

## SON DÖNEM OSMANLI VE ÇAĞDAŞ TÜRK MİMARLIĞINDA “ORİENTALİST” YAKLAŞIMLAR

Oryantalizm konusunda en yetkin araştırmayı yapmış olan Edward Said'e göre, Doğu'ya duyulan ilgi sonucu Batı'da ortaya çıkmış olan bu bilim dalının tarihi çok eskilere dayanmaktadır ve bu, Homeros'un “ İlyada”sı, Aeschylus'un “ Persler”i, ve Euripides'in “ Bacchae”si ile kanıtlanmıştır ( Said, 55-56). Bugün anladığımız anlamda Oryantalizm ise Avrupa'daki yayılmacı emperyalist ülkelerin İslâm dünyasına duydukları ilgi sonucu, politik temeller üzerine yerleşmiş bir bilim dalı olarak 19. yüzyılda oluşmuştur.

“Orient”, ya da bildiğimiz kapsamıyla Müslüman Doğu, Batı için egzotik yaşam biçimlerinin yürürlükte olduğu, romantik ve ateşli tutkuların tadıldığı, unutulmaz doğal ve yapay görüntülerin izlendiği, ve başka hiç bir yerde eşi olmayan maceraların yaşandığı, gizemli, yekpare bir ülkedydi ( Said ,I) Burada yaşayan değişik kavimlerin aralarındaki farklılıklar Batılı araştırmacılar açısından önemli olmayan küçük ayrıntılardı. “Orient” olarak tanımlanan ve büyük bir bölümü o yıllarda Osmanlı egemenliğinde olan Kuzey Afrika, Orta Doğu, İran, Turan ve Hindistan topraklarını tek bir kültürün etkisinde gelişmiş yekpare bir ülke olarak görmek, Batı Hıristiyanlığı'na karşıt bir din olarak kabul edilen İslâmiyet'in bu ülkelerde büyük ölçüde egemen olmasından kaynaklanmaktaydı

Afrika, Asya ve Orta Doğu ülkelerinin din, dil, tarih ve kültürlerini araştırmayı amaçlayan “ Orientalizm” , 19. yüzyıl ortalarına doğru, özellikle Theophile Gautier'in yazılarının da etkisi ile, İslâm dünyasındaki insanları ve görüntüleri konu alan resim sanatına ve yine bu dünyanın değişik mimarî biçimleri ile diğer sanatsal üretiminden etkilenecek Batı Avrupa kentlerinde gerçekleştirilen yapılara ve porselen, kumaş, giysi gibi el sanatlarına da adını vermiştir ( Germaner- İnankur, 9-10). Ancak, 19. yüzyılda bu adla anılmaya başlamış olmasına rağmen, Doğu'ya ve İslâm ülkelerine duyulan ilginin resim sanatına yansımaları çok daha eskilere dayanmaktadır. Haçlı seferlerinden dönen askerlerin Orta Doğu hakkında anlattıkları görkemli öyküler, yanlış yorumlara yol açmış olsa da, belirli bir Doğu mistisizminin Orta Çağ Avrupa resminde yer almasına neden olmuştur. Bu yıllarda Batı ülkelerinde Doğu'ya gösterilen yoğun ilginin esas kaynağını Hıristiyanlık ve Kudüs'ün çok dinli kutsallığı oluşturduğundan, dönemin Avrupa resim sanatında Hıristiyanlık tarihinin ünlü kişilerinin yaşamlarını konu alan tablolarla gerçeklerden uzak, hayali bir İslâm dünyası imajı , kullanılmıştır (Resim 1) ( Germaner- İnankur, 11)

Doğu Hıristiyanlığı'nın merkezi-İstanbul'un Türkler tarafından alınması, Müslüman Doğu'yu Avrupa'nın yanı başına taşımış, kentin yeni sahipleriyle gelişen ticarî ilişkiler Osmanlıların Batı'da daha yakından ve biraz daha doğru bir biçimde tanıyıp değerlendirilmelerine ve resmedilmelerine neden olmuştur. Batı'nın Orta Doğu üzerinde geniş anlamda bilimsel bir, araştırmaya girmesi ise Napolyon'un 1798'deki Mısır seferi ile olmuş Fransız donanmasına eşlik eden ve aralarında ünlü Champollion'un da bulunduğu elli kadar Fransız bilgini bu seferin 19. yüzyıl “ Orientalizm”inin başlangıcını oluşturmasına ve zengin Mısır tarihinin bilimsel yöntemlerle incelenerek ortaya çıkarılmasına öncülük etmişlerdir.

Güçlü Avrupa ülkelerinin Doğu'ya gösterdikleri sömürgeci ilgi çerçevesinde, Napolyon'un Mısır seferini 1830'da Cezayir'in Fransızlarca işgal edilmesi, aynı yıl Mora'da Osmanlılar aleyhine bir Yunan devletinin kurulması, ve 1854'de Kırım Savaşı'nın başlatılması izlemiş, Paris'de kurulan Mısır Enstitüsü'nden sonra benzer bilimsel kuruluşlar İngiltere ve Amerika'da da açılmış, Sylvestre de Sacy, Ernest Renan gibi yazarların çalışmaları 19. yüzyıl “ Orientalizm”inin ilk bilimsel ve rasyonel temellerini oluşturmuşlardır ( Germaner İnankur, 19).

Aynı yüzyılın en belirgin düşünce ve sanat akımlarından biri olan “Romantizm”in yoğun etkisi altında kalan “ Orientalist”lerin Doğu'ya duydukları ilgi, hızla endüstrileşerek değişen çevrelerinden bunalıp kendilerine görkemli bir geçmişi anımsatan ve mutlu bir gelecek vadeden ütöpik bir rüya ülkesine sığınma gereksiniminden kaynaklanmıştır. Romantik yazın çerçevesinde Doğu heyecan, macera ve zenginliği temsil

etmiş, Byron, Chateaubriand, Lamartine, Loti ve Hügo gibi romantik yazarların yapıtları sürekli olarak bu gizemli hayal dünyasının gösterişli, renkli ve çekici görüntü ve kişilerini yansıtmışlardır.

Yazın ve resimde izlenen bu “ Orientalist” modanın mimarlıktaki karşınının başlangıcını John Nash'in Hint ve Mağrib mimari öğselerini bir arada kullanarak 1815'de Brighton'da gerçekleştirdiği egzotik ve eklektik (seçmeci) Kraliyet Pavyonu oluşturmuştur (Resim 2). İslâm ülkeleri mimarisinin Batı'yı etkilemesindeki en önemli gelişme ise, ilki 1851'de Londra'da yapılan ve daha sonra 1855,1867,1878 ve 1900'de Paris'te, 1873'de Viyana'da ve 1893'de Chicago'da yinelenen uluslararası fuarlarda gerçekleştirilen ve yaptırılan ülkenin kültür varlığını ve geleneksel mimarisini sergilemeyi amaçlayan sergi pavyonları ile olmuştur. 1851'deki ilk Londra fuarında Elhamra Sarayı gibi bazı ünlü yapıların modelleri ya da gerçek mimarî parçaları Doğu uygarlığının ilginç ürünleri olarak sergilenirken, ilk kez 1867 Paris fuarında yerel mimarî üslûplara uygun olarak biçimlendirilmiş bağımsız yapılar ya da yapı grupları İslâm ülkelerinin sergi pavyonları olarak kullanılmışlardır. Bu tutum bundan sonraki tüm fuarlarda da sürdürülerek Doğu'nun farklı ve zengin mimarî kültürünün otantik bir biçimde batı başkentlerinde sergilenmesine çaba gösterilmiştir.

II. Mahmut'la birlikte batılılaşma sürecine giren Osmanlı İmparatorluğu için Avrupa'da gelişen “ Orientalizm” Batı uygarlığı'nın Doğu'da da izlenmesi gereken yenilikçi moda akımlarından biriydi. Bir anlamda, Batılıların Doğu ve İslâm kültürlerine gösterdikleri yoğun ilgi nedeniyle ortaya çıkan bu akımın Doğu'daki karşıtına, bugüne dek kullanılmamış olsa da, “ Occidentalism” (batılılık) adı verilebilir. Nitekim, Tanzimat reformları ile İmparatorluğa getirilmeye çalışılan çağdaşlaşmanın kökeninde Batı Avrupa uygarlığına duyulan özlemin bulunduğu bilinmektedir. Bu kapsamda, hukukta, eğitimde ve toplum yaşamında izlenen batılılaşmanın yanı sıra, II. Mahmut ve Abdülmecid dönemlerinde gerçekleştirilen yeni binalarda da o dönemin geçerli Batı üslûplarının kullanıldığı, bu binaların tasarımı ve yapımı için yabancı mimarlardan, ya da Batı'da eğitilmiş azınlık mimarlarından yararlandığı görülmektedir. Bu yıllarda yapılan büyük boyutlu askerî kışlaların, sarayların, ve hatta dinî yapıların bile bu üslûpların etkisinde biçimlendirildikleri dikkati çekmektedir (Resim 3).

Ülkeyi çağdaş Batı uygarlığına ulaştırmak için yoğun çaba gösteren Abdülaziz'in 1861-1876 arasındaki saltanat dönemi, öykünülen Batı'dan kaynaklanan “ Orientalist” üslubun Osmanlı mimarisini en fazla etkilediği dönem olmuştur. 1867 Paris sergisini bizzat ziyaret eden Sultan Abdülaziz burada Fransız mimar Parville tarafından tasarlanan Osmanlı pavyonlarını da gezmiş ve büyük bir olasılıkla, geleneksel Osmanlı yapı kültürünü Batı'ya yansıtılmaları nedeniyle, bu yapılarda kullanılmış olan tarihî mimarî üslubu ilerici bir biçimleme yöntemi olarak içtenlikle onaylamıştır. Nitekim, tahta geçtiği 1861'den başlayarak “ orientalist” üslûba göre biçimlendirilmiş yapıların İstanbul'da görülmeye başlandığı bilinmektedir.

“ Orientalist” mimarinin İstanbul'daki ilk örneklerinden birini Tanzimat'ın ve batılılaşma programlarının en ateşli uygulayıcılarından Sadrazam Keçecizade Fuat Paşa'nın Sultan Ahmet'deki küçük külliyesi oluşturmuştur. 1870'li yılların başlarında yapıldığı tahmin edilen külliye küçük bir mescit, bir türbe ve bir müstemilat binası bulunmaktadır. Külliyenin çevresi taş babalar arası demir parmaklıklarla örtülü, alçak bir duvarla korunmuştur (Resim 4). Fatih Sultan Mehmed döneminde yapılmış olan “Uzun Şuca Mescidi”nin yerinde gerçekleştirilen cami, tek bir kubbeyle örtülü sekizgen bir harim bölümüyle harimin üç kenarını kapatan, dikdörtgen biçimli, kapalı bir son cemaat yerinden oluşmuştur. Son cemaat yerinin orta doğrultusunda kesme taşla yapılmış bir giriş portalı bulunmaktadır (Resim 5). İç yönden girilebilen portalin giriş açıklıkları Mağrip kökenli dairesel atnalı kemerlerle geçilmiştir. Son cemaat yerinin yüzeyden girintili dikdörtgen panolar içine yerleştirilmiş benzer biçimli pencerelerinde ise, alt bölümler özenli düzeyinde taş bir söve ile geçilerek dikdörtgen pencerelere dönüştürülmüş, bunun üzerinde kalan kemer içlikleri ise ışıklık pencereleri biçiminde kullanılmıştır. Sekizgen ana kütlemin mihrap duvarı dışındaki geri kalan yüzlerinde, yine yüzeyden girintili dikdörtgen panolar içinde dairesel profilli atnalı kemerlerle geçilmiş ince uzun, ikiz pencerelerle bunların üzerinde yer alan birer adet daire biçiminde madalyon bulunmaktadır (Resim 6). Geleneksel Osmanlı mimarisinde bulunmayan, ancak Memlûk mimarlığında sıkça görülen bu pencere düzenlemesi, düşey çizgilerindeki vurgulama nedeniyle ayrıca Venedik Gotiği'ndeki pencere düzenlemelerini de anımsatmaktadır. Son cemaat yeri üzerinde bulunan kadınlar mahfili, kubbesi ve duvarları sarı, kırmızı ve mavi renkli ve bitkisel motifli kalem işleriyle bezenmiş olan harime yekpare ahşap korkuluklu üç balkonla açılmaktadır (Resim 7). Üst bölümleri ters kavisli basık at-nalı kemerlerle geçilmiş olan balkon açıklıkları,

Mağrip kaynaklı kalem işi motiflerle birlikte, ibadet kurallarına çok uygun olmayan ve Osmanlı mimarisinde ancak geç dönemde ender olarak görülen sekizgen planlı harime olağan dışı, eklektik bir görüntü vermektedir. Bu karmaşık kemer türü, daire profilli atnalı kemerlerle birlikte, müstemilat binasının pencerelerinde de kullanılmıştır (Resim 8).

Fuat Paşa külliyesinin en ilginç yapısı olan sekizgen plânlı, kubbeli türbe ise sivri at-nalı kemerli pencereleri ve mermer kaplı cephelerindeki zengin oyma bezeme programıyla dikkati çekmektedir (Resim 9). Yine Mağrip kökenli motiflerin oluşturduğu bu programın “ Orientalist” mimariyi en fazla etkilemiş olan Elhamra Sarayı'ndan kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Osmanlı “ Orientalizm”i üzerine önemli araştırmaları bulunan Turgut Saner'e göre Batı Avrupada ortaya çıkan bu akımın ilk ve ana kaynağını Elhamra Sarayı oluşturmuştur. 19. yüzyıl başlarında Bu sarayı konu alan bir çok yazılı kaynak olduğu gibi, bu kaynaklardan esinlenerek gerçekleştirilmiş mimarî yapıtlar da bulunmaktadır. Bunların arasında Alman mimar Ludwig Zanth'n, 1842-1846 yılları arasında, Stuttgart yakınlarında, Württemberg Kralı I. Wilhelm için tasarlayıp gerçekleştirdiği “ Wilhelma Sarayı” büyük bir olasılıkla İstanbul'daki Çırağan Sarayı'nın tasarımına kaynaklık etmiş olması nedeniyle önemlidir (Saner, 134-138).

Sultan Abdülaziz'in emri ile, Saray baş-mimarlarından Nikogos Balyan tarafından tasarlanıp, 1864-1871 yılları arasında Serkis ve Agop Balyan tarafından gerçekleştirilen Çırağan Sarayı, “ orientalist” mimarisinin İstanbul'daki en belirgin örneklerinden birini oluşturmuştur. 1910 yılında bir yangın sonucu yok olan sarayın özellikle iç mekânlarının biçimlenmesinde “ Elhamra” etkisindeki “ Wilhelma Sarayı”ndan etkilendiği, eski çizim ve resimlerden anlaşılmaktadır (Resim 10) (Saner, 144-145). Osmanlı başkentindeki “ Orientalist” mimarinin önemli örneklerinden biri de, 1861-1864 yılları arasında yine Serkis ve Agop Balyan tarafından tasarlanıp gerçekleştirilen Beylerbeyi Sarayı'dır. Seçmecî bir yaklaşımla düzenlenmiş neoklasik ve neobarok dış cephelerine karşın, iç mekânların tasarlanıp bezelenmesinde izlenen doğu kaynaklı düzenlemeler binayıb “ orientalist” mimari kapsamında özel bir konuma yerleştirmektedir. Özellikle yapının güney batı bölümünde planlanmış olan selamlığın üst katındaki Mabeyn-i Hümayun'un iki yanındaki Süfera toplantı salonu ile Süfera bekleme odasının çok kaliteli bir işçilikle gerçekleştirilmiş ahşap duvar kaplamaları doğu seçmeciliğinin İstanbul'daki en ilginç örneklerini oluşturmaktadırlar (Resim 11). Fuat Paşa Külliyesi ve Çırağan Sarayı'nda izlenen “ Elhamra Sarayı” etkisi bu mekânların düzenlenmesinde görülmemektedir. Her ne kadar Süfera bekleme odasının duvar panolarında dairesel profilli atnalı kemerler kullanılmışsa da, Mağrip kaynaklı bu kemerlerin çok düzgün bir geometri ve olağanüstü bir ahşap işçiliği ile gerçekleştirilmesi bu iç mekân düzenlemesine yeni ve özgün bir yorum getirmiştir.

Bazılarındaki ilginç yorumlamalara karşın, Osmanlı başkentinde saptanabilen ve ufak bir bölümünü yukarıda izlediğimiz 30 kadar “ orientalist” üslûptaki binanın (Saner, 135) İmparatorluğun Batılılaşma döneminde Avrupa'da moda olan bir mimarî biçimleme yöntemine göre tasarlanıp gerçekleştirildiklerini göz önünde tutarsak, diğer Batı'lı üslûplarla birlikte bu üslûbun da “ occidentalist” bir yaklaşımla, batılı ve yenilikçi bir tasarım yöntemi olarak İstanbul'da kabul gördüğü ve bu nedenle de çağdaşlaşma açısından yanlış bir seçim oluşturduğu ortaya çıkmaktadır. İstanbul'da “ orientalist” mimari kapsamında kullanılan yapı öğelerinin büyük çoğunluğu Endülüs, Mağrip ve hatta Hint-İslâm geleneklerinden kaynaklanmış olup bunların tümü Osmanlı mimarlık geleneğine yabancı olan öğelerdir. Bunların hepsinin bir arada kullanılmaları ise 19. yüzyıl seçmeciliğinin bir sonucu olup, batılılaşma ve çağdaşlaşma isteklerinin yanı sıra Batı karşısında kültürel kimliğini koruma çabasında olan İmparatorluk için garip bir çelişki oluşturmuşlardır.

Tüm 19. yüzyıl boyunca Batı'dan ithal edilen yabancı biçimleme yöntemleri nedeniyle geleneksel kimliğini yitirmeye başlayan İstanbul'da, 20. yüzyıl başlarında alevlenen Türk ulusçuluğunun da etkisiyle, mimariye yeni bir üslûbun egemen olduğunu görürüz. Kurallarını Mimar Kemalettin ve Mimar Vedat Bey gibi genç Türk mimarlarının oluşturdukları bu yeni üslûp, Ulusal Türk mimarlığı olarak bilinen ve Cumhuriyet'in ilk on yılında da etkisini sürdüren bir biçimleme yöntemidir ve bilinçsizce kullanılan eklektik Doğu ve Batı mimari öğelerine karşı, Klasik Çağ Osmanlı mimarisinin yapı öğelerini savunur. Ancak, Vedat ve Kemalettin Bey'lerin Batı kökenli eğitimleri ve biçimleme yöntemlerinin 19. yüzyıl anlayışına uygun tarihe dönüklüğü nedeniyle, bu yeni üslûp da kendisini seçmecî olmaktan kurtaramaz. Örneğin, Vedat Bey'in Sultan Ahmet'de Hipodrom alanına bakan 1910 tarihli Tapu Dairesi (Resim 12), Klasik Çağ Osmanlı mimarisinden esinlenmiş sivri kemerli pencerelerine, kemer köşelerine yerleştirilmiş çinilerine, ahşap payandalarla

desteklenmiş nakışlı geniş saçaklarına karşın yine de bu yıllarda Avrupa'da hala geçerli olan, çok katlı bir neo-Rönesans kütleden oluşmuştur. Bu durumuyla yapı tarihî ve kültürel Osmanlı kimliğini korumaya çalışan ama Batılı olmaktan kurtulamayan, eklektik (seçmeci) bir kişiliğe sahip olup, hem “orientalist” ve hem de “occidental” bir görünüş sergilemektedir. Aynı durum İmparatorluğun son görkemli yapısı olan Kemalettin Bey'in Dördüncü Vakıf Hanı için de geçerlidir (Resim 13). Üstelik bu çok katlı binada köşe kulelerinin üzerine gereksiz yere yerleştirilmiş küçük kubbeler yapının “orientalist” niteliğini daha da vurgulamaktadırlar.

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Batı modelinde demokratikleşme ve çağdaşlaşma çabalarını yoğunlaştıran Türk toplumunda, hızlı çevresel değişim, yetmiş yıllık Cumhuriyet tarihinde zaman zaman kimlik sorununun gündeme gelmesini sağlamıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında süregelen Ulusal Mimarlık çabalarından sonra ikinci bir ulusçuluk hareketinin İkinci Dünya Savaşı ile birlikte Almanya'nın etkisinde başladığı bilinmektedir. Bu dönemde yapılan binalarda gururlu bir yerel kimlik arayışının yeniden yaşandığı görülür. Örneğin, Emin Onat'ın Ankara'da Sevda ve Cenap And için 1948'de tasarladığı iki katlı ev işlevsel olarak tüm çağdaş gereksinimleri karşılarken, cephe düzenlemesinde tarihî Ankara evlerinin ahşap bindirmelikli çıkıntılarını yararlanılmıştır (Resim 14). Ancak bu dönemin asıl “orientalist” yaklaşımını, bu yıllarda birçok orta ve üst sınıf evinde bulunması moda olan, tarihî folklorik malzemeyle düzenlenmiş Şark köşeleri oluşturmuştur (Resim 15). Kişiyi çağdaş toplumun yalın ve renksiz çevresinden geçmişin zengin ve görkemli dünyasına taşıyan bu köşeler, yoklukların egemen olduğu İkinci Dünya Savaşı yıllarında daha rahat dönemlere duyulan özlemin bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

1960'da 27 Mayıs Devrimi ile birlikte gelişen politik kutuplaşmaların eşliğinde, Türk mimarlığında görülmeye başlayan çok yönlülüğe koşut bir biçimde, geçmişe duyulan özlemin toplumun bazı bölümlerinde yoğunlaştığı izlenir. Bu bağlamda, Ankara, Kocatepe'de yapılmasına karar verilen caminin fazla çağdaş bulunan ilk tasarımından vazgeçilmiş, bunun yerine ana yapı malzemesi dışında hiç bir teknolojik ve estetik yenilik getirmeyen, beton kalıplarının yapımı için neredeyse koca bir ormanın yok edildiği, üstelik çağdaş betonarme inşaata uygun olmayan geleneksel camilerden kopya edilmiş formuyla gerçek bir “neo orientalist” ucube gerçekleştirilmiştir (Resim 16).

19. yüzyıl boyunca uluslararası fuarlarda Doğu'nun temsil edilmesi üzerine kapsamlı bir araştırmayı gerçekleştiren Zeynep Çelik'e göre, kendi kültürlerini korumak amacıyla, yüzyıl boyunca Batı'dan ithal ettikleri modernizasyonu yerel değerler ve formlarla dengelemeye çalışan İslâm ülkelerinin bu ikilemi günümüzde de sürmektedir (Çelik, 3). Doğu-Batı kültürel, dinsel ve teknolojik karşıtlığının bir sonucu olan bu ikilem, hızla globalleşmekte olan dünyada yapay çevrenin biçimlendirilmesi konusunda çelişkili sonuçlar elde edilmesine, 21. yüzyıl eşliğinde tüm ülkelerde, fakat özellikle İslâm ülkelerinde yeni bir eklektisizm (seçmecilik)'in yaşanmasına neden olmaktadır.

80'li yıllardan beri ekonomik açıdan hızla gelişen, ancak aşın derecede sulandırılmış genel eğitim düzeyi nedeniyle ne Batı ve ne de Doğu kültürlerini yeterince sindiremeyen günümüz Türk toplumunda da, sert bir “orientalizm”-“occidentalizm” çatışması hemen her konuda olduğu gibi mimarlıkta da yürürlüktedir. Her şeyin salt para ile değerlendirildiği popülist bir dünya görüşünün kapitalist Batı toplumlarında oluşturduğu Post-modern (modernizm sonrası) mimari, çağdaş Türk kentlerindeki hızlı yapılaşmayı şiddetle etkilemektedir. Bu mimarinin gereği, neoklasik biçimli kolon ve alınlıklardan oluşmuş giriş bölümleri çeşitli yapılara geliş güzel bir biçimde eklenmektedir (Resim 17 ve 18). Bazı örneklerde bu alınlıkların üzerine, klasik çağ alınlıklarındakiler gibi kabartma motifler bile yapıldığı görülmektedir (Resim 19). Bazı örneklerde ise Batı kaynaklı neoklasik yapı öğelerinin tüm binanın genel biçimlemesinde etkin oldukları görülmektedir (Resim 20).

Bu “neo-occidental” uygulamaların yanı sıra geleneksel yapı kültürünün vurgulandığı örnekler de son yıllarda sık sık görülmektedir. Örneğin, bazı çok katlı betonarme apartman yapılarında geleneksel Türk evine özgü ahşap saçaklar, balkon parmaklıkları ve yan pencereleri bitişik apartmanlardan gizleyen ahşap kafesler bu amaca hizmet etmek için kullanılmışlardır (Resim 21). Bazı diğer özel örneklerde ise, günümüzde yinelenmelerine hiç gerek olmayan geleneksel yapı formlarının, salt prestij amacıyla, neredeyse görgüsüzce sergilenen, oymalı, yaldızlı, eklektik bir zenginlik gösterisine dönüştürüldüğü izlenmektedir (Resim 22).

Çağdaş Türk mimarisindeki postmodern eklektizmin en ilginç örneklerinden birini ise, Ankara'da Oran yolunda inşa edilmiş, Doğu ve Batı kaynaklı yapı öğelerini bir arada kullanan karmaşık biçimli, çok katlı bir apartman binası oluşturmaktadır (Resim 23). Bu örnek de, 20'lerin bağımsız yerel konutlarından esinlenmiş çok katlı bir köşe kulesi ile, klasik çağ Yunan ve Roma tapınaklarının giriş bölümlerini anımsatan ve yapı yüzeyine yapışık, dairesel kesitli kolonların taşıdığı büyük bir alınlık, ön cephede birlikte kullanılmışlardır. Cephede yer alan değişik büyüklükteki pencerelerden yalnız ikisinin üzerine yerleştirilen üçgen alınlıklar, silindirik köşe kulesini örten konik külahın geniş saçaklarını taşıyan ahşap payandalar, cephenin yalnızca bir bölümünü örten kesme taş yüzey kaplaması, zemin katta geri çekilmiş girişi belirleyen çifte kemer, yapının biçimlendirilmesindeki ana etmenin bu karmaşık ve eklektik düzenlemeyle izleyenler üzerinde şok etkisi bırakmak olduğunu göstermektedir. Çağdaş popülist toplumun beğenisine çok uygun olan bu tür karmaşık mimarî biçimlemeler, geleceğin dünyasında Doğu ve Batı arasındaki kültürel farklılıkların giderek azalacağına, global değerler çerçevesinde uluslararası mimarî çözümlerin benimseneceğine, bu çözümlerin ise, belki de yöresel renklerle çeşitlendirilip zenginleştirileceğine işaret etmektedir.

#### KAYNAKLAR:

- Batur, A ., “Beylerbeyi Sarayı”, İstanbul Ansiklopedisi, Cilt:2, 1994, s. 206-210.
- Çelik, Z ., Displaying the Orient, University of California Press, Berkeley:1922
- Erdoğan, K ., “Çırağan Sarayı”, İstanbul Ansiklopedisi, Cilt: 2, 1994  
s. 505-507.
- Germaner, S. - İnankur, Z ., Orientalism and Turkey, The Turkish Cultural Service Foundation, İstanbul: 1989.
- Said, E ., Orientalism, Penguin Books, London: 1978.
- Saner, T ., “19. Yüzyıl Eklektisizminde Elhamra'nın Payı”, Osman Hamdi Bey ve Dönemi, Tarih Vakfı, İstanbul: 1993.
- Tuğlacı, P ., Balyan Ailesi, İnkilap ve Aka Kitabevleri, İstanbul: 1981.

\* Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Dekanı, Ankara-TÜRKİYE.

Prof. Dr. Yıldırım YAVUZ