

Çağdaş İstanbul Post-Modern mimarisinde Neoklâsisizm

Elâ GÖNEN *, Filiz ÖZER

İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Tarihi Programı, 34437, Beyoğlu, İstanbul

Özet

18. Yüzyıl'ın ikinci yarısında Geç Barok ve Rokoko'ya tepki olarak Avrupa'da ortaya çıkan Neoklâsisizm akımı antik yapıların listelenmesi ve sınıflandırılmasıyla birlikte, klâsik üslûba ve Antik dünyaya duyulan hayranlıkla Eski Yunan ve Roma Antik mimarilerini ve 16. Yüzyıl'da İtalya'da gelişmiş olan klâsik eğilimi, yani Rönesans'ı taklit eden mimarlık anlayışı olarak tanımlanmıştır. Neoklâsisizm'de yapının bölümlerinin birbirleriyle orantılı ve ahenkli olmaları hedeflenmiş ve Antik mimarideki düzenler tasarım diline ve kurgusuna tekrardan dahil edilmiştir. Geçmiş üslûpları tasarımlarına dahil etmeyi kendilerine ilke edinen ve Post-Modernizm akımı doğrultusunda ürün veren mimarların Neoklâsisizm'i de repertuarlarına almaları, akımın geçmiş mimarî üslûplardan biri olması nedeniyle kaçınılmazdı ve nitekim de öyle oldu. Zira Neoklâsisizm'in 1980'li yıllardan bu yana çağdaş mimarlık tarihinde Post-Modernizm akımı çerçevesinde dünyada deyim yerindeyse 'canlandığı' bir gerçektir. Bu canlanma sürecinde 1990'lı yıllarda aralarında Leon Krier, Demetri Porphyrios, Aldo Rossi, Robert Stern, Quinlan Terry, Robert Adam, Giorgio Grassi, Charles Jencks, Christian Norberg-Schultz, Colin Rowe'ın bulunduğu mimar ve mimarlık tarihçileri Klâsisizm'in türleri ve tanımlarını yeniden masaya yatırmışlardır. Böylece tarih kavramının kendisi de tekrar sorgulanmıştır. Son yirmi yıldır dahil edilen yapılarda, düzenler, kemerler, arşitravlar ve damlalık türü klâsik repertuarın öğeleri kullanılmaya başlanmıştır. Bu makalede Post-Modernizm akımı dahilinde ürünlerini veren Yeni Klâsisizm'in tanımı ve dünyadaki örnekleri verildikten sonra, İstanbul'da rastlanılan uygulamalardan yola çıkılarak özelliklerine odaklanılmış ve dünyada 'Serbest Üslûp Klâsisizmi' şeklinde anılan akımın 'Fibrobeton Klâsisizmi'ne geçişinin nedenleri örnekler üzerinden açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klâsisizm, Neoklâsisizm, Post-Modernizm, Yeni Klâsisizm, Historisizm.

*Yazışmaların yapılacağı yazar: Elâ GÖNEN. ela@msu.edu.tr; Tel: (212) 252 16 00 dahili: 277.

Bu makale, birinci yazar tarafından İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Tarihi Programı'nda tamamlanmış olan "İstanbul mimarî dokusunda Modern-Sonrası uygulamalar" adlı doktora tezinden hazırlanmıştır. Makale metni 28.12.2007 tarihinde dergiye ulaşmış, 18.04.2008 tarihinde basım kararı alınmıştır. Makale ile ilgili tartışmalar 31.12.2009 tarihine kadar dergiye gönderilmelidir.

Neoclassicism in contemporary Post-Modern architecture in Istanbul

Extended abstract

Neoclassicism which appeared in the second half of 18th century in all over Europe along with the classification of Antique monuments as a reaction to late Baroque and Rococo, is defined in classical terms as the style which reinterpreted the Roman and Greek Antique architecture and the classical tendency or Renaissance which developed in 16th century in Italy. The aim of Neoclassical architecture was to achieve a demonstrable harmony and proportion of the parts of the building and the orders were again introduced to the language and structure of the architectural design. It was inevitable for the architects who include historic styles to their designs and who work according to post-modernistic principles to take Neoclassicism into consideration as the style is in fact one of the historic tendencies. It is a well confirmed fact that from 1980s onwards the style has come to life again within the limits of Post-Modernism in contemporary history of architecture. It has been observed for twenty years now that Neoclassicism has reappeared on the Turkish architectural scene and that the examples in Istanbul merit to be analysed. Thus in buildings classified under 'Newclassicism' such elements of the classical repertoire as orders, arches and architraves are being used again.

During this process of revival, in the 1990s, architects and architecture historians such as Leon Krier, Demetri Porphyrios, Aldo Rossi, Robert Stern, Quinlan Terry, Robert Adam, Giorgio Grassi, Charles Jencks, Christian Norberg-Schultz and Colin Rowe 'in discussed the kinds and definitions of Classicism. While the concept of history was being questioned once more, the style of Neoclassicism was handled too. Namely the historian and author Charles Jencks broadened the conventional definition of the tendency because he thought that today's classical revival is so unlike any other that it forces architects and critics to reassess the basic meaning of the term, and thus to change the meaning of classicism. Accordingly Jencks argued that classicism is defined broadly as a tradition more than a Greco-Roman style, a tradition which includes some periods, such as Gothic and Mannerist, which are often regarded as anti-classical. This redefinition thinks Jencks has the virtue of illuminating the ideas behind

current Free Style Classicism and the limits of classicism. in general.

After giving the definitions and examples of the style in the world in general, the focus is made on the characteristics and varieties of the different tendencies within Post-Modernism. On this occasion it should be stressed that along with Venturi, Jencks and Portoghesi's definitions, Robert Stern's understanding of the term has been presented too. Among the examples presented are Ricardo Bofill's and Taller de Arquitectura's 'Les Arcades du Lac', Michael Graves' Humana Building and Michael Wilford & Associates' Staatsgalerie in Stuttgart. Thus the neoclassicist component of Post-Modernism is being handled and its main aim is being dealt upon. It is important to stress on this occasion that the main aim of Post-Modern Neoclassicism is to communicate directly but in a suggestive way with the user of the buildings instead of communicating with them openly. In order to communicate with the user, metaphor, ornament and polychromy is introduced to design. The reason to name this tendency Classicism is the fact that classical elements such as column, arch, dome develop the international grammar and syntax. After a general presentation and sampling is realised, the stambouliote examples and the reasons for the change of the movement's name from 'Free Style Classicism' to 'Fiberconcrete Classicism' are explained. Among examples which are analysed we can cite Celal Sultan Hotel by Koç Mimarlık, Toprak Studio by Dimaş A.Ş., Taksim Plaza Hotel by Hamdi Şensoy, Seres Hotel by Tahsin Ertürk, Taksim Park Plaza Hotel by Site A.Ş., Orjin Boss by Ömerler A.Ş. and Arap-Turkish Bank by Site A.Ş. The main purpose to present these samples is to underlie the different aspects Post-Modern Neoclassicism presents in Istanbul.

In the article presented below it is concluded that while the style appears in mainly touristic buildings in 1980's it spreads to almost every social layer and that it even appears in 'infill' buildings within the city. It seems important to note that the examples encountered in Istanbul do not carry the responsibility to necessarily communicate with the user and that it mainly has a historicist character. It is dealt on the other hand that the movement is being preferred for stylistic reasons more than ideological ones.

Keywords: Neoclassicism, Post-Modernism, New Classicism, Historicism.

Post-Modernizm'in tanımları

1960'lı yıllardan itibaren mimaride önce kuramsal düzeyde, daha sonra uygulamada Modernizm'e tepkiler başlamış ve bu tepkiler Post-Modernizm adı altında, tek bir nitelemeyle bütünleşmiştir. Modernizm'in yaklaşık elli yıl süren hegemonyasından kurtulabilme çabası içinde ortaya çıkan ve bünyesinde barındırdığı eğilimlerin çeşitliliği nedeniyle hudutları kesin olarak belirlenmiş bir tanımlama dahilinde çerçevelenemeyen bu akım, bütün dünyada mimarlık literatüründe pek çok tartışmaya neden olmuştur. Post-Modernizm'in bir akım olup olmadığı bile sıklıkla sorgulanmıştır. Ancak ne var ki günümüzde varlığı tartışılmaz biçimde ortadadır. Bugün ülkelerarası giderek artan iletişim ve karşılıklı etkileşim sonucunda bu akım, merkez ülkeler ve çevre ülkeler tarafından birlikte, eşzamanlı olarak yaşanmaktadır.

Mimarların yapılarında anlam arama, geçmişle bütünleşme türü olguların temel ilkelerini oluşturduğu Post-Modern mimarlık akımı, birçok disiplinde Modernizm'e karşı gelen, onun temel ilkelerine tepki olarak ortaya çıkan, ya da isminden de anlaşılacağı gibi, Modernizm'in yerini alan bir stili veya kuramsal bir bakış açısını tanımlamaktadır (Jencks, 1991). Akım, genel olarak hem popüler zevkten kopan 20. Yüzyıl Modern Mimarisi'nin seçkinciliğine, tekdüzeliğine, soyut karakterine, çok sıkıcı boyutlara varabilen mekân sadeliğine, hem Uluslararası Üslûp'a, hem de modern şehircilik uygulamaları ve sonuçlarına bir karşı çıkıştır. Post-Modernizm taraftarlarının eleştirileri, Modern Mimarlık'ın anlatımsızlığını, anonimliğini ve anlatımının, sözüm ona yegâne tasarım aracı olduğu ileri sürülen teknik işlevselliğe indirgenmesini hedef almaktadır (Joedicke, 1980).

Önceleri edebiyat, sosyoloji, felsefe gibi disiplinlerde beliren, mimariye yansması ise 1970'lere rastlayan Post-Modernizm kavramının çeşitli mimar ve mimarlık tarihçilerine göre birbirinden değişik tanımları vardır. Aynı durum akım içindeki eğilimlerin tasnifi için de geçerlidir. Örneğin Venturi Complexity and Contradiction in Architecture (Mimaride Karmaşa ve Çelişki) isimli kitabında (1990) Post-

Modernizm terimini telaffuz etmemekle birlikte, Modern Mimari'nin dayandığı genel ilkeleri sorgulayarak eleştirmekle kalmamış, kendi tasarladığı örnekler üzerinde durarak kendisine göre geçerli kriterlere dayanan bir mimari önermiştir. Venturi günümüzde en basit konumlardaki binalarda bile mimarının program, strüktür, mekanik teçhizat ve ifade türünden girdilerinin daha öncelere göre hayal edilemeyecek şekilde çeşitlilik ve zıtlık içerdiği düşüncesindedir. Bu zorluklara "mimarının şehirselleşme ve bölgesel plânlamada artan önemi ve ölçeği de eklenmektedir. Venturi için geçerli bir mimari, birçok anlam düzeyini hatırlatmalıdır: mekânı ve elemanları aynı zamanda birkaç yönde okunabilmesi ve uygulanabilmesidir. Dışlayıcı bir mimari yerine toparlayıcı bir mimaride parçalanma, çelişki, doğaçlama ve bunların yarattığı gerilime de yer vardır" (Venturi, 1990).

Venturi'nin, ortakları Denise Scott Brown ve Steven Izenour ile birlikte 1972'de kaleme aldığı Learning from Las Vegas'ta (Las Vegas'ın Öğrettikleri) yukarıda bahsedilen canlılığın ipuçlarının 20. Yüzyıl'ın ikinci yarısında gelişen Amerikan 'vernaküler' mimarisinde bulunacağından söz etmiştir (Wolfe, 1983). Mimar 'yenilikçi' bir mimariye karşılık 'çirkin ve sıradan' bir mimariyi savunmaktaydı. Venturi mimarlığın kuramsal düzeyden gerçek hayata çekilmesini, üniversitelerin seçkin dünyasından çıkartılarak sıradan insanlara çekici, tanıdık kılınması gerekliliği üzerinde durmuştur (Wolfe, 1983).

Yukarıda bahsedilen çoğulculuk ve karmaşa kavramları Post-Modern mimarinin tanımının çekirdeğini oluştursa da, bu iki kavram Post-Modern mimariyi tümüyle açıklamak için yeterli değildir. Bu paralelde Jencks'e göre Post-Modernizm mimaride Modernizm'den yola çıkarak gelişen değişik yaklaşımları, çeşitli ekollerini kapsayan bir kavramdır (Jencks, 1989). Eleştirmene göre Post-Modernizm akımı doğrultusunda tasarlanmış yapılar, hem kullanıcının anlayacağı, hem de aldığı eğitim nedeniyle ister istemez bakış açısı profesyonelleşen mimarın, modern tekniklerle geleneksel inşa sistemlerini birleştirerek uyguladığı dillere göre şekillenir; bu tanımlamaya göre Post-Modernizm çift kod-

ludur. Jencks'in bu saptamasının nedeni (1993) mimarının kodlar aracılığıyla algılanan bir araç olduğu ve kodların ve dolayısıyla da algılamanın her kültüre göre değiştiği inancıdır.

Mimaride Post-Modernizm'in çeşitli eğilimleri ve akımın Neoklâsisizm bileşeninin tanımı ve dünyadaki örnekleri

1960'lardan 1970'lere kadarki on yılı Post-Modernizm'in 'tarihçi evresi' olarak değerlendirilen ve bu bağlamda Philip Johnson'ın AT&T Binası'nı ilk Post-Modern bina olarak örnek veren Jencks (1993), 1978'de yirmi sene öncesine nazaran daha derin bir tarihçilikle yüklü ve eklektik biçimini araziden, kültürden ve işlevden alan bir mimariyle karşılaştığımızı iddia etmiştir. Eleştirmen (1991) 1970'li yıllarda mimaride akım içinde Radikal Eklektisizm, Doğrudan Canlandırmacılık, Antropomorfizm ve Neo-Rasyonalizm tutumlarından, şehircilikte ise Adhocism, Kontekstüalizm ve Sürrasyonalizm'den bahsetmektedir. Jencks (1991) Post-Modern mekân anlayışı içinde Graves'in simetri içinde asimetrik veya alınsal/rotatif düzenlerinden, Gehry'nin yer ve düzlem değiştiren eksenlerinden, Pasanella'nın katmanlaşan ve muğlaklık barındıran mekânlarından söz etmektedir.

The Doubles of Post-Modernism (Post-Modernizm'in İki Yönlülüğü) isimli makalesinde Stern (1980) ise, başlıca iki tür Post-Modernizm üzerinde durmaktadır. Bunlardan bir tanesi Batı Hümanizması'ndan kesin bir kopuş ile Modernizm'in devamı niteliğindeki Şizmatik (Ayrılıkçı) Post-Modernizm, diğeri ise Modernizm'den kesin bir kopuş ile özellikle 1750-1850 arasında ortaya çıkan Batı Hümanizması'nın Modern öncesini karakterize eden Romantik gelenek evresiyle hemhal olmayı arzulayan Geleneksel Post-Modernizm'dir. Stern mimaride Şizmatik Post-Modernizm'e örnek olarak P. Eisenman'ın eserini vermektedir.

Stern için (1980) Geleneksel Post-Modernizm'i yalnızca kendisine referansta bulunan, soyut Şizmatik Post-Modernizm'den ayıran özellik, sanatsal üretimi halka ulaşılabilir kılması nede-

niyle yüklendiği toplumsal ve kültürel sorumluktur. Geleneksel Post-Modernizm tarihin etkilerini kişisel gelişim üzerinde bir baskı olarak görmemektedir. Stern (1980) mimaride bu doğrultuda çalışan mimarlar arasında saydığı Venturi, Moore, Graves, Cohen, Smith, Arquitectonica ve kendisinin geleneksel dilleri yeniden canlandırma tuzağına düşmeden kullandıkları düşüncesindedir.

Jencks (1991) 1950'lerin sonlarında Portoghesi, Venturi gibi belirli kişilerin tekeline tarihcî denemelerle ortaya çıkan üslûbun 1980'li yıllarda M. Graves, J. Stirling, M. Botta, A. Rossi, R. Venturi ve M. Ungers gibi, görüşleri birbiriyle pek uyuşmayan mimarları bünyesinde barındıracak kadar genişlediğini ve bu kişilerin hepsinin bir tür Post-Modern Klâsisizm / Serbest Üslûp Klâsisizm'i (Free Style Classicism) uyguladıklarını iddia etmektedir. Tarihçiye göre böylece Post-Modernizm, 1970'lerin ortalarından başlamak koşuluyla onar yıllık aralarla çeşitli değişimlere uğrayarak günümüze kadar 'bir gelenek' haline dönüşmüştür. Jencks'e göre (1982) Post-Modern Klâsisizm olarak nitelenen 'gelenek' ilk defa 1980 yılında gerçekleştirilen Venedik Bienniali çerçevesindeki İlk Uluslararası Mimarlık Sergisi'nde kendini göstermiştir.

Post-Modern Klâsisizm'in ana hedefi kullanıcılarıyla doğrudan iletişim sağlamakla birlikte, iletilen mesajı açıkça belirtmek yerine onu ima yoluyla aktarmaktır. Bu mimarî, betimsel temaları soyutlayarak ve bunları hem stilize ederek hem de anlaşılabilir bir hale sokarak kullanmaktadır. Bu eğilimde kullanıcıyla iletişim kurabilmek amacıyla, tasarıma mecaz, süsleme ve çok renklilik de dahil edilmektedir (Jencks, 1997). Eğilime Klâsisizm adının verilmesinin nedeni kolon, kemer, kubbe türünden klâsik elemanların evrensel grameri ve sentaksı geliştirmeleridir. Eğilimin başlıca temsilcileri M. Graves, J. Stirling, H. Hollein ve R. Bofill'dir. Ne var ki burada belirtilmesi gereken bir husus Charles Jencks'in (1982) genelde klâsik karşıtı olarak değerlendirilen Gotik ve Manyerizm'i de Klâsisizm hudutları içinde gördüğü ve çağımızın gereği ortaya çıkan zaman sıkışması sonucunda mimarların, mimarının bütün klâsik dönemlerini

göz önünde bulundurarak stilistik referanslarını birbirlerinden farklı zamanlara oturtabilecekleri görüşüdür. Eleştirmen Klâsizm'in bir akım şeklinde değerlendirilmemesini savunan Demetri Porphyrios'a (1990) veya Nicolas Penny'ye (1990) karşıt görüşler geliştirmektedir. Klâsizm, Jencks'in tanımlamalarında alışlagelmiş tanımları ve sınırlamaların ötesinde daha geniş bir perspektifte değerlendirilerek, farklı bir çehreye bürünmektedir. Bu doğrultuda Jencks'in Klâsizm'i, geleneksel Klâsizm'den farklı olarak yalnızca Roma ve Grek'le kısıtlanmayıp Antik Mısır'ı da kapsar ve Asurlular'dan bu yana varolan, daima değişen bir dil şeklinde değerlendirilir. Eleştirmen (1990) bugünkü Klâsizm'in ya da 'Serbest Üslup Klâsizm'i şeklinde nitelendirdiği Post-Modern Neoklâsizm'inin de Grekler'in ve Romalılar'ın Klâsizm'i gibi hem yeni teknolojilerle, hem günlük konuşmayla ilgili olduğunu, eğilimin belirli temaların gelişimine, kuram ve uygulamalara odaklanan bir bütün olduğu üzerinde durmaktadır. Bu üslup Doğrudan Canlandırmacılar'ın durumunda görüldüğü gibi statik bazı formüllerin uygulanmasından ibaret değildir. Bu gelenek mimarî gerçeklerin keşfinin ve 'eskilerin' otoritesini teslim eden, toplumsal gerçekleri yeni malzeme kullanımıyla tasarıma dahil eden, hata ve umutlarla dolu yaşayan bir gelenektir (Jencks, 1990).

Post-Modern Neoklâsizm'e verilen örnekler arasında, İspanyol mimar Ricardo Bofill ve Taller de Arquitectura'nın Paris'e 25 kilometre uzaklıkta, Versailles yakınlarındaki uydu şehir Saint-Quentin-en-Yvelines'de gerçekleştirmiş oldukları ve suni bir gölün kenarında yer aldığı için 'Göl Arkadları' (1974–1981) ismini alan yapı grubu gösterilmektedir. Bülent Özer'in (1993) kâh bilinçli, kâh bilinçsiz olarak başvurulmuş abartma, karikatürize edilmiş öge ve detay kullanımıyla elde edilen tarihci Eklektisizm'e örnek olarak gösterdiği yapılar bütünü, toplam 322 birimden oluşan bir toplu konut kompleksidir (Şekil 1).

Binaların dış duvarları ön dökümlü betondandır yani prefabrikedir. Özer'e göre (1985) kütleles düzenleri Fransa'nın en tanınmış tarihî sarayla-

rından esinlenerek ortaya konan devasa konut kompleksleri, gerçekte mütevazı gelir düzeyine hitap eden apartman ünitelerini (Habitation à Loyer Modéré) barındırırlar. Les Arcades du Lac projesi arkadları, klâsik plâni ve seri olarak üretilen karmaşık süslemeleri ile geçmiş mimarinin düzenini, insanî ölçeğini ve mekânsal dengesini çağrıştırdığından, alışlagelmiş prefabrik konutlardan farklıdır (Jensen, R. ve Conway, P., 1982).



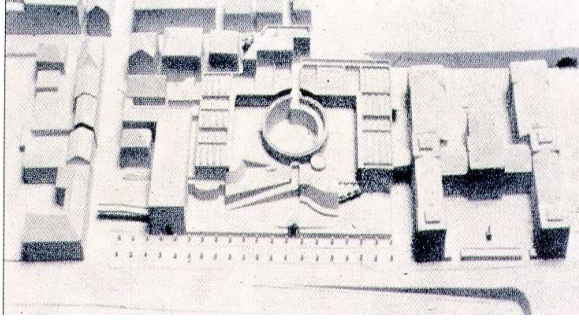
Şekil 1. Les Arcades du Lac, Ricardo Bofill ve Taller de Arquitectura, Saint-Quentin en Yvelines, 1974–1981

Post-Modern Klâsizm örnekleri arasında sayılan Michael Graves'in cephenin üçe bölünmesiyle Kentucky Louisville'deki Humana Merkez Binası (1982–1986), Graves'in küçük ölçekli binalardan büyük ölçekli binaya geçişin nasıl yapıldığını gösteren bir örnektir. Bu örnekte Post-Modernizm, Venturi'nin ifade ettiği gibi şehir hayatının karmaşıklığını farklı üslup ve işlevlere sahip binaları onaylayarak birleştirici bir özellik arzeder (Şekil 2).



Şekil 2. Humana Merkez Binası, Michael Graves, Louisville, 1982–1985

Stuttgart Müzesi'ne ek bina (1977–1984) James Stirling, Michael Wilford & Associates'in şehir dokusuna titizlikle uyarladıkları, tarihî alıntıların biraraya getirildiği bir çalışmadır. Stirling Stuttgart Müzesi'nin solundaki galerinin Schinkelvari klâsik U şeklindeki plânını kendi tasarladığı müzede tekrarlayarak eski müzeye yansıtmaktadır (Jencks, 1991). Yarışmanın şartnamesinde binanın içinden geçecek bir yol ve otoparkı saklayabilecek bir podyum istenmiştir (Şekil 3).



Şekil 3. Staatsgalerie James Stirling, Michael Wilford & Associates, Stuttgart, 1977–1984

Galeri mahallerinin ve binanın ortasından geçen yol, heykellerin sergilendiği merkezî rotundan odağını teşkil etmektedir (Stevenson, 1997). Müzenin idarî binaları yapının arkasında yer alır. Müzenin cephesinde görülen duvar işçiliğinin ve sıvalı yüzeylerin yapının içindeki betonarme inşaat sistemiyle hiçbir ilgisinin bulunmaması Tietz (1999), Stirling'in kendisinin de onayladığı Modernizm'in inşaf sisteminin gösterilmesi etik gerekliliğini eleştirdiğinin bir kanıtı olarak değerlendirilmektedir. Burada Stirling kullandığı melez dil vasıtasıyla ne geçmişi ne de alışlagelinmiş güzellik ile günümüzün teknik ve toplumsal gerçeğini inkâr edemeyeceğimiz karmaşık bir dünyada yaşadığımızı söyler gibidir (Jencks, 1989).

İstanbul'daki gelişmeler

İstanbul, günümüzde yerellik ile küreselleşme söylemleri arasında kalışının ortaya çıkarttığı karmaşa, çelişki ve belirsizlik kavramlarının toplandığı melez bir görüntü sergilemektedir. Mimarların İstanbul'da gerçekleştirecekleri yapıları tasarlarırken karşı karşıya kaldıkları sorunlardan biri, kimlik arayışı içinde olan çok kat-

manlı bir şehrin çok zamanlılığı ve çok mekânlılığı da gözönüne alınarak, hangi yapıda nasıl bir üslûp referansı bulunacağıdır. Şehrin mimarî yapısı, çoğul bir tarihsel ve kültürel sürekliliği yansıtırken, yeni tasarımlar bu sürece hangi verilere göre eklenilecektir? Kısa sürede oluşturulan çevrelerde yaşanmışlık hissi yaratılabilir mi? İstanbul gibi parçalı bir plânlamanın uygulandığı ve değişik kent mekânlarından oluşan bir şehirde, anakronizmalara neden olmamak ya da Marc Augé'nin deyimiyile yok-mekânların oluşmasına sebebiyet vermemek, toplumların topraksızlaşmalarını ve belleklerini yitirmelerinin önüne geçilebilmesi için hangi semtte, hangi üslûp ve doku belirleyici olmalıdır? Post-Modernizm bu arayışlara ne dereceye kadar çözüm üretebilmiştir?

Şaka, mizah ve karikatürizasyon unsurlarının tasarıma dahil edilmediği, 'cartoon mimarisi'nin ve Pop-Architecture'ın da örneklerine çok az rastladığımız İstanbul'da toplanan ve incelenen örneklerde, ağırlıklı olarak historisist bir tutumun sergilendiğini iddia etmek mümkündür. İstanbul'da eğilim içinde rastlanılan davranış şekilleri 'yeni bir tarihselcilik', 'serbest biçim denemeleri ve 'belirgin metafor'a dahil edilebilecek Post-Modernizm türleridir. Ancak belirtilmesi gereken bir husus rastlanılan Historisizm'in, iki ayrı uç arasında çok çeşitli biçimlere bürünmesidir. Bu Historisizm'in bir ucu birebir kopyadır veya Filiz Özer'in deyimiyile geçmişin formlarını ve mimarî mirasın dilini aynen yineleme eylemi ya da 'dolaysız tarihçilik', diğer ucu ise geçmiş üslûpların analizini yaparak yeni bir senteze gitme eylemi veya yine aynı tarihçiye göre 'dolaylı tarihçilik'tir. Bu iki uç arasında, 'yorumlu diriltmecilik' şeklinde nitelendirilebilecek bir ara yöntem bulunmaktadır. Burada gözlemlenen kakofonik seyir içinde ise Post-Modern Historisizm içinde Neoklâsizm'in istikrarı ise bu makalede bu üslûp üzerine yoğunlaşmamızı kaçınılmaz kılmıştır.

Bu minvalde aşağıdaki satırlarda şehiriçinde ve çevresinde uygulanan bazı Post-Modern Neoklâsizm örneklerinin seçimi ve sınıflandırılması Filiz Özer'in Historisizm'i Post-Modernizm hudutları içinde değerlendirerek (1990,

2000), tarihçiliğin akım içinde tasarım yöntemi olarak dahil edilmesine ve tasniflendirmesine temellenen bir modellemedir. Filiz Özer Historisizm'in çeşitli derecelerinin Post-Modernizm'de kullanıldığı düşüncesindedir. Dolayısıyla Charles Jencks'in statik bazı formülleri uygulamaları nedeniyle Post-Modern Neoklâsizm hudutları içinde görmediği Doğrudan Canlandırmacılar'ın (Straight Revivalists) uygulamaları da diğer davranışlarla birlikte bu başlık altında tasniflendirilmiştir.

Akımın historisist kanadına gösterebileceğimiz en erken örneklerden biri Cevher Özden'in 1987 yılında Çiftehavuzlar Cemil Topuzlu Caddesi üzerinde yaptırdığı Kastelli Blokları'dır (Şekil4)



Şekil 4. Kastelli Blokları, Rıdvan Işıl, Caddebostan, 1987

Kastelli Malikâneleri olarak da adlandırılan site Art Nouveau stilinde gerçekleştirilmiş Cemil Topuzlu Paşa'nın ahşap köşkünün içinde bulunduğu parka inşa edilmiştir dolayısıyla burada uyulması gereken bir çevre hali hazırda mevcuttur ancak her ne kadar sitenin stilinin Historisizmi'nin köşkün Art Nouveau stilinden kaynaklandığı iddia edilse de, plânimetrik, strüktürel ve mekânsal açıdan rasyonel ilkelere göre çözülmüş bulunan ve dört bloktan oluşan yapılar grubu neoklâsik ağırlıklı bir 'Neoelektisizm' yönünde tasarlanmıştır.

Rıdvan Işıl Historisizm'i "bir klâsik müzik parçasının her devirde aynı coşkuyla yorumlanması" şeklinde değerlendirmekte (Atabarut, 2004), Bülent Özer (1985) ise bu durumu "geçmişte, gelenekte üstünlüğünü kanıtlamış makamlara, modalitelere göre kompoze edilmiş yepyeni melodiler çıkarmak yerine, tanınmış melodilerden şu veya bu şekilde değiştirilerek aktarılmış söz-

de yeni melodiler" yaratımına eşdeğer olarak görmektedir. Strüktürlerinde betonarme, perde duvarlarında gaz beton bloklar kullanılan çağdaş geleneksel inşai sistem ürünü blokların cephele-ri, burada yeralan farklı elemanlara göre farklı yapım teknikleri sonucunda karma bir konstrüktif sistemle gerçekleştirilmiştir. Bazı parçalar prefabrikte olarak şantiyeye getirilip monte edilirken pencere söveleri, denizlik, silme türü elemanlar şantiyede dökülmüştür (Atabarut, 2004). Şantiyede dökülen elemanlar arasında cephelerde görülen kaplama (fugalı sıva), alınlık, pilastr, kitabe, balkon korkuluğu türü mimarî süsleme elemanlarının yapımında beyaz çimento, traverten tozu ve agregalarından elde edilen bir malzeme kullanılmaktadır. Üçüncü el durumundaki formların oluşturduğu üslûbun kendi gibi, kesme taşı taklit eden malzemenin bilinen adı da 'imitasyon'dur.

Eminönü'nde yakın çevresinde 1940 yıllarında inşa edilmiş belirgin bir üslûbu olmayan yapılarla çevrelenen Celâl Sultan Oteli'nin (1996) mimarı Kâzım Koç (2002), binanın konumu ve işlevi itibarıyla, civardaki oteller örneğinde görüldüğü gibi çevre dokuyula uyumlu bir bina inşa edebilmek amacıyla, tasarım aşamasında tarihî unsurların devreye sokulduğu bir bina yapmayı amaçladığını ifade etmiştir. Betonarme karkas binanın eski cephesi olduğu gibi muhafaza edilmiş, içerideki strüktür tamamen yıkılmış, yerine betonarme karkas strüktür inşa edilmiş ve eski cephe de bu yeni strüktüre bağlanmıştır. Çevresinde değerli eski yapı bulunmadığı halde kartonpiyer ustası marifetiyle ortaya çıkan yapı Bülent Özer'in tabiriyle (2005) Batılılaşma sonrası İstanbul yerel mimarisi kapsamında 'yerel mimarî mirasın canlandırılması'na örnektir. Burada Rasyonalizm ilkelerine göre tasarlanmış varolan bir plâna ve mekâna historisist bir cephe monte edilmeye çalışılmıştır (Şekil 5).

Dolayısıyla yapının Post-Modernlikle olan ilişkisi cephesinde kullanılan alınlık, pilastr türü mimarî bezeme unsurlarının cepheye monte edilmesinden kaynaklanmaktadır. Ana giriş kapısı lentosu üzerine yerleştirilmiş bulunan ve uzmanlara okutulmaya çalışılan tuğranın hiçbir anlama gelmemesi, başka bir deyişle biçimlerin

keyfi bir şekilde yalnızca kendileri için (per se) varolmaları da, bu görüşü destekler. Bu örnek Los Angeles'ta 1972 yıllarında iç tasarımcılar tarafından Jencks'in tabiriyle eleştirmenin Post-Modernizm'e dahil etmediği neo-stillerin devreye sokulduğu bungalow tipi konutlarla aynı paraleldedir.

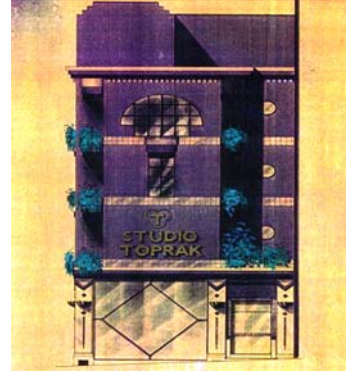


Şekil 5. Celâl Sultan Oteli, Koç Mimarlık, 1996, bugünkü cephe ve otelin girişi

Dimtaş A.Ş. Topluluğu'nun 1989–1990 yıllarında mağaza olarak tasarladığı Toprak Studio Stüdyoları'nın kiraladığı yapıda eldeki betonarme karkas strüktür yıkılmamış, aksine tüm taşıyıcı sistem çelik çerçeve, perde, beton ve ek kirişlerle takviye edilmiştir. Taşıyıcı betonarme karkas ve özgün dökme mozaik merdiven ile korkuluğu dışında, yapının iç ve dış duvarlarının tamamı sökülmüştür. Dimtaş A.Ş. Topluluğu adına Aytaç Manço'nun tasarımını gerçekleştirdiği strüktürün özelliği, Toprak Holding'e bağlı Toprak Stüdyoları zincirinin ilk çok katlı showroom'u olmasıdır. Aytaç Manço, yapının tasarımında temel amacın, şehir merkezlerinde en değerli köşelerin seçilerek işverenin firma imajını ve tüketiciye saygıyı simgeleyecek görkemli, dışavurumcu görünüşler elde etmek şeklinde (1990) ifade etmiştir (Şekil 6).

Mimarın orijinal çizimindeki cephede, temelde binaya ticarî işlev yüklenmesinden doğan iki bölümlenme gözlemlenir. Rumeli Caddesi tarafında üst bölümden dört dilimli bir silmeyle ayrılan zemin kat, sergilemeyi mümkün kılacak şekilde şeffaftır, yani cam bir yüzeydir. Yapının birinci katından üçüncü katına kadar olan gövde bölümü, yarı sağır bir cephe olarak kurgulanmıştır. Bu cephe yapının her iki sokak kabuğunda da Toprak Seramiği simgeleyen bir T harfiy-

le kesintiye uğramaktadır. Cephe, konsollu üç silmeli bir korniş sayesinde noktalanmıştır.



Şekil 6. Toprak Studio, Dimtaş A.Ş., 1989–1990, Aytaç Manço'nun inşa edilmesini arzu ettiği yapının Rumeli Caddesi cephesi

Modern eğitim almış bir mimarın, modern yapı teknikleri ve modern malzeme kullanarak gerçekleştirdiği binada cephede süslemeyi ve sembolizmi (T harfinin Toprak Stüdyo'yu simgelemesi) tasarım aracı olarak kullanması, Manço'nun binasını Post-Modernizm'e dahil eder. Burada kendisinin de belirtmiş olduğu gibi, Art Déco'dan alınan biçim (T harfinde), renk ve iki boyutluluk mevcuttur. Ancak süslemeciliğin önemli ölçüde devreye sokulduğu tasarımda, çatının silme ve damlalık kullanımıyla neoklâsikleştirilmesi, ya da erken Cumhuriyet Modernizmi'nin kıstasları doğrultusunda uygulanan konutlardaki lombozların kurguya dahil edilmesi, yapıyı Manço'nun iddia ettiği gibi bir Art déco Revivalı'ndan veya kitsch'ten ziyade, Radikal Eklektisizm'e/ 'Neoelektisizm'e dahil eder. Sonuçta "ben geçmiş ile bugün arasında, bugünün işlevine bazı tatlar taşımaya çalışıyorum" diyen Manço'nun uygulanmasını arzuladığı cephe, aşama aşama neoklâsist bir çerçeve içinde historisist göndermenin daha az olduğu, daha 'pür' bir Art déco'dan Cacharel'in müdahaleleri sonucunda melez yönü daha ağır basan bir 'Neoelektisizm'e geçmiştir (Şekil 7).

Hamdi Şensoy'un kendisinin bizzat "Reich mimarisi" diyerek dolaylı olarak teslim ettiği gibi, Talimhane'de gerçekleştirmiş olduğu Taksim Plaza Oteli'nin anıtsal tasarımı, bir yeni Neoklâsizm örneğidir, dolayısıyla da Bülent

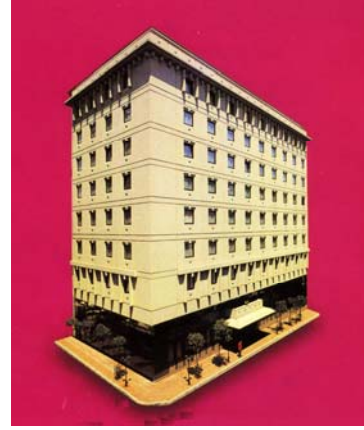
Özer'in deyimıyla (2005) "evrensel mimarî mirasının canlandırılmasına" örnektir. Yapının geniş bir alana yayılması dışında buradaki kütleli etkiye, süslemeye başvurulmadan ulaşılmıştır. Ancak silmeler, kilit taşları, damlalık, korniş türü neoklâsik mimarinin oranlama öğelerine mümkün olduğunca sadeleştirilerek başvurulmaktadır (Şekil 8).



Şekil 7. Toprak Studio, Dimtaş A.Ş., 1989-1990, Cacharel'in uyguladığı yapı

Yapının cephesinin ayak, gövde ve baş şeklinde üçe bölünmesi, yaratılan anıtsal ve ağır etki burada Art déco stiline yapılan üstü kapalı atfları, giriş kapısı üzerindeki saçığın mimarın öğrencisi olduğu Eldem'in repertuarını anımsatmasını, tasarım dilinin melez karakterini ikinci plâna itmektedir. Hamdi Şensoy (2001) bize projeyi başka bir mimardan devraldığını, tasarımı sil baştan yaptıklarını, yapının biraz da çabuk inşa edilebilmesi için cephede bütünüyle giydirmeye gidildiğini anlatmıştır. Şensoy "giydirmeye derken, burada monoblok levhalar mevcut demek istiyorum. Bu bir odaysa, odanın bütün cephesi penceresiyle beraber dökülmüştür. Bu prekast sistemdir" demiştir.

Post-Modernizm'in Neoklâsizm kanadına diğer bir örnek, Batı'da 19. Yüzyıl'da örneklerine sıkça rastlanılan eklektisist bir cephe anlayışına sahip bulunan Seres Oteli'dir (1997) Seres Oteli, binanın mimarlarından Tahsin Ertürk'ün anlattıklarına göre (2005), şirketin gerçekleştirdiği üç otelden oluşan zincirin orta halkasıdır. Bunlardan ilki Nihat Güner'in asistanlığında uygulanan Topkapı'daki Eresin Oteli (1989-1995),



Şekil 8. Taksim Plaza Oteli, Hamdi Şensoy, Talimhane, 1997

ikincisi Seres Oteli (1997-98), üçüncüsü ise arastada Sultanahmet'teki Eresin Crown Oteli'dir (2002). 'Bir yeniden işlevlendirme' projesi olan Seres Oteli'nin orijinal cephesi bir geç Rasyonalizm cephe örneğidir. Burada Tahsin Ertürk binanın mevcut dış cephesini ve iç bölümlenmelerini söktüklerini, betonarme karkasını bıraktıklarını, depremin o zamanki yönetmeliğine göre takviyelerini yaptıklarını ve yeni fonksiyona uygun bölümlenmeleri sağlayarak binaya yeni bir kimlik kazandırdıklarını belirtmiştir (Şekil 9).



Şekil 9. Seres Oteli, Tekno Yapı, Hüdavendigâr Caddesi, Sirkeci, 1997-1998

Ertürk fazladan odaları büyütebilmek amacıyla, ikinci kattan altıncı kata kadar strükture bir çıkmanın ilâve edildiğini sözlerine eklemiştir. Ertürk cephenin dekoratif elemanlarını kendilerinin beyaz çimento, mozaik ve donatıyla

şantiyede ürettiklerini ve bunları fiber kalıplara yerinde döktüklerini belirtmiştir. Tahsin Ertürk'ün belirttiği gibi bu binanın bu şekilde ortaya çıkış nedeni, turistlerin zihinlerinde varolduğunu iddia ettiği oryantalist imgelerdir. Bir anlamda burada turiste bina bazında kendini başka bir memlekette olduğunu varsayacağı bir atmosfer yaratılmıştır ancak burada yakın çevreyle değil, cepheye monte edilen karyatitler, korent başlıklı pilastrlarıyla Beyoğlu'ndaki bina stokunun diliyle bağlantısı bulunan yepyeni bir dekor hazırlanmıştır.

Bu kategoriye başka bir örnek, Site A. Ş.'nin 1998 yılında Talimhane'de gerçekleştirdiği Taksim Park Plaza Otelidir (1998). Yapım sistemi Seres Oteline paralellikler gösteren otelin cephe kaplama elemanları için Vıtaş "burada cephe kalıbı çok az çıktığı için, fibrobeton kullanılmadı. Çünkü dar cephelerde fibrobeton kullanımı bize kalıp zorluğu çıkartıyor. Bir cephe kalıbını olduğu gibi kullanmamız gerekiyor. Burada pilastrlar verdiğimiz ölçülere göre yapılan kalıplara dökülen taştır. Taş dediğiniz belli bir ölçüde pirinç, özellikle çok taze beyaz veya siyah çimentodur. Bunlar cepheye monte edilen kaplamalardır. Bu kaplamalarda fibrobetondaki ısı yalıtımı bulunmamaktadır. Fibrobeton daha hafif bir malzemedir ve onu boyamak gerekir. Kullanılan döküm taş boyanamıyor" demiştir (2002).

Yapının sahibi Turgay Ciner'in mimarları bu binayı tasarlama için Milano, Cenova, Paris'e gitmelerini istemesi üzerine oluşturulan tasarım için Yaşar Vıtaş'ın "esasında bina bu civardan çok oradan geliyor. Ama bunun burada da benzerleri var, örneğin Pera Palas gibi. Bu bina bizim bu çevreden farklı ama yine de bizden biri gibi duruyor" şeklinde yorumladığı yapı, Oksidantalizm'e örnektir. Oksidantalizm'den Doğu'nun Batı'yı görme, yorumlama ve aktarma şekli anlaşılmalıdır. Bu aktarma biçimi mimarın ait olduğu kültürel kimliğin değer yargıları sonucunda oluşan bir aktarma biçimidir dolayısıyla sübjektiftir. Zira otelin Haussmann döneminde gerçekleştirilen Paris şehir konaklarıyla mimarî açıdan benzerliği gibi Talimhane'nin kongre turizmine hizmet etmesi

sonucunda alınan imar kararları netice-sinde ortaya çıkan ölçeğinin değil İstanbul'un, nispeten yeni bir yerleşim olan Talimhane'nin bile mimarî dokusuna aidiyeti fevkalâde tartışmalıdır. Burada, müellifin "biz her binamızda el işçiliğini mümkün olduğunca azaltmaya çalışıyoruz" doğrultusundaki açıklamalarından anlaşıldığı kadarıyla, inşaat mantığına dayandırılan, bezeme öğelerinde tarihçi Post-Modern çizgilerin bulunduğu sürece, cephelerin de Post-Modern bir görünüme büründüğü, bir yapı stilinden bahsetmek mümkündür.

Ömerler Mimarlık Ltd. Şti.'nin 1999 yılında Teşvikiye'de gerçekleştirdikleri Hugo Boss-Orjin Büro ve Mağazası müelliflerinden Ömer Lütfi Somer (2000), arsa değerinin özellikle çok yüksek olduğu bu bölgede, zamandan tasarruf edebilmek amacıyla, varolan betonarme strüktürün, geleneksel bir inşaat sistemine oranla beş katı kadar zaman kazandıran fibrobeton yapım sistemi sayesinde giydirildiğini izah etmiştir. Somer, "bilindiği gibi fibrobeton, alkaliye dayanıklı özel cam elyafıyla güçlendirilmiş, çimento kum karışımı bir betondur. Portland çimento harcında dağılmış olan alkali cam fiberleri donatı görevi görmektedir. Fibrobetonun mimarlara en cazip gelen yönlerinden biri teknik özellikleri nedeniyle büyük bir tasarım esnekliğine sahip olmasıdır". Ürünü tanıtan bir broşürde, klâsik formların imalatının yanısıra, fibrobetonun mimarın yaratıcı gücünün oluşturacağı yeni ve özel formları elde etmesine olanak sağladığı üzerinde durulmaktadır. Bu özelliği dışında, demir donatılı betonda elde edilen basınç direnci, çarpma direnci, dönme momentleri gibi değerleri sağlaması yanında malzemenin hafifliği de önemli bir üstünlüğü olarak sayılmaktadır. Ayrıca doğal hammadde içermesi, çevre dostu olması nedeniyle, mimarların fibrobeton prekast kullanımı son yıllarda artmıştır. Fibrobeton su ve diğer sıvılara, erozyona, ateşe, dış etkenlere karşı brüt betondan daha yüksek dirence sahip bir malzeme olarak anılmaktadır (Şekil 10).

Cephenin modülasyonu açısından Giulio Mongeri'nin Milano Palazzoları üslûbunda ger-

çekleştirdiği Maçka Palas'la kurulan paralelliklerden dolayı 'evrensel mimarî mirasın canlandırılması' kapsamında değerlendirilen Hugo Boss-Orjin Mağazası ve Büro Binası (1999), cepheden de görülebileceği gibi inşa edildikleri 1920'li yıllarda, anıtsal ebadı ve masif kütleleri ile şehir yapı morfolojisinden ve özellikle de buldukları semtteki konak türü yapıların boyutlarından ve arsaya konumlandırılmalarından dolayı farklılaşan Maçka Palas ile İtalyan Sefaret Binası örnekleri paralelinde, yakın çevredeki binaların dar parselasyon sonucunda ortaya çıkarttıkları hareketli sokak duvarını tek bir monoblok kütle kullanımıyla kesintiye uğratan bir binadır. Yapının mimarlarından Ömer Lütfi Somer'in "binayı tarih kopyacılığı yapmamaya gayret ederek gerçekleştirmeye çalıştık ama kopyacılık kısmen oldu tabii, öyle bir anlayışa yöneldik" şeklinde benzerliği onaylaması, yapının Maçka Palas'la kurulan paralelliği doğrular niteliktedir (Şekil 11).



Şekil 10. Taksim Park Plaza Oteli,
Site A.Ş., Talimhane, 1998



Şekil 11. Orjin Boss Mağazası, Ömerler
Mimarlık ltd. Şti., Şişli, 1999

Arap-Türk Bankası'nın yöneticilerine daha köklü bir Türk bankası imajı gerekmiş olduğu için, 2002 yılında çelik profilli taşıyıcılar ve epoksi yapıştırıcılarla cepheye asılan askı sistem üzerine taş kaplanarak gerçekleştirilen Arap-Türk Bankası'nın ikinci cephesi, neoklâsik Post-Modernizm'e gösterilebilecek son örneklerdendir. Bu yapıda örnek alınan cephe, görüldüğü gibi Bankalar Caddesi'ni çevreleyen binaların üslûbundadır. Binaların cephesine uygulanan süsleme programı, bölümlerin birbirlerinden ayrılması, devreye sokulan bezemenin dili, Bankalar Caddesi'nde örneklerine sıkça rastladığımız 19. Yüzyıl'ın neoklâsik dilinin diriltilmesinden ibarettir. Bu özelliğiyle yapı, Bankalar Caddesi Revivalizm'i sonucunda elde edilen 'evrensel mimarî mirasın diriltilmesi'ne örnek olarak gösterilebilir (Şekil 12).



Şekil 12. Arap Türk Bankası, Seyaş Sey.
Mim. Müh.Müş. A.Ş., Şişli 2002

Yukarıdaki binaların ortak bir özelliği bilinçli bir tarihçi Post-Modern kuramından yoksun oldukları için, 'tesadüfi tarihçi Post-Modernizm'e' örnek teşkil etmeleridir. Bu örneklerin hiçbirinde çifte kodlama unsuru tasarıma dahil edilmemektedir. Burada bina mimarın kullandığı referans unsurları, metaforlar ya da sembolik öğelerle ya da kullanıcının veya şehirlinin Post-Modernizm'in savunucuları tarafından anlayacağı varsayıldığı türden kodlarla yüklü değildir. Ertürk'ün tasarımının cephesinde tarihçi bir kompozisyona başvurulmasının nedenleri haklı gerekçelere dayandırılrsa da, devreye sokulan karyatid türü 19. Yüzyıl Neoklâsizm'inin bezeme unsurları ve bunların cephedeki dağılımının binaya yüklediği

konotasyonlar, turistin zihnindeki Doğu ile veya mimarın iddia ettiği gibi Bizans ile ilgili imgelere tekabül etmemektedir. Dolayısıyla bu örneklerde Post-Modernizm hedeflenmediği halde sonuçta bu akımın niteliklerini taşıyan cephe özellikleri açısından tarihçi bir Post-Modernizm’le karşı karşıya kaldığımızı öne sürebiliriz.

Sonuç

Görüldüğü üzere yukarıda incelenen örneklerde çeşitli inşaat yöntemlerine dayanan birkaç davranış şekline tanık olunmuştur. 1980’li yıllarda karşımıza turistik yapılarda ve yüksek yatırım gerektiren, genelde şehir dışında ve çevresinde binalarda kullanılan ve ender görülen bir stil olmaktan, 2000’li yıllarda İstanbul mimarisinde hemen hemen bütün sosyal katmanların kullanmayı tercih ettiği şehrin içine serpiştirilmiş, sokak aralarında ufak ölçekli ‘infill’ yapılarda dahi rastlanabilen harcıâlem bir akım haline gelen Post-Modernizm’in, İstanbul’da toplanan ve incelenen örneklerinde, ağırlıklı olarak historisist bir tutumun sergilendiğini iddia etmek mümkündür. Bu Historisizm hem mimarlık tarihinin herhangi bir zamanından devranılan unsurların tasarımda devreye sokularak elde edildiği bir eğilimdir, hem de çağdaş evrensel mimariden esinlenme yoluyla ulaşılan, ikinci elden varılan bir Historisizm türüdür. Geçmişten devranılarak tasarımda en fazla kurguya dahil edilen üslûp ise hiç kuşkusuz İstanbul’da rastlanılan Neoklâsisizm’dir. Ne var ki bu gözlemlerin İstanbul’da rastlanılan tüm Post-Modern örnekler için geçerli olmadığını da belirtmek gerekmektedir. Nitekim akımın İstanbul örneklerinde plânında diyagonal bir yerleşim düzenini hedefleyerek, binanın kullanımıcısının hareketini yönlendiren ve şaşırtıcı, alışılmamış post-modern mekânların yaratıldığı üçüncü boyutta Post-Modern yapılar da mevcuttur. Binaların kesitte döşemeleriyle cephe düzenlemelerinin birbirlerini tutmadığı, dolayısıyla Modernizm’in iç-dış birliği esasını konstrüktif açıdan yerine getirmeyerek mekânsal açıdan tutarsızlıkların bilinçli olarak yaratıldığı Post-Modernizm örnekleri de vardır.

Son dönemlerde İstiklâl Caddesi üzerinde veya Nişantaşı’nda örneklerine sıkça rastladığımız

fibrobetonun ortaya çıkarttığı profillerden oluşan, bu malzemenin yapılarda ağırlı olarak kullanılması nedeniyle bizim de ‘fibrobeton Neoklâsisizmi’ tabirini uygun gördüğümüz bir stilin örnekleri de çoğalmaktadır. Yukarıda incelenen Post-Modern Neoklâsisizm’in spektrumu, 1987’de Rıdvan Işıl’ın tasarlayıp uyguladığı neoklâsik Historisizm örneği Kastelli Blokları’ndan başlamış, Celâl Sultan Oteli’nin yerel Neoklâsisizmi’nden ve Aytaç Manço’nun neoelektisist Neoklâsisizmi’nden geçerek, Orjin Boss Mağazası’nda Mongeri Neoklâsisizmi veya Taksim Plaza Oteli’nde ‘Reich’ Neoklâsisizmi’nden, Taksim Park Plaza Oteli’nde Haussmann Neoklâsisizmi’ne öykünen karma bir Neoklâsisizm’e kadar uzanmıştır.

İstanbul örneklerinde eğilimin bu yaygınlığı, çeşitliliği ve evrensel yapısı 19. Yüzyıl İstanbul Neoklâsisizmi’nin çokyüzlü yapısında aranabilir. Diğer yandan Aytaç Manço’nun “kornişteki konsollar nitelikli usta bulma sıkıntısından dolayı sacdan imal edilmiş, bunlar akrilik boya ile boyanmıştır” sözleri temel bir gelişmeye işaret etmektedir: usta ve zanaatkar bulunamadığından, standart ve büyük miktarlarda neoklâsik unsurların üretimini gerçekleştiren bir inşaat malzemesi endüstrisinin oluşması kaçınılmaz olmuştur.

Kastelli Malikâneleri’nde uygulanan inşâî yöntemin karma yapısı, kalıplara dökülerek gerçekleştirilen ve cepheye monte edilen tezyinî öğelerden geçerek günümüzde fibrobeton kullanımına kadar ulaşmıştır. Fibrobetonla uygulanan bu yapıların ortak özelliği, prekast sistemin devreye sokularak rasyonel anlamda kurgulanmış strüktürlere neoklâsik stilde kılıf geçirilmiş olmasıdır. Bu yapım sistemi sonucunda fibrobeton firmalarının profilleri tekrar tekrar üretebilmeleri nedeniyle aynı binanın bazı mimarî süsleme elemanlarının birebir kopyaları ya da binanın tümüyle replikaları aynı şehirde yer alabildiği gibi, dünyanın herhangi başka bir şehrinde de ortaya çıkabilmektedir. Dolayısıyla deyim yerindeyse bu tarihçilik örnekleri yeni bir replikacı ‘Uluslararası Üslûp’ hüviyetine bürünebilmektedir. Bu replikacı ‘Uluslararası Üslûp’un’ yerel bazı başkalaşımlara uğrayıp uğramadığı ayrıca araştırılabilir. 19. Yüzyıl Eklektisizmi’nin, çok

benzer bir biçimde profil katalogları aracılığıyla örneğin İstanbul'a gelerek bir üslûp oluşturması bu oluşuma benzer bir tutum olarak değerlendirilebilir.

Yukarda yapılan incelemeden varabileceğimiz diğer bir sonuç, akımı incelediğimiz 1983–2004 tarihleri arasındaki yirmi bir yıllık dönemde, belirli bir üslûp bütünlüğüne doğru gitmeyen stilin Neoklâsizm boyutunda ise aksine kendi içinde az çok çeşitlenmelere dayanan bir üslûp bütünlüğü gösterdiği'dir. Ancak bu eğilimin istikrarının nedeni felsefi bir temele değil, kullanılan malzemenin özelliklerine dayalıdır. Bu malzeme pahalı ancak pratiktir ve hızlı, kusuruza yakın bir üretim sağlamaktadır. Tuğla gibi yağmur sonrası temizlenebilmekte, iyi yaşlanmakta ve tamir edilebilmektedir. Nitekim Batı ülkeleri ile karşılaştırıldığında, İstanbul'da gerçekleştirilen uygulamaların büyük çoğunluğunda Jencks'in verdiği örnekler göz önünde tutulursa, Post-Modern Klâsizm'in kullanıcıyla herhangi bir iletişim kurma kaygısı taşımadığı görülmektedir. Burada insanlara herhangi bir mesajı ima ederek aktarmak ta söz konusu değildir. Burada kullanıcıyla iletişim kurabilmek amacıyla, tasarıma mecaz, süsleme ve çok renklilik dahil edilmemekte, akım yalnızca stilistik bir tercih sonucunda oluşmaktadır.

Akımı incelediğimiz 1983–2004 tarihleri arasındaki yirmibir yıllık dönemde, Post-Modernizm'in belirli bir üslûp bütünlüğüne doğru gitmediği, kakofonik bir seyir izlediği görülmüştür. Bu çok yönlü gelişimin nedeni bir ölçüde, akımın felsefi ve düşünsel altyapısının, fikri kökeninin bizden çıkmamasına bağlanmaktadır. Nitekim 1960'lı yıllardan bu yana Türkiye'de birbirinden farklı mimarlık kuramı üretiminin Post-Modernizm'in kesinkes doğru ve tarafsız bir tanıma oturamamasına, terimle ilgili ciddi bir kavram kargaşasının yaşanmasına neden olduğu ileri sürülebilir. Batı'yla karşılaştırıldığında, İstanbul'da gerçekleştirilen uygulamaların büyük çoğunluğunun çeşitli nedenlerden dolayı Batı'da görülen ve Batı'da da zamanla bilinçli hale gelen bir Post-Modernizm kuramı paralelinde tasarlanmadıkları ileri sürülebilir. Bu düşünce tarzı bizdeki mimarî gelişmeleri,

özellikle de Modern Mimarimizi bile eklektisist üslûplardan biri şeklinde yorumlayan, Batı'yı her tür mimarî üretimin ve söylemin ilk elden üreticisi olarak gören bir düşüncenin ürünüdür. Ne var ki Post-Modernizm Batı'da da zamanla düşünce bütünlüğüne kavuşmuştur. Nitekim Robert Stern ve Paolo Portoghesi örneklerinde görüldüğü gibi yurtdışında Colin Rowe, Charles Jencks gibi eleştirmenler konuya parmak bastıktan sonra ancak, mimarlar eserlerini belirli kalıp nitelermeler altında görebilmişler hatta kendi uygulamalarından hareketle kendi Post-Modernizm kavramlarını geliştirmişlerdir. Post-Modernizm'in yurt dışındaki gelişiminde de gözlemlenen bu çok yönlülüğü ve belirli bir nitelendirmeyi kaldırmayan yapısı, bilindiği gibi akıma yöneltilen eleştirilerin başlıca nedenlerinden birini oluşturmuştur. Post-Modernizm'in İstanbul örneklerinde de belirli bir kalıba soku lamamasının, akımın kuramsal temelsizliğinden kaynaklanmadığını, aksine bu olgunun stilin karmaşık yapısının belirleyici unsurları arasında sayılması gerektiğini vurgulamakta fayda vardır. Dolayısıyla işin bu yönü büyük ölçüde akımın kendi doğasından kaynaklanmakta ve akımın İstanbul örneklerindeki varlığını çelişkili de olsa, bir kere daha kanıtlamaktadır.

Kaynaklar

- Atabarut, M., (2004). *Historisist Mimari ve Örnekleri*, yayınlanmamış inceleme, İTÜ.
- Ertürk, T. (2005). *Kişisel görüşme*.
- Jencks, C., (1991). *The language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, New York.
- Jencks, C., (1989). *What is Post-Modernism?*, Academy Editions/St. Martin's Press, London.
- Jencks, C., (1982). *Free Style Classicism*, AD Profile, **52**, ½, 5-21.
- Jensen, R., Conway, P., (1982). *The New Decorativeness in Architecture & Design, Ornamentalism*, Clarkson N. Potter, New York.
- Joedicke, J., (1980). *Günümüz mimarlık eğilimleri hassas bir denge*, *Yapı*, **37**, 25–41.
- Koç, K., (2002). *Kişisel görüşme*.
- Manço, A., (2000). *Kişisel görüşme*.
- Özer, B., (2005). *Kişisel görüşme*.
- Özer, B., (1993). *Yorumlar Kültür Sanat Mimarlık*, YEM Yayını, İstanbul.
- Özer, B., (1985). *Post-Modernizm'e sınıflandırıcı bir bakış*, *Yapı*, **63**, 26–44.

- Özer, F., (2000). Mimarî Miras ve Post-Modernizm, *Celâl Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri*, Mimar Sinan Üniversitesi Türk Sanat Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi ve Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, 7-10 Mart 1994, 298-303.
- Özer, F., (2000). Çağdaş Eşya Tasarımında Tarih-sellik, Semra Ögel'e Armağan-Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları, Ege Yayınları, İstanbul, 159-162.
- Özer, F., (1990). Çağdaş Mimaride Geçmişin Değerlendirilmesi, *Tasarım*, 7, 99-101.
- Porphyrios, D., (1990). *New Classicism*, Rizzoli, New York.
- Portoghesi, P., (1983). *Postmodern the Architecture of Postindustrial Society*, Rizzoli International Publications, Inc., U.S.A.
- Somer, Ö., L., (2000). Kişisel görüşme.
- Stern, R. A. M., (1980). The Doubles of Post-Modern, *The Harvard Architecture Review*, Cambridge, 74-87.
- Stevenson, N., (1997). *Annotated Guides Architecture, Dorlning Kindersley*, London.
- Şensoy, H., (2000, 2001). Kişisel görüşme.
- Tietz, J., (1999). *The Story of Architecture of the 20th Century*, Könemann, Cologne.
- Venturi, R., (1994). Brown, D., S., Izenour, Learning from Las Vegas, the MIT Pres.
- Venturi, R., (1990). *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art Papers on Architecture, New York.
- Vitaş, Y., (2002). Kişisel görüşme.
- Watkin, D., (1992). *A History of Western Architecture*, Laurence King Publishing, Great Britain.

Şekil Kaynakları

- Ertürk, T. Şekil 9.
- Gönen, E. Şekil 4., Şekil 5., Şekil 7., Şekil 10., Şekil 11., Şekil 12.
- Graves, M. (1982). *Buildings and Projects, 1966-1981*, Rizzoli, New York.
- Şekil 2.
- Jencks, Jencks, C., (1991). *The language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, New York.
- Şekil 3.
- Jensen, R. ve Conway, P., (1982). *The New Decorativeness in Architecture & Design, Ornamentalism*, Clarkson N. Potter, New York.
- Şekil 1.
- Manço, A. Şekil 6.
- Taksim Plaza Oteli Kataloğu. Şekil 8.