uludağ, kış turizminin cazibe merkezi olma konumunu halen korumaktadır. Fakat bölgenin, Türkiye'deki sosyo-kültürel değişimden etkilendiğini ve bu nedenle çeşitli mekansal dönüşümlerin yansımalarının söz konusu olduğunu belirtmek gerekir. 1980'li yıllarda ülkemizde izlenen devlet ekonomi politikalarının değişimiyle birlikte yurtdışına çıkışın kolaylaşması, ülke içindeki turizm tesislerinin sayısı ve çeşitliliğinin artması ve böylece tatil seçeneklerinin artışıyla birlikte Uludağ'ın eski müdavimlerinin yerlerini yenilerine bıraktığı görülür. Böylece bölgedeki seçkin yaşam biçimi ve bunun bir uzantısı olarak mekansal kalite değişmeye başlamıştır.

Bir dönemin yaşam biçimine ve tasarım kültürüne ışık tutan Uludağ Otelleri'nin, tamamen yok olmadan belgelenmesinin önemli olduğu düşünülmektedir. Bu belgeleme için Türk Sineması'ndan Uludağ otellerinin konu edildiği kimi filmler seçilmiştir. Bunun nedeni ise Uludağ'ın popüleritesinin Yeşilçam'ı da etkilemesi ve pek çok filmin burada yer alan sahnelerinin olmasıdır. Her ne kadar çoğunda, Uludağ'ın manzaraları gösterilse de kimi filmlerde, otel yapılarına, tesislere ve iç mekanlarına ilişkin ipuçları sunulmuştur. Uludağ'da önemli yapılar olarak öne çıkan ve uzun yıllardır hizmet veren otel ve tesisler, araştırma kapsamında seçilmiştir. Yeşilçam sinemasının, mevcut mekanları olduğu haliyle kullanması sayesinde, dönemin özgün yapılarının ve iç mekanlarının belgelenmesinde önemli bir araç olmaktadır. Uludağ'ı iyi bir biçimde temsil edebileceği düşünülen filmlerden "Öldüren Bahar" (1962) ve "Ne Olacak Şimdi?" (1973) filmleri Büyük Otel analizi için seçilmiş, "Ömrümce Aradım" (1971), "Unutulan Kadın" (1971) Şaşkın Damat (1975), "Kadın Bir Defa Sever" (1984) ve "Sokaktan Gelen Kadın" (1984) filmleri de Beceren Otel ve Beceren Kafe'nin irdelenmesi için seçilmiştir. Bu çalışma kapsamında seçili Yeşilçam filmlerinden yararlanılmış ve Uludağ'da yer alan çeşitli oteller ve tesisler üzerine bir analiz gerçekleştirilmiştir. Burada uzun yıllardan beri spor ve eğlence merkezi olarak Uludağ'ın ve buradaki otellerin toplumsal ve mimari boyutlarının ele alınması hedeflenmiştir.

Ayrıca filmlerde, Uludağ'da bulunan otellere, tesislere odaklanan sahneler ve Uludağ'ın 2022 tarihli güncel durumunu belgeleyen fotoğraflar arasında bir karşılaştırma yapılmış, modern iç mekan tasarım anlayışının ve mobilyaların özgünlüğü, sürekliliği tartışılmaya çalışılmıştır. Seçili otel ve tesisler ise Uludağ'ın ilk konaklama ve sosyal tesisleri olarak bilinen Büyük Otel (1920'ler), Beceren Kafe (1963), Beceren Otel'dir (1970) (Şekil 1). Böylece, Uludağ'ın kronolojik yolculuğunun detaylı bir biçimde belgelenebileceği düşünülmüştür.



ŞEKİL 1. YAZI KAPSAMINDA İNCELENEN TESİSLER VE HARİTADAKİ KONUMLARI.

Kaynak: Görsel yazarlar tarafından hazırlanmıştır.

Türkiye'de İç Mekanda Modernizm ve Modern Yaşam Biçimlerinin Servis Edilmesi

Günümüzde yaşam biçimlerinin sosyal medya aracılığıyla etkileşim yaratılarak servis edildiği ve geniş topluluklara yayılabildiği düşünüldüğünde, 1950'li yıllarda yaşam biçimlerinin ancak basılı medya ve sinema aracılığıyla bir etki alanı yarattığı anlaşılır. Örneğin bu dönemde, *Resimli Hayat* dergisinde yer alan bir yazıda Uludağ'dan "Yanı Başımızdaki Cennet" olarak bahsedilmiş ve bir kez gidenin Uludağ'ın sihrinden kurtulamadığının altı çizilmiştir. Aynı yazıda ayrıca "çoğumuzun buradan haberi yok" denilerek bölgenin henüz herkes tarafından bilinen bir cazibe merkezi olmadığını, ancak güzellik kraliçesi ya da sporcu gibi figürlerin bölgeyi tanıdığının altı çizilmiştir.²⁵

Benzer şekilde başka bir yazıda, 1933 yılında İhsan Celal Antel ve arkadaşlarının Bursa Dağcılık Kulübünü kurması ve 1935 yılında Kayak Evi'nin yapılması ile İstanbul'un Uludağ'a akın etmeye başladığından söz edilir.²⁶ Dağın popüler olmaya başladığı bu yıllarda, ilk Türkiye ve Dünya güzeli Keriman Halis de 1934 yılı kışında Uludağ'a gelerek, Dağcılık Kulübü'ne üye olmuş dağa çıkarak kayak yapmıştır.²⁷

Bu esnada yapılan birtakım teşebbüsler de Uludağ'ın gelişmesine ve daha fazla konuk ağırlamasına olanak vermeye başlamıştır. 1950'li yıllardan itibaren ulaşım alanındaki teşebbüslerde artış görülür. 1958 yılında Bursa-Uludağ arasındaki teleferik hattı çalışmaya başlar. Aynı hat, 2014 yılında yenilenmiş olup yolcu kapasitesi artırılarak kullanılmaya devam etmektedir. 1960'lı yıllar ile gününbirlik ulaşım imkânları da çeşitlenmiştir. Bunun yanında özellikle Avrupa'daki benzer bölgelerle karşılaştırılan Uludağ'a yurt dışından gelecek misafirler için İstanbul-Uludağ arası uçak işletilmesi konuşulmaya başlanır.²⁸

Uludağ'ın gelişimi ve kayağın Türkiye üst sınıfını etkisi altına alması, özellikle 1970'lere tarihlenen Türk filmlerine de yansımıştır. Uludağ bölgesinde, 1950'li yıllardan itibaren "Şaşkın Damat", "Sekreter ve Küçük Hanımın Şoförü" gibi 34 adet film çekilmiştir. Bu filmlerden yapılabilecek çıkarımlar ise şu şekilde sıralanabilir:²⁹

- Nitelikli kayak olanakları sunan, aktivite çeşitliliği ve hizmet kalitesi yüksek, rahatlatıcı/huzurlu,
- Doğal, manzarası güzel, romantik, üst sınıflara yönelik,
- Aynı zamanda, gece hayatı ve kayak dışı eğlence olanakları gelişmiş, zengin sevgili arayanlar ve/ya çapkınlar için bir uğrak yeridir.

Mekansal olarak önemli verileri içeren bu filmler aracılığıyla, toplumsal ve sosyal durum takip edilebilmektedir.

Uludağ Tesislerinde İç Mekan Anlayışı

Seçili otellere yapım yıllarına göre kronolojik olarak yaklaşıncı, ilk olarak Büyük Otel karşımıza çıkar. Uludağ Büyük Otel, 1920'li yılların sonunda Bursa İl Özel İdaresi tarafından Uludağ'da ilk açılan ve her mevsim hizmet verecek şekilde planlanan bir oteldir. Büyük Otel, 1940'lı yılların sonunda ise Yol Yapı A.Ş.'ye devredilmiştir. Günümüze kadar ulaşan ve bu süreçte farklı kişiler tarafından işletilen³⁰ ve 12 odadan oluşan bu konaklama tesisi, sobayla ısınır, odalarda özel banyo yoktur ve koridorda bulunan ortak banyo kullanılır. İmkânlar kısıtlı olsa da ilk otel olması sebebi ile bu tesiste varlıklı Koç ailesi bile kalır. Bazen kış koşullarından dolayı yolların kapandığı, yiyecek bulmak için bile kent merkeziyle ilişkinin koptuğu görülmektedir.³¹

Bu otele dair bir takım mekansal bilgiler, 1962 yapımı siyah beyaz bir film olan "Öldüren Bahar" filminde karşımıza çıkar. Türk Sineması'nda sıklıkla gördüğümüz melodram türünde olan bu filmin yönetmenliğini Süha Doğan üstlenirken başrollerini Göksel Arsoy ile Leyla

Sayar paylaşır. Film, Uludağ'ın bahar aylarını sergiler ve özellikle dış mekan çekimleriyle Uludağ'ın eşsiz doğası gösterilir. Filmde, Uludağ, sadece kayak turizmi için değil büyük kentlere yakın zamansız bir kaçamak yeri oluşu ile öne çıkar (Şekil 2).

Zeynep Tuna Ultav ve Gökçeçiçek Savaşır'ın Uludağ'da bulunan Büyük Otel'i ele aldıkları çalışmalarında ise otelin lobi, restoran, bar gibi iç mekanlarına ilişkin veriler ile karşılaşılır. Burada, yüzyıl ortası modernist tasarım yaklaşımlarını örnekleyen, hafif iskeletli, modern mobilya ve aydınlatma elemanları dikkat çeker. Ayrıca ahşap malzemenin bar gibi kimi bölümlerde hem duvarlarda hem de zeminde kaplama ve döşeme olarak kullanıldığı görülür.³² "Öldüren Bahar" filminde yer alan az sayıdaki iç mekan sahnesinde de odada bulunan berjer koltuklar göze çarpar. Bu koltuk, her ne kadar süslemeli bir döşemeye ya da klasik mobilyalarda görülen kıvrımlara sahip olmasa da otelin kamusal alanlarında görülen modern mobilyalardan da farklıdır.

"Öldüren Bahar" filmi aracılığı ile bazı bölümleri görülebilen Uludağ Büyük Otel'i, 1972 yılında Amerikalı bir otel sahibi işletmeye başlar; böylece Büyük Otel'in adı Panorama olarak değişir. Bu değişimde iç mekan ve donatıları da yenilenir ve bu yenilemede, tasarım, dönemin ünlü modernist mimarları olarak da tanınan Yüksek Mimar Haluk Baysal ve Melih Birsal (Baysal-Birsal Mimarlık Bürosu) tarafından yapılır.³³ Bu değişime dair *Milliyet* gazetesinde yapılan haberde, otelin dekorasyon stili dünyaca ünlü kayak merkezlerinden İsviçre'deki St. Moritz kasabasında izlenen tasarım yaklaşımlarına benzetilmektedir.³⁴ St. Moritz bölgesinde yer alan otellerde, nötr tonların olduğu bir renk paleti ve ahşap malzemenin yoğunlukla kullanıldığı görülür. Simetrik bir organizasyona sahip Panorama Otel (Büyük Otel) ise, mimarların yenileme projesi sonrasında, sonrası Uludağ 1. Kayak Merkezi Gelişim Bölgesi için hem konaklama hem de eğlence ve hizmet işlevlerini taşımaya başlar. Baysal ve Birsal'in bu yapıda, iç mekanlarda kullanılan tekstil ürünlerinin (halı ve dokuma) Halk Eğitim Merkezleri'ne ürettirilmiş olması da oldukça ilginçtir.³⁵ Bu noktada, öncü modernist figürler olarak bilinen mimarların, iç mekanlarda tercih ettikleri tekstil malzeme ile birlikte, atmosfere yerel bir dokunuş da yaptıkları söylenebilir.

Bu yapı analizinde kullanılacak olan bir sonraki film olan 1973 yapımı, yönetmenliğini Atif Yılmaz'ın üstlendiği ve başrollerini Levent Kırca, Nevra Serezli, Şener Şen ve Perran Kutman'ın paylaştığı "Ne Olacak Şimdi?" isimli filmde, otelin yenilenmiş iç mekanlarına ait görüntülere de rastlamak mümkündür. Bu yapı, otel odalarından birine dair orijinal tasarımı belgelemesi açısından da önemlidir. Açık bej tonlarında kalın çizgilerden oluşan lineer bir desende duvar kâğıdı, parlak sarı tonlarında kumaş yatak başlığı ve açık tonlarda mobilyaların, ahşap karyola ile ahşap komodinlerin kullanıldığı görülür (Şekil 2). Ayrıca modern ve sade hatlardaki aplikler de yatma bölümünün simetrik organizasyonunu destekler biçimde konumlandırılmıştır. Filmde, ele alınan başka bir iç mekan ise bir kamusal alandır. Burada, dairesel formda, metal bir masa görülür. Küçük bir masa etrafında pek çok kişinin toplanması, bu dönemde, kamusal hayattaki yakınlığı da ifade edebilir. Bunun dışında, otelin cephesi de filmin sahnelerinde yer alır. Örneğin

Uludağ'ın önemli eğlence tesislerinden biri olan Beta Diskotek'e ait de bir tabela görülür.



ŞEKİL 2. (ÜST SIRA) A-B-C-D. ÖLDÜREN BAHAR FİLMİNDEN BÜYÜK OTEL'E AİT GÖRÜNTÜLER; (ALT SIRA) E-F-G. NE OLACAK ŞİMDİ? FİLMİNDEN PANORAMA OTEL'E AİT GÖRÜNTÜLER.

Kaynak: (Üst sıra) a-b-c-d. "Öldüren Bahar", ET: 21.01.2017, https://www.youtube.com/watch?v=nz9Z7Et_bbk; (Alt sıra) e-f-g. "Ne Olacak Şimdi", ET: 29.07.2015, https://www.youtube.com/watch?v=zd2peeV9iYk&ab_channel=FanatikFilm-Yerli
(Görsel yazarlar tarafından hazırlanmıştır).

Melih Birsal ve Haluk Baysal tarafından gerçekleştirilen bu yeni tasarımda, kullanılan ahşap ve taş malzemeden üretilen detaylar ile prefabrike beton olarak üretilen şömine odaklı bir yerleşim dikkat çeker. Ahşap strüktürel elemanların aynı zamanda iç mekan tasarım unsuru olarak kullanılması da hâkim tasarım yaklaşımını ortaya koyar. Ortak bir oturma alanında odak noktası oluşturmak üzere konumlandırılan şöminenin tasarımı, aslında daha klasik bir yaklaşıma, kısaca 1970'li yılların öncesine referans vermektedir. Şöminenin, buradaki önemi, iç mekanda merkezi bir odak yaratma kabiliyetinden kaynaklanmaktadır. Yapının yıkımından önce çekilmiş görüntülerde ise, otelin restoranında yine merkezi bir konumda şömine görülür. Yerinin değişmemesi nedeni ile şöminenin özgün olduğu düşünülür ve konumu ile tasarımının 1950 sonrası uluslararası örneklerde sıklıkla karşımıza çıkan tipolojiye işaret ettiği söylenebilir (Şekil 3). Aslında *Arkitekt* dergisi üzerinden bir tarama yapıldığında da, ulusal bağlamda, benzer örneklere de rastlanabilir.

Yine 2022 yılındaki fotoğraflara göre, otelin ortak kullanım alanlarında organik çizgiler izlenerek tasarlanan mobilyalar ile rahat ve konforlu alanlar yaratıldığı görülür. Özellikle Otel'in giriş alanında, 1960'lı yıllarda iç mekanlarda sıklıkla karşımıza çıkan sohbet çukurlarını³⁶ anımsatan oturma köşeleri dikkat çeker. Sohbet çukuru anlayışına benzer bir mantıkta oluşturulan bu bölümlerde, kot farklarından yararlanılarak bir tasarım oluşturulmuştur. Otelin iç mekanlarının tasarımı zaman içerisinde çeşitli değişikliklere

uğrasa da, sohbet çukuru anlayışının korunduğu anlaşılır (Şekil 3). Ancak buradaki örnekte, özellikle pembe rengin kullanıldığı alanda, kullanılan küçük halılar ve oturma kısmının tam olarak bulunduğu yerin ölçülerine uygun olmadığı görülür. Bu bağlamda, bulunduğu yere ait olup özelleşme mantığı güdülen sohbet çukuru anlayışından ayrışma da gözlemlenir. 2022 yılındaki görüntülere genel hatlarıyla bakıldığında, ahşap malzemenin ve nötr renk paletinin yanı sıra, kırmızı ve pembe gibi iddialı renklerin de kullanıldığı görülür (Şekil 3). Bu renk kullanımı, 1960'lı yılların tasarım anlayışında da dikkat çeker. Bunların dışında takip edilen nötr renk paletinin ani değişimi ile otel iç mekanlarında bir tezat oluşturulduğu da söylenebilir.



ŞEKİL 3. (ÜST SIRA) A-B-C-D. ÖLDÜREN BAHAR FİLMİNDEN BÜYÜK OTEL'E AİT GÖRÜNTÜLER; (ALT SIRA) E-F-G-H. NE OLACAK ŞİMDİ? FİLMİNDEN PANORAMA OTEL'E AİT GÖRÜNTÜLER.

Kaynak: "Büyük Otel-Uludağ", ET: 27.03.2022, <https://buyuk-otel-uludag.bookeder.com/>

Bu araştırma kapsamında incelenen diğer örnekler ise 1963 yılına tarihlenen Beceren Kafe ve 1970 yılında hizmete giren Beceren Otel'dir. Bu iki işletme günümüzde de hizmet vermekte ve halen popülerliğini korumaktadır.

Beceren Kafe'den önce kafenin bulunduğu alanda Odun Palas vardı.³⁷ Aynı zamanda, şimdiki kayak pistinin yerinde de barakalar bulunmaktadır. Beceren Otel'in alt katlarında ise, müzikal anlamda da öncü sayılan Beta Disko açılır.³⁸ Dönemin önde gelen insanların kayağın yanında müzik dinlemek için de tercih ettiği bir disko olduğu söylenmektedir. Disko öylesine popüler bir cazibe merkezidir ki gelen insanlar, oturacak yer bulamayıp yere otursa dahi eğlence bozulmaz.³⁹

Beceren Otel'e dair sahneler ulaşabildiğimiz film sayısı oldukça fazladır. "Ömrümce Aradım" (1971), "Şaşkın Damat" (1975), "Kadın Bir Defa Sever" (1984), "Sokaktan Gelen Kadın" (1984) bunlardan bazılarıdır. Süreyya Duru'nun yönetmenlik koltuğuna oturduğu, başrolünde Filiz Akın ve Kartal Tibet'in yer aldığı 1971 yılına tarihlenen "Ömrümce Aradım", otele dair görüntüler elde edebildiğimiz ilk filmidir. Bu filmde, otelin taş ve ahşap ile teşkil edilmiş cephesine dair fikir verilmektedir. Ayrıca otelin o dönem kullanılan ismi de görülebilir; Beceren Teleski Otel (Şekil 4).

Uludağ'ı sahne olarak kullanan ve yine 1971 yılına tarihlenen, Atif Yılmaz'ın yönettiği "Unutulan Kadın" filminde genel olarak taş ve ahşap malzeme kullanımı ile yeşil, kırmızı gibi canlı renklere yapılan vurgu görülür. Detaylarda ise hayvan postu gibi unsurlar dikkat çeker. Bu gibi unsurları, orta yüzyıl modernizmini takiben görmek mümkündür. Türkan Şoray ve Kadir İnanır'ın başrollerini paylaştığı bu filmde sergilenen iç mekanlarda, rustik bir anlayışın hakim olduğu anlaşılır. Bu anlayışa hem St. Moritz otellerinde hem de 1960'lar ve 1970'ler Türkiye'sinin tasarım yaklaşımlarında rastlamak mümkündür. Örneğin dönemin önde gelen tasarımcılarından Fikret Tan'ın hem mobilya tasarımlarında hem de iç mekan tasarımlarında rustik anlayış dikkat çeker.⁴⁰ Bu noktada, iç mekanlarda, hem ulusal hem uluslararası bağlamda, otelde, dönemin izlerinin görüldüğü söylenebilir. Filmde gösterilen aydınlatma elemanları ile ahşap lambri duvar kaplamaları hakkında bir değerlendirme yapıldığı zaman, bu öğelerin günümüzdeki durum ile oldukça uyumlu olduğu anlaşılır. Bu anlamda iç mekan organizasyonunda değişikliklere rastlansa da, kısmi bir özgünlük ve süreklilikten bahsetmek mümkündür (Şekil 4). Günümüzdeki fotoğraflar aracılığı ile iç mekanlara, özellikle mobilyaya ilişkin daha çok veriye ulaşmak mümkün olur. Örneğin, otelin lobi bölümünde bulunan ahşap strüktür ve kolçaklı, modern hatlara sahip, linear bir kompozisyona sahip olan koltuk bunlardan biridir. Döneme ilişkin bir araştırma yapıldığında da, Danyal Çiper'in 1960'lı yıllarda tasarladığı benzer bir koltuk ile karşılaşılır.⁴¹ Geometrik ahşap gövde üzerine yerleştirilen minderler ile döneminin modern mobilyalarının tasarım anlayışını sürdürdüğü söylenebilir. Böylece, yine iç mekanlarda oldukça kısmi bir koruma fikrine rastlanır.

Otelin kimi sahnelerine konu olduğu bir başka film ise 1975 tarihli "Şaşkın Damat" filmidir. Zeki Ökten'in yönettiği, başrollerini Kemal Sunal, Meral Zeren ve Bülent Kayabaş'ın paylaştığı bu filmde otelin tasarımında hâkim olan ahşap duvar kaplamaları ve işlemeli mobilyalar görülmektedir. Ayrıca odalarda bulunan aydınlatma öğeleri de dikkat çekicidir. Aydınlatma elemanı tasarımında uluslararası modernist tasarım anlayışının takip edildiği, 1960'lı yıllarda da sıklıkla görülen krom strüktürlü globe aydınlatmalardan anlaşılmaktadır.⁴² Bu film kapsamında hem abajur hem de lambader olarak küre formunda aydınlatma tasarımlarına yer verilmiştir. Ancak burada gördüğümüz diğer mobilyalar ve dekoratif unsurlarda klasik öğelere rastlanmakta, bu noktada aydınlatma tasarımlarında mobilyalara oranla daha modern bir vurgu olduğu anlaşılmaktadır. Hem açık hem de koyu renklerin kullanılması ile çizgisel bir kontrast oluşturulan mobilyaların bulunduğu lobide konumlanan televizyon ise, televizyonun gündelik hayatımıza girişinin ve odak noktası olmaya başlayışının bir habercisi olarak yorumlanabilir (Şekil 4).

Beceren Otel ve Beceren Kafe'ye ilişkin ipuçları vermesi bağlamında seçilen diğer vakalar ise "Sokaktan Gelen Kadın" (1984) ve "Kadın Bir Defa Sever" (1984) filmleridir. Bu filmlerde ise iç mekana ve yaşam biçimine dair anlamlı görüntülere rastlanır.



ŞEKİL 4. (ÜST SIRA) A-B-C-D. UNUTULAN KADIN FİLMİNDEN BECEREN OTEL'E GÖRÜNTÜLER VE GÜNCEL DURUM; (ORTA SIRA) E. ÖMRÜMCE ARADIM FİLMİNDEN BİR GÖRÜNTÜ; (ORTA SIRA F-G VE ALT SIRA SOLDAN SAĞA) F-G-H-I-İ. ŞAŞKIN DAMAT FİLMİNDEN GÖRÜNTÜLER.

Kaynak: (Üst sıra) a-b-c-d. "Unutulan Kadın," ET: 10.04.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Afs27CHdKOg>, Ceylan Gezer Arşivi; (Orta sıra) e. "Ömrümce Aradım", ET: 6.11.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=YSz7L-eWJfE>; (Orta sıra f-g ve Alt sıra soldan sağa) f-g-h-i-i. "Şaşkın Damat", ET: 5.05.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=XrpZje7tPd4>

Orhan Aksoy'un yönetmenliğini üstlendiği, başrollerinde Banu Alkan ve Mahmut Cevher'in yer aldığı "Sokaktan Gelen Kadın" filminde, otele ilişkin pek çok farklı hususa vurgu yapılır. Ahşap malzemenin yoğun kullanılışı, spiral, heykelsi bir merdiven ile oluşturulan odak noktası, modern mobilya tasarımları, Uzay Çağı (Space Age) ve Google⁴³ tasarım anlayışına referans veren aydınlatma elemanları bu hususlardandır. Filmde sergilenen mekanlarda, duvar ve mobilyalarda kullanılan ahşap malzemenin zaman zaman tavanda panellerle kaplama olarak kullanılması yoluyla, mekanlarda bütünlük, süreklilik ve sıcaklık yaratıldığı anlaşılır. Artık bu yıllarda televizyon yalnızca lobi gibi alanlarda bulunmaz, otel odalarına da girmiştir. Ayrıca Beceren Kafe'nin telesiyejlerin önünde oluşuyla önemli bir sosyalleşme alanı yaratıldığı da söylenmelidir. Kafenin iç mekanlarının bölge için vazgeçilmez bir sosyalleşme alanı yaratması ile birlikte dış mekanın da buluşma ve seyir noktası oluşturmasının altı çizilmelidir (Şekil 5). Bu filmde ayrıca Beta Disko'ya ait görüntüler de vardır. Beceren Otel'in genel iç mekan tasarımının bir devamı niteliğinde olan ahşap kaplamalar ve stürüktürel elemanlar Disko'nun iç mekan tasarımında görülür. Bununla birlikte pembe tonlarındaki tavan rengi ve

tavana monte yarım küre pembe aydınlatma elemanları disko atmosferini destekleyen elemanlardır. Aynı zamanda bu öğelerle dönemin popüler temalarından biri olan Uzay Çağı'na referans verildiği de anlaşılabilir (Şekil 5).



ŞEKİL 5. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA) A-B-C-D. SOKAKTAN GELEN KADIN FİLMİNDEN ÇEŞİTLİ GÖRÜNTÜLER; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA) E. DÖNEME AİT BİR GÖRSEL; F-G. GÜNCEL DURUM.

Kaynak: (Üst sıra soldan sağa) a-b-c-d. "Sokaktan Gelen Kadın," E.T: 6.02.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=H9SVqB1ILJM>; (Alt sıra soldan sağa) e. Ekin Sanaç ve Doruk Yurdesin, "Arşivden: Modern zaman şamanları - DJ'ler", bantmag, 9 Nisan 2021, E.T: 12.03.2022 <https://bantmag.com/arsivden-modern-zaman-samanlari-djler/>; f-g. Ceylan Gezer Arşivi.

Sonuç Yerine

Bahsi geçen konaklama yapılarının ve sosyal tesislerin, günümüzde deneyimlenen kültürel dönüşümün de göstergesi olan 1950-1980 yılları aralığındaki dönemi simgeleyen bir yaşam biçimini taşıdıkları söylenebilir. Türkiye'de toplumun orta üst sınıfının eğlence ve spor alanını ve deneyimini temsil eden Uludağ'daki bu yapılar, 1990'lı yılların ekonomik ve toplumsal ortamında daha ulaşılır olmaya başlamış, yeni gelişim bölgelerinin açılmasıyla yeni konaklama alanları ortaya çıkmıştır.

Bölgeye yapılan bir alan gezisinde, bahsi geçen otellerin iç mekanlarının, kısmen yenilediği ya da değiştirildiği tespit edilmiştir. Ancak bu duruma rağmen kimi iç mekan unsurlarının titizlikle sergilenmeye ve adeta müzede var olan bir teşhir ünitesi gibi korunmaya çalışılması dikkat çekicidir.

Burada korumayla birlikte kullanıma yasaklama da söz konusudur; yani korunan eşyalar müzede sergilenir gibi sergilenmektedir. Dolayısıyla modern iç mekan ve mobilyanın

sürdürülebilirliği veya çağdaş gündelik yaşamdaki kullanılabilirliği tartışmalı bir hâl almaktadır. Bu durum normalleşseydi, özgün ve modern mobilyalar daha çok korunabilmiş ve günümüze ulaşabilmiş olabilirdi. Bunun yanı sıra, yakın geçmişte dahi pek çok modern mobilya ve özgün iç mekanın hızla yıkım kültürüne kurban edildiği de gözlemlenmiştir. Dolayısıyla Türkiye’de modern iç mekan ve mobilya için ara formüller oluşturulmasına ihtiyaç olduğu rahatlıkla söylenebilir.

NOTLAR

- 1 Saffet Emre Tonguç, “Bir Uludağ Nostaljisi,” *Hürriyet*, 12 Şubat 2018, ET: 26.02.2022, <https://www.hurriyet.com.tr/seyahat/yazarlar/saffet-emre-tonguc/bir-uludag-nostaljisi-40736165>; Tamer Uysal, “Yeşilçam’ın Beyaz Filmleri: Uludağ ve Sinema,” ET: 26.02.2022, http://www.bursadakultur.org/uludag_filmleri.html
- 2 Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004).
- 3 Süleyman Tekir, “Erken Cumhuriyet dönemi Türkiye’de Bulaşıcı Hastalıklarla Mücadele (1923-1930),” *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 65, (2019): 407–430. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/767718>
- 4 Osman Murat Koçtürk ve Meryem Gölalan, “1923-1950 Türkiye Ekonomisinin Yapısal Analizi,” *Üçüncü Sektör Kooperatifçilik* 45, 2 (2010): 48–65.
- 5 Kurtuluş Kayalı, *Türk Düşünce Dünyasında Yol İzleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016).
- 6 Uğur Tanyeli, “Osmanlı Barınma Kültüründe Batılılaşma-Modernleşme: Yeni Bir Simgeler Dizgesinin Oluşumu,” *Tarihten Günümüze Anadolu’da Konut ve Yerleşme* içinde, ed. Yıldız Sey (İstanbul: Tarih Vakfı, 1996), 284–297.
- 7 Merve Akgül, “1930’lu Yılların Türkiye’sinde Basılı Reklamlarda Modern Kadın İmgesinin Temsili: Cumhuriyet Gazetesi Örneği,” *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, no. 7(4) (2017), 667–677.
- 8 Atatürk Araştırma Merkezi Başkanlığı, *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri* (Ankara: Divan Yayıncılık, 1952).
- 9 Yunus Nadi, “Turizme Biz Ne Vakit Özen Vereceğiz?,” *TTOK Mecmuası*, no. 14/69 (1935): 13–14.
- 10 Erol Evcin, “Türkiye Cumhuriyeti’nin İlk Yıllarında Turizm ve Tanıtma Faaliyetleri,” *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, no. 55 (2014): 23–82.
- 11 Fehmi Köfteoğlu ve Erol Karabulut, “25. Yılında TURSAB, Dünyada ve Türkiye’de Turizm ve Seyahat Acenteliğinin Gelişim Tarihi,” *Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği*, (1997): 16.
- 12 Erol Evcin, a.g.e., 23–82.
- 13 A.g.e., 23–82.
- 14 Faruk Andaç, *Turizm Hukuku* (Ankara: Detay Yayıncılık, 2006), 9–19.
- 15 Murat Güvenç, “Küreselleşme Bağlamında İstanbul’a Göç ve İstanbul’dan Göç,” *Eski İstanbullular, Yeni İstanbullular* içinde, ed. Murat Güvenç (İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2009), 130–140.
- 16 Atay Uslu, “Turizmi Teşvik Kanunu ile Bazı Kanunlarda Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun Teklifi Münasebetiyle,” TBMM görüşmeleri, 13 Temmuz, 2002, ET: 21.11.2022, https://www5.tbmm.gov.tr/develop/owa/genel_kurul.cl_getir?pEid=99259

17 Yalçın Bayer, Turizm Özal'ı Arıyor," *Hürriyet*, 25 Mayıs 2003, ET: 24.11.2022, <https://www.hurriyet.com.tr/turizm-ozali-ariyor-148877>

18 Onur İnal, "Mount Uludağ: The Making of Turkey's St. Moritz [Uludağ Dağı: Türkiye'nin St. Moritz'inin Oluşumu]," *Leisure Cultures and the Making of Modern Ski Resorts*, (2019): 71–92.

19 Savaş Evren ve Osman Güldemir, "Türkiye'de Kış Turizminin Başladığı Yer: Uludağ," *Dünden Bugüne Türkiye'de Turizm: Kurumlar, Kuruluşlar, Turizm Bölgeleri, Meslekler* içinde, ed. Nazmi Kozak (İstanbul: Yıkılmazlar, 2016), 263–296.

20 Savaş Evren, "Türkiye'de Kayak Sporunu ve Uludağ Algısının Tarihsel Temelleri: Karlı Dağdaki Ateş Filminin Göstergibilimsel İncelemesi," *Türk Turizm Araştırmaları Dergisi*, no. 4(4) (2020), 3486–3507.

21 Mehmet Kendirci, "Cumhuriyet ve Eğlence Politikası: 1923–1938" (Bütünleşik doktora tezi, Ankara Üniversitesi, 2019).

22 "Ankara Halkevinde Bursalı Gençlere Nutuk - (27 Mart 1937)," *Atatürk'ün Bütün Eserleri*, içinde, ed. Kolektif (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2011), 175.

23 Zeynep Tuna Ultav ve Gökçeçiçek Savaşır, "Uludağ Büyük Otel," *III. Disiplinlerarası Turizm Araştırmaları Kongresi Kuşadası Bildiri Kitabı*, (2014): 1065–1104.

24 Ertan Eğribel, "Cumhuriyet Dönemi İstanbul Halk Merasimleri ve Eğlence Yaşamı," *Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, no. 4, (2020): 314–335. <https://istanbultarihi.ist/123-cumhuriyet-donemi-istanbul-halk-merasimleri-ve-eglence-yasami>

25 *Hayat Mecmuası*, no. 6 (1967).

26 Aslıhan Ceyhan, "Kapaklardaki Uludağ," *Belgesel Tarih*, Mart 2012, ET: 29.11.2022, https://www.belgeseltarih.com/kapaklardaki-uludag/#_ftnref1

27 Musa Ataş, *Yedigün*, no. 69, 4 Temmuz 1934, 7.

28 "İstanbul ile Uludağ Arasında Uçak İşletilecek," *Milliyet*, 26 Ocak 1969, 3.

29 Savaş Evren, "Türk Sinemasında Uludağ İmajı: Uludağ'da Çekilen Türk Filmlerinin İçerik Analizi," *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 47, (2021): 289–302. <https://dergipark.org.tr/en/pub/kausbed/issue/65650/877146>

30 Ultav ve Savaşır, a.g.e., 1065–1104.

31 Tonguç, 2018.

32 Tuna Ultav ve Savaşır, a.g.e., 1065–1104.

33 Ümit Deniz, "Kırk Yıllık Otel İsim Değiştirdi," *Milliyet*, 9 Ocak 1972, 6.

34 Tuna Ultav ve Savaşır, a.g.e., 1065–1104.

35 Gökhan Okumuş, "Uludağ Büyük Hotel Bursa," *Docomomo Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları XIII*, Balıkesir Üniversitesi, poster sunuşları, 28-29 Nisan 2017, 63.

36 Umut Şumnu, "Sohbet Çukurları: 1960'larda Tasarım ve Bir Sosyal Devrim Aracı Olarak Mobilya," *Sanat Yazıları*, 41, (2019): 565–582.

37 Beceren Turistik Tesisler resmi web sitesi. <https://www.beceren.com.tr/>

38 Tonguç, a.g.e.

39 "English Galwayz: ZıEnd!," *Hürriyet Kelebek*, 21 Mart 2007, ET: 29.11.2022, <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/english-galwayz-zi-end-6172394>

40 Deniz Hasırcı, Zeynep Tuna Ultav ve Melis Örnekoğlu Selçuk, *Sözlü Tarih Yöntemiyle Türkiye'de Mobilya ve İçmimarlık Tarihini Okumak: Fikret Tan*, (İzmir: İzmir Ekonomi Üniversitesi, 2022).

41 DATUMM, "Danyal Çiper Koltuk 1," ET: 27.11.2022, <http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=125>

42 Şumnu, a.g.e., 565–582.

43 Sinem Acar, "Türkiye Mimarlık Pratiğinde Google Etkisi: Uluslararası Fuar Katılımlarında Ragıp Buluç'un Rolü," (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi), 2020.

KAYNAKÇA

- Acar, Sinem. “Türkiye Mimarlık Pratiğinde Googie Etkisi: Uluslararası Fuar Katılımlarında Ragıp Buluç’un Rolü.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, 2020.
- Akgül, Merve. “1930’lu Yılların Türkiye’sinde Basılı Reklamlarda Modern Kadın İmgesinin Temsili: Cumhuriyet Gazetesi Örneği.” *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC* 7, 4 (2017): 667–677.
- Andaç, Faruk. *Turizm Hukuku*. Ankara: Detay Yayıncılık, 2006.
- “Ankara Halkevi’nde Bursalı Gençlere Nutuk - (27 Mart 1937).” *Atatürk’ün Bütün Eserleri (1937)* içinde, ed. Kolektif, 175. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2011.
- Ataş, Musa. *Yedigün*, no. 69, 4 Temmuz 1934.
- Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri (ASD), Ankara, 1952.
- Avcı Hosanlı, Deniz ve Umut Şumnu. “Cinematic Re/Presentation of the New Winter Leisure Activity and its Accommodation Settings and Venues at Turkey’s Mount Uludağ (1950s-1980s) [Türkiye Uludağ’daki Yeni Kış Tatili, Barınma Ortam ve Mekânlarının Sinematik Temsili (1950’ler-1980’ler)].” *Online Journal of Art and Design* 11, no. 1 (2023).
- Bayer, Yalçın. “Turizm Özal’ı Arıyor.” *Hürriyet*, 25 Mayıs 2003. ET: 24.11.2022. <https://www.hurriyet.com.tr/turizm-ozali-ariyor-148877>
- Beceren Turistik Tesisler resmi web sitesi. ET: 20.03.2023. <https://www.beceren.com.tr/>
- Berman, Marshall. *Katı Olan Her şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Bozdoğan, Sibel. *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*. İstanbul: Metis, 2002.
- Ceyhan, Aslıhan. “Kapaklardaki Uludağ.” *Belgesel Tarih*. ET: 29.11.2022. https://www.belgeseltarih.com/kapaklardaki-uludag/#_ftnref1
- DATUMM, “Danyal Çiper Koltuk 1.” ET: 27.11.2022. <http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=125>
- Eğribel, Ertan. “Cumhuriyet Dönemi İstanbul Halk Merasimleri Ve Eğlence Yaşamı.” *Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, 2020, 314–335. <https://istanbultarihi.ist/123-cumhuriyet-donemi-istanbul-halk-merasimleri-ve-eglenme-yasami>
- Evcin, Erol. “Türkiye Cumhuriyeti’nin İlk Yıllarında Turizm ve Tanıtma Faaliyetleri”, *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, no. 55, Güz (2014).

- Evren, Savaş ve Osman Güldemir, “Türkiye’de Kış Turizminin Başladığı Yer: Uludağ.” *Dünden Bugüne Türkiye’de Turizm: Kurumlar, Kuruluşlar, Turizm Bölgeleri, Meslekler*, içinde, ed. Nazmi Kozak, 263–296. İstanbul: Yıkılmazlar, 2016.
- Evren, Savaş. “Türkiye’de Kayak Sporunu ve Uludağ Algısının Tarihsel Temelleri: Karlı Dağdaki Ateş Filminin Göstergebilimsel İncelemesi.” *Türk Turizm Araştırmaları Dergisi*, no. 4(4), 2020, 3486–3507.
- Güvenç, Murat. “Küreselleşme Bağlamında İstanbul’a Göç ve İstanbul’dan Göç.” *Eski İstanbullular, Yeni İstanbullular* içinde, ed. Murat Güvenç, 130–140. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2009.
- Hasırcı, Deniz; Zeynep Tuna Ultav ve Melis Örnekoğlu Selçuk. *Sözlü Tarih Yöntemiyle Türkiye’de Mobilya ve İçmimarlık Tarihini Okumak: Fikret Tan*. İzmir: İzmir Ekonomi Üniversitesi. *Hayat Mecmuası*, 6. no. 2 Şubat 1967.
- Hürriyet Kelebek. “English Galwayz: ZıEnd!”, 21 Mart 2007, ET: 29.11.2022 <http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=125>
- İnal, Onur. “Mount Uludağ: The Making of Turkey’s St. Moritz [Uludağ Dağı: Türkiye’nin St. Moritz’inin Oluşumu].” *Leisure Cultures and the Making of Modern Ski Resorts*, (2019), 71–92.
- “İstanbul ile Uludağ Arasında Uçak İşletilecek.” *Milliyet*, 26 Ocak 1969.
- Kayalı, Kurtuluş. *Türk Düşünce Dünyasında Yol İzleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Kendirci, Mehmet. “Cumhuriyet ve Eğlence Politikası: 1923–1938.” Yayınlanmamış bütünleşik doktora tezi, Ankara Üniversitesi, 2019.
- Koçtürk, Osman Murat ve Meryem Gölalan. “1923-1950 Türkiye Ekonomisinin Yapısal Analizi.” *Üçüncü Sektör Kooperatifçilik* 45, no. 2 (2010).
- Köfteoğlu, Fehmi ve Erol Karabulut, “25. Yılında TURSAB, Dünyada ve Türkiye’de Turizm ve Seyahat Acenteliğinin Gelişim Tarihi.” *Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği*, 1997.
- Nadi, Yunus, “Turizme Biz Ne Vakit Özen Vereceğiz?.” *TTOK Mecmuası*, no. 14/69, 21 Nisan 1935, 13–14.
- Okumuş, Gökhan. “Uludağ Büyük Hotel Bursa.” *Docomomo Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları XIII*, Balıkesir Üniversitesi, Poster Sunuşları, 28-29 Nisan 2017, 63.

Sanaç, Ekin ve Doruk Yurdesin. “Arşivden: Modern Zaman Şamanları - DJ’ler.” *bantmag*, 9 Nisan 2021, ET: 12.03.2022. <https://bantmag.com/arsivden-modern-zaman-samanlari-djler>

Şumnu, Umut. “Sohbet Çukurları: 1960’larda Tasarım ve Bir Sosyal Devrim Aracı Olarak Mobilya.” *Sanat Yazıları*, no. 41, 2019, 565–582.

Tanyeli, Uğur. “Osmanlı Barınma Kültüründe Batılılaşma-Modernleşme: Yeni Bir Simgeler Dizgesinin Oluşumu.” *Tarihten Günümüze Anadolu’da Konut ve Yerleşme* içinde, ed. Yıldız Sey, 284–297. İstanbul: Tarih Vakfı, 1996.

Tekir, Süleyman. “Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye’de Bulaşıcı Hastalıklarla Mücadele (1923-1930).” *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 65, (2019). <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/767718>

Tonguç, Saffet Emre. “Bir Uludağ Nostaljisi.” *Hürriyet*, 12 Şubat 2018, ET: 26.02.2022. <https://www.hurriyet.com.tr/seyahat/yazarlar/saffet-emre-tonguc/bir-uludag-nostaljisi-40736165>

Tuna Ultav, Zeynep ve Gökçeçiçek Savaşır, “Uludağ Büyük Otel.” *III. Disiplinlerarası Turizm Araştırmaları Kongresi Kuşadası Bildiri Kitabı*, 2014, 1065–1104.

Uslu, Atay. “Turizmi Teşvik Kanunu ile Bazı Kanunlarda Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun Teklifi Münasebetiyle.” (TBMM görüşmeleri, 13 Temmuz, 2002), ET: 21.11.2022. https://www5.tbmm.gov.tr/develop/owa/genel_kurul.cl_getir?pEid=99259

Uysal, Tamer. “Yeşilçam’ın Beyaz Filmleri: Uludağ ve Sinema.” ET: 26.02.2022. http://www.bursadakultur.org/uludag_filmleri.htm

“Ne Olacak Şimdi.” ET: 29.07.2015, https://www.youtube.com/watch?v=nz9Z7Et_bbk

“Öldüren Bahar.” ET: 21.01.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=zd2peeV9iYk>

“Ömrümce Aradım.” ET: 6.11.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=YSz7L-eWJfE>

“Sokaktan Gelen Kadın.” ET: 6.02.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=H9SVqB1ILJM>

“Şaşkın Damat.” ET: 5.05.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=XrpZje7tPd4>

“Unutulan Kadın.” ET: 10.04.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Afs27CHdkOg>

CUMHURİYET'İN İLK ON YILINDA HEYBELİADA SANATORYUMU:

Deniz Avcı

Değişen Mekansal Kurgular ve Modernleş(tiril)en İç Mekanlar

Tüm dünyayı etkisi altına alan Covid-19 pandemisi, Modern Hareket (Modern Movement) mimarisinin ilkelerinin bulaşıcı hastalıklarla mücadele etme konusundaki etkinliğini bizlere tekrar hatırlatmıştır. Bulaşıcı hastalıkların yayılmasının kalabalık ve hijyenik olmayan endüstriyel şehirler ve proletaryanın kötü çalışma/barınma şartlarıyla olan doğrudan ilişkisi keşfedilince; sağlıklı yaşam için kötü barınma şartlarının engellenmesi konusundaki sosyalist yaklaşım, 20. yüzyıl modernleşmesinin ilkeleriyle de örtüşmektedir.¹

Verem basili 1882 yılında Robert Koch tarafından keşfedilmiştir, fakat verem hastalığı, bu keşiften çok daha önce sanayileşmiş şehirle ilişkilendirilmiştir.² Hijyenik olmayan yaşam şartlarında bulaşıcılık faktörünün arttığı tespit edilen hastalığın tedavisinde 19. yüzyılın ortasından beri var olan sanatoryum kompleksleri olumlu sonuçlar vermiş; 20. yüzyılın ortalarında antibiyotik tedavisinin keşfinden önce sanatoryum mimarisinin özellikleri verem hastalığının birincil tedavisi olmuştur. Mimari sağlıklı bedenler inşa etmek için bir araçken, kendisi de sağlıklı bir beden³ veya "şifa makinesi" gibi çalışmıştır.⁴

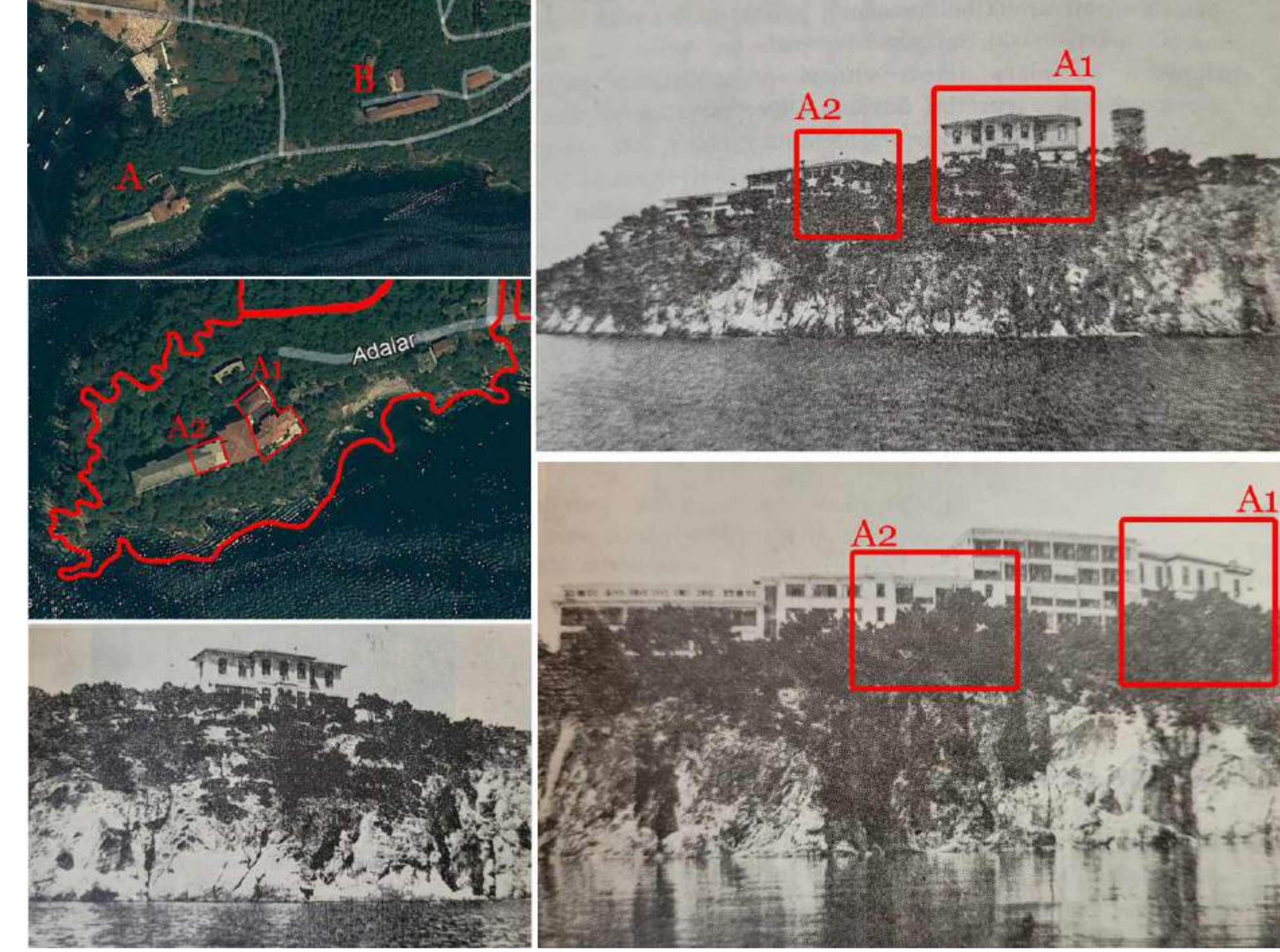
Cumhuriyet Dönemi'nde kurulan ilk sanatoryum Heybeliada Sanatoryumu'dur. Başhekim Dr. Tefik İsmail Gökçe ve ekibinin fedakârlıklarla kurduğu ve geliştirdiği büyük sanatoryum kompleksinin mimari açıdan gelişimi oldukça geniş bir zamana yayılmıştır. Kompleks içerisindeki tarihî bir yapı ekseninde gelişen Blok A yapısı⁵, 1945'ten sonra tanımlandığı şekilde "Erkekler Koğuşu", 1923-1945 yılları arasında aşamalı olarak inşa edilen pavyonların birbiriyle eklenmesiyle son halini almıştır. Bu yapının tek seferde inşa edilememiş olmasının sebebi, 1923-1945 yılları arasında yaşanan ekonomik zorluklarla beraber, dünyada veremle savaş yöntemlerinin de bilimsel verilerle hızla gelişiyor olmasıdır. Dolayısıyla, zaman zaman edinilen maddi olanaklarla, çoğu zaman ise mediko-teknolojik ihtiyaçlara yönelik yapılan eklemeler ve dönüşümlerle, Blok A yapısı birçok aşamadan geçerek son halini almıştır (Şekil 1).

Dönüşümün en yoğun yaşandığı dönem ise Cumhuriyet Türkiye'si'nin birçok başka değişimine tanık olmuş olan ilk on yılı, yani 1923-1933 dönemidir. Nitekim, sanatoryum kurumunun ilk yerleştiği pavyon, plan organizasyonu, kullanım şeması ve iç mekanları olarak değerlendirildiğinde Modern Hareket yapısı değil, geleneksel bir yapıdır (bu çalışmada A1 olarak kodlanmıştır). Bu yapının, sanatoryum olarak hizmet verebilmesi ve iç mekanlarının bulaşıcı hastalıklarla mücadelede elverişli olması için yeniden düzenlenmesi gerekmiştir. Yani, hijyen, sadelik ve işleve uygunluk için, döşemeleri, yüzeyleri, mobilyaları, plan kurguları ve medikal donanımlarıyla tarihî bir yapıya erken Cumhuriyet döneminde ciddi bir müdahale yapılmış; iç mekanları yeniden tasarlanmıştır.

Cumhuriyet'in ilk on yılında tarihî pavyonun sanatoryum olarak dönüşümünün yanısıra, bu ilk pavyondan kopuk, 22 metre uzağa inşa edilen, arazi konumlandırılmasında yönelimi değişmiş olan yeni bir pavyonun inşası başlamıştır (bu çalışmada A2 olarak kodlanmıştır). Maddi kısıtlamalar nedeniyle olabilecek en küçük ölçekte Avrupa'da Modern Hareket sanatoryumlarının küçük bir modeli olan bu yapı, geleneksel/tarihçi mimariye sahip birinci pavyondan oldukça farklı bir karakter izlemektedir (Şekil 1). Fakat, her ne kadar sonraki yıllarda inşa edilecek olan bitişik modern pavyonlarla formal olarak uyumlu hale getirilecek olsa da ilk inşa edildiği dönemin tarihçi yaklaşımı cephede ve iç mekan formal detaylarında izlenmektedir.

Bu iki pavyon yapısı, büyük bir blok haline dönüşecek olan Blok A'nın ilk parçalarını oluşturmaktadır (Şekil 1). Bunları, Cumhuriyet'in ilk on yılındaki karakterleri ve kullanımlarıyla karşılaştırmalı olarak incelemek, dönemin sağlık yapıları, verem hastalığıyla mücadelenin yöntemleri ve dönüşen yerel sağlık mimarisi hakkında önemli bilgiler sunmaktadır.

Türkiye sanatoryumlarının gelişmesi için öncü role sahip bu iki pavyon yapısı, ilk on yılda devletin imkânsızlıklarına rağmen kurumun sanatoryum kompleksini çaba ve özveriyle asrileş(tir)me süreçlerinin tanıklarındır. Bu nedenle, bu çalışmanın amacı, 1923-1933 yılları arasında Heybeliada Sanatoryumu'nda yerleşilen/inşa edilen ilk iki pavyonu mekansal kurguları, kullanım şemalarıyla ve iç mekanlarıyla incelemek; geçirdikleri gelişim ve dönüşümün arka planlarını anlamak ve oldukça farklı karaktere sahip olan bu pavyonların karşılaştırmalı analizini yapmaktır. Kullanılacak veriler, Heybeliada Sanatoryumu Başhekimisi Dr. Tefik İsmail Gökçe'nin süreli yayınlarda yer alan makaleleri, Heybeliada Sanatoryumu hakkında yazmış olduğu önemli monografı,⁶ *Yaşamak Yolu* dergisinde çıkan makaleler, aile ve yaşam magazinlerinde ve gazetelerde çıkan haberler ve Gökçe'nin paylaştığı fotoğraflara ek olarak, Heybeliada Sanatoryumu'nun Sağlık Bakanlığı için alınan rölövesi⁷ ve rölöve sırasında çekilen fotoğraflardır.



ŞEKİL 1. HEYBELİADA SANATORYUMU. A1 VE A2 PAVYONLARI. HARİTA

Kaynak: Gökçe, 1957, 12, 62; Google Earth, 2022.

Sanatoryum Fikrinin ve Mimarisinin Gelişimi

1850 ve sonrasında, özellikle Orta Avrupa'da, orta-üst sınıflar için çeşitli tıbbi tedaviler ve yeni sosyal alanlar sunan özel terapi kompleksleri; yani, sanatoryumlar gelişmeye başlamıştır. Sabine Wieber'in de ifade ettiği gibi 1880-1914 arası tarihlenen dönemde Avrupa aristokrasisi çeşitli rahatsızlıklarının tedavisi için yazlarını sanatoryumlarda ve/veya şifa kaplıcalarında geçirmeye başlamıştır.⁸ 19. yüzyılda şehirlerin hastalıkların, hatta özellikle verem hastalığının üreme alanları olduğuna dair olan inançla birlikte, sağlık mekanları şehirlerin dışında yer almıştır. 1850'li yıllarda Dr. Hermann Brehmer'in "sağlık/bağışıklık yeri" teorisi kapsamında tüberküloz sanatoryumunun gelişmesi için ilk adımlar, 1854'te Silezya dağlarında Gorbersdorf yakınlarında kurmuş olduğu kompleksle atılmıştır.¹⁰ Dr. Brehmer, tanısıl-terapik-diyetetik (diagnostic-therapeutic-dietetic) tedavi sunduğu tesislerinde, açık havada denetimli egzersiz, düzenli uyku ve dengeli beslenme gibi prensipler önermektedir; hastası Dr. Peter Dettweiler aynı yöntemleri 1876'da Frankfurt dışında Falkenstein'da kurduğu yeni bir sanatoryumda devam ettirmiş;¹¹ tedavideki açık hava egzersizlerini açık havada dinlenme terapisiyle değiştirmiştir.¹² Sanatoryum tedavisi, düzensiz ve kaotik kentsel (urban) yaşam tarzına karşı olarak, gündelik yaşamda bir günü düzenli periyotlara ayırarak, katı ve tekrarlayan bir rejim uygulamaktadır. Yani, hastaların günü, belirli saatlerde uyku, yemek, kür tedavisi ve serbest etkinlikler için bölünerek kontrol edilmekte ve sağlıklı bir yaşam döngüsü oluşturulması hedeflenmektedir.¹³ Fakat sanatoryum tedavisinin kalıcı bir tedavi sağlamadığı, 1890'lı yıllarda Rudolf Virchow ve Robert Koch gibi önemli bilim insanları ve sağlık politikacıları tarafından bilinmekte ve kanıtlanmaktadır.¹⁴ Tüberküloz sanatoryumları hastalığı ve bulaşıcılığını, hastaları sağlıklı toplumdan izole ederek

kontrol altına almayı hedeflemektedir. Dolayısıyla, esasen bir sanatoryum mucizevi tedavi yeri değil; izolasyon, eğitim ve hijyen yoluyla hastalığın yayılmasını önleyen ve hastaları denetleyen bir tesis olarak çalışmaktadır.¹⁵

Antibiyotik çağına kadar sanatoryum mimarisi “aktif bir fiziksel ajan olarak” hizmet vermiştir. Yüzyıl başında “düşük teknoloji” olarak mimarinin özellikleri (geniş pencereler, teraslar, balkonlar), yüzyıl ortalarına doğru “ileri teknoloji” cerrahi birimleri ve ameliyathaneleriyle birleşince genişleyen sanatoryum kompleksleri “iyileştirme makineleri” olarak çalışmıştır.¹⁶ 20. yüzyıl sanatoryum tipolojisinin öncüleri ve başyapıtları olarak Josef Hoffmann’ın Purkersdorf Sanatoryumu (1890-1910), Alvar Aalto’nun Paimio Sanatoryumu (1932), Jan Duiker ve Bernard Bijvoet tarafından tasarlanan Zonnestraal Sanatoryumu (1931) ve H. G. Pingusson’un Joseph Lemaire Sanatoryumu (1937) gibi örnekler verilebilir.¹⁷ Yapılarda kullanılan çelik ve beton strüktür gibi yeni yapı sistemleri sayesinde yapılar – Modern Hareket Mimarisinin temel prensiplerine de uygun olacak şekilde– “açıklıklar, dolu-boş ilişkileri ve biçimsel yeni kompozisyonlarla” formüle edilmiştir.¹⁸

Cumhuriyet’in İlk Devlet Sanatoryumu

Osmanlı İmparatorluğu’nda ise veremle savaş II. Abdülhamid döneminde başlamış; Avrupa’ya delegeler ve temsilciler gönderilmiş, İstanbul’da özellikle çocuk sanatoryumları hizmet vermeye başlamış ve dernekler kurulmuştur. Haseki Hastanesi’nde Sillü’r-rie, yani Akciğer Tüberkülozu anlamına gelen koğuş, II. Abdülhamid’in 1890 yılında Berlin’e bir heyet göndermesinin hemen ardından açılmış; Veremle Mücadele Osmanlı Cemiyeti ise 1918 yılında kurulmuştur.¹⁹ Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı’ndan çıkmış ve yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti devleti, güçlü, bağımsız ve sağlıklı bir ulus-devlet olma arzusuyla savaş sonrasında bulaşıcı hastalıklarla da her cephede olduğu gibi mücadele vermiştir.²⁰ 1920 yılında Birinci Büyük Millet Meclisi’nin kurulmasından sonra Sağlık ve Sosyal İşler Bakanlığı (Sıhhiye ve Muavenet-i İçtimaiye Vekaleti) kurulmuştur. İbrahim Refik (Saydam) Bey (1881-1942), İsmet Paşa tarafından 30 Ekim 1923’te kurulan Birinci Cumhuriyet Kongresi’nde Sağlık Bakanı olarak seçilmiştir.²¹ Bakanlık, ülke genelinde sağlık teşkilatının yeniden kurulması, Anadolu köylerine sağlık hizmeti verilmesi, meslek mensuplarının yetiştirilmesi ve kurumlar oluşturularak bulaşıcı hastalıklarla mücadele edilmesi gibi önemli kararlar almıştır. Bu bulaşıcı hastalıklardan biri veremdir. Erken Cumhuriyet Dönemi’nin kurduğu ilk sanatoryumlardan biri ise Heybeliada Sanatoryumu’dur.

Heybeliada, İstanbul’un Anadolu kıyısından yaklaşık 5 km uzaklıkta olan Prens adalarından biridir. Heybeliada dağ havası iklimi özellikleri taşımaktadır. 1884 yılında kurulan Amerikan İklimbilim Derneği’nde çalışan klimatologlar tek bir iklimin herkes için en iyisi olamayacağını ifade etmişlerdir; dolayısıyla, veremin tedavisinde iklimin rolü, hijyenik-diyetetik tedaviyle dengelenmiştir.²² Tevfik İsmail Gökçe de İstanbul Prens

adalarının, özellikle Heybeliada’nın ikliminin uygunluğu hakkında birçok makale kaleme almıştır. Tespitlerine göre, sanatoryumlarıyla ünlü İsviçre’deki Davos bölgesi, yıllık ortalama günde yaklaşık beş saat güneş alırken; Heybeliada günde yaklaşık yedi saat güneş almaktadır. Gökçe 1948 yılında Yaşamak Yolu’nda çıkan yazısında iklim hakkında şunları ifade etmektedir:²³

“İklimin de müessir olduğuna şüphe yoktur; fakat saf ve temiz havası olan, toz ve dumanı ve bilhassa sis bulunmayan her yerde verem mükemmelen tedavi olunabilir. [...] Adalar çok eski zamanlardan beri veremlilerin tedavisinde şöhret kazanmışlardır; oralarda hava her zaman saf ve temizdir. Adalarda sis görülmez; otuzbeş seneden beri yakından takip ettiğimiz şeraiti iklimiyesi buraların cidden çok kıymetli şifa tesirini haiz bir iklime malik olduğunu göstermiştir. Senedeki vasatî gündelik güneşi 6,9 saate baliğ olur ki, güneşinin bolluğu ile meşhur İsviçrede en meşhur verem tedavi mahallî Davostaki vasati gündelik güneş 4,9 saattir.”²⁴

Gökçe’nin 1957 tarihli monografisinde aktardığına göre 1924 yılında kuruma tarihî yapının çevresinde, Yeşilburun kordonunda, bir saha verilmiştir. Burası, en yüksek yeri 36 m olan bir burundur. İlk istimlak 1928-31 yıllarında Çamlımanı bostanlarına doğru gerçekleşmiştir; burada amaç hem meyve ağaçlarından hem de bostan içinde bulunan kuyulardan faydalanmaktır. Sanatoryumun arazisini genişletmek adına Değirmentepe’ye doğru olan istimlak ise 1932-1933 yılları arasında gerçekleşmiştir. Rebii Gorbun tarafından tasarlanan 250 yataklı B Blok (1945) buraya inşa edilecektir. Kompleksteki arazinin istimlak edilerek gelişmesi daha sonraki yıllarda da devam etmiştir.

Tarihî Köşke “Zor(unlu)” Yerleşme: Eski Yapıyı Modern Hareket Sanatoryum Mimarisi İlkelerine Göre Güncelleme

Heybeliada’nın Çamlımanı bölgesinde Birinci Dünya Savaşı esnasında “nekâhathane” yani “iyileştirme evi” olarak kullanılan A1 pavyonu, savaş öncesinde Bahriye Okulu öğrencileri tarafından, sonrasında ise muhacirin idaresi tarafından kullanılmıştır.²⁵ Genç Türkiye Cumhuriyeti’nin hastalıklarla mücadelesi kapsamında, 1924 yılında bu yapının sanatoryum olarak kullanılmasına karar verilmiş, Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığı tarafından 15 Ağustos 1924 tarihinde satın alınarak, Başhekim Prof. Dr. Server Kamil, Dr. Tevfik İsmail Gökçe ve ekiplerine teslim edilmiştir. Prof. Dr. Server Kamil’in ilk yılda üstlendiği bu görevi, bir sene içinde Dr. Tevfik İsmail Gökçe başhekim olarak devralmıştır. İlk yerleşilen tarihî pavyon, 1 Kasım 1924 yılında 16 yataklı bir tesis olarak hizmet vermeye başlamıştır. Gökçe, görev aldığı süre boyunca “modern, örnek bir sanatoryum kurma projesini” milli bir görev olarak belirlemiş; bu davaya kendini adamıştır. Rüştü Sezginioğlu şu gözlemi yapmaktadır: “Kurulduğu gündenberi, bu şefkat ve şifa yuvasının başhekimliğini ve müdürlüğünü yapan, bütün vaktini, binlerce veremli vatandaşın sıhhati pahasına harcıyan kıymetli doktor, gördüğümüz mükemmeliyetten dolayı memnuniyetimizi öğrenince bir çocuk gibi sevinmişti.”²⁶

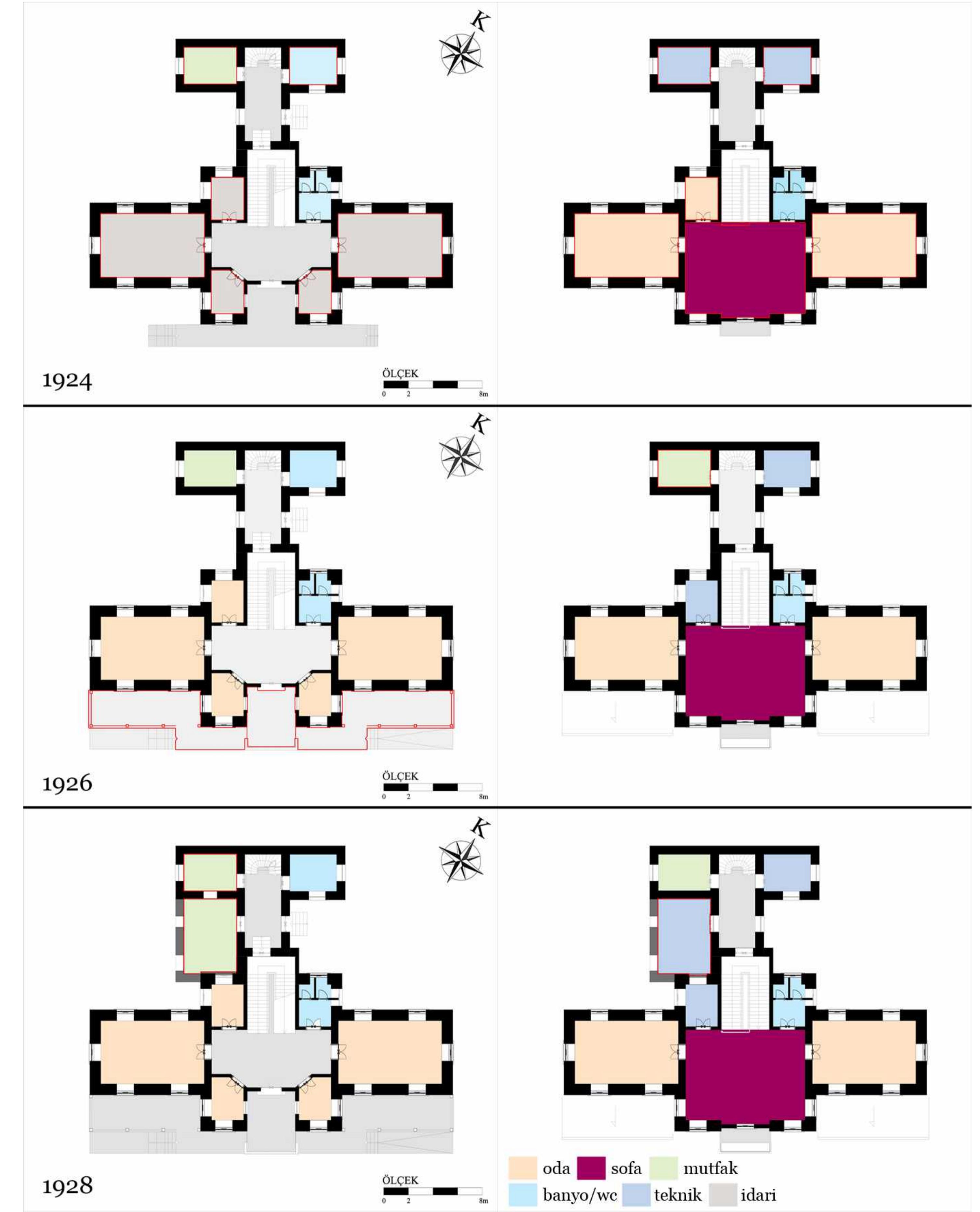
A1 pavyonu, tarihî/geleneksel bir yapıdır. Gökçe, Heybeliada sanatoryumu üzerine yazdığı monografında yapının formunu uçağa benzeterek; kanat kısmını ana bina ve kuyruk kısmını da servis yapısı olarak tanımlamaktadır.²⁷ Mimarlıkta Modern Hareket (Modern Movement) tasarım prensiplerini de etkileyen 20. yüzyıl sanatoryum mimarisinin sahip olduğu koridor aksına dizilen, geniş kür balkonlarına açılan odalara

sahip değildir; küçük bir balkonu, merkezi bir “sofa” (sirkülasyon ve ana yaşama mekanı) çevresinde yer alan odaları vardır. Hatta yapı, sanatoryum kurumu tarafından devralındığında oldukça kötü bir haldedir; tadilatla ihtiyacı vardır, taşıyıcı duvarlarında çatlaklar vardır, çatısı su akıtmaktadır ve ıslak hacimleri eksiktir. Dahası, teknik ve teknolojik donanım olarak zayıftır, iç mekanları veremle mücadelenin gerektirdiği hijyen kurallarına uymamaktadır. Bu imkansızlıklar Gökçe ve ekibini yıldırmamıştır.

Tarihî yapının iç mekanlarının yeniden düzenlenmesi gerekmiştir (Şekil 2). Gökçe monografisinde anlatılmaktadır: Üst katta yedi yataklı odalar önerilmiş; ana merdivenin doğusundaki mekan tuvalet, batısındaki mekan ise tek kişilik oda olarak organize edilmiştir. Alt kat idare için ayrılmıştır. Servis kısmının da yeniden organize edilmesi gerekmiştir. Yapının ana gövdesi ve ilk müstemilat yapısı (servis birimi) arasında kot farkı vardır. Dahası, ana yapının kat yükseklikleri daha fazladır. Bu nedenle, servis yapısının alt katına ana gövdedeki merdivenin altından; üst katına da sahanlığından ulaşılmaktadır.

Servis biriminin, kuzey cephesinde ayrı bir çıkışı vardır. Bu çıkışın yanında banyo mekanı; karşısında ise mutfak mekanı önerilmiştir (Şekil 2). Bu kısmın tüm mekanlarının ıslah edilmesi gerekmiştir. Mutfakta, duvarlar karo fayans ile kaplanmış ve gerekli teçhizat ve tesisat yine aynı yıllarda kurulmuştur. Koridorun doğusunda olan banyo mekanının duvarları 1,5 metreye kadar karo fayans kaplanmış; buraya bir küvet ve su tesisatı eklenmiştir. Sıcak su, kurulan termosifon sistemi ile sağlanmıştır. Hijyene önem veren hastane mekanları kapsamında önemli bir dönüşümü işaretleyen bu mekanın, sanatoryumun ilk yıllarında, vefat eden hastaların bedenlerini yıkamak için (gasilhane) kullanılması ilginçtir. Bu durum, o dönemde maddi imkânsızlıklar içinde bir sanatoryum kuruluyor olması hakkında önemli ipuçları vermektedir. İlk laboratuvar servis kısmının üst katında, koridorun doğusunda yer alan mekanda açılmış, karşısında ise eczane kurulmuştur.

1925 yılında Memurlar ve İdare Kısmı, kompleks içindeki yeni Kalem Binası'na taşınınca alt kat hasta koğuşu olarak yeniden düzenlenmiştir (Şekil 2). Böylece kadın ve erkek koğuşlarını ayırma konusunda ilk adım atılmış; kadınlar koğuşu üst, erkekler koğuşu alt kata yerleştirilmiştir. Tarihî yapıya ana giriş güneydoğu, yani sahil cephesindedir (Şekil 3). Refet Raif Öktem yeniden düzenlenen tarihî pavyonunun girişini şu şekilde anlatmaktadır: “Erkekler mahsus birinci binadan girer girmez Büyük Önder Atatürk'ün bir büstü ile karşılaşılırsunuz. Yüksek çiçek sehpalarında çok güzel çiçekler, ince palmyeler. Her taraf bembeyaz, tertemiz. İnsan, bir hastaneye değil de, sanki birinci sınıf bir otele girmişmiş gibi hissediyor.”²⁸



ŞEKİL 2. A1 PAVYONUNUN KRONOLOJİK DÖNÜŞÜMÜ.

Rölöve Kaynak: Avcı ve Demir Arşivi.

Restitüsyon Kaynak: Avcı Arşivi.

Üst katta, geleneksel konutların mekansal düzenini takip eden “karniyarık” düzeninde “sofa” çevresinde dizilen tip odaların olduğu bir kurgu vardır (Şekil 2 ve 3).²⁹ Sofa mekanı, tarihî yapının özgün mekanıdır, karakterine uygun olarak bu kullanımda da yine çok işlevli çalışmaktadır. Hasta odalarının açıldığı bu mekan, dolaşım, öğün saatlerinde yemekhane, kür saatlerinde kür mekanı ve dinlenme saatlerinde ise hafif aktiviteler ve dinlenmek için kullanılmaktadır.

Bu pavyonda ilk ısıtma sistemi soba ile yapılmaktadır. Giriş katı holünde büyük bir soba, üst kattaki sofa mekanında ise daha küçük sabit bir soba bulunmaktadır. Büyük odalarda ise salamandra soba kurulmaktadır. 1928 yılında kalorifer tesisatı kurulana kadar ısınma bu şekilde sağlanmıştır.³⁰ Öğünler de ilk yıllarda bu çok işlevli sofa mekanlarında yenilmekte, bu alanlar sanatoryum tedavisinin temel prensiplerinden olan beslenmenin ötesinde, sosyalleşme zamanlarında da kullanılmaktadır. Hastalığın geçici olarak unutulması için yemek zamanlarına müzik eşlik etmekte; disiplin sağlarken hastaların aynı yerlere oturmaları teşvik edilerek bir aidiyet hissinin oluşması hedeflenmektedir. Nitekim, 1929 yılında hastalar para toplayarak bu mekanda ortak kullanım için bir gramofon almışlardır.³¹ 1940 yılında *Yeni Mecmua* dergisinden muhabir Rüştü Sezginoğlu gözlemlerini aktarmakta ve bir hastanın dediklerini şu şekilde kayda almaktadır:

“O koca kalabalık, tam bir neşe ve iştihâ ile yemek yemeğe koyulmuştu. [...] İçlerinden birisi şöyle anlatıyordu:

- İşte gördüğünüz gibi her gün böyleyiz biz. Boş vakitlerimiz ve bilhassa yemek saatlerimiz hep böyle, sevgi, neşe şaka ve kahkaha içinde geçer. Dertlerimizin, aynı oluşu mudur nedir? Bizi birbirimize sımsıkı bağlar, ve birbirimize yakınlaştırır.”³²

Tüm mekanlar aseptik ilkelere uygun olarak yeniden düzenlenmiştir. Özellikle hasta odalarında, toz tutmayan ve kolay temizlenebilir yüzeyler için zemin karosiman döşenmiş, duvar yüzeyleri 1,5 metre yüksekliğe kadar karo-fayans kaplanmış, 1,5 metre yükseklikten sonra ise yağlı boya ile boyanmıştır. Gökçe, “Sanatoryumlar hakkında umumi malumat” başlıklı yazısında, hasta odalarında eşyaların basit ve temizlenebilir halde olması gerektiğini ve bunların “madeni somyalı demir karyola, üzeri camlı madeni bir etajer, iskemle ve bir masadan ibaret” olması gerektiğini belirtmektedir.³³ Refet Raif Öktem’in³⁴ hasta odalarıyla ilgili gözlemlerinde kullandığı “bembeyaz” ve “sabun” gibi ifadelerinde kurumun sunduğu temizlik ve hijyene vurgu vardır: “Bir yatak odasına girdik... bembeyaz, tertemiz karyolalar. Muntazam komodinler... Yataklar mis gibi sabun kokuyor.” Fakat, hastaların ruh hali de göz önünde tutularak, hastane havasını yumuşatmak ve ev hissiyatı oluşturmak için de çaba gösterilmiştir. Tevfik İsmail Gökçe, Muhabir Rüştü Sezginoğlu’na şu bilgiyi vermektedir: “Hastaların ruhî tedavilerini göz önünde tutarak birçok fedakârlıklara da göğüs geriyoruz. Meselâ, binanın, bir hastahane manzarası arzmemesi için odalar muhtelif renklere boyanmış, çiçek ve meyva bahçeleri yetiştirilmiştir. Bu dekorlar içinde, hastaya her zaman değişen ve avunduran bir muhit yaratmağa çalışıyoruz.”³⁵

Sanatoryum tedavisinin en önemli prensiplerinden olan açık hava ve güneş tedavisi için girişimler ilk yıllarda gerçekleşmiştir. Esasında yapının sofa üzerinden erişilen küçük bir balkon da vardır; fakat bu, kür balkonuna olamayacak kadar küçüktür (Şekil 3). Kür tedavisi, 1926 yılından önce ya sofa mekanında ya da yapıya yakın bir noktada saha içinde kurulmuş basit bir çadır yapısı altında gerçekleşmekteyken; 1926 yılı önemli bir dönüm noktası olacak ve yapının güneydoğu cephesinde giriş katına kür balkonları eklenecektir (Şekil 3). Bu, sonraki yıllar inşa edilecek olan pavyonların tasarım dilini de etkileyecek olan önemli bir karardır. Balkonlar, ana girişin her iki yanına eklenmiştir. Daha sonraki yapılara ve uluslararası Modern Hareket sanatoryum mimarisinin diline kıyasla bu teraslara odalardan doğrudan ulaşılmamakta; ana giriş kapısından ulaşılmaktadır. Bu nedenle yine aynı yılda, yapının ana girişi yeniden düzenlenmiş



ŞEKİL 3. (ÜSTTEN İLK İKİ SIRA SOLDAN SAĞA): A1 PAVYONU; (ÜSTTEN ÜÇÜNCÜ SIRA SOLDAN SAĞA): A2 PAVYONU; (EN ALT SIRA SOLDAN SAĞA): A1 PAVYONUNUN 1932-1933 MÜŞTEMİLAT YAPISI.

Renkli Fotoğraflar Kaynak: Avcı Arşivi; (Üstten Birinci ve İkinci Sıra Kaynak) Siyah-beyaz Fotoğraflar: Sertabip Tevfik İsmail, 1927; Üstten Üçüncü Sıra Kaynak: Sıhhiye Mecmuası, 1933; En Alt Sıra Kaynak: Gökçe, 1957, 105.

ve rüzgarlık önerilmiştir. Dikmelerin köşelerinde bulunan ahşap dekoratif payanda öğeleri de döneminin mimari karakterine ve tarihî yapıya uyum sağlamaktadır (Şekil 3). Kür balkonlarının yine de yetersiz gelmesinden dolayı, 1927 yılında sahile doğru kayalık bir düzlükte 30 metre uzunluğunda bağımsız bir kür terası yapılmıştır.

1928 yılında yine önemli değişiklikler olmuştur; servis kısmının yetersiz kalmasıyla, buraya iki katlı bir kütle ilavesi yapılmıştır. Bu yeni genişlemeyle birlikte mutfak, bu yeni kütlede alt katına taşınmış, eski mutfak mekanı bulaşıkhaneye olmuştur (Şekil 2). Yeni kütlede üst katına ise, yeni bir medikal servis; yani, yine önemli bir dönüm noktası olarak röntgen odası eklenmiş; 1929 yılından itibaren röntgen çekimleri Dr. Zühdi Tevfik Erman'ın da ekibe dâhil olmasıyla kompleks içinde gerçekleştirmeye başlamıştır. Röntgen teşhisinin komplekse gelmiş olması önemli bir adımdır. Annmarie Adams ve Kevin Schwartzman'ın da ifade ettiği gibi bugün bile röntgen, tıbbi gerçeğin bir göstergesi olarak kabul edilmekte ve "göğüse açılan bir pencere" olarak hayati bir teşhis aracı olmaktadır.³⁶

McBride tüberküloz tedavisinde dönemler tanımlamaktadır; bu kronolojik tanımlamaya göre 1885-1910 arası dönem temiz hava tedavisi dönemi, 1910-1945 arası dönem ise erken bakteriyolojik dönemdir; kemoterapötik, yani antibiyotik tedavisinin (Selman Waksman'ın 1940'lı yıllarda geliştirdiği Streptomisin tedavisi ve sonrası)³⁷ etkin olduğu dönem ise 1945 yılı sonrasında gelecektir.³⁸ Türkiye'de ise antibiyotik tedavisinin etkin olması 1960'lardan sonra kademelerden itibaren başlamıştır.³⁹ İncelenen pavyonların tarihlenmesi erken bakteriyolojik döneme denk gelmektedir, yani bulaşıcı tüberküloz mikrobuyla mimari aracılığıyla savaşılmaktadır. İncelenen A1 pavyonu, tarihî bir yapının Cumhuriyet'in ilk on yılında, mimarının tedavi aracı olabilmesi için dönüştürülmesinin ve adapte edilmesinin çabaları olarak izlenmektedir.

Geçmişin İzleri, Geleceğin Habercisi: Modern Hareket Sanatoryum Mimarisine Uygun İlk Pavyon

19. yüzyıl ortasından 20. yüzyılın ortasına kadar geçen süre içerisinde, sağlık alanında yapılan bilimsel çalışmalarla birlikte sürekli gelişmekte olan veremle mücadele yöntemleri, sanatoryum mimarisini, mekan kurgusunu ve iç mekanlarını da dönüştürmeye devam etmiştir. Sanatoryumlar başlangıçtaki sayfiye/kır evi tipinden 20. yüzyılda Alvar Aalto'nun tasarladığı Paimio Sanatoryumu'nun blok tipine doğru dönüşüm geçirmiştir.⁴⁰ Gökçe de "Sanatoryumlar hakkında umumi malumat" yazısında "sanatoryumların müteaddit, münferit tek pavyonlardan ziyade tek blok halinde yapılmaları muvafıktır" demektedir.⁴¹ Erken 20. yüzyılın sanatoryum yapıları, tedavi için disipline önem verirken,⁴² aydınlık, havadar ve bol güneş alan iyileşme mekanları sağlamış; hastalığın bulaşıcılığını engellemek için kolay temizlenebilir, sade ve minimalist tasarıma sahip yüzeyler, mobilyalar ve objeler önermiştir.⁴³ Yeni sanatoryum tiplerinin en temel iyileştirme aracı ise mimarisinin dilini oluşturan, cephe boyunca devam eden, binanın (dolayısıyla verem hastalarının röntgende çekilen) kaburgalarına benzetilen, güneş ışığının yıkadığı geniş kür balkonları olmuştur.⁴⁴ 20. yüzyılın Modern Hareket mimarisi de sadelik, hijyen, bol güneş ve temiz hava ilkelerini benimseyince,⁴⁵ bu ilkeleri sağlamakta olan sanatoryum mimarisi modern mimarinin temel dilini de böylece oluşturmuştur.

Çapraz havalandırma için karşılıklı iki cephesinde pencereleri olan uzun dikdörtgensel-çizgisel bloklar

zamanla yaygın sanatoryum tipolojisi haline gelmiştir. Bu tipolojinin en önemli özelliklerinden biri odalarda hava geçişini/akışını kontrol etmeye izin veren geniş pencere düzenleridir (fenestration).⁴⁶ Dahası, bu tür yapıların işletilmesi de daha kolaydır, çünkü daha az sayıda hemşire tüm bir hasta koğunu denetleyebilmektedir.⁴⁷ Doktorun ve hemşirelerin hastaları sürekli olarak gözetlemesi, kullanım şemalarının basitliği, koridor ekseninde dizilen odalar ve cam kapılar sayesinde kolaylaşmıştır. Topp'un da ifade ettiği gibi, her katın tüm uzunluğu tek bir bakışla incelenebilmektedir.⁴⁸ Sanatoryum mimarisinin Alvar Aalto'nun ifadesiyle⁴⁹ "yatay kullanıcı" için tasarlanmış olması ise başka önemli bir gözlemdir; dolayısıyla, yapılar ve iç mekanlarının tüm tasarımları bu olguya göre değişmek zorundadır. Beatriz Colomina, sınırsız yatay görüşün gözü ve beyni sakinleştiren bir araç olduğunu ve kişilerin bedensel ve psikolojik duyarlılıklarının mimari ile kontrol edildiğinin altını çizmiştir.⁵⁰

Bu tipolojiye uygun, kompleksteki ikinci pavyonun inşasına 1929 yılında başlanmıştır (Şekil 1, 3-4). Hasta odalarına açılan çok işlevli sofası olan merkezi mekansal organizasyon yerine eksensel bir koridor aksında dizilen mekansal organizasyon komplekste ilk defa bu pavyonda uygulanmıştır. Bu yapının inşasından önce 1926 yılında Gökçe'nin Batılı sanatoryumları incelemek için gerçekleştirdiği teknik gezi, yani Avrupa seyahati önemlidir.

Gökçe, bu yeni pavyonun A1 pavyonundan uzakta yapılmasını şu şekilde açıklamaktadır⁵¹: (1) kadın ve erkek hastaların bir arada bulunmasının sakıncaları, (2) eski pavyonunun yanında, kazılması icap eden büyük kayalıklar ve son olarak (3) eski pavyonla yeni pavyon arasında hademeler için inşa edilen ahşap barakanın olması ve maddi durumun onu kaldırmaya müsait olmaması. Sahada kronolojik yerleşme incelendiğinde, eklenen her müstemilat yapısı veya pavyonla birlikte (ve bunların birbirine bağlanmasıyla) katlar arası sirkülasyonlarda sorunlar ortaya çıktığı gözlenmektedir. İnşa sahasını önceki yapıların kat yüksekliklerine göre ayarlamak için kapsamlı toprak ve taş kaldırma işlemleri gerekmektedir; bu durum Cumhuriyet'in ilk on yılında kurumun kaldırabileceği bir yük değildir.

Başka önemli bir nokta ise bu pavyonla birlikte oryantasyonda kırılma olmasıdır (Şekil 1 ve 3). Özellikle Batı ülkelerinde 1885'ten sonra inşa edilen sanatoryum yapıları, güneş ışığından faydalanmayı en üst düzeye çıkarmak için zamanla kuzey-güney yerine, güney-güneydoğu veya güney-güneybatıya bakacak şekilde yönlendirilmişlerdir.⁵² A2 pavyonunda ise güneydoğudan güneye doğru bir yönelim gerçekleşmiştir. Bu, Gökçe ve ekibinin bu vaka özelinde yaptıkları gözlemler sonucunda güneydoğu rüzgarlarının iyonizasyonu, dolayısıyla hemoptiziye, yani kan tükürmeyi arttırması tespitine ulaşmalarıyla aldıkları bir karar olmuştur. Güneye yönelimde, bu vakada; yani, ada ve iklimi özelinde, kan tükürmenin azaldığı tespit edilmiştir.

Pavyonun para sıkıntısı içinde inşa edildiği yine Gökçe'nin ifadelerinden anlaşılmaktadır: "Eb'addan, konfordan ve saireden azamî fedakârlıkta bulunmak zaruretinde kaldık" ifadesini kullanmıştır.⁵³ A2 pavyonu, 1929 yılında iki katlı pavyon olarak açılmıştır. Alt kat, hademe, hemşire lojmanları ve servis mekanları olarak düzenlenmiş; üst kat ise 15 yataklı koğu olarak organize edilmiştir (Şekil 4). Pavyonun taşıyıcı duvarları özellikle 1,5 tuğla olarak kalın tutulmuş, sonraki yıllarda maddi imkanlar düzelince yapılacak olan kat ilaveleri göz önünde bulundurulmuştur. Sahil cephesinde, kısa kenarlarda dört yataklı iki oda, aralarında da birer yataklı dört oda önerilmişken; ada içine yönelen cephede ise banyo, tuvalet, yemek

salonu ve yemek servis mekanları vardır (Şekil 4). Yine aynı cephede üç yataklı büyük bir oda önerilmiştir; kür balkonlarına erişimi olmayan bu odaların, hastalığı ileri seviye olan hastalar tarafından kullanıldığı – başka vakalar da incelenince⁵⁴– düşünülmektedir.

Odaların iç mekan donatılarına ve sabit (in-situ) mobilyalarına verilen önem hijyenik modern iç mekan yaklaşımları için önemlidir. Örneğin, Alvar Aalto'nun Paimio Sanatoryumu'nda, yerlerin/döşemelerin köşeden köşeye temizlenmesini sağlamak için dolaplar duvarlara asılmıştır; dahası, komodinlerin hastalar tarafından rahat kullanımı, hatta daha iyi temizlenmesi için, aydınlatma elemanları yatak başlıklarına asılmıştır.⁵⁵ A2 pavyonunda da odaların benzer bir hassaslıkla tasarlandığı görülmektedir. Masa lambaları komodinlerden ayrı düşünülmesi de her bir oda içinde hastaların özel eşyalarını koyabilecekleri “yükçük”ler ve bir de özel lavabo bulunmaktadır. Odalarda yükçük kullanılması dolayısıyla hastaların eşyalarını yanlarında taşımaları, aidiyet hissi oluşturmak ve hastaları evdeymişçesine rahat ettirmek Gökçe ve ekibi tarafından gerekli bulunmaktadır; dahası duvarla tek yüz olan dolap toz tutmamakta, temizliği kolaylaştırmaktadır. Fakat odalarda niş içerisinde lavabo kullanılması daha sonraki pavyonlarda kaldırılmıştır, şahsi odalar dışında ortak kullanılan odalarda sakıncalı görülmektedir.⁵⁶ Odaların zemininde A1 pavyonu odalarından ve tüm sirkülasyon mekanlarından farklı olarak şap üzerine linolyum kullanılmıştır. Oda ve kür balkonlarındaki duvar yüzeyleri 1,5 metre yüksekliğe kadar yağlıboya ile boyanmıştır. Banyo ve tuvaletlerde ise duvarlar 1,5 metre yüksekliğe kadar karo fayans ile kaplanmıştır.

1930 yılında kat ilavesi için çatı sökülürken hastalar önce A1 pavyonuna, daha sonra bu pavyonun alt katına taşınmıştır. 1932 yılında pavyon, bir servis ve iki hasta katı ile toplam 30 yataklı olarak servis vermeye başlamıştır (Şekil 4). İki katı, ilk yıllarda yapıldığı gibi A1 pavyonundan getirilen tesisatla ısıtmak zor olduğundan, bu pavyonun giriş katına kazan dairesi eklenmiş; pavyonun tesisatı A1 pavyonundan koparılmıştır.

Pavyon, her ne kadar uluslararası modern hareket sanatoryum mimarisinin dilini benimsemiş olsa da detaylarda hala tarihçi yaklaşımını gösteren öğeler vardır. Örneğin merdivenler dökme mozaik taş; sahanlıkları ise dekoratif kurguya sahip karosiman kaplamadır; bu, 1920'lerde geçiş mekanlarında oldukça yaygın kullanılan bir detaydır (Şekil 3). Sonraki pavyonlarda bu alanlarda sade mermer kullanımı önerilecektir. Bir başka detay ise kür balkonlarının Birinci Ulusal Mimarlık formal karakterini takip eden sahte payandalarıyla çıkma şeklinde olmasıdır (Şekil 3).⁵⁷ Yine döneminin tarihçi yaklaşımına uygun olarak dekoratif taş olan bu korkuluklar, sonraki pavyonlarla birlikte metal tübüler olarak değiştirilecektir (Şekil 3).

Florence Nightingale'a kadar uzanan tıbbi uzmanlık, cinsiyetleri ayırmayı ahlaki disiplin için gerekli görmektedir.⁵⁸ Bu yaklaşım Gökçe ve ekibinin ilk yıllardan beri hassasiyet gösterdiği bir yaklaşımdır.⁵⁹ Yeni pavyonla A1 erkekler, A2 kadınlar pavyonu olarak işlemiş ve birbirinden ayrılmıştır. Fakat çok geçmeden, 1933 yılında yeni bir pavyonun tamamlanmasıyla kadınlar pavyonu A2 pavyonundan 16 metre, ilk pavyondan ise 38 metre batıya doğru taşınmıştır (Şekil 1). Dolayısıyla, bu çalışmanın konusu olan A1 ve A2 pavyonları 1933 yılı sonrasında erkekler koğuşu olarak kullanılmıştır.

Yeni Modern Hareket sanatoryumlarının adeta X-ışınları gibi hastanın teşhisini dürüst bir biçimde ortaya

koyduğu ve mimarının tedavinin kendisi olduğu literatürde sıklıkla işlenmiştir. Dahası, verem hastalığının reçetesi olarak güneş ışığının kür mekanlarına ve odalara dâhil edilmesi başlı başına bir iyileştirme teknolojisi olarak ifade edilmektedir. Sonraki yıllarda, “iyileştiren mimarının”⁶⁰, diğer (teknik ve teknolojik) teşhis ve tedavi mekanlarını ve araçlarını barındırmak için genişlemeye ve dönüştürülmeye ihtiyacı olduğu görülecektir.⁶¹

“Asri” Servis: Tarihî Yapıya Eklenen Müştemilat

1862'de Louis Pasteur, mikroorganizmaları hastalıkların kaynağı olarak tanımlayan mikrop teorisini tanımlamıştır. Dolayısıyla, tüm sanatoryumlar, mekanlar, yüzeyler, mobilyalar ve gündelik hayat objeleri, öksürme veya hapşırma damlacıklarının, havada saatlerce yüzebilen ve onları soluyanların solunum yollarını enfekte edebilen verem basilini içerebileceği düşünülerek tasarlanmıştır.⁶² Her hastanede olduğu gibi sanatoryumlarda da temizlik çok önemlidir; ancak buranın temizliğini diğer hastanelerden daha önemli kılan, veremin hava yoluyla bulaşması ve yüzeylerin ve hastaların kullandığı her objenin de enfekte olarak değerlendirilmesi gerekliliğidir.⁶³ Dolayısıyla, medikal tüberküloz araçlarından (tükürük hokkası, termometre vb.) öte, hasta eşyalarının, çamaşırlarının ve bulaşıklarının da derinlemesine temizlenmesi gerekmektedir.

Heybeliada Sanatoryumu'nda da dezenfekte işi gerektiren her türlü faaliyetin ayrılması ve denetlenmesi ilk yıllardan itibaren tespit edilmiş ve uygulanmıştır. Gökçe, Heybeliada Sanatoryumu deneyimleri üzerine, diğer sanatoryumlara örnek olması için yazdığı talimatnamesinde şunları ifade etmektedir.

“Eşya ve malzemenin yataklar, yastıklar, battaniyeler, icabında hasta elbiseleri vesaire dezenfeksiyonu kirlili ve temiz tarafları ayrı olan[...]dezenfeksiyon servisinde yapılır.[...]Hastaların kullandıkları yemek kapları, çatal, kaşık ve emsali sofrta takımları kaynatılarak [...]dezenfekte edilmelidir. [...] Kirlili çamaşırların [...] elle tutulmadan çamaşırhaneye nakli zaruridir. [...] üst kattan itibaren bütün katları geçerek aşağıda kirlili çamaşırları toplamaya mahsus kısma kadar uzanan duvar içinde bir baca yapılır.”⁶⁴

İlk yıllarda açık havada kazanlarla gerçekleştirilen ve daha sonra ilk iki pavyonun bodrum katlarına “sığdırılmaya çalışılan” bu işlemler için kısa sürede ayrı bir müştemilat yapısı (servis birimi) tasarlanmıştır. 1932-1933 yıllarında tarihî yapıya (A1 pavyonu) tamamen yeni, betonarme bir yapı eklenmiştir. Buyeni kütle, hastane için gerekli olan son teknolojileri barındıran, çamaşırhane, mutfak ve terzi işlevlerini içeren bir servis binasıdır. Her ne kadar servis binası olarak adlandırılrsa da sanatoryumun sağlıklı işleyebilmesi için hasta koğuşları kadar, hatta daha önemlidir. Mekansal kurgusunda ve antiseptik tasarımı kapsamında, Gökçe ve ekibi, doğrudan kararlar almıştır.

Buyeni kütleyle birlikte tarihî yapının ada içi cephesinde kalan müştemilat kısmına ihtiyaç doğrultusunda müdahaleler olmuştur (Şekil 5). Mutfak yeni binaya gidince, eski mutfak, dezenfeksiyon bulaşıkhanesi olmuş, bu kısmın tarihî pavyonla, yani hasta koğuşlarıyla ilişkisi tamamen kesilmiştir. Eski bulaşıkhanesi ise tükürük dezenfeksiyonu mekanı olarak dönüştürülmüş, mutfaktan koparılmıştır (Şekil 5).

Yeni servis binasında ise yemeklerin düz ayak A1 pavyonuna taşınması için temelin 2 metre yüksekten başlatılması gerekmiştir. Mutfağın pişirme mahali, iki katlı galeri boşluğu olan bir mekandır; yine sofa gibi çalışarak çevresinde et, sebze, unlu mamuller ve bulaşıkhaneye gibi servis mahallerine açılmaktadır. Burada bulunan bulaşıkhaneye hastaların enfeksiyonlu bulaşıkları gelmemektedir (Şekil 5). Çamaşırhane, yıkama ve dezenfeksiyon mekanları ise servis müstemilatının giriş katında, mutfağın altındadır (Şekil 5). Mekan iki kısma ayrılmaktadır. Kirli çamaşırlar batı kanadındaki girişten sonra iki mahali birbirine bağlayan bir kazanda kaynatılmakta; bir mahalden girip, ötekinden çıkmaktadır. Çamaşırlar bu işlemden sonra, esas çamaşır yıkama mahaline, daha sonra kurutma ve ütöleme mahaline aktarılmakta, temiz çamaşırlar en son, doğu kanadında bulunan kapıdan çıkarılmaktadır. Böylece batı kanadından giren kirli çamaşırlarla doğu kanadından çıkan temiz çamaşırların temas durumu engellenmiştir.

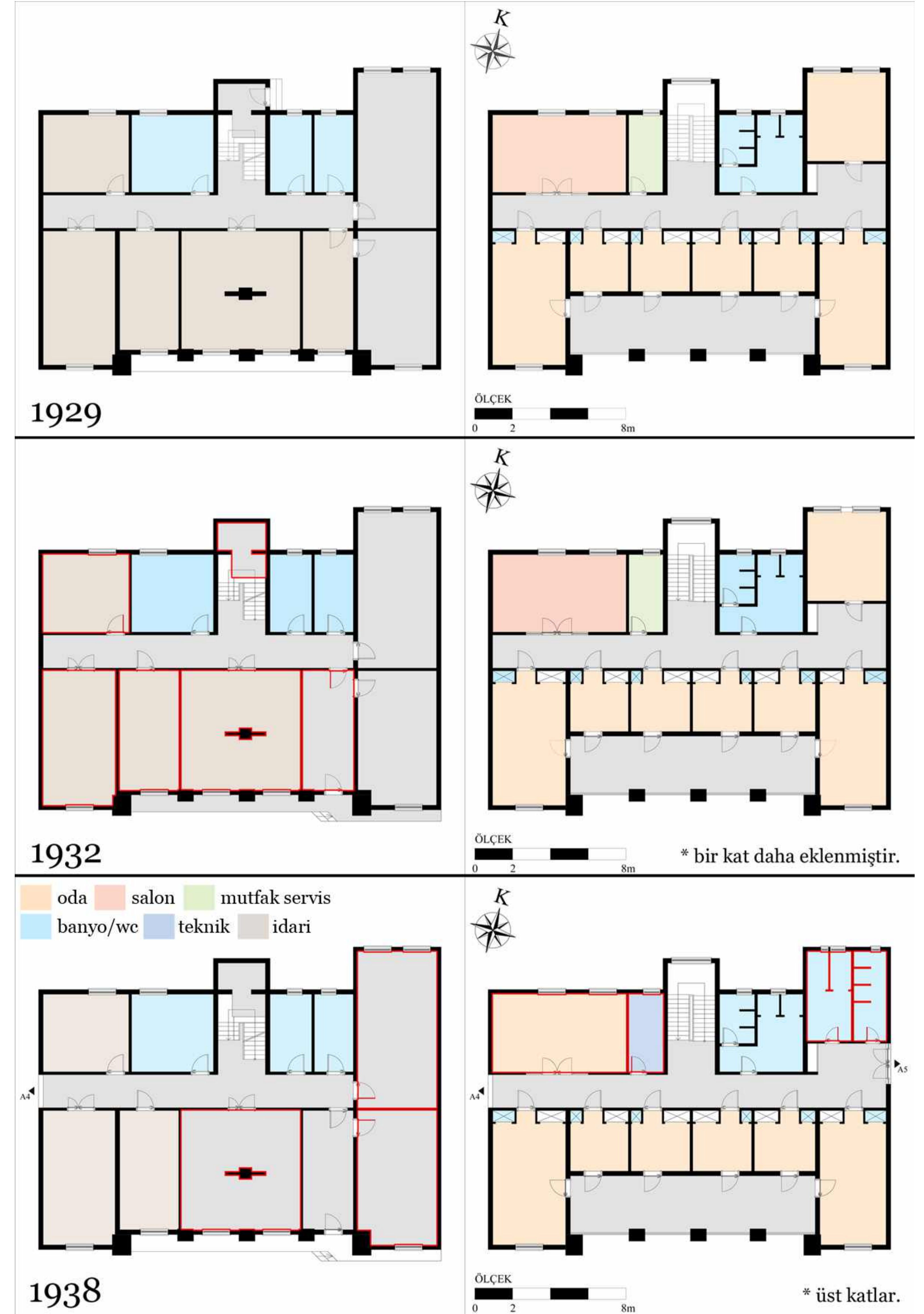
Gorbon'un "Kadınlar Pavyonu" İnşasına Kadar Devam Eden Dönüşüm

1945 yılında Rebi Gorbon tarafından tasarlanan, dönemine göre son teknolojilere sahip Blok B yapısı, yani "Kadınlar Pavyonu" büyük bir coşku ve medya yankısıyla açılmıştır. Bu tarihe kadar ise mediko-teknolojik gelişmeler (cerrahi Kollaps birimi), yatak sayısında ihtiyacın artması (yeni pavyonlar) veya sosyo-psikolojik konfor standartlarını iyileştirme (yemek, sinema/konferans salonları, etkinlik odaları) gibi nedenlerle Blok A yapısı sürekli değişim ve dönüşüm geçirmiştir.

Blok A yapısının yeni pavyonlarının inşasından sonra, 1938 yılında A2 pavyonunun kuzey cephesindeki üç yataklı odalar, banyo ve tuvalet mekanı olarak dönüştürülmüş ve yeni pavyona hizmet vermeye başlamıştır (Şekil 4). Büyük yemek salonu bulunan 1938 tarihli yeni pavyonun inşasından sonra A2 pavyonunun yemek salonları, altı yataklı hasta odalarına; yanlarındaki yemek servis mekanları ise doktor odalarına dönüştürülmüştür (Şekil 4). Genç devletin veremle mücadele kapsamında hasta taleplerine cevaben yatak sayısını arttırma yönündeki kuruma olan baskısı 1945 yılına kadar sürmüştür. Bu nedenle halen 1943 yılında tarihî A1 pavyonuna müdahale devam etmektedir; üst kat sofa mekanı bölünmüş ve beşer kişilik yeni odalar eklenmiştir. Bu pavyonun özgün servis kısmı ise tamamen merkez laboratuvar olarak yeniden düzenlenmiş ve daha önce gerçekleşen tüm dönüşümleri geçersiz kılarak, ilk on yıldaki deneme-yanılma ve "sanatoryum inşasını" öğrenme sürecini ilk iki pavyon özelinde sonlandırmıştır.

Sonuç

Margaret Campbell ve Beatriz Colomina, sanatoryumların mimariyi modernize ettiğini söylemektedir; mimari, iç mekanların güneş alması için bir yapı değil ama derin güneşlenme terasları olan tıbbi bir alet olmuştur.⁶⁵ Modern Hareket tasarım prensiplerinin şekillenmesinde sanatoryum mimarisi, mekansal organizasyondan iç mekanların tasarımına, mobilyalardan teçhizatlar, sıhhi ve çevresel ekipmanlara, inşaat yöntemleri ve malzemelerinden, iç mekanların yüzey karakterlerine ve renklerine kadar her detayda örnek teşkil etmiştir.



ŞEKİL 4. A2 PAVYONUNUN KRONOLOJİK DÖNÜŞÜMÜ.

Rölöve Kaynak: Avcı ve Demir Arşivi. Restitüsyon Kaynak: Avcı Arşivi.

Eva Eylers'in de ifade ettiği gibi sanatoryum inşa süreci tüm dünyada, özellikle Avrupa coğrafyasında veremle mücadele kapsamında ortak bir girişimken, bir ulusun inşa ve mücadele gücünün uluslararası arenada da ispatı için bir araç haline gelmiştir.⁶⁶ Yani sanatoryum inşası "ulusal-bilimsel" bir propagandaya dönüşmüştü; bir ülkenin sanatoryumlarının (özellikle kamu eliyle inşa edilenlerin) nicelik ve nitelikleri, verem-ölüm istatistikleri, tıbbi, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik bağlamlarda modernleşmenin ve Avrupalılaştırmanın göstergesi haline gelmiştir. Dolayısıyla, genç Cumhuriyet'in veremle mücadelesinde, bu kurum ve tesisin, Avrupalı çağdaşlarını yakalaması ve Türkiye'de inşa edilmesi planlanan diğer sanatoryumlara örnek olması hedeflenmiştir. 1935 yılında görevin başarıyla gerçekleştiği teyit edilmektedir: Dr. Zühdi Tevfik Erman, gazeteci Öktem'e, Avrupa sanatoryum seyahatlerini anlatmakta; onların çoğundan daha başarılı olduklarından bahsetmektedir:

*"[...] şimdi memleketimizde olan her nevi müesseselerin -vakıa adedi az-, fakat mükemmeliyeti, Avrupa'da gördüklerimden geri değil, belki daha modern, daha ileri bile. Ben hekim olduğum için, sıhhi müesseseleri daha candan tedkik ettim. Yolumun üzerinde olması dolayısıyla, evvelâ Viyana ve Viyana civarındaki sağlık müesseselerini gezdim.. [...] Fakat ben, daha ziyade halk Sanatoryomlarını görmek istiyordum, Bu müesseseyi de gördükten sonra, şu kanaati edindim: Bizim müessesemiz, Avrupa'daki halk Sanatoryomlarından hiç aşağı değil, belki vâkı cihetlerden onlardan çok yüksektir."*⁶⁷

Bu çalışma göstermektedir ki, Cumhuriyet'in ilk yıllarında veremle mücadele için elverişli/işlevsel hale gelmesi için dönüşen tarihî pavyon ve yine kısıtlı bütçeden dolayı tek seferde inşa edilemeyen ikinci pavyon, "deneysel" mekan çözümleri ve iç mekanlarıyla sonraki pavyonlar için örnek teşkil etmişlerdir. Pavyonlardaki her mekan; yani, terapik, medikal, cerrahi, laboratuvar ve destekleyici servis mekanları kademeli olarak o anki ihtiyaca karşılık verecek şekilde dönüşmüş ve/veya geliştirilmiştir. Gökçe'nin devlet desteğiyle gerçekleştirdiği Avrupa hastaneleri seyahatlerinden gözlemleri de yol gösterici olmuştur. Bu kademeli dönüşüm sürecinde, Gökçe ve ekibi her mekansal ihtiyaca ve iç mekanların hijyen kriterlerine mediko-mimari bir sorun olarak yaklaşmış ve çözüm üretmiştir; dolayısıyla, yapılan her müdahale tüm sanatoryum kompleksinin mekansal gelişimine yön vermiş, iç mekan karakterlerinin tanımlanmasında belirleyici olmuştur. İncelenen bu iki pavyon dönüşen iç mekanlarıyla Cumhuriyet Türkiye'sinin sanatoryum mimarisinin temel taşlarını oluşturmuşlardır.



ŞEKİL 5. A1 PAVYONUNA EKLENEN 1932-1933 MÜSTEMİLAT YAPISI.

Rölöve Kaynak: Avcı ve Demir Arşivi. Restitüsyon Kaynak: Avcı Arşivi.

NOTLAR

- 1 Thomas M. Daniel, "Hermann Brehmer and the Origins of Tuberculosis Sanatoria [Hermann Brehmer ve Tüberküloz Sanatoryumlarının Kökenleri]", *Int J Tuberc Lung Dis.* 15, no. 2 (2011): 161-62; Leslie Topp, "Isolation, Privacy, Control and Privilege: Psychiatric Architecture and the Single Room [Tecrit, Mahremiyet, Kontrol ve Ayrıcalık: Psikiyatrik Mimari ve Tek Kişilik Oda]," *Healing Spaces, Modern Architecture, and the Body [İyileştirme Mekanları, Modern Mimarlık ve Beden]* içinde, ed. Sarah Schrank ve Didem Ekici (London ve New York: Routledge, 2017), 85-102; Sven-Olov Wallenstein, *Biyopolitika ve Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı* (İstanbul: Lemis Yayınları, 2019).
- 2 Eva Eylers, "Planning the Nation: The Sanatorium Movement in Germany [Ulus Planlamak: Almanya'daki Sanatoryum Hareketi]," *The Journal of Architecture* 19, no. 4 (2014): 668, <https://doi.org/10.1080/13602365.2014.966587>.
- 3 Beatriz Colomina, *X-Ray Architecture [X-Işınları Mimarlığı]* (Baden: Lars Müller Publisher, 2019).
- 4 David Theodore, "The Decline of the Hospital as a Healing Machine [İyileştirme Makinesi olarak Hastanenin Çöküşü]," *Healing Spaces, Modern Architecture, and the Body [İyileştirme Mekanları, Modern Mimarlık ve Beden]* içinde, ed. Sarah Schrank ve Didem Ekici (Londra ve New York: Routledge, 2017), 186-202.
- 5 Deniz Avcı-Hosanlı ve Cansu Degirmencioglu, "From 'Prototype' to 'Model': Architectural and Spatial Development of Block A (1924-1945) of Istanbul's Heybeliada Sanatorium" ["Prototip'ten 'Model'e: İstanbul Heybeliada Sanatoryumu Blok A'nın Mimari ve Mekansal Gelişimi (1924-1945)], *Frontiers of Architectural Research*, 06 Kasım 2023 [çevrimiçi], <https://doi.org/10.1016/j.foar.2023.09.006>; Canse Yüzer, "Heybeliada'da Bir Modern Mimarlık Mirası: Heybeliada Sanatoryumu Dr. Tefik İsmail Gökçe Pavyonu", *Mimarist* 68, no. 2 (2020): 71-78.
- 6 Tefik İsmail Gökçe, *Heybeliada Sanatoryumu Kuruluş ve Gelişimi (1924-1955)* (İstanbul: İstanbul Tüberküloz Vakfı, 1957).
- 7 Alper Sanlı Hosanlı ve Mustafa Demir, *Heybeliada Sanatoryumu Rölöve Çizimleri*, 2013 2014.
- 8 Sabine Wieber, "Sculpting the Sanatorium: Nervous Bodies and Femmes Fragiles in Vienna 1900 [Sanatoryumu Şekillendirmek: Viyana 1900'de Gergin Bedenler ve Kırılgan Kadınlar]," *Women in German Yearbook* 27, (2011): 60-77.
- 9 Günümüzde Almanya, Polonya ve Çekya sınır bölgesi.
- 10 Eylers, a.g.e., 668.
- 11 Daniel, a.g.e., 162.
- 12 Deborah L. McBride, "American Sanatoriums: Landscaping for Health, 1885-1945 [Amerikan Sanatoryumları: Sağlık İçin Çevre Düzenleme, 1885-1945]," *Landscape Journal* 17, no. 1 (1998): 28.
- 13 Topp, a.g.e., 423.
- 14 Eylers, a.g.e., 674.
- 15 Cansu Değirmencioglu ve Deniz Avcı Hosanlı, "Transient yet Settled: The Rooms for Tuberculosis Patients in Turkish Sanatoria [Geçici, fakat Yerleşik: Türk Sanatoryumlarında Tüberkülozlu Hasta Odaları]," içinde *Design & Transience Design History Society Annual Conference* (İzmir, 2022); Cansu Degirmencioglu

ve Deniz Avcı Hosanlı, "Transient yet Settled: The Rooms for Tuberculosis Patients in Turkish Sanatoria," *Res Mobilis* 12, no. 16 (2023): 58-83, <https://doi.org/10.17811/rm.13.16.2023.58-83>.

16 Annmarie Adams, Kevin Schwartzman, ve David Theodore, 'Collapse and Expand': Architecture and Tuberculosis Therapy in Montreal, 1909, 1933, 1954 [Kollaps ve Genişleme': Montreal'de Mimari ve Tüberküloz Tedavisi, 1909, 1933, 1954], *Technology and Culture* 49, no. 4 (2008): 912-13, <https://doi.org/10.1353/tech.0.0172>.

17 Leslie Topp, "An Architecture for Modern Nerves: Josef Hoffmann's Purkersdorf Sanatorium [Modern Sinirler için Bir Mimari: Josef Hoffmann'ın Purkersdorf Sanatoryumu]," *Journal of the Society of Architectural Historians* 56, no. 4 (1997): 414-37.

18 Rosella Putzolu, "The Joseph Lemaire Sanatorium in Belgium: A Forgotten Modern Masterpiece [Belçika'daki Joseph Lemaire Sanatoryumu: Unutulmuş Modern Bir Başyapıt]," *Athens Journal of Architecture* 3, no. 1 (2017): 42-43, <https://doi.org/10.30958/aja.3-1-3>; Paul Overy, *Light, Air and Openness: Modern Architecture Between the Wars [Işık, Hava ve Açıklık: Savaşlar Arasında Modern Mimari]* (Thames & Hudson, 2007); Virginia Cartwright, "Pine Forest and Sunlight: Alvar Aalto's Paimio Sanitorium" [Çam Ormanı ve Güneş Işığı: Alvar Aalto'nun Paimio Sanatoryumu], *Architectural Factors for Infection and Disease Control AnnaMarie Bliss ve Dak Kopec* içinde, ed. (New York and London: Routledge, 2023), 57-64.

19 Ceren Gülser İlikan Rasimoğlu, "'Verem İyi Olur Bir Hastalıktır': Cumhuriyetin İlk Yıllarında Verem Mücadelesi ve Siyaset," *Toplumsal Tarih* 296, (2018); Ceren Gülser İlikan Rasimoğlu, "Erken Cumhuriyet Döneminde Sağlıklı Bireyin İnşası: Pronatalist Politikalar, Çocuk Sağlığı ve Verem," *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi* 39, no. 2 (2019): 329-57, [doi:https://doi.org/10.26650/SJ.2019.39.2.0104](https://doi.org/10.26650/SJ.2019.39.2.0104); Fatih Tuğluoğlu, "Cumhuriyetin İlk Döneminde Verem Mücadelesi ve Propaganda Faaliyetleri," *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, no. 13-14 (2008): 1-26; Nuran Yıldırım ve Mahmut Gürkan, *Türk Göğüs Hastalıkları Tarihi*, ed. Muzaffer Metintaş (İstanbul: Türk Toraks Derneği, Aves Yayıncılık, 2012)..

20 Tuğluoğlu, a.g.e., 1-26.

21 Halil İbrahim Aksakal, "Dr. Refik Saydam Önderliğinde Cumhuriyet Dönemi Sağlık Hizmetlerini Modernleştirme Çabaları," *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 27, no. 1 (2017): 219-31; Gamze Nesipoğlu, "Olguşal Bir Yapı Olarak Sağlık Politikaları: 1920-1960 Yılları Arası Cumhuriyet Döneminin Tarihsel İzleği," *Hacettepe Sağlık İdaresi Dergisi* 21, no. 1 (2018):165-77; Ahmet Coşkun Tekin, "1939-1950 Yılları Arasında Türkiye'de Veremle Mücadele Faaliyetleri," *Journal of Universal History Studies (JUHIS)* 1, no. 1 (2018): 1-21; Süleyman Tekir, "Sihye ve Muavenet-i İçtimaiye Vekâleti'nin Kuruluşu ve Erken Cumhuriyet Dönemindeki Faaliyetleri (1920-1930)," *Belgi Dergisi* 2, no. 18 (2019): 1301-26; Süleyman Tekir, "Erken Cumhuriyet Döneminde Bulaşıcı Hastalıklarla Mücadele (1923-1930)," *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, no. 65 (2019): 407 30.

22 McBride, a.g.e., 28.

23 Makale içinde doğrudan kullanılan tüm alıntılarda orijinal metnin özgün halinin korunmasına dikkat edilmiştir. Yazım ve imla hataları bu tercihten kaynaklanmaktadır.

24 Gökçe, "Adalara Hangi Veremliler Gönderilmelidir?," *Yaşamak Yolu*, 1948.

25 Gökçe, *Heybeliada Sanatoryumu Kuruluş ve Gelişimi (1924-1955)*, 1957, 10.

26 Rüştü Sezginoğlu, "Heybeli Sanatoryomunda," *Yeni Mecmua* 1, no. 40 (02 Şubat 1940).

27 Gökçe, *Heybeliada Sanatoryumu Kuruluş ve Gelişimi (1924-1955)*, 1957, 65-68.

28 Refet Raif Öktem, "Heybeliada Sanatoryumunda Neler Gördüm?," *Yaşamak Yolu*, 1935.

29 Sertabip Tefik İsmail, "Sanatoryumun 1924-1927 Salnamesi" (Sihhat ve Muavenet-i İçtimaiye Vekaleti, 1927).

30 Tefik İsmail Gökçe, *Heybeliada Sanatoryumu Kuruluş ve Gelişimi (1924-1955)*, ed. Fatih Artvinli, Cem Hakan Başaran, ve Tuna Pektaş (İstanbul: İstanbul Tüberküloz Vakfı, 2021), 194-95.

31 Gökçe, 23.

32 Sezginoğlu, a.g.e.

33 Gökçe, *Heybeliada Sanatoryumu Kuruluş ve Gelişimi (1924-1955)*, 2021, 401.

34 Öktem, "Heybeliada sanatoryumunda neler gördüm?"

35 Sezginoğlu, "Heybeli Sanatoryomunda".

36 Annmarie Adams ve Kevin Schwartzman, "Pneumothorax Then and Now [Geçmiş ve Şimdi Pnömotoraks]," *Space and Culture* 8, no. 4 (2005): 437-44, <https://doi.org/10.1177/1206331205280158>.

37 Putzolu, a.g.e., 41.

38 McBride, a.g.e., 26-28.

39 Duran Abacı, *Sanatoryumdan* (Ajans - Türk Matbaası, 1965); Hayrettin Sevüktekin, *Sanatoryum Anıları* (İstanbul: Sıralar Matbaası, 1963).

40 Annmarie Adams ve Stacie Burke, "'Not a Shack in the Woods': Architecture for Tuberculosis in Muskoka and Toronto [Ormanda Kulübe Değil': Muskoka'da ve Toronto'da Tüberküloz Mimarisi]," *Bulletin canadien d'histoire de la médecine = Canadian bulletin of medical history* 23, no. 2 (2006): 429-55, <https://doi.org/10.3138/cbmh.23.2.429>; Peter Warren, "The Evolution of the Sanatorium: The First Half-Century, 1854-1904 [Sanatoryumun Evrimi: Yüzyılın İlk Yarısı, 1854-1904]," *Can Bull Med Hist.* 23, no. 2 (2006): 457-76, <https://doi.org/10.3138/cbmh.23.2.457>.

41 Gökçe, *Heybeliada Sanatoryumu Kuruluş ve Gelişimi (1924-1955)*, 2021, 400.

42 Michel Foucault, *Hapishanenin Doğuşu*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay (Ankara: İmge Yayınları, 2006).

43 Margaret Campbell, "What Tuberculosis did for Modernism: The Influence of a Curative Environment on Modernist Design and Architecture [Tüberküloz Modernizm için Ne Yaptı: İyileştirici Bir Ortamın Modernist Tasarım ve Mimari Üzerindeki Etkisi]," *Medical History* 49 (2005): 463-88; Paul Overy, *Light, Air and Openness: Modern Architecture Between the Wars [Işık, Hava ve Açıklık: Savaşlar Arasında Modern Mimari]* (Londra: Thames and Hudson, 2007).

44 Colomina, a.g.e.

45 M. Dave Lüthi, "The Influence of Good Air on Architecture. A "Formal Cure" ? The Appearance of the Alpine Sanatorium in Switzerland, 1880-1914 [İyi Havanın Mimariye Etkisi. "Resmi Tedavi" mi? İsviçre'de Alp Sanatoryumunun Görünümü, 1880-1914]," *Revue de géographie alpine* 93, no. 1 (2005): 53-60, <https://doi.org/10.3406/rga.2005.2332>.

46 Topp, a.g.e., 421.

47 McBride, a.g.e., 34.

48 Topp, a.g.e., 423.

49 Göran Schildt, *Aalto in His Own Words [Kendi Sözleriyle Aalto]* (New York: Rizzoli, 1988), 102-106.

50 Colomina, a.g.e., 65-70.

- 51 Gökçe, *Heybeliada Sanatoryumu Kuruluş ve Gelişimi (1924-1955)*, 1957, 61.
- 52 McBride, a.g.e., 31.
- 53 Gökçe, *Heybeliada Sanatoryumu Kuruluş ve Gelişimi (1924-1955)*, 1957, 73.
- 54 Abacı, *Sanatoryumdan; Sevüktekin, Sanatoryum Anılarım*.
- 55 Putzolu, a.g.e., 47.
- 56 Gökçe, *Heybeliada Sanatoryumu Kuruluş ve Gelişimi (1924-1955)*, 1957, 81; Gökçe, *Heybeliada Sanatoryumu Kuruluş ve Gelişimi (1924-1955)*, 2021, 400-409.
- 57 “Sıhhiye Mecmuası (Fevkalade Nüshası)” (Türkiye Cumhuriyeti Sıhhat ve İçtimai Muavenet Vekaleti., 1933).
- 58 Florence Nightingale, *Notes on Hospitals [Hastaneler Üzerine Notlar]* (Londra: Longman, Green, Longman, Roberts, ve Green, 1863).
- 59 Gökçe, *Heybeliada Sanatoryumu Kuruluş ve Gelişimi (1924-1955)*, 2021, 400.
- 60 Deniz Avcı Hosanlı, Cansu Değirmencioğlu, ve Orçun Kepez, *Architecture of Convalescence: Mapping the Sanatorium Heritage of Turkey [İyileştirmenin Mimarisi: Türkiye'nin Sanatoryum Mirasını Haritalandırmak]*, Mimarlar Derneği 1927 Modern Mimarlık Araştırmaları Ödülü 2022 (Ankara, 2022).
- 61 Adams, Schwartzman ve Theodore, a.g.e., 923-27.
- 62 McBride, a.g.e., 26.
- 63 Değirmencioğlu ve Avcı Hosanlı, a.g.e.
- 64 Gökçe, *Heybeliada Sanatoryumu Kuruluş ve Gelişimi (1924-1955)*, 2021, 406-7.
- 65 Campbell, a.g.e.; Colomina, a.g.e., 74-78.
- 66 Eylers, a.g.e., 686-87.
- 67 Refet Raif Öktem, “Hep Beraber Övünelim”, *Yaşamak Yolu*, 1935.

KAYNAKÇA

Abacı, Duran. *Sanatoryumdan*. Ajans-Türk Matbaası, 1965.

Adams, Annmarie ve Stacie Burke. “‘Not a Shack in the Woods’: Architecture for Tuberculosis in Muskoka and Toronto [‘Ormanda Kulübe Değil’: Muskoka’da ve Toronto’da Tüberküloz Mimarisi].” *Bulletin canadien d’histoire de la médecine = Canadian bulletin of medical history* 23, no. 2 (2006): 429-55. <https://doi.org/10.3138/cbmh.23.2.429>.

Adams, Annmarie, ve Kevin Schwartzman. “Pneumothorax Then and Now [Geçmiş ve Şimdi Pnömotoraks].” *Space and Culture* 8, no. 4 (2005): 435-338. <https://doi.org/10.1177/1206331205280158>.

Adams, Annmarie, Kevin Schwartzman ve David Theodore. “Collapse and Expand: Architecture and Tuberculosis Therapy in Montreal, 1909, 1933, 1954 [‘Kollaps ve Genişleme’: Montreal’de Mimari ve Tüberküloz Tedavisi, 1909, 1933, 1954].” *Technology and Culture* 49, no. 4 (2008): 908-42. <https://doi.org/10.1353/tech.0.0172>.

Aksakal, Halil İbrahim. “Dr. Refik Saydam Önderliğinde Cumhuriyet Dönemi Sağlık Hizmetlerini Modernleştirme Çabaları.” *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 27, no. 1 (2017): 219-31.

Avcı Hosanlı, Deniz, Cansu Değirmencioğlu ve Orçun Kepez. *Architecture of Convalescence: Mapping the Sanatorium Heritage of Turkey [İyileştirmenin Mimarisi: Türkiye'nin Sanatoryum Mirasını Haritalandırmak]*. Mimarlar Derneği 1927 Modern Mimarlık Araştırmaları Ödülü 2022. Ankara, 2022.

Avcı-Hosanlı, Deniz, ve Cansu Değirmencioğlu. “From ‘Prototype’ to ‘Model’: Architectural and Spatial Development of Block A (1924-1945) of Istanbul’s Heybeliada Sanatorium [‘Prototip’ten ‘Model’e: İstanbul Heybeliada Sanatoryumu Blok A’nın Mimari ve Mekansal Gelişimi (1924-1945)’. ” *Frontiers of Architectural Research*, 06 Kasım 2023 [çevrimiçi]. <https://doi.org/10.1016/j.foar.2023.09.006>.

Campbell, Margaret. “What Tuberculosis did for Modernism: The Influence of a Curative Environment on Modernist Design and Architecture [Tüberküloz Modernizm İçin Ne Yaptı: İyileştirici Bir Ortamın Modernist Tasarım ve Mimari Üzerindeki Etkisi].” *Medical History* 49, (2005): 463-88.

Cartwright, Virginia. “Pine Forest and Sunlight: Alvar Aalto’s Paimio Sanitorium [Çam Ormanı ve Güneş Işığı: Alvar Aalto’nun Paimio Sanatoryumu].” *Architectural Factors for Infection and Disease Control* içinde, ed. AnnaMarie Bliss ve Dak Kopec, 57–64. New York ve London: Routledge, 2023. 10.4324/9781003214502-3.

Colomina, Beatriz. *X-Ray Architecture [X-Işınları Mimarlığı]*, Baden: Lars Müller Publisher, 2019.

Daniel, Thomas M. “Hermann Brehmer and the Origins of Tuberculosis Sanatoria [Hermann Brehmer ve Tüberküloz Sanatoryumlarının Kökenleri].” *Int J Tuberc Lung Dis.* 15, no. 2 (2011): 161–62.

Değirmencioglu, Cansu, ve Deniz Avcı Hosanlı. “Transient yet Settled: The Rooms for Tuberculosis Patients in Turkish Sanatoria [Geçici, fakat Yerleşik: Türk Sanatoryumlarında Tüberkülozlu Hasta Odaları].” içinde *Design & Transience Design History Society Annual Conference*. İzmir, 2022.

Degirmencioglu, Cansu, ve Deniz Avcı Hosanlı. “Transient yet Settled: The Rooms for Tuberculosis Patients in Turkish Sanatoria.” *Res Mobilis* 12, 16 (2023): 58–83.

Eylers, Eva. “Planning the Nation: the Sanatorium Movement in Germany [Ulusunu Planlamak: Almanya’daki sanatoryum hareketi].” *The Journal of Architecture* 19, no. 4 (2014): 667–92. <https://doi.org/10.1080/13602365.2014.966587>.

Foucault, Michel. *Hapishanenin Doğuşu*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Yayınları, 2006.

Gökçe, Tevfik İsmail. “Adalara hangi veremliler gönderilmelidir?” *Yaşamak Yolu*, 1948.

Gökçe, Tevfik İsmail. *Heybeliada Sanatoryumu Kuruluş ve Gelişimi (1924-1955)*. İstanbul: İstanbul Tüberküloz Vakfı, 1957.

Gökçe, Tevfik İsmail. *Heybeliada Sanatoryumu Kuruluş ve Gelişimi (1924-1955)*. ed. Fatih Artvinli, Cem Hakan Başaran, ve Tuna Pektaş. 1957. İstanbul: İstanbul Tüberküloz Vakfı, 2021.

Hosanlı, Alper Sanlı ve Mustafa Demir. *Heybeliada Sanatoryumu Rölöve Çizimleri*. 2013.

İlikan Rasimoğlu ve Ceren Gülser. “Erken Cumhuriyet Döneminde Sağlıklı Bireyin İnşası: Pronatalist Politikalar, Çocuk Sağlığı ve Verem.” *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi* 39, no. 2 (2019): 329–357. <https://doi.org/10.26650/SJ.2019.39.2.0104>.

İlikan Rasimoğlu, Ceren Gülser. “Verem İyi Olur Bir Hastalıktır’: Cumhuriyetin İlk Yıllarında Verem Mücadelesi ve Siyaset.” *Toplumsal Tarih*, 296 (2018).

Lüthi, M. Dave. “The Influence of Good Air on Architecture. A “Formal Cure”? The Appearance of the Alpine Sanatorium in Switzerland, 1880-1914 [İyi Havanın Mimariye Etkisi. “Resmi Tedavi” mi? İsviçre’de Alp Sanatoryumunun Görünümü, 1880-1914].” *Revue de géographie alpine* 93, no. 1 (2005): 53–60. <https://doi.org/10.3406/rga.2005.2332>.

McBride, Deborah L. “American Sanatoriums: Landscaping for Health, 1885-1945 [Amerikan Sanatoryumları: Sağlık için Çevre Düzenleme, 1885-1945].” *Landscape Journal* 17, no. 1 (1998): 26–41. <http://www.jstor.org/stable/43324287>.

Nesipoğlu, Gamze. “Olgusal Bir Yapı Olarak Sağlık Politikaları: 1920-1960 Yılları Arası Cumhuriyet Döneminin Tarihsel İzleği.” *Hacettepe Sağlık İdaresi Dergisi* 21, no. 1 (2018): 165–77.

Nightingale, Florence. *Notes on Hospitals [Hastaneler Üzerine Notlar]*. Londra: Longman, Green, Longman, Roberts ve Green, 1863.

Overly, Paul. *Light, Air and Openness: Modern Architecture Between the Wars [Işık, Hava ve Açıklık: Savaşlar Arasında Modern Mimari]*. Londra: Thames and Hudson, 2007.

Öktem, Refet Raif. “Hep Beraber Övünelim.” *Yaşamak Yolu*, 1935.

Öktem, Refet Raif. “Heybeliada sanatoryumunda neler gördüm?” *Yaşamak Yolu*, 1935.

Putzolu, Rosella. “The Joseph Lemaire Sanatorium in Belgium: A Forgotten Modern Masterpiece [Belçika’daki Joseph Lemaire Sanatoryumu: Unutulmuş Modern Bir Başyapıt].” *Athens Journal of Architecture* 3, no. 1 (2017): 41–62. <https://doi.org/10.30958/aja.3-1-3>.

Schildt, Göran. *Aalto in His Own Words [Kendi Sözleriyle Aalto]*. New York: Rizzoli, 1988.

Sertabip Tevfik İsmail. Sanatoryumun 1924-1927 Salnamesi. *Sihhat ve Muavenet-i İctimaiye Vekaleti*, 1927.

Sevüktekin, Hayrettin. *Sanatoryum Anılarım*. İstanbul: Sıralar Matbaası, 1963.

Sezginoglu, Rüştü. “Heybeli Sanatoryomunda.” *Yeni Mecmua* 1, no. 40 (Şubat 1940). “Sıhhiye Mecmuası (Fevkalade Nüshası).” *Türkiye Cumhuriyeti Sihhat ve İctimai Muavenet Vekaleti*, 1933.

Tekin, Ahmet Coşkun. “1939-1950 Yılları Arasında Türkiye’de Veremle Mücadele Faaliyetleri.” *Journal of Universal History Studies (JUHS)* 1, no. 1 (2018): 1–21.

Tekir, Süleyman. “Erken Cumhuriyet Döneminde Bulaşıcı Hastalıklarla Mücadele (1923-1930).” *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, no. 65 (2019): 407–30.

Tekir, Süleyman. “Sıhhiye ve Muavenet-i İçtimaiye Vekâleti’nin Kuruluşu ve Erken Cumhuriyet Dönemindeki Faaliyetleri (1920-1930).” *Belgi Dergisi* 2, no. 18 (2019): 1301–26.

Theodore, David. “The Decline of the Hospital as a Healing Machine [İyileştirme Makinesi olarak Hastanenin Çöküşü].” *Healing Spaces, Modern Architecture, and the Body [İyileştirme Mekanları, Modern Mimarlık ve Beden]* içinde, ed. Sarah Schrank ve Didem Ekici, 186–202. Londra ve New York: Routledge, 2017.

Topp, Leslie. “An Architecture for Modern Nerves: Josef Hoffmann’s Purkersdorf Sanatorium [Modern Sinirler İçin Bir Mimari: Josef Hoffmann’ın Purkersdorf Sanatoryumu].” *Journal of the Society of Architectural Historians* 56, no. 4 (1997): 414–37. <https://www.jstor.org/stable/991312>.

Topp, Leslie. “Healing Spaces, Modern Architecture, and the Body [İyileştirme Mekanları, Modern Mimarlık ve Beden].” *Isolation, Privacy, Control and Privilege: Psychiatric Architecture and the Single Room [Tecrit, Mahremiyet, Kontrol ve Ayrıcalık: Psikiyatrik Mimari ve Tek Kişilik Oda]* içinde, ed. Sarah Schrank ve Didem Ekici, 85–102. Londra ve New York: Routledge, 2017.

Tuğluoğlu, Fatih. “Cumhuriyetin İlk Döneminde Verem Mücadelesi ve Propaganda Faaliyetleri.” *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, no. 13-14 (2008): 1–26. <https://dergipark.org.tr/en/pub/iuydta/issue/941/10626>.

Wallenstein, Sven-Olov. *Biyopolitika ve Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı*. İstanbul: Lemis Yayınları, 2019.

Warren, Peter. “The Evolution of the Sanatorium: The First Half-Century, 1854-1904 [Sanatoryumun Evrimi: Yüzyılın İlk Yarısı, 1854-1904].” *Can Bull Med Hist.* 23, no. 2 (2006): 457–76. <https://doi.org/10.3138/cbmh.23.2.457>.

Wieber, Sabine. “Sculpting the Sanatorium: Nervous Bodies and Femmes Fragiles in Vienna 1900 [Sanatoryumu Şekillendirmek: Viyana 1900’de Gergin Bedenler ve Kırılgan Kadınlar].” *Women in German Yearbook*, 27 (2011): 58–86. <https://www.jstor.org/stable/10.5250/womgeryearbook.27.2011.0058>.

Yıldırım, Nuran, ve Mahmut Gürkan. *Türk Göğüs Hastalıkları Tarihi*. ed. Muzaffer Metintaş. İstanbul: Türk Toraks Derneği, Aves Yayıncılık, 2012.

Yüzer, Canse. “Heybeliada’da Bir Modern Mimarlık Mirası: Heybeliada Sanatoryumu Dr. Tevfik İsmail Gökçe Pavyonu.” *Mimarist* 68, no. 2 (2020): 71–78.

MODERN MOBİLYA ALGISINI KARİKATÜRLERDEN OKUMAK:

Kübik Yaşam

Deniz Dokgöz

Kökleri on yedinci yüzyıla dayanan ve Avrupa'da ortaya çıkan modernlik kavramı, toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimi olarak tüm dünyayı etkilemiştir. Modernliğe esas önem kazandıran olgu, gelenekselden kökten bir kopuşu simgelemesidir. Endüstrileşme, bilim ve teknolojinin kullanımı, modern ulus-devlet yapılanmaları, kentleşme gibi tüm toplumsal gelişmeler modernleşme kuramının temelini oluşturur. Modernleşme kuramı ile birlikte modern mimarlık düşüncesinin şekillenmesinde önemli bir noktayı genel ekonomik sistem içerisinde gittikçe payı yükselen rasyonalizasyon, endüstrileşme ve standartlaşma oluşturmaktadır. Bu durum belirli bireysel gereksinimlerin azaltılması, çoklu gereksinimlerin ise karşılanması anlamını taşır. Endüstrileşme ile birlikte iki dünya savaşı arasında Avrupa'da ortaya çıkan ucuz işgücü gereksinmesi ve buna bağlı gelişen konut noksanlığı yeni konuta dair seri üretim mantığının önünü açmıştır. Çekirdek ve çalışan ailenin öne çıktığı yeni yaşam tarzı, barındırdığı mekanları da yeniden tarifler. Modern mimarlığın konut üzerinden vermiş olduğu mücadele yeni yaşam alanının tanımını aynı zamanda. Öngörülen bu değişim, tekil ve anıtsal üretimler yerine sıradan ve çoğaltılabilir bir tasarım mantığını tetikler. Bu mantık, özellikle 1920 sonrası üretim skalası içerisinde düşük gelirli tüketicilerin tüketim normları üzerinden sosyal konut kavramının doğuşuna işaret eder. Konut içindeki yaşamsal pratiklerin yeniden tanımlanması, mutfağın, yaşam alanlarının ve servislerin boyutlandırılması, yönlendirmeleri, bu alanlar için öngörülen mobilya tasarımlarının sunulması yeni yaşam tarzına referans verir. Modern konut anlayışının sunduğu yeni yaşamsal pratiklerin konutların kütle biçimlenmesine yansımaları, kübik ev tanımını oluşturur. Kübik ev kavramı, teknoloji, geometri ve yalınlık ilkeleri ile birlikte yeni yaşam alanlarının steril olarak tanımlanmasının önünü açar. Konut kütle tektoniğinde yaşanan değişime paralel olarak iç mekan donatıları da bu değişimin bir parçası olarak yeni yaşamı tanımlar. Donatılar, standart ve seri üretimleri ile “kübik ev” biçimlenmesinin iç mekanında “kübik eşya”lar olarak “kübik yaşam”ı örgütler. Tam da bu noktada yaşam alanlarında meydana gelen köklü değişimin resmi söylemler dışında topluma yansımaları önemli ipuçları barındırır. Dönemin sivil yayınları mizah dergileri üzerinden bu ipuçlarını

okumak olasıdır. Bu çalışma dönem mizah dergilerindeki modern konut anlayışını ve bu anlayışın iç mekana yansımalarının sivil algısal boyutunu yansıtmayı amaçlamaktadır.

Tarih Yazımında Karikatür

Karikatür, diğer sanat dallarının aksine eleştirel bakış açısı ile varlığını oluşturan gücünü de bu eleştirel pozisyonundan alan muhalif bir sanat dalıdır. Zaman, mekan, dil ve gerçeklik boyutlarının deformasyona uğratılması ile oluşturulan karikatür, başarısını gerçekliğin algılanma biçimine bağlı olarak bu biçimi yerle bir edebilme gücü üzerinden tarifler. Toplumsal yaşamın tüm dinamiklerinin eleştirel bir kurgu içerisinde yer alma potansiyeli, karikatürün güç karşısındaki pozisyonunu belirler. Dolayısıyla karikatür her türlü erksel pozisyonlara, iktidarlara karşı koyarak varlığını tanımlar. Karikatürün muhalif genel bakış açısı kadar bu bakış açısının topluma erişebilme olanakları da karikatürün etkisinin artmasına neden olur. Bu noktada karikatürün yayımlandığı mecralar önem kazanır. Mizah dergileri ve gazete karikatürleri bu bağlamda karikatürlerin toplumsal payda ile ilişki kurmasını sağlayan yegane yayınlar olarak tanımlanabilir. Özellikle mizah dergileri yayımlandıkları dönemlerdeki toplumsal hayatı gözlemlemelerinin sonuçları üzerinden hareket etmelerinden dolayı halka en yakın bağımsız kaynaklar olarak öne çıkar. Dolayısıyla mizah dergilerinin tarih yazımında resmi yayınlar dışında alternatif yayınlar üzerinden yapılacak okumaların ana öznesi konumunda değerlendirilmesi, yayımlandıkları dönemin toplumsal yapısını yansıtmaya açısından değerli bir çalışma alanını oluşturmaktadır. Bu çalışma alanı içerisinde mizah ve karikatür barındırdığı temsil biçimlerinin diğer güzel ya da kibar sanat dallarının aksine, gündelik olana yakın olan ve içinden türeyen, onu biçimlendiren eğitilmiş bir algı gerektirmeyen kodlamalarla yüklü bir *anlamlandırma pratiği* olarak karşımıza çıkar.² Gündelik olanın temsiller aracılığı ile toplumu yansıtan bu anlamlandırma pratiği resmi yayınlar ve söylemlerin aksine farklı okuma kanallarının önünü açar. Mizah dergilerinin ana öznesi konumunda yer alan karikatür, gündelik hayatın izlerini tekil bir kompozisyon üzerinden eleştirisini, kullandığı simgesel kodlar üzerinden tanımladığı imgeler ile okuyucuyla yeni bir iletişim biçimi kurar. Karikatürün kurduğu bu iletişim dilinin diğer araçlara göre üstünlükleri ise, kısa, çarpıcı, şok etkisi yaratabilen, yarı okur-yazarlara bile seslenebilen bir yapıda olmasından kaynaklanır.³ Bu iletim biçimi, mizah dergilerini kolay ulaşılabilen, kolay okunabilen ve algılanma oranı yüksek bir yayın platformuna dönüştürür. Karikatürün başarısı, toplumsal yapıyı gözlemleyerek üretilmesi ile birlikte, halkın bildik simgeleri ile ortaya koyduğu eleştirel metnin bir imgeye dönüşmesi ve bu imgenin de toplum belleğine yerleşmesi olarak tanımlanabilir. Karikatürün bu başarısı birçok toplumbilimciye göre daha güçlü gözlem yeteneklerine sahip oldukları ve çok daha “çağdaş” bir platformda durduklarından hareketle ülkenin “onursal toplumbilimcileri” olmasından kaynaklanmaktadır.⁴ Ronald Searle’nin “Karikatürün tarihi, toplum vicdanının tarihidir.” sözü, karikatürçülerin toplumun gelişimi yönünde ortaya koydukları tutumu gösterir niteliktedir.⁵

Karikatürde İletişim

Karikatür, iletişim açısından bakıldığında tek yönlü, ikonik (resimsel) ve esprili bir görsel iletidir. Bu görsel iletinin kaynağında olgular, olaylar, kişiler ve düşünceler bulunur. Bunlar iletinin belirtilenleridir. Bu iletinin vericisi karikatürçü, iletim kanalı yayımlandığı mecra, alıcısı ise okurdur. Karikatürdeki espri iletinin mesajını tanımlarken okuyucunun mesajı alması ile iletinin çarpış etkisi söz konusudur. İletinin okur üzerindeki etkisi iletişim sürecinin başka bir halkasını oluştururken ileti ile etkilenen okurun ortaya koyduğu ard-iletim iletinin etkisini belirler⁶ (Şekil 1A).

Karikatürdeki bu iletişim kurgusu içerisinde karikatürçünün belirtilenler kanalı, toplumsal ve siyasal yapıda gerçekleşen olaylar ve düşüncelerin algılanması üzerine temellenir. Karikatürçü gözlemlediği ve kendisine yansıyan olaylar ve düşünceler üzerinden karikatürünü çizer. Belirtilenler (*signified*) seçilen olaylar ve düşünceleri tanımlar. Kişiler, olaylar, canlılar, nesnelere, düşünceler, yorumlar, toplumsal yapı, belediye çalışmaları, siyasal söylemler, sosyal yapı, kurallar, tabular vd bu belirtilenleri kapsar. Belirgin olan bu belirtilenler dışında ortaya çıkmamış, üzerinde pek konuşulmayan gizil belirtilenler de vardır. Bu gizil belirtilenler karikatürçü ile okuyucu arasında bir köprü ve ortaklık kuran ve okuyucu tarafında sezilen belirtilenlerdir.⁷ Karikatürçünün açık ve gizil belirtilenler üzerinden tariflediği yapıtı okuyucuya simgeler üzerinden sunması ile ileti medyaya aktarılır. Gizil belirtilenler karikatür için önemli bir noktayı tarifler. Yaşamın ya da düşüncelerin yansımaları, karşıtlıkları bu gizil belirtilenler üzerinden tariflenir. Karikatürü ortaya çıkaran şey, gizil ve açık belirtilenler arasındaki ilişki mekanizmasıdır.⁸

Karikatürde İmge

İleti olarak karikatürün gücünü ve etkisini kavramak için imge kavramına odaklanmamız gerekmektedir. Görsel kültürün önemli bir bileşeni olarak imge kavramı farklı tanımlamalar ve ifadeler içermesine rağmen hem sanat alanında hem de mimaride sıklıkla karşılaştığımız görme biçimlerini tarifler. Husserl imgeyi, var olan nesnenin yönelmiş bir bilinç tarafından deneyimlenmesi ile oluşan bir olgu olarak ele alır.⁹ Arnheim imgeyi “pratik” durum ile “tahayyül” durumu arasında bir hareket olarak tanımlarken imgelerin; kişi, nesne veya olayları bir fotoğraf karesine göre soyut olarak betimlediğini belirtir.¹⁰ Berger ise imgeyi ilk kez ortaya çıktığı yer ve zamandan soyutlanmış bir görme biçimi olarak tarifler.¹¹ Bu durum imgelerin soyutlanma biçimine göre farklı kategoriler üzerinden tanımlanmasına olanak sağlar. Kategorileri oluşturan etmenler ise imgelerin işlevsel betimleme durumu üzerinden ifade edilebilir. İmgeler gösterge, resim ve simge olarak üç işlev üzerinden tanımlanabilir.¹² Bir imge, içeriği ayırt edici özelliklerini görsel olarak yansıtmaksızın onun yerine geçebiliyorsa gösterge; soyutluk düzeyi bakımından kendilerinden daha aşağıda bulunan şeyleri şekil, renk, hareket nitelikleri kapsamında betimliyorsa resim; simgenin kendisinden daha yüksek

bir soyutluluk düzeyindeki şeyleri betimliyorsa simge olarak davranır.¹³ Bu betimleme biçimini belirleyen ise imgenin nasıl algılandığı üzerine temellenir. Bir üçgen bir tehlike göstergesi, ya da bir dağ resmi ya da bir hiyerarşi simgesi olabilir (Şekil 1B).

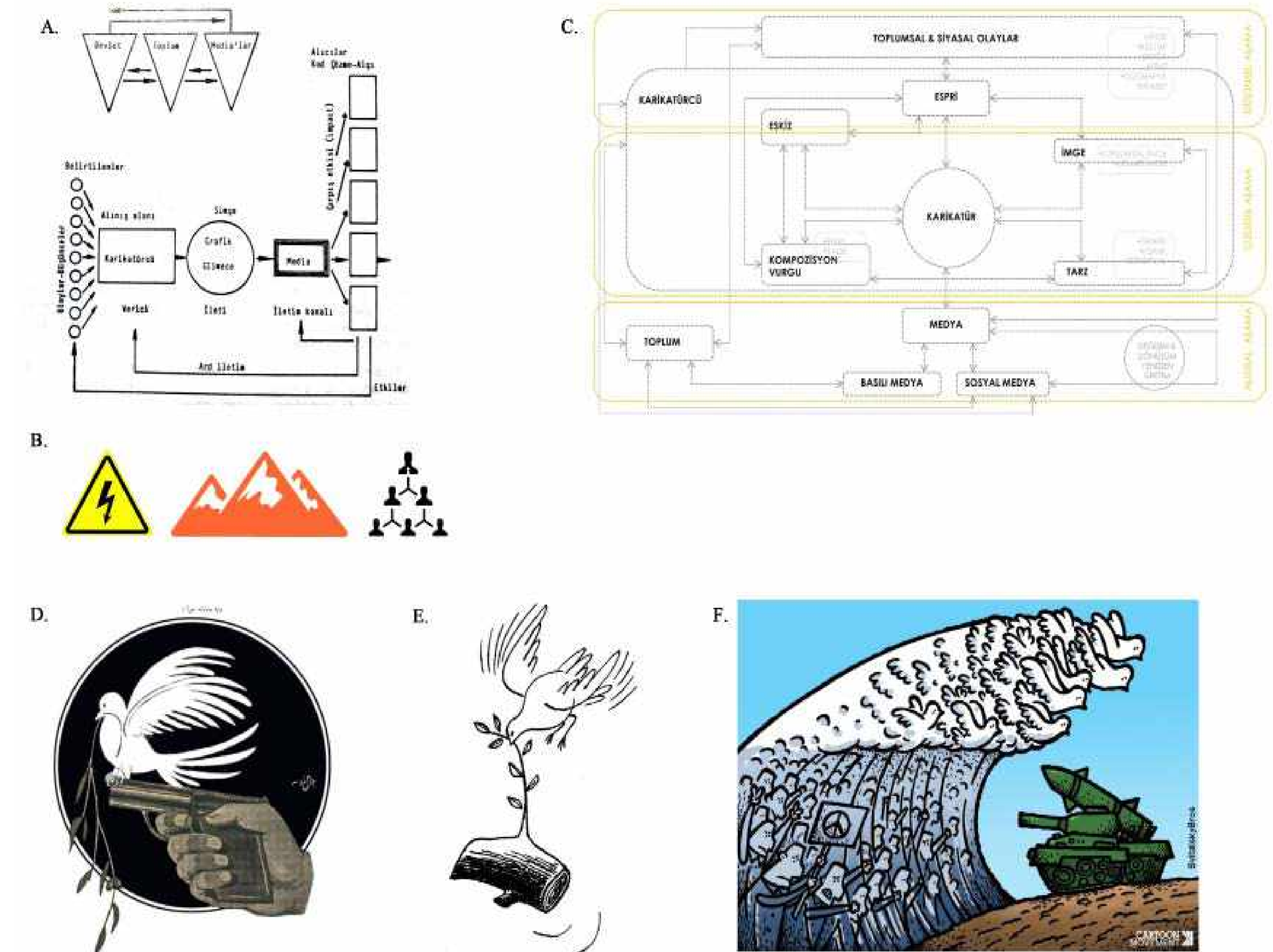
Dolayısıyla görsel düşünme daha çok görsel şekilleri, zihinlerin algılama biçimine bağlı olarak imgeleri görme yeteneği gerektirir.¹⁴ İmgeler tek bir anlam barındırmazlar, dolayısıyla imgelerin tek bir sözcük olarak değil bir metin olarak ele alınması, metnin çok katmanlı yapısının da dikkate alındığı bir anlatı şeklinde okunuyor olması gerekir.¹⁵ İmgenin gerçek değerini, başka herhangi bir yolla kodlanamayacak bilgileri iletebilme gücü sağlar.¹⁶

Karikatür dilbilimsel anlamda bir simge, bir göstergedir. Simge ile belirtilen arasındaki ilişki ne kadar güçlü ise karikatürün algılanma başarısı artar.¹⁷ Dolayısıyla karikatürlerde imgelerin kullanımı karikatürcüler için toplumsal algıyı daha kolay oluşturmak adına tercih edilen bir durumdur. Bu durumu açıklayabilmek için karikatürcülerin karikatür oluşum sürecini dolayısıyla birbirine eklenmiş aşamaları irdelememiz gerekmektedir. Bir karikatür, yayınlanma sürecinin sonunda kadar üç temel aşamayı kapsar. Bunlar karikatürün esprisinin bulunduğu düşünsel aşama, karikatürün çizildiği çizgisel aşama ve karikatürün toplum nezdinde algılanma biçimini tarifleyen algısal aşamadır (Şekil 1C).

Düşünsel aşama karikatürün ana vurucu ögesi olan esprinin, karikatürcünün gözlem gücüne paralel toplumsal, siyasal olaylar/normlar üzerinden bulunduğu ve ilk eskizlerin oluşturulduğu aşamadır. Karikatürün ana unsurunu oluşturan espri bölümü karikatürün konusudur aynı zamanda. Karikatürcü yazarlardan farklı olarak karikatürün temasını oluşturan konuyu ele alırken bir dizi çok/az bilinen simge ve işaret kullanır. Blazevski, karikatürcülerin kullandığı temaya ve konuyu eleştirme amacına uygun biçimde sembol ve işaretleri; gerçek (fiziksel) nesnelere, efsanevi fiziksel nesnelere, önemli ya da ünlü gerçek kişiler, önemli efsane kişiler, ünlü deyişler düşünceler, ünlü olgular ve olaylar olarak sınıflandırır.¹⁸ Bu noktada esprinin konusu ülkelerin önemli mimari yapıları Mısır Piramitleri, Pisa Kulesi, Özgürlük Anıtı vb. önemli kişilikleri Charlie Chaplin, Muhammed Ali Cley vb. üzerinden kurgulanabildiği gibi kum saati, ıssız ada, Munch'un çılgın tablosu, Mona Lisa tablosu, Truva atı, düşünen adam heykeli, labirent, kuş kafesi, hapisane vb. gibi bilindik nesnelere üzerinden de kurgulanabilir. Bu konular karikatürcülerin sıklıkla kullandıkları evrensel konular olarak öne çıkar.

Çizgisel aşama, karikatürün eskiz sürecinden yayınlanma aşamasına kadarki geniş süreci kapsar. Bu süreç, içerisinde esprinin etkisini aktaracak kompozisyonel kurgu, çizerin betimleme yeteneğine bağlı olarak tarzını ve okuyucuya aktarmada kullanılacak imge kullanımını içerir. Çizgisel aşamada karikatürcünün kullandığı "imgeler" karikatürün üçüncü aşaması olan algısal aşama için önemlidir. Karikatürcülerin düşünsel aşamada toplumsal ve siyasal çevre ile kurduğu gözlem bazlı ilişkinin olaylar,

insanlar ve nesnelere üzerinden bazı simgeler ile tanımlanması ve tanımlamakta kullandığı simgeleri, gözlemlediği olayların, nesnelere, kişilerin; konumları, biçimleri vb. üzerinden yaptığı soyutlamalar ile birlikte, karikatürler kolay algılanabilen imgeler üzerinden varlığını oluşturur. Karikatürcülerin belirli olayları, nesnelere, kişileri tariflemek için kullandıkları, soyutlamaya dayalı imgeler dünyası belirli dönemlere ait kabulleri ortaya koyabildiği gibi evrensel nitelikte halen kullanılan imgelere de dönüşebilir. Artık halk tarafından içselleştirilen ve kabul edilen bu imgeler diğer farklı karikatürcüler tarafından da yinelenerek görsel hafızaya yerleşmesi sağlanır. Bu biçimleniş ile birlikte bazı nesnelere, biçimlerin, terimlerin çizgisel karşılığı karikatür imgeleri olarak karikatürlerde boy gösterir. Bu durum, nesnelere ve varlıkların kolay akılda kalmasının önünü açar. Sıklıkla kullanılan öğelerin abartılarak vurgulanması ve sürekli tekrar edilerek okuyucunun görsel hafızasına yerleşmesini sağlar. Bu işlem, karikatürcünün benzer konuları çizerken kullanacağı bir imge repertuarı oluşturmaya da olanak sağlar ve figürle uğraşma yerine eleştiriyi güçlü kılacak espriyle uğraşma olanağını doğurur. Oluşturulan bazı imgelerin evrensel nitelikte olması karikatürün dil, din ırk gözetmeksizin erişim ağının artmasına neden olur. Bu konudaki en bilinen örnek beyaz güvercin ve ağzında yer alan zeytin dalının barışı simgelemesidir (Şekil 1D, 1E, 1F).



ŞEKİL 1: A. GÖRSEL BİR İLETİDE İLETİŞİM SÜRECİ (TOPUZ, 1986, S.8).
B. TEMEL GEOMETRİK BİR FORM OLAN ÜÇGEN VE ONUN İMGEYE DAİR ALGILANIŞ BİÇİMLERİ (DOKGÖZ, 2020, S.284).
C. KARİKATÜR OLUŞUMUNUN AŞAMALARI (DOKGÖZ, 2020 S.291).
D, E, F. KARİKATÜRLERDE BARIŞ SİMGESİ OLARAK GÜVERCİN VE ZEYTİN DALININ CEMAL NADİR, TAN ORAL VE SVITALSKY BROS KULLANIM ÖRNEKLERİ (NADİR, 1925; ORAL, 2001; BROS, 2012)

Bu örnek dışında karikatürcüler politikacı, yeni ve eski yıl, zengin, patron, işçi, öğrenci, hırsız, modern konut, gecekondu, gökdelen, kübik ev, rezidans vb. gibi birçok soyut veya somut nesnelere ve varlıklarını belirli imgelere indirgeyerek okuyucunun karikatürün konusunu rahat algılamasını ve buna bağlı olarak da gerçekleştirilen eleştiriyi kavramasını sağlar.

İmgelerin oluşturduğu kolay kavranabilme durumu karikatür üretiminin üçüncü aşaması olan algısal aşamanın toplum nezdinde daha kolay karşılık bulmasını sağlar. Dolayısıyla algısal aşamayı bu imgeler üzerinden karikatürün mesaj iletme dürtüsü ile topluma medya aracılığı ile sunulduğu bölümü oluşturur. Bu noktada karikatürün etkisi ve başarısı, sivil toplumun önemli bir bileşeni olan karikatürcünün halkın bildik simgeleri ile ortaya koyduğu eleştirel metni bir imgeye dönüştürmesi ve bu imgenin de toplum belleğine yerleşmesidir.

Karikatürcünün toplumun bir bireyi olarak hareket etme durumu karikatürlerin toplumsal algısını ortaya çıkarmaktadır. Çünkü karikatürcü yaşamsal alışkanlıkları ve pratikleri nedeniyle toplumla iç içe yaşayan dolayısıyla kendi çevresini gözlemleyen ve bu gözlemlere bağlı olarak okuyucu kitlesine ulaşan bir konumdadır. Karikatürlerin çoğunluğunda alt ve orta sınıfın yaşam döngüsüne dair esprilerin yer alması bu noktaya temellendirilebilir.

Modernizm Modernite Arakesitinde Mimarlık

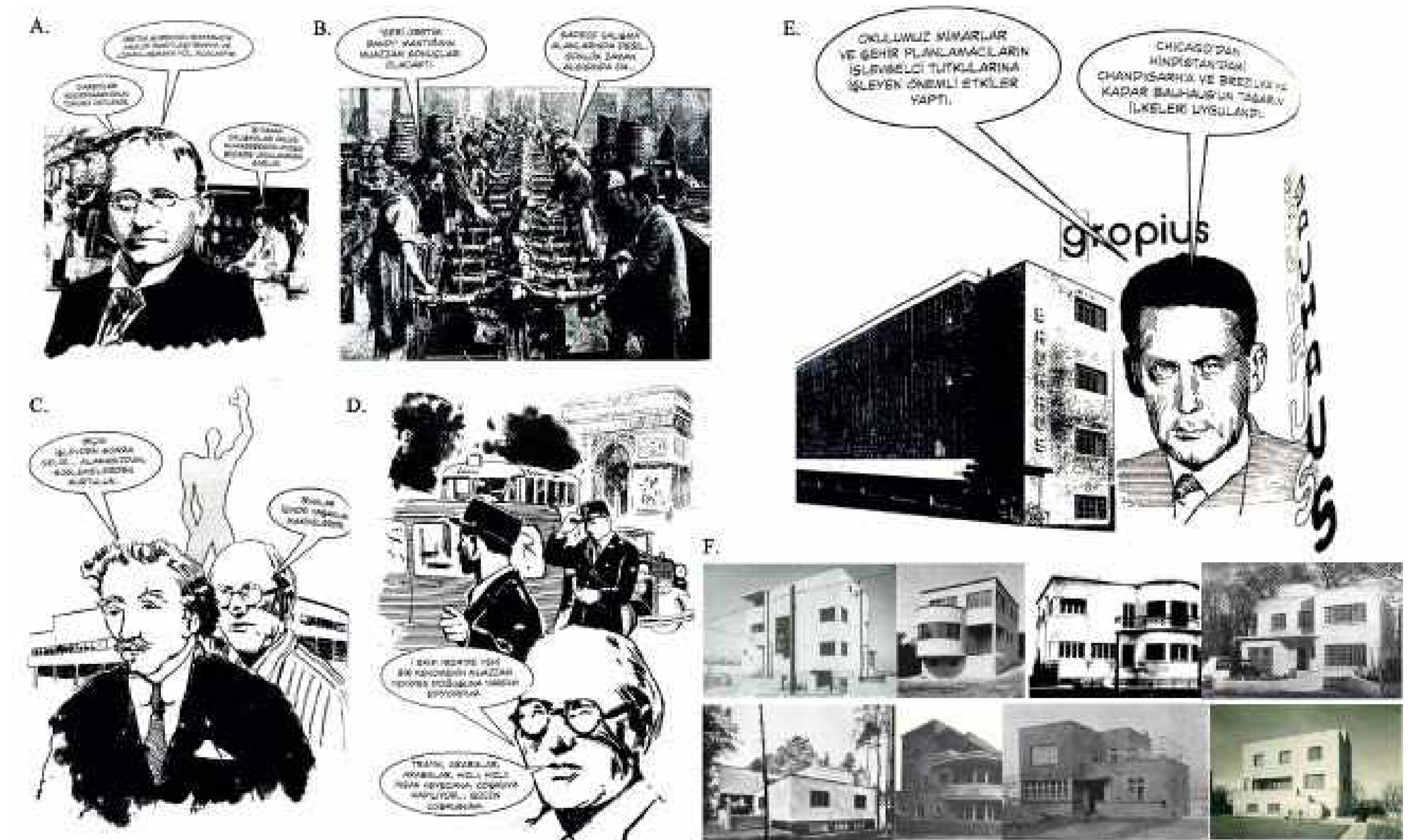
Modernizm önceki kültür ve tarihi şartlara göre tamamen yeni ve sıra dışı bir ilişki düzlemini tarifler. Bu tarif modernizmi, ilerleme ve değişim ile birlikte geleneksel karşı görüşlerin birleştiği bir platforma dönüştürür. Çağın ruhu olarak adlandırılacak modernizm kavramı sadece yenilik ve zorlukla değil, aynı zamanda toplumsal dinamiklerde gerçekleştirilen değişimleri de kapsar. Önceki kültür ve tarihi şartlara göre tamamen yeni ve sıra dışı bir ilişkidir bu. 19. yy. sonlarından itibaren Marx, Freud, Nietzsche, vb. tarafından açığa çıkarılan devrimci potansiyeller adeta modernizmi tanımlar. Marx sınıf anlayışında gelişen köklü değişimi vurgularken, Freud kişisel hayatta önceki kuralların ve cinsel kabullerin sınırlarının aşımını, Nietzsche görsel sanatlar, mimari, müzik ve edebiyatta yepyeni bir dizi işlevden bahseder. Modernizm olarak adlandırılan bu süreçte sadece stilistik ve biçimsel bir değişim değil, tasarım eyleminin dönüşümü de yaşanmıştır. Modern öncesi dönemdeki endüstriyel gelişmelerin de ışık tuttuğu biçimi ile bu dönemde sadece tekil ve anıtsal olan yerine, sıradan ve çoğaltılabilir bir tasarım yaklaşımı gündeme gelmiştir. Toplu tüketim için büyük ölçekte üretilen yeni teknolojiler, yeni ulaşım şekilleri, yeni medya, yeni materyaller, yeni enerji ve güç kaynakları modernizmin temel girdileri olmuştur. Özellikle 1920'lerden sonra üretim ölçeğine işaret eden toplu konut kavramıyla düşük gelirli insanların tüketim normlarını gözetken sosyal konut kavramı bir arada kullanılmıştır.

Zaman algısının modernite ile birlikte kökten değişimi, Taylorizm ve Fordizm gibi

endüstrinin ve ekonominin yeni yasaları, insan davranışını emek birimleri olarak değiştirmesi tüm yaşantıyı etkilemiştir (Şekil 2A-2B).

Tüm bu gelişmeler ışığında mimarlık alanında da köklü değişim ve dönüşümler ortaya çıkar. Batı uygarlığının bir ürünü olarak var olan modern mimarlık, 18. yy sonlarında modern çağı ortaya çıkaran demokratik devrim ve endüstri devrimi ile birlikte biçimlenmeye başlamıştır. Yeni malzemelerin kullanımı ile modern çevreye, yeni taşımacılık ve iletişim biçimlerine paralel, mekânsal kurgunun işlevselci yaklaşımı ile birlikte Modernitenin teknolojik enerjisinin vücut bulmuş hali Modern mimarlık ile ifade edilmiştir (Şekil 2C-2D).

Yeni malzemeler, yeni çevre [taşımacılık, iletişim, toplu konut, işlevsel gereklilikler] yeni bir mimarlığın doğuşuna işaret eden önemli veriler olmuştur. Modern mimarlık düşüncesi mimari fenomenler arasındaki bağlantı ve genel ekonomik sistemi içerir. En verimli üretim yöntemi, gittikçe yükselmekte olan rasyonalizasyon ve standartlaşmadır. Belirli bireysel ihtiyaçları azaltmak, en büyük sayıdaki gereksinimleri karşılamalı fikrini ortaya koyar. Bu noktada Bauhaus mekanın standartlaşması ve seri üretimi konusunda öncü bir okul görevi görür (Şekil 2E).



ŞEKİL 2: A,B. YENİ TEKNOLOJİLER İLE BİRLİKTE ÜRETİM SÜRECİ VE SERİ ÜRETİM MANTIĞI. KAYNAK: GARRATT VE RODRIGUES, 2013, S. 18, GARRATT VE RODRIGUES, 2013, S. 19. C. MODERN MİMARLIK VE BİÇİM İŞLEV İLİŞKİSİ KAYNAK: GARRATT VE RODRIGUES, 2013, S. 18. D. MAKİNELEŞME VE MODERN MİMARLIK KAYNAK: GARRATT VE RODRIGUES, 2013, S. 19. ORAL, 2001; BROS, 2012) E. BAUHAUS MİMARLIK OKULU VE GROPIUS KAYNAK: GARRATT VE RODRIGUES, 2013, S. 100. F. AVRUPA'NIN ÇEŞİTLİ ÜLKELERİNDE İNŞA EDİLEN KÜBİK EVLER. ROMANYA 1931, MACARİSTAN 1932, PORTEKİZ 1933, İNGİLTERE 1934, ALMANYA 1926, İSPANYA 1930, TÜRKİYE 1931, ÇEKOSLOVAKYA 1934

Modernizm olarak adlandırılan süreçte sadece biçimsel bir değişimin değil, tasarım eyleminin dönüşümü de yaşanmıştır. Modern öncesi dönemdeki endüstriyel gelişmelerin de ışık tuttuğu biçimi ile bu dönemde tekil ve anıtsal olan yerine, sıradan ve çoğaltılabilir bir tasarım yaklaşımı gündeme gelmiştir. Özellikle 1920’lerden sonra endüstrileşme ile birlikte gelişen kentleşme süreci, üretim ölçeğine işaret eden toplu konut kavramıyla düşük gelirlilerin tüketim normlarını gözeten sosyal konut kavramını öne çıkaran bir olgu olmuştur.

Modernleşme Aracı Olarak Konut

1933 yılında Atina’da Uluslararası Modern Mimarlık Kongresi’nde ilan edilen ilkelerin Atina Antlaşması adı ile 1941 yılında bir kitap olarak yayınlanması, modern mimarlığın kente ve konuta bakış açısını gözler önüne sermektedir. Konut için, güneş görmeme, eskimiş yıpranmış yapıların mikrop yuvalarına dönmesi, konutun iç tertibatı, binanın kötü bir şekilde düzenlenmesi, can sıkıcı komşuluk ilişkilerinden ileri gelen iç içe yaşama alanları oluşturulması eleştirilmiştir.¹⁹ Tüm bu eleştiriler geleneksel konut biçimlenmesinin yarattığı olumsuz durumu eleştirirken diğer yanı ile yeni yapılacak tasarımların bu sorunlara yanıt araması gerekliliği üzerine dikkat çeker. Le Corbusier’nin modern konuta dair fikirleri, modern mimarlığın modernleşme aracı olarak konut konusunu nasıl ele aldığını gösterir. Süslemeci sanata karşı çıkmak, evrensel bir stil oluşturmak, endüstrinin nasıl yalın formlar yarattığını göstermek, yalın formları, kendi olmalarından kaynaklanan değerleri ortaya çıkarmak, betonarmenin konut tasarımına getirdiği radikal dönüşüm ve strüktürel özgürlükleri kullanabilmek, yaşamı standartlaşmış insanın gereksinimlerini karşılayacak standardize edilmiş konutu yaratmak modern mimarlığın temel başatları olarak öne çıkar.

Modern konutun biçimlenmesinde öne çıkan birçok kavram temelde burjuvazinin izlerini silmeyi hedeflemektedir. Çatıların düz olması, cephelerin tek satırlı olması burjuvazinin adeta asalet simgeleri olarak kabul edilen eğimli kırma çatılar, cephe silmeleri ve saçaklarına verilen bir yanıttır. Yatay ve düşey silmeler, alınlıklar, yalancı sütunlar, başlıklar, insan figürleri ile süslenmiş ağır kâgir duvarlı sahte cepheler, büyüklük kompleksini simgeleyen kuleler, dik eğimli çatılar, çekmeler, çıkmalar gibi bina iç işlevi ile örtüşmeyen biçimlenmeler reddedilmiştir.²⁰ Tüm bu reddedişler modern mimarının konut biçimlenmesinin yeniçağın ruhunu yansıtmaması kadar kullanıcıyı tanımlaması anlamını da taşımaktadır. Özellikle endüstrileşme ile birlikte yeni gelişen kentleşme kurgusu içerisinde toplu konut biçimlenmeleri ve kullanıcı profili öne çıkmıştır. Geleneksel geniş aile yerine çekirdek aile, endüstrileşmenin getirdiği işçi gereksiniminin barınma ihtiyacını tetiklemesi ile işçi evleri dönem konut biçimlenmesinin başat aktörleri olmuştur.

Modern mimarlık mücadelesini konut üzerinden vermiştir.²¹ Modern mimarlık adeta yeni bir yaşam biçimini tanımlamaktadır. Konut içerisindeki mekansal geçişler, kullanıcının faaliyetlerine yön vermekte kalmayıp aynı zamanda tanımlamaktadır. Konutun içinde servis alanlarının, mutfakın, yaşama alanlarının ve hatta garajların, bahçe boyutlarının, yönlerinin

belirlenmesi belirli kabuller üzerinden gerçekleştirilir. Geleneksel aile formatından çekirdek aileye geçiş mekansal kullanım pratiklerinin çağa ayak uydurması anlamında mekanların revize edilmesinin önünü açmıştır. Mutfakın minimize edilmesi, artık çalışan kadının pratik ve hızlı hayatına referans vermektedir. Yeni mutfak gereçleri için tanımlı alanların mobilya tasarımında da kullanımını son derece kritiktir.²²

Modernizmin konut anlayışının şekillenmesi Avrupa merkezli üretimlerle başlamış ve tüm dünyaya yayılmıştır. Avrupa’da modernizm etkisi ile yapılmaya başlayan konut anlayışında tekil konutlar önemli bir yer tutmuştur. Modern felsefe ve modern mekan kurgusunun konut alanındaki denemeleri modern kent kurgusunu oluşturan planlamalar ile hayata geçmeye başlamıştır.

Kübik Ev

Biçimselliğe en yatkın disiplinlerden birisi olan mimarlık alanında gerçekleştirilen çalışmaların belirli isimlerle simgelenmesi, dönem içerisinde sıklıkla rastlanan bir durumdur. İşlevin ön planda tutularak kurgulanan kütle biçimlenmesi küp, prizma, silindir gibi rasyonel formların yalın ve basit bir şekilde kitlesel olarak bir araya getirildiği tasarımlar, kübik kavramı ile popüler hale gelmiştir. Bu noktada kübik ev kavramı, dünyada ve Türkiye’de modern konut anlayışını temsil eden bir kavram olarak öne çıkar. 1930’larda Modern Mimarlık akımının özelliklerini taşıyan sade kübik biçimleri, düz çatıları ve terasları ile geleneksel konutlardan hayli farklı olan “kübik evler”, yeni yaşam biçiminin önemli simgelerinden birisi olarak görülmektedir (Şekil 2F).

Uluslararası üslubun biçimsel kabulleri ile meydana çıkan kübik ev terimi, tekil aile konutlarını, bahçeli villaları, yazlık villaları, çok birimli kira konutlarını ve yüksek kent apartmanlarını tanımlamakta kullanılmıştır. Fakat esas anlamını, 1930’ların modernist söylemi içinde, her zaman doğayla iç içeliğinden, güneş ışığına ve sağlıklı yaşama olanak tanıdığından dolayı yüceltilen bağımsız, tek aile evi ya da villası olma özelliği taşıyan tekil konutlarda bulmuştur.²³ Kütle biçimlenmelerindeki temel geometrik kompozisyonların bir araya gelişi, bıraktığı boşluklar, açıklıklar bu noktaya temellendirilebilir. Öncelikle Avrupa’nın ardından da yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş ideolojisi doğrultusunda benimsediği mimarlık anlayışına “kübik mimari”, bu mimarlık anlayışının konutta tasarımlarına “kübik ev” teriminin yakıştırılması, dönem içerisinde biçimsel kabule verilen önemi yansıtmaktadır. Tüm bu biçimsel verilerin ışığında, kübik ev kavramı, Avrupa’daki yaklaşıma paralel olarak Cumhuriyet’in Batılılaşması ve modern yaşamın bir simgesi olarak da tariflenmiştir.²⁴

Kübik evlerin toplum nezdinde algılanma biçimi dönem karikatürlerinde öne çıkan bir olgudur. Geleneksel konuta göre oldukça farklı bir kütle tektoniğine sahip olan kübik evler alışlagelmiş kabullerin dışına çıkan bir konut kurgusunu tariflemektedir. Bu tarfin yarattığı algı ve buna bağlı yadırgama duygusu gerek Avrupa’da gerekse de Türkiye’de yayınlanan

karikatürlerde kendini hissettirmiştir.

İngiliz *Punch* dergisinde yer alan bir karikatürde yaşlı çift, komşu ev karşısında şaşkına döner ve yeni ev sakinlerinin de radikal bir şekil almasını bekler adeta. Bu durum modernizmin yeni estetiği ile geleneksel İngiliz konutu arasındaki karşıtlığa da ifade eder. Modernist tasarımın tamamen yabancı görüldüğü bu çalışmada çizimde bulunan arabanın inanılmaz derecede eski olması, ancak mimarisinin hâlâ modern görünmesi modernizmin gerçekte ne kadar radikal olduğunu göstermesi açısından ilginç bir örnektir (Şekil 3A).

Modernizmin yaşam alanlarına yaptığı bu müdahalenin toplumsal karşılığı bazen algılanma sorunu olarak bazen de moda olgusu olarak ele alınmış, karikatürlerde bu konular sıklıkla işlenmiştir. Dönemin mizah dergilerinden *Karagöz* dergisinde yer alan ve yurt dışından karikatürlere yer verilen köşede Avrupa karikatürü olarak yer alan çalışma, geleneksel ile modern arasındaki gerilimi moda olgusu üzerinden eleştiren bir çalışma olarak öne çıkmaktadır (Şekil 3B).

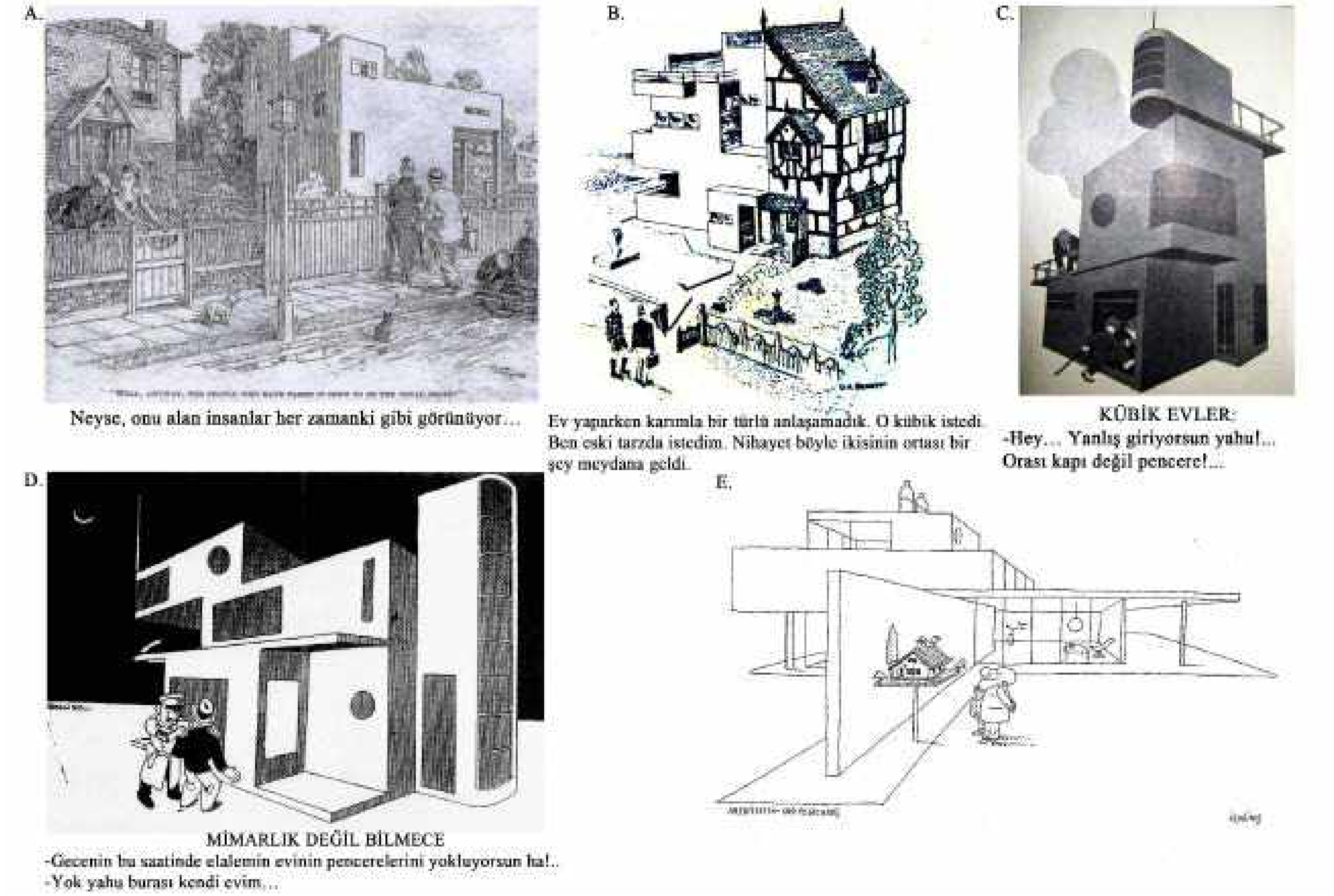
Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yayınlanan modern konut eleştirisine dair karikatürlerde öne çıkan noktalardan bir tanesi de konut kütle biçimlenmesiyle birlikte işleve göre kurgulanan pencere ve açıklıkların geleneksel konuta göre yarattığı algısal problemlerdir (Şekil 3C-3D).

Modern konut biçimlenmesinin yarattığı minimal durumun geleneksel olana özlemi ortaya koyan karikatürler de, geleneksel ile modern arasında oluşan çelişkiyi anlatmak amacı ile öne çıkar (Şekil 3E).

Modern Konutta İç Mekan ve Mobilya

Modern toplum hayatı yeni yaşam alanlarının tariflenmesini de beraber getirmiştir. 1850'lerden itibaren yaşam alanlarının kurgusu konut özelinde mekanların yeniden örgütlenmesi anlamını taşır. Konutu biçimlendiren alanların yeniden tanımlanması bu tanımı güçlendirecek yeni mobilyaların da önünü açmıştır. Özel yaşam kültürünü ve davranışsal alışkanlıkları da değiştiren bu dönüşüm sedirden koltuğa, yer sofrasından masaya, mangaldan havagazı ısıtmasına, kandilden ampule, hamamdan banyoya evrilmeyi içeren kapsamlı bir süreçtir.²⁵ Bu durum konut içindeki mekanların tarifini mümkün kılmıştır. Konut içindeki alanların fonksiyonlara göre ayrışması ve döşenmesi Avrupa'da 18. yy dan itibaren görülmeye başlanmıştır.²⁶ Artık yemek faaliyeti için özel bir alan, misafirler için oda, mutfak, banyo gibi özelleşmiş mekanlar konut biçimlenmesinin olmazsa olmazları olarak öne çıkmıştır. Bu örgütlenme biçimi mobilya kurgusunun da yeniden tanımlanmasını sağlamıştır. Mobilyalar, saatler, konsollar, porselenler, biblolar, radyolar ev kültürünün yeni maddi unsurları olarak göze çarpar.²⁷ Endüstrileşme ile birlikte gelişen kentleşmeye paralel olarak işçi sınıfının ortaya çıkışı konut biçimlenmesinin yeni aktörlerini oluşturmuştur. Ucuz iş gücünün kentlerde varlığının konut üretiminde öne çıkan bir olgu olması modernizmin konut üretme pratiğinin temel

hedefi olurken, kentleşmeye paralel olarak yeni konut üretiminin eksenini işçiler için yapılacak konutlar oluşturmuştur.



ŞEKİL 3: A. KÜBİK EVİN TOPLUMSAL ALGISI. KAYNAK: REYNOLDS, 1927.
B. GELENEKSEL VE MODERN KONUTUN MODA OLGUSU ÜZERİNDEN ELEŞTİRİSİ.
KAYNAK: ANONİM, KARAGÖZ, 1935.
C. MODERN KONUT AÇIKLIKLARININ TOPLUMSAL ALGISI. KAYNAK: GÖKÇE, 1936.
D. KÜTLE KOMPOZİSYONU VE AÇIKLIKLARIN OLUŞTURDUĞU KARMAŞIK DURUM.
KAYNAK: GÖKÇE, 1937.
E. MODERN KONUT YAŞANTISINDA GELENEKSEL KONUTA ÖZLEM. KAYNAK: IRONIMUS, 1989. S. 27.

Modern konutun biçimlenme pratiğinde ortaya çıkan süsten arındırılmış yalın kütle plastiği, beyaz, basit, silmesiz düz çatılar, pencerelerinde çerçeve, pervaz bulunmayan mimari biçimlenmesi kadar iç mekan kurgusu da önem kazanmaktadır. Modernizmin öngördüğü bu konut biçimlenmesi tıpkı işçilerin yaşamı gibi burjuva karşıtı (non-burjuva) olmalıydı. Bu doğrultuda burjuvanın mahremiyet alışkanlığına karşılık açık plan kurgusu öne çıkmıştır. Mekan kurgusunda sütun başlığı, alınlık, tavan göbeği, silme, kaplama, kabartma türünden ayak kullanılamazdı. Beyaz, bej, gri, siyah ana renkler olarak öne çıkmalıydı. Mekanı biçimlendirmek kadar donatılar da önem kazanıyordu. Duvar kâğıdı, kalın perdeler, çiçek motifli yer halıları, Yunan sütun veya vazolarını çağrıştıran kaideli, fırfır abajurlu lambalar, dantelli masa örtüleri, biblolar, şömüne üstü tabloları, karyola başlıkları, radyatörü örten tablolar yeni yaşam alanlarının iç mekanında yer alamazdı. Radyatörler dürüstçe, soyut heykeller olarak açıkta kalmalıydı. Mobilyalar, kumaşlar ile örtülmemeli, malzemelerin dürüst kullanım ilkelerine göre doğal tonlarında deri, çelik boru veya ahşaptan üretilmeliydi.

Lüks malzeme sayılan halı terk edilecek gri ya da siyah linolyum tercih edilecekti.²⁸ Konut iç mekanında gerçekleşen bu değişim Bauhaus'un öncülüğünde kurgulanıyor, modern yaşamın gerekliliklerini sağlamak için eşyaların da tasarlanması ülküsüne dayanıyordu.²⁹ Bu ülkü seri üretim modellerinin, modern endüstriyel sistemle işbirliği içerisinde üretilmesinden geçiyordu.

Avrupa'da gerçekleşen bu dönüşüm, Cumhuriyet öncesi Osmanlıya 19. yy ile birlikte girmiştir. 19. yy'a kadar konut mekanlarındaki geleneksel yaşam alışkanlıkları işlevlere örnekleri kapsıyordu. Dolayısıyla geleneksel konut anlayışında mobilya olarak adlandırılabilir donatıların varlığı sandık, yüklük, yıkanma, ocak gibi mekanın bir parçası olarak duvar yüzeylerinde yer alıyordu. Bu noktada, Batıda gerçekleşen sanayi devriminin bir uzantısı olarak Osmanlı dönemi modern mobilya tasarım/üretim süreci üzerinde yarattığı etkilenme; Avrupa yapımı mobilyaların saraya girmesine neden oluyor halı-sedir-sandık-paravan birlikteliği yerini iskemle-masa-dolap birlikteliğine bırakıyordu.³⁰

Mekan kurgularının işlevlere bağlı dönüşümü ve mobilya kavramının halk nezdinde konut mekanlarına yerleşme çabası esas anlamını Cumhuriyet ile birlikte bulmuştur. Modern konut biçimlenmesinin ülkemizdeki üretim ekseninde yeni kurulan Cumhuriyet'in köklü devrimlerinin bir parçası ve Batılı yaşam tarzının bir uzantısı olarak çekirdek aile üzerinden kurgulanması, konut biçimlenmesinin yeni yaşam alanlarını oluşturması açısından önem kazanmıştır. Yeni yaşam biçiminin getirdiği yeniliklerin aile tarifinden başlayarak mekana ve mobilyaya yansımalarını görmemiz mümkündür. Sofalı, geniş geleneksel aile konut anlayışının terk edildiği, çalışan çekirdek aile kavramının öne çıkarıldığı bu tavır, mekanı ve donatıları kullanma biçimini de tariflemiştir. Bu noktada Batılı bir yaşam tarzını öngören Cumhuriyet, elitler için Batıya özgü sosyo-kültürel saygınlığı ifade etmesinden çok, Batı ile sıkı bağ kurması istenen yurttaşlar için Batılı mobilyaları uygun görmüştür.³¹

Kübik Yaşam ve Kübik Mobilya

Modern konut anlayışının tanımladığı biçimlenme ile birlikte ortaya çıkan kübik ev kavramının konutun iç mekanına dair terminolojiye kazandırdığı kavram kübik yaşam olmuştur. Bu kavramın halk diline yerleşmesinde konut iç mekanları kadar iç mekanda kullanılan donatı elemanları ve mobilyaların geometrik biçimlenmeleri etken olmuştur. Bu noktada yeni yaşam biçiminin geleneksel yaşam kurgusu ile çelişkileri konut iç mekanının biçimlenmesi üzerinden gelişirken, geleneksel yapılarda mobilya tercihinin değişimi de bu çelişkileri artırmıştır. Yeni konut biçimlenmesine paralel olarak gelişen mekansal düzenlemeler ve bu düzenlemelerin en önemli parçası olarak mobilyalar, karikatürlerde modern konut eleştirilerinin bir parçası haline gelmiştir (Şekil 4A).

Özellikle modern mobilyaların yalın, sade, kübik biçimlenmelerinin yarattığı işlevsel

çelişkili ifadeler, karikatürlerde sıkça eleştiri konusu haline gelmiştir. Çağdaş malzemelerin vermiş olduğu steril, soğuk hava da yine sık eleştirilen bir argümandır. Genel olarak ise modern mobilyaların sert geometrik biçimleri üzerinden kullanıcı tarafından rahatsız mobilyalar olarak tariflenmesi neredeyse iç mekanı anlatan karikatürlerin ortak noktalarından birisidir. Bauhaus tasarımcılarından Mies Van Der Rohe, Mart Stam, Marcel Breuer'in bütün dünyada yaygın olarak bilinen karmaşık bir kütle kompozisyonundan çok hafiflik ve estetiklik kurguları üzerinden tasarladığı ikonik sandalyeler karikatürlerde modern sandalye imgesi olarak sıklıkla karşımıza çıkar. Taşıma sorunu, güvensizlik, yadırganma gibi algılar bu ve benzeri sandalye kurguları üzerinden eleştirilir (Şekil 4B-4C-4D-4E-4F-4G-4H).

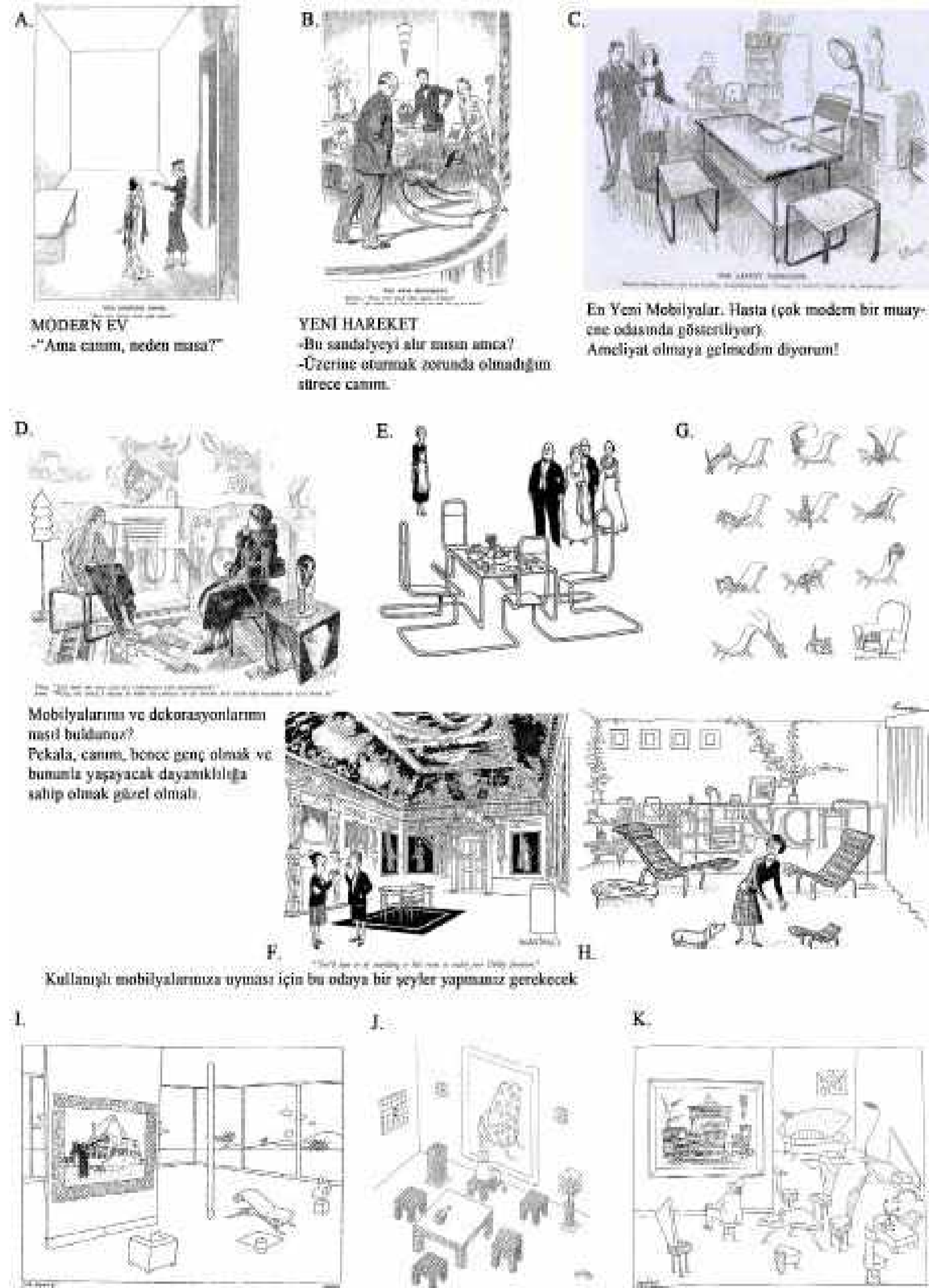
Dönem karikatürlerindeki eleştiriler kadar güncel zamana yakın dönemlerde çizilen karikatürlerde de modern konutun iç mekanına yönelik eleştirileri görmemiz mümkündür. Ironimus'un 1989 yılında çizmiş olduğu karikatürler mimarların 1930'lu yıllara bakış açısını yansıtmaya açıktır. Bu karikatürlerin ortak özelliği tasarım kurgusunda modernizmin tercih edilmesine rağmen birçok noktada geleneksel duyulan özlemi yansıtmadır. Bu özlem bazen rahatlık, bazen de huzur kavramları üzerinden özetlenebilir (Şekil 4I-4J-4K).

Avrupa'da yayınlanan karikatürler kadar Türkiye'deki karikatürler ve mizah yazıları da dönemin modern konut biçimlenmesi ve onun iç mekan kurgusuna dair eleştiriler barındırmaktadır. Toplumsal yapının önemli bileşenlerinden olan karikatürcülerin sosyal hayata dair toplumun algılamaya biçimlerini yansıttığı bu çalışmalar "kübik ev/kübik mobilya/kübik yaşam" terminolojisi ile sıklıkla kullanılmış, bu kullanım ile birlikte halk diline yerleşmesine öncülük etmişlerdir.

Karikatür dergisinde karikatürün yanı sıra yazılan mizah yazılarından "kübik mobilya" başlıklı yazı, dönemin iç mekan donatıları hakkında önemli ipuçları barındırmaktadır. Yazıda yer alan ifadeler iç mekanda gerçekleştirilen dönüşümün sonucu tercih edilen modern mobilya seçimini sorgular niteliktedir. Yazının devamında kübik koltukların biçimsel özelliklerinden ve boyutlarından ötürü uygun ergonomiye sahip olmadığı eleştirilmiştir. Kübik eşyaların geleneksel bir konutta kullanımında ise boyutsal farklılıkların yarattığı durum ironi yapılarak eleştirilmiştir:³²

"...Artık o boyalı Eyüp oyuncaklarına benzeyen altı kapalı, üstü açık, camı çerçevesi belirsiz, balkonu sokakta, kapısı sofada binaları o kadar yadırgamıyoruz. Fakat ben ne yapsam kübik eşyaya alışamayacağım. Geçenlerde nasılsa modaya uyararak biz de kübik bir oda takımı edinmiye muvaffak olmuştuk: Hamur tahtası yüksekliğinde yuvarlak üç masa, hamam iskemlesinden bir parmak farklı arkalıksız altı sandalye, kanepeler, koltuk vesaire... Bir misafir gelince çay içmek için bu yerden yapma sandalyelere oturduğumuz vakit elinde horoz şeker ile oturağa oturmuş eski zaman çocuklarına dönüyoruz. Yeni kübik sandalyeleri eski biçim bir odaya koyduğumuz için pencereler adeta oturanın karşısında tepe camı gibi kalıyor ve

bu vaziyette boynumuzu kaldırarak sokağı görmeye çalışırken satıcının sepetinden başlarını çıkararak etrafa bakan kazlara benziyoruz....”

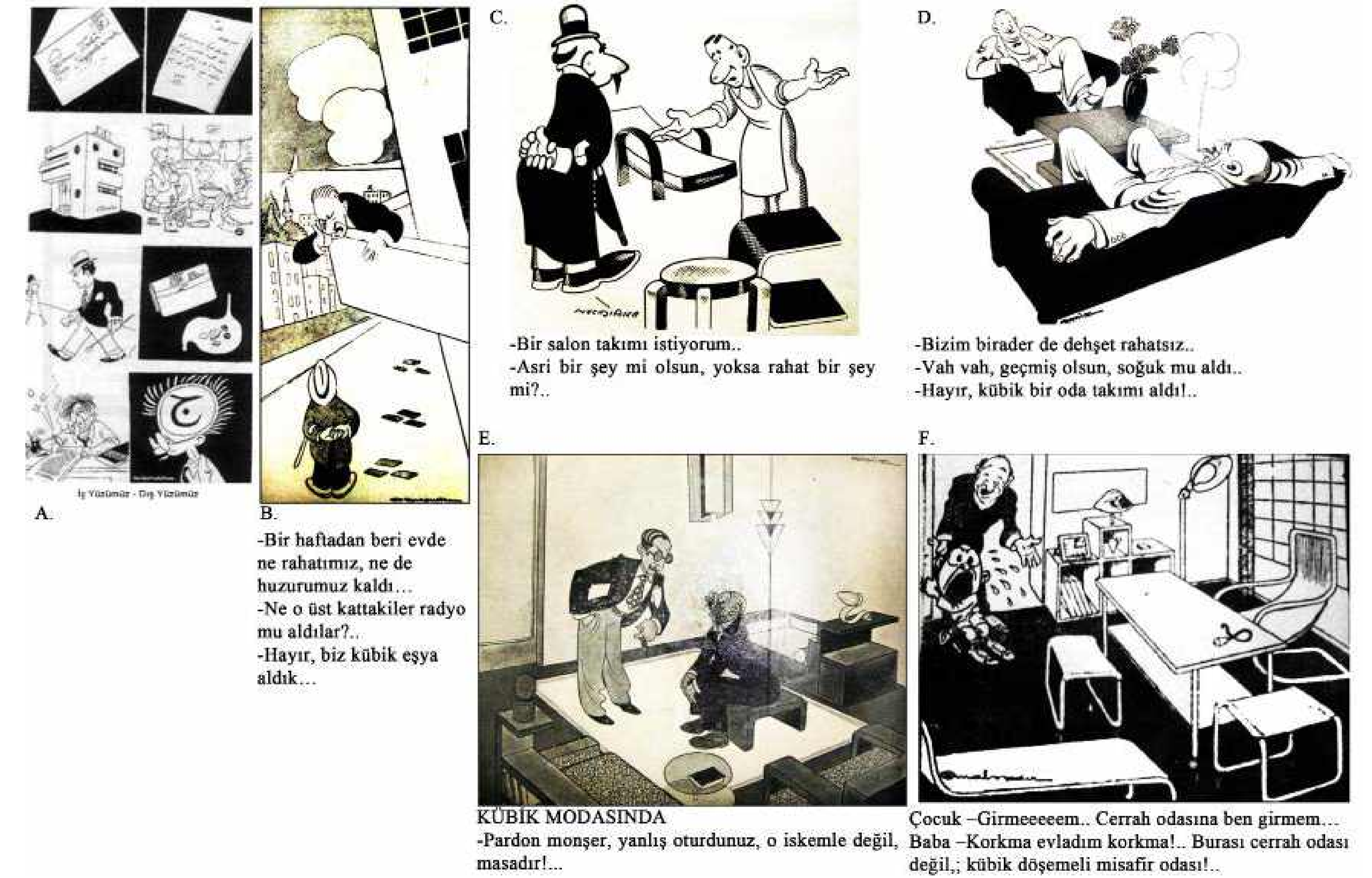


ŞEKİL 4: A. MODERN İÇ MEKANIN YALIN HALİ VE MOBİLYA. KAYNAK: CABLE, 1930. B. GÜVENSİZ MODERN MOBİLYA. KAYNAK: PUNCH, 1930. C. YENİ MOBİLYALARIN STERİL ALGISI. KAYNAK: PUNCH, 1931. D. GELENEKSEL VE MODERNİN GENÇ VE YAŞLI KUŞAK ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ. KAYNAK: PUNCH, 1931. E. MODERN MOBİLYALARIN AÇMAZLARI. KAYNAK: ROBINSON, 1936. F. GELENEKSEL İÇ MEKAN VE MODERN MOBİLYA. KAYNAK: ACANTHUS, PUNCH, 1944. G. MOBİLYA VE RAHATLIK. KAYNAK: SCULLY, PUNCH, 1950. H. MOBİLYA VE ALIŞKANLIK. KAYNAK: BROCKANK, PUNCH, 1950. I. GELENEKSELE ÖZLEM VE RAHATLIK. KAYNAK: IRONIMUS, 1989. S. 34. J. GELENEKSELE ÖZLEM. KAYNAK: IRONIMUS, 1989. S. 42. K. GELENEKSELE ÖZLEM VE RAHATLIK. KAYNAK: IRONIMUS, 1989. S.36.

Cumhuriyet devrimleri ile birlikte toplumsal hayattaki değişimin salt dış görünüşten ibaret olduğu eleştirisinde bulunulan Orhan Ural karikatürü, toplumsal değişim kadar mekansal değişime de ayak uydurmakta zorlanıldığını, geleneksel yaşam tarzı ve alışkanlıkların sürdüğünü ortaya koymaktadır (Şekil 5A).

Karikatürlerde sıklıkla yer alan bir diğer eleştirel konu ise modern mobilyaların biçimsel kurgusu ve sert hatlarından kaynaklanan rahatsızlığı üzerine temellenir

(Şekil 5B-5C-5D). Modern mobilyaların moda olgusu üzerinden gerçekleşen eleştiriler ise temel algı sorunu üzerinden kendini var eder (Şekil 5E). Yalın ve steril hatları ile öne çıkan mobilyalar ise yarattığı klinik hava üzerinden eleştiri konusu olmuştur (Şekil 5F).



ŞEKİL 5: A. TOPLUMSAL DEĞİŞİMİN İÇ VE DIŞ YÜZÜ. KAYNAK: URAL, AKBABA, 1934. B. KÜBİK EŞYA VE YARATTIĞI RAHATSIZLIK. KAYNAK: URAL, 1936. C. MODERN EŞYALARIN RAHATSIZLIĞI. KAYNAK: AYÇA, 1936. D. KÜBİK MOBİLYALARIN RAHATSIZLIĞI. KAYNAK: GÖKÇE, 1937, S. 8. E. MODERN EŞYALARIN ALGILANMASINDAKİ PROBLEM KAYNAK: GÖKÇE, 1936, S. 10. F. KÜBİK EŞYALARIN YALIN, SADE HATLARININ KLİNİKLE ÖZDEŞLEŞTİRİLMESİ KAYNAK: GÜLER, 1944, S. 2.

Sonuca Dair

Gerek Avrupa'da gerekse de Türkiye'de dönem karikatürlerinde yer alan tüm bu örnekler, dönemin modernlik eleştirisinin modern yaşamı tanımlayan yeni konut biçimlenmesi, bu biçimlenmenin öngördüğü mekansal kullanım pratiği ve bu kullanım pratiği içerisinde var olan modern mobilyalar üzerine kurulu olduğunu göstermektedir. Yeni konut biçimlenmesinin oluşturduğu geometrik biçimlenme paralel olarak gelişen mekansal düzenlemeler ve bu düzenlemelerin en önemli parçası mobilyalar, karikatürlerde ele alınan önemli bir alan olmuştur. Özellikle modern mobilyaların yalın, sade, kübik biçimlenmelerinin yarattığı işlevsel çelişkili ifadeler karikatürlerde sıkça eleştiri konusu haline gelmiştir. Çağdaş malzemelerin vermiş olduğu steril, soğuk hava da yine sık eleştirilen bir argümandır. Genel olarak ise modern mobilyaların kullanıcı tarafından rahatsız mobilyalar olarak tariflenmesi neredeyse iç mekânı anlatan karikatürlerin ortak

noktalarından birisidir. Modern mobilyaların geleneksel konut içinde yer almasının yarattığı biçimsel farklılık, geleneksel konut açıklıklarının modern mobilya ergonomisi ile olan tutarsızlığı eleştirilmiştir. Modern mobilyaların biçimsel özelliklerinin bağlı olduğu malzeme kararlarında göze çarpan ince kesitler, mobilyaların taşıyıcılığı ile ilgili eleştirileri beraberinde getirmiştir. Gerek konut biçimlenmesinde gerekse de mobilya biçimlenmesinde modern kurgu, geçicilik özelinde moda olgusu üzerinden eleştirilmiştir. Geleneksel toplumsal yapının değer yargıları ve algıları üzerine temellenen eleştirilerin, Avrupa ve Türkiye özelinde ortaya konan örneklerin benzeşimi konutun mekansal kurgusu ve mobilyaları özelinde çağdaşlaşma dürtüsü üzerinden okunabilir. Türkiye’de yer alan çalışmaların Avrupa temelli mizah dergilerindeki çalışmaları takip edebilmesi, bazı karikatürlerin benzeşiminin de önünü açtığı unutulmamalıdır. Bu noktada Batı karikatürünün işlediği konuların benimsenmesi ve şekil yönünden onların yeniliklerini denemesi evrenselliğe ulaşmak olarak adlandırılmasından çok taklide dayandığı gerçeğini de gözler önüne sermektedir.³³

NOTLAR

- 1 Palmira Brummett, *İkinci Meşrutiyet Basınında İmge ve Emperyalizm 1908-1911*. Çev. Ayşen Anadol (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), 43.
- 2 Gökçen Ertuğrul Apaydın, “Kenardalığın Suç Ortakları: Cinsellik ve Beden,” *Çizgili Kenar Notları* içinde, ed. Levent Cantek (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), 147.
- 3 Hıfzı Topuz, *İletişimde Karikatür ve Toplum* (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi, 1986), 72.
- 4 Önder Şenyapılı, *Neyi, Neden, Nasıl Anlatıyor Karikatür Kim, Niye Çiziyor!?* (Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık, 2003), 144.
- 5 Tan Oral, *Yaza Çize* (İstanbul: İris Yayınları, 1998), 102.
- 6 Topuz, a.g.e., 7.
- 7 A.g.e., 9.
- 8 A.g.e.
- 9 Edmund Husserl, “Phantasy, Image, Consciousness and Memory (1898-1925),” *Selected Works* içinde, ed. Rudolph Bernet, (The Netherlands: Springer, 2005).
- 10 Rudolph Arnheim, *Görsel Düşünme* (İstanbul: Metis Yayınları, 2007), 157.
- 11 John Berger, *Görme Biçimleri* Çev. Yıldız Salman (İstanbul: Metis Yayınları, 2017).
- 12 Arnheim, a.g.e., 157.
- 13 A.g.e., 158–160
- 14 A.g.e., 349.
- 15 Z. Yeşim Alemdar, “Mimarlıkta Anlatı Olarak İmge” (Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2009), 6.
- 16 Ernst H. Gombrich, *İmge ve Göz*. Çev. Kemal Atakay (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015), 142.
- 17 Topuz, a.g.e., 31.
- 18 Tode Blazevski, “Karikatürde Sembolizm,” *20. Yüzyılın Karikatürü* içinde, ed. Sadi Sabur, Nezih Danyal ve Ayşe Aras (Ankara: Karikatür Vakfı Yayınları, 2000), 67–68.
- 19 Le Corbusier, *Atina Antlaşması*. Çev. Ayda Yörükan (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009), 43.
- 20 Tom Wolfe, *Bauhaus ve Sonrası*. Çev. Feyyaz Erpi (Ankara: Keşif Yayınevi, 2006), 14.
- 21 Uğur Tanyeli, “Modernizmin Sınırları ve Mimarlık,” *Modernizmin Serüveni* içinde, ed. Enis Batur (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), 63–71.

- 22 A.g.e.
- 23 Sibel Bozdoğan, “Modern Yaşamak: Erken Cumhuriyet Döneminde Kübik Ev,” *Tarihten Günümüze Anadolu’da Konut ve Yerleşme* içinde, ed. Yıldız Sey (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996), 321.
- 24 A.g.e., 313
- 25 Nursen Gürboğa, “Evin Halleri; Erken Cumhuriyet Döneminde Evin Sembolik Çerçevesi,” *İstanbul*, no. 44 (2003), 61
- 26 M. Fatma Göçek, *Rise of the Bourgeoisie Demise of Empire* (New York: Oxford University Press, 1996)
- 27 Gürboğa, a.g.e., 62.
- 28 Wolfe, a.g.e., 17–18.
- 29 Josephson 1995’den aktaran Mert Ozan. “Bauhaus Okulu ve Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarisi–İç Mimarisine Etkileri” (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2009.)
- 30 Önder Küçükerman, 1998’den aktaran Umut Şumnu “Modern Mekanlarda Oturmak,” *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* içinde, ed. Umut Şumnu (İstanbul: Ada Ofset Matbaası, 2013), 10.
- 31 Meltem Gürel, “Bir Saygınlık Stratejisi Olarak Mobilya Kullanımı,” *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* içinde, ed. Umut Şumnu (İstanbul: Ada Ofset Matbaası, 2013), 123.
- 32 Kulak Misafiri, Kübik Mobilya. (*Karikatür*, 1, (21), 1936), 8.
- 33 Anonim, *Tef ve Dünya Karikatüristleri Albümü* (İstanbul: Şehir Matbaası. 1955), 14.

KAYNAKÇA

- Acanthus, Punch. 1944. ET: 06.12.2022. <https://magazine.punch.co.uk/>
- Alemdar. Yeşim, Z. “Mimarlıkta Anlatı Olarak İmge.” Yayınlanmamış doktora tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, 2009, 6.
- Anonim. *Karagöz*, 1935.
- Anonim. Punch, 1930. ET: 06.12.2022. <https://magazine.punch.co.uk/>
- Anonim. Punch, 1931. ET: 06.12.2022. <https://magazine.punch.co.uk/>
- Anonim. Punch, 1931. ET: 06.12.2022. <https://magazine.punch.co.uk/>
- Anonim. *Tef ve Dünya Karikatüristleri Albümü*. İstanbul: Şehir Matbaası. 1955.
- Apaydın, Gökçen Ertuğrul. “Kenardalığın Suç Ortakları: Cinsellik ve Beden.” *Çizgili Kenar Notları* içinde, ed. Levent Cantek, 147–157. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Arnheim, Rudolph. *Görsel Düşünme*. İstanbul: Metis Yayınları. 2007.
- Ayça, Necmi Rıza. *Akbaba*, 1936.
- Berger, John. *Görme Biçimleri*. Çev. Yıldız Salman, İstanbul: Metis Yayınları. 2017.
- Blazevski, Tode. “Karikatürde Sembolizm.” *20. Yüzyılın Karikatürü* içinde, ed. Sadi Sabur, Nezih Danyal ve Ayşe Aras. Ankara: Karikatür Vakfı. 2000.
- Bozdoğan, Sibel. “Modern Yaşamak: Erken Cumhuriyet Döneminde Kübik Ev.” *Tarihten Günümüze Anadolu’da Konut ve Yerleşme* içinde, ed. Yıldız Sey, 313–328. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. 1996.
- Brockank, Russell. Punch, 1950.
- Brummett, Palmira. *İkinci Meşrutiyet Basınında İmge ve Emperyalizm 1908-1911*. Çev. Ayşen Anadol, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Cable, Lindsay, Punch, 1930. ET: 06.12.2022. <https://magazine.punch.co.uk/>
- Dokgöz, Deniz. “Mimari Tektonik ve Mizah.” *Prof. Dr. Ahmet T. Eyüce’ye Armağan Mimarlık Eğitimi ve Düşüncesine Dair Anılar... Denemeler... Yazılar...* içinde, ed. Nilay Ünsal Gülmez, Hikmet Sivri Gökmen ve Özen Eyüce, 282–306. İstanbul: Verita Yayınları, 2020.
- Garratt, Chris ve Chris Rodrigues. *Modernizm 20. Yüzyılın Kültürünü Anlamak için Çizgibilim*. İstanbul: NTV Yayınları, 2013.
- Gomrich, Ernst H. *İmge ve Göz*. Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2015.

Göçek, M. Fatma. *Rise of the Bourgeoisie Demise of Empire*. New York: Oxford University Press, 1996.

Gökçe, Ramiz. *Karikatür*, 1936.

Gökçe, Ramiz. *Karikatür*, 1937.

Gökçe, Ramiz. *Karikatür*, 1936, 10

Gökçe, Ramiz. 1937, *Karikatür*, 8

Güler, Cemal Nadir. *Zümrüdüanka*. 1924.

Güler, Cemal Nadir, *Akşam*, 1944, 2

Gürboğa, Nurşen. “Evin Halleri; Erken Cumhuriyet Döneminde Evin Sembolik Çerçevesi.” *İstanbul*, no. 44 (2003) : 58–65.

Gürel, Meltem. “Bir Saygınlık Stratejisi Olarak Mobilya Kullanımı.” *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* içinde, der. Umut Şumnu, İstanbul: Ada Ofset Matbaası, 2013. 121–139.

Husserl, Edmund. “Phantasy, Image, Consciousness And Memory (1898-1925).” *Selected Works* içinde, ed. Rudolph Bernet, The Netherlands: Springer. 2005.

Ironimus, *Architects are Only Artist*. Berlin: Ernst & Shon, 1989.

Kulak misafiri, Kübik mobilya. *Karikatür*, 1, (21), 1936.

Le Corbusier. *Atina Antlaşması*. Çev. Ayda Yörükan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2009.

Oral, Tan. *Yaza Çize*. İstanbul: İris Yayınları. 1998.

Oral, Tan. *Gül Diken*. 25. 2001.

Ozan, Mert. “Bauhaus Okulu ve Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarisi–İç Mimarisine Etkileri.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi. 2009.

Robinson, Health. *How to Live in Flat? [Dairede Nasıl Yaşanır?]*, 1936.

Reynolds, Frank. *Punch*, 1927. ET: 06.12.2022. <https://magazine.punch.co.uk/>

Scully, William. *Punch*, 1950. 06.12.2022. <https://magazine.punch.co.uk/>

Svitalsky, Bros. ET: 03.12.2022. https://s3-eu-central-1.amazonaws.com/cartoons-s3-styles/large/s3/cartoons/2012/02/creating_peace_together__svitalskybros.jpg?itok=1DmxKMA

Şenyapılı, Önder. *Neyi, Neden, Nasıl Anlatıyor Karikatür Kim, Niye Çiziyor!?*. Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık. 2003.

Şumnu, Umut. “Modern Mekanlarda Oturmak”, *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* içinde, ed. Umut Şumnu, İstanbul: Ada Ofset Matbaası, 2013. 9–12.

Tanyeli, Uğur. “Modernizmin Sınırları ve Mimarlık.” *Modernizmin Serüveni* içinde, ed. Enis Batur, 63–71. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Topuz, Hıfzı. *İletişimde Karikatür ve Toplum*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi, 1986.

Ural, Orhan. *Akbaba*, 1934.

Ural, Orhan, *Karikatür*, 1936.

Wolfe, Tom. *Bauhaus ve Sonrası*. Çev. Feyyaz Erpi, Ankara: Keşif Yayınevi. 2006.

BİR MODERN KONUT İÇ MEKANI:

Muammer Gerekli Evi

Efsun Ekenyazıcı Güney

Modern konut iç mekanlarına ilişkin bir literatür taraması yapıldığında, özellikle ulusal ölçekte, 1950-1970 aralığı bağlamında karşımıza kısıtlı sayıda çalışma çıkar. Her ne kadar mimarlık literatüründe bu döneme odaklanan çalışmaların sayısı son yıllarda artıyor olsa da bu çalışmalar arasında iç mekana odaklananların sayısı daha azdır. Türkiye’de modern konut iç mekanı hakkında fikir sahibi olmamızı sağlayan bu çalışmalar incelendiğinde, ele alınan örneklerin genellikle dönemin mimarlık camiasının önemli isimleri tarafından tasarlanan yapılar oldukları görülür. Bu metinlerde mimarların tasarım yaklaşımları yorumlanırken yapıların plan, kesit ve görünüşlerine yer verilir, cephe fotoğrafları paylaşılır ancak iç mekanın hane halkı tarafından nasıl değerlendirildiğine, kullanıldığına ilişkin fotoğraflara rastlamak her zaman mümkün olmaz. Bunun önemli nedenlerinden biri özel bir alan olan konut iç mekanına dair literatürdeki görsel verilerin eksikliğidir. Ulusal literatürdeki önemli kaynaklardan olan *Arkitekt* dergisi bu bağlamda tarandığında karşımıza çıkan iç mekan görsellerinin konutların –görece– kamusal olan yaşama alanlarından –oturma alanı, yemek alanı, teras gibi– çekilmiş oldukları, özel alanların –yatak odası gibi– iç mekan görsellerinin ise çok nadiren bulunduğu söylenebilir. Bu görsel kaynaklardan çok şey okunabilir. Örneğin, Ercüment Bigat ve İlhan Bilgesu tasarımı Mühendis Arif Saltuk Villası’nda (1958)¹ modern iç mekana dair pek çok unsur² Amerikan bar, şömine, formika mobilyalar, vb.– bir araya gelir; benzer şekilde İrfan Bayhan’ın tasarımı olan evde (1968)³, Birleşmiş Mimarlar tasarımı Barlas Yalısı’nda (1966)⁴, Muhteşem Giray tasarımı Villa Uzunoglu ve Özgür Ailesi Villası’nda (1967)⁵ da yine modern iç mekan bağlamında okumalar yapılabilir. *Arkitekt* dergisindeki konut örnekleri arasında, iç mekan fotoğraflarına da yer veren bu ve diğer örnekler⁶ sayesinde, modern iç mekanın ülkemizde nasıl yorumlandığı hakkında fikir edinilebilir. Ancak, *Arkitekt* ve bu döneme ilişkin diğer yayınlarda karşılaştığımız yapılar elit kesimin yaşama mekanlarıdır. Dolayısıyla, literatürden ulaşılan modern iç mekan görselleri aslında, belirli bir grubun yaşantısını temsil eder. Öte yandan, toplumun önemli bir kısmı 1950’li yıllardan itibaren gittikçe artan bir oranda inşa edilen apartman dairelerinde yaşar. Ülkemizde modern bir yapı türü olarak karşılanan apartman konusuna

vurgu yapan akademik çalışmalar yıllar içinde artmaya devam etse de bu yapı türünün iç mekanlarına ilişkin görsellerin ele alındığı örneklerin hâlâ yeterli olduğunu söylemek zordur. Oysa, apartmanda yaşayan sıradan insanın modern konut iç mekanı ile kurduğu ilişkinin anlaşılması gerekir. Bu konuda Pınar Sezginalp'in 1930'lar ile 1970'ler arasında İstanbul, Moda bölgesindeki konutların iç mekan dönüşümlerini seçili örnekler üzerinden incelediği çalışması önemli bir veri kaynağı olarak göze çarpar.⁷ Apartman dairelerinin iç mekanlarını inceleyen Sezginalp'in tezinde daire sakinleri ile yürütülen derinlemesine görüşme tekniğinin yanı sıra ailelerin fotoğraf albümlerinden elde edilen görseller de kullanılır. Alara Demirci Canbulat ve Umut Şumnu'nun *Ses* dergisinde bir dizi olarak yayınlanan Artistlerin Evleri Serisi de yine bu döneme tarihlenen modern konut iç mekanı örnekleri sunar ancak buradaki ev sahipleri de yine toplumun önde gelen figürleri arasından seçilen sanatçılardır.⁸ Bu noktada alternatif veri toplama yöntemlerinin günümüzde gittikçe önem kazanmaya başladığı söylenebilir. Dergilerin incelenmesi, dizi/film analizleri ile mekansal okumalar, kişisel arşiv taramaları gibi çeşitli yollarla modern iç mekan çalışmaları yapan araştırmacıların sayısı artmaktadır. 20. yüzyıl ortası İzmir'deki apartman yapılarının modern iç mekanlarını yine farklı yöntemlerle analiz eden Gülnur Ballice ve arkadaşlarının İzmir Kent Belleği projesi bu çalışmalar arasında sayılabilir.⁹ Bu çalışmada 1950-1980 arasına tarihlenen, İzmir, Karşıyaka'da konumlanan dokuz seçili apartmana odaklanan Ballice ve arkadaşları; araştırma, belgeleme ve analiz yöntemleri ile yapıların plan ve cephe analizlerine ek olarak orijinallikini koruyan birer dairenin iç mekan analizlerini de yapar. Ayrıca, 1930-1979 yılları arasında dönemin bilinen mimarlarının tasarladığı modern apartmanlara ve iç mekanlarına ışık tutan Ankara Apartmanları Belgesel serisi de modern konut iç mekânını örnekler.¹⁰ Bu bağlamda, modern iç mekânın, gündelik hayatın konut iç mekânında nasıl ele alındığını farklı sosyo-ekonomik ve kültürel gruplar bağlamında bütüncül bir şekilde kavrayabilmek adına bu tür çalışmaların artması gerektiği açıktır.

Bu çalışma, modern bir konut iç mekanı olarak Mimar Muammer Gerekli'nin konutunu seçili mekan fotoğrafları üzerinden ele alarak iç mekan literatürüne katkıda bulunmayı amaçlar. Bu iç mekana ulaşabilmek için mimarın kızı Gamze Gerekli Tanzer ile görüşme yapılır. Ne yazık ki iç mekana konutun satılmasından önce ulaşamadığı için çalışma kapsamında Tanzer'in kişisel arşivindeki iç mekan fotoğrafları kullanılır. Bu fotoğraflarda, iç mekanda modern pek çok özgün hususun korunduğu gözlemlenir. Bu konut İstanbul'un en önemli yaya akslarından biri olan Bağdat Caddesi üzerinde konumlanan Dilek Apartmanı'nın dördüncü katındadır. Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren orta ve üst-orta sınıfın yerleşim alanı haline gelen bu bölge nitelikli apartman örnekleriyle dikkat çeker.¹¹ Günümüzde güçlü biçimde hissedilen kentsel dönüşüm bu çevrede kendisini güçlü şekilde gösteriyor olsa da hâlâ cadde üzerinde 1960'lı ve 1970'li yıllarda inşa edilmiş bazı apartmanlar bulunur. Bu çoğu yarım asırlık apartmanlar sayesinde inşa edildikleri dönemlerin mimarlık yönelimlerini okuyabilmek mümkündür. Muammer Gerekli'nin tasarımı olan Dilek Apartmanı, bölgede kentsel dönüşümden henüz etkilenmemiş, orijinallikini büyük ölçüde koruyabilmiş apartmanlara bir örnektir.

Bu çalışma kapsamında apartmanın en üst katındaki dairelerden birini kendisi için konut olarak tasarlayan ve yıllarca burada yaşayan mimarın konutunun iç mekânına odaklanılacaktır.

Literatürde Saklı Kalmış Bir Modernist; Mimar Muammer Gerekli

Yüksek Mimar Muammer Gerekli, 1949 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden 01215 diploma numarası ile mezun olur.¹² Mezuniyetinin ardından yine bu okulda öğretim üyesi olarak çalışmaya başlayan Gerekli, aynı zamanda Kadıköy Palas'ta bir ofis açarak mimarlık pratiğini de sürdürür.¹³ 2018 yılında vefat ettiğinde *Hürriyet* gazetesinde çıkan vefat ilanında Gerekli "Bağdat Caddesi'nin modern mimaride örnek temsilcilerinden" biri olarak gösterilir.¹⁴ Bu noktada, Gerekli'nin mimarlık piyasasında tanınan bir tasarımcı olduğu öngörülebilir.

1960'lı ve 1970'li yıllarda, Kadıköy bölgesinde pek çok tasarıma imza atan mimara ilişkin literatür taraması yapıldığında kimliğine ve pratiğine ilişkin oldukça az sayıda kaynağa rastlanır. Bağdat Caddesi'nde projeleri olduğu vefat ilanından da anlaşılan mimarın adının geçtiği ilk kaynak 2001 yılına tarihlenen Zeynep Yazıcıoğlu Halu'nun "1950-1970'lerde İstanbul'da Konut Mimarisi: Bağdat Caddesi Örneği" başlıklı yüksek lisans tezidir. Burada Halu'nun ele aldığı apartman yapılarından birisi olan Dilek Apartmanı'nın künye bilgilerinde yapının tasarımcısı olarak adı geçen mimar hakkında detaylı bilgi bulunmaz.¹⁵ Halu'nun tezinin dışında yine Muammer Gerekli adına rastlanılan bir başka tez ise Ebru Karakaya'nın "Türk Mimarlığı'nda Sanayi-i Nefise Mektebi / Güzel Sanatlar Akademisi'nin Yeri ve Restorasyon Alanına Katkıları" başlıklı 2006 yılına tarihlenen yüksek lisans tezidir.¹⁶ Bu tez sayesinde Gerekli'nin mezuniyet yılı ve diploma numarası öğrenilmektedir. Ancak bu çalışmada Gerekli'ye ilişkin başka bir bilgiye ulaşılamamaktadır. Bu iki çalışmayı güncel birtakım başka araştırmalar izler. Muammer Gerekli'nin adına rastlanan üçüncü çalışma "Cephede Estetik Vurgu" başlıklı 2019 yılında yayınlanan bir makaledir. Hande Tulum ve Efsun Ekenyazıcı Güney'in bu makalesi ile literatürde ilk kez, Muammer Gerekli'nin tasarımcı kimliğinden bahsedilir, onun mimarlık pratiği cephe dili bağlamında iki apartman üzerinden, 1961 yılında inşa edilen Dilek Apartmanı ve 1969 yılına tarihlenen bir başka tasarımı olan Gerekli Apartmanı, tartışılır. Yazarlar burada Muammer Gerekli'nin tasarım yaklaşımını bu apartmanların cephe kurgularını ele alarak inceler. Bu makale ile birlikte Gerekli'nin soyadını taşıyan ve literatürde daha önce yer almayan Gerekli Apartmanı'na da dikkat çekilir.¹⁷ Mimar Gerekli'ye ilişkin ulaşılabilen son kaynak ise Ceren Kahraman Bereket'in 2021 tarihli "Tevfik Bey Apartmanı" başlıklı yazısıdır.¹⁸ Bereket, çalışmasında, Gerekli tasarımı olan, 1973-1976 yılları arasında inşa edilen bu apartmana ve yapının Bağdat Caddesi üzerinde konumlanan yakın çevresine ilişkin bir analiz gerçekleştirir. Bereket bu çalışmasında, Moda Caddesi üzerindeki No:150 Apartmanı'nın da Muammer Gerekli'nin tasarımı olduğu bilgisini de verir. Dolayısıyla mimarın bugüne kadar tespit edilip belgelenen, 1960'lı ve 1970'li yıllarda inşa edilmiş yapılarının Kadıköy'de konumlanan apartman

yapıları olduğu anlaşılır.

Gerekli'nin bu apartman yapıları, cepheleri açısından değerlendirildiğinde her birinin farklı cephe kurguları ve malzeme seçimleriyle buldukları çevrede dikkat çektikleri söylenebilir. Bu apartmanlarda mimarın her bir yapı için farklı bir cephe tasarım dili izlediği görülür. Dolayısıyla Mimar Gerekli'nin elindeki apartman tasarımı fırsatlarını kimi deneysel yaklaşımlara imza atmak üzere değerlendirdiği söylenebilir. Mimarın apartman tasarımlarının, özellikle cepheleri bağlamında döneminin mimari anlayışından farklılaştığı ve dönemde sıklıkla kullanılan rasyonel formların ötesine geçen arayışlar içerdiği görülür.¹⁹ Ayrıca Gerekli, apartman tasarımlarında yapıların dış cephesine gösterdiği özeni giriş holünde de devam ettirir ve bu alanlarda bütüncül bir tasarım dili izler. Dilek Apartmanı'ndaki bu bütüncül dil, mimarın evinin iç mekanında da devam eder. Bu durum, apartmanlar bağlamında eşine pek rastlanan bir durum değildir. Bu önemli özellik, Efsun Ekenyazıcı Güney ile Hande Tulum'un birlikte yürütmekte olduğu "Kadıköy Apartmanları" projesi kapsamında, mimar Muammer Gerekli hakkında yaptıkları araştırma kapsamında mimarın kızı Gamze Gerekli Tanzer ile iletişim kurulduğunda ortaya çıkmıştır. Tanzer ile yapılan çevrimiçi görüşme esnasında babasının 2018 yılındaki vefatına dek Dilek Apartmanı'nın dördüncü katında yaşadığı öğrenilmiştir. Tanzer, babasının vefatının ardından ona ait olan bu daire satılmadan önce iç mekanlarını fotoğraflayarak belgelemiştir. Bu görüşme ve fotoğraflardan anlaşıldığı üzere mimarın konutunun iç mekanının özgünlüğü önemli ölçüde korunmuştur. Dolayısıyla bu yapının iç mekanları, bu çalışma kapsamında döneme ilişkin modern iç mekan yaklaşımlarını temsil eden örneklerden biri olarak ele alınır.

Bu nedenle, Dilek Apartmanı her ne kadar "Cephede Estetik Vurgu" başlıklı çalışmada odaklanılan yapılardan biri olarak literatürde daha önce ele alınmış olsa da bu çalışma, diğerinden farklı olarak, mimarın konutunun modern iç mekanlarına vurgu yapar. Tanzer'den alınan bilgilere göre Gerekli'nin yaşadığı bu konutun iç mekanı büyük ölçüde orijinalliğini korumaktadır. Literatür incelendiğinde ulusal ölçekte 1960'lı yıllara ilişkin özgünlüğünü koruyabilen modern iç mekan sayısının oldukça az olduğu anlaşılır. Özellikle yakın döneme tarihlenen bazı araştırmalar önemli modern iç mekan yaklaşımlarına ışık tutuyor olsa da bu konudaki örnek sayısının artırılması ve konuya ilişkin araştırmaların geliştirilmesi gereklidir. Bu nedenle bu çalışmada Tanzer'in arşivindeki fotoğraflar kullanılarak Dilek Apartmanı'ndaki Muammer Gerekli konutunun iç mekanlarının literatüre kazandırılması hedeflenir. Ayrıca, burada literatürde adına sıklıkla rastlanmayan bir aktör olarak karşımıza çıkan Muammer Gerekli'nin bu dönemde aldığı tasarım kararları ve modern iç mekan tasarımı bağlamında mimarın rolü vurgulanır.

Gerekli Evi İç Mekanındaki Modern İzler

1960 yılında tasarlanan ve 1961 yılında inşa edilen Dilek Apartmanı, Bağdat Caddesi

üzerinde konumlanan ve orijinalliğini cephesindeki tabelalar haricinde büyük ölçüde koruyabilmiş apartmanlardan biridir. Bu apartman, bu hattaki dönemdaşı diğer apartmanlardan cephe kurgusundaki geometrik boşluklar ile ayrışır.²⁰ Burada dikkat çekici olan yapının ön cephe kurgusu ile yan cephe kurgusunun farklı olmasıdır. Öndeki modernist mimarlık dili, geniş cam yüzeyler ve balkonlarla desteklenirken, yan cephelerde, balkonun ve devamındaki oda sağır bir kutu şeklinde ele alınır. Mimar, bu kutunun içinde geometrik motifli boşluğu kat silmeleriyle birbirinden ayrılan üç kat boyunca aynı şekilde tekrarlar. Kadıköy Belediyesinin arşivinden apartmana ait ulaşılan orijinal çizimlerdeki cepheler incelendiğinde, yapının kat sayısının zemin kat üstünde iki kat ve bir teras katı olarak planlandığı anlaşılır. Oysa yapı zemin kat üstünde üç katlı olarak inşa edilmiştir. Benzer şekilde planlara bakıldığında da arşivlerdeki planlar ile mevcut düzen arasında farklar olduğu mevcut cephe organizasyonunda anlaşılır.²¹ Ancak, ulaşılan bu belgeler elli yıldan uzun süredir arşivde kaldığından oldukça yıpranmış ve silikleşmiştir. Bu nedenle çizimlerin bazı kısımları maalesef net olarak okunamamaktadır. Ayrıca arşivde giriş kat planı ile birinci ve ikinci kata ait kat planı bulunurken üst katlara ait planlar bulunmaz. Dolayısıyla, bu metin kapsamında kullanılan plan dördüncü katın planı değildir fakat Tanzer'den elde edilen fotoğraflar ile elde edilen plan uyumludur.

Bu apartmanın giriş holü incelendiğinde, mimarın zemindeki paladian mozaikle uyumlu şekilde kullanılan farklı renk, ton ve boyutlardaki kesme taşı Piet Mondrian ve Theo van Doesburg tablolarını andıran geometrik bir kompozisyonda kullanmayı tercih ettiği görülür. Duvarlardaki bu taşlar Tanzer'in arşivindeki fotoğraflardan anlaşıldığı üzere Gerekli'nin evinde de kullanılmaktadır. Bu dışarıdan anlaşılması mümkün olmayan detay, apartmanı iç mekan bağlamında özel kılan bir noktadır. Gerekli, dış mekan ve iç mekan arasındaki tasarım bütünlüğünü bir adım daha ileriye götürerek apartmanın en üst katında konumlanan kendi dairesinde de bu tutumunu devam ettirir. Gerekli'nin bu çabasının apartmandaki diğer dairelerde de devam edip etmediği ise bu dairelere girilemediği ve onlara ilişkin görsel veriler elde edilemediği için bilinmemektedir. Öte yandan, apartmandaki dairelerin bir kısmı dükkân ve ofis olarak kullanıldığından iç mekanlarının özgün kalmaları mümkün görünmemektedir.

Giriş holünün duvarındaki bu uygulamayı konutunun yaşam alanındaki duvarlardan birinde de tekrarlayan mimar böylece iki mekan arasında bir ilişki kurar ve bu sayede bütüncül bir dil yakalar. Evindeki bu taş kaplama duvar iç mekandaki diğer duvarlardan malzeme farkı nedeniyle kolaylıkla ayrışarak bir odak halini alır. Bu duvarda yer alan ve taş duvar ile kontrast oluşturan siyah, hunlu bazalt taş kaplama şömine yardımı ile de bu odak güçlenir. Yaşama alanındaki bu şöminenin 1950'ler sonrası –hem uluslararası hem de ulusal bağlamda–modern iç mekanlarda sıklıkla karşımıza çıkan şömineli yaşama mekanı yaklaşımını örneklediği söylenebilir. Modern konutun iç mekan göstergelerinden biri olarak çoğunlukla üst gelir grubuna ait iç mekanlarda karşımıza çıkan şömine kullanımının etkisi burada da oldukça kuvvetlidir. Öncelikle müstakil konutlarda karşımıza çıkan şömine, üst gelir grubuna ait apartman dairelerinde

iç mekanda modern ve gösteriş yüklü bir detay olarak yaşam alanlarına eklenir.

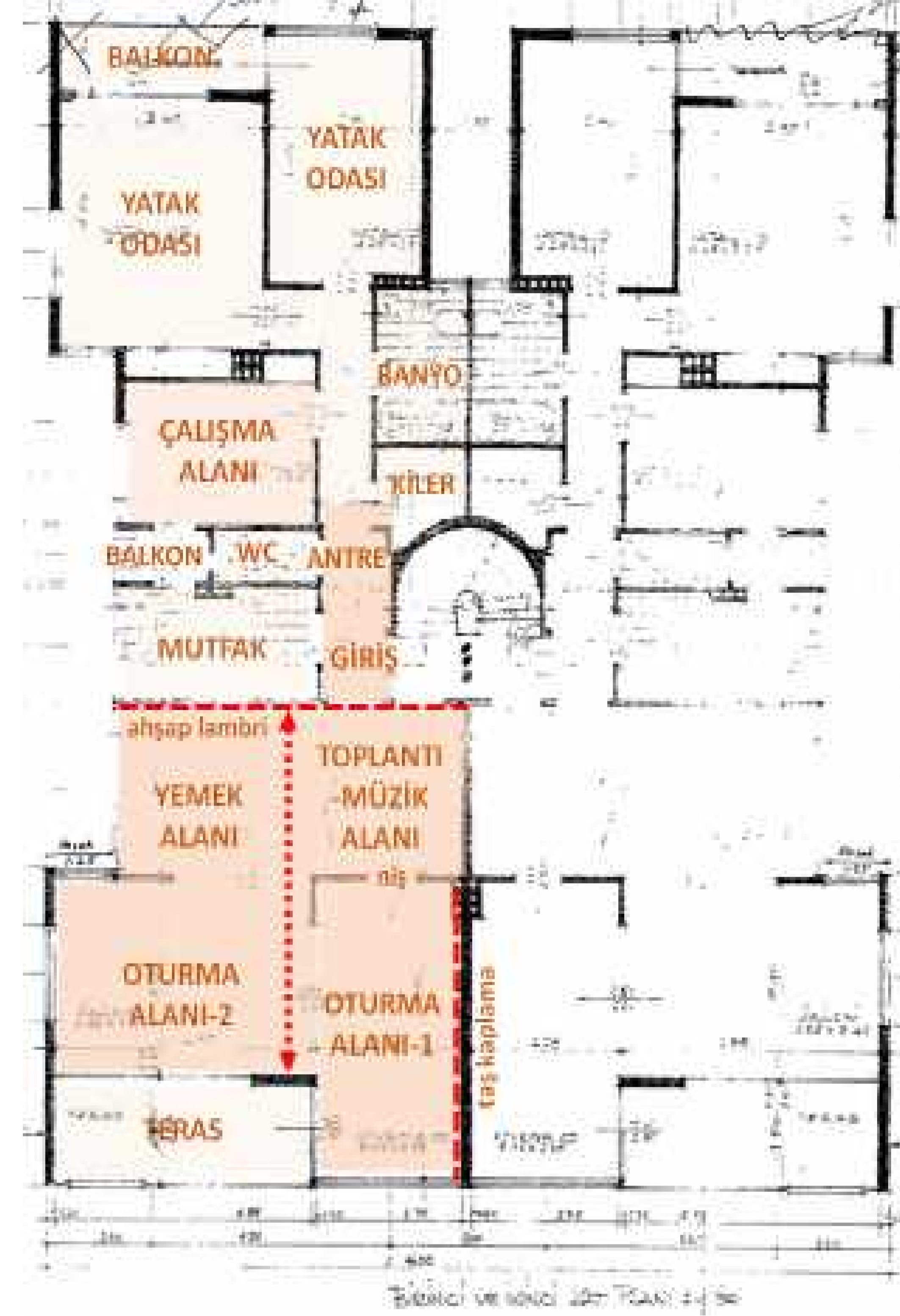


ŞEKİL 1: (SOLDAN SAĞA) A. DİLEK APARTMANI GİRİŞ HOLÜ; B. MUAMMER GEREKLİ EVİ OTURMA ALANI.

Kaynak: (Soldan sağa) a. Yazarın Arşivi; b. Gamze Gerekli Tanzer Arşivi.

Gerekli'nin oldukça geniş bir mekan olan yaşama alanını kullanımı oldukça ilginçtir. Mimar bu geniş hacmi cam/şeffaf sürgü kapılarla ayırarak iki ana parçaya böler. Birinde çalışma-müzik köşesi ve içinde şömine ile televizyonun bulunduğu bir oturma alanı, diğerinde ise yemek alanı ve başka bir oturma bölümü yer alır. Tuba Bülbül Bahtiyar ve Esra Yıldız'ın 1976-1982 yılları arasında *Ev Dekorasyon* dergisinin sayıları arasında yaptıkları bir seçki ile konutların iç mekan özelliklerini inceledikleri çalışmalarında televizyonun konuta girmesinin ardından bu ürünün mekanın kullanılış şeklini etkilediğini ifade ederler. Yazarlara göre yaşama mekanı televizyonun mekandaki konumuna göre yeniden düzenlenir.²² Gerekli evinin oturma alanlarından birindeki televizyon ise fotoğraflardan anlaşıldığı kadarıyla mekana sonradan gelmiş gibi bir izlenim verir. Çünkü buradaki oturma grubunun organizasyonu televizyona göre tasarlanmış gibi durmaz, bu sistemin şöminenin yer aldığı ana duvar ekseninde şekillendiği düşünülür.

Bir başka detay ise mekanın ana giriş kapısının olduğu duvarda yer alan, dönemin özellikle konut iç mekanlarında sıklıkla kullanılan bir öge olarak karşımıza çıkan lambri dir. Evindeki bu duvarda boydan boya meşe masif çatalı lambri kullanan mimar, sürgü kapılarda ve zemindeki balıksırtı parkede meşe tercih ederek bir uyum yakalar. Yaşama alanına geçildiğinde ilk olarak dört kişilik dairesel bir masanın ve yine dairesel formlarda, siyah deri kaplı sandalyelerin bulunduğu bir alana girilir. Bu masanın arkasındaki duvarda konumlanan piyano ve yandaki lambri duvarda asılı olan ud, bu mekanın bazen toplantılar bazen de müzik çalışmaları için kullanıldığını gösterir niteliktedir. Bu alan ile yukarıda bahsedilen taş kaplama duvarın yer aldığı oturma alanı arasında kısmi bir duvar vardır. Bu duvarda iki mekan arasında görsel geçiş de sağlayan, yine ahşap olarak meşenin tercih edildiği bir niş yer alır. Çalışma kapsamında Oturma Alanı-1 olarak nitelenen bu alanda on kişilik modern çizgilere sahip bir oturma



ŞEKİL 2. DİLEK APARTMANI KAT PLANI (MUAMMER GEREKLİ EVİ İÇ MEKANI FOTOĞRAFLAR DOĞRULTUSUNDA YAZAR TARAFINDAN DÜZENLENMİŞTİR).

Kaynak: Kadıköy Belediyesi İmar Müdürlüğü Arşivi.

grubu bulunur. Orta yüzyıl modernizminde popüler bir malzeme olan derinin taba ve siyah renklerde döşeme malzemesi olarak kullanıldığı bu kolçaksız koltuklardan ikisinin köşelerinde kare formlu, çerçevesi siyah deri kaplı, üzerinde ivory gri mermer olan yan sehpa bulunur. Oturma Alanı-1'de bu sehpaların dışında, ortasında siyah toros mermer bulunan fıncık kaplamalı geniş bir sehpa daha bulunur. Bu yuvarlak sehpa ile ilgili hem ulusal hem de uluslararası pek çok referans gösterilebilir. Örneğin, geleneksel konut mimarisinde sıklıkla rastlanan sini-sehpa ya da Ottoman pufun modern bir yorumu olarak okunabilir. Bu sehpa kullanılan siyah toros mermer aynı zamanda taş kaplama duvarın önündeki konsolun çerçevesinde de kullanılır. Bu duvarda dikkat çeken bir diğer nokta olan bu konsol şöminenin alt hizasında, duvar boyunca devam eder. Mimar, konsoldaki ve şöminedeki siyah renk tercihi ile yine bir uyum ve bütünlük oluşturur. Bu alanda tercih edilen malzemelerin birbirleri ile uyumlu olmaları mimarın iç mekandaki özenli tavrına örnek olarak verilebilir. Aynı mermerin farklı mobilya ve ünitelerde tekrarı, ahşapta fıncığın konsol ve sehpa, meşenin ise zeminde ve sürgü kapıların çerçevelerinde tekrarı gibi tasarım/malzeme tercihleri mekansal anlamda bir ilişki ve bütünlük hissi

uyandırır. Bu mekanın zemininde de yine kullanılan malzemelerle benzer bir dil konuşan, taba rengine yakın, düz, mekanın neredeyse bütününe kaplayan bir halı serilidir.



ŞEKİL 3. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA) A. TOPLANTI-MÜZİK ALANI;
B. OTURMA ALANI-1'DEKİ NİŞE BAKIŞ; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA) C-D.
OTURMA ALANI-1 GÖRSELLERİ.

Kaynak: a-b-c-d. Gamze Gerekli Tanzer Arşivi.

Salonun tavanında kompozit, alüminyum panel asma tavan kullanan Gerekli, bu sayede spotlarla mekanı aydınlatır. Oturma Alanı-1'in tavanına bakıldığında ise burada asma tavanın kesintiye uğradığı görülür. Bu noktada mimarın mekanın merkezine gelecek şekilde pervaneli bir aydınlatma elemanı tercih ettiği anlaşılır. Hem asma tavanın olmayışı nedeniyle tavan yüksekliğinin artması hem de aydınlatma türünün farklılaşmasıyla bu oturma bölümünün yaşama alanındaki ana merkez olduğu düşünülebilir. Öte yandan, yaşama alanındaki aydınlatma elemanları genel olarak değerlendirildiğinde, asma tavandaki spotların ve diğer sarkıt lambanın haricinde mekanda masa lambalarının ve apliklerin de bulunduğu görülür. Dolayısıyla mimarın, iç mekandaki aydınlatma unsurunu detaylı şekilde düşündüğü ve mekanın tasarımını etkileyecek şekilde ele aldığı söylenebilir.

Sürgü kapılarla ayrılan ikinci kısımda ise diğerinden farklı bir yaklaşım izlenir. Burada,

öncelikle –mutfığa yakın olan dar kısımda– tablolar, fotoğraflar ve aydınlatma elemanları ile zenginleştirilen lambri duvarın önünde, koyu ceviz malzemedeki yemek takımı ve arkasında alçak bir dolap yer alır. Yemek alanının önünde, sürgü kapıların arkasındaki kısımda olduğu gibi, yine bir oturma alanı –Oturma Alanı - 2– bulunur. Bu iki alanın arasında ise duvarın önünde büyük bir kadın heykeli mekandaki beyaz renk vurgusunu kuvvetlendirir. Yaşama alanının bu kısmının mekansal atmosferi hem tasarım dili, hem kullanılan malzemelerin ve renklerin farklılığı açısından diğerinden oldukça farklıdır. Mimar yemek alanındaki sandalyelerde bordo renkli minderler kullanırken, oturma alanında ise beyaz bir koltuk takımı seçer. Oturma Alanı-1'deki taba ve siyah deri koltukların tasarım dili ile çok benzer olmayan bu beyaz takımın kare formlu yan sehpaları ise yine koyu ceviz malzemedendir. Aynı şekilde, yine bu oturma alanında koyu ceviz bir dolap ünitesi metal strüktürlü modern bir koltuğun arkasında oturma takımıyla bütünleşir. Bu koltuğun Marcel Breuer'in 1928 yılında tasarladığı, dünyanın önde gelen ikonik sandalyelerinden biri olan, kolçaksız, boru profilli Cesca sandalye²³ modeline oldukça benzediği söylenebilir. Oturma Alanı-2'nin zemininde siyah beyaz, amorf formlarda, küçük bir kilim serilidir. İki oturma alanı arasındaki fark, zemindeki halı tercihlerine de yansır. Bu kilimin üzerinde Mimar Gerekli'nin tasarımı olan metal ayaklı, dikdörtgen formda bir orta sehpa yer alır. Bu modern sehpa, hem malzeme tercihi hem de formu ile döneminin estetik değerlerini/tasarım yaklaşımını yansıtan bir örnek olarak düşünülebilir. Oturma alanlarında tercih edilen koltukların tasarım dilleri her ne kadar birbirlerinden farklı olsa da bu koltuk gruplarının her ikisinde de benzer yanların olduğu söylenebilir. Bu sayede mekanlar arasında bir bütünlük ve denge de sağlanır. Bu noktada iki alandaki bu takımların –koltuklar ve sehpa– mekandaki sabit diğer unsurlara göre daha yeni oldukları ve sonradan değiştirildikleri düşünülebilir. Bahtiyar ve Yıldız'a göre bu yıllarda evin en gösterişli kısmı salondur ve salon alanlarındaki mobilyalar “modern” ya da “klasik” olarak ikiye ayrılır.²⁴ Bu noktada, aslında salonun ya da salondaki mobilyaların 1930'lu yıllardan beri modernleştiğinin altı çizilmelidir. Salon, evin karşılama alanı olduğundan ve adeta bir kamusal alan olarak işlevselleştiğinden modernizmin bu alanda daha erken karşımıza çıktığı söylenebilir.²⁵

Gerekli'nin evinin herhangi bir noktasında klasik bir mobilyaya ya da tasarım anlayışına rastlanmaz. Bahtiyar ve Yıldız, modern tarzdaki salonlardaki koltuk takımlarının sıklıkla geniş oturma kısımlarına sahip, iskeletleri görünmeyen, alçak, düz renkli ve desensiz, sıklıkla toprak tonlarının kullanıldığı, deri veya kadife kumaş kaplı koltuklardan oluştuğunu ifade eder.²⁶ Bu iç mekanda kullanılan koltuk takımlarının ikisi de anlatılan stildedir.



ŞEKİL 4. A. YAŞAMA ALANINDAKİ SÜRGÜ KAPILAR VE İKİYE AYRILAN MEKAN; B. OTURMA ALANI-1'DEN OTURMA ALANI-2'YE BAKIŞ; C. OTURMA ALANI-2 VE YEMEK ALANI.

Kaynak: a-b-c. Gamze Gerekli Tanzer Arşivi.

Dilek Apartmanı'nın Bağdat Caddesi'nde diğer apartmanlardan ayrılmasını kolaylaştıran bir detay olarak öne çıkan yan cephesindeki boşluklu düzen evin yaşama alanında hissedilmez. Muammer Gerekli, iç mekanda Oturma Alanı-2'nin duvarında konumlanan cephedeki bu geometrik boşlukları iç mekan tasarımını etkileyen bir unsur olarak ele almaz. Bu boşlukların bulunduğu duvar, içeride boydan boya devam eden tül ve perdeler ile örtülür. Dolayısıyla Gerekli'nin apartmanı özel kılan bu cephe detayını estetik bir vurgu olarak tasarladığı ve iç mekana etkisi üzerinde düşünmediği kendi dairesindeki tasarım tavrından anlaşılabilir. Bu anlamda cephe ve iç mekan arasında bir süreklilik ve bütüncül bir dilin olmadığı görülür. Ayrıca bu noktada, cephedeki bu ayrıştırıcı tavrın iç mekanda bırakacağı atmosferik etkinin tasarım aşamasında mimar tarafından düşünülmemiş olduğu iddia edilebilir.

Bu büyük yaşama alanını sürgü kapılarla iki farklı bölüme ayıran mimar, bu kapıları gerekli gördüğü hallerde kapalı, açık ya da yarı açık kullanabileceği şekilde tasarlar. Böylece daha formal olarak yorumlayabileceğimiz ilk alanda bir toplantı yapılması gerektiğinde bu alanın, bir ofis iç mekanı gibi diğer kısımdan görsel olarak olmasa da fiziksel olarak ayrılarak farklılaştırılabilmesi düşünülmüş olabilir. Konutların yaşama mekanları, Meltem Gürel'in de altını çizdiği gibi ev sahibinin kimliğini, sosyal statüsünü, vb. özelliklerini konuklara aktaran mekanlardır.²⁷ Bu örnekteki yaşam alanı da Gürel'in fikrini destekler niteliktedir. Mimar evin bu –görece– kamusal kısmında iç mekan tasarımındaki beceri ve kabiliyetini adeta sergiler. Tasarladığı şömine duvarı, niş, sürgü kapılar ve asma tavan onun tasarımlarının konuklara gösterildiği birer örnek niteliği taşır. Bu iç mekana gelen biri Muammer Gerekli'nin mimarlık yaklaşımını hem yapısal ölçekte –apartmanın kendisi üzerinden– hem de iç mekan ölçeğinde –evin girişi ve yaşama alanı üzerinden– kavrayabilir. Bu mekanda dikkat çeken başka bir öge ise mekanın tavanında daha çok ofis alanları gibi kamusal mekanların tavanlarında tercih edilen alüminyum panelli

asma tavan sisteminin kullanılmasıdır. Bu sistem ile yine bir ofis atmosferi yaratan camlı sürgü kapılar asma tavan ile bir araya geldiğinde bu mekanın bir konut yaşama alanı olarak okunmasını zorlaştırır; konutun bu kısmını bir ev-ofis atmosferine büründürür.

Yaşama alanının dışında, Tanzer'in arşivinde evin giriş mekanına ait fotoğraflar da vardır. Bu fotoğraflardan Muammer Gerekli evinin giriş alanının da yaşam alanı gibi itina ile tasarlanan alanlardan biri olduğu görülür. Mimar, burada da bütüncül tasarım yaklaşımını ortaya koyan bir mekansal organizasyon kurgular. Bu alanda da yaşam alanında olduğu gibi duvarlarda ahşap malzemenin etkisi hissedilir. Giriş kapısının olduğu duvarda, ana kapı ile aynı ahşap renkli kaplama malzemesinin kullanıldığı tavana kadar uzanan dolaplar yer alır. Kapının tam karşısında ise bu defa ayna kapaklı dolaplar konumlanır ve bu dolapların üst hizalarında yatay bir takım ahşap hatlı detaylara yer verilerek alandaki diğer ahşap dolaplar ile ilişki kurulur. Öte yandan, giriş kapısının tam karşısındaki bu aynalı duvar sayesinde çok geniş olmayan bu mekan olduğundan daha büyük hissedilir ve daha gösterişli görünür. Giriş alanının zemininde ise yeşil bordürler ile birlikte beyaz seramikler kullanılır. Bu uygulama mutfak, banyo ve odalara uzanan koridorda da aynı şekilde devam eder. Giriş alanının ve onunla ilişkili biçimde ele alındığı anlaşılan koridorun duvarları bordürlerdeki yeşil renge benzer bir tonla boyalıdır. Böylece bordür, duvarlar ve kapılar arasında bir ahenk yakalanır. Mimar, hem yatay hem de dikeydeki hatları renk seçimi ile bütüncül. Girişteki ahşap malzemenin yoğunluğu koridorda kaybolur. Ancak, koridordaki kapıların üstlerinde turuncu/tahta renkli camlar kullanılarak farklı bir atmosferik etki sağlanır.

Tanzer'in arşivindeki son fotoğraflar ise babasının evindeki ofisine aittir. Bu mekanda Gerekli'nin kendisi için oldukça modern bir tasarım çizgisine sahip bir çalışma ünitesi tasarladığı görülür. Bu ünite duvar boyunca devam eden ve tavana kadar yükselen, geometrik, açık renkli metal profillerle desteklenen modüler bir sisteme sahiptir. Raf ve dolaplardan oluşan bu sistem 1960'lı yıllar modern iç mekanında sıklıkla kullanılan öğelerdendir. Kai Kristiansen'in aynı yıllarda FM Møbler için tasarladığı ahşap sistem buna örnek olarak gösterilebilir.²⁸ Benzer şekilde tasarlanan –altta genellikle kapaklı dolaplar ve çekmecelerin bulunduğu üst kısımlarda ise daha çok raflara ve kimi zaman cam kapaklı dolaplara yer verilen– bu üniteler modüler yapılarından gelen esneklikleri ve kullanışlılıkları ile dikkat çeker.²⁹ Gerekli'nin buradaki tasarımını da esnekliği bağlamında dikkat çeken bir ünite olarak değerlendirilebilir. Mimar tasarımının pencereye yakın kısmında, yukarıdaki raf ve kapaklı ünitelere bir çalışma masası ve pano entegre ederek farklı bir fonksiyon daha katar. Bu duvarın karşısında ise çizim ve maket yapımı için uygun, oldukça da geniş ikinci bir masa dikkat çeker. Bu mekan genel hatları ile mimarın çalışma pratiği hakkında bilgi verir. Raflardaki kitaplar ve dergilere ek olarak kızı Tanzer'in de ifadesinden anlaşıldığı üzere Muammer Gerekli mimarlık hayatı boyunca çeşitli periyodik yayınları satın alır ve mimari alandaki gelişmeleri takip eder. Eskiz rulolarından ve dolapların üzerlerindeki alanlardaki çizimlerden de mimarın tasarımlarını el çizimi ile şekillendirdiği söylenebilir. Mekan, yine 1960'lı

yıllarda sıklıkla rastlanılan bir başka iç mekan elemanı olan küresel sarkıt bir lamba ile aydınlatılır.

Tanzer'in arşivinden ulaşılan giriş, yaşama alanı ve çalışma odası fotoğraflarından anlaşıldığı üzere, Muammer Gerekli, evinin iç mekanında yalın, süslemeden uzak, oldukça rasyonel mobilya tasarımlarını tercih eder. Tanzer'den öğrenildiği kadarıyla bu mobilyaların bazıları mimarın kendi tasarımıdır. Dolayısıyla Gerekli, sadece bina ölçeğinde tasarım yapan bir mimar olmanın yanında, kendi evinin iç mekanından da anlaşıldığı üzere iç mekana ilişkin düşünmeyi ve tasarlamayı da ihmal etmeyen, hatta mobilya ölçeğinde bile tasarımlar ortaya koyan bir yapıya sahiptir.



ŞEKİL 5. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA) A-B. EVİN GİRİŞ ALANINDAN GÖRSELLER; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA) C. MİMARIN ÇALIŞMA ALANI; D. KAI KRİSTİANSEN TASARIMI RAF SİSTEMİ.

Kaynak: (Üst sıra soldan sağa) a-b. Gamze Gerekli Tanzer Arşivi; (Alt sıra soldan sağa) c-d. <https://www.design-market.eu/en/240873-vintage-teak-shelving-system-by-kai-kristiansen-for-fm-mobler-1960s.html>



Sonsöz Olarak

Muammer Gerekli'nin iç mekanına ilişkin görseller ile Kadıköy Belediyesi Arşivi'nden elde edilen çizimler karşılaştırıldığında mimarın evinin içinde birtakım mekansal değişiklikler göze çarpar. Bu noktada, mimarın konutunun iç mekanını kendi gündelik hayat pratikleri üzerinden yeniden ele alarak bir takım mekansal değişiklikler yaptığı düşünülebilir. Mimarın iç mekanından anlaşıldığı kadarıyla, Gerekli, evinin bir kısmını aynı zamanda ofisi olarak da kullanır. Dolayısıyla, bu modern iç mekan çözümlerinin sıradan bir konut iç mekanındaki çözümlerden–özellikle yaşama alanı bağlamında–

oldukça farklı düzenlendiği söylenebilir. Bu mekandaki iki ana kısım cam sürgü kapılarla birbirlerinden ayrıldığından gerekli hallerde adeta bir duvar görevi görebilir. Aynı şekilde yine bu şeffaf kapılar açıldıklarında mekanın iki kısmı bir araya gelerek büyük bir ana mekan gibi davranabilir. Bu sayede mimar konutunun iç mekanında esnek bir kullanım sağlamış olur. Bu konutta dikkat çeken pek çok özellikten biri olarak yaşama alanındaki cam sürgü kapılarla kurgulanan, alternatif düzenlemelere olanak sağlayan tasarım bunların en ilgi çekici olanıdır. Ayrıca şömine duvarında apartman giriş holünde kullanılan malzemenin devamının görülmesi de bir diğer önemli noktadır. Mimarın bu konutta iç mekanı ele alış biçimi ve mobilya tasarımları kendisinin yalnızca bina ölçeğinde çalışmadığını, aynı zamanda farklı ölçeklerde tasarımlara imza attığını da gösterir.

Dilek Apartmanı'ndaki bu konutun iç mekanını arşivden elde edilen çizimlerle de destekleyerek fotoğraflar üzerinden analiz eden bu çalışmada modern iç mekan bağlamında ortaya koyulan veriler, Muammer Gerekli gibi literatürde saklı kalmış bir figürün açığa çıkartılması açısından önemlidir. 1960'lı-1970'li yıllar modern konut iç mekanına ilişkin pek çok referans barındıran bu konut, iç mimarlık literatürü bağlamında ele alınmaya değer bir vakadır. Fakat mimarın vefatının ardından ev satılmıştır ve ne yazık ki dönemsel referanslar barındıran bu mekanı görmek artık mümkün değildir. Ancak, bu çalışmanın motivasyonu, iç mekan literatüründe, özellikle modern konut iç mekanı okumaları bağlamındaki eksikliğin zaman içinde alternatif yöntemler yardımıyla yapılacak araştırmalar sayesinde giderilmesine yardımcı olmaktır.

NOTLAR

- 1 Ercüment Bigat ve İlhan Bilgesü, “Mühendis Arif Saltuk Villası,” *Arkitekt*, no. 2 (1958): 55–60.
- 2 Meltem Gürel, “Bir Saygınlık Stratejisi Olarak Modern Mobilyanın Kullanımı,” *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* içinde, ed. Umut Şumnu (Ankara: İçmimarlar Odası Yayınları, 2013), 121-139. Esra Bici Nasır, Şebnem Timur ve Meltem Ö. Gürel, “Living Rooms Occupied: Narratives on the Recontextualization of the “Museum-Salon” Practice in Modern Turkish Domesticity [İşgal Edilmiş Salonlar: Modern Türk Ev Hayatında “Müze-Salon” Pratiğinin Yeniden Bağlamlaştırılmasına İlişkin Anlatılar],” *Home Cultures*, no. 1 (2019): 63–92.
- 3 İrfan Bayhan, “Bir Mimar Evi ve Atölyesi,” *Arkitekt*, no. 2 (1968): 53–57.
- 4 Anonim, “Barlas Yalısı,” *Arkitekt*, no. 2 (1966): 66–69.
- 5 Muhteşem Giray, “Küçükyalı’da İki Villâ,” *Arkitekt*, no. 1 (1967): 8–11.
- 6 *Arkitekt* Dergisi’nde yapılan literatür taramasında bu bağlamda karşılaşılan örnekler arasında Halit Femir ve Feridun Akozan’ın Bursa’da tasarladığı Selim Süter Evi (1950), Büyükkada’da Abdurrahman Hancı ve Turgut Cansever’in Rifat Yalman için tasarladığı ev (1952), yine adada Emin Necip Uzman’ın tasarımı olan Sadıkoğlu Villası (1956), Utarit İzgi tasarımı Haluk Şaman Villası (1959), İzgi ve Mahmut Bir’in tasarladığı Muammer Arıtan Villası (1960), Ercüment Bigat’ın Orhaniye’de bir yazlık ev projesi (1966), Asım Mutlu ve Utarit İzgi tasarımı Adnan Kunt Villası (1968), Çelik Alatur’un Namık Yolga için tasarladığı ev (1971), Boğaziçi’nde Emin Necip Uzman tasarımı villa (1974), yine Uzman’ın tasarımı olan Tuzla’da bir yaz evi (1980) gösterilebilir.
- 7 Pınar Sezginalp, “Transformation of Residential Interiors in the Moda District of Istanbul, 1930s-1970s [İstanbul’un Moda semtinde Konut İç Mekanının Dönüşümü, 1930’lar-1970’ler]” (Yayınlanmamış doktora tezi, ODTÜ, 2017).
- 8 Alara Demirci Canbulat ve Umut Şumnu, “Ünlüler ve İç Mekanlar: Ses Dergisi “Artistler ve Evleri” Dizisinin İncelenmesi, *DOCOMOMO_tr Türkiye’de Modern İç Mekanlar Sempozyumu 2, Yaşar Üniversitesi, İzmir*, 13-14 Haziran 2022).
- 9 Yaşar Üniversitesi, “İzmir Kent Belleği,” ET: 27.12.2022, <https://izmirkentbellegi.yasar.edu.tr/>
- 10 2022 yılı Mayıs ayında başlayan bu belgesel serisi kapsamında ele alınan apartmanlar Cinnah 19 (1959), Köşk Apartmanı (1965), İkraniye Apartmanı (1968), Gemi Ev (1970), 2. Evkaf Apartmanı (1930), Yeşiltepe Blokları (1956), Sönmez Apartmanı (1958), Teras Evler’dir (1979). Instagram, “Ankara Apartmanları.” ET: 07.11.2022, <https://www.instagram.com/ankaraapartmanlari/>
- 11 Burcu Arıkan ve Gülçin Pulat Gökmen, “Kentsel Mekânın Fiziksel Katmanları, Konut Dokusunun Oluşumu ve Feneryolu Mahallesi’nin “Risk”li Dönüşümü,” *İdealkent*, no. 7 (2016): 966–998.
- 12 Ebru Karakaya, “Türk Mimarlığı’nda Sanayi-i Nefise Mektebi / Güzel Sanatlar Akademisi’nin Yeri ve Restorasyon Alanına Katkıları” (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 2006).
- 13 Ceren Bereket Kahraman, “Tevfik Bey Apartmanı,” *Betonart*, no. 70 (2021): 21–27.
- 14 Hande Tulum ve Efsun Ekenyazıcı Güney, “Cephede Estetik Vurgu; Türkiye Modern Mimarlığında Muammer Gerekli Apartmanları,” *Yapı*, no. 451 (2019): 46–49.
- 15 Zeynep Yazıcıoğlu Halu, “1950-1970’lerde İstanbul’da Konut Mimarisi: Bağdat Caddesi Örneği” (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2001).
- 16 Karakaya, 2006.
- 17 Tulum ve Ekenyazıcı Güney, a.g.e., 46–49.
- 18 Bereket Kahraman, a.g.e., 21–27.
- 19 Tulum ve Ekenyazıcı Güney, a.g.e., 46–49.
- 20 A.g.e., 46–49.
- 21 A.g.e., 46–49.
- 22 Tuba Bülbül Bahtiyar ve Esra Yıldız, ““Ev Dekorasyon” Dergisi (1976-82) Üzerinden Konutlardaki İç Mekân Özelliklerinin İncelenmesi,” *Sanat ve Tasarım*, no. 28 (2021): 149–173.
- 23 Christopher Wilk, “Marcel Breuer, Furniture and Interiors [Marcel Breuer, Mobilya ve İç Mekanlar],” ET: 10.12.2022, https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1782_300296422.pdf
- 24 Bülbül Bahtiyar ve Yıldız, a.g.e., 149–173.
- 25 Esra Bici Nasır, Şebnem Timur Ögüt ve Meltem Gürel, “Changing Uses of the Middle-Class Living Room in Turkey: The Transformation of the Closed-Salon Phenomenon [Türkiye’de Orta Sınıf Oturma Odasının Değişen Kullanımları: Kapalı Salon Olgusunun Dönüşümü],” *Intercultural Understanding*, no. 5 (2015): 15–19.
- 26 Bülbül Bahtiyar ve Yıldız, a.g.e., 149–173.
- 27 Gürel, a.g.e., 121–139.
- 28 Kai Kristiansen’in 1960’lı yıllarda tasarlamış olduğu bu ünite o dönemde tasarlanan benzeri ünitelere örnek gösterilebilir. ET: 27.12.2022, <https://www.design-market.eu/en/240873-vintage-teak-shelving-system-by-kai-kristiansen-for-fm-mobler-1960s.html>
- 29 Daha fazla örnek için “Design Market” isimli sitedeki örnekler incelenebilir. ET: 27.12.2022, <https://www.design-market.eu/en/49-vintage-design-bookcase-shelves-50s-60s-70s>

KAYNAKÇA

Alatur, Çelik. “Namık Yolga Evi.” *Arkitekt*, no. 4 (1971): 154–155.

Anonim. “Barlas Yalısı.” *Arkitekt*, no. 2 (1966): 66–69.

Anonim. “Caddebostan’da Muammer Arıtan Villası.” *Arkitekt*, no. 1 (1960): 16–21.

Arıkan, Burcu ve Gülçin Pulat Gökmen. “Kentsel Mekânın Fiziksel Katmanları, Konut Dokusunun Oluşumu ve Feneryolu Mahallesi’nin “Risk”li Dönüşümü.” *İdealkent*, no. 7 (2016): 966–998.

Bayhan, İrfan. “Bir Mimar Evi ve Atölyesi.” *Arkitekt*, no. 2 (1968): 53–57.

Bereket Kahraman, Ceren. “Tevfik Bey Apartmanı.” *Betonart*, no. 70 (2021): 21–27.

Bici Nasır, Esra, Şebnem Timur Ögüt ve Meltem Gürel. “Changing Uses of the Middle-Class Living Room in Turkey: The Transformation of the Closed-Salon Phenomenon [Türkiye’de Orta Sınıf Oturma Odasının Değişen Kullanımları: Kapalı Salon Olgusunun Dönüşümü].” *Intercultural Understanding*, no. 5 (2015): 15–19.

Bici Nasır, Esra, Şebnem Timur ve Meltem Gürel. “Living Rooms Occupied: Narratives on the Recontextualization of the “Museum-Salon” Practice in Modern Turkish Domesticity [İşgal Edilmiş Salonlar: Modern Türk Ev Hayatında “Müze-Salon” Pratiğinin Yeniden Bağlamlaştırılmasına İlişkin Anlatılar].” *Home Cultures*, no. 1 (2019): 63–92.

Bigat, Ercüment. “Orhantepe’de Bir Yazlık Ev.” *Arkitekt*, no. 4 (1966): 169–172.

Bigat, Ercüment ve İlhan Bilgesu. “Mühendis Arif Saltuk Villası.” *Arkitekt*, no. 2 (1958): 55–60.

Bülbül Bahtiyar, Tuba ve Esra Yıldız. “‘Ev Dekorasyon’ Dergisi (1976-82) Üzerinden Konutlardaki İç Mekân Özelliklerinin İncelenmesi.” *Sanat ve Tasarım*, no. 28 (2021): 149–173.

Demirci Canbulat, Alara ve Umut Şumnu. “Ünlüler ve İç Mekanlar: Ses Dergisi ‘Artistler ve Evleri’ Dizisinin İncelenmesi.” DOCOMOMO_tr Türkiye’de Modern İç Mekanlar Sempozyumu 2, Yaşar Üniversitesi, İzmir, 13-14 Haziran 2022. https://www.youtube.com/watch?v=CVrBp17e8PU&ab_channel=docomomo_tr%C4%B0%C3%87MEKAN

Design Market. “Vintage Bookcase & Shelves.” ET: 27.12.2022. <https://www.design-market.eu/en/49-vintage-design-bookcase-shelves-50s-60s-70s>.

Design Market. “Vintage Teak Shelving System By Kai Kristiansen for Fm Møbler, 1960s.” ET: 27.12.2022. <https://www.design-market.eu/en/240873-vintage-teak-shelving-system-by-kai-kristiansen-for-fm-mobler-1960s.html>

Femir, Halit ve Feridun Akozan. “Bursa’da Bay Selim Süter Evi.” *Arkitekt*, no. 3-4 (1950): 45–50.

Giray, Muhteşem. “Küçükyalı’da İki Villâ.” *Arkitekt*, no. 1 (1967): 8–11.

Gürel, Meltem, “Bir Saygınlık Stratejisi Olarak Modern Mobilyanın Kullanımı.” *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* içinde, ed. Umut Şumnu, 121-139. Ankara: İçmimarlar Odası Yayınları, 2013.

Hancı, Abdurrahman ve Turgut Cansever. “Rıfat Yalman Evi.” *Arkitekt*, no. 5-8 (1952): 107–109.

Instagram. “Ankara Apartmanları.” ET: 07.11.2022. <https://www.instagram.com/ankaraapartmanlari/>

Karakaya, Ebru. “Türk Mimarlığı’nda Sanayi-i Nefise Mektebi / Güzel Sanatlar Akademisi’nin Yeri ve Restorasyon Alanına Katkıları.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006.

Koral, Süreyya. “Haluk Şaman Villası.” *Arkitekt*, no. 3 (1959): 94–98.

Mutlu, Asım, Utarit İzgi ve Esad Suher. “Adnan Kunt Villası.” *Arkitekt*, no. 4 (1968): 151–153.

Sezginalp, Pınar. “Transformation of Residential Interiors in the Moda District of Istanbul, 1930s-1970s [İstanbul’un Moda Semtinde Konut İç Mekanının Dönüşümü, 1930’lar-1970’ler].” Yayınlanmamış doktora tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2017.

Tulum, Hande ve Efsun Ekenyazıcı Güney. “Cephede Estetik Vurgu; Türkiye Modern Mimarlığında Muammer Gereki Apartmanları.” *Yapı*, no. 451 (2019): 46–49.

Uzman, Emin Necip. “Boğaz İçinde Bir Villa.” *Arkitekt*, no. 2 (1974): 53–57.

Uzman, Emin Necip. “Büyük adada Sadıkoğlu Villâsı.” *Arkitekt*, no. 3 (1956): 99–104.

Uzman, Emin Necip. “Tuzla’da Bir Yaz Evi.” *Arkitekt*, no. 3 (1980): 83–84.

Wilk, Christopher. *Marcel Breuer, Furniture and Interiors: The Museum of Modern Art, [Marcel Breuer, Mobilya ve İç Mekanlar: Modern Sanat Müzesi]* 1981. ET: 10.12.2022. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1782_300296422.pdf

Yaşar Üniversitesi, “İzmir Kent Belleği.” ET: 27.12.2022. <https://izmirkentbellegi.yasar.edu.tr/>

Yazıcıoğlu Halu, Zeynep. “1950-1970’lerde İstanbul’da Konut Mimarisi: Bağdat Caddesi Örneği.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2001.

TÜRKİYE'DE MODERN İÇ MEKANI KONUT BANYOLARI ÜZERİNDEN OKUMAK:

İzmir-Karşıyaka Apartmanları (1965-1975)¹

**Gizem Güler Nakıp
Eda Paykoç Özçelik
Gülnur Ballice**

Yerel koşullara bağlı olarak çok sayıda çeşitlilik yaratan modernleşme sürecinin farklı alanlarda yansımaları olmuştur. Türkiye'de 1923 yılında Cumhuriyet'in ilanı ile hızlanan modernleşme süreci, mimariyi de etkilemiş ve ardından modern tasarım ve iç mekanların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Toplum, bölge, dönem, yaşam tarzı, sosyal/kültürel/politik/ekonomik değerler ve mimari yaklaşımlar hakkında çeşitli bilgiler içeren konut mimarlığı, modern mimarinin yerel yorumlarının irdelenmesi için önemli ipuçlarını barındırmaktadır. Mimarlık tarihi ve ürünlerinin kalıcılığı ve devamlılığı, artan kentsel dönüşümler ve deprem gibi doğal afetler sebebi ile günden güne zorlaşmaktadır. Ayrıca iç mekanlar da kullanıcı tercihleri, değişen ihtiyaçlar ve yeni malzeme olanakları gibi sebeplerle hızla değişmektedir. Bu nedenle, dönemini temsil eden nitelikli konut mimarisi ve iç mekanlarının belgelenmesine ilişkin çalışmalar önem kazanmaktadır.

Bu çalışmada gündelik hayatın önemli bir parçası olan konut banyo iç mekanlarını belgeleme ve analiz etme yoluyla, modern dönem iç mimarlık tarihi, iç mekan pratikleri ve konut kültürü araştırılmıştır. Aynı zamanda banyo iç mekanını oluşturan donatıların modern yaşam pratikleri içerisinde yer alma süreci ortaya çıkarılmış ve dönemin tasarım yaklaşımı, üretim pratikleri ile sosyal ve toplumsal değerleri belirleyen kültürel kodları analiz edilmiştir.

Küvet, klozet, lavabo gibi elemanların tek bir mekanda yer alması ve banyoların oluşması, yapılarıdaki sıhhi tesisat sisteminin ortaya çıkmasıyla bağlantılı olarak gerçekleşmiştir. Su temini ve atık sisteminin gelişmesiyle birlikte daha önceden su ve ısınma olanağının bulunduğu yatak odası veya mutfakta kullanılan lavabo ve küvet, banyonun bir elemanı haline gelmiştir.² Türkiye'de modern banyo kültürü öncesi alaturka tuvalet, hamam ve gusülhane gibi alanlar temel temizlik ihtiyaçları için kullanılan mekanlar olup, geleneksel konutlarda bu alanlar evlerin bahçesinde veya avlusunda yer almış, tekil konutlarda evin içine entegre edilmiş küçük bir alan olarak çözülmüştür.³ 19. yüzyılın sonunda

Osmanlı'daki Batılılaşma ve modernleşme eğilimleri banyo kültüründe de değişimlere yol açmıştır. Bireysel beden bakımının mahremiyeti ve bunun tümüyle kişisel olarak sahiplenilen bir mekanda yer almasıyla banyo bir modernleşme ögesi haline gelmiştir.⁴ Türkiye'de 1923 yılında Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte başlayan devrimlerle ülkenin sosyal, politik, kültürel ve ekonomik yapısı değişmiştir. Gündelik hayatta, mimari ve tasarım kültüründe Batılı anlayışın benimsenmesi sonucunda modern ev ve apartman planlarında modern banyo ve elemanları da yer almıştır.⁵ 1920'lerde ve 1930'larda, İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük kentlerdeki konutlarda Batılı normlardaki aksesuarları içeren banyo tasarımları görülmeye başlamıştır. Kurnanın yerini lavabo, alaturka tuvaletin yerini alafranga klozet almış; sıcak su temini ile birlikte bu iki unsur modern banyo tasarımlarında bir arada kullanılmaya başlamıştır. Türkiye'de 1950'ler sonrasında banyo tasarımlarında yer alan gömme küvet, modernleşmenin ve Batılılaşmanın bir simgesi olmuş ve önemli bir sosyal statü göstergesi sayılmıştır. Küvetten daha yabancı bir eleman olan bide ise Avrupa'da yaygın olarak kullanılmış, İngiltere ve Amerika'da yaygınlaşmamıştır. Türkiye'de ise 1950'lerden 1970'lere kadar alafranga klozetin yanında şık bir öge olarak yer almış ve çoğu kullanıcı tarafından israf olarak görülmüştür.⁶ 1960'lardan itibaren modern apartmanda yaşama arzusunun ve dönemin sosyal statüsünün göstergesi olarak banyolarda kullanılan malzemeler çeşitlenmiş, banyo metrekareleri büyümüş ve iç mekan tasarımına gösterilen özen artmıştır.

Bu çalışmanın amacı, modern konut banyoları konusundaki mevcut bilgi birikimini geliştirmek ve seçilen banyolar üzerinden modernizmin toplum yaşantısındaki etkilerini analiz etmektir. Yerel bağlamda modernleşme sürecini analiz edebilmek için konuyla ilgili nitelikli konut stoku barındıran, modern dönem mimarlık tartışmaları içinde önemli bir yere sahip olan ve hızlı bir dönüşüm içinde mevcut konut stokunu kaybetme tehlikesi yaşayan İzmir'in Karşıyaka ilçesi örnek alan olarak belirlenmiştir. Bu doğrultuda dönemin karakteristik konut yapılarını barındıran Donanmacı Mahallesi'nde 1965-1975 yılları arasında yapılmış Karşıyaka'nın modern konut yaşamının temsilcisi olan üç apartmanda yer alan banyoların mimari özellikleri, modernist yaklaşımları ve yerel değerleri ortaya çıkarılmıştır. Gökçeoğlu (Faruk San, 1966), Gediz (Faruk San, 1967) ve Pıtrak (Cahit Akan, 1974) apartmanları üzerinden yapılan bu yorumlama, konut planları içinde banyoların konumu, banyoların plan yerleşimleri, banyo donatıları, depolama üniteleri, yer ve duvar seramikleri, armatürler, aksesuarlar, aydınlatma elemanları ve kapı/pencerelerin analizini içermektedir. Konuyu daha geniş perspektiften ele alabilmek için banyonun tanımı, banyo donatıları ve malzemeleri, dünyada ve Türkiye'de konut iç mekanlarında modern banyonun ortaya çıkışı ve tarihsel süreçte banyonun gelişimi bu araştırmanın arka planı olarak incelenmiştir. Daha özel olarak ise, Türkiye'de 1965-1975 dönemi konut banyolarının modern iç mekan karakteristikleri ve banyo donatılarının üretiminde rol alan aktörler – tasarımcılar/üreticiler/firmalar– çalışmanın literatür araştırmasında yer almıştır.

Araştırmanın yöntemi; literatür taraması, örnek tanımlama, fotoğraf çekimi, arşiv taraması ve verilerin dijital ortama aktarılmasını içermektedir. Ayrıca banyo mekanlarının

günümüzdeki durumları değerlendirilerek farklı görselleştirme yöntemleriyle dokümantasyonları sağlanmıştır. Bunun için ana görüntü-temelli tekniklerden olan fotoğrafçılık tekniği dışında üç boyutlu mimari modelleme ve görselleştirme (*render*) yöntemleri kullanılmıştır.

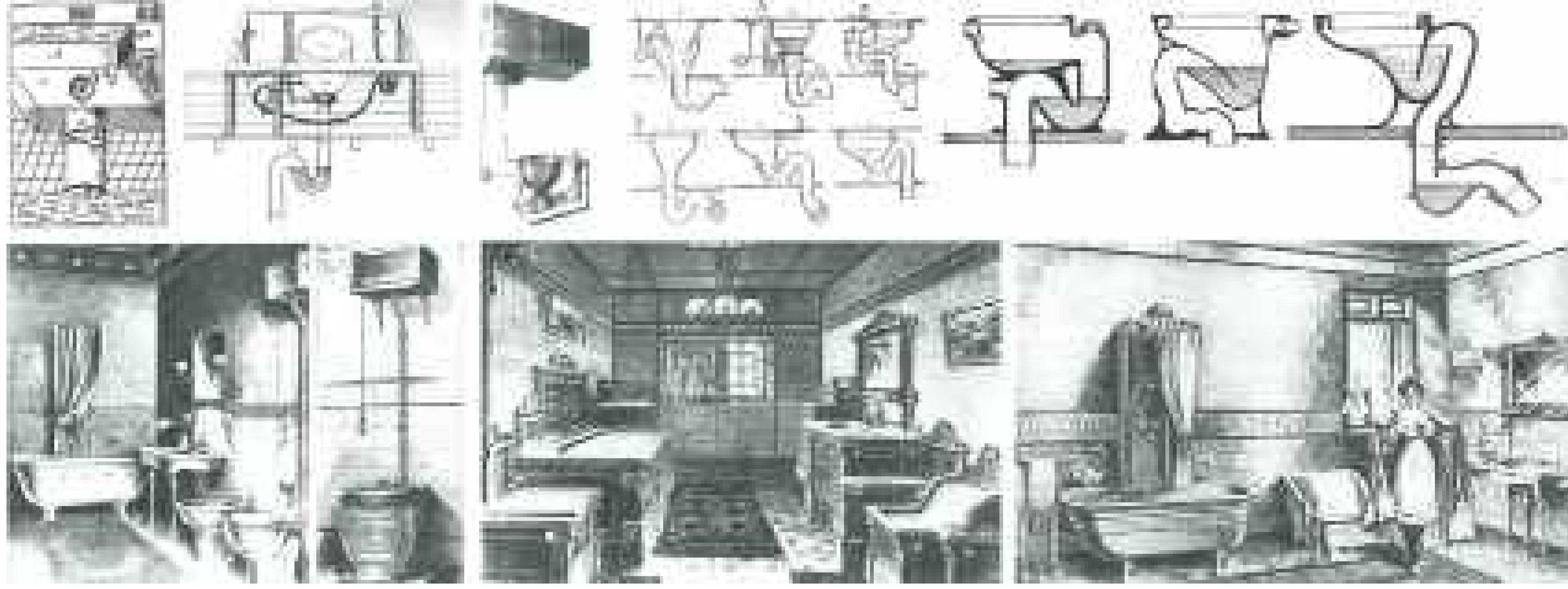
Toplumdaki modern, Batılı, hijyenik, rahat ve moda gibi kavramlarla tanımlanan değer ve inançların oluşmasında modern banyonun temsil gücü önemli bir yer tutmaktadır.⁷ Bu nedenle modern bir anlayışla inşa edilmiş farklı banyo örneklerinin incelenmesi ve belgelenmesi, tasarım kültürünün yorumlanmasını, mimari değerlerin korunmasını, modern konut mirası değerlerinin canlandırılmasını ve modernizmin kodlarını yansıtan iç mekanların analizini sağlamaktadır. Konut banyoları üzerinden yapılan bu analiz ve yorumlamayla birlikte modernleşen toplumun yaşam biçimindeki değişimler ortaya çıkarılmıştır. Bu banyoların özgün özellikleriyle literatüre kazandırılması ve kalıcı hale getirilmesinin iç mekan ve mimarlık tarihine ışık tutacağı düşünülmektedir. Bu çalışma ile, daha önce literatürde sınırlı sayıda yer alan banyo iç mekanlarının yazılı ve görsel olarak belgelenmesi ve bu sayede modern banyo kültürünün gelişim sürecinin daha görünür ve ulaşılabilir hale gelmesi hedeflenmektedir.

Modern Banyonun Doğuşu

Fizyolojik bir eylem olan dışkılama fonksiyonunun karşılanması kültürel ve sosyal boyutları, bu ihtiyacın mekansallaşmasında da farklılaşmaya sebep olmuştur. İlk mekanlaşma Romalılarda görülürken, sadece tuvalet değil; su tesisatı ve kanalizasyon da 500 yıl kadar bu kültürde önemli yer bulmuştur. Orta Çağ'a gelindiğinde ise su tesisatı ve kanalizasyon kavramları bilinmediğinden tuvalet, evlerin bir parçası olmaktan çıkmış ve lazımlık kullanımı biraz da hijyen kaygısı ile yaygınlaşmıştır. Doğu'da ise kanalizasyon olmaksızın tuvalet, her zaman evlerin bir bileşeni olmuştur. Klozet, 18. yüzyılın sonlarında İngiltere'den başlayarak icat edilmiş, sürekli gelişmiş ve bu gelişim, evlerdeki banyo mekanının gelişiminde de büyük rol oynamıştır (Şekil 1).⁸

“Banyo yapma” kavramı ise, hastalıkları önlemek amacı ile vücudun ve ruhun temizlenmesi sonucunda doğmuş olup ilk ortaya çıkışında hijyen kaygısı bulunmamaktadır. Farklı kültürler ve sosyal pratikler ışığında dış mekan aktivitesi olan banyo yapmak, zaman içerisinde bir iç mekan ritüeline dönüşmüştür. Bugün bildiğimiz hali ile banyolar ise sanayileşme ve Sanayi Devrimi'nin katkıları ile tesisat ve kanalizasyon sistemlerindeki teknolojik ilerlemeler sayesinde ortaya çıkmıştır.⁹ Ayrıca, hijyen kavramının ortaya çıkışı da günümüzdeki banyoların şekillenmesinde önemli rol oynamıştır.^{10 11}

Konutlarda kişisel sağlık ve temizlik ihtiyaçlarının karşılandığı mekan olan banyolar, “bagno” kelimesinden gelmektedir ve sözlük anlamı “yıkama yeri”dir. Günümüze gelindiğinde bu tanım artık yetersiz kalmaktadır ve banyonun genel tanımı şu şekilde yapılabilmektedir: “Banyo; sağlık ve bakım amacına cevap veren ve aynı zamanda



ŞEKİL 1. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA): A. KLOZET KABININ SUYLA TEMİZLENDİĞİ İLK TASARIM; B. PATENTİ 1775 YILINDA ALINAN KUĞU BOYNU SIFONLU VE SUYLA TEMİZLENEN KLOZET; C. PATENTİ 1778'DE ALINAN REZERVUARLI KLOZET; D. 19. YÜZYIL KLOZET KESİTLERİ; E. GEÇ 19. YÜZYIL KLOZET KESİTLERİ; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA): F. 20. YÜZYIL BAŞLARINDA KLOZET, BİDE, LAVABO VE DİREK SAĞLIK DONATILARINI SAKLAMA ÇABASININ ORTADAN KALKMASI; G. 19. YÜZYIL SONLARINDA ÜRETİLMİŞ "GREK VAZOSU KLOZET"; H. 1880'LERDE BİR AMERİKAN BANYOSU; I. 1903'TE BİR VİYANA BANYOSU.

Kaynak: (Arredamento Mimarlık, 2000, ss. 64-72.

yıkama eylemi için kullanılan ve bu amaçlara yönelik tesisat, donatı elemanlarının kombinasyonunu içeren bir mekandır. Bu alan, konutun vazgeçilmez ve koşulları minimumun altına indirilemeyen mekanlarından biridir.”¹² Konut banyolarının tarihsel sürecine bakıldığında 20. yüzyılın başlarında, konutlardaki çoğu yıkama alanlarının mutfakların içinde ya da çatı katında bulunduğu görülmektedir. Bu yıllarda banyolar yardımcı mekan olarak işlev görmeye devam etmiş ama duş alma kavramı giderek önem kazanmıştır. Ayrıca yine bu yıllarda su ısıtmak için kullanılan kazanlar da yaygınlaşmaktadır. Hijyen kavramının artmaya başladığı bu dönemlerde şampuan veya deterjan gibi hijyen malzemelerinin reklamı, satışı ve kullanımı da yaygınlaşmaya başlamıştır. 1900'lerin başlarında ayrıca vitrifiye elemanlarında basit şekiller ve standartlaşma da görülebilmektedir. 1920'lerde banyo elemanları küvet, lavabo ve tuvaletten oluşan üç parçalı set olarak satılmaktadır.¹³ 1930'lara kadar banyolarda devam eden beyaz rengin egemenliği bu yıllarda zemin ve vitrifiye elemanlarına renk eklenmesi ile kırılmaya başlamıştır.¹⁴ Mimaride Modernizm, iki savaş arası dönemde bilim ve teknoloji aracılığıyla işlevsel ve hijyenik ortamlar yaratarak sanayileşmiş kentsel peyzaja katkıda bulunmuştur. Ev iç mekanı da modernist söylem için önemli bir araştırma alanı olmuştur. CIAM (*Congrès International d'Architecture Moderne*) 1933 yılında hazırladığı Atina Tüzüğünde, Le Corbusier'nin de etkisiyle temel işlevler olan barınma, çalışma ve rekreasyon alanlarında hijyeni temel alarak yeterli alan, güneş ve havalandırma ihtiyacına yer vermiştir. Modern Hareketin bu tür evrensel varsayımları 1953'teki CIAM-IX kongresinde sorgulanmış ve daha sonra tüm bu değerler içerisinde insan faktörünün önemi bir grup mimar (Team X) tarafından gündeme getirilmiştir.¹⁵

1940'larda İkinci Dünya Savaşı'nın da etkileri ile sanayileşme yavaşlamaya başlamıştır.¹⁶ İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yeniden yapılanma süreci olan 20. yüzyılın ikinci yarısında ise ıslak mekan veya oda olarak bilinen minimal banyolar görülmeye başlanmıştır. Günümüzdeki banyonun elemanları olan lavabo, küvet ve tuvalet ayrı bir mekanda yer almaya başlamıştır. 1960'ların ortalarına gelindiğinde banyolar giderek yaşam tarzına daha yakın hale gelmiş ve buna istinaden yuvarlak köşeli ve pahalı mobilyalar ve ürünler görülmeye başlanmıştır. Bu yıllarda farklı renkler de banyonun içine girmiş; ayrıca demir, çelik, seramik ve emayenin yerini giderek taş, ahşap, cam, akrilik ve plastik almaya başlamıştır. Banyolarda renk kullanımı vitrifiyelere ek olarak tuvalet kağıtlarında da görülmeye başlanmıştır.¹⁷ 1970'ler banyonun tarihinde sosyal ve kişisel gelişim ve değişim dönemi olarak tanımlanabilir. Refah seviyesinin artması ile rahatlık ve lüks banyonun aranan özellikleri haline gelmeye başlamıştır. Sentetik malzemelerin kullanımı ise yaygınlaşmıştır. Artan lüks talebi ile turuncu, kahverengi, sarı ve yeşil gibi renkli banyolar da gözde hale gelmiştir (Şekil 2).¹⁸



ŞEKİL 2. (ÜST SIRA): A. STANDART AMERİKAN BANYOSU, 1960'LAR; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA): B. CESAME BANYOSU, 1970'LER; C. CERAMİCA SCALA BANYOSU, 1980'LER.

Kaynak: a. Mid Century Home Style "1960s Gallery of Bathrooms"dan aktaran Gülsüm Baran, 2010s. 64; b. Domus 1970'dan aktaran Gülsüm Baran, 2010 s. 65; c. Domus 1980, Ağustos'tan aktaran Gülsüm Baran, 2010 ss. 70-75.

Türkiye’de Modern Banyonun Ortaya Çıkışı

Türkiye’ye modern banyo kavramının ortaya çıkmasından önce geleneksel Türk evlerinde temel ihtiyaçlar alaturka tuvalet, hamam ve gusülhaneler ile sağlanmaktaydı. Alaturka tuvaletler evlerin avlusunda ya da bahçesinde yer alırken hamamlar ise kamusal yıkanma mekanları olarak işlev görmekteydi. Temizlik işlevlerine ek olarak hamamlar özellikle kadınlar için bir sosyalleşme mekanı idi. Banyonun başka bir kullanım biçimi de İslami kültüre göre abdest almak için kimi evlerin yatak odalarında dolap gibi görünen, içlerinde ise su kapları ve su gideri bulunan gusülhaneler idi.¹⁹ 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde tuvalet kağıdının gelişimi dünyada tuvalet kavramında büyük bir değişime yol açarken, Türkiye suyla temizlenme geleneğini sürdürmüş; hatta klozet ile taharet musluğunun ilk uygulaması Türk kültüründe görülmüştür. 1900’lere gelindiğinde, tuvalet kâğıdı ve suyla temizlenme geleneği birleşerek devam etmiştir.²⁰ 19. yüzyılın son on yılının en önemli gelişimlerinden bir diğeri İstanbul’da 1892 yılında Yıldız Porselen Fabrikası’nın kurulmasıdır.²¹

1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulması ile ülkenin sosyal, politik, kültürel ve ekonomik yapılarında gerçekleştirilmeye başlanan devrimler, gündelik hayatın mimari ve tasarım kültürlerinde de izlenmeye başlanmıştır.²² 1900’lerin başından 1950’lere kadar Avrupa ve Amerika’da sabit vitrifiye elemanları modern banyoyu temsil ederken bu elemanlar Türkiye’de Cumhuriyet’in kurulmasının ardından giderek yaygınlaşmaya ve konut banyolarında da görülmeye başlanmıştır. Yabancı yayınlarda görülen ve Türk evlerinde 1920’lerden itibaren uygulanmaya başlanan bu planlar, Türk kültüründen tamamen farklı bir gündelik yaşam pratiğini yansıtmaktaydı.²³

18. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda başlayan modern sanayi toplumunu oluşturma girişimleri, 1950’lerde hız kazanmış ve ülke geneline yayılmıştır. Bu dönemde tarımda makineleşmenin artmasıyla azalan işgücü ihtiyacı sonucunda kentsel alanlara göç başlamıştır. Bu kitlelerin barınma ihtiyacı, gecekondular yerleşimleri ve apartmanların çoğalmasına neden olmuştur. Gecekondular kentlerde kırsal alanlara benzer mahalleler yaratırken apartmanlar kentleşme, modernleşme ve gelişmenin sembolü olmuştur. Bu dönemde apartman yapıları sadece üst gelir düzeyine yönelik değil, orta tabakanın da ulaşabildiği bir konut tipi olarak yaygınlaşmıştır. Yeni orta sınıf, ücretli işçiler ve memurlar modern endüstriyel toplumların ürünü olan bu apartman dairelerine yerleşmiştir. 19. yüzyıl sanayi devriminin gerçekleştiği ülkelerdekine benzer bir şekilde modernleşmenin bir yan ürünü olarak “hijyen” kavramı farklı ölçeklerde önem kazanmış; hijyen, modern koşulların doğal bir gerekliliği olmasının yanı sıra kentleşmenin yarattığı olumsuz koşullara da bir tepki olarak benimsenmiştir.²⁴

1950’lere kadar olan süreçte apartmanların da baskın yapı tipi haline gelmesi ile banyolar kentli evlerin bir parçası olmuştur. Yeni ortaya çıkan apartman kavramı modern banyo ile birlikte eş zamanlı olarak evrimleşmiş ve gelişmiştir; yeniliği temsil eden bu iki

kavram modern yaşamın simgeleri haline gelmiştir. Ancak, kimi kullanıcılar geleneksel tuvalet alışkanlıklarını terk etmekte ve değiştirmekte zorlanmış, bu sebeple alaturka tuvaletler evlerin bir parçası olmaya devam etmiştir. İlerleyen yıllarda ise bu alaturka tuvaletler klozetlere dönüşmeye başlamıştır.²⁵ Türkiye’de toplu konut projelerinde CIAM ilkeleri hijyenik yaşam koşullarını temsil edecek şekilde uygulanmıştır. Asfalt yollar, düzenli bir yerleşim planına göre yerleştirilmiş bloklar, merkezi konumdaki sosyal tesisler, geniş yeşil alanlar, çamaşır yıkama ve ısıtma hizmetlerinin yerleştirildiği alt katlar, bu tür toplu konutların uluslararası ölçekteki modernleşme yaklaşımını gösteren özellikleridir.²⁶

Belirli bir gelir düzeyi için üretilmiş modern apartman dairelerinde, güncel malzemeler, gelişmiş konfor sistemleri ve sıhhi yaşam ortamı gibi özellikler bulunuyordu. Bu dairelerde soba ve termosifon kullanımı yerine merkezi radyatör ile ortamın ısıtılması ve sıcak su temini sağlanmıştır. Elektrik donanımı, çamaşır makinesi ve elektrikli süpürge gibi ev aletlerinin kullanımı hijyen açısından olumlu gelişmelere yol açmıştır. Mutfak ve banyolarda da yeni hijyen uygulamaları yaygınlaşmıştır. Geç Osmanlı döneminde Batı tarzı yaşamın bir parçası olarak görülen alafranga klozet ve küvetin de içerisinde olduğu banyo armatürleri apartman yaşantısı ile modernitenin bir parçası olarak görülmüştür. Apartman dairelerinde, Batı armatürleri ile kompakt bir banyonun somutlaştırıldığı bir ortam yaratılarak; ikisi modern olmanın ve Batılı olmanın sembolleri olarak iç içe geçmiştir.²⁷

Modern banyonun simgelerinden olan alafranga tuvaletin –klozetin– günlük yaşam pratiklerine girmesine ek olarak, 1950’lerden başlayarak küvet de Batılılaşmanın bir temsili haline gelmiştir. Ancak durgun suda yıkanma pratiği Türk kültürüne aykırı olduğundan banyolara giren küvet, genellikle bir duş teknesi olarak kullanılmıştır. Ayrıca küvet kavramını içselleştirmeye çalışan Türk toplumu, bu elemanı su kesintilerinde su biriktirmek ve depolamak, evdeki büyük eşyaları burada yıkamak ve halı, perde ve battaniye gibi eşyaları suya bastırmak gibi farklı amaçlar için kullanmıştır.^{28 29}

Modern banyo kavramının Türk yaşam pratiklerine iyice yerleşmesi ile 1950-1970 aralığında diğer bir vitrifiye elemanı olan bide de klozet ile set olarak satılmaya başlanmıştır. Ancak ilerleyen yıllarda hem banyolarda fazla yer işgal etmesi hem de klozetlerin kendi donanımı içerisinde taharet musluğu yer aldığından bu ürüne talep azalmıştır.³⁰ 1950’lere kadar ülkemizde endüstrileşemeyen seramik, bu yıllara kadar tamamen ithal edilmekte idi. 1958 yılında Çanakkale Seramik Fabrikası’nın ilk özel sektör kuruluşu olarak üretime geçmesi ile ilk 20x20 cm’lik fayans üretimini 1955 yılında yapılması, banyo malzemelerinde önemli bir dönüm noktasıdır (Şekil 3).^{31 32}

1960’larda tartışılmaya başlanan renk ve estetik kavramına ek olarak, hijyen ve ergonomi kavramları da bu yıllarda sorgulanmaya ve tartışılmaya başlanmıştır. Bu kapsamda temizliği kolay ve mikrop barındırmayan çıkıntısız yüzeyli vitrifiye elemanları

önerilmiştir. Ayrıca yine bu yıllarda teknolojik gelişmeler sayesinde önemli bir hijyen elemanı olan sifonlar da daha sessiz çalışmaya başlamıştır.³³ Malzemeler açısından bakıldığında ise 1966 yılında Bozüyük Seramik Sanayi'nin bir kamu kuruluşu olarak üretime geçmesi; 1969 yılında ise Kale Kalıp'ın seramik için pres kalıp üretimine başlaması bu yıllarda yaşanan iki önemli olaydır.³⁴

1970-80 aralığında ise önceki yıllarda egemen olan ve hijyeni temsil ettiği düşünülen beyaz banyo ve vitrifiye elemanlarının yanısıra, renkli banyo donanımları ortaya çıkmıştır. Bu renkli banyo kavramının yaygınlaşmasında desenli karo mozaikler ve seramikler de önemli birer elemandır (Şekil 3). 1972 yılında kurulan Kalebodur firması ile Türkiye'de ilk yer karosu üretiminin yapılması ve yine 1973 yılında Kalekim'in kurularak seramik yapıştırıcının yaygınlaşması rengin banyolara girmesinde önemli bir etkidir.³⁵ 1970'li yılların diğer bir önemli gelişimi de yaygın olarak kullanılan çamaşır makinesinin banyo içinde yer almaya başlamasıdır.³⁶



ŞEKİL 3. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA): A. VİTRA ECZACIBAŞI BANYO VE MUTFAK MALZEMELERİ KATALOĞU; B. ARÇELİK KÜVET KATALOĞU; C. ARÇELİK TERMOSİFON REKLAMI; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA): D. VİTRA ECZACIBAŞI BANYO VE MUTFAK MALZEMELERİ REKLAMI; E. VİTRA ECZACIBAŞI BANYO TAKIMI REKLAMI; F. ECZACIBAŞI RENKLİ BANYO ÖRNEĞİ; G. GORBON IŞIL RENKLİ BANYO ÖRNEĞİ; H. GORBON IŞIL ÇİÇEK DESENLİ SERAMİK KATALOĞU.

Kaynak: (Üst sıra soldan sağa): a-b. Bedri Kökten Arşivi; c. Arkitekt, 1966, 02/322 (Reklamlar); (Alt sıra soldan sağa): d. Arkitekt, 1970, 01/337 (Reklamlar); e. Arkitekt, 1971, 03/343 (Reklamlar); f-g-h. Bedri Kökten Arşivi.

Örnek Alan: Karşıyaka

İzmir şehir merkezinin kuzeyinde, körfez karşısında yer alan Karşıyaka, 19. yüzyılın ikinci yarısında yerleşim yeri olarak kurulmuştur. 1865 yılında tamamlanan İzmir-Kasaba demiryolu hattı ve 1884 yılında başlayan düzenli vapur seferleriyle hızla

büyüyen Karşıyaka, Levantenlerin ve diğer azınlıkların yoğun kentsel yerleşim yeri haline gelmiştir.³⁷ 1906 yılında tramvay hattının açılması ve yerleşimin karayolu ile şehre bağlanmasıyla Karşıyaka, kısa sürede İzmir'in en önemli yerleşim alanlarından biri haline gelmiştir. Karşıyaka'daki tüm gelişmeler İzmir'deki değişimlerle paralellik göstermiştir. Karşıyaka'nın kentsel ve mimari gelişimi Cumhuriyet'in kurulduğu 1923 yılından 1950'lere kadar tamamen İzmir'e bağlı olarak ve az sayıda mimar ve mühendisin katkılarıyla gerçekleştirilmiştir.³⁸ 1923'ten sonra İzmir'e göç, konut talebini artırmış, bir veya iki katlı müstakil konutların, ardından üç katlı aile apartmanlarının üretilmesine yol açmıştır.

1930'lu ve 1940'lı yıllarda bataklıkların kurutularak dolgu yapılması, kıyı şeridinin ana yolu oluşturacak şekilde genişletilmesi, yeni bir iskele yapılması gibi çeşitli gelişmelerle Karşıyaka, prestijli bir bölge haline gelmiştir.³⁹ Karşıyaka'nın İzmir ve çevresiyle ulaşım bağlantılarının gelişmesi, İzmir yangınından sonra İzmir'in varlıklı yerli ve yabancı nüfusunun Karşıyaka'da yerleşmesini hızlandırmış ve buna bağlı olarak konut talebi artmıştır. İzmir'in diğer bölgelerinde olduğu gibi Karşıyaka'da da ilk apartmanlar tek aileye ait bağımsız birimlerden oluşan aile apartmanları şeklinde ortaya çıkmıştır. İlk apartmanlar merkezde, çarşıda ve sahil şeridinde yapılmaya başlanmıştır.⁴⁰

1950'lerde, kıyı şeridinin daha da genişlemesi, ulaşımdaki gelişmeler ve nüfus artışına bağlı kentsel gelişme ile kentsel alanların dönüşümü hızlanmıştır. 1952 yılında uygulamaya konulan yeni imar planı ile Bostanlı ve çevresi, ana caddeler boyunca üç ve dört katlı apartmanlar ile yerleşime açılmıştır.⁴¹

1954 yılında resmen "ilçe" ilan edilen Karşıyaka, kısa sürede İzmir'in en önemli yerleşim yerlerinden biri haline gelmiştir. 1950'lerden sonra meydana gelen gelişmeler sonucunda Karşıyaka'da mimar sayısında önemli bir artış olmuştur. 1950'lerden sonra Karşıyaka'nın önemli mimar ve mühendisleri arasında Affan Karaca, Akif Kınay, Alp Türksöy, Armağan Çağlayan (İnşaat Yüksek Mühendisi), Atilla Yüzbaş, Bedri Kökten, Bülent Doruk (İnşaat Yüksek Mühendisi), Cahit Akan, Cavit Ölçer, Ergun Unaran, Fahri Nişli, Faruk San, Fuat Cebeci (İnşaat Yüksek Mühendisi), Gün Birsal (İnşaat Yüksek Mühendisi), Kemal Türksönmez, Necdet Ersin, Oral Alşan, Öner Sına, Semih Aygıt, Ürün Güray ve Ziya Nebioğlu sayılabilir.⁴²

1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren Türkiye'de tüm yerleşim yerlerinin gelişimini etkileyen en önemli faktör 1965 Kat Mülkiyeti Kanunu olmuştur. Bu kanun ile az katlı binaların yerine yüksek yapıların yapımının teşvik edilmesi Karşıyaka'nın kentsel dokusunu, özellikle binalarını, sokaklarını ve mimari kimliğini dönüştürmüştür. Bu yıllardan sonra yaşanan dönüşümler ve hızlı nüfus artışıyla birlikte apartmanlar baskın konut tipolojisi haline gelmeye başlamış ve sayıları hızla artmıştır. Bu nedenle, çok katlı apartmanların ilk yayıldığı ve kentleşmenin hız kazandığı 1965 yılı bu çalışma için başlangıç noktası olarak seçilmiştir.

Çalışma kapsamında Karşıyaka'nın seçilme nedenleri ise; ilçeye ilgili konut araştırmaları konusunda özellikle iç mekan odaklı çalışmaların kısıtlı olması, İzmir'de diğer bölgeler için üretilen araştırmalara kıyasla Karşıyaka konut mimarisine yönelik çalışmaların görece az olması, modern dönem mimarlık tartışmaları içinde önemli bir yere sahip olması, hızlı bir dönüşüm içinde mevcut konut stokunu kaybetme tehlikesi yaşaması ve dönemin önemli mimarları tarafından üretilmiş nitelikli konut stokuna sahip olması şeklinde özetlenebilir.

Bu doğrultuda dönemin karakteristik konut yapılarını barındıran Donanmacı Mahallesi'nde 1965-1975 yılları arasında yapılmış Gökçeoğlu (Faruk San, 1966), Gediz (Faruk San, 1967) ve Pıtrak (Cahit Akan, 1974) apartmanları bu çalışmada ele alınmıştır (Şekil 4). Bu apartmanlar, mimari özellikleri, iç mekan çözümleri, gündelik yaşam önerileri ve modernist tasarım anlayışları ile Karşıyaka'da modern konut yaşamının temsilcileri arasındadır.



ŞEKİL 4. DONANMACI MAHALLESİ HARİTASI ÜZERİNDE SEÇİLEN APARTMANLARIN KONUMLARI.

Kaynak: Yazarlar tarafından hazırlanmıştır.

Bu üç apartman aşağıdaki kriterlere göre seçilmiştir:

- 1954'te 6217 sayılı Tapu Kanunu'nda apartman konutlarının mülk konut olarak tanımlanma sürecinin değişikliğe uğraması ve 1965 yılında çıkarılan Kat Mülkiyeti Kanunu ile bugünkü statüsüne kavuşmasından dolayı ortaya çıkan çok katlı yeni konut biçimlenmesinin yoğunlaştığı 1965-1975 döneminde inşa edilmeleri,
- Dönemindeki karakteristik mimari eğilimleri yansıtmaları,
- Kentin genel mimari dokusu içinde farklı bir karaktere sahip olmaları,
- İç mekan çözümleri ve kullanılan malzemeler açısından özgün olmaları,
- Banyo/tuvalet mekanlarının dönemin karakteristik özelliklerini yansıtmaları ve özgün mimari özellikleriyle büyük ölçüde korunmuş olmaları,
- Dönemin ekonomik ve politik yaklaşımlarına alternatif olarak mimar eliyle üretilmiş olmaları,
- Kentin mimari, kültürel ve sosyal belleğinde iz bırakmış olmaları.

TABLO 1. SEÇİLEN APARTMANLAR HAKKINDA GENEL BİLGİ (Yazarlar tarafından hazırlanmıştır.)

Apartmanların Kimliği		
Gökçeoğlu Apartmanı		Yeri/adresi: Donanmacı Mahallesi No: 296, 35580, Karşıyaka, İZMİR Özgün kullanım/program: Konut, dükkan Tamamlandığı tarih: 1966 Mimar(lar)/tasarımcı(lar): Faruk San (A.F.A. Mimarlık ve Mühendislik Bürosu)
Gediz Apartmanı		Yeri/adresi: Donanmacı Mahallesi, No: 290 ve 292 (Orijinal Bina No:28), 35580, Karşıyaka, İZMİR Özgün kullanım/program: Konut Tamamlandığı tarih: 1967 Mimar(lar)/tasarımcı(lar): Faruk San (A.F.A. Mimarlık ve Mühendislik Bürosu)
Pıtrak Apartmanı		Yeri/adresi: Donanmacı Mahallesi, Cemal Gürsel Caddesi, No: 294/1, 35580 Karşıyaka, İZMİR Özgün kullanım/program: Konut, dükkan ve otopark Tamamlandığı tarih: 1974 Mimar(lar)/tasarımcı(lar): Cahit Akan

Çalışma kapsamında seçilen üç apartman (Tablo 1), Donanmacı Mahallesi'nde eski adı Yalı Caddesi şimdiki adıyla Cemal Gürsel Caddesi üzerinde ve birbirlerine bitişik konumda yer almaktadır.

Gökçeoğlu Apartmanı, Mimar Faruk San tarafından 1966 yılında tamamlanmıştır. Zemin, altı kat ve çatı arası katı olan tek bloktan oluşan yapı, onaylı mimari projesine göre zemin katta bir dükkân; normal katların her birinde tek daire olup, eşdeğer plan organizasyonuna sahip altı daireden oluşmaktadır. Açılı balkon formu ile sahil şeridindeki cephe düzeninden ayrılmaktadır. Binanın en karakteristik mimari unsurlarından biri, ön cephede bulunan ve yatay çizgide herhangi bir kesinti olmaksızın tüm cephe boyunca devam eden balkonlardır.

Gediz Apartmanı 1967 yılında Faruk San, Kayan Özgiller ve Nizamettin Coşkun tarafından Durgunoğlu ailesi için tasarlanmıştır. İki bloktan oluşan yapı zemin+sekiz katlıdır. 290 numaralı blokta zemin katta depo bulunmaktadır ve arka otopark alanına geçiş buradaki boşluktan sağlanmaktadır. Bu bloktaki diğer bütün katlarda tek daire bulunmaktadır. 292 numaralı blokta zemin katta bir kapıcı dairesi, 8. kata kadar olan katlarda ise her katta iki daire, 8. katta ise bir daire bulunmaktadır. İncelenen diğer apartmanlardan farklı olarak zemin kat geriye çekilerek yapı yerden yükseltilmiş ve böylece yapı-zemin ilişkisinde farklı bir tasarım anlayışı uygulanmıştır. Zemin kattaki bu geriye çekilme sayesinde, iki bloktan oluşan bu yapının ağır kütle etkisi hafifletilmiştir.

Pıtrak Apartmanı, 1974 yılında Cahit Akan tarafından tasarlanmıştır. Zemin, sekiz kat ve çatı katı olan ve A ve B bloklarından oluşan yapı, zemin katta iki dükkân; A blokta 8, B blokta 16 olmak üzere toplam 24 daireden oluşmaktadır. Pıtrak Apartmanı, Karşıyaka'nın en büyük ve prestijli ilk apartmanı olan Yalı Caddesi'ndeki Berin Apartmanı'nın yerine konumlanmıştır. Berin Apartmanı döneminden kalan geniş arka bahçesine üstü saydam örtülü, ısıtılmalı, modern "Cup Havuz" adında kapalı bir yüzme havuzu yapılmıştır. Günümüzde ise iptal edilen havuz kullanımı yerinde otopark alanı bulunmaktadır. Apartmanın zemin katındaki iş yerinde farklı dönemlerde çeşitli işletmeler yer almıştır. Bu mekan yıllar içerisinde seramik sergi salonu, kafe, banka gibi farklı kullanımları bünyesinde barındırmış, ayrıca bir dönem kentin tanınmış yerlerinden biri olan Palet Restoran'a da ev sahipliği yapmıştır. Günümüzde ise bu alanda "Cup Cafe" hizmet vermektedir.

İncelenen üç apartman, özgün tasarım anlayışları, yalın ve şeffaf kütle etkileri, sade cephe düzenleri, işlevsel plan şemaları ve iç mekan detaylarıyla mimari miras niteliği taşımaktadır. Günümüzde halen kullanımda olup özgün mimari/iç mimari özellikleriyle büyük ölçüde korunmuşlardır.

Seçilen Apartmanların Analizi




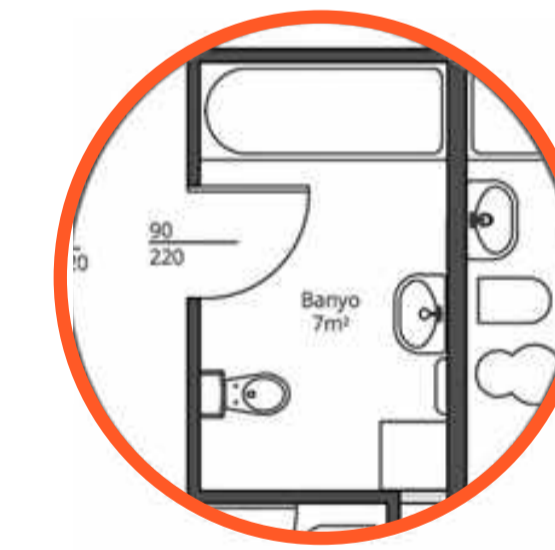

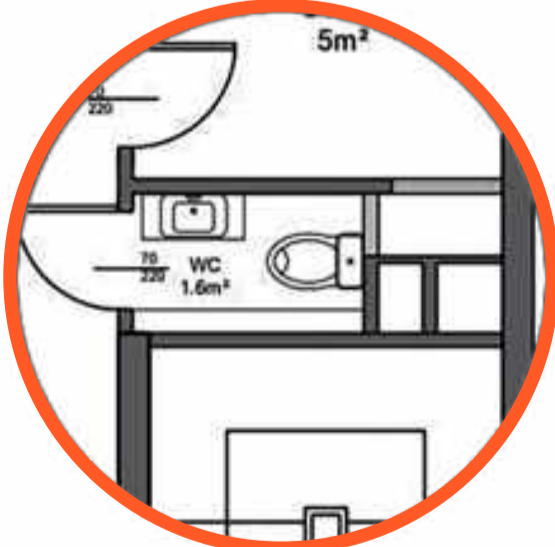
İncelenen üç apartmanda koridorlu bir plan şeması uygulanmıştır. Dairelerde ön kısımda salon, arka cephede iki oda ve koridor boyunca sıralanan ve ışıklıklardan havalandırılan mutfak, küçük oda, banyo ve tuvalet yer almaktadır (Tablo 2). Bu plan şeması sayesinde üç apartmanda da giriş kapısının doğrudan açıldığı ön kısım yaşama, yemek salonu ve mutfaka ayrılırken, giriş kapısına göre arka kısımda kalan alanlar mahremiyetin daha önemli olduğu fonksiyonlara ayrılmıştır. Salonda yemek ve yaşama alanlarının birbirinden ayrılması ve yatak odalarının evin arka cephesine konumlandırılması modern dönem konut plan şemasında görülen ortak bir özelliktir. Bu plan şemasının oluşumunda aynı zamanda bitişik nizam, dar parsel düzeni, manzara ve manzara ve caddeye yönelim gibi unsurların getirdiği zorunluluklar rol oynamıştır.

Gökçeoğlu Apartmanı banyosunda (Tablo 3 ve 4) (Ülkü Kayaalp'e ait 4 numaralı daire) döneme ait vitrifiye elemanları arasında ayaklı banyo lavabosu, rezervuarlı klozet, bide ve küvet bulunmaktadır. Zemin malzemesi olarak 10x20 cm beyaz kalebodur seramik kullanılmıştır. Küvetin bulunduğu alanın çevresinde oluşturulan duvarın üzeri banyoda kullanılan 15x15 cm mavi fayansla kaplanmıştır. Küvet alanında duş perdesi kullanılmıştır. Küvet içerisinde duş bataryalarının olduğu bölümdeki altı adet lacivert fayansın tamirat sırasında değiştirilmiş olduğu belirtilmiştir. Küvetin devamındaki alanda çamaşır makinesi, üzerinde iki kapaklı bir dolap ve elektrikli termosifon bulunmaktadır. Banyo lavabosunun bulunduğu duvara sabitlenmiş bir ayna yer almaktadır. Ayrıca lavabonun sağında ve solunda, klozetin yanında, küvetin bulunduğu alanda farklı boyut ve formlarda dört adet seramik sabunluk bulunmaktadır. Seramikten yapılmış bir etajer ve tuvalet kağıtlığı da orijinal olarak korunmuştur. Üst kısmında buzlu camlı bir bölümü olan, beyaz ahşap banyo kapısı da orijinalliğini korumaktadır. Banyonun büyüklüğü 5,99 m²'dir.

Gediz Apartmanı banyosunda (Tablo 3 ve 4) (Muzaffer Aydemir'e ait 1 numaralı daire) döneme ait vitrifiye elemanları arasında ayaklı mavi renkte banyo lavabosu, gövdesi mavi-kapağı beyaz renkte olan seramik rezervuarlı klozet, mavi renkte bir küvet yer almaktadır. Banyo lavabosunun bulunduğu duvarda sabit bir ayna yer almaktadır. Banyo lavabosunun yanında mavi renkte seramik etajer, klozetin yanında mavi renkte sabit vitrifiye tuvalet kağıtlığı ve askılık, küvet bölümünde ise mavi renkte sabit vitrifiye sabunluk bulunmaktadır. Banyo lavabosunun sağındaki alanda çamaşır makinesi ve karşısındaki alanda iki kapaklı krem renkte banyo dolabı bulunmaktadır. Banyoda ayrıca rezistanslı radyatör yer almaktadır. Giriş holü, mutfak, banyo ve balkonlarda zemin malzemesi yenilenerek beyaz ağırlıklı siyah ve gri çizgisel desenleri olan 25x25 cm boyutlarında bir seramik kullanılmıştır. Duvar malzemesi olarak, 15x20 cm beyaz seramik kullanılmıştır. Pano desen oluşturacak şekilde dörtlü çiçekli fayanslar kullanılmıştır. Ayrıca tek çiçekli fayanslar duvar yüzeylerinde belirli aralıklarla tekrar edilerek yerleştirilmiştir. Krem renkteki banyo kapısı orijinalliğini korumaktadır. Banyonun büyüklüğü 7,07 m²'dir.

Pıtrak Apartmanı'nda incelenen dairedaki (Meral Özsoy'a ait 4 numaralı daire) banyo yenilendiği için dairede kısmen özgün kalan tuvalet belgelenmiştir. Pıtrak Apartmanı küçük tuvaletinde (Tablo 3 ve 4), zeminde 25×25 cm beyaz seramik, duvarlarda 20×20 cm beyaz zemin üzerine sarı ve turuncu tonlarında çiçekli seramik kullanılmıştır. Desenli seramikler, beyaz seramik tuvalet kağıtlığı, lavabo, duvardan çıkışlı lavabo bataryası ve hareketli iki kolu olan havluluk askısı yapının inşa edildiği dönemden beri korunmuştur. Orijinal tasarımda bu alanda alaturka/hela taşı olduğu bilinmektedir. Alafranga klozet, zemin kaplaması ve lavabo altındaki dolabın sonradan yapılan tadilatla eklendiği düşünülmektedir. Küçük tuvalet 1,6 m²'dir.

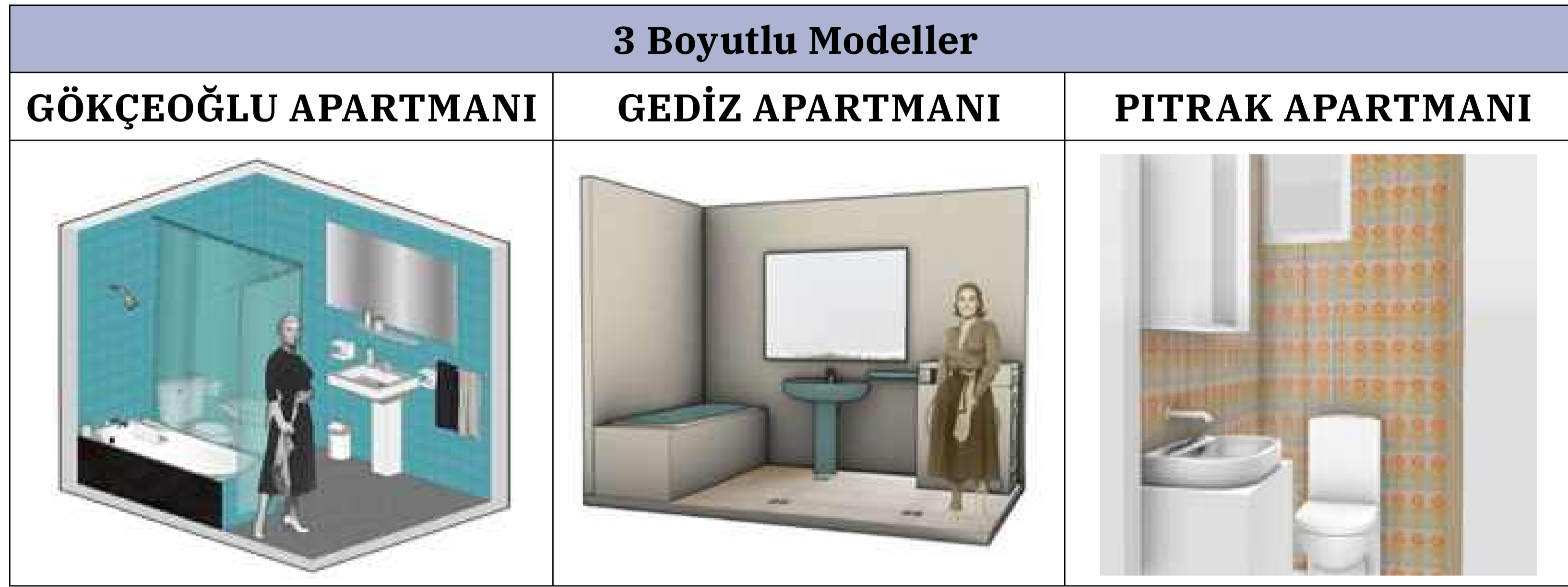
TABLO 2. SEÇİLEN APARTMANLARIN NORMAL KAT PLANLARI VE BANYO/TUVALET KONUMLARI (INAR 5566 dersi⁴³ öğrencileri tarafından üretilmiş ve yazarlar tarafından geliştirilmiştir.)

Apartmanların Plan Şemaları ve Banyo/Tuvalet Konumları		
GÖKÇEÖĞLU APARTMANI		
GEDİZ APARTMANI		
PITRAK APARTMANI		

TABLO 3. SEÇİLEN APARTMANLARIN BANYO/TUVALET GÖRSELLERİ (INAR 5566 dersi⁴⁴ öğrencileri tarafından üretilmiş ve yazarlar tarafından geliştirilmiştir.)

Apartmanların Kimliği		
GÖKÇEÖĞLU APARTMANI	GEDİZ APARTMANI	PITRAK APARTMANI
		
		
		
		
		
		

TABLO 4. SEÇİLEN APARTMANLARIN BANYO/TUVALET ÜÇ BOYUTLU MODELLERİ
(Yazarlar tarafından hazırlanmıştır.)



Sonuç ve Tartışma

Araştırma kapsamında seçilen üç apartman, dünya ve Türkiye ölçeğinde banyonun gelişimi göz önüne alınarak incelendiğinde bu sürecin yansımaları detaylı şekilde tüm örneklerde okunabilmektedir. Kronolojik olarak incelendiğinde 1950'lerden başlayarak hem Türkiye hem de dünyada modernleşmeye başlayan banyolarda alaturka tuvaletler yerini alafranga tuvaletlere bırakmaya başlamıştır. Ancak Türk halkı çoğunlukla bu alışkanlığını terk etmekte zorlanmış, ilerleyen yıllarda ise alaturka tuvaletler klozetler ile değiştirilmiştir. Bu değişim, Pıtrak Apartmanı'nın küçük tuvaletinde açık bir şekilde okunabilmektedir. 1950'ler ile Türkiye'deki banyolarda meydana gelen en büyük değişimlerden biri küvetlerin banyo iç mekanlarına dâhil edilmesidir. Bu gelişim ise hem Gökçeoğlu hem de Gediz apartmanları banyolarda mevcuttur. Döküm küvet konusunda Mimar Şükrü Kocagöz aşağıdaki uygulama detaylarını vermiştir:

“O zamanlar döküm küvetler modaydı mutlaka konuyordu banyolara. Döküm olunca yan yüzeyi fayansla kaplanıyor... Bayağı zor onun iççilikleri, santimi santimine duvarı örmeniz gerekir ki fayans üstüne otursun. O dönem Hilton lavabolar pek yoktu. Onlar yenilikler olarak görülüyordu. Bir iki Hilton lavabo yaptık, özel isteyenler oldu.”⁴⁵

1950-1970 yılları arasında modern banyonun Türk kültüründe giderek kabulü ile vitrifiye elemanları set halinde satılmaya başlamıştır. Setin iki parçasını oluşturan ayaklı lavabo ve klozet, seçilen tüm banyolarda bulunmaktadır. Bide ise, bu setin üçüncü ve son parçası olup banyolarda yer işgal etmesi sebebi ile çok kabul görmemiştir; ancak Gökçeoğlu Apartmanı banyosunda yer almaktadır. 1960'lara gelindiğinde hijyen kaygısı ile banyodaki tüm vitrifiye elemanlarında hem dünya hem de Türkiye ölçeğinde çıkıntısız yüzeyler kullanılmaya başlamıştır. Bu tür tasarımlar; Gökçeoğlu, Gediz ve Pıtrak apartmanları banyolarının hepsinde sabunluk, tuvalet kağıtlığı, etajer ve havluluk gibi

seramik aksesuarlarda izlenebilmektedir. Ayrıca bu yıllar, teknolojinin de gelişmeye başladığı yıllar olup Gökçeoğlu Apartmanı banyosundaki elektrikli termosifon ve Gediz Apartmanı banyosundaki rezistanslı radyatör bu gelişmenin örnekleridir. 1970-1980 yıllarına gelindiğinde yaşanan en köklü değişim ise beyaz renkli seramik ve donatılar yerine farklı renkte ürün seçeneklerinin sunulmasıdır. İncelenen banyolarda bu değişim gözlenmiştir. Gökçeoğlu Apartmanı banyosunda mavi renk fayanslar kullanılırken, Gediz Apartmanı banyosunda vitrifiye elemanları mavi olarak seçilmiştir. 1965'ler sonrası renkli vitrifiye ve seramik ürünlerinin kullanımı konusunda Mimar Raşit Beşerler ve Mimar Şükrü Kocagöz'ün görüşleri şu şekildedir:

“15x15 fayans bahsettiğiniz üç pastel renkte (mavi, sarı, yeşil), dördüncüsü yok. Tabii bu fayansların kenarları... seramiğin kesit olarak yapısını gösterir. Normalde köşeye gelecek fayanslar o kesiti kapatır. Üretimleri de vardı. Aşağı yukarı ilk 8-10 sene köşeleri yuvarlatılmış fayans diye bir ürünle karşılaşmadık. Sonradan bunun bir ihtiyaç olduğu belirdi. Sanırım Çanakkale Seramik ilk yapmış olabilir. Çok sansasyonel bir olay oldu. Fayans sipariş veriyorsunuz, şu kadar metre kare fayans şu kadar da köşe fayans diye belirtiyorsunuz onu. Şimdi o zamanla bugünü kıyaslırsak fayans ile ilgili konuşmak yarım saat... mümkünse çeşitli malzemelere girersek 6 ay yetmeyebilir.”⁴⁶

“[Vitrifiye olarak] Tek Çanakkale vardı, Vitra daha sonra girdi sektöre. Beyaz dışında 3 tane renk vardı: mavi, fıstık yeşili ve sarı. Başka hiçbir renk yok. Küvetin, vitrifiyelerin aynı renkleri bulunuyordu. Takım halinde. Birebir o sarıdan emaye küvet, o sarıdan fayans, o sarıdan bide... En pahalısı maviydi. En gösterişli mavi durduğu için öyle oluyordu. Beyaz en ucuz, ardından sarı... O da saman sarısı yani, tam sarı değil, tuhaf bir sarı.”⁴⁷

Pıtrak Apartmanı tuvaletinde beyaz zemin üzerine sarı ve turuncu tonlarında çiçekli duvar seramiği kullanılmıştır. Pıtrak Apartmanı Mimari Cahit Akan'ın fayansları temini konusunda aşağıdaki bilgiye ulaşılmıştır: “Bakın fayans bile yoktu doğru düzgün, düz fayanslar vardı. İşte birbirleri ile görüşmeleri sonrasında Cahit Bey özel olarak... fayansların üzerine bazı desenler bastırttı... Evlerde onlar kullanılırdı. Hatta bir kutu da ben almıştım... mutfaktaydı.”⁴⁸

1972 yılında kurulan Kalebodur firmasının ürünleri ise Gökçeoğlu Apartmanı banyosunda zemin malzemesi olarak kullanılmıştır. Gediz Apartmanı banyosunda ve Pıtrak Apartmanı tuvaletinde yer alan çiçekli duvar seramikleri aynı yıllarda yaygınlaşmaya başlayan Çanakkale Seramik firmasının ürünleriyle benzerlikler taşımaktadır (Şekil 5). Bu yıllarda çamaşır makinelerinin banyo iç mekanına dâhil edilmesi yaygınlaşmıştır. Gökçeoğlu ve Gediz Apartmanları'nın banyolarında da çamaşır makinesi banyonun bir elemanı olarak yerini almıştır.

NOTLAR



ŞEKİL 5. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA): A. VİTRİFİYE SET İÇ MEKAN ÖRNEĞİ; B. VİTRİFİYE SET REKLAM KATALOGU ÖRNEĞİ; C. ÇIKINTISIZ YÜZEYLİ VİTRİFİYE ÖRNEĞİ; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA): D. KALEBODUR KATALOG ÖRNEĞİ; E. ÇANAKKALE SERAMİK ÇİÇEK DESENLİ SERAMİK ÖRNEĞİ.
Kaynak: (Üst sıra soldan sağa): a. Bedri Kökten arşivi; b. Ankara Mimarlar Odası Arşivi'nden aktaran Gülsüm Baran, 2010 s. 68; c. Bedri Kökten arşivi; (Alt sıra soldan sağa): d-e. Mimarlık, 84/10 (Reklamlar)

Özellikle 1965'ten sonra ortaya çıkan, modern iç mekanlara sahip yeni apartmanlar, genellikle konfor sistemleri ve hijyenik koşulları ile tanımlanmıştır. İç mekanlarda yaşam kalitesini artıracak hijyenik ortamlar yaratmak önem kazanmıştır. Hijyen ve modern iç mekan arasındaki bağlantı yeni fikirleri ortaya çıkarmıştır. Plastik ürünler iç mekanlarda gündelik yaşama uygun hijyenik malzemeler olarak tasarımlarda yerini almıştır. Formika, melamin, vinil döşeme ve kaplama gibi yeni malzeme ve uygulamalar, dayanıklılıkları ve hijyenik özellikleri nedeniyle iç mimari ve mobilya tasarımlarında yaygın hale gelmiştir. Banyolar dönemin temizlik anlayışını ve fizyolojik rutinlerini uygulamak için seramik, fayans ve vitrifiye ürünleri gibi yeni malzemelerle donatılmıştır. 1965-1975 yılları arasında İzmir'in Karşıyaka ilçesinde seçilen apartmanların banyo mekanlarının analizi, dönemin konut, tasarım ve üretim yaklaşımlarını aktarırken Türk toplumunun modernleşme sürecini de yansıtmaktadır. Bu konuda yapılacak farklı araştırmalar dönemin tasarım yaklaşımı, üretim pratikleri ile sosyal ve toplumsal değerleri belirleyen kültürel kodlarını analiz ederek modern iç mekan tarihine katkıda bulunacaktır.

- 1 Bu bildiri, İzmir Kent Belleği araştırma grubunun Yaşar Üniversitesi bünyesinde gerçekleştirdiği BAP-083 no'lu "Yüzyıl Ortası Çok Katlı Konutların Mekânsal Analizi ve Sanal Ortama Üç Boyutlu Aktarımı; Karşıyaka, İzmir" başlıklı bilimsel araştırma projesinden üretilmiştir.
- 2 Maj-Britt Quitzau ve Inge Røpke, "Bathroom Transformation: From Hygiene to Well-being? [Banyo Dönüşümü: Hijyenden Esenliğe mi?]," *Home Cultures* 6, no. 3 (2009): 219-242.
- 3 Aysun Aytaç ve Şebnem Timur Öğüt, "Türkiye'de Modern Banyonun Değişimi: Dergi Reklamları Üzerinden Bir Değerlendirme," *Journal of Yaşar University*, no. 37 (2015): 6449-6464.
- 4 Ali Cengizkan, *Modernin Saati* (Ankara: Mimarlar Derneği Yayını, 2002).
- 5 Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür* (İstanbul: Metis Yayınları, 2002).
- 6 Meltem Gürel, "Bathroom as a Modern Space [Modern Bir Mekan Olarak Banyo]," *The Journal of Architecture* 13, no. 3 (2008): 215-233.
- 7 A.g.e.
- 8 "Hela Tarihi, Def-i Hacetin Mimari Boyutu," *Arredamento Mimarlık*, no. 2 (2000): 64-72.
- 9 Aytaç ve Timur, a.g.e., 6449-6464.
- 10 Quitzau ve Røpke, a.g.e., 219-242.
- 11 Ellen Lupton ve Abbott J. Miller, *The Bathroom, the Kitchen, and the Aesthetics of Waste: A Process of Elimination [Banyo, Mutfak ve Atık Estetiği: Bir Yok Etme Süreci]* (New York: Princeton Architectural Press, 1992).
- 12 Ebru Yazgan, "Konut Banyo Mekanlarında Döşeme ve Duvar Kaplaması Olarak Kullanılmakta Olan Ana Malzemelerin İç Mekan Tasarımı Açısından İrdelenmesi" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2004).
- 13 Gülsüm Baran, "A Study on Modern Bathroom through Sanitary Ware after the Nineteenth Century [On dokuzuncu Yüzyıl Sonrası Sağlık Gereçleri Üzerinden Modern Banyo Üzerine Bir İnceleme]" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2010).
- 14 Aysun Aytaç, "Appropriation of the Bathroom in Everyday Life: Towards a Cultural Analysis of the Contemporary Bathroom and Its Elements [Banyonun Gündelik Yaşam İçinde Benimsenmesi: Çağdaş Banyo ve Öğelerinin Kültürel Bir Analizine Doğru]" (Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2015).
- 15 Meltem Gürel, "Domestic Space, Modernity, and Identity: The Apartment in Mid-20th Century Turkey [Ev İçi Mekan, Modernlik ve Kimlik: 20. Yüzyıl Ortası Türkiye'sinde Apartman]" (Yayınlanmamış doktora tezi, University of Illinois, 2007).
- 16 Baran, a.g.e.
- 17 Aytaç, a.g.e.

- 18 Jennet Polatova, "Current Trends Influencing Design of Private Domestic Bathroom Interiors [Özel Ev İçi Banyo İç Mekan Tasarımını Etkileyen Güncel Eğilimler]" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Doğu Akdeniz Üniversitesi, 2017).
- 19 Aytaç ve Timur Öğüt, a.g.e., 6449–6464.
- 20 *Arredamento Mimarlık*, a.g.e., 64–72.
- 21 Berk Arıl, "Kaplama Malzemesi Olan Seramiğin, İç Mekanlarda Alternatif Malzemelere Göre Kullanımının Avantajları ve Dezavantajları" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Maltepe Üniversitesi, 2017).
- 22 Gürel, a.g.e., 215–233.
- 23 Aytaç ve Timur Öğüt, a.g.e., 6449–6464.
- 24 Gürel, a.g.e.
- 25 Gürel, a.g.e., 215–233.
- 26 Gürel, a.g.e.
- 27 A.g.e.
- 28 Gürel, 2008, 215–233.
- 29 Aytaç ve Timur Öğüt, a.g.e., 6449–6464.
- 30 A.g.e.
- 31 Arıl, a.g.e.
- 32 "Çanakkale Seramik," ET: 25.11.2022, <https://www.oppotr.com/canakkale-seramik/>
- 33 Banu Altuntaş, "Toplu Konut Banyoları Mekan Kalitesinin ve Müşteri Memnuniyetinin Belirlenmesi: İstanbul Elite City Toplu Konut Projesi Örneği" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2019).
- 34 Arıl, 2017; "Çanakkale Seramik," ET: 25.11.2022.
- 35 A.g.e.
- 36 Tuba Bülbül Bahtiyar ve Esra Yıldız, "Ev Dekorasyon Dergisi (1976-82) Üzerinden Konutlardaki İç Mekân Özelliklerinin İncelenmesi," *Sanat ve Tasarım Dergisi*, no. 28 (2021): 149–173.
- 37 Tuğba Sormaykan, "1950'den Günümüze Karşıyaka'da Apartman Tipi Konut Yapılarındaki Mekansal Değişim ve Dönüşümler" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2008).
- 38 Orcan Gündüz, "Cumhuriyet'ten 1980'li Yıllara Karşıyaka'nın Mimari Kimliğine Katkıda Bulunan Mimarlar, Mühendisler ve İnşaatçılar," *Ege Mimarlık*, no. 58 (2006): 28–35.
- 39 Ülker Baykan Seymen, "Tek Parti Dönemi Belediyeciliğinde Behçet Uz Örneği," *Üç İzmir* içinde, ed. Şahin Beygu (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992), 297–321.
- 40 Orcan Gündüz, *Mimari Gözle Karşıyaka İzlenimleri* (İzmir: Yakın Kitabevi, 2017).
- 41 Yasemin Sayar ve Tuğba Sormaykan Akdur, "İzmir Karşıyaka'da Apartman Tipi Konut Yapılarında Mekânsal ve Morfolojik Dönüşümler: 1950-1980," *Mimarlık*, no. 349 (2009): 85–92.
- 42 "İzmir Kent Belleği," ET: 16.11.2022, <https://izmirkentbellegi.yasar.edu.tr/>
- 43 Yaşar Üniversitesi, İç Mimarlık Yüksek Lisans Programı, Doç.Dr. Gülnur Ballice yürütücülüğünde "İzmir'de Mimarlık Kültürü ve İç Mekanlar" dersi kapsamında çalışılmıştır.
- 44 Yaşar Üniversitesi, İç Mimarlık Yüksek Lisans Programı, Doç.Dr. Gülnur Ballice yürütücülüğünde "İzmir'de Mimarlık Kültürü ve İç Mekanlar" dersi kapsamında çalışılmıştır.
- 45 Şükrü Kocagöz, "Şükrü Kocagöz Meeting," sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Gülnur Ballice, 9 Aralık 2020, toplantı kaydı, 02:17:36.
- 46 Raşit Beşerler, "Bedri Kökten Arşivi," sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Gülnur Ballice, 13 Ocak 2021, toplantı kaydı, 2:28:03.
- 47 Şükrü Kocagöz, 9 Aralık 2020.
- 48 Süha Tarman, "Fırça Palet Mobilya Galerisi Toplantısı," sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Gülnur Ballice, 21 Mart 2021, toplantı kaydı, 01:58:11.

KAYNAKÇA

- Altuntaş, Banu. “Toplu Konut Banyoları Mekan Kalitesinin ve Müşteri Memnuniyetinin Belirlenmesi: İstanbul Elite City Toplu Konut Projesi Örneği.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2019.
- Arıl, Berk. “Kaplama Malzemesi Olan Seramiğin, İç Mekanlarda Alternatif Malzemelere Göre Kullanımının Avantajları ve Dezavantajları.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Maltepe Üniversitesi, 2017.
- Aytaç, Aysun ve Şebnem Timur Öğüt. “Türkiye’de Modern Banyonun Değişimi: Dergi Reklamları Üzerinden Bir Değerlendirme.” *Journal of Yaşar University*, no. 37 (2015): 6449–6464.
- Aytaç, Aysun. “Appropriation of the Bathroom in Everyday Life: Towards a Cultural Analysis of the Contemporary Bathroom and Its Elements[Banyonun Gündelik Yaşam İçinde Benimsenmesi:ÇağdaşBanyoveÖgelerininKültürelBirAnalizineDoğru].” Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2015.
- Baran, Gülsüm. “A Study on Modern Bathroom through Sanitary Ware After the Nineteenth Century [On Dokuzuncu Yüzyıl Sonrası Sağlık Gereçleri Üzerinden Modern Banyo Üzerine Bir İnceleme].” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2010.
- Beşerler, Raşit. “Bedri Kökten Arşivi.” Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Gülnur Ballice. 13 Ocak 2021. Toplantı kaydı, 2:28:03.
- Bozdoğan, Sibel. *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları, 2002.
- BülbülBahtiyar, TubaveEsraYaldız. “EvDekorasyonDergisi(1976-82)ÜzerindenKonutlardaki İç Mekân Özelliklerinin İncelenmesi.” *Sanat ve Tasarım Dergisi*, no. 28 (2021): 149–173.
- Cengizkan, Ali. *Modernin Saati*. Ankara: Mimarlar Derneği Yayını, 2002.
- “Çanakkale Seramik.” ET: 25.11.2022. <https://www.oppotr.com/canakkale-seramik/>
- Gündüz, Orcan. “Cumhuriyet’ten 1980’li Yıllara Karşiyaka’nın Mimari Kimliğine Katkıda Bulunan Mimarlar, Mühendisler ve İnşaatçılar.” *Ege Mimarlık*, no. 58 (2006): 28–35.
- Gündüz, Orcan. *Mimari Gözle Karşiyaka İzlenimleri*. İzmir: Yakın Kitabevi, 2017.
- Gürel, Meltem Ö. “Domestic Space, Modernity, and Identity: The Apartment in Mid-20th Century Turkey [Ev İç Mekan, Modernlik ve Kimlik: 20. Yüzyıl Ortası Türkiye’sinde Apartman].” Yayınlanmamış doktora tezi, University of Illinois, 2007.
- Gürel, Meltem Ö. “Bathroom as a Modern Space [Modern Bir Mekan Olarak Banyo].” *The Journal of Architecture* 13, no. 3 (2008): 215–233.
- “Hela Tarihi, Def-i Hacetin Mimari Boyutu.” *Arredamento Mimarlık*, no. 2 (2000): 64–72.
- “İzmir Kent Belleği.” ET: 16.11.2022. <https://izmirkentbellegi.yasar.edu.tr/>
- Kocagöz, Şükrü. “Şükrü Kocagöz Meeting.” Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Gülnur Ballice. 9 Aralık 2020. Toplantı kaydı, 02:17:36.
- Lupton, Ellen ve J. Abbott Miller. *The Bathroom, the Kitchen, and the Aesthetics of Waste: A Process of Elimination [Banyo, Mutfak ve Atık Estetiği: Bir Yok Etme Süreci]*. New York: Princeton Architectural Press, 1992.
- Polatova, Jennet. “Current Trends Influencing Design of Private Domestic Bathroom Interiors [Özel Ev İç Mekan Banyo İç Mekan Tasarımını Etkileyen Güncel Eğilimler].” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Doğu Akdeniz Üniversitesi, 2017.
- Quitau, Maj-Britt ve Inge Røpke. “Bathroom Transformation: From Hygiene to Well-being? [Banyo Dönüşümü: Hijyenden Esenliğe mi?].” *Home Cultures* 6, no. 3 (2009): 219–242.
- Sayar, Yasemin ve Tuğba Sormaykan Akdur. “İzmir Karşiyaka’da Apartman Tipi Konut Yapılarında Mekânsal ve Morfolojik Dönüşümler: 1950-1980.” *Mimarlık Dergisi*, no. 349 (2009): 85–92.
- Seymen, Ülker Baykan, “Tek Parti Dönemi Belediyeciliğinde Behçet Uz Örneği.” *Üç İzmir* içinde, ed. Şahin Beygu, 297–321. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.
- Sormaykan, Tuğba. “1950’den Günümüze Karşiyaka’da Apartman Tipi Konut Yapılarındaki Mekansal Değişim ve Dönüşümler.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2008.
- Tarman, Süha. “Fırça Palet Mobilya Galerisi Toplantısı.” Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Gülnur Ballice. 21 Mart 2021. Toplantı kaydı, 01:58:11.
- Yazgan, Ebru. “Konut Banyo Mekanlarında Döşeme ve Duvar Kaplaması Olarak Kullanılmakta Olan Ana Malzemelerin İç Mekan Tasarımını Açısından İrdelenmesi.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2004.

MEDYALAŞMIŞ İÇ MEKAN:

Evselliğin Kurucusu Olarak Radyo ve Analjisi

Güliz Öktem Taşdemir

Bu çalışma, yirminci yüzyıl evselliğini, mekan kurucu ve örgütleyici medyası, radyo aracılığıyla temsilini ve medyalaşmış iç mekanını konusu edinir. “İç Mekan” ve modern iç mekanın, “kısa süreli tarihselliği”, Walter Benjamin’in de belirtmekte olduğu bir dizi bağlamsal gelişimle ilintilenmekte ve “evselliğin” anlamsal boyutunu değiştirmektedir. Çalışmanın konusu olan evsellik, on yedinci yüzyıl itibariyle değişen anlam ve kullanım durumlarıyla ilgili olarak özelleşmeye, mahremiyet eşiğinin değişimiyle alt mekanlarını, nesnelere tanımlamaya başlamıştır.¹

Ev, bireyleri barındıran ve hane halkının kendi döneminde meydana getirdiği evsel durumları içermektedir. Buna göre ev, kullanıcılarının kamusal mekana dâhil olma durumlarıyla birlikte sınırları belirlenen öznel alanları evsel yaşantıya yön vermektedir. Ev içinde radyo, evsel mekanda öznelerin hane dışına çıkmaksızın kamusal yaşantıya erişimini sağlayan bir araç olarak ifade bulabilir. Böylelikle hane içinde radyo ve program dinleyicisi arasında öznel bir alan kurulumu meydana gelmektedir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında evsel yaşantı, kent merkezinden uzaklaşan, tekil ölçekli konut stoku içerisinde yeniden güncellenmeye başlayan bir yaklaşım içermiştir.² Bu durum, kent merkezindeki kamusal olanaklardan uzaklaşmak bağlamında ev ve evselliği değiştirmektedir. Evsel mekanın üreticileri ve medya arasında “varlık” ve zaman ilişkisi yer almaktadır. Radyo, evsel mekanda kendi zamansal çevresinde önemli bir araç olarak yer almakta, kamusal alandan uzaklaşan bireylerin gündelik yaşantısını hızlandırmakta, kamusal taşımakta ve mesafeleri aşılabilir kılmaktadır. Evsel mekanın kullanıcıları gündelik çevresini genişletebilen ve fiziki dünyasını “ayırabilen”, “kurabilen” eylemleri barındırma potansiyeline sahiptir. Olaylar ve nesnelere dünyasında, evsel mekanda yer alan radyo, görselleştirilemeyen yeni bir ilişki türüyle kendi parametrelerini, mesafelerini ve sosyal birlikteliklerini evsel mekana aktarmaktadır.

Çalışmanın ana amacı, iç mekanda radyonun iç mekanın bileşenlerinden donatı, kurucu etmen olarak görev alma durumunu tarihsel/mekansal bağlamda ortaya koymaktır.

Özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrası iletişim teknolojilerinin artması aracılığıyla radyo, evsel mekandaki tarihsel gelişim sürecinde, özne/zaman/meکان birlikteliği değerlendirmeye alınmış, dönemsel bir ara kesit çalışması oluşturulması amaçlanmıştır.

Türkiye ölçeğinde devlet eliyle başlayan radyo yayıncılığının 1920 yılı sonrasında evsel mekana dâhil olduğu belirtilebilir. Bu kapsamda araştırmanın dönemsel aralığı kitle iletişim aracı olan televizyonun evsel mekana dâhil olduğu süreci de araştırmanın sınırı olarak belirlemektedir.⁴ Yoğunluklu kullanımı ile radyonun evsel mekana olan ilişkisi ve yerini televizyona bırakması, sosyo-kültürel, mekansal süreci ile ele alınmaktadır. İç mekanda radyo, bir mobilya olarak radyo ve evsel mekandaki rolü ve konumuyla aktarılmaktadır. *Radyo Haftası* dergisi arşivi ve araştırmacının arşivine ait evsel fotoğrafları araştırmanın kapsamında inceleme nesnesini oluşturmakta ve literatüre ait verileri değerlendirmektedir.

Özellikle savaş sonrasında evsel mekanda radyo, hane halkını etrafına toplamaktadır. Kanallı ve katmanlı yapısı kişileri, hane üyelerini gruplara ayırmakta veya bir araya getirmektedir. Ancak, bireysel seçkilerle de farklı programlara katılım sağlamak mümkün olmuştur. Paul Virilio ve Raymond Williams, “kitle iletişimi” ve araçlarını özel alana, evsel a sızmak bağlamında tanımlamıştır.⁵ Medyanın evsel mekana sızarak bulunulan “an” ve evsellik durumuyla gündelik yaşamı yönlendirici bir etkisi bulunduğu eklenebilir. Çalışma, nitel araştırma yönteminde, karma yöntembilim ile belge incelemesi ve belge içeriklerinin çözümlenmesi aşamalarını içermektedir. Böylelikle, teorik altyapıda bulunan evsellik, gündelik yaşamda medya, nesne ve kamusal alan inşası temaları ile ortaklaşan bir üretimi içermektedir. Görsel arşiv, tek başına veriler bütünü sunmamakla birlikte resmi kaynaklar, ilanlar, metinler ve yazılı arşiv ile eşleştirilmektedir. Böylece örneklem çokluğu, verilerin tutarlılığı, literatür aracılığıyla desteklenen uzun dönem anlatısını, tarih yazımına alternatif bir değerlendirme pratiği olarak sunmuştur.

Tarihsel Süreciyle Radyo

1800’lü yılların ikinci yarısı itibariyle sesin elektromanyetik dalgalar ile yayılımı, sırayla Maxwell, Hertz ve Marconi tarafından ilerletilen çalışmaları barındırmıştır.⁶ Tarihsel arka planda kitle iletişim araçları, basın ve telgraf üzerinden gerçekleştirilirken radyo, yeni bir buluş olarak gündelik yaşamı değiştiren araç, ürün olarak karşımıza çıkmaktadır.

Özellikle literatürde yayıncılık tarihi altyapılı çalışmalarda radyonun Amerikan evselliği üzerinden yayılımı önemli bir bakış sunar. 1918 yılında, Wisconsin Üniversitesinde gerçekleştirilen ilk yayını takiben 1921 yılında 60,000 radyo alıcısının, 1930 yılında ise 12 milyon radyo alıcısının haneye ulaştığını gözlemlemek önemli bir büyümeyi de beraberinde getirmektedir.⁷ Yayın tarihçisi George Douglas, radyo endüstrisinin Amerikan toplumuna kendi ürün pazarını yoğunlaştırma kazancını sağladığını aktarmaktadır.

Böylece reklamcılık endüstrisinin gelişimiyle de desteklendiğini belirtir.⁸ Burada kendi kendini satış ve takdim etme elbette ki bir radyo seti ile mümkün değildir ancak Douglas’a göre Amerikan toplumu için “arzulanan” bir obje olarak ortaya çıkması, erişilebilir teknolojisi dolayısıyla kendi alıcı grubunu yaratmıştır.

Çeşitlenen teknolojik gelişmelerle radyo, özellikle İngiltere’de 1922 yılı itibarıyla BBC ile evsel mekana dâhil olmaya başlamıştır. Bu esnada bir mobilya olarak gerek saklı gerek açık formlarıyla ev içi konumu, görünür olma veya olmama durumuna göre değişkenlik göstermektedir.

Radyo kutusu, hacimsel büyüklük, açık-kapalı, panel kapaklarla saklı veya görünür olması durumlarına göre sesin geldiği noktayı işaret etmektedir ve buna göre mekanda içindeki yön bulma veya objenin bulunur olmasını destekler. BBC ile evsel mekanda radyo kullanımının aktarımı, toplumdan topluma farklılık gösteren bir eğilimi ifade ederken Amerikan toplumundan ayrışan yönelimi tanımlamıştır. Moores⁹ bu yönelimi “yayıncılığın durumunun evsel mekanda garantilenen bir yaklaşımdan öte kazanılması gereken bir alışkanlık” olduğunu belirtir. Böylelikle toplumsal arka plan, tarihsel boyutla incelendiğinde radyonun evsel mekana sızıntısını aynı beklenti ve ivmeyle oluşturmamıştır. Reklamcılık ve üreticiliğin iş birliği, arz-talep dengesiyle doğru orantılı olarak oluşum göstermektedir. Konsol, dolap, masaüstü, şifonyer ve taşınabilir nitelikleriyle radyo, hacim içi ve dışına taşan bir yaklaşımla kendi mekansallıklarını reklam gibi arayüzlerle genişleterek, değiştirerek arttırmıştır.

Radyo yayıncılığının kamusal yüze ilişkin kullanımı ve evselliğe katılımı özellikle literatürde yine David Cztrom¹⁰ tarafından “Amerika’nın her hanesine ulaşmak için bir anahtardır” sözleriyle anlatılmaktadır. 1920’li yıllarda radyo alıcısı, yeni bir teknolojik nesne ve sosyalleşme aracı olmaya başlamıştır. Gündelik yaşamın önemli bir besleyicisi ve bir görsel dönem temsili olarak da rol oynamıştır. Evsel mekânın tasarım tarihinde farklılaşan ve aynı zamanda da dönem eğilimlerini bizlere açıklayan bir mobilya olarak iç mekanda karşımıza çıkmaktadır.

Amerikan ve İngiliz basılı kaynaklarında radyo aracılığıyla yeni bir yaşam telkini sunulur ve teşviki gerçekleştirilir. Özellikle “House and Garden”, “Popular Mechanics”, “Radio Broadcasting and News” gibi yayımlarla da bu telkinler bir arayüzde devamlılık arz eder. Erken dönem yaklaşımlarında pil, anten ve pil yağı gibi ürünlerin tanıtımıyla birlikte tüketim ürünleri kendi ekonomik pazarı içerisinde yer bulmaya da başlamıştır.¹¹ Tamir ve onarım, yedek parça sürekliliği yönünden özellikle ticari fonksiyonlu yapılanmalarla birer iş kolu da tanımlamıştır.

Radyonun eve girmesiyle ortaya çıkan cinsiyet temelli sorunsallar, birçok popüler dergide ve özellikle de *Radio News* dergisinin yirmi kapağında bulunabilir. Burada temsil dilinde bir somun ekmek kutusuyla eşini bekleyen kadın figürü yer alırken

dergi yazın diliyle “onu çaldı çünkü radyosu için bir yuva sağlamalıydı” ifadesine yer vermiştir.¹² Buna ek olarak görsel ve yazın dilinde erkek egemenliği, radyo ekipmanını sağlayan, kuran ve radyoculuk mesleğini icra eden kişiyle de özdeş çalışmaktadır. Bu özdeşlik radyo, eğitim ve teknik gelişmişlik düzeyi ile arasındaki cinsiyete bağlı eğilimleri saptamaktadır. Buna göre, yayıncısı, teknikeri ev içi ve toplumsal yapıda statü atfetmektedir. Radyo, çeşitli hükümet ve ticari oluşumları birbirine bağlamak için kullanılan teknolojik bir aygıt olarak değerlendirilse de operatörlerin çoğu kadındır. Kadınlar radyo yayıncılığının sesi olmaktan büyük ölçüde uzaktadır.

Radyonun tarihsel yolculuğunda yayıncılık anlayışı, I. ve II. Dünya Savaşları, Post Kolonyal Dönemde gelişim göstermiş, radyonun ise mekan kurucu niteliği yaşam alanlarında artmıştır. Savaş Sonrası, 1929 yılında Sovyetler Birliği ile Moskova Radyosu önemli bir kamusal yüz oluşturmuştur. Bu noktada kendi tüketim pratikleriyle birlikte toplumsal yapıya yön veren bir araç olarak değerlendirilmiştir. Benzer bir tutumun Nazi Almanyası Dönemi’nde yoğun bir biçimde kullanıldığı da gözlemlenmiştir. Evsel mekanda radyonun varoluşu haber alma, halka seslenme, kitleyle sesli iletişim kurma, bir diyalog başlatmak hedefleriyle bu arayüzlerde büyük öneme sahiptir. Artık, modern mağazacılığın parlayan ürünleri radyo kutularıdır, konsol, komodin ve şifonyer tipleriyle gomalak cilalı bu modern kutular, yeni bir statü temsili olarak belirli hanelerde yer almaya başlar. Sosyo-ekonomik olarak ayırt edici olan radyolar, ilerleyen evrede bireyleri evsel mekanda radyo dinleme eylemine davet etme davranışı ile radyonun statü sembolü olarak toplum içinde kullanımını meydana getirmektedir.

Yayıncılık tarihini ve ürün tüketim pratiğine etki eden “eğlence mekanizması” önemli radyoların yaygınlık kazanması için önemli bir veri oluşturur. Yazar Don Quinn tarafından hazırlanan “Fibber McGee ve Molly” radyo programı önemli bir nirengi noktası olarak kabul edilebilir.¹³ Bu durum komedisi, orta sınıf bir çiftin maceralarına yoğunlaşmaktadır. Toplamda on bir adet radyo istasyonu ile çeşitlenen içerikteki programlar yayınlanmaya başlamıştır; böylelikle radyonun ev içi konumunda bir zaruret hali söz konusu olmuştur. Sunucu Harlow Wilcox, Johnson’s Wax için ise yeni reklam stratejileri oluşturmaya başlamıştır. Reklam stratejilerinin yanı sıra yeni yaşam olanaklarını destekleyen konut üretimi, radyonun evsel mekana entegre edilebilme fikrini geliştirmiştir. Önemli bir örnek olarak 1934 yılında kurulan Amerikan Konut İdaresi’nin yoğun konut talebi için önermekte olduğu evsel mekanlar ön plana çıkmaktadır. Aynı zamanda konut, yapı ve malzeme teknolojisiyle, bütünleşmiş radyo sistemini bir tanıtım mekanizmasının parçası haline getirmektedir. Sıcağa ve soğuğa karşı etkili yalıtım malzemelerinin kullanılması, metal kanatlı pencereler, gerçek tuğla şömineler, pirinç boru tesisatı, elektrikli kapı zilleri, otomatik gaz ve elektrik ocakları, radyo tesisatıyla birlikte mimari projede yer almıştır. Dahili radyonun evin her hanesine sesi ulaştırma amacıyla tasarlanan ilk örnekler hayata geçirilmemiş olmakla birlikte literatürde radyonun evsel mekandaki varlığı için önemli bir örnek teşkil etmektedir. Evin her odasında duyulan program veya istasyonu tek bir kontrol etmesi özel alanda yaygınlık kazanan bir uygulama olmamıştır

ancak, 1980’lerde kamusal mekandaki kullanım yoğunluğu dikkat çekmiştir.

1980’li yılların sosyo-politik, ekonomik gelişmelerini takiben radyo yaygınlık kazanmış her haneye dâhil olmak üzere üretilmiş çeşitliliği ile son derece erişilebilir olmuştur. Yeni medya olarak radyonun evsel mekandaki konumu sosyo-politik olarak değerlendirmeye alınmıştır. Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Franklin D. Roosevelt (1882-1945), “Şömine Başı Sohbetleri” ile milyonlarca Amerikalıya radyo aracılığıyla ulaşmıştır. Şömine yapısal olarak evsel mekanda aile üyelerini etrafına toplayan bir mekan bileşeni konumundadır. Analogik olarak kurgulanmış radyo içeriği de evsel mekanda bir bileşen olarak yer almıştır.

RCA, Emerson ve diğer firmalar tarafından üretilen beslenme çantası boyutunda pil, taşınabilir cihazlar için bir milat oluşturmuştur. Buna göre, 1950’de satışı gerçekleştirilen radyoların büyük bir çoğunluğu klimayla çalışan masa üstü setlerden oluşmaktadır. Beş tüplü süperheterodin radyolar dönemin en yaygın ev tipi radyoları olmuştur. Elektrik kaçağının önlenmesi amacıyla polarize fişler ve duvar prizleri geliştirilmiştir. Hane içindeki bireylerin kendine ait radyoya sahip olması yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Aile üyeleri bu teknoloji ile bireyselleşen ve merkezi nokta konumunda yer alan radyonun etki alanından çıkmaya başlamıştır.

İç Mekanda Radyo

Montgomery Ward Firmasına ait renk kartelası, dönem renkleriyle bireyselleşen bir katalog sunar. Kaplumbağa kabuğu örüntülü, kanarya sarısı, adaçayı kremi, söğüt yeşili, gibi renklerin yaygın kullanımını bakalit malzemeyle birlikte radyonun ana gövdesini sağlam ve hafif hale getirmeyi amaçlayan yaygın uygulamaların başında gelmiştir. Böylelikle 1950’li yıllara değin formu ve hacmi değişen radyo, mekansal dizge ile değerlendirilmesi konusu ortaya çıkmıştır.

1930’ların başlarındaki tipik bir evsel mekan için evdeki bir süperheterodin radyo alıcısı dünyadan, bulunduğu bölgeden haberleri eve taşıyan bir araç olmuştur. Radyo, coğrafi konumlar arasındaki kültürel ayrımları eriten ve insanlara erişilebilirlikle birlikte, kamusal alanı evsel mekana taşıyan bir araç olmuştur. Medeniyet tarihine bakıldığında demiryolları kadar önemli bir erişim aracı olarak hayatın her kesiminden birey arasındaki kültürel bağları oluşturan radyo özellikle II. Dünya Savaşı öncesi ve sonrasını kapsayan dönem aralığında evsel a taşıdığı programlar sayesinde haber alma olanaklarını da beraberinde getirmiştir.

Konsol radyolar, 1950’lerde üretimi yaygınlaşan sesli kutular olmuştur. II. Dünya Savaşı’ndan hemen önce bu ürünlerin temini konusunda özellikle ekonomi-politiğe bağlı olmak üzere kentliler sipariş oluşturmaya başlamıştır. Radyo, Büyük Buhran’ın ilk yılları ve bu dönemde getirilen mali kısıtlamalarla, her hanenin erişemediği bir araç olarak

tanımlanabilir. Erişilemezlik sorunu, “Katedral” veya “Mezar Taşı” formu tip örneği olarak bilinen görece ekonomik bir tasarımın ortaya çıkmasında öncül olmuştur.

1920’li yılların teknolojisi ise evsel mekanda eğitici araç rolüyle yeni bir pazar alanı yaratmıştır. Çocuklar için üretimi gerçekleştirilen transistörlü set ürünler ile yayın yapma vaadi, çocukların kamusal mekandaki var olma isteği ile ilintilenen bir arzı da beraberinde getirmiştir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısı itibariyle radyo kullanımı evrensel ölçekte büyük bir artış kazanmıştır. Her hanenin edinmeye başlamış olduğu büyüklüğü, tasarımı ve formu değişen radyo kutuları bundandır ki belirli bir evreden itibaren statü sembolü olarak görülmemiştir.

Sonuç olarak, radyo dolapları yavaş yavaş ana mekanda konumlanmak yerine ev içi farklı konumlarda, boyutlarda var olmaya başlamıştır. İnsanların gündelik yaşamlarının önemli bir parçası olan radyolar, yapım türü, yaşam biçimlerine göre toplumsallaşan bir biçimlenmenin önemli bir parçası haline gelmiştir.

Tavus kuşu yeşili, deri kaplı, kişiselleştirilen radyo tipolojileri, hane içi farklı beğenilerin merkezinde yer almaya, kişisel özgürlük ve beğenilerin de önünü açmaya başlamıştır. Ek olarak pikap, termometre gibi özellikler de radyoya eklenmiştir. Belirli renk gamları da yaygın kullanımda tercih edilen ürünün arz talep dengesinde cinsiyet belirleyici bir ekonomik politika olarak da ayrıca kurgulandığı gözlemlenmiştir. Shawn Moores “the box on the dresser”, “şifonyerin üzerindeki kutu” olarak radyonun evsel mekandaki yolculuğunu aktarırken “gerçekliği olmayan misafir” olarak tanımlamıştır. Evsel mekanda bir arkadaş, öğretmen, haberleri aktaran spiker ile temas etmesini mümkün kılmıştır. Ancak, bu arkadaş radyo meraklıları türlü mekansallıklarda konumlandıracakları bir “yer” arar. Kimi durumlarda ise evsel mekanın kalbi yaşam alanında, bir kadının kullanımına özgülenmiş mutfaka aittir. Mutfak, yirminci yüzyıl ilk yarısında sıklıkla cinsiyete bağlı bir mekansal kullanımla özdeşleştirilmektedir. Örnekle, 1959 yılı Moskova Fuarı’nda, Amerikan Mutfağı tanıtımı gerçekleştirilirken kamusal mekanın uzantısı olarak mutfakta yer alan radyo ve kadın figürü yer almıştır. Bütüncül olarak mekansal kodlamalar ve mekansal uzantılar, radyonun dünya tarihi içindeki yolculuğu, tasarım dili ve eğilimleriyle paralellik taşıyan yerel gelişmelere eşzamanlı ev sahipliği yapmıştır.

Türkiye’de Modern İç Mekan ve Radyo

“Radyo, bütün dünyayı ve bütün memleketi iki küpe halkası halinde kulağa raptetmiş bulunuyor.”

Bu sözler, 21 Kasım 1939’da *Haber* Gazetesi’nde yayımlanan metinde, Hayri Muhittin Dalkılıç’e aittir. *Haber* Gazetesi’nde “20. asır medeniyeti bir göz medeniyetidir. Kültürümüzün en büyük payını kitap, gazete, tiyatro, sinema, seyahatler suretiyle gözle alıyoruz” şeklinde bir açıklaması bulunmaktadır. İkincil bir mecranın doğuşunun

habercisi olan bu sözlerle radyoyu tanımlar. Ayrıca “Dünyaya veya halklara her an herhangi bir tesir yapmak istiyorsanız, yıldırım vasıtası, kulağa radyo dayamaktır. (...) Memleketin kulak yollarıyla dünyaya ve birbirine bağlanması demiryollarıyla bağlanmasından az ehemmiyetli midir?” ifadelerini de ekler.

Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi, 1927-1936 arasında aktif olarak yayıncılığa Atatürk’ün teşviki ile başlamıştır. Kısa aralıklarla sürdürülen yayıncılık, TTTAŞ’nin İstanbul ve Ankara merkezli radyo yayınları 1936’ya değin devlet yardımıyla süregelmiştir. Şirket, radyo yayınlarını tanıtmak için “Telsiz” adında bir süreli yayını da hayata geçirmiştir.

1933 yılında Markoni Şirketi ile işbirliği yapılmıştır; ruhsatsız yayıncılık ile ilgili kanuni uygulamalar böylelikle sonlandırılmıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında haber alma ihtiyacı ile coğrafyanın genelinde sosyo-ekonomik düzeyi gelişkin hanelerde radyo evsel mekana sızmaya başlamıştır. 1940’a kadar süren PTT dönemi yayınlarında ağırlıklı olarak haberler, eğitici, kültür sanat, köy ve çalışan hakları, çocuk, kadın ve ev yaşamı, dinleyici mektupları ile eğlence ve spor içerikli programlar oluşturulmuştur.

Matbuat Umum Müdürlüğü 1940-1960 yıllarında gerçekleşmiştir. Böylelikle Türkiye’de yayıncılık tarihinin kurumsallaşmasının artmış olduğu da ifade edilebilir. 1964 yılında, TRT radyo yayınlarını üstlenmiştir. Bu dönem kapsamında farklı illerin radyo istasyonlarının oluşturulması yönünde girişimler meydana gelmiştir. Yayın saatleri günün tamamını kapsarken, önemli programlar ve içerikleri toplumsal yapıyla ilintili olarak oluşturulmuştur. Buna göre, Bir Portre, Kitap Saati, Uyanan Afrika, Türk Romanında Köy, Hayata Bakış vb. eğitim programları yayınlanmıştır. Meslek seçimi, kırsal kesimde yaşama ilişkin konular, çocuk-genç-yaşlı olmak üzere ayrılan içerikler sunulmaya başlamıştır.¹⁴

Devlet eliyle sunulan olanak ve imkânlar dâhilinde, bireylerin evsel mekana radyoyu dâhil etmesi temin edebilme olanaklarıyla ilintilidir. Özellikle ithalat konusunda başta büyük şehirlerde yaşamakta olan farklı etnik kökenli toplulukların ön planda olduğu bilinmektedir. Galata, Pera Bölgesi’nde ikame eden özellikle grubun ticari yaşamı zenginleştirdiği ve beslediği, bununla birlikte teknolojik araçların temini konusunda aktif bir rol oynadığı bilinmektedir. Fred ve Lori Burla kardeşler özellikle 1970’li yıllara kadar ticari yaşantı içinde aktif konumlanmış ve radyonun yeni bir pazar yaratması konusunda arz dengesini yoğunlaştırmıştır.

Millileşen bir ekonomide radyo, ithal bir tüketim nesnesi, evsel mekanda ise bir mobilyadır; ancak, zaruri tüketim normlarının olduğu bir evrende erişilebilirliği sınırlıdır. 1937 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde gerçekleştirilen bir öğrenci projesinde, modern aile yaşantısı ve radyo dinleme eylemi dikkat çeker, evsel mekanda radyonun konumu dikkat çekicidir. Modernleşen aile yaşantısında, çocuklara ait özel alan tanımının gelişimi özellikle tarihsel bağlamda bir nirengi noktası olarak kabul

edilebilir. Böylelikle radyonun evsel mekandaki konumuna projede yer verilirken, bağımsız bir çocuk odasının hane içinde yer alması, çocuklara ait özelleşmiş bir radyonun bulunması son derece önemli işaretlerdir. Ek olarak, akvaryum, saat ve çalışma masası gibi elemanların da mekanda yer alması ve mekan dizgesinin bu alanlarla ilişkili olarak kurgulanmış olması dikkat çekicidir. Böylece burada evsellik, toplumsallıkla barınma eylemi ilişkisini bütüncül bir yapıda inşa eder. Aynı zamanda çocukluğun ve çocuk mekanlarının icadı da bir alt metin olarak buradaki evselliğe bir bakış açabilir. Sistematize olan eğitimin çocuk üzerindeki yansımaları ve çocuğun evsel mekandan çıkışıyla birlikte okul hayatına dâhil olması da radyonun mekanla kurduğu bir başka deyişle ileride kuracağı ilişkiye benzerdir.

1949 yılında üç büyük şehirde toplam 232.000 radyo vardır.¹⁵ Radyo dinleme alışkanlığının azlığının söz konusu olmadığına ve hatta yokluğuna ilişkin dönem tanıkları, mesleki raporlarına ilişkin aktarımda bulunmuştur. Orman mühendisleri tarafından sosyo-ekonomik saha araştırması kapsamında düzenlenen raporlamalarda kır-kent ayrışmasına da dikkat çekilmiştir.¹⁶

“...O tarihlerde radyo diye bir şey yoktu. Hiçbir köyde radyoya tesadüf etmedim. Hiçbir haber alma durumları yoktu! O kadar ilkeldi. Hele dağlar da yaşayanların şehirle de irtibatları olmuyordu. Köy ve kentlerde çok ama çok büyük bir fark bulunuyordu.”

Buna ek olarak, *Arkitekt* dergisinde ise, kırsal bölge üzerinde devlet eliyle radyonun kahvehanelere yerleştirilme gereksinimi hatırlatılmıştır. Radyo Dünyası adlı süreli yayında, kadın figürü ile radyo temsilleri yer almaktadır. Ses sanatçısı kadınlar, evsel mekanda, masa üzerinde konumlanan radyo önünde bir figür olarak yer alır; “kendinize yeni bir dünya yaratın” motivasyonu dikkat çekmektedir. Kadın figürü, yeni bir mekan inşa etmekte, var olandan kopuşunu temsil eden radyoyla evsel mekandan anlık olarak sıyrılmaktadır.

Kırsal yerleşim alanlarına karşı, kentlerde durum farklılaşmakta radyo kentsel yaşama yön gösterici özelliği ile gelişimi desteklemeye, kimlik inşasının aracı olmaya başlamıştır. “Radyo misafirliği” adı altındaki ev buluşmalarında belirli programlar için bir araya gelmek gündelik yaşamın rutinlerinden birini oluşturmuştur. Böylelikle mahrem olan özel alana farklı bireyler dâhil olmuştur. İlerleyen yıllarda “radyo misafirlikleri” yerini “tele misafirliğe” devretmiştir.

Radyo Türkiye’de de bir modernleşme projesi olarak düşünülebilir ve yaygınlığı ile etkenliği dönemsel aralıkta ivme kazanmıştır. Ekonomiden tasarruf ederek, eğitmenin sesini duyuran, televizyon teknolojisi gelişene kadar önemli bir araç olarak yerini korumuştur. Böylelikle dönem içinde kıraathanede kamusal yaşam deneyimi alışkanlığına radyo, “toplulukla beraber dinleme” etkinliği ile dâhil olmuştur. Ancak, ilerleyen dönemlerde de yapılan araştırmalarda görülecektir ki eğitimde “fırsat eşitliği”

sunması planlanan radyo faaliyetlerinin, Türkiye geneline yayılımında aynı eşitlik gözlemlenmemiş, gözlemlense dahi “radyo dinleme alışkanlığının” kırsal yerleşim alanların da azlığına dikkat çekilmiştir.¹⁷ 1960’lı yıllara değin homojen bir radyo kullanımı söz konusu değildir. Özellikle hareketli sosyo-politik dönemlerin temsilcisi radyodan haber alma, eril bakışlı spor branşı yorumlama, Türk sanat musikisi ile birlikte klasik batı müziği dinleme ve yorumlama programları, genel akışın içeriğini tanımlamıştır. Temel olarak, Osmanlı İmparatorluğu yıllarında musiki alanında yapılan çalışmalar, batılılaşma anlamında “Türk Ulusal Musikisi” olarak sentez süreci yaşamış, ilerleyen yıllarda ise “halk müziği” radyo yayınlarından 1934 yılı itibariyle çıkarılmıştır.

Radyo “terbiyesi” dahilince çok sesli müzik yayını ile nüfusun kendi müzikalitesini belirlemesi planlanmıştır ancak bireyler, toplumla birlikte kendi beğenisini zaman içinde ifade etmeye başlamıştır. *Radyo Dünyası* dergisi, görsel malzemesi olmayan bir kitle iletişim aracına arayüz görevi görmüş, süreli yayın olmuştur. Böylece dönemsel içerikten de görülmektedir ki kamusal alanın sınırlarını iyiden iyiye geliştiren etkileşimli bir boyut taşımıştır. Radyo dinleyicisi artık kendi kararlarını, eleştirilerini, program ziyaretlerini, deneyimlerini yazarken ve radyo yayıncısı bunu hem basılı hem de sözel olarak radyo programında sunmuştur.

Radyo Neşriyatı’nın gündelik yaşamda mekansal karşılığı özel veya kamusal yaşamın bütün olanaklarıyla eşleşmeye başlamıştır. Bu kapsamda görüşme gerçekleştirilen kişilere “radyo dinleme alışkanlıkları sorulmuş” program akışında belirli başlıkları takip ettikleri gözlemlenmiştir. Radyo imgesi görüşmecilerin belleğinde “haber alma” ile bellek çağrışımını gerçekleştirebildiği gibi “şarkı söyleme”, “ana dil dışında dil öğrenme” gibi eylemlerle anılmış, gündelik rutinde yer almıştır.

10 Kasım 1938’de sekiz yaşındaki bir çocukluk belleği aktarımında, Atatürk’ün vefat haberi yer alır. Görüşmeci haberi okulda aldıklarını, eve gönderildiklerini belirtmiştir. Çocukluk belleğinde “Bu radyoyu senin ölümünü duymak için mi aldım ben!?” diyordu. Radyo ile kavga ederken gördüm babamı. Şaşırdım. Oradan biliyorum ki herhalde yani almışlardı o radyoyu.” yer almıştır.¹⁸ Öte yandan, Ankara’da bir öğrencinin gündelik yaşamında radyonun yeri önemlidir. Bir başka gençlik belleğinde ise “İstanbul’dan buraya trenle gelmişim. İstanbullu birisi olarak ilk gelişimde kızım bir toplu camianın içerisine giriyorsun... Leyli bir okul efendim. Yemekten çıkar çıkmaz bir salona girerdik orada radyo ile neşriyat olurdu. Orada dans ederdik, dışarıyla fazla irtibatımız olmazdı; radyo dışında...” yer almıştır.¹⁹

Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okulunda okuyan öğrencilerin ve Radyoevi ile yürüme mesafesinde ikâmet etmekte olduğu yurt binası hafızası bir başka bellek aktarımında belirir.²⁰ Radyoevi ile ilişkisinin gönüllülük üzeri geliştiğini ve desteklendiğini belirten birey “Okurken aynı zamanda Radyoevi’ne gidip TRT’de şarkılar söyledik. Götürürlerdi bizleri gelip. Ayrıca, neydi o... Raks edenler... Balerin bile arkadaşlarım vardı. Biz

kendimiz giderdik. Davet ederlerdi çünkü. Gönüllülük meselesiydi. Gönüllü olarak TRT’de şarkı söyledik, çok güzeldi...” biçiminde aktarmıştır.²¹

1959 yılında *Arkitekt*’te Hans Volkart tarafından yayınlanan metinde evsellik ve modern birey önermesi şöyle gelir:

“...Bu her şeyi görmek ve her şeye sahip olmak hastalığını yalnız müfrit Amerikan evlerinde değil şurada veya burada inşa edilen birçok yeni evlerde de müşahede edebiliyoruz. Sakin ve hareketsiz hacimlerde yaşayamamaları bugünün insanlarını değişiklikler aramağa ve basitten komplekse doğru gitmeğe sürüklemektedir. Sabah ve akşamları ‘gazetesini’ muntazaman okuyan, radyoda spor ve diğer haberleri takip eden veya televizyon karşısında dünyaya nazar atfedebilen bugünün insanı her türlü hâdiseye ortak olmuştur.”²²

Bu alıntıya istinaden ve gündelik yaşam kitle iletişim araçlarının yoğunluğu 1960’lı yıllarda ivme kazanmış, reklam kuşakları başlamıştır. Radyo Tiyatrosu, Arkası Yarın gibi programlar kentlilerin gündelik rutin programlarına dâhil olmuştur.

Sonuç Yerine

Radyoların evsel mekan ve evsellikle kurmakta olduğu ilişki, bir odak noktası tanımıyla özelleşir yapısal manada, doğadaki bir ağaç gibi, mekan tanımını çevresindekilerle güçlendirmiştir. Kapalılık algısı oluştururken fiziksel mekanda birliktelik ve çok sesliliği uyandırmaktadır.

Bir periyodu temsilen, yapısal karakteri, arketipik niteliği ortaya koymuştur. Zamanın kendi özgün değerini iç mekana aktaran bazen iç mekanın mobilya bileşeni olarak davranmış bazen salt kullanıma bağlı bir araç niteliği kazanmıştır. Renk, malzeme, doku, ışık gibi atmosfere ilişkin durumlara katkı sağlamıştır.

Kimi durumlarda hareketli birimler olarak çalışırken mekanın sınırlarını aşmış, bir piknik masasının üzerinde, kimi zaman zeminde yer almıştır. Yeni bir evsellik uzantısı olarak yeme-içme eylemini, cinsiyet ayırt etmeksizin kentsel mekana taşımıştır.

Konuşan kişi etrafında topluluk, birey bir başka bireyi dinleme eylemine katılmaktadır. Radyo sesi de analogik olarak konuşan bireyi bulunulan anda, mekansallıkla buluşturmaktadır. Evsel mekanda ise bir şömüne gibi alt mekanları güçlü kılan bir eleman olarak yer almaktadır. Ateşin başında toplanmak ile topluluğa toplanma davranışını yoğunlaştıran radyo etrafında konumlanmak evsellikte tercih edilmeye başlanmaktadır. Günümüz kentsel yaşamında birey ve radyo arasındaki bağ değişmiştir. Büyük kalabalıklar ve hızlı yaşam, bireyin var olma durumuna etki etmekte, pratiğini dönüştürmektedir. *Radyo* dergisi aracılığıyla interaktif katılımcı olan birey, ötekilerle birlikte artık belirli platformların içinde yer almakta, evi bambaşka bir yayın mecrasına

dönüşmektedir. Bu bağlamda bu çalışma bir arka plan ilişkisi sunarken, yeni çalışmalara kapı açmaktadır.

Radyo, mekansal ve medyalaşan iç mekanın bir bileşeni olmaktan öte, yaşam alanının sosyo-ekonomik yönden en ağırlıklı parçası²³, sosyal-statü sembolü, sosyal mekanının kurucusu, burjuvanın modern iç mekan örgütleyicisi, eril kontrol unsuru olarak temel başlıklarda analogik olarak karşımıza çıkmaktadır. Günün belirli periyotlarında belirli kanalların, programların varlığı, kullanım konusundaki kolaylık ve güvenilirlik, kendisinden sonra gelen, görsel olarak evsel mekanı medyalaştıran televizyon için de bir altlık tanımlamıştır.²⁴ Radyonun tarihsel akışı içindeki transistör kazanımı, mobilizasyonu ve radyonun mekansal oranlar içindeki ölçek değişimini desteklemiş, mekan kurucu niteliğini esneten bir etkene dönüştürmüştür. Böylelikle “kitle iletişim” aracı olarak televizyon, radyonun zaman içinde yerini alan,²⁵ yaşam alanında hane üyelerinin zamanını devralan bir yapı olarak güncellenmiştir. Böylelikle radyonun, sosyo- mekansal yönüyle katkısı ve dinleyicileri kendi zamansallığına davet edişi, evselliğin yeni kurucu rolünü devralan televizyon ile yitirmiştir.²⁶

NOTLAR

1 Jim McGuigan, *Raymond Williams on Culture & Society: Essential Writings [J. Raymond Williams, Kültür ve Toplum Üzerine: Temel Yazılar]* (Londra: Thousand Oaks, 2014), 25–45.

2 Didem Akyol Altun, “Kapalı Konut Siteleri ve ‘Mahalle’ Kavramı,” *İdealkent*, no. 2 (2010), 216-244.

3 Charles Rice, *The Emergence of Interior: Architecture, Modernity, Domesticity [İç Mekanın Ortaya Çıkışı: Mimarlık, Modernlik ve Evsellik]* (Londra: Routledge, 2007), 1–25.

4 Nedim Veysel İlkin, “Radyonun Bize Kazandırdığı Kıymetler,” *Radyo Der*, no. 39 (1945), 1–20.

5 Paul Virilio, *Enformasyon Bombası* (çev. K. Şahin) (İstanbul: Metis Yayınları, 2003).

6 Irving Fang, *A History of Mass Communication: Six Information Revolutions [Kitle İletişimin Tarihi: Altı Bilgi Devrimi]* (Newton: Focal Yayınları, 1997), 88.

7 Michael C. Keith, *Radio Cultures: The Sound Medium in American Life [Radyo Kültürü; Amerikan Yaşantısında Orta Ses]* (New York: Peter Lang, 2008), 13.

8 George H. Douglas, *The Early Days of Radio Broadcasting [Radyo Yayınıncılığının İlk Günleri]* (North Carolina: McFarland, 1987), 55.

9 Shaun Moores, “‘The Box on the Dresser’: Memories of Early Radio and Everyday Life [‘Dresuar Üzerindeki Kuru’: Erken Radyo Belleği ve Gündelik Yaşam],” *Media, Culture & Society*, no. 10(1) (1988), 23–40.

10 Daniel J. Czitrom, *Media and the American Mind: From Morse to McLuhan [Medya ve Amerikan Akli: Morse’dan McLuhan’a]* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2010), 77.

11 Michael Brown ve Corley Dennison, “Integrating Radio Into the Home, 1923-1929 [Eve Radyoyu Entegre Etmek 1923-1929],” *Studies in Popular Culture*, no. 20(3) (1998), 1–17.

12 Brown ve Dennison, a.g.e., 10.

13 Michele Hilmes, *Radio Voices: American Broadcasting, 1922-1952 [Radyo Sesleri: Amerikan Yayınıncılığı, 1922-1952]* (Minnesota: U of Minnesota Press, 1997), 105–113.

14 Radyo, a.g.e., Mart 1942, 32.

15 Radyo, a.g.e., Ekim-Kasım-Aralık 1949, 32.

16 Halil İbrahim Gökoğlu ile yüz yüze gerçekleştirilen derinlemesine mülakat hakkında detaylı okuma için Güliz Küçüktaşdemir, “Kentin İç Mekânları: Ankara Belleğinde Pasajlar, (1950-1980)” (Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2018), 317’e bakınız.

17 Ünsal Oskay, *Toplumsal Gelişmede Radyo ve Televizyon: Geri Kalmışlık Açısından Olanaklar ve Sınırlar* (Ankara: Sevinç Matbaası, 1971), 47.

18 Küçüktaşdemir, a.g.e., 317.

19 A.g.e.

20 A.g.e.

21 A.g.e.

22 Hans Volkart, “Dünün, Bugünün ve Yarının İkamet Şekilleri,” Çev. Sabri Oran, *Arkitekt*, no. 1959-02 (295) (1959), 74–76

23 Ian James, *Paul Virilio* (Londra: Routledge, 2007), 1–30.

24 Moores, a.g.e., 23–40.

25 Shaun Moores, “Television, Geography and Mobile Privatization. In Media, Culture and Society [Coğrafya ve Mobil Özelleştirme. Medyada, Kültürde ve Toplumda],” *European Journal of Communication* 8. no. 3 (1993), 365–380.

26 Erja Ruohomaa, “The Effects of the 1990 Radio Reform [1990 Radyo Reformunun Etkileri],” *YLE Broadcasting Research*, 1992, 96–113.

KAYNAKÇA

- Akyol Altun, Didem. “Kapalı Konut Siteleri ve ‘Mahalle’ Kavramı.” *İdealkent*, no. 2 (2010), 216-244.
- Brown, Michael ve Corley Dennison. “Integrating Radio Into the Home, 1923-1929 [Eve Radyoyu Entegre Etmek 1923-1929].” *Studies in Popular Culture*, no. 20(3) (1998), 1–17.
- Colomina, Batrice. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media [Mahremiyet ve Tanıtım: Kitle İletişim Araçları Olarak Modern Mimari]*. Cambridge: The MIT Press, 2001, 30–40.
- Czitrom, Daniel J. *Media and the American Mind: From Morse to McLuhan [Medya ve Amerikan Aklı: Morse’dan McLuhan’a]*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2010, 77.
- Douglas, George H. *The Early Days of Radio Broadcasting [Radyo Yayıncılığının İlk Günleri]*. North Carolina: McFarland, 1987, 55.
- Fang, Irving. *A History of Mass Communication: Six Information Revolutions [Kitle İletişimin Tarihi: Altı Bilgi Devrimi]*. Newton: Focal Yayınları, 1997, 88.
- Hilmes, Michele. *Radio Voices: American Broadcasting, 1922-1952 [Radyo Sesleri: Amerikan Yayıncılığı, 1922-1952]*. Minnesota: U of Minnesota Press, 1997, 105–113.
- İlkin, Nedim Veysel. “Radyonun Bize Kazandırdığı Kıymetler.” *Radyo Der*, no. 39 (1945), 1–20.
- James, Ian. *Paul Virilio*. Londra: Routledge, 2007, 1–30.
- Keith, Michael C. *Radio Cultures: The Sound Medium in American Life [Radyo Kültürü; Amerikan Yaşantısında Orta Ses]*. New York: Peter Lang, 2008, 13.
- Küçüktaşdemir, Güliz. “Kentin İç Mekânları: Ankara Belleğinde Pasajlar, (1950-1980).” Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2018.
- Kocabaşoğlu, Uygur. *Türkiye’de Radyo Yayınlarının Başlangıç Tarihine İlişkin Bir Not*. Ankara SBF-Basın Yayın Yüksek Okulu Yıllığı, 2001, 177–184.
- McGuigan, Jim. *Raymond Williams on Culture & Society: Essential Writings [J. Raymond Williams, Kültür ve Toplum Üzerine: Temel Yazılar]*. Londra: Thousand Oaks, 2014, 25–45.
- Moores, Shaun. “‘The Box on the Dresser’: Memories of Early Radio and Everyday Life [‘Dresuar Üzerindeki Kuru’: Erken Radyo Belleği ve Gündelik Yaşam].” *Media, Culture & Society*, no. 10(1) (1988), 23–40.

- Moores, Shaun, “Television, Geography and Mobile Privatization. In Media, Culture and Society [Coğrafya ve Mobil Özelleştirme. Medyada, Kültürde ve Toplumda].” *European Journal of Communication* 8. no. 3 (1993), 365–380.
- Oskay, Ünsal. *Toplumsal Gelişmede Radyo ve Televizyon: Geri Kalmışlık Açısından Olanaklar ve Sınırlar*. Ankara: Sevinç Matbaası, 1971, 47.
- Rice, Charles. *The Emergence of Interior: Architecture, Modernity, Domesticity* [İç Mekanın Ortaya Çıkışı: Mimarlık, Modernlik ve Evsellik]. Londra: Routledge, 2007, 1–25.
- Ruohomaa, Erja. “The Effects of the 1990 Radio Reform [1990 Radyo Reformunun Etkileri].” *YLE Broadcasting Research*, 1992, 96–113.
- Virilio, Paul. *Enformasyon Bombası* (çev. K. Şahin) İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Volkart, Hans. “Dünün, Bugünün ve Yarının İkamet Şekilleri.” Çev. Sabri Oran, *Arkipekt*, no. 1959-02 (295) (1959), 74–76.
- Wolkonowicz, John Paul. “The Philco Corporation: Historical Review and Strategic Analysis [Philco Corporation: Tarihsel İnceleme ve Stratejik Analiz].” Yayınlanmamış doktora tezi, Massachusetts Institute of Technology, 1981.

FEMİR-AKOZAN MİMARLIĞINI İÇ MEKAN TASARIMLARINDA OKUMAK

**Gürkan Okumuş
Gökhan Okumuş**

Femir ve Akozan'ın, 1942-1954 yılları arasındaki on iki yıl süren ortaklık süreci, dönemin mimarlık pratiğindeki işbirliği kültürü ve birlikte çalışma geleneği için referans noktalarından biridir. İkili, bu süre içinde, çeşitli yapı tipolojilerinden mimarlık ve tasarım pratiğindeki farklı yaklaşımlara, anıt projesinden, iç mekan tasarımına, restorasyon ve tarihî dokuda yeni tasarım projesinden; banka, kişisel villa, konut, sanayi ve endüstri yapısı, seyahat acentası gibi çeşitli işlevlerdeki birçok yapıya kadar farklı konularda ve birçok kentte çalışma üretmiştir.¹

Yapıyı bütüncül tasarlama kültürü bağlamında iç mekan tasarımında da etkin bir şekilde çalışan ikili, mobilya tasarımları ve iç mekan detaylarındaki malzemelerin bir tasarımcı tarafından modernist bir dilde tasarlanmasının gerekliliğini vurgular. Bu üretim yelpazesi içinde iç mekan tasarımlarında da aktif olarak yer alan ikilinin, ortaklıkları süresince tasarlamış oldukları yapılara ait *Arkitekt* dergisindeki 1950, 1951, 1953, 1954, 1969 yıllarına ait ilgili yayınlarda özellikle iç mekan tasarımlarına ve kompozisyonlarına yer verilmektedir.

Mimari proje ve uygulaması ile birlikte iç mekan tasarımını gerçekleştirdikleri her yapıyı en küçük detayına kadar planlayan ikilinin, iç mekandaki elemanların üretim sürecine kadar ilgilendiği söylenebilir.² Bununla birlikte, iç mekan kompozisyonu ve elemanların kullanım biçimleri işlevsel ve rasyonel ilkeler çerçevesindedir. Her bir yapı türünün ihtiyaçları doğrultusunda iç mekan organizasyonunu oluştururken farklı elemanları uyum içerisinde bir arada kullanmışlardır. Bu durum, mimarların çok boyutlu ve derin bir malzeme bilgisine sahip olduklarını da gösterir niteliktedir. Bütüncül bir tasarım yaklaşımıyla kurguladıkları mimariyi iç-dış birlikteliği çerçevesinde ele alan ikili, tasarımlarındaki modern ve yalın ifadeyi malzeme, aydınlatma elemanı, döşeme gibi iç mekan unsurlarında da sürdürmüş ve desteklemiştir.³

Öte yandan, Femir'in 1941-1944 yılları arasında gerçekleştirdiği ve en bilinen bireysel

uygulamalarından biri olan Lido Yüzme Havuzu'ndaki çağdaş malzeme özellikleri ve arkadaşı Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ilk duvar resimlerini yapının iç mekanında gerçekleştirmiş olması, iç mekan tasarım yaklaşımının en erken örneklerinden biri olmakla birlikte mimarların süregelen senelerde yapacakları iç mekan tasarımlarına ilişkin de bir ipucu sunmaktadır.⁴ Bu bağlamda, ikilinin tasarımları, dönemin modern mimari ve iç mekan tasarımı yaklaşımına referanslar ve eğilimler barındırmasının yanı sıra üretim kültürü ve modern yaşam koşullarına yönelik bilgiler de içermektedir.

Halit Femir-Feridun Akozan Mimarlığı ve İç Mekan Tasarım Yaklaşımı

Femir-Akozan'ın iş birlikleri süresince en çok uygulamasını gerçekleştirdiği yapı türleri konut ve ticari yapılardır. Özellikle tasarlamış oldukları tüm konutların iç mekan kurgularını da kendileri gerçekleştiren mimarların modern çizgilere sahip, yalın bir dil kullanmayı tercih ettiği söylenebilir. İç mekan tasarımında ve mobilya vb. iç mekan elemanlarının imalat süreçlerinde de etkin olarak rol alan Femir-Akozan, konutların iç mekan tasarımında doğal/yalın malzeme ve yüzeyleri kullanmayı tercih etmiş, iç mekandaki algı ve psikolojik etkinin de tasarım yaklaşımlarında önemli bir etken olduğunu dile getirmiştir. İkilinin bu konudaki yaklaşımları, modernist dilde, ancak geleneksel sivil mimariden etkiler taşıyan mobilya tasarımları ve iç mekan detayları üretmek doğrultusundadır. Ayrıca iç mekan tasarım anlayışlarında malzeme, yapı teknolojisi ve teknik ekipmanların da modern dilde tasarlanmasına özen göstermişlerdir. İç mekanda mobilyadan aydınlatma elemanına modern ve işlevsel tasarım prensibini benimseyen mimarlar her yapı için özel dokunuşların bulunduğu iç mekan tasarımları üretmişlerdir.

Bir diğer önemli yenilik sayılabilecek unsur da, mekansal kurgudaki farklı renk ve doku arayışıyla oluşturulan desen modelleri olmuştur. Mimarlar, duvar-tavan-zemin kaplaması, mobilya bölümleri, oturma birimlerinin kaplama çeşitliliği gibi birçok alanda iç mekan tasarımı gerçekleştirmiştir. Bu noktada, zemin döşemelerinde kullanılan seramik, mermer, linolyum malzemeler, İtalyan Mozaiği ile kaplanan duvarlar, merdiven ile birlikte düşünülerek tasarlanan aydınlatma elemanları, modern ve çağdaş mobilyalar gibi çok çeşitli ve çok yönlü sanatsal ve estetik bir mekan yaratma çabası, kullanılan malzemelerin birbiri ile olan uyumu çerçevesinde bir tasarım yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca ikilinin gerçekleştirdikleri toplu konut, kişiye özel konut, ofis, banka gibi yapı türleri için iç mekan bağlamında tasarım farklılıkları ve yaklaşımları da izlenebilir. Geleneksel unsur ve malzemelerin modern bir yaklaşımla kullanıldığı ve bu çizginin hem konut hem de ticari yapılarda sürdürüldüğü söylenebilir. Ticari yapılar özellikle banka iç mekanlarına ilişkin bu yaklaşım modern ve özel üretim mobilyalarla, teknolojik ve yenilikçi üretimlerle vurgulanmaktadır.

Farklı yapı türleri için farklı materyaller kullanan mimarlar, malzeme kaplamaları, mobilya, halı, koltuk, sandalye, dolap, kumaş çeşidi/rengi/dokusu ve diğer eşyalar

noktasında titizlikle çalışmış ve mekanın estetik değerini ön planda tutarak seçimleri bu doğrultuda gerçekleştirmişlerdir. Tasarımlarındaki hâkim modern ve yalın tasarım dili iç mekan elemanları, mobilyalar ve sanatsal unsurlarla da desteklenmiştir. Bu çerçevede Vanlı, ikilinin yaklaşımlarına yönelik, işlevsel olarak doğru ilişkilerle mekanların bir araya getirildiği, farklı işlevlerin birbirinden kesin olarak ayrıldığı plan çözümlerini vurgulamıştır.⁵ Bununla beraber, tasarımlardaki iç mekana ilişkin detaylara ve mimari yetkinliğe dikkat çeken Vanlı, mimari yaklaşım trendlerinin etkisi altında kalmayan kendine özgü bu tasarım dilini dingin olarak tanımlamıştır.⁶ Özetle tüm bu bilgiler ışığında, modernist dilin geleneksel ile birlikteliği ve sentezi üzerine kurulu yaklaşımın iç mekanda da etkisini hissettirdiği açıktır.

Bu bağlamda, ikilinin mimari üretimlerindeki iç mekan tasarım yaklaşımlarının iki tür örnek kategorisine odaklanarak okunması hedeflenmektedir. Yapıyla birlikte iç mekan tasarımlarını üstlendikleri örnekler birinci, mevcut yapılarda iç mekan tasarımları ve kompozisyonlarına yönelik projeler ise ikinci kategoriyi oluşturmaktadır (Tablo 1). Yöntem olarak her kategori içinde, yapılardan kısaca söz edildikten sonra seçilen örneklerle odaklanılmaktadır. Arşiv açısından oldukça sınırlı bir literatüre sahip yapı grubu hakkında örnek seçimleri yapılırken bilgi ve görsel açıdan en zengin kaynaklar içeren yapılar detaylı biçimde sunulmuştur. Bunlar ilk kategori için Bay Selim Süter Evi (1950) ve Türkiye İş Bankası Balat Ajansı (1952), ikinci kategori için ise İş Bankası Beyoğlu Ajansı (1952) ve Yapı ve Kredi Bankası Beyoğlu Şubesi'dir (1951). Yapıların yakın çevresiyle kurduğu ilişki ve bu ilişkinin iç mekana yansımaları, plan kurgusu ve organizasyonu, iç mekan tasarımı ve özellikleri, iç mekana ilişkin mimari elemanlar, malzeme özellikleri irdelenmektedir. Bu yöntemle seçilen örnekler üzerinden çalışma, Femir-Akozan iş birliğinin özgün mimarlık ve tasarım yaklaşımını iç mekan ölçeğinde incelemeyi ve dönemiyle kurduğu referansları sunmayı amaçlamaktadır. Mimari ve iç mekan tasarımını birlikte üstlendikleri ve mevcut yapılarda iç mekan tasarımını üstlendikleri örnekler olarak iki grupta ele alınan çalışmalar için özellikle *Arkitekt* dergisi başta olmak üzere görsel ve yazılı belgelerden faydalanılmıştır.

TABLO 1: FEMİR-AKOZAN TASARIMLARINA DAİR ÇALIŞMA KAPSAMINDAKİ ÖRNEKLER VE KATEGORİZASYON: MİMARİ TASARIMLAR-MEVCUT YAPILARDA İÇ MEKAN TASARIMLARI

Halit Femir – Feridun Akozan’ın Mimari Çalışmaları			
Mimari Tasarım+ İç Mekan Tasarımı	İnşa Yılı-Yeri	Mevcut Yapılarda İç Mekan Tasarımı	İnşa Yılı-Yeri
Göztepe’de İki Yaz Evi	1945-İstanbul	Antaş Havacılık Uçak Yolcu Bekleme Salonu	1950-İstanbul
Aksaray’da Apartman	1946-Adana	Küçük Sahne	1951-İstanbul
Tahsin Güney Evi	1946-Adana	Yapı ve Kredi Bankası Beyoğlu Şubesi	1951-İstanbul
Nuri Güven Evi	1947-İstanbul	Türkiye İş Bankası Kazlıçeşme Şubesi	1952-İstanbul
Bay Mehmet Aker Villası	1948-Bursa	Türkiye İş Bankası Şehremini Şubesi	1952-İstanbul
Cemil Kabakçı Apartmanı	1948-Balıkesir	Türkiye İş Bankası Şişli Şubesi	1952-İstanbul
Bursa Hal ve Çarşı Binaları	1949-Bursa	Türkiye İş Bankası Beyoğlu Şubesi	1952-İstanbul
Şenesen Evler Yapı Kooperatifi	1950-İstanbul	Skandinav Hava Yolları (SAS) İstanbul Ajansı	1953-İstanbul
Bay Selim Süter Evi	1950-Bursa	Skandinav Hava Yolları (SAS) Ankara Ajansı	1953-Ankara
İpekçilik Kolektif Dokuma Fabrikası	1950-Bursa		
Türkiye İş Bankası Balat Ajansı	1952-İstanbul		
İtalyan Hava Yolları Tepebaşı Ajansı	1954-İstanbul		
Komili Sabun Fabrikası	1954-İstanbul		

Mimari Tasarım ve İç Mekan Tasarımını Üstlendikleri Örnekler

Femir-Akozan ikilisi, proje uygulamalarında mimari ve iç mekan tasarımlarını, yapının dış mekan-iç mekan birlikteliğini bütüncül bir şekilde düşünmüş ve ele almıştır. İkilinin, hem mimari tasarım hem de iç mekan tasarımını üstlendikleri örnekler bakıldığında konut ve ticari işleve sahip yapılar bu kategoride öne çıkmaktadır.

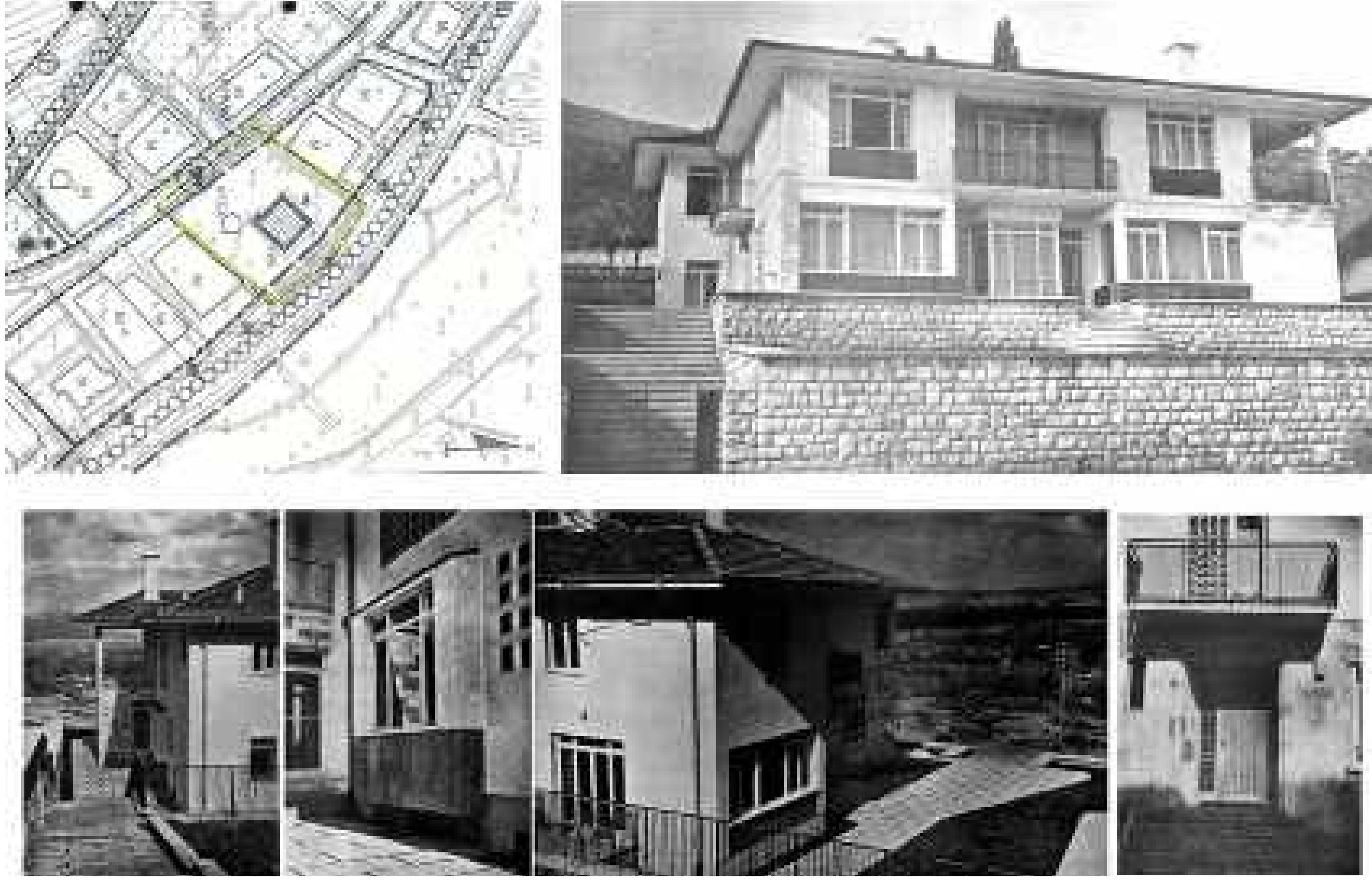
1950’ler ile birlikte değişen mimarlık, modern ve uluslararası mimarinin ön plana çıkmasıyla geleneksel-modern ilkelerin sentezinin arandığı bir dönem olup,⁷ bu dönemde ulusal anlayış, bölgesel ve yerel öğelerle birlikte düşünülmüş, dönemin yeni ve çağdaş yaklaşımı, rasyonel ilke ve biçimlerle ele alınmıştır. Bu çerçevede, Batur, 1950’li yılların başlarını için benzer tipolojideki sosyal konut sitelerinin ve kooperatif konutların tasarlanıp inşa edildiği bir dönem olarak belirtmekte ve Bostancı Şenesen Evler Yapı Kooperatifini, söz konusu eğilimin ve İkinci Milli Mimari dönemin popülist ve yerli çizgisini anlatan önemli bir örnek olarak göstermektedir.⁹ Tasarım ekibinde Femir-Akozan’ın yanı sıra Yüksek Mimar Ahsen Yapanar’ın da yer aldığı Şenesen Evler Yapı

Kooperatifi, İstanbul’un Bostancı semtinde “Taşlı Tarla” olarak adlandırılan konumda yer alan bir mahalle tasarımıdır.¹⁰ Beş farklı tipolojiye sahip elli beş konut yapısının bulunduğu yerleşkede ticari ve sosyal mekanlar ve su kulesi de yer almaktadır.¹¹ Mahallenin tasarım aşamasında hazırlanan 22 tip projeden ise üç tipi birer katlı, iki tipi ikişer katlı olmak üzere beş tip proje seçilmiş ve uygulanmıştır. Tasarımda öne çıkan noktalardan bazıları, farklı tip projelerle farklı kullanıcı isteklerine öneriler getirilmesi ve proje tiplerinin her birinde yapının iç mekan plan kurgusu ile dış mekanı arasındaki bağlantının güçlü olmasıdır.

Bu dönem gerçekleştirilen bir diğer konut örneği olan Mehmet Aker Villası ise kişiye özel bir villa projesidir. 1948-1950 yılları arasında inşa edilen proje Bursa’nın Çekirge semtinde Bursa Ovası’na doğru manzaraya açılan eğimli bir topoğrafya üzerinde konumlanmaktadır. Konuttaki plan kurgusu, malzeme kullanımı ve detay çözümleri Femir-Akozan’ın tasarım yaklaşımına dair ilk ipuçlarını vermektedir. Yapının giriş kotu, gündüz odaları, mutfak ve diğer servis mekanlarına ayrılırken, üst katta özel mekanlar ve yatak odaları bulunmaktadır. Zemin kattaki geniş oturma salonu, ovaya açılan manzara ve kot ilişkileriyle birlikte tasarlanmıştır. Caddeye ve ova manzarasına açılan yapının ana cephesi ve salon iç mekanı bahçeyle bütünleşmektedir. Geniş açıklıkların kullanıldığı bu cephe özellikle zemin kattaki oturma salonunun iç mekan tasarımı için de en önemli girdiyi oluşturmaktadır. Hem cephelerde hem de iç mekanda doğal malzemelerin kullanılması mimarların diğer yapılarında da gördüğümüz temel yaklaşımlardan biridir. Yapının iç mekanı için de en önemli malzemenin ahşap olduğu söylenebilir. Özellikle tavanlarda doğal ahşap ve hasır gibi malzemelerin kullanılması ile iç mekanda sıcak bir atmosfer yaratılmak istendiği vurgulanabilir.¹² Bu bağlamda yine tamamen meşe ağacından üretilen iç mekan kat merdiveni de yapının iç mekanı için heykelsi bir unsurdur. Yapının özellikle iç mekan tasarımında dönemi için en iyi malzeme ve işçilik özelliklerine sahip olduğu söylenebilir. Özetle, Femir-Akozan’ın mimari ve iç mekandaki bütüncül tasarım yaklaşımının yansıması niteliğindeki yapı, dönemi için önemli örneklerden biridir.

Bay Selim Süter Evi, 1950

İkilinin dönem içerisinde tasarlayarak uygulamasını en fazla gerçekleştirdiği yapı türünün konut olduğunu söylemek mümkündür. Konut ölçeğinde oldukça büyük bir parselde ve lüks özelliklerde inşa edilmiş olan Selim Süter Evi’nde ikilinin Ortaköy’de Villa, Elagöz Evi, Mehmet Aker Villası gibi diğer konut yapılarında da olduğu gibi tasarımın temel girdisini dış-iç mekan birlikteliği ve manzaraya açılan cephe özellikleri oluşturmaktadır (Şekil 1). Cadde kotundan basamaklarla ve duvarlarla yükseltelen yapının bahçe kotuna, girişteki iki yönden simetrik ve eğrisel bir biçimde tasarlanan merdivenlerle erişilmektedir. Yapının doğu cephesinde ve ikinci kat balkon çıkmasının altında bulunan yapının esas giriş kapısı ise bahçe kotundan yine basamaklarla yükseltilmiştir.



ŞEKİL 1. BAY SELİM SÜTER EVİ, ADA NO 4164 - PARSEL NO 3 VE GENEL GÖRÜNÜM.
Kaynak: Bursa Koruma Kurulu Arşivi; Femir ve Akozan, 1950, 45-50.

Tasarımdaki modern çizgisinin yanı sıra hem cephede hem de iç mekanda yerel malzeme kullanımı Bay Selim Süter Evi'ne özgü en temel tasarım verilerinden biridir. Yerel malzeme olarak Bilecik taşının cephedeki ve bahçedeki kullanımı az rastlanır ve yapıya özgü bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir (Şekil 1).¹³ Doğal çevrenin ve özellikle Bursa manzarasının yapının iç mekana kesintisiz yansımaları istendiği için özellikle yapının ana giriş cephesinde yatay nispetli geniş pencereler kullanılmıştır. Ayrıca yapının diğer cephelerinde de bu amaçla geniş pencereler tasarlanmıştır. Cephelerde açıkça algılanan bu yatay vurgu, çıkma balkon ve pencerelerle tamamlanmaktadır. Dikdörtgen bir hacmin doluluk boşluk kurgusu ile tasarlanan yapı, bazı noktalarda salonun dışa çıkma yapıması, balkon alanlarının hacim içinde boşluk oluşturularak tasarlanması ile hareket kazanmıştır. Yaşama birimleri konutun esas cephesi tarafında konumlandırılmış ve bahçeye yönelen çıkmalardaki hareketle birlikte genişletilerek tasarlanmıştır. Konut içindeki yaşamın bahçeye doğru genişlemesi ve aktif bahçe kullanımı amaçlanmış, iç mekanların kurgusu bahçeye doğru yöneltilmiştir (Şekil 2).



ŞEKİL 2. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA) A-B. BAY SELİM SÜTER EVİ, YAKIN ÇEVRESİYLE KURDUĞU İLİŞKİ VE PLAN KURGUSU; (ORTA SIRA VE ALT SIRA SOLDAN SAĞA) C-D-E-F. İÇ MEKAN TASARIMI VE MALZEME ÖZELLİKLERİNİ, DETAYLARINI GÖSTEREN GÖRSELLER.

Kaynak: a-b-c-d-e-f. Femir ve Akozan, 1950, 45-50.

İç mekanda genel olarak tercih edilen çam ve meşe ağacından üretilmiş ahşap malzeme, yapının cephesinde olduğu gibi doğal malzeme olarak okunacak şekilde bırakılmıştır. Kalorifer radyatörlerinin pencere altlarında gizlenmesini de sağlayan, cilalı çam malzemeden üretilmiş olan bu bölümler, cephelerde malzeme ve renk etkisi elde etme amacını da taşırlar (Şekil 1). Cephedeki ahşapla kaplı yüzeyler, pergola, panjur, bölücü amaçlı kullanılan elemanlar doğal renginde bırakılmıştır. Bütün odaların zeminleri yine aynı ahşaptan parke ile döşelidir ve merdiven özel meşe ahşabından üretilmiştir. Ayrıca yapının doğu cephesindeki esas giriş kapısı meşe ağacından dekoratif ve süslemeli

öğelerle birlikte tasarlanmıştır. Islak hacim zemininde ise yine özel imal ettirilen mavi seramik kullanılmış olup, duvarları mavi renk fayanslarla kaplanmıştır.

Plan ve mekan yaklaşımında ise, konut çalışmalarının çoğunda olduğu gibi temelde yaşama ve kamusal birimler zemin katta, yatma birimleri birinci katta olacak şekilde, orta hollü plan çözümü ile kurgulandığı görülmektedir (Şekil 2). Zemin kat, salonlar, oturma odaları, mutfak ile servis mekanlarından oluşmaktadır. Birinci katta ise yatak odaları, ev sahiplerine özel gündüz odaları, sofa ve ıslak hacimler bulunmaktadır. Yapıdaki ana hol, konutu temel ve ikincil mekanlar olmak üzere iki kısma bölmektedir. Ayrıca hol, geleneksel evlerde olduğu gibi sofaya benzer bir şekilde oturma fonksiyonuna da sahiptir. Mutfak, tuvalet, hizmetçi odası, depo gibi ikincil hizmet birimleri kendi içinde düşünülerek bir duvar boyunca sıralanmaktadır.

Mimarların dönem bağlamında da değerlendirilebilecek iç mekan hatta mobilya gibi farklı ölçeklerdeki üretimleriyle birlikte yapıyı tasarlama kültürü, Bay Selim Süter Evi için de belirgin özelliklerden biridir. *Arkitekt* dergisinde Bay Selim Süter Evi'ne ilişkin bölümde yapı, iç mekan yaklaşımı ve mobilya ve aksesuar detaylarıyla birlikte ele alınmıştır.¹⁴ İç mekan tasarımında ve mobilya vb. iç mekan elemanlarının imalat süreçlerinde de etkin olarak rol alan Femir-Akozan ikilisinin temel tasarım prensibi, geleneksel/modern dilin sentezini arayarak bu doğrultuda üretimler gerçekleştirmektir. Ayrıca yapıdaki merkezi ısıtma sistemi gibi yeni dönemin olanaklarına ilişkin teknik çözümler ve detay üretimleri dönemin modernleşen iç mekan yaşam koşullarına referanslar vermektedir.

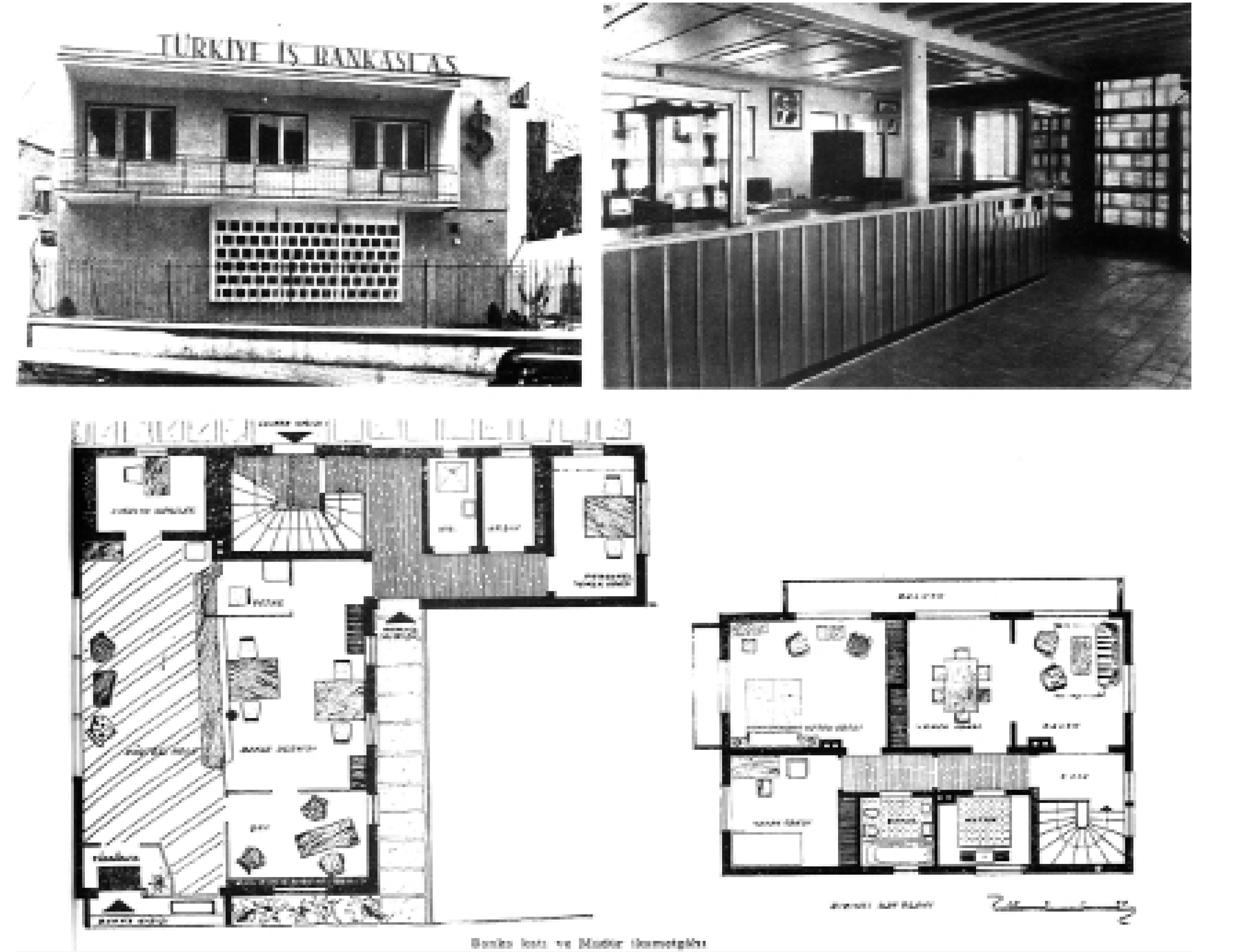
Yapıdaki modern ve yalın tasarım dili iç mekan elemanları ve mobilyalarla da desteklenmektedir. Konutun salonunda farklı düzenlere sahip oturma grupları ve mobilyalar bulunmaktadır (Şekil 2). Mobilyalar kendi içinde gruplandırılarak özel oturma alanları oluşturulmuştur. İç mekandaki özel mobilyalar olarak, desen ve renkleri farklı eğrisel kanepeler, yüksek kolçaklı oturma elemanları, ayaklı dolaplar, merdivene sabit oturma elemanları ve ahşap özel üretim sehpa sayılabilir. Özellikle planda ve iç mekanda eğrisel formlar oluşturan, dar alanda etkili plan çözümlerine ulaşmak için önerilen tefriş elemanlarının özel olarak tasarlanması ikilinin öne çıkan iç mekan fikirlerindedir. Süslemecilikten uzak bu yaklaşım doğal malzemelerin mekan yüzeylerinde kullanılması ve mekana özel mobilyaların seçilmesiyle desteklenmektedir. Yüzeyler ve iç mekan tefrişi arasında oluşturulan renk ve doku kontrastları da bir diğer altı çizilmesi gereken konudur.

Ayrıca yatak odalarında gömme dolaplar ve ıslak hacimler bulunmaktadır.¹⁵ İkilinin üretim süreçlerinde de yer aldığı iç mekan elemanları mobilyalarla da sınırlı değildir. Geleneksel ve farklı tonlara ve figürlere sahip halılar da mimarlar tarafından imal ettirilmiştir.¹⁶ İç mekandaki duvarların sıvasız ve herhangi bir kaplama olmadan kullanılması da iç mekandaki vurgulanmak istenen atmosfere katkı sağlar. Örneğin,

esas mekanlardan biri olan ana salon duvarında floral desenli duvar kağıdı kullanılarak bir kontrast oluşturmaya çalışıldığı söylenebilir.

Türkiye İş Bankası Balat Ajansı, 1952

Bu dönem içinde gelişen ve çeşitlenen bir yapı türü olan banka, büro ve ajans yapı örnekleri dönemin ekonomik ve yönetsel değişim sürecinde ortaya çıkan yeni yapı gereksinimleri olarak sayılabilir.¹⁷ Bu doğrultuda, bu yazıda yer alan Türkiye İş Bankası ve Yapı ve Kredi Bankası gibi birçok kurum ve kuruluşa yeni yapı ve iç mekan tasarımı için projeler üretilmiştir. Türk Bankacılığında önemli bir yere sahip olan Türkiye İş Bankası da, 1952 yılında İstanbul'un değişik semtlerinde olmak üzere birçok ajans binası açmak için proje süreçleri başlatmıştır.¹⁸ Kazlıçeşme, Şehremini, Şişli ajansları mevcut yapılar içinde iç mekan tasarımı ve projelendirmesinden oluşurken, Balat ajansı lojmanı ile birlikte mimari tasarım sürecinin sonucu olarak ortaya çıkar (Şekil 3).



ŞEKİL 3. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA) A-B. TÜRKİYE İŞ BANKASI BALAT AJANSI, GİRİŞ CEPHESİ, VE, ZEMİN KAT İÇ MEKAN GÖRÜNÜMÜ; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA) C-D. KAT PLANLARI.

Kaynak: a-b-c-d. Femir ve Akozan, 1953, 26-27.

Dönemindeki birçok banka yapısı gibi, yapının üst katı odalardan oluşan bir lojman olarak tasarlanmıştır. Zemin kat esnek planlı olup banka, ticari işlemler ve ofisler için ayrılmıştır (Şekil 3). Yapının bodrum katında ise kalorifer dairesi bulunmaktadır. Ayrıca mimarların, bu yapı türünde özellikle bekleme salonu ve giriş katında geniş açıklıklarla şeffaflık, maksimum doğal ışıktan yararlanma yaklaşımları Türkiye İş Bankası Balat Ajansı için de belirgin özelliklerden biridir.

Mimarların diğer ajans yapı tasarımları İş Bankası Beyoğlu Şubesi, Yapı ve Kredi Beyoğlu Ajansı'nda olduğu gibi cephede geniş cam açıklıklar kullanılmıştır. Özellikle ikilinin banka/ajans yapılarının iç mekanlarında belli bir mimari ve tasarım dilini sürdürdüğü gözlemlenmektedir. Yapıda bankolar, aynı zamanda büro olarak kullanılmak üzere düzenlenmiş ve iç mekan birden fazla işleve ve kullanıma sahip olacak şekilde esnek bir tasarım anlayışıyla ele alınmıştır. Yapının duvarları ve tavan yüzeyleri ayrıca malzeme ile kaplanmıştır. Banko diğer banka ajans yapılarında olduğu gibi görünür bir şekilde özel ahşap malzemededen tasarlanmış, mekan için sabit oturma elemanları bankonun karşısında konumlandırılmıştır. Tüm aydınlatma elemanları ise bu malzeme ile birlikte tavan içinde gömülü olarak tasarlanmıştır (Şekil 3). Yine diğer banka/ajans yapı türü örneklerinde olduğu gibi yeni yapı teknolojileri, malzemeler ve uygulamaları Balat Ajansı için de geçerlidir. Katlar arası evrak taşınması için monşarj sistemi, yangın söndürmek için kullanılan çeşitli donanım ve özel sistemler kullanılmıştır.¹⁹

Mevcut Yapılarda İç Mekan Tasarımını Üstlendikleri Örnekler

Femir-Akozan ikilisinin mimarlık üretimlerinde göze çarpan uygulamalardan bir diğeri de mevcut yapıların yenilenmesi/düzenlenmesi ve iç mekan tasarımlarının gerçekleştirilmesidir. SAS Ankara ve İstanbul Büroları, Antaş Uçak Yolcu Bekleme Salonları, Türkiye İş Bankası Beyoğlu ve Kazlıçeşme Ajans Yapıları, Yapı ve Kredi Bankası Beyoğlu Şubesi ve Küçük Sahne projeleri bu çerçevedeki örneklerdir. Bu çalışmalarda, modernist dilin geleneksel ile birlikteliği ve sentezi üzerine kurulu yaklaşımın iç mekanda da etkisini hissettirdiği görülmektedir. Vanlı, bu konuda ikilinin kendilerine has bir dilde tasarlanan plan ve mekan organizasyonundaki iç mekan elemanlarının tasarımında detaylı çalışma ve özene dikkat çekmektedir.²⁰ Özellikle banka yapılarının iç mekanlarında belli bir tasarım dilinin sürdürüldüğü gözlemlenmektedir.

Femir ve Akozan'ın iç mekan tasarımlarında tek tiyatro yapısı olması itibarıyla öne çıkan Küçük Sahne, 1948 yılında inşa edilen Atlas Sineması'nın önündeki binanın birinci katında yer almaktadır. İstiklal Caddesi üzerinde yer alan ve Sultan Abdülaziz döneminde Ermeni iş adamı Agop Köçeyan tarafından Taksim Vosgeperan Ermeni Kilisesi'ne hediye edilen bir 19. yüzyıl konağı içerisinde bulunan Küçük Sahne, konağın mülkiyetinin 1930'larda tütün tüccarı olan Aziz ve Ahmet Borovalı kardeşlere geçmesi sonrası Yapı ve Kredi Bankası ile Borovalı kardeşlerin kurmuş olduğu şirket tarafından inşa ettirilmiştir.²¹ 1948 yılına tarihlenen ve Atlas Pasajı'nın arkasına inşa edilen Atlas

Sineması'nın yapımı sonrası İstanbul (Beyoğlu) en büyük sinema salonlarından birine sahip olmuş ve sinemanın girişindeki konağın üst katında 1951 yılında Küçük Sahne isimli tiyatro sahnesi de açılmıştır. Pasaj, önünde bulunan Küçük Sahne ve konağın alt katında yer alan Kulis Bar ile birlikte dönemin en önemli eğlence ve kültür-sanat merkezlerinden biri haline gelmiş ve dönemin yazar, gazeteci, tiyatro ve sinema sanatçılarının buluşma ve toplanma yeri olmuştur.²² 1970'li yıllarla birlikte ise, Atlas Sineması'nın ilk katı pasaj haline gelirken üst katlar ayrı sinema salonları olarak düzenlenmiştir.

Küçük Sahne'nin uygulamasındaki en büyük zorluk eski binadaki bölücü duvarların kaldırılarak yerine çelik bir çerçevenin eklenmesi olmuştur.²³ Ayrıca, sahnedeki görüş açısının kaybolmaması adına döşemede de birtakım değişiklikler yapılmıştır. Salon, tiyatro, sinema ve konser etkinliklerine imkan verebilecek biçimde esnek tasarlanan yapının plan kurgusu, fuaye, salon ve sahne ve teknik birimler doğrultusunda oluşturulmuştur. Öte yandan, modern yapının iç mekandaki sanatsal elemanlarla zenginleştirilmesi fikrinin fuayede yer alan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ürettiği tablo ile yaratılmak istendiği söylenebilir. Duvarların alt kısmı maun cilalı ahşap malzeme iken üst kısmı duralit üzeri kaplamadır. İç mekanda kullanılan malzemeler, mekan akustiği düşünülerek kullanılmış ve uygulanmıştır. Aydınlatma elemanları olarak farklı desenlerdeki aplikler ve floresan lambalar kullanılmıştır. Sahnenin yanında sanatçılar için ayrılan beş adet kabin ve depo yer almaktadır. Salon, gündüz saatleri sinema ve akşamları ise tiyatro etkinlikleri doğrultusunda kullanılmaktadır. Salondaki koltuklar deri kaplı olmasının yanında sekiz ayrı renk çeşitliliğine sahiptir. Sahne ve salon aydınlatmaları sahne, projeksiyon dairesi ve elektrik santrali olmak üzere üç ayrı merkezden kontrol edilmektedir.²⁴

ANTAŞ Havacılık ve Turizm Anonim Ortaklığı Uçak Yolcu Bekleme Salonları, 1950 yılında iki mimarın iç mekan tasarımı ve düzenlemesini gerçekleştirdikleri bir diğer önemli yapıdır. Yurtdışı seyahatleri esnasında yolcuların dinlenecekleri bir mekan olarak tasarlanan salonlardan Büyük Salon genel bekleme alanı olarak kullanılırken, Küçük Salon kadın yolculara ayrılmıştır.²⁵ Büyük Salon'da yolculara özel bar, yazıhane, masa, koltuk, berjer ve kanepeler yer alırken Küçük Salon'da daha özel alanlar bulunmaktadır. Söz konusu mekanlardaki elemanlarda özellikle ahşap malzemenin kullanımı dikkat çekicidir. Öte yandan, koltuk ve kanepelerdeki farklı cins ve renkte kumaş kullanımı ve bar sandalyelerinin yine farklı renklerdeki deri ile kaplanması, mimarların iç mekandaki tasarım diline işaret etmektedir. Öte yandan, bekleme salonları ile birlikte Skandinav Hava Yolları (SAS) Ankara ve İstanbul yapılarında da cephe tasarımı gerçekleştirilmeyen mimarlar, çalışma mekanlarını ise şeffaf ayırıcı elemanlar kullanarak üretmişlerdir.²⁶ Mimarların mobilya seçimleri de her yapı tipolojisine göre farklılık göstermiştir. Örneğin, SAS İstanbul bürosu için banko önünün görünür bir şekilde kalması amaçlanarak mekan için sabit oturma elemanları tasarlanmıştır. ANTAŞ Yolcu Bekleme Salonu için ise konforu yüksek bir mobilya tipi ve oturma birimleri seçilmiştir.

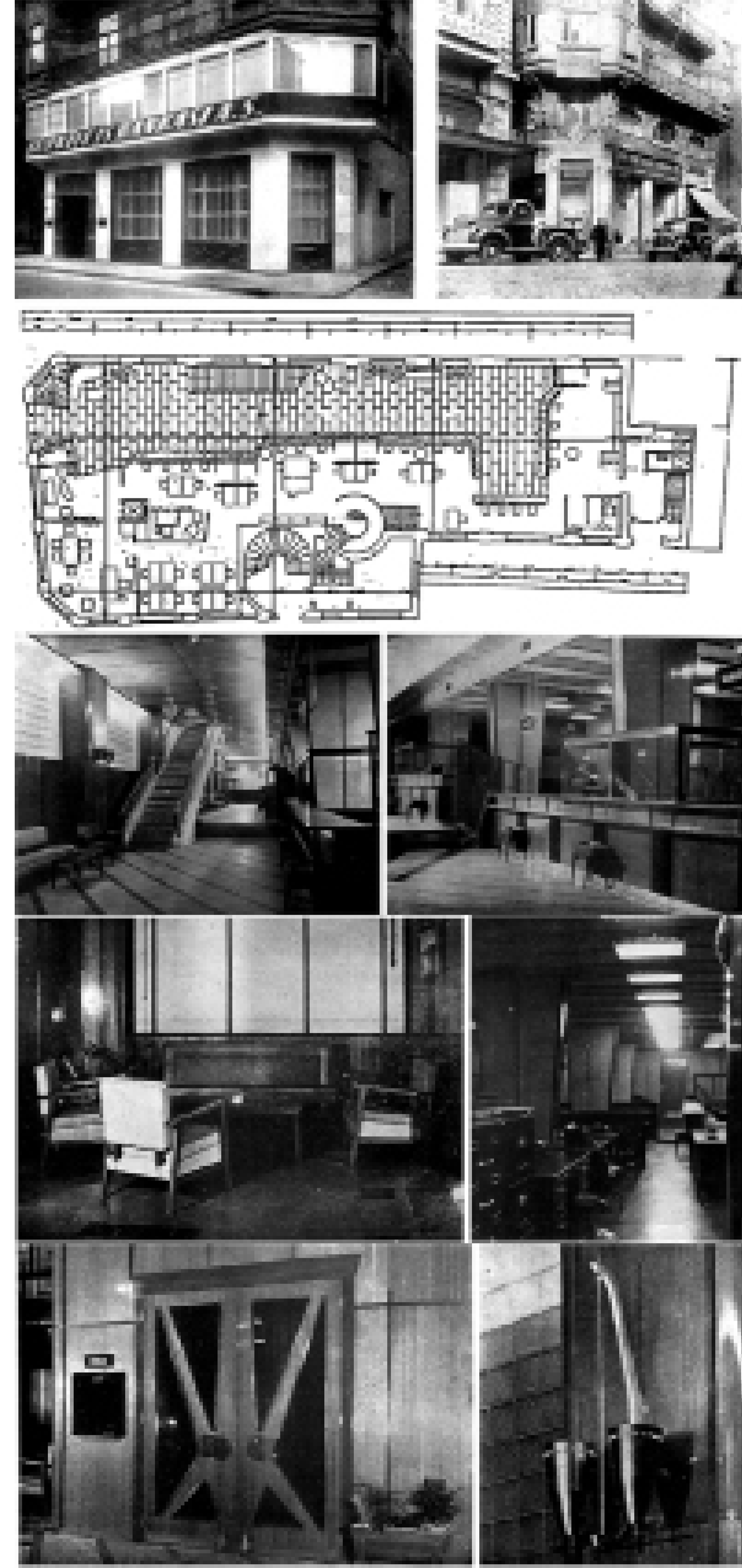
İş Bankası Beyoğlu Ajansı, 1952

Femir-Akozan, 1952 yılının son altı ayı içerisinde İstanbul'un farklı noktalarında mevcut yapı/yeni yapı olmak üzere pek çok ajans ve banka yapı tasarımları/düzenlemeleri gerçekleştirmiştir.²⁷ Söz konusu ajans yapılarında zemin kat banka işlevlerine ayrılırken, üst katlar özel birimler ve lojmanlara ayrılır. Bu durum, değişime imkan tanıyan ve esnek bir tasarım yaklaşımının göstergesi niteliğindedir. Ayrıca mimarların, bu tür banka ve ajans yapılarında şeffaflık, geniş açıklık, maksimum doğal ışıktan yararlanma yaklaşımları, genel olarak tüm bu yapı tiplerinde gözlemlenen ortak özelliklerdir. Bu yaklaşım çerçevesindeki iç mekan özellikleri, ticari yapılar ve özellikle banka yapıları için ikilinin tasarım dilini oluşturmuştur.

Dönemin iktisadi ve politik dönüşümü göz önüne alındığında, 50'li yıllarda birçok banka ile proje yürüten ikili bazı projelerde mimari tasarım odaklı, bazılarında ise yalnızca iç mekan tasarımına bağlı çalışmıştır. Türkiye İş Bankası'nın Kazlıçeşme, Şehremini, Şişli, Beyoğlu ajansları mevcut bir yapı içerisinde iç mekanın tasarlanması ile birlikte kullanıma açılan örneklerdendir.

Türkiye İş Bankası Beyoğlu Şubesi, birimini büyütme amacıyla dönemi içerisinde "İş Hanı" ismiyle anılan binanın zemin, bodrum ve birinci katlarına taşınmak için çalışmalara başlamış ve 1952 yılında mimarlar Halit Femir-Feridun Akozan'ın işbirliği sonucunda yapının iç mekanı özel olarak tasarlanmıştır (Şekil 4).²⁸ Tasarımda söz konusu üç kat için de ayrı ayrı işlevler oluşturulurken; zemin kat, banka müşteri hizmetleri ve müdür odalarına; üst kat, servislere ve bodrum kat ise hazine ve kiralık kasalara ayrılmıştır. Mimari program oluşturulurken zemin katta bulunan kolon dizisi ve ayırıcı bölmeler tamamen kaldırılmıştır.²⁹ Üst kattaki mevcut üç apartman dairesinin tesisat kısmının düzenlenmesi ve bodrum kat yüksekliğinin 60 santimetre kadar düşürülmesi planlanmıştır. Betonarme ve yığma yöntemlerle inşa edilmiş binanın iç mekan düzenlenmesi sırasında çelik kolon ve kirişler kullanılmıştır. Öte yandan, dönem itibarıyla yeni malzemelerin yurtdışından ithal edilerek yurtiçindeki tasarımlarda kullanılmasının mümkün olması, yapının malzeme detaylarından anlaşılmaktadır.

Yapının plan kurgusuna bakıldığında, üst örtü sayesinde tanımlanan ana girişten banka holüne ve devamında bir merdiven vasıtasıyla bodrum kattaki kiralık kasalara ulaşılmaktadır. Ayrıca, binanın arkasında bir servis girişi de bulunmaktadır. Üst katlara erişim ise, mermer kaplı betonarme bir merdiven ve asansörle sağlanmaktadır. Müdür odası esas giriş bölümünün yakınında ayrıca özel bir bekleme salonuyla birlikte düşünülmüş, diğer memur ve bankalar servis mekanları içinde esnek olarak dağıtılmıştır (Şekil 4).



ŞEKİL 4. TÜRKİYE İŞ BANKASI BEYOĞLU ŞUBESİ'NE AİT GÖRSELLER VE KAT PLANI; T İÇ MEKAN GÖRSELLERİ VE DETAYLAR.

Kaynak: Femir ve Akozan, 1954, 51-56.

İç-dış mekan birlikteliği konusunda hem konut hem de ticari yapılar bağlamında işlevsel olduğu kadar estetik çözümler üreten ikili, İş Bankası Beyoğlu Şubesi'nde de geniş cam açıklıklar tasarlamıştır (Şekil 4). Diğer yapılarında olduğu gibi yalın bir mimari dil ve tasarım ilkelerini benimseyen ikili banka için ithal özel mobilyalar kullanmıştır (Şekil 4). Çelik mobilyaların yanı sıra müdür ve bekleme odasındaki mobilyalar da mimarların uygun gördükleri tasarım modeline göre üretilmiştir. Duvar ve tavan kaplamaları ahşap olarak tasarlanırken, müşteri holündeki döşeme kaplamaları doğal mermer, çalışan kısımdaki döşeme kaplamaları içinse yapay mermer kullanılmıştır. Bankanın dış cephesi ise Afyon mermeri ile kaplanmıştır.³⁰ Yapının aydınlatma elemanları, tamamen floresanlardan oluşmaktadır. İkili, mimarlık pratiğinde dönemi için yeni yapı teknolojileri, malzemeler ve uygulamaları tasarımlarında kullanmıştır. Örneğin bu yapıda olduğu gibi bazı banka yapılarında bu yapılara özel evrakları katlar arasında taşımak için kullanılan mont şarj sistemi buna en iyi örneklerdendir. İş Bankası Beyoğlu Şubesi'nde de katlar arası iletişim sağlayan bu tip donanımlar ve yangın söndürme için kullanılan özel otomatik yangın ihbar tesisatı ile söndürme su tesisatı gibi sistemler bulunur.³¹

İkilinin, mevcut yapılar için iç mekan tasarımı ürettiği banka ve ajans yapılarında bir mimari dil üretecek kadar benzer mobilya kullanımı ön plandadır. Bu bağlamda, ikilinin banka yapıları için ortak bir tasarım dili olduğu söylenebilir de her bir banka iç mekanından banko bölümünün tasarımı her proje için farklıdır. Örneğin, sabit ve hareketli tefriş elemanları mekansal olarak her yapı iç mekanında ayrılır. SAS İstanbul bürosunda müşteri holünün çevresinde banko önü açık kalacak şekilde sabit oturma elemanları yerleştirilirken, ANTAŞ Yolcu Bekleme Salonu işlevi gereği daha rahat ve konforlu ev tipi mobilyalar içermektedir. İş Bankası Beyoğlu Şubesi'nde çalışanlara ait metal mobilyalar yurtdışından ithal edilerek kullanılmıştır. Bu bağlamda bir tasarım yaklaşımını devam ettiren ikili ahşap malzemeyi kaplama olarak mutlaka iç mekanda kullanır. Bu kimi zaman mobilyalarda ön plana çıkarken kimi zaman banko ve aydınlatma elemanları tümüyle ahşaptan üretilir. İş Bankası Beyoğlu Ajansı, müşteri holü zemininin iki ayrı tonda mermer parçalardan desen oluşturarak tasarlandığı nadir örneklerdendir.³² Yapının iç mekan tasarımı malzeme detayları ve aydınlatma tasarımı, sanatsal ve estetik olarak ikilinin öne çıkan örneklerinden biridir (Şekil 4).

Yapı ve Kredi Bankası Beyoğlu Ajansı, 1951

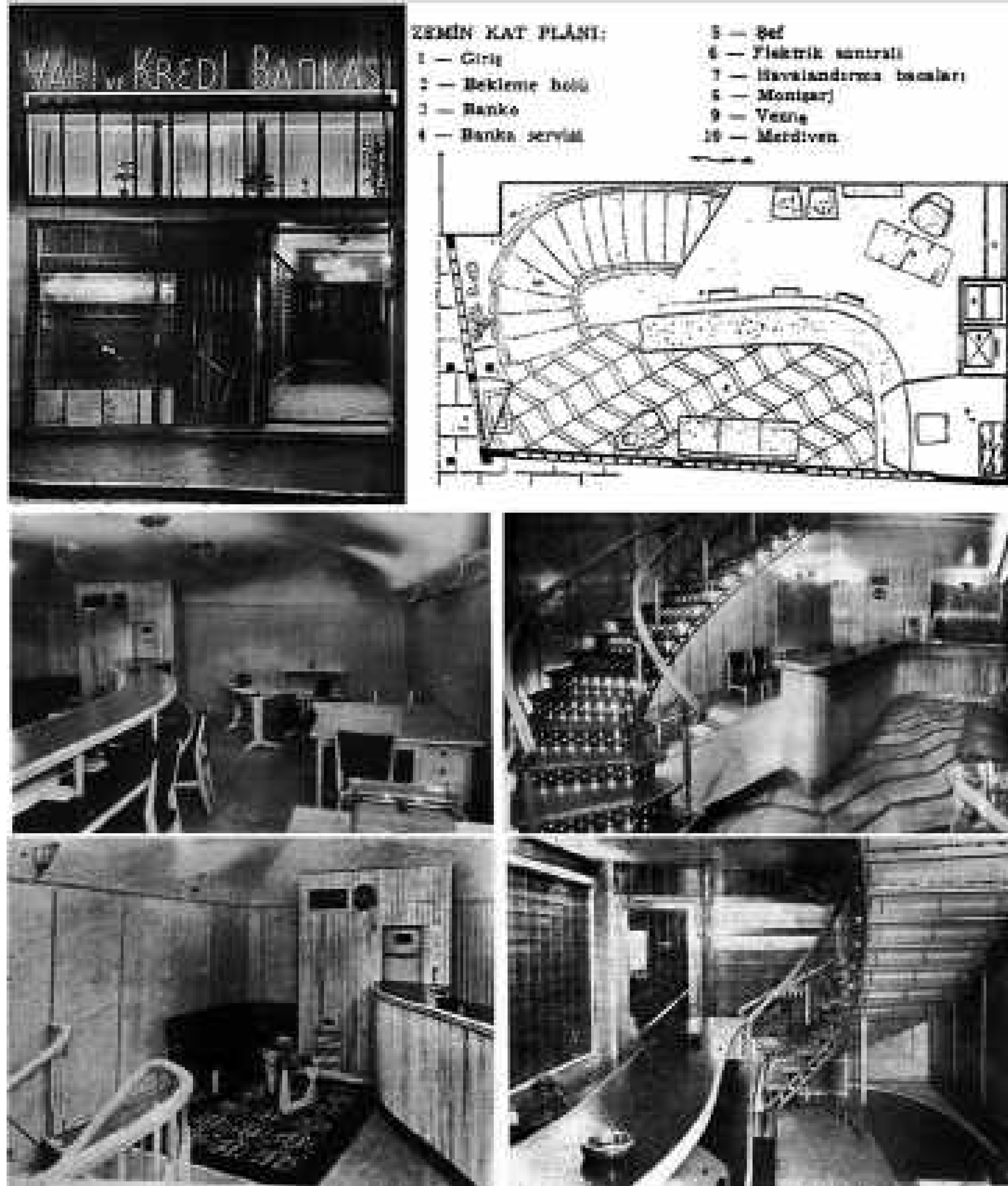
Halit Femir ve Feridun Akozan'ın mevcut yapılarda iç mekan tasarımını üstlendikleri örneklerden biri olan Yapı ve Kredi Bankası Beyoğlu yeni şubesi bu proje öncesi küçük bir dükkân olarak tanımlanabilecek bir yapının düzenlenerek ajansa dönüşümünü içerir. Yapı, bodrum, zemin ve çelikten yapılan asma katlar olmak üzere 3 ayrı kottan oluşmaktadır (Şekil 5). Diğer banka yapılarında da görülebileceği gibi, teknik servislerin yer aldığı bodrum katta makina dairesi ve kasalar bulunmaktadır. Zemin kat ise; giriş mekanı olarak bekleme salonu, banko ve ilgili servis mekanlarından oluşur.

Yapının havalandırması, bodrum katındaki merkezden sağlanmaktadır. Yaz ayları söz konusu merkez ve tesisat, havanın değiştirilmesini de sağlar. Zemin katın giriş cephesi oldukça geniş açıklığa sahip şeffaf bir yüzeydir ki bu da aslında ikilinin diğer banka yapıları için de geçerli olan ortak mimari tavrın özelliklerinden biridir (Şekil 5). Cam ve tuğla malzemenin kullanıldığı cepheden farklı olarak iki iç cephe ise ahşap kaplama malzemedен oluşmaktadır. Asma kat duvarları yine ahşap kaplama iken bodrum kat duvarları İtalyan mozaïği ile kaplanmıştır. Zemin kat tavanı ise, lineks malzeme ile kaplıdır.³³

İkilinin iç mekandaki zemin kaplaması olarak kullandığı malzemeler sadece İş Bankası Beyoğlu Şubesi ve Yapı Kredi Ajansı'nda bilinmektedir.³⁴ Yapı ve Kredi Bankası Ajansı binası, zemin döşemeleri, bodrum katta karo seramik, zemin katta gri ve siyah mermer, asma katta ise linolyum malzemedен üretilmiştir. Yapının en dikkat çekici iç mekan unsuru merdivenler olarak gösterilebilir. Katları birbirine bağlayan merdivenin hafif olmasına özen gösterilirken; basamaklar, çelikten taşıyıcı kirişler üzerine yeşil linolyum kaplıdır (Şekil 5). Merdivende rıht bölümleri paslanmaz çelik levhalardan delikli bir biçimde tasarlanmıştır. Korkuluk ve küpeşte ise, bronz ve ahşap malzemedendir. Basamaklar altındaki floresan ışıklandırma, merdivene ayrı bir şeffaflık verirken bankanın bir bölümünü de aydınlatmaktadır (Şekil 5).

Femir-Akozan'ın banka/ajans yapılarına dair kurdukları kendilerine has, özgün tasarım dili, yapıdaki tüm mimari detaylarda görülmektedir. Ayrıca, söz konusu yapı tipolojisi için mekânlarda ışık sağlamak için genellikle floresan lamba, aplik ve endirekt ışık sağlayan aydınlatma elemanları kullanılmıştır. İki mimarın da mekânın yerleşim organizasyonu ve plan kurgusu doğrultusunda biçimlenen sabit eleman olarak gördükleri banko tasarımları da üretmiş oldukları ajans yapıları için kayda değer bir özelliğe sahiptir. Bankonun mekân içerisindeki biçimlenişi, işlevsel kurgu doğrultusunda gerçekleşirken mekansal ihtiyacı önceleyen bir yaklaşım sergilenmiştir. İkilinin iç mekân projelerinde kullandığı bazı mobilyalar kendi başlarına tasarımları ve heykelsi görünüşleriyle öne çıkmaktadır.

Bu tür yapılar aynı zamanda ticari yapılar olmasından da kaynaklı iç mekân sirkülasyonunun en fazla olduğu ve gelir düzeyi yüksek kesimin yoğunluklu olarak kullandığı semtlerde bulunması açısından tasarımın kullanıcı profili göz önüne alındığında lüks iç mekân malzemeleri ve mobilyaları ile öne çıkmaktadır. Bununla birlikte, malzeme kullanımı ve iç mekândaki detaylar, mimarların uluslararası ölçekteki mimari/iç mekân çalışmalarını takip ederek dönemin teknolojik ve estetik unsurlarını uyguladıklarını göstermektedir. Bu söz edilen bağlamlarda, Yapı Kredi Ajansı, iç mekânda seçtiği modern mobilyalar ve mekân için özel tasarlanan banko ve merdiven gibi detaylarıyla dönemi için önemli bir tasarımdır (Şekil 5).



ŞEKİL 5. YAPI VE KREDİ BANKASI BEYOĞLU ŞUBESİ GİRİŞ CEPHESİ GÖRÜNÜMÜ VE KAT PLANI, İÇ MEKANA DAİR GÖRSEL VE DETAYLAR.

Kaynak: Femir ve Akozan, 1951, 49-51, 65.

Sonuç Yerine

Femir-Akozan ikilisi, modern mimarinin işlev odaklı tasarım ve güncel teknik, sistem ve olanakların kullanılması ilkelerinden yola çıkarak bir mimari yaklaşım geliştirmiştir. Bu yaklaşım, mimari üretimde estetik değerlerin ve sanatsal dokununun olması gerektiğini vurgular; malzemeyi tasarımın önemli ögesi olarak kullanma fikrini benimser ve yapının tasarlanacağı bağlama, işleve göre tasarlanmasını önceler. Bu bağlamda, yenilikçi bir mimari karakter için yeni yapıım yöntemlerinin, tekniklerinin ve strüktürel çözümlerin denenmesi konusunda başarılı üretimlerde bulunan ikili dönemi için referans olacak tasarımlara imza atmıştır. Rasyonel ve fonksiyonel kurguya öncelik veren mimarların iç mekan/mimari tasarımları, oldukça yalın bir biçimde gerçekleştirilmiştir. Doğal malzemelerin mekan içerisindeki kullanımına özen gösteren ikili, duvar, cephe, mobilya ve iç mekandaki detaylarda renk, doku ve çeşitliliğe önem vermiş ve tasarım yaklaşımlarını modernist bir çizgide sürdürmüşlerdir.

Mimari proje ve uygulaması ile birlikte iç mekan tasarımını gerçekleştirdikleri her yapıyı en küçük detayına kadar planlayan ikilinin iç mekandaki elemanların üretim sürecine kadar ilgilendiği söylenebilir. Dönem içerisinde ikili; anıt tasarımı, yapı-konut kooperatifi, restorasyon projesi, imar planı, endüstri yapıları, büro ve ajans gibi farklı ölçek ve fonksiyona sahip tasarımlara imza atmış, her bir farklı yapı türü için farklı iç mekan tasarımı yaklaşımında bulunmuş; farklı materyaller kullanmış; iç mekan elemanları olarak mobilya, halı, koltuk, sandalye, dolap, kumaş çeşidi/rengi/dokusu konusunda özellikle titizlikle çalışmıştır.

Özetle, ikili, mimari ve iç mekan tasarımlarını gerçekleştirirken yapının dış mekan- iç mekan birlikteliğini bütüncül bir şekilde düşünmüş ve ele almıştır. Bu bağlamda tasarladıkları yapılar ve iç mekan tasarım yaklaşımları, dönemin çağdaş ve yenilikçi örneklerini oluşturmuştur. İkilinin, mevcut yapılar için iç mekan tasarımı ürettiği banka ve ajans yapılarında işlevsellik ve kullanılabilirliği ilke edinen, iyi ve üst kalitede doğal malzemelerin mekan yüzeylerinde kullanıldığı, süsleme ve dekoratif yaklaşımdan uzak, yalın ve doğal malzeme ve mobilya tercih edilen, mekan yüzeyleri ve mobilyalar ile renk ve doku farklılıkları oluşturan bir mimari dil oluşturduğu ve bu dili bir yaklaşım olarak tüm yapılarında sürdürdüğü söylenebilir.

Dönemi için hazır ve standart çözümler, kalıplaşmış üretimler yerine tarihsel referanslar ve yorumlamalar ile bağlamsal, nitelikli tasarımlar söz konusudur. Bu açıdan ortaya koydukları yorumlamalar ve kullandıkları tasarım dili, strüktür ve malzeme çözüm ve önerileriyle yenilikçi ve öncü çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Bununla birlikte iç mekan kalitesi ve fiziksel koşulların önemi doğrultusunda dönemin teknolojik gelişmelerini takip eden sistemlerden ve donatılardan maksimum düzeyde faydalanan bir mimari dil yaratılmıştır.

NOTLAR

- 1 Şevki Vanlı, “Kayıplarımız: Mimar Halit Femir,” *Arkitekt*, no. 07-08/273-274 (1954): 142–143.
- 2 Halit Femir ve Feridun Akozan, “Küçük Sahne,” *Arkitekt*, no. 03-04/231-232 (1951): 52–54.
- 3 Gökhan Okumuş ve Gürkan Okumuş, “Bay Selim Süter Evi,” Docomomo 2015 Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları XI Özet ve bildiri, 2015. 80.
- 4 Halit Femir, “Lido Yüzme Havuzu,” *Arkitekt*, no. 11-12/155-156 (1944): 244–249.
- 5 Bilge Ekin İnan, “Halit Femir’in (1910-1954) Hayatı ve Mimarlığı.” (İstanbul Teknik Üniversitesi, Yüksek lisans tezi, 2020); Şevki Vanlı, “Kayıplarımız: Mimar Halit Femir,” *Arkitekt*, no. 07-08/273-274 (1954): 142–143.
- 6 Şevki Vanlı, “Kayıplarımız: Mimar Halit Femir,” *Arkitekt*, no. 07-08/273-274 (1954): 142–143.
- 7 Afife Batur, *Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1984), 1398.
- 8 Afife Batur, *1925-1950 Dönemi’nde Türkiye Mimarlığı* (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998), 233.
- 9 Afife Batur, a.g.e., 233; Halit Femir, Feridun Akozan ve Ahsen Yapanar. “İstanbul Şenesen Evler Yapı Kooperatifi Mahallesi,” *Arkitekt*, no. 09-10/253-254 (1952): 167–173.
- 10 Halit Femir, Feridun Akozan ve Ahsen Yapanar, a.g.e., 167–173.
- 11 A.g.e., 167–173.
- 12 Halit Femir ve Feridun Akozan, “Bay Mehmet Aker Villası,” *Arkitekt*, no. 11-12/227-228 (1950): 214–217.
- 13 Halit Femir ve Feridun Akozan, “Bursa’da Bay Selim Süter Evi,” *Arkitekt*, no. 03-04/219-220 (1950): 45–50.
- 14 Halit Femir ve Feridun Akozan, a.g.e., 45–50.
- 15 A.g.e., 45–50.
- 16 A.g.e.
- 17 Üstün Alsaç, “Türk Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Devrindeki Evrimi,” *Mimarlık*, no. 73 (1973): 11–12.
- 18 Halit Femir ve Feridun Akozan, “Türkiye İş Bankası Küçük Ajans Binaları,” *Arkitekt*, no. 01-04/255-256-257-258 (1953): 26–31.
- 19 A.g.e., 26–27.
- 20 Şevki Vanlı, “Kayıplarımız: Mimar Halit Femir,” *Arkitekt*, no. 07-08/273-274 (1954): 142–143.
- 21 Halit Femir ve Feridun Akozan, a.g.e., 52–54.
- 22 A.g.e., 52–54.
- 23 A.g.e.
- 24 A.g.e.
- 25 Halit Femir ve Feridun Akozan, “Antaş Havacılık ve Turizm Anonim Ortaklığı Uçak Yolcu Bekleme Salonları,” *Arkitekt*, no. 05-06/221-222 (1950): 98–99.
- 26 Halit Femir, “SAS Büroları,” *Arkitekt*, no. 07-08, 261-262 (1953): 129–131.
- 27 Halit Femir ve Feridun Akozan, “Türkiye İş Bankası Beyoğlu Şubesinin Yeni Binası,” *Arkitekt*, no. 03-06, 269-270-271-272 (1954): 51–56.
- 28 A.g.e., 51–56.
- 29 A.g.e.
- 30 A.g.e.
- 31 A.g.e.
- 32 A.g.e.
- 33 A.g.e.
- 34 A.g.e.

KAYNAKÇA

- Alsaç, Üstün. “Türk Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Devrindeki Evrimi.” *Mimarlık*, no. 73. (1973): 11-12.
- Anonim. “Feridun Akozan.” *Arkitekt* no. 02/334 (1969): 53-58.
- Batur, Afife. *Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı*. İletişim Yayınları, 1984.
- Batur, Afife. *1925-1950 Dönemi'nde Türkiye Mimarlığı*. Tarih Vakfı Yayınları, 1998.
- Bursa Koruma Kurulu Arşivi.
- Ekin İnan, Bilge, “Halit Femir'in (1910-1954) Hayatı ve Mimarlığı.” Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2020.
- Femir, Halit. “Lido Yüzme Havuzu.” *Arkitekt*, no. 11-12/155-156 (1944): 244-249.
- Femir, Halit. “SAS Büroları.” *Arkitekt*, no. 07-08, 261-262 (1953): 129-131.
- Femir, Halit, Feridun Akozan ve Ahsen Yapanar. “İstanbul Şenesen Evler Yapı Kooperatifi Mahallesi.” *Arkitekt*, no. 09-10/253-254 (1952): 167-173.
- Femir, Halit, ve Feridun Akozan. “Bursa'da İpekçilik Kollektif Şirketi Dokuma Fabrikası.” *Arkitekt*, no. 05-06, 221-222 (1950): 93-95.
- Femir, Halit, ve Feridun Akozan. “Antaş Havacılık ve Turizm Anonim Ortaklığı Uçak Yolcu Bekleme Salonları.” *Arkitekt*, no. 05-06/221-222 (1950): 98-99.
- Femir, Halit, ve Feridun Akozan. “Bay Mehmet Aker Villası.” *Arkitekt*, no. 11-12/227-228 (1950): 214-217.
- Femir, Halit, ve Feridun Akozan. “Bursa'da Bay Selim Süter Evi.” *Arkitekt*, no. 03-04/219-220 (1950): 45-50.
- Femir, Halit, ve Feridun Akozan. “Küçük Sahne.” *Arkitekt*, no. 03-04/231-232 (1951): 52-54.
- Femir, Halit, ve Feridun Akozan. “Yapı ve Kredi Bankasının Beyoğlu'nda Yeni Şubesi.” *Arkitekt*, no. 03-04/231-232 (1951): 49-51, 65.
- Femir, Halit, ve Feridun Akozan. “Türkiye İş Bankası Küçük Ajans Binaları.” *Arkitekt*, no. 01-04/255-256-257-258 (1953): 26-31.
- Femir, Halit, ve Feridun Akozan. “Türkiye İş Bankası Beyoğlu Şubesinin Yeni Binası.” *Arkitekt*, no. 03-06, 269-270-271-272 (1954): 51-56.

Okumuş, Gökhan ve Gürkan Okumuş. “Bay Selim Süter Evi,” Docomomo 2015 Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları XI Özet ve bildiri, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Bolu, Aralık 18-19, 2015.

Okumuş, Gökhan ve Gürkan Okumuş. “Tarihi Çevrede “Modern Bir Han’: Bursa Hal ve Çarşı Binaları.” *Betonart, Yapı Okumaları*, no. 1/70 (2021): 78-88.

Vanlı, Şevki. “Kayıplarımız: Mimar Halit Femir.” *Arkitekt*, no. 07-08/273-274 (1954): 142-143.

İÇ MEKAN TASARIM TARİHİNDE TÜRKİYE’DEKİ TİYATRO DEKORLARINA BİR BAKIŞ:

İç Mekan Tasarım Tarihinde Türkiye’deki Tiyatro Dekorlarına Bir Bakış: Küçük Tiyatro Örneği¹

Hamdi Doğruer

1920’li yılların sonlarında hızlı bir şekilde uygulamaya konulan reformların getirdiği açılımlarla birlikte, siyasi ve ekonomik alanların yanı sıra toplumsal ve kültürel yaşamda da bazı değişimler ve dönüşümler yaşanmıştır. Hedeflenen toplumsal değişme dinamiği ve yönü çağdaşlaşma ve ulusallaşma olmuştur. Bu dönemde, Batı’nın örnek alınması ve Batı’dan aktarılan bir “ulusçuluk” isteği egemen olmuştur.² Rejimi korumak, inkılabı güçlendirmek ve ulusal bellek oluşturma konularında tiyatro temsilleri önemli bir alan olmuştur. Tiyatro milletin dilini, dilinin ahengini koruyan ve milletin yararlanması gereken güzel sanatların birincisi olarak halka tanıtılmaya çalışılmıştır.³

Ancak Cumhuriyet’in ilk yıllarında Ankara’da tiyatro eylemi gerçekleşmemektedir. Tiyatro temsilleri için sahne bulmak çok güçtür⁴ ve devletin merkezi, inkılabın kaynağı olan Ankara tiyatrodan mahrumdur.⁵ Muhsin Ertuğrul bu süreçte, Mimar Kemaleddin’in Ulus’ta II. Evkaf (Vakıf) Apartmanı’nın içinde yer alan kültürel ve sosyal ihtiyaçları karşılayabilmek amacıyla yapmış olduğu, sonra depo olarak kullanılan tiyatroyu fark etmiştir. Bu tiyatro, Küçük Tiyatro adıyla 1947 yılında Ahmet Kutsi Tecer’in “Köşebaşı” oyunuyla perdelerini açmıştır.

“Küçük Tiyatro ilklere tanıklık eden bir sanat yuvasıdır. Devlet Konservatuari’nin ilk oyuncularını, ilk opera sanatçıları burada sahneye adımlarını atmış, ilk rejiler bu salonda seyirci karşısına çıkmış, ilk tiyatro yazarlarının metinlerindeki replikler bu binanın duvarlarında çınlamıştır. Bu bakımdan Küçük Tiyatro’ya Türk Tiyatrosu’nun en yaratıcı mekanlarından biridir diyebiliriz.”⁶

Ankara’nın ilk tiyatro sahnelerinden Küçük Tiyatro sadece yeni kurulan ulus devletinin modernleşme süreci ve tiyatro tarihi açısından değil aynı zamanda iç mekan tasarım tarihi ve iç mimarlık mesleğinin kendini gerçekleştirme mecralarından biri olarak da önemli bir yere sahiptir.

Bu inceleme gerçekleştirilirken aktörler ve oyunlar üzerinden değil bu oyunlar için tasarlanmış sahne tasarımları ve dekorlar üzerinden bir bakış açısı geliştirilecektir. Dekoratör-içmimar olarak görev almış tasarlanmış ilk sahne-dekor tasarımlarında isimleri karşımıza çıkan dönemin öncü isimlerinden Turgut Zaim, Tarık Levendoğlu, Sabih Kayan, Refik Eren ve Hüseyin Mumcu'nun Küçük Tiyatro'da görev aldıkları yıllarda tasarladıkları sahne tasarımları ve dekorlar bu çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır. Doğası itibari ile geçiciliği olan sahne tasarımları ve dekorlar konusunda kaynak azdır. Bu çalışmanın amacı sahne tasarımları ve dekorlara yönelik kaynağı Küçük Tiyatro'da görev almış kişiler üzerinden oluşturmaktır. Bu çalışma kapsamında özellikle iç mimarlık alanında arşiv malzemesi belgelenmiştir. Bu malzemelerin hepsi üzerinden detaylı bir iç mekan okuması yapmak bu çalışma kapsamında olanaklı değildir. Sahne tasarımı ve dekor oyunun içeriğine göre değişiklik gösterir. Bazı oyunlarda iç mekana dair çok ciddi bir bilgi varken bazı oyunlarda bunu görmek mümkün değildir. Dolayısıyla Turgut Zaim, Tarık Levendoğlu, Sabih Kayan, Refik Eren ve Hüseyin Mumcu'nun tasarladığı sahne tasarımları ve dekorlar seçilerek analiz yapılmıştır. Bu seçim modern iç mekan tasarımına uygun, dönemin iç mekan bileşenlerini daha iyi yansıtan, kişilerin tasarladıkları diğer sahne tasarımları ve dekorlara göre daha nitelikli sahne tasarımları ve dekorlardan yapılmıştır.

Modern İç Mekanın Biçimlenişinde Tiyatro Seti Yaklaşımı

Modern iç mekanın oluşumunda tiyatroya özgü “Tiyatro Seti Yaklaşımı” önemli bir yere sahiptir. Departmanlı mağazalardaki setler, dünya fuarlarındaki üç duvarlı iç mekan sergilemeleri, müzelerdeki dönem odaları tiyatro seti yaklaşımının ürünleridir.

Penny Sparke, *The Modern Interior*⁷ kitabında modern iç mekanın iki farklı versiyonunu 19. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan biri ev fikriyle, diğeri iş ve ticaret dünyalarıyla bağlantılı olarak ortaya koymuştur.⁸ Bu düşünce, modern mekanın özel ve kamusal alan olarak ikiye ayrıldığına işaret eder.

Modern iç mekanın özel yüzü, Viktorya dönemine ait orta sınıf bir ev olarak şekillenmiştir. Bu alan, iş ve ticaret dünyasından rahatlatıcı bir sığınak olarak rol üstlenmiştir. Bununla birlikte, 19. yüzyıl ilerledikçe, Viktorya dönemi evi aynı zamanda estetik müdahale için bir odak noktası olmuştur. Mahremiyet için fırsatlar sunmanın yanı sıra, sosyal etkinlikler ve etkileşimler de 19. yüzyılda devam etmiş ve sosyal teşhir için olanaklar sağlamıştır.⁹

Tipik olarak, Viktorya döneminin ev ortamı, rahat, döşemeli mobilyalar, mevcut her yüzeyde tekstil ürünleri, şömine rafındaki biblolar, desenli halılar ve saksı bitkileri ile ağzına kadar doldurulmuştur. Tanyeli bu konuda “modern insanın ancak nesnelere ve mekanlarla birlikte var olabileceğini, artifaktları edinmenin ve onları belirli mekanlara yığmanın insanı insan kılan temel işleve dönüştüğünü” söylemiştir.¹⁰ Şumnu da benzer şekilde “19. yüzyılın her türlü nesneyle tıka basa doldurulmuş burjuva evleri işte bu

“sahibi adına konuşabilen” mekanı yaratma arzusunun bir uzantısıdır... Bir takımyıldızı gibi nasıl bir araya geldikleri kestirilemeyen ve şifresinin sadece evin sahibinde saklı olduğu bu mekansal düzenleme içinde nesnelere önemi meta değerinden çok sakladıkları geçmişlerdir” demiştir.¹¹

Şumnu'nun bir diğer ifadesi de anlatılanları destekler niteliktedir:

“Elsie de Wolfe, Dorothy Draper ve Frances Elkins, Ruby Ross Wood, Rose Cummings, Syrie Maugham gibi kadın dekoratörler de, yıllarda Amerika'daya da diğer ülkelerde yeni yeni ortaya çıkan profesyonel iç tasarımcılar, Fransız Ensembliere'ler ve endüstriyel tasarımcıların oluşturduğu bir grup insan da, gerek düzenledikleri mekanlarda gerekse 'zevкли iç mekan' üzerine yazdıkları kitaplarda, modern yaşam için çok önemli buldukları iç mekanı, kullanıcısının birer yansıması olarak görürler; onu tamamen dışa açıp anonimleştirmek yerine bu mekanı kullanıcısının 'portresi', 'yüzü' olarak ele alırlar.”¹²

“Modernite süreciyle, içle dış arasındaki sınırların muğlaklaşması, iç mekanın dışa açılması ve modern öznenin dışarıda daha fazla vakit geçirmeye başlamasıyla evsel iç mekanın dışında yeni 'kamusal iç mekanlar' ortaya çıkmıştır. Departmanlı mağazalar, kafeler, restoranlar, çay evleri, bekleme salonları ve tren iç mekanları gibi mekanlar modern insanın 'aylaklık ettiği' yeni iç mekanlar 'evden evler (homes from home)' haline gelmiştir.”¹³

New York, Paris ve Londra gibi diğer birçok şehirle birlikte, 19. yüzyılın son yıllarında kadınlar için “evden evler” (homes from home) büyük bir büyümeye tanık olmuştur. Yeni ulaşım araçlarıyla seyahat eden orta sınıf kadınlara kolaylık sağlamak için kadın kulüpleri kurulmuştur. Ev ortamı kopyalanmış ve kamudan çok özel kurumlar olarak deneyimlenmiştir.¹⁴ Bu kopyalama, alanların ayrılmasına meydan okumuş, öyle ki modernite ve buna bağlı olarak modern iç mekan, nihayetinde özel ve kamusal alanlar arasındaki ayırmadan ziyade karşılıklı geçiş olarak tanımlanmıştır.¹⁵

19. yüzyılın ikinci yarısında, Viktorya tarzı, kafeler, restoranlar, kadın kulüpleri, oteller, büyük mağazaların eğlence alanları, tren istasyonları ve vagonları, bekleme odaları ve akıl hastaneleri dâhil olmak üzere, bir dizi yarı kamusal ve halka açık mekanların iç manzaralarının bir özelliği haline gelmiştir.¹⁶ Okyanusa açılan gemilerin ve trenlerin birinci sınıf salonlarında süslü tavanların, dökümlü perdelerin kullanılması Viktorya tarzının ulaşım araçlarında da kullanıldığını göstermektedir.

Viktorya dönemi ev iç mekanı dönemin genişleyen kitle iletişim araçlarıyla gelişen ilişkisi aracılığıyla kendisini kamusal alana teşhir etmiştir. İç mekanın kendisi bir kitle ortamı, çeşitli türden modern değerlerin iletilmesi için bir araç haline gelmiştir. Gerçekten de, neredeyse yaratılır yaratılmaz, modern iç mekan, bir arzu nesnesi haline gelmiştir.¹⁷ Ev modernize edildikçe (nesnelleştikçe), idealize edildikçe, teşhir edildikçe, bir o kadar ulaşılamaz, inşa edilemez ve arzulanır olmuştur.¹⁸

Peter Behrens'in dekorasyon ilkeleri özel alana olduğu kadar kamusal alana da uygulanabilirdi. Peter Behrens 1902'de Berlin'deki Wertheim mağazası için tek ve birleşik bir ortamda bir araya getirilen eksiksiz bir yemek odası, tam set bir yemek masası ve sandalyeler, masanın üzerinde asılı geometrik bir ışık, duvarların tepesinde boyalı bir friz tasarlamıştır. Şifonyerde porselen ve duvarlarda resimler vardı. İç mekanda tiyatro seti yaklaşımı, modern bağlamda yeni bir önem kazanmıştır.¹⁹ Modern iç mekanın arzu nesnesi haline gelmesinde tiyatrodan alınan tiyatro seti yaklaşımının rolü çok büyüktür. Simmel'e göre özne ile nesne arasındaki mesafe arzuyu temsil eder.²⁰ Bu noktada tiyatro seti yaklaşımının teşhir gücü modern iç mekanı arzu edilen bir nesne haline getirmiştir.

Tiyatro seti yaklaşımı, aynı zamanda, mimari çerçevenin geri planda olduğu, ancak canlandırılan karakterin kimliğinin ve kendini ifade etmesinin çok önemli olduğu, modern iç mekanın psişik bir arka planı olarak anlaşılmasını da teşvik etmiştir. Fikir, ev ortamına aktarılmış ve o yıllarda modern iç mekanın önemli bir bileşeni haline gelmiştir. Tiyatro, moda uygun kıyafeti ve iç mekanı kamusal alanda tek bir referans çerçevesine getirmenin bir yolunu sağlarken, mağazalar da aralarındaki önemli ilişkiyi fark ettirmişlerdir. 1850 ve 60'larda gördüğümüz gibi, Paris'teki Bon Marché, Louvre mağazası ve Printemps mağazasının yanı sıra New York'taki Macy's ve Lord ve Taylor, Chicago'da Marshall Field's dâhil olmak üzere bu tür bir dizi mağaza kurulmuştur. 1869'da, Paris'teki yeni mağazasının açılışı sırasında, Bon Marché mağazası, giyimden kumaşa, dikiş ürünlerinden iç mekan mobilyalarına kadar yeni kadınlara hitap edecek bir dizi ucuz ürüne odaklanmıştır. 1850'lerden yataklar ve 1860'lardan kilimler mevcuttur. Takip eden 10 yıl ise masaların, sandalyelerin ve döşemelerin piyasaya sürülmesine tanık olmuştur. Sonunda mağazada oda takımları inşa edilmiştir. Mağazaya 1900 yılında mutfak gereçleri gelmiştir. Dükkanlar, burjuva kadınlarına eksiksiz maddi ortamlar sağlamıştır. Elbiselerden döşemelik kumaşlara ve lambalara kadar çeşitli malları satın alabilme imkanı sağlamıştır. Elbise ve iç mekan bileşenlerinin tek bir mağazada satın alınması süreci, aralarındaki bağları güçlendirmeye hizmet etmiştir.²¹ 19. yüzyılın son yıllarında ve yirminci yüzyılın ilk yıllarında, mağazalar da bu bağlamda tiyatroların oynadığı rolü devralmaya başlamıştır. Çeşitli ürünler bir arada tiyatro sahnelerinde olduğu gibi tiyatro seti yaklaşımının gücünü kullanarak sergilenmiştir.

İç mekan bileşenlerinin tek bir mağazada birleşmesine Charlie Chaplin'in "Modern Times" filminden de örnek verilebilir.²² Oyuncak, kumaş, elbise, yatak, ev gereçleri gibi iç mekan bileşenleri aynı mağaza içerisinde bulunmaktadır.

Mobilya gruplarının ve komple iç mekanların teşhirleri sadece mağazaların gövdelerinde değil, aynı zamanda caddeden görülebilen vitrinlere de yerleştirilmişti. Yirminci yüzyılın başlarında, üç duvarlı iç çerçeve, mağaza vitrinlerinde tanıdık bir görüntü haline gelmişti. Kökenleri, yüzyılın başındaki yılların tiyatro sahnesinde ve yerli dramalar da vardı.²³ Mağazalar vitrinlerini gerçek boyutlu mankenlerle tamamlanmış setler koymaya başlamıştı. Bu gösterilerin sahne seti doğası, ticari amaçlar için yaratılan kamusal iç

mekanlar ile tiyatro arasında güçlü bir bağ kurmaktadır.²⁴

Tiyatro seti yaklaşımı dünya fuarları ve müzelerindeki "dönem odaları"nda (*period rooms*) da vardı. Çok basit bir şekilde, aynı döneme ait nesnelerin gösterildiği panelli odalar olduğunu, insanların nasıl yaşadığını göstermeleri, belirli bir yer ve zamana ait mimari ve dekoratif sanatların "otantik" sunumları olmaları gerektiği söylenebilir. Sanat müzelerinde dönem odaları yaratmanın bir amacı, dekoratif sanatları bağlam içinde sergilemektir. Bu amacı gerçekleştirmede tiyatro seti yaklaşımı çok önemlidir. Hamburg'daki El Sanatları Müzesi'nde (MKG) 1899 civarında Damon ve Colin firmaları tarafından tasarlanan "Mobilyalı Cumbalı Pencere" mobilyayı, panelleri, cam pencereleri bir bütün halinde sergilemiştir. Yine aynı müzede bulunan Alexis de Chateauneuf tarafından tasarlanan "Abendroth'un Odası" bir konağın parçasıdır ve tavandaki süslemeler ile birlikte sergilenmiştir.²⁵

Modern iç mekan, arzu nesnesine dönüşme sürecinde, yapıdan bağımsız, mimari çevrenin geri planda olduğu tiyatro seti yaklaşımının kendini teşhir etme gücünden faydalanmıştır.

Türkiye'de Tiyatro Seti Yaklaşımı

Türkiye'de iç mimarlık eğitiminin temelleri 1923 yılında Sanâyi-i Nefise Mektebi bünyesinde Tezyinat (süsleme) bölümünün kurulmasıyla atılmıştır. Sık sık adı değişen (dahili tezyinat, dahili mimari, iç mimarlık gibi...) iç mimarlık bölümü²⁶ Türk-Alman iş birliği ile 1957 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisinin (bugünkü adıyla Marmara Güzel Sanatlar Üniversitesi) kurulmasıyla varlığını güçlendirmiştir.²⁷

Cumhuriyetin kuruluşunu takiben, ülkenin içinde bulunduğu savaştan yeni çıkmış bir toplumun kıtlık ve yoksullukla mücadele ettiği ve hızlı bir kendine gelme çabası içine girdiği yıllarda yazılı ve görsel basının Batılılaşmayı "modern ev ve mobilya" üzerinden teşvik eden anlayışının, görece elit bir zümre dışında toplumun diğer kesimlerinde pek de karşılık bulamadığı bir ortamda, iç mimarlık mesleğinin çoğunlukla sergi, pavyon ve fuar stantlarının tasarımı alanında kendine bir uygulama zemini bulabildiği gözlemlenmektedir.²⁸ Bu noktada İzmir Enternasyonal Fuarı önemli bir yere sahiptir. Erken cumhuriyet döneminden başlayarak, başta İzmir Fuarı olmak üzere, tüm Türkiye'de ve hatta uluslararası arenada ülkemizi temsil etmek üzere tasarlanan fuar sergi ve pavyonlar o dönemde ev için bir lüks olarak algılanan dekorasyon kavramının ya da giderek daha da özelleşen bir ifadeyle iç mimarlık mesleğinin kamusal alanda asri beğeniyi inşa etmesine ortam sağlamış ve aracılık etmiş; mesleği elitist zengin bir sınıfın hegemonyasından çıkarıp kamusal alana taşıyarak daha kitlesel hale getirilmiştir²⁹ ve okullarda adeta eğitimin bir parçası olmuştur.

O yıllarda iç mimarlık yerine dekorasyon, içmimar yerine dekoratör kelimesi kullanılmıştır. Fakat bu kavram iç mimarlık ile örtüşmemiştir çünkü dekorasyon mobilya ve diğer mekan donatılarının seçimine ve kimi zaman da üretime dayalı bir içeriğe işaret eder. Dolayısıyla

İzmir Fuarı henüz tanımını ve sınırlarını belirleme, başka bir deyişle kendini inşa etme aşamasında olan ve mimarlık tarafından çoğu kez göz ardı edilen, “topyekün tasarım anlayışı” içerisinde varlık nedeni sürekli sorgulanan iç mimarlık mesleğinin ülkemizdeki gelişim yıllarında, nadir uygulama alanlarından biri olmuştur.³⁰

Güzel Sanatlar Akademisinin “Tezyini Sanatlar” bölümü 1935 yılında hala ciddiye alınmamaktan şikayetçidir. Naci Sadullah’ın *Yedigün* dergisi için yaptığı bir röportajda, durumu akademi muallimlerinden İsmail Hakkı Oygur şöyle anlatmaktadır: “Maalesef; tezyin sanatlar şubesi çok mağdur kalmıştır. Mesela şehir tiyatrosu; Türk dekoratörlerini aramaya zül sayar ve dekorlarını bir Rus’a yaptırır. Reklam resimleri yaptırarak ticarethaneler, hatta milli müesseseler, Türk afişçilerine müracaat etmezler.”³¹

Akademide iç mimarlık eğitimine öncülük eden İsmail Hakkı Oygur, Vedat Ar ve Hayati Görkey gibi önemli isimler ile birlikte sonraki kuşaklardan Gevher Bozkurt, Sadi Öziş, Erdoğan Aksel, Önder Küçükerman, Mazhar Resmor, Selahattin Refik Sırmalı, Turgut Zaim, Reşat Sevinçsoy gibi isimler iç mimarlık mesleği için önemli bir yere sahiptirler.

İsmail Hakkı Oygur İzmir Fuarı Etibank Pavyonu’nda yüzeyleri süslememiş, firma kurumsal kimliğini yansıtacak bir atmosfer kurgulayarak dekor üretmekten, mekansal atmosfer tasarlamaya geçiş aşamasında iç mimarlık mesleğinin yetkin örneklerinden birini vermiştir.³² Oygur, Beyoğlu’ndaki atölyesinde bir sergi açmıştı her biri ayrı birer dekorasyon mevzuu teşkil eden çeşitli mobilya, kumaş, seramik parçaları teşhir etmişti. Bu sergi ile, evlerini döşemek isteyenlerin, mobilyacılar, tefrişat eşyası satan mağazalara gitmeden önce, istediklerini bir dekoratöre müracaat etmenin en yerinde bir hareket olduğunu izah etmek istemiştir.³³

Millî Reasürans Sigorta Şirketi 1944 yılında İzmir Fuarı’nda bir pavyon yaptırmıştır, proje ve uygulaması Vedat Ar tarafından yapılan bu pavyona emniyet ve güvenin sembolü olan bir kale şekli verilmiştir. Planda pavyonu gezenleri ayrı bir etki ayrı bir perspektifle karşılaştırmak ve onları meşgul etmek için çeşitli köşeler ve stantlar yapılmıştır.³⁴ Yapılan bu pavyonlarda, köşelerde ve stantlarda “Tiyatro Seti” yaklaşımını görebiliriz.

Tasarruf bilincini yerleştirmek ve yerli mal kullanımını özendirmek amacıyla Türkiye’de üretilen ürünlerin geniş kitlelerle aynı çatı altında bir araya toplandığı ve aynı zamanda satışta yapılan yerli malı sergileri açılmıştır. Bu amaçları gerçekleştirme doğrultusunda Ankara’da Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti tarafından “Ankara Sergi Evi” yaptırılmıştır. İstanbul’da Ankara’daki gibi özelleşmiş bir sergi binası bulunmamaktadır. Sergi salonu olarak Galatasaray Lisesi’nin salonu kullanılmıştır, stantlar lisenin bahçesine de taşmıştır. Yerli malları sergileri sergilenecek ürünler, ürünlerin sergileneceği stantlar ve tanıtımın aracı afişler gibi farklı alanlarda tasarlama ve uygulama zemini hazırlamıştır. Dönemin dekoratör-içmimarlarının tasarladığı bu sergi stantları iç mekan tasarım tarihi açısından önemlidir.

Beşinci Yerli Mallar Sergisi’ndeki Zingal şirketinin Galatasaray Mektebi bahçesinde sergilenen Zingal pavyonunun ve evinin tasarımı Mimar Sedat Emin ve Suat Nazım tarafından yapılmıştır. Yalın ahşap mobilyalar geleneksel el halılarıyla birlikte sergilenmiştir.³⁵

“Yerli Mallar Sergisi Galatasaray” başlıklı yazıda “Vedat Ar’ın tasarladığı Türk Endüstrisi salonuyla, Süngercilik T.A.Ş’nin ressam Arif Dino tarafından tasarlanan modernist standının dekorasyon bakımından güzelliği” dile getirilmiştir.³⁶

Yerli malları sergilerinin dışında “Küçük Sanatlar Sergisi” ve “Sanat Okulları Sergisi” gibi sergiler de düzenlenmiştir. Melek Celal “Zamanımızın en ileri ve yeni anlayışı ile gerek mimarisi gerek dekorasyonu ve gerek gösterişi bakımından mükemmel bir sergi mefhumunun idrakimize girdiği” “Sanat Okulları Sergisi” gibi sergiler de düzenlenmiştir.³⁷ Dönemin dekoratör-içmimarlarının tasarladığı bu sergi stantları iç mekan tasarım tarihi açısından önemlidir.

1938 yılında Ankara Sergi Evi’nde açılan Sanat Okulları Sergisi’nin genel tasarımı Mazhar Nazım Resmor tarafından yapılmıştır.³⁸ “Serginin amacı mesleki eğitime bağlı sanat okullarında ve kız enstitülerinde yetiştirilen gençlerin başardıkları işleri halka tanıtmak ve sanatkarlığa karşı yeni neslin sevgi ve ilgisini arttırmaktır.”³⁹ Daha sonra 1949 yılında mimarları Şinasi Şahingiray ve Fazıl Aysu olan İstanbul Spor ve Sergi Sarayı yapılmıştır. Spor ve Sergi Sarayı’nın olduğu bölgede, sergi için kalıcı veya geçici pavyonlar için yerler ayrılmıştır. İstanbul Sergisi Sümerbank Pavyonu’nun içinde teşhir salonundan başka komiserlik bürosu, sergide vazife görenlere mahsus iki yatak odası ve WC ile bir depo ve bir elektrik tablo dairesi, dışında ise yedi tane harici vitrin bulunmaktadır. Pavyon içindeki kumaş rafları, vitrinler ve bankoları ile tam teşkilatlı bir mağaza halindedir.⁴⁰

Sergi, pavyon ve fuar stantlarının yanı sıra içmimarlar filmler ve tiyatrolar için set ve sahne tasarımları da yapmışlardır. L. M. Süe’nin “Tezyini San’at” başlıklı yazısındaki şu sözleri bunu destekler niteliktedir: “Dekoratörün hüneri aynı zamanda iç mimari tezahürleri canlandırır, sinema ve tiyatro gibi muhtelif temsillerin dekorlarını, kostümlerini de hazırlar.”⁴¹

Vedat Ar “İstanbul Sokakları”,⁴² “Karım Beni Aldatırsa”⁴³ gibi filmler için set tasarımı yapmıştır. Bu setlerde Art Deco mobilyalar, yalın yüzeyler karşımıza çıkmaktadır. Ar “Yeni Film Dekorları” başlıklı yazısında “Karım Beni Aldatırsa” filmi için şunları söylenmektedir: “Bu senenin ikinci sayısında muvaffak eserlerini tanıdığımız dekoratör Vedat’ın “Karım Beni Aldatırsa” operet filmine ait ve dahili mimari noktai nazarından modern ve fantezi bir kıymeti haiz birkaç dekorunu takdim ediyoruz”⁴⁴

Dönemin dergilerinde de arzu nesnesi haline gelen iç mekan unsurlarının teşhir edilmesinde “tiyatro seti yaklaşımı” karşımıza çıkmaktadır. *Yedigün* dergisindeki; “Bu sayfaya hayatımızın her günlük dekoru olan bir salon, bir yazı odası ve bir yemek odası numunesi dercediyoruz. Bu üç odanın sade güzelliği içinde yaşamak her halde

çok zevklidir.” “İki oda arasında, küçük bir koridorda yer bulan bu yazı masası, bir ev hanımına çok yaraşabilir. Mektup yazmak, kitap okumak için burası samimi bir köşedir.” gibi cümleler dönem dergilerinde karşımıza çıkan tiyatro seti yaklaşımını destekler niteliktedir.⁴⁵

Ar Dergisi’nde yayımlanan “Hayatın Dekorü” adlı yazıda o günün insanının rasyonalist evinin nasıl olması gerektiği şöyle anlatılmaktadır:

“Bu saf rasyonalizmde, madenin hüsnü intihabı ve güzelliği ölçülü, bir zarafet yaratacaktır. Faydasız bir yük addolunan tezyinatın men olunmasına mukabil dümdüz satıh ile ne kadar oyunlar elde edilir. Sade ceviz ağacından palmyeye, abanozdan karaağaca, ihlamurdan, dişbudağa, çamdan kestaneye kadar, muhtelif ağaçlar mütenevvi (türlü) ton ve hâregamları ile gözler için bedî bir ziyafet teşkil ederler. Tezyini madenler; kromlu çubuklar, seramik, lâke, camlar, deriler, kürkler, nihâyetsiz ahenk ve tezad oyunları vücude getiren yeni imkanlar verir. Bu âhenkli bütün içerisinde, her teferruat, her renk lekesi, umumî âhenge iştirak ve tabi olmak mecburiyetindedir”⁴⁶

İçmimarlar sergi tasarımlarından pavyon tasarımlarına, fuar stant tasarımlarından film set tasarımlarına kadar farklı alanlarda görev almışlardır. Bu alanların tasarımlarında tiyatro seti yaklaşımını görebiliriz. Tiyatro seti yaklaşımını gördüğümüz, içmimarlar içinde önemli uygulama alanlarından birisi de sahne ve dekor tasarımlarıdır. Ankara’nın ilk tiyatro sahnelerinden Küçük Tiyatro iç mekan tasarım tarihi ve içmimarlık mesleğinin kendini gerçekleştirme mecralarından biri olarak önemli bir yere sahiptir.

Küçük Tiyatro

II. Evkaf (Vakıf) Apartmanı, Birinci Ulusal Mimarlık döneminin önemli eserlerindedir. II. Evkaf (Vakıf) Apartmanı, Ankara’nın Altındağ ilçesine bağlı Ulus semtinde İstiklal Caddesi üzerinde, Gençlik Parkı’nın kuzeydoğusunda yer almaktadır.

Vakıflar Genel Müdürlüğü’nün memurlarına ucuz konut imkânı sunmak⁴⁷ ve kira yoluyla gelir sağlamak amacıyla yaptırdığı ve 1926-1927 yılında Mimar Kemaleddin tarafından tasarlanan binanın inşaatı 1928’de başlamış, 1930 yılında tamamlanmıştır.⁴⁸ Batı anlayışına uygun gereksinimlerini karşılayabilecek konfor ve düzeyinde planlanmış olan binanın içinde, asansör, kalorifer, elektrik, banyo küveti, alafranga tuvalet gibi o güne dek Türk evinin yabancı olduğu öğeler de bulunmaktadır.⁴⁹ Yapıldığı yıllarda Ankara’nın en görkemli binalarından biri olan apartmana ilişkin olarak 1929 tarihli *Hakimiyet-i Milliye* gazetesinde şöyle denilmektedir:

“İstasyondan çıkar çıkmaz nazara hemen çarpan bu büyük bina, başlı başına küçücük bir şehir ve aledir. Amerika’nın büyük binalarına verilen gök yaran sıfatını biz de Ankara’mızda şimdilik bu binaya verebiliriz. Altı katında bulunan salonlardan başka, yedi odalı ve beş odalı

yirmi altı büyük apartman ve alt katında on iki mağaza vardır...”⁵⁰

Başlangıçta konut görevi ile hizmete açılan Evkaf Apartmanı “Ankara’nın İlk Gökdeleni” diye nitelendirilmiş, bunun yanı sıra hem iş merkezi hem de depo olarak kullanılmıştır.⁵¹ II. Evkaf (Vakıf) Apartmanı Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Romanya Ataşemiliterliği,⁵² Türk Hava Yolları’nın Ankara terminali, PTT’nin Paket Müdürlüğü, Tarım Orman ve Köyişleri Bakanlığı⁵³ gibi birçok kurum tarafından kullanılmıştır. İlk 20 yıllık zaman diliminde iş hanı ve ardiye olarak kullanılan bu mekan; boks ve güreş müsabakalarına da salonunda yer vermiştir.⁵⁴ Günümüzde Ankara Devlet Tiyatrosu’nun merkezidir ve Küçük Tiyatro sahnesine ev sahipliği yapmaktadır. Küçük Tiyatro, bugün 467 koltuk kapasitesine sahiptir.

Mimar Kemaleddin tarafından inşa edilen ve 1947’den bu yana tiyatro salonu olarak hizmet veren II. Evkaf (Vakıf) Apartmanı’nın sahibi olan Vakıflar Genel Müdürlüğü, yapının otele dönüştürülmesini içeren projeyi 1989’da Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu’na iletmiştir. Onaylanan projenin ihalesi 1991’de Kale İnşaat’a verilmiştir. Kredi bulunamayınca yapımı geçici olarak durdurulan binaya, Ziraat Bankası poliklinik ya da misafirhaneye dönüştürme isteğiyle talip olmuştur.⁵⁵ Ancak Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü tiyatronun kiracı olduğu binayı satın alıp onararak işlevini sürdürmek istemiştir. Dönemin Devlet Tiyatroları Genel Müdür Yardımcısı İzzet Polat Ararat; “Özellikle bu binayı istememizin iki nedeni var; Birincisi, bu binanın tarihi bir misyonu olması, Cumhuriyetle özdeşleşmesi, ikincisi burada Tatbikat Sahnesi temsiller vermiş Devlet Tiyatroları burada doğmuş” demiştir.⁵⁶ Ararat binanın başka kuruluşlarla kullanılmasının yarattığı sıkıntıları da şu sözleriyle dile getirmiştir:

“Biz her zaman burada olacağız. Otel ya da rehabilitasyon merkezi yapılması buranın kullanımına uygun değil. Örneğin biz hafta sonları çok yoğun çalışıyoruz. Üst kattaki Toprak Tarım Müsteşarlığı ise cumartesi-pazar günleri tatil olduğundan bu günlerde kalorifer yakılmıyor. Bina tümüyle bizim olursa, ısı ışık gibi sistemleri en uygun şekilde ayarlayabiliriz.”⁵⁷

20 Eylül 1993 tarihinde Küçük Tiyatro’da “Küçük Tiyatroya Ne Olacak?” adlı bir panel düzenlenmiştir. Mimar Aydan Erim’in yönettiği panele Mimar Cengiz Bektaş, dönemin Mimarlar Odası Ankara Şube Başkanı Baran İdil, dönemin Edebiyatçılar Derneği Başkanı Ahmet Say ve Mimar Merih Karaaslan konuşmacı olarak katılmışlardır. Panelin sonunda alınan ortak kararlar başta devlet tiyatroları sanatçıları ve mimarlar üzere sanat severlerin de desteğiyle bir imza kampanyası başlatılmıştır. Panele katılanlar, tüm sanat kurum ve kuruluşlarının bundan sonraki çalışmalarının uyum içinde yürütülmesi için, meslek grupları arasında iletişim sağlanması ve ortak tavırlar alınması doğrultusunda görüş bildirmişlerdir. Panel, toplantıya katılanların tümünün imzaladığı bir bildirin, konuya duyarlılık gösterecek tüm sanatçılar, tiyatro severler ve ilgili meslek kuruluşları mensuplarına ulaştırılması kararıyla sonuçlandırılmıştır. 2005 yılında Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü restoratörlerinden de destek alınarak restore edilen Küçük Tiyatro’da,

üzeri kat kat boyalarla örtülmüş, 37 çeşit süsleme tekrar ortaya çıkarılmıştır. Orijinalinde var olan altın varaklı tavan süslemeleri yeniden yapılmıştır.⁵⁸

Küçük Tiyatro birçok kişinin görev aldığı okul niteliğinde bir yapıdır. Dekoratörlerden, rejisörlere, sanatçılardan, kostüm tasarımcılarına birçok kişiye meslek alanı sağlamıştır.

Sahne Tasarımcıları ve Dekorlar⁵⁹

Tiyatro ve mekan kavramı birbirinden soyutlanamaz. Tiyatronun özüne dönüldüğünde tiyatro yapmak için gerekli olan tek şeyin “insan” olduğu söylenir. Oysa insanın var olduğu, bir eylemin hayata geçirildiği ve bunun başkaları tarafından izlendiği yerde “mekan”ın varlığı kaçınılmazdır. Bu konuda Hasan Kuruyazıcı Oyun-Mekan İlişkisi Açısından Başlangıçtan Günümüze Tiyatro Yapılarının Gelişmesi adlı kitabında şunları söylemektedir:

*“Bir tiyatro, oyunun yazılmasından sahnelenme hazırlıklarına, oynanmasına, seyirciler tarafından seyredilmesine kadarki süreci içeren tüm bir olay, tiyatro olayıdır. Bir tiyatro eyleminin gerçekleşebilmesi için vazgeçilemez en temel iki öge oyun yeri ve seyir yeridir ya da bir başka deyişle tiyatro eyleminin gerçekleşebilmesi için oynama ve seyretme eylemlerinin yapılması gerekir.”*⁶⁰

Peter Brook’un kuramına göre her boş alan sahnedir ve içinde hiçbir nesnenin bulunmadığı sahne boş bir uzaydır. Oyuncu sahneye adımını attığı anda artık o uzay, belirlenmiş bir alan olarak uzam haline gelir. İşte o uzamın içine oyuncudan başka şeyler de sokmak istediğinizde, o uzamı daha da belirlemek istediğinizde “dekor” karşımıza çıkar.⁶¹ Green’e göre dekoru oyunun “maddi dünyası”⁶² olarak tanımlarken Sözen ve Tanyeli de Green’in tanımına benzer şekilde dekoru, tiyatro sahnesinde oyunla ilişkili saymaca mekanı oluşturan her tür eşya ya da malzeme olarak tanımlamıştır.⁶³

*“İlk dekorlar ağaç üzerine yapılmakta ve basit ifadeli şekillerden meydana gelmektedir. Sonraları pano boyama şeklinde ve çeşitli malzemelerden yaralanarak sıradan bir dekor tekniği ortaya çıkmıştır. Dekor sanatının bugünkü durumuna varışı kolay ve çabuk olmamış, sanayileşme ve modernleşme sürecine kadar gelişigüzel yöntemlerle inşa edilmiştir. Dekorun oluşumunda teknik buluşların yanı sıra estetik anlayışlarında önemli bir yeri olduğunu unutmamak gerekir.”*⁶⁴

Pürist bir estetik ve anonim mekanlar yerine, oyundaki karakterlerin kimliğini yansıtacak mekanlar tasarlanmaktadır. Bu mekanlar oyun kahramanlarının “portresi” olarak ele alınmalıdır.

Turgut Zaim

1906 yılında İstanbul’da doğan Turgut Zaim, eserlerinde ulusal ve yerel konulara yönelmiştir.⁶⁵ Turgut Zaim Ankara Devlet Tiyatro ve Operası’nda 1939’dan başlayarak

dekor ve kostüm çalışmaları yapmıştır.⁶⁶ Turgut Zaim 1947-1971 yılları arasında Küçük Tiyatro’da 47 oyunun dekoratörlüğünü yapmıştır.⁶⁷ 47 oyun içerisinde “Ters Yüz” ve “Hacıyatmaz” isimli oyunlar seçilmiştir.

Rejisörlüğünü Mahir Canova’nın yaptığı Galip Güran’ın “*Ters Yüz*” isimli eserinin dekorunu 1952 yılında Turgut Zaim ile Tarık Levendoğlu beraber tasarlamışlardır. Oyun “*Bir fabrika muhitine yakın, fabrikanın müdür muavinine ait ikametgâhta geçer...*”⁶⁸

Oyunun dekorunda; müdür muavinine ait ikametgâh; ahşap sehpa, ahşap ayaklı tabureler, metal konstrüksiyonlu sandalye, abajur, tablolar, duvara asılı aplikler, halı, avize gibi iç mekan bileşenleri ile yansıtılmıştır.

Rejisörlüğünü Saim Alpago’nun yaptığı Cevat Fehmi Başkut’un “Hacıyatmaz” isimli eserinin dekorunu 1960 yılında Turgut Zaim tasarlamıştır. Oyunun yazarı Cevat Fehmi Başkut’ta Hacıyatmaz’ın yazılış amacını şu sözleriyle vurgulamıştır:

*“Hacıyatmaz’ın vakası 1965 yılında Ankara’da geçiyor. Binaenaleyh hiçbir şahsın, hiçbir zümrenin, hiçbir partinin alınmasına sebep ve mânâ yok. Eser’in bütün elemanları muhayyerdir. Yalnız bir tek tip müstesna: Dalkavuk. Bu tipten olan insanlar olabildiğince ucuna bilirler zaten eserde bunu temin ettim aynı zamanda gözleri onun üstüne çeksin diye yazıldı.”*⁶⁹

Oyunun 1965 yılında Ankara’da bir apartman dairesinde aile ortamında geçtiği anlaşılmaktadır. Turgut Zaim bu ortamı Şekil 1’deki gibi sahneye yansıtmıştır.



ŞEKİL 1. (ÜST SIRA SOL VE ORTA) A-B. TURGUT ZAİM VE OTOPORTRESİ; (ÜST SIRA SAĞ, ORTA SIRA VE ALT SIRA) C-D-E-F. 1952 TARİHLİ “TERS YÜZ” İSİMLİ OYUNA VE 1960 TARİHLİ “HACIYATMAZ” İSİMLİ OYUNA AİT KÜPÜRLER VE SAHNELER.

Kaynak: Şengezer, 2010, 10; Devlet Tiyatroları Refik Ahmet Sevengil Tiyatro Kütüphanesi Dijital Oyun Bilgi Sistemi.
http://31.145.174.244:8088/userPandtgm/user_home.php

Tarık Levendoğlu

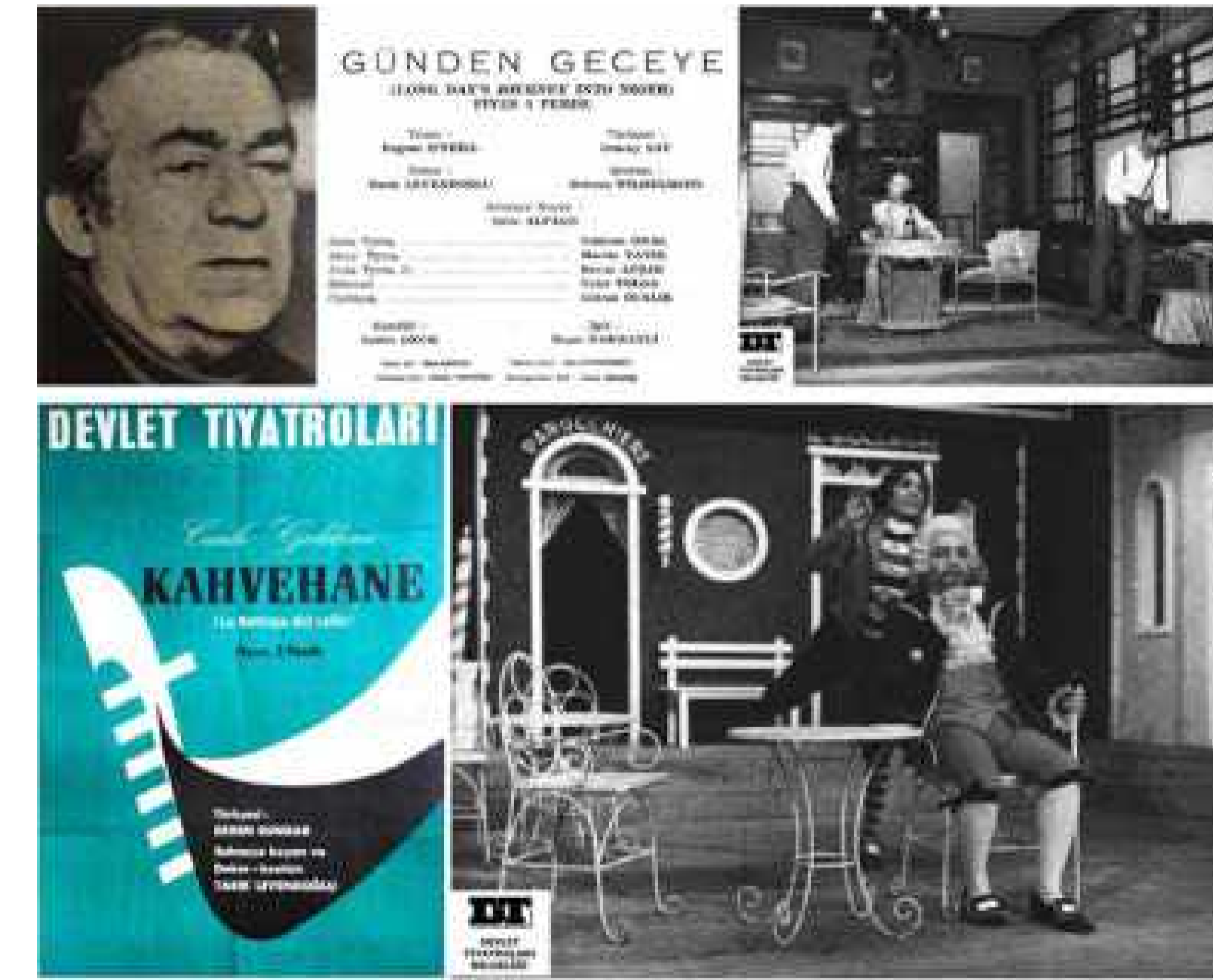
1913 yılında İstanbul’da doğan Tarık Levendoğlu İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde resim eğitimi ve sonrasında İtalya Brera Güzel Sanatlar Akademisinde sahne tasarımı eğitimi görmüştür.⁷⁰ 1940’da Devlet Tiyatro ve Operası’nın başlangıç dönemi olan “Tatbikat Sahnesi”nin kuruluşunda teknik müdür olarak görev almış, sonraki yıllarda da bu kuruluşlarda Baş Dekoratörlüğü üstlenmiştir. Ankara Halkevi’nin 1944’te açtığı tiyatro kursunda tiyatro, dekor ve kostüm dersleri vermiştir.⁷¹ Tarık Levendoğlu 1948-1976 yılları arasında Küçük Tiyatro’da 29 oyunun dekoratörlüğünü yapmıştır. 29 oyunun içerisinde “Günden Geceye” ve “Kahvehane” isimli oyunlar seçilmiştir.

Rejisörlüğünü Saim Alpago’nun yaptığı Eugene O’Neill’in “Günden Geceye” isimli eserinin dekorunu 1960 yılında Tarık Levendoğlu tasarlamıştır. Oyun hakkında Ergun Sav şu sözleri söylemiştir: “...O’Neill’in hayatının anlatıldığı bir yazıda “Günden Gece”yi anlatmak gereksizdir. Günden Geceye’nin anlatıldığı bir yazıda da onun hayatını anlatmak.”⁷² Tarık Levendoğlu oyunun dekorunda; hasır masa, çelik konstrüksiyonlu hasır sarılmış sandalyeler ve hasır stor perde kullanarak kahramanın, yani bu oyunda yazar kendi hayatını ele aldığı için yazarın evini yansıtmaktadır.

Rejisörlüğünü Tarık Levendoğlu’nun yaptığı Carlo Goldoni’nin “Kahvehane” isimli eserinin 1970 yılında Tarık Levendoğlu rejisörlük ile beraber dekoratörlüğünü de üstlenmiştir. Oyun Venedikli kumaş taciri Eugenio’nun kumar hastalığına tutulması etrafında şekillenmektedir. Lütfi Ay “Carlo Goldoni ve Kahvehane” başlıklı yazısında oyun hakkında şunları söylemektedir:

“...görüldüğü gibi oyunun adı ‘Kahvehane’ olmakla beraber, kahvehanenin, vakanın orada geçmesinden başka, oyunla bir ilgisi yoktur. Bütün bir oyunu, üç perde boyunca, böyle sokak ortasında, bir kahvehanenin sokak üstündeki küçücük masaları etrafında geçirmek, tiyatrodaki herkesin harcı değildir. Burada Goldoni’nin ustalığı kendini göstermekte, bir misafirhane, bir kumarhane, bir berber dükkânı, bir de evin cephesini içine alan tek dekor içinde, bir mekan ayrıklığı duyurulmadan, tabii sahnelerle ilgimizi canlı tutmaktadır...”⁷³

Oyun dekorunda; kıvrımlı hatlara sahip olan çelik konstrüksiyonlu sandalye ve masalar ile dönemin Venedik sokakları canlandırılmaktadır.



ŞEKİL 2. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA) A. TARIK LEVENDOĞLU; B. 1960 TARİHLİ “GÜNDEM GECEYE” İSİMLİ OYUNA AİT AFİŞ; C. GÜNDEM GECEYE OYUNU SAHNESİ; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA) D. 1970 TARİHLİ “KAHVEHANE” İSİMLİ OYUNA AİT AFİŞ; E. KAHVEHANE OYUNU SAHNESİ.

Kaynak: Şengezer, 2010, 16; Devlet Tiyatroları Refik Ahmet Sevengil Tiyatro Kütüphanesi Dijital Oyun Bilgi Sistemi.
http://31.145.174.244:8088/userPandtgm/user_home.php

Sabih Kayan

Asıl mesleği olan mimarlığın yanında Sabih Kayan 1948-1955 yılları arasında Devlet Tiyatrosu ve Operası için sahne dekoru ve kostüm çizimleri yapmıştır. Sabih Kayan 1950-1953 yılları arasında Küçük Tiyatro’da 6 oyunun dekoratörlüğünü yapmıştır. 6 oyun içerisinde “Derin Mavi Deniz” ve “Bir Piyas Yazalım” isimli oyunlar seçilmiştir.

Rejisörlüğünü Cüneyt Gökçer’in yaptığı Terence Rattigan’ın “Derin Mavi Deniz” isimli eserinin dekoru 1953 yılında Sabih Kayan tarafından yapılmıştır.

“Bir kasaba papazının kızı olan Hester, Sir William Collyer adında bir hakimle evlidir.

Kocasına karşı saygıdan başka bir aşkı veya sevgisi yoktur. Zamanla Hester eski bir tecrübe pilotu olan genç Freddie Page ile tanışır. Senelerce içinde biriken bütün aşkını ona verir; o kadar ki, bütün aile anneannesini, içtimal mevkiiini çiğneyerek Freddie'ye kaçar. Mr. ve Mrs. Page adı altında apartmanımsı bir pansiyonda yaşamaya başlarlar.”⁷⁴

Mr. ve Mrs. Page adlı pansiyondaki oda Şekil 3'teki gibi sahneye yansımıştır. Oyunun kahramını Hester'in ressam kişiliğini yansıtmak için duvara asılı tablolar bulunmaktadır. Oyunun devamında Hester'in intihar teşebbüsü için havagazı şöminesi bulunmaktadır. Oyundan gelen unsurlar sahneye taşınmıştır.

Rejisörlüğünü Arnulf Schröder'in yaptığı Adalet Sümer ve Sevim Uzgören'in “Bir Piyes Yazalım” isimli eserinin dekoru 1953 yılında Sabih Kayan tarafından tasarlanmıştır.

“Sadece piyesimizin modern bir piyes olmasını, hayattan birkaç çizgi vermesini istiyorduk. Bu düşünceyle Celile'yi, yaşadıkça bağlanmak ihtiyacın da olduğumu her şeyi teker teker kaybeden bedbaht bir kadın yaptık. Selma'yi da günlük endişelerin dışında, saadeti bulmuş bir kadın olarak onun karşısına geçirdik.”⁷⁵

Adalet Sümer'in “Sadece piyesimizin modern bir piyes olmasını, hayattan birkaç çizgi vermesini istiyorduk” sözlerinden oyunun dekorunun yapıldığı dönemi yansıttığı çıkarımında bulunabiliriz. Bu dönemi Sabih Kayan oyun dekoruna Şekil 3'teki gibi yansıtmaktadır.



ŞEKİL 3. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA) A-B-C. SABİH KAYAN, OTOPORTELERİ; (ÜST SIRA SAĞ, ORTA SIRA VE ALT SIRA) 1953 TARİHLİ “DERİN MAVİ DENİZ” İSİMLİ OYUNA VE 1953 TARİHLİ “BİR PİYES YAZALIM” OYUNUNA AİT KÜPÜR, AFİŞ, ESKİZLER VE SAHNELER.

Kaynak: Faruk Feza Üstünkaya arşivi;
Devlet Tiyatroları Refik Ahmet Sevengil
Tiyatro Kütüphanesi Dijital Oyun Bilgi
Sistemi. [http://31.145.174.244:8088/
userPandtgm/user_home.php](http://31.145.174.244:8088/userPandtgm/user_home.php)

Hüseyin Mumcu

1924 yılında Bursa'nın Yenişehir ilçesinde doğan Hüseyin Mumcu, Bursa Halkevi'nde Prof. Kenan Öbel'den ders almıştır. 1947-1950 yılları arasında İstanbul Güzel Sanatlar

Akademisinin Resim Bölümüne devam etmiştir. Aynı tarihlerde Babıali'de, başta Ramiz Gökçe'nin *Mizah* dergisi olmak üzere 1949'da Ankara'da çıkan *Kudret* gazetesi gibi çeşitli gazete ve dergilerde Anadolu yaşantısı, köy ve köylü sorunları gibi konuları işleyen karikatürler çizmiştir.⁷⁶ 1952 yılında ressam ve realizatör olarak Ankara Devlet Tiyatrosu'nda çalışmaya başlayan Hüseyin Mumcu, bir süre Turgut Zaim, Tarık Levendoğlu gibi usta dekoratörlere asistanlık yapmıştır.⁷⁷ Hüseyin Mumcu 1952-2000 yılları arasında Küçük Tiyatro'da 68 oyunun dekoratörlüğünü yapmıştır. 68 oyun içerisinde, “Suçlu” ve “Hedda Gabler” isimli oyunlar seçilmiştir.

Rejisörlüğünü Ziya Demirel'in yaptığı Sabahattin Engin'in “Suçlu” isimli eserinin dekorunu 1963 yılında Hüseyin Mumcu tasarlamıştır. Dursunoğlu “Sabahattin Engin'in Oyunları Üzerine Bir Araştırma” başlıklı yüksek lisans tezinde oyunun dekoru hakkında şunları söylemiştir:

“Oyunu bütünleyen kompozisyonlardan bir diğeri Tekin'in ikamet ettiği yerdir. Oyunun özü, düzenli döşenmiş görkemli bir salonun, koltuklar, kristal vazolar, işleme örtüler, tablolar ve diğer eşyalarla zenginliğin göstergelerine uyum gösterir. Oyunun üç perdesi de kapalı mekanda; Tekin'in evinin salonunda geçmektedir. Büyük bir salon. Sağ ve solda yan odalara açılan iki kapı. Sol geride hole açılan üçüncü kapı. Salon pek düzenli döşenmiştir. Koltuklar, maun masa yerli yerindedir. Masanın üstünde kristal vazolar. İşlenmiş goblen örtüler. Pikaplı radyo. Duvarda tablolar. Köşede gösterişli bir kitaplıkla divan. Annaçta caddeye açılan pencereler...”⁷⁸

Aile çerçevesinde, görkemli bir salonda geçen oyunun dekoru Şekil 4'teki gibi sahneye yansıtılmıştır.

Rejisörlüğünü Raik Alınçık'ın yaptığı Henrik İbsen'in “Hedda Gabler” isimli eserinin dekorunu 1977 yılında Hüseyin Mumcu tasarlamıştır.

“Hedda Gabler'de sözlü ve görüntülü anlatım, Ibsen'in dramatik anlatım üslubunun ve başarısının örneğidir. Konuşmalar imgelerle yüklüdür. Eşya işlevsel olarak kullanılmıştır. Dekor ve giysiler ortamı en gerçekçi biçimde yansıttığı gibi, olayların gelişmesinde, durumların belirlenmesinde de işe yarar. Hedda'nın boğucu tutkusu seçtiği ev eşyasında, oda dekorunda dile gelmektedir. Piyano gibi, soba gibi, eşya oyunda etken bir rol oynamaktadır.”⁷⁹

Şener'in söz ettiği piyano ve soba gibi unsurlar oyun dekorunda görülememektedir. Buradan tasarımcının oyun dekorunu yeniden yorumladığı çıkarımına varılabilir.

Oyun dekorunda yalın yüzeyler kullanılmıştır. Aydınlatma armatürü ile pencere üzerindeki desenler dikkat çekmektedir.



ŞEKİL 4. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA) A. HÜSEYİN MUMCU; B. 1963 TARİHLİ “SUÇLU” İSİMLİ OYUNA AİT KÜPÜR; C. SUÇLU OYUNU SAHNESİ; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA) D. 1977 TARİHLİ “HEDDA GABLER” İSİMLİ OYUNA AİT KÜPÜR; E. HEDDA GABLER OYUNU SAHNESİ.

Kaynak: Şengezer, 2010, 31; Devlet Tiyatroları Refik Ahmet Sevensil Tiyatro Kütüphanesi Dijital Oyun Bilgi Sistemi. http://31.145.174.244:8088/userPandtgm/user_home.php

Refik Eren

1922 yılında Gümüşhane'nin Şiran ilçesinde doğan Refik Eren İstanbul'da Sultan Ahmet Sanat Okulu Marangozluk Bölümünü bitirdikten sonra İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisine (Mimar Sinan Üniversitesi) girmiştir. 1940 yılında Akademinin orta bölümünü bitirmiş, o yıllarda kurulmamış olan yüksek bölümünün kuruluşu Refik Eren'in mezuniyetine denk gelmiş ve yüksek bölümüne devam ederek İç Mimari Bölümünden mezun olmuştur.⁸⁰ Refik Eren 1952-2001 yılları arasında Küçük Tiyatro'da 32 oyunun dekoratörlüğünü yapmıştır. 32 oyun içerisinde “Batak” ve “Dön Bana” isimli oyunlar seçilmiştir.

Rejisörlüğünü Ahmet Evintan'ın yaptığı Galip Güran'ın “Batak” isimli eserinin dekorunu 1953 yılında Refik Eren tasarlamıştır. “Dilmen ailesi: aslında temiz, hali vakti yerinde, zararı kendine bir ailedir.”⁸¹ Oyunun dekorunda hali vakti yerinde bir ailenin ev ortamı, desenli koltuklar ve perdeler, çapraz çatalı kapılar gibi iç mekan bileşenleri kullanılarak sahneye yansıtılmıştır.

Rejisörlüğünü Çetin Köroğlu'nun yaptığı Sean O'Casey'in “Dünyanın Düzeni” isimli eserinin dekorunu 1979 yılında Refik Eren tasarlamıştır. “... Gecekondu benzeri bir konutun ruh sıkı ortamında...yoksul bir ailenin yanlış tutumlarla nasıl çözüldüğünü gösteren ibretle izlenecek bir oyundur.”⁸² “Oyun 1922 yılında Dublin'de yoksul işçilerin

oturdıkları bir semtte geçer. 1922 İngiliz milletler topluluğuna bağlı özgür İrlanda Hükümeti'ni destekleyenlerle, bağımsız İrlanda Cumhuriyeti'nin kurulmasını isteyenler arasındaki iç savaş yılıdır”⁸³ Oyun yoksul işçilerin oturdukları gecekondu benzeri bir semtte geçmektedir. Tasarımcı bu ortamı Şekil 5'teki gibi sahneye yansıtmıştır.



ŞEKİL 5. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA) A. REFİK EREN; B. 1953 TARİHLİ “BATAK” İSİMLİ OYUNA AİT AFİŞ; C. BATAK OYUNUNA AİT ESKİZ; (ORTA SIRA) D. BATAK OYUNU SAHNESİ; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA) E. 1979 TARİHLİ “DÜNYANIN DÜZENİ” İSİMLİ OYUNA AİT KÜPÜR; F. DÜNYANIN DÜZENİ OYUNU SAHNESİ.

Kaynak: : Şengezer, 2010, 27; Devlet Tiyatroları Refik Ahmet Sevensil Tiyatro Kütüphanesi Dijital Oyun Bilgi Sistemi. http://31.145.174.244:8088/userPandtgm/user_home.php

Sonuç ve Öneriler

Modern iç mekanın ortaya çıkışında tiyatrodan doğan “Tiyatro Seti” yaklaşımının önemi büyüktür. İçmimarlar meslek başlangıcında sergi, pavyon, fuar stantları, filmler ve tiyatrolar için set ve sahne tasarımları yapmaktadır ve bu tasarımları yaparken tiyatro seti yaklaşımı önemli bir yere sahiptir. Ülkemizde iç mimarlık meslek başlangıcında içmimarlar için eğitim ve uygulama alanı olan okul niteliğindeki İzmir Enternasyonal Fuarı'nda karşımıza birçok örnek çıkmaktadır.

Tiyatrodaki sahne-dekor tasarımları da iç mimarlık mesleğinin uygulama alanlarından birisidir. Ankara'nın ilk tiyatro sahnelerinden olan Küçük Tiyatro'da birçok içmimar-dekoratör için eğitim ve uygulama alanı olmuştur. Burada yapılan sahne-dekor tasarımları oyunun içeriğinden bağımsız düşünülemez. Ancak bazı oyunlarda modern tarzda iç mekan unsurlarına dair belgeler karşımıza çıkmaktadır. Dönem temsilini yansıtma zorunluluğu olmayan ama diğer taraftan tasarımcıların yaklaşımlarını anlayabilmemiz içinde önemli olan bu belgeleri sahne-dekor tasarımlarının geçiciliği elde etmeyi zorlaştırmaktadır. Oyun fotoğraflarına ve belgelerine ulaşmak için aracı olan Devlet Tiyatroları Oyun Bilgi Sistemi ve Devlet Tiyatroları Belgeliği bu çalışmanın oluşturulmasında büyük bir kolaylık sağlamaktadır.

Tiyatrodaki sahne-dekor tasarımları, modern iç mekan tasarım tarihi içinde önemli bir üretim alanıdır. Oyunun içeriğine göre değişiklik gösteren gelip geçici bu mekanlar, oyunun içeriği ile ilişki kurularak okunmalıdır. Bu çalışma kapsamında oyun içerikleri üzerinde detaylı bir inceleme gerçekleştirilmemiştir. Ancak tasarımcıların monografaları ve modern iç mekan tasarımına uygun her bir oyunun içeriği daha detaylı okunarak farklı çalışmaların konusunu oluşturabilir.

Küçük Tiyatro'da dekoratör-içmimar olarak görev almış ilk dekorları tasarlamış dönemin öncü isimlerinden Turgut Zaim, Tarık Levendoğlu, Sabih Kayan, Refik Eren ve Hüseyin Mumcu'nun Küçük Tiyatro'da görev aldığı yıllarda tasarladığı sahne tasarımları ve dekorlar kapsamında arşiv malzemesi belgelemiştir. Ancak bireysel arşivlere gidilmemiştir. İleriki çalışmalarda bireysel arşivlere gidilerek bu çalışma genişletilebilir.

Turgut Zaim, Tarık Levendoğlu, Sabih Kayan, Hüseyin Mumcu ve Refik Eren dışında Seza Altındağ, Ulrich Damrau, Mehmet Erkan Kırtunç, Hüsamettin Güven Öktem, İzzet Ethem Özbora, Serpil Tezcan Birışmen, Orhan Alparıslan, Sertel Çetiner, Haris İyigün, Suar Şeylan, Behlülüne Tor, Güzide Gül Emre Şengezer, Işın Mumcu gibi pek çok kişi Küçük Tiyatroda görev almıştır. Bu kişiler üzerinden sahne tasarımları ve dekorlara dair belgeler artırılabilir.

Ayrıca Küçük Tiyatro dışında, Büyük Tiyatro, Oda Tiyatrosu, Altındağ Tiyatrosu, Yeni Sahne, Üçüncü Tiyatro gibi sahnelerde tasarlanmış dekorlar üzerinden de bu çalışma genişletilebilir.

NOTLAR

- 1 Bu çalışma, Başkent Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Tezli Yüksek Lisans Programı'nda, Doç. Dr. Umut Şumnu danışmanlığında yazılmış olan "İç Mekan Tasarım Tarihinde Türkiye'deki Tiyatro Dekorlarına Bir Bakış: Küçük Tiyatro Örneği" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.
- 2 Emre Kongar, *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı* (İstanbul: Ertu Matbaası, 1976), 386 ve Zeynep Yasa Yaman, "1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: D Grubu" (Yayınlanmamış doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, 1992), 11.
- 3 İsmail Galip Arcan, "Sinema Tiyatro'yu Geçebilir Mi?," *Hakimiyet-i Milliye*, 3 Kasım 1929.
- 4 Tahsin Konur, "Cumhuriyet Döneminde Devlet-Tiyatro İlişkisi," *DTCF Dergisi* 31, no. 1-2 (1987): 328.
- 5 Taha Toros Arşivi, "Ankara'nın Tiyatro Davası," *Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği*.
- 6 Devlet Tiyatroları, *60. Yılında Küçük Tiyatro ve Köşebaşı* (Ankara: Devlet Tiyatroları, 2007), 13.
- 7 Çeviriler yazar tarafından yapılmıştır.
- 8 Penny Sparke, *The Modern Interior [Modern İç Mekan]* (Londra: Reaktion Books, 2008), 14.
- 9 A.g.e., 21.
- 10 Uğur Tanyeli, "Konut Mekanında Modernite Kavgası," *Mimarlık*, no. 262 (1995): 18.
- 11 Umut Şumnu, "Modern Evin İkili Yaşamı: Dışsal Yolculuklar, İçsel Keşifler," *Varlık Dergisi*, no. 1372 (2022): 10.
- 12 Umut Şumnu, "İç Mekanda Modernite Kavgası: Alternatif Bir Tarih-yazım Denemesi," ET: 17.01.2022, https://www.academia.edu/59346138/%C4%B0%C3%A7_Mekanda_Modernite_Kavgas%C4%B1_Alternatif_Bir_Tarih_yaz%C4%B1m_Denemesi
- 13 A.g.e.
- 14 Sparke, a.g.e., 30.
- 15 A.g.e., 22.
- 16 A.g.e., 22.
- 17 A.g.e., 15.
- 18 Nilüfer Talu, "Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev," *Arzu Mimarlığı* içinde, ed. Nur Altınyıldız Artun ve Roysi Ojalvo, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), 109.
- 19 Sparke, a.g.e., 43.
- 20 Belkıs Uluoğlu, "Mimarlığın Ontolojisi ve Sözde Yıkımı Üzerine," *Arzu Mimarlığı* içinde, ed. Nur Altınyıldız Artun ve Roysi Ojalvo, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), 301.

- 21 Sparke, a.g.e., 88.
- 22 Charlie Chaplin, "Modern Times," ET: 09.04.2022, <https://kultfilmler.com/modern-times-modern-zamanlar/>
- 23 Sparke, a.g.e., 64.
- 24 A.g.e., 118.
- 25 "Mobilyalı Cumbalı Pencere ve Abendroth'un Odası," ET: 11.03.2022, <https://www.mkg-hamburg.de/en>
- 26 Nilay Ünsal Gülmez ve Emine Görgül, "İç Mimarlık Mesleğinin Gerçekleşme Mecralarından Biri Olarak Kültürpark ve İzmir Fuarı," *İzmir Kültürpark'ın Anımsa(ma)dıkları; Temsiller, Mekanlar, Aktörler* içinde, ed. Ahenk Yılmaz, Kıvanç Kılınç ve Burkay Pasin (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), 249.
- 27 Meltem Gürel, "Türkiye'de İçmimarlığın Bir Hikayesi," *Türkiye'de İçmimarlık ve İç Mimarlar* içinde, ed. Umut Şumnu, (Ankara: TMMOB İçmimarlar Odası, 2014), 21.
- 28 Ünsal Gülmez ve Görgül, 2015, 248.
- 29 A.g.e., 253.
- 30 A.g.e., 248.
- 31 Gökhan Akçura, *Türkiye'de Sergicilik ve Fuarçılık Tarihi* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2009), 216.
- 32 Ünsal Gülmez ve Görgül, a.g.e., 269.
- 33 İsmail Hakkı Oygur, "Bir Süsleyici Sanatlar Sergisi," *Arkitekt*, no. 11-12 (1941): 250.
- 34 Vedat Ar, "İzmir Fuarında "Reassurans" T.A. Şirketi Pavilyonu," *Arkitekt*, no. 11-12 (1944): 255.
- 35 Sedat Emin ve Suat Nazım, "Zingal Pavilyonu ve Evi," *Arkitekt*, no. 9-10 (1933): 278-282.
- 36 Anonim, "Yerli Mallar Sergisi Galatasaray," *Arkitekt*, no. 7-8 (1935): 201.
- 37 Melek Celal, "Küçük Sanatlar Sergisi," *Arkitekt*, no. 10-11 (1936): 311.
- 38 Anonim, "Sanat Okulları Sergisi," *Arkitekt*, no. 7 (1938): 190.
- 39 A.g.e., 187.
- 40 Fazıl Aysu, "'Sümerbank' İstanbul Sergi Binası," *Arkitekt*, no. 1-2 (1950): 3-9.
- 41 Marie Louis Süe, "Teyzini San'at," *Arkitekt*, no. 11-12 (1941): 262.
- 42 Abidin Mortaş, "Film ve Dekor," *Arkitekt*, no. 2 (1932): 48.
- 43 Vedat Ar, "Yeni Film Dekorları," *Arkitekt*, no. 9 (1932): 260.
- 44 A.g.e., 260.
- 45 *Yedigün*, no. 55-61 (1934).
- 46 *Ar Dergisi*, "Hayatın Dekor," no. 19 (1938): 14.
- 47 "Küçük Tiyatro'nun Büyük Hikayesi," ET: 14.01.2022, <http://mimdap.org/>
- 48 Derya Yazman, "Planlı Geçmişten Plansız Geleceğe," ET: 14 .01.2022, <https://v3.arkitera.com/>
- 49 Devlet Tiyatroları, a.g.e., 16.
- 50 A.g.e., 16.
- 51 A.g.e., 14.
- 52 "Küçük Tiyatro'nun Büyük Hikayesi," ET: 14.01.2022 <http://mimdap.org/>
- 53 Emine Esen Gençaydın, "Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Mekansal Sorunlara Yaklaşımı ve Etkisi" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 1996), 116.
- 54 Devlet Tiyatroları, 2007, 13.
- 55 Aylin Özdemir, "Yeter Durdurun Bu Katliamı," *Aydınlık Gazetesi*, 29 Eylül 1993.
- 56 Dilara Koçer, "Küçük Tiyatro Tartışması," *Milliyet Gazetesi*, 29 Eylül 1993.
- 57 A.g.e.
- 58 Devlet Tiyatroları, a.g.e., 5.
- 59 Tasarımcılar ve oyun içerikleri hakkında daha fazla bilgi için "İç Mekan Tasarım Tarihinde Türkiye'deki Tiyatro Dekorlarına Bir Bakış: Küçük Tiyatro Örneği" başlıklı yüksek lisans tezine bakınız.
- 60 Hasan Kuruyazıcı, *Oyun- Mekan İlişkisi Açısından Başlangıçtan Günümüze Tiyatro Yapılarının Gelişmesi* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2003).
- 61 Peter Brook, *Boş Alan* (İstanbul: Afa Yayınları, 1990), 7.
- 62 Joann Green, *The Small Theatre Handbook: A Guide to Management and Production [Küçük Tiyatro El Kitabı: Yönetim ve Prodüksiyon Rehberi]* (Massachusetts: The Hovard Common, 1981), 84.
- 63 Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003).
- 64 Refik Eren, "Dekor Hakkında Düşünceler," *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergisi*, no. 11 (1953): 17.
- 65 Gizem Nur Kaymakçı, "Turgut Zaim'in Dekorasyonları ve Dergi-Kitap Resimleri Üzerine Bir Değerlendirme," *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi* 4, no. 3 (2021): 344.
- 66 Osman Şengezer, *Cumhuriyet Dönemi Türk Gösteri Sanatları Öncü Sahne Tasarımcıları* (İstanbul: Artshop Yayıncılık, 2010), 10.

KAYNAKÇA

- 67 Turgut Zaim ve diğer dekoratörlerin dekorlarını tasarladıkları oyunlar “60. Yılında Küçük Tiyatro ve Köşebaşı” ve Ömer Kayısı'nın “Devlet Tiyatroları'nda Oynanmış Oyunların Bibliyografyası” kitaplarından tespit edilmiştir.
- 68 Mahir Canova, “Ters Yüz Hakkında,” *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergisi*, no. 5 (1952).
- 69 Cevat Fehmi Başkut, “Hacıyatmaz,” *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergisi*, no. 11 (1960).
- 70 Şengezer, a.g.e., 16.
- 71 Hamdiye Algan, “Halkevlerinde İnkılâp Temsilleri (1932-1951)” (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, 2011).
- 72 Ergun Sav, “O'Neill ve Günden Geceye,” *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergileri*, no. 6 (1959): 25–27.
- 73 Lütfi Ay, “Carlo Goldoni ve Kahvehane,” *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergileri*, no. 50 (1971): 18–20.
- 74 Yıldız Yıldız, “Derin Mavi Deniz Hakkında,” *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergileri*, no. 11 (1953): 19.
- 75 Adalet Sümer, “Bir Piyes Yazdık, Fakat,” *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergileri*, no. 9 (1953): 9.
- 76 Cem Çevikayak, “Karikatüristlerin Çizgileriyle Şekillenen Tiyatro Sahneleri,” *Akdeniz Sanat* 16, no. 29 (2021): 109.
- 77 Şengezer, a.g.e., 31.
- 78 Bediha Dursunoğlu, “Sabahattin Engin'in Oyunları Üzerine Bir Araştırma” (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, 2010), 126.
- 79 Sevda Şener, “İbsen Ve Hedda Gabler,” *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergileri*, no. 67 (1977): 14.
- 80 Şengezer, a.g.e., 27.
- 81 Ahmet Evintan, “Batak Hakkında,” *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergileri*, no. 13 (1953).
- 82 İrfan Şahinbaş, “İrlanda Milli Tiyatrosu ve Dünyanın Düzeni,” Dünyanın Düzeni Oyun Broşürü, (1978).
- 83 Çetin Köroğlu, “İrlanda Milli Tiyatrosu ve Dünyanın Düzeni,” Dünyanın Düzeni Oyun Broşürü, (1978).

- Akçura, Gökhan. *Türkiye'de Sergicilik ve Fuarçılık Tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2009.
- Akçan, Yıldız. “Derin Mavi Deniz Hakkında.” *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergileri*, no. 11 (1953): 19.
- Algan, Hamdiye. “Halkevlerinde İnkılâp Temsilleri (1932-1951).” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, 2011.
- Anonim. “Yerli Mallar Sergisi Galatasaray.” *Arkitekt*, no. 7-8 (1935): 201-202.
- Anonim. “Sanat Okulları Sergisi.” *Arkitekt*, no. 7 (1938): 187–190.
- Ar Dergisi*. “Hayatın Dekorü.” no. 19 (1938): 14.
- Ar, Vedat. “Yeni Film Dekorları.” *Arkitekt*, no. 9 (1932): 260–261.
- Ar, Vedat. “İzmir Fuarında ‘Reassurans’ T.A. Şirketi Pavilyonu.” *Arkitekt*, no. 11-12 (1944): 255–256.
- Arcan, İsmail Galip. “Sinema Tiyatro'yu Geçebilir Mi?” *Hakimiyet-i Milliye*, 3 Kasım 1929.
- Ay, Lütfi. “Carlo Goldoni ve Kahvehane.” *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergileri*, no. 50 (1971): 18–20.
- Aysu, Fazıl. “‘Sümerbank’ İstanbul Sergi Binası.” *Arkitekt*, no. 1-2 (1950): 3–9.
- Başkut, Cevat Fehmi. “Hacıyatmaz.” *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergisi*, no. 11 (1960).
- Brook, Peter. *Boş Alan*. İstanbul: Afa Yayınları, 1990.
- Canova, Mahir. “Ters Yüz Hakkında.” *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergisi*, no. 5 (1952).
- Celal, Melek. “Küçük Sanatlar Sergisi.” *Arkitekt*, no. 10-11 (1936): 311–312.
- Çevikayak, Cem. “Karikatüristlerin Çizgileriyle Şekillenen Tiyatro Sahneleri.” *Akdeniz Sanat* 16, no. 29 (2021): 103–126.
- Devlet Tiyatroları. *60. Yılında Küçük Tiyatro ve Köşebaşı*. Ankara, 2007.
- Dursunoğlu, Bediha. “Sabahattin Engin'in Oyunları Üzerine Bir Araştırma.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, 2010.
- Emin, Sedat ve Suat Nazım. “Zingal Pavilyonu ve Evi.” *Arkitekt*, no. 9-10 (1933): 278–282.
- Eren, Refik. “Dekor Hakkında Düşünceler.” *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergisi*, no. 11 (1953).

Evintan, Ahmet. "Batak Hakkında." *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergileri*, no. 13 (1953).

Faruk Feza Üstünkaya Arşivi.

Gençaydın, Emine Esen. "Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Mekansal Sorunlara, Yaklaşımı ve Etkisi." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 1996.

Green, Joann. *The Small Theatre Handbook: A Guide to Management and Production [Küçük Tiyatro El Kitabı: Yönetim ve Prodüksiyon Rehberi]*. Massachusetts: The Harvard Common, 1981.

Gürel, Meltem. "Türkiye'de İçmimarlığın Bir Hikayesi." *Türkiye'de İç Mimarlık ve İçmimarlar* içinde, ed. Umut Şumnu, Ankara: TMMOB İç Mimarlar Odası, 2014.

Kaysı, Ömer. *Devlet Tiyatrolarında Oynanmış Oyunların Bibliyografyası*. Ankara: Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, 1988.

Kaymakçı, Gizem Nur. "Turgut Zaim'in Dekorasyonları ve Dergi-Kitap Resimleri Üzerine Bir Değerlendirme." *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi* 4, no. 3 (2021): 342–359.

Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği, Taha Toros Arşivi, "Ankara'nın Tiyatro Davası."

Koçer, Dilara. "Küçük Tiyatro Tartışması." *Milliyet Gazetesi*, 29 Eylül 1993.

Kongar, Emre. *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*. İstanbul: Ertu Matbaası, 1976.

Konur, Tahsin. "Cumhuriyet Döneminde Devlet-Tiyatro İlişkisi." *Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi* 31, no. 1-2 (1987).

Koroğlu, Çetin. "İrlanda Milli Tiyatrosu ve Dünyanın Düzeni." *Dünyanın Düzeni Oyun Broşürü*, 1978.

Kuruyazıcı, Hasan. *Oyun-Mekan İlişkisi Açısından Başlangıçtan Günümüze Tiyatro Yapılarının Gelişmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2003.

Mortaş, Abidin. "Film ve Dekor." *Arkitekt*, no. 2 (1932): 48.

Oygar, İsmail Hakkı. "Bir Süsleyici Sanatlar Sergisi." *Arkitekt*, no. 11-12 (1941): 250–251.

Özdemir, Aylin. "Yeter Durdurun Bu Katliamı." *Aydınlık Gazetesi*, 29 Eylül 1993.

Sav, Ergun. "O'Neill ve Günden Geceye." *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergileri*, no. 6 (1959): 25–27.

Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003.

Sparke, Penny. *The Modern Interior [Modern İç Mekan]*. Londra: Reaktion Books, 2008.

Süe, Marie Louis. "Teyzini San'at." *Arkitekt*, no. 11-12 (1941): 262–264.

Sümer, Adalet. "Bir Piyes Yazdık, Fakat." *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergileri*, no. 9 (1953): 9.

Şahinbaş, İrfan. "İrlanda Milli Tiyatrosu ve Dünyanın Düzeni." *Dünyanın Düzeni Oyun Broşürü*, (1978).

Şener, Sevda. "İbsen ve Hedda Gabler." *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergileri*, no. 67 (1977): 14.

Şengezer, Osman. *Cumhuriyet Dönemi Türk Gösteri Sanatları Öncü Sahne Tasarımcıları*. İstanbul: Artshop Yayıncılık, 2010.

Şumnu, Umut. "Modern Evin İkili Yaşamı: Dışsal Yolculuklar, İçsel Keşifler." *Varlık Dergisi*, no. 1372 (2022): 0–15.

Talu, Nilüfer. "Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev." *Arzu Mimarlığı* içinde, ed. Nur Altınyıldız Artun ve Roysi Ojalvo, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Tanyeli, Uğur. "Konut Mekanında Modernite Kavgası." *Mimarlık*, no. 262 (1995): 16–18.

Uluoğlu, Belkıs. "Mimarlığın Ontolojisi ve Sözde Yıkımı Üzerine." *Arzu Mimarlığı*, içinde, ed. Nur Altınyıldız Artun ve Roysi Ojalvo, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

URL 1: Şumnu, Umut. "İç Mekanda Modernite Kavgası: Alternatif Bir Tarih-yazım Denemesi." Academia. ET: 17.01.2022. https://www.academia.edu/59346138/%C4%B0%C3%A7_Mekanda_Modernite_Kavgas%C4%B1_Alternatif_Bir_Tarih_yaz%C4%B1m_Denemesi

URL 2: Charlie Chaplin "Modern Times." ET: 09.04.2022. <https://kultfilmler.com/modern-times-modern-zamanlar/>

URL 3: "Mobilyalı Cumbalı Pencere ve Abendroth'un Odası." ET: 11.03.2022. <https://www.mkg-hamburg.de/en>

URL 4: "Küçük Tiyatro'nun Büyük Hikayesi." ET: 14.01.2022. <http://mimdap.org/>

URL 5: Yazman, Derya. "Planlı Geçmişten Plansız Geleceğe." ET: 14.01.2022. <https://v3.arkitera.com/>

URL 6: "Devlet Tiyatroları Refik Ahmet Sevengil Tiyatro Kütüphanesi Dijital Oyun Bilgi Sistemi." ET: 10.03.2022. http://31.145.174.244:8088/userPandtgm/user_home.php

Ünsal Gülmez, Nilay ve Emine Görgül. "İç Mimarlık Mesleğinin Gerçekleşme Mecralarından Biri Olarak Kültürpark ve İzmir Fuarı." *İzmir Kültürpark'ın Anımsa(ma)dıkları, Temsiller, Mekanlar, Aktörler* içinde, ed. Ahenk Yılmaz, Kıvanç Kılınç ve Burcak Pasin, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Yasa Yaman, Zeynep. "1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: D Grubu."

Yayınlanmamış doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 1992.

Yedigün, no. 61. 9 Mayıs 1934.

Yedigün. no. 55. 28 Mart 1934.

MODERN İÇ MEKANA İLİŞKİN BİR OKUMA:

Perihan ve Gündüz Gökçe Evi

Hande Tulum Okur

“Ev davası gibi, bir de Mobilya meselesi bütün memleketleri ilgilendiriyor.”¹

Türkiye’de modern iç mekana odaklanan yayınlara ilişkin kronolojik bir literatür taraması yapıldığında ilk olarak 1930’lu yıllardan başlayarak uzun bir süre çok önemli bir yayın organı olan *Arkitekt* dergisi karşımıza çıkar. *Arkitekt* dergisinde yer alan bu konuya ilişkin çalışmalardan biri Sedat Hakkı Eldem’in 1931 yılında kaleme aldığı “Evlerimizin İçi” başlıklı yazıdır. Bu yazıda, yaşam biçimleri ve kültürün her millette farklı olduğunun ve bu farklılıklara göre tasarım yapılması gerektiğinin altı çizilir. Burada ayrıca Eldem’in çeşitli iç mekan odaklı perspektif çizimleri, temiz çehreli, konforlu, rahat, “Türk köşeleri” olarak sergilenir.²

Bu bağlamda, Sedat Hakkı Eldem’in bir anlamda Türk milletine özgü iç mekan üretme çabasında olduğu da iddia edilebilir. *Arkitekt* dergisinin 1931 tarihli başka bir sayısında, Mimar Aptullah Ziya Kozanoğlu’nun kaleme aldığı ve çizimler ile desteklediği iç mekan odaklı bir yazıya rastlanır. Burada, Kozanoğlu, mimarlığın evin dışı ile olduğu kadar içi ile de ilgilenmesi gereken bir meslek olduğuna işaret eder ve mimarlığın insanların yaşam biçimleri ve ihtiyaçları ile ilgilendiğini, temiz, sağlıklı, rahat imkanlar sağladığını belirtir. Bu yazıda, yazar, mimarlığın süslemeden, dekorasyondan uzaklaşmasını ve gerçek mimarlığa ulaşılmasını kutlar. Ancak Kozanoğlu, yine Eldem gibi bu meselenin Türkiye üzerine özelleşmesi gerektiğini savunarak Avrupa’nın tasarım anlayışlarının kopyalanmaması gerektiğini savunur.³

1936 yılında yine *Arkitekt* dergisinde yer alan başka bir yazıda ise Abidin Mortaş, Sedat Hakkı Eldem’in temiz, konforlu köşeler üzerine kurduğu anlatımını ve Aptullah Ziya Kozanoğlu’nun yalnızca kendi hazırladığı çizimleri ile desteklediği yazısını başka bir seviyeye taşır ve mimarlığın tanımının kapsayıcılığına ilişkin çeşitli önermelerde bulunur. Mortaş, tasarımcının artık ailenin alışkanlıklarını ve insanların yaşamını öğrendiğini, kullanıcıların ihtiyaçlarını ve iklimsel koşulları göz ettiğini belirterek evleri bu unsurlar

eşliğinde tasarladığına vurgu yapar ve çeşitli ülkelerden konforlu iç mekan kurgularını da barındıran örnekler verir.⁴

Bu yazılara göre 1930’larda Türkiye’de varlığı hissedilen modern mimarlığın modern iç mekan ile buluşması beklenir ancak Umut Şumnu’nun işaret ettiği üzere, modern iç mekan kolaylıkla benimsenmez ve bu dönemde, modern iç mekana dair olumsuz eleştiriler ile karşılaşılır. Bu olumsuz eleştirilerin önemli bir kısmı da eleştirilerde yer alan önde gelen kelimelerden olan ve Şumnu tarafından “tek sesli bir üretim” olarak yorumlandığı söylenen “kübik” döşeme ve mobilya üzerinden okunur.⁵ Bu bağlamda, modern iç mekanda mobilya konusu da irdelenmesi gereken bir olgu olarak Türkiye’de tasarım sahnesine çıkar.

Yalnızca mobilya konusu özelinde *Arkitekt* dergisi üzerinden bir tarama gerçekleştirildiğinde ise; başlığında “mobilya” geçen yazılarla karşılaşılır. Bu yazıların oldukça az sayıda olduğu söylenmelidir. Bunlardan ilki, Sedad Hakkı Eldem’in 1931 yılına tarihlenen “Mobilya” başlıklı yazısıdır. Bu yazıda, Eldem’in tasarımı mobilyalara ve Abidin Mortaş tasarımı bir yazı masasına rastlanır. Yazıda mobilya örneklerinin yanı sıra içerik de dikkat çekicidir. Eldem, işçinin, tüccarın kullanıcıya uygun gördüğü, kullanıcıyı memnun etmeyen mobilyalar yerine değişen kullanıcı zevki ve kullanıcı ihtiyacına uygun tasarlanmış mobilyalar olması gerektiğini savunur.⁶ Yalnız, bu yazıda örnek gösterilen mobilyalarda, özellikle koltuk tasarımında, modern mobilya oluşturma gayesinden tam olarak bahsedilemez. Nitekim metinde de Eldem, modern iç mekan ve modern mobilyadan açıkça bahsetmez, sadece kullanıcıların gereksinimlerinin değiştiği ve geliştiği ve buna uygun ürünler ile karşılaşmamız gerektiğinden bahseder.⁷ Ayrıca Eldem’in mobilya tasarımlarına ilişkin bir literatür taraması yapıldığında, 1929 yılından itibaren defterlerinde, modern mobilya çizimlerine de ulaşmak mümkün olur.⁸ Öte yandan aynı dönemde, 1930’lu yıllarda ve sonrasında Seyfi Arkan, Fazıl Aysu⁹ gibi isimlerin sınırlı sayıda da olsa modern iç mekan ve mobilya üretimleri söz konusudur. Dolayısıyla *Arkitekt* dergisinde, özellikle modern mobilya vurgusu nispeten az hissedilir olsa da 1930’ların tasarım dünyasında, çeşitli yapılarda, modern mobilyanın görece hayat bulduğu söylenebilir. Bu durum 1940’lı yıllarda da Zeki Kocamemi, Hayati Görkey gibi tasarımcılar aracılığıyla devam eder.¹⁰ Ancak bu dönemde, mobilya tasarım süreci ile üretim süreci arasındaki ilişki oldukça sancılıdır. Tasarlanmak istenen pek çok mobilyada, üretim sürecinde, malzeme ve teknik bağlamında sorunlar ile karşılaşılır ve bu nedenle tasarımcılar üstün çaba göstererek tasarımlarının üretilmesini sağlamaya çalışır.

Mobilya konusunun yine *Arkitekt* dergisindeki karşılığına bakmak gerekirse, 1948 yılında “Mobilya Meselesi” başlıklı başka bir yazıya rastlanır. Böylece, dergide, 1931 yılından 1948 yılına dek başlığı doğrudan “mobilya” ile ilişkilenen bir yazının olmadığı anlaşılabilir. 1948 tarihli bu yazıda, Türkiye’de mobilya üretiminin son yirmi yılda önemli bir gelişme kaydedemediği, mobilyaların kısa bir süre içerisinde kullanılamaz hale geldiği aktarılır. Bunun üzerine, yazıda, örnek teşkil etmesi için farklı ülkelerdeki kontrplak, katlanır, demonte mobilya çeşitlerine yer verilir.¹¹

Arkitekt dergisinde, bu başlıkla rastlanan son yazı ise 1950 tarihli “Mobilya Meselesi” başlıklı yazıdır. Bu yazıda, mobilyaya dair Sedad Hakkı Eldem’in endişelerinin Zeki Sayar’da da devam ettiği ve “iyi mobilyaya” erişimin güçlüğünden bahsedilir. Zeki Sayar, tıpkı konut tasarımı gibi mobilya tasarımına da Türkiye’de yeterince odaklanılmadığına işaret eder ve eski Fransız, İngiliz mobilyalarının pahalı ürünler olarak satılmasını da eleştirir. Ayrıca yazar, Türkiye’de mobilya üretiminin istenilen seviyede olamayışını, malzeme ve yapım teknikleri konusundaki yetersizlik ile sermaye sorunu ile açıklar. Yazıda bu noktalarda hem devlete, hem usta ve tasarımcılara hem de halka önemli görevler düştüğü vurgulanır.¹² Zeki Sayar, bu yazısında, pek çok farklı iç mekan ve mobilya görseline de yer verir. Bu görsellerin bir kısmı Le Corbusier gibi bilinen tasarımcıların işlerini gösterir iken bir kısmı ise Carl Axel-Acking gibi daha az popüler figürlerin mobilya tasarımlarına işaret eder.¹³

1930 ve 1950 yılları arasında elbette yalnızca mobilya ile ilişkili yukarıda bahsi geçen bu yazılara rastlanmaz. Örneğin 1930’lu yıllarda çıkan *Yedigün*, *Muhit* gibi haftalık dergilerde çeşitli konut, iç mekan ve mobilya odağında yazılar ile karşılaşılır. Bu yazılar hem çizimler hem de öneriler ile desteklenir. Böylece bir anlamda, halka konut ve yaşam kültürü aşılana çalışılır.¹⁴ Ancak *Arkitekt* dergisinin tasarım disiplininin doğrudan ilgilendiren bir dergi olduğu halde “mobilya” başlıklı yalnızca üç makaleyi içermesi de oldukça ilginç bir durumdur.

1948 ve 1950 tarihli bahsi geçen makaleler aracılığı ile yazarların Türkiye’deki mobilya üretimini yetersiz bulduğu ve aynı zamanda dünyadaki gelişmelerden ve örneklerden haberdar olduğu anlaşılır. Bu dönemi takiben, 1950’lerdeki Türkiye’de mobilya tasarımı ve üretimine dair tasarım dünyasında bir tarama yapıldığında ise Ersa, Kare Metal, Moderno gibi firmaların üretimlerine ve Sadun Ersin (Form Mobilya), Gazanfer Erim gibi figürlerin tasarımlarına rastlanır.¹⁵ Böylece bir çeşitliliğin oluşmaya başladığı düşünülebilir. Ancak her ne kadar üretim artmaya başlasa da Moderno firmasının kurucularından biri olan Fazıl Aysu, ürettikleri mobilyalarının bürolarında çizildiğini ancak üretim bağlamında Avrupa’dan çok geride olduklarını aktarır. Bu noktada, mobilya tasarımı, tasarım dünyasında odaklanılan bir konu olsa da üretim teknikleri ve imkanları henüz arzu edilen olgunluktaki koşullara ulaşamamıştır.¹⁶

1950’li yıllara ilişkin bir değerlendirme yapıldığında, 1953 yılında, önemli modernist tasarımcılardan biri olan Nejat Ersin’in, Sedat Çağlar ve Necdet Dağ ile hem bir büro hem de Form Dekorasyon Mağazası’nı kurduğu görülür. Bu mağazada, modern mobilyaların erişilebilir fiyatlara satılabilmesinin sağlanması istenmiştir.¹⁷ 1955 yılında açılan Sim Mobilya Fabrikası aracılığı ile de standart parçalardan oluşan portatif seri üretim mobilya üretimi başlamıştır.¹⁸ 1958 yılında sonraları MPD adını alacak bir mobilya tasarım ve üretim firması olan Butik A kurulmuş,¹⁹ böylece 1960’lı yıllar ile birlikte mobilya tasarımı, üretim bağlamında kendisine daha etkin karşılıklar bulmaya başlamıştır. Ayrıca 1960’lı yıllarda anılması gereken başka isimler ise modern iç mekan ve mobilya bağlamında önemli

birer figür olan Önder Küçükerman ve Fikret Tan'dır. Hem Küçükerman'ın hem de Tan'ın projelerinde farklı tema ve iç mekan tasarım anlayışları benimsemeleri, onları bu dönemde diğer tasarımcılardan ayıran bir unsur olmuştur.

1970'li yıllar ile birlikte ise Türkiye'de mobilya sektörünün önemli bir atılım gerçekleştirdiği söylenebilir çünkü bu dönemde, seri üretim ve standardizasyon yaygınlaşmaya başlamıştır.²⁰ Öte yandan, bu dönemde, köylerden kentlere göçün bir sonucu olarak konut talebi ve inşasının artışı, mobilya üretiminin ve çeşitliliğinin artışı da zorunlu hale getirmiştir. Ancak özellikle konutlar bağlamında, kullanıcıların evlerinde çeşitlilik arayışı, modern mobilyanın tasarlanması ve üretiminin yanı sıra klasik anlayıştaki mobilyaya da talep oluşturmuştur.²¹ Böylece, farklı tasarım anlayışındaki mobilya üretimi fazlaşmış ve sonuç olarak modern iç mekan olgusu konut iç mekanlarında yaygın bir biçimde karşılık bulamamıştır. Öte yandan 1970'li yıllarda, modern iç mekan ve modern mobilyanın kamusal alandaki ve sınırlı sayıda konuttaki görünürlüğü artar. Bu dönemde, her ne kadar literatürde modern iç mekan ve modern mobilyaya odaklanılan sınırlı sayıda konut olsa da bunların dışında da örnekler bulunmaktadır. Ancak her ne kadar konuyu örnekleyen vakalar bulunsa da, Pınar Sezginalp'in (2021) de belirttiği üzere hem konuya dair ciddi bir belgeleme eksikliğinin söz konusu olması hem de konut iç mekanı ve elemanlarına; yani mobilya, aksesuar ve özgün mekansal verilere tarih yazımında çoğu zaman yer verilmeyişi,²² bu vakaların gizeminin çözülmesini zorlaştırır.

Bu yazı kapsamında incelenecek olan iç mekan örneği ise, 1970'li yıllarda modern mobilyaya ve iç mekan kurgusuna odaklanılan konut örneklerinden biri olan, mimar Perihan ve Gündüz Gökçe'nin çocukları ile birlikte ikamet ettiği Gökçe Evi'dir. Bu konutun iç mekanlarına daha önce literatürde yer verilmemiş olması, Gökçe Evi'nin bu çalışma için seçilmesine neden olmuştur. Çalışmanın takip eden kısmında öncelikle konutta yaşayan mimar çifte değinilecek, sonrasında da konut iç mekanları ve mobilyaları üzerinden bir okuma gerçekleştirilecektir.

Gökçe Ailesine Dair

Perihan Gökçe, 1958 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık Bölümü'nden mezun olmuş, sonrasında ise 1971 yılında Akademi'de öğretim görevlisi olarak göreve başlamıştır. Perihan Gökçe, burada ayrıca bölüm başkanlığı görevi üstlenmiş, kariyerinin ilerleyen yıllarında ise Yeditepe ve Işık Üniversitelerinde de çalışmış ve idari görevler üstlenmiştir. Kendisi, özellikle "Türk Evi" kavramına odaklandığı geleneksel mimarlık vurgulu çeşitli çalışmaları ile tanınmaktadır.²³

Gündüz Gökçe de Perihan Gökçe gibi 1958 yılında aynı kurumdan mezun olmuş ve 1962 yılında, Sedat Hakkı Eldem'in asistanı olmak üzere bu kuruma geri dönmüştür. Gökçe, yıllar boyunca, üniversitede çeşitli görevler üstlenmiştir. Gündüz Gökçe, mimarlık tarihi,

sanat tarihi, strüktür, yapı gibi çeşitli alanlarda dersler vermiştir. "Mimarlık Eğitiminde Üstün Hizmet Ödülü" alan Gündüz Gökçe, emekli olsa da bir süre daha Yeditepe ve Işık Üniversitelerinde de görev almıştır.²⁴ Kendisi 2014 yılında aktif eğitimcilik hayatını sonlandırmıştır. Gündüz Gökçe, eğitimciliği süresince, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde çeşitli tasarımcı ve sanatçılar ile bir arada çalışmış ve akademik çalışmalarında yapı, cephe, strüktür gibi unsurlara ve vernaküler mimarlık konusuna odaklanmıştır. Gündüz Gökçe ve Perihan Gökçe birlikte Zonguldak İşçi Hastanesi Proje Yarışması,²⁵ Beyoğlu İşçi Hastanesi Proje Yarışması,²⁶ Adana İşçi Sigortaları Hastanesi, Göztepe İşçi Sigortaları Hastanesi²⁷ gibi pek çok yarışmaya katılıp²⁸ çeşitli ödüller almıştır. Anlaşıldığı üzere, Gündüz Gökçe ve Perihan Gökçe'nin tasarımlarına ve çalışmalarına ilişkin bir literatür taraması yapıldığında ne yazık ki oldukça sınırlı sayıda kaynağa rastlanmıştır. Bu noktada, Gökçe ailesinin tasarımlarına yer verilmesinin önemli olduğu düşünülmektedir.

Gündüz Gökçe, oluşturduğu özenli tasarım yaklaşımı ile dikkate değer bir figürdür. Bu özenli yaklaşımı örnekleyen altı çizilmesi gereken ürünlerden biri ise Bozcaada'da bulunan, Fethi Kayaalp, Altan Gürman, Önder Küçükerman, Sadun Ersin, Özdemir Altan, Neşet Günel gibi isimlere ev sahipliği yapan konutlardır. Bu konutlar, "Akademililer Evleri" olarak bilinen, açık ve kapalı mekanlar arasındaki uyum ile birliktelik fikrini vurgulayan konut tasarımlarıdır. Gündüz Gökçe burada, yer ve bağlam konusuna odaklanmış, buna göre iklimsel kararlar almış, hatta Kuzey Ege'ye özgü bitkilendirme çalışması yapmış ve ayrıca malzeme, döşeme gibi hususlarda detaycı bir yaklaşım sergilemiştir.²⁹ Gündüz Gökçe tasarımlarında genel olarak bütüncül bir dil izlemiştir. Bu durumu yansıtan örneklerden biri de literatürde daha önce yer almayan Gökçe Evi'dir.

Gökçe Evi

Son yıllarda çeşitli araştırmacılar modern iç mekanlar konu edilse de, hala pek çok vakanın ortaya çık(a)madığı ve belgelenemediği söylenmelidir. Gökçe Evi, hem tasarım literatüründe daha önce yer almamış 1970'lere tarihlenen bir örnek olarak hem de mekansal kararlar ve uygulamalar bağlamında irdelenmesi gereken bir konuttur. Gökçe Evi'nin iç mekanlarında, şömine, mobilya gibi pek çok mekansal unsurun tasarımına odaklanılmış ve bu konuta özgü çeşitli çözümler düşünülmüştür. Bu tasarımlara, bu yazı kapsamında sırasıyla yer verilmiştir. Bu yazıda, bahsi geçen konutun modern iç mekanlarına ilişkin bir değerlendirme yapılabilmesi için Perihan ve Gökçe çiftinin kızlarından biri olan Elvan Gökçe Erkmen'in arşivinden ulaşılan fotoğraflar görsel veri olarak kullanılmıştır. Bunun dışında, Gökçe Evi'nde bulunan modern iç mekan ve donatılarının -özellikle modern mobilyalar- 1970'ler tasarım dünyasındaki yerini daha iyi anlayabilmek adına, ulusal ve uluslararası örnekler de ele alınmış ve böylece karşılaştırma yapma olanağı elde edilmiştir.

Konuta ilişkin genel kurguyu anlamak adına, çiftin kızlarından biri olan Elvan Gökçe

Erkmen'in çizdiği plandan yararlanılmıştır. Bu plana göre, giriş holüne yakın bir pozisyonda tuvalet ve mutfak hacimleri yan yana konumlanmıştır. Bu ıslak hacimlerin tam karşısında ise başka bir ıslak hacim olan banyo yer alır. Banyo ise yatak odasına bitişik konumdadır. Giriş holünün tam karşısında bulunan salonda bir balkon bulunur. Yatak odası ve banyonun bulunduğu aksta ise ütü odası ve yine bir balkonun bulunduğu çalışma odası yer alır. Erkmen, ayrıca konutun iç mekan organizasyonu için anne ve babasının renk paleti ve malzeme seçimine karar vermek adına bir maket yaptıklarını da belirtir.³⁰ Böylece çiftin, mekansal atmosfer oluşturma fikrine odaklandıkları anlaşılır.

Gökçe Ailesi, uzun yıllardır ikamet ettikleri konutta hem yaşama mekanlarında hem de ıslak hacimlerde çeşitli tasarım kararlarına imza atmıştır. Gökçe Evi'nin mekansal analizinde önemli rol oynayan bir mekan salondur. Bu nedenle, analizde ilk olarak salon ele alınmıştır. Salonda öncelikle göze çarpan öge şöminedir (Şekil 1). Şömine, Gündüz Gökçe tarafından ağaç dallarından ilham alınarak bakır malzeme ile tasarlanmıştır. Sonuçta rölyef etkili ve salonda bir odak oluşturacak şekilde konumlandırılmış bir şömine ortaya çıkmış ve dikkat çekici bir mekansal atmosfer yaratılmıştır.



ŞEKİL 1: (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA) A-B-C. GÖKÇE EVİ'NDEKİ ŞÖMİNE DEN DETAYLAR; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA) D. BARLAS YALISI; E. İZZET ENON EVİ; F-G. YEŞİL APARTMANI VE HALUK ŞAMAN VİLLASI'NDA ŞÖMİNE TASARIMLARI.

Kaynak: (Üst sıra soldan sağa) a-b-c. Elvan Gökçe Erkmen Arşivi; (Alt sıra soldan sağa) d. Anonim, 1966, 67; e. Akman 2018, 209; f-g. Mete Acar Arşivi; Koral 1959, 95.

Şöminenin Türkiye'de, özellikle 1950'ler ve 1970'ler arasında karşımıza çıktığı Utarit İzgi, Turgut Cansever, Yılmaz Sanlı, Muhteşem Giray, Nejat Ersin gibi pek çok tasarımcının imza attığı çeşitli örnekler aracılığıyla bilinmektedir. Bu şöminelerden bir kısmı ise yine bu dönemde gözlemleyebildiğimiz mimarlık-sanat birlikteliği anlayışı bağlamında ele alınmıştır. İdil Erkol'a göre, bu birliktelik, konutlarda kendisini perde, duvar panosu, vitray pencere ve şömine üzerinden gösterir. Mimarlık-sanat birlikteliği ya da sentezi olarak adlandırılan, mimarlar ve sanatçılar arasındaki etkin işbirliğine dayanan bu yaklaşım, 1950'li yıllar ile birlikte pek çok ülkede görülmeye başlamıştır.³¹ Savaş sonrasında, birbirine benzer cephe organizasyonuna ve plan şemasına sahip yapıların artışı, özgünlüğün sorgulanmasına ve mimarlıkta kimlik meselesinin gündeme gelmesine neden olmuştur. Bu meseleye ilişkin bir çözüm önerisi olarak ise yapıların cephelerinde ve iç mekanlarında, mimarlık ve sanat birlikteliği ortaya çıkmıştır.³² Gökçe Evi'nde de çeşitli iç mekanlar üzerinden okunabilen bu durum da tasarımı sanatla buluşturan, mimarlık ve sanat birlikteliği anlayışı ile ilişkilendirilebilir. Tasarım dünyasında, özellikle 1950-1980 aralığında, Gökçe Evi'ne benzer biçimde mekansal atmosferi şöminenin bir odak noktası olarak tasarlanması aracılığı ile ilgi çekici hale getiren pek çok örneğe de rastlanır. Bunlar, Birleşmiş Milletler tasarımcı grubunun bilinmeyen bir sanatçı ile iş birliğine imza attığı Barlas Yalısı, mimar Muammer Onat'ın anonim bir sanatçı ile birlikte çalıştığı İzzet Enon Evi,³³ Mimar Melih Koray'ın Olcay isimli bir sanatçı ile iş birliği yaptığı Yeşil Apartmanı ve Mimar Utarit İzgi'nin seramik sanatçısı Füreyra Koral ile birlikte çalıştığı Haluk Şaman Villası gibi örneklerdir (Şekil 1). Bu örneklerde, şöminenin sanatın hem iki boyutlu hem de üç boyutlu olarak üretildiği yüzeylere dönüştüğü görülür. Ek olarak, şöminenin bahsi geçen dönemde, mekan kurgusunda önemli bir rolü olduğu ve çeşitli yapıların özellikle salonlarında bir odak noktası olarak ele alındığı anlaşılabilir.



ŞEKİL 2: SOLDAN SAĞA) A. GÖKÇE EVİ SALONUNDA BULUNAN KOLTUK; B. PIERRE JEANNERET KANGURU (KANGAROO) KOLTUK; C. TÜRK TARİH KURUMU'NDA BİR KOLTUK.

Kaynak: (Soldan sağa) a. Elvan Gökçe Erkmen; b. 1stDIBS; c. Arkiv.

Evin salonunda şömine dışında da pek çok önemli öğeye rastlanır. Bu öğelerin önemli bir kısmını ise modern mobilyalar oluşturur. Bunlardan ilki, mimarın tasarladığı ahşap strüktürlü koltuktur. Bu modern tasarım anlayışının izlendiği koltukta, ön kısımda iki ayak bulunurken, arka kısımda, arkaya doğru oluşturulan eğim yardımıyla, strüktürel sağlamlık sağlanmış ve arkada, ayak kullanılmamıştır (Şekil 2). Bu son derece dikkat çekici koltuğun yanında ise oldukça sade ve rasyonel bir sehpa bulunur.

Salonda bulunan bu koltuğa dair bir araştırma yapıldığında hem uluslararası hem de ulusal örneklerde, benzer anlayışların izlendiği görülür. Örneğin modern mobilya tasarım ve üretimleri ile bilinen tasarımcı Pierre Jeanneret'nin 1950 yılında tasarladığı Kanguru koltuk, uluslararası bağlamdaki örneklerdendir. Jeanneret'nin bu zamansız, modern tasarımında, Gündüz Gökçe'ninkinden farklı olarak oturma ve sırtlık bölümü için ahşap bantlar görülmez, farklı bir dokuma biçimi görülür. Bu dokuma biçimi, Jeanneret'nin "Chandigarh" serisi için özel olarak planladığı yerel malzemeden, yerel teknik ile rasyonel mobilya üretme amacının yansımalarındandır.³⁴ Ancak Kanguru koltuğun ve Gökçe tasarımı koltuğun özellikle taşıyıcı sistemi birbirine oldukça yakındır. Ulusal bağlama bakıldığında ise ahşap strüktürlü, düşey ve yatay bantlardan oluşan kurguda pek çok örneğe rastlanır. Bunlara örnek olarak Turgut Cansever ve Ertur Yener'in 1951 yılında Türk Tarih Kurumu için tasarladığı, alçak, ahşap strüktüre sahip modern koltuklar (Şekil 2) gösterilebilir. Cansever her ne kadar bağlama odaklanan, yerel mimarlık çözümleri ile dikkat çeken bir figür olsa da Galeri Milar'dan, Selçuk Milar'dan gelen sipariş üzerine mobilyalar da tasarlamıştır.³⁵

Gökçe Evi'nde, salonda, dikkat çeken başka mobilyalar da vardır. Örneğin üst tabla kısmında bir sininin gömülü olduğu ahşap sehpa ve yine ahşap strüktürlü deri koltuk (Şekil 3), sinili sehpa, Gündüz Gökçe tarafından tasarlanmıştır. Sini bölümündeki malzeme ve mobilyada kullanılan ana malzemenin birbirinden farklı oluşu sayesinde bir kontrast oluşturulmuştur. Deri koltuk ise bu salonda bir istisnadır çünkü başka bir mimarın tasarımıdır ve sipariş üzerine yaptırılmıştır.

Sipariş edilen deri mobilya hakkında bir değerlendirme yapıldığında, strüktürü oluşturan parçaların birbirine entegrasyonunun dikkat çekici olduğu ve strüktür kurgusunda detaylı bir yaklaşımın olduğu anlaşılır. Bu mobilya özelinde, uluslararası örnekler araştırıldığında ise kariyeri boyunca 100'den fazla model üreten ve "modern zanaatkar" olarak tanınan Pierre Chapo'nun³⁶ 1970'li yıllarda tasarladığı "S15" adlı sandalyeye rastlanır (Şekil 3).



ŞEKİL 3. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA) A-B-C. GÖKÇE EVİ'NDE SİNİLİ SEHPADAN DETAYLAR VE DERİ KOLTUK; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA) D. PIERRE CHAPO TASARIMI SANDALYE; E. ERKAL GÜNGÖREN TASARIMI MOBİLYALAR.

Kaynak: (Üst sıra soldan sağa) a-b-c. Elvan Gökçe Erkmen Arşivi; (Alt sıra soldan sağa) d. 1stDIBS; e. SALT Araştırma.

Ulusal bağlamda ise, yine aynı dönemde, peçeteden, aydınlatma elemanına tasarım yelpazesinin çeşitliliği ile bilinen Erkal Güngören³⁷ tasarımı deri koltuklar (Şekil 3) ve Gökçe Evi'ndeki koltuk arasında bir bağ kurmak mümkün olur. Modern iç mekanlarda sıklıkla karşılaşılan deri koltuk imgesi, bu konut aracılığı ile yine görünür olmuştur. Öte yandan ahşap iskeletli koltuk örneklerine bu dönemde ve öncesinde (1950'ler ve 1960'lar) sıkça rastlamak mümkündür. Bunlara örnek olarak dönemin önemli tasarımcılarından biri olan Yüksek İç Mimar Fikret Tan'ın kurduğu Form Dekorasyon mağazasında tasarlayıp ürettiği ahşap strüktürlü, modern tasarım anlayışındaki koltuklar gösterilebilir. Bu koltuklarda, 1950'li yıllardan beri Türkiye'de etkileri görülen Danimarka esintili, ahşap malzeme vurgulu tasarım yaklaşımlarının ve modern İtalyan tasarım anlayışlarının³⁸ esintileri görülür.

Gökçe Evi'nin salonunda, oturma bölümünün arka kısmında ise yemek bölümü ve büfe yer alır. Büfede, kapaklı dolaplar ve açık raflara ek olarak sarı buzlu camlı birimler de

yer alır. Böylece çeşitliliğin sunulduğu bir duvar ünitesi tasarlanmıştır. Büfenin önünde ise yuvarlak bir yemek masası ve sandalyeler yer alır. Yemek masasının taşıyıcı ayak kısmında ise yine salondaki deri koltuğun strüktürel detaylarına rastlanır (Şekil 4). Böylece sürekli bir tasarım dili izlenmiştir. Yemek masasında kullanılan sandalyelerde ise yine ahşap strüktür dikkat çeker. Bu sandalyelerin benzerlerine 1960'lı ve 1970'li yıllarda, Türkiye'de rastlamak mümkündür. Örneğin Danimarka ahşap mobilyasından ilham alan yalın, modern mobilya tasarımları ile bilinen Azmi ve Bediz Koz'un³⁹ 1960'lara tarihlenen sandalye tasarımı (Şekil 4), Gökçe Evi'nin yemek sandalyelerine oldukça benzer bir tasarım anlayışında tasarlanmıştır.



ŞEKİL 4. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA) A. GÖKÇE EVİ YEMEK BÖLÜMÜ; B. AZMİ-BEDİZ KOZ TASARIMI, MPD SANDALYE; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA) C. GÖKÇE EVİ'NDE BULUNAN ŞEMSİYELİK; D. R. LUCCİ VE P. ORLANDİNİ TASARIMI ŞEMSİYELİK.

Kaynak: (Üst sıra soldan sağa) a. Elvan Gökçe Erkmen Arşivi; b. DATUMM; (Alt sıra soldan sağa) c. Elvan Gökçe Erkmen Arşivi; d. VNTG.

Burada ayrıca dikkat çeken başka bir öge de aydınlatma tasarımlarıdır. Yemek bölümü ve oturma bölümünün üzerinde konumlanan modern anlayışta, dairesel formlu aydınlatmalarda, sarı ve turuncu renkler ile karşılaşılır. Modern iç mekan olgusunu form, renk ve malzeme kullanımı ile destekleyen bu aydınlatma öğelerine ilişkin bir araştırma yapıldığında, ulusal ve uluslararası benzer örnekler rastlanır. Mimar Erkan Güngören tarafından tasarlanan sarkıt lambalar benzer ulusal örneklerdendir.⁴⁰

Gökçe Evi'nde bir başka dikkat çekici mekan olan banyonun analizine geçmeden önce, giriş holünde bulunan ve bir tasarım ürünü olan şemsiyelğe de vurgu yapılmalıdır. Elvan Gökçe Erkmen'e göre, bu şemsiyelik, 1970'li yıllarda, ailece gidilen bir İtalya gezisinde edinilmiştir (Şekil 4). Bunun üzerine yapılan araştırmada, şemsiyelğin, tasarımcı Roberto Lucci ve Paolo Orlandini tarafından tasarlanan ve 1970'lere tarihlenen bir şemsiyelik olduğu anlaşılır (Şekil 4). Gökçe Evi'nde, şemsiyelğin sarı-turuncu tonlarda tercih edildiği görülmektedir. Böylece, evde, aydınlatma öğelerinde, vitrin camında da görülen renklerin, şemsiyelik seçiminde bile izlendiği anlaşılır. Elvan Gökçe Erkmen'in belirttiğine göre,⁴¹ mutfakta da seçilen renkler benzerdir. Böylece, sarı ve turuncu gibi canlı renklerin, evin genel kompozisyonunda başvurulan renklerden olduğu anlaşılabilir. Tüm bu seçimler ve tasarım kararları, akademisyen ve mimar olan Gökçe çiftinin kendilerinin yaşam kültürüne dair de bir işarettir. Bu kültür hem uluslararası hem de ulusal kaynakları izleyen ve yorumlayan, iki farklı dünyadan da haberdar olan Gökçe Ailesi'nin yaşam kültürüdür.

Gökçe Evi'nde, yaşama alanlarına ek olarak bir ıslak hacim; banyo da oldukça dikkat çekicidir. Tasarımcının varlığının hissedildiği banyoda, özellikle duvar ve zemin döşemesi bağlamında alınan kararlar ve uygulamalar, döneminin tasarım anlayışına uygun ve farklı bir atmosfer oluşturulmasını sağlamıştır. Banyo duvarlarında yer alan döşemede, siyah ve beyaz renklerden oluşan optik bir yaklaşımın izlendiği bir kompozisyon söz konusudur. Seramiklerin siyah, rasyonel ve kare formlu olanları, adeta bir fon olarak kullanılmış ve beyaz seramikler ise süreklilik içeren, organik, geometrik bir sahne üretilmesini sağlamıştır. Bahsi geçen bu kompozisyon, mimarın kızı Elvan Gökçe Erkmen tarafından bir sanat kompozisyonu olarak değerlendirilir.⁴² Bu siyah-beyaz optik atmosfer, ayrıca banyoda, duş için seçilen yine siyah ve beyaz renklerden oluşan, çizgili banyo (duş) perdesi ile desteklenmiştir. Banyoda, siyah ve beyaz renklerden oluşan mekansal atmosferde, farklılık sağlayan tek unsur ise kırmızı rengin hâkim olduğu banyo zemin döşemesidir. Böylece, 1960'lardan itibaren sıklıkla karşımıza çıkan kırmızı renk, bu evde de banyo zemin döşemesi aracılığı ile karşımıza çıkmıştır (Şekil 5). 1970'li yıllara tarihlenen banyo tasarımlarına ilişkin bir araştırma yapıldığında, banyo duvarlarında seramikler ya da boya yardımı ile oluşturulan çeşitli kompozisyonlara rastlanır. Bu kompozisyonlar kimi zaman figüratif bir anlatıma sahiptir ve bazı imgelere referans verir. Bazı örneklerde ise Gökçe Evi'nin banyosunda olduğu gibi, daha geometrik ve sürekliliğin sağlandığı kompozisyonlar görülür. Bu uluslararası kompozisyonlarda, renklerin klozet, küvet gibi donatılarda ve ayna gibi

aksesuarlarda da kullanıldığı görülür (Şekil 5). Bu bağlamda, Gökçe Evi'nin banyosunun, bu örneklere oranla nispeten daha sade olduğu söylenebilir.

Öte yandan, bu banyoya başka bir çerçeveden de bakmak mümkündür. Elvan Gökçe Erkmen'in de bahsettiği üzere, banyoda görülen bir mini sanat kompozisyonudur. Gökçe Evi'nde görülen banyodaki sanat kompozisyonu ve evin salonundaki rölyef etkili şömine, mimarlık ve sanat birlikteliğine örnek olarak ele alınabilir. Mimarlık ve sanat birlikteliği anlayışının bu konutta benimsenmesinde, Perihan ve Gündüz Gökçe'nin, üniversitedeki deneyimlerinin ve sanat çevresi ile olan ilişkilerinin bir payı olduğu da düşünülebilir.

Öte yandan mimar çiftin iç mekanı tüm bileşenleri ile ele alıp mümkün olduğunca fazla unsuru tasarlamaya çalışması ya da başka tasarımlar ile de oluşturulan tasarım dilini uyum içinde destekleme gayreti, bütüncül tasarım anlayışı ile de yorumlanabilir. Bütüncül tasarım anlayışında, tasarımcı, mekanı ya da hacmi bütün detayları ile tasarlama şansını değerlendirmek ister. Kimi örneklerde ise tasarımcı, başka meslek insanları ile iş birliği yaparak her detayın tasarlanmış olduğundan emin olur.⁴³



ŞEKİL 5. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA) A. GÖKÇE EVİ BANYOSU; B-C. 1970'Lİ YILLARDAN ULUSLARARASI BANYO ÖRNEKLERİ; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA) D. ADNAN KUNT EVİ SALONU; E. KİLİMLİ KONAK APARTMANI GİRİŞ HOLÜ; F. YENİKÖY CARLTON OTELİ LOBİSİ.

Kaynak: (Üst sıra soldan sağa) a. Elvan Gökçe Erkmen Arşivi; b. Pinterest; c. Moon to Moon, 2014; (Alt sıra soldan sağa) d. SALT Araştırma; e. Hande Tulum Okur Arşivi, f. Yüzer ve Cephanecigil, 2021, 14.

1950'li yıllarda tasarımcıların ve sanatçıların etkileşimi sayesinde ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan seri bir biçimde yapı üretme ihtiyacının ortaya çıkışına bir çözüm üretmek adına mimarlık ve sanat birlikteliği anlayışı öne çıkmıştır.⁴⁴ Bu anlayışın kendisini gösterdiği pek çok kamusal yapı ve konut yapısı olduğu bilinmektedir. Bu noktada, görünürlük açısından kamusal örneklerin öne çıktığı söylenmelidir. Zira, bu örneklerde, pek çok tanınmış sanatçı ve tasarımcının iş birliği neticesinde kent estetiğine katkıda bulunmuş ve kamusal alanda sanat desteklenmiştir. Her ne kadar mimarlık ve sanat birlikteliği, konut yapılarında, daha çok cephede ve giriş hollerinde gözlemlense de az sayıda örnek yardımı ile konutların farklı alanlarında da, birlikteliği üreten panoların, eserlerin olduğu söylenebilir. Pek çok sanatçı ve tasarımcının birlikte çalışıp iş birliği yaptığı mimarlık ve sanat birlikteliği anlayışına çeşitli örnekler vermek mümkündür. 1964 yılına tarihlenen, mimarlar Utarit İzgi, Asım Mutlu ve Esad Suher'in dönemin önde gelen seramik sanatçılarından Füreya Koral ile birlikte çalıştığı ve Pendik'te yer alan Adnan Kunt Evi bahsi geçen vakalardandır. Koral burada, bir duvarda akışkan bir kompozisyon tasarlayıp üretmiş ve böylece mekansal bir süreklilik sağlanmıştır. Topağacı'nda bulunan ve Mimar Mukbil Gökdoğan'ın tasarladığı Kılımlı Konak Apartmanı'nın giriş holünde ise sanatçıERCÜMEND KALMIK'ın soyut, renkli, geometrik bir duvar resmi yer almaktadır. Kalmık'ın üçgensel formlardaki bu resmi, giriş holünün duvarında, duvar yüzeyi boyunca tasarlanmış ve yine mekansal bir süreklilik elde edilmiştir.⁴⁵ Mimarlık ve sanat birlikteliği bağlamında, sanatçılardan sonra sanatçıların çalıştığı firmalar dikkat çekmeye başlar. Yeniköy'de bulunan Carlton Otelinin lobisinde yer alan Gorbon Işıl imzalı dekoratif seramik pano, bu durumun örneklerinden biridir.⁴⁶

Perihan ve Gündüz Gökçe Evi'nde de hem banyo hem de salondaki şömine aracılığı ile mimarlık ve sanat birlikteliği anlayışı yansıtılmıştır. Bu sayede, bu konutta, tasarımcı figürlerin sanat unsurunu da mekanların vazgeçilmez birer ögesi saydıkları iddia edilebilir. Aslında, burada, özellikle Gündüz Gökçe'nin Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin önemli bir figürü olarak sanatçılar ile de ilişki kurmuş olması da önemli bir neden olarak öne çıkabilir. Nitekim Gündüz Gökçe hem Tasarım hem de Güzel Sanatlar Bölümlerini bir çatı altında bulunduran Akademi'de rektörlük yapan bir isim olarak pek çok sergi, ödül töreni, sempozyum ve kurultay açılışında bulunmuş ve sanatçılar ile çeşitli ilişkiler kurmuştur. Gökçe'nin katıldığı etkinliklerde, sanatçılar için daha sağlıklı ortamların nasıl üretileceği ve anıtlar ile ilgili sorunlara nasıl çözüm bulunabileceği gibi konulara odaklanılmıştır. Gökçe'nin sanatçılar ile kurmuş olabileceği ilişkinin tek kanıtı, katıldığı sergiler ya da sempozyumlar değildir. Fethi Kayaalp, Altan Gürman, Önder Küçükerman, Sadun Ersin, Özdemir Altan ve Neşet Günal gibi isimler ile birlikte Bozcaada'da, Akademikler Evleri'nde birlikte bir hayat kurması da bu durumun kanıtı niteliğindedir.

Sonuç Yerine

Perihan ve Gündüz Gökçe Evi'nde, iç mekanlar ve donatılarında pek çok dikkat çekici stratejiye odaklanıldığı görülür. Bu konutta, modern mobilya, aydınlatma tasarımları, renk ve malzeme paleti, estetik kaygılar ile oluşturulan mekansal atmosfer konularında, titiz, detaylı ve özenli bir dil gözlemlenir. Bu izlenen, bahsedilmesi gereken dile rağmen, Türkiye'de pek çok konut iç mekan örneğinde olduğu üzere, Gökçe Evi de ihmal edilmiş ve literatürde ele alınmamıştır.

Mimar çift, bu evde, modern mekansal atmosferin tasarlanması bağlamında söz sahibidir. Her ne kadar, ev sahiplerinin mimar olmasından ötürü, bu durum olağan olarak yorumlanabilse de aslında tüm mimar konutlarında benzer biçimde ele alınmadığının da vurgulanması gerekir. Örneğin Sedad Hakkı Eldem'in Cumhuriyet Caddesi'nde yer alan apartman dairesinde, aile yadigarı mobilya ve aksesuarlara yer verilmiştir ve bu konutta, Eldem'in tasarım dünyasındaki etkisi neredeyse hissedilmez.⁴⁷ Elbette, bunun dışında, pek çok iç mekan kurgusunda, tasarımcıların kendi evleri için oldukça detaycı davrandığı örnekler de vardır.⁴⁸

Modern iç mekan oluşturma ve mobilya tasarımı bağlamında çeşitli çabaların gözlemlenebileceği Gökçe Evi de bu örneklerdendir. Gökçe Evi, ayrıca 1950'ler 1980'ler arasında önem arz eden bir yaklaşım olan mimarlık ve sanat birlikteliği anlayışını örneklemesi ve böylece özgün bir atmosfer yaratımına işaret etmesi açısından da oldukça önemlidir. Bu durumun nedenlerinden biri ise, mimarlık ve sanat birlikteliğine dair örneklerin, bu anlayışın cephelerdeki ve iç mekanlardaki karşılıklarının yıkılması, değiştirilmesi ya da üzerinin örtülmesi, kaplanmasıdır. Bu noktada, mimarlık ve sanat birlikteliğinin Türkiye'deki izlerinin çoğunun kaybolduğu ve hala varlığını sürdürenlerin ise çok değerli olduğu söylenmelidir. Gökçe Evi'nin analizinde, çiftin kızlarından biri olan Elvan Gökçe Erkmen'in arşivinden elde edilen yaşama alanları, banyo hacmi ve konuta dair çeşitli detaylar ele alınmıştır. Bu detaylardaki çeşitlilik, mimar çiftin, tasarımlarında ulusal ve uluslararası esin kaynaklarını ve referanslarını titizlikle ve zengin bir dil ile değerlendirmesinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca satın alınıp doğrudan kullanılan ya da sipariş üzerine imat ettirilen nesne ve mobilyalarda da konutta izlenen tasarım dilinin sürekliliğine dikkat edilmiştir. Diğer odalar ve mutfak alanına dair görsel veri olmadığından bu mekanlarda alınan tasarım kararlarından bahsetmek mümkün değildir. Ancak Elvan Gökçe Erkmen'in belirttiğine göre, mutfakta yine sarı ve turuncu renklerden oluşan canlı bir atmosfer söz konusu olup kullanılan bardak ve tabaklarda dahi bu renkler tercih edilmiştir. Konutta gözlemlenen iç mekanın, donatılarının ve neredeyse her detayın birbiri ile uyum içerisinde olma durumu, 1930'lardan itibaren Türkiye'de modern yapılarda, Seyfi Arkan gibi isimler aracılığı ile gözlemleyebildiğimiz bütüncül tasarım anlayışını (*Gesamtkunstwerk*) akıllara getirir.

Yine Elvan Gökçe Erkmen'in, yapılan görüşmede belirttiği üzere, 1970'li yıllarda, konut iç

mekanlarının yansıtıldığı bir maket de yapılmıştır, ancak bu maket günümüzde mevcut değildir. Ancak bu durum, çiftin çalışma pratiğini ve üçüncü boyutta bir temsil oluşturma gayretlerini de gösterir. Tüm bu veriler, bu konut ve mimar çift özelinde, pek çok alt inceleme başlığının açılmasının mümkün olduğuna işaret etmektedir. Bahsi geçen iç mekan organizasyonunu, modern iç mekan ve modern mobilya, mimarlık ve sanat birlikteliği, bütüncül tasarım anlayışı gibi farklı açılardan incelemek mümkündür. Ayrıca tasarımcı çiftin de zengin tasarım anlayışını, daha çok veriye ulaşılması halinde detaylıca analiz etmek de mümkün olabilir.

Ancak makete ya da çalışma süreçlerine ilişkin görsel veri olmaması yine belgeleme sorununa işaret etmektedir. Özelleştirmek gerekirse, Türkiye'de sıklıkla karşımıza çıkan iç mekan belgeleme sorunu, Gökçe Evi'nde de gözlemlenmiştir. Tasarımcı bir çiftin, tasarımlarının aşamalarını kayıt altına almamaları ya da bir arşiv oluşturmaması, tasarım tarihi bağlamında ilginç bir durumdur. Türkiye'de modern iç mekanların ortaya çıkarılmasında çeşitli sorunlar olduğu bilinmektedir. Bu sorunların bir kısmı kullanıcı ile bağlantılı olup bu sorunlar, mahremiyet gerekçesi ile iç mekanların gösterilmemesi, mekanlarda görülen niteliksiz müdahaleler olarak sayılabilir. Ancak özgün iç mekana ulaşmamamıza neden olan başka bir önemli engel ise tasarımcı(lar) ile ilgili olan arşivleme ve belgeleme sorunudur.

Özetlemek gerekirse hem kullanıcı hem de tasarımcı bağlamında, özgün, modern iç mekanlara ait gizemlerin ortadan kalkması için çeşitli çözümler aranmalıdır. Burada, kullanıcılara, modern iç mekanın belgelenmesinin öneminin aktarılması, bu konuda bir duyarlılık oluşturulması gereklidir. Benzer biçimde, tasarımcıların da projelerini, önemli aşamaları belgelemesi ve arşiv oluşturmaları gerekmektedir. Ancak bu şekilde, Türkiye'de iç mekanlar belgelenip paylaşılarak bu konudaki literatür zenginleştirilebilir.

NOTLAR

- 1 Zeki Sayâr, “Mobilya Meselesi,” *Arkitekt*, no. 3, 4 (1950): 61.
- 2 Sedat Hakkı, “Evlerimizin İçi,” *Arkitekt*, no. 7 (1931): 233–236.
- 3 Aptullah Ziya, “Binanın İçinde Mimar,” *Arkitekt*, no. 1 (1931): 14.
- 4 Abidin Mortaş, “Evlerimiz,” *Arkitekt*, no. 1 (1936): 24–27.
- 5 Umut Şumnu, “Modern Mimarlığın ‘İç’selleştirilmesi: Sadun Ersin ve Önder Küçükerman’ın Öğrencilik Projeleri,” *Mimarlık*, no. 395 (2017): 54–61.
- 6 Sedat Hakkı, “Mobilya,” *Arkitekt*, no. 8 (1931): 273.
- 7 A.g.e.
- 8 SALT Araştırma, “Mobilya Eskizleri, kk. Sedat Hakkı Eldem Gençlik Dönemi Defterleri ve Çizimleri.” ET: 22.11.2022, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/12501>
- 9 DATUMM, “Florya Atatürk Deniz Köşkü Sandalye 1.” ET: 17.11.2022, <http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=190>
- 10 Rüya İğit, “Türkiye’nin Modernleşme Hareketleri Paralelinde Salon Mekânı ve Mobilya Tasarımları Üzerine Dönem Sineması Üzerinden Bir Analiz” (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, 2021), 43.
- 11 Anonim, “Mobilya Meselesi,” *Arkitekt*, no. 7, 8 (1948): 173–177.
- 12 Sayâr, a.g.e., 62.
- 13 A.g.e.
- 14 Umut Şumnu, İç Mekanda Modernite Kavgası: Alternatif Bir Tarih Okuması. *Türkiye’de İç Mimarlık Eğitiminin Tarihi, Gelişimi ve Geleceği Ulusal Sempozyumu: İTÜ Mimarlık Fakültesi*; 19-20 Aralık 2019, <https://www.academia.edu/59346138/%C4%B0%C3%A7>
- 15 DATUMM, “1950ler.” ET: 17.11.2022, <http://datumm.org/tr/mobilya?kronoloji=4>
- 16 Zeynep Terece, “1950 Sonrası Türkiye’de Modern Mobilya Tasarım ve Üretimi” (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi, 2017), 89.
- 17 Selda Bancı, *Mimar Nejat Ersin* (Ankara: Mimarlar Derneği 1927, 2021), 44.
- 18 Terece, a.g.e., 89.
- 19 A.g.e., 98.
- 20 Serap Durmuş, “Türkiye’de Modern Mobilyanın Gelişimi” (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2005), 84.
- 21 İğit, a.g.e., 61.
- 22 Pınar Sezginalp, “Yirminci Yüzyıl Ortasında Konut İç Mekanında Kalanlar, Gidenler ve Eklenenler,” *Estetik Tartışmalar: Disiplinlerarası Bir Çalışma* içinde, ed. E. Murat Çelik ve Özgür Yaren (Ankara: SANART, 2021), 364.
- 23 Icmaf, “Prof.Dr. Perihan Gökçe.” ET: 01.02.2022, <http://www.icmaf.org/perihan-gokce.html>
- 24 Gündüz Gökçe, “Sedad Bey’li Yıllardan,” *Tasarım Kuram*, no. 6 (2008): 1.
- 25 Anonim, (1963a) “Zonguldak İşçi Hastanesi Proje Yarışması Neticesi,” *Mimarlık*, no. 2 (1963): 3.
- 26 Anonim, (1963b) “560 Yataklı Beyoğlu İşçi Hastanesi Proje Yarışması,” *Mimarlık*, no. 5 (1963): 12.
- 27 Işık Üniversitesi, “Gündüz Gökçe.” ET: 01.02.2022, https://www.isikun.edu.tr/i/content/1638_1_gunduzgokce-yok.pdf
- 28 Elvan Gökçe Erkmen, yarışma süresince annesinin daha etkin bir rol aldığını belirtmektedir.
- 29 Elvan Gökçe Erkmen, “Doğada Mekânı Düşlemek ve Bozcaada Akademililer Evi,” *Mimarlıkta Malzeme*, no. 21 (2012): 67.
- 30 Elvan Gökçe Erkmen, “Perihan ve Gündüz Gökçe.” sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Hande Tulum Okur, 3 Şubat 2022, yüz yüze görüşme.
- 31 İdil Erkol Bingöl, “İstanbul’un Modern Konutları,” *Mimar.ist*, no. 2 (2018): 60.
- 32 Zeynep Yasa Yaman, “1950li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu,” *Toplum Bilim*, no. 79 (1998): 94–131.
- 33 Neslihan Cansu Akman, “Muammer Onat (1926-2009) ve 1950 Sonrası Türkiye’de Mimarlık” (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2018), 209.
- 34 Docomomo International, “Chandigarh,” ET: 01.11.2022, https://www.docomomo.pt/wpcontent/uploads/2019/04/DocomomoJournal47_2012_AAGarreta.pdf
- 35 Seda Canoğlu, “Türkiye’de Modern Mobilya Tasarımının Gelişimi: Öncü Mobilya Tasarımcıları Üzerine Bir Analiz” (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, 2012), 98.
- 36 Chapo Creation, “Chapo’s family [Chapo Ailesi],” ET: 11.11.2022, <https://chapo-creation.com/en/histoire/famille/>
- 37 Ela Gönen, “İstanbul Mimari Dokusunda Modern-Sonrası Uygulamalar” (Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2007), 368.
- 38 Canoğlu, a.g.e., 97.
- 39 Gökhan Karakuş, “Erken Modernistler,” *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* içinde, ed. Umut Şumnu, (Ankara: TMMOB İçmimarlar Odası, 2013): 110.
- 40 SALT Araştırma, “Erkal Güngören Tarafından Tasarlanan Sarkıt Lambalar,” ET: 01.11.2022, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/205346>
- 41 Erkmen, a.g.e.

42 A.g.e.

43 Ezgi Yavuz, “An Aesthetic Response to an Architectural Challenge: Architecture’s Dialogue with the Arts in Postwar Turkey [Mimari bir Meydan Okumaya Estetik Bir Cevap: Savaş Sonrası Türkiye’inde Mimarlığın Sanat ile Diyalogu]” (Yayınlanmamış doktora tezi, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, 2015).

44 Aynur Çiftçi ve Hande Tulum Okur, “Mimarlık-Sanat Birlikteliği ve Bir Kadın Sanatçı: Sühendan Uluğ,” *TÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, no. 23 (2021): 79.

45 Hande Tulum Okur, “Mimarlık ve Sanat Birlikteliğinde Sanatçı Ercümen Kalmık’ın Rolü,” *Mimar.ist*, no. 75 (2022): 94–95.

46 Canse Yüzer ve Gül Cephaneçigil, “Rebi Gorbon: Mimarlık ve Seramik Arasında Bir Kariyer,” *METU JFA*, no. 1 (2021): 13–14.

47 Yüksel Öztürk, “Mimarların Kendi Evleri” (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2006), 114.

48 A.g.e.

KAYNAKÇA

1stDIBS. “Pierre Chapo Lounge Chair S15 in Elm Wood and Original Leather, 1970s [Pierre Chapo Tasarımı Karaağaç ve Deri Koltuk (S15), 1970’ler].” ET: 18.11.2022. https://www.1stdibs.com/en-gb/furniture/seating/armchairs/pierre-chapo-lounge-chair-s15-elm-wood-original-leather-1970s/id-f_29643222/

1stDIBS. “Pierre Jeanneret Kangaroo Low Armchair, Wood and Woven Viennese Cane by Cassina [Pierre Jeanneret Tasarımı Kanguru Koltuk, Cassina Tasarımı Ahşap ve Dokuma Baston Sandalye].” ET: 18.11.2022. https://www.1stdibs.com/furniture/seating/armchairs/pierre-jeanneret-kangaroo-low-armchair-wood-woven-viennese-cane-cassina/id-f_30879932/

Akman, Neslihan Cansu. “Muammer Onat (1926-2009) ve 1950 Sonrası Türkiye’de Mimarlık.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2018.

Anonim. “Mobilya Meselesi.” *Arkitekt* 7, no. 8 (1948): 173–177.

Anonim. “Zonguldak İşçi Hastanesi Proje Yarışması Neticesi.” *Mimarlık*, no. 2 (1963): 3.

Anonim. “560 Yataklı Beyoğlu İşçi Hastanesi Proje Yarışması.” *Mimarlık*, no. 5 (1963): 10–19.

Anonim. “Barlas Yalısı.” *Arkitekt*, no. 2 (1966): 66–69.

Arkiv. “Türk Tarih Kuramı.” ET: 10.11.2022. <http://www.arkiv.com.tr/proje/turk-tarih-kurumu/3229>.

Bancı, Selda. *Mimar Nejat Ersin*. Ankara: Mimarlar Derneği 1927, 2021.

Canoglu, Seda. “Türkiye’de Modern Mobilya Tasarımının Gelişimi: Öncü Mobilya Tasarımcıları Üzerine Bir Analiz.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, 2012.

Chapo Creation. “Chapo’s Family [Chapo Ailesi].” ET: 11.11.2022. <https://chapo-creation.com/en/histoire/famille/>

Çiftçi, Aynur ve Hande Tulum Okur. “Mimarlık-Sanat Birlikteliği ve Bir Kadın Sanatçı: Sühendan Uluğ.” *TÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, no. 23 (2021): 77–97.

DATUMM. “1950ler.” ET: 17.11.2022. <http://datumm.org/tr/mobilya?kronoloji=4>

DATUMM. "MPD Sandalye." ET: 17.11.2022. <http://datum.org/tr/MobilyaDetay?ID=88>

DATUMM. "Florya Atatürk Deniz Köşkü Sandalye 1." ET: 17.11.2022. <http://datum.org/tr/MobilyaDetay?ID=190>

Docomomo International. "Chandigarh." ET: 1.11.2022. https://www.docomomo.pt/wpcontent/uploads/2019/04/DocomomoJournal47_2012_AAGarreta.pdf

Durmuş, Serap. "Türkiye'de Modern Mobilyanın Gelişimi." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2005.

Erkol Bingöl, İdil. "İstanbul'un Modern Konutları." *Mimar.ist*, no. 2 (2018): 56–64.

Gökçe Erkmen, Elvan, "Perihan ve Gündüz Gökçe." Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Hande Tulum Okur. 3 Şubat 2022.

Gökçe Erkmen, Elvan. "Doğada Mekanı Düşlemek ve Bozcaada Akademililer Evi." *Mimarlıkta Malzeme*, no. 21 (2012): 60–68.

Gökçe, Gündüz. "Sedad Bey'li Yıllardan." *Tasarım Kuram*, no. 6 (2008): 1–11.

Gönen, Ela. "İstanbul Mimari Dokusunda Modern-Sonrası Uygulamalar." Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2007.

Hakkı, Sedat. "Evlerimizin İçi." *Arkitekt*, no. 7 (1931): 233–236.

Hakkı, Sedat. "Mobilya." *Arkitekt*, no. 8 (1931): 273–274.

İcmaf. "Prof.Dr. Perihan Gökçe." ET: 01.02.2022. <http://www.icmaf.org/perihan-gokce.html>

İşık Üniversitesi. "Gündüz Gökçe." ET: 01.02.2022. https://www.isikun.edu.tr/i-content/1638_1_gunduzgokce-yok.pdf

İğit, Rüya. "Türkiye'nin Modernleşme Hareketleri Paralelinde Salon Mekanı ve Mobilya Tasarımları Üzerine Dönem Sineması Üzerinden Bir Analiz." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, 2021.

Karakuş, Gökhan. "Erken Modernistler." *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* içinde, ed. Umut Şumnu, 109-113. Ankara: TMMOB İçmimarlar Odası, 2013.

Koral, Füreyya. "Haluk Şaman Villası." *Arkitekt*, no. 3 (1959): 94–98.

Moon to Moon. "Vintage Homes: Rainbow Rooms from the 1970's [Vintage Evler: 1970'lerden Gökkuşağı Odalar]." ET: 23.11.2022. <http://frommoontomoon.blogspot.com/2014/10/vintage-homes-rainbow-rooms-from-1970s.html>

Mortaş, Abidin. "Evlerimiz." *Arkitekt*, no. 1 (1936): 24–27.

Öztürk, Yüksel. "Mimarların Kendi Evleri." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2006.

Pinterest. "Super Graphic Toilet." ET: 20.11.2022. <https://tr.pinterest.com/pin/99149629269816696/>

SALT Araştırma. "Erkal Güngören Tarafından Tasarlanan Sarkıt Lambalar." ET: 01.11.2022. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/205346>

SALT Araştırma. "Pendik'teki Adnan Kunt Evi Fotoğrafları." ET: 01.11.2022. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/84145>

SALT Araştırma. "Erkal Güngören Tarafından Tasarlanan Sarkıt Mobilyalar." ET: 01.11.2022. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/205342>

SALT Araştırma. "Mobilya Eskizleri, kk. Sedad Hakkı Eldem Gençlik Dönemi Defterleri ve Çizimleri." ET: 22.11.2022. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/125018>

Sayâr, Zeki. "Mobilya Meselesi." *Arkitekt*, no. 3, 4 (1950): 61–64.

Sezginalp, Pınar. "Yirminci Yüzyıl Ortasında Konut İç Mekanında Kalanlar, Gidenler ve Eklenenler." *Estetik Tartışmalar: Disiplinlerarası Bir Çalışma* içinde, ed. E. Murat Çelik ve Özgür Yaren, 364. Ankara: SANART, 2021.

Şumnu, Umut. "Modern Mimarlığın 'İç'selleştirilmesi: Sadun Ersin ve Önder Küçükerman'ın Öğrencilik Projeleri." *Mimarlık*, no. 395 (2017): 54–61.

Şumnu, Umut. "İç Mekanda Modernite Kavgası: Alternatif Bir Tarih Okuması." Türkiye'de İç Mimarlık Eğitiminin Tarihi, Gelişimi ve Geleceği Ulusal Sempozyumu: İTÜ Mimarlık Fakültesi; 19-20 Aralık 2019, <https://www.academia.edu/59346138/%C4%B0%C3%A7>

Terece, Zeynep. "1950 Sonrası Türkiye'de Modern Mobilya Tasarım ve Üretimi." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi, 2017.

Tulum Okur, Hande. "Mimarlık ve Sanat Birlikteliğinde Sanatçı Ercümen Kalmık'ın Rolü." *Mimar.ist*, no. 75 (2022): 91–96.

VNTG. "Combined Garment & Umbrella Stand by R. Lucci & P. Orlandini, 1970s [R. Lucci ve P. Orlandini Tasarımı Giysi ve Şemsiye Standı, 1970'ler]." ET: 22.11.2022. <https://www.vntg.com/168773/combined-garment-and-umbrella-stand-by-r-lucci-and-p-orlandini-1970s/>

Yasa Yaman, Zeynep. "1950li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu." *Toplum Bilim*, no. 79 (1998): 94–131.

Yavuz, Ezgi. "An Aesthetic Response to an Architectural Challenge: Architecture's Dialogue with the Arts in Postwar Turkey [Mimari bir Meydan Okumaya Estetik Bir Cevap: Savaş Sonrası Türkiye'sinde Mimarlığın Sanat ile Diyalogu]." Yayınlanmamış doktora tezi, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, 2015.

Yüzer, Canse ve Gül Cephaneçigil. "Rebi Gorbon: Mimarlık ve Seramik Arasında Bir Kariyer." *METU JFA*, no. 1 (2021): 1–22.

Ziya, Aptullah. "Binanın İçinde Mimar." *Arkitekt*, no. 1 (1931): 14–20.

ANKARA'DA GİZLİ KALMIŞ BİR DEĞER:

Ankara Sanat Okulu ve Mobilya Üretimleri

Kübra Çeber

Modern mobilya kullanımı ve üretimi Geç Osmanlı Dönemi'ne tarihlendirilen modernleşme sürecine kadar uzanmaktadır. Lale Devri'yle başlayan ve özellikle Tanzimat'ın ilanıyla ivme kazanan modernleşme sürecinde başta Fransa olmak üzere Avrupa kültürü hem Osmanlı toplum yapısının yeniden şekillenmesinde hem de yüzlerce yıldır süregelen iç mekan donatı kimliğinin¹ değişiminde etkili olmuştur.

Modern mobilyaların kullanımda öncü rol saraylara aittir. 18. yüzyıldan itibaren seyrek de olsa Topkapı Sarayı'nda yer almaya başlayan modern mobilyalar Avrupalı hükümdarların gönderdiği hediyeler ya da saraya yurtdışından getirtilen ürünlerdir.² Saraylar için mobilya satın alma/sipariş verme sürecinde kataloglar oldukça etkilidir. Çoğunluğu İngiliz ve Fransız firmalara ait olan kataloglar, mobilyadan aydınlatma elemanlarına, halıdan tekstile kadar iç mekanlara yönelik geniş bir ürün çeşitliliğine sahiptir.³

Sarayların akabinde yönetici ve üst sosyal kesime ait konutların iç mekanlarında görülen Avrupa yapımı modern mobilyalar zamanla ofis, postane, konsolosluk, banka, mağaza, apartman gibi dönemin kamusal iç mekanlarında da kullanım alanı bulabilmiştir. Modern mobilyalara artan talep karşısında Pera, bünyesinde barındırdığı mobilya mağazalarıyla mobilya üretimi ve tüketiminde dönemin en önemli merkezi olarak öne çıkmaktadır. Avrupa'dan ithal mobilya getiren Pera'daki önemli işletmeler; Psalti mefruşat mağazası (1867), Tubini mobilya fabrikası (1875), Narliyan ve Daryios Patriyanu mobilya fabrikaları (1893), Fokelstein mobilya fabrikası (1897), Kartesi Biraderler mobilya fabrikaları (1902) ve Baker/Maison Baker mefruşat mağazasıdır (1910). Pera'nın yanı sıra dönemin modern mobilya ihtiyacına katkı sağlayan diğer bir üretim yeri II. Abdülhamit tarafından Yıldız Sarayı içinde kurulan Tamirhane-i Hümayun'dur.⁴ Tamirhane-i Hümayun'da hem saraylar, köşk, kasırlar için mobilyalar üretilmiş hem de bu yapılarda kullanılan eşya ve aletlerin tamiri yapılmıştır. II. Abdülhamit Dönemi'nde oldukça etkin olan Tamirhane-i Hümayun, 20. yüzyıl başında eski üretim gücünü kaybederek kapatılmıştır.⁵ Tamirhane-i Hümayun'un kapatılmasının ardından burada

görev almış marangozlar, döşeme ve oyma ustaları kendi mobilya atölyelerini açarak mobilya üretimine katkı sağlamaya devam etmiştir.⁶ Modern mobilyaların hem konut hem de kamusal iç mekanlarda yer alma süreci bu çizgide ilerlerken piyasaya hakim olan ithal ürünlerin devlete yük getirmesi, üretim ve tasarım eğilimlerini belirleyen ehl-i hirefin ortadan kalkması, geleneksel yöntemlerle yapılan mobilyaların ithal ürünlerle aynı kalitede olmaması modern mobilya eğitiminin gerekliliği konusunu gündeme getirmiştir.⁷

Eğitim programında modern mobilya eğitime yer veren ilk kurum İstanbul Sanayi Mektebi'dir. 1867 yılında faaliyete geçen ve kadrosunda çok sayıda yabancı öğretmen ve uzmanın yer aldığı İstanbul Sanayi Mektebi'nde ahşapla ilişkili meslekler başlığı altında arabacı ve faytoncu, doğramacı, sandalyeci ve kanepeci, ağaç çarkçı ve modelci bölümleri açılmıştır. Modern mobilya eğitimi veren ikinci eğitim kurumu ise 1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'dir. Osmanlı Dönemi'nin ilk ve tek resmi güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bünyesinde 1914 yılında açılan tezyinat şubesi savaş şartları nedeniyle etkin olamasa da bu şube mobilya eğitime tasarımı dâhil etmesi ve dahili mimarlık mesleğinin oluşması açısından son derece önemlidir.⁸ Amerikan Kolejlere normal eğitiminin yanı sıra öğrencilerine marangozluk dersi veren ve bünyesinde açılan Elazığ-Harpüt Mobilya Fabrikası'yla mobilya üretimine katkı sağlayan diğer eğitim kurumudur.⁹

Geç Osmanlı Dönemi'nde başlayan modernleşme çabaları Cumhuriyet Dönemi'nde hız kazanarak bütünleştirici karakter ve güçlü ideolojilerle birlikte toplumun geneline yayılmıştır. Mimarlık ve iç mekan tasarımı gündemin ayrılmaz bir parçası iken, yeni modern ve batılı bir iç mekan kültürü oluşturmak 1930'ların temel takıntısı haline gelmiştir. Bu bağlamda “modern” ve “asri” kelimeleri modern ev ve apartmanlardaki yeni yaşama kültürünün tüm özelliklerini adlandırmak için kullanılmıştır.¹⁰

Modern Türk ailesinin ikamet edeceği yeni konutlar ve bu konutların nasıl döşenmesi gerektiği hakkında bilgi veren yazılar dönemin süreli yayınlarında aralarında Zeki Sayar, Abdullah Ziya, Celal Esat Arseven ve İsmail Hakkı Baltıoğlu'nun da yer aldığı isimler tarafından tartışılmıştır. Mutfaktan yatak odasına hatta abajur seçimine kadar ayrıntıya inen yazılarda vurgulanan tasarım anlayışı; bezemeden uzak, sade, yalın, hafif, fonksiyonel, bütüncül ve tümevarımcıdır. İç mekanların tasarımlarında çoğunlukla modernist ve Bauhaus tasarımı referanslı mobilyalar kullanılmışken, bazı mekanlar ise Art Nouveau anlayışına göre stilize bitkisel motifli döşemeler, eğrisel biçimli donatılar, kıvrımlı ahşap iskeletler kullanılarak tasarlanmıştır.¹¹

Cumhuriyet Dönemi'nde mobilya eğitimi geliştirilmiş ve yaygınlaştırılmıştır. Sanayi mektepleri sanat okullarına dönüştürülmüş, Geç Osmanlı Dönemi'nden devralınan mobilya eğitimi eğitmen kadrolarına atanan yabancı şefler ile mobilya tasarımı ve iç dekorasyon konusunda eğitimlerini yurt dışında almış kişilerle birlikte yürütülmüştür.

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Sanayi Nefise Mektebi) bünyesinde 1923 yılında Tezyini Sanatlar Bölümü ardından 1925 yılında İç Mimarlık Bölümü kurulmuş, 1929 yılında akademinin iç mimarlık atölyesinde görev alan Profesör Philip Ginther'in önderliğinde çağdaş mobilya tasarımları yapılmıştır. Ayrıca başta Ankara Erkek Teknik Öğretmen Okulu olmak üzere ülke genelinde açılan teknik okullar, halk evleri, çırak okulları ve köy enstitüleri aracılığıyla toplumun büyük bir kesimine marangozluk bilgisi ve ağaç işlerinin öğretilmesi amaçlanmıştır.¹²

Geç Osmanlı Dönemi'nden Cumhuriyet'e, mobilya eğitimi veren ve modern mobilya üretiminde varlık gösteren okullar arasında yer alan Ankara Sanat Okulu bu çalışmanın merkezinde yer almaktadır. Ankara Sanat Okulu'nun modern mobilya üretimlerini bilim dünyasına kazandırmayı amaçlayan bu çalışmada ele alınan ilk başlık Ankara Sanat Okulu'nun hikâyesi ve eğitim programıdır. Çalışmanın ikinci başlığı altında Ankara Sanat Okulu'nun marangozluk şubesi ve modern mobilya üretimlerine odaklanılmıştır. Ankara Sanat Okulu'nun modern mobilya üretimlerine dair tespitlerin yapıldığı değerlendirme ve sonuç bölümünde ise bu üretime doğrudan ya da dolaylı yoldan katkısı olabilecek etmenler tartışılmıştır.

Ankara Sanat Okulunun Hikâyesi ve Eğitim Programı

Ankara'nın ilk mesleki eğitim kurumu¹³ olan Ankara Sanat Okulu, modernleşme sürecindeki sanayi ve eğitim alanında yapılan yeniliklerden biri olarak kurulmuştur. Fakir ve kimsesiz erkek çocukları barındırıp onlara bir meslek dalını öğretmeyi amaçlayan Ankara Sanat Okulu'nun kesin açılış tarihi bilinmemektedir. İlk kez 1872 tarihli Osmanlı kent yıllıklarında Ankara İslahhanesi adıyla karşımıza çıkan okul 1876 yılında Sanayi Mektebi'ne dönüştürülmüştür.¹⁴

Tek çatı altında hem kuramsal hem de mesleki eğitimi birlikte yürüten Ankara Sanat Okulu'nun işleyişi, sabahtan öğleye kadar dersliklerde kuramsal eğitim alan öğrencilerin öğleden sonra kayıtlı oldukları meslek dalına yönelik atölye çalışmaları yapmaları üzerine kuruludur. Ankara Sanat Okulu'nun programında yer alan kuramsal dersler öğretmenler tarafından verilirken, meslek derslerinde çoğu farklı etnik kökene sahip usta ve kalfalar görev almıştır.¹⁵

Mesleki eğitimin modernleşme sürecindeki değişimine kendi imkânlarınca ayak uydurabilen Ankara Sanat Okulu, 1911 yılında ortaokul düzeyine yükselmiş ve Cumhuriyet'in ilanına kadar on bir meslek dalı ile öğrencilerine geniş bir yelpaze içinde mesleki eğitim imkânı sunmuştur. Ankara Sanat Okulu'nun eğitim programında yer alan meslek dallarının yıllara göre dağılımı incelendiğinde; geleneksel ve el işçiliğine dayalı mesleklerin (müretteplik, litografi, kalıçecilik, debbağlık, nisacelik ve arabacılık) 1911 tertibatı ardından okulun programından çıkartılarak mesleki eğitimin marangozluk ve demircilik üzerine temellendirildiği görülmektedir.¹⁶ Tasarım eğitiminin olmadığı bu

dönemde modeller üzerinde gerçekleştirilen öğrenci üretimlerinin döner sermayeye katkı olması amacıyla yıl sonunda sergilendikleri ve satıldıkları bilinmektedir.

Cumhuriyet'in ilanının ardından Sanat Okulu ismiyle¹⁷ anılan ve 1927 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'na devredilen Ankara Sanat Okulu, Geç Osmanlı Dönemi'nde açılıp varlığını günümüze kadar sürdürebilmiş sanat okulları arasında yer almayı başarabilmiştir.¹⁸ Ankara Sanat Okulu normal eğitim programının yanı sıra 1930/1931 yılından itibaren bünyesinde açtığı Ankara Akşam Erkek Sanat Okulu ile çeşitli atölye ve fabrikalarda çalışan, çoğunluğu ilk ve orta öğrenimlerini tamamlayamamış vatandaşlardan oluşan geniş kitlelere (marangoz, tesviyeci, demirci, elektrikçi, vb.) mesleki alanda eğitim vermiştir.¹⁹

Ankara Sanat Okulu dönemin mesleki eğitim politikaları kapsamında; 1943 yılında Sanat Enstitüsü'ne, 1971 yılında Meslek Lisesi'ne, 2000 yılında ise Anadolu Meslek Lisesi'ne dönüştürülmüştür.²⁰ Tüm bu süreç içerisinde Ankara Sanat Okulu'nun eğitim kadrosunda çoğu Alman kökenli ve uzmanlık alanları mobilya ve iç mekan tasarımı olan dokuz şef görev almış, aynı zamanda okulun eğitim kadrosunda yer alan ancak uzmanlık alanları bilinmeyen Türk kökenli iki kişi yurt dışına yollanmıştır.²¹

Ankara Sanat Okulu, Geç Osmanlı Dönemi'nden beri mesleki eğitim programında yer alan marangozluk şubesini mobilya ve iç mekan tasarımı olarak; demircilik, dökümcülük ve tesviye meslek şubelerini ise metal teknolojileri adı altında birleştirerek bu mesleklerin devamlılığını sağlayabilmiştir. Geç Osmanlı Dönemi'nden gelen bu mesleklerin yanı sıra okulun eğitim programına elektrik, inşaat, kuyumculuk, galvanoplasti ve boyacılık şubesi eklense de elektrik dışındaki şubeler programda uzun ömürlü olamamıştır. Gelişen sanayiyle iş hacminin büyümesi okulun öğrenci sayısının artmasını sağlamış böylece kuruluşun itibaren süregelen eğitim işleyişi değişerek derslikler ve atölyeler dönüşümlü olarak kullanılmaya başlanmıştır. Atölye çalışmaları ve sipariş atölyesinde²² modeller üzerinden gerçekleştirilen öğrenci üretimleri çeşitli sergilerde teşhir edilmiş ve satılmıştır.

Ankara Sanat Okulu günümüzde "Teknolojik gelişmeleri takip ederek paydaşlarla iş birliği içerisinde topluma faydalı Türkiye Cumhuriyeti sanayisine katkıda bulunabilecek bireylere teknik ve mesleki eğitim vermektir" misyonuyla Ulus Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi adı altında tarihi binasında²³ mesleki eğitim faaliyetlerini sürdürmeye devam etmektedir. Okulun güncel eğitim programında; bilişim teknolojileri, elektrik-elektronik teknolojisi, tesisat teknolojisi ve iklimlendirme, metal teknolojisi, mobilya ve iç mekan tasarımı yer almaktadır.

Ankara Sanat Okulunun Marangozluk Şubesi

Ankara Sanat Okulu'nun mesleki eğitim programına marangozluk dalı 1904 yılında dâhil edilmiştir. Marangozluk dalının açılışı, o zamana kadar kentte geleneksel yöntemlerle sürdürülen marangozluk eğitimi ve üretim faaliyetlerinin bir eğitim kurumu çatısı altında yer almaya başlaması açısından önem teşkil etmektedir.²⁴

1911 tarihinde yayınlanan vilayet sanayi mektepleri tertibatı²⁵ ile Ankara Sanat Okulu'nun mesleki eğitim programının ana dallarından biri haline gelen marangozluk alt bölümlere (marangozluk, doğramacılık, oymacılık, ahşap tornacılığı, sedefçilik, modelcilik) ayrılmıştır. 1911 tertibat planına göre; marangozluk dalının birinci yılı marangozluğa ait aletlerin tanıtımı ve kullanımlarına yönelik bilgileri içermektedir. İkinci senede, sehpa, raf gibi basit eşyaları üretmeye başlayan öğrenciler, eğitimin üçüncü ve dördüncü yılında doğramacılığa ait kapı pencere gibi ürünler ile her çeşit mobilyayı imal edebilecek kabiliyete erişmiştir.²⁶ Dört yıllık marangozluk eğitimlerini farklı etnik kökenlere sahip oldukları düşünülen ustalar gözetiminde alan öğrencilerin ne yazık ki bu döneme ait mobilya üretimlerini belgeleyen görseller mevcut değildir.

Geç Osmanlı Dönemi'nde öğrenciler tarafından en çok tercih edilen marangozluk dalı²⁷ Erken Cumhuriyet Dönemi'ne marangozluk şubesi²⁸ adıyla aktarılmıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde torna ve tesviyeden sonra en çok tercih edilen şube olan marangozluk yeniden yapılandırılma kapsamında hem eğitici kadro hem de iş aletleri bakımından yenilenmiştir.²⁹ Dönem başında eski ve sayıca yetersiz tezgâh ve aletlere sahip marangozluk atölyesinin envanterine elli altı adet yeni tezgâh ile birçok alet dâhil edilmiş, 1929 yılından itibaren şubenin yönetimi çoğunluğu Alman kökenli olan atölye şeflerine verilmiştir. Markuş (Alman Kökenli, 1929-1938), Seketi (Macar kökenli, 1929-1938), Hibler (Alman kökenli), Probst (Alman kökenli) ve Willy Runge (Alman kökenli, 1940'lar) isimlerine ulaşılabilen atölye şefleridir.³⁰

1920'lerin sonuna yaklaşırken Ankara Sanat Okulu'nun bünyesinde açılan döner sermayeli sipariş atölyesi hem eğitim hem de üretim anlamında marangozluk şubesine büyük katkılar sağlamıştır. Sipariş atölyesinde üretilen evsel ve kamusal iç mekan mobilyalarının yanı sıra devlet kurumları için iş aletleri ve tezgâhları gibi eğitim mobilyaları da yapılmıştır.³¹ Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi'nin konferans salonunun koltuklarının yapımı okulun sipariş atölyesinde gerçekleştirilen önemli işlerden biridir.³²

1943 yılında Ankara Sanat Okulu'nun üç yıl ortaokul ardından iki yıl lise seviyesinde eğitim veren bir enstitüye (1943-1963) dönüştürülmesi marangozluk eğitimi için diğer önemli bir gelişmedir. Marangozluk eğitimini ortaokul düzeyinden alıp bu eğitimi lise düzeyinde pekiştiren öğrenciler, beş senenin ardından bu şubeden oldukça donanımlı bir şekilde mezun olabilmıştır. Marangozluk şubesinin ortaokul düzeyinde ağaçları kesme, rendeleme, markalama gibi temel işleri öğrenen öğrenciler çatal-bıçak kutusu,

kalem kutusu, dikiş kutusu, oyuncak, basit kitap etajeri, tarım aletlerinin sapları, kuş kafesi, abajur, raf, telefon dolabı, sandık, pencere kasnağı, tabure gibi basit mobilyalar üretebilmiştir. Şubenin lise düzeyinde çeşitli mobilya imalatı, doğramacılık, kaplama, cila, marküteri gibi ustalık gerektiren aşamaları öğrenen öğrenciler artık halkın zevkine uygun çeşitli modern mobilyaları üretebilecek düzeye ulaşmıştır.³³ 1971 yılında meslek lisesine dönüştürülen Ankara Sanat Okulu'nda marangozluk eğitimi, bu tarihten sonra sadece lise düzeyinde verilmiştir.

Marangozluk Şubesi'nin Mobilya Üretimleri

Yapılan araştırmalar sonucunda Ankara Sanat Okulu arşivi, *Maarif Vekilliği* dergisi ile Koç Üniversitesi Dijital Koleksiyonu'ndan elde edilen fotoğraflar Ankara Sanat Okulu'nun marangozluk şubesi öğrencileri tarafından yapılan modern mobilya üretimlerinin belgelenmesi açısından oldukça önemlidir. Fotoğraflar içerisinde çeşitli sergilerde teşhir edilen modern mobilyaların yanı sıra öğrencileri dersliklerde ve atölye çalışmaları sırasında gösteren fotoğraflar kareleri de mevcuttur.³⁴ Öğrenciler tarafından sipariş atölyesine gelen talepler, atölye çalışmaları ya da sergiler kapsamında evsel ve kamusal iç mekanlar için üretilen modern mobilyalar bu çalışmada sergilendikleri yere göre iki başlık altında ele alınmıştır.

Okul Sergisinde Teşhir Edilen Mobilyalar

Ankara Sanat Okulu'nun her eğitim-öğretim programı sonunda kendi binasında gerçekleştirdiği yıl sonu sergileri, mobilya almak/yaptırmak isteyen ziyaretçilerine mobilya ve iç mekan önerisi sunabilmesi açısından son derece önemlidir. Teşhir edilen üretimlerin aynı zamanda satılabildiği okul sergilerinde öğrenciler tarafından yapılan mobilya üretimleri, takım halinde ya da tür ayrımı yapılmadan teşhir edilmiştir. Tür ayrımı yapılmadan birlikte sergilenen münferit mobilyalar arasında; komodin, dolap, bebek/çocuk karyolası, tabure, sandalye ve sandık yer almaktadır.³⁵ Yıl sonu sergilerinde teşhir edilen takım mobilyaları; yatak odası takımı, yemek odası takımı, dört kişilik masa takımı, makam masası ve sergileme vitrinleridir.

Yemek odası takımı; dikdörtgen biçimli masa, altı sandalye, konsol ve vitrinden oluşmaktadır. Takım; püsküllü bir halı, farklı renk ve boyutlara sahip vazolar, bükme demirden yapılmış iki lambader ve servis arabasıyla birlikte teşhir edilmiştir. Kısa kenarları dış bükey yapılan dikdörtgen masayı taşıyan bacaklar oymalıdır. Öğrencilerin torna ustalığını kanıtlayan oyma detayı sandalyelerin gergilerinde, camlı büfe ve dolabın ayaklarında tekrar etmiştir. Oturma yüzeyi ve arkalığın açık renk kumaşla kaplandığı sandalyeler, koyu renkli takımla kontrast oluşturmaktadır. Takımın depolama alanlarında yer alan kulplar metaldir.

Yatak odası takımı; çift kişilik karyola, iki komodin, iki şifonyer, dolap, tuvalet aynası ve

puftan oluşmaktadır. Takımı oluşturan her bir parça yere doğru incelen kısa bacaklar üstüne oturmaktadır. Pileli beyaz fon önüne yerleştirilen yatak odası takımı; işlemeli saten yatak örtüsü, desenli bir halı, beyaz bir biblo, bükme demir ayaklı lambader ile iki başucu aydınlatmasıyla birlikte teşhir edilmiştir. Yatağın pahlandırılmış ayak kısmı dışında tüm takım keskin hatlara sahiptir. Takımda kullanılan ahşap kaplama malzemenin farklı açılarla yerleştirilmesiyle meydana gelen yüzey dekoru yalın takıma görsel bir zenginlik kazandırmıştır (Şekil 1).



ŞEKİL 1. ANKARA SANAT OKULU'NUN MOBİLYA ÜRETİMLERİ, OKUL SERGİSİNDE TEŞHİR EDİLEN YEMEK ODASI TAKIMI

Kaynak: Ankara Sanat Okulu Arşivi.

Ankara Sanat Okulu'nun yönetim derslik yapısının zemin katındaki sekilerde teşhir edilen masa takımı dört kişilik olarak tasarlanmıştır. Yuvarlak masa, dikdörtgen kesitli kalın ahşap taşıyıcı üzere oturmaktadır. Masanın sahip olduğu dairesel form, sandalyelerin kolçakları ve sırtlıklarında devam etmektedir (Şekil 2). Biçimsel özellikleri açısından bu takıma benzer başka bir örnek, 1938 Kız Enstitüleri ve Sanat Okulları Sergisi'nde İstanbul Sanat Okulu tarafından teşhir edilen mobilyalar arasında yer almaktadır.³⁶

Kamusal iç mekanlar için hazırlanmış makam takımı iki sandalye ile tamamlanmıştır. Masa ve sandalye bacakları ters piramidal formdadır. Yalın çizgilere sahip masa takımı, cilalı ve damarlı ahşap yüzey kaplaması ile göz doldurmaktadır. Dikdörtgen

formdaki masanın kısa kenarları dış bükey yapılmıştır. Bu uygulama siyah deriyle kaplı sandalyelerin arkalıklarında tekrar edilmiştir. Masa bacaklarında yer alan beyaz çerçeveli geometrik desenler diğer öğrenci üretimlerinde görmediğimiz bir bezeme detayıdır (Şekil 3). Üretim tarihi tespit edilemeyen makam masası, malzeme ve biçimsel özellikleriyle Koç Üniversitesi'nin dijital koleksiyonunda yer alan 1944 tarihli fotoğraftaki masaya oldukça benzemektedir.³⁷



ŞEKİL 2. ANKARA SANAT OKULU MOBİLYA ÜRETİMLERİ, OKUL SERGİSİNDE TEŞHİR EDİLEN MASA TAKIMI.

Kaynak: Ankara Sanat Okulu Arşivi.

Hem kamusal hem de evsel iç mekan kullanıma uygun üretilen çalışma odası, masa ve kitaplıktan oluşmaktadır. Kullanıcısına rahat oturma alanı sağlayan masanın orta bölümünün her iki tarafında iki kapaklı depolama alanları mevcuttur. Yere doğru belli belirsiz incelen kare kesitli kısa bacaklar üzerine oturan boyasız masanın kapaklarına ve yan yüzlerine ahşap dikdörtgen ince çıtalar yerleştirilmiştir. Bu çıtalar ile ahşabın kendi dokusu boyasız ve bezemesiz masaya hareketlilik kazandırmıştır. Çalışma odasının diğer bir parçası olan kitaplık, raflı ve kapaklı depolama alanların birleşiminden oluşmuştur. Boyasız dikdörtgen formdaki kitaplık, zemine doğru belli belirsiz incelen kare kesitli kısa bacaklara sahiptir. Kitaplığın üst kısmında yer alan ve üç cam kapakla birbirinden ayrılan raflar eş boyutta ve dokuz adettir.³⁸

Ankara Sanat Okulu'nun üretimleri arasında o dönemde oldukça fazla kullanılan sergileme vitrinleri de yer almıştır. Doğrudan uzun kare kesitli bacaklar üzerinde taşınan boyasız iki ahşap sergileme vitrininin üst kısmı birbirinden iki cam kapak ile ayrılan altı raftan oluşurken, vitrinin alt kısmı ise camlı büyük tek bir göz şeklinde yapılmıştır.



ŞEKİL 3. ANKARA SANAT OKULU MOBİLYA ÜRETİMLERİ, OKUL SERGİSİNDE TEŞHİR EDİLEN MAKAM TAKIMI.

Kaynak: Ankara Sanat Okulu Arşivi.

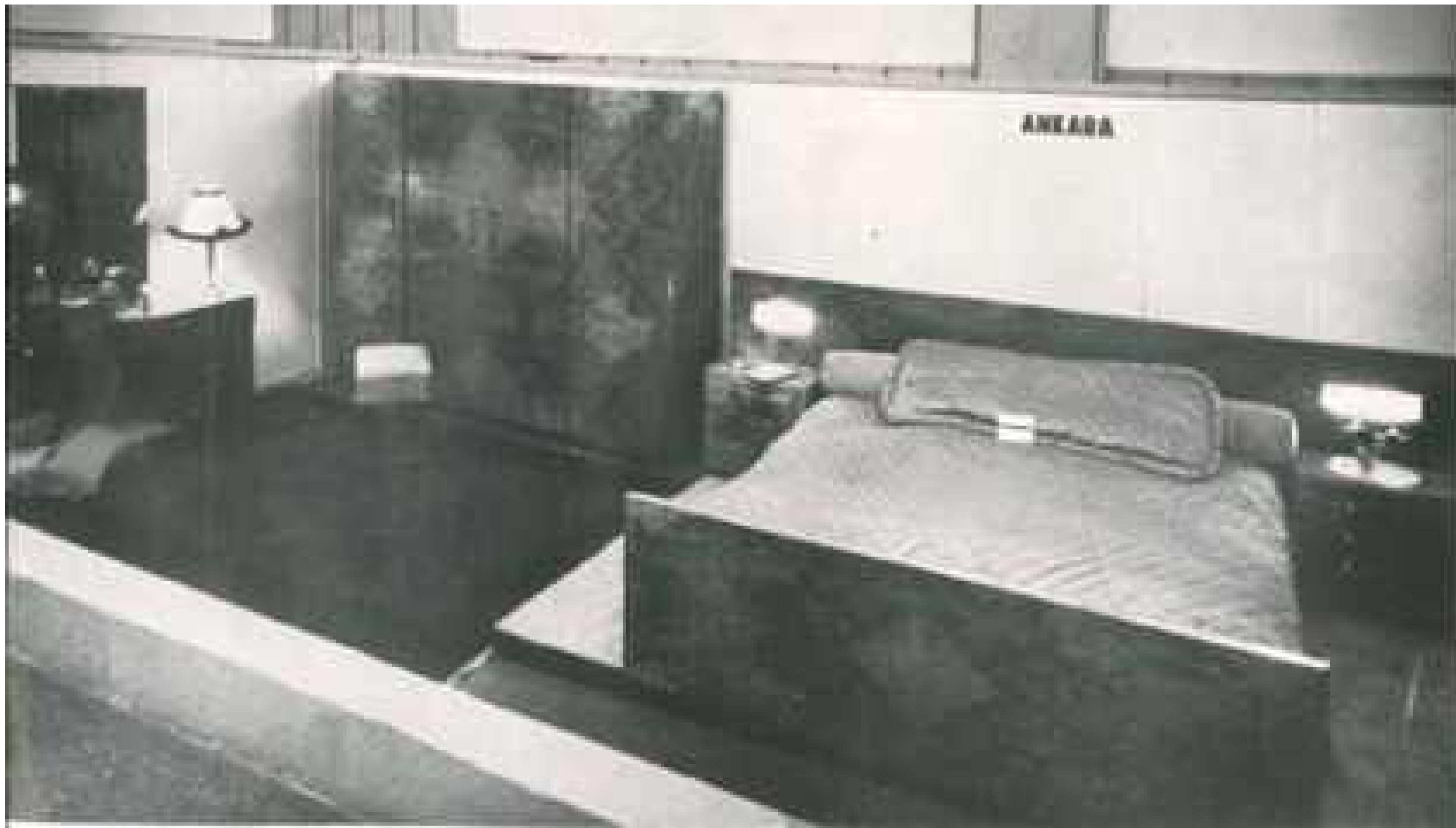
1938 Kız Enstitüleri ve Sanat Okulları Sergisi'nde Teşhir Edilen Mobilyalar

Ankara Sergi Evi Binası'nda³⁹ 21 Mayıs 1938 tarihinde düzenlenen Kız Enstitüleri ve Sanat Okulları Sergisi,⁴⁰ ülkedeki mevcut tüm meslek okullarını tek çatı altında toplayıp üretimlerini ziyaretçi/alıcı ile buluşturan ilk sergi olması açısından son derece önemlidir.⁴¹

1938 Kız Enstitüleri ve Sanat Okulları Sergisi Onur Salonu ve yedi ayrı pavyondan oluşmaktadır. Ağaç işlerinin sergilendiği birinci pavyonda; Ankara, Diyarbakır, Aydın, İzmir, İstanbul, Bursa, Edirne ve Konya Sanat Okulu öğrencilerinin özenle yaptıkları ve dönemin ruhunu yansıttıkları modern mobilya üretimleri sergilenmiştir.

Ankara Sanat Okulu, 1938 Kız Enstitüleri ve Sanat Okulları Sergisi'nde teşhir ettiği on adet mobilya takımıyla, katılımcı okullar arasında en fazla mobilya üretimine sahip okul olma özelliğini taşımaktadır. Ankara Sanat Okulu'nun 1938 sergisinde yer alan üretimleri; iki adet yatak odası takımı, muayene ve hastane takımları, genç kız odası, konferans ve sinema salonu koltukları, büro takımı, yemek odası takımı, bayan odası takımı, mutfak takımı ve salon büfesidir. Ayrıca Ankara Sanat Okulu öğrencileri, marangoz fabrikasının küçük bir modelinin oluşturulduğu altıncı pavyonda sergi süreci boyunca bir hol takımı yapmış, ziyaretçilere bu takımın yapım teknikleri ve iş safhaları hakkında bilgiler vermiştir.⁴²

Ankara Sanat Okulu'nun 1938 sergisinde yer alan yatak odası; çift kişilik karyola, iki komodin, üç kapaklı dolap, tuvalet masası ve puftan oluşmaktadır. Yatak odası takımı; koyu renkli bir halı, saten yatak örtüsü, vazoya içine yerleştirilmiş çiçekler, iki başucu aydınlatması ve bir abajur ile teşhir edilmiştir. Kök dış budaktan yapılmış yatak odası düz hatlara sahiptir. Takımda ahşap kaplama malzemenin farklı açılarla yerleştirilmesiyle doğal bir yüzey dekoru elde edilmiştir. Depolama alanlarının kulpları metaldir. Bu yatak odası takımı, okul sergisinde teşhir edilen yatak odası takımı ile malzeme ve üslup açısından neredeyse birebir eşleşmektedir. Bu eşleşme yatak odası takımının alıcılar tarafından beğenildiğini ve küçük farklılıklarla birden fazla üretildiğini göstermektedir (Şekil 4).



ŞEKİL 4. ANKARA SANAT OKULU MOBİLYA ÜRETİMLERİ, 1938 KIZ ENSTİTÜLERİ VE SANAT OKULLARI SERGİSİ, YATAK ODASI TAKIMI.

Kaynak: Anonim 1939.

1938 sergisindeki tek mutfak mobilyası üretimi Ankara Sanat Okulu'na aittir. Beyaz lakeden yapılmış ve süsten arındırılmış mutfak mobilyası açık rafları, farklı boyutlara sahip kapaklı ve sürgülü depolama alanları ile oldukça işlevseldir. Mutfak mobilyası yine aynı malzemedan yapılmış dikdörtgen biçimli ve iki sandalyeli bir masa takımı ile kombine edilmiştir. Dolaplardaki işlevsellik masaya da aktarılmış, yer tasarrufu amacıyla masaya sürgülü bir yüzey daha eklenmiştir.

Ankara Sanat Okulu üretimi oturma odası takımı; camlı büfe, iki sandalyeli ve yuvarlak formulu masa, divan ve büfeden oluşan parçalardan meydana gelmiştir. Takımın teşhirinde sadece püsküllü bir halı ve çiçek kullanılmıştır. Divan ve sandalyeler açık renk, kendinden desenli saten kumaş ile döşenmiştir. Döşemelerdeki desenler takımının damarlı yüzey kaplamalarının adete bir yansıması gibidir. Oturma odası takımını Ankara Sanat Okulu'nun diğer mobilya üretimlerinden ayıran detay, depolama alanlarının kapaklarına marküteri tekniği ile bitkisel bezemelerin yapılmış olmasıdır (Şekil 5). Ayrıca bu takım divan konsepti ile Bursa Sanat Okulu'nun 1938 sergisinde teşhir edilen oturma odası takımıyla benzerlik göstermektedir.



ŞEKİL 5. ANKARA SANAT OKULU MOBİLYA ÜRETİMLERİ, 1938 KIZ ENSTİTÜLERİ VE SANAT OKULLARI SERGİSİ, OTURMA ODASI TAKIMI.

Kaynak: Anonim 1939.

Değerlendirme ve Sonuç

Ankara Sanat Okulu, Geç Osmanlı Dönemi'nden Erken Cumhuriyet Dönemi'ne uzanan modernleşme sürecinde marangoz yetiştiren bir eğitim kurumu olmasının yanı sıra modern mobilya üretme kültürünü bünyesinde barındıran bir değerdir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nin iç mekanlarının modern kimlik kazanımında ve modern yaşamın biçimlenmesinde önemli bir rol üstlenen Ankara Sanat Okulu üretimlerini çeşitli sergilerde teşhir ederek ziyaretçilerin, alıcıların ve devlet erkanının dikkatini çekmeyi başarmıştır. Mobilya piyasasına yön vererek döneminin hem evsel hem de kamusal iç mekanlarında yer almayı başarabilen Ankara Sanat Okulu'nun geniş ürün yelpazesine sahip modern mobilya üretimleri, sergilenme biçimleri ile de göz doldurmuştur. Ev ortamı hissi verilmeye çalışılan alanlara yerleştirilen mobilyalar, birçoğu yine okul üretimi olan aksesuarlarla tamamlanmış böylece sergi alanlarıyla ziyaretçilere hangi parçalarla bu mobilyaları tamamlayabileceklerine dair iç mekan önerileri de sunulmuştur.

Ankara Sanat Okulu'nun modern mobilya üretimleri, dönemin tasarım özellikleriyle örtüşmektedir. Genel olarak basit geometrik hatlara sahip, işlevsel, bezemeden uzak ve yalın olarak tanımlayabileceğimiz mobilya üretimleri 1930'lu yılların düz hatlı kübik mobilyalar ile aynı çizgide yer almaktadır. Ankara Sanat Okulu'nun özellikle 1938 Kız Enstitüleri ve Sanat Okulları Sergisi'nde teşhir edilen mobilya üretimleri ise yüzey kaplamaları ve detayları ile daha çok Art Deco mobilyaların tasarım fikrine yaklaşmaktadır. Biçimsel özelliklerinin yanı sıra malzeme seçimleriyle her kesimden vatandaşın rahatlıkla ulaşabileceği mobilya üretimleri, Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin amaçları ile yeni bir evin nasıl döşenmesi gerektiğinden söz eden süreli yayınlarla ortak paydada yer almaktadır.

Tasarıma dayalı eğitime yer verilmeyen Ankara Sanat Okulu'nun modern mobilya üretimlerine, elde edilen bilgiler ışığında, doğrudan ya da dolaylı yoldan katkı sağlamış olabilecek iki etmeden bahsetmek mümkündür. Bu konuda öncelikle Ankara Sanat Okulu'nun arşivinde yer alan ve çeşitli yabancı tasarımcılara ait üretimlerin yer aldığı katalog fotoğraflarına değinmek gerekmektedir.⁴³ Katalog fotoğraflarında 1930-1950'li yılların önde gelen tasarımcılarından; Jean Royère (1902-1981), Michel Mortier (1925-2015), Albert Guenot (1894-1993), André Preston, Meubles Gallot, Gilbert Poillierat (1902-1988) ve Serge Roche'nin (1898-1988) mobilya tasarımları ile France No: 5352 yayınından seçilmiş mobilya görselleri yer almaktadır. Bu fotoğrafların Ankara Sanat Okulu'nun modern mobilya üretimlerine olası etkisi, 15 Haziran 2020 tarihinde docomomo_tr tarafından düzenlenen Modern İç Mekanlar Sempozyumu'nda davetli konuşmacılar arasında yer alan Önder Küçükerman'a interaktif soru cevap kısmında tarafımızca sorulmuştur. Küçükerman Akademideki öğrencilik yıllarından örnek vererek; bazı dersleri Topkapı Sarayı'nın kütüphanesinde yaptıklarını, kendisinin bu dersler sırasında 1844 yılında Paris'te yapılan ilk mobilya fuarına ait kataloğu

incelediğini, incelemeler sırasında bu katalog üzerinde Abdülmecid'in Dolmabahçe Sarayı için beğendiği ve yapılmasını istediği mobilyaların yanına kendi el yazısı ile notlar aldığını dile getirmiştir. Ankara Sanat Okulu'nda 2017 tarihinde gerçekleştirilen sözlü tarih çalışmasında atölye şefleri, okula yabancı hocalar tarafından getirildiğini düşündükleri katalog fotoğraflarının üretimlerde model/örnek olarak kullanılmalarının muhtemel olduğunu ifade etmişlerdir. Geç Osmanlı Dönemi'nden itibaren mobilya piyasasındaki üretimlerin ve siparişlerin yurt dışı kaynaklı kataloglar üzerinden yapılması bu görüşleri destekleyen diğer bir veridir.

Ankara Sanat Okulu ile çağdaşı olan diğer sanat okullarının modern mobilya üretimlerinin benzer özellikler taşıması, katalog fotoğraflarının yanı sıra bu üretimlerde mesleki ve teknik eğitim çatısı altında üretilen mobilyalara ait çizimlerin ve fotoğrafların da kullanılmış olabileceğine işaret etmektedir. Nitekim Köy Kursları tarafından yapılan mobilyalara ait bir görsel ile Beyoğlu Kız Sanat Okulu'nun bünyesinde hazırlanmış tezyini kapı parmaklığı çiziminin Ankara Sanat Okulu'nun arşivinde yer alması bu düşüncüyü desteklemektedir. Son olarak 1930-1936 yılları arasında İzmir Sanat Okulu'nda ve 1949 yılında İstanbul Sanat Okulu'nun marangozluk atölyesinde şef olarak çalışan Hayati Görkey'in, Ankara dâhil olmak üzere sanat okullarının modern mobilya üretimlerine olası etkisi/katkısı ise araştırılmaya değer diğer bir husustur.

Sonuç olarak; mobilya üretimi tarihi yazımının gizli bir aktörü olan Ankara Sanat Okulu, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin hem evsel hem de kamusal iç mekanlarının modern kimlik kazanımında önemli bir rol üstlenmektedir. Atölye şeflerinin gözetiminde öğrencilerin ellerinde şekillenen Ankara Sanat Okulu'nun modern mobilya üretimleri dönemin tasarım anlayışının bir özetidir. Marangoz yetiştirmenin yanı sıra üretimleriyle mobilya piyasasına katkı sağlayan Ankara Sanat Okulu'nu ele alan bu çalışmanın mekansal belleğimizin önemli bir parçası olan modern mobilyaların belgelenmesi ve korunmasında farkındalık yaratması amaçlanmaktadır.

NOTLAR

1 Anadolu topraklarında geleneklerin biçimlendirdiği iç mekan kimliği ile donatımının temel özellikleri halı öncelikli olmak üzere sedirler, dokumalar ve yastıklardan oluşan bir mekan ve ürün tasarımına sahiptir. İç mekan kimliğinde bugünkü anlamıyla mobilya olarak adlandırabilecek sadece sandık, dolap, rahle gibi biçimleri ve boyutları neredeyse standartlaşmış sembolik ürünler yer alabilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bk. Önder Küçükerman, *Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Endüstri Tasarımına Mobilya* (Ankara: Matsa Basımevi, 2015), 22.

2 II. Mahmut Dönemi'nde saray için Avrupa'dan çok sayıda mobilya getirilmiştir. 1784 yılında Fransız sanatçı Antoine Ignace Melling, Hatice Sultan için iskemleler tasarlanmıştır. Sultan Abdülmecid Dönemi'nde ise saray ve konaklarda tamamen Batı tarzı dekorasyon egemen olmuş, özellikle Dolmabahçe Sarayı 15. Louis ve 16. Louis üslubundaki salon takımları ile döşenmiştir. İtalyan mimar D'Aronco tarafından Dolmabahçe Sarayı için çizilen mobilyalar başta Fransa olmak üzere İtalya, İngiltere, Avusturya ve Amerika'dan getirilmiştir. Dolmabahçe Sarayı'ndaki Hünkâr Dairesi'nin dekorasyonu için Paris Operası'nın dekoratörü Séchan görevlendirilmiş, sarayın büyük bir bölümü yine Fransa'dan getirtilen eşyalarla döşenmiştir. Hatta saraydaki bazı mobilyalar Mösyö Mainz ve Mösyö Séchan tarafından tasarlanarak üretilmiştir. Deniz Demirarslan, "19. yüzyıldan Cumhuriyet Dönemine Türk Mobilya Sanatı ve Mobilya Üretimine Gelişimi," *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, [Türk Tarihi, Literatürü ve Dilleri İçin Uluslararası Periyodik Türk Çalışmaları], no. 12/29 (2017): 179–200.

3 İlona Baytar, "19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarına Ait Dekorasyon Katalogları," *Sanat Tarihi Yıllığı*, no. 24 (2015).

4 Umur Şumnu, "Modern Mekanlarda Oturmak," *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* içinde, ed. Umur Şumnu (Ankara: İçmimarlar Odası Yayınları, 2013), 10.

5 İlona Baytar, "Bir Saray Atölyesi: Tamirhane-i Hümayun," *XI. Milli Türkoloji Kongresi Bildirileri*, (2014): 765–780.

6 Demirarslan, a.g.e., 185–188.

7 S. Meltem Özkaraman, "Türkiye'de 1800-2004 Yılları Arasındaki Değişim Süreci İçinde Tasarımı Etkileyen Faktörler ve Bir Örnek Olarak Mobilya Üretimi" (Yayınlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2004), 54–55.

8 Önder Küçükerman, "Mobilya Kavramında Yaşanan Değişimler ve Sanayi-i Nefise Mektebi Osmanlı İmparatorluğu'nda Mobilya," *Tombak*, no. 22 (1998): 6–7.

9 Demirarslan, a.g.e., 190.

10 Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası* (İstanbul: Metis Yayınları, 2015), 212–214.

11 Ş. Ebru Okuyucu, "Erken Cumhuriyet Döneminde Mekansal Değişimlerin Popüler Yayınlar Üzerinden Okunması: Konutta İç Mekan Deneyimlenmesi," *Journal of Art and Design [Sanat ve Tasarım Dergisi]*, no. 1 (2019):129–130.

12 Demirarslan, a.g.e., 190–191.

13 Geç Osmanlı Dönemi'nde Ankara Sanat Okulu dışında kentte açılan diğer mesleki eğitim kurumları; Çoban Mektebi ve Numune Tarlası (1898), Darülmualim (1902) ve Ziraat Mektebi (1908)'dir.

14 Özkan Keskin, "Bozkırda Teknik Eğitim Teşebbüsü: Ankara Sanayi Mektebi," *Çanakkale Araştırma Türk Yıllığı*, no. 20 (2014): 65.

15 1876-1878 yılları arasında Ankara Sanat Okulu'nda; terzi ustası Viçan (kalfaları Ahmet Çavuş, Peter ve Andon), kunduracı ustası Simonaki ve Sinan (kalfaları Hırısto, Vasil ve Ahmet Çavuş), litoğraf ustası Ömer Hayri Efendi, kalıç ustası Osman Efendi çalışmıştır. Bekir Koç, *Osmanlı Kent Yıllıklarında Ankara: Salname-i Vilayet-i Ankara* (Ankara: Ankara Sanayi Odası, 2014).

16 Ankara Sanat Okulu Arşivi.

17 Ankara Sanat Okulu açılışından günümüze birçok isimle anılmıştır. Okul süreç içerisinde; Hamidi Sanayi Mektebi (1900-1911), Ankara Sanatlar Mektebi (1923-1927), Ankara Mıntıka Sanat Okulu (1927-1931), Ankara Bölge Sanat Okulu (1931-1943), Ankara Erkek Sanat Enstitüsü (1943-1944), Ankara Birinci Erkek Sanat Enstitüsü (1944-1971), Ulus Teknik Lise ve Endüstri Meslek Lisesi (1971-2000), Ulus Teknik Lise, Anadolu Meslek ve Endüstri Meslek Lisesi (2000-2005), Ulus Anadolu Teknik, Anadolu Meslek ve Endüstri Meslek Lisesi (2005/2006-2014), Ulus Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi (2014-) ismini almıştır.

18 Geç Osmanlı Dönemi'nden Cumhuriyet'e ayakta kalmayı başarabilen ve Milli Eğitim Bakanlığı'na devredilen diğer sanat okulları; İstanbul Sanat Okulu, Bursa Sanat Okulu, Edirne Sanat Okulu, İzmir Sanat Okulu, Konya Sanat Okulu, Kastamonu Sanat Okulu ve Diyarbakır Sanat Okulu'dur.

19 Anonim, "Erkek Meslek Okulları," *Maarif Vekilliği Dergisi*, no. 22-23 (1940): 12.

20 Hıfzı Doğan, Sami İlhan Sezgin, Emel Bayraktar, Fatma Hacıoğlu, Fevzi Ercan, Zühtü Öncü, Süleyha Akpınar, Sara Kılınc, Fatma Bayraktar, Şadiye Günvaran Külahçı, Günay Cafer Şenol, Hüseyin Edip Usta ve Şerife Şahin, *Cumhuriyet Döneminde Mesleki ve Teknik Eğitimde İz Bırakan Eğitimciler Cilt 1* (Ankara: Eğitim Araştırma Derneği Yayınları, 2021).

21 Anonim, 1940, 7.

22 Sipariş atölyeleri, sanat okullarının bünyelerinde yer alan ve döner sermaye ile işleyen bir oluşumdur. Öğrencilerin okuldan mezun olduktan sonra başarılı olmalarına katkıda bulunan sipariş atölyelerinde öğrenciler aldıkları işin kar ve masraf giderlerini hesaplayarak işlerini belirtilen tarihte bitirebilme pratiğini kazanmıştır.

23 Geç Osmanlı Dönemi'yle birlikte Bankalar Caddesi'nde yoğunlaşan imar faaliyetlerinin ilk örnekleri arasında yer alan Ankara Sanat Okulu, yönetim-derslik yapısı ile iç avluyu üç yönden çevreleyen atölyeleriyle öğrencilerine eğitim ve barınma hizmetini tek çatı altında sunabilmiştir. Sanayi mekteplerine ait eğitim modelinin mekanı biçimlendirme üzerindeki etkisini örnekleyen Ankara Sanat Okulu Neo-Rönesans üslup özelliklerini bünyesinde taşımaktadır. Ankara Sanat Okulu'nun tarihi binasının mimari plan ve cephe özellikleri için bk. Kübra Çeber, "Geç Osmanlı Dönemi Mimarisi'nden Bir Temsil: Ankara Sanayi Mektebi," *Turkish Studies [Türk Çalışmaları]*, no. 16(7) (2021): 65–84.

24 Osmanlı Dönemi'nde özellikle sof üretimiyle öne çıkan Ankara'da marangozluk (neccar), faaliyetlerini geleneksel yöntemlerle sürdüren ve daha çok alet yapımı üzerine üretim yapan bir meslek dalıdır. P. Hazel Kaya, "Ankara'nın Sof Üretimine Osmanlı Devleti Ticaretindeki Yeri ve Önemi," *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi*, no. 24(1) (2021): 83–91.

25 Sanayi mekteplerinin ülkenin sanayi ve eğitim açısından ulaştığı noktaya göre güncellemek isteyen Ticaret ve Nafia Nezareti tarafından 1911 yılında vilayet sanayi mektepleri tertibatı hazırlanmıştır. Tertibat planı göre mekteplerde okutulacak teorik dersler rüştiye seviyesine çıkartılmış, mesleki program güncellenerek teknik demircilik ve marangozluk alanları üzerine odaklanılmıştır. Belirtilen alanlara yönelik her türlü teorik ve pratik eğitimin tüm aşaması tertibatta yer almıştır. Tertibat hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Mehmet Ali Yıldırım, “II. Meşrutiyet Devrinde Vilayet Sanayi Mekteplerini Yeniden Yapılandırma Girişimleri: Vilayet Sanayi Mektepleri Tertibatı,” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tarih Araştırmaları Dergisi*, no. 31(52) (2012): 135–170.

26 A.g.e., 156–166.

27 Ankara Sanat Okulu’nun 1911-1926 yılları arasına ait kayıtlarını gösteren öğrenci kayıt defterine göre; 403 öğrenci arasından 101 öğrenci kunduracılık, 72 öğrenci marangozluk, 54 öğrenci terzi, 37 öğrenci ise demircilik meslek dalını tercih etmiştir. Kübra Çeber, “Osmanlı Modernleşmesi Sürecinde Sanayi Mektepleri Bağlamında Ankara Sanayi Mektebi” (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2017), 58.

28 Marangozluk şubesi günümüzde “mobilya ve iç mekan tasarımı alanı” adı altında eğitim faaliyetlerini sürdürmeye devam etmektedir.

29 Osmanlı Dönemi’nden Cumhuriyet’e aktarılan sanat okullarındaki basit tezgahların modern tezgahlarla değiştirilmesi, eğitim-öğretim programlarının modern tekniklere göre güncellenmesi ve öğretim kadrosunun güncellenen programlara göre yetiştirilmesi Cumhuriyet Dönemi’nin ilk mesleki eğitim politikaları arasında yer almaktadır. İlhan Başgöz, *Türkiye’nin Eğitim Çıkmazı ve Atatürk* (Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1995), 29.

30 Anonim, a.g.e., 7.

31 Maarif Vekilliği Komisyonu’nun isteği üzerine Ankara Sanat Okulu’nun sipariş atölyesinde farklı okullarda okuyan öğrencilere verilmesi amacıyla pergel takımları yapılmıştır. Anonim, “Türkiye’de Teknik Öğretim I,” *Maarif Vekilliği Dergisi*, no. 21-2 (1939): 210.

32 Ahmet Sevgi, *Bir Kurucu Teknik Öğretmenin Romanı Ahmet Ersudaş* (Ankara: Yıldızlar Yayıncılık, 2010), 26.

33 Anonim, *Erkek Sanat Enstitüleri* (İstanbul: Matbaacılık Okulu, 1960), 7–18.

34 Ankara Sanat Okulu’nun arşivinde bulunan fotoğraflarda çekim tarihlerine yönelik bir bilgi mevcut değildir. Ancak bazı fotoğrafların altında yer alan açıklamalar bu fotoğrafları tarihlendirme olanağı sunmaktadır. Akşam Erkek Sanat Kursu’na ait fotoğraflar, bu kursun faaliyete geçtiği 1930/31 yılından itibaren çekilmiş olmalıdır. Benzer şekilde enstitü yazar fotoğraflar 1943-1963 arasına tarihlendirilebilir. Açıklaması bulunmayan diğer fotoğraflar görsel açıdan incelendiğinde ise bu fotoğrafların 1950 öncesine ait olduğu düşünülmektedir.

35 Ankara Sanat Okulu’nun yıl sonu sergilerinde tür ayrımı yapılmadan sergilenen mobilyalar için bk. Çeber, a.g.e., 168-169.

36 Bk. A.g.e., 170.

37 Bk. Koç Üniversitesi Dijital Koleksiyon Envanter no: ACFO329.

38 Bk. Çeber, a.g.e., 169.

39 Cumhuriyet Dönemi’nin ilk modernist mimarlarından biri olan Şevki Balmumcu (1905-1982) tarafından tasarlanan Ankara Sergi Evi Binası, uzun yatay bir ana kütle ile bunu dik kesen ikinci kütle ve kuleden oluşmaktadır. 1930’ların biçimsel özelliklerini yansıtan Ankara Sergi Evi’nin mimari plan ve cephe özellikleri için bk. Mustafa Servet Akpolat, “Mimar Şevki Balmumcu’nun ve Ankara Sergi Evi Binası’nın Üzüntü Verici Öyküsü,” *Kebikeç*, no. 16 (2003): 309–321.

40 Kız Enstitüleri ve Sanat Okulları Sergisi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Anonim, *Kız Enstitüleri ve Sanat Okulları* (Ankara: Maarif Vekaleti, 1955).

41 Gökhan Akçura, *Türkiye Sergicilik ve Fuarçılık Tarihi* (Ankara: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2009).

42 Anonim, a.g.e., 87.

43 Ankara Sanat Okulu arşivinde yer alan katalog fotoğrafları hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Çeber, a.g.e., 76–78.

KAYNAKÇA

Ankara Sanat Okulu Arşivi.

Anonim. “Türkiye’de Teknik Öğretim I.” *Maarif Vekilliği Dergisi*, no. 21-2 (1939): 1–213.

Anonim. “Erkek Meslek Okulları.” *Maarif Vekilliği Dergisi*, no. 22-3 (1940):1–372.

Anonim. *Kız Enstitüleri ve Sanat Okulları*. Ankara: Maarif Vekaleti, 1955.

Anonim. *Erkek Sanat Enstitüleri*. İstanbul: Matbaacılık Okulu, 1960.

Akçura, Gökhan. *Türkiye Sergicilik ve Fuarculuk Tarihi*. Ankara: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2009.

Akpolat, Mustafa Servet. “Mimar Şevki Balmumcu’nun ve Ankara Sergi Evi Binası’nın Üzüntü Verici Öyküsü.” *Kebikeç*, no. 16 (2003): 309–321.

Başgöz, İlhan. *Türkiye’nin Eğitim Çıkmazı ve Atatürk*. Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1995.

Baytar, İlon. “Bir Saray Atölyesi: Tamirhane-i Hümayun.” *XI. Milli Türkoloji Kongresi Bildirileri*, (2014): 765–780.

Baytar, İlon. “19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarına Ait Dekorasyon Katalogları.” *Sanat Tarihi Yıllığı*, no. 24 (2015): 1–24.

Bozdoğan, Sibel. *Modernizm ve Ulusun İnşası*. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Çeber, Kübra. “Osmanlı Modernleşmesi Sürecinde Sanayi Mektepleri Bağlamında Ankara Sanayi Mektebi.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2017.

Çeber, Kübra. “Geç Osmanlı Dönemi Mimarisi’nden Bir Temsil: Ankara Sanayi Mektebi.” *Turkish Studies [Türk Çalışmaları]*, no. 16(7) (2021): 65–84.

Demirarslan, Deniz. “19. yüzyıldan Cumhuriyet Dönemine Türk Mobilya Sanatı ve Mobilya Üretiminin Gelişimi.” *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic 12 [Türk Tarihi, Literatürü ve Dilleri İçin Uluslararası Periyodik Türk Çalışmaları 12]*, no. 29 (2017): 179–200.

Doğan, Hıfzı. *Cumhuriyet Döneminde Mesleki ve Teknik Eğitimde İz Burakan Eğitimciler Cilt 1*. Ankara: Eğitim Araştırma Derneği Yayınları, 2021.

Küçükerman, Önder. *Sanayi-i Nefise Mektebi’nden Endüstri Tasarımına Mobilya*. Ankara: Matsa Basımevi, 2015.

Kaya, P. Hazel. “Ankara’nın Sof Üretiminin Osmanlı Devleti Ticaretindeki Yeri ve Önemi.” *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi*, no. 24(1) (2021): 83–91.

Keskin, Özkan. “Bozkırda Teknik Eğitim Teşebbüsü: Ankara Sanayi Mektebi.” *Çanakkale Araştırma Türk Yıllığı*, no. 20 (2014): 65–79.

Koç, Bekir. *Osmanlı Kent Yıllıklarında Ankara: Salname-i Vilayet-i Ankara*. Ankara: Ankara Sanayi Odası, 2014.

Okuyucu, Ş. Ebru. “Erken Cumhuriyet Döneminde Mekansal Değişimlerin Popüler Yayınlar Üzerinden Okunması: Konutta İç Mekan Deneyimlenmesi.” *Journal of Art and Design [Sanat ve Tasarım Dergisi]*, no. 1 (2019): 86–131.

Özkaraman, S. Meltem. “Türkiye’de 1800-2004 Yılları Arasındaki Değişim Süreci İçinde Tasarımı Etkileyen Faktörler ve Bir Örnek Olarak Mobilya Üretimi.” Yayınlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2004.

Önder Küçükerman, “Mobilya Kavramında Yaşanan Değişimler ve Sanayi-i Nefise Mektebi Osmanlı İmparatorluğu’nda Mobilya.” *Tombak*, no. 22 (1998): 3–10.

Sevgi, Ahmet. *Bir Kurucu Teknik Öğretmenin Romanı Ahmet Ersudaş*. Ankara: Yıldızlar Yayıncılık, 2010.

Şumnu, Umut. “Modern Mekanlarda Oturmak.” *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* içinde, ed. Umut Şumnu, 9–14. Ankara: İçmimarlar Odası Yayınları, 2013.

Uzunarslan, H. Şebnem. “Erken Cumhuriyetin Mobilyaları.” *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* içinde, ed. Umut Şumnu, 99–108. Ankara: İçmimarlar Odası Yayınları, 2013.

Yasa Yaman, Zeynep. “Bauhaus ve Söylemleştirilen İç Mekan Anlayışı: Yeni Yaşam, Yeni Dekorasyon, Yeni Mobilya.” *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* içinde, ed. Umut Şumnu, 79-98. Ankara: İçmimarlar Odası Yayınları, 2013.

Yıldırım, Mehmet Ali. “II. Meşrutiyet Devrinde Vilayet Sanayi Mekteplerini Yeniden Yapılandırma Girişimleri: Vilayet Sanayi Mektepleri Tertibatı.” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tarih Araştırmaları Dergisi*, no. 31(52) (2012): 135–170.

ANKARA ÇUBUK 1 BARAJI ATATÜRK KÖŞKÜ KABUL SALONU İÇ MEKAN PROJESİ

**Lale Özgenel
T. Elvan Altan
Cihat Çağlar
Deniz Hasırcı
Umut Şumnu
Zeynep Tuna Ultav**

İç mekan tasarımı, yaşamı en yakın ölçekten şekillendirmesi nedeniyle, en sık değiştirilmeye maruz kalan mekansal tasarım alanıdır.¹ Dönemlerin yaşama kültürünün, özel, kamusal ve toplumsal ortamlarının mekansal karşılıklarını temsil eden, bu anlamda gündelik hayatla doğrudan ilişkili olduğundan sürekli değişim ve dönüşüm içerisinde olan iç mekanlar zamana karşı direnç gösteremez; bu durum ilgili görsel ve yazılı belgeleme eksikliğini ve dolayısıyla koruma zorluklarını da beraberinde getirir. Özellikle modern iç mekanların, mimari yapıların kabuklarından ve bu yapıların barındırdıkları sabit donatılardan farklı olarak, daha kolay 'gözden çıkarıldığı' ve yeni bir yaşam kültürüyle ilişki kurabilmek adına daha kolay dönüştürüldüğü izlenmektedir. Modernist yapıların, hem devlet ve yerel yönetim mekanizmalarındaki karar alıcı aktörler hem de toplum nezdinde kültürel miras olarak algılanmadığı, modern dönem yapılarının ve iç mekanlarının belgelenmesinin, korunarak yeniden işlevlendirilmesinin öncelikli bir yaklaşım olarak benimsenmediği bugünün Türkiye'sinde, iç mekanın özgün durumunun araştırılması, belgelenmesi ve korunması öncelikli bir kültürel çalışma alanı haline gelmiştir.

Modern mimarlık mirasının belgelenmesi ve korunmasına yönelik çalışmaların ise çoğunlukla mimari yapıya odaklandığı, yapıların iç mekanlarını sabit donatılar ve sanat yapıtları üzerinden tartıştığı ama kalıcı elemanların yanında, hareketli mobilya, halı vb. yer döşemesi, aydınlatma elemanları, tekstil ve çeşitli aksesuarlar gibi geçici elemanları çoğunlukla görmezden geldiği izlenmektedir. Bu yaklaşım sonucunda modern mimarlık yapılarının yeniden işlevlendirilmesinde yapının kendisinin ya da barındırdığı yapısal unsurların korunmasına gösterilen çabanın iç mekanları ve/ya bu mekanların barındırdığı tarihsel izleri çoğunlukla kapsamadığı görülmektedir.

Modern iç mekanın yeniden işlevlendirmesi konusunda hem Türkiye'de hem de yurt dışında çeşitli görüş ve yaklaşımlar vardır. Yeniden işlevlendirme, dönem iç mekanlarının sürdürülebilir kılınmasında sıklıkla uygulanan bir koruma yöntemi ve yaklaşımıdır. Brooker ve Stone, iç mimarlıkta yeniden işlevlendirmeyi tanımlarken, iç mekan tasarımı

ve binanın yeniden kullanımının birbiriyle yakından bağlantılı olduğunu belirterek iç mekanın dönüşümünün, farklı ölçek ve ölçütler kapsamında, bu uygulamaların odağında yer aldığından bahseder.² Cunnington ise yeniden işlevlendirmenin tarihte her zaman var olduğunu, anlamı değişen heykellerin ve dini binaların bile endüstriyel amaçlarla kullanılabilirliğini aktarmaktadır.³ Yeniden işlevlendirme, bir mekanın ömrünü uzatan sürdürülebilir bir yaklaşım olmanın yanı sıra, geçmişin geleceğe yönelik tasarıma nasıl dâhil edilmesi gerektiğine dair temel soruları da ortaya koymaktadır.⁴ Koruma anlayışı ve uygulamasının modern iç mekanların yeniden işlevlendirilmesi çerçevesi ve ölçeğinde tartışılması, hem kuramsal yaklaşım hem de özgün proje örnekleri üzerinden gündeme alınması, Türkiye bağlamı için de öncelikli ve önemlidir.

Erken Cumhuriyet döneminin ilk büyük ölçekli yatırım projelerinden olan Ankara Çubuk 1 Barajı'ndaki mütevazı bir modern dönem yapısında makalenin yazarlarından oluşan ekip tarafından gerçekleştirilen ve iç mekanın özgün karakterini korumayı ve kaybedilen özelliklerini ortaya koymayı hedefleyen yeniden işlevlendirme projesi, arka plan tartışmaları, araştırmaları ve uygulama süreci ile emsal olabilecek bir uygulamayı temsil etmektedir. Yazı, bu anlamda, yapı ve yapının içinde bulunduğu bağlamı tanıtan bir çerçeve ve kaynakça sunmakta; yapıda bulunan mekanlardan bir tanesinin kabul salonu olarak kullanılmak üzere yeniden işlevlendirilmesine yönelik proje ve uygulama süreçleri hakkında bilgi vermekte; bu anlamda hem yapı ve iç mekanları hem de uygulama sürecine dair bir belge oluşturmaktadır.

Arşivlerde Çubuk 1 Barajı

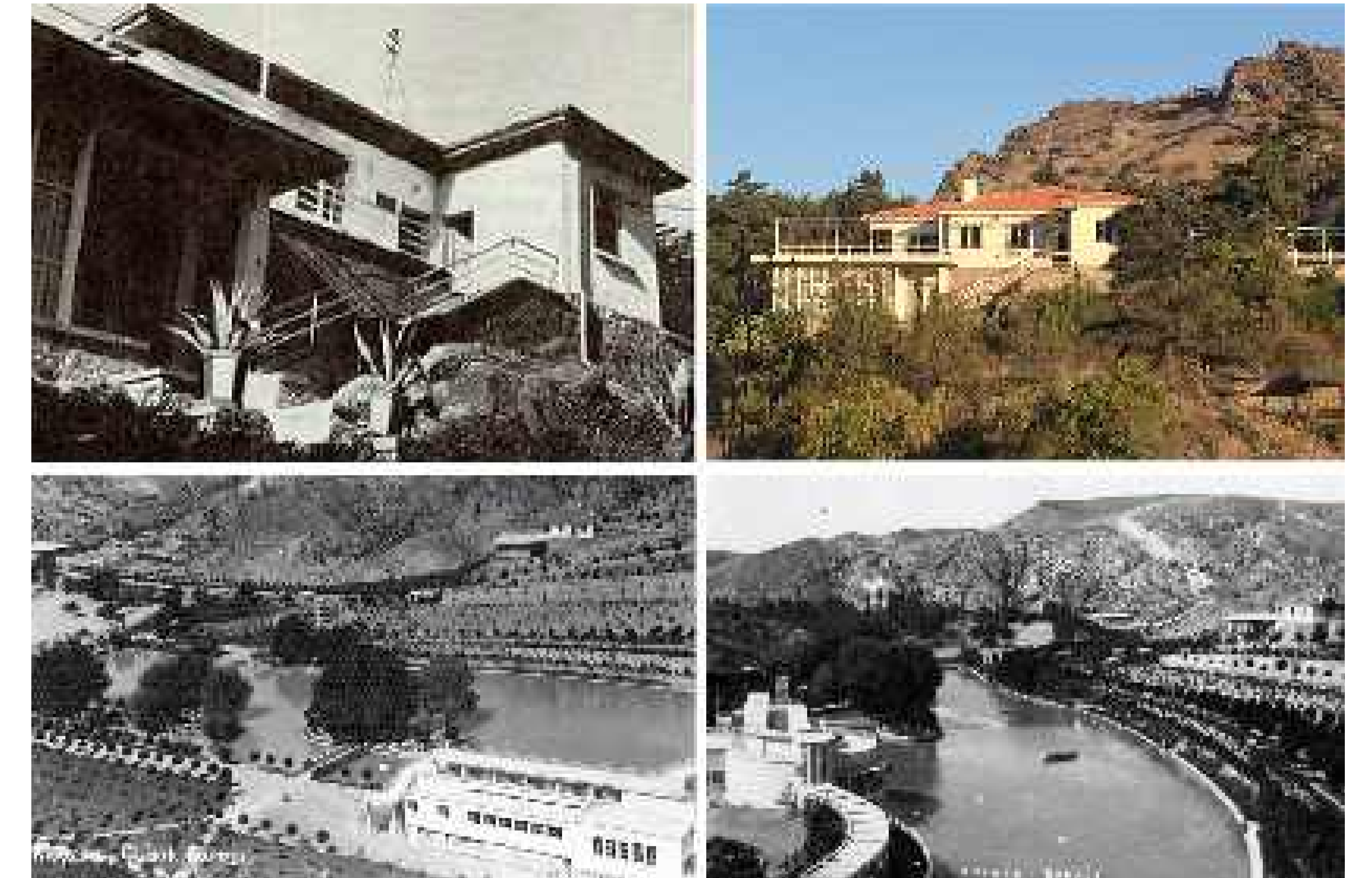
Cumhuriyet'in başkenti ilan edilen Ankara'nın modern bir içme suyu şebekesine sahip olması öncelikli hedef olarak görülmüş; bu hedefle, Cumhuriyet'in ilk yıllarında gerçekleştirilen önemli ve büyük imar faaliyetleri arasında Ankara Çubuk 1 Barajı da yer almıştır. Barajın etüt çalışmalarına, 1926 yılında, Ankara'nın artan içme suyu ihtiyacını karşılamak, sanayi ve üretim tesisleri için gerekli suyu taşımak ve tarım arazilerinin sulanmasını sağlamak amacıyla başlanmıştır.⁵ Yer seçiminin ardından 1928 yılında projesi tamamlanan barajın ihalesi 1929 yılında gerçekleştirilmiştir. Dönemin büyük maddi sıkıntılara rağmen inşası 1930 yılında başlayan ve 1936'da tamamlanan Ankara Çubuk 1 Barajı, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin ilk barajıdır (Şekil 1).

Barajın 3 Kasım 1936'da yapılan açılışına Başbakan İsmet İnönü, TBMM Başkanı, Nafia, İktisat, Dahiliye, Hariciye ve Milli Müdafaa Bakanları, Genel Kurmay Asbaşkanı, Profesör Afet İnan, Emniyet Genel Müdürü, Ankara Emniyet Müdürü ile çok sayıda milletvekili, subay ve vatandaş katılmıştır.⁶ Birçok kaynakta belirtilen aksine, açılış törenine Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk katılmamıştır. Öte yandan, resmi açılışa katılmamakla birlikte, Atatürk'ün Çubuk 1 Barajı'nı ziyaret ettiği ve yazının konusu olan Atatürk Köşkü'nde kısa süreli konakladığı çeşitli kaynaklarca belirtilmektedir.⁷



ŞEKİL 1. SOL ÜST: ÇUBUK 1 BARAJI, 22 HAZİRAN 1952; SAĞ ÜST VE ALT: ATATÜRK'ÜN BARAJ ZİYARET HABERİ, 1938.

Kaynak: Sol üst: VEKAM arşivi; Sağ üst: Cumhuriyet, 9 Mayıs 1938; Alt: Modern Türkiye Mecmuası, no. 12 (14 Mayıs 1938), s. 1.



ŞEKİL 2. ÇUBUK 1 BARAJI ATATÜRK KÖŞKÜ. SOL: 1938; SAĞ: 2021.
Kaynak: Sol üst: Cumhuriyet, 9 Mayıs 1938; Sağ üst: Yazarların Arşivi; Alt: SALT Arşivi.

Baraj alanı içinde 1937-1938 yıllarında Fransız mimar Théodore Leveau tarafından tasarlanan Göl Gazinosu inşa edilmiş; barajın tamamlanmasından kısa bir süre sonra, Atatürk'ün alana geldiği zaman dinlenmesi amacıyla Atatürk Köşkü adıyla anılan yapı inşa edilmiş⁸ (Şekil 2) ve baraj çevresi ağaçlandırılmıştır. Böylece Çubuk 1 Barajı, gölü, yeşil alanı ve sosyal tesisleriyle Ankara halkı için önemli bir dinlenme, eğlence ve mesire alanına dönüşmüştür.

Atatürk'ün baraja yapmış olduğu gezilerin en önemlisi 7 Mayıs 1938'de gerçekleşmiştir. Atatürk sabah erken saatlerde Çubuk'ta bir gezinti yapmış; 10.30'da baraja gelmiş ve Baraj Gazinosu'nun terasında bir süre istirahat etmiştir. Bayrak çekilme törenini izleyen Atatürk, 13.00'te kendisi için inşa edilen köşke geçmiş ve bir süre vakit geçirmiştir. Bu ziyaret aynı zamanda Atatürk'ün baraja son ziyareti olmuştur.⁹

Bayındırlık Bakanlığı bünyesinde yer alan Çubuk 1 Barajı, 1 Ocak 1955'te Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü'ne bağlanmıştır. 1994 yılına kadar Ankara'nın içme suyu ihtiyacını karşılayan baraj, havzanın alüvyon ile dolması nedeniyle kullanım ömrünü tamamlamış ve bakıma alınmıştır. 19 Ağustos 2003 tarihinde Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü ile Ankara Büyükşehir Belediye Başkanlığı arasında yapılan protokolle, barajın park ve rekreasyon alanlarının işletme, bakım ve onarım sorumluluğu Ankara Büyükşehir Belediyesine devredilmiştir.¹⁰ 2016 yılında içinde aralarında Göl Gazinosu'nun da bulunduğu birkaç tesisin yıkılmasıyla baraj Ankara halkının kullanımı için sahip olduğu değeri kaybetmiştir. Atatürk'ün vefatından sonra yapılan eklemelerle genişletilen köşk yapısı ise yakın zamana kadar Baraj Müdürlüğü olarak kullanılmıştır.¹¹

Günümüzde Çubuk Barajı ve Atatürk Köşkü

Cumhuriyet döneminin ilk barajı olmasının yanı sıra kent merkezine yakın büyük bir açık yeşil alanı da barındıran Çubuk Barajı, Türkiye'nin fiziki ve toplumsal değerleriyle korunarak gelecek nesillere bırakılması gereken önemli bir imar girişimi ve eseridir. Ankara Büyükşehir Belediyesi'nin 2020 yılında yaptığı kapsamlı bir bakım programı sonrası dinlenme ve rekreasyon alanı olarak düzenlenen baraj tesisleri Ankara halkının kullanımına yeniden açılmıştır.

Ankara Büyükşehir Belediyesi tarafından rekreasyon alanı olarak yeniden düzenlenen Çubuk Barajı, Cumhuriyet'in 97. kuruluş yılında, 28 Ekim 2020'de medya temsilcilerine ve büyükelçilere tanıtılmış; 29 Ekim 2020'de yapılan tören ve özel programla halkın kullanımına açılmıştır. Proje kapsamında; kitabeli Baraj Kapısı'nda yenileme çalışmaları gerçekleştirilmiş; barajın bulunduğu alandaki yüksek tepe üzerinde bir Seyir Tepesi ve büfe düzenlemesi yapılmış; doğa yürüyüş yolu, gezinti yolu, bisiklet yolu, piknik alanları, spor sahası, çınaraltı dinlenme alanı, sera, çocuk oyun alanı, mescit, otoparklar ve tuvaletler yeniden düzenlenmiştir.¹² Yaklaşık 25 yıl boyunca kullanıma kapatılan, baraj idari binası olarak kullanıldığı dönemde çeşitli iç mekan tadilatları ve malzeme değişikliklerine uğrayan ve nihayetinde atıl hale gelen Atatürk Köşkü de bu süreçte Ankara Büyükşehir Belediyesi Çevre Koruma Dairesi Başkanlığı tarafından barajın rekreasyon alanı olarak açılışının hemen öncesinde yenilenmiştir.

Barajın bent kısmını görecekte şekilde giriş kapısına yakın bir tepede konumlandırılmış olan Atatürk Köşkü, dönemin modern mimarlık anlayışına uygun olarak yalın bir üslupta inşa edilmiş iki katlı

mütevazı bir yapıdır. Yapının alt katında, Camlı Salon olarak adlandırılan büyük mekan, Çevre Koruma Dairesi Başkanlığı tarafından Atatürk'ün temsili bir çalışma odası olarak düzenlenmiştir.¹³ Yapının genel tadilatının tamamlandığı bu dönemde Atatürk Köşkü'nün üst katındaki giriş holü ve üç odasında, barajın tarihi, yapımı ve toplumsal kullanımını gösteren fotoğraflar ve çizimlerden oluşan bir sergi düzenlemesi yapılmıştır (Şekil 3). Sergi için mevcut duvarlar ve odalardaki pencereci iç cephelerin önünde oluşturulan bağımsız sergileme yüzeyleri kullanılmış, iç mekânlarda herhangi bir fiziksel değişiklik yapılmamıştır.¹⁴



ŞEKİL 3. A-B-C-D. 2020 YILINDA KALICI OLARAK ATATÜRK KÖŞKÜ'NDE AÇILAN ÇUBUK 1 BARAJI TARİHÇESİNİ BELGELEYEN SERGİ.

Kaynak: a-b-c-d. Yazarların Arşivi.

2021 yılında başlatılan ve bu yazının konusu olan bir diğer proje ile üst katta koridor sonunda yer alan ve terasa açılan büyük oda, kabul salonu olarak yeniden işlevlendirilmiştir. Odanın iç mekân konsepti, tasarımı ve uygulama detayları docomomo_türkiye İç Mekan Komitesi'nden Cihat Çağlar, Deniz Hasırcı, Umut Şumnu ve Zeynep Tuna Ultav tarafından projelendirilmiştir.¹⁵ Süreç, proje danışmanları olan Lale Özgenel, T. Elvan Altan ve yapının tadilat ve çevre düzenleme işlerini gerçekleştiren Ankara Büyükşehir Belediyesi iştiraki Anfa Ankara Altınpark İşletmeleri şirketini temsilen uygulamadan sorumlu İçmimar Koray Gülser ile yürütülmüştür. Projenin gerçekleştirilmesinde, belediyenin yeniden işlevlendirme projesi konusunda Ankara Kent Konseyi'ne danışması ve konseyin docomomo_türkiye ekibiyle iletişime geçerek uzmanlık desteği alması belirleyici olmuştur.

Kabul Salonu Projelendirme Süreci

Ankara Büyükşehir Belediyesi, sergi odaları ile aynı katta yer alan, bitişiğindeki mutfaktan servis alma imkanına sahip olan ve terasa açılan büyük odanın toplantı, çalışma ve konuk ağırlama fonksiyonlarına hizmet edecek bir kabul salonu olarak düzenlenmesini talep etmiştir.¹⁶ Proje süreci, bu büyük odanın bir kabul salonu olarak yeniden işlevlendirilmesine yönelik tasarım konseptinin geliştirilmesini, uygulamaya yönelik üç boyutlu iç mekan görsellerinin ve kesin projenin hazırlanmasını, teknik şartname dosyasına yönelik malzeme alternatiflerinin seçimi ile tadilat ve imalat sürecinin koordinasyonunu içermektedir.

Proje sürecinin başında, Atatürk Köşkü'nün tarihine ilişkin yazılı ve görsel belgeler derlenmiştir. Yapının iç mekanına dair bilgi verecek malzemenin yok denecek kadar az olması nedeniyle, tarih araştırmasının kapsamı Atatürk'ün kullandığı mekanlar ile dönemin iç mekanlarının araştırılmasını içerecek şekilde genişletilmiştir. Bu çerçevede, Ankara Atatürk Orman Çiftliği, İstanbul Florya Köşkü, Çubuk 1 Baraj Gazinosu ve Atatürk'ün çalışma mekanları gibi Atatürk'ün de yer aldığı dönemin iç mekanlarını gösteren fotoğraflar derlenmiş; bu görsellerden dönemin mobilyaları ile ilgili veri oluşturulmuştur. Bu araştırma bir sunum haline getirilerek, belediyenin ilgili birim temsilcileri ile paylaşılmış ve görüşleri alınmıştır.

Mekanın özgün kullanımına ilişkin görsel ve yazılı veri olmaması nedeniyle, kaybedilen özgün karakteri ortaya koyma hedefiyle tanımlanan proje konseptinde, herhangi bir üslubu ön plana çıkarmayan yalın, işlevsel ve dönemin iç mekan ve mobilyalarından esinlenen bir tasarım dili ve modernist bir yaklaşım benimsenmiştir. Dönem fotoğraflarında görülen nitelikli iç mekan tasarım kıstaslarının yeni mekanın kimliğine yansıtılması amaçlanmıştır (Şekil 4). Talep edilen işlevlerin mekansal karşılığının tasarlanmasında, taşıyıcı sistem ve sirkülasyon şeması dikkate alınmıştır. Mekanın yeni işlevi göz önünde bulundurularak, kabul salonu içinde Atatürk'ün çalışma fotoğraflarına yer verilmesine karar verilmiş; duvar yüzeylerinde kattaki diğer odalarda yer alan mevcut serginin ve mekanın tasarım kararlarını dikkate alan ve bu kararlara referansla şekillenen yazılı ve görsel uygulamalar yapılması planlanmıştır.



ŞEKİL 4. ÇUBUK 1 BARAJI ATATÜRK KÖŞKÜ KABUL SALONU İÇ MEKAN TASARIMINA İLHAM VEREN GÖRSELLER. SOL ÜST: ÇUBUK 1 BARAJI GAZİNOSU'NDA KOLTUK; SOL ALT: ÇUBUK 1 BARAJI ATATÜRK KÖŞKÜ ALT KAT CAMLI SALON; SAĞ: FLORYA ATATÜRK DENİZ KÖŞKÜ MOBİLYALARINDAN ÖRNEKLER.

Kaynak: Yazarların Arşivi.

Kabul Salonu Tasarım Süreci

Belirleyici taşıyıcı sistem elemanı olarak mekanı ikiye bölen giriş referans alınarak, Kabul Salonu, toplantı-çalışma bölümü ve ağırlama bölümü olmak üzere birbirine bağlantılı iki bölüme ayrılmıştır (Şekil 5). Bölümün mahremiyeti ve Başkan'ın çalışırken ve toplantı yönetirken olması gereken konum dikkate alınarak, toplantı-çalışma alanı olarak kapının sağında kalan bölüm tanımlanmıştır. Teras ve giriş kapısının yer aldığı bölüm ise konuk ağırlama alanı olarak düzenlenmiştir.

Bu iki bölüm, oturma ünitesi ve dolaplardan oluşan yapısal donatı ve düşey sergileme yüzeyi ile ayrılmıştır. Ağırlama bölümünde sabit mobilya yerleşimi planlanmış, böylece mekanın daha net tanımlanması hedeflenmiştir. Mekanın giriş kapısı ile terasa açılan kapı arasında dolaşım yoğunluğu olabileceği dikkate alınarak, oturma grubu geçiş bölgesinde dolaşıma olanak verecek şekilde düzenlenmiştir. Sabit oturma elemanının sırt bölümü aynı zamanda toplantı-çalışma bölümünün arka tarafına devam ederek iki bölümü bağlayan bir eleman olarak da işlev kazanmıştır. Baraj Gazinosu fotoğraflarında görülen mobilyalardan iki adet üretilerek bu bölüm için tasarlanan sabit mobilyaya eşlik etmesi düşünülmüştür. Ağırlama bölümünün orta alanı için, yine 1930'ların Florya Atatürk Deniz Köşkü'nde kullanılmış olan iki yüzeyli (ahşap ve cam) sehpalara biçimsel olarak öykünen bir sehpa tasarlanmıştır. Girişin solunda yer alan ve ağırlama bölümüne ait olan dolap, kısmen yeşil duvarın içine gizlenmiş olup, vestiyer işlevi görecektir. Üç kapaklı olan bu dolabın gerekirse farklı depolama amaçlarına hizmet etmesi amaçlanmıştır. Toplantı-çalışma bölümünde masa düzeni tercih edilmiştir. Masanın baş kısmının deriyle kaplanarak çalışma masası olarak işlev verecek şekilde

masanın geri kalanından ayrışması hedeflenmiştir. Masanın piriç ayakları köşelerde değil, orta bölümünde üçgen olarak tasarlanmıştır. Başkan'ın koltuğu diğerlerinden ayrıştırılmıştır.

Mekanın iki ayrı işleve bölünmesi, aynı zamanda sergi işlevi de gören ayırıcı ahşap ve piriç elemanlar ile sağlanmıştır. Mekanı kurgulanan bu paravan, Atatürk'ün çalışırken görüldüğü tarihî fotoğraflarının sergilenmesi için değerlendirilmiştir. Fotoğrafların sergilenmesi için paravanı oluşturan çubuklar arasında yarı-geçirgen füme renkli cam yüzeyler önerilmiştir. Girişin sağındaki yeşil duvarda mekanın yeniden işlevlendirilme öyküsünün yer aldığı tanıtım yazısının yer alması düşünülmüştür. Yazının yer alacağı duvar yüzeyi, içine raflar yerleşen düşey bir niş aracılığıyla, toplantı-çalışma bölümüne devam eden yeşil duvardan koparılmıştır.

Aynı kattaki sergi odalarında kullanılan ve yapısal duvarların önüne ikinci bir yüzey olarak konumlanan alçı sergi duvarları kabul salonunda da tekrar edilerek hem sürekliliğin sağlanması amaçlanmış hem de mekan içinde vurgulu bazı yüzeyler elde edilmesi sağlanmıştır. Bu yüzeylerin üzerinde toplantı-çalışma ve ağırlama bölümlerinde yer alacak şekilde birer ekran yerleştirilmesi düşünülmüştür. Bu duvarlar, aynı zamanda, mekanın görsel bütünlüğünü bozan radyatörleri ve ekranlara ait kablo tesisatı, priz ve anahtarları da içine alarak gizleyecek bir işlevsel rol de üstlenmektedir.

Özgün mozaik döşemenin üzerine sonradan kaplanan laminant parkeler sökülümüş, renk ve desen açısından özgün mozaik kaplamaya referans veren yeni bir mozaik döşeme yapılmıştır. Yapının terasındaki korkulukları tanımlayan çizgisel hatlar mekana taşınarak, daha önce tasarlanmış olan sergi odalarının ve alt kattaki Camlı Salon'un tasarım dili ile bütünsellik oluşturmak hedeflenmiştir. Bu anlamda, hem ağırlama ve toplantı-çalışma bölümünde yer alacak aydınlatma elemanlarını gizlemek hem de mekanın farklılaşan bölümlerini tanımlamak ve mekanın algısına sıcaklık katmak üzere farklı yönlerde kullanılmış çıtalardan oluşan ahşap elemanlar ve onları tamamlayan ve yine içinde çizgisel aydınlatma elemanlarını barındıran artı şeklindeki piriç elemanlarla, tavanın da mekana dâhil edilmesi amaçlanmıştır. Alt salondaki özgün fugalı, gridal tavan yüzeyine de referans veren bu elemanları, aynı zamanda, ağırlama bölümünde yer alan kare sehpanın da tavandaki geniş izdüşümü olarak yorumlamak mümkündür. Mekanı boydan boya dolaşan ahşap perde bandı ve üzerindeki piriç detayı da yeşil duvarları birleştirmeye ve mekanı tanımlamaya yardımcı olan bir öge olarak değerlendirilmiştir. Alt salonda kullanılan düşey çıtaların oluşturduğu dilin vestiyer kapaklarına, arkası görülen sabit mobilya yüzeyine, tavan elemanlarına ve perde bandına taşınmasıyla mekanda dokusal bir zenginlik yaratılmıştır. Ayrıca zemin mozaığının sağladığı doğal doku da bu zenginliğe katkıda bulunmaktadır.

Alt katta bulunan Camlı Salon'da kullanılan ceviz ahşap kaplama uygulaması Kabul Salonu'nda da devam ettirilmiştir. Sergi odalarında kullanılan yeşil renk, bütünlük yaratmak açısından Kabul Salonu'nun duvarlarında da sürdürülmüştür; bu yeşile uyum sağlayacak açık yeşil, kahve ve bej tonları ahşap yüzeylerde ve tekstilde kullanılarak bu renk ile bütünleştirilmiştir. İki adet tekli koltukta, sabit oturma biriminden farklılaştırmak ve mekana hareket katmak amacıyla açık yeşil yerine bej rengi tekstil kullanılmıştır. Koltuklar için, 1930'ların hâkim mobilya malzemesinden esinlenilmiş; mekanda koyu ahşap rengin hakimiyeti öne çıkarılmış ve ahşabın piriç elemanlarla desteklenmesiyle makam

odasının sahip olması gereken temsiliyet kimliği vurgulanmıştır.

Mekanda yer alan üç pencere açıklığını gerektiğinde kapatmak ve kullanılan ahşap elemanlara ek olarak yine sıcak bir mekan algısı yaratmak üzere perde ve tül seçilmiştir. Tekstil konusunda bir uzman ile görüşülerek, mekana uygunluk, temizlik, uzun ömürlülük, yanıcılık gibi ölçütler de göz önünde bulundurularak, mekanın ağırlığını desteklemek üzere jakarlı kumaş tercih edilmiş ve perdelerin rengi mekandaki genel renk şemasına uyumlu bir tonda seçilmiştir. Jakarın tercih edilmediği durumdaki seçenekler de dokuyla ağırlık getirecek şekilde belirlenmiştir. Döşemelik kumaşlar da yine perde seçimleriyle uyumlu şekilde tercih edilmiş, mekanda uyumlu bir renk paleti oluşması hedeflenmiştir.



ŞEKİL 5. ÇUBUK 1 BARAJI ATATÜRK KÖŞKÜ KABUL SALONU İÇ MEKAN TASARIMI.
SOL: TASARIM GÖRSELLERİ; SAĞ: UYGULAMA GÖRSELLERİ.

Kaynak: Yazarların arşivi.

Sonuç

Ankara Çubuk 1 Barajı, erken Cumhuriyet dönemi mühendisliği ve teknolojisinin başarısını gösteren önemli bir kültürel miras alanıdır. Baraj alanında yer alan Atatürk Köşkü hem bir toplumsal bellek mekandır hem de dönemin mimari anlayışını sergilemektedir. İki katlı yapının özellikle alt katındaki Camlı Salon'da nispeten korunmuş olan özgün zemin, tavan ve duvar kaplamaları ve aydınlatmaları dönemin iç mekan anlayışını yansıtmaktadır. Yapının toplumsal ve mimari değerini koruma ve yaşatma hedefiyle köşkün bir odasının Kabul Salonu olarak yeniden işlevlendirildiği projelendirmede bu referanslar değerlendirilmiştir: Mekanın özgün karakterini ortaya çıkarmak üzere, yer malzemesi mozaik olarak korunmuş; Baraj Gazinosu'nun tarihî fotoğraflarında görülen koltuğun biçimsel dili gibi 1930'ların mobilya tasarım anlayışı referans alınmış; alt salonda kullanılan aydınlatma elemanlarının

1920-1930'ların Art-Deco hareketine yaklaşan tasarımı ile tavan ve duvar bölünmelerinin oluşturduğu dil, mobilya, perde bandı, tavan ve bölme elemanı gibi ahşap elemanlar aracılığıyla yansıtılmaya çalışılmış; terasta yer alan çizgisel elemanlar iç mekana taşınmış; dönemin yaygın uygulamasına referansla ahşap ve pirinç malzeme kullanımı ve kurgulanan sergi aracılığıyla yapının inşa edildiği dönemi hatırlatmak üzere Atatürk'ün çalışırken görüldüğü tarihi fotoğrafların sergilenmesi tercih edilmiştir. Ceviz ahşap kaplama, donatı, perde bandı ve aydınlatmalardaki pirinç detaylarla makam odası atmosferi güçlendirilmiş; kahve, bej ve yeşil tonlardaki tekstille birlikte uyumlu bir malzeme paleti oluşturulmuştur.

Atatürk Köşkü'nün bakımı gerçekleştirilerek Ankara halkının kullanımına açılması, Çubuk 1 Barajı'nın 2016 yılında Göl Gazinosu'nun yıkılmasıyla kaybettiği dinlenme-eğlence alanı işlevini yeniden kazanması ve alanın Cumhuriyet döneminin modernleşme ve kalkınma hedefleri çerçevesindeki rolünün hatırlanmasına katkı sağlayacak bir girişim olmuştur. Köşkün bir odasının Ankara Büyükşehir Belediye Başkanı tarafından kullanılacak bir Kabul Salonu olarak yeniden işlevlendirilmesinin projelendirme ve tasarım süreci ise, modern iç mekanın özgün değerlerini koruyarak sürdürülebilirliğini sağlamayı hedefleyen bir tasarım yaklaşımıyla yapının geçmişten geleceğe nasıl bağlanabileceğine dair soruları gündeme getirmiştir. Bu yazıda, yeniden işlevlendirme sürecinde koruma hedefinin gerçekleşmesi için farklı yazılı ve görsel belgelere ulaşılmasını sağlayan arşiv çalışmasının ve projelendirme ve uygulama süreçlerinin hedefler çerçevesinde gerçekleştirilmesi için yerel yönetim-kent konseyi-akademi işbirliğinin önemi öne çıkmaktadır. Böylece, Ankara Çubuk 1 Barajı Atatürk Köşkü Kabul Salonu'nun verilen bu yeni işleve göre ve özgün kimliğine referansla yeniden kullanım kazanması, erken Cumhuriyet döneminde Atatürk'ün de kullanmış olduğu bu mekanın günümüze taşınmasını sağlayan mütevazı ölçekli ancak projelendirme modeli bakımından örnek olma değeri yüksek bir koruma uygulaması olarak gerçekleştirilmiştir.

Teşekkür

Yazarlar, modern iç mekan mirasının korunmasına yönelik bu uygulamanın bir model olarak diğer dönem yapılarının korunması ve yeniden işlevlendirilmesi adına örnek teşkil etmesi ümidiyle, ilgili yapının ve iç mekanın korunması konusunda gösterdiği hassasiyet için Ankara Büyükşehir Belediye Başkanı Mansur Yavaş'a teşekkür ederler.

NOTLAR

1 Zsuzsanna Böröcz ve Barbara Coutinho, *Adaptive Reuse. The Modern Movement Towards the Future, The Modern Interior. Toward a Re-evaluation in the Context of Adaptive Reuse [Yeniden İşlevlendirme. Geleceğe Yönelik Modern Hareket, Modern İç Mekan. Yeniden İşlevlendirme Bağlamında Yeniden Değerlendirmeye Doğru]* (Lizbon: Docomomo International, 2016); Deniz Hasırcı, Zeynep Tuna Ultav ve Umut Şumnu, "docomomo_tr Interior Design Committee: Transience as a Challenge in Modern Interiors in Turkey ["Türkiye'de Modern İç Mekanlarda Meydan Okuma Olarak Geçicilik"]," *DHS - Design History Society Annual Conference 2022, Design & Transience*, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, 8-10 Eylül 2022.

2 Graeme Brooker ve Sally Stone, *Re-readings. Interior Architecture and the Design Principles of Remodelling Existing Buildings [Yeniden Okumalar. Mevcut Binaların Yeniden Tasarlanmasının İçmimarisi ve Tasarım İlkeleri]* (Londra: RIBA Enterprises, 2004).

3 Pamela Cunnington, *Change of Use: The Conversion of Old Buildings [Kullanım Değişikliği: Eski Binaların Dönüştürülmesi]* (Londra: Alpha Books, 1988).

4 Liliane Wong, *Adaptive Reuse: Extending the Lives of Buildings [Yeniden İşlevlendirme: Binaların Ömrünü Uzatma]* (Berlin, Boston: Birkhäuser, 2016).

5 "Çubuk Barajı, Ankara," *Arkitekt*, 1011 (1936): 282. Baraj kapısının sağında, "Bu Çubuk Bendi, Türk Ulusunun ilk Cumhurreisi Kemal Atatürk devrinde devlet merkezi Ankara'nın su ihtiyacını karşılamak üzere kurulmuştur. 1929-1936" yazmaktadır. Mehmet Önder, *Atatürk'ün Evleri* (Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1977).

6 *Cumhuriyet*, Teşrinisani 4, 1936.

7 A.g.e; Önder, 1977; Yüksel Özgen ve Recep Büyüktolu, "Cumhuriyetin İlk Barajı: Çubuk Barajı (1929- 1936)," *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi* 59 (2016): 87-110.

8 Önder, 1977.

9 *Cumhuriyet*, Mayıs 8, 1938.

10 Mehmed Gökhan Polatoğlu, "Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Su Davası Kapsamında Kurulan İlk Baraj: Çubuk Barajı," *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi* 65 (2019): 343-380.

11 Önder, 1977.

12 "Ata'nın Yadigarı Çubuk-1 Barajı Rekreasyon Alanı Açıldı," ET: 01.11.2022, <https://www.anfa.com.tr/haberler/ata-nin-yadigari-cubuk-1-baraji-rekreasyon-alani-acildi--280016/>

13 Yapının alt katındaki düzenleme bir projeden ziyade, mevcutta mekanda bulunan farklı dönemlere ait çeşitli mobilyaların bakım ve onarımlarının yapılarak mekana yeniden yerleştirilmesi, zeminin halı kaplanması ve mekanın giriş holündeki bir duvara çeşitli tanıtım yazıları yerleştirilmesi şeklinde uygulanmıştır. Sonradan yapılan bir uygulama ile mekana bir çalışma masası ile Atatürk ve Salih Bozok'un mumya heykelleri eklenerek bir çalışma odası canlandırması yapılmıştır.

14 Sergi konsept ve içerik danışmanları: T. Elvan Altan, Lale Özgenel; sergi tasarımı ve düzenleme: FREA Mimarlık, Nilsu Taşel; sergi metin alıntıları ve görseller: *Ankara Çubuk Barajı ve Filtre Tesisati, Açılma*

Töreni Hatırası, 3-11-1936, T. C. Nafia Vekaleti Neşriyatı, Seri 5, Sayı 1; *Çubuk I Barajı, Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü*, G. Yayın no: 699, DSI Matbaası, Ankara, 1971; İnci Aslanoğlu, *Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı*, 1923-1938, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara, 2001; *Çubuk Barajı Fotoğraf Albümü*, 1938, Milli Kütüphane; Koç Üniversitesi Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi (VEKAM) Arşivi; Mimarlar Derneği 1927, Nejat Ersin Arşivi. Ankara Büyükşehir Belediyesi Çevre Koruma ve Kontrol Dairesi, Koç Üniversitesi Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi, Mimarlar Derneği 1927 ve Levent Tosun, sergide kullanılan görsel ve kaynakların teminine katkıda bulunmuşlardır. Sergi hazırlığının danışmanlık, tasarım ve düzenleme işleri gönüllülük esaslı çerçevesinde bedelsiz olarak yapılmıştır.

15 Kabul salonunun konsepti, tasarımı ve uygulama detayları, yazarlar tarafından gönüllülük esaslı çerçevesinde bedelsiz olarak projelendirilmiştir.

16 Mutfak ve ıslak hacimler, üst kat mekanlarının sergi odaları ve kabul salonu olarak yeniden işlevlendirilmesinden hemen önce Ankara Büyükşehir Belediyesi Çevre Koruma ve Kontrol Dairesi Başkanlığı tarafından yenilenmiştir.

KAYNAKÇA

- Anfa. “Ata'nın Yedigari Çubuk-1 Barajı Rekreasyon Alanı Açıldı.” ET: 01.11.2022. <https://www.anfa.com.tr/haberler/ata-nin-yedigari-cubuk-1-baraji-rekreasyon-alani-acildi--280016/>
- “Ankara Çubuk Barajı ve Filtre Tesisatı, Açılma Töreni Hatırası, 3-11-1936.” *T. C. Nafia Vekaleti Neşriyatı* 5, no. 1 (1936).
- Aslanoğlu, İnci. *Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı, 1923-1938*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 2001.
- Böröcz, Zsuzsanna ve Barbara Coutinho. *Adaptive Reuse. The Modern Movement Towards the Future, The Modern Interior. Toward a Re-evaluation in the Context of Adaptive Reuse [Yeniden İşlevlendirme. Geleceğe Yönelik Modern Hareket, Modern İç Mekan. Yeniden İşlevlendirme Bağlamında Yeniden Değerlendirmeye Doğru]*. Lizbon: Docomomo International, 2016.
- Brooker, Graeme ve Sally Stone. *Re-readings. Interior Architecture and the Design Principles of Remodelling Existing Buildings [Yeniden Okumalar. Mevcut Binaların Yeniden Tasarlanmasının İçmimarisi ve Tasarım İlkeleri]*. Londra: RIBA Enterprises, 2004.
- Cumhuriyet*, Teşrinisani 4, 1936.
- Cumhuriyet*, Mayıs 8, 1938.
- Cunnington, Pamela. *Change of Use: The Conversion of Old Buildings [Kullanım Değişikliği: Eski Binaların Dönüştürülmesi]*. Londra: Alpha Books, 1988.
- Çubuk I Barajı*. Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü, G. Yayın no: 699. Ankara: DSİ Matbaası, 1971.
- “Çubuk Barajı, Ankara.” *Arkitekt/Aylık Yapı Sanatı, Şehircilik ve Dekoratif Sanatlar Dergisi* no. 1011 (1936): 282.
- Çubuk Barajı Fotoğraf Albümü*. Milli Kütüphane, 1938.
- Hasırcı, Deniz, Zeynep Tuna Ultav ve Umut Şumnu. “docomomo_tr Interior Design Committee: “Transience as a Challenge in Modern Interiors in Turkey [“Türkiye’de Modern İç Mekanlarda Meydan Okuma Olarak Geçicilik”].” DHS - Design History Society Annual Conference 2022, Design & Transience, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, 8-10 Eylül 2022.
- Önder, Mehmet. *Atatürk'ün Evleri*. Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1977.
- Özgen, Yüksel ve Recep Büyüktolu. “Cumhuriyetin İlk Barajı: Çubuk Barajı (1929-1936).” *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi* 59, (2016): 87–110.

- Plevoets, Bie ve Koenraad Van Cleempoel. “Adaptive Reuse as an Emerging Discipline: An Historic Survey [Gelişmekte Olan Bir Disiplin Olarak Yeniden İşlevlendirme: Tarihi Bir Araştırma].” *Reinventing Architecture and Interiors: A Socio-political View on Building Adaptation [Mimarlığı ve İçmimarlığı Yeniden Keşfetme: Binanın Yeni İşleve Yeniden Uyarlanması Hakkında Sosyo-politik Bir Görüş]* içinde, ed. Graham Cairns, 13–32. Londra: Libri Publishers, 2013.
- Polatoğlu, Mehmed Gökhan. “Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Su Davası Kapsamında Kurulan İlk Baraj: Çubuk Barajı.” *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi* 65, (2019): 343–380.
- Modern Türkiye Mecmuası*, no. 12 (14 Mayıs 1938).
- Vekam Arşivi, ET: 25.11.2022. <https://libdigitalcollections.ku.edu.tr/digital/collection/AEFA/id/190/>
- Wong, Liliane. *Adaptive Reuse: Extending the Lives of Buildings [Yeniden İşlevlendirme: Binaların Ömrünü Uzatma]*. Berlin, Boston: Birkhäuser, 2016.

1950-1980 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE DEĞİŞEN SERGİLEME KAVRAMINI MODERN İÇ MEKANLAR ÜZERİNDEN OKUMAK:

Sanat Galerisi Örnekleri

Melis Yıldırım

Bu bildirinin amacı, 20. yüzyıl modernizminde 1950-1980 yılları arasında Türkiye'de sergileme kavramının gelişmesiyle birlikte artış gösteren disiplinlerarası birlikteliği ve çok katmanlı iletişim kurmak için mekanın kendisinin tasarıma dâhil edilmesi faktörünü modern iç mekana örnek gösterilebilecek nitelikteki 3 sanat galerisi üzerinden tartışmaktır. Bunlar sırasıyla; Maya Sanat Galerisi (1950), Milar Sanat Galerisi (1957) ve Maçka Sanat Galerisi'dir (1976).

Çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, sergi kavramı ve sergileme tasarımı üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde, 1950-1980 yılları arasında sergileme kavramının gelişim süreci kronolojik sırayla ele alınmıştır. Üçüncü bölümde, seçilen üç sanat galerisinin renk, malzeme, mobilya ve aydınlatma elemanları gibi iç mekan öğelerindeki modern detaylar incelenmiş ve bunların sergileme tasarımına olan katkıları tartışılmıştır.

Araştırma sırasında çeşitli makale, dergi, gazete küpürleri ve mezar siteleri gibi yazılı ve görsel kaynaklardan faydalanılmıştır. Örnek galeriler için galeri sahiplerinin tanıdıklarıyla röportajlar yapılarak çeşitli bilgilere ve modern iç mekan görsellerine ulaşılmıştır. Literatürde Maya ve Milar Sanat Galerilerine ait teknik plan çizimleri olmadığı için iç mekan görselleri ve yazılı kaynaklardaki ölçü bilgileri referans alınarak şematik plan çizimleri yapılmıştır.

Sergileme Tasarımı

Sergileme tasarımını derinden inceleyebilmek için öncelikle kökü olan sergi kavramını tanımlamak gerekir. Sözlük anlamına bakıldığında sergi, "Halkın gezip görmesi ve tanınması için uygun biçimde yerleştirilmiş sanat eserlerinin tümüdür."¹ Sergileme eylemi, insanların sahip oldukları eşyalarını saklamak, biriktirmek, içgüdüsel sergileme hissini gidermek ve yaşanmışlıklarını göstermek gibi isteklerinden doğmuştur.² Bu istek

geçmişten günümüz sergileme anlayışına kadar gelen ve ortaya çıktığı andan itibaren çeşitli form ve yöntemlerin etkisiyle değişen bir disiplin haline gelmiştir. Lorenc, Skolnick ve Berger; insanların sahip oldukları nesnelere ve içinde buldukları çevreyi, içgüdüsel sergileme hissini gidermek, saygı göstermek, aydınlatmak, kutlamak, deneyimlerini göstermek ve satış yapmak gibi durumlar için bir araç olarak kullanmış olabileceklerini belirtmişlerdir.³

Önceleri sadece nesnelere korumak ve sergilemek amacıyla kullanılan sergileme tasarımı, artık sanat ve tasarım alanında bağımsız bir alan haline gelmiştir.⁴ Sergi konseptinin gelişmesiyle disiplinlerarası birliktelik artmış ve mekanın kendisi de tasarıma dâhil edilerek çok katmanlı iletişim kurulması sağlanmıştır. Sergileme mekanları tarihsel süreçleri boyunca ilk doğuş nitelikleri ile amaçlarından ayrılarak yeniden tanımlanan ve sürekli değişen mekanlar olmuşlardır.⁵ Kendi başına bir eylem ve tavır olan sergileme, yapısı, varoluşu ve duruşu ile başlı başına bir sunumdur.⁶

Geçmişten günümüze kadar farklı biçimlerde ve mekanlarda karşımıza çıkan bu kültür, insanlık tarihi kadar eskidir. Orta Çağ'da sergileme, dini mekanlarda yer alan objelerin gösteriminden oluşurken, 17. ve 18. yüzyıl ile birlikte, zengin kesimin sahip olduğu değerli eserleri gösterme isteği haline gelmiştir.⁷ 19. yüzyıl sonlarında sanayi ve tarım ürünlerini tanıtmak için açılan fuarlarla birlikte sergileme tasarımında yeni oluşumlar ortaya çıkmıştır.⁸ 20. yüzyılda sanat merkezleri kurulmuş ve sergi düzenlemelerindeki etkileşimler ön plana çıkmıştır. Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte, Atatürk, sanat eğitiminin gelişmesi, yeni sanatçıların yetişmesi ve modern Türkiye'yi temsil eden sanat anlayışının desteklenmesi gerektiğini savunmuştur.⁹ 1926'da Güzel Sanatlar Birliği'nin kurulmasıyla birlikte Güzel Sanatlar Sergileri her yıl Ankara'da düzenlenmiş, önceleri Etnografya Müzesi daha sonra da Türk Ocağı sergi mekanı olarak kullanılmıştır. Cumhuriyet'in 10. yılından başlayarak 1936'ya kadar devam eden İnkılap Sergileri, 1937-1938'de kurulan Halkevleri Birleşik Resim Heykel Sergileri, 1938'den itibaren her yıl genç sanatçıların farklı illere gönderildiği Yurt Sergileri ve 1939 yılından itibaren yılda bir kez düzenlenen Devlet Resim Heykel Sergileri açılmıştır.¹⁰ Tüm bu çabalara karşın, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, eğitilmiş sanatçıların üretken olabilecekleri sergi mekanlarının mevcut olmadığını ve neredeyse sadece devlet desteğiyle ayakta duran bir sanat ortamının hâkim olduğunu söylemek mümkündür.

1950-1960 Yılları Arasında Kültür Sanat Ortamı

Türkiye'nin 1950-1960 yılları arasındaki kültür ve sanat yolculuğuna bakarken, dönemin siyasi, ekonomik ve sosyal koşullarını da incelemek gerekir. O dönemde yazarlar, şairler, ressam ve tiyatrocular kültür ve sanatın başkenti olan İstanbul Beyoğlu'nda bir araya gelmişlerdir.¹¹ 1950'li yıllarda Türk edebiyatının en usta yazarları olan pek çok yazar edebiyat dünyasına adım atmıştır. *Zenginlik*, *Kale*, *Yenilik* gibi kültür ve edebiyat dergilerinde yaptıkları yayınlarla önemli katkılarda bulunarak döneme

yön vermişlerdir. Güzel Sanatlar Akademisi, plastik sanatlar alanında öncü rolünü sürdürmüştür.¹² 1950'li yıllara kadar sanat galerilerinin olmamasından şikâyet eden sanatçılar eserlerini sergilemek için büyük çaba sarf etmişlerdir. Akademiden mezun olan gençlerin bir kısmı Avrupa'ya giderek sanat hayatlarına orada devam etme kararı alırken ülkede kalan gençler de sanat hayatlarını sürdürme mücadelesi vermişlerdir.

1950'lerden itibaren devletin sergileme faaliyetlerine katkısı oldukça azaldığından özel kuruluşların bu alandaki etkinliği artmıştır. Bu yılların en karakteristik özelliği, kültür ve sanat dünyasına özel galerilerin girmesi ve kişisel sergilerin gözle görülür biçimde artması olmuştur.¹³ 1954-1955 yılları arasında İstanbul'da birçok sergi salonu adından söz ettirmiştir. Tek bir devlet galerisi olmadığından sergilerin çoğu yabancı ülke konsolosluklarında ve kültür merkezlerinde açılmıştır. İstanbul'daki sergi mekanlarından bazıları şunlardır: Güzel Sanatlar Akademisi, Fransız Konsoloslugu, Amerikan Haberler Merkezi, Maya Sanat Galerisi, Olgunlaşma Enstitüsü Galerisi, Kuyucu Murat Paşa Medresesi, Gamsız Galerisi, Galatasaray Lisesi Antresi, Tiyatro Derneği, Sanat Dostları Derneği, Casa d'Italia, Spor ve Sergi Sarayı, Şehir Galerisi, Çevre ve Sanat Derneği, Filarmoni Derneği.¹⁴ Ankara'nın en önemli sergi mekanları ise, 1950'de kurulan Sanatseverler Derneği, 1952'de kurulan Helikon Sanat Derneği ve 1957'de kurulan Mılar Sanat Galerisi'dir.

1960-1970 Yılları Arasında Kültür Sanat Ortamı

1960-1970 yılları arasında sanat ortamında yeni galeriler açılmış ve bazı disiplinler bir araya gelerek sergileme tasarımında yeni bakış açıları sunmuşlardır. Bu süreçte sergilerin nicelik kadar niteliği de değişmeye başlamış, resim sergilerinin yanı sıra seramik ve heykel sergileri de artmaya başlamıştır.¹⁵ 1960'larda ilk kez koleksiyon sergileri düzenlenmiş; kişisel ya da kurumsal olabilen bu koleksiyonların sergilenmeye başlaması, sanat izleyicilerinin koleksiyonculuğa teşvik edilmesi açısından önemli bir gelişme olmuştur.¹⁶ Birçok yeni galerinin açılması da akademik düzeyde büyük bir ilerlemenin işareti olmuştur. Bu dönemde açılan galeriler, sadece eseri satın alan kurumlar olarak değil, sergi mekanları ve akabinde sanat dergilerinin katkılarıyla sanat ortamının kuruluşunda yadsınamaz bir rol oynamışlardır.¹⁷ Bu sergilerde tuval üzerine yapılan resimler, galeri duvarlarında üst üste istifleme ile ev dekorasyonunu anımsatan bir düzenleme içinde izlenebilmektedir.¹⁸

1962 yılında Gen-Ar Kulübü ve Galerisi karma sergilerle sanatseverlerle buluşmuştur.¹⁹ 1967'de devlet destekli bir galeri olan Taksim Sanat Galerisi, dönemin genç kuşak sanatçılarına fırsatlar sunmaya çalışan bir galeri olarak açılmıştır.²⁰ Galeri 1, 1968 yılında Mefkure Şerbet tarafından Beyoğlu Bekar Caddesi'nde kurulmuştur.

1970-1980 Yılları Arasında Kültür Sanat Ortamı

1970’li yıllara kadar siyasi gelişmelerin şekillendirdiği ya da direndiği bir sanat ortamında sanatı korumak ve sanat izleyicisini tatmin etmek çok zordu.²¹ 1970-1980 yılları arasındaki on yıllık süreçte sanat etkinlikleri/sergileri, devlet, özel sektör, kişisel çabalar, çeşitli kurum veya dernekler aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Sergi mekanlarının artmasıyla birlikte sergileme tasarım faaliyetlerinin de arttığı gözlemlenmiştir.²² Bu dönemde sanatçıların izleyiciyi sanatın alışlagelmiş tanımlarını değiştirmeye zorladığı ve iç mekan olgusunun ön planda tutulduğu görülmüştür.²³ Daha önce sadece nesnelere korumak ve sergilemek amacıyla kullanılan sergileme tasarımında, 1970 yılından itibaren sergi mekanının kendisi bir sanat eserine dönüşmüştür. Sanat galerilerinde iç mekanın karakterini belirleyen mobilya ve dekorasyon alanlarının yanı sıra birçok edebiyat, resim, heykel ve grafik gibi disiplinler bir araya gelerek sergilenen eserlerin mekanla bütünlüklerini vurgulamış ve böylece bütüncül bir modern iç mekan algısı yaratılmıştır.

1971 yılında Melda Kaptana Galerisi, 1972’de Er Sanat Galerisi’nin açılmasıyla birlikte özel galerilerin sayısı artmaya başlamıştır. Bu durum, 1973 yılında Aydın Cumalı’nın sahibi olduğu Cumalı Sanat Galerisi ve Ankara’daki Or-An Sanat Galerisi ile devam etmiştir. Aynı yıl Ankara’da bulunan Artisan Sanat Galerisi sergi etkinlikleriyle adını duyurmaya başlamıştır. 1974’te faaliyete giren Sofra Sanat Galerisi dışında 1975’e kadar yeni bir galeri ismiyle karşılaşılmazken, bu tarihte İstanbul’da açılan Galeride Baraz, Künmat, Veb, Bi-Ze Galerileri, Ankara’da Ertem Galerisi ve Tuzcuoğlu Kültür ve Sanat Galerisi ile birlikte özel galeri sayısı artış göstermiştir. 1976 yılında İstanbul’da Galerie Antiquaire ve Odakule Sanat Galerisi, Ankara’da Vakko Sanat Galerisi, Ak Galerisi ve Akdeniz Sanat Galerisi yeni sergileme mekanları arasındaki yerlerini almıştır.²⁴ 1977 yılından itibaren galeri sayısındaki artış ivme kazanmış, İstanbul’da; Tıglat Sanat Galerisi, Zeki Kocamemi Sanat Galerisi, Oya Sanat Galerisi, İzmir’de Oylu Sanat Galerisi sanat ortamına katılan yeni mekanlar olmuştur. Ayrıca 1976 yılında açılan Maçka Sanat Galerisi, sanatçının kendini özgür hissedebileceği modern bir iç mekan kurgusu oluşturması ve sanatsal performansını sergileme kültürüyle birleştirmesiyle dönemin öne çıkan galerilerinden olmuştur.

Örnek Alan İncelemesi: Sanat Galerileri

Sanat galerileri, sanatçının eserlerini toplumla buluşturabileceği modern iç mekanlar tanımına ulaşmadan önceki süreçte sergileme tasarım teknolojilerindeki yetersizlikler sebebiyle toplum tarafından yeterli ilgi ve desteği görmemiş kurumlar olarak tanınmışlardır.²⁵ İlk yıllarda sanatçıların eserlerini para ya da sipariş karşılığında alması sağlanarak sadece sanatçıların maddi olarak rahatlamaları sağlanmıştır.²⁶ Ancak zamanla sanat galerileri, sanatçıya destek olmanın yanı sıra sanatsal üretimin devamlılığı için maddi destekte bulunmuş ve yeni sergileme tasarım yöntemleri geliştirerek eserleri ziyaretçiyle buluşturmak için eserlerin modern iç mekanla işbirliği

içinde olduğu kurumsal bir sanat piyasası rolü üstlenmiştir.²⁷

Maya Sanat Galerisi (1950)

Türkiye’nin ilk uzun soluklu özel sanat galerisi olan Maya Sanat Galerisi 25 Aralık 1950 yılında çevirmen ve dublaj sanatçısı Adalet Cimcoz tarafından kurulmuştur. Açılmasında ve isminin konulmasında Türk edebiyatçı Sabahattin Eyüboğlu’nun büyük katkıları ve desteği olmuştur. Geleneksel ve çağdaş sanatın bir harmanı olarak sanatseverlere sunulmuş olan galeri, ismini Eyüboğlu’nun bir Anadolu kilimindeki uçan geyik (Maya kuşu) motifinden esinlenmesi sonucu almıştır ve amblemi de, bu motiftan yararlanılarak tasarlanmıştır.²⁸ Galeri açılmadan yaklaşık bir ay önce açılış haberi basın tarafından duyurulmuş ve böylelikle Maya için resmî bir başlangıcın temelleri atılmıştır:

“Tanınmış sanatkâr Adalet Cimcoz tarafından Beyoğlu’nda bir aya kadar bir daimi sergi salonu açılacaktır. Sergi, Lion Mağazası civarında olacak ve salonda daima birçok tablo ve muhtelif sanat eserleri bulunacaktır. Herhangi bir sergide teşhir edilen eserlerin bir kısmı bilahare bu salona nakledilecek ve böylece birçok sanatkarların eserlerini her zaman toplu olarak görmek imkânı temin edilmiş olacaktır.”²⁹

Uzun yıllardır galeri sahipleri İstanbul’un en eski yerleşim yerlerinden ve kültür, sanat ve ticaretin merkezi olan Beyoğlu’nu tercih ederek özel galeri açma girişimlerini burada denemişlerdir.³⁰ Beyoğlu’nun, eski adıyla Pera’nın, bu uzun sanat geçmişinin etkisinde kalan Adalet Cimcoz Maya Sanat Galerisi’ni açmak için burada bir yer aramaya başlamıştır. Cimcoz, galeri mekanı seçerken sanat camiasından dostlarının ve sanatsever olan herkesin kolaylıkla erişebileceği bir yer olmasına özen göstermiştir. Tüm bu uğraşları sonucunda İstiklal Caddesi üzerinde, kendisi ve eşi Mehmet Ali Cimcoz’un yaşadığı eve yakın merkezi bir yer olan Kallavi Caddesi 20/1 numarada yeni yapılmış iki katlı bir apartmanın birinci katında galeriyi açma kararı almıştır (Şekil 1).

İç içe iki küçük oda, bir banyo ve bir giriş holünden oluşan galeri için uygun bir yer bulunmasından kısa bir süre sonra iç mekanda düzenlemelere başlanmıştır. İki küçük oda sergilemeye uygun hale getirilmiş ve mevcut banyo depoya çevrilmiştir.³¹ Dairede kalorifer sistemi olmadığı için iç mekanda hol ile sergi odasının arasına küçük bir soba yerleştirilerek ısıtma sistemi çözülmüştür. Daire girişindeki geniş hol alanına Sabahattin Eyüboğlu’nun önerisiyle iç mekanın hem zeminden ışık alması hem de sergi teşhir alanı olarak kullanılabilmesi için bir vitrin yerleştirmiştir (Şekil 1).³²



ŞEKİL 1. (SOLDAN SAĞA): A. ESKİ GLAVANY (KALLAVİ) SOKAĞI'NIN GÖRÜNÜMÜ, BEYOĞLU, İSTANBUL; B. MAYA SANAT GALERİSİ'NİN KONUMUNUN HARİTA ÜZERİNDE GÖSTERİMİ; C. MODERN İÇ MEKANI TANIMLAYAN TASLAK PLAN ÇİZİMİ.

Kaynak: (Soldan sağa) a. Salt Araştırma, 2018; b. Google Maps; c. Yazar Arşivi 2022.

Tüm bu iç mekan değişikliklerinin ardından ilk sergi açılmış ve yaklaşık her onbeş günde bir düzenli olarak sergiler düzenlenmeye başlamıştır. Galeri, sanatçılarla sanatseverler arasında köprü vazifesi görmüş ve disiplinlerarası ilişki kurarak Türk kültür ve sanat dünyasına büyük katkılarda bulunmuş ve sanatın ticaretten öte korunma ve sergileme ile var olması gerektiğini savunmuştur.³³ Galeri, kurulduğu günden itibaren gençlerin üretimlerini tanıtmasına olanak sağlayarak onları desteklemiştir.³⁴ Gençlere tanıdığı bu imkanın yanı sıra dönemin önde gelen sanatçılarına, yazarlarına, gazetecilerine ve ressamlarına ev sahipliği yaparak sanat ve kültür faaliyetlerinin konuşulduğu, renkli bir ortam sağlamıştır.³⁵ Galeride Sabahattin Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Füreya Koral, Sadi Diren, Agop Arad, Fikret Adil, İbrahim Çallı ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi Adalet Cimcoz'un yakın arkadaşları ve kültür sanat camiasından pek çok isim sergi açarak eserlerini tanıtma imkânı bulmuştur (Şekil 2).³⁶ Dönemin Akademi öğrencilerinden Mengü Ertel ve Kuzgun Acar gibi genç sanatçı adaylarının da sergi açılışlarında servis yapma, misafirleri ağırlama gibi genel hazırlıklar konusunda büyük yardımları olmuştur.³⁷ Sanatın farklı disiplinlerinden gelen bu sanatçıların resim, heykel, mozaik, seramik, fotoğraf, karikatür ve desen gibi sanat dallarında sergilerine yer veren galeri, özel galericilikte dönemine damga vurmuştur (Şekil 2). Galeride ayrıca, paralel plastik-müzik sergisi, resimli şiir sergisi, fotoğraflı şiir sergisi, çocuk karikatürleri gibi Türkiye'de ilk defa düzenlenen sergilere yer verilmiştir.³⁸

1952 yılının ilk karma sergisi olan "Resimli Şiir Sergisi" adlı sergide gelenekselle modern, eski ile yeni bir arada yer almıştır. Sanatçılar kendi seçtikleri şiirlere yanıt verir nitelikte ürettikleri eserlerini burada sergileme imkânı bulmuşlardır.

Kullanılan sergileme tasarım stratejileri ile Türk sanat tarihi ve Avrupa'nın modern iç mekan geleneği bir araya getirilmiştir.³⁹ Sergi iç mekanının sağ duvarı Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu'nun tekstil ağırlıklı çalışmaları için bir vitrine

dönüştürülmüştür (Şekil 2). Burada Eyüboğlu yere kadar uzanan perde kumaşlarının yüzeyine fırçayla ve ağaç kalıplarla Maya'nın logosunda da yer alan uçan geyik motifini işleyerek geleneksel yazmacılık sanatına dikkat çekmiştir. Sergide ayrıca Türk halk sanatından yazma örtüler, abajurlar, Türk işlemelerinden yapılmış el çantaları, halı örnekleri, kilimler, vazo ve testiler, bazı meşhur kişilerin maskaları ve duvara asılmış bir Orhan Veli şiiri göze çarpmaktadır (Şekil 2). Bir tarafı boydan boya kaplayan şark sediri ve orijinal motiflerle süslü yazma perdeler ise serginin en beğenilen bölümlerinden biri olmuştur.



ŞEKİL 2. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA) A. SADİ DİREN SERAMİK ÇALIŞMALARININ YANINDA; B. FÜREYA KORAL SERAMİK SERGİSİ'NDEN BİR KARE; C. SAĞDAN SOLA; ADALET CİMCOZ, AHMET HAMDİ TANPINAR, SAİT FAİK ABASIYANIK, FÜREYA KORAL, AGOP ARAD, MEHMET CEMÂL UMAN VE HÜSAMETTİN BOZOK; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA) D-E. MAYA SANAT GALERİSİ'NDE AÇILAN İLK SERGİDEN BİR KÖŞE; F. ORHAN VELİ KANIK'IN KARŞI ADLI ŞİİRİYLE SÜSLENMİŞ PANO.

Kaynak: Üst sıra soldan sağa) a-b. Salt Araştırma, 1953; c. Deniz, 1954; (Alt sıra): d-e-f. Kaptana, 1972.

Milar Sanat Galerisi (1957)

Milar Sanat Galerisi bir diğer adıyla Milar Mobilya ve Dekoratif Sanatlar Galerisi, Mimar Selçuk Milar tarafından 25 Haziran 1957'de modern bir galeri olarak Ankara'da kurulmuştur. Ankara'nın sosyal ve kültürel yaşamının şekillenmesinde önemli rol oynayan Milar, eserleriyle o dönemin ünlü isimlerinden biri olmuştur.⁴⁰ Alman Mimar Paul Bonatz ile çalışmış olan Milar, mimar olarak başladığı profesyonel kariyerinin yanı sıra mobilya tasarımcısı, grafik tasarımcısı, sanat galerisi sahibi, yayıncı ve illüstratör kimlikleriyle de tanınmıştır.⁴¹ 1947-1948 yılları arasında kalitesiz bir matbaada

çalışmasına rağmen başarılı ve öncü bir güzel sanatlar dergisi çıkarmış ve *Grand East Magazine* dergisinde öyküler yazarak edebi kimliğini tanıtmıştır.⁴² Ayrıca 1950’de çok partili dönemin ilk seçimlerinde Demokrat Parti’nin kullandığı ünlü “Yeter Söz Milletindir” afişinin ve sloganının yaratıcısı olarak adını duyurmuştur.

Tanınırlığı artan Milar, o dönem Ankara’da oluşan büyük bir boşluğu kapatmak amacıyla Galeri Milar’ı kurmak üzere Kızılay Kumrular Caddesi’nde eski Milli Kütüphane binasının karşısında butik bir yer bularak Milar Mobilya ve Dekoratif Sanatlar Galerisini açmıştır (Şekil 3).⁴³ Açılış Zafer gazetesi’nin birinci sayfasından bir fotoğrafla duyurularak halkın yanı sıra kamu görevlileri ve dönemin Cumhurbaşkanı Celal Bayar da davet edilmiştir.⁴⁴ Galeri daha öncesinde açılan galerilerden farklı olarak bir apartman dairesinde yer almamaktadır. Yer için, sergi salonu, mobilya tanıtım mağazası ve atölye işlevi gören çok fonksiyonlu modern bir mekan seçilmiştir (Şekil 3).⁴⁵ Bu fiziksel avantaj sayesinde galeri iç mekanında her sergi için özel olarak sergileme tasarım kurguları geliştirilebilmiştir.



ŞEKİL 3. (SOLDAN SAĞA) A. MİLAR SANAT GALERİSİ’NİN KONUMUNUN HARİTA ÜZERİNDE GÖSTERİMİ; B. MODERN İÇ MEKANI TANIMLAYAN TASLAK PLAN ÇİZİMİ.

Kaynak: Sol: Google Maps, ET: 2022; Sağ: Yazar Arşivi 2022.

1950’lerin sonunda ve 1960’ların başında Kocacıklıoğlu, Uncuoğlu ve Koz’lar, galeri sahibi Selçuk Milar ve Ali İhsan Şark, Türkiye’deki çağdaş ev mobilyasını tanıtan ve satışlarını yapan önemli isimlerden olmuştur.⁴⁶ Selçuk Milar, galeride sanat yapıtlarının yanı sıra, dönemin popüler Danimarka ahşap mobilyası tarzını kopyalayan bir üslupta kendi zanaatkarlığıyla ürettiği mobilyalarını satmıştır (Şekil 4). Galeri için üretilen Turgut Cansever ve Şevki Vanlı imzalı özgün parçalar genç tasarımcıların peşine düştüğü modellerden olmuştur.⁴⁷ Çok sayıda müşteri kazandıran modellerin birçoğunu, Hans Wegner, Fritz Hansen ve Arne Jacobsen gibi Danimarkalı tasarımcıların pürüzsüz, el yapımı tarzı ürünlerinden ilham alarak tasarlamıştır.

Galeri Milar, o dönemde Ankara’da modern resim ve modern mobilyayla ilgilenen insanların buluşma noktası olan kültürel ve sosyal bir çekim merkezi olmuştur. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Gencay Kasapoğlu, Füreya Koral, Abidin Dino, Orhan Peker ve Avni

Arbaş gibi birçok sanatçı ve ressamın işlerini sergileyen galeriyi bazı aydınlar ve politikacılar da ziyaret etmiştir.⁴⁸ Böylelikle, eserler basın gibi çeşitli iletişim araçlarıyla topluma aktarılabildiği. Galeride, ressamların eserlerinin yanı sıra Ülker Okçuoğlu’nun batikleri, Lerzan Bengisu’nun dekoratif ahşap işleri ve Ferruh Başağa’nın mozaikleri gibi plastik sanatların diğer dallarından eserler de sergilenmiştir.⁴⁹ Ayrıca ulusal ölçekte sanat ortamının bulunduğu bir sosyal iletişim ağı yaratma rolünü üstlenmesiyle öne çıkmıştır.⁵⁰ Türkiye’de İskandinav ve Danimarka model mobilya tasarımları üreten ilk kişilerden olan Milar’ın mobilyaları, malzeme seçimi ve imalat aşamasında gösterilen özen sayesinde Ankara’nın birçok konutunda uzun yıllar boyunca en seçkin ve dayanıklı eşya olarak yer almıştır (Şekil 4).⁵¹



ŞEKİL 4. ÜST SIRANIN TAMAMI VE SOL ALT: GALERİ MİLAR SERGİ İÇ MEKANINDAN FOTOĞRAFLAR; ALT SIRA ORTA: GALERİ MİLAR’DA BEDRİ RAHMİ SERGİSİNDEN BİR KAREDE YER ALAN MOBİLYA; SAĞ ALT: 1960 YILINDA İÇ MİMAR AZMİ KOZ VE BEDİZ KOZ (MPD) TARAFINDAN TASARLANAN AHŞAP SALON TAKIMI.

Kaynak: Sol: Sol üst ve orta üst: Arat, 2020; Sağ üst ve alt sıranın tamamı: Kerim Han Milar Arşivi, ET: 2022.

Galeri Milar’ın açılmasından bir yıl sonra Ankara’da Butik A isimli firmayı kuran içmimarlardan Azmi ve Bediz Koz da bu mobilya anlayışını Selçuk Milar’dan sonra devam ettiren ilk isimlerden olmuştur.⁵² Koz ailesi 1960’larda Türkiye’de modern mobilya üretiminin temel taşlarından biri olan Mobilya, Planlama, Dekorasyon (MPD) firmasını kurarak tasarım ve üretimlerini bu marka altında sürdürmeye devam etmişlerdir. Butik A ve MPD süreci boyunca ürettikleri mobilyaları çoğu zaman Galeri Milar’da sergilemişlerdir (Şekil 4).⁵³ Bu sergileme tasarımlarının, kendi firmaları için bir tanıtım niteliğinde olmasının yanı sıra Galeri Milar’ın savunduğu modern iç mekan ve mobilya detaylarının bir araya getirilmesiyle bütüncül bir sergi mekanı oluşturulması fikrine katkı sağladığını söylemek mümkündür. Birbiriyle işbirliği içerisinde olan bu

iki galeri ziyaret edildiğinde iç mekanda birçok benzerlik görmek mümkün olmuştur. Örneğin, Galeri Milar’da açılan sergilerde görünen 1960’lara ait modern İskandinav-Danimarka stili mobilyanın ve aydınlatma olarak kullanılan 1950’li yılların moda aydınlatma elemanı olan Danish Modern Opaline Diabolo Pendant’ın benzer örnekleri Butik A Mağazası’nda da görülmüştür (Şekil 4).

Maçka Sanat Galerisi (1976)

Sanata meraklı koleksiyoner bir ailenin üyesi iki kız kardeş olan Rabia Çapa ve Varlık Sadıkoğlu, İstanbul’da bir galeri açma kararıyla yola çıkmışlar, ardından 1976 yılında bu fikirlerini hayata geçirmiş ve Maçka Sanat Galerisi’ni kurmuşlardır.⁵⁴ Galerinin mimarı Mehmet Konuralp, logo tasarımcısı Mengü Ertel’dir. Açıldıktan 40 yıl sonra Çapa’nın aldığı kararla sanatseverlere veda eden galeri, Rabia Çapa ve kurumu devrettiği kızı Didem Çapa’nın ortak kararıyla, 2021 yılında kapılarını yeniden açmıştır.⁵⁵ 1960’lı yıllardan itibaren birçok etkenle birlikte gelişen ve değişen sanat ortamında önemli bir yer edinen bu galeri, İstanbul Şişli’nin Harbiye Mahallesi’nde Mimar Kemal Öke Caddesi üzerindeki 31/A numaralı binada yer almaktadır (Şekil 5).⁵⁶ Seramikten yerleştirmeye, grafikten karikatüre, heykelden resme, fotoğraftan ebruya sanatın hemen her alanından eserler sergileyen galeri; kataloglar, sergi gazeteleri ve yayıncılık alanında da faaliyet göstermiştir.⁵⁷

Daire içinden girilen, bahçe kotu yüksekliğinde bodrum olarak tanımlanan daire önündeki alanın bir kısmı kullanılarak çukur bir avlu oluşturulmuştur. Ön bahçeye bu formun verilmesi, galeriye sadece sokaktan ulaşılmasını sağlamakla kalmamış aynı zamanda cepheyi de tanımlamıştır.⁵⁸ Ayrıca çukur avlu, açık hava etkinlikleri için kullanılabilir bir sosyal alan (heykel avlusu) olarak hizmet verebilmiştir. Avluyu üst bahçeden ayıran istinat duvarı (dalgalı duvar) sokaktan kıvrılarak avluyu galeri önüne taşımıştır. Bu sayede tüm cephesi ile ortaya çıkan bodrum duvarı, tektonik nedenlerle yapının genişleyen orta kolonunun her iki yanından galeriye açılmıştır.⁵⁹ Girişler mesai saatleri dışında kullanılmak üzere yan duvarlara doğru kaybolan “sürgülü kafes” kapılar ile kapatılabilmektedir. Yaklaşık 80 m² alana sahip olan galeri, girişte iki adet cam kapı ile dışarıya bağlanan ana sergi odasını ve hemen devamında içe dönük ve birbiriyle bağlantılı iki bölümden oluşan sergi odasını ve ayrıca çalışma odası, depo, mutfak ve tuvalet gibi mekanları içermektedir (Şekil 5). Modern iç mekanda kullanılan nişler ve cephedeki açıklıklar, sanat nesnelere tanımlamaktadır. Konuralp, Bozüyük’te seramik üreten bir atölye açan mimar arkadaşıyla birlikte sırsız mat seramikleri görünce renksiz, berrak, içindekiyle rekabet etmeyecek, her zaman nötrlüğünü koruyacak bu modern malzemeyi Maçka Sanat Galerisi’nde uygulamaya karar vermiştir.⁶⁰

Maçka Sanat Galerisi’nin duvarları ve zemini 10x10 cm ebatlarında çini ile kaplıdır. Sunduğu iç mekan bütünlüğü ile sadece bir çağdaş sanat galerisi olmaktan öteye geçtiği söylenebilir. Modern iç mekânın tanımlayıcı ögesi olan karolar, avlu zemininden

galeri zeminine ve cepheden iç mekana kadar tüm yüzeyleri kesintisiz bir şekilde kaplamaktadır.⁶¹ Galeri iç mekânında modernliğin tartışılması sırasında üzerinde durulması gereken bir diğer detay ise galerinin aydınlatma sistemidir. Tavanda çok sayıda aydınlatma elemanı sergilendiğinde bir süre sonra sanat eserleri ile rekabet etmeye başladığı görülmektedir.⁶² Tüm bunları göz önünde bulunduran Şazi Sirel, tasarımında, tavan alçak olduğu için illüzyon tekniği kullanarak homojen bir derinlik hissi yaratmıştır. Tasarımın tavan yüksekliği hakkında fikir vermeden ziyaretçilerin algısına göre şekillenebilen bir yükseklik hissi vadediyor olmasıyla, galerinin daha deneyimsel bir mekân haline geldiği söylenebilir. Aydınlatma ile bütünleşik tasarlanan yarı saydam perde kumaşı, tavan yüksekliği problemini çözmüştür. Tavan bir örtü arkasına gizlenmiş ve eksen mesafeleri kumaşın enine göre belirlenmiştir.⁶³

Galeri, başlangıçta böyle bir çizgiye sahip olmasa da değişen sanat anlayışı, sanatçı eğilimleri, biçimsel özellikleri ve mimari yapısı sayesinde, nesneyi mekânla özdeşleştiren sanatçılar tarafından göz ardı edilemeyecek bir modern iç mekân haline gelmiştir.⁶⁴ Mimar Mehmet Konuralp, modern bir galeri iç mekânı tasarlanırken herhangi bir döşeme veya ekstra mimari unsur olmaması gerektiğini vurgulamıştır. Modern iç mekânın sadece sanatçıların eserlerini sergilemek için tasarlanmış bir konteyner olmadığını, aynı zamanda mekânın kendisini ziyaretçilere sunması açısından da önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Maçka Sanat Galerisi’nin günümüzdeki müdürü Didem Çapa, çocukluğundan beri sergiyi duvarda asılı resimlerden ibaret zanneden ziyaretçilerin galeriye gelişlerine tanık olduğunu ve kapıdan döndüğünü belirtmiştir.⁶⁵

Bu galeride farklı disiplinlerden seramik, cam ve tekstil sergileri bir araya getirilmiştir. Modern olanı mekânda yakalamayı hedefleyen bu galeride, çağdaş sanatçıların eserleri günümüz teknolojisi ile bir araya getirilerek modern bir deneyim alanı sunan bir sergi kurgusu oluşturulmuştur.⁶⁶ Müzelerdeki sergilemelerde hata payı yokken, sanat galerilerinde değişken sergileme tasarım konseptleri kurgulanabilmekte ve eser-modern iç mekân ilişkisi çeşitli varyasyonlarla vurgulanabilmektedir. Döneminin bu açıdan en iyi örneklerinden olan Maçka Sanat Galerisi’nin yarattığı mekansal bağlama bir sanatçının kayıtsız kalması da pek mümkün olmamıştır. Sergi iç mekânı, çoğu zaman sanatçıların eserleri üzerinde etkili bir unsur olmuştur. Sanatçılar, modern iç mekânın özelliklerine göre sergileme tasarım yöntemlerini kullanmışlar ve mekânı bir problem olarak ele alarak yapısal faktörleri irdelemişlerdir.⁶⁷

Maçka Sanat Galerisi’ndeki pek çok sergi aracılığıyla sanat objeleriyle modern iç mekân bağlantısını incelemek mümkündür. İlk örnek, sanatçı Sarkis Zabunyan’ın Ocak 1993’te açtığı dördüncü kişisel sergisi olan “19380-19930” dur. Sergi adını Sarkis’in 1938’deki doğumundan ve serginin açıldığı 1993’ten almaktadır. Galeri yapısının avantajlarını sergileme tasarımına yansıtmayı tercih eden sanatçı, ana ve arka olmak üzere ikili bir mekân düzenlemesi oluşturmuş ve teatral bir kurguya imza atmıştır. Ana mekânda, serginin odak noktası olan neon ışıklı, önünde 19380, arkasında 19930 yazan geniş,

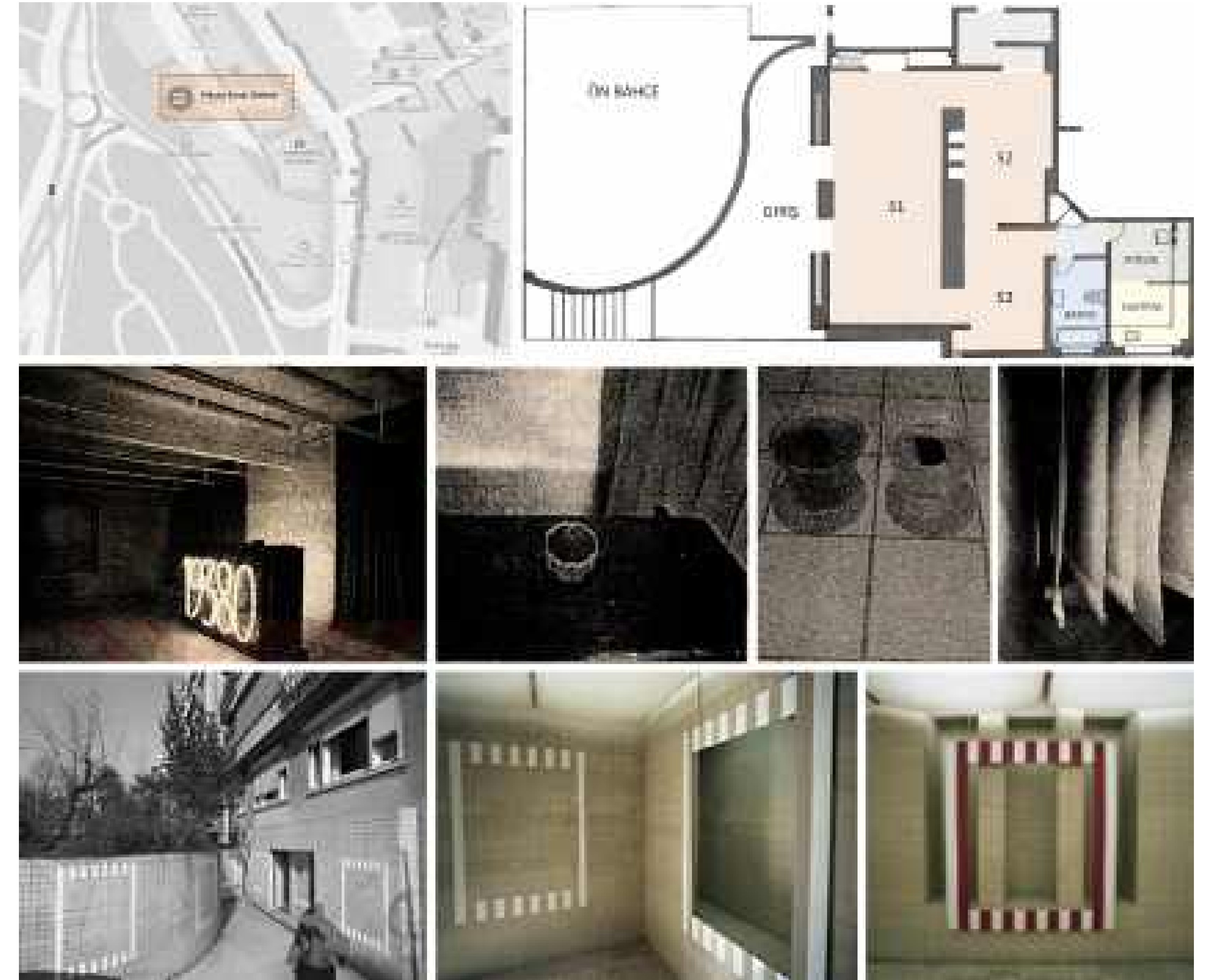
dar ve dikdörtgen bir sandık yer almaktadır (Şekil 5). Sandığın iki yanında, modern iç mekanın arka kısmına geçişi sağlayan iki kapının bulunduğu bölümde, sağda yeşil perdeler, solda kırmızı perdeler sarkmaktadır.

Sergileme tasarımında sanatçı, ışıkları yakmayarak tavana bakan izleyicilerin galerinin tüm modern aydınlatma ekipmanlarını incelemesine olanak sağlamıştır. Girişteki ana sergi odasında sandık üstünde duran, biri yeşil biri kırmızı renge boyanmış iki küçük kâğıt parçasının yüzdüğü içi su dolu kâseler nesneyi vurgularken, nişin solundaki iki cam bardak, girişi tanımlayarak, modern iç mekanın kendisini bir sergi elemanı haline getirmiştir (Şekil 5). Arka sergi odasına geçildiğinde ön odanın tavanındaki aydınlatmayı gizlemek için tavandan duvara paralel sarkan beyaz kumaş perdeler görülmektedir (Şekil 5). Bu mekan, bir bakıma ana mekan için bir kulis görevi görmektedir. Alttan ve üstten ahşap çerçeve içine alınmış bu kumaşlar geçişe engel olmaktadır. Bu sayede seyircinin odak noktası neon ışıkların hâkim olduğu dikdörtgen kutuya yönlendirilmiş olmaktadır.⁶⁸ Kimi zaman sirkülasyonunun önlenmesiyle kimi zaman da vurgulanmasıyla oluşturulan modern mekan kurgusuyla, galeri olanaklarından sonuna kadar yararlandırdığı söylenebilir.

İkinci örnek, 1993 yılında, 26 Ocak - 27 Şubat tarihleri arasında, özellikle fiziksel çevredekiformların ve mekanın mekan ve nesne algısında önemli olduğunu savunan Fransız kavramsal sanatçı Daniel Buren'in düzenlediği "Yerleştirilmiş Çalışma" adlı sergi olmuştur.⁶⁹ Buren, 1960'tan beri sahaya özel birçok kalıcı kurulum tasarlamıştır. Bunlardan en çarpıcılarından biri de Maçka Sanat Galerisi'ndeki bu sergi. Bu sergi, galeri mekanının dışından başlayan ve ziyaretçiyi içeriye doğru yönlendiren davetkâr bir tavır sergilemektedir. Mekanın yapısında bulunan 10x10 cm ebadındaki çini karolar, mekanın bazı yerlerinde beyaz, sarı, pembe, kırmızı, mavi ve siyah renklerde; çeşitli form ve ebatlarda bantlarla kaplanmış veya bu bantlarla oluşturulan içi boş çerçeveler bazı kısımlara asılmıştır. Bu bantlar dış mekanlarda doğrudan seramik kaplı duvarlara yapıştırılırken, iç mekanlarda önce sunta çerçevelere sonra da seramik yüzeye yapıştırılarak kullanılmıştır (Şekil 5).

Maçka Sanat Galerisi'nde sergiler düzenleyen pek çok sanatçı gibi Buren de, mekanın ön tarafında solda kalan mimari detaylardan biri olan nişi sergi kurgusunda bir öge olarak kullanmış ve eserlerini 130.5x156x17.5 cm'lik sunta çerçeve içine kapatmıştır (Şekil 5). Böylece bir tablo gibi sergilenen bu mimari detay, galerinin modern mekan vurgusunu ön plana çıkarmıştır. Sanatçı tüm sergileme elemanlarının yüksekliğini bu nişi merkez alarak zeminden belirlemiştir. 40 yıldır yapının içinde kalıcı olarak yer alan bu iç mimari detay, ziyaretçilerin mekanı boyutlarıyla birlikte okumasına olanak sağlamıştır. Sergileme tasarım kurgusunun derinine inildiğinde iç mimari detay mı sergiyi şekillendirdi, yoksa binada bir niş mi açıldı ve bu sergi için bir öngörü sağladı mı gibi sorular doğmaktadır. Serginin bir diğer mekanı olan arka kısma bakıldığında bu mekandan sonra bir tarafta üçlü nişin çerçevesi, diğer tarafta çerçevenin dış çerçevesini oluşturduğu

görülme (Şekil 5). Sanatçı, birçok yerde kasetleri boş bırakarak mekanın gerçek dokusunun sergilenmesini sağlamıştır. Bu bantlamanın tamamen bu mekana özgü olduğunu ve serginin, mekanın boyutları ve niş, kapı gibi detayların kullanımıyla doğrudan bu galeriyle bağlantı kuran bir eser olduğunu söylemek mümkündür.



ŞEKİL 5. ÜST SIRA SOLDAN SAĞA: MAÇKA SANAT GALERİSİ'NİN KONUMUNUN HARİTA ÜZERİNDE GÖSTERİMİ; MODERN İÇ MEKANIN TANIMLAYAN TASLAK PLAN ÇİZİMİ; ORTA SIRA SOLDAN SAĞA: SANDIK DETAYININ BULUNDUĞU ANA GİRİŞTEKİ SERGİ ODASI; SANDIĞIN ÜST KISMINDA VE GİRİŞİN SOLUNDAKİ NİŞTE YER ALAN SU DOLU KASELER; TAVANDAN SARKAN BEYAZ KUMAŞ PERDELER; ALT SIRA SOLDAN SAĞA: DIŞ MEKANDA SERAMİK KAPLI DUVARLARA YAPIŞTIRILAN BANTIN DETAYINI GÖSTEREN BİR GÖRSEL; YAKLAŞIK 130,5X156X17,5 CM EBADINDA SUNTA ÇERÇEVE İÇİNE ALINMIŞ NİŞ DETAYI; ARKA BÖLÜMDEKİ SERGİ ODASINDA BULUNAN ÜÇLÜ NİŞİN ÇERÇEVE DETAYINI GÖSTEREN GÖRSEL.

Kaynak: Sol üst: Google Maps, ET: 2022; Sağ üst: Yazar Arşivi 2022; Orta sıranın tamamı: Boynudelik, 1999. Alt sıranın tamamı: Arkiv, ET: 2022.

Tartışma ve Sonuç

Bu çalışma, 1950-1980 yılları arasında Türkiye’de sergileme kavramının gelişmesiyle birlikte artış gösteren disiplinlerarası birlikteliği ve çok katmanlı iletişim kurmak için mekanın kendisinin tasarıma dâhil edilmesi faktörünü modern iç mekana örnek gösterilebilecek nitelikteki üç sanat galerisi üzerinden tartışmayı amaçlamıştır. Öncelikle sergileme tasarımının gelişiminden söz edilerek temel oluşturulmuş, ardından belirtilen tarihler arasında faaliyet gösteren Maya Sanat Galerisi, Milar Sanat Galerisi ve Maçka Sanat Galerisi için dönemin kültür sanat ortamı göz önünde bulundurularak modern iç mekandaki sergileme kurgusunun değişimi gerek mekansal öğeler gerek sunum yöntemi açısından incelenmiştir. İncelemeler sonucunda üç galeri için bazı değerlendirmeler yapılmıştır:

1950-1955 arası faaliyet gösteren Maya Sanat Galerisi’nde iç mekan kurgusu her sergide yeniden düzenlenerek kimi zaman sergilenen vazo, heykel ve seramik gibi dekoratif nesnelere, kimi zaman raflar, halılar ve perdeler, kimi zaman da modern resim bir sergi elemanı olarak kullanılmıştır. Galeride her ne kadar sanat eserleri mekanın önüne geçse de döneminin sergileme teknolojilere göre farklı sanatsal disiplinlerden geleneksel eserleri mekan diliyle harmanlanarak modern bir vurguyu ön plana alınmıştır.

1957 yılında kurulan Milar Sanat Galerisi’nde ise sergilerde kullanılan tasarım stratejileri ile duvardaki 2 boyutlu resimlerin ötesine geçilerek Türk sanat tarihi ile Avrupa’nın modern iç mekan geleneği bir araya getirilmiştir. Farklı disiplinlerden çeşitli sanatçıları bir araya getirerek modern mobilyayı Ankara’ya tanıtan ilk galeri olarak yerini almıştır. Eserlerin mobilyalı bir ortamda iç mekan tasarımının bir parçası olarak değerlendirilmesi günümüzde tartışma konusu olmakta ve sanat eserlerinin mobilyalarla birlikte sergilenmesinin, çağdaş sanatta hâkim olan “beyaz küp” kavramına uygun olmadığı gibi söylemler olmaktadır. Ancak gerek sergileme kurgusuyla gerek eserlerin ve mobilyaların modern çizgileri sayesinde galerinin döneminin modern iç mekanlarından biri olduğu söylenebilir.

Diğer iki galeriden farklı olarak 1978’de kurulan Maçka Sanat Galerisi, mobilya veya fazladan mimari unsurların kullanımını en aza indirerek modern bir yapıyı izleyicilerle buluşturmaktadır. Sanatçılar mevcut eserlerini modern iç mekana adapte etmek için fazladan çalışmalar yürütürken bazı sanatçılar ilhamlarını galeri mekanının kendisinden almışlardır. İç mekan kurgusu her seferinde yeniden yaratılabilmekte ve hem sanatçı hem de sanat severleri bu kurguya dâhil ederek yönlendirebilmektedir. Maçka Sanat Galerisi’ndeki sergilemelerde kimi zaman mekanın sınırlarına sadık kalınırken kimi zaman da mekana tezat geometrilere kurgular oluşturulmuştur. Galeri ziyaretçilere, nesne sergilemelerinin ötesinde modern sanat-modern iç mekan işbirliğini destekler nitelikte bir deneyim sunmaktadır. Böylece sergilemenin iki boyutlu resimlerin çerçevelerle duvarlara asılmış halinden öte, mekan atmosferinin bir sergiye dönüşmesini

sağladığını ve bunun da sergideki izleyici deneyim kalitesini büyük oranda arttırdığını görmek mümkündür. Galeri iç mekanında modern etkiyi yaratan; niş kullanımı, tüm yüzeyleri kaplayan seramik karolar, doğrudan eseri işaret etmek yerine homojen bir aydınlatma ile dikkatin bütüne verilmesi ve mekanda pencere ve kapı yerine giriş çıkışın sağlandığı açıklıklar, izleyiciyi bir apartman dairesinde çerçevelerce eser görmek hissinden uzaklaştırmıştır.

Sonuç olarak, geçmişte sadece nesnelere korumak ve teşhir etmek amacıyla kullanılan sergileme tasarımı artık sanat ve tasarım alanında bağımsız bir kavram haline gelmiştir. Sergileme konseptinin gelişmesiyle disiplinlerarası birliktelik artmış ve çok katmanlı bir iletişim kurmak için mekanın kendisi tasarıma dâhil edilmiştir. Artık sadece nesnelere sergilenmekle kalmamış, serginin kendisi bir sanat eserine dönüşmüştür. 1950’li yıllarla birlikte kültür ve sanat dünyasına özel galeriler girmiş ve kişisel sergilerin sayısı artmıştır. Bu dönemde daha çok objenin sergilendiği galeri mekanları karşımıza çıkmaktadır. 1960’lı yıllarla birlikte tuval üzerine yapılan resimler, galeri duvarlarında üst üste istifleme ile ev dekorasyonunu anımsatan mobilya ağırlıklı bir düzenleme hakimdir. 1970’den itibaren sergi mekanının kendisinin bir sanat eseri haline geldiği görülmüştür. Sanat galerilerinde mekan karakterini belirleyen modern iç mekan tasarımı ve mobilya alanlarının yanı sıra edebiyat, resim, heykel ve grafik gibi birçok disiplinin bir araya gelmesiyle birlikte sergilenen eserlerin mekanla birlikteliği vurgulanmış ve bu sayede bütüncül bir modern iç mekan algısı yaratılmıştır.

NOTLAR

- 1 TDK. "Exhibition [Sergileme]." ET: 03.09.2022, <https://sozluk.gov.tr/>.
- 2 Burcu Melike Subaşı, "Müze Sergileme Tasarımında Bir Bütüncül Yöntem Olarak Hizmet Tasarımı PTT Pul Müzesi ve Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi Örneği" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, 2019).
- 3 Jan Lorenc, Lee Skolnick ve Craig Berger, *What is Exhibition Design? [Sergileme Tasarımı Nedir?]*. (İsviçre: A RotoVision Book SA, 2007), 8.
- 4 Cansın İlayda Çetin, "Sergileme Kavramı ve Tasarımı Üzerine: 2 Boyutlu ve 3 Boyutlu Sergilemenin Karşılaştırılması," *Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, no. 7 (2015): 19–28.
- 5 Gökçe Evren, "Sergileme Mekanlarında Etkileşim ve Öğrenme Biçimlerinin Çocukların Mekan Deneyimine Etkileri Üzerine Bir Araştırma" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2016).
- 6 Cansın İlayda Çetin, "Sergi Mekânlarına Dönüştürülen, İşlevini Yitirmiş Olan Yapıların Çağdaş Sergileme Anlayışı Kapsamında İrdelenmesi" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2016).
- 7 Handan Duyar, "Sergileme Elemanlarının Türkiye'deki Endüstrileşme Düzeyi" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2011).
- 8 Ceren Çalışkan, "Sergileme Tasarımının Gelişimi ve Müze ile Sanat Galerilerinin Karşılaştırılması," *Yıldız Sanat ve Tasarım Dergisi* 3, no. 1 (2016): 26–42.
- 9 Mehmet Üstünipek, "1923-1950 Yılları Arasında Açılan Sergiler," *Türkiye'de Sanat* 40, (1999): 40–48.
- 10 Banu Çolak, "Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türkiye'de Değişen Sergileme," *Sanat Dergisi* 0, no. 19 (2011): 1–8.
- 11 "Beyoğlu Hakkında" ET: 27.03.2022, <https://saltonline.org/tr/41/salt-beyoglu>.
- 12 Azime Savaş, "Maya Sanat Galerisi" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2008).
- 13 Emir Can Güzel, "Türkiye'de 1950-1960 Arasında Kültür Politikaları ve Müzelere Etkileri" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2006).
- 14 Zeynep Yasa Yaman, "1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve 'Temsil' Sorunu," *Toplum ve Bilim*, no. 79 (1998): 99.
- 15 Bora Gürdaş, "1960-1970 Yılları Arasında Türkiye'de Kültür ve Sanat Ortamı" (Yayınlanmamış doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi, 2008).
- 16 Mehmet Üstünipek, "Cumhuriyet'ten Günümüze Türkiye'de Sanat Yapıtı Piyasası" (Yayınlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 1998), 99.
- 17 Salih Gezen, "1950-1970 Sanat Ortamında İş ve İstihsal Sergisi" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi, 2019).
- 18 Ebru Dede, "1950-1970 Yılları Arasında Batılı Sanatçılarla Türk Sanatçıların Sorunları Sergisinin Karşılaştırılması," *Yıldız Sanat ve Tasarım Dergisi* 4, no. 9 (2019): 75–93.
- 19 Emriye Okutur, "Türkiye'de Sanat Galerilerinin Gelişiminin Sanat Yönetimine Etkisi" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, 2011).
- 20 Burcu Pelvanoğlu, "Koleksiyonculuk Üzerine Birkaç Söz/Birkaç Anektot," *Sanat Dünyamız Dergisi* 103, (2007): 119–124.
- 21 Özgür Kocacı, "Maçka Sanat Galerisinin Tanıtımı ve Faliyet Yılları İçerisindeki Konumu" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2008).
- 22 Güler Bek Arat, "1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam" (Yayınlanmamış doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2007).
- 23 Özer Aktimur, "Türkiye'de 1970'den Günümüze Sergi Mekanları ve Sanatçıların Eserleriyle Kurduğu İlişki" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2009).
- 24 Aktimur, a.g.e., 105.
- 25 Ali Artun, "Sanat Piyasası ve Galerilerin Örgütlenmesi," *Skopdergi* 8, (2015).
- 26 Seniha Ünay Selçuk, ve Evren Selçuk, "Sanat Piyasası ve Sanatçı," *İdil Sanat ve Dil Dergisi* 6, no. 36, (2017): 2235.
- 27 Selçuk, a.g.e., 2236.
- 28 Alper Murat Öz, "Sanat Yönetimi Açısından Maya Sanat Galerisi" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, 2013).
- 29 Mine Söğüt, *Adalet Cimcoz: Bir Yaşamöyküsü Denemesi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000).
- 30 Savaş, a.g.e., 15.
- 31 Özlem Erikci, "Kurum Galerilerinde Sanat Yönetimi" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, 2016).
- 32 Azra Erhat, "Adalet Cimcoz'un Evi," *Hürriyet Gösteri*, no. 9, (1981): 20.
- 33 Başak Önsal, "Ankara'da Sanat Galericiliğinin Oluşumu 1950'lerin Öncü Üç Galerisi Üzerine Bir Çalışma" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2006).
- 34 Özkan Eroğlu, *Türkiye'de Resim Sanatı* (İstanbul: Tekhne Yayınları, 2015), 114.
- 35 Yahşi Baraz, "Türkiye'de Galerilik ve Sanat Pazarının Gelişmesi," *Antika Kültürü Dergisi*, no. 1, (1993): 18.
- 36 Okutur, a.g.e., 21.
- 37 Savaş, a.g.e., 40.

- 38 A.g.e., 12.
- 39 Erikci, a.g.e., 9.
- 40 Önsal, a.g.e.
- 41 Seda Canoğlu, “Türkiye’de Modern Mobilya Tasarımının Gelişimi: Öncü Mobilya Tasarımcılar Üzerine Bir Analiz” (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, 2012).
- 42 Emin Nedret İşli, “Eser Dergisi ve Selçuk Milar,” *Sanat Dünyamız*, no. 74, (1999): 243.
- 43 Selin Seyhan, “Ankara’da Sanat Koleksiyonculuğu” (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2021), 41.
- 44 Anonim, *Günlük Zafer Gazetesi*, 26.06.1957.
Mimarlarımızdan Selçuk Milar, Yenişehir’de Milli Kütüphane önünde “Galeri Milar” adıyla yeni bir galeri açtı. Dün gerçekleştirilen açılış töreninde Cumhurbaşkanı Celal Bayar, şehrimizin sözde sanatçıları ve bir grup seçkin konuk hazır bulundu. Bayar ve diğer kamu görevlilerinin açılışa katılması, partinin afişinden dolayı Milar’a sempatisinin bir göstergesi olarak yorumlandı.
- 45 Kerim Han Milar, “Galeri Milar Hakkında Sözlü Görüşme,” sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Melis Yıldırım, 21 Nisan 2022.
- 46 Gökhan Karakuş, “Erken Modernistler,” *Icon Dergisi* 10, (2007): 111.
- 47 A.g.e., 112.
- 48 Önsal, a.g.e., 90.
- 49 Bilge Karasu, “Sergileme Kritikleri,” *Forum*, no. 102 (1958).
- 50 Önsal, a.g.e., 38.
- 51 Şevki Vanlı, röportaj. Milar’ın bir diğer önemli noktasından da bahsetmek gerekir ki Milar, başka örneği varken modern mobilyaları ilk üreten kişidir. Yaptığı işlerin kalitesine o kadar çok dikkat etti ve özen gösterdi ki, çoğu kez mobilyaları son teslim tarihinden sonra teslim etti. Hem mobilya tasarımları hem de dönemin önemli sanatçılarının sergileri için Milar galerisini kullandı.
- 52 Karakuş, a.g.e., 113.
- 53 A.g.e., 113.
- 54 Ege Işık Özatay, “Efsane Döndü: Maçka Sanat Yeniden,” *Hürriyet*, 26 Kasım, 2021. <https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/efsane-dondu-macka-sanat-yeniden-41947769>
- 55 Milliyet editörleri, “Maçka Sanat Adeta bir Simurg Misali,” *Milliyet*, 28 Kasım, 2021. <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/macka-sanat-adeta-bir-simurg-misali-6649958>
- 56 Kocacı, a.g.e., 4.
- 57 Erhan Saçlı, “1980’li Yıllarda İstanbul’da Sanat Galericaliği ve Çağdaş Türk Sanatına Etkileri” (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Kültür Üniversitesi, 2016).
- 58 Mehmet Konuralp, “Konuralp’in Bilinçaltındaki Maçka Sanat Galerisi.” Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Amber Eroyan, *Mimarizm*, 22 Aralık, 2016. <https://www.mimarizm.com/>
- 59 Kocacı, a.g.e., 5.
- 60 Konuralp, a.g.e.
- 61 Aktimur, a.g.e., 32.
- 62 Worldarchitecture editörleri. “Maçka Art Gallery” *Worldarchitecture*, Ocak 15, 2008. <https://worldarchitecture.org/architecture-projects/hhph/macka-art-gallery-project-pages.html>
- 63 Konuralp, a.g.e.
- 64 Aktimur, a.g.e., 32–33.
- 65 Galeri Sohbetleri. “Türkiye’de Galericaliğin Kökleri: Maçka Sanat Galerisi”. YouTube video, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=wnOcluY6_pE
- 66 A.g.e, 2022.
- 67 Aktimur, a.g.e., 33.
- 68 Zerrin İren Boynudelik, “1986-1996 Tarihleri Arasında İstanbul’da Düzenlenen ve Mekanları ile Doğrudan İlişki Kuran Sergiler” (Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1999).
- 69 İpek Şenel Özayten, “Günümüz Mekansal Algılar Bağlamında Sanatçı Atölyeleri ve Daniel Buren’in Sergileme Pratikleri,” *idil* 6, no. 39, (2017): 3235–3244.

KAYNAKÇA

Aktimur, Özer. “Türkiye’de 1970’ten Günümüze Sergi Mekanları ve Sanatçıların Eserleriyle Kurduğu İlişki.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2009.

Anonim. *Günlük Zafer Gazetesi*, 26.06.1957.

Arkiv. “Maçka Sanat Galerisi Fotoğrafları.” ET: 03.03.2022. <https://www.arkiv.com.tr/proje/macka-sanat-galerisi/6799>

Artun, Ali. “Sanat Piyasası ve Galerilerin Örgütlenmesi.” *Skopdergi* 8, (2015).

Baraz, Yahşi. “Türkiye’de Galerıcilik ve Sanat Pazarının Gelişmesi.” *Antika Kültürü Dergisi*, no. 1, (1993): 18–20.

Bek Arat, Güler. “1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam.” Yayınlanmamış doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2007.

Bek Arat, Güler. “Mimar, Tasarımcı Selçuk Mılar ve Ankara Kültür- Sanat Ortamına İlişkin Notlar.” Zoom Toplantısı. 18 Kasım 2020.

Boynudelik, Zerrin İren. “1986-1996 Tarihleri Arasında İstanbul’da Düzenlenen ve Mekânları İle Doğrudan İlişki Kuran Sergiler.” Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999.

Canoğlu, Seda. “Türkiye’de Modern Mobilya Tasarımının Gelişimi: Öncü Mobilya Tasarımcılar Üzerine Bir Analiz.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, 2012.

Çalışkan, Ceren. “Sergileme Tasarımının Gelişimi ve Müze ile Sanat Galerilerinin Karşılaştırılması”. *Yıldız Sanat ve Tasarım Dergisi* 3, no. 1 (2016): 26–42.

Çetin, Cansın İlayda. “Sergileme Kavramı ve Tasarımı Üzerine: 2 Boyutlu ve 3 Boyutlu Sergilemenin Karşılaştırılması.” *Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, no. 7, (2015):19–28.

Çetin, Cansın İlayda. “Sergi Mekânlarına Dönüştürülen, İşlevini Yitirmiş Olan Yapıların Çağdaş Sergileme Anlayışı Kapsamında İrdelenmesi.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2016.

Çolak, Banu. “On Dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türkiye’de Değişen Sergileme.” *Sanat Dergisi* 0, no. 19 (2011): 1–8.

Dede, Ebru. “1950-1970 Yılları Arasında Batılı Sanatçılarla Türk Sanatçıların Sorunları Sergisinin Karşılaştırılması.” *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat Dergisi* 4,

no. 9 (2019): 75–93.

Deniz, Tekin (@TekinDeniz_). “1954 yılı Maya Sanat Galerisi Füreya Koral Seramik Sergisi.” Twitter, Nisan 27, 2021, 21:30. https://twitter.com/TekinDeniz_/status/1387111994495574021/photo/1.

Erhat, Azra. “Adalet Cimcoz’un Evi.” *Hürriyet Gösteri*, no. 9, İstanbul, 1981.

Erikci, Özlem. “Kurum Galerilerinde Sanat Yönetimi.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, 2016.

Eroğlu, Özkan. *Türkiye’de Resim Sanatı*. İstanbul: Tekhne Yayınları, 2015.

Erten, Oğuz. *Türk Plastik Sanatlarında İlkler*. İstanbul: Artam Antik A.Ş. Kültür Yayınları, 2012, 138.

“Eski Glavany Sokağı”nın Görünümü, Beyoğlu, İstanbul.” Salt Araştırma. 23 Eylül 2018. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/117256>.

Evren, Gökçe. “Sergileme Mekanlarında Etkileşim ve Öğrenme Biçimlerinin Çocukların Mekan Deneyimine Etkileri Üzerine Bir Araştırma.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2016.

Galeri Sohbetleri. “Türkiye’de Galerıciliğin Kökleri: Maçka Sanat Galerisi.” YouTube, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=wnOclUy6_pE

Gezen, Salih. “1950-1970 Sanat Ortamında İş ve İstihlal Sergisi.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Bursa Uludağ Üniversitesi, 2019.

Güzel, Emir Can. “Türkiye’de 1950-1960 Arasında Kültür Politikaları ve Müzelere Etkileri.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2006.

Gürdaş, Bora. “1960-1970 Yılları Arasında Türkiye’de Kültür ve Sanat Ortamı.” Yayınlanmamış doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi, 2008.

Handan Duyar. “Sergileme Elemanlarının Türkiye’deki Endüstrileşme Düzeyi.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2011.

İşli, Emin Nedret. “Eser Dergisi ve Selçuk Mılar,” *Sanat Dünyamız*, no. 74, (1999): 243–244.

Kaptana, Melda. *Maya ve Adalet Cimcoz*. İstanbul: Yenilik Basımevi, 1972.

Karakuş, Gökhan. “Erken Modernistler.” *Icon Dergisi* 10, (2007): 109–115.

Kocacı, Özgür. “Maçka Sanat Galerisinin Tanıtımı ve Faliyet Yılları İçerisindeki Konumu.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2008.

Konuralp, Mehmet. “Konuralp’in Bilinçaltındaki Maçka Sanat Galerisi.” Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Amber Eroyan. *Mimarizm*, 22 Aralık 2016. <https://www.mimarizm.com>.

Lorenc, Jan, Lee Skolnick ve Craig Berger. *What is Exhibition Design? [Sergileme Tasarımı Nedir?]*. İsviçre: A RotoVision Book SA, 2007.

Maçka Sanat Galerisi'nin konumunun harita üzerinde gösterimi, Google Maps. ET: 04.10.2022. <https://goo.gl/maps/TSFcFdtRYECyGobXA>

Maya Sanat Galerisi'nin konumunun harita üzerinde gösterimi. Google Maps. ET: 03.10.2022. <https://goo.gl/maps/HdNGPj8zGXigFqmx5>

Milar, Kerim Han. "Galeri Milar İç Mekan Fotoğrafları." E-Posta. ET: 21.04.2022.

Milar, Kerim Han. "Galeri Milar Hakkında Sözlü Görüşme" Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Melis Yıldırım. 21 Nisan, 2022.

Milar Sanat Galerisi'nin konumunun harita üzerinde gösterimi. Google Maps. ET: 03.10.2022. <https://goo.gl/maps/QSQfqxVkw7mQPKXC6>

Milliyet. "Maçka Sanat Adeta bir Simurg Misali" *Milliyet*, 28 Kasım 2021. <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/macka-sanat-adeta-bir-simurg-misali-6649958>.

Okutur, Emriye. "Türkiye'de Sanat Galerilerinin Gelişiminin Sanat Yönetimine Etkisi." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, 2011.

Önsal, Başak. "Ankara'da Sanat Galeriliğinin Oluşumu 1950'lerin Öncü Üç Galerisi Üzerine Bir Çalışma." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2006.

Öz, Alper Murat "Sanat Yönetimi Açısından Maya Sanat Galerisi." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, 2013.

Öztaş, Ege Işık. "Efsane Döndü: Maçka Sanat Yeniden." *Hürriyet*, 26 Kasım 2021. <https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/efsane-dondu-macka-sanat-yeniden-41947769>

Pelvanoğlu, Burcu. "Koleksiyonculuk Üzerine Birkaç Söz/Birkaç Anektot." *Sanat Dünyamız Dergisi* 103, (2007): 119–124.

Salt Araştırma, Fotoğraf Arşivi, "Sadi Diren'in 1953 Maya Sanat Galerisi Sergisi." ET: 03.09.2022. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/203353>

Salt Beyoğlu. "Beyoğlu Hakkında." ET: 27.03.2022. <https://saltonline.org/tr/41/salt-beyoglu>.

Saçlı, Erhan. "1980'li Yıllarda İstanbul'da Sanat Galeriliği ve Çağdaş Türk Sanatına Etkileri." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, 2016.

Savaş, Azime. "Maya Sanat Galerisi." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2008.

Seyhan, Selin. "Ankara'da Sanat Koleksiyonculuğu." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2021.

Söğüt, Mine. *Adalet Cimcoz: Bir Yaşam Öyküsü Denemesi*, İstanbul, 2000.

Subaşı, Burcu Melike. "Müze Sergileme Tasarımında Bir Bütüncül Yöntem Olarak Hizmet Tasarımı PTT Pul Müzesi ve Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi Örneği." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, 2019.

Şenel Özyayten, İpek "Günümüz Mekansal Algılar Bağlamında Sanatçı Atölyeleri ve Daniel Buren'in Sergileme Pratikleri." *İdil* 6, no. 39, (2017): 3235–3244.

TDK. "Exhibition [Sergileme]". ET: 03.09.2022. <https://sozluk.gov.tr/>

Terece, Zeynep. "1950 Sonrası Türkiye'de Modern Mobilya Tasarım ve Üretimi." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi, 2017.

Ünay Selçuk, Seniha ve Evren Selçuk, "Sanat Piyasası ve Sanatçı." *İdil Sanat ve Dil Dergisi* 6, no. 36, (2017): 2233–2244.

Üstünipek, Mehmet. "Cumhuriyet'ten Günümüze Türkiye'de Sanat Yapıtı Piyasası." Yayınlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 1998.

Üstünipek, Mehmet. "1923-1950 Yılları Arasında Açılan Sergiler," *Türkiye'de Sanat* 40, (1999): 40–49.

Worldarchitecture. "Maçka Art Gallery [Maçka Sanat Galerisi]." ET: 15.01.2008. <https://worldarchitecture.org/architecture-projects/hhph/macka-art-gallery-project-pages.html>

Yasa Yaman, Zeynep. "1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve 'Temsil' Sorunu." *Toplum ve Bilim* 79 (1998): 94–137.

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MOBİLYA TASARIMLARI:

Sürelî Yayınlar Üzerinden Bir İnceleme

Merve Çizmecioğlu

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde başlayan modernleşme hareketleriyle birlikte, öncelikle saray ve çevresi olmak üzere, entelektüel ve varlıklı kesim, Batılı yaşam tarzına göre mekanları şekillendirmeye başlamıştır. İstanbul'da, geniş aile yapısının çekirdek ailelere dönüşmesine bağlı olarak apartmanlaşma süreci hızlanmış, bu durum, sadece mekan organizasyonuna değil, aynı zamanda mobilyaların tipolojilerine de yansımıştır. Cumhuriyet döneminde ise, yeni bir konut ve onun ideal tefrişinden önce bu konutta yaşayacak ideal, çekirdek aileyi düşünsel ve kuramsal olarak tanımlamak gerekmiş;¹ mekanlar, sadece insanların yaşadığı yerler olarak değil, aynı zamanda yeni ideolojinin bir parçası olarak da görülmeye başlanmıştır. Avrupa'da etkisini gösteren modernist yaklaşımlar, Türkiye'de de mekanların biçimlenişini etkilemiştir.

Kent Konutlarındaki Değişimler

Daha önceki mobilya tasarımlarının hantallığı ve yüzeyselliğinin tersine, Erken Cumhuriyet dönemine rast gelen 20. yüzyılın başından itibaren kullanışlılık, hafiflik, koruma kolaylığı, süssüz ve basit geometrik tasarımlara sahip mobilyalar tercih edilmeye başlamıştır.² Uzun bir sürece yayılan bu değişim, mekan organizasyonu kavramının da yeniden ele alınmasına neden olmuştur. Her türlü gündelik ihtiyaca cevap verecek biçimde tasarlanan "oda"; yerini fonksiyona bağlı olarak değişen "oturma odası", "yatak odası", "salon" gibi mekanlara bırakmıştır. İç mekan elemanlarında fonksiyonun ön planda tutulduğu bu modernist dönüşümün izlenmesi ise değişimin bir sonraki adımı olarak görülebilir. Yeni konutlarda yaşam başlamış olsa da çoğu konutun iç mekanlarında, geleneksel ve modern alışkanlıkların bir arada sürdürülmesi gibi mobilya da bir anda değişmemiş, eski ile yeni eklektik bir biçimde bir arada bulunmuştur.

1930'lara gelindiğinde üst sınıfın, evden çıkardığı eşyalar alt gelir gruplarının mekan düzeni içinde yerini almış; böylece bu kesime dâhil ailelerin konutları da genel anlamda

birkaç adım geriden gelerek değişim süreci içine girmiştir.³ Sonuç olarak, halkın tüm kesimlerinde farklı hızlarla da olsa gelenekten kopuşun mekanlara yansıdığı söylenebilir.

Sürelî Yayınlar da Mobilya

Cumhuriyetin ilk on yılı içine sığan devrimler arasında, ev eşyalarının düzenine ve çağdaşlaşmasına dair herhangi bir kanun yer almamasına rağmen bu konudaki değişim, dönem yayınlarında en az şapka ve kıyafet devrimleri kadar teşvik edilmiştir.⁴ Gazetelerle birlikte haftalık popüler dergilerde de modern yaşamın nasıl olması gerektiğine dair bilgiler verilirken iç mekanlara ve mobilyalara da değinilir. Ev ve eşya ile ilgili bu köşelerde bir yandan konut projeleri tanıtılırken diğer yandan da iç mekan düzenlemeleri ile ilgili önerilere yer verilmektedir. İlk başlıklar tamamen Batı odaklıyken, 1930'ların sonunda Türkiye'den mimarların imzalarıyla metinler yayınlanmaya başlamıştır.

Dergi ve gazetelerde "asri" olana dair göz alıcı betimlemelerle karşılaşan halkın, bu hayata sahip olma misyonu edinmeye başladığı görülmektedir. Özellikle yabancı film ve basılı yayınlara erişim imkanı daha fazla olan varlıklı kesimler, batılı yaşam tarzına sahip olmayı arzularak gördükleri mobilyaları kendi yaşamlarına uyarlamaya başlamışlardır. Bu dönemde toplumun farklı kesimlerine yönelik birçok süreli yayın çıktığı bilinmektedir.

Cumhuriyetin önerdiği yeni yaşam formları, süreli yayınlarda çağdaş konut, iç mekan ve mobilya ölçeklerinde idealize edilmiştir. Bunlara örnek olarak *Muhit*, *Yedigün*, *Mimar* gibi dergiler verilebilir. Modern ev mekanı, hane verimliliği ve hijyen, modern hayat tarzları ve modern ev tasarımı hakkındaki resimli yazılar, 1931'de çıkmaya başlayan mimarların mesleki dergisi *Mimar*'dan önce, ilk kez bu dergilerde yayınlanmıştır.⁵ Modern toplum için örneklerin sunulduğu bu dergiler, yeni toplum düzeninin kurallarından iç mekan tasarımlarına; hikâyelerden, karikatürlere uzanan geniş bir içeriğe sahiptir.

Yedigün Dergisi

1933-1949 yılları arasında haftalık yayınlanan aktüalite dergisi *Yedigün*, toplumsal hayata dair yazıların yanı sıra "Ev ve Eşya", "Güzel Eşyalar" gibi moda olan mobilyalarla evlerin nasıl daha modern tarzda döşenebileceğine dair bölümlere de yer vermektedir. 1930'ların sonlarında Emin Necip Uzman haftalık yazılar yazmaya başladıktan sonra, diğer mimarlar da dergiye katkıda bulunmuşlardır. Dergi, halka hitap ettiği için düşük maliyet ve küçük alanlar için tasarım anlayışına özellikle dikkat edilerek, "Ev ve Eşya" başlığı altında konut planları vermiş; modern bir evi az maliyetli döşemenin önemi üzerinde durmuştur.

Mekansal sınıflandırmalardaki değişikliklerin dergi sayfalarına da yansıdığı görülmektedir. Mekan boyutlarına göre birden fazla işlev için kullanılabilen mobilyalar önerilmiş, dönemin iç mekanları ele alındığında yenilikçi bir fikir olarak düşünülebilecek, salon ve yatak odası

işlevlerinin aynı hacim içerisinde kurgulanması gibi fikirler de dergide yer almıştır.

Bununla birlikte bazı sayılarda çekirdek aile yapısına uygun mekan düzenlemelerinin yanı sıra bekarlar için küçük apartman dairelerinin nasıl düzenlenebileceğine dair köşe yazıları da yayımlanmıştır (Şekil 1). Bu durum, modernleşme sürecindeki bireyselleşmenin yeni kurulmuş bir ülkeye ne kadar hızlı tezahür ettiğini gösteren en önemli örneklerinden biridir.



ŞEKİL 1. ASRİ EVİN İÇİ KÖŞESİ.

Kaynak: *Yedigün* Dergisi, 1938.

Modernlik projesinin bir kolu olan bu yazılarda, "yeni evin nasıl döşenmesi gerektiği" teması sıklıkla ön planda tutulmuştur. Bu amaçla çıkan yazılar arasında, modern oturma elemanının aslında eski Türk evindeki sedirden farklı olmadığını dile getirilenler de bulunmaktadır (Şekil 2). İç mekanda bir taraftan değişim arayışları sürerken diğer taraftan değişimin köklerinin Türk mimarisine yakınlığı üzerinde durulması, Erken Cumhuriyet modernleşme sürecinde zaman zaman karşılaşılan bir paradigmadır, bu durum yeni bir tasarım dili arayışı olarak görülebilir.

“Ev ve Eşya” bölümlerinin misyonlarından birinin, düşük maliyetle iç mekanların rahatlıkla döşenebileceğini göstermek olduğu söylenebilir. “Zengin ve lüks salon köşesi” başlıklı yazıda, lüks kavramının modernleşme sürecindeki değişiminin tasarıma etkisi üzerinde durulur. Bu yazı modern mobilyanın düşük maliyeti sayesinde halkın her kesimi tarafından kullanıldığını vurgulamaktadır:

“Bundan 25-30 sene evvel lüks salon eşyası deyince gözümün önüne yaldızlı kanepeler, somaki mermer kaplı masalar gelirdi. Halbuki bu nevi eşyaya artık salonlarda yer kalmadı. Diğerlerine nispeten pek ucuza mal olan modern eşya modası halkın her tabakasına sirayet etti.”⁶



ŞEKİL 2. EV VE EŞYA

Kaynak: Yedigün Dergisi, 1934.

Derginin okuyucuları genellikle kadın olduğundan, modern aile hayatında kadının konumu sıklıkla vurgulanan bir diğer unsurdur. Kadın, bu süreçte evdeki değişimin yaratılmasında önemli bir etken olarak görülmekte ve bu durum okuyucuya sıklıkla hissettirilmektedir. 1933 yılında dergide yayınlanan mutfak görsellerinde ise bu duruma tezat oluşturacak biçimde kadın okuyucuların mutfaklarını bir salon gibi görmeleri gerektiği öne sürülmüş, Avrupa ve Amerika’da da kadınların ev hizmetinde ve mutfak işlerinde yüklendikleri görevlere bağlı olarak mutfak tasarımının nasıl değiştiğinden bahsedilmiştir. Cumhuriyetin ilanından sonra, dergilerdeki her yazarın kadının modern yaşamdaki yeri hakkında aynı şekilde düşünmediği açıktır. Dergi, modernleşme sürecine hizmet eden bir ürün olsa da kadının toplumdaki yeri hakkında net bir duruş sergilemediği görülmektedir.

Erken Cumhuriyet dönemi, modern insanı ve toplumu, modern konutla birlikte yaratmayı düşlemiştir. O yılların okul kitapları ve dergileri, konut mimarisine hangi ideolojik beklentilerle yaklaşıldığının örnekleriyle doludur. Sonraki yıllarda bu beklenti ortadan kalksa da konut mekanı ve barınma kültürü, modernleşmenin en belirgin somutlaşma alanlarından biri olmuştur.⁷

Arkitekt

Arkitekt (Mimar), Türkiye’de mimarlık üzerine yayınlanan ilk dergidir. 1931 senesinde Zeki Sayar, Abidin Mortaş ve Aptullah Ziya Kozanoğlu’nun birlikteliğiyle çıkan bu dergi, 1981 yılına kadar yayınlanmıştır. *Arkitekt* dergisinin 1931-1960 arası sayıları araştırma kapsamında incelenmiştir.

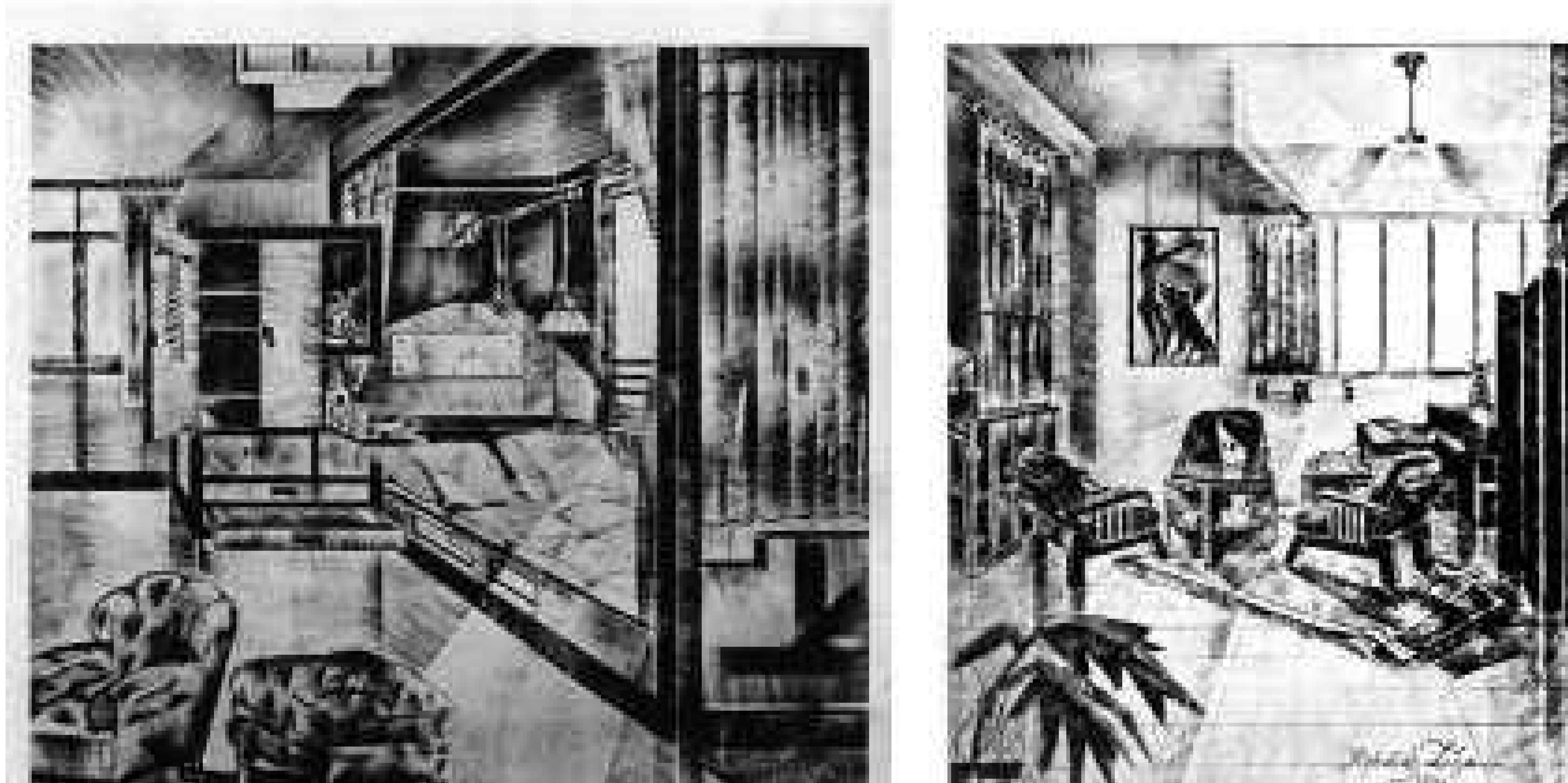
Dönemin mimarisine dair dünyadaki örnekler üzerinden bir tartışma yürüten dergide mobilyayla ilgili çok az yazı yer almıştır. Bu durum, içeriği mimarlar tarafından kurgulanan bu tür dergilerde mobilya ve iç mekana dair çalışmalar, mimari çalışmalara göre daha az önem verildiğini göstermektedir.

Mimar Aptullah Ziya’nın 1931 yılında kaleme aldığı “Binanın İçinde Mimar” adlı yazıda, mimarın niteliklerinden ve iç mekan düzeninin nasıl olması gerektiğinden detaylı olarak bahsedilmiştir. Mimarın sadece binanın dışını süsleyen bir dekoratif sanatkar olduğu düşüncesinin mimarlığı öldürdüğü ve mimarın modernizmin de getirisiyle sadece sanatçı konumuyla değil, aynı zamanda düşünen, icadı ve fikriyle öne çıkan biri olması gerektiği üzerinde durulur. Modernist bir bakış açısıyla, mimarın bir düşünür ve eylemci olan yönünün sanatçı yönüne ağır bastığı söylenebilir. Daha sonra bir apartman dairesinin planını vererek neyin nasıl işlenmesi gerektiği detaylıca anlatılır. Burada göze çarpan iki nokta misafirin gözünden evin nasıl görüleceğinin tasarımda büyük rol oynaması ve çalışma alanının evin en önemli yeri olarak sınıflandırılmasıdır. “Bugünkü içtimai hayatımızda misafir, bizimle birkaç dakika görüşüp gidecek bir şahıstır. Saatlerce kalmaya gelen misafir için hususi bir odaya lüzum olmadığı gibi bayram ve kabul günlerimiz için evin içinde hususi tertibat alabiliriz.”⁸

Aptullah Ziya'nın dergide kullandığı perspektif çizimlerine bakıldığında (Şekil 3) Batılılaşmış iç mekanlar ve geometrik mobilya tasarımları görülse de 1930'lara ait iç mekan fotoğrafları, birçok ailenin, modern evlerine taşındıklarında bile önceki mobilya ve eşyalarını koruduklarını göstermektedir.⁹ Mimarların, Batı'nın modern görsel kültürünü içselleştirmek isteseler de halkın maddi ve geleneksel görgü bakımından bu değişime hazır olmaması bu durumun sebebi olarak düşünülebilir, 1950'lere kadar aynı durum devam etmiştir.

Arkitekt'te mobilya üzerine çıkan ikinci yazı, Mimar Sedad Hakkı Eldem tarafından yine 1931 yılında kaleme alınmıştır. Eldem, üretimleriyle Türkiye mimarlık tarihine damgasını vurmuş bir mimar olmakla birlikte Osmanlı dönemi konutları ve 18.-19. yy. saray ve köşklere üzerine sürdürdüğü çalışmalar ile mimarlık yazımında da önemli bir yere sahip olmuştur. Aynı zamanda mobilya konusu üzerinde de çalışmalarda bulunmuş olan mimar, Cumhuriyet dönemi mimarlığının önemli örneklerinden biri olan Hilton projesinde de yer almıştır. Sedad Hakkı Eldem'e göre, otelin iç mimarisi hem Türk mobilya sektörünün dönüm noktası olmuş hem de ev dekorasyonunda modern zevke geçişi tetiklemiştir.¹⁰

Bu projeden yaklaşık 20 yıl önce *Arkitekt*'te yazdığı "Mobilya" adlı yazıda, Türkiye'de inşaat sektöründeki gibi mobilya tasarımında da hâlâ basmakalıp, üzerinde fikir yorulmamış ürünler ortaya çıktığından bahseder.¹¹



ŞEKİL 3. BİNANIN İÇİNDE MİMAR

Kaynak: *Arkitekt*, no.1, 1931.

*"İhtiyaçlarımız mütemadiyen değişip yenileştiği ve başka memleketlerde günün şekilleri ve günün konforu arandığı bir devirde biz yine işçinin ve tüccarın bizimünasip gördüğü eşyalarla iktifa ediyoruz. Mobilyaya vereceğimiz paranın zevkimize ve ihtiyacımıza uygun, aynı zamanda da sade ve iktisadi olması için şekillerini mimar tespit etmelidir."*¹²

Bu kısa yazıda bir yandan mobilya tasarımının Türkiye'de eksikliğini ve bir tasarım düşüncesi olmadan kopyalama yoluyla atölyeden çıkan mobilyayı eleştiren Eldem, bir yandan da satın alacağı mobilya konusunda karar mekanizması olan kullanıcının hangi hususlara dikkat etmesi gerektiğini özetlemiştir. Metinde dikkat çeken diğer bir husus, Sedad Hakkı Eldem'in yazıda işçi ve tüccarları "öteki" olarak gösterirken¹³ dekoratörlere değinmemesi, sadece mimarlara danışılması gerektiğinden bahsetmesidir. Bu durum, dönem içerisinde Türkiye'de yeni yeni ortaya çıkan dekoratörlük kavramını mimarlığın içine dâhil etmiş olabileceğini düşündürmektedir.

Hem Aptullah Ziya'nın hem de Sedad Hakkı Eldem'in yazılarına bakılacak olursa mimarın görevinin sadece konut tasarlamak olmadığını her ikisi tarafından da düşünüldüğü ve bu fikrin benimsetilmeye çalışıldığı görülmektedir. Aptullah Ziya'nın yazısının başlığının "Bina İçinde Mimar" olması bu durumun en önemli göstergelerinden biridir. Ancak mimarlara iç mekan tasarımı konusunda çok az fırsat tanındığından bu dönemde nitelikli bir üretimden bahsedilemez.

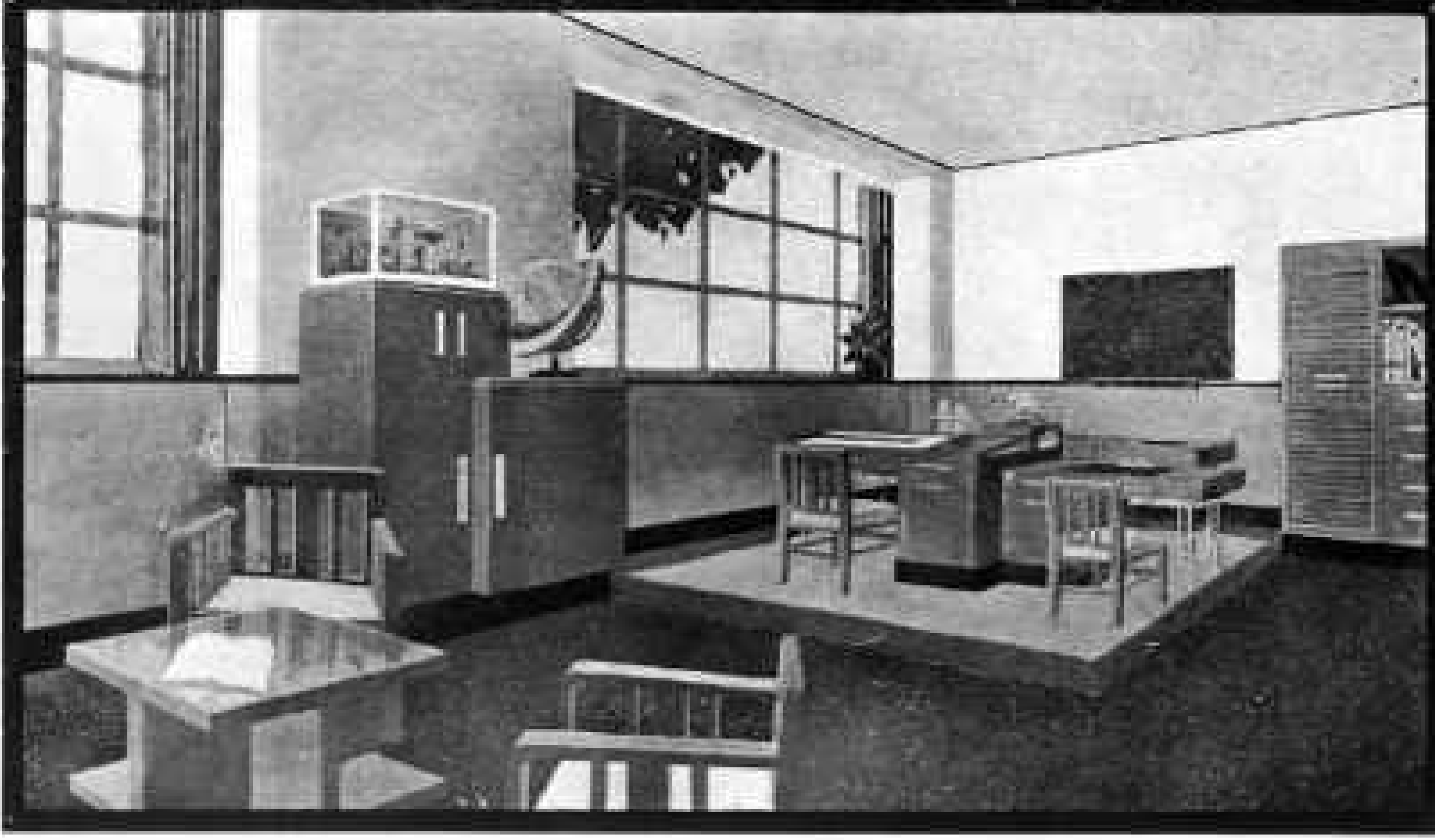
Arkitekt'te iç mimarlık ve mobilya üzerine anonim metinlere de yer verilmiştir. Derginin iç mekan ve mobilya kavramlarına ve dekoratörler üzerine yazılara yer vermesi, güncel mimarlık dergileri için olağan bir durum olsa da bu durum, kendi dönemi içerisinde değerlendirildiğinde önemli bir yenilik olarak yorumlanabilir. Bu tip yazıların çıkması ve Selahattin Refik gibi dekoratörlerin bilinirliğinin artması ile birlikte, iç mekanları tasarlayan ayrı bir meslek dalının ülkede tanınmaya başladığı düşünülebilir. Güzel Sanatlar Akademisi tarafından Paris'e iç mimarlık okumak üzere gönderilen, eğitimini École des Arts Appliqués'de tamamlayan Nizami Bey'in tasarımlarını anlatan anonim bir yazıda bu yaklaşım belirgin bir şekilde görülmektedir.¹⁴ Bu yazıda, mimarlığın bir alt dalı olarak görülen dekoratörlüğün/iç mimarlığın modern hayata geçişte gerekli bir "sanat" olarak görüldüğü belli edilmekte, bir yandan meslek tanımı ve tanıtımı yapılmaktadır:

*"Bugün binalarında dahili tezyin ve tefrişi, başlı başına bir sanat halini almıştır. Bizde de gün geçtikçe, ihtiyaç hissetmeğe başladığımız bu şube hakkında ihtisassahibi olan arkadaşlarımızın çoğalmasını ve kendilerine memleketimizde bir iş sahası ihzaredilmesini arzu eder ve arkadaşlarımızı muvaffakiyet temenni ederiz."*¹⁵

Farklı odaların kesitleri, planları ve perspektif çizimleri (Şekil 4) gibi iç mekan tasarımlarının resmedildiği yazıda aynı zamanda bunların detaylı betimlemelerine de yer verilmektedir.

1948'de yine anonim olarak yayımlanan "Mobilya Meselesi" adlı yazıda ise son 20 yıldır mobilyacılığın Türkiye'de ilerlemediğinden bahsedilmektedir. Aynı 20 yılın içinde *Arkitekt*'te de mobilya ile ilgili kapsamlı hiçbir yazının çıkmamış olması tesadüf değildir. Ülkedeki mobilya üretiminin hâlâ küçük atölyelerle sınırlı kaldığı belirtilir:

“Mobilya işleri üzerinde bilgili bir çalışmaya şahit olamadığımız gibi bilhassa malzemesizlik yerli mobilyalarımızı birkaç sene sonra kullanılmaz bir hale getirmektedir. İstanbul’da mobilya imaleden birkaç mütevacı atölyeden ve küçük şahsî teşebbüslerden başka bir faaliyet yoktur.”¹⁶



ŞEKİL 4. DAHİLİ MİMAR

Kaynak: *Arkitekt*, no:5 (17), 1932.

Önceki yazılarda vurgulanan tasarım mobilya eksikliği sorununa ek olarak malzeme konusundaki hususlar da bu yazıya dâhil edilmiştir. Seri üretimin ve modüler modern mobilyanın teşvik edilmeye çalışıldığı bu yazıda diğer ülkelerin üretimlerine dikkat çekilmektedir: “Başka memleketlerde bir sanat değeri ve hususiyeti taşıyan mobilyaları imal eden atölyeler bulunduğu gibi halk için seri mobilyalar yapan bir endüstri de yaratılmıştır.”¹⁷ denerek, Türkiye’nin bu ülkeleri örnek alması teşvik amaçlanmaktadır. Örnek alınması gereken tasarım kültürünün geldiği coğrafya verilen örneklerle net bir şekilde belirlenmiştir.

Birçok dergide evlerin nasıl modernleştirileceği, dekore edileceğine dair Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren yazılar yayınlanırken, endüstrileşememe sorununun göz ardı edilmesi hızlı bir biçimde yukarıdan aşağıya modernleşmeye çalışan bir ülkenin portresini çizmektedir.

4 Mart 1950’de Türkiye’nin liberalleşme açısından önemli adımlar atmaya çalıştığı bir dönemde Zeki Sayar, tekrar mobilya konusuna dönerek, “Mobilya Meselesi” adlı bir makalesinin ilk cümlesinden itibaren memnuniyetsizliğini belirtir: “İyi mobilya temini, bilhassa bizim memleketimizde hemen, hemen imkânsızdır. Çünkü, mesken dâvası gibi mobilya meselesi de bizde, tamamen, bâkir bir haldedir. Memleketimizde rahat, sağlam ve zevkli mobilya yapılamıyor. Yerli mobilyalarımız, hiç de tatmin edici değildir.”¹⁸ diyerek ülkede neden daha ucuza daha iyi mobilya üretilmediğini açıklamaya çalışır. Sadece varlıklı kesimin mobilyaya erişebilmesini ve halkın bu hususta düşünülüyor olmasını net bir

dille eleştiren Sayar, bu durumu malzeme eksikliği, bilgisiz yetersizliği ve ekonomik sebeplere bağlar. Zeki Sayar, *Arkitekt*’te çıkan önceki yazıların aksine net bir şekilde malzeme sorununu ele alır. Malzeme ithalatındaki devlet kısıtlamalarını eleştirir:

“Mobilyanın mühim elemanı ağaçtır. Mobilya yapılmaya yarayan ağaçların birçoğu memleketimizde bulunduğu gibi, mühim bir kısmı da ithal edilmektedir. Bizde evvelâ ağacı kurutacak fırın tesisatı yoktur. Bunun temini lâzımdır. Masif mobilyadan başka, kaplama işleri için geniş bir ithal serbestisi lâzımdır.”¹⁹

Sayar’a göre memleket mobilyasını üretmek için devlete bazı görevler düşmektedir. Ancak liberalleşme adımlarının atıldığı bu dönemde her şeyi devletten beklemenin de doğru olmayacağını yazısında belirtir:

“Biz de devlet halk tipi mobilyalar yapsın ve satsın demiyoruz. Fakat, mobilya imalâtını rasyonel bir şekilde sokmak için devlete düşen vazifeler olduğunu burada kaydetmek mecburiyetindeyiz. Devletin alâkadar olmasıyla mobilya imalâtımız genişleyebilir ve ucuzlatılabilir.”²⁰

Zeki Sayar’ın metinlerinde mobilya bağlamında millilik, tek başına özcü bir kategorinin inşa süreci değil, somut bir memleket meselesidir.²¹ Yazıda, Eldem veya Ziya’ya kıyasla, daha net bir biçimde dönemin mobilya sorununa, 1950’lerde ithalattaki kısıtlamaları ve endüstrileşmenin istenen düzeyde olmamasını gözeterek çözüm önerileri aramaktadır.

Sayar’ın, iç mekan tasarımı için dekoratörlere referans vermesi de onu Ziya ve Eldem’den ayırtan bir özelliğidir:

“Mobilya ile uğraşan atörllerimiz henüz hiç denecek kadar azdır. Bu itibarla yapılan mobilya rekseriya zevksiz birer imalâtta ibaret kalmaktadır. Büyük mobilya fabrikalarımız yoktur. Mobilyacılarımız ekseriya küçük atölyelerde münferiden çalışan küçük sermaye sahipleridir. Mevcut birkaç mobilya fabrikası ise, ancak zengin tabakaya iş yapmakla meşguldürler.”²²

Sayar’ın sözlerinden anlaşılacağı üzere özgün ve milli bir mobilya üretimi için sektörde uzmanlaşmış tasarımcıların yetiştirilmesi elzemdir. Özgün mobilya tasarımı/üretimi hedeflenirken dönem mimarisinde yükselen “millilik” kavramı gibi Türk motiflerinin öne çıkarılmasının aksine modern çizgilerin kullanılması söz konusudur.

Makalede söz konusu olan mobilya atölyelerine 1952 yılında İstanbul, Cumhuriyet Caddesi’nde kurulan “Moderno” şirketi örnek verilebilir. Moderno, Yüksek Mimar Fazıl Aysu ve İçmimar Baki Aktar’ın beraber çalışmasıyla meydana gelmiştir. Fazıl Aysu; Türkiye’de mobilya üretimini gördükten ve Avrupa’ya gidip mobilya fabrikalarını gezdikten sonra, ortağı Baki Aktar’a, Türkiye’nin mobilya üretiminde taş devrinde olduğunu söylediğinden bahsetmektedir.²³ Aksu’nun bu sözleri, yıllar ilerlese de mobilya sektöründeki talebin artması dışında üretim sürecinde büyük bir değişiklik olmamasına ayrı bir örnek niteliğindedir.

1954 yılında, Devlet Malzeme Ofisi'nin kurulmasıyla birlikte malzeme taleplerinin karşılanması daha kolay bir hal almış,²⁴ böylece mobilya sektörüne de katkıda bulunulmuştur. Bu girişimlere rağmen 1950'li yıllarda mobilya üretiminde, sanayileşmenin yetersizliğinden ötürü ciddi sorunlar yaşanmıştır. Mobilya üretimi için gerekli ortamın oluşturulamaması, modern mobilyaya gösterilen talebinin arttığı bu dönemde, iç mekanlarda modernleşme sürecinin halk boyutuna inememesinde önemli bir etken olmuştur.

Modern mimarlık ürünlerinin miras kapsamında değerlendirilmesi için tarihselliğinin kabul görmesi, tarih yazımının bir parçası olmasında önemli bir parametredir.²⁵ 20.yüzyıl literatüründe iç mekan ve mobilya üzerine yeterli araştırmaya rastlanmamaktadır. Dokümantasyon ve Arşivleme Türkiye'de Modern Mobilya (DATUMM) bu açığı kapatan en önemli projeler arasındadır ve Türkiye'de tasarlanmış ve üretilmiş modern mobilyayı öne çıkarmayı amaçlamaktadır.²⁶ Moderno gibi birçok şirketin ve tasarımcının üretimleri DATUMM arşivinde yerini almıştır. İncelenen iki derginin görsel verileriyle DATUMM'un internet sayfasında bulunan mobilya görselleri karşılaştırıldığında modernizasyon sürecinde varılmak istenen noktaya uygun tasarımların Türkiye'deki tasarımcılar tarafından da ortaya konulduğu; ancak bu sürecin belleklerde mimarının değişim süreci kadar net bir biçimde yer edinmemesinin temel sebebinin tarih yazımındaki yetersizlikten ileri geldiği görülmektedir.

Sonuç

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin modernleşme ideolojisi, kültürü önemli biçimde etkilerken iç mekanlar da bunun bir parçası olmuştur. Ancak insanların vakitlerinin çoğunu geçirdikleri konutların iç mimarisi ve mobilyası önemli bir husus olarak görülse de mimariye gösterilen ilginin gölgesinde kaldığı söylenebilir.

Yedigün mobilyayı, kıyafetle, aile yapısıyla kısaca bir yaşam biçimi ile bağdaştırarak gündelik hayatı modern yaşamın bir parçası olarak sunar; dergide eleştirel bir dil kullanılmaz. Bunun yerine modernleşme sürecinin gündelik hayata entegrasyonu üzerine odaklanılır.

Arkitekt ise mimarlık esaslı bir yayındır. Dergide, mimari ve iç mekan konut düzenleri sunularak, gelenekselden uzaklaşan iç mekan düzenlerinin oluşturulması amacıyla önerilerde bulunulmuştur. Derginin okuyucusu daha çok tüketici değil de üretici sınıf olduğu için, mekan ve mimarlık için olduğu gibi dönem mobilyası için de sert eleştiriler ve öneriler içerir. Kısaca *Yedigün* modern mobilyanın ev içinde nasıl kullanılacağı üzerine bilgiler verirken, *Arkitekt* mobilyanın ne olduğu ve nasıl olduğu üzerine kafa yorar.

Ancak *Arkitekt*'te, *Yedigün* kadar yoğun bir iç mekan vurgusu yoktur. Dergi, dekoratörlerin meslekleri üzerine kuramsal ya da güncel konularda yoğun bir yazma talebinin gelmediğini, yayımlanan yazıların ise nicel anlamda sınırlı olduğunu göstermektedir.²⁷ Bu durumun, Türkiye'de iç mimarlık tarihi yazımının gelişmemesinin sebeplerinden olduğu düşünülebilir. İç mimari/ dekorasyon alanının profesyonel çalışma alanı 1950'lere gelindiğinde hâlâ net bir biçimde tanımlı değildir.

Bu dönemde kısıtlı maddi imkanlar ve teknoloji nedeniyle mobilya üretiminin ve tasarımının istenen noktaya 30 yıldan fazla bir süre içinde getirilememesi bu konudaki yazımı şekillendiren en önemli husus olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla mimarlar, iç mekana ait kavram dağarcığı ve kuramsal dil geliştirememiş, genellikle metinlerini dar bir perspektif üzerinden ele almışlardır.

Yedigün, daha çok halkın modern mobilyaya ve iç mekana nasıl erişebileceği üzerine kurgulandığından mobilyanın özgünlüğüyle veya kopya edilmesiyle ilgilenmez. Ancak *Arkitekt* mobilyanın mimar tarafından Avrupalı mimarlar örnek alınarak fakat taklit edilmeden tasarlanması gerektiğine dair profesyonel bir inanca sahiptir. Buna rağmen, modernizmin rasyonel üretim araçlarının bir uzantısı olduğunu görmezden gelir.

Arkitekt'e göre modern mobilya, yeniliği temsil ederek muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak için önemli bir araç haline gelmiştir. Modern olan her şeyin moda, moda olan her şeyin ihtiyaç kabul edildiği bu dönem ile günümüz konut düzeninin temelleri atılmıştır.²⁸ Günümüzün hızlı tüketim çılgınlığının kapitalist boyutu o günlerde kendini ideolojik bir biçimde göstermiş ve oluşturulan mekan düzenleri tam benimsenemeyerek bir anlamda dekor görevi görmüştür.

1940'ların ilk yıllarına kadar devam eden bu değişim mekan üzerinden değerlendirildiğinde, 1930'lardaki ideolojinin getirdiği ivmenin daha sonra yakalanamadığı görülmektedir. Özellikle 1950'lerden itibaren, yapılaşma hareketlerindeki yoğunluk artsa da iç mekanda hâlâ 1930'lu yıllarda yavaş yavaş kendini gösteren düzenin izinin sürdüğü söylenebilir. Bu dönemden sonra toplumsal kalkınma çabaları sürdürülmesine rağmen iç mekanlarda bu denli değiştirme çabası görülmemektedir. Bu duruma paralel olarak *Yedigün* dergisinde 1930'larda neredeyse her hafta çıkan "Ev ve Eşya" gibi köşelerin sayısı azalmış, 1950'lere gelindiğinde dergi, tasarımı değil, burjuvazinin yaşam biçimini ön plana alan magazin ağırlıklı bir içerikle yayınlanmıştır. Tasarım fikirlerinin değil statü sahiplerinin isteklerinin vurgulandığı bir editoryal seçim sürpriz değildir. Aynı 20 yılın içinde *Arkitekt*'te de mobilya ile ilgili kapsamlı hiçbir yazı çıkmamıştır. İç mekanın ve mobilyanın değişim süreci değerlendirildiğinde değişmeyen tek olgunun, bu metaların her zaman "statü göstergesi" olarak görülmüş olmasıdır. Bu durum Türkiye'deki iç mekanın değişimini belki de dergilerde çıkan yazılardan daha fazla tetiklemiş bir unsurdur.

NOTLAR

- 1 Zeynep Yasa Yaman, "Bauhaus ve Söylemleştiren İç Mekân Anlayışı: Yeni Yaşam, Yeni Dekorasyon, Yeni Mobilya," *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* içinde, ed. Umut Şumnu, 9. Ankara: TMMOB İçmimarlar Odası, 2013.
- 2 Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası* Çev. T. Birkan (İstanbul: Metis Yayıncılık, 2002), 230.. İstanbul: Metis Yayıncılık, 2002.
- 3 Şebnem Uzunarlan, "Erken Cumhuriyet Dönemi Konutlarında Mekân ve Mobilya" (Yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2002), 81.
- 4 A.g.e., 88.
- 5 Bozdoğan, a.g.e., 221.
- 6 *Yedigün* Dergisi, no. 7 (1933): 2.
- 7 Uğur Tanyeli, *Üç Kuşak Cumhuriyet* (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1988), 139.
- 8 Ziya Aptullah, "Binanın İçinde Mimar," *Arkitekt*, no. 1 (1931): 15.
- 9 Bozdoğan, a.g.e., 236.
- 10 Meltem Gürel "Bir Saygınlık Stratejisi Olarak Modern Mobilyanın Kullanımı," *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* içinde, ed. Umut Şumnu (Ankara: İçmimarlar Odası Yayınları, 2009), 56.
- 11 Sedat Hakkı Eldem, "Mobilya," *Arkitekt*, no. 7 (1931): 273.
- 12 A.g.e., 273.
- 13 Erdem Berat Fındıklı, "Millilik, Mobilya ve Zevk Terbiyesi: Mimar ve Dekoratörlerin Mobilya Üzerine Sürdürdükleri Tartışmalar (1931-1950)," *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*, no. XXXII (2017): 93.
- 14 A.g.e. 95.
- 15 Anonim, "Dahili Mimar," *Arkitekt*, no. 5 (1932): 144.
- 16 Anonim, "Mobilya Meselesi," *Arkitekt*, no. 199-200 (1948): 173.
- 17 A.g.e., 173.
- 18 Zeki Sayar, "Mobilya Meselesi," *Arkitekt*, no. 219-220 (1950): 61.
- 19 A.g.e., 61.
- 20 A.g.e., 64.
- 21 Fındıklı, a.g.e., 101.
- 22 Sayar, a.g.e., 61.

23 Önder Küçükerman, "1940'lı Yıllarda Mobilya Meselesi ve Öncü Bir Girişim 'MODERNO,'" *İçmimar* 29 (2013): 86.

24 Zeynep Terece, "1950 Sonrası Türkiye'de Modern Mobilya Tasarım ve Üretimi," (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi, 2017), 97.

25 Elvan Ebru Omay Polat, "Cumhuriyet'in Mimarlık Mirasını Koruma Nedenleri: İdeoloji Ve Koruma," Cumhuriyetin Mimarlık Mirası Sempozyumu, TMMOB Mimarlar Odası, (2011): 105 –112.

26 "DATUMM, "Dokümantasyon ve Arşivleme Türkiye'de Mobilya," ET: 04.03.2022, <http://datum.org/tr/mobilya>.

27 Fındıklı, a.g.e., 96.

28 Uzunarlan, a.g.e., 222.

KAYNAKÇA

- Aptullah, Ziya. "Binanın İçinde Mimar." *Arkitekt*, no. 1 (1931): 15.
- "Asri Evin İçi", *Yedigün Dergisi*, no. 7 (1933): 12.
- Bozdoğan, Sibel. *Modernizm ve Ulusun İnşası*. Çev. T. Birkan. İstanbul: Metis Yayıncılık, 2002.
- Nizami Bey. Dahili Mimar, *Arkitekt*, no. 5 (17) (1932): 144.
- Eldem, Sedad Hakkı. "Mobilya." *Arkitekt*, no. 7 (1931): 273.
- "Ev ve Eşya," *Yedigün Dergisi*, no. 83 (1933): 13.
- Fındıklı, Erdem Berat. "Millilik, Mobilya ve Zevk Terbiyesi: Mimar ve Dekoratörlerin Mobilya Üzerine Sürdürdükleri Tartışmalar (1931-1950)." *Journal of History School*, (2017): 93.
- Gürel, Meltem. "Bir Saygınlık Stratejisi Olarak Modern Mobilyanın Kullanımı." *Journal of Design History*, (2009): 56.
- Karakuş, Gökhan ve Önder Küçükerman. "DATUMM: Dökümantasyon ve Arşivleme Türkiye'de Mobilya." ET: 04.03.2022. <http://datumm.org/tr/mobilya>.
- Küçükerman, Önder. "1940'lı Yıllarda Mobilya Meselesi ve Öncü Bir Girişim 'MODERNO.'" *İçmimar 29* (2013): 86.
- "Mobilya Meselesi." *Arkitekt*, no. 199-200 (1948): 173.
- Sayar, Zeki. "Mobilya Meselesi." *Arkitekt*, no. 219-220 (1950): 61.
- Tanyeli, Uğur. *Üç Kuşak Cumhuriyet*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1988.
- Omay Polat, Elvan. Cumhuriyet'in Mimarlık Mirasını Koruma Nedenleri: İdeoloji Ve Koruma", Cumhuriyetin Mimarlık Mirası Sempozyumu, *Ankara: TMMOB Mimarlar Odası* (2011): 105–112.
- Terece, Zeynep. "1950 Sonrası Türkiye'de Modern Mobilya Tasarım ve Üretimi." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü (2017): 97.
- Uzunarslan, Şebnem. "Erken Cumhuriyet Dönemi Konutlarında Mekân ve Mobilya." Yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü (2002): 222.
- Yaman, Zeynep Yasa. "Bauhaus ve Söylemleştirilen İç Mekân Anlayışı: Yeni Yaşam, Yeni Dekorasyon, Yeni Mobilya." *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya*, içinde, ed. Umut Şumnu, Ankara: TMMOB İçmimarlar Odası, 2013: 9.

TÜRK MODERN EĞLENCE MEKANLARINDA MOBİLYA:

Kronolojik Bir Okuma

**Sena Abdulmelik
Selcan Erbay
Sude Pamuk
Deniz Hasırcı**

Bu çalışmada, 1950'lerden 1980'lere kadar Türkiye'de modernizmin etkisi ile değişen ve gelişen eğlence mekanları ve mobilyaları incelenmiştir. Modernizmin eğlence iç mekanları ve mobilyalarındaki etkisi, 1950'li yıllarda bu tür mekanları içeren filmler yaygınlaşmaya başladığında artan bir şekilde kendisini göstermiştir. Modern mobilyalar dönemin yıllar içinde değişen sosyal yaşamına ışık tutmasına rağmen, bu bağlamda kapsamlı bir arşivleme çalışması yapılmamıştır. Son zamanlarda Türkiye'de modern mobilyaların arşivlenmesindeki bu eksiklik fark edilerek DATUMM (Dokümantasyon ve Arşivleme Türkiye'de Modern Mobilya) gibi çeşitli araştırma projeleri bu alanda önemli katkılar sağlamış olsa da, Türkiye modern iç mekan literatüründe doğrudan eğlence mekanları ve mobilyalarına odaklanan araştırmalar sınırlı sayıdadır. Öte yandan, Türkiye'de modern mobilyalar ile ilgili dokümantasyon genellikle özel koleksiyonlarda bulunduğundan fotoğraf ve çizim gibi belgelere erişimde zorluklar yaşanmaktadır.

Araştırmanın amacı, bu konuda kronolojik ve görsel bir belgeleme çalışması gerçekleştirmek ve bu bağlamdaki tartışmalara katkıda bulunmaktır. Mevcut literatüre katkıda bulunmak için yapılan çalışmada 1950-1980 yılları arasındaki Türk filmlerinin incelenmesi görsel arşiv sunmaları nedeniyle oldukça faydalı bir yöntem olarak görülmüştür. Dönemin filmleri, eğlence mekanlarına yönelik iç mekan ve mobilya seçimlerini açık şekilde yansıtan bir bellek olmanın yanında, dikkat çekici şekilde toplumsal yaşamda kadın ve erkeğin kimlikleri ve rolleri hakkında da görsel bir altyapı sunmaktadır. Çalışma, dönemin yansımaları ve yaşam tarzının daha iyi anlaşılması için mevcut literatüre katkıda bulunmayı hedeflemiştir. 1950-1980 yılları arasında geçen 15 Türk filmine odaklanan çalışmada yıllar içinde değişen ve gelişen sosyal hayat, iç mekan ve mobilyalar için farklı kategoriler oluşturularak incelenmiştir. Filmlerin seçiminde eğlence mekanları ve performans sahnelerinin aktif olarak kullanılması ve dönemin psikolojisini yansıtan sahnelerin olmasına dikkat edilmiştir. Filmler sayesinde dönemin sosyal yaşamının mekanlar üzerindeki etkileri gözlemlenmiştir. Filmlerin incelenmesi kronolojik sıra ile yapılmış, filmlerin konusu ve sosyal yaşam hakkında

genel bilgiler verilmiştir. Mekan analizleri için genel iç mekan ve mobilya olmak üzere iki başlık belirlenmiştir. Genel iç mekan başlığı, içmimari, atmosfer, aydınlatma ve diğer olmak üzere dört farklı kategoriye ayrılmıştır. Mobilya başlığındaki incelemede de ölçek, malzeme, form ve detay olmak üzere yine dört farklı kategori yer almaktadır.

Modernleşen Türk Toplumunda Sosyal Hayat ve Eğlence Anlayışı

Avrupa’da 18. yüzyılın sonlarında başlayan modernizm akımı, 20. yüzyılda gelişen teknoloji ile zirveye ulaşmıştır. Bu yöneliş ile tasarım dünyasına yeni formlar ve malzemeler dâhil olmuştur. Özellikle mobilyalarda kullanılan malzemelerde büyük yenilikler meydana gelmiş ve bu sayede iç mekanların görünümü oldukça değişmiştir. Türkiye’de modernizm hareketinin düzenli olarak takip edildiği dönem hakkındaki genel kabul 19. yüzyılın ilk yarısıdır, bu dönem Tanzimat Fermanı ile örtüşmektedir.¹ Osmanlı’da Tanzimat Fermanı ile birlikte, modernizm akımının etkisi altında olan Batı kaynaklı her yenilik birer ilham kaynağı olarak görülmüş ve dolayısıyla modernist anlayış hayatın çoğu alanında uygulanmaya çalışılmıştır. Ancak, bu durumun toplum tarafından kabul görmesi zaman almış ve mimarlık alanında farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Bir taraf batılılaşmayı, evrensel ve rasyonel düşünceyi desteklerken, diğer taraf otantik ve yerel tarihsel sürekliliği desteklemiştir.²

Araştırmada modern eğlence kültürünün kökleri kapsamında, öncelikle Osmanlı Tanzimat Dönemi ele alınmıştır. Sosyal hayatını ev, camii ve çarşı arasında kısıtlı mekanlarda geçiren Osmanlı halkında sosyal hayat egemenliğinin erkek nüfusun elinde olduğu görülmektedir.³ Tanzimat Fermanı ile siyasi, ekonomik, askeri alanlarda olduğu gibi sosyal hayat anlamında da bir batılılaşma hareketi başlamıştır. Ağırlıklı olarak İstanbul Pera bölgesinde batılı mekanlar yer almaya başlamıştır.⁴ Kahvehane, camii ve hamam gibi geleneksel mekanların yanına kafe, gazino, meyhane, restoran gibi Batılı mekanlar da eklenmiştir. Bu mekanlardaki yeme-içme alışkanlıkları farklılık gösterdiği gibi, eğlence anlayışında da değişiklikler yaşanmıştır. Bu mekanlarda tavla, dama, satranç gibi geleneksel oyunların yanı sıra bilardo, domino, kart oyunları ve poker gibi modern oyunlar da oynanmaya başlanmış ve bu amaçlara hizmet eden özel Oğibi geleneksel alkollü içeceklerin yanına viski, votka ve şampanya da eklenmiştir.⁵ Eklenen yeni içkiler, iç mekana kendi kültürlerini taşıyarak, içkilerin saklanma, servis ve tüketimine yönelik raf, dolap, servis mobilyalarına yeni tasarım kıstasları olarak yansımıştır.

Osmanlı İmparatorluğu’nun çökmesinin ardından kazanılan Kurtuluş Savaşı sonrasında 1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin üstlendiği misyon ve devraldığı miras nedeniyle geçirdiği geçiş süreci, Türk toplumu için büyük değişimler içermektedir. Cumhuriyet döneminde modernist anlayış geniş kitlelerce kabul edilirken, giysiden ölçü birimlerine kadar her anlamda modernleşen Türkiye’de, sosyal hayat anlayışı da oldukça değişmiş ve çağdaşlaşmıştır. Bu değişim rüzgarında, Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarında modernizm akımı Osmanlı dönemindeki Tanzimat Fermanı zamanlarında

olduğundan daha çok kabul görmüştür. Modernist hareket, ideolojisini “çağdaş uygarlığa ulaşmak” mottosuyla ifade eden Yeni Cumhuriyet’in temsilcisi olmuştur.⁶ Bu bağlamda, bu yeni kimliğin iç mekanlarda da yansıtılması amacıyla mobilya tasarımlarında modernist bir bakış açısı izlenmek istenmiştir. Ancak o dönemde Türkiye’de seri üretim, mekanizasyon ve malzeme çeşitliliği gibi unsurlar henüz eksik olduğu için bu süreç yavaş gerçekleşmiştir. Hayati Görkey ve Sadun Ersin gibi tasarımcılar yurt dışına gönderilmiştir. Amaç, yeni deneyimler kazanmak ve Türkiye’ye döndüklerinde İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki öğrencileriyle bu deneyimleri paylaşmak olmuştur. Bu yaygın modernizm akımına uygun mobilyaların üretilmesi aşamasında, tasarımcılar tasarımlarına uygun yurtdışında kolaylıkla bulunabilen malzemeleri kullanmak için uğraşmışlar, fakat 1950-60’lı yılların malzeme eksikliğinde, su boruları, palto kumaşları ve balık ağları gibi yaratıcı malzemeler kullanmışlardır.⁷ Tüm bu çaba ve gelişmeler sonucunda Türk tasarımcılar kendi kültürlerinin izlerini taşıyan mobilyalar ortaya çıkarmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu’nun tarih sahnesinden çekilmesinin ardından kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin üstlendiği misyon ve devraldığı miras gereği geçiş dönemi, Türk toplumu için büyük değişimler içermektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında kafe, pastane, restoran, birahane, gazino ve meyhane sayısında artış yaşanmıştır ve bu mekanlarda kadınlar da erkekler kadar yer almaya başlamıştır.⁸ Eğlence mekanlarının yanı sıra performans ve gösteri mekanları da yaygınlaşmış, sinema ve tiyatro salonları ile müzikhollerin sayısı artmıştır. Türk müzik sanatçılarının gazinolarda sahne almaya başlamasıyla buralara yoğun ilgi gösterilmiştir. Sahnede performans sergileyen sanatçıların genellikle kadın olduğu, orkestra üyelerinin ise erkeklerden oluştuğu belirtilmektedir.⁹

1950’lerle birlikte Türk müziğindeki en önemli değişiklik, konser düzeninin değişmesi ve gazino-assolist sisteminin hâkim olması olmuştur. Gazinolar, ünlü Türk müziği sanatçılarının sahne aldığı, İstanbul’un tanınmış ailelerinin canlı müzik eşliğinde yeme-içme etkinliklerine katıldığı büyük ölçekli mekanlar olarak öne çıkmıştır. İçecek ve yiyecek temin edilse de eğlencenin öne çıkan biçimi müzik olmuştur. Gündüzleri aile matinelere daha geniş kitlelere hitap etmiştir. Gazinolar zenginlerin ve politikacıların eğlendiği mekanlar olmuştur. Gazinoların altında pavyon/bar adı verilen, sadece geceleri ziyaret edilen, ailelerin yerine erkeklerin gittiği, hostes kadınları davet edip birlikte içki içtikleri, erotik şovlar izledikleri, “yeraltı eğlencesi” denilen mekanlar yer almıştır.

İstanbul’un eğlence hayatındaki değişimin bir diğer özelliği ve dış aktörü, genç öğrencilerin başlı başına bir toplumsal güç ve değişim unsuru olarak öne çıkmasıdır. 1960 askeri darbesinden sonra ordu, üniversiteler, aydınlar, işçi sınıfı ve öğrenci gençliği toplumda dönüştürücü bir toplumsal güç olarak ortaya çıkmış, eğlence mekanları ve İstanbul’da yaşam yeni özellikler kazanmıştır. 1960’ların ikinci yarısında genç öğrencilerin sokaktaki siyasi faaliyetlerinin artması ve düzen üzerindeki etkilerine paralel olarak İstanbul’daki sosyal faaliyetleri de artmıştır.¹⁰

Modernleşen Türk Toplumunda Eğlence Mekanları

Çalışma kapsamında, modern Türkiye'nin sosyal hayatı incelendikten sonra, ağırlıklı olarak seçilen filmlerde yer alan eğlence mekanları incelenmiştir. Bu mekanlar meyhane, gazino, kafeşantan, kahvehane/kıraathane, lokantalar, balolar ve sinema salonları olarak sıralanabilir.

Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte alkol, içki üretimi ve tüketimi yasağı görece daha çok gevşetilmiş, bu nedenle İstanbul'da gazino ve meyhane sayısında ciddi bir artış olmuştur.¹¹ 1875-1880 yılına kadar İstanbul'un eski meyhanelerinde masa yer almamıştır. Avrupa alkollü içeceklerinin olduğu yerler açıldıktan sonra bu mekanlar taklit edilerek masalar kullanılmaya başlanmıştır. Ondan önce masalar, kürsü gibi açılır kapanır sandalyelere, bakır veya ahşap tepsilerle kurulmuştur. Daha sonra meyhanelerin içinde dört ayaklı hasır sandalyeler ve ahşap masalar yer almıştır.¹² Meyhanelerin genelde erkekler tarafından kullanıldığı algısı 1950'lerin ikinci yarısında, Güzin Dino, Mina Urgan, Halet Çambel, Durnev Tunaseli, Leyla Erbil, Sevim Burak, Tomris Uyar gibi önde gelen kadın aydınlar tarafından yıkılmaya başlanmıştır.¹³ Tanzimat'tan itibaren İstanbul'da açılmaya başlayan gazinolar "tavernanın alafrangası" olarak tanımlanmıştır.¹⁴

Gazinoların Türk meyhanelerinden farkı, kadın ve erkekleri bir araya getirmesi olmuştur. Ayrıca, eski meyhanelerde hasır taburelerin yerine masa ve sandalyelerin kullanılması Avrupa tarzının bir göstergesidir. Gazinolardaki Türk saz çalgılarına bir piyano, keman ve birkaç kadın sanatçı eklenince bunun bir Avrupa eğlencesi örneği olduğu düşünülmüştür.¹⁵ İstanbul halkının gazinoyla tam olarak tanışması, Cumhuriyet'ten sonraki yıllara, 1930'ların başlarına rastlar. Gazinolar insanların radyoda dinledikleri sanatçıları canlı dinlemelerine olanak sağlayan yerler olmuştur.¹⁶

Kafeşantanlar da modernleşme etkisiyle Türk eğlence hayatına katılan mekanlar arasındadır. Fransızca *café chantant* teriminden Türkçeye çevrilmiştir. Burayı rakı, şarap, bira gibi içeceklerin yanı sıra çay, kahve, soda, meyve suyu gibi alkolsüz içeceklerin de satılabileceği, müzikli ve danslı bir Avrupa eğlence mekanı olarak tanımlamak mümkündür. Toplumsal düzen bağlamında kadınların kahvehaneye gidemediği, ancak erkekler ve kadınların birlikte kafeye gidebildiği görülmüştür. Aynı zamanda kahvehane geleneğinde yaşanan etnik, cinsel ve dini ayrımcılık kafelerde de ortadan kalkmıştır.¹⁷

16. yüzyıldan beri faaliyet gösteren kahvehaneler, zamanla sohbet odaları ve okuma odaları (kıraathane) gibi etkinliklerle zenginleşen mekanlar haline gelmiştir. İlk kahvehanelerde insanların sedirlere oturduğu bilinmektedir. Kahvehanelerin ortasındaki mermer havuz özellikle yaz aylarında bir serinlik kaynağı oluşturmuştur.¹⁸

19. yüzyılda kahvehanelerin görünümü, planı, iç düzenlemesi ve dekoru ciddi

değişikliklere uğramıştır. Yeni kahvehanelerin ortasında artık havuz yoktur ve havuzun yerini müzisyenlerin kullanımına açık bir platform almıştır. Önce masalar ortaya çıkmış, zamanla tek ayaklı masalar kahvehanelerde yerini almaya başlamıştır.¹⁹ Modernleşme dönemindeki önemli değişikliklerden biri de müziğin kahvehanelere girmesi olmuştur. Alafranga adı verilen bu modern kahvehaneler özellikle Pera ve Galata bölgelerinde açılmıştır.²⁰ Yeni kahvehaneler, Kırım Savaşı sırasında müttefik askerlerin İstanbul'a gelmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu kahvehanelerin tamamı İstanbul'un Avrupa yakasında ve gayrimüslimlere ait olmuştur. Bu kafeler, dekorları, aydınlatmaları ve özel müşterileri ile diğerlerinden hemen ayrılmıştır. Çalışanları da kadınları içermesi nedeniyle farklılık göstermiştir.²¹

Restoranların İstanbul'un gündelik hayatına girmesi Tanzimat döneminde olmuştur. Daha önce İstanbul'daki loncalara bağlı olan aşçılar, esnafa ve bekarlara yemek vermiştir ve dükkanlarında masa ve sandalye yer almamıştır. Aşçılar yiyecekleri satmış, ancak orada yemek yenecek bir alan sunmamışlardır. İstanbul'da Batı tarzı restoranlar ilk kez Galata'da görülmüştür. Daha önce yere yerleştirilmiş bir tepside yenen yemek, daha sonraları bir masanın etrafındaki sandalyelere oturularak yenilmeye başlanmıştır. Restoranlar, sosyal hayatta eğlencenin ve ev dışında güzel vakit geçirmenin temellerini atmıştır. Kadın ve erkek birliğini sağlayarak sosyo-kültürel değişimde etkili olmuştur.²²

Balo salonları, Osmanlı döneminde özellikle üst sınıfın eğlendiği mekanlar olmuştur ve Cumhuriyet döneminde de bu şekilde devam etmiştir. 1925'ten sonra resmîleşen balolar, moda'nın takip edildiği, sosyal ilişkilerin güçlendiği ve kadınların da katılımıyla ortaya çıkan eğlence toplantıları haline gelmiştir. Cumhuriyet'in toplumsal hayatta gerçekleştirdiği değişimin somut göstergesi olan kadınlar, erkeklerle aynı eğlence mekanını paylaşarak batılı kadınlar gibi giyinmiş, konuşmuş, dans etmiş ve alkollü içki kullanmıştır.²³

Sinema, 1896'da Osmanlı topraklarına adım atmış ve ilk yerleşik salon 30 Ocak Fransız şirketi Pathé Frères'in (Pathé Brothers) İstanbul temsilcisi Sigmund Weinberg tarafından Tepebaşı'nda açılmıştır. 1914 yılına kadar İstanbul'daki sinemaların mülkiyeti ve yönetimi gayrimüslimlerin elinde olmuştur. Sinema salonlarının yoğunlaştığı bölge nüfus bakımından gayrimüslim kesimin hâkim olduğu Galata-Pera bölgesidir.²⁴ Sinema salonları bu yıllarda sanatsal bir faaliyetin dışında sosyalleşmek için de kullanılmıştır. İstanbul'un Beyoğlu yakasında yaşayan kadınların yaşam tarzları Avrupa sosyal hayatına benzer olup, sinema eğlencelerinin yanı sıra pastane, balo salonu ve tiyatro gibi eğlence mekanları da yaz kış tercih ettikleri mekanlar olmuştur.²⁵

Tanzimat'tan bu yana İstanbul'da görülen eğlence mekanlarının temel özelliği kozmopolitliktir.²⁶ Cumhuriyetin ilk dönemi olarak adlandırılacak 1923-1938 yılları arasında İstanbul halkının başlıca eğlencesi tiyatro ve sinema olmuştur. 1950'lerde Beyoğlu'nda rağbet gören yerler kulüpler olmuştur. Daha sonra kulüplerin

popülaritesini yitirmesiyle diskolar popüler hale gelmiş ve Beyoğlu'nun arka mahallelerinde çok sayıda bar ve pavyon açılmıştır. 1960'lar kumarhanelerin, tiyatroların ve sinemaların en parlak dönemi olmuştur. 1970'lerde Türkiye'ye gelen televizyonun yaygınlaşması, 80'li yıllarda renkli televizyon ve videonun ortaya çıkması ve 1990'larda özel televizyonların ortaya çıkması insanları evde eğlenmeye yöneltmiştir.²⁷

1950-1980 Yılları Arasında Dünya ve Türk Sinemasındaki Gelişmeler

Avrupa sineması, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ağır bir darbe almış ve üretkenliğini yitirmiştir. Devletin finanse etmesiyle çekilen az miktardaki filmlerde ulusal temalar ağır basmıştır.²⁸ Bu boşluktan yararlanan Hollywood sinemasının büyük bir çıkış yaparak sinema endüstrisi alanında güçlendiği görülmektedir.²⁹ Savaşın etkisinin daha farklı olduğu Hollywood sineması konu, mekan ve oyuncu çeşitliliği açısından çok daha zengindir. Avrupa hükümetleri tarafından yeniden yükseltmek istenen Avrupa sinemasında “ulusal sinema” anlayışının önem kazandığı da görülmektedir. Bu dönemde Hollywood sineması, Avrupa sinemasının çöküşünden faydalanarak yükselişe geçmiştir ve tüm dünyayı etkisi altına almıştır. Türk sineması ise ilk adımların atıldığı 1914-1922 yıllarından sonra tiyatro sanatçılarının da emekleriyle birlikte 1950'lerdeki daha gelişkin haline ulaşmıştır. Yeni Türk yönetmenler ve Ayhan Işık, Zeki Müren, Settar Körmükçü, Müzeyyen Senar, Halide Pişkin, Belgin Doruk, Göksel Arsoy, Sezer Sezin ve Muhterem Nur gibi oyuncular sayesinde birçok başarılı film çekilmiştir.³⁰ 1950'lerde planlı bir elektrik dağıtımının başlamasıyla Türkiye'nin her yerinde sinema salonları açılmış ve toplum, sinemaya büyük ilgi göstermiştir.³¹ 1960'lı yıllar Türk sineması için çok başarılı geçmiştir; Filiz Akın, İzzet Günay, Ediz Hun, Fatma Girik, Türkan Şoray, Sadri Alışık ve Hülya Koçyiğit gibi yeni oyuncular piyasaya dâhil olmuş, çok sayıda film çekilmiş, ulaşım sorunlarının da giderilmesiyle Yeşilçam filmleri ülkenin dört bir yanında izlenmiştir.³² Bu dönemdeki filmlerde İstanbul'daki belli başlı ev ve yalılar kullanılmıştır. Bu mekanlarda, hâlihazırda ev sahiplerinin zevki doğrultusunda kullanılan mobilyalar bulunduğu için, film çekimi esnasında bu dekorda fazla değişiklik yapılmamış, sadece küçük ölçekte düzenlemeler yapılmıştır. Bu nedenle 1960'lar sinemanın gerçek mekana bağlı olduğu yıllardır.³³ 1970'lerde ise sinema eskisi kadar güçlü durumda değildir. Yozlaşan konular, toplum ahlakına uygun görülmeyen filmler ve siyasi sorunlar sonucu gelen sansürlerle Türk sineması bir önceki dönemde yakaladığı başarısını kaybetmiştir.³⁴

1950-1980 Yılları Arasında Dünyada ve Türkiye'de Modern Mobilya Tasarımının Gelişimi

İkinci Dünya Savaşı, her alanda olduğu gibi malzeme ve mobilya sektöründe de yeniliklerin kapısını açmıştır. Savaş zamanında, kullanılan silahların teknolojisini iyileştirmek amacıyla geliştirilen yeni teknikler ve malzemeler savaş sonrasında oluşan zararları iyileştirme noktasında da yararlı olmuştur. Geliştirilen bu teknolojiler, savaş bittiğinde sanayide kullanılarak yeni üretim yöntemleri ve yeni malzemelerin

günlük nesnelere üretiminde kullanılmasını sağlamıştır. Böylece üretim yöntemleri ve endüstride gelişmeler yaşanmıştır.³⁵ Üretim teknolojisini geliştirmek için mevcut mühendislik sistemleri güncelleştirilmiş ve sentetik yapıştırıcılar, hafif naylon, akrilik, polyester ve polietilen reçineleri gibi yeni malzemeler geliştirilmiştir.³⁶

Türkiye'de ise Cumhuriyetin ilk yıllarından günümüze değin Vedat Tek, Nizamı Bey, Sedad Hakkı Eldem, Zeki Sayar, İsmail Hakkı Oygur, Aptullah Ziya, Nazimi Yaver, Utarit İzgi, Fazıl Aysu, Zeki Kocamemi, Hayati Gökbe, Sadi Çalık, Sadi Öziş, İlhan Koman, Orhan Demirpençe ve daha nicelerinin iç mekan ve mobilya tasarımı konusundaki çalışmaları ve kurmuş oldukları atölyeler, oturma mobilyası tasarımının ülkemizde gelişmesine rol oynamıştır.³⁷ Dönemin yayınlarında iç mekanlar hakkındaki yazılarda kullanılan “kübik eşya” terimi, modern taşınabilir mobilyaların istenen niteliklerine karşılık gelmiştir: kullanışlılık, hafiflik, koruma kolaylığı, süssüz basit geometrik tasarımlar gibi özellikler tarihi evlerdeki eşyaların hantallığı ve yüzeyselliği ile karşılaştırılmıştır.³⁸ Türkiye'de 1950'li yıllarda Akademi mezunu sanatçılarla birlikte modern mobilya tasarımının adımları atılmış ve bu tasarımlar 60'lı yıllarda gelişerek devam etmiştir. 1970'lerde ise tasarımcı eliyle üretilen mobilyalar, eğitim seviyesi yüksek toplum sınıfları tarafından tercih edilmiştir.

1950'li yıllarda gelişen teknoloji ve malzeme olanaklarının da etkisiyle yaşanan yoğun üretim süreci mobilyayı da etkilemiştir.³⁹ Mobilya için hem malzeme hem de talep eksikliği yaşanan İngiltere'de mobilya üretimi “yararlı mobilyalar” (*Utility Furniture*) adı altında sınırlandırılmıştır. Bu mobilyalar temiz çizgiler ve iyi oranların göze çarptığı bir tasarım diline sahiptir. Bu sayede İngiltere'de yeni bir modern tasarım yaklaşımı ortaya çıkmıştır. Bu yeni modern yaklaşımda, mobilyalar, yatay ve lineer çizgiler, yere yakın sehpa, ahşap çerçeveli kanepeler, aplikler, mobil separatörler veya dolaplar olarak tanımlanmıştır.⁴⁰ Savaşın önce Avrupa'nın gerisinden gelen fakat savaşın pek etkilenmeyen Amerika'da ise Charles Eames ve Eero Saarinen gibi tasarımcılar öne çıkmaya başlamıştır. Eames imzalı tasarımlarda kalıplanmış kontrplak, plastik, cam elyaf takviyeli polyester ve metal malzemelerin kullanıldığı görülmektedir. Gelişen teknoloji sayesinde yeni malzemeler ve üretim teknikleri ortaya çıkmış ve el işçiliğinin yerini sanayi üretimi almıştır.⁴¹

1950'lerde Türkiye'de kentlerde yaşanan yoğun göçün etkisiyle geleneksel Türk konutundan apartman dairelerine bir geçiş yaşanmış ve mobilyalar da buna uyum sağlamıştır. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Avrupa'da etkisini gösteren modernizm akımı Türkiye'de yansımış ve iç mekandaki yaşamın yeniden tanımlanması ve mobilyanın bu değişimi yansıtması amacıyla da Avrupa'daki mobilyalar Türk tasarımcılara da örnek olmuştur. Buna ek olarak yaşanan malzeme ve üretim teknolojisi eksikliği de Türk tasarımcıların dünyaya yayılmasında belli zorluklar ortaya çıkartmıştır. Özellikle batılılaşma etkisi ile sabit mobilyadan kopma görülmüştür. Türk Evi kimliğinde alışlagelen mobilyalar bir kenara bırakılıp, toplu konutlara yönelik mobilyalar kullanılmaya

başlanmıştır.⁴² Bu yıllara kadar mobilya üretimi genellikle gayrimüslim ustaların hakimiyetinde olmuştur. 1950’li yıllarda Mustafa Plevne, Kemal Yılmaz gibi mobilya ustaları gayrimüslim ustalardan öğrendikleri üretim teknikleri ile yurt dışındaki modelleri Türkiye’deki imkanlarla üretmişlerdir.⁴³

1955 yılında açılan İstanbul Hilton Oteli, Türkiye’de modern mobilyanın gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Otel için gerekli olacak mobilyaların Türkiye’de üretilip üretilmeyeceği konusunda otelin mimar ve mühendisleri, gerekli incelemeleri yaparak sonuçta üretilmeyeceğine dair rapor vermişlerdir. Bunun üzerine, ürünlerin Yunanistan, İtalya ve Fransa’dan alınması kararlaştırılmıştır. Durumdan haberdar olan başbakan ve milli eğitim bakanı, ahşap ürünlerin yurtdışından alınmasını kabullenemeyerek, sanayi okullarında incelemeler yaptırmıştır. O günkü adıyla Ankara’da öğretime devam eden Erkek Teknik Yüksek Öğretmen Okulu’nun ağaç işleri idarecileri, olanak sağlandığı takdirde bu mobilyaların kendi tesislerinde rahatlıkla yapılabileceğini açıklamıştır. Sonuç olarak Hilton Oteli’nin hareketli mobilyaları ve yatak mobilyaları bu atölyede üretilmiştir.⁴⁴

Dönemin mobilya açısından önemli olan bir diğer gelişmesi de 1957 yılında İstanbul’da içerisinde mobilya, içmimarlık bölümlerinin de bulunduğu Tatbiki Güzel Sanatlar Okulunun açılmasıdır.⁴⁵ Akademi mezunu tasarımcılar kendi imkanlarıyla atölyeler kurmuş ve özgün tasarımlar yapmışlardır. 1953 yılında Akademinin heykel bölümünde metal atölyesi kurulmuştur. Sadi Öziş, İlhan Koman ve Şadi Çalık gibi İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi mezunu heykeltıraşlar kurdukları atölyede, 1955’ten başlayarak metal mobilya üretmeye başlamışlardır. Dönemin önemli mimarlarından Sedat Hakkı Eldem İstanbul Kilyos’ta yapmaya başladığı yeni otelin içmimarisinde bu metal mobilyaları kullanmak istemiştir. Büyüyen iş kapasitesini karşılamak üzere Şişli’de Kare Metal Atölyesi kurulmuştur. Kare Metal grubu tasarımcıları ürünlerini imal etme sürecinde Avrupa’daki meslektaşları kadar fırsata sahip olamasa da, heykel altyapılarının önemli altyapısıyla bunu bir kazanıma dönüştürerek, ikonik mobilyalar tasarlamışlardır. Bu yıllarda tasarımcılar tamamen farklı ürünlerden elde ettikleri malzemeleri yeniden biçimlendirerek tasarımlar yapmışlardır. Mobilyalarında kümes teli, fındık eleği, su borusu, elektrik kablosu gibi malzemeleri kullanmışlardır.⁴⁶

1960’lı yıllara gelindiğinde önceki on yılda yeni yeni kullanılmaya başlayan malzeme ve üretim tekniklerindeki deneyimsizlik yavaş yavaş ortadan kalkmıştır. Tasarımcılar sahip olduğu deneyim ve güven duygusuyla yeni malzeme ve teknolojileri en iyi biçimde kullanmış ve daha dinamik, güçlü ve renkli tasarım üretmişlerdir.⁴⁷ Bu yıllarda ABS (*Acrylonitrile Butadine Styrene*), polietilen ve diğer termoplastikler kullanılmaya başlanmıştır.⁴⁸ Özellikle Amerika ve Rusya arasındaki “uzay yarışı” ve uzayda bir yaşam kurulacağına dair halkın sahip olduğu inanç, mobilya tasarımına ve iç mekanlara da yansımıştır. Böylece mekanlar uzay istasyonlarına ve uzay gemilerine benzemeye ve mobilyalar uzay çağı teknolojilerini yansıtmaya başlamıştır.⁴⁹ İlk olarak sanat alanında

ortaya çıkan Pop Art akımı, mobilya ile sanatın iletişimi sonucunda mobilyaya da sıçramış, mobilyalarda organik formlar, sembolik yaklaşımlar ve canlı renkler hâkim olmuştur. 1960’larda mobilya daha çok esnek ve taşınabilir bir hale gelmiştir. Bu da 1960’ların karakteristiği olan sosyal hareketliliğe olan arzuyu yansıtmış ve birçok tasarımcıyı ev mobilyasında yeni yollar keşfetmeye motive etmiştir. “Statü sembolü yerine hizmet olarak mobilya” fikri Archigram grubunun işleri ile İngiltere’de ortaya çıkmıştır.⁵⁰

1960’lı yıllarda Türkiye’de de eğitim ve ulaşım olanakları artmış, yaşam standardı yükselmiştir. Mobilya üretim tekniklerinde yaşanan gelişmelerle birlikte kamu kurumlarındaki iç mekanlar ve mobilyalarda da Türk tasarımcıların izi görülmeye başlanmıştır. Dünya’da süregelen pop kültürü Türk tasarımında pek etkili olmamıştır. 1950’lerde kurulan Kare Metal’in metal mobilyaları bu yıllarda da etkili olmuştur. İstanbul’daki Güzel Sanatlar Akademisinin Hayati Görkey, Sadun Ersin ve Utarit İzgi gibi modern tasarım yönelimli hocalarından ders alan Yıldırım Kocacıklıoğlu ve Turhan Uncuoğlu kendi mağazalarında ticari modern mobilya tasarımı ve üretimine giren ilk tasarımcılardan olmuşlardır. Her ikisi de Güzel Sanatlar Akademisinin İçmimarlık Bölümü’nden mezun olan Yıldırım Kocacıklıoğlu ve Turhan Uncuoğlu, ilk tasarım ofislerini 1962’de Beyoğlu’ndaki Kadri Han’da kurmuştur. Kocacıklıoğlu ve Uncuoğlu iç mekan tasarımları yapmanın yanı sıra Marcel Breuer ve Le Corbusier imzalı erken Modernist mobilyaların ve çağdaş İtalyan işlerinin kopyalarını üretmişlerdir. Çağdaş mobilya üretmek için malzeme ve teknoloji ithal edemeyen Türk tasarımcılar, ev dekorasyonunda küresel tarzı özümseyerek, ilk kopyaları ve bu uluslararası modellerden kendi tasarımlarını üretmeyi başarmıştır.⁵¹

1970’li yıllara gelindiğinde ise, 1960’lardaki tüketim çılgınlığı sonucunda oluşan çevreci hareket ve 1973 yılında yaşanan enerji krizi yüzünden artan petrol fiyatıyla birlikte plastiğin yerini yeniden ahşap gibi geleneksel malzemeler almıştır.⁵² 1970’li yıllar boyunca devam eden zor ekonomik şartlar dolayısıyla tasarımdaki abartılı süslemeler ve yüksek sembolizm yerini rasyonalist bir anlayışa bırakmıştır.⁵³ Rasyonalist yaklaşımda yalın hatlar hakimdir ve dolayısıyla üretim maliyeti azalmıştır.⁵⁴

1970’ler Türkiye’de mobilya üretiminde standardizasyon ve seri üretimin başladığı yıllar olmuştur.⁵⁵ 1970’lerde atölyelerde ustanın, değişik faktörlerden etkilenecek biçim verdiği mobilyalar, seri üretim teknikleri ile endüstriyel tasarımla üretilen mobilyalara dönüşmeye başlamış, bu süreçte ürünler global çizgilere bürünmüş, bölgesel çizgiler kaybolmuştur.⁵⁶ 1970’li yıllarda Türkiye’deki mobilya tasarımına dünyadaki gelişmeler açısından bakıldığında, Türkiye’de belirli bir tasarım bilincinin oluşmaması, sektördeki malzeme ve teknoloji eksikleri ve Türkiye’nin dışa kapalı politikaları sonucunda Türk tasarımının dünyadaki gelişmeleri yakından takip edemediği görülmektedir. Bu yıllarda öne çıkan isimler arasında 1956 yılında kurduğu “Atölye Zenger”’in 1971’de şirketleşmesi ve kullandığı kompozit malzeme ile Türkiye’de öncü olan Yılmaz Zenger, “Derin

Design” mağazasıyla İtalyan tasarımına yakın örnekler veren Aziz Sarıyer, mimarlık fakültesinden mezun olduktan sonra bir demir atölyesi açıp burada Le Corbusier tasarımı sandalyeler üreten ve sonrasında “Koleksiyon” adlı mağazasını açan Faruk Malhan ve “No:8 Berjer” adlı tasarımıyla Üstün Tasarım Ödülü alan Adnan Serbest sayılabilir.

1950-1970 Türk Sineması Eğlence Mekanı Mobilyaları

1950-1970 yılları Türk sineması, değişen günlük yaşam da bu değişimin izlenmesi için eşsiz bir kaynak olarak kabul edilebilir. İç mekanın ömrünün kısalığı ve modern döneme ait arşivlerde metinsel ve özellikle görsel eksikliği nedeniyle içmimarlık alanındaki tarih çalışmalarında önemli bir kaynak olabilen filmler, çalışma kapsamında mobilya özelinde dönemsel olarak ele alınmıştır.



ŞEKİL 1. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA) A. “LÜKÜS HAYAT”, MEYHANE; B. “SİHIRLİ DEFİNE”, MEYHANE; C. “SON BESTE”, TİYATRO SALONU; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA) D. “MEÇHUL KADIN”, MEYHANE; E. “EBEDİYETE KADAR”, MEYHANE.

Kaynak: (Üst sıra soldan sağa) a-b-c. Erman Film, 1950; (Alt sıra soldan sağa) d. Uğur Film, 1955; e. Güven Film, 1955.

1950’lerde Türk Sineması

1950’li yıllar sinemanın kalkınma dönemidir. Bu dönemin yönetmenleri, melodramlar, köy destanları ve özellikle kent filmleri gibi Türk film türlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Şekil 1).

50’lerde geçen “Lüküs Hayat” filminde toplumsal farklılıkları gözlemlemek mümkündür. Birçok mekanın yer aldığı filmde düşük gelirli insanların eğlenmek için geleneksel mekanlarda toplandığı gözlemlenmiştir. Bar kısmı yükseltilmiş, alçak aydınlatma ve duvar nişlerinin bulunduğu mekanda normalden küçük ölçeklerde, döşemesiz, cilalı ahşap bükme mobilyalar yer almaktadır. 45 derecelik doğrama detayları ve çarpık mobilya bacakları en dikkat çeken özelliklerdendir.⁵⁷

“Sihirli Define” (1950) filminde de aynı şekilde sınıf farklılıklarını görmek mümkündür. Eğlenmek için gidilen mekanlarda sahne arkasında yer alan nişler ve motifler dikkat çekmektedir. O dönemlerde ender bulunan çelik boru ve deri döşemenin yer aldığı mobilyalar mekanın lükslüğünü vurgulamaktadır.⁵⁸

1955 yılında çekilen “Son Beste” filmine baktığımızda tiyatronun eğlenmek için gidilen mekanlardan biri olduğunu görebiliriz. Kalabalık kitlelerin yer aldığı salonda sabit olmayan mobilyalar, duvar aplikleri ve spot ışıklar bulunmaktadır. Geometrik formdaki standarttan küçük mobilyalarda çivi detayları göze çarpmaktadır.⁵⁹

Aynı yılda çekilmiş “Meçhul Kadın” filminde mekan içerisinde bölünmüş alanlar ve kaplamalarla döşenmiş bir zemin görülmektedir. Tavanda kullanılan aydınlatma elemanlarının duvarda uygulanan yağlı boyaya yansıdığı gözlemlenmektedir. Meyhanede kolçaksız ve döşemesiz bükme ahşap sandalyeleri görmek mümkündür.⁶⁰

1955 yıllarında geçen “Ebediyete Kadar” filminde yüksek gelirli insanların ziyaret ettiği bir meyhane incelenmiştir. Yükseltilmiş performans alanı, metal çitlerle ayrılmış oturma alanları ve geniş yatay açıklıklar mekanın en önemli özelliklerindedir. Ortam aydınlatması spot ışıklar ve duvarda yer alan aydınlatmalarla sağlanmıştır. Yaygın olarak kullanılan ahşap ve döşemesiz sandalyeleri burada da görmek mümkündür.⁶¹

1960’larda Türk Sineması

1960’lar Türk film sektörünün gerçek mekana bağımlı olduğu dönemi temsil eder. Film mekanları gerçek kullanıcılara ait konutlardan; dekorlar ise kullanıcılara ait gerçek iç mekan donatılarından oluşmaktadır. 1960’lı yıllar, Türk toplumunda ve sinemasında yenilikler, etkileşimler ve modern yaşam önermelerinin yerleştiği dönemdir. Dünyada 1960’lı yıllar ile başlayan özgürlükçü yeni düzen, Türkiye’de de etkisini göstermiştir (Şekil 2).

1960 yılında çekilmiş olan “Cici Kâtibem” filmindeki köşklere parke döşeme zemin, cam

vitrinler, tablolar, duvar halıları ve geleneksel halılar göze çarpar. 1950’li yıllarda olduğu gibi yüksek olmayan mobilyalar gözlemlenmektedir. Kolçaksız bükme ahşap sandalyelerde döşemeler ve minderler görülmektedir.⁶²

“Kederli Günlerim” (1967) isimli renkli film sayesinde mekanlar hakkında daha çok şey söylemek mümkün olmuştur. Kırmızı rengin baskın olduğu mekanlarda vitraylar ve renkli döşemeler göze çarpmaktadır. Mekanlarda daha fazla dekoratif unsur görülmeye başlamıştır. Standartlardan küçük mobilyaların kullanımı devam etmektedir.⁶³

1968 yılında çekilmiş “Vesikalı Yârim” filmi sayesinde dönemin ısıtma sistemi olan sobaya dair görsel kaynak elde edilmiştir. Ahşap ve deri duvar kaplamalarının yer aldığı müzikholde sabit mobilyaları gözlemlenmektedir. Bükme ahşap sandalyeler ve mermer kaplı masalar diğer önemli unsurlar arasındadır.⁶⁴

1969 yapımı “Fosforlu Cevriyem” filminde, kırmızı rengin hâkim olduğu meyhanede altın rengi duvar süslemeleri ve metal ızgaralar dikkat çekmektedir. Standart ölçeklerde gözlemlenen mobilyalarda deri döşemeler ve boncuk detayları gözlemlenmektedir.⁶⁵ 1969 yılında çekilen bir diğer film olan “Yaralı Kalp” filminde baskın renk kırmızıdır.

Cam kapaklı dolaplar, taş kaplama duvarlar ve kırmızı cilalı masalar dikkat çekmektedir. Oturma kısmı dairesel olan bar taburesinin metal arka destek kısmı bükülmüştür ve sırt kısmının köşeleri de dairesel açıdır. Deri kılıfın birleşim yerlerinde dikiş izleri yer almaktadır.⁶⁶

1970’lerde Türk Sineması

1970’ler Türk sineması açısından sorunlu bir zaman dilimi olarak nitelendirilebilir. Bunun nedeni hem sinemanın içerik olarak yozlaşması sonucu gelen sansürler hem de Türkiye’nin siyasal sorunlarıdır. 1960’ların en parlak yönetmenlerinin bazıları bile bu kriz yıllarında piyasa filmi yapmak zorunda kalmış, Türk sinema dilini ileri götürecek hamleler yapma imkânından uzak kalmışlardır (Şekil 3).

1970’li yıllara gelindiğinde 1960’lı yıllarda olduğu gibi zengin ve fakir kesim arasındaki farkı görmek mümkündür. “Tatlı Meleğim” filmiyle birlikte iç mekanda yapay bitki kullanımı, ahşap separatörler ve tavana gömülü floresan lambalar gibi yeni elemanların kullanılmaya başladığı gözlemlenmektedir. Geçmiş yıllara göre daha büyük ölçekli ergonomik mobilyalar görülmektedir. Mobilyalarda ahşap ile beraber çelik kullanımı gözlemlenmektedir.⁶⁷



ŞEKİL 2. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA) A. “CİCİ KÂTİBEM”, KÖŞK; B. “KEDERLİ GÜNLERİM”, KULÜP ONAY; C. “VESİKALİ YÂRİM”, MÜZİKHOL; (ALT SIRA SOLDAN SAĞA) D. “FOSFORLU CEVRİYEM”, MEYHANE; E. “YARALI KALP”, BAR.

Kaynak: ((Üst sıra soldan sağa) a. Melek Film, 1960; b-c. Erman Film, 1967; (Alt sıra soldan sağa) d. Acar Film, 1969; e. Duru Film, 1969.



ŞEKİL 3. (ÜST SIRA SOLDAN SAĞA) A. “TATLI MELEĞİM”, MÜZİKHOL (MELEK FİLM 1970); B. “FADİME”, MÜZİKHOL (ERLER FİLM 1970); C. “OYUN BİTTİ”, GAZİNO (ERLER FİLM 1972); (ALT SIRA SOLDAN SAĞA) D. “AYRILIK”, MÜZİKHOL (ERLER FİLM 1972); E. “NE UMDUK NE BULDUK”, MÜZİKHOL (ERLER FİLM 1976).

Kaynak: (Üst sıra soldan sağa) a. Melek Film, 1970; b-c. Erler Film, 1970; (Alt sıra soldan sağa) d. Erler Film, 1972; e. Erler Film, 1976.

1970 yapımı “Fadime” filminde 1960’lı yıllarda kırmızının hâkim olduğu iç mekanlarından birini görmek mümkündür. Mozaik ile kaplı kolonlar, duvardan duvara kırmızı halı kaplama ve iç mekanda bulunan kot farkları dikkat çekmektedir. Ahşap mobilyalarda deri ve kadife kaplamalar görülmektedir.⁶⁸

1971 yapımı “Oyun Bitti” filminde yükseltilmiş alanda bulunan sahnede kemerli arka plan ve parıltılı perde dikkat çekmektedir. Renkli spot ışıkları ve işlemeli kolonların yer aldığı gazinoda köşeli formda sabit mobilyalar ile beraber dairesel formda masalar ve döşemeli kolçaksız sandalyeler bulunmaktadır.⁶⁹

“Ayrılık” filminde de “Oyun Bitti” filminde görülen gazino kullanılmıştır. Bu mekan farklı açılardan görüldüğü için daha iyi analiz edilmiştir. Bu filmin sahneleri incelendiğinde sandalyelerde iki farklı renkte döşeme kullanıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca bar bölümünde yer alan duvar resimleri dikkat çekmektedir.⁷⁰

Son olarak 1976 yılında çekilmiş olan “Ne Umduk Ne Bulduk” filminde kırmızı rengin hâkim olduğu iç mekanda altın rengi dekorların kullanıldığını söylenebilir. Yapay bitki kullanımını burada da görmek mümkündür. Masalar oldukça dar görünse de sandalyelerin standart ölçülerde olduğunu söylemek mümkündür. Sandalyelerde kadife döşemeler bulunmaktadır.⁷¹

1950’li ve 1980’li yıllar arasında çekilen Türk filmlerindeki iç mekan ve mobilyalar incelendiğinde toplumsal ve teknolojik gelişmelere paralel değişimlerin yaşandığı söylenebilir. İç mekanlar sürekli olarak değişim içinde olmuştur; mobilyalarda boyut, renk ve malzeme bakımından farklılıklar gözlemlenmiştir. Modernist bakış açısıyla değişen toplumsal davranış kalıpları, iç mekanlara ve mobilyalara yeni işlevler kazandırmış ve önemli bir malzeme farklılığı olarak modernist mobilyaların ana malzemesi olan geleneksel ahşaba çelik eklenmiştir.

Tartışma ve Sonuç

1950’li yıllarda siyah beyaz izlenen filmlerde ağırlıklı olarak toplumsal sınıf farklılıklarının öne çıktığı dramatik konuların işlendiği görülmüştür. Köşk, müzikhol, kahvehane gibi mekanların yoğun olarak kullanıldığı filmlerde sosyal sınıf farklılıkları net şekilde gözlemlenebilmektedir. Mekanlar içerisinde yükseltilmiş alanlar görülmektedir. Bu sayede mevcut sosyal kesim üzerinde de bir ayırım oluşturulmuştur. Duvarlar üzerinde yağlı boya, bazı bölümlerde ise duvar kâğıdı uygulaması görülmektedir. Duvarlarda aydınlatma elemanlarının bulunduğu gözlemlenmiştir. 1950’li yıllardan izlenen beş filmde elde edilen verilerle küçük ve yüksek olmayan ahşap mobilyaların mekan içerisinde baskın olduğu söylenebilir. Mekanın kullanıcılarına göre malzeme kalitesi ve mobilya işçiliği değişiklik göstermektedir. Lüks eğlence mekanlarında kadife gibi dönemin kaliteli kumaşlarıyla döşenmiş mobilyalar görülürken, geleneksel kahvehane gibi mekanlarda buna pek

rastlanmamaktadır.

Ahşap bükme tekniği bu dönemlerde mekanlarda çok fazla görülmektedir. Ağacın bükülebilirliğine bakıldığında geniş yapraklı ağaçlardan elde edilen ahşabın kullanılmasının daha uygun görüldüğü gözlemlenmiştir. Türkiye’de yetiştirilen başlıca ağaçlar kayın, dişbudak, meşe ve taze kestane olarak bilinmektedir.⁷² Genellikle kolçaksız olan bükme ahşap mobilyalarla beraber sabit oturma alanları da yer almaktadır. Bununla beraber lüks mekanlarda kolçaklı mobilyalara rastlanırken mobilyalar üzerinde döşemelerin varlığı da gözlemlenmiştir. Genel olarak mobilyalar üzerinde cila görülmekle beraber geleneksel mekanlarda cilasız mobilyaların da olduğu söylenebilir.

1950’li yıllarda olduğu gibi, 1960’lı yıllarda da toplumsal sınıf farklılıkları göze çarpmaktadır. 1960’lı yılların filmlerinde ağırlıklı olarak drama konuları işlenmiştir. Kumarhaneler, kahvehaneler, müzik salonları, restoranlar ve köşkler bu filmlerde gördüğümüz performans alanları arasındadır. Renkli filmlerin de yer aldığı mekanlarda kırmızı ve altın renklerin hâkim olduğu görülmüştür. 1950’li yıllara göre daha geniş mekanlar gözlemlenmiştir. Sahne aydınlatmasında spot lambaları kullanılmıştır. Bu dönemde dekoratif elemanların yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Gösteri alanlarını çevreleyen alanlarda çoklukla duvar resimleri ve süslemeler kullanılmıştır ve 1950’li yıllarda olduğu gibi formda ve ölçekte mobilyalar incelenmiştir. Mobilyaların ana çerçeve ve detaylarında malzeme olarak metal profiller sıklıkla yer almaya başlamıştır. 1950’li yıllarda ağırlıklı olarak ahşap olan mobilyalar, 1960’lı yıllarda deri döşeme ve çelik profillerle tasarlanmaya başlanmış, mobilya döşemelerinde zımba detayları uygulanmıştır.

1950’li ve 1960’lı yıllarda modernleşme çabaları ve Cumhuriyet dönemi basınının etkisi ile kadınların iş ve sosyal hayatta daha fazla yer almaya başladığı görülmektedir.⁷³ 1970’li yıllarda filmlerde aşk ve dram konuları ağırlıklı olarak işlenmiştir. Filmlerde 1960’lı yıllarda olduğu gibi geniş ve ferah mekanlar bulunmaktadır. Sahne aydınlatmasında renkli spot lambaların kullanıldığı gözlemlenmiştir. Mekanlarda dikkat çekici süslemeler, kırmızı renk ve tamamlayıcı açık tonları ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Ayrıca hem duvarlarda hem de mobilyalarda mozaikler yoğun bir şekilde görülmeye başlanmıştır. Plastik, malzeme olarak her seviyede önem kazanmaya başlamış, plastik bitkiler iç mekanlarda yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1970’lerde çalışmak isteyen kadınların sayısı 1950’lere ve 1960’lara oranla artmıştır ve kadınlar sosyal hayatta daha fazla yer almaya başlamıştır.⁷⁴

1950-1980 yılları arasındaki seçili Türk filmleri incelendiğinde değişen toplumsal koşullar ve teknolojik gelişmeler sonucunda eğlence mekanlarının ve iç mekanlarının bunlara paralel olarak değişip geliştiği söylenebilir. Modernist bir bakış açısıyla değişen sosyal davranış kalıpları, iç mekan ve mobilyalara yeni bir görünüm ve farklı işlevler kazandırmıştır. Gelişen teknoloji, yeni malzemeler ve işçilik yöntemleri ile birlikte farklı malzeme ve montaj yöntemleri görülmüştür. Ağırlıklı olarak ahşap olan mobilyalar, 1960’lı yıllarda deri döşeme ve çelik su borularıyla oluşturulmaya başlamıştır. Gelişen üretim yöntemleri ve

detay çözümlenmeleriyle birlikte 1970'li yıllarda çelik kullanımı yaygınlaşmıştır.

Türkiye'de modern iç mekan ve mobilyaya yönelik çok katmanlı, karşılaştırmalı, çeşitli yöntem ve kaynakların kullanıldığı farklı araştırmalara ihtiyaç bulunmaktadır. Bu çalışmanın yöntemi kapsamında yapılan incelemelerin geliştirilmesiyle kolektif Türkiye tasarım belleğine katkıda bulunması hedeflenmiştir.

NOTLAR

- 1 İhsan Bilgin, "Anadolu'da Modernleşme Sürecinde Konut ve Yerleşme," *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* içinde, ed. Yıldız Sey (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1988), 258.
- 2 Umut Şumnu, "Türkiye'de İçmimarlık ve İçmimarlar," *Türkiye'de İçmimarlık ve İçmimarlar* içinde, ed. Umut Şumnu (Ankara: İçmimarlar Odası, 2014), 7-8.
- 3 Sevde Harmandar, "19. Yüzyılda İstanbul'da Değişen Eğlence Anlayışı ve Yeni Eğlence Mekanları," *ETÜT Dergisi* 1 (2020): 114-117.
- 4 "Eğlence Hayatı," *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* içinde (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1993), 140-143.
- 5 Nebi Özdemir, "Osmanlı Tüketim Kültürü, Eğlence ve Yazılı Medya İlişkisi," *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, no. 73 (2007): 12-22.
- 6 Naci Özyalvaç, "Mimarlıkta Modernite Kavramı ve Türkiye," *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* (2013): 301-302, https://dergipark.org.tr/tr/pub/fsmia/issue/6473/85528#article_cite.
- 7 Önder Küçükerman, "50 Yılda İçmimarlık ve Endüstri Tasarımı," *Akademi Mimarlık ve Sanat Dergisi*, no. 8 (1973): 150-183.
- 8 Volkan Marttin, "Cumhuriyet'in İlk Beş Yılında Sosyal Hayat," *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Türk Dünyası Uygulama ve Araştırma Merkezi Yakın Tarih Dergisi*, no. 2 (2017): 70-94.
- 9 Ertan Eğribel, "Cumhuriyet Dönemi İstanbul Halk Merasimleri ve Eğlence Yaşamı," *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi* içinde, ed. Coşkun Yılmaz (İstanbul: İBB Yayınları, 2015), 314-318.
- 10 Eğribel, a.g.e., 318.
- 11 Osman Cemal Kaygılı, *Akşamcılar* (İstanbul: Arma Yayınları, 2003).
- 12 Refik Ahmet Sevengil, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1993).
- 13 Murat Can Kabagöz, *Eğlenirken Modernleşmek Meyhaneden Baloz, İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e İstanbul* (Ankara: Heretik Yayınları, 2016).
- 14 Kudret Emiroğlu, *Gündelik Hayatımızın Tarihi* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011).
- 15 Kabagöz, a.g.e.
- 16 Feyza Ceylan, "Eğlence Kavramının İstanbul'da Geçirdiği Değişim Süreci ve Mekana Etkisi" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2004), 36-37.
- 17 Meropi Anastassiadou, "Son Osmanlılar Döneminde Selanik Kahvehaneleri," *Doğuda Kahve ve Kahvehaneler* içinde, ed. Meltem Atik ve Esra Özdoğan (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), 87-99.

18 Necla Arslan Sevin, *Gravür ve Seyahatnamelerde İstanbul (18. Yüzyıl Sonu ve 19. Yüzyıl)* (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1992).

19 François Georgeon, “Osmanlı İmparatorluğunun Son Döneminde İstanbul Kahvehaneleri,” *Doğu’da Kahve ve Kahvehaneler* içinde, ed. Helene Desmet Gregoire ve François Georgeon, Çev. Meltem Atik ve Esra Özdoğan (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), 43–85.

20 Nevin Meriç, *Osmanlıda Gündelik Hayatın Değişimi* (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2010).

21 Harmandar, a.g.e., 114–117.

22 Özdemir Kaptan Arkan, “Lokantalar,” *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* içinde (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1994), 221–222.

23 L. Funda Şenol, “İktidar Mücadelesinin Savaş Meydanı: Mekan-Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Ankara’da Eğlence Mekanları,” *Toplum ve Bilim Dergisi*, no. 76 (1998): 86–103.

24 Mustafa Gökmen, *Eski İstanbul Sinemaları* (İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları, 1991).

25 Levon Panos Dabağyan, *Zaman Tünelinde Tüm Yönleriyle Sinema Dünyası* (İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık, 2004).

26 Kabagöz, a.g.e.

27 Ceylan, a.g.e., 52–60.

28 Geoffrey Nowell Smith, *Dünya Sinema Tarihi*, Çev. Ahmet Fethi, (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008).

29 Roberta Pearson, “Geçiş Sineması,” *Dünya Sinema Tarihi* içinde, ed. Geoffrey Nowell-Smith, Çev. Ahmet Fethi (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003).

30 Okan Ormanlı, “Türk Sinemasında Geçiş Dönemi ve Toplumsal Altyapısı (1939-1950)” (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2006), 12–21.

31 Halit Refiğ, “Sinema ve Toplum” röportaj yapan Zeynep Özdamar (2005).

32 Sadık Battal, *Asıl Film Şimdi Başlıyor* (İstanbul: Vadi Yayınları, 2006).

33 Demet Dinçay ve Özer Filiz, “60 Türk Sinemasında Kentli Konut İç Mekanı,” *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, no. 8 (2013): 149–168.

34 Yalçın Lüleci, “1970’li Yıllarda Türkiye’de İktidar ve Sinema İlişkileri,” *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, no. 36 (2020): 503–505.

35 Seda Canoğlu, “Türkiye’de Modern Mobilya Tasarımının Gelişimi: Öncü Mobilya Tasarımcılar Üzerine Bir Analiz” (Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, 2012), 3–7.

36 Charlotte Fiell ve Peter Fiell, *Modern Furniture Classics Since 1945 [1945’ten Beri Modern Mobilya Klasikleri]* (Londra: Thames and Hudson Yayınları, 1991).

37 Deniz Demiraslan, Osman Sabahi Serdar Aytöre, “Türkiye’de Oturma Mobilyası: Batılılaşma ve Değişim,” *Arredamento Mimarlık Dergisi*, (2005): 119–123.

38 Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası* (İstanbul: Metis Yayınları, 2002).

39 Canoğlu, a.g.e., 4.

40 Philippe Garner, *Twentieth Century Furniture [Yirminci Yüzyıl Mobilyaları]* (Oxford: Phaidon Pres Limited, 1980).

41 Noel Riley, *World Furniture [Dünya Mobilyaları]* (New Jersey: Chartwell Books Inc, 1989).

42 Serpil Durmuş, “Türkiye’de Modern Mobilyanın Gelişimi” (Yüksek lisans tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, 2012).

43 Canoğlu, a.g.e., 76–79.

44 Adem Yılmaz, *Dünden Bugüne Mobilya Tasarımı Ve Teknolojisi* (İstanbul: Scala, 2005).

45 İrfan Çalışkan, “Globalleşme Sürecindeki Dünyada, Türkiye Mobilya Tasarım Anlayışındaki Değişmeler” (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2005), 25–29.

46 Canoğlu, a.g.e., 80–89.

47 Riley, a.g.e.

48 Fiell, a.g.e.

49 Treena Crochet, *Designer’s Guide To Furniture Styles [Tasarımcının Mobilya Stilleri Rehberi]* (New Jersey: Prentice Hall, 1999).

50 Penny Sparke, *Furniture Twentieth Century Design [Yirminci Yüzyıl Mobilya Tasarımı]* (New York: E.P. Dutton, 1986).

51 Gökhan Karakuş, “Erken Modernistler,” *İcon Dergisi*, (2007): 120–123.

52 Sparke, a.g.e.

53 Fiell, a.g.e.

54 Canoğlu, a.g.e., 9.

55 Durmuş, a.g.e.

56 Çalışkan, a.g.e.

57 *Lüküs Hayat*, yön. Lütfi Ömer Akad, (Erman Film, 1950).

58 *Sihirli Define*, yön. Semih Evin, (Erman Film, 1950).

59 *Son Beste*, yön. Arsevir Alyanak, (Erman Film, 1955).

60 *Meçhul Kadın*, yön. Lütfi Ömer Akad, (Uğur Film, 1955).

61 *Ebediyete Kadar*, yön. Turgut Etingü, (Güven Film, 1955).

62 *Cici Katibem*, yön. Arsevir Alyanak, (Melek Film, 1960).

63 *Kederli Günlerim*, yön. Orhan Aksoy, (Erman Film, 1967).

64 *Vesikali Yarım*, yön. Lütfi Ömer Akad, (Şeref Film, 1968).

- 65 *Fosforlu Cevriyem*, yön. Nejat Saydam, (Acar Film, 1969).
- 66 *Yaralı Kalp*, yön. Remzi Jöntürk, (Duru Film, 1969).
- 67 *Tatlı Meleğim*, yön. Mehmet Dinler, (Melek Film, 1970).
- 68 *Fadime*, yön. Türker İnanoğlu, (Erler Film, 1970).
- 69 *Oyun Bitti*, yön. Orhan Elmas, (Erler Film, 1972).
- 70 *Ayrılık*, yön. Türker İnanoğlu, (Erler Film, 1972).
- 71 *Ne Umduk Ne Bulduk*, yön. Zeki Ökten, (Erler Film, 1976).
- 72 Nihan Özdemir, “*Ahşap Bükme Mobilyanın Türkiye’deki Gelişimi: Oturma Mobilyalarında Biçim-Köken İlişkisinin İncelenmesi*” (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2018), 17.
- 73 Sezen Karabulut, “1950’lerde Kadının Sosyalleşmesinde Basının Önemi: ‘Kadın Gazetesi Örneği,’” *Belgi Dergisi*, no. 96 (2011): 88–96.
- 74 Adnan Küçükali, “Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Yapının Kadınların Çalışma Hayatı Üzerine Etkileri: Erzurum Örneği,” *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, no. 17 (2014).

KAYNAKÇA

- Akad, Lütfi Ömer, yönetmen. *Lüküs Hayat*. 1950; Erman Film. 1s, 27dk.
- Akad, Lütfi Ömer, yönetmen. *Meçhul Kadın*. 1955; Uğur Film. 1s, 44dk.
- Akad, Lütfi Ömer, yönetmen. *Vesikalî Yarım*. 1968; Şeref Film. 1s, 29dk.
- Aksoy, Orhan, yönetmen. *Kederli Günlerim*. 1967; Erman Film. 1s, 33dk.
- Alyanak, Arsevir, yönetmen. *Cici Katibem*. 1960; Melek Film. 1s, 26dk.
- Alyanak, Arsevir, yönetmen. *Son Beste*. 1955; Erman Film. 1s, 35dk.
- Anastassiadou, Meropi. “Son Osmanlılar Döneminde Selanik Kahvehaneleri.” *Doğuda Kahve ve Kahvehaneler* içinde, ed. M. Atik ve E. Özdoğan, 87–99. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Arkan, Özdemir Kaptan, “Lokantalar.” *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi Cilt 5* içinde, 221–222. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 2015.
- Battal, Sadık. *Asıl Film Şimdi Başlıyor*. İstanbul: Vadi Yayınları, 2006.
- Bilgin, İhsan, “Anadolu’da Modernleşme Sürecinde Konut ve Yerleşme.” *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* içinde, ed. Yıldız Sey, 258. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1988.
- Bozdoğan, Sibel. *Modernizm ve Ulusun İnşası*. İstanbul: Metis Yayınları, 2002.
- Canoğlu, Seda. “*Türkiye’de Modern Mobilya Tasarımının Gelişimi: Öncü Mobilya Tasarımcılar Üzerine Bir Analiz*.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, 2012.
- Ceylan, Feyza. “*Eğlence Kavramının İstanbul’da Geçirdiği Değişim Süreci ve Mekana Etkisi*.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2004.
- Crochet, Treena. *Designer’s Guide to Furniture Styles [Tasarımcının Mobilya Stilleri Rehberi]*. New Jersey: Prentice Hall, 1999.
- Çalışkan, İrfan. “Globalleşme Sürecindeki Dünyada, Türkiye Mobilya Tasarım Anlayışındaki Değişmeler.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2005.
- Dabağyan, Levon Panos. *Zaman Tünelinde Tüm Yönleriyle Sinema Dünyası*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık, 2004.
- Demiraslan, Deniz, Osman Sabahi ve Serdar Aytöre. “Türkiye’de Oturma Mobilyası: Batılılaşma ve Değişim.” *Arredamento Mimarlık Dergisi*, (2005): 119–123.

Dinçay, Demet ve Filiz Özer. “60 Türk Sinemasında Kentli Konut İç Mekanı.” *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, no. 8 (2013): 149–168.

Dinler, Mehmet, yönetmen. *Tatlı Meleşim*. 1970; Melek Film. 1s, 27dk.

Durmuş, Serpil. “Türkiye’de Modern Mobilyanın Gelişimi.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, 2012.

“Eğlence Hayatı.” *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi Cilt 3* içinde, 140–143. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1993.

Eğribel, Ertan. “Cumhuriyet Dönemi İstanbul Halk Merasimleri ve Eğlence Yaşamı.” *Antik Çağ’dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi Cilt 4* içinde, ed. Coşkun Yılmaz, 314-318. İstanbul: İBB Yayınları, 2015.

Elmas, Orhan, yönetmen. *Oyun Bitti*. 1972; Erler Film. 1s, 18dk.

Emiroğlu, Kudret. *Gündelik Hayatımızın Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

Etingü, Turgut, yönetmen. *Ebediyete Kadar*. 1955; Güven Film. 1s, 36dk.

Evin, Semih, yönetmen. *Sihirli Define*. 1950; Erman Film. 2s, 1dk.

Fiell, Peter ve Charlotte Fiell. *Modern Furniture Classics Since 1945 [1945’ten Beri Modern Mobilya Klasikleri]*. Londra: Thames and Hudson Yayınları, 1991.

Garner, Philippe. *Twentieth Century Furniture [Yirminci Yüzyıl Mobilyaları]*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1980.

Georgeon, François. “Osmanlı İmparatorluğunun Son Döneminde İstanbul Kahvehaneleri.” *Doğu’da Kahve ve Kahvehaneler* içinde, ed. Helene Desmet Gregoire ve François Georgeon, Çev. Meltem Atik ve Esra Özdoğan, 43–85. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

Gökmen, Mustafa. *Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları, 1991.

Harmandar, Sevde. “19. Yüzyılda İstanbul’da Değişen Eğlence Anlayışı ve Yeni Eğlence Mekanları.” *ETÜT Dergisi*, no. 1 (2020): 114–117.

İnanoğlu, Türker, yönetmen. *Ayrılık*. 1972; Erler Film. 1s, 21dk.

İnanoğlu, Türker, yönetmen. *Fadime*. 1970; Erler Film. 1s, 31dk.

Jöntürk, Remzi, yönetmen. *Yaralı Kalp*. 1969; Duru Film. 1s, 14dk.

Kabagöz, Murat Can. *Eğlenirken Modernleşmek: Meyhaneden Baloz, İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e İstanbul*. Ankara: Heretik Yayınları, 2016.

Karabulut, Sezen. “1950’lerde Kadının Sosyalleşmesinde Basının Önemi: ‘Kadın Gazetesi Örneği’.” *Belgi Dergisi*, no. 96 (2011): 88–96.

Karakuş, Gökhan. “Erken Modernistler.” *İcon Dergisi*, (2007): 120–123.

Kaygılı, Osman Cemal. *Akşamcılar*. İstanbul: Arma Yayınları, 2003.

Küçükali, Adnan. “Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Yapının Kadınların Çalışma Hayatı Üzerine Etkileri: Erzurum Örneği.” *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, no. 17 (2014).

Küçükerman, Önder. “50 Yılda İçmimarlık ve Endüstri Tasarımı.” *Akademi Mimarlık ve Sanat Dergisi*, no. 8 (1973): 150–183.

Lüleci, Yalçın. “1970’li Yıllarda Türkiye’de İktidar ve Sinema İlişkileri.” *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, no. 36 (2020).

Marttin, Volkan. “Cumhuriyet’in İlk Beş Yılında Sosyal Hayat.” *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Türk Dünyası Uygulama ve Araştırma Merkezi Yakın Tarih Dergisi*, no. 2 (2017): 70–94.

Meriç, Nevin. *Osmanlıda Gündelik Hayatın Değişimi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2010.

Ormanlı, Okan. “Türk Sinemasında Geçiş Dönemi ve Toplumsal Altyapısı (1939-1950).” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2006.

Ökten, Zeki, yönetmen. *Ne Umduk Ne Bulduk*. 1976; Erler Film. 1s, 27dk.

Özdemir, Nebi. “Osmanlı Tüketim Kültürü, Eğlence ve Yazılı Medya İlişkisi.” *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, no. 73 (2007): 12–22.

Özdemir, Nihan. “Ahşap Bükme Mobilyanın Türkiye’deki Gelişimi: Oturma Mobilyalarında Biçim-Köken İlişkisinin İncelenmesi.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2018.

Özyalvaç, Naci. “Mimarlıkta Modernite Kavramı ve Türkiye.” *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* (2013): 301–302. https://dergipark.org.tr/tr/pub/fsmia/issue/6473/85528#article_cite.

Pearson, Roberta. “Geçiş Sineması.” *Dünya Sinema Tarihi* içinde. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003.

Refiğ, Halit. “Sinema ve Toplum.” Röportaj yapan: Zeynep Özdamar, 2005.

Riley, Noel. *World Furniture [Dünya Mobilyaları]*. New Jersey: Chartwell Boks Inc, 1989.

Saydam, Nejat, yönetmen. *Fosforlu Cevriyem*. 1969; Acar Film. 1s, 29dk.

Sevengil, Refik Ahmet. *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?* İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.

- Sevin, Necla Arslan. *Gravür ve Seyahatnamelerde İstanbul (18. Yüzyıl Sonu ve 19. Yüzyıl)*
İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1992.
- Smith, Geoffrey Nowell. *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008.
- Sparke, Penny. *Furniture Twentieth Century Design [Yirminci Yüzyıl Mobilya Tasarımı]*. New York: E.P. Dutton, 1986.
- Şenol, L. Funda. “İktidar Mücadelesinin Savaş Meydanı: Mekan-Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Ankara’da Eğlence Mekanları.” *Toplum ve Bilim Dergisi*, no. 76 (1998): 86–103.
- Şumnu, Umut. “Türkiye’de İçmimarlık ve İçmimarlar,” *Türkiye’de İçmimarlık ve İçmimarlar* içinde, ed. Umut Şumnu, 7–8. Ankara: İçmimarlar Odası, 2014.
- Yılmaz, Adem. *Dünden Bugüne Mobilya Tasarımı ve Teknolojisi*. İstanbul: Scala, 2005.

ENDÜSTRİLEŞME SONRASI TÜRKİYE'DE MODERN MOBİLYA VE OFİS:

Utarit İzgi'nin Mimarlık Pratiği

Sena Hande Emre

Mekan, kendi içinde barındırdığı birimler sayesinde kullanıcı ile etkileşim kuran en küçük mimari bütündür. İnsanın içinde hareket edebildiği bu kavram düzlem elemanlarının bir araya gelmesiyle oluşur.¹ İyi bir tasarım sadece biçim ve formla değil aynı zamanda hitap ettiği kullanıcıların duyularına ve psikolojik ihtiyaçlarına cevap verebilir nitelikte olmalıdır.² İnsanlığın varoluşundan beri temel ihtiyaç olan barınma kavramı her dönem değişime açık olmuştur. İlk olarak güvenlik, hava koşullarına karşı korunma gibi ihtiyaçlara karşılık ağaç kovukları mağaralar gibi çeşitli mekanlarda başlayan çözüm arayışı daha sonra konut yapılarına evrilmiştir. Sonrasında gelişen teknoloji ve ihtiyaçlar doğrultusunda, barınma kavramı konut yapıları ile yeterli kalmayıp ofis yapıları gibi farklı kavramları doğurmuştur. 19.ve 20. yüzyılda birçok farklı filozof tarafından incelenen mekan kavramı mimari olarak, Bruno Zevi ve Norberg Schulz, Geoffrey Scott, Sigfried Giedion gibi mimarlık tarihçileri tarafından değerlendirilmiştir.³ Mimari mekan kavramının oluşumsal sürecinde, etkilendiği birçok parametre olmuş; çevresel, beşeri, fiziksel sosyo-kültürel faktörlerden etkilenmiştir.⁴ Dünden bugüne kadarki süreçte mekan kullanımı, toplumun ve bireyin ihtiyaçları doğrultusunda şekillenmiştir. Mekan kurgusu ve formu, kullanılan malzeme ve toplumun yaşadığı dönemin ihtiyaçlarına, yaklaşımlarına ve imkânlarına göre şekillenmiştir.⁵

18. yüzyılda başlayan 19. yüzyılda devam eden Sanayi Devrimi beraberinde getirdiği teknolojik gelişmeler ve endüstriyel üretimle birçok alanda gelişme sağlamış, toplumun ihtiyaçlarını ve yaklaşımlarını bu oranda değiştirmiştir. Endüstriyel üretimle birlikte kırsaldan kente göç başlamış, bu değişimler kentlerin morfolojik yapısını ve tipolojisini değiştirmiştir. Avrupa'da başlayan Sanayi Devrimi, üretimde makine kullanımını arttırırken fabrika yapılarının ortaya çıkmasına ve ekonomik düzeninin yeniden şekillenmesine olanak sağlamıştır. Standartlaşan hızlı üretim arz talep ilişkisini doğurmuş Avrupa'da yeni bir ekonomik sistemi ortaya çıkarmıştır. Üretim tüketim toplumuyla birlikte mekanlar da üretilmiş ve tüketilmiştir. Toplumdaki üretim

tüketim dengesi mekanları yeniden düzenlemiştir.⁶ Üretimdeki makineleşme, seri üretim ve standardizasyon kavramlarını beraberinde getirmiştir. Üretim süreçleriyle değişen tüketim alışkanlıkları yeni mekan üretimi ve mekanın üretilirken yeniden organizasyonunu etkilemiştir. Tüketim süreçlerinin mekan üretim biçimlerine etkisini anlamak için ulus-devletlerin oluşumundan itibaren başlayan standartlaşma sürecini incelemek önemlidir. Buna bağlı olarak üretim ve tüketim organizasyonunun büyümesinde ilk olarak Frederick Winslow Taylor'un yazısı etkili olmuştur. 1911 yılına tarihlenen, ilkeleri bildirdiği "Bilimsel Yönetim İlkeleri (*The Principles of Scientific Management*)" başlıklı yazısı sayesinde olmuştur.⁷ Taylor makalesinde üretim sürecinin aşamalandırılması ve bu aşamaların takibinin standartlaşmış hız ve kurallarla formüle edilmesi sayesinde iş veriminin arttırılacağını savunmuştur.⁸ Taylorist örgütlenmenin üç temel özelliği şu şekildedir: Aşamaların basitleştirilmesi, üretim sürecinin makineleşmesi ve aşamaların planlanarak plana sadık kalınmasıdır.⁹ Taylorizmden sonraki gelişmelerle, Fordist üretim Taylorizm'in iş bölümü yaklaşımıyla yeniden oluşturulmuştur. Ford üretim sürecindeki teknolojiyi ileri seviyeye taşıyarak iş verimliliğini arttırmıştır. David Harvey, Ford'un vizyonunun Taylorizmden daha geniş olduğuna şu şekilde değinmiştir: Fordizm kitle üretimiyle birlikte kitle tüketimini de öngörmüş, emek gücü ve denetleme için yapılandırılan sisteminin toplum psikolojisine etkisini düşünmüştür.¹⁰ Mimarlıkta mekan üretimi standardizasyona rasyonel form ve yapı elemanları ile karşılık vermiş daha ucuz homojen malzemelerle basit formlar üzerine kurulmuştur. 20. yüzyılda mimarlık üretimi, üretim faaliyetlerinin homojenleşmesinden dolaysız yoldan etkilenmiştir. Modern mimarlık yeniden örgütlenmekte olan kapitalist kentle bütünleşip, bu sürecin kurulum dağılım düzeninin bir parçası olmuştur.¹¹ Modernleşme ve sanayileşme süreçlerinde temelleri rasyonel, işlevsel ve makineleşme ilkelerine dayanan mekanlar ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılda yapı elemanları ve akılcı işleyişle çözümlenen mekanlar dönemin rasyonel işleyişini ve fonksiyonel dilini yansıtmaktadır.¹²

Endüstrileşme Sonrası Ofis Kavramı

Endüstriyel devrimden sonraki döneme uyum sağlayacak mimari bir yaklaşım benimsenmesinde mimarlığın fonksiyonellik kavramı üzerinden tasarlanması, standardizasyon, makineleşme ve akılcı yapı ilkeleriyle teknolojinin mimarlık pratiğine entegre olması hedeflenmiştir.¹³ Modern mimarlık ile üretilen mekanlara dönemin ihtiyaçlarına karşılık verme amacı yüklenmiştir. Sıkı kontrol ve az maliyet ile yüksek verim sağlamayı hedefleyen Taylorizm anlayışı fabrikalardan sonra ofislere de yansımış; çalışanların sürekli denetlenebileceği açık ofis planları kurgulanmıştır. Ofisleri çalışma makinesi haline getiren mekan kurguları teknolojinin gelişmesiyle daha farklı bir hal almıştır. Modern mimarlığın mekana yüklediği üst anlamlarla kullanıcıya özgü bir bağ yaratmak amaçlanmamış standartlaşmış verimliliği arttıracak, toplum için daha çok fayda sağlayacak çözüm arayışlarına gidilmiştir. Ancak bu durumla ilgili mimarlığın temelinde yatan tasarımda özgünlük düşüncesi

dönemi yansıtan bir soru işareti olmuştur. Jale Kulin'in deyişiyle "çalışan tarlalarına" dönen açık ofisler teknolojinin gelişmesi ve çelik strüktürün kullanılmasıyla insanın ihtiyaçlarına biraz daha fazla karşılık verebilen çalışma şartları sunabilecektir.¹⁴ Gelişen çelik yapı teknolojisi ve kentlerde çalışacak insan gücüne olan ihtiyacın artmasıyla daha yüksek katlı yapılar inşa edilmiştir. Dönemin tarzını yansıtan ofis yapılarının bir örneği olan SC Johnson İdari Binasının (*The Johnson Wax*) yapımına 1936 yılında başlanmıştır. Mimar Frank Lloyd Wright tarafından tasarlanan yapı ofis mekanlarına ergonomik bir bakış açısı getirmiş, açık plan olmasına rağmen kullanıcıların fiziksel ve psikolojik konforu düşünülerek tasarlanmıştır. Aydınlık ve estetik konforunu sağlayan tasarımıyla verimliliği arttırmayı da hedeflemiştir.¹⁵ 1936'da üçüncü nesil SC Johnson yöneticisi H.F. Johnson Jr. en iyi ofis binasını tasarlamak istediği için ünlü Mimar Frank Lloyd Wright'a ulaşmıştır.¹⁶ Bu iş birliği ile ileride diğer ofisler için de ilham kaynağı olacak aynı zamanda kurumsal marka kimliği yaratmak için mekan tasarımının önemini vurgulayacak bir adım atılmıştır. İdari binada kullanıcı konforunu sağlayarak verimliliği arttırmayı planlayan mimar, iki yüz kişilik bir açık ofis planlamış, mobilyaları modüler olarak tasarlamıştır. Amerika'da havalandırma sistemi (AC) kullanılan ilk ofis planı olması ile de teknolojiyle olan bağı bir kez daha vurgulamıştır. Mimarın tasarımında en dikkat çeken öğeler, ağaçları andıran ağaç biçimli "*dendriform*" olarak adlandırdığı sütunlardır. Dış cephesinden iç mekanlarına kadar özelleştirilmiş formlar kullanan mimar "çalışmak için ilham verici bir yer" olarak yaptığını söylemiştir. Cephesinde dairesel cam borular kullanması ışığın içeri dağıtık bir şekilde girmesini sağlamış bu sayede dolaylı ışık çok az parlama yaparak iyi aydınlatılmış bir çalışma mekanı sağlamıştır. Fütüristik bir çalışma alanı gibi de görünen mekan, tutarlı modern dairesel bir dil ile çözülmüştür. Kavisli köşe profilleri, cam pencerelerin yanı sıra kullanılan cam borular hem iç mekanda hem dış cephede tasarım dilinde bütünlük sağlamıştır (Şekil 1).¹⁷



ŞEKİL 1. JOHNSON WAX YAPISININ İÇ MEKAN TASARIMI VE KULLANILAN CAM BORULAR.

Kaynak: SC Johnson web sitesi.

Mimar Frank Lloyd Wright idari binanın iç mekanı için 40'tan fazla farklı mobilya tasarlamıştır (Şekil 2).¹⁸



ŞEKİL 2. MİMAR FRANK LLOYD WRIGHT'IN SC JOHNSON İDARİ BİNASI İÇİN TASARLADIĞI KOLON VE MOBİLYALAR.

Kaynak: SC Johnson web sitesi.

İç mekan tasarımı için duvarlarda ve "Cherokee Kırmızısı" adı verilen sıcak kırmızı kahve tonunda bir renk kullanmış, ofis için tekerlekli ofis arabaları, dairesel asansörler gibi yenilikçi özgün tasarımlar yapmıştır (Şekil 3).¹⁹

Değişen ofis mimarisi yıllar geçtikçe ihtiyaçlara yanıt vermeye çalışmış, değişen toplumla birlikte açık ofislerde iletişim kurulacak sosyal alan ihtiyaçları ortaya çıkmıştır. 1950 sonrasında tarihlenen *Burolandschaft* akımı ile kadınlar daha çok çalışma hayatında yer alırken yarı açık sosyalleşme mekanları üretilmiş, bitkilerin tasarımda önemli yer aldığı paylaşımlı bölmeler yaratılmıştır. Çalışanların iletişimini güçlendirecek mekanlar yaratmaya çalışan, bitki ve mobilyalarla oluşturulan esnek bölücüler ile mekanları tanımlayan bu ofisler "doğal ofisler" olarak adlandırılmıştır.²⁰ Gürültü ve gizlilik ihtiyacı nedeniyle 1960 yılında daha kapalı modüler sistemlere dönüş yapan "aksiyon ofisleri" ortaya çıkmıştır. Bu ofis tipinde daha yüksek bölücüler ile ayrılmış hücreler oluşturulmuştur.²¹

Türkiye'de Modern Mobilya Tarihi

Türkiye'de Osmanlı İmparatorluğu döneminde 18. yüzyılda başlayan ve 19. yüzyılda da devam eden modernleşme süreci konut ve kent mekanlarında da değişime yol açmış, buna bağlı olarak da modern mobilya kullanımı üst gelir grubundan başlayarak toplumda kendini göstermeye başlamıştır. 29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyet'in ilanı ile özellikle



ŞEKİL 3. MİMAR FRANK LLOYD WRIGHT'IN SC JOHNSON İDARİ BİNASI İÇİN TASARLADIĞI İÇ MEKAN VE MOBİLYALAR GÜNCEL WEB SİTESİNDEKİ HALİ.

Kaynak: SC Johnson web sitesi.

çağdaş toplum ilkeleri ön plana çıkmış ve çağdaş bir düzen kurulmaya başlanmıştır. Cumhuriyet ile birlikte başlayan çağdaş yaşam düzenine geçiş süreci ekonomik koşullarla da doğru orantılı bir şekilde hızlanmıştır. Bu değişim ilk olarak konut mobilyasında görülmeye başlanmış, mobilya üst düzey gelir sahiplerinin statüsünü gösteren bir araç haline gelmiştir. Konut tipi evlerden apartmanlara geçiş başlamış, ev organizasyonu yeniden planlanmıştır. Değişen yaşam stilleri ve kültürel değişimler konut tiplerinde ve iç mekan kurgusunda önemli değişiklikler yaşanmasına yol açmıştır. Kadının geleneksel toplum düzeninde değişen rolü de modern mobilya sürecini etkilemiştir. Yaşamı mekansal boyutta etkileyen mobilyalar, toplumsal evrimleşme sürecinde büyük önemi olan mekanları şekillendirmiştir.²² Modern konutun iç mekan düzenindeki fonksiyonlara bağlı olarak gelişen ihtiyaçlar modern mobilya gereksinimlerini de doğurmuştur. Tasvir edilen çağdaş Türk aile yapısında, Batılı üst düzey bir ailenin yaşam stili örnek alınmış, toplumsal cinsiyet eşitliği göz önüne alınarak modern bir düzen kurulmak istenmiştir. Tanyeli Cumhuriyet'in ilanı ile değişmesi beklenen Türk aile yapısı düzeni için "Kadın, koltukta oturan, kitap okuyan ve çocuklarının danıştığı bir merkez figüre doğru evrilmektedir. Modern erkek ise, özellikle eğitimli seçkinlerden başlamak üzere, artık ev yaşamını çocukları ve eşi ile paylaşacak ve sadece erkeklerin katıldığı cinsel ayrımcı topluluklardan uzak duracaktır. Batılı küçük burjuva ailesinin bir Türkiye versiyonu yaratılmaya çalışılmaktadır. İleride tüm Türkiye için vazgeçilmez bir standart haline gelecek olan oturma odası kavramı, bu yeni aile tipiyle bağlantılı olarak 1930'larda yaygınlaşmaya başlamıştır ve bu kavramın Osmanlı barınma alışkanlıklarıyla hiçbir ilgisi yoktur."²³ diyerek değişen toplum düzeninin altını çizirken, mekansal değişim süreciyle değişen mobilya gereksinimine de vurgu yapmıştır.

Sanayi devrimi sonrası değişen toplum düzeni ile köyden kente başlayan göçler kentlerdeki nüfusu arttırmış böylelikle ortaya çıkan yeni ihtiyaçlar kentlerin mimarisini etkilemiştir. Değişen konut tipolojisiyle de modern mobilyaya ihtiyaç artmıştır. Türkiye için mobilya gelişim sürecinin geç başladığından bahsetmek mümkün olsa da Osmanlı'nın son dönemlerinde mobilya üretiminin dünyadaki modernleşme faaliyetlerinden etkilendiğine değinmek gerekir. Osmanlı Padişahı 3. Selim dönemi Topkapı Sarayı'na giren Modern Avrupa tarzı mobilyalar ile başlayan bu değişim kamusal mekanlara, banka, postane, mağazalar ve apartmanlar gibi farklı yapı tiplerine doğru yayılmıştır. Önder Küçükerman bu durumu özetlerken, "halı-sedir-sandık-paravan birlikteliği yerine iskemle-masa-dolap birlikteliğinin geldiğini" söylemiştir.²⁴ 1860 ile 1900 yılları arası özellikle Pera bölgesinde açılan modern mobilya mağazaları Türkiye'de modern mobilyanın gelişimine katkı sağlamışlardır. Bunların önde gelenleri arasında Psalti 1867 mefruşat mağazası, 1875 yılında açılan Tubini Mobilya fabrikası, 1893 yılında kurulan mobilya fabrikaları Narliyan, Daryios Patriyanu, 1897 Fokelstein fabrikası, 1902 yılında açılan Kartesi Biraderler mobilya üretim fabrikası ve 1910 yılında açılan Maison Baker Mefruşat dükkânı yer alır.²⁵

Sanayi-i Nefise Mektebi, Osmanlı'nın ilk güzel sanatlar yüksek okulu olarak 1882 yılında 2. Abdülhamit döneminde kurulmuştur. Osmanlı devletinin Paris'e eğitim almak üzere gönderdiği öğrenciler sayesinde Fransa ile bağ kurmuş bu nedenle Paris'teki güzel sanatlar okulunun (*L'Ecole Des Beaux-Arts*) eğitim modelini benimsemiştir.²⁶ Daha sonra 1928 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi adını almıştır. Erken Cumhuriyet döneminde Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki mimarlık bölümüne alt dal olarak mobilya tasarımı ve güzel sanatları da içeren "süsleme" bölümünün eklenmesi, modern iç mekan ve mobilya sürecinin gelişmesi adına olumlu gelişme sağlamıştır. Akademi, Batılı tarzda eğitim alan öğrencilerin Batı dünyası ile iç içe olmasına sebep olmuştur. Dil eğitimi de dâhil olmak üzere yurt dışına çıkan öğrenciler Batılı mobilya tarzını yakından görme fırsatı elde etmiş ve çeşitli yarışmalara katılmışlardır. Akademinin yetiştirdiği ilk öğrencilerden olan Nizami Yaver, Philip Ginther'in yetiştirdiği bir öğrenci olmuştur. Yaver, mimarlık tahsiline devam etmesi için Paris'te "*Ecoles des Art Appliques (Uygulamalı Sanatlar Okulu)*"da eğitimini tamamlamış, Gaumont ve Paramount atölyelerinde çalışarak modern iç mekan mobilyası örnekleri ortaya koymuştur.²⁷ Akademiye daha sonra eğitim veren önemli hocalardan Sadun Ersin, Utarit İzgi gibi önemli isimler, çağdaş yaklaşımlı mobilya üretim sürecini destekleyici şekilde eğitim vermişlerdir. Modern mobilyanın kronolojik yolculuğu Osmanlı'nın son dönemleri başlayıp erken Cumhuriyet dönemi ile desteklenmiştir. Daha sonra savaş nedeniyle yavaşlayan süreç, Akademinin kurulmasıyla ivme kazanmıştır. Akademiye gelen ve ders veren önemli isimlerden olan Utarit İzgi, modern tasarım yöneliminde eğitimler ile bu sürece destek olurken aynı zamanda yaptığı işlerle de modern tasarımı desteklemiştir. 1953 yılına tarihlenen Moderno'nun açılması, Kare Metal'in Şadi Çalık, Sadi Öziş ve İlhan Koman tarafından kurulması bu sürecin önemli parçalarıdır. Akademi öğrencileri Yıldırım Kocacıklıoğlu ve Turhan Uncuoğlu'nun kurduğu Interno ile 1960'lı yıllara gelindiğinde önemli bir aşamaya geldiği söylenebilir. Ancak buna rağmen gerek

ekonomik nedenler gerek başka sebepler ile mobilya tasarımı konusunda çok fazla erken dönem örneklerine ve belgelerine rastlanamamaktadır. Türkiye'nin erken Cumhuriyet yıllarındaki ulusal kimlik oluşturma çabası, mobilyaya verilen önemin önüne geçmiştir. Modern mobilya 1930'larda malzeme yetersizliği nedeniyle gelişmemiştir.²⁸ 1950'li yıllara gelindiğinde ise gelişen ekonomik şartlarla malzeme çeşitliliğinin artması söz konusu olsa da malzeme ve teknoloji konusunda 1980'li yıllara kadar dışarıya bağlı kalınmıştır. 1980'li yıllardan sonra üretilen modern mobilya çeşitleri artmıştır. Kentlere artan göçler ile barınma ve çalışma mekanları ihtiyacı artmış, ofis gibi farklı mekan tanımları oluşmuştur. Tüm bu süreçler modern mobilyanın kronolojik yolculuğunu etkilemiştir.

Türkiye'de Ofis Kavramı ve Ofis Mobilyasının Tarihsel Süreci

Mobilyanın kronolojik yolculuğunda, önemli basamaklardan biri de ofis mobilyasıdır. Mobilya evin sınırlarının dışına çıkıp, iş hayatında da yer edinmiş ve sosyal hayatın bir objesi olmuştur. Ofis mobilyasının ortaya çıkışı elbette ofis kavramının ortaya çıkışıyla mümkün olmuştur. Ofis mobilyasının değişim-gelişim sürecinde, iç mekanla birlikte bütünleşik şekilde tasarlanması gerektiği anlaşılmıştır.²⁹ Bu noktada, teknolojinin malzemeye getirdiği yeniliklerle işlevi birlikte yorumlamak gerekmektedir. Bu süreçte, tasarımcı önemli bir rol oynamaktadır. Dünya genelinde bir inceleme yapıldığında, dünyada modern ofis mobilyasının Türkiye'den daha hızlı bir gelişme gösterdiği anlaşılmaktadır. Örneğin günümüzde de önemli mobilya üreticisi firmalarından olan Herman Miller'in kurucusu olan Dirk Jan Da Pree, 1949'da Eames kontrplak mobilyalarının ve ofis için tasarladıkları sandalyelerinin üretim haklarına sahip olmuştur. 1959 yılında Skidmore, Owings and Merrill mimarlık şirketi tarafından tasarlanan Union Carbide Building'de modern bir ofis binası örneği görülmektedir. "*The Apartment*" dizisinin de çekildiği ofisteki iç mekan kurgusu, fonksiyonel bir şekilde planlanmış, mahremiyet için yüksek bölücüler, yarı kapalı çalışma alanları, hareketli paneller, tavan aydınlatmaları ile modern ofis tarihi için önemli bir literatür oluşturmuştur.³⁰ Frank Lloyd Wright'ın 1935-1939 yılları arasında tasarladığı, daha önce de bahsedilen SC Johnson Wax İdari ofis örneği ise modern ofis kalıplarının temelini oluşturmuştur. Türkiye'de ise 1940 yılından 1960'lara kadar ofis mobilyası üretimi sınırlı kalmış, malzemede çelik ve ahşap örneklerin dışına çok çıkılamamıştır. Daha sonra teknolojinin etkisiyle metal gibi farklı ve yenilikçi malzemeler geleneksel malzemenin yanında kullanılmaya başlanmıştır. 1980 ve sonrasında ise iş merkezleri ve bankaların iç mekanlarında modern tasarım arayışına girilmiştir. Bu arayışla birlikte iç mekan kurgusunun parçası olan modern ofis mobilyası tasarımları görülmeye başlanmıştır. Türkiye'de teknoloji ve malzeme ile birlikte gelişen modern mimarlık, en çok ofis yapılarında ve ofis mobilyalarında kendini göstermiştir.³¹

Utarit İzgi'nin Modern Mimarlık Yaklaşımı

Utarit İzgi 1970 yılında Ali Muslubaş, Mustafa Demirkan ile kurduğu "ARMO Mimarlık, Mobilya Dekorasyon" ortaklığında pek çok proje için iç mekan düzenlemesi, yapı kurgusu ve mobilya tasarımı yapmıştır. Utarit İzgi, Türk modern mimarlık tarihine meslek hayatının yanı sıra, önemli modern iç mekan kurguları ve mobilya tasarımlarıyla da katkı sağlamıştır. 1953 yılından 2003'e kadar süren meslek hayatında teknolojik gelişmeleri takip ederek, yaratıcı teknik çözümler bulmuş ve bunu yaparken mimarlık-sanat birlikteliği pratiğini benimsemiştir. 1980'lerde daha çok modern iç mekana odaklanan İzgi için Nişantaşı ofisi (Utarit İzgi Mimarlık Bürosu), iç mekan çalışmalarına yoğunlaşması açısından önemli bir kaynak olmuştur.

Utarit İzgi'nin modern mimarlık yaklaşımını ve tasarımlarını anlamak için meslek hayatına daha yakından bakmak gerekmektedir. Utarit İzgi, modernizm üslubunu benimsemiş, modernist özgün tasarımlar yapmıştır. Sanat-mimarlık ilişkisinin aynı zamanda ulusal bir kimlik oluşturma çabası, modernizmle birlikte gelmiştir.³²

Norberg, sanat ve mimarlığın birlikteliğiyle ilgili olarak kitabında, sanat akımlarının ve girişimlerinin yani Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm De Stijl, Sürrealizm ve Bauhaus gibi bu oluşumu desteklediğini vurgulamıştır. Bauhaus'un da temelinde yer alan "kapsamlı sanat eseri" (*Gesamtkunstwerk*) düşüncesi tüm sanat disiplinlerini bir araya getirmeyi amaçlarken aslında 20. yüzyıl ve modernizmin etkilendiği mimari ve sanatı büyük ölçüde birlikte etkileyen bir akım oluşturduğunu vurgulamıştır.³³ Bununla birlikte mimarlık ve sanat birlikteliğinin öne çıkmasındaki en önemli etken modernite olmuştur. Bu bağlamda Erkol, bu birlikteliğin modernizmin sonucu olan makineleşmiş, birbirine benzeyen steril yapıların sanatla bir araya getirilerek ruh kazanmasını sağlamak amacıyla çözüm oluşturduğundan bahsetmiştir.³⁴

Türkiye'de mimarlık sanat sentezinin gelişmesinde sanatçıların batıdaki gelişmeleri yakın takip etmesi ve popüler düşüncelerden beslenmesi etkili olmuştur.³⁵ 1952'de Bauhaus'un ideolojisine sahip Andre Bloc, plastik sanatlar ve mimarinin sentezini geliştirmeye yönelik Fransa'da Grup Espas'ı kurmuştur. Bu sanatçı topluluğu steril modern yapıların kimliksizleşmesi ve makineleşmesine karşı, plastik sanatların yapılara değer katacağını savunmuşlardır.³⁶ 1955 yılında, Sadi Öziş, İlhan Koman, Şadi Çalık tarafından Fransa'da kurulmuş olan uluslararası Grup Espas'ın, Türkiye versiyonunu kurmaları da bunun göstergesi olmuştur. Grup Espas'ı kurarak sanatçılar kendi arasında iş birliği gerçekleştirirken aynı zamanda mimarlık-sanat sentezi desteklenmiştir. Bu süreç sonunda Türkiye'de nitelikli mimarlık-sanat sentezi örnekleri görülmeye başlanmıştır. Abdurrahman Hancı, Melih Birsal, Utarit İzgi, Haluk Baysal, Turgut Cansever gibi tasarımcılar modern iç mekanlarda mimarlık-sanat sentezinin önemli temsilcileri olmuş, yaptıkları çalışmalarla mimarlık sanat sentezini desteklemişlerdir.³⁷ İzgi "Özellikle iç mekanla sanatın birlikte ele alınmış olması,

sanatın dekor amaçlı değil, yapıyla birlikte tasarlanmış olduğunun göstergesidir" diyerek iç mekanda sanat-mimarlık birlikteliğine verdiği önemi göz önüne koymuştur.³⁸

İzgi'nin biçim anlayışında modernizm çizgileri korunurken tasarımlarında fonksiyonellik ön plana çıkmaktadır. Tasarladığı villalarda aydınlık alanlar oluşturma, avlu yaratma ve cam yüzeylerle mekanı çözümlene gibi hem estetik hem fonksiyonel kaygıları vardır. Yapıların ışık alabileceği geniş pencereler ve hava sirkülasyonu için doğal sistemler incelleme çözümlüştür. 1959'da Feneryolu'nda tasarladığı projelerinden olan Villa Şaman İzgi'nin tasarımları arasında özel bir konumdadır. Bu projede yan yana tasarlanan iki konutun birbirinin yaşam alanlarına müdahale etmemesi planlanırken aynı zamanda doluluk boşluk oranı hassas bir dengede düzenlenmiştir. Yapıda mimarlık-sanat iş birliğine rastlamak mümkün olmuş, Füreya Koral'ın tasarım şöminesi ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu imzalı perdeler yer almıştır.³⁹

Utarit İzgi'nin biçim anlayışından bahsetmek gerekirse, özgün malzeme kullanımını yapılarına çok iyi bir şekilde yansıtmayı başarmıştır. Tasarladığı villa örneklerinde yapıdaki malzeme çeşitliliği dışardan okunur bir dille tasarlanmıştır. Yapılarında Brütalizm'in etkisiyle iç ve dış mekanda malzemeyi yalın halde kullanmaya özen göstermiştir. O dönem daha çok iç mekanda tercih edilen ahşap malzemeyi dış cephede de kullandığı örnekler vardır. Bunlardan biri olan Adnan Kunt Yalısı, Utarit İzgi, Asım Mutlu ve Esat Suher tasarımıdır. Yapıdaki ahşap ve beton yüzeylerin uyumu ayrıca cam malzemenin kullanımı dikkat çekicidir. İç mekanda ahşap ve metal malzemeler, cam yüzeyler ve canlı bitki tercihleri görülmektedir.

Adnan Kunt Yalısı gibi Kamhi-Grünberg Villası'nda da tüm malzeme çeşitliliği cepheden okunabilmektedir. Bu yapıyla ilgili olarak İzgi istediği detay çözümlerini uygulayabilmesinde en önemli bileşenin mimar-işveren ilişkisi olduğunu söyleyerek yapının asma saçağının ortaya çıkmasında işverenin önemli bir payı olduğunu vurgular.⁴⁰ Kamhi-Grünberg ikiz villasında da diğer tasarımları gibi iç-dış mekan bağlantıları tasarımın en önemli detaylarından olmuştur. İç mekan tasarımında ahşap merdiven ve korkuluklarda malzeme bileşenlerinin tek tek seçilebiliyor olmasına özen gösterilmiş, iç mekanda canlı bitkiler kullanılmış ve aydınlık iç mekanlar yaratılmıştır. Utarit İzgi malzeme arayışı ve malzeme kullanımında hep yenilikçi olmuş, farklılık arayışı her tasarımında devam etmiştir.

Utarit İzgi, Akademide bir hoca olarak da mimarlık eğitimine çok önemli katkılarda bulunmuştur. Öğrencilerinden Ersen Gürsel, Utarit İzgi'nin mimarlık eğitimi verirken çözümleri veren değil, düşünmeyi ve çözümler arasındaki dengeyi belirleyen şartları bulmayı öğrettiğinden bahsetmiştir. Onun tarzını tanımlarken, mimarlık mesleğini evrensel boyuta taşımak isteyen, malzemeleri birbirine saygılı bir şekilde çözümlen, ayrıntı konusunda tam bir detay ustası olarak nitelendirmiştir.⁴¹ Bir yapının kişiye

verebileceklerinin somut değerlerden üstün olduğu, soyut değerlerle bir bütün oluşturan kurgu içinde planlanması gerektiğini söylemiştir. Ersen Gürsel, İzgi için "Araştırmayı asla ihmal etmeyen, her iş için özen gösteren yapısı bizi araştırmaya yönlendiriyor, kendi çalışmaları arasında plan organizasyonu mekan kurgularındaki malzeme seçimleri, açıklıklar gibi detaylar için günlerce inceleme yapıyor" demiştir.⁴² Mimarlık ve iç mimarlık eğitiminin ayrılmaz olduğunu düşünen Utarit İzgi, mimarlık eğitimiyle ilgili olarak sürekli bildiklerini aktarmak ve mimarlık hocası nasıl olunur anlatmak için gönüllü seminerler vermiştir. İzgi'nin mimarlık anlayışı bölünmez bir bütüne yaklaşımdır. Mekanı bütünün parçası olarak gören bir bakış açısı, doluluk ve boşluğun birlikte ele alınarak şekillenmesinden geçmektedir. Kendi deyimiyle dış mekanı iç mekandan ayıran cephe ve kütesidir.⁴³ Mekan organizasyonu kabuk ve içi olarak şekillenmemeli, plan organizasyonu bütüncül bir kavram olarak düşünülmelidir. Yüzey, aydınlatma, malzeme, teknolojisi gibi farklı ana başlıklara ayrılmadan tasarlanmalıdır.

Utarit İzgi'nin bütüncül tasarım yaklaşımı mobilyaya da yansımıştır. Utarit İzgi'ye göre mobilyanın mekandan ayrı düşünülmesi olanaksızdır. Mobilya ve mimarlık ilişkisini kuran Mimar Frank Lloyd Wright ile ilgili bir röportajında şöyle demektedir:

*"Mekanın kurulmasında boşluk, espas ve kitle nasıl ayrılamaz ise mobilya da bence ayrılamaz. Bunun çok çarpıcı örnekleri var. Mesela öyle mimarlar var ki, Wright bunlardan birisi. Binalarına her şeyiyle başlıyor ve noktıyor. Wright'ın da bütün binaları böyle değil, ama bazı binaları hakikaten böyle. Kendi mobilyaları var. Elbette her mimarın bunu muhakkak yapması şart değil veya Wright örneğinde olduğu gibi her mimarın bütün binalarında bunu yapması söz konusu değil. Ben de bazı binalarımda bunu yapmaya çalıştım. Gerçekten o binalarda mekan tasarlarken bunun içindeki mobilyayı da düşünerek hareket ettim. Bence bir mobilya binanın içindeki sorunların (espas dâhil) hepsini kendi bünyesinde toplayan bir olgudur."*⁴⁴

Türkiye'de Modern Ofis İç Mekanları; Utarit İzgi ve Doğan Tekeli Örnekleri

Utarit İzgi tasarımı olan Kamhi-Grünberg ikiz villası 1968 yılında tamamlanmıştır. Grünberg ailesi tarafından Grünberg iş merkezinin de iç mekan düzenlemeleri yapılması işi Utarit İzgi ve Nihat Gök'e verilmiştir. Sirkeci'de yer alan Grünberg İş Merkezinin iç mekan düzenlemeleri 1984 yılında Türkiye'de modern mimarlık ve tasarım pratiğine önemli katkıları olan Utarit İzgi ve Nihat Gök tarafından gerçekleştirilmiştir. İş merkezinin sahibi olan Grünberg ailesi, plakçılık, CD, kaset üretimi ve buzdolabı distribütörlüğü alanlarında sektörün öncülerinden olmuştur. Grünberg İş Merkezi'nde daha sonra Nihat Gök ile birlikte çalıştığı Nova Baran Plaza'da kullandığına çok benzer mobilyalar tercih etmiş, kontrplak, deri ve ahşap gibi farklı malzemeleri birlikte kullanmıştır (Şekil 4).



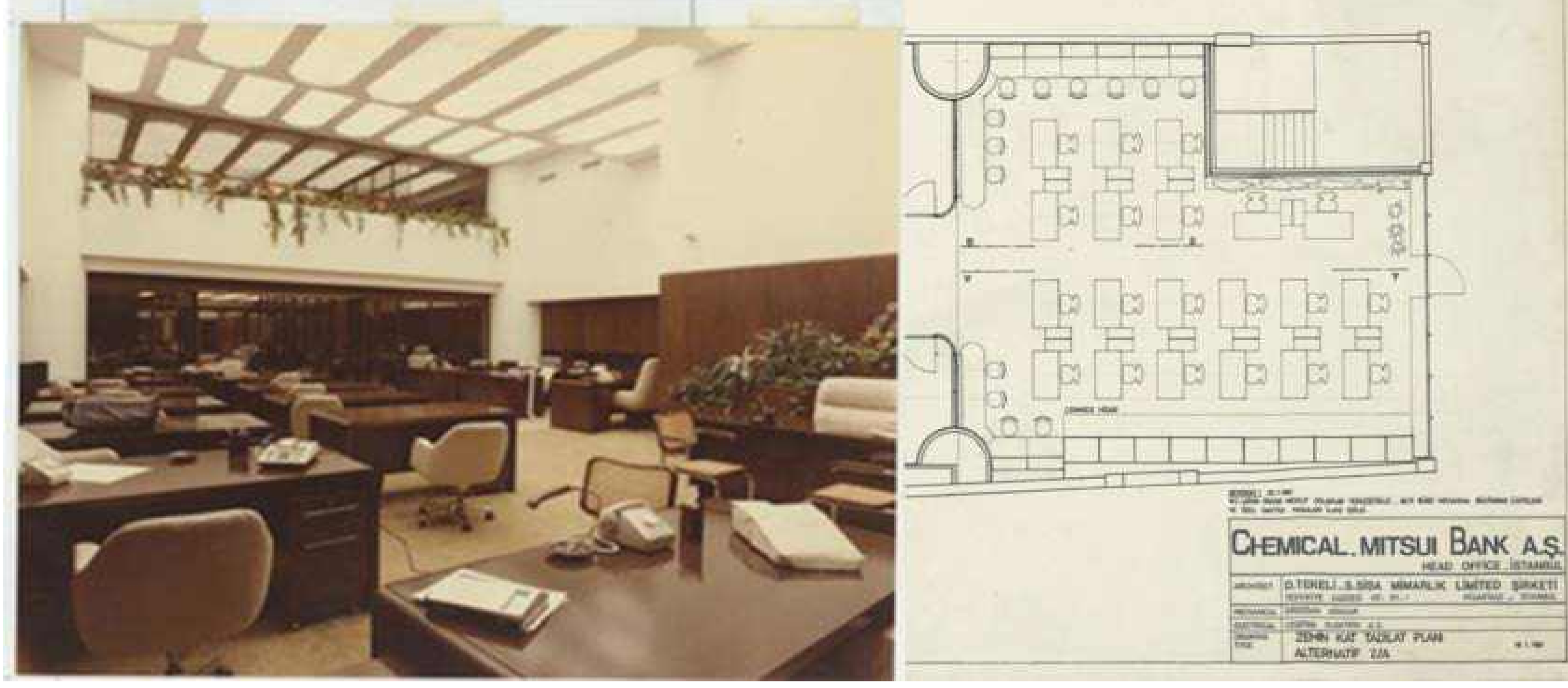
ŞEKİL 4. (SOLDAN SAĞA) A-B-C. SIRKECİ'DEKİ GRUNBERG İŞ MERKEZİ'NİN İÇ MEKAN DÜZENLEMESİ
Kaynak: a-b-c. Salt Arşivi.

Türkiye'nin nadir yüksek katlı yapılarından biri olan Nova Baran Plaza ise 1989 yılında Utarit İzgi ve Nihat Gök tarafından tasarlanıp uygulanmıştır.⁴⁵ Grünberg İş Merkezi, Nova Plaza gibi Türkiye'nin modernleşme sürecinde ilk iş merkezi sayılabilecek yapıların ve modern iç mekan kurgularının anlaşılması, ofis mobilyalarının malzeme ve teknolojiyle birlikte değişim ve tasarım sürecinin ortaya çıkarılması açısından önemlidir.

Utarit İzgi'nin yenilikçi ve bütüncül tasarım anlayışını Grünberg İş Merkezi iç mekan düzenlemesinden de okumak mümkündür. Çoğu röportajında belirttiği üzere, mobilya tasarımının da iç mekan düzenlemesiyle bütün olduğunu belirten mimarın kullandığı mobilyaları kendi tasarladığı düşünülmektedir. Bununla ilgili net bir kaynağa ulaşılamamakla beraber Önder Küçükerman ile yaptığı röportajında, "binaları mobilyaya uygun tasarladığını, ayrıca mobilya civatası için sarf ettiği çabanın muhtemelen görülmeyeceğini bildiğini" vurgulamıştır.⁴⁶

Mimarın, iş merkezinin iç mekan kurgusunda tercih ettiği ahşap malzeme kullanımı ve modern yaklaşımları, tasarladığı konut iç mekanlarında da okunabilmektedir. Grünberg İş Merkezi, malzemenin ve iç mekan mobilyasının kronolojik izlediği yolu görebilmek adına önemli bir örnektir. Grünberg İş Merkezi'nde mimarın kendi tasarladığı modern ofis mobilyalarını incelemek ayrıca günümüzde de sıklıkla tercih edilen hazeran malzemenin mobilyada kullanım örneklerini görmek mümkün olmuştur. O dönemde hazeran malzemenin kullanıldığı sandalyeler, birçok kişinin evine ithal edilmektedir. Örneğin Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın o döneme tarihlenen Heybeliada'daki evinde bulunan hazeran sandalye günümüzde sergilenmektedir. Hazeran, hasır, kamış gibi oturma elemanları ve sehpalarda sıklıkla kullanılan malzemelere, örneklerde ve belgelerde rastlamak mümkündür. Türkiye'de modernizmin benimsenmesinden önce 1935'e kadarki dönemde metal malzeme kullanımına çok fazla rastlanmamaktadır.⁴⁷ Hazeran benzeri malzemelerin kullanımını ve benzer ofis mobilyası örneklerini Doğan Tekeli ve Sami Sisa'nın iç mekan

düzenlemelerinde de görmek mümkündür. Hazeranın ofis mobilyasında kullanıldığı bir diğer örnek ise aynı dönemde gerçekleşen iç mekan düzenlemesini Doğan Tekeli ve Sami Sisa'nın 1985'te gerçekleştirdiği Chemical Mitsui Banktır (Şekil 5).



ŞEKİL 5. (SOLDAN SAĞA) A-B. CHEMICAL MITSUI BANKASI GENEL MÜDÜRLÜĞÜ İÇİN İÇ MEKAN TASARIMI.

Kaynak: a-b. Salt Araştırma Arşivi.

Tekeli'nin tasarladığı Chemical Mitsui Bank ve Finansbank Genel Müdürlüğü, Utarit İzgi'nin iç mekan düzenlemelerini yaptığı Grünberg İş Merkezi ile dönemsel benzerlikler bulundurulur. Örneğin, ofis iç mekan düzenlemesinde tercih ettikleri malzemeler gibi mobilyada hazeran kullanımı ortaktır. Geleneksel malzeme olan hazeranın günümüzde de iç mekan kurgusunda kullanımına sıklıkla rastlanmaktadır. Aynı döneme tarihlenen iç mekan düzenlemelerinde iki tasarımcının da ofis iç mekanında yoğun olarak koyu renk ahşap ve organik formlu ofis sandalyelerini kullandıkları görülmektedir. Grünberg İş Merkezi ve Chemical Mitsui Bankası'nda benzer olarak duvar bölücülerini ile yarı kapalı alanlar tanımlanmış, aydınlatma tasarımları seçimlerinde grid formlar tercih edilmiştir. İki tasarımcının da tercihlerinde sıklıkla malzemenin ve aydınlatmaların gridal formda düzlemleri bölüdüğü görülmektedir. Keskin çizgilerle bölünen tavanların aksine tercih edilen mobilyalar iki iç mekanda da organik formlardadır. Doğan Tekeli'nin Chemical Mitsui Bank'ta duvarda bitkiler için bıraktığı grid açıklıklar günümüzde kapatılmıştır; ancak gridal görüntü bozulmamıştır. İki iç mekan düzenlemesinde de canlı bitkiler kullanılmıştır. İzgi'nin ve Tekeli'nin yaptığı konut tasarımlarında görülen canlı bitkiler, modern ofis iç mekanının da parçası olmuştur. Grünberg İş Merkezinde açılan masa ve köşe koltuk gibi modüler tasarımlardan bahsetmek mümkündür. Mekana özel yapılan tasarımlar mobilyanın ve iç mekanın bir bütün olduğuna vurgu yapmaktadır.

Grünberg İş Merkezi ve Chemical Mitsui Bank'ta iki mimar da mobilyalarda sıklıkla koyu renk ahşap kullanmasına rağmen Chemical Mitsui Bank'ta bırakılan havalandırma ve ışıklık açıklıkları mekanı daha ferah ve aydınlık bir hale getirmiştir.

Utarit İzgi ve Doğan Tekeli, detay çözümlerine verdikleri önemle öne çıkan tasarımcılardır. İkisinin de modernizmi benimsemiş olması, modern iç mekana yaklaşımlarında hem benzerlikler hem farklılıklar yaratmıştır. Modernizm etkisinde grid formuna yönelmeleri ve gridal açıklıklar kullanmaları benzerken iç mekanı yorumlama konusunda ayrılırlar. Utarit İzgi, daha sonraki tasarımlarında post modern yaklaşımlarda bulunsa da ilk tasarımları genelde modern çizgilerde olmuştur. İzgi'nin detaycılığının örneği olan, geleneksel malzemenin yenilikçi bakış açısıyla yorumlandığı Grünberg İş Merkezinde metal strüktürlü sarmal merdiven ahşap detaylar barındırır. Geri kalan iç mekanın tasarımında olduğu gibi merdivende de malzemeler okunabilir halde birbirine saygılı bir bütün oluşturmuştur; hiçbiri birbirinden üstün değildir. İzgi'nin bir diğer önem verdiği konu da işçilik olmuştur. Kimi zaman kendi de sürece dâhil olmuş, tek tek detaylarla uğraşmıştır. "Sorumluluğunu üstlendiğim yapıya kalitesiz malzeme ve işçilik girmemeli, girerse o yapıda benim işim yok." diyerek malzemeyle ve işçilikle yaptığı işin bağlantısını vurgular.⁴⁸ Mekanda işleve uygun iç mekan tasarımı ön planda olmuş benimsediği modernizmin fonksiyonellik prensibini devam ettirmiştir. Yakın döneme tarihlenen İzgi'nin tasarımı olan Nova Baran Plaza'da ise bölücü masa elemanları kullanılmış fonksiyonel çalışma alanları yaratılmıştır. Bunun gibi İzgi'nin tasarımlarının yerine göre yapılıyor oluşu iç mekan kurgusunun kolay kolay değişmemesine sebep olmuştur. Bununla ilgili olarak Küçükerman ile yaptığı söyleşide "Yapının en ince ayrıntılarına kadar çözümleniyor oluşuna özen gösterdiğini, mekanlarda esneklik payı bırakarak ancak iç mekan kurgusunun değişmemesi için de canlı tutacak her detayı uygulayarak iç mekanı kurguladığını, zamanın eskitemeyeceği şekilde formüle ettiğini belirtmiştir".⁴⁹ İzgi'nin zorlu şartlarda da tüm koşulları zorlayarak yenilikçi malzemeyi ve teknolojik çözümü araması öne çıkmaktadır. Hem iç mekan için hem de strüktürel elemanlar için üst düzey çaba sarf etmiştir. Mimar, Başak Sigorta Ziraat Bankası için tasarımını kendi yaptığı yerli perde duvar ürettirmiştir. Tasarımlarında bunun gibi pek çok örneğe rastlamak mümkündür. Mimarın dönemin teknolojisini çok iyi kullandığı hem ofis yapıları hem de konut yapıları vardır. Ayrıca Başak Sigorta Ziraat Bankası'nın bir diğer özelliği ise esnek iç mekan düzenlemeleri yapılmış olmasıdır. Normalde mekana göre tasarımlar yapan mimar, iç mekan kurgusunda hareketli bölücülerini tercih etmiş, hafif panolar ile ihtiyaca göre şekillenebilen mekanlar tasarlamıştır. Kendi tasarımlarından farklı olan bu kurguda da mimarlık-sanat iş birliğine yine önem vermiş, buna örnek olarak Ziraat Bankası'nın girişine Füreya Koral imzalı seramik pano yerleştirilmesini sağlamıştır.⁵⁰

Bunun dışında mimarın tasarladığı birçok banka yapısında yenilikçi tasarımlarına rastlanır. Yine kendi tasarımı olan Töbank Bankası'nın İstanbul şubesinde iç mekan

tasarımı cepheye de yansımıştır. Nitelikli malzeme çeşitliliğine dikkat eden sade mekanlar kurgulamıştır. İzgi'nin daha sonra tasarladığı ofis iç mekanlarında: Nova Baran Plaza gibi teknoloji geliştikçe geleneksel malzeme yerine daha çok metal ve mermer tercihleri görülmeye başlanmıştır. Malzeme tercihlerinde yeniliğe gidilse de çizgisini koruyan tasarımcının tasarladığı modern ofis iç mekanlarında, sıklıkla malzeme ve aydınlatmaların gridal formda düzlemleri böldüğü görülmektedir.

Sonuç

Bu çalışmada, Türkiye'nin 1980-1990 arası modern ofis iç mekanının ve mobilyasının farklı örnekleri incelenmiş olup aynı dönemde tasarlanan iç mekanlardan seçilen örnekler analiz edilmiştir. Grünberg İş Merkezi ve Chemical Mitsui Bank üzerinden yapılan incelemede, Utarit İzgi ve Doğan Tekeli'nin dönemin şartlarını düşünerek kendi biçimlerini yansıtarak kurguladıkları ofis iç mekanlarında aynı dönemi yansıtan mobilya ve malzeme tercihleri dikkat çekmiştir.

Bu yazı kapsamında aynı dönemde tasarlanan iç mekanların benzerliklerini kavramak kadar, Türkiye'deki ofis iç mekan sürecini yorumlamak da önemli olmuştur. Dünyadaki endüstrileşme ile tüketilen ve üretilen mekanların ortaya çıkmasına dayanan ofis mekanlarının ulus-devletlerin oluşumundan itibaren başlayan standartlaşma süreci dünyadaki örnekler üzerinden incelenmiştir. Ulus-devletlerin oluşumundan itibaren başlayan standartlaşma sürecini ve standartlaşan mekanların modernizme tepki olarak mimarlık sanat birlikteliğine yönelimi aktarılmıştır. Bununla ilgili olarak Türkiye'de mimarlık-sanat pratiğini temsilen Utarit İzgi ve Doğan Tekeli'nin örnekleri incelenmiş, mimarlık pratiği hakkında detaylı bir okuma yapılmıştır. Utarit İzgi'nin meslek pratiğine ve iç mimarlık eğitime katkılarının anlaşılması üzerine yaptığı çalışmalar bu analize ışık tutması açısından araştırılmıştır. Utarit İzgi'nin malzeme ve detaylara verdiği önem, yenilikçi bakış açısı hem mimarlık mesleğine katkı sağlamış hem de modern iç mekanda bütüncül bir bakış açısının gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Bununla ilgili olarak mimarın "Mimarlık, çevrenin içinde o çevrenin getirdiği verileri de değerlendiren bir olgudur. Bunun boşluk ve boşluk kılıfı diye ayrılmasına imkân yoktur. Çünkü boşluğu kurduğun zaman kılıfı kurarsın. Ama o kılıfın sınırlarını etüt etmek gerekirse o sınırlardan başladığın zaman da boşluğa ulaşırsın."⁵¹ dediği sözleri, iç mimarlık ve mimarlık pratiğinin ayrılmaz bir bütün olarak değerlendirilmesi gerektiğine inandığını göstermektedir. Mimarın çalışmalarında en önem verdiği ve ısrarcı olduğu konulardan biri mimarlık-sanat birlikteliğine verdiği önemdir. Tasarım ve malzemede zaman zaman değişikliğe gitse bile sanatçılarla çalışmaya özen göstermiştir. Mimarın bir diğer önemli yaklaşımı ise malzeme ve biçim detaycılığı ve yenilik arayışıdır. Mimarlık-sanat birlikteliğini sadece bezeme ve dekor amaçlı kullanmayıp sanatı yapının tasarım sürecine dâhil etmiştir. Sanatçıyla birlikte çalışmanın ona çok şey kattığını ifade ederken, sanatın yapı ile birlikteliğinin, mekanın diğer duylara hitap etmesini sağladığını ve bu birlikteliği yapıya boyut katan

tamamlayıcı nitelik olarak gördüğünü söylemiştir.⁵² Aynı şekilde mobilyayı da süs eşyası veya sonradan dâhil edilen bir unsur olarak görmeyip tasarım sürecine dâhil etmiş, hatta iç mekan kurgusunu mobilyaya göre tasarladığını belirtmiştir.

Bu çalışma modern iç mekanın çok fazla incelenmemiş bir konusu olan ofis iç mekanının, örneklerle incelenmesi, ayrıca belgelenmemiş ofis iç mekan örneklerinin arşivlenmesi ve diğer çalışmalara ışık tutması açısından önemlidir. İncelenen örnekler, mobilyanın ve ofisin tarihsel yolculuğuyla birlikte ele alınıp günümüze kadar ulaşan ofis detaylarının anlaşılmasına imkân sağlayacak, malzeme, teknoloji ve detay konusunda fikir verecektir. Ayrıca ulusal örneklerin yanı sıra uluslararası örnekleri verilen ofis iç mekanının tarihsel geçirdiği süreç hakkında bilgi vermesi nedeniyle günümüzdeki ofis yaklaşımlarının anlaşılması ve uluslararası ölçekte gelişiminin karşılaştırılabilmesi açısından literatüre katkı sağlayacaktır.

NOTLAR

- 1 FÜRÜZAN ASLAN, "İç Mekanda Algı," *İnönü University Journal of Art and Design* 5, no. 11 (2015).
- 2 SERPİL GÖLER, "Biçim, Renk, Malzeme, Doku ve Işığın Mekân Algısına Etkisi" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2009).
- 3 FATMA YAVUZ, "Mimaride Niş Kavramı" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2005).
- 4 ÖZNR KARAOĞLU, "Mobil Mekanların İç Mekan Organizasyonu ve Örneklerle Mobil Ofis Tasarımlarının Analizi" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2014).
- 5 FÜSUN SEÇER, "Teknolojik Gelişmelerin Konut İç Mekân Tasarımına Etkisi ve Akıllı Evler" (Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006).
- 6 MELİS CANKARA, "Tüketimin Değişen İdeolojisinin Mimarlık Üretimine Yansıması: Yeni Standardizasyon" (2009), ET: 2022, <https://manifold.press/melis-cankara>.
- 7 A.g.e.
- 8 DAVID HARVEY, *Postmodernliğin Durumları*. Çev. Sungur Savran (İstanbul: Metis Yayınları, 1999).
- 9 İLHAN BELEK, *Postkapitalist Paradigmalar* (İstanbul: Sorun Yayınları, 1999).
- 10 DAVID HARVEY, a.g.e.
- 11 HALDUN ERTEKİN, "Mimarlık ve Ütopya: Kapitalist Gelişme ve Tasarım," *Mimarlık* 80, no. 1 (1980): 81-83.
- 12 NASİM HAN, "Modernleşme ve Sanayileşme Süreçlerinin Mekansal Yansıması: Otomobil Üretim Yerleşkeleri Üzerinden Bir İrdeleme," *Mimarlık* 57, no. 413 (2020): 63-69.
- 13 DERİN İNAN, "Günümüzde Biçim ve İşlev Tartışmasının Neresindeyiz?" *Mimarlıkta İşlev Kavramının Tarihsel Yanılgılarına Bir Bakış* içinde, ed. Hakan Anay ve Ülkü Özten (Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 2016).
- 14 JALE KULIN, "Ofis Mimarisi: Nereden Nereye!," ET: 2019, <https://www.moment-expo.com/tr/dergiler/130/ofis-yasami>.
- 15 JALE KULIN, a.g.e.
- 16 ET: 01.04.2023. www.scjohnson.com
- 17 ET: 01.04.2023. www.archdaily.com
- 18 ET: 01.04.2023. www.scjohnson.com
- 19 ET: 01.04.2023. www.scjohnson.com
- 20 HANNA MANSSON, "The History of the Office: Office Trends through the Centuries [Ofisin Tarihi: Yüzyıllar Boyunca Ofis Trendleri]," ET: 28.10.2022. <https://hubblehq.com/blog/the-history-of-the-office>.
- 21 SİNEM YILDIRIMALP ve DİLAY GÜVENÇ, "Z Kuşağının Çalışma Ortamı Beklentilerine İlişkin Bir Araştırma," *Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 10, no 1 (2020): 57-76.
- 22 ŞEBNEM UZUNARSLAN, "Erken Cumhuriyetin Mobilyaları," *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* içinde, ed. U. Şumnu (İstanbul: TMMOB İçmimarlar Odası, 2013).
- 23 UĞUR TANYELİ, *Üç Kuşak Cumhuriyet* (İstanbul, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1998): 139.
- 24 ÖNDER KÜÇÜKERMAN, "Utarit İzgi ile Bir Söyleşi," *Tasarım*, (Ocak Şubat 1994): 107-109.
- 25 UMUT ŞUMNU, "Modern Mekanlarda Oturmak," *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* içinde, ed. Umut Şumnu (Ankara: İçmimarlar Odası Yayınları, 2013), 10.
- 26 DERYA UZUN AYDIN, "Sanayi-i Nefise Mektebi" ve Paris Güzel Sanatlar Okulu 'L'ecole Des Beaux-Arts' Üzerine Bir Değerlendirme," *The Journal of Academic Social Science* (2014): 74-81.
- 27 UMUT ŞUMNU, a.g.e., 10.
- 28 A.g.e.
- 29 ESRA GÜLER, "Ofis Mobilyası ve Günümüz Türk Tasarımcıların Tasarım Bağlamında İrdelenmesi" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi, 2017).
- 30 MÜGE EKER, "Ofis Mobilyasında Değişen Tasarım Kriterleri" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2002).
- 31 ESRA GÜLER, a.g.e.
- 32 İDİL ERKOL, "Utarit İzgi ve Türkiye'de Modern Mimarlık" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2009).
- 33 NORBERG SCHULZ, *Meaning in Western Architecture* (New York: Praeger, 1975), 192.
- 34 İDİL ERKOL, "Utarit İzgi ve Türkiye'de Modern Mimarlık" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2009).
- 35 HANDE TULUM ve EFSUN EKENYAZICI, "Kentsel Bellekte Mimarlık ve Sanat İlişkisinin Rolü" *Tasarım ve Bellek Temalı Ulusal Tasarım Sempozyumu* Bildiri Kitabı (2018).
- 36 İDİL ERKOL, "Utarit İzgi ve Türkiye'de Modern Mimarlık" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2009).
- 37 EZGİ YAVUZ, "Mimari Bir Soruna Estetik Bir Karşılık: İkinci Dünya Savaşı Sonrası Dönemde Türkiye' de Mimarlığın Sanatla Kurduğu Dialog" (Yayınlanmamış doktora tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2015).
- 38 İDİL ERKOL, a.g.e.
- 39 A.g.e.
- 40 UTARİT İZGİ, "Söyleşi: Utarit İzgi-Uğur Tanyeli," *Arredamento* (Ocak 1997): 60.
- 41 İDİL ERKOL, a.g.e.
- 42 ERSEN GÜRSEL, "Yaratıcılığı Engellemeyen Nadir Bir Eğitimci-Mimar Utarit İzgi," *Mimarlık*, (Mayıs 1993): 56.
- 43 ÖNDER KÜÇÜKERMAN, "Utarit İzgi ile Bir Söyleşi," *Tasarım* (Ocak-Şubat 1994): 107-109.
- 44 ÖNDER KÜÇÜKERMAN, a.g.e., 107-109.

- 45 İdil Erkol, a.g.e.
46 Önder Küçükerman, a.g.e., 107-109.
47 A.g.e.
48 Utarit İzgi, a.g.e., 60.
49 Önder Küçükerman, a.g.e., 107-109.
50 İdil Erkol, a.g.e.
51 Utarit İzgi, a.g.e., 60.
52 İdil Erkol, a.g.e.

KAYNAKÇA

- Altınok, Mustafa. "Mobilya Üretiminde Endüstriyel Tasarım." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Gazi Üniversitesi, 1987), 43.
- Aslan, Fürüzan, Edanur Arslan ve Atilla Atik. "İç Mekanda Algı." *İnönü University Journal of Art and Design* 5, no. 11, 2015.
- Aydıntan, Erkan. "Yüzey Kaplama Malzemelerinin İç Mekan Algısına Anlamsal Boyutta Etkisi Üzerine Deneysel Bir Çalışma." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, 2001, 79.
- Aysel, Nezih. "Utarit İzgi Mimarlığında Konut ve Teknoloji: Kısa bir Bakış." *Mimarist*, no. 69 (2020): 18-24.
- Belek, İlhan. Postkapitalist Paradigmalar. İstanbul: Sorun Yayınları, 1999.
- Cankara, Melis. "Tüketimin Değişen İdeolojisinin Mimarlık Üretimine Yansıması: Yeni Standardizasyon." 2009. ET: 2022: <https://manifold.press/melis-cankara>.
- Çimen, Tuba. "Teknolojik Gelişmelerin Sonucunda Değişen Üretim İlişkilerinin, Ofis Yapılarına Etkisi ve Ofis Mekanları." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2008, 69.
- Durmuş, Serpil. "Türkiye'de Modern Mobilyanın Gelişimi." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2005, 71.
- Erkol, İdil. "Utarit İzgi ve Türkiye'de Modern Mimarlık." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2009, 54.
- Erkol, İdil. "Utarit İzgi ile Röportaj." *Vizyon*, (1993): 164-166.
- Ertekin, Haldun. "Mimarlık ve Utopya: Kapitalist Gelişme ve Tasarım." *Mimarlık*, 80/1, (1980): 81-83.
- Eker, Müge. "Ofis Mobilyasında Değişen Tasarım Kriterleri." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2002, 23.
- Giedion, Sigfried. "The Impact of Contemporary Conditions Upon Architectural Expression [Çağdaş Koşulların Mimari İfade Üzerindeki Etkisi]." Girsberger, Zürich, 1951.
- Göler, Serpil. "Biçim, Renk, Malzeme, Doku ve Işığın Mekân Algısına Etkisi." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2009, 71.
- Güler, Esra. "Ofis Mobilyası ve Günümüz Türk Tasarımcıların Tasarım Bağlamında

İrdelenmesi.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi, 2017, 58.

Gürsel, Ersen. “Yaratıcılığı Engellemeyen Nadir Bir Eğitimci-Mimar Utarit İzgi.” *Mimarlık*, no. 1 (1993): 252, ET: 15.07.2022. <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/353/5157.pdf>.

Han, Nasim. “Modernleşme ve Sanayileşme Süreçlerinin Mekansal Yansıması: Otomobil Üretim Yerleşkeleri Üzerinden Bir İrdeleme.” *Mimarlık*, no. 1 (2020): 413, ET: 20.07.2022. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=427&RecID=5035>.

Harvey, David. *Postmodernliğin Durumları*. Çev. Sungur Savran. Metis Yayınları, 1999.

İnan Derin, “Günümüzde Biçim ve İşlev Tartışmasının Neresindeyiz?” *Mimarlıkta İşlev Kavramının Tarihsel Yanılgılarına Bir Bakış* içinde, ed. Hakan Anay ve Ülkü Özten, Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 2016.

İzgi, Utarit, *Mimarlıkta Süreç/Kavramlar ve İlişkiler*. İstanbul: YEM, 1999, 218.

İzgi, Utarit. “Söyleşi: Utarit İzgi-Uğur Tanyeli.” *Arredamento*, (1997): 60.

Karaoğlu, Öznur. “Mobil Mekanların İç Mekan Organizasyonu ve Örneklerle Mobil Ofis Tasarımlarının Analizi.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2014, 81.

Kulin, Jale. “Ofis Mimarisi: Nereden Nereye!” *Moment*, no. 2 (2019): 135, ET: 07.08.2022. <https://www.moment-expo.com/tr/dergiler/130/ofis-yasami>.

Küçükerman, Önder. “Utarit İzgi ile Bir Söyleşi” *Tasarım*, no. 41 (Ocak Şubat 1994): 107-109, ET: 02.08.2022. <https://www.underkucukerman.com/tr/189-utarit-izgi-ile-bir-soylesi-ii/>.

Malhan, Koray. “Çağın Hızla Gelişen Ofisinde, Tasarım.” *Yapı Dergisi*, no. 213 (1999): 103–112.

Mansson Hanna. “The History of the Office: Office Trends through the Centuries [Ofisin Tarihi: Yüzyıllar Boyunca Ofis Trendleri].” ET: 28.10.2022. <https://hubblehq.com/blog/the-history-of-the-office>.

Norberg-Schulz, *Meaning in Western Architecture [Batı Mimarisinde Anlam]*. New York: Praeger, 1975 200, 192.

Salt Arşiv. ET: 05.03.2022. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/90086>.

Salt Arşiv. ET: 05.03.2022. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/211678>.

Salt Arşiv. ET: 05.03.2022. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/204548>.

SC Johnson “Frank Lloyd Wright’ın ünlü ‘Wingspread’ Evi.” ET: 13.03.2023. <https://www.scjohnson.com/tr-tr/a-family-company/architecture-and-tours/frank-lloyd-wright/designed-to-inspire-sc-johnsons-frank-lloyd-wright-designed-administration-building>.

Seçer, Füsün. “Teknolojik Gelişmelerin Konut İç Mekân Tasarımına Etkisi ve Akıllı Evler.” Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 2006, 15.

Şumnu, Umut. “Modern Mekanlarda Oturmak.” *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* içinde, ed. Umut Şumnu, 10. Ankara: İçmimarlar Odası Yayınları, 2013.

Tanyeli, Uğur. *Üç Kuşak Cumhuriyet*. Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1988, 139.

Tanyeli, Uğur. “Utarit İzgi: Teknolojisiz Ülkede Teknolojik Üretim Peşinde.” *Arredamento*, (Ocak 1997): 66–67.

Tekeli, Doğan. “Mimarlığa Adanmış Kırk Yıl.” Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Suha Özkan. *Arredamento, Çağdaş Türkiye Mimarları Dizisi 2*, 2002. <https://v3.arkitera.com/v1/diyalog/dogantekeli/ozkan.html>

Tulum, Hande. “Art and Architecture Synthesis in Turkey: From 1950s to 1970s [Türkiye’de 1950-1970 Yılları Arası Sanat ve Mimarlık Sentezi].” Yayınlanmamış doktora tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul, 2018, 237.

Tulum, Hande ve Efsun Ekenyazıcı Güney. “Kentsel Bellekte Mimarlık ve Sanat İlişkisinin Rolü.” *Tasarım ve Bellek Temalı Ulusal Tasarım Sempozyumu, 2018 Bildiri Kitabı*.

Uzunarslan, Şebnem. “Erken Cumhuriyetin Mobilyaları.” *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya* içinde, ed. Umut Şumnu, İstanbul: TMMOB İçmimarlar Odası, 2013.

Uzun Aydın, Derya. “Sanayi-i Nefise Mektebi” ve Paris Güzel Sanatlar Okulu “L’ecole Des Beaux-Arts” Üzerine Bir Değerlendirme.” *The Journal of Academic Social Science*, (Eylül 2014): 74–81.

Yavuz, Ezgi. “Mimari Bir Soruna Estetik Bir Karşılık: İkinci Dünya Savaşı Sonrası Dönemde Türkiye’de Mimarlığın Sanatla Kurduğu Dialog.” Yayınlanmamış doktora tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara, 2015, 135.

Yavuz, Fatma. “Mimaride Niş Kavramı.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2005.

Yıldırım, Sinem ve Güvenç Dilay. “Z Kuşağının Çalışma Ortamı Beklentilerine İlişkin Bir Araştırma.” *Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 10*, no. 1 (2020): 57–76.

İZMİR KARACA OTEL VE SİNEMASI'NIN MODERN MİMARİ MİRAS DEĞERİ

Şeyma Sarıbekiroğlu

İzmir'in Sinema Mirası ve Karaca Sineması

Sinema yapıları üzerine akademik çalışmalar son yıllarda artmıştır, "filmi değil de bir mekan olarak sinemayı, seyir deneyimini ve seyirciyi merkezine alan... sinema tarihine kültürel çalışmalar bağlamında eğilen Yeni Sinema Tarihi (*New Cinema History*)" yaklaşımının etkileri ulusal akademik çalışmalarda da görülmektedir.¹ Bunun bir örneği, Docomomo Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları poster sunuşlarıdır. Sunuşlar kapsamında İzmir'den Deniz (Elif), Efes, Şan ve Yıldız Sineması'nın modern mimarlık özellikleri ortaya konmuştur.² Yıldız Sineması ile ilgili bir araştırma 2016-2017 yılları arasında yürütülmüş, 2017 yılında sonuç makalesi yayınlanmış³ ve 2021 yılında belediye işbirliği ile sinema tarihi ve arşivini ortaya koyan bir sergi açılmıştır.⁴ Muhtemelen artan akademik çalışmaların da olumlu etkisi ile İzmir'in modern mimarlık örneklerinden Ankara Sineması⁵ ve Yıldız Sineması yakın zamanda korunması gerekli kültür varlığı olarak tescil edilmiştir; Büyük Sinema için inşa döneminin özelliklerini yansıttığı belirtilerek 2019 yılında tescil görüşü sunulmuştur.⁶

İzmir'de açık ve kapalı sinema mekanları uzun yıllar önemli kültür ve eğlence odakları olmuştur.⁷ Zaman içinde sinemalara ilginin kaybolması ve kentsel rant etkisi ile birçok sinema yok olmuş, yerlerine iş hanı, apartman gibi yapılar yapılmıştır. Günümüze az sayıda sinema yapısı, bazıları mekansal değişimlere uğramış, diğerleri yapısal hasar ve kayıplar yaşamış olsa da günümüze ulaşabilmiştir. Konak ilçesinde, mekansal değişiklikler ya da hasarlarla da olsa halen var olan on iki sinema yapısından biri olan Karaca Otel ve Sineması, halen sinema olarak işletilmekte olan tek yapıdır.⁸ Sinema, İzmir'in Alsancak semtinde, bir dönem yayalaştırılarak Sevgi Yolu olarak bilinen, çift taraflı palmye ağaçlı sokakta, değişim geçirmiş modern bir yapıda otel işleviyle birlikte yer almaktadır.

Bu yazı Karaca Otel ve Sinemasının modern mimarlık ürünü olarak yerel değerini ortaya koymayı ve yapının geçirdiği değişim ile kullanıcı deneyimindeki yerinin bu değer ile

ilişkinin ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Yazı aynı zamanda yapının modernizmle ilişkisini bulunduğu alan, işlev ve iç mekanı üzerinden elde edilebilen belge ve görseller sınırlarında yorumlamaktadır. Bu çalışma için sinema kültürü ve mekanları, özellikle Karaca Otel ve Sineması ve Türkiye’de otel ve sinema birlikteliği ile ilgili mevcut literatürden, çalışma kapsamında yapılan sözlü görüşmelerden ve arşivlerden ulaşılan proje ve fotoğraflardan yararlanılmıştır. Sözlü görüşmeler sinemanın günümüz işletmecisi Serdar Aslan, çalışanı İlker Akıllı ve 2006 yılına ait tadilat projesini hazırlayan mimar Levent Onbeş ile yapılmıştır.⁹ Konak Belediyesi Arşivinde yapıya ait Kasım 1969, Haziran 1970, Nisan 1971, Mart 1973 ve Ocak 2006 tarihli tadilat projelerine (Tablo 2) ve Mimarlar Odası İzmir Şubesi Arşivinde giriş cephesine ait fotoğraflara¹⁰ ulaşılmıştır. İzmir 1 No’lu Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivinde yapıya ait dosya bulunmamaktadır, ancak arşivde bulunan farklı sinemalara ait dosyalardaki bilgiler çalışmaya katkı sunmuştur. Sinemaya kullanıcıların atfettiği değerlerin mekanın modern mimarlık özellikleri ile ilişkisini değerlendirmek üzere çevrimiçi bir platform olan Ekşi Sözlük’te “Karaca Sineması” başlığı altında paylaşılanlar ve sinema hakkındaki popüler yayınlar incelenmiştir.

Bağlam: Cumhuriyetin Modernite Projelerinden İzmir’de Modern Mimarlığın Yerel Örnekleri

Karaca Otel ve Sineması, 1922 İzmir Yangını’ndan etkilenen alanda yer almaktadır. Bu alan, yangından sonra İzmir’in yeniden inşa edilmesi için hazırlanan 1924-1925 Danger-Prost Planı ile şekillenmiştir. Cana Bilsel’in belirttiği üzere ülke kentlerinin şehircilik ilkelerine göre düzenlenmesi Cumhuriyet’in modernite projesinin önemli hedeflerindedir.¹¹ Planda ağaç dizileri ve geniş refüjlü ışınal bulvarlar ve meydanlar dikkat çekmektedir. Karaca Otel ve Sineması, planın odak noktalarından olan Cumhuriyet Meydanı’nın arkasında, 1933 yılında açılan Gazi Osman Paşa Bulvarı¹² ile Şehit Nevres Bulvarı’nı birbirine bağlayan bugünkü adıyla Şevket Özçelik Sokak’ta bulunmaktadır.

Bu sokakta Karaca Otel ve Sineması ile birlikte modern mimarlığın farklı akımlarını yansıtan iş hanları (Yeni Asır, Efes, Güven ve Akın) ve bir hastane yapısı bulunmaktadır. 1930’lu yıllarda Dr. Behçet Uz Çocuk Hastanesi olarak inşa edilen en eski yapı, ulusalcı ve modernist akımların ara kesitinde değerlendirilen mimari özellikleri nedeniyle 1995’te tescillenmiştir.¹³ Yapı, Akyol Altun’un ifadesiyle, Cumhuriyet ideolojisi paralelinde üretim yapan mimarlar kuşağının temsilcisi Zeki Sayar’ın (1905-2000) “cephedeki taş kaplamaları, ritmik pencere düzenlemeleri ve küçük çatı pencereleri ile ulusalcı çizgiye yaklaşırken; rasyonalist-fonksiyonalist kurgusu, yalın cephe karakteri, asal geometrik formlardan oluşan kütle kuruluşu, giriş mekanının üzerindeki saydam prizmatik kütle ve betonarme giriş saçağı ile risk almayan”¹⁴ ölçülü ve temkinli modernist çizgisini yansıtmaktadır. Bundan farklı olarak, 1974 yılına ait Yeni Asır İşhanı Orhan Erdil tasarımı brütalist bir yapıdır. 1976 yılında inşa edilmiş olan Efes İşhanı da Orhan Erdil tarafından tasarlanmıştır. Güven İşhanı pürist yaklaşımı dışında cephe elemanları ve

doğramalarında alüminyum kullanımı ile dikkat çekmektedir. Akın İş Hanı da rasyonalist tutumu, malzeme seçimleri ve nitelikli eleman tasarımları ile modern mimarlığın yerel bir örneğidir. Bu yapıların modern mimarlığın farklı ya da yakın zamanlarda, farklı ifade biçimlerini, aynı yerde sunan bir aradalıkları değerlidir; detaylı çalışmaları Modern Mimarlık araştırmalarına katkı sunacaktır. Karaca Otel ve Sineması bu iş ve kamu hizmet yapılarından işlevleri ve buna bağlı mimari tipolojisi ile ayrılmaktadır.

İşlev: Türkiye’de Yarışma ve Uygulanmış Mimari Projelerde Otel-Sinema Birlikteliği

Konaklama mekanı olarak modern otellerin getirdiği bir yenilik kafe, bar, restoran, balo salonu gibi mekanlarla, eğlenme ve dinlenmeye yönelik işlevlerin konaklama yanında yer alması ve bu mekanlar aracılığıyla kent halkının da konaklama yapılarının kısmi kullanıcıları arasına girmesidir.¹⁵ Yaygın olmamakla birlikte, kent halkını otellerin kısmi kullanıcıları yapan bu işlevler arasına sinema da eklenebilir.

TABLO 1. LİTERATÜR VE ARŞİV ARAŞTIRMASI İLE TESPİT EDİLEN OTEL VE SİNEMA İŞLEVLERİNİ BİRLİKTE BARINDIRAN PROJELER.

Yıl	Proje	Şehir
1946	Ankara’da Sinema- Otel (Yarışma)	Ankara
194?	Otel Efes Palas ve Efes Sineması (Ziya Nebioğlu)	Aydın
1952	Ankara Nur Sinema ve Oteli (Abidin Mortaş)	Ankara
1955	İş Bankası Banka Otel ve Sinema binası (Yarışma)	Ankara
1964	T.C. Emekli Sandığı Ankara Stad Otel Sinema Tesisleri (Yarışma)	Ankara
1968	İzmir Palas Oteli ve İzmir Sineması (M. Kemal Türksönmez-Sadi Tugay)	İzmir
197?	Karaca Otel ve Sineması (Affan Karaca, Ersan Birol, Yüksel Umuter)	İzmir

Literatürde otel-sinema birlikteliğine bakıldığında: 1946 yılında Ankara’da sinema otel yarışması,¹⁶ 1940’lı yıllarda Otel Efes Palas ve Efes Sineması,¹⁷ 1952 yılında Nur Sinema ve Oteli,¹⁸ 1955 yılında İş Bankası Banka Otel ve Sinema binası proje yarışması¹⁹ ve 1964 yılında T.C. Emekli Sandığı Ankara Stad Otel Sinema Tesisleri²⁰ ve 1968 yılında İzmir Palas Oteli ve İzmir Sineması projeleri ile karşılaşmıştır (Tablo 1). Bahsedilen projelere dair mevcut yayınlarda otel ve sinema işlevleri birlikteliğine dair arka plan açıklanmamıştır. 1955 yılındaki yarışmada banka otel ve sinema işlev birlikteliği, Kafescioğlu’nun belirttiği Türkiye’de 1950 seçimleri ardından liberalizme gösterilen ilginin yapı üretimine etkisi ve 1950’lerden itibaren banka tasarımı proje yarışmalarında şube ve lojman işlevlerine ek, gelir getirici olarak işhanı, çarşı veya sinema işlevlerinin de eklenmesinin²¹ bir örneği olarak görülebilir.

Günümüz sahibi, Karaca Otel ve Sineması’nın Amerikalılara kiralanmak üzere yapıldığını fakat bu projenin gerçekleştirmediğini bilmektedir.²² Serdar Arslan, Karaca Sineması’nda 1980’li yıllarda

Amerikalıların Amerikalı ailelere yönelik kapalı devre film gösterimi yaptığını belirtmiştir.²³ Ürük de İzmir’i İzmir Yapan Adlar adlı kent sözlüğünde Karaca Sineması için “uzun bir dönem Amerikan kolonisi tarafından kullanıldıktan sonra, 1990’lı yılların başında yeniden İzmirli sinemaseverlerin hizmetine girmiştir” ifadesini kullanmıştır.²⁴ Çalışma kapsamında bu ifadeleri destekler nitelikte belge bulunamamıştır, fakat sinema projelerinin 1970’li yıllarda hazırlanmasına rağmen gazetelerin sinema köşelerinde 1990’lı yıllara kadar Karaca Sineması’nın görülmemesi ifadeleri desteklemektedir.²⁵ Karaca Sineması’nın 1952’de İzmir’de NATO karargâhı kurulmasının ardından Amerikalı ailelerin yerleştiği Kültür mahallesinin güneyinde, ona komşu mahallede yer alması da olasılığı desteklemektedir.²⁶ Şan, Alsancak için “Kente gelen ABD’li askerler NATO binasına²⁷ yakın olduğu için bu bölgeyi seçmiş; Amerikan Hastanesi ve Okulu, Amerikan Sineması, Türk-Amerikan Derneği, PX ürünlerinin karaborsa satıldığı Amerikan pazarları derken adeta kendi ülkelerinin minyatürünü inşa etmişlerdi.” diye belirtmektedir.²⁸

Karaca Otel ve Sineması işlev birlikteliği için farklı bir açıklama, Ankara’da yakın dönemde, konut ve sinema işlevini birlikte barındıran dört apartmandan esinle yapılabilir.²⁹ Bu yapıların üçü (Başkent-Kavaklıdere, Orkide-Menekşe ve Nergiz) Ayhan Nergiz ve kardeşleri tarafından inşa edilmiş ve sinemalar da yine kendileri tarafından işletilmiştir.³⁰ Ayhan Nergiz kendisi ile yapılan röportajda sinemalı apartman fikrinin kendisine mi ait olduğu yoksa gelir getirmesi için mimarın mı önerdiği sorusuna: “Karşılıklı. Benim subay olan ağabeyim proje işiyle çok uğraşıyordu. Biz yap-satçıydık, yani daire yapıp satıyorduk. Tunalı Hilmi’deki o arsayı alınca, “Buraya ne gider?” denildi. O zaman sinema revaçtaydı. Şehir de yayılıyordu. Oraya sinemayı yapmaya karar verdik.” yanıtını vermiştir.³¹ Karaca Otel’ine sinema işlevi eklenmesinin nedeni de, o yıllarda ülkede sinemanın revaçta olması, gelir getiren bir işlev olması olabilir. Bu olasılığı yine benzer yıllarda, İzmir’de bir başka otel-sinema birlikteliği ile inşa edilen İzmir Palas Oteli ve İzmir Sinemasının varlığı güçlendirmektedir.³² Dolayısıyla Karaca’daki otel ve sinema birlikteliğinin içinde bulunduğu kentin ve semtin yerel ve ülkenin genel dinamikleri ile desteklendiğini düşünmek mümkündür.

Aktörler: Karaca Sineması’nın Mevcut Duruma Dönüşüm Aşamaları

Karaca, orijinal halinde tek salondan oluşan balkonlu bir sinema iken, günümüzde eskiden balkon olan alanda biri 66 diğeri 74 kişilik iki salonu bulunmaktadır. Sinemanın özgün projesinde parter olan alan çok işlevli salon olarak otel tarafından; parter fuayesi Karaca Kültür Merkezi bünyesinde kullanımdadır. Bu çalışma kapsamında Karaca Otel ve Sineması’nın inşa ya da açılış tarihini bildiren bir belgeye ulaşılamamıştır. Popüler yayınlarda sinemanın 1968,³³ 1969,³⁴ 1970³⁵ ve 1970’li yılların başında açıldığını³⁶ belirtenler vardır. Konak Belediyesi arşivinde yapıya ait 1969, 1970, 1971, 1973 ve 2006 tarihli projeler bulunmaktadır.

TABLO 2. KARACA OTEL VE SİNEMASININ PROJE, İŞLETME VE MEKANSAL DEĞİŞİM SÜRECİ.

Yıllar	Yapılan iş
1969	Affan Karaca ³⁷ imzalı otel projesi (KBA).
1970	Affan Karaca (yüksek mühendis) imzalı otel ve sinema projesi (KBA).
1971	Affan Karaca, Yüksel Umuter, ³⁸ Ersan Birol ve Arttek imzalı turistik otel (1. Sınıf) ve sinema projesi, iç mimari: Ertan Birol (dek.mim) (KBA).
1973	Affan Karaca, Yüksel Umuter, Ersan Birol ve Arttek imzalı turistik otel (1. Sınıf) ve sinema projesi, iç mimari: Ertan Birol (dek.mim) (KBA).
2001	Karaca sinemasının kapanması.
2005	Karaca Sineması’nın Karaca Otel işletmesinde yeniden açılması.
2006	Karaca Sinemasının tek salonunun 3 salon oluşacak şekilde bölünmesi. Proje: Mimar Levent Onbeş. (KBA, Onbeş sözlü görüşme)
2015	Büyük Salon koltuklarının sökülmesi.
2016	Serdar Arslan işletmeciliğinde sinemanın yeniden küçük iki salonu ile açılması, Başka Sinema ile işbirliğinin başlangıcı.
2017	Büyük Salonun Karaca Kültür Merkezi’ne dönüşümü. Proje: Erenel İç Mimarlık.

Yapının iç mimari projesini hazırlayan Ertan Birol, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) İç Mimarlık Bölümünde eğitim almıştır. 1963 yılında öğrenci iken sınıf arkadaşları Önder Küçükerman ve Fikret Tan ile Arttek firmasını kurmuştur.³⁹ Daha sonra aralarına sınıf arkadaşları Güler Umur da katılmıştır.⁴⁰ Küçükerman şirket işleyişini ve aralarındaki iş bölümünü şöyle anlatmaktadır:

“... Fikret’in tabii İzmir’de büyük bir tanınırlığı vardı. İzmir’i biliyor, İzmirli de onu biliyor ailesinden ötürü. Dolayısıyla çok ciddi işler alıyordu Fikret. Sonra iş bölümünü şöyle yaptık: Fikret İzmir’de, Ertan’la ben İstanbul’dayız, obize telefonla alınan binanın projesini anlatıyor, biz burada projeyi Ertan’la ikimiz çiziyoruz ve İzmir’e gönderiyoruz. Fikret İzmir’de işe başlıyor ve sonra biz biraz işler ilerleyince kontrol için gidiyoruz ve İzmir’de kalıyorduk iki ay falan.... Fikret organizatör olduğu için kimden ne isteyeceğini bildiği için, hemen konuya karar verir, organizasyon iyi kurulduğu için de biz işimizi bilirdik. Mesela ben detaycıydım. Ertan artistik bir proje çizer ama yapıp yapılmayacağını düşünmez, onu bana verir ben onu yapılabilir hale getiririm. Güler de onu... çok şık şekilde çizer...”⁴¹

İlerleyen yıllarda Fikret Tan, Arttek firmasını satmış, Ertan Birol almıştır.⁴² 1969 yılında Tan Oral ve Fikret Tan ile Dekoform firmasını kurmuşlardır.⁴³

1969 tarihli tadilat projesi, parselin Şevket Özçelik sokak tarafında yalnızca otel işlevlidir, arka kısımda otopark bulunmaktadır ve projede yapının inşaatına başlanmış olduğu notu vardır. 1970 tarihli projede arka kısma sinema kütleli eklenmiştir; garaj ve sinema inşaatına başlandığı belirtilmiştir. Sinema olarak sahnesi de olan, balkonlu tek bir salon tasarlanmıştır. Yapı, Şevket Özçelik Sokak’tan sinema ve otel için ayrı girişler alır. Otel kütleli bu sokak tarafında konumlanırken, sinema, otel kütleli arkasında, daha alçak bir hacim olarak çözülmüştür.

1971 tarihli projede sinema giriş fuayesi küçültülerek dışarıdan ayrı bir giriş alan kafe eklenmiştir. Cephede, köşelerde çeyrek daireler ile geriye çekilen kademelenme oluşturulmuştur. Güngör Kaftancı cephede yaratılan bu hareketin İzmir’de bir dönem sıklıkla kullanıldığını, “yarım yuvarlak dönem” diye adlandırıldığını ve moda olduğunu belirtmiştir.⁴⁴ Karaca Otel-Sineması’nda bu tasarım uygulamaya geçmemiştir. 1973 tarihli projede bu kademelenme yok olmuştur, cephede yalnızca otel ve kafe girişinde içeri çekilme mevcuttur.

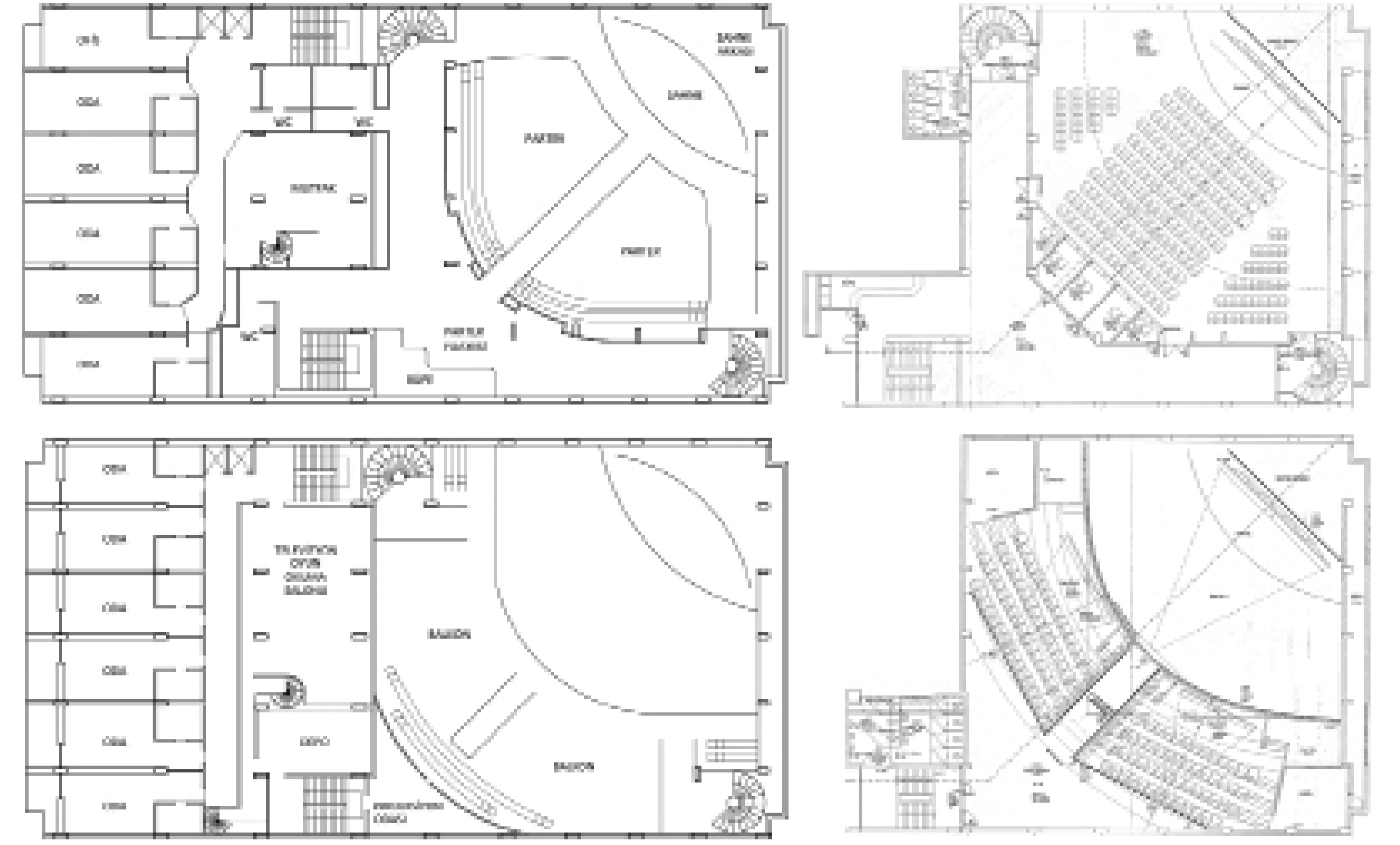
Karaca Otel ve Sineması işlevi, plan ve cephe kurgusunda yalın yaklaşımı ile İzmir’in modern mimarlık örneklerinden biridir. Yapının prizmatik formu ve grid cephesinin İstanbul Hilton Oteli’nin Türkiye’de özellikle turizm yapılarında yarattığı estetik kültürden⁴⁵ etkilendiği söylenebilir (Şekil 1).



ŞEKİL 1. YAPIYA AİT ÖZGÜN CEPHELER SAĞ: DEĞİŞTİRİLMİŞ CEPHE, 2024.

Kaynak: Mimarlar Odası İzmir Şubesi Arşivi.
Fotoğraf: Şeyma Sarıbekiroğlu

Karaca Otel ve Sineması’nın özgün iç mekanlarına ait fotoğraflara ulaşmak mümkün olamamıştır. Yücel, Karaca Sineması’nın 1968’de sinema salonlarının en parlak döneminde açıldığını belirtmiş ve “çok şık ve güzel bir salonda” ifadesini kullanmıştır.⁴⁶ Karaca Sineması 2001 yılına kadar faaliyet göstermiş ve o yıl kapanmıştır. 2005’te otel ve sinema sahibi işletmeciliğinde yeniden açılmıştır.⁴⁷ 2006’da tek salonlu sinema bölünerek üç salonlu hale getirilmiştir (Şekil 2, 3 ve 4). Tadilat projesi İzmir’de başka sinemaların da çok salonlu hale dönüşümünü yapan Mimar Levent Onbeş’e aittir. Onbeş, bu dönüşüm sırasında yapıdan o güne ulaşan tek elemanın salon üzerindeki ahşap taşıyıcı üst örtü olduğunu, bu tadilattan önce iç mekanın yenilendiğini belirtmiştir. 2006 yılındaki tadilat projesi kapsamında yeni imar yönetmeliğinde sinemalarla ilgili yapılan değişikliklere uygun olarak B1 grubu alev almaz kumaşlar seçilmiştir.⁴⁸ Salonlar PVC döşeme, duvarlarda akustik yalıtım ve akustik asma tavan kullanılmıştır.

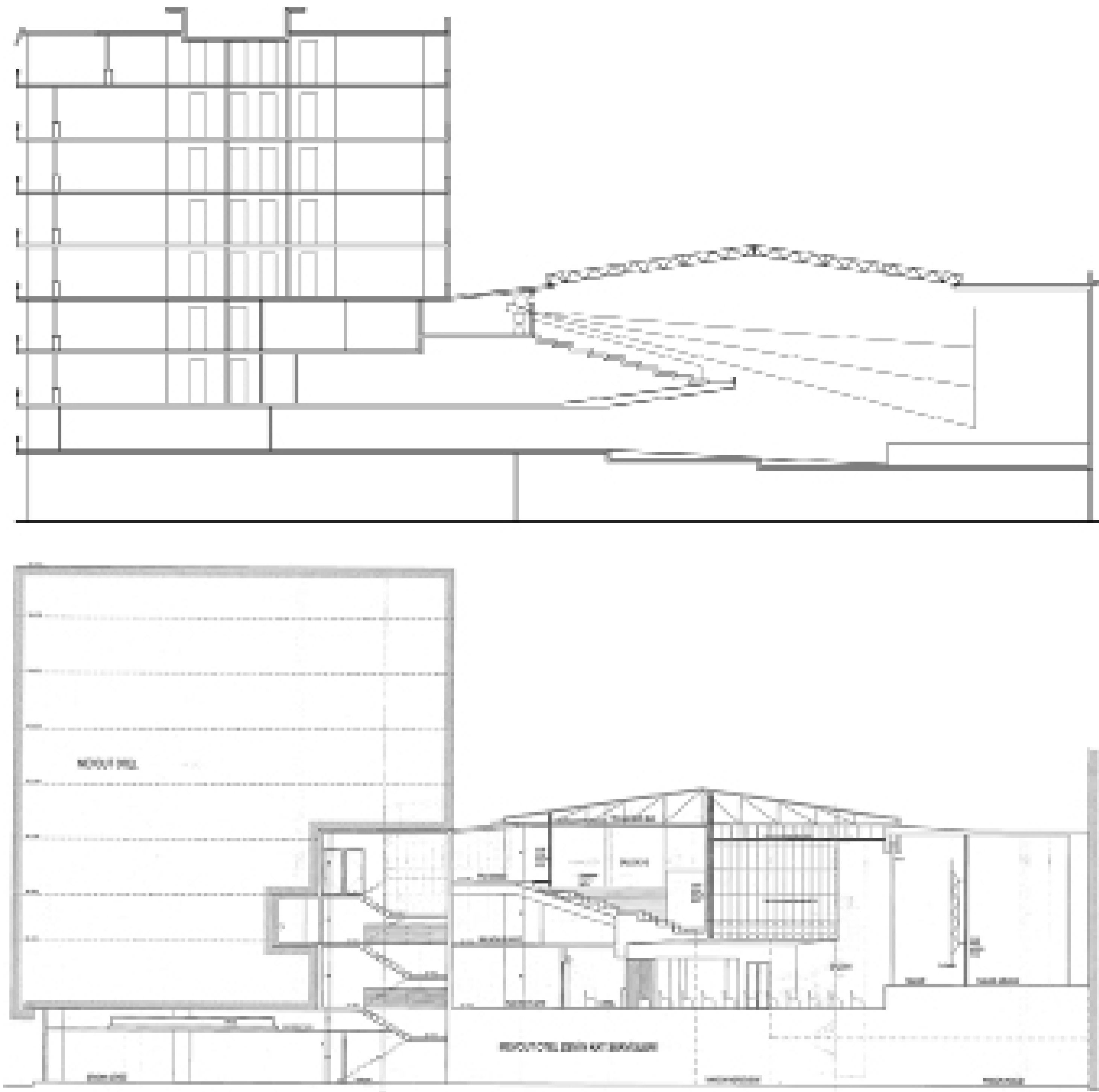


ŞEKİL 2. ÖZGÜN VE DEĞİŞTİRİLMİŞ PARTER VE BALKON KAT PLANLARI. SOL ÜST VE ALT: ÖZGÜN PARTER VE BALKON KAT PLANLARI; SAĞ ÜST VE ALT: DEĞİŞTİRİLMİŞ PARTER VE BALKON KAT PLANLARI.

Kaynak: (Sol üst ve alt) KBA’nden 1973 yılına, Affan Karaca, Ersan Birol ve Yüksel Umuter’e ait proje üzerinden yazar tarafından üretilmiştir; (Sağ üst ve alt) KBA, 2006 yılına Levent Onbeş’e ait proje.

Kasapoğlu, sinema salonlarının 1990’lı yıllardan itibaren bölünmeye başladığını belirtmiş ve nedenini neoliberal politikalar ile 1989 yılında yürürlüğe giren Türk Parasının Kıymetini Koruma Hakkındaki 32 sayılı karar neticesinde Amerikan dağıtım firmalarının Türkiye’ye gelmesi olarak ortaya koymuştur.⁴⁹ Amerikan şirketlerinin çok filmlilik dağıtım ve gösterim stratejilerine uygun olarak sinemaların bölündüğünü belirtmiştir.

2014’te Karaca Sineması 327 kişilik Salon 1, 85 kişilik Salon 2 ve 94 kişilik Salon 3 ile 3 salonda dijital ve Salon 1 3D özelliği ile aktif görünmektedir.⁵⁰ 2015 yılında, otel ve sinema sahibi sinemanın AVM’lerle daha fazla rekabet edemeyeceği için düğün salonu yapılacağını duyurmuştur, büyük salonun koltukları sökülüştür.⁵¹ Ardından 2016’da, 2005-2015 yılları arasında sinemanın müdürlüğünü yapmış olan Serdar Arslan iki salonu kiralarak Karaca Sineması’nın varlığını sürdürmesini sağlamıştır. Karaca Sineması bağımsız film dağıtım organizasyonu olan Başka Sinema ile işbirliği yapmaya başlamıştır.⁵² 2017 yılında büyük salon Erenel İç Mimarlık tarafından Karaca Kültür Merkezi olarak tasarlanmıştır. Sinema salonu çok amaçlı bir salon ve fuaye olan sergi alanına dönüştürülmüştür.



ŞEKİL 3. KESİTLER. ÜST: ÖZGÜN KESİT, PARTER VE BALKON KISIMLARINDAN OLUŞAN SALON; ALT: BÖLÜNME SONRASI PARER VE BALKON KISIMLARINDA AYRI SALONLAR.

Kaynak: (Üst) KBA'ndan 1971 yılına, Affan Karaca, Ersan Birol ve Yüksel Umuter'e ait proje üzerinden yazar tarafından üretilmiştir; (Alt) KBA, 2006 yılına, Levent Onbeş'e ait proje.

Otel kısmında yapılan değişiklikler için de Kayın bilgiler vermektedir: "Kuruluşu itibarıyla altmış sekiz odalı otelin oda sayısı daha sonraları yetmiş üç oda haline getirilirken dekorasyon ve donanımda da bazı yenilemeler yapılmıştır. Otelde, suit oda seçeneği de mevcuttur. Zemin kattaki lobi ve lokanta bölümündeki yeni dekorasyonda, koyu renkli ahşap, cam malzeme ve deri donanımlarla ağırbaşlı bir görünüm elde edilmeye çalışıldığı görülmektedir."⁵³



ŞEKİL 4. 2006 YILINDA BÖLÜNME SONRASI OLUŞTURULAN ÜÇ SALON VE ÜST KAT FUAYE.

Kaynak: Yazarın Kişisel Arşivi.

Kimlik: Kullanıcı Belleğinde Karaca Sineması

Karaca Sineması'nın kapanma ve açılmaları basında yer bulmuş, haber ve köşe yazısı konusu olmuştur.⁵⁴ Bu haberler incelendiğinde Karaca Sineması'nın İzmir'in son bağımsız sineması, kapısı sokağa açılan son sineması, Filmekimi'ne ev sahipliği yapmış olması ve sanat mekanı olması gibi işlevsel özelliklerinin vurgulandığı görülmektedir.

2021'de pandemi nedeniyle kapanma tehlikesi yaşayan Karaca Sineması'na İzmir Büyükşehir Belediyesi destek olmak için İzmirli'lere sinema bileti armağan etmiştir.⁵⁵ Bu destek duyurusunda belediyenin kentin kültürel mirasına sahip çıktığı, 1970'den beri faaliyet gösteren ve kapısı sokağa açılan bir sinema olması vurgulanmıştır.⁵⁶

Ekşi Sözlük gönderileri incelendiğinde 2001 ve 2022 yılları arasında toplam 73 gönderinin en yoğun olduğu yıllar sinemanın kapanıp açıldığı yıllardır: 2016 (20 gönderi) ve 2020 (18 gönderi). Bu yıllarda paylaşılan gönderiler kullanıcıların sinemanın kapanmasını istemediklerini göstermektedir. İncelenen 73 gönderideki genel temalar sinemanın açılma kapanma bilgisi; çalışanlar hakkında görüş; gösterilen filmler hakkında görüş; bilet fiyatları; kişisel tarih; mekan; otelle ilişki; İzmir'in sosyal-kültürel durumu; yapının şehirle ilişkisi ve teknik donanım hakkındadır. En yoğun

paylaşım temasının filmler olduğu, gösterilen filmlerin kalitesi, sanat filmlerini, bağımsız filmleri, ve festival filmlerini izlemenin memnuniyet oluşturduğu görülmüştür. Film temasından sonra en yaygın bahsedilen temalar şehirle ilişki, kişisel tarihteki yer ve mekandır. Şehirle ilişki ve mekanın kişisel tarihteki yeri ile ilgili olumlu paylaşımlar yapılırken; mekanla ilgili olumlu ifadelerin yanında bu temadaki gönderilerin çoğunda görüş açısı ve koltuk-perde ilişkisi ile ilgili memnuniyetsizlik olduğu gözlenmiştir. Mevcut salonların sinema salonu olarak tasarlanan mekanlar olmak yerine, özgün sinema salonunun balkonunun ikiye bölünmesi ile oluşan alanlarda oluşturulmasının bu memnuniyetsizlikte payı büyüktür (Şekil 2 ve 4).

Karaca Sineması'nın kapanmalarına verilen tepkiler ile açılması için başlatılan kampanyalar kullanıcılar için yapının önemini ortaya koymaktadır. Çolak'ın Karaca Sineması'nı da dâhil ederek sinemaların anı mekanları olarak varlığını sürdürmesi ile ilgili paylaştıkları muhtemelen yapıyı sahiplenilen diğer kullanıcılar tarafından da paylaşılmaktadır:

“Toplumun bütününün benimsediği kalıcı kültürel değerler geri itilmiş durumda. Eşrefpaşa-İkiçeşmelik Caddesi üzerindeki Saray Sineması'nı, Yenişehir'deki Büyük Sinema'yi, Küçükalyalı'daki yazlık sinema Divan'ı; İzmir, Karaca, Konak, Şan, Sema, Yıldız, Çınar sinemalarını kaç kişi anımsayıp özümüyor. Bu ve benzeri sinemalar niteliklerini geliştirerek yaşamaya devam etse; siz de otuz yıl aradan sonra bunların birinde film izlemeye gitseniz; sanırım bir mutluluk patlaması yaşar insan. Ne çok anı konuşulur. Onca geçmiş dipdiri çıkar insanın karşısına. Bu da kişiye yaşadığını hissettirir. Böyle düşündüğüm için mekanları önemsiyorum. İnsan gibi, anıların da mekanı olmalı diye düşünüyorum. Çünkü mekan olmayınca, yaşanılanın asıl tanığı kalmıyor. Bendeki İzmir'i ararken, çok karşılaştım bu açmazla. Yaşadıklarımın kuşkuya düştüğüm oldu. Anılarımın çoğu mekansız kalmıştı.”⁵⁷

Sinemalara anı mekanı olarak değer veren bu ifadelerde mekansal özelliklere değinilmemesi dikkat çekmekte, sinemaların modern mimarlık miras değerinin yalnızca uzmanlarca atfedilen bir değer olup olmadığı sorusunu ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda modern mirasa ilişkin sinema belleği çalışmalarında mekanın mimari özelliklerinin kullanıcı tarafından bilinirliği ve bellekte ne kadar yer ettiğini araştıran bir çalışma yararlı olabilir.

Sonuç

Karaca Otel ve Sineması, cumhuriyetin modernite projelerinden İzmir'in ilk kent planı ile tasarlanmış alanda bulunması, döneminin modernist anlayışı ile tasarlanmış bir yapı olması, nadir görülen otel-sinema birlikteliğini örneklemesi, ilk günkü işlevlerini sürdürmesi, bağımsız filmleri gösteren bir sinema olması nedeniyle önemlidir.

Yapının cephesindeki değişiklikler ve üç salona bölünmesi ekonomik olarak sinemayı destekleyerek ayakta kalmasına, günümüze ulaşarak varlığını sürdürmesine katkı sunarken, yapının özgün mimari özelliklerinden bazılarının; ayrıca Karaca Sineması'nın önem verilen festival

mekanı olma özelliğinin kaybına sebep olmuştur. Değişiklikler ve eklemeler yapının sade ve yalın üslubuna zarar vermiştir. Ön cephede yatay bantta kullanılan kaplama ve değiştirilen korkuluklar yapının özgün modern niteliğini kaybetmesine neden olmuştur (Şekil 1). Arka cephe ön cepheye kıyasla özgün niteliğine daha sadıktır. Burada da zaman içinde eklenen tesisat elemanları, havalandırma kanalı, borular, merdiven cephenin niteliğini bozmaktadır.

Yapının dış cephesindeki niteliksiz eklerden arındırılması yapının saklanan değerini yeniden ortaya çıkarabilir. İç mekanda seyir kalitesini ve mimari estetiği artıracak proje tasarlanabilir. Yapının özgün halini belgelemek üzere daha fazla çalışma yapılmalıdır.

NOTLAR

- 1 Aydın Çam ve İlke Şanlıer Yüksel, "Türkiye Sinema Mekanları, Seyir ve Seyirci Araştırmaları Bibliyografyası: Yaklaşımlar, Kaynaklar ve Yöntemler," *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, no. 36 (2020): 594–595.
- 2 Müjgan Bahtiyar Karatosun ve Begüm Erdoğan, "İzmir Karşıyaka Devlet Tiyatrosu (Eski Efes Sineması)," (Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları VII, Mersin Üniversitesi, Mersin, 16-18 Aralık 2011), <http://www.docomomo-tr.org/etkinlikler/poster-sunuslari/turkiye-mimarliginda-modernizmin-yerel-acilimleri-vii-2011-mersin>. Müjgan Bahtiyar Karatosun ve Begüm Erdoğan, "İzmir Karşıyaka Deniz (Elif) Sineması" (Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları VII, Mersin Üniversitesi, Mersin, 16-18 Aralık 2011), <http://www.docomomo-tr.org/etkinlikler/poster-sunuslari/turkiye-mimarliginda-modernizmin-yerel-acilimleri-vii-2011-mersin>. Şeyma Sarıbekiroğlu, "Şan Pasajı," (Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları XVIII, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Online, 25-26 Kasım 2022). Ebru Karabağ Aydeniz ve Emre Can Esenalp, "İzmir Yıldız Sineması," (Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları XIII, Balıkesir Üniversitesi, Balıkesir, 28-29 Nisan 2017).
- 3 Dilek Kaya, "Eski İzmir Sinemaları ve Yıldız Sineması: Mekan, Toplum, Seyir," *sine cine: Sinema Araştırmaları Dergisi* 8, no. 2 (2017): 93–138, <https://doi.org/10.32001/sinecine.536527>.
- 4 Yıldız Sineması Sergisi: Loca Memuru Yoksa Lütfen Zili Çalınız.
- 5 İzmir 1 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu Arşivi (29.06.2021 tarih 12471 sayılı kararla 2. Grup).
- 6 Konak Belediye Arşivi (8130 ada 3 parsel ile ilişkin tescil görüşü, 04.12.2019).
- 7 Sedef Kasapoğlu, "Sinema Salonlarının Dönüşümü: İzmir Örneği" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yaşar Üniversitesi, 2015): 3; Oğuz Makal, "Tarih İçinde İzmir'de Sinema Yaşantısı," *DEÜ Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, no. 3, (1993): 208; Şenay Savur, "1960'lı Yıllarda İzmir'de Eğlence Hayatı ve Gezinti Yerleri," *Tarih ve Günce: Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Dergisi*, (2017): 155.
- 8 Var olan diğer sinema yapıları: Ankara (119 ada 32 parsel), Büyük (8130 ada 1 parsel), Çınar (7393 ada 4 parsel), Elhamra (179 ada 56 parsel), İzmir (1197 ada 23 parsel), İpek (1531 ada 4 parsel), Karaca (1018 ada 3 parsel), Konak (179 ada 55 parsel), Melis (1531 ada 42 parsel), Şan (181 ada 41 parsel), Ülkü (8096 ada 2 parsel) ve Yıldız (7986 ada 1 parsel) sinemaları. Karaca sineması, günümüze ulaşabilmiş İzmir sinemaları arasında sinema olarak işletilen tek mekan olsa da, Nazım Hikmet Kültür Merkezi bünyesindeki Konak Sineması da kültürel etkinliklere ve zaman zaman film gösterimlerine ev sahipliği yapmaya devam etmektedir. Sinemanın adı kullanılarak yaşatılmakta, bulunduğu pasaj girişinde Konak Sineması tabelası durmaya devam etmektedir. Konak Sineması da Karaca Sinemasına benzer olarak tek salonlu, balkonlu bir sinema iken, parter bir ve balkon iki salon oluşturacak şekilde bölünerek üç salonlu hale getirilmiştir. Kültürel kullanımı devam eden bir diğer sinema mekanı ise projesi yarışma yolu ile elde edilmiş olan SSK İzmir Konak Tesisleri'nde bulunan Çınar Sineması'dır. Günümüzde Sahne Tozu Tiyatrosu tarafından kullanılmaktadır.
- 9 Yapının mimarlarından Yüksel Umuter'e ulaşmak telefon ve e-posta ile denenmiş; fakat kendisine ulaşmak mümkün olmamıştır.
- 10 Bu fotoğrafların çekim yılı ve fotoğrafları çeken kişi bilinmemektedir.
- 11 Cana Bilsel, "İzmir'de Cumhuriyet Dönemi Planlaması (1923-1965): 20. Yüzyıl Kentsel Mirası," *Ege Mimarlık*, (2009): 12.
- 12 A.g.e., 14.

- 13 Derin İnan, "Zeki Sayar'ın Mimarlığı: Yapılar ve Projeler," *Zeki Sayar ve Arkitekt* içinde, ed. Ali Cengizkan, Derin İnan ve Müge Cengizkan, (Ankara: TMMOB Mimarlar Odası, 2015): 53.
- 14 T. Didem Akyol Altun, "Sağlık Yapıları Mimarisi," *İzmir Kent Ansiklopedisi, Mimarlık, İkinci Cilt* içinde, ed. Emel Kayın, İnci Uzun, Feyzal Avcı Özkaban, T. Didem Akyol Altun (İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi, 2013), 295.
- 15 Emel Kayın, "Konaklama Yapıları Mimarisi," *İzmir Kent Ansiklopedisi Mimarlık 2* içinde, ed. Emel Kayın (İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2013), 62.
- 16 "Ankara'da Yapılacak Bir Sinema–Otel Proje Müsabakası," *Arkitekt*, no. 11–12 (1946).
- 17 Kültür Envanteri, "Efes Sineması ve Otel Palas Binası Söke." ET: 30.11.2022, <https://kulturenvanteri.com/en/yer/efes-sineması-ve-otel-efes-palas-binası-soke/#16/37.751366/27.403368>.
- 18 Abidin Mortaş, "Büyük Sinema – Ankara," *Arkitekt*, no. 01-02 (1949): 205-206; Selin Çınar, "Ankara Nur Sineması ve Otel," *Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları VII, Mersin Üniversitesi, Mersin, 16-18 Aralık 2011*): 8.
- 19 "Türkiye İş Bankası Anafartalar İşhanı (Banka, Otel ve Sinema Binası)," *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi – Yarışmalar Dizini*. ET: 30.06.2020, <http://www.mimarlarodasiankara.org/yarismalardizini/?durum=info&yid=129>.
- 20 "T.C. Emekli Sandığı Ankara Stad Otel Sinema Tesisleri," *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi – Yarışmalar Dizini*. ET: 1.07.2022, <http://www.mimarlarodasiankara.org/yarismalardizini/?durum=info&yid=238>; Fikret Akyol ve Rafet Kapucuoğlu "Stad Otel ve Tesisleri İnşaatı," *Milli İşler Türkiye Mühendislik Haberleri* (1 Ağustos 1966). <https://sakarya.imo.org.tr/Eklenti/5342,8118pdf.pdf?0>.
- 21 Figen Gül Kafescioğlu, "20. Yüzyıl Türkiye'sinden Bir Mimar: Prof. Muhlis Türkmen," *tasarım+kuram*, no.3 (Temmuz 2007): 44.
- 22 Mustafa Kaya, Instagram mesajı, 02.06.2022.
- 23 Yeşim Yavuzer, "Kapısı sokağa açılan bambaşka sinema: Karaca Sineması," *İz Gazete*, 28 Haziran 2017, <https://www.izgazete.net/kapisi-sokaga-acilan-bambaska-sinema-karaca-sineması-roportaj,5.html>.
- 24 Yaşar Üruk, *İzmir'i İzmir Yapan Adlar: İzmir Kent Sözlüğü* (İzmir, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2008): 149.
- 25 Karaca sinemasının bulunmadığı gösterim programları: "Şehir Rehberi, Sinemalar," *Ege Ekspres*, 15 Ocak 1967. "Sinemalar," *Yeni Asır*, 01 Ocak 1968. "Nerede ne var?," *Demokrat İzmir*, 31 Aralık 1968. "Sinemalar," *Ege Ekspres*, 01 Ocak 1970. "İzmir'de Bugün Bu Gece," *Ege Ekspres*, 31 Aralık 1970. "Sinemalar," *Yeni Asır*, 08 Mayıs 1985. Karaca sinemasının bulunduğu gösterim programı: "Sinemalar," *Yeni Asır*, 01 Kasım 1995.
- 26 Deniz Çaba Şan, "Kültür Mahallesi'nde Bir Yabancı," *İzmir Life*, (Şubat 2007): 51.
- 27 Bina günümüzde Kordon Subay Orduevi'dir (1199 ada 6 parsel).
- 28 A.g.e., 52.
- 29 1968 yılında Başkent Apartmanı ile Kavaklıdere Sineması, 1968 yılında Orkide Apartmanı ile Menekşe Sineması, 1969 yılında Nergiz apartmanı ile Nergiz Sineması ve 1969 yılında Talip Apartmanı ile Talip Sineması. Umut Şumnu, "Nejat Tekelioğlu'nun Sinemalı Apartmanları: Talip ve Başkent (Kavaklıdere)," *Ankara'da İz Bırakan Mimarlar Dizisi II: Vedat Dalokay- Nejat Tekelioğlu* içinde, ed. Nuray Bayraktar, (Ankara: VEKAM, 2020): 126.

30 Seçil Özen, Cem Dedekargınoğlu, "Sinema ve Sinemalı Yapılar Üzerine: Ayhan Nergiz Röportajı," *Ankara'da İz Bırakan Mimarlar Dizisi II: Vedat Dalokay- Nejat Tekelioğlu* içinde, ed. Nuray Bayraktar, (Ankara: VEKAM, 2020): 162.

31 A.g.e., 163.

32 İzmir Palas Oteli projesi 1963 yılında M. Kemal Türksönmez ve Sadi Tugay tarafından tasarlanmıştır, aynı yıl Mimarlar Odasından proje tescili almış ve 1966 yılında ruhsatname almıştır. Parter ve balkon kısımlarından oluşan tek salonlu bir sinemadır. 1982 yılında İzmir Sineması konferans salonu olarak tadil edilmek istenmiştir, bu tadilat için Kemal Türksönmez 29.12.1980 tarihinde mesleği bıraktığı gerekçesiyle fenni mesuliyetini Mehmet Onaran'a devretmiş, fakat 1984 yılında bu tadilattan vazgeçilmiştir. 1983 yılında Mehmet Onaran otel için merdivenler, asansör ve çatı katını kapsayan tadilat projesi hazırlamıştır, bu projesi 'El Mimarlık ve Dekorasyon A.Ş.' kaşelidir. 1996 yılında Çinelioğlu Mühendislik, inşaat mühendisi Tahsin Çinelioğlu tarafından hazırlanan proje ile dahili tadilat yapılmış, balkon kısmı iki salon, balkonun altı iki salon ve parterin kalan kısmı bir salon oluşturacak şekilde toplam beş salon olarak bölünmüştür. 1997 yılında sıva, tesisat, boya, seramik, elektrik tamirat işleri yapılmıştır. İzmir Sineması 2002 yılında inşaat mühendisi Ergun Dinçer projesi ile salon katındaki bir salonun iki salon haline gelme tadilatı geçirmiştir.

33 Şükran Yücel, "Karaca Sineması Yeniden," *İzmir Lîfe*, Kasım 2016. ET: 01.12.2022, <http://www.izmirlife.com.tr/yazi/sukranyucel/2074/karaca-sineması-yeniden>.

34 "Karaca Sineması Destek Kampanyası," Fongogo. ET: 30.06.2022, shorturl.at/cuANX.

35 DHA, "Yarım Asırlık Karaca Sineması, 1 Temmuz'da Yeniden faaliyette," *Cumhuriyet*, 17 Haziran 2020. ET: 01.12.2022, <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/yarim-asirlik-karaca-sineması-1-temmuzda-yeniden-faaliyette-1745578>; Birgün Ege, "İzmir'de Tarihi Karaca Sineması Zor Günler Geçiriyor: Bu Perde Kapanmasın!," 10 Haziran 2020. ET: 01.12.2022, <https://www.birgun.net/haber/izmir-de-tarihi-karaca-sineması-zor-gunler-geciriyor-bu-perde-kapanmasın-304019>.

36 Ürük, a.g.e., 149.

37 Yüksek inşaat mühendisi Affan Karaca'nın mevcut kaynaklar üzerinden belirlenebilen İzmir'deki diğer yapıları Karşıyaka 1725 sokakta apartman (1949-50), Akkum Apartmanı ile yine Karşıyaka'da Kemalpaşa Camisi'dir. Günümüzde karşı akademik görüşlere rağmen yıkımı gerçekleşen İzmir Büyükşehir Belediyesi Hizmet Binası için 1966 yılında düzenlenen "İzmir Belediye Sarayı Mimari Proje Yarışması" jürisinde Prof. Utarit İzgi, Dr. Muhteşem Giray, Muhlis Türkmen ve Emin Ertam ile birlikte bulunmuştur.

38 Yüksel Umuter, 1962 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nden mezun olmuştur, 1962-69 yılları arasında İTÜ Mimarlık Fakültesi Bina Bilgisi Kürsüsü'nde asistan olarak görev yapmış. 1969-72 yılları arasında İTÜ Mimarlık Fakültesi Şehircilik Enstitüsü Genel Sekreterliği yapmış, ilerleyen yıllarda Umuter Mimarlık Atölyesi'ni kurmuş ve mimarlık hizmetleri sunmuştur. "Yüksel Umuter-Umuter Mimarlık Atölyesi," İSMD, ET: 3.07.2022, <https://www.ismd.org.tr/istanbulsmduyeler/asil-uyeler/yuksel-umuter>.

39 "Fikret Tan," DATUMM: Dokümantasyon ve Arşivleme-Türkiye'de Modern Mobilya. ET: 03.07.2022, <http://datumm.org/tr/tasarimci?ID=11>.

40 A.g.e.

41 Deniz Hasırcı, Zeynep Tuna Ultav ve Melis Örnekoğlu Selçuk, *Fikret Tan: Sözlü Tarih Yöntemiyle Türkiye'de Mobilya ve İçmimarlık Tarihini Okumak* (İzmir: İzmir Ekonomi Üniversitesi Yayınları, 2022): 64.

42 A.g.e., 63.

43 "Fikret Tan," DATUMM: Dokümantasyon ve Arşivleme-Türkiye'de Modern Mobilya. ET: 03.07.2022, <http://datumm.org/tr/tasarimci?ID=11>.

44 Güngör Kaftancı, "Güngör Kaftancı Söyleşi," sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Hikmet Gökmen, Arkitera, 2003, <https://v3.arkitera.com/diyalog.php?action=displaySession&ID=56&year=&aID=492>.

45 Hande Atmaca Çetin, Zeynep Tuna Ultav ve Funda Uz, "Reflections of the İstanbul Hilton Hotel on Mid-century Hoteş Buildings in Turkey [İstanbul Hilton Otel'in Türkiye'deki Yüzyıl Ortası Otel Binaları Üzerindeki Etkileri]," *Art-Sanat* 12, (2019): 57-88.

46 Yücel, a.g.e.

47 A.g.e.

48 Levent Onbes, kişisel görüşme, 2022.

49 Kasapoğlu, a.g.e., 2.

50 A.g.e., 65.

51 Yücel, a.g.e.

52 Bantmag, "İzmir Karaca Sineması Kapanmıyor, Başka Sinema Gösterimleri Bugün Başlıyor," 7 Eylül 2016, <https://bantmag.com/izmir-karaca-sineması-kapanmıyor-baska-sinema-gosterimleri-bugun-basliyor/>.

53 Kayın, a.g.e.

54 Yücel, a.g.e.

55 "İzmir Büyükşehir Belediyesi Karaca Sineması'nda Film İzlemek İsteyenlere Bilet Hediye Ediyor," İzmir Büyükşehir Belediyesi, 4 Ekim 2021, <https://www.izmir.bel.tr/tr/Haberler/izmir-buyuksehir-belediyesi-karaca-sineması-nda-film-izlemek-isteyenlere-bilet-hediye-ediyor/45657/156>.

56 A.g.e.

57 Veysel Çolak, *Halkapınar-Bir Kente Nereden Girilir?* (İstanbul: Heyamola Yayınları 2011): 35.

KAYNAKÇA

“Ankara’da Yapılacak Bir Sinema–Otel Proje Müsabakası.” *Arkitekt*, no. 11-12, (1946): 256–260, 265.

“İzmir’de Bugün Bu Gece.” *Ege Ekspres*, 31 Aralık 1970.

“Nerede Ne Var?.” *Demokrat İzmir*, 31 Aralık 1968.

“Sinemalar.” *Yeni Asır*, 01 Ocak 1968.

“Sinemalar.” *Ege Ekspres*, 01 Ocak 1970.

“Sinemalar.” *Yeni Asır*, 08 Mayıs 1985.

“Sinemalar.” *Yeni Asır*, 1 Kasım 1995.

“Şehir Rehberi, Sinemalar.” *Ege Ekspres*, 15 Ocak 1967.

“T.C. Emekli Sandığı Ankara Stad Otel Sinema Tesisleri.” TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi – Yarışmalar Dizini. ET: 1.07.2022. <http://www.mimarlarodasiankara.org/yarismalardizini/?durum=info&yid=238>.

“Türkiye İş Bankası’nın Banka Otel ve Sinema Binası Proje Müsabakası.” *Arkitekt* 281, no. 3, 104.

“Türkiye İş Bankası Anafartalar İşhanı (Banka, Otel ve Sinema Binası).” TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi–Yarışmalar Dizini. ET: 30.06.2020. <http://www.mimarlarodasiankara.org/yarismalardizini/?durum=info&yid=129>.

Akyol Altun, T. Didem. “Sağlık Yapıları Mimarisi.” *İzmir Kent Ansiklopedisi, Mimarlık, İkinci Cilt* içinde, ed. Emel Kayın, İnci Uzun, Feyzal Avcı Özkaban, T. Didem Akyol Altun. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi, 2013.

Akyol, Fikret ve Rafet Kapucuoğlu. “Stad Otel ve Tesisleri İnşaatı.” *Milli İşler Türkiye Mühendislik Haberleri*, 1 Ağustos 1966. <https://sakarya.imo.org.tr/Eklenti/5342,8118pdf.pdf?0>.

Atmaca Çetin, Hande, Zeynep Tuna Ultav ve Funda Uz. “Reflections of the İstanbul Hilton Hotel on Mid-century Hotel Buildings in Turkey [İstanbul Hilton Otel’in Türkiye’deki Yüzyıl Ortası Otel Binaları Üzerindeki Etkileri].” *Art-Sanat*, no. 12 (2019): 57-88. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0016>.

Bantmag. “İzmir Karaca Sineması Kapanmıyor, Başka Sinema Gösterimleri Bugün Başlıyor.” 7 Eylül 2016. <https://bantmag.com/izmir-karaca-sineması-kapanmıyor-baska-sinema-gosterimleri-bugun-basliyor/>.

Bilsel, Fatma Cânâ. “İzmir’de Cumhuriyet Dönemi Kent Planlaması (1923-1965): 20. Yüzyıl Kentsel Mirası ve Kamusal Mekânlar.” *Ege Mimarlık*, (Eylül-2009): 12–17.

Birgün Ege. “İzmir’de Tarihi Karaca Sineması Zor Günler Geçiriyor: Bu Perde Kapanmasın!” 10 Haziran 2020. ET: 01.12.2022. <https://www.birgun.net/haber/izmir-de-tarihi-karaca-sineması-zor-gunler-geciriyor-bu-perde-kapanmasın-304019>.

Çaba Şan, Deniz. “Kültür Mahallesi’nde Bir Yabancı.” *İzmir Life Dergisi* 66, (Şubat-2007): 51–54.

Çam, Aydın ve İlke Şanlıer Yüksel. “Türkiye Sinema Mekânları, Seyir ve Seyirci Araştırmaları Bibliyografyası: Yaklaşımlar, Kaynaklar ve Yöntemler.” *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 18, (2020): 593–692.

Çınar, Selin. “Ankara Nur Sineması ve Oteli.” Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları VII, Mersin Üniversitesi, Mersin, 16-18 Aralık 2011.

Çolak, Veysel. *Halkapınar - Bir Kente Nereden Girilir?* İstanbul: Heyamola Yayınları 2011.

DATUMM: Dokümantasyon ve Arşivleme-Türkiye’de Modern Mobilya. “Fikret Tan.” ET: 03.07.2022, <http://datum.org.tr/tasarimci?ID=11>.

DHA. “Yarım Asırlık Karaca Sineması, 1 Temmuz’da Yeniden Faaliyette.” Cumhuriyet, 17 Haziran 2020. ET: 01.12.2022. <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/yarım-asirlik-karaca-sineması-1-temmuzda-yeniden-faaliyette-1745578>.

Ekşi Sözlük. “Karaca Sineması.” <https://eksisozluk.com/karaca-sineması--137332>

Fongogo. “Karaca Sineması Destek Kampanyası.” ET: 30.06.2022. shorturl.at/cuANX.

Hasırcı, Deniz, Zeynep Tuna Ultav ve Melis Örnekoğlu Selçuk. *Fikret Tan: Sözlü Tarih Yöntemiyle Türkiye’de Mobilya ve İçmimarlık Tarihini Okumak*. İzmir: İzmir Ekonomi Üniversitesi Yayınları, 2022.

İnan, Derin. “Zeki Sayar’ın Mimarlığı: Yapılar ve Projeler.” *Zeki Sayar ve Arkitekt* içinde, ed. Ali Cengizkan, Derin İnan ve N. Müge Cengizkan, 51–58. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası, 2015.

İSMD. “Yüksel Umuter–Umuter Mimarlık Atölyesi.” ET: 03.07.2022. <https://www.ismd.org.tr/istanbulismd/uyeler/asil-uyeler/yuksel-umuter>.

İzmir Büyükşehir Belediyesi. "İzmir Büyükşehir Belediyesi Karaca Sineması'nda Film İzlemek İsteyenlere Bilet Hediye Ediyor." 4 Ekim 2021. <https://www.izmir.bel.tr/tr/Haberler/izmir-buyuksehir-belediyesi-karaca-sineması-nda-film-izlemek-isteyenlere-bilet-hediye-ediyor/45657/156>.

Kaftancı, Güngör. "Güngör Kaftancı Söyleşi." Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Hikmet Gökmen. Arkitera, 2003. <https://v3.arkitera.com/diyalog.php?action=displaySession&ID=56&year=&aID=492>.

Kafescioğlu, Figen Gül. "20. Yüzyıl Türkiye'sinden Bir Mimar: Prof. Muhlis Türkmen." *tasarım+kuram*, no. 3 (Temmuz-2007): 41-56.

Karabağ, Ebru Aydeniz ve Emre Can Esenalp. "İzmir Yıldız Sineması." Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları XIII, Balıkesir Üniversitesi, Balıkesir, 28-29 Nisan 2017.

Karatosun, Müjgan Bahtiyar ve Begüm Erdoğan. "İzmir Karşıyaka Deniz (Elif) Sineması." Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları VII, Mersin Üniversitesi, Mersin, 16-18 Aralık 2011.

Karatosun, Müjgan Bahtiyar ve Begüm Erdoğan. "İzmir Karşıyaka Devlet Tiyatrosu (Eski Efes Sineması)." Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları VII, Mersin Üniversitesi, Mersin, 16-18 Aralık 2011.

Kasapoğlu, Sedef. "Sinema Salonlarının Dönüşümü: İzmir Örneği." Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yaşar Üniversitesi, 2015.

Kaya, Dilek. "Eski İzmir Sinemaları ve Yıldız Sineması: Mekan, Toplum, Seyir." *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi* 8, no. 2 (2017): 93-138, <https://doi.org/10.32001/sinecine.536527>.

Kayın, Emel. "Konaklama Yapıları Mimarisi." *İzmir Kent Ansiklopedisi Mimarlık 2* içinde, ed. Emel Kayın, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2013.

Kültür Envanteri. "Efes Sineması ve Otel Palas Binası Söke." ET: 30.11.2022. <https://kulturenvanteri.com/en/yer/efes-sineması-ve-otel-efes-palas-binası-soke/#16/37.751366/27.403368>.

Makal, Oğuz. "Tarih İçinde İzmir'de Sinema Yaşantısı." *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi* 1, (1993).

Mortaş, Abidin. "Büyük Sinema - Ankara." *Arkitekt*, no. 01-02, (1949): 205-206.

Mortaş, Abidin. "Nur Sinema ve Oteli (Ankara)." *Arkitekt*, no.05-03, (1952): 249-252.

Özen, Seçil ve Cem Dedekargınoğlu. "Sinema ve Sinemalı Yapılar Üzerine: Ayhan Nergiz Röportajı." *Ankara'da İz Bırakan Mimarlar Dizisi II: Vedat Dalokay- Nejat Tekelioğlu*, içinde,

ed. Nuray Bayraktar, Ankara: VEKAM, 2020.

Sarıbekiroğlu, Şeyma. "Şan Pasajı." Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları XVIII, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Online, 25-26 Kasım 2022.

Savur, Şenay. "1960'lı Yıllarda İzmir'de Eğlence Hayatı ve Gezinti Yerleri." *Tarih ve Günce: Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Dergisi*, no. I/1 (2017): 153-178.

Şumnu, Umut. "Nejat Tekelioğlu'nun Sinemalı Apartmanları: Talip ve Başkent (Kavaklıdere)." *Ankara'da İz Bırakan Mimarlar Dizisi II: Vedat Dalokay- Nejat Tekelioğlu*, içinde, ed. Nuray Bayraktar, Ankara: VEKAM, 2020.

Türkiye İş Bankası Anafartalar İşhanı (Banka, Otel ve Sinema Binası)." TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi - Yarışmalar Dizini, ET: 30 Haziran 2020. <http://www.mimarlarodasiankara.org/yarismalardizini/?durum=info&yid=129>.

Ürük, Yaşar. *İzmir'i İzmir Yapan Adlar: İzmir Kent Sözlüğü*. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, 2008.

Yavuzer, Yeşim. "Kapısı Sokağa Açılan Bambaşka Sinema: Karaca Sineması." *İz Gazete*, 28 Haziran 2017. <https://www.izgazete.net/kapisi-sokaga-acilan-bambaska-sinema-karaca-sineması-roportaj.5.html>.

Yücel, Şükran. "Karaca Sineması Yeniden." *İzmir Life*, Kasım 2016. <http://www.izmirilife.com.tr/yazi/sukranyucel/2074/karaca-sineması-yeniden>.

İÇMİMAR-SANATÇI İŞBİRLİĞİ KAPSAMINDA FİKRET TAN'IN MODERN İÇ MEKANLARI

Zeynep Tuna Ultav
Deniz Hasırcı
Melis Örnekoğlu Selçuk

“İç mekanların, donanımların, ilgili mobilya ve sanat eserlerinin öneminin belirlenmesi ve değerlendirilmesine” ilişkin ICOMOS Madrid Dokümanının 1.2. maddesinde “Yirminci yüzyılın mimari mirasını anlamak için, iç mekanlar, donanımlar ve ilgili sanat eserleri de dâhil olmak üzere, miras alanının tüm bileşenlerini belirlemek ve değerlendirmek önemlidir” denmiş, böylelikle sanat eserleri de kültürel mirasın korunması konusunda bir bileşen olarak tanımlanmıştır.

20. yüzyıl iç mekanlarında çoğu zaman vurgulu bir şekilde yer alan mekan-sanat işbirliğinin yoğunluğu, bu işbirliğinin mekandaki ve sosyal yaşamı yönlendirmedeki rolünü anlamak için tarihsel incelemeyi gerektirmektedir. Mekansal üretim, mimari kabuktan iç mekanı oluşturan tüm öğelere kadar bütüncül bir anlayışla ele alındığında, mimarın tek aktör olarak değerlendirildiği platform, içmimarın ve sanatçının da yer aldığı çoklu bir işbirliğine dönüşmektedir. Mekan-sanat işbirliği bağlamında en yaygın çerçeve mimarlık-sanat sentezi olarak çizilmekte¹ ve “sentez” bağlamında, aynı alanı paylaşma (heykel-mekan ilişkisi gibi), mimariyi tuval olarak kullanma (duvar resmi-mekan ilişkisi gibi), etki yaratma (vitray gibi renkli elemanların mekansal atmosfere olan etkisi gibi) ve mekan ile sanat eserinin plastik uyumunu içeren dört tür ilişki tanımlanmaktadır.²

Sanat eseri, iç mekan atmosferine, iç mekanın özgünlüğünün oluşturulmasına ve varsa yerele yapılan vurguya katkıları gibi çeşitli mekansal rolleri üstlenmektedir. Bu konuda Türkiye tasarım tarihi alanında, mimarlık-sanat işbirliğini odağına alan çeşitli tezler ve makaleler bulunmaktadır. Ancak bunların pek çoğu mimari cepheye ya da kentsel alana odaklanmakta; iç mekanı odağına almamaktadır. Hande Tulum, Efsun Ekenyazıcı Güney, Ezgi Yavuz ve Aynur Çiftçi'nin bilimsel çalışmaları Türkiye modern içmimarlık tarihinde mekan-sanat iletişimini tartışan ender çalışmalardır.³ SALT Araştırma Mimarlık ve Tasarım Arşivinin Aralık 2021'de yayınlamış olduğu “Arşivden Çıktı: Türkiye’de Mimar ve Sanatçı İş Birlikleri” başlıklı kısa belgesel filmi de bu anlamda öne çıkarılması gereken bir kaynaktır. Çalışmanın amacı, bu konuda literatürdeki boşluğu da dikkate alarak 1960-

80 arasındaki dönemde Türkiye’de üretilmiş olan iç mekanlara içmimar-sanatçı işbirliği bağlamında bakmak ve bu işbirliğine ilişkin yaklaşımları tarihsel perspektifte sunmak olarak belirlenmiştir.

1963-2000 yılları arasında, özellikle İzmir’de içmimarlık alanında önemli üretimler gerçekleştiren ve sergileme birimleri, acente, konaklama tesisi, konut, mağaza, ofis ve yeme-içme-eğlence iç mekanları olmak üzere yaklaşık 300’ü aşkın eser verdiği belirtilen Yüksek içmimar Fikret Tan’ın (1937-2000) (“Form by Fikret Tan”, 1967), geç 1960’lar ve 1970’li yıllarda daha çok İzmir’deki modern içmimarlık uygulamalarına bu anlamda bakmak, döneme farklı açıdan ışık tutacaktır. Çalışmada, Fikret Tan üretimleri özelinde, “İçmimar-sanatçı işbirliği bir içmimarın imzası niteliğini taşıyacak kadar güçlü bir rol oynayabilir mi?”, “Sanat eseri, mekanın atmosferini değiştirebilir, özgün kılar ve yerele referans verir mi?”, “İç mekan tasarımı ile sanat ürünleri bütünleşebilir mi?” sorularına yanıt aranacaktır.

Çalışmada, literatür taramasına ek olarak izlenen temel yöntem sözlü tarih çalışmasıdır. Bu kapsamda, birlikte çalıştığı sanatçılar, içmimarlar, mimarlar ve iş arkadaşlarından oluşan toplam 14 kişi ile sözlü görüşme gerçekleştirilmiştir.⁴ Görsel malzemeler için yerinde fotoğraflayarak belgelemeye ek olarak, Fikret Tan’ın kişisel arşivine, DATUMM-Dokümantasyon ve Arşivleme Türkiye’de Modern Mobilya arşivine (Tuna Ultav, Hasırcı, Borvalı, Atmaca, 2015; datum.org) ve sözlü görüşmelerin gerçekleştirildiği kişilerin arşivlerine başvurulmuştur. Fikret Tan, kendi üslubunu oluşturarak pek çok tasarımcıya örnek olmuş, fakat Türkiye tasarım tarihinde yeterince yer almamış bir içmimardır. İçmimarlık mesleğinin henüz yeterince tanınmadığı yıllarda, bir içmimarın iç mekan tasarımına olan etkisi ve ürettiği artı değerlerin anlaşılması için iyi bir örnek olmuştur.

Tarihsel Çerçeve

Mimarlık-sanat işbirliğinin, *Arts and Crafts* ve *Art Nouveau* akımları da dikkate alındığında 20. yüzyılın başlarına uzandığı; yüzyıl ortasına kadar Fütüristler, Neoplastikçiler, Konstrüktivistler gibi çeşitli avangard akımların ve Bauhaus kuramcılarının manifestolarıyla geliştirildiği; Le Corbusier’in kuram ve uygulamalarında yoğun olarak yer aldığı ve savaş sonrası dönemde (*postwar*) ise yoğun uygulamaları olduğu görülmektedir.⁵ “Sanat sentezi” (*synthesis of the arts*) kavramı, 1940’larda modern mimariyi yenileme ve geliştirme arayışında öncü bir ilke haline gelmiş; özellikle resim ve heykel ile bütünleşme, mimariyi ve insanları yakınlaştırmayı amaçlamıştır.⁶

Sanat ve mekanı bütünleştirme niyeti, mekan üretiminde sanat işbirliği, 20. yüzyılın ilk yarısında sanatçıların ve mimarların faaliyetlerini koordine etmek üzere ara sıra gösterilen çabalar olarak kalsa da, hiçbiri 1950’lerdeki gibi yaygın bir hareketle sonuçlanmamış; savaş sonrası dönemde düşünsel çerçevesini aşır uygulamada daha çok görülmeye başlanmıştır.⁷ Yavuz ile Tulum ve Ekenyazıcı Güney çalışmalarında, modern mimarlığın toplumsal

işlevinin sorgulandığı bir dönemde, sanatın, modern mimarlığa yöneltilen bu kapsamdaki eleştirilere cevap verebilme açısından bir araç olup olmadığını sorgulamaktadır.⁸

1952’de Andre Bloc’un *Gesamtkunstwerk* fikri kapsamında mimarlık-sanat sentezini hayata geçirmek üzere Fransa’da kurmuş olduğu Grup Espas, uluslararası etkiyle birçok coğrafyaya ilham kaynağı olmuştur.⁹ 1950’li yıllar Türkiye’sinin globalleşme anlamındaki devlet politikaları ve “savaş sonrası hızlı-seri inşa süreci,”¹⁰ mimar ve sanatçıların uluslararası sanat ve mimarlık alanına yüzlerini dönmelerinde daha önce olmadığı kadar etken olmuştur.¹¹ Bu bağlamda Heykeltıraş Ali Hadi Bara, İlhan Koman ve Mimar Tarık Carım’ın 1953 yılında kurup 1955’te resmî manifestolarını açıkladıkları Türk Grup Espas’ın altını çizmek önemlidir.¹² Yavuz’un da belirttiği gibi, Ressam Nuri İyem’in “Resim ve heykel mimari ile işbirliği yapabilir mi?” başlıklı makalesi Türk Grup Espası ile paralellikler göstermesi ve dönemin bu çerçevedeki ruhunu yansıtmaya açısından kayda değerdir.¹³

Bu süreçten önce 1943’te Lido Yüzme Havuzu’nda (İstanbul) Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun gerçekleştirmiş olduğu duvar resmi Türkiye’de mimarlık-sanatçı işbirliği açısından ilk örneklerden biridir.¹⁴ 1950-1970 döneminde geliştirilen kültür politikaları ile sanat ve sanatçı sayısında artış yaşanmış, 1965 yılında Kültür Bakanlığının kurulması önemli bir gelişme olmuştur.¹⁵ Utarit İzgi, Haluk Baysal, Melih Birsal, Abdurrahman Hancı, Doğan Tekeli, Sami Sisa, Tuğrul Devres ve Orhan Şahinler gibi mimarların modern yapılarında iç mekanın veya sabit ve hareketli mobilyanın önemli bir parçası haline gelen ve dönemin önde gelen sanatçıları tarafından üretilmiş eserleri görmek mümkündür. Bu sanatçılar arasında Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Ali Teoman Germaner, Kuzgun Acar, Nedim Günsur, Sabri Berkel, Namık Bayık, Hadi Bara, Şadi Çalık, İlhan Koman, Füreya Koral, Sadi Öziş, Belma Diren, Sadi Diren, Jale Yılmabaşar, Atilla Galatalı, Beril Anılanmert, Cevat Şakir Kabaağaçlı, Erdoğan Ersen, Nasip İyem, Demet Yersel, Ferruh Başağa, Oya Koçan ve Mustafa Pilevneli bulunmaktadır.¹⁶ Hilton Oteli (1955), Divan Otel (1956), Marmara Oteli (1956), Tarabya Oteli (1957), Çınar Otel (1958), Büyük Efes Oteli (1965), Intercontinental Oteli (1975), Deva İlaç Fabrikası (1963), Vakko Fabrikası (1969), Anafartalar Çarşısı (1964), İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (1967), Orta Doğu Teknik Üniversitesi (1963), Atatürk Kültür Merkezi (1969), Brüksel EXPO’58 Türkiye Pavyonu (1958), Rıfat Yalman Evi (1951) ve Adnan Kunt Evi (1964) bu sanatçıların eserlerinin görülebildiği önemli yapılar olarak sıralanabilir.¹⁷

Fikret Tan

Günümüzde sanat tarihi; dokümantasyon, bilgi ve biyografi ile meşgul olmaktan uzaklaşarak; küreselleşmeyi, medyayı ve popüler kültürü kapsayacak şekilde ve daha geniş bir çerçevede yorumlanan imgeler tarihine doğru kaymıştır. Mimarlık tarihi de benzer şekilde, bakış açısını bireysel mimar ve mimari anıta ya da kanonlara odaklanmaktan çok yerel mimariyi ve gündelik yaşamın mimarisini içerecek şekilde değiştirmiştir.¹⁸ Tekeli’ye göre de, tarih yazımında güçlü öznenin varlığının kabulü çok sık rastlanan bir durum olmasa da, tarih yazıcılığının genelde sosyal bilimler alanından

etkilenmesiyle birlikte, anlatılarda öznenin rolünün geri plana itilmiştir.¹⁹ Heinrich Wolfflin de, “isimsiz bir sanat tarihi” düşünme olasılığını ortaya koyduğunda, mimarlık tarihinin görsel karakteri ve bağlı olduğu değişiklikler temelinde anlaşılabilirliğini öne sürmüştür.²⁰

Hem ulusal hem de uluslararası içmimarlık tarihine bakıldığında, yine benzer bir durum görülmekte olup bunun birbirine bağımlı iki nedenle olduğu söylemek mümkündür. Birincisi, iç mekanın ömrünün binaya göre kısalığı, değişkenliği ve uçuculuğu olarak tanımlanabilir. Bu da doğrudan içmimarlık mesleğinin tarihyazımına ve bellek oluşumuna yansımaktadır. Bununla birlikte, kullanıcıya yakınlığı nedeniyle gündelik hayatı çevreleyen iç mekan, hem sanatsal hem de mimari üretilere göre daha “olağan” olarak algılanabilmekte ve dolayısıyla değeri ancak belli bir süre geçtikten sonra daha iyi anlaşılabilir. Bu da fotoğraf, çizim ve diğer dokümantasyonun dağılması ve kaybolması için yeterli olacak zamanı sağlayabilmektedir. İçmimarlık mesleğine yönelik kaynak eksikliği olması, araştırmacıların, film, popüler yayınlar gibi farklı belgeleme yöntemlerine yönelmelerine neden olurken, döneme yönelik eleştirel değerlendirmelerin olmayışı kaçınılmaz bir eksiklik olarak görülebilir. Dolayısıyla, ana kaynak olan tasarımcı üzerinden yapılacak tarih okuma ve tarihyazımlarının değeri, özellikle içmimarlık alanı için öne çıkmaktadır.

1937’de İzmir Bergama’da doğan Yüksek İçmimar Fikret Tan, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi İçmimari Bölümünde okumuş; 1963 yılında henüz üçüncü sınıftayken sınıf arkadaşları Önder Küçükerman ve Ertan Birol ile birlikte Arttek firmasını kurmuş, daha sonra aralarına sınıf arkadaşları içmimar Güler Umur da katılmıştır. Akademide eğitim alırken, üçüncü sınıftayken, sınıf arkadaşları Önder Küçükerman ve Ertan Birol ile firma kurup yoğun bir şekilde iş yaşamına atılmış olması da girişimci karakterinin göstergesidir. 1967 yılında yüksek içmimar olarak mezun olan Fikret Tan; İzmir’de içmimarlık ve mobilya alanlarında boşluk olduğunu düşündüğü için İzmir’e dönerek Form Dekorasyon firmasını kurmuş; ayrıca, 1969 yılında Tan Oral ve Ertan Birol ile kısa ömürlü olan Dekoform firmasını kurmuştur. İçmimari pratiklerine paralel olarak 1970’li yıllarda Buca Mimarlık Mühendislik Yüksekokulunda mimarlık öğrencilerine ince yapı, iç mekan projesi ve mobilya dersleri vermiştir.²¹

Yarattığı iç mekanlar ve mobilyalar İzmirliiler tarafından kolaylıkla ayırt edilen Fikret Tan’ın kurucu ortağı olduğu Arttek, Dekoform, Form Mimarlık, Form Dekorasyon Komandit firmalarının yanı sıra vefatına kadar yaklaşık 30 yıl yürüttüğü Form Dekorasyon firması, bünyesinde yüzlerce çalışma arkadaşını istihdam ettiği bir oluşum olmuş ve özellikle İstanbul’dan gelen tasarımcı ve sanatçıların da buluşma noktası haline gelmiştir.²² Form Dekorasyon firması, 1970’lerin İzmir’inde tasarım ofisi ve “showroom”un bir arada olduğu tek mekan olarak işaret edilmektedir.²³

Tulum’un da altını çizdiği üzere, Akademili profesörlerin sanat-mekan sentezine

duydıkları ilginin Akademi eğitimine de yansımış olduğu düşünülmektedir. Fikret Tan’ın eğitim aldığı 1960’lı yıllardaki İsmail Hakkı Oygur’ın ve Vedat Ar’ın seramik atölyesi ile Edib Hakkı Köseoğlu’nun resim atölyesi Akademi eğitiminin sanat kısmına verilebilecek kayda değer örneklerdir.²⁴ Sosyal ağ temelli işbirlikleri, doğal olarak bu sanatçılar ve mimarlar arasında birçok kez karşılıklı etkileşimlere neden olmuştur. Sürekli olarak sürdürülen bu işbirliği türü, sentez türünü olumlu yönde etkilemiş; sürekli işbirliği, sentezin daha yoğun ve güçlü olmasına yol açmıştır.²⁵ Devlet Güzel Sanatlar Akademisinden 1967 yılında yüksek içmimar olarak mezun olan Fikret Tan’ın, Akademili kimliği, Akademi’nin paylaşımcı ruhu ve çeşitli sanat ve tasarım bölümlerini bir arada tutan birleştirici zengin altyapısı sayesinde, önemli bir “network”ü olmuştur. Tan, bu ilişkilerini içmimarlığına duvar panoları –seramik, tekstil dokuma, polyester karışımı rölyef gazbeton, kum, deri panolar– vitraylar ve demir döküm üç boyutlu işler olarak örneklenebilecek çeşitlilikte ve sanatçıların işine ve ustalığına saygı gösterecek biçimde yansıtmıştır (Şekil 1-5). Sırasıyla Çizer ve Özay Demirkan’ın ifadeleriyle “Karşısakinin uzmanlığına, karşısakinin ustalığına da çok saygı gösteren bir insandı, bunu da anımsıyorum. Yani seramiği bize bırakırdı. Seramiğe dair her şey, kararlar dâhil” (Çizer, 2020); “bu tasarımların hiçbirine müdahale etmiyordu.”²⁶

Oğlu içmimar Yalın Tan, Fikret Tan’ın sanatçı işbirliği tanıklığını şöyle aktarmaktadır: “İş birlikteliği içinde olduğu sanatçı çevresi ve sohbetleri, tüm bu birikim paftalarda büyüyor ve ben onu büyük hayranlıkla izliyordum.”²⁷ Uzun yıllar birlikte çalıştığı iş arkadaşı Mimar Levent Baykal da iç mekanlardaki bütüncüllüğü sanatçılara verilmiş alanlarla desteklediğini ve bütün haline geldiğinde de mükemmel bir çalışma ortaya çıktığını vurgulamaktadır.²⁸ Mimar Ersen Gürsel, Fikret Tan’ın sanatçı dostlarını biraraya getirmesini şöyle aktarmaktadır:

“O dönemin Akademi mezunlarının her birinin benzer bir özelliği, altyapısı var. Ve bu hep böyle bir şey, sanatçı kimliği üzerinde bir yere oturabilirsiniz... Fikret Tan’ın burada bir yığın arkadaşı var. Onları bir araya getirerek daha fazla şeyi, olayı geliştirmek istiyor. Kafasında belki yepyeni tasarımlar düşünüyordu, konseptleri vardı, hiç bilmiyoruz, onu söylemez, ama bu birlikte olmak isteği... Arkadaşlarının her birinin ayrı bir özelliği vardı. Kiminin resim tarafı çok iyi, kiminin heykel tarafı, kiminin yaratıcılığı. Tan bütün bunları bir araya getirip bambaşka bir model yapardı.”²⁹

Tarzı belli dönemler içinde kendi içinde tutarlı olmakla birlikte, 1960 ve 70’lerde modernist bir yaklaşımı olmasına rağmen, 1980 sonrasında bu yaklaşımdan uzaklaştığı, 1970’lerin sonunda modernist anlayışının rustik bir tasarım anlayışıyla yer değiştirmeye başladığı görülmektedir. Ancak, her iki tasarım yaklaşımı içinde de detaya verdiği önem ve sanatçılarla işbirliği konusundaki tutumunda tutarlılık gözlemlenmektedir. Bu işbirliği kapsamında ise sanatçıların işine ve ustalığına saygı göstermesi dikkat çeken bir yaklaşım olmuştur.³⁰

Fikret Tan İç Mekanlarında Sanat Eserleri

İç mekanla sanat eserinin sentezi, iç mekana sonradan eklenen ya da mekana ait olmayan bir eleman değil onunla bütünleşen, aynı dili konuşan, onunla birlikte çalışan bir birleşimi işaret etmektedir. Heykeltıraş Ali Hadi Bara'nın 1955'te belirttiği üzere, gerçek sentez mimarlık, resim ve heykel ürünlerin ayrı ayrı bir araya gelerek bütünü oluşturması değil, sanatçıların, heykeltıraşların ve mimarların mekanın ana fikrini oluşturmak üzere fikirlerini aynı dildeki tek bir eserde birleştirmeleridir.³¹ Fikret Tan'ın iç mekanlarını anlatan en önemli özelliklerden biri, tasarım elemanları ile yakalamış olduğu bütüncülüktür. Fikret Tan'ın imzası olabilecek bir yaklaşım da “mobilyasız iç mekan kurguları konusundaki”³² tutumudur. İşleve önem veren yaklaşımı ile, iç mekanlarında kullanıcı senaryosunu merkeze almış ve mekanı bölüp parçalayarak daha küçük mekanlar içinde kabuk ile bütünleşen yaratıcı tasarım çözümleri arayışında olmuştur. Nevzat Sayın'ın deyişiyle ise, Tan, mekana bir arsa gibi bakmaktadır. Mekanın duvarları, döşemeleri, kapı-pencere açıklıkları, Fikret Tan için arsanın topografyası, içindeki ağacı, içinde daha önceden yapılmış bir duvar gibi üzerinde düşünülmesi gereken parametrelerdir. Mimar Çınar Bilgin'in deyişiyle, “Mobilyalar, mekana katkıda bulunmak için değil mekanı oluşturmak için var olurlar.” Sanat eserleri de aynı mobilyalar gibi, anlatılmak istenen bütüncül hikayenin temel bileşenleridir. Bu anlamda, Fikret Tan'ın iç mekan tanımlarında, sanat eserleri, mekana katkıda bulunmak için değil, mekanın ahengini oluşturmak için, mekanın kaçınılmaz bir parçası olarak var olurlar.

Dolayısıyla, iç mekanlarını tüm bileşen ve malzemeleriyle birlikte düşünüp bütüncül mekan tanımları ortaya koyan Fikret Tan, sanatçılarla işbirliğinde de aynı tasarım anlayışına önem vermiştir. Örneğin, Heykeltıraş Bihret Mavitan'ın³³ Manastır Otel'in oda anahtarlıklarını; seramik sanatçısı Sevim Çizer³⁴ ve eşi Kamuran Çizer'i Ergün Otel'de masaya servis yapılacak çeşitli sofraya elemanlarına varıncaya kadar mekanın bütüncülüğünü bozmayacak şekilde tasarımlar yapmaları için davet etmiştir.

Fikret Tan'ın birlikte çalıştığı sanatçılar da iç mekana Fikret Tan gibi yaklaşmış; böylelikle sanat ürünleri birer süsleme olarak kalmamıştır. Çizer, Tan'ın iç mekan bütünlüğünü yakalamak için sanatçıyla olan diyalogunu şöyle aktarmaktadır:

*“Arzuladığı birtakım şeyler olurdu zaman zaman ve anlatırdı nasıl bir şey düşündüğünü, çünkü onun en önemli özelliklerinden bir tanesi projelerin bütüncüllüğüydü. Projeyi tüm materyalleri ile ve tüm elemanlarıyla birlikte düşünür ve bir bütünlük taşırdı sonuçta projeleri. O nedenle seramik nesnelere ilgili de bir bütünlük taşımasını isterdi ve biz de o çerçevede tasarlamaya çalışırdık.”*³⁵

İç mekanda kullanılan sanat eserinin en önemli işlevlerinden biri mekana ambiyans yaratmaya katkısının olmasıdır. Modern iç mekan söz konusu olduğunda; sanat eseri,

Tulum'un ifadesiyle modernin yalın mekanına zenginlik katar ve onu estetize eder.³⁶ Bununla birlikte sanat yapıtının biricikliği sayesinde iç mekanın özgünlüğünü ya da biricikliğini pekiştirmeye yardımcı olur. Sanat eserinin yapıya sağladığı özgün katkı, yapının deneyimlenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Fikret Tan'ın iç mekanlarındaki elemanların özel imalat oluşunu ve biricikliğini, Çizer şöyle açıklamaktadır:

*“Karakterindeki bu seçiciliğinin tasarımlarındaki etkisi, bence dekorasyonlarında aydınlatma elemanından kumaşına, duvara astığı sanat eserlerine kadar hepsinin özel imalat oluşunu ve o mekanlar için dizayn edilmiş olmasını sağlıyordu. Kumaştan, aydınlatma elemanına kadar, hatta aksesuarlara varıncaya kadar özel imalat yapılırdı. Bu imalatların ahşap olanları kendi atölyesinde imal edilirken, diğerleri sanatçı arkadaşları veya zanaatkârlar tarafından o kişilerin atölyelerinde bir proje bütünlüğü içinde yaratılırdı.”*³⁷

Sanat eseri, ayrıca mekana ruh katarak onu “yer”e dönüştürmeye katkıda bulunan mekansal öğelerden biri olmakta, modernin evrensel diline karşın yerel sanatçıların özgün sanat gramerleri yapıyla bütünleşerek yapıya yerel bir dil kazandırmakta ve ‘modern’ iç mekanın yerel özelliğine katkıda bulunmaktadır. Fikret Tan da modern iç mekanın evrensel diline bu coğrafyanın sanatçıları ve sanat diliyle dokunuşta bulunarak yerel bir katkıda bulunmanın ve iç mekanlarını “yer”e dönüştürmenin önemini farkında olmuştur.

Fikret Tan'ın iç mekanları renk açısından genel olarak homojen olarak tanımlanabilecekken, 1960'lı ve 70'li yıllarda yarattığı modern iç mekamlarda renk elemanının daha çok kullanıldığı görülür (Şekil 1 ve 2). Sanat eserleri ile de renk dilini güçlendirmektedir. 1970'lerin sonlarında başlayan rüstik üslubun sonucu olarak ahşap yoğunluğu artmaya başlamış, kıvılcık kahverengi ya da siyaha yakın koyu ahşap cevizin tonları Fikret Tan'ın imzası olmuştur. Ahşapla birlikte kullanılan ferforjenin siyah tonları mekan rengi açısından dikkat çekicidir. Fikret Tan'ın bütüncül proje anlayışına karşın, iç mekanlarında çok farklı malzemeler de kullandığını, ancak kullanılan malzemelerde de bir bütünlük içinde çalıştığını görmek mümkündür.³⁸ Aslında, iç mekanlarının “ruh”u bu farklı malzemeleri ustalikle biraraya getirmesine de dayanmaktadır.



ŞEKİL 1. BİR KONUT İÇ MEKANINDA SERAMİK DUVAR PANOSU, GÜZELYALI-İZMİR, 1970'LER.

Kaynak: Fikret Tan Arşivi.



ŞEKİL 2. BİR KONUT İÇ MEKANINDA VİTRAY DUVAR SÜSLEMESİ

Kaynak: Fikret Tan Arşivi.

Fikret Tan iç mekanlarında Tan'ın imzası denebilecek ve sanatçı işbirliği ile ortaya çıkarılmış olan en önemli iç mekan bileşeni, gazbeton rölyef panolardır (Şekil 3).³⁹ Ressam Zeki

Karcioğlu,⁴⁰ İzmir'de ilk gazbeton rölyefin Fikret Tan'la çalıştığı dönemde kendisi tarafından yapıldığını belirtmektedir. İçmimar Behür Vahapoğlu, 1972-75 yılları arasında Tan'la çalıştığı dönemde İzmir'de uyguladıkları hemen her konutta bu çalışmayı yaptıklarını ifade etmektedir. Vahapoğlu, gazbeton rölyef duvar sürecini şöyle anlatmaktadır:

“Bu içmimarlık projelerini yaptığımız konutlarda daha çok panolar yapıyorduk. O zaman Fikret'in bir imzası gibiydi o, her yaşam bölümünde bir duvar öyle bir panoyla değerlendiriliyordu. Yani bir rölyef gibi. Bunun için de basit malzeme kullanılıyordu. Mesela kullanılan bir malzeme gazbeton. O zaman Ytong vardı bir tek. O gazbetonlar yere seriliyordu, üzeri oyuluyordu ve üzerine renkli polyester dökülüp canlandırılıyordu renk ve doku olarak. Onlar da parça parça götürülüp duvara monte ediliyordu. Bir de yine yonga levha üzerine kum yapıştırarak yine böyle rölyefler, bazı formlar, biçimler yapılıyordu. Onlar da yine polyesterle veya pistole ile boyanıp pano haline getiriliyordu... Müşteri onu istiyordu, çünkü birbirinden gördüğü için herhâlde gelip öyle bir talep oluyordu, onu tam kestiremeyeceğim ama her eve yapardık yani. Kimse de “Ben istemiyorum bunu,” demezdi. Mutlaka en önemli duvar seçilir, oraya yapılırdı, yani çok yaygındı o. Hakikaten o yaptığımız evlerin çoğunda o pano yapılırdı. Restoranlara da yapıyorduk onu...”⁴¹



ŞEKİL 3. BİR KUAFÖR İÇ MEKANINDA POLYESTER KARIŞIMLI GAZBETON DUVAR PANOSU, İZMİR, 1970'LER

Kaynak: Fikret Tan Arşivi.

Gazbeton rölyef duvar pano uygulamalarının yanı sıra birlikte çalıştığı tekstil ve lif sanatçısı Suhandan Özay Demirkan'ın⁴² Viyana'da almış olduğu eğitimin birikimleri sayesinde tekstil panolar da üretmiştir (Şekil 4). Özay Demirkan, deneyimlerini şöyle aktarmaktadır:

“Ben iç ve dış mekanların dekoratif duvar süslemelerini yapıyordum –bu da başka bir deneyimdi– piyasa akademisi gibi bir şeydi... Yedi sene aldığım güzel sanatlar eğitimim, özellikle dokuma, dekoratif tekstil pano üzerine uzmanlığım bir yana; bir anda kum eleyerek polyester karışımı rölyef panolar, vitraylar, demir döküm üç boyutlu işler ya da yapı taşları olan Ytong bloklarını matkapla oymaya başlayıp dış mekan panoları yapar olmuştum atölyede...”⁴³



ŞEKİL 4. BEYMEN (BUGÜNKÜ ADIYLA ALBEY) MAĞAZASINDA SUHANDAN ÖZAY DEMİRKAN İMZALI KUM-POLYESTER DUVAR PANOSU (SOLDA) VE TEKSTİL DOKUMA DUVAR PANOSU (SAĞDA), İZMİR, 1970'LER

Kaynak: Fikret Tan Arşivi.



ŞEKİL 5. GALERİ NUR MAĞAZASI'NDA HEYKELTIRAS BİHRAT MAVİTAN'IN DERİ DUVAR PANOSU, İZMİR, 1970'LER

Kaynak: Yazarların Arşivi, Fotoğraf: 2015.

Fikret Tan'ın birlikte çalıştığı sanatçıların başında gelen Akademi mezunu ressam Necati Ayden, seramik duvar panoları, bakır panolar, kum panolar, tablo içinde resimler gibi sanat işleriyle Fikret Tan mekanlarına katkıda bulunmuştur.

Son Söz

Çeşitli araştırmalara göre 1980 sonrasında, içmimari üretiminde, tek müellife ait tasarım üretiminin ötesinde işbirlikçi, çoğulcu, zengin mekanlar yaratma arayışının bir uzantısı olan içmimar-sanatçı işbirliğinin hızla kaybolduğu anlaşılmaktadır.⁴⁴ Ancak Fikret Tan, 1980 sonrasında, vefatına kadar olan 2000'e kadar, üretimlerinde sanatçı işbirliği duyarlılığını korumuştur. Fikret Tan'ın zamana meydan okuyan içmimari üretimlerinde “özgünlük” bileşeni ön plana çıkmaktadır. Türkiye'deki dönemdaşları arasında değerlendirildiğinde, bu özgün üretimlerde kuşkusuz sanat eserlerini tasarımlarına katmasındaki yaklaşımı etkili olmuştur.

Fikret Tan iç mekanlarında, sanat eserinin yapıya nitelik kazandırdığı ve kimliğini etkilediği tartışılmaz bir gerçek olarak ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte bu kimlik, sonradan edinilmiş olmaktan çok uzak, mekanın oluşumundan itibaren var olmuş ve kimlikli sanat eserleriyle yoğrulmuştur. Sanat eserleri, özellikle modern dönemde iç mekan içinde önem kazanmakta, mekan içinde belirli odak noktaları yaratmaya başlamaktadır. Bu anlamda, sanat eserleri gündelik hayata değer katan, geleneksel olarak yeme, sosyalleşme, dinlenme gibi çeşitli odak noktaları oluşturan mobilyalardan farklı olarak ve onlara alternatif oluşturacak çağdaş odaklar olarak rol almaktadır. Bu anlamda, iç mekanla birlikte planlanmış sanat eserleri, mekanın girift odak noktaları olmakta, mekan atmosferine hem iki hem de üç boyutlu anlam ve dinamizm katmaktadır. Eserin doğasından gelen boyut, renk ve doku gibi özellikleri ise bir mekanı şekillendirebilecek kadar önem kazanabilmektedir. Metinde belirtilen türden zamana yayılmış işbirlikleri, kişi ve eserlerden neredeyse bağımsız olacak kadar kuvvetli şekilde kendi kimliğini oluşturabilmektedir. Fikret Tan'ın yerel kültüre verdiği değer, iç mekanlarında soyutlaşarak yer almakta, onun mekanlarının kimliğini tanımlayarak özgün kılmaktadır. Bu anlamda, Tan'ın iç mekanlarında sanat eseri süslemeden farklı şekilde ele alınmakta, eserler mekan ve yapıyla bütünleşmektedir. İç mekanın kontrolü Tan'da olsa da, kendisi sanatçıya büyük değer vermekte, mekan tanımlarında sanatçının önerilerine açık olduğu tahmin edilmektedir. Fikret Tan, hayatı boyunca çok sayıda özgün ve imza niteliğinde iç mekan yaratmış olmasına rağmen, yeterince tanınmamakta ve içmimar-sanatçı işbirliğine yönelik çağdaş tutum ve felsefesi bilinmemektedir. Bu çalışma, belirtilen eksikliği tamamlamaya yönelik bir girişimdir. İçmimarlıkla bütünleşen sanat eseri, kullanıcı ölçeğine yakın olan iç mekanda gündelik yaşamın içine, kentsel mekanda ya da mimari cephede kullanımına kıyasla daha kolaylıkla karışabilmektedir.⁴⁵ Kuşkusuz, Fikret Tan'ın bu ileri görüşlülüğünün temellerinin Güzel Sanatlar Akademisindeki çeşitli felsefe, kuram, sanat ve tasarım

NOTLAR

alanlarının eğitimlerinin iç içe verilmesi düşüncesinde atılmış olduğu söylenebilir. Bu noktadan kendi özgün tasarım yaklaşımını yaratan Fikret Tan için sanat eseri, bir iç mekanın kaçınılmaz parçasıdır.

İçmimarlığın kendi doğasından kaynaklı uçuculuğu kapsamında, kullanıcı değişikliği, yıpranma faktörü, işlev değişikliği ve zevklerin değişmesi gibi nedenlerle iç mekanın elemanları kolaylıkla değişebilmektedir. Ancak sanat eseri, biricikliği nedeniyle iç mekanda diğer elemanlara göre daha farklı bir yere sahiptir ve kullanıcı tarafından doğrudan kullanılmadığı için yıpranma payının daha düşük olduğunu belirtmek mümkündür. İç mekan elemanları yukarıda belirtilen nedenlerle tam olarak korunamasa da iç mekanı oluşturan sanat ürününün korunması konusunda toplumsal ve mesleki farkındalık ve değerle gelen daha bilinçli bir yaklaşım geliştirilmesi önemlidir.

Türkiye’de modern iç mekanın sanatla olan işbirliği, aktörler açısından yapılan incelemelerde daha çok mimarlara ve İstanbul yapılarına odaklanmıştır. Bir içmimarın bu bağlam içinde nerede yer aldığı, bu üretimlere nasıl katkıda bulunduğu ve Fikret Tan iç mekanları özelindeki içmimar uygulamalarda içmimar sanatçı işbirliğinin nasıl gerçekleştiğini mercek altına almanın, bu alandaki tarihyazımına katkıda bulunacağı düşünülmektedir. Fikret Tan iç mekanları örneği Türkiye’de daha geniş bir coğrafyada yer alan 1960’lar ve 70’lerin içmimar-sanatçı işbirliğini anlamak için de bir örnek oluşturmaktadır.

1 Literatür incelendiğinde, Mimarlık sanat işbirliğinde “sentez” dışında kullanılan anahtar kelimelerin genellikle “entegrasyon”, “sentez”, “birlik”, “yan yana getirme” ve “kaynaşma” olduğu görülmektedir. Hande Tulum, “Art and Architecture Synthesis in Turkey: From 1950s to 1970s” (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, 2018), 15.

2 Horacio, Torrent, “On Modern Architecture and Synthesis of the Arts: Dilemmas, Approaches, Vicissitudes,” *docomomo*, no. 42 (2010): 6–13.

3 Tulum, “Art and Architecture Synthesis”; Hande Tulum ve Efsun Ekenyazıcı Güney, “Kentsel Bellekte Mimarlık ve Sanat İlişkinin Rolü,” *Tasarım ve Bellek Temalı Ulusal Tasarım Sempozyumu*, 2018; Aynur Çiftçi, “Loss of Synthesis of Modern Architecture and Art in Istanbul: Case of İzzet Şefizade Villa [İstanbul’da Modern Mimari ve Sanat Sentezinin Kaybı: İzzet Şefizade Köşkü Örneği],” *Journal of Architectural Conservation* 28, no. 1 (2021): 46-68. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13556207.2021.2010431>

4 Bu çalışma, İzmir Ekonomi Üniversitesi tarafından desteklenen BAP2019-1 kodlu “Sözlü Tarih Yöntemiyle Türkiye’de Mobilya ve İçmimarlık Tarihini Okumak” başlıklı bilimsel araştırma projesinden elde edilen verilerin bir kısmı kullanılarak oluşturulmuştur (Hasırcı, D.; Tuna Ultav, Z.; Örnekoğlu Selçuk, M.). Sözlü görüşme gerçekleştirilen sanatçılar: Heykeltıraş Bihret Mavitan, Tekstil ve Lif Sanatçısı Suhandan Özay Demirkan, Sahne ve Dekor Tasarımcısı ve İçmimar Gürel Yontan, Sevim Çizer, Zeki Karcıoğlu. Sözlü görüşme gerçekleştirilen içmimar ve mimar çalışma arkadaşları: Önder Küçükerman, Benhür Vahapoğlu, Ersen Gürsel, Nevzat Sayın, Bahar Doğu Çeliktaban, Çınar Bilgin, Levent Baykal, Dürrin Süer Kılıç, Ufuk Tan.

5 Christopher Eric Morgan Pearson, “Integrations of Art and Architecture in the Work of Le Corbusier; Theory and Practice from Ornamentalism to the ‘Synthesis of the Major Arts’ [Le Corbusier Yapıtlarında Sanat ve Mimari Bütünleşmeleri; Süslemecilikten ‘Temel Sanatların Sentezine’ Kuram ve Uygulama]” (Yayımlanmamış doktora tezi, Stanford Üniversitesi, 1995), 24; Ezgi Yavuz, “Designing the Unity: Türk Grup Espas and Architecture in Postwar Turkey,” *METU Journal of the Faculty of Architecture* 32, no. 2 (2015/2): 117–132. Şu da vurgulanmalıdır ki, Le Corbusier’in en iyi çabalarına rağmen, Savaş sonrası dönemde yapıtlarıyla geriye dönük bir bütünlük sağlayan bu özel sentetik hedef (özellikle Unite d’Habitation Marsilya Bloğu (1945-52), Ronchamp Kilisesi (1950-55), Chandigarh Hükümet Binası (1950-62)), kariyeri boyunca sabit bir hedef olmamış; sanatlar arasındaki ilişkiyle ilgili kuramsal modelleri değişken ve dinamik olmuştur. Pearson, “Integrations of Art and Architecture,” 6.

6 Horacio, Torrent, “On Modern Architecture and Synthesis of the Arts: Dilemmas, Approaches, Vicissitudes,” *docomomo*, no. 42 (2010): 6–13.

7 Pearson, a.g.e., 35; Yavuz, a.g.e., 124.

8 Ezgi Yavuz, “Toplumla Yeni Bir Uzlaşma Alanı Tasarlama: Türkiye’de Mimarlığın Sanatla Kurduğu Diyalog,” *Mimarlık*, no. 394 (2017): 56–61. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=408&RecID=4150>; Tulum ve Ekenyazıcı Güney, a.g.e.

9 Gözde Kan Ülkü, “Mimarlık ve Sanat İşbirliği: Brüksel EXPO’58 Türkiye Pavyonu,” *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, no. 5 (2019): 497–516.

10 Hande Tulum, “Mimarlık-Sanat İlişkisi: Levent Mahallesi ve Marmara Apartmanı Örneği,” İstanbul I. Konut Kurultayı, İstanbul, 10-11 Mayıs 2018. (İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları, 1523).

- 11 Tulum ve Ekenyazıcı Güney, a.g.e.
- 12 Tulum, a.g.e., 214; Yavuz, a.g.e., 117.
- 13 Yavuz, a.g.e., 125.
- 14 Kan Ülkü, a.g.e., 502.
- 15 Ece Gümüş, "Architecture of Art-Related Buildings in Urban Environments of Turkey During The Period of 1950-1970 [1950-1970 Dönemi Türkiye Kent Çevresinde Sanatla İlgili Yapıların Mimarisi]" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, 2020), 47.
- 16 SALT Araştırma Mimarlık ve Tasarım Arşivi, "Arşivden Çıktı: Türkiye'de Mimar ve Sanatçı İş Birlikleri," ET: 25.02.2022, <https://saltonline.org/tr/2392/arsivden-cikti-turkiyede-mimar-ve-sanatci-is-birlikleri?home>; Kan Ülkü, "Mimarlık ve Sanat İşbirliği," 503; Tulum, a.g.e., 418-421; Zeynep Tuna Ultav, Deniz Hasırcı, Seren Borvalı ve Hande Atmaca, DATUMM Dokümantasyon ve Arşivleme_Türkiye'de Modern Mobilya (İzmir: İzmir Ekonomi Üniversitesi, 2016).
- 17 Detaylı incelemeler için bk. Tulum "Art and Architecture Synthesis"; Sena Özeren, "Mimaride Kurgulanan Sanatın Tasarımda Oluşturduğu Bellek ve İMÇ Örneği" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2008); Selda Bancı, "Turkish Pavilion in the Brussels Expo '58: A Study on Architectural Modernization in Turkey during the 1950s [1950'lerin Otel İç Mekanlarından Moderni Okumak: İstanbul'daki Divan ve Çınar Otelleri]" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2009); Hande Atmaca Çetin, "Reading the Modern through Hotel Interiors of the 1950s: Divan and Çınar Hotels in İstanbul [1950'lerin Otel İç Mekanlarından Moderni Okumak: İstanbul'daki Divan ve Çınar Otelleri]" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2019).
- 18 Nancy Stieber, "Space, Time and Architectural History," *Rethinking Architectural Historiography* içinde, ed. Dana Arnold, Elvan Altan Ergut ve Belgin Turan Özkaya (Londra ve New York: Routledge, 2006), 171-182.
- 19 İlhan Tekeli, "Yerel Mimarlık Tarihlerinin Yazılma Yolları Üzerine Düşünceler," *Cumhuriyetin Mekanları, Zamanları, İnsanları* içinde, der. Elvan Altan Ergut ve Bilge İmamoğlu (Ankara: Dipnot Yayınları, 2010), 307.
- 20 Andrew Leach, *What is Architectural History?* (Cambridge, Oxford ve Boston: Polity Press, 2010), 45.
- 21 Deniz Hasırcı, Zeynep Tuna Ultav ve Melis Örnekoğlu Selçuk, *Sözlü Tarih Yöntemiyle Türkiye'de Mobilya ve İçmimarlık Tarihini Okumak. Fikret Tan* (İzmir: İzmir Ekonomi Üniversitesi Yayınları, 2022).
- 22 A.g.e.
- 23 A.g.e.
- 24 Akademide yer alan stüdyolar için bk. Tulum, a.g.e., 135.
- 25 Tulum, "Art and Architecture Synthesis," 227.
- 26 Suhandan Özay Demirkan, "Fikret Tan İç Mekanları," sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Deniz Hasırcı ve Zeynep Tuna Ultav, 5 Temmuz 2018, video kaydı.
- 27 Yalın Tan, "Fikret Tan hakkında," sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Zeynep Tuna Ultav, Deniz Hasırcı, Seren Borvalı ve Hande Atmaca Çetin, 2 Nisan 2014, video kaydı.
- 28 Levent Baykal, "Fikret Tan İç Mekanları," sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Zeynep Tuna Ultav, 13 Aralık 2019, video kaydı.
- 29 Ersen Gürsel, "Fikret Tan İç Mekanları," sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Zeynep Tuna Ultav, 14 Nisan 2021, video kaydı.
- 30 Hasırcı, Tuna Ultav, Örnekoğlu Selçuk, a.g.e.
- 31 Bara, 1955'ten aktaran Tulum, a.g.e., 216.
- 32 Nevzat Sayın, "Fikret Tan İç Mekanları," sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Zeynep Tuna Ultav, 10 Mart 2021, video kaydı.
- 33 Bihrat Mavitan (1948-), 1968'de Akademiye girmiş ve yüksek heykeltıraş olarak mezun olmuştur. 1975'te asistanlığa başlamış, Günümüze kadar sayısız sergi açmış ve ödülleri almıştır. Hasırcı, Tuna Ultav, Örnekoğlu Selçuk, a.g.e., 31.
- 34 İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümünün kurucusu olan, Öğretim Üyeliği ve Bölüm Başkanlığı 31 yıl boyunca sürdüren Prof. Sevim Çizer (1951-), 1969-74 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde öğrenim görmüş ve Seramik Bölümünden Yüksek Lisanslı olarak mezun olmuştur. Hasırcı, Tuna Ultav, Örnekoğlu Selçuk, a.g.e., 22.
- 35 Sevim Çizer, "Fikret Tan İç Mekanları," sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Zeynep Tuna Ultav, 3 Ocak 2020, video kaydı.
- 36 Tulum, a.g.e., 110.
- 37 Çizer, a.g.e.
- 38 A.g.e.
- 39 Bahar Doğu Çeliktaban, "Fikret Tan İç Mekanları," sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Zeynep Tuna Ultav, 5 Eylül 2020, video kaydı; Zeki Karcıoğlu, "Fikret Tan İç Mekanları," sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Zeynep Tuna Ultav, 10 Ocak 2020, video kaydı; Benhür Vahapoğlu, "Fikret Tan İç Mekanları," sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Deniz Hasırcı ve Zeynep Tuna Ultav, 13 Eylül 2018, video kaydı.
- 40 İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlarda Dekoratif Resim Bölümünde lisans eğitimini 1972 yılında tamamladı. 1973-76 yılları arasında Form Dekorasyon'da çalıştı. Hasırcı, Tuna Ultav, Örnekoğlu Selçuk, 2022, 29.
- 41 Vahapoğlu, a.g.e.
- 42 Sanat eğitimini Viyana Hochschule für Angewandte Kunst-Dekoratif Yapıtlar ve Tekstil alanında tamamlayan Suhandan Özay Demirkan; lisansüstü eğitimini Viyana'da Prof. Rader Soulek Atölyesinde tamamlayarak Türkiye'ye dönmüştür. Dokuz Eylül Üniversitesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü'nde Sanatta Yeterlik derecesini almış; 1991 yılında, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde yer alan 'Moda Aksesuar Tasarım Programını kurmuştur. Hasırcı, Tuna Ultav, Örnekoğlu Selçuk, a.g.e., 33.
- 43 Özay Demirkan, a.g.e.
- 44 Hande Tulum, "Melih Koray Mimarlığında Mimarlık-Sanat İlişkisi: Mehtap Apartmanı ve Hitit Apartmanı Örneği," 6. Uluslararası Multidisipliner Çalışmaları Kongresi, Hasan Kalyoncu Üniversitesi, 26-27 Nisan 2019.

45 Deniz Hasirci ve Zeynep Tuna Ultav, “The Multiple Stories Behind the Modern Ceramic Coffee Tables of the Grand National Assembly of Turkey [Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin Modern Seramik Sehpalarının Ardındaki Çoklu Hikayeler],” *Journal of Design History* 33, no. 3 (2020): 225–242.

KAYNAKÇA

Atmaca Çetin, Hande. “Reading the Modern Through Hotel Interiors of the 1950s: Divan and Çınar Hotels in İstanbul [1950’lerin Otel İç Mekanlarından Moderni Okumak: İstanbul’daki Divan ve Çınar Otelleri].” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2019.

Bancı, Selda. “Turkish Pavilion in the Brussels Expo ‘58: A Study on Architectural Modernization in Turkey during the 1950s [Brüksel Expo ‘58 Türkiye Pavyonu: 1950’lerde Türkiye’de Mimari Modernizasyon Üzerine Bir Araştırma].” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2009.

Baykal, Levent. “Fikret Tan İç Mekanları.” Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Deniz Hasirci ve Zeynep Tuna Ultav. 13 Aralık 2019, video kaydı.

Çiftçi, Aynur. “Loss of Synthesis of Modern Architecture and Art in İstanbul: Case of İzzet Şefizade Villa [İstanbul’da Modern Mimari ve Sanat Sentezinin Kaybı: İzzet Şefizade Köşkü Örneği].” *Journal of Architectural Conservation* 28, no. 1 (2021): 46–68. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13556207.2021.2010431>.

Çizer, Sevim. “Fikret Tan İç Mekanları.” Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Deniz Hasirci ve Zeynep Tuna Ultav. 3 Ocak 2020, video kaydı.

Doğu Çeliktaban, Bahar. “Fikret Tan İç Mekanları.” Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Deniz Hasirci ve Zeynep Tuna Ultav. 5 Eylül 2020, video kaydı.

Form by Fikret Tan 1967. Reklam kataloğu.

Gümüş, Ece. “Architecture of Art-Related Buildings in Urban Environments of Turkey During The Period of 1950-1970 [1950-1970 Dönemi Türkiye Kent Çevresinde Sanatla İlgili Yapıların Mimarisi].” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, 2020.

Gürsel, Ersen. “Fikret Tan İç Mekanları.” Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Deniz Hasirci ve Zeynep Tuna Ultav. 14 Nisan 2021, video kaydı.

Hasirci, Deniz, Zeynep Tuna Ultav. “The Multiple Stories Behind the Modern Ceramic Coffee Tables of the Grand National Assembly of Turkey [Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin Modern Seramik Sehpalarının Ardındaki Çoklu Hikayeler].” *Journal of Design History* 33, no. 3 (2020): 225–242.

Hasirci, Deniz, Zeynep Tuna Ultav ve Melis Örnekoğlu Selçuk. *Sözlü Tarih Yöntemiyle Türkiye’de*

Mobilya ve İçmimarlık Tarihini Okumak. Fikret Tan (İzmir: İzmir Ekonomi Üniversitesi Yayınları, 2022).

Kan Ülkü, Gözde. “Mimarlık ve Sanat İşbirliği: Brüksel EXPO’58 Türkiye Pavyonu.” *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, no. 5 (2019): 497–516. <https://doi.org/10.21733/ibad.642992>.

Kan Ülkü, Gözde. “Art in Architecture: EXPO ’58 [Mimarlıkta Sanat: EXPO ’58].” CraftARCH’18 International Art, Craft Space Congress, Selçuk Üniversitesi, Konya, 5-7 Aralık 2018. (Bildiri kitabı: ed. Özlem Karakul, Ahmet Dalkıran, Konya: Eğitim Yayınevi, 2018).

Karcioğlu, Zeki. “Fikret Tan İç Mekanları.” Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Deniz Hasırcı ve Zeynep Tuna Ultav. 10 Ocak 2020, video kaydı.

Leach, Andrew. *What is Architectural History? [Mimarlık Tarihi Nedir?]* Cambridge, Oxford, and Boston: Polity Press, 2010.

Özay Demirkan, Suhandan. “Fikret Tan İç Mekanları.” Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Deniz Hasırcı ve Zeynep Tuna Ultav. 5 Temmuz 2018, video kaydı.

Özeren, Sena. “Mimaride Kurgulanan Sanatın Tasarımda Oluşturduğu Bellek ve İMÇ Örneği.” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2008.

Pearson, Christopher Eric Morgan. “Integrations of Art and Architecture in the Work of Le Corbusier; Theory and Practice from Ornamentalism to the ‘Synthesis of the Major Arts.’ [Le Corbusier Yapıtlarında Sanat ve Mimari Bütünleşmeleri; Süslemecilikten ‘Temel Sanatların Sentezine’ Kuram ve Uygulama].” Yayınlanmamış doktora tezi, Stanford Üniversitesi, 1995.

SALT Araştırma Mimarlık ve Tasarım Arşivi, “Arşivden Çıktı: Türkiye’de Mimar ve Sanatçı İş Birlikleri.” ET: 25.02.2022. <https://saltonline.org/tr/2392/arsivden-cikti-turkiyede-mimar-ve-sanatci-is-birlikleri?home>.

Sayın, Nevzat. “Fikret Tan İç Mekanları.” Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Deniz Hasırcı ve Zeynep Tuna Ultav. 10 Mart 2021, video kaydı.

Stieber, Nancy. “Space, Time and Architectural History [Zaman, Mekan ve Mimarlık Tarihi].” *Rethinking Architectural Historiography* içinde, ed. Dana Arnold, Elvan Altan Ergut ve Belgin Turan Özkaya, 171–182. Londra ve New York: Routledge, 2006.

Tan, Yalın. “Fikret Tan hakkında.” Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Zeynep Tuna Ultav, Deniz Hasırcı, Seren Borvalı ve Hande Atmaca Çetin. 2 Nisan 2014, video kaydı.

İlhan Tekeli, “Yerel Mimarlık Tarihlerinin Yazılma Yolları Üzerine Düşünceler.” *Cumhuriyetin Mekanları, Zamanları, İnsanları* içinde, der. Elvan Altan Ergut ve Bilge İmamoğlu, 305–317. Ankara: Dipnot Yayınları, 2010.

Torrent, Horacio. “On Modern Architecture and Synthesis of the Arts: Dilemmas, Approaches, Vicissitudes [Modern Mimarlık ve Sanat Sentezi Üzerine: İkilimler, Yaklaşımlar, Değişimler].” *docomomo*, no. 42 (2010): 6–13. <https://docomomojournal.com/index.php/journal/article/view/54>

Tulum, Hande. “Art and Architecture Synthesis in Turkey: From 1950s to 1970s [Türkiye’de Sanat ve Mimarlık Sentezi: 1950’lerden 1970’lere].” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, 2018.

Tulum, Hande. “Mimarlık-Sanat İlişkisi: Levent Mahallesi ve Marmara Apartmanı Örneği.” İstanbul I. Konut Kurultayı, İstanbul, 10-11 Mayıs 2018. (İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları, 1523–1549).

Tulum, Hande. “Melih Koray Mimarlığında Mimarlık-Sanat İlişkisi: Mehtap Apartmanı ve Hitit Apartmanı Örneği.” 6. Uluslararası Multidisipliner Çalışmaları Kongresi, Hasan Kalyoncu Üniversitesi, 26-27 Nisan 2019.

Tulum, Hande ve Efsun Ekenyazıcı Güney. “Kentsel Bellekte Mimarlık ve Sanat İlişkisinin Rolü.” Tasarım ve Bellek Temalı Ulusal Tasarım Sempozyumu, 2018.

Tuna Ultav, Zeynep, Deniz Hasırcı, Seren Borvalı ve Hande Atmaca. *DATUMM Dokümantasyon ve Arşivleme Türkiye’de Modern Mobilya*. İzmir: İzmir Ekonomi Üniversitesi, 2015.

Vahapoğlu, Benhür. “Fikret Tan İç Mekanları.” Sözlü görüşmeyi gerçekleştiren Deniz Hasırcı ve Zeynep Tuna Ultav. 13 Eylül 2018, video kaydı.

Yavuz, Ezgi. “Designing the Unity: Türk Grup Espas and Architecture in Postwar Turkey [Bütünlüğü Tasarlamak: Savaş Sonrası Türkiye’de Türk Grup Espas ve Mimarlık].” *METU Journal of the Faculty of Architecture* 32, no. 2 (2015/2): 117–132. <http://dx.doi.org/10.4305/metu.jfa.2015.2.9>

Yavuz, Ezgi. “Toplumla Yeni Bir Uzlaşma Alanı Tasarlama: Türkiye’de Mimarlığın Sanatla Kurduğu Diyalog.” *Mimarlık*, no. 394 (2017): 56–61. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=408&RecID=4150>

ÖZGEÇMİŞLER

Ayşe Nur Tür

Lisans eğitimini, 2019 yılında Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümünde tamamlamıştır. 2022 yılında Başkent Üniversitesi'nde İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Tezli Yüksek Lisans programını, İç Mekan Bağlamında Modern Mimarlık Mirasının Korunması: Kavaklıdere Sineması Örneği başlıklı teziyle bitirmiştir. Batman Üniversitesi'nde İç Mekan Tasarımı bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

Bengi Şentürk

Bengi Şentürk Yaşar Üniversitesi, İç Mimarlık Bölümünde Tezli Yüksek Lisans Programı öğrencisidir. Lisans eğitimini 2021 yılında Yaşar Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümünde tamamlamıştır. Lisans eğitimi sırasında, “Yüzyıl Ortası Çok Katlı Konutların Mekansal Analizi ve Sanal Ortama Üç Boyutlu Aktarımı; Karşıyaka, İzmir” başlıklı bilimsel araştırma projesinde ve “Yaşar Üniversitesi Sanal Kampüs Projesi” çalışma grubunda kısmi zamanlı proje asistanı olarak görev almıştır. 2022-2024 Bahar Dönemi süresince Yaşar Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümünde ders saat ücretli asistan olarak çalışmıştır. Halen “Contextual Approaches in Contemporary Interventions to Cultural Heritage” başlıklı tez konusu ile akademik çalışmalarına devam etmektedir. 2024 yılı Mayıs ayı itibari ile Normod Mobilya firmasında iç mimar olarak çalışmaya başlamıştır.

Beril Gök

Beril Gök, İstanbul merkezli mimari tasarımcı, eğitimci ve tasarım araştırmacısıdır. Lisans eğitimini Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve İçmimarlık bölümlerinde çift lisans derecesi ile tamamlamıştır. Lisans eğitimi sürecinde Milano Istituto Marangoni'de Ürün&Mobilya Tasarımı programına katılmış ve Katalonya İleri Mimarlık Enstitüsü'nün Uluslararası Yaz Okulu'na dâhil olmuştur. Yüksek lisansını İstanbul Teknik Üniversitesi

Mimari Tasarım Programında “Somuttan Soyuta: Temel Tasarım Stüdyosunda Bir Başlangıç Pratiği Olarak Yapararak Tasarlama” başlıklı teziyle tamamlamıştır. Beril'in çalışmaları tasarım eğitimi, tasarım algısı, psikolojisi ve biliş üzerine odaklanmakta olup bu temalar etrafında geliştirdiği bireysel ve kolektif araştırmalar ABD, Japonya, Fransa ve Türkiye'de çeşitli platformlarda yer almıştır. Porto ve Boston'da öğretim asistanlığı yapmış, ardından Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nde (MIT) misafir araştırmacı olarak görev almıştır. 2021 yılından bu yana Bahçeşehir Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi'nde araştırma görevlisi olarak araştırma ve öğretim pratiklerine devam etmektedir.

Bilge Ekin İnan

Bilge Ekin İnan, 01.04.1991 tarihinde Ankara'da doğmuştur. Lise eğitimini TEV İnanç Türkeş Özel Lisesi ve Ankara'daki Gazi Anadolu Lisesi'nde tamamladıktan sonra, tam burslu olarak kazandığı Yeditepe Üniversitesi Mimarlık Bölümünden 2016 yılında mezun olmuştur. 2015 yılında Erasmus programı kapsamında Fransa'da Strazburg ilindeki L'École Nationale Supérieure d'architecture de Strasbourg (ENSAS)'ta bir dönem eğitim görmüştür. Lisans eğitiminin son yılları ve mezuniyeti sonrası Mimarlar Odası'nın düzenlediği Kent Düşleri Atölyeleri'nde yürütücü yardımcısı ve yürütücü olarak görev almıştır. Ayrıca Tasarım Atölyesi Kadıköy'deki yaz stajında bir ay atölye yürütücüsü olarak çalışmıştır. İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Tarihi Yüksek Lisans Programını, Prof. Dr. Zeynep Kuban'ın danışmanlığında çalıştığı, “Halit Femir'in (1910-1954) Hayatı ve Mimarlığı” başlıklı yüksek lisans tezini 2020 senesinde teslim ederek tamamlamıştır. 2018 Nisan ayından beri Nişantaşı Üniversitesi'nde Mimarlık Bölümünde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır. 2020-21 Bahar Dönemi'nden beri İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü'nde Mimarlık alanında doktora öğrencisidir.

Ceylan Gezer Çatalbaş

İstanbul Teknik Üniversitesi'nde Mimari Tasarım alanındaki doktora eğitiminde tez aşamasında olan Zeynep Ceylan Gezer Çatalbaş, Mimari Tasarım alanındaki yüksek lisans (2010) ve Mimarlık Bölümündeki lisans (2006) derecelerini İstanbul Teknik Üniversitesi'nden almıştır. İngilizce ve Almanca bilen Ceylan Gezer, Socrates-Erasmus bursuyla 2004 yılında Münih Teknik Üniversitesi'nde okumuştur. Doktora çalışmasında Teşvikiye-Nişantaşı ve çevresindeki, sosyal ve fiziksel dönüşümü aktörlerine odaklanarak, toplumsal bellek çerçevesinde ele almaktadır. Çeşitli ofislerde farklı ölçeklerde mimari ve iç mimari projelerine katkı sağlamış, halen çeşitli uygulama ve tasarım projelerinde rol almaktadır. İstanbul Teknik Üniversitesi'nde 'Methods of Environmental Analysis in Architecture' adlı dersi vermiştir. 2018-2023 yılları arasında, Bahçeşehir Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesinde ve Kültür Üniversitesi Mimarlık Fakültesinde yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak çeşitli dersler vermiştir. Ceylan Gezer, günümüzde mimarlık alanındaki çalışmalarını, Stuttgart, Almanya'da sürdürmektedir.

Cihat Çağlar

2012 yılında TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı bölümüne, 2014 yılında Mimarlık bölümü Çift Anadal eğitimine başladı. 2017 yılında İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı bölümünden üniversite birinciliği ile mezun oldu. 2017-2019 yılları arasında TOBB ETÜ İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü'nde asistanlık yaptı. 2019 yılında Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. Ulusal ve uluslararası öğrenci yarışmalarında birincilikler kazandı. TED Üniversitesi Mimarlık ve Kent ve Çalışmaları Programı'nda yüksek lisans eğitimini 2023 yılında tamamlamış ve Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Programı'nda Doktora çalışmalarına devam etmektedir. Halen TED Üniversitesi İç mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

Deniz Avcı

Kültürel mirası koruma uzmanı, iç mimar ve çevre tasarımcı (Yüksek Lisans, ODTÜ; Lisans, Başkent Üniversitesi) ve mimarlık tarihçisi (Doktora, ODTÜ) Dr. Öğretim Üyesi Deniz Avcı (İzmir Ekonomi Üniversitesi, IAED) Türkiye'de 20. yüzyıl Modern Hareket mimarlığı ve iç mekanlarını, konut ve sağlık mimarisi başta olmak üzere farklı yapı tipolojilerini değerlendirerek araştırmaktadır. Housing the modern nation: The transformation of residential architecture in Ankara during the 1920s (Modern ulusu barındırmak: Ankara'da konut mimarisinin 1920'lerdeki dönüşümü) başlıklı doktora tezi (2018), 1920'lerin Ankara'sının konut literatüründeki eksiğe katkıda bulunmuştur. docomomo_türkiye İç Mekan Komitesi'nde üyedir. Mimarlar Derneği 1927 tarafından 2022 Modern Mimarlık Araştırmaları bursunu kazanan "Architecture of Convalescence: Mapping the Sanatorium Heritage of Turkey (İyileşmenin Mimarisi: Türkiye Sanatoryum Mirasını Haritalandırmak)" başlıklı projenin ve 2023 yılında VEKAM Ankara Araştırmaları ödülünü kazanan "Between Medicine and Architecture in Mid-Century Turkey: Ankara's Atatürk (Keçiören) Sanatorium (Türkiye'de Yüzyıl-Ortasında Tıp ve Mimarlık Arasında: Ankara'nın Atatürk (Keçiören) Sanatoryumu)" başlıklı projenin eş yürütücüsüdür. 2023 yılında 'DATUMM – Dokümantasyon ve Arşivleme Türkiye'de Modern Mobilya' proje ekibine araştırmacı olarak katılmıştır.

Deniz Dokgöz

1976 Çorum doğumlu. 1998 DEÜ Mimarlık Fakültesi mezunu. 2002 İYTE Mimarlık ABD Yüksek Lisans (B.Arch); 2012 DEÜ FBE Bina Bilgisi ABD Doktora (Ph.D) derecesi aldı. Halen DEÜ Mimarlık Fakültesinde Prof. Dr. olarak çalışmakta. 2005 yılında Orhan Ersan ve Ferhat Hacılibeyoğlu ile birlikte kurdukları İkiartıbir Mimarlık bünyesinde katılmış olduğu ulusal mimari proje yarışmalarında çeşitli ödüller aldı. İzmir Mimarlık Merkezi, Kadirli Belediye Hizmet Binası ve Kültür Merkezi, DEÜ Doğu Kapısı, Lüleburgaz Yıldızları Kadın Akademisi, Mezitli Belediye Hizmet Binası gibi yapıları inşa edildi. Uluslararası, ulusal ve öğrenci mimari proje yarışmalarında çeşitli jüri üyelikleri yaptı. Mimarlık çalışmalarının yanı sıra eskiz ve karikatür alanında da çalışmalarını sürdürmekte ve çeşitli ödülleri bulunmakta.

Deniz Hasırcı

Prof. Dr. Deniz HASIRCI, İzmir Ekonomi Üniversitesi, İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Bölüm üyesi ve Lisansüstü Enstitüsü Tasarım Çalışmaları programı anabilim dalı başkanıdır. Reading, İngiltere'de doğmuştur. Bilkent Üniversitesi İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü mezuniyeti sonrasında, profesyonel içmimar olarak çeşitli mimari ofisler ve Intema-Eczacıbaşı'nda çalışmış, 2005'te Bilkent Üniversitesi'nden doktora derecesini almıştır. Fulbright bursiyeri olarak North Carolina State University'de Prof. Henry Sanoff ile çalışmıştır. *Journal of Interior Design, Journal of Design History, Environment and Behavior, Co-Design, Journal of Creative Behavior* dergilerinde yayınları çıkmıştır. *Popüler Bilim, Arkitekt, Geceyarısı Sineması, Düşe-Yazma ve Koridor* dergilerinde yazı ve çizimleri yayınlanmıştır. Fotoğraf ve çizimleriyle bireysel ve karma sergilere katılmıştır. 2010-2017 arasında, İEÜ, İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Bölüm Başkanlığı yapmıştır. Bu süre içinde bölümü, IFI üyesi olmuş, 8. İçmimarlık Bölüm Başkanları Toplantısı'na ev sahipliği yapmış, bu toplantıyı ilk defa uluslararası olarak düzenlemiş, İzmir'in IFI Deklarasyonu'nu imzalayan ilk kent olması konusunda görev almış ve DATUMM: Dokümantasyon ve Arşivleme - Türkiye'de Modern Mobilya (datum.org) projesinin Prof. Dr. Zeynep Tuna Ultav ile iki yürütücüsünden biridir. DATUMM ekibi proje kapsamında, sergiler, sempozyum, kitap, belgesel ve sayısal arşiv hazırlamış; Sözlü Tarih Yöntemiyle Türkiye'de Mobilya ve İçmimarlık Tarihini Okumak: Sadun Ersin, Önder Küçükerman, Fikret Tan projesini gerçekleştirmiş, bu bağlamda kitaplar ve belgesel filmler yayınlamıştır. Projeler İzmir Ekonomi Üniversitesi tarafından desteklenmiştir. docomomo_türkiye - İç Mekan komitesinin üç kurucusundan biri ve yürütücü üyesidir. 2021'de Docomomo International Scientific Committee – Interior Design (ISC-ID) üyesi seçilmiştir. docomomo_türkiye - İç Mekan, Docomomo ISC-ID, Fulbright Alumni, Türkiye İçmimarlar Odası, Environmental Design Research Association (EDRA), 4T Türkiye Tasarım Tarihi Topluluğu, Bilkent Üniversitesi ve TED Ankara Kolej Mezunlar Derneği üyesidir.

Eda Paykoç Özçelik

Bilkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümünde 2010 yılında Lisans ve 2013 yılında Yüksek Lisans eğitimini tamamlamıştır. 2010-2011 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü yüksek lisans programı kapsamında yürütülen "Herkes için Tasarım" projesinde çalışmıştır. 2019 yılında ise İzmir Yüksek Teknoloji Üniversitesi, Mühendislik ve Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı'nda Doktora eğitimini tamamlamıştır. 2010-2013 yılları arasında Bilkent Üniversitesi'nde, 2013-2019 yılları arasında ise Yaşar Üniversitesi'nde araştırma görevlisi, 2019-2020 yıllarında ise Yaşar Üniversitesi'nde doktor öğretim görevlisi olarak sürdürmekte olduğu akademik kariyerine 2020 yılı itibari le Yaşar Üniversitesi'nde doktor öğretim üyesi olarak devam etmektedir. 2021 yılında tamamlanmış olan "Yüzyıl Ortası Çok Katlı Konutların Mekansal Analizi ve Sanal Ortama 3 Boyutlu Aktarımı; Karşıyaka, İzmir" isimli bilimsel araştırma projesinde araştırmacı olarak görev almıştır.

Araştırma konuları yürünebilirlik/yürüme ve mekan, herkes (farklı kullanıcılar) için tasarım, modern iç mimarlık ve mimarlık tarihi, konut kültürü, kültürel ve sosyal sürdürülebilirlik konularını kapsamaktadır. TMMOB İçmimarlar Odası, 4T Tasarım ve Tasarım Tarihi Topluluğu ve Bilkent Üniversitesi Mezunlar Derneği üyesidir.

Efsun Ekenyazıcı Güney

Efsun Ekenyazıcı Güney, 2002 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. Yüksek lisans (2005) ve doktora (2013) derecelerini aynı üniversitenin Bina Araştırma ve Planlama Programı'ndan aldı. Bahçeşehir Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü'nde Araştırma Görevlisi (2006-2013), Öğretim Görevlisi (2013-2016) ve Dr. Öğretim Üyesi (2016-2023) olarak çalışan Ekenyazıcı Güney 2023 yılında Doçent ünvanını aldı. Lisans ve yüksek lisans seviyelerinde Tasarım ve Mimarlığa Giriş, İç Mimarlığa Giriş, Görsel Medya, Yeniden İşlevlendirme gibi çeşitli derslerde görev alan Ekenyazıcı Güney, ikinci sınıf tasarım stüdyosu koordinatörü olmakla birlikte çeşitli yüksek lisans tezleri yürütmektedir. docomomo_türkiye Çalışma Grubu, Modern İç Mekan Komitesi üyesi olan Ekenyazıcı Güney'in ilgi ve araştırma alanları arasında İstanbul'un konut kültürü ve apartmanlaşma süreci, modern mimari mirasın belgelenmesi ve korunması, yeniden işlevlendirme, kentsel kimlik, bellek, kentsel dönüşüm ve tasarım eğitimi sayılabilir.

Gizem Güler Nakıp

Gizem Güler Nakıp, Yaşar Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümünden 2019 yılında bölüm üçüncüsü olarak mezun olmuştur. 2021 yılında Yaşar Üniversitesi, İç Mimarlık Bölümünde "Kentsel, Mimari ve İç Mekan Elemanı Olarak Cephe: 1950-1980 Dönemi İzmir Karşıyaka Apartmanlarında Somut ve Soyut Değerlerin Yorumlanması" başlıklı teziyle yüksek lisansını tamamlamıştır. 2019-2021 yılları arasında Yaşar Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümünde araştırma görevlisi olarak görev yapmıştır. 2021 yılında tamamlanmış olan "Yüzyıl Ortası Çok Katlı Konutların Mekansal Analizi ve Sanal Ortama 3 Boyutlu Aktarımı; Karşıyaka, İzmir" isimli bilimsel araştırma projesinde araştırmacı olarak görev almıştır. 2021 Ekim ayı itibarıyla Silesian Teknoloji Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Teori, Tasarım ve Mimarlık Tarihi Bölümünde doktora eğitimine devam etmektedir. Başlıca araştırma alanları arasında mimarlık ve iç mimarlık tarihi, modern konut kültürü, kültürel ve sosyal sürdürülebilirlik ve mimari mirasın korunması yer almaktadır.

Gökhan Okumuş

Gökhan Okumuş mimarlık bölümü lisans eğitimini 2014 yılında Uludağ Üniversitesi'nde fakülte birinciliği ile tamamladı. Çeşitli mimari tasarım yarışmalarında ödüller de kazanan Okumuş, 2016 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümünde araştırma görevlisi olup, Kültürel Mirası Koruma Yüksek Lisans Programı'nda yüksek lisans eğitimine başladı. "Karmaşık Çok Katmanlı Kültürel Peyzaj Alanlarının Korunması ve Yönetilmesi için İlke ve Stratejiler: Gölyazı (Apolyont) / Bursa Örneği (Principles and

Strategies for Conservation and Management of Complex Multi-Layered Cultural Landscapes: The Case of Gölyazı (Apolyont) / Bursa)" başlıklı teziyle 2019 yılında yüksek lisans derecesini aldı. Ayrıca ulusal ve uluslararası çeşitli çalıştaylarda, sempozyum, panel ve sergi organizasyonlarında çeşitli görevler yürüttü. Okumuş'un araştırma konuları olan doğal ve kültürel miras alanlarının, karmaşık çok katmanlı kültürel peyzajların korunması ve yönetilmesi, kentsel morfoloji, modern mirasın korunması gibi konularda çeşitli uluslararası ve ulusal konferans sunuşları ve yayınları bulunmaktadır. Halen ODTÜ Mimarlık Bölümünde araştırma görevlisi olarak görev yapmakta ve doktora çalışmalarını sürdürmektedir.

Güliz Öktem Taşdemir

TED Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümünde öğretim üyesidir. İçmimarlık ve çevre tasarımı eğitiminin ardından, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Türkiye'de Turizm Mimarisi Örneğinin Yerden Bağımsızlık, Yeniden İşlevlendirme ve Kimliksizlik Kavramları Açısından İrdelenmesi başlıklı teziyle, yüksek lisans derecesini aldı. 2018 yılında, aynı üniversitede, Kentin İç Mekanları: Ankara Belleğinde Pasajlar, (1950-1980) başlıklı teziyle doktora derecesi aldı. Kentin alternatif hikâyelerini sözlü tarih aracılığıyla çalışmakta, kimlik/anlam/ bağlam ilişkilerini tartışmakta, mekan ve sosyal tarih bağlantısı üzerine araştırmalarını sürdürmektedir. docomomo_türkiye İç Mekan Komitesi'nde aktif olarak üyeliğini sürdürmektedir.

Gülnur Ballice

Lisans eğitimini Dokuz Eylül Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümünde, yüksek lisans eğitimini Orta Doğu Teknik Üniversitesinde ve doktora eğitimini Dokuz Eylül Üniversitesinde Mimarlık Anabilim Dalında tamamlamıştır. 1991-2005 yılları arasında mimarlık ofislerinde çalışmalarını sürdürmüştür. Yaşar Üniversitesinde 2005 yılında Öğretim Görevlisi olarak başladığı görevine, 2006 yılında Yardımcı Doçent kadrosuna atanarak devam etmiştir. Aynı bölümde 2006-2013 yılları arasında Bölüm Başkanlığı yapmıştır. Aynı üniversitede 2016 yılında doçentliğe, 2023 yılında profesörlüğe atanmıştır. Halen Yaşar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. TMMOB Mimarlar Odası ve 4T Tasarım ve Tasarım Tarihi Topluluğu üyesidir. Başlıca araştırma konuları arasında kentsel dönüşüm/yenileme, kent kimliği, yaratıcı konut projeleri, modern mimarlık/iç mimarlık tarihi ve kuramı, tasarım stüdyosunda öğretim metotları, sağlık iç mekanları, konut ve kültür yer almaktadır. 2021 yılında tamamlanmış olan "Yüzyıl Ortası Çok Katlı Konutların Mekansal Analizi ve Sanal Ortama Üç Boyutlu Aktarımı; Karşıyaka, İzmir" adlı bilimsel araştırma projesinde yürütücü olarak görev almıştır.

Gürkan Okumuş

Lisans derecesini 2014-2019 yılları arasında, yüksek lisans derecesini ise 2019-2021 yılları arasında "Kentsel arayüz-heykel kurgusu: Atatürk anıtları" başlıklı teziyle Bursa Uludağ Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nden almıştır. Lisans ve yüksek lisans eğitimi

esnasında birçok ulusal ve uluslararası sempozyum, yarışma, etkinlik ve organizasyona katılmıştır. Bunlardan bazıları; docomomo_türkiye, Mimarlık Eğitimi Derneği (Mimed), Nesin Matematik Köyü, Depo Pergamon ve ISAR Rome. Ayrıca çeşitli mimarlık dergilerinde makaleleri bulunmaktadır. Başlıca araştırma alanları arasında; Kamusal Alan ve Heykel, Kentsel Morfoloji, Doğal ve Kültürel Miras Alanlarının Korunması, Modern Mimari Mirasın Korunması yer almaktadır. 2015 yılından bu yana docomomo_türkiye organizasyonlarına bildirilerle katılmakta ve modern mimari mirasın belgelenmesine katkıda bulunmaktadır. Bu yıl içerisinde yaptığı çalışmalar, Venedik Bienali 18. Uluslararası Mimarlık Sergisi Türkiye Pavyonu “Hayalet Hikayeleri Mimarlığın Çuval Teorisi” başlığı altında Arsénale’de sergilenmektedir. Okumuş, halen Bursa Uludağ Üniversitesi Mimarlık Fakültesi’nde doktora araştırmalarına devam ederken İstanbul Topkapı Üniversitesi’nde öğretim görevlisi olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

Hamdi Doğruer

1996 yılında Ankara’da doğdu. Lisans eğitimini 2019 yılında Başkent Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümünde tamamladı. 2022 yılında Başkent Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümünde, İç Mekan Tasarım Tarihinde Türkiye’deki Tiyatro Dekorlarına Bir Bakış: Küçük Tiyatro Örneği başlıklı teziyle yüksek lisans derecesini aldı. Şu anda, TMMOB İçmimarlar Odası Ankara Şube 7. dönem yönetim kurulu üyesi olarak görev almaktadır. Ayrıca kendi iç mimarlık ofisi ve mobilya imalat atölyesinde proje ve uygulama alanlarında çalışmaktadır.

Hande Tulum Okur

Hande Tulum Okur, 2010 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Bölümünden, 2012 yılında ise aynı üniversitenin Mimarlık Tarihi Anabilim dalındaki yüksek lisans programından mezun olmuştur. Tulum Okur, 2018 yılında, Bahçeşehir Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Bölümünde, doktorasını “1950-1970 Aralığında Türkiye’de Mimarlık Sanat Sentezi” isimli tez çalışmasıyla tamamlamıştır. Bahçeşehir Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümünde, 2018 yılında öğretim üyesi olarak görevine başlamış olan Tulum Okur, halen Dr. Öğretim Üyesi (2018) ünvanıyla aynı üniversitede tam zamanlı olarak çalışmaya devam etmekte ve iç mimarlık ve çevre tasarımı proje, mimarlık tarihi, iç mimarlık tarihi üzerine lisans dersleri, araştırma yöntemleri, çağdaş tasarım yaklaşımları, iç mekan tasarım tarihi, mimarlık, mekan ve sinema ilişkisi üzerine yüksek lisans dersleri vermektedir. Başlıca ilgi alanları arasında 20.yüzyıl modern mimarlık tarihi, modern iç mekan tarihi, mimarlık ve sinema ilişkisi, mimarlık ve sanat ilişkisi, kentsel dönüşüm, İstanbul’da konut kültürü, İstanbul’da 20.yüzyılda apartman üretimi, modern mirasın belgelenmesi ve korunması gösterilebilir. Hande Tulum Okur, docomomo_türkiye İç Mekan komitesi üyesidir.

Kübra Çeber

Kübra Çeber Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünü üçüncülükle 2010 yılında tamamlamıştır. “Osmanlı Modernleşmesi Sürecinde Sanayi Mektepleri Bağlamında

Ankara Sanayi Mektebi” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasını 2017 yılında bitirerek aynı üniversite ve bölümden mezun olmuştur. Tez çalışması kapsamında “Geç Osmanlı Dönemi Mimarisi’nden Bir Temsil: Ankara Sanayi Mektebi” adlı makalesi *Turkish Studies* dergisinde yayınlanmış, Ankara Rahmi M. Koç Müzesi (5 Kasım 2020) ile HÜTKAM Kültürel Bellek 2021’e davetli konuşmacı olarak katılmış, “Ankara’da Gizli Kalmış Bir Değer: Ankara Sanat Okulu ve Mobilya Üretimleri” adlı çalışmayı bildiri olarak Türkiye’de İç Mekanlar Sempozyumu’nda (13-14 Haziran 2022) sunmuştur. Araştırma konuları arasında; modernleşme, gündelik hayat, Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet dönemi mimarisi ve iç mekanları yer almaktadır. Son olarak “Ankara Telefon Rehberlerinde Mobilya Reklamlarının İzini Sürmek” adlı bir bildiri ile HÜTKAM Kültürel Bellek Ankara Sempozyumu’na (2023), “70’li Yılların Sanatçı Evleri” adlı bildiri ile Türkiye’de İç Mekanlar Sempozyumu’nda (10-11 Haziran 2024) katılan Çeber Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü’nde doktora eğitimine devam etmektedir.

Lale Özgenel

Lale Özgenel, 1992 yılından bu yana Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü’nde öğretim üyesidir. Lisans öncesi eğitimini TED Ankara Koleji’nde tamamladı, Mimarlık lisans, Mimarlık Tarihi yüksek lisans ve Mimarlık doktora derecelerini ODTÜ Mimarlık Bölümü’nden aldı. Oxford Üniversitesi, Atina Amerikan Eskiçağ Çalışmaları Akademisi ve Roma Amerikan Akademisi’nde doktora sonrası araştırmalar yaptı, çeşitli uluslararası arkeoloji projelerinde mimar ve araştırma ekibi üyesi olarak çalıştı. Bugüne dek ODTÜ Rektör Danışmanı, ODTÜ Güzel Sanatlar ve Müzik Bölüm Başkanı, ODTÜ Mimarlık Tarihi Yüksek Lisans Programı Başkanı, TED Üniversitesi Mtevelli Heyet Üyesi ve Mimarlar Derneği 1927 Yönetim Kurulu Başkanı olarak idari görevler ve sorumluluklar üstlendi. Çeşitli akademik kurumlar ve sivil toplum kuruluşlarıyla işbirliği içinde mimarlık tarihi, mimarlık eğitimi, meslek pratiği ve mimarlık kültürü konularında ulusal ve uluslararası ölçekte projeler geliştirdi, proje ekipleri içinde yer aldı, etkinlikler düzenledi. Araştırmaları yoğunluklu olarak konut ve gündelik yaşam tarihine, kırsal mimarlığa ve Türkiye’de tenis sporunun tarihine odaklanmaktadır. ODTÜ Mimarlık Bölümü’nde mimarlık tarihi dersleri vermekte ve 4. sınıf mimari tasarım stüdyosunda grup yürütücülüğü yapmaktadır. Aynı zamanda, mimarlık yarışmalarına katılmakta, üniversite döner sermayesi bünyesinde gerçekleştirdiği mimari tasarım araştırmaları ve danışmanlıklarıyla mimarlık pratiği içinde aktif olarak yer almaktadır. 2019 yılından bu yana, Ankara Kent Konseyi başkan yardımcısı olarak çeşitli paydaş kişi, kurum ve kuruluşlarla birlikte yerel yönetim kültürüne katkı veren çalışmalar yapmaktadır.

Melis Örnekoğlu Selçuk

2016’da İzmir Ekonomi Üniversitesi İç mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümünden lisans derecesini almış, bir dönem Slovenya’da Univerza v Ljubljani, Endüstriyel Tasarım Bölümünde okumuştur. 2019’ da İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Endüstriyel Tasarım Bölümünden yüksek lisans derecesini almıştır ve doktora eğitimine Orta Doğu Teknik

Üniversitesi, Endüstriyel Tasarım Bölümünde başlamıştır. 2021’ den beri “T-CREPE (Eğitimde Birlikte Yaratma Paradigmaları için Tekstil Mühendisliği)” Erasmus+ KA2 projesinde araştırmacı olarak çalışmakta ve Ghent Üniversitesi, Endüstri Sistemleri Mühendisliği ve Ürün Tasarımı Bölümünde doktora eğitimine devam etmektedir. 2017-2021 yılları arasında İzmir Ekonomi Üniversitesi, Endüstriyel Tasarım Bölümünde araştırma görevlisi olarak görev yapmıştır. DATUMM: Dokümantasyon ve Arşivleme - Türkiye’de Modern Mobilya (datumm.org) başlıklı bilimsel araştırma projesinde asistan olarak; “Sözlü Tarih Yöntemiyle Türkiye’de Mobilya ve İç mimarlık Tarihini Okumak” başlıklı bilimsel araştırma projesinde araştırmacı olarak görev almıştır. docomomo_türkiye İç Mekan komitesi üyesidir.

Melis Yıldırım

Melis Yıldırım 2016 yılında lisans eğitimine başladığı Ankara Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümünden 2020 yılında mezun olmuştur. Lisans eğitimi süresince otel tasarımı, ofis tasarımı, mobilya tasarımı, yeniden işlevlendirme, palyatif bakım, toplum merkezi, marina tasarımı, kurumsal kimlik ve yat tasarımı gibi birçok alanda projeler üretmiştir. 2021 yılında İzmir Yaşar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü İç Mimarlık İngilizce Tezli Yüksek Lisans Programında eğitimine başlamıştır. Program süresince sergileme tasarımı, sanat tarihi ve sanat-kültür konulu çalışmalarda yer almıştır. Halen tez danışmanı Prof. Dr. Gülnur Ballice ile birlikte “Duyusal Uyarılar Kullanarak Sergileme Tasarım Kalitesinin Arttırılması: Expo 2020 Dubai Pavyonlarının İç Mekânları” başlıklı tez konusu üzerindeki araştırmalarına devam etmektedir.

Merve Çizmecioglu

Nişantaşı Anadolu Lisesi’nden 2014 yılında mezun olduktan sonra lisans eğitimine İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümünde devam etmiştir. Üçüncü sınıfta Erasmus programı ile Università degli Studi di Ferrara’da eğitim görme hakkı kazanan Merve Çizmecioglu, bu dönemde İtalyan mimarisini ve kültürünü inceleme fırsatı bulmuştur. Mimarlık tarihine olan ilgisi sebebiyle 2020 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Fakültesi’nde Mimarlık Tarihi Yüksek Lisans Programı’na başlamıştır. Aynı yıl, halen çalışmakta olduğu İstanbul Galata Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü’ne Araştırma Görevlisi olarak kabul edilmiştir. Yüksek lisans eğitimi esnasında, Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Rum mimarların İstanbul ve Atina şehirlerindeki yapılarını karşılaştıran bir araştırma üzerinde çalışmalar yürütmüştür. 2023 yılında İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Doktora Programı’na başlamıştır.

Selcan Erbay

Denizli, Türkiye’de 1999 yılında doğmuştur. Lise eğitimini 2017 yılında Fethiye Ömer Özyer Anadolu Lisesi’nde tamamlamıştır. 2017 yılında İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümüne %100 burslu olarak giriş

yapmıştır. Lisans eğitimi tamamladıktan sonra freelance çizerlik ve tasarım danışmanlığı yapmıştır. 2023 yılı Nisan ayı itibarıyla sabit mobilya ve dekorasyon ürünlerinin tasarım ve üretimi yapan Denizli Laminat Tasarım Proje Uygulama firmasında iç mimar olarak çalışmaktadır. Haziran 2024 itibarıyla Denizli Laminat altyapılı Avrupa ihracat firması olan Arnuvo Line Mobilya Dekorasyon Mimarlık A.Ş. içmimar olarak çalışmaya devam etmektedir.

Sena Abdulmelik

2000 yılında İzmir, Türkiye’de doğmuştur. Lise eğitimini 2018 yılında Mustafa Kemal Anadolu Lisesi’nde tamamlamıştır. 2018 yılında İzmir Ekonomi Üniversitesi İçmimarlık ve Çevre Tasarımı bölümünü %50 burslu olarak okumaya hak kazanmış ve 2022 yılında mezun olmuştur. Üniversite eğitimi sürecinde AKTAŞ MERMER Sanayi ve Ticaret A.Ş.’nde atölye stajını, 2H Bektaş Ekmekçilik Unlu Mamuller İnşaat Taahhüt Mimarlık Pazarlama San. ve Tic. Ltd. Şti. tarafından yürütülen apartman projesinde şantiye stajını, Massa Mobilya’da ofis stajını yapmıştır. İzmir Ekonomi Üniversitesi tarafından yürütülen Üç Kuşak Usta-Çıracak projesini tamamlayıp sertifika almıştır. Mezuniyetinin ardından gönüllü staj yaparak iş deneyimi kazanmıştır. 2022 yılı Aralık ayı itibarıyla İskan Yapı Denetimi Proje A.Ş.’nde çalışmaktadır. Aynı zamanda serbest çalışan olarak çeşitli projeler yürütmektedir.

Sena Hande Emre

Sena Hande Emre 1996 yılında İstanbul’da doğmuştur. 2019 yılında Bahçeşehir Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Mimarlık bölümünden lisans derecesini almıştır. 2020 yılında Bahçeşehir Üniversitesi İç Mekan Tasarımı bölümünde yüksek lisans eğitimine başlamıştır. Yüksek lisans eğitimi sırasında kamusal alan, kamusal sanat ve toplumsal bellek gibi konuların üzerine eğilmiştir. “Türkiye’de 1960-2000 Arasında Kamusal Sanat İç Mekân İlişkisinin Toplum Belleğine Etkisi; Atatürk Kültür Merkezi” başlıklı tezini 2023 yılında tamamlayarak yüksek lisans derecesini almıştır. 2023 Yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Tarihi ve Kuramı bölümünde doktora başlayan yazar şu anda ders aşamasındadır. Aynı zamanda Atlas Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı bölümünde Araştırma Görevlisi olarak çalışan yazar, iç mekan, kamusal mekan, mobilya tarihi ve mimarlık tarihi gibi konularda akademik çalışmalarına devam etmektedir.

Sude Pamuk

Balıkesir, Türkiye’de 2000 yılında doğmuştur. Lise eğitimini 2018 yılında İzmir Gaziemir Uğur Anadolu Lisesi’nde tamamlamıştır. Bunun ardından 2018 yılında İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümüne %50 burslu olarak giriş yapmıştır. İngilizce hazırlık sınavından aldığı puan sayesinde hazırlık sınıfını okumadan bölümü üzerine eğitim almaya başlamıştır. Üniversite eğitimi sürecinde 2019 yılının Ağustos ayında Ege Vitray Cam Atölyesi’nde atölye stajını, 2021 yılının Ağustos ayında Konfor A.Ş. tarafından yürütülen Landor Gaziemir projesinde

şantiye stajını, 2023 yılının Temmuz ayında ise iç mimar olarak ofis stajını yapmıştır. İzmir Ekonomi Üniversitesi bünyesinde yürütülen Usta-Çırak ve Mentorluk projelerinden sertifika almıştır ve 2023 yılının Eylül ayı itibarıyla mezun olmuştur. 2024 yılının Şubat ayında İzmir Ekonomi Üniversitesi Tasarım Çalışmaları Yüksek Lisans Programı'na kabul edilmiştir ve yüksek lisans eğitimini sürdürmektedir.

Şeyma Sarıbekiroğlu

Şeyma Sarıbekiroğlu 1991 yılında İstanbul'da doğmuştur. Lisans eğitimini Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümünde 2015 yılında; yüksek lisans eğitimini İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü (İYTE) Mimari Restorasyon Bölümünde, "Kültürel peyzaj özelliklerinin anlaşılması: Barbaros yerleşimi, Urla/İzmir" başlıklı tez ile 2017 yılında tamamlamıştır. İYTE Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümünde doktora öğrenimine devam etmektedir. 2017 yılından beri İYTE Mimarlık Fakültesinde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

T. Elvan Altan

Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümünde lisans eğitimini (1989), Mimarlık Tarihi alanında yüksek lisans eğitimini (1991) ve SUNY Binghamton Üniversitesi'nde Mimarlık ve Sanat Tarihi alanında doktora eğitimini (1999) tamamladı. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümünde öğretim üyesi olarak görev yapan Profesör Altan, lisans ve lisansüstü düzeyde mimarlık tarihi dersleri vermektedir. Araştırma konularının odağını on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl mimarlığı ile mimarlık tarih yazımı alanları ve özellikle geç Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti bağlamları ile başkent Ankara'nın yapı çevre tarihi oluşturmaktadır. İlgili akademik ve mesleki kuruluşların komite ve kurullarında görev yapmakta olan Altan, docomomo_türkiye'nin de Yürütme Kurulu üyesi ve Ankara temsilcisidir.

Umut Şumnu

Lisans eğitimini 2000 yılında Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü'nde tamamladı. Daha sonra aynı fakültede yazdığı "1912 Galata Bridge as a Site of Collective Memory" başlıklı teziyle yüksek lisans derecesini aldı. 2012 yılında "Between Being and Becoming: Identity, Question of Foreignness and the Case of the Turkish House" başlıklı teziyle doktora derecesi aldı. Her iki lisansüstü çalışması da kitap olarak basıldı. Genel olarak, mimarlık, sanat ve tasarım tarihi, kuramı ve eleştirisi; mimarlık ve felsefe ilişkisi üzerine çalışıyor. Birçok uluslararası ve ulusal dergide makaleleri yayımlandı. Birçok kitapta bölüm yazarlığı yaptı. Kitabevi Yayınları'ndan Mimarlar ve Apartmanları: Ankara'da Konut/Barınma Kültüründen Örnekler adıyla bir kitap yayımladı. 2023 yılında b.kitap'tan çıkan Çizgilerle Türkiye'de Modern İç Mekan ve Everest Yayınları'ndan çıkan Başrolde Mimarlık: Yeşilçam Filmlerinde Mekan ve Modernite kitabını yayına hazırladı. Ankara Apartmanları belgesellerinin bilimsel danışmanlığını yaptı. 2012-2014 yılları arasında TMMOB İçmimarlar Odası'nın merkez yönetim kurulu üyesi olarak görev yaptı ve bu

süreçte kurumun yayın faaliyetlerini yürüttü; *İçmimar* dergisinin 23-35. sayılarını çıkarttı; Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya ve Türkiye'de İçmimarlık ve İçmimarlar adlı derleme-kitaplarının editörlüğünü yaptı. 2012-2015 yılları arasında Ankara'da Sivil Mimari Bellek Projesi'nde araştırmacı olarak görev yaptı. 2014 yılında "Şimdi Yuva Sahibi Olmanın Tam Zamanıdır: Türkiye'de İkramiye Evleri Olgusu" başlıklı araştırma projesi SALT Araştırma Fonu tarafından desteklendi. 2015 yılında Ankara Araştırmaları Bursunu kazandı. Devam etmekte olan Ankara'da İz Bırakan Mimarlar adlı projenin yürütücülerindedir. Türkiye'de modern iç mekanı araştırma, belgeleme ve koruma amacıyla kurulan docomomo_türkiye mekan komitesinin kurucu üyelerinden biridir. Arkitera ve Vitra tarafından desteklenen Çizgilerle Modern Türkiye Mimarlığı adlı grafik roman serisinin yazarlarından biridir.

Zeynep Tuna Ultav

Lisans ve yüksek derecelerini mimarlık alanında sırasıyla 1999 ve 2002 yıllarında Orta Doğu Teknik Üniversitesinden, doktora derecesini yine mimarlık alanından 2008 yılında "Mimarlık ve Bilim Kurgu Edebiyatı Arakesitinde J.G. Ballard'ı Okumak" adlı doktora tez çalışmasıyla Gazi Üniversitesinden almıştır. "Reading Manfredo Tafuri: Architecture and Utopia-Design and Capitalist Development" adlı yüksek lisans tez çalışmasıyla 2005 yılında Mimarlık Vakfı Ödüllü Seçkisi "Mimarlık Tarihi Bilim Dalı" Yüksek Lisans Tezi Ödülü'ne lâyık görülmüştür. 2004-2014 yılları arasında İzmir Ekonomi Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümünde öğretim elemanı olarak çalışmalarını sürdürmüştür. 2009-2011 yılları arasında bu üniversitede Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesinde dekan yardımcısı olarak görev yapmıştır. 2014 yılından beri Yaşar Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölüm ve Anabilim Dalı Başkanlığı görevlerini sürdürmektedir. Araştırma konuları arasında, Türkiye'de iç mimarlık, mimarlık ve mobilya tarihi; Türkiye'de 20. yüzyıl turizm mimarlığı tarihi ve yazınsal mekanlar yer almaktadır. "DATUMM_Dokümantasyon ve Arşivleme Türkiye'de Modern Mobilya" başlıklı bilimsel araştırma projesinde yürütücü ve araştırmacı olarak görev almıştır.

