



**CENGİZ BEKTAŞ’IN “ANADOLULU” MİMARLIK SÖYLEMİNİ
YOLCULUK VE YEREL MODERNLİK ÜZERİNDEN OKUMAK**

Melike AKYOL

**DOKTORA TEZİ
MİMARLIK ANA BİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

HAZİRAN 2019

Melike AKYOL tarafından hazırlanan “CENGİZ BEKTAŞ’IN “ANADOLULU” MİMARLIK SÖYLEMİNİ YOLCULUK VE YEREL MODERNLİK ÜZERİNDEN OKUMAK” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Mimarlık Ana Bilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Esin BOYACIOĞLU

Mimarlık Ana Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum.

.....

İkinci Danışman: Prof. Dr. T. Elvan ALTAN

Mimarlık Tarihi Ana Bilim Dalı, Orta Doğu Teknik Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum.

.....

Başkan: Prof. Dr. Zeynep ULUDAĞ

Mimarlık Ana Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum.

.....

Üye: Prof. Dr. Belgin TURAN ÖZKAYA

Mimarlık Tarihi Ana Bilim Dalı, Orta Doğu Teknik Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum.

.....

Üye: Prof. Dr. Neşe GURALLAR

Mimarlık Ana Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum.

.....

Üye: Doç. Dr. Haluk ZELEF

Mimarlık Ana Bilim Dalı, Orta Doğu Teknik Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum.

.....

Üye: Doç. Dr. Önder AYDIN

Mimarlık Ana Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum.

.....

Tez Savunma Tarihi: 28/06/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Doktora Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....

Prof. Dr. Sena YAŞYERLİ

Fen Bilimleri Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Melike AKYOL

28/06/2019

CENGİZ BEKTAŞ'IN “ANADOLULU” MİMARLIK SÖYLEMİNİ YOLCULUK VE YEREL MODERNLİK ÜZERİNDEN OKUMAK

(Doktora Tezi)

Melike AKYOL

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Haziran 2019

ÖZET

Bu tez çalışması, kültürel bilinçlenme ve mimarlıkta yerel modernlik arayışında mimarın yolculuğunun rolünü incelemeyi amaçlamaktadır. Modernliğin büyük anlatısı çerçevesinde vurgulanan evrensellik söylemi yerine yerel kültürün içindeki evrensel değerlerin keşfedilmesinde yolculuk eleştirel bir arayış süreci olarak tanımlanmıştır. İcat edilmiş soyut bir “evrensellik” tanımı yerine yerel olanın içindeki evrensel potansiyeli somut olarak açığa çıkarmayı hedefleyen “evrensel özne”lerin yerel-modern keşifleri araştırılmak istenmiştir. Bu kapsamda yolculuk pratiğini mimarlık söyleminin ve mesleki üretim kurgusunun odağına yerleştiren ve yerel-modern mimarlık yaklaşımını oluşturmada bir anahtar olarak gören Cengiz Bektaş’ın anlayışı ve deneyimi örneklenmiştir. Mimarlıkta 1920’lerden itibaren etkili olan Uluslararası Üslup’un önerdiği biçimsel kısıtlılık yerine, 1950’ler sonrası dönemde yerel değerlerden yola çıkan modernizmi savunan bölgeselci ve konumlandırılmış modernist yaklaşımlar öne çıkmıştır. Mimarlıkta bu gelişmelerle eş zamanlı olarak 20. yüzyıl ortasında kültürel zeminde yerelliğe odaklanan Mavi Anadoluocular’ın Anadolu aydınlanması söylemleriyle aynı paralellikte Bektaş, kültürel bir üretim alanı olarak gördüğü mimarlıkta Anadolu’ya özgü düşünsel ve pratik üretim ortaya koyma ödevini üstlenmiştir. Bu doğrultuda Mavi Anadoluocular’ın kendisinin de katıldığı Mavi Yolculukları’nda olduğu gibi, Bektaş da Anadolu coğrafyasında yaşamış kadim kültürleri ve onların bugüne ulaşmış geleneklerini öğrenmek, anlamak, çağdaşlık çerçevesinde canlı tutarak geleceğe aktarmak için yolculuk pratiğinin yerinde görme deneyiminden faydalanmıştır. Bektaş, geliştirdiği Anadolu mimarlık söylemi çerçevesinde geleneğe eklenen çağdaş bir üretimi ve bu bağlamda bölgesel ve modern bir mimarlık yaklaşımını benimsemektedir. Evrensel özne olarak Bektaş’ın, yolculuklarında Anadolu’nun geleneksel yapılarında keşfettiği evrensel ve çağdaş unsurları mimari ve kültürel alanda aktardığı, paylaştığı ve çağdaş üretim içinde yeniden somutlaştırdığı; bu yönleriyle aydın kültür öncüsü ve öncü mimar olma rolünü üstlendiği vurgulanmıştır.

Bilim Kodu : 80112

Anahtar Kelimeler : Kültür, Yolculuk, Evrensellik-Yerellik, Mimarlık Söylemi, Modern Mimarlık, Anadolu, Mavi Anadolu Akımı, Mavi Yolculuk, Cengiz Bektaş

Sayfa Adedi : 288

Danışman : Prof. Dr. Esin BOYACIOĞLU

İkinci Danışman : Prof. Dr. T. Elvan ALTAN

READING CENGİZ BEKTAŞ’S DISCOURSE OF “ANATOLIAN” ARCHITECTURE
THROUGH TRAVEL AND LOCAL MODERNITY

(Ph. D. Thesis)

Melike AKYOL

GAZİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF NATURAL AND APPLIED SCIENCES

June 2019

ABSTRACT

This study aims to examine the role of architect’s journey in gaining cultural consciousness and on the search of local modernity in architecture. Travel is defined as a process of a critical quest for discovering universal values included in local culture instead of the discourse of universalism underlined in the frame of the grand narrative of modernism. Rather than the invented abstract description of “universality”, this study focuses on local-modern discoveries put forward by “universal subjects” who searched for the universal potential in the local. In this context, Cengiz Bektaş, who sees travel as a key to construct his architectural discourse and local-modern approach in his architectural production process, is studied. From the 1950s onwards, regionalist and situated modernist approaches seeking the modern in local architecture came into prominence replacing the International Style of early 20th century. Simultaneously, intellectuals of Blue Anatolia movement in Turkey focused on local cultural values in their Anatolian enlightenment discourse. Correspondingly, Bektaş aims at highlighting Anatolia’s local and contemporary values and undertakes the task of architectural production peculiar to Anatolia. Accordingly, as in the “blue” travels of intellectuals of Blue Anatolia movement, which Bektaş also participated, he made use of the experience of seeing-on-site offered by traveling so as to learn ancient cultures settled in Anatolia with contemporary consciousness and to transfer them to the future. Within the scope of Anatolian architectural discourse, Bektaş embraces a contemporary, regional and modern approach in architecture that is articulated via tradition. In this study it is emphasized that Bektaş as a universal subject discovers universal properties in Anatolian tectonic by means of his travels. Bektaş’s travels provide him to transfer and share his discoveries on both cultural and architectural ground and to concretize his discoveries via his contemporary architectural production. By using travel as a tool for discovery, education and production, Bektaş adopted the pioneering role given by modernity; consequently, it is observed that Bektaş accepts the role of being a modern architect and an intellectual culture pioneer.

Science Code : 80112

Key Words : Culture, Travel, Universality-Locality, Architectural Discourse, Modern Architecture, Anatolia, Blue Anatolia Movement, Blue Voyage, Cengiz Bektaş

Page Number : 288

Supervisor : Prof. Dr. Esin BOYACIOĞLU

Co-Supervisor : Prof. Dr. T. Elvan ALTAN

TEŞEKKÜR

Doktora ve akademik çalışmalarım süresince, akademik anlamda olduğu kadar kişiliği ve insani yönüyle de örnek aldığım; bu tez çalışmasının her aşamasında desteğini hissettiğim, görüşlerinden, bilgilerinden öğrendiğim değerli tez danışmanım Prof. Dr. Esin BOYACIOĞLU'na çok teşekkür ederim. Doktora ve tez çalışmalarımda beni destekleyen, fikirleriyle bana yol gösteren, kişiliğiyle ve akademik yönüyle örnek aldığım değerli tez danışmanım Prof. Dr. T. Elvan ALTAN'a çok teşekkür ederim. Tez İzleme Komitemde değerli katkılarıyla ve görüşleriyle yer alan, yorumlarıyla çalışmamı destekleyen hocalarım Prof. Dr. Belgin TURAN ÖZKAYA ve Prof. Dr. Neşe GURALLAR'a çok teşekkür ederim. Tezimin değerlendirilmesi ve tamamlanması sürecindeki değerli katkıları ve yorumları için jüri üyelerim Prof. Dr. Zeynep ULUDAĞ, Doç. Dr. Haluk ZELEF ve Doç. Dr. Önder AYDIN'a çok teşekkür ederim. Tezim için yaptığım araştırma kapsamında bana zaman ayırarak kendisiyle görüşme şansı veren Sayın Cengiz BEKTAŞ'a; bu görüşme için yardımlarını esirgemeyen Sayın Nevzat SAYIN ve Dilara SEZGİN'e teşekkür ederim. SALT Araştırma Cengiz Bektaş Arşivi'nde çalışmamı olanaklı kılan SALT'a ve Meriç ÖNER'e; henüz yayımlanmamış arşiv belgelerini incelememde bana yardımcı olan Melis CANKARA'ya; İstanbul'da bana evini açan Firuzan Melike SÜMERTAŞ'a teşekkür ederim. Hayatımın her anında yanımda olan, beni destekleyen aileme; annem Aysen KOLAĞASIGİL'e, babam Selim AKYOL'a ve kardeşim Sema AKYOL'a çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	ix
RESİMLERİN LİSTESİ	x
1. GİRİŞ.....	1
2. YEREL KÜLTÜR, YOLCULUK VE MİMARLIK.....	15
2.1. Kültür ve Yolculuk.....	15
2.1.1. Kültür kavramının evrensel ve yerel açılımları.....	16
2.1.2. Kültürel ve yerel bir söylem: Mavi Anadoluculuk	23
2.1.3. Yolculuk aracılığıyla yerelliğin keşfi: kültürlenme ve öğrenme pratiği olarak Mavi Yolculuklar.....	43
2.2. Kültürel Bir Pratik Olarak Mimari Yolculuk.....	58
2.2.1. Yolculuk kavramı.....	60
2.2.2. Mimarın yolculuğu	71
2.2.3. Yolculuk, yerellik ve modernlik	87
3. CENGİZ BEKTAŞ'IN YEREL MİMARLIK VE YOLCULUK ANLAYIŞI	95
3.1. 1950'ler Sonrası Türkiye Modern Mimarlığında Yerellik Arayışları.....	95
3.1.1. Modern mimarlıkta konumlandırılmış ve bölgeselci yaklaşımlar	97
3.1.2. Bölgeselcilik ve Anadolu	112
3.1.3. Toplum bilinci ve aydın özne olarak mimar	125
3.2. Bektaş'ın Anadolululuk Söylemi, Yolculuk Pratiği ve Mimarlık Anlayışı.....	131

Sayfa

3.2.1. Aydın kültür insanı olarak mimar Bektaş.....	134
3.2.2. Bektaş'ın “Anadolulu” mimarlık söyleminde kültürlenme, öğrenme ve üretim pratiği olarak yolculuk.....	150
3.2.3. Bektaş ve mimarlıkta yerel modernliğin keşfi	209
4. SONUÇ	235
KAYNAKLAR.....	243
EKLER.....	257
EK-1. Cengiz Bektaş röportajı (24 Haziran 2017, Kuzguncuk, İstanbul)	258
EK-2. Cengiz Bektaş röportajı (3 Mart 2018, Kuzguncuk, İstanbul).....	273
EK-3. Cengiz Bektaş’a Sorular ve Yanıtları (2 Nisan 2019)	282
ÖZGEÇMİŞ	287

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge 3.1. Cengiz Bektaş'ın Mavi ve Yeşil Anadolu Yolculukları	160



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 3.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1974 yılında Mavi Yolculuk'ta Fethiye'de kayaya boyadığı balık deseni.	159
Resim 3.2. 1981 Mavi Yolculuk notlarından bir sayfa	165
Resim 3.3. (a, b) Mavi Yolculuk Toplantı Notları [1985]	166
Resim 3.4. Cengiz Bektaş'ın Mavi Yolculuk ile ilgili notları [1987]	167
Resim 3.5. (a, b, c, d) 1983 Mavi Yolculuk Sloganlarından örnekler.....	169
Resim 3.6. 1978 Mavi Yolculuk Haritası	169
Resim 3.7. (a, b) 1982 Mavi Yolculuk Defteri kapak sayfası ve başlangıç yazısı	170
Resim 3.8. (a, b) 1981 Mavi Yolculuk Günlüğü yolcu ve nöbetçiler	170
Resim 3.8.c. 1981 Mavi Yolculuk Günlüğü, 20 Haziran 1981 notları	171
Resim 3.9. 1981 Mavi Yolculuk Haritası.	172
Resim 3.10. (a, b) 1982 Mavi Yolculuk Defterinden sayfalarda günlük notlar	173
Resim 3.11. (a, b) 1984 Mavi Yolculuk Defterinde Erzak ve Yemek Listeleri	173
Resim 3.12. (a, b) Bedri Rahmi Eyüboğlu anıtı ve anıt için çizilen “göz” deseni, 1981	177
Resim 3.13. (a, b) Azra Erhat anıtı için çizilen “uçurtma” deseni ve Azra Erhat için anıt yapan Mavi Yolcular 1982	177
Resim 3.14. 1981 Mavi Yolculuk notları arasında Bedri Rahmi anıtı ile ilgili notlar ..	179
Resim 3.15. (a, b) 1982 Mavi Yolculuk Defterinde Azra Erhat anıtı ile ilgili sayfalar	180
Resim 3.16. 1986 Mavi Yolculuk Defterinden bir sayfa	181
Resim 3.17. Cengiz Bektaş'ın yazdığı Mavi Türkü, 1981.....	182
Resim 3.18. (a, b, c) 1978 Mavi Yolculuk defterine kaydedilen günlük yaşam ve mimari çalışma notları.....	189
Resim 3.19. (a, b, c, d) 1978 yılında Cengiz Bektaş'ın yönettiği Mavi Yolculuk'tan çizimler ve notlar.	190
Resim 3.20. 1978 Mavi Yolculuk defterinde Bergama üzerine notlar.....	192

Resim	Sayfa
Resim 3.21. (a, b, c, d) 1984 Mavi Yolculuk Defteri notları	193
Resim 3.22.a. 1988 Yeşil Yolculuk, Konu Dağılımı.....	196
Resim 3.22.b. 1989 Yeşil Yolculuk, Konu Dağılımı	197
Resim 3.23. (a, b) 1991 Batı Anadolu Gezisi Not Defteri	198
Resim 3.24. 2003 Mavi Yolculuk İzleği ve Cengiz Bektaş'ın notları	199
Resim 3.25. 2006 Mavi Yolculuk Sorumlu listesi	199
Resim 3.26. (a, b, c, d) 2003 Mavi Yolculuk Kitapçığında sayfalar	200
Resim 3.27. Cengiz Bektaş'ın 1976 yolculuğunda yaptığı bir çizimde Aksaray'daki bir yapının iç mekânı.....	210
Resim 3.28. Babadağlılar Çarşısı, Denizli, 1973.....	225
Resim 3.29. Türk Dil Kurumu, Ankara, 1973	225
Resim 3.30. Olbia Sosyal Özeği, Antalya, 1999	225
Resim 3.31. (a, b) Antik Tiyatro Oteli Bodrum, 1994	226
Resim 3.32. (a, b) Klüp Ora Tatil Köyü, Bodrum, 1990.....	226
Resim 3.33. Cengiz Bektaş çizimlerinde Kuşadası Evlerinde sokak ile evlerin ilişkisi, 1979.....	226
Resim 3.34. Antalya evlerinde sokak ile evlerin ilişkisi.....	227
Resim 3.35.a. Sümer Pek Evi, Plan, Ann Arbor, ABD, 1984	230
Resim 3.35.b. Atalay Tunçdemir Evi, Plan, Bartın, 1987.....	230
Resim 3.35.c. Pekcan Evi, Plan, Çeşme.....	230
Resim 3.35.d. Kadir Uslu Evi, Plan, Denizli, 1991.....	230
Resim 3.36.a. Sümer Pek Evi, Görünüş, Ann Arbor, ABD, 1984.	231
Resim 3.36.b. Atalay Tunçdemir Evi, Görünüş, Bartın, 1987.....	231
Resim 3.36.c. Pekcan Evi, Görünüş, Çeşme.....	231
Resim 3.36.d. Kadir Uslu Evi, Kesit, Denizli, 1991	231

Resim	Sayfa
Resim 3.37.a. Kangotan Evi, Plan, Datça, 1977	231
Resim 3.37.b. Kangotan Evi, Görünüş, Datça, 1977.....	231
Resim 3.38. (a, b) Etimesgut Camisi, Ankara, 1964.....	232
Resim 3.39. Sümer Pek Evi, Ann Arbor, ABD, 1984.....	232



1.GİRİŞ

Bu tezin amacı, yolculuk pratiğinin mimarlık ile ilişkisini Cengiz Bektaş'ın Anadolu mimarlık söylemi aracılığı ile araştırmaktır. Bu doğrultuda, Bektaş'ın kültürel ve mimari söylemlerinde vurguladığı Anadolu olma, Anadolu'yu tanıma ve ait olduğu Anadolu coğrafyası ve kültürünün bilincinde olma konuları incelenmek istenmektedir.

Bu araştırmanın çıkış noktası mimarlık ve yolculuğun ilişkisi ve mimarlıkta yolculuğun yerinin sorgulanması olmuştur. Bektaş, yolculuğu kendi gelişiminde önemli bir unsur olarak ele almış, erken yaşlarında izcilik ile başlayan doğayı ve coğrafyayı keşfederek tanıma ve anlama çabasında önemli bir deneyim olarak benimsemiştir. Mimarlık eğitimi öncesinde şiir ve yazı ile olan bağı, ait olduğu kültüre ve bu kültürün insanlarına ilişkin düşünceler geliştirerek kültürel bütünlük çerçevesinde bir mimarlık üretimine yönelmesiyle sonuçlanmıştır. Mimarlığı kültürel üretimin bir unsuru olarak gören Bektaş'ı “bütünsel ve çok yönlü”¹ bir “kültür insanı” olarak araştırmak, onun mimarlık mesleğinin yanında sürdürdüğü yazarlık ve ozanlık yönleri ile birlikte bütünleşen karakteri ve bu yönde geliştirdiği söylemlerinin kavranması için önemlidir.

Kültür ve yolculuk kavramlarının ve mimarlıkta yolculuğun yerinin araştırılmasında, bu tez kapsamında Cengiz Bektaş bir örnek olarak incelenmiştir. Bektaş, 1934 Denizli doğumludur. Orta öğrenimini İstanbul Erkek Lisesi'nde tamamlayan Bektaş, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde başladığı mimarlık eğitimine Münih Teknik Üniversitesi'nde devam etmiştir. 1959'da mimarlık eğitimini tamamladıktan sonra 1960'ta Alman şehircilik kurslarına katılmıştır. (Bektaş, 2016a: 79). 1962'de Türkiye'ye dönene kadar mimarlık bürosunda pratik deneyimi kazanmak üzere Münih'te kalan Bektaş, Alexander Baron von Branca ve Fred Angerer ile çalışmıştır (Bektaş, 2007a; 2017b). 1962-1963 öğretim yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi İnşaat İşleri Başkanlığı'nda görev almıştır. 1963'te Oral Vural ile Ankara'da kurduğu büroda 1963-1969 yılları arasında mimarlık ve şehircilik yarışmalarına girmiştir. 1966-1969 yılları arasında Zafer Mühendislik Mimarlık Yüksek Okulu'nda öğretim görevliliği yapmıştır. (Bektaş, 2016a; 2018a). 1977'de İstanbul'a

¹“Cengiz Bektaş Paneli”nde yaptığı konuşmasında Öner Ciravoğlu*, Bektaş'ı “bütün insan” olarak tanımlamış, Ruşen Keleş* ise onun çok yönlülüğünü vurgulamıştır. 26 Ocak 2018 “Cengiz Bektaş Paneli” TMMOB Mimarlar Odası Sinan Ödüllü Mimarlar Programı 2016-2018 kapsamında, İstanbul.

*Öner Ciravoğlu (1948), Türkiye Yazarlar Sendikası üyesi.

*Prof. Dr. Ruşen Keleş (1932) Kent Bilimci, Araştırmacı, Yazar.

yerleşmiş (Bektaş, 2007a) ve *Bektaş Mimarlık İşliğı* adını verdiği bürosunu kurmuştur (Eroyan, 2016). Bektaş (2001a: 23) İstanbul'daki bürosunda 1978-1984 yılları arasında ilkelerini kendisinin belirlediğı bir özyönetim sistemi denemiştir. *Bektaş Özyönetim Mimarlık İşliğı* adı altında kurgulanan bu sistem takım çalışmasına, herkesin katılımına, bilgilenme eşitliğine ve görev paylaşımına dayanan kurgusuyla (Bektaş, 1984b) mimarlıkta özgün bir girişim olarak görülebilir.¹

Bektaş'ın mimarlık mesleğine katıldığı 1960'lı yıllarda dünyada ve Türkiye'de mimarlık alanında evrensellik karşısında yerellik arayışları öne çıkmıştır; bu dönemde modernist eğitim ile eş zamanlı olarak yerellik de vurgulanmıştır. Bektaş, böyle bir ortamda mimar olarak Anadolu kültürüne odaklanmıştır. Kültürel bir alan olarak gördüğü mimarlığı Anadolu söylemi çerçevesinde geliştirmiştir. Münih'te aldığı eğitimden ve oradaki çalışma deneyiminden sonra Türkiye'ye dönerek burada mesleğini uygulamayı tercih eden Bektaş'ın, 1960'lardan günümüze çeşitli dergilerdeki yazılarıyla, çeşitli kurumlarda yaptığı konuşmalarıyla Türkiye'de mimarlık söyleminin gelişiminde de etkili olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra Anadolu'nun çeşitli yerlerinde yaptığı farklı türde yapılarıyla Bektaş Türkiye'de mimarlık pratiğinin önemli aktörlerindendir. Türkiye'deki mimari projeleri arasında İngiliz İlkokulu (Ankara, 1963), Etimesgut Camisi (Ankara, 1964), Çankaya Komutanlık Lojmanları (Ankara, 1965), T.M.O Genel Müdürlüğü (Ankara, 1965-68), Silivri Toplu Konut (İstanbul, 1969), Bakırköy Yaşlılar Evi (İstanbul, 1969), Halil Bektaş İlkokulu (Denizli, 1970), Denizli Merkez Bankası (Denizli, 1971-75), Babadağlılar Çarşısı (Denizli, 1973), Denizli Boya Basma Apre Fabrikası (Denizli, 1973), Türk Dil Kurumu (Ankara, 1973-78), Bin Evler Toplu Konut (Edirne, 1974), Kangotan Evi (Datça, 1977), Demir Çelik Fabrikası (İzmir, 1978), Mersin Kompleksi (Mersin, 1985-90), Knidos Tatil Köyü (Datça, 1986), Ora Tatil Köyü (Bodrum, 1986), Büyükada Türk-İsveç Kültür Evi Tasarımı (İstanbul, 1989), Kızılay-Tandoğan Arası Kentsel Tasarım (Ankara, 1991), Otistik Çocuklar Eğitim Köyü tasarımı (Bozcaada, 1998), Cumhuriyet Alanı (Bergama, 1998), Olbia Sosyal Özeğı (Antalya, 1999), Çatalhöyük Müzesi (Konya, 2005) ve

¹ 2016 yılında *Bektaş Mimarlık İşliğı*'ndeki ön çalışmanın ardından SALT'ta Cengiz Bektaş Arşivi çalışmaları başlamıştır. SALT Araştırma'da erişime açılan arşivde Bektaş'a ait belgelerin sınıflandırılması ve sayısallaştırılması halen devam etmektedir. Arşiv çalışmaları kapsamında, mimar ve akademisyen Işıl Uçman Altınışık ve Murat Burak Altınışık'ın kültür sosyolojisi alanında çalışan Erhan Berat Fındıklı danışmanlığında yaptıkları araştırmalar doğrultusunda hazırladıkları kamu programları da yapılmaktadır. (Eroyan, 2016). Bunlardan ilki 6-8 Ekim 2016'da Denizli'de gerçekleştirilmiş, Denizli'deki yapıları Bektaş'ın katıldığı söyleşi ve gezilerde incelenmiştir. 23 Aralık 2016'da ise Cengiz Bektaş ve Nevzat sayın ile yapılan söyleşide Bektaş Mimarlık İşliğı'nde uygulanan özyönetim modeli ve dönemin ürünleri incelenmiştir. (Bektaş ve Sayın, 2016b).

Afrodisyas Ek Müzesi (Aydın, 2007) bulunmaktadır. Bektaş mimari üretim alanında katkılarına Muğla’da danışmanlık yaptığı Bölge Müzesi ile devam etmektedir (Bektaş, 2017b, 2018a). Bunun yanında mimarlık, edebiyat ve şiir alanlarında çok sayıda kitabı olan Bektaş, aktif olarak mimarlık ve kültür konularında yazmaya *Evrensel* gazetesinde de devam etmektedir.

Bir dönem Uluslararası PEN Türkiye Bölümü 2. Başkanlığı, altı yıl Türkiye-Yunanistan Dostluk Derneği Başkanlığı, altı yıl Türkiye Yazarlar Sendikası (TYS) Başkanlığı yapmıştır; TYS Onur kurulu üyesidir. Amerika, Almanya ve Makedonya’da konuk öğretim görevliliği yapmış; Eskişehir Anadolu Üniversitesi ve Trakya Üniversitesinde “Halk Yapı Sanatı” dersi, Marmara Üniversitesi’nde “Sanat Felsefesi-Sanat Sosyolojisi dersleri, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde “Estetik” dersi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Şehircilik Bölümü lisansüstü programında “Kültürün Planlamaya Etkisi” ve “Kültürümüzün Oylumları” derslerini vermiştir (Bektaş, 2016a).

Bektaş 2001’de “Olbia Sosyal Kültürel Özeği” (Antalya, 1999) ile Uluslararası Ağahan Mimarlık Ödülü’nü (*Aga Khan Award for Architecture*), 1988’de “Türk Dil Kurumu” (Ankara, 1974) ve 1992’de “Haliç’te Bir Taş Odanın Kitaplık Olarak Onarımı” ile iki kez Ulusal Mimarlık Ödülü’nü, 2014’te MED 21 Programı ve Akdeniz Mimarlar Birliği (UMAR) işbirliğiyle verilen uluslararası Akdeniz Mimar Sinan Ödülü’nü, 2016’da Mimarlar Odası’nın düzenlediği *Ulusal Mimarlık Sergisi ve Ödülleri* kapsamında Mimar Sinan Büyük Ödülü’nü kazanmıştır (Bektaş, 2016c). Mimarlık alanı dışında aldığı ödüller arasında 1968 Türk Dil Kurumu Deneme Ödülü, 1970 TRT yarışması tek şiir ödülü, 1970 TRT kısa metraj film ödülü, 1987 Makedonya Bienali Ödülü, 1992 DEN-BİR Sanata Hizmet Ödülü, 1996 Abdi İpekçi Barış Ödülü, 2001 Bergama Köylüleri Çevre Ödülü, PEN Şiir Ödülü bulunmaktadır (Bektaş, 2001a).

Bektaş, mimarlık ve kültürü değerlendirdiği söylemini eleştirel bir perspektif benimsediği yazı pratiğiyle aktarmaktadır. İlk kitabını *Mimarlıkta Eleştiri* başlığıyla yayımlayan Bektaş’ın, söylemlerinde kültürel ve mimari eleştirilere yer veriyor oluşu onun mimarlık pratiğine de yansıyan bu söylemlerinin kültürel aydınlanma ve eleştiri çerçevelerinde okunabileceğini göstermektedir. Bektaş, yolculuğun kültürlenme ve öğrenmenin temel unsuru olarak yarattığı eleştirel ortamı pratik ve düşünsel üretim süreçlerinde önemsemekte ve uygulamaktadır.

Bektaş, Anadolu mimarlık arayışında, Mavi Anadoluocular Cevat Şakir Kabaağaçlı (Halikarnas Balıkcısı) (1890-1973), Sabahattin Eyüboğlu (1908-1973), Azra Erhat (1915-1982), Vedat Günyol (1912-2004)'un etkisinin olduğunu ifade etmektedir. Mavi Anadoluocular'ın Anadolu aydınlanması söylemlerinden de etkilenen Bektaş'ın, mimarlığı kültürel aydınlanmanın bir unsuru olarak ele aldığı gözlenmektedir. Bektaş, Mavi Anadoluocular'dan farklı olarak Anadolu'cu değil "Anadolulu" olduğunu vurgulamaktadır (Bektaş, 2017a). Bu ayrışan nokta da göz önünde bulundurularak, bu çalışma kapsamında Bektaş'ın Anadolu kültürünün ve geleneklerinin sürekliliği gibi konularda Mavi Anadoluocularla ortak olarak benimsediği ve onlardan farklılaşan görüşleri ele alınacaktır.

Anadolu'nun "medeniyetlerin beşiği" oluşu düşüncesi üzerinde duran Mavi Anadoluocular'a göre, coğrafyası ve tarihi ile Anadolu'nun keşfedilmesi, Anadolu'da var olmuş kültürlerin, Anadolu insanının tanınması ve bilinmesi gerekmektedir. Bu nedenle Mavi Anadoluocular yerinde keşfetmek pratiğini geliştirmek üzere "Mavi Yolculuk" diye adlandırdıkları gezileri düzenlemişlerdir. Batı Anadolu özellikle üzerinde durdukları coğrafya olmuştur. Batı Anadolu kıyılarını ve kıyılardan ulaşarak daha iç bölgelerde konumlanan tarihi kentleri ve buluntuları görmek, tarih, medeniyet, kültür üzerine konuşmak, tüm bir yolculuğun sorumluluğunu paylaşarak ortak bir yaşam alanında imce çerçevesinde yolculuğu tamamlamayı amaçlamışlardır.

Bektaş ile Mavi Anadoluocular'ın söylemlerinde yer alan ortak konular Anadolu coğrafyası ve kültürünün tanınması, Anadolu insanının aydınlanması, kültür birliği ve kültür bilincinin sağlanması olmuştur. Bektaş'ın Mavi Anadoluocuların amaçladığı Anadolu Aydınlanmasını mimarlıkta gerçekleştirmek istediği üzerinde duran bu çalışmada, Bektaş'ın Mavi Anadoluocularla olan bağından da yola çıkılarak, mimarın yolculuğu ile mimari üretimi arasındaki ilişkide yolculuğun yeri araştırılacaktır.

Mavi Anadoluocular Anadolu tanımlarını, antik çağlarda "Küçük Asya" olarak adlandırılan Anadolu yarımadasının coğrafyasına referansla, kıyıdaki antik yerleşimler ve denizle ilişkili olarak mavilik söylemi üzerinden geliştirmişlerdir. Erhat'ın (2005: 79) "ışıklı Asya toprağı" tanımlamasının önerdiği gibi, Mavi Anadoluocular Anadolu'nun medeniyetin ve aydınlanmanın kaynağı olarak Batı medeniyetinin evrensellik söylemleri içinde yer aldığını kanıtlamayı amaçlamışlardır. Bektaş, Mavi Anadoluocular'ın etkisiyle Anadolu söylemini geliştirmiş, ama Anadolu'nun tek bir Batı evrenselliği altındaki yerini

savunmayı değil, Anadolu'yu olarak ait olduğu geniş coğrafya ve bu coğrafyanın sahip olduğu birikimle ilgili bilinçlenmenin sağlanmasını amaçlamıştır. Bu bağlamda, Bektaş'ın Mavi Anadolu'cular'ın başlattığı kültürlenme ve aydınlanma söylemlerini ve bu söylemlerin yöntemi olarak gerçekleştirdikleri Mavi Yolculuklar'ı dönüştürdüğü; Anadolu tanımını ve yolculuk pratiğini kıyılarla sınırlandırmadan tüm Anadolu coğrafyasına yaydığı söylenebilir. Anadolu'yu coğrafyası ve kültürü ile kapsayıcı bir bütün olarak gören Bektaş'ın, bu bütünün içindeki farklı bölgelerin farklı yerel kültür özelliklerini ve yaşama alışkanlıklarını yolculuklarda öğrenmeyi aydınlanmanın bir adımı olarak gördüğü düşünülebilir.

Bu çalışmada yolculuk edimi belirli bir yere ait kültürel değerleri tanımak için bir yol olarak ele alınacaktır. Sonuç olarak, Cengiz Bektaş için yolculuk pratiğinin mesleki hayatında, özellikle Anadolu mimarlık söyleminin oluşumu ve gelişiminde yerinin ortaya konması hedeflenmektedir.

Kültürel üretim kapsamında mimarlık ve kültürlenme aracı olarak yolculuk pratiğinin ilişkisini inceleyen bu tezin iki temel çerçevesi kültür ve yolculuk olarak ortaya konmuştur. İkinci bölümde bu temel çerçeveler üzerinde durulmuş, üçüncü bölümde ise Cengiz Bektaş üzerinden kültür ve yolculuk tartışmaları örneklenmiştir. Bu bağlamda mimarlığı kültürel üretimin bir unsuru olarak ele alan Bektaş'ın "Anadolu" mimarlık söyleminde yolculuk pratiğinin rolüne odaklanan bu çalışmada kaynak olarak Cengiz Bektaş ile yapılan söyleşiler ve SALT Araştırma Cengiz Bektaş Arşivi'nde incelenen Mavi Yolculuk belgelerinin sunduğu detaylı notlar, yolculuk defterleri ve yolculuk haritalarından yararlanılmıştır.

İkinci bölümün ilk kısmında (2.1) kültür kavramına ve yerel kültürlerin keşfinde yolculuk pratiğine odaklanılmıştır. Kültür tanımları kapsamında evrensellik ve yerellik söylemleri üzerinde durulmuş, yerel kültürü öne çıkaran bir söylem olarak Mavi Anadolu'culuk örneklenmiştir. Bu kısımda öncelikle evrensel ve yerel tanımlarının birbirlerini tamamladığı vurgulanmış, kültür tanımının yapılmasında bu iki kapsamdan yola çıkıldığına işaret edilmiştir. Evrenselliğin Batı merkezli büyük anlatıların tanımladığı modern bir icat olduğu; eleştirel düşünme yoluyla küçük yerel anlatılara odaklanmanın ve bu yönde kültürel farklılıkların öne çıkarılmasının evrensel olanın yerel kültürler içinde araştırılmasıyla farklı modernlikler ortaya çıkaracağı üzerinde durulmuştur. Bu doğrultuda

modernlik söyleminin icat ettiği evrensellik iddiası yerine yerel modernliklerin keşfedilmesinde araç olarak yolculuk pratiği araştırılmak istenmiştir.

Mavi Anadoluculuk Anadolu coğrafyasına odaklanan bir söylem olarak Anadolu kültürünü öne çıkarmaktadır. Mavi Anadolucular, yerel Anadolu söylemlerini Batı'nın evrensellik iddiası çerçevesinde geliştirmek ve böylece Batı merkezli anlatıya dâhil olmayı amaçlamaktadırlar. Yine de batı merkezli anlatının temellendiği Avrupa coğrafyası yerine Anadolu coğrafyasını koymalarıyla, evrensel medeniyetin kaynağını iddia edilenden farklı bir bölgeye yönlendirerek; bu büyük anlatıya alternatif bir üst anlatı geliştirmek istedikleri söylenebilir. Mavi Anadolucular, Anadolu'nun medeniyetin beşiği olduğu söylemlerine paralel olarak Anadolu insanı için amaçladıkları tarih ve kültür bilincinin oluşması, Anadolu'dan öğrenilmesi ve sahip olunan kültürel mirasın geleceğe aktarılması çerçevesinde eğitim alanında çalışmalar yapmışlardır. Anadolu insanının kendini yetiştirerek kendi aydınlanmasını sağlamasında Köy Enstitüleri'nin yöntemleri, Mavi Anadolucular'ın Mavi Yolculuklarında benimsenmiştir. Ayrıca Mavi Anadolucular, eğitim alanında Latin dilinin müfredata koyularak öğretilmesi, bazı antik dönem yazını eserlerinin Türkçe'ye çevrilmesi gibi çalışmalarda yer almışlardır.

Bu çalışmada, kültür bilincine ulaşmada, yerel kültürün anlaşılıp aktarılmasında ve yerel modernliklerin keşfedilmesinde yolculuk bir araç olarak araştırılmış, bu kapsamda Mavi Anadolucuların yolculukları incelenmiştir. Mavi yolculukların ilki 1945 yılında Cevat Şakir Kabaağaçlı yönetiminde yapılmıştır; bu yolculuklara “Mavi Yolculuk” veya “Mavi Gezi” ismini veren Sabahattin Eyüboğlu olmuştur. Mavi Yolculuklar, Kabaağaçlı'nın sürgün olarak gönderildiği ama sonra yaşamayı seçtiği Bodrum'da doğayı tanımak, Arşipel olarak anılan Ege kıyıları ve adaların tarihini öğrenmek ve yaygınlaştırmak amacı ile Köy Enstitüleri'nde öğretmenlik yapmış olan Sabahattin Eyüboğlu'nun Anadolu insanının eğitimi ve modernleşmesi amacını birleştiren iki yönlü bir pratik olarak gerçekleştirilmiştir. Mavi yolculuklarda sadece bir eğlenme ve dinlenme gezisi yapılmadığı; bu yolculukların gerçek yaşamın bir parçası olarak yolcuların kültürlenmeleri ve kültürel birikime katkı sağlamada sorumluluklarının bilincine varmalarını amaçladığı vurgulanmıştır.

İkinci bölümün ikinci kısmında (2.2) kültürel bir pratik olarak yolculuğun mimarlık alanındaki rolüne odaklanılmıştır. Kültür kavramının kökeni, anlamı ekip biçmek olan

Latince *Cultura* sözcüğüdür. “Ekin” veya yetiştirme anlamı üzerinden ilk kez Voltaire tarafından aklın yetiştirilmesi olarak ele alınmış olan kültür (Güvenç, 1991: 97), bu anlamıyla hem toplumsal, hem de bireysel anlamda bir aydınlanma sürecini düşündürmektedir. Yolculuk, kendini yetiştirme, geliştirme aracı ve süreci olarak, kültürlenmeyi de sağlamakta, kültürel bilinçlenme kapsamında önemli bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır. Kültürlenme, eleştirel düşünme, keşfetme ve öğrenme süreçlerine işaret etmesiyle bir aydınlanma yolculuğu olarak ele alınmıştır.

Mimari yolculuk, sağladığı deneyimsel öğrenme süreci içinde yolcu mimarın “kendi bilgisini kurması/oluşturması”nda önemli rolü olan bir pratiktir. Yolculuk, yolcunun kendini tanıması ve ait olduğu kültürün bilincinde olmasının yanı sıra geniş dünya hakkında da bilgi sahibi olmasını sağlayan bir deneyimdir. Mimarın yolculuğu kapsamında Rönesans mimarlarının Roma mimarlığını araştırmalarına ve *Grand Tour* geleneğinde mimarlık öğrencilerinin Roma ve İtalya seyahatleriyle eğitimlerini tamamlamalarına erken örnekler olarak değinilmiştir. Mimarlıkta yolculuk, bir yerden, bir coğrafyadan ve onun temelinde gelişen mimarlıktan öğrenme pratiği olarak önemli bir yerel keşif süreci olarak görülebilir.

Modernlik ve yolculuk arasında geçicilik üzerinden bir bağlantı kurulmuştur. Modern geçicilik ile tanımlanabilir; süreklilik gösteren bir yeni veya modern arayışı çerçevesinde, yolculuğun keşif süreci olarak yeni arayışını teşvik ettiği söylenebilir. Modernlik ve yolculuğun yeni arayışı eleştirelilik ile gerçekleşmektedir. Bu arayış sürecinde eleştirelilik Octavio Paz’ın ileri sürdüğü üzere geçiciliği vurgulamaktadır; Paz’a göre modern zamanda gerçeklik, eleştirelilik ile gerçekleşen değişim olarak görülmektedir (Heynen, 1999: 9). Modernlik ve yolculuğun yeni arayışı olarak paralel süreçlere işaret ettiği düşünülmüş, bu çerçevede yolculuk yeni yerel modernlikler keşfetme aracı olarak incelenmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde Türkiye’de 1950’ler sonrası dönem modern mimarlığı kapsamında Bektaş’ın Anadolu coğrafyasını ve kültürünü vurgulayan yerel bir mimarlık söylemi üzerinden geliştirdiği modern yaklaşımına odaklanılmıştır. Üçüncü bölümün ilk kısmında (3.1.) öncelikle 1950’ler sonrası dönemde modern mimarlığa eleştiriler üzerinden ortaya çıkan yeni yaklaşımlara yer verilmiş ve mimarlıkta ortaya çıkan evrensel/yerel tartışmaları üzerinde durulmuştur. 1900’lerin başlarında gelişen modern mimarlık, geçmişten/tarihten bir uzaklaşma ile yeni bir evrensel mimarlık anlayışı oluşturmuştu. Batı

merkezli büyük anlatı kapsamında evrensellekle bağdaştırılarak öne çıkarılan uygarlık ve modernlik tanımlarının ötesinde farklı yerelliklere odaklanan konumlandırılmış (*situated*), bölgeselci ve eleştirel bölgeselci yaklaşımların eleştirel olduklarından söz edilebilir. Yere ve kültüre özgü olanı öne çıkaran bu yaklaşımlar, modern mimarlığın “evrensellik” kapsamında biçimsel sınırlılığa yol açan “Uluslararası Üslup” iddialarını eleştirerek, farklı ve yerel yeniliklere odaklanma söylemi içinde evrensel ile yere ait olanın ilişkisini ve bütünlüğünü araştırmaktadırlar.

Lewis Mumford’ın bölgeselcilik anlayışından yola çıkıldığında, mimarlıkta yerel olan, geçmişten günümüze taşınmış temel yöntemlerin veya malzemelerin bugüne taşınması olarak düşünülmemeli; yere ait bir yapıyı çevre oluşturmak üzere güncel durumları da yansıtacak uygulamalar yapmak olarak ele alınmalıdır (Mumford, 2007). Buna göre, çağa ait mimarlık düşüncesi ve pratiğinin, kültürdeki gelişmeye bağlı olarak sürekli bir değişim içinde oluşu göz önünde bulundurularak, çağı ile uyumlu mimarlığın sürekli bir değişim ve gelişim ile ait olduğu bölgenin değerlerini kullanmasını vurgulayan bölgeselcilik üzerinde durulmuştur. Mumford’ın (2007: 101) kültürel bir ifade olarak gördüğü mimarlık pratiğinin evrensel ve bölgesel olmak üzere iki unsuru içerdiği söylemiyle paralel olarak Harwell Hamilton Harris (2007: 57) ve Paul Ricoeur (2007: 43) kültürlerin gelişimleri için kendi miraslarına sahip çıkmalarının yanında dünya medeniyetine ve gelişim sürecine uyum sağlaması gerektiğini savunmaktadırlar. Yerel kültürlerin gelişimi bölgesel değerlere temellenerek, bu değerleri çağdaşlığa ve evrenselliğe ulaştırma yöntemleri bulunmasıyla sağlanabilir. Kenneth Frampton, eleştirel bölgeselcilik söyleminde Mumford ile benzer biçimde modern mimarlığın devamını önemsemekte, ancak bunun yerel özellikleri öne çıkararak değil, yerin topoğrafya özelliklerinin teknoloji ile bütünleştirilmesiyle olacağının altını çizmektedir (Aktaran: Nesbitt, 1996b: 468). Bunun yanı sıra eleştirel bir öz-bilinç çerçevesinde belirli bir yerin unsurlarının evrensel boyutta anlamlandırılması gereklidir (Frampton, 1983: 21). Alexander Tzonis ve Liane Lefaivre (1996: 489) bölgeselciliğin eleştireliliğinin, bölgeselci geleneği eleştirmek üzere yabancılaştırma aracılığıyla sorgulanmasıyla belirlendiğini savunmaktadırlar. Böylece yabancılaştırma yoluyla tanımlanan bölgesel unsurlar evrensel nitelikleriyle değerlendirilebilir.

Dönemin Sarah Williams Goldhagen (2000: 312) tarafından “konumlandırılmış” (*“situated”*) olarak tanımlanan modernizm anlayışında yerel somut verilerin olduğu gibi kullanılmasının ötesinde doğal olanın keşfedilmesi, yeniden anlamlandırılması ve o yere

konumlandırılmış bir mimarlık ile yere yerleşme olasılıkları üzerinde durulmaktadır. Yolculuk bu çalışma kapsamında yere aitliği vurgulayan bir pratik olarak ele alınmış; bu kapsamda mimarlıkta bölgesel ve konumlandırılmış modernizm tutumlarının gelişiminde bir araç olarak görülmüştür. Yerin özgünlüğünün yolculukla ortaya çıkarılabileceği düşüncesi doğrultusunda, Edward Said'in (1984: 226) "seyyar teori"sinin temellendiği eleştirelilik ve yabancılık ile bunların ortaya çıkardığı dönüşüm ve yenilik unsurlarının, konumlandırılmış modernist yaklaşımın doğal olanı keşfederek yeni anlamlarla yeniden oluşturması süreciyle örtüştüğü düşünülmüştür. Sarah Williams Goldhagen (2000: 319) konumlandırılmış modernizmin görsele değil, söyleme dayanarak kültürel konumlanmayı amaçlayan bir mimarlık kültürü ve üretimi oluşturmayı amaçladığını belirtmektedir. Konumlandırılmış mimarlık, hem yere hem de zamana tutunmayı amaçlamaktadır; konumlandırılmış mimarlar ise topluma yönelerek modernizmin hareketliliği ile ihmal edilen özü ve yere ait değerleri öne çıkarmak amacını taşımaktadırlar (Goldhagen, 2000: 306).

Tezin kültürel çerçevesi kapsamında ele alınan evrensellik ve yerellik olgularının birbirleriyle bağlantısı üzerinden evrensel olarak tanımlananın modernite (modernlik), yerel olanın ise modernitenin farklı bölgelerde/coğrafyalarda gelişen yerel modernlikler olduğu düşünülerek Türkiye'deki modernliğin incelenen dönemde yerel bir söylem ürettiği düşünülebilir. Batı'da ortaya çıkan aydınlanma, sanayileşme ve modernizm, kültürel ve teknolojik gelişmelerin önünü açmıştır. Bu alanlarda Türkiye de diğer ülkelerde olduğu gibi Batı'dan öğrenilenler ile evrenselliğe ve çağdaşlığa uyum sağlamaya çalışmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda belirlenen hedef, Avrupa medeniyetine kültürel olarak yetişmek olmuştur. Türkiye'de mimarlık alanında modernizm ile modern ulus devlet inşa etme çabaları eş zamanlı olmuştur (Bozdoğan ve Akcan, 2012: 49-80). Mimari ise yeni ulusu temsil eden en önemli kültürel alanlardan biri olmuştur.

1960'lar ve sonrasında Türkiye'de ortaya çıkan çoğulcu ortam içinde mimarlıkta da çoğul yaklaşımlar ifade bulmuştur. Bunlar arasında ağırlıklı benimsenen yaklaşımlardan biri olan bölgeselcilik, bu çalışmada, 1940'larda benimsenen milli değerlerin öne çıkarıldığı bölgeselcilikten farklı olarak, biçimi değil içeriği vurgulamasıyla modern-bölgeselci veya bölgeye konumlanan modern olarak ele alınmıştır. Bülent Özer rejyonalist eğilimlerin 1940'ların milli karakteri öne çıkaran üretiminin biçimciliğine karşı "rejyonal" bir tutumla "bizden gelen ve bize ait olan" mimarinin ortaya konmasını savunmaktadır (1964a: 87).

Özer toplumsal ihtiyaçlar ve imkânlar doğrultusunda kendiliğinden ortaya çıkacak bir mimari üretimin rejyonel olacağını ileri sürmektedir. Doğan Kuban Anadolu Bölgeselciliği kapsamında Anadolu'ya işaret ederek tarihi, ekonomik ve kültürel anlamda bir çevrenin mahalli (yerel/yöresel) özelliklerinden kaynaklanmakla “oradanlık” taşıyan bir bölgesel düşünceyi öne çıkarmaktadır (Kuban, 1961a). Özer'in kendiliğinden oluşan, Kuban'ın oradanlık taşıyan nitelikleriyle tanımladığı yere özgü bölgesel yaklaşım, Mumford'ın bölgeselcilik tanımı kapsamında insan ihtiyaçları ve yerin/bölgenin sağladığı fiziksel ve kültürel imkânlarla bulunduğu yere uyan mimarlık önerisiyle örtüşmektedir.

Modern-bölgesel mimarlık çerçevesinde fiziksel özelliklerin yanı sıra sosyal ve toplumsal özellikler de vurgulanmıştır. 1960'lar ve sonrası dönemde toplumsallık dünyada olduğu gibi Türkiye'de de önem kazanmıştır. Bireyden topluma yönelen tartışmalar çerçevesinde Uğur Tanyeli'nin (2007a) mimar birey tartışması önemlidir. Modernliğin bir kurgusu olarak birey, Tanyeli'nin savladığı gibi insanın var oluşundan kaynaklanmaz; tarihin ve toplumun bir unsurudur. Mumford'ın “mimarlığın sosyal görevi” söylemiyle benzer biçimde Tanyeli de mimar bireylerin benimsediği “yüce bilge önder” veya “yaratıcı deha” nitelikleri yerine “mimar özne” olarak toplumun mimar ve mimar olmayan tüm bireyleri arasında yer alan öznelerden biri olarak belirli sorumlulukları almasına işaret etmektedir.

Mumford'ın bölgeselcilik düşüncesinin “eleştirel” ve “üretime yönelik” ilkeleri üzerinden Anthony Alofsin'in “yapıcı bölgeselcilik” olarak ortaya koyduğu söyleminde söylemin kendi içinde çelişkileri de sorgulanmaktadır. Bu çelişkiler arasında denge kurmak üzere yapıcı bölgeselcilik evrenselliği ve mimar bireyin bireyselliğini öne çıkarırken, evrensel stili ve bireyin övülerek seçkinleştirilmesini inkâr etmektedir; zanaatı öne çıkarsa da yetmediği yerlerde makine ile gerçekleştirilecek yeni sentezlerle üretimi teşvik etmektedir. Bu çalışmada böyle bir denge kurma arayışında Batı'nın modernliği ile Anadolu'nun bölgeselliğini bir arada ele aldığı düşünülen Bektaş, bu anlamda bölgeye konumlanan bir modern olarak tanımlanmıştır.

Üçüncü bölümün ikinci kısmında (3.2) mimarlıkta bölgesellik ve yerellik tartışmalarıyla bağlantılı olarak Bektaş'ın kültürel bilinçliliğe ve Anadolulu olmaya verdiği önem ve bu bağlamda kurguladığı mimari üretim süreci içinde bir yöntem olarak yararlandığı yolculuk pratiğine odaklanılmıştır.

Bektaş kültür insanı ve mimar olarak incelenmiştir. Bektaş'ın mimarlığı kültür, yolculuk ve edebi alanların birlikteliği ve bütünselliği çerçevesinde ele almasıyla çok yönlü bir mimarlık üretimini benimsemesi, kültür alanı olarak mimarlığın farklı disiplinlerle çalışması gerektiğini düşünmesi, “Anadolulu” mimarlık ve kültür söylemlerini eleştirel dille yazıları ve kitaplarında incelemesi onu bu çalışmada kültürel aydınlanma bağlamında incelenecek bir mimar yapmaktadır. Anadolulu kültür insanı olarak Bektaş incelendiğinde, esinlendiği Mavi Anadoluculuk düşüncesi ve katıldığı Mavi Yolculuklar da önemli görülmüştür. Mavi Anadolucular'ın Anadolu kültürünü öne çıkararak yerelliğe odaklı modern bir söylem geliştirmeleriyle örtüşen bir anlayışla Bektaş'ın Anadolulu söylemi içinde yerel bir modern mimarlık amaçladığı görülmektedir. Bölgeye konumlanan veya yerel olarak nitelendirilen modern mimarlık üretimi sürecinde Bektaş, mimarlık eğitiminin tamamlayıcısı ve kendini yetiştirme aracı olarak gördüğü yolculuk deneyiminden yararlanmış ve bu deneyimi gelecek nesle aktarmayı önemsemiştir.

Bektaş'ın yolculuk pratiği üzerinden incelenen mimarlık söyleminde Anadolululuk ve kültürel farkındalık konularının geniş yer kapladığı izlenmektedir. Bektaş Mavi Anadolucular'ın da etkisiyle Batı Anadolu'ya odaklanmış, ama yolculuklarını Anadolu'nun diğer bölgelerini de içerecek şekilde genişletmiş; Anadolu'dan öğrenmenin yolu olan Mavi Yolculuklar'ı sürdürmüş, ama yeşil yolculukları da gerçekleştirerek kapsamlı Anadolu yolculukları olarak dönüştürmüş; bu yolculuklarında Anadolu'nun geleneksel yapılarında evrensel ve insancıl mimarlık ilkelerini araştırmıştır. Mavi Anadolucular'ın yaratmak istedikleri edebi kanon, Anadolu farkındalığı, Anadolulu halkın eğitimi ve aydınlanması gibi düşünceleri, Bektaş'ın Anadolulu mimarlık düşüncesinin gelişimi, ifade edilmesi ve bu düşüncelerin uygulandığı mimari ürünün anlamının kavranmasında etkili olmuştur. Bektaş'a göre mimarlıkta Anadolulu üretim için Anadolu'nun tanınması gerekir. Bunu sağlayan bir zemin olarak yolculuk pratiği, mimari üretim süreci içinde kültürlenme, öğrenme ve bunlar doğrultusunda çağdaş üretim anahtarı olarak ele alınmıştır. Bektaş, geleneğe eklemlenme düşüncesi çerçevesinde gelenekle çağdaş üretimin bağlantısını kurmuş, geleneğe eklemlenen ama bununla birlikte çağın gereklerine uyumlu mimari üretimle çağdaşlığa ulaşmanın mümkün olacağını savunmuştur.

Bektaş, Anadolu Aydınlanması amacını gerçekleştirmede aydın öncü rolünü benimsemiştir. Tanyeli'nin (2007a) “mimar birey” tartışmasıyla dikkat çektiği gibi, Bektaş

için de tek bir öncü birey yerine, toplumun sorumlu üyeleri olan çoğul aydın öznelerin ortaklaşa katkısı önemlidir. Köy Enstitüleri'nde kendi aydınlıklarını yaratacak “Cumhuriyet öncüleri” yetiştirilmesi doğrultusunda lider rolü atfedilen aydın öncülerin, lider olmanın yanında toplulukla birlikte hareket etmeleriyle iki farklı düzeyde sorumluluk taşıyan bir karakteri taşıdıkları düşünülmektedir. Bektaş da bu ikilik çerçevesinde hem lider, hem de topluluğun bir üyesi olarak ödevini yerine getirmeyi hedefleyen öznelerden biri olarak görülmüştür.

Bektaş'ın modern birey olarak liderliği, mimarlık bürosu kapsamında kurduğu Özyönetim İşliği'nde, düzenlediği Yaz Okullarında ve yönettiği Mavi Yolculuklarda öne çıkmaktadır. Bektaş Okulu olarak anılan bu zeminde eski yerleşimlerin ve Anadolu'nun geleneksel üretimlerinin çağdaş anlayışla/bakış açısıyla okunmasında ve yeni söylemler ve üretimler geliştirilmesinde yolculuk pratiğinin anahtar rolü önemlidir. Bektaş izcilikte ve Köy Enstitüleri'nde temel alınan “üretmek öğrenmek” ve “gerçeklik içinde eğitim” pratiklerinin önerdiği gibi uygulama ve eğitimin bir arada olması gerektiğini vurgulamıştır. Yolculuk gerçeklik içinde öğrenme ve üretme zemini olarak çağdaş yaratımın gerçekleşmesinde bir yöntem sunmaktadır. Bu yöntemi kullanan ve mimarlık alanında kendini yetiştirenlere aşlamak isteyen Bektaş'ın öğretici modern birey olmanın gerektirdiği öncülük/liderlik kimliğini benimsediği söylenmelidir.

Son olarak, bahsedilen tüm kültürel ve mimari sorumlulukları taşıyan Anadolu Bektaş'ın, yolculukları aracılığıyla yerel çevre ve yaşama kültürü içinde keşfettiği çağdaş ve evrensel yapı ilkeleri ışığında geliştirdiği söyleminin izlerinin mimari pratiğinde okunması istenmiştir. Bektaş modern birey (yaratıcı öncü özne) ile modern özne (toplumun diğer özneleri arasında bir üye olarak) arasında ve gelenek ile çağdaşlık arasında denge arayışında Anadolu coğrafyası ve bu coğrafyadan kaynaklanan yaşama kültüründen yola çıkan Anadolu mimarlık üretmek amacındadır. Bektaş'ın, mimari tasarım sürecinde bölgenin fiziksel ve sosyal özelliklerinden yola çıktığı; bunu yaparken sadece o yere özgü olmak üzere yere tutunan mimarlığı değil, bölgenin yaşama kültürü, insanların alışkanlıkları ve iklimsel özelliklerine uyum sağlamak yönünde bölgenin baştan keşfedilerek yeniden anlamlandırılmasıyla bölgeye tutunan (bölgesel olana konumlanan) modern mimarlığı benimsediği sonucuna varılmıştır. Modern yaklaşımı çerçevesinde Bektaş'ın belirli çağdaş ve insancıl mimari ilkeleri farklı yapılarında benzer biçimde

uyguladığı, bu yönde farklı yerlerde benzer mekânsal çözümlerin tekrarlandığı görülmektedir.





2. YEREL KÜLTÜR, YOLCULUK VE MİMARLIK

2.1. Kültür ve Yolculuk

Bu bölümde öncelikle kültürün anlamı, sınırları, farklı yaklaşımlara göre tanımlarına yer verilmiştir. Evrenselci kültür¹ve kültürde özellikçi/özgüncü² yaklaşımlar kültürün iki farklı düzlemde anlamı üzerine düşünmeyi gerektirmektedir. İnsanın evrenselliği ve farklı insan topluluklarının özgünlüklerini bir arada barındıran bir kavram olarak kültür, evrensellik ve yerellik tartışması için bir alan oluşturmaktadır. Bu alan içerisinde özgüncü yaklaşım, kültürün evrensellik şemsiyesi altında tek ve genel bir tanımla sınırlandırılmasına karşı, her kültürün kendine özgü niteliklerinin öne çıkardığı farklı tanımlamaları savunmaktadır.

“Evrensel” olanın sınırlarını tanımlamak için “yerel” olanın anlaşılması da gerekmektedir; birbirine karşıt değil, birbirini tamamlayan kavramlar olduğu düşünülen evrensel ve yerel, Tanyeli’nin (2008) evrensel için ifade ettiği üzere keşfedilmiş değil icat edilmiş kavramlardır. Benzer biçimde uygarlık ve kültür kavramlarının da icat edilmiş olduğu düşünülebilir. Norbert Elias (2002: 9), bir kuram geliştirileceği zaman gelişmiş toplumların çağdaş insanı üzerinde yapılan araştırmanın yeterli görüldüğüne dikkat çekmektedir. Elias gelişmiş toplumlar ile Batı’ya (Avrupa ve Amerika) işaret etmektedir; Tanyeli de aynı paralellikte “Batılı evrensel usta” deyişiyle evrensellik tanımını icat edenin Batı olduğuna dikkat çekmektedir. Homi Bhabha’ya göre (1994: 2) evrensel çerçevede kabul edilen (Batı merkezli) büyük anlatıların “ötesinde” düşünülerek kültürel farklılıkların ele alınmasıyla yenilikçi söylemler ortaya konabilir; evrensel kavramının tanımını ortaya koyan Batı dışındaki azınlık grupların kültürel anlatıları yaratılabilir. Bhabha’nın “ötede düşünme” pratiği ile eleştirel düşünmeye işaret ettiği söylenebilir.

Batı merkezli büyük anlatıların ötesinde Anadolu bölgesine ait yerel bir anlatı ortaya koymayı amaçlayan, “Anadolu Hümanistleri” olarak da adlandırılan “Mavi Anadoluculuk” akımının savunucusu aydınlar, 20. yüzyıl ortasında etkin olmuştur (Bilsel, 2007). Bilsel’in (2007) deyişiyle “Mavici” aydınlar, Anadolu’da prehistorik zamanlardan bugüne var

¹Tylor, kültür ile uygarlığı aynı anlamda kullanarak, “bütüncü” bir tanımını yapmıştır: “*Kültür*, ya da uygarlık, bir toplumun üyesi olarak, insanoğlunun öğrendiği (kazandığı) bilgi, sanat, gelenek-görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür.” (Tylor, 1871; Aktaran: Güvenç, 1991: 101)

²Boas’e göre “kültür tarihi, genelleştiren (*nomotetik*) bir bilim değil, özelleştiren (*idiyografik, topluma özgü*) bir bilim olmalıdır.” (Boas’dan aktaran: Güvenç, 1991: 84)

olmuş tüm uygarlıklar ile kültürel bir devamlılık olduğunu; bu nedenle çağdaş Türkiye'nin kültürel öncülerinin bu uygarlıklar olarak kabul edilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Bununla birlikte, Maviciler “medeniyet beşiği Anadolu” söylemi ile Anadoluluların sadece çağdaş Türkiye'nin değil, Batılı medeniyetin de yaratıcısı olduklarını savunmaktadır (Bilsel, 2007). Mavicilere göre kültürel ve tarihsel birliğin ve sürekliliğin sağlanması için öncelikle gelişmesi gereken alan eğitimidir. Mavi Anadolucuların Anadolu coğrafyası ve kültürü üzerinden yapmak istediklerini, bir anlamda Cumhuriyet'in kuruluş ideolojisinin devamı olarak görmek mümkündür. Mavi Anadoluculuk, yeni bir ulus inşası sürecinde eğitim alanında gerçekleştirilen projelerden biri olan Köy Enstitüleri'nin yaşam içinde eğitim ve eğitim içinde yaşam kurgulayan işleyişini devam ettirmektedir. Mavi yolculukların felsefesi benzer biçimde olmuştur.

Ötede düşünme veya eleştirel düşünme sürecinin aydınlanma süreciyle paralelliği çerçevesinde yerel kültürel anlatıların oluşturulmasında kültürel farkındalık aracı olarak yolculuk öne çıkmaktadır. Edward Said (1984: 226) ileri sürdüğü “seyyar teori”de yolculuğu yaratıcı bir eylem olan eleştirelilik ve yenilik ile bağdaştırmıştır. Bu teoriye göre düşünce belirli bir mesafe alır, yabancı bir yere yerleşir; yeni yerinde kabul görmek için dönüşür. Bu dönüşümün eleştirel veya ötede düşünme ile gerçekleştiği düşünülmektedir. Düşünce, yolculuğu sonunda yeni anlamıyla yeniden ortaya çıkar. Aydınlanmayı getiren bir tutum olarak eleştireliliğin, bu tezin iki temel çerçevesini oluşturan kültür ve yolculuk konuları için bir yöntem olarak görüldüğü düşünülmüştür.

Yolculuk eleştirel bir ortam (araç ve süreç) olarak değerlendirildiğinde, bu tez kapsamında “Mavi” yolculukların, Mavi Anadolucular'ın Anadolu aydınlanması amaçları çerçevesinde, var olan durumu anlamak, düşünmek, sorgulamak ve sorunlara çözüm getirmek amacı ile izledikleri bir yöntem olarak eleştirel bir yaklaşımı öne çıkardığı düşünülmüştür. Farklı insanların, dolayısıyla farklı fikirlerin bir arada olması, daha zengin bir tartışma ortamı hazırlayarak, eleştirel düşünme zemini yaratmaktadır.

2.1.1. Kültür Kavramının Evrensel ve Yerel Açılımları

Kültür, tam olarak tanımlanması mümkün olmayan bir kavram olarak çok farklı anlamları içermektedir (Güvenç, 1991: 95). Kroeber ve Kluckhohn (1952), farklı düşünürlerin tanımlarını derleyerek, anlam ve kapsamlarına göre yaptıkları betimsel, tarihsel,

düzyüsel/kuralcı (*normative*), psikolojik, strüktürel ve genetik gruplamalar altında kültürün 164 farklı tanımını tartışmışlardır (Aktaran: Güvenç, 1991: 95). Kroeber ve Kluckhohn (1952: 43), en erken tanım olarak Edward Burnett Tylor (1832-1917) tarafından yapılan kültür tanımını vermiş ve diğer düşünürlerin bu tanımdan etkilendiklerini belirtmişlerdir. Tylor'un 1871'de yaptığı tanıma göre:

Kültür, ya da uygarlık, bir toplumun üyesi olarak, insanoğlunun öğrendiği (kazandığı) bilgi, sanat, gelenek-görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür. (Aktaran: Güvenç, 1991: 101).

Kroeber ve Kluckhohn'a (1952: 45) göre Franz Boas, 1930'da yaptığı kültür tanımında, Tylor'un tanımını genişletmiştir:

Kültür bir topluluğun sosyal alışkanlıklarının tüm olaylarını; bireyin içinde yaşadığı grubun alışkanlıklarından etkilenecek ortaya koyduğu tepkilerini ve bu alışkanlıklarla belirlenen insan aktivitesinin ürünlerini kapsar. (Boas'den aktaran: Kroeber ve Kluckhohn, 1952: 43).

Bu tanımını daha sonra *The Mind of Primitive Man* (1938)'de detaylandıran Boas'e göre:

Kültür bir sosyal grubu oluşturan bireylerin ortaklaşa ve bireysel bağlamda doğal çevreleriyle, diğer gruplarla, grubun kendi üyeleriyle ve her bireyin kendisiyle ilişkili olan davranışlarını niteleyen zihinsel ve fiziksel tepkilerinin ve aktivitelerinin bütünü olarak tanımlanabilir. Ayrıca, bu aktivitelerin ürünlerini ve bu ürünlerin grupların yaşamındaki rollerini de kapsar. Ancak, yaşamın farklı yönlerinin salt listesi kültürü oluşturmaz. Dahası, kültürün unsurları bağımsız olmamakla birlikte, bir strüktüre sahiptirler. Burada listelenen aktiviteler yalnızca insana ait değildir, hayvanların yaşamı da onların doğayla, diğer hayvanlarla ve aynı türün ya da sosyal grubun diğer bireyleriyle ilişkilerine göre düzenlenir. (Boas'den Aktaran: Kroeber ve Kluckhohn, 1952: 96).

Denys Cuche, İngiliz antropolog Tylor'un, Gustave Klemm'den etkilenecek kültürün tanımını evrenselci yaklaşımla bütün insanlığı kapsayarak, objektif ve maddi anlamıyla ele alarak yaptığını belirtmektedir; Tylor'a göre kültür, "insan sosyal hayatının bütünüyle ifadesidir." (Cuche, 2013: 25).

Tylor'un evrimsel yaklaşım çerçevesinde evrensel bir tanımlama yaptığını belirten Cuche'ye göre (2013: 27) "Tylor ilkel kültürle en ileri kültür arasındaki sürekliliği kanıtlamak amacındaydı". Tylor'a göre ilkel kabul edilen kültürler evrimin ilk aşamalarındadırlar; bu aşamalardan geçmiş olan uygar uluslar ise daha ileri aşamalarda

kültürel olarak gelişimlerini sürdürmektedirler (Cuche, 2013: 27). Cuche'nin vurguladığı gibi, Tylor için ilkel ve uygar insan arasında doğal olarak değil, kültürel gelişim aşamalarında farklılık bulunmaktadır. İnsanların evrimleşmeleriyle birlikte kültürün içgüdülerin yerini almasıyla, insan toplulukları birbirinden, karşılaştıkları sorunlara getirdikleri çözümler doğrultusunda “kültürel seçimleriyle” farklılaşmışlardır; ancak bu farklılıklar bütünüyle birbirleriyle çelişmezler, “evrensel kültürel prensiplerin uygulamaları” olarak farklı toplumlar için farklı şekilde evrimleşmekte ve değişmektedirler. (Cuche, 2013: 10).

Bozkurt Güvenç, ilkelik-uygarlık sürekliliğini inceleyen evrimsel tutumun temel düşüncesinin “sosyal gelişme” olduğunu söylemektedir; buna göre sosyal kurum ve davranışlar “*ilkel*”den “*uygar*”a dönüşmektedir (Güvenç, 1991: 78). Evrimsel gelişim teorisini benimseyen Tylor’a göre, ilkeller ve uygarlar, evrim çizgisinin farklı aşamalarındadırlar; ilkelikten uygarlığa geçişleri farklı zamanlarda olabilir ama tüm toplumlar bu evrensel gelişim içinde yer alacaktır.

Güvenç (1991: 84), evrimciliğe karşı olan ve yeni bir tarihçilik düşüncesini savunan Amerikan Antropoloji Okulunun “tarihi özgücülük” veya “tarihi görecelik” fikirlerini savunmasıyla öne çıktığını söylemektedir. Amerikan Antropoloji Okulu’nun Birleşik Amerika’ya özgü çoğulcu yapıya uygun olarak “kültürel farklılıklar ve kültürel temaslar”ın araştırılmasını desteklemiş olması sebebiyle “Kültürel Antropoloji” aynı zamanda “Amerikan Antropolojisi” olarak da anılmaktadır (Cuche, 2013: 42-43). Bu okulun kurucusu Boas (1858-1942)’e göre:

“ [...] kültür tarihi, genelleştiren (*nomotetik*) bir bilim değil, özelleştiren (*idiyografik, topluma özgü*) bir bilim olmalıdır. Tarih, tekrar etmez, *biricik*’tir. Benzerlikler olsa bile, tarih farkı dolayısıyla, olayların nedenleri ve sonuçları birbirinden farklı olacaktır.” (Boas’dan aktaran Güvenç, 1991: 84).

Tylor’un kültürü uygarlık kavramı ile aynı anlamda kullanarak “bütüncü” bir tanıma eğilmesi (Güvenç, 1991: 101), buna karşılık Boas’ın kültürü bireylerin ait oldukları grup ile etkileşimi çerçevesinde ele alması, onların yaklaşımlarındaki farkı göstermektedir. Tylor’un aksine Boas evrenselliğin getirdiği genel bir “kültür” tanımına karşı çıkarak “kültürler”in incelenmesi ile çeşitliliğe saygı duyulması gerektiğini savunmaktadır (Cuche, 2013: 30-31). Boas her kültürün biricik, özellikli ve dolayısıyla özgün bir bütün olduğu

düşüncesine ve analizci yaklaşımı çerçevesinde belirli bir kültürün analizi için o kültürün içinde uzun süre kalmanın gerekliliğine dikkat çekmektedir (Cuche, 2012: 31). Bu okulun temsilcilerinden Emile Durkheim, aynı paralellikte uygarlığın farklı insan topluluklarının çoğulluğunu barındıran bir bütün olduğunu iddia etmektedir. Bu doğrultuda Durkheim, Tylor'un evrimsel yaklaşımında ilkel ve uygarların tek bir gelişim çizgisi üzerinde ilerledikleri görüşüne karşı çeşitli insan topluluklarının aynı gelişim çizgisi üzerinde değil, özgün kültürel özellikleri doğrultusunda farklı yönlerde gelişme göstererek yol aldıkları üzerinde durmaktadır (Cuche, 2013: 36-37).

Cuche (2013: 24) kültür kavramının “evrensellik” (Tylor) ve “özgünlükçülük” (Boas) olmak üzere ikili anlam içermesinin temelindeki farklılık ve çeşitlilik olgularına dikkat çekmektedir; evrimci şema “birlik” üzerinden çeşitliliğin geçiciliğini vurgulayarak bu kavramı öne çıkarmakta, yeni bilimsel anlayışı savunan kültürel antropoloji ise “çeşitlilik” kavramına vurgu yapmaktadır. Kültürel antropoloji çalışmalarında yeni bir bilimsel yöntemin öne çıkardığı “farklılık’ta birlik’i düşünmek” anlayışıyla Aydınlanma felsefesinin savunduğu “insanın birliği” oluşacaktır. Bu düşünceye göre toplum ile birey bütünün parçalarıdır. Farklılık ve birlik birbirlerini beslerler; farklılık olmadan birlik, birlik olmadan farklılıktan söz edilemez. Birlik oluşması için bireylerin çeşitliliğinden yararlanılmalıdır.

Belirli bir kültürün ve o kültürün tarihinin özgünlüğü, bireyin özgünlüğünü de akla getirmektedir. Her insan biriciktir, her insanın gelişimi farklı süreçlerden geçer. Kültürel, coğrafi, sosyal ve psikolojik anlamda insanların farklı özelliklerinin olması, düşüncelerinin ve ortaya koyduğu pratiklerin de özgün olması anlamına gelmektedir. Bu özgünlüklerin getirdiği çeşitlilik ise birliğe ve bütünlüğe hizmet etmektedir.

Kültürün evrensel ve yerel özelliklerin çeşitliliğinin getirdiği özgün özelliklerinin araştırılmasında kültür ile uygarlık kavramlarının farklılıkları da önemlidir. Çoğunlukla birbirlerinin yerine kullanılan uygarlık ve kültür kavramları aslında tam olarak aynı anlama gelmemektedir. Cuche (2013: 17), kültür ile uygarlık kavramlarının benzer şekilde birleştirici ve evrensel anlamda kullanıldıklarını ortaya koyarken, farklılaştıkları noktayı ise kültürün kişisel, uygarlığın ise kolektif ilerlemeyi anlatmasıyla ifade etmektedir.

Cuche (2013: 38) bu kapsamda Durkheim'in toplumun bireylerden üstünlüğünü savunan sosyoloji anlayışı *holisme methodologique*'in (bütüncül görüş) etkisiyle geliştirdiği “kolektif bilinç” kuramına dikkat çekmektedir; buna göre, bir toplumun birliğini sağlayan kolektif bilinç, bireysel olandan daha karmaşıktır. Bu karmaşıklığın, kolektif bilinci oluşturan farklı yöndeki bireysel fikirlerin bir araya ve karşı karşıya gelmesinden; ancak bir bütün olma yolunda, ayrılıklara rağmen fikir ve eylem birliğine varmayı gerektirmesinden kaynaklandığı akla gelmektedir.

Fransız düşüncesinde uygarlık, “kurumlarda, yasalarda, eğitimde iyileştirmeler yapma süreci” olarak bütün uluslara yayılabilecek bir olgu olmasıyla evrensel özelliktedir (Cuche, 2013: 17-18). Bu yönüyle, evrensel uygarlık kapsamında eğitim ve yönetimde yapılan düzenlemelerin tüm insanlığın kullanımına açık oluşu fikri desteklenmektedir. Fransa’da evrenselci bir çerçevede uygarlık ile benzer biçimde ele alınan kültür kavramı, Almanya’da ulusal farklılıkların ortaya çıkardığı farklı kültürler üzerinden gelişmiştir. Almanya’daki köken birliğinin kültürel birliği oluşturduğu düşüncesinin aksine, Fransız düşüncesinde ulus fikri köken ortaklığına gereksinim duymamaktadır (Cuche, 2013: 21-23).

Elias (2002: 73), uygarlık kavramının “Batılı öz-bilinci” ya da “ulusal öz-bilinci” ifade etmek için kullanıldığından söz etmektedir. Tylor’un evrimci yaklaşımında savunduğu gelişim çizgisine göre Batılı toplumlar ilkel olan toplumlara göre daha uygar olmalarıyla Elias’ın (74) belirttiği gibi “kendilerine ait özellikleri ve övündükleri şeyleri” uygarlık kavramıyla anlatmaya çalışmaktadırlar. “Örneğin, *kendi* teknik gelişmişlik düzeylerini; *kendi* davranış biçimlerini; *kendi* bilimsel bilgi düzeylerini; ya da *kendi* dünya görüşlerini ve başka birçok şeyi...” (Elias, 2002: 74).

Elias (2002: 74), Fransızca uygarlık kavramı ile Almanca kültür kavramlarının farkını ifade etmek için Almancada kültür kavramının uygarlık kavramından daha birincil görüldüğüne dikkat çekmektedir. Almancada uygarlık “insan varlığının dışsal yönüne”, kültür ise insanın kendi varlığı içinde geliştirdiği yönüne işaret etmektedir. Almanca kültür düşünsel, sanatsal ve dinsel olgular ile düşünülmekte ve bu olguları siyasi, ekonomik ve toplumsal olan dışsal değerlerden ayırmak istemektedir.

Uygarlık kavramı ulusların bazı kendine özgü farklarını görmezden gelerek kendine dâhil ederken, kültür kavramı bu farklılıkları vurgulamaktadır (Elias, 2002: 75). Burada Elias, uygarlık kavramı ile sömürgeci ulusların genişleme ve başka ulusları da kendine dâhil etme eğilimlerine karşın Alman kültür kavramında olduğu gibi “sınırlarını arayan ve daima onu koruma zorunluluğu hisseden” (76) farklı kültürel özellikleri vurgulama eğilimine değinmektedir.

Elias’a göre (2002: 75) Almancada “kültürleşmiş” sıfatı Elias’ın “Batılı” olarak işaret ettiği İngiliz ve Fransız uluslarının kullandığı anlamda “uygar oluş” durumunu anlatmaktadır. “Uygarlaşmış” olma sadece insanların toplumsal niteliklerini ve çevreleriyle ilişkilerini anlatmaktadır; buna karşın “kültürel” gelişim yukarıda söz edildiği gibi doğrudan insanları, yani içsel gelişimlerini ifade etmektedir (75).

Uygarlık kavramına karşıt olarak anlamlandırılan Alman kültür kavramı, Almanların öz-bilinçlerini yeniden oluşturmaları yolunda gelişen bir süreç olarak ele alınmakta; bu durumda uygarlık, kültürün bir antitezi olarak görülmektedir. Kant’ın kullandığı anlamda “kültürleşme” Almanların *kendi* toplumunun belirli deneyimlerini, uygarlaşma ise “Batı” anlayışındaki uygarlığın bir antitezi olarak toplumsallığı anlatmaktadır. Kant bu iki kavramın birbiriyle bağına şu sözleriyle anlatmıştır:

Biz sanat ve bilim aracılığıyla yüksek derecede kültürleşmiş, her tür toplumsal davranış biçimimiz ve dürüstlük anlayışımızla da tepeden tırnağa uygarlaşmışız... Ahlaklı olma düşüncesi kültüre aittir. Ama bu düşüncenin uygulanması, ki bu dürüstlük tutkunluğu konusunda geleneğimsi şeyler ve dışsal dürüstlük demektir, uygarlığı oluşturur. (Aktaran: Elias, 2002: 79).

Kant’ın uygarlık ile eş zamanlı bir süreç olarak gördüğü kültürleşmeyi, Güvenç farklı çerçevede “kültürleme” ve “kültürlenme” ile bağlantılı olarak ele almaktadır. Kant’ın yaklaşımında bir toplumun deneyimlerinin gelişimi o toplumun kültürleşmesine işaret etmektedir. Güvenç ise kültürleşmeyi farklı kültürlerin birbiriyle etkileşimi sonucunda oluşan süreç olarak aktarmaktadır.

Güvenç (2002: 85) kültürlemeyi, toplumun eğitim aracılığıyla bireye kültürel birikimi aktararak bireyler arasında kültürel birliği ve böylece toplumsal huzuru sağlama süreci olarak tanımlamaktadır. Kültürlenme ise, büyük ölçüde toplumsal kurumlar olan aile ve okulda gerçekleşen kültürleme sürecinden farklı olarak “değişik aile, eğitim, okul, meslek,

bölge (alt kültür) çevrelerinden kalkıp belli yer ve zamanlarda bir araya gelen, birbirini etkileyen akran grupları arasındaki *kültür etkileşimi*dir.” (Güvenç, 2002: 86). Güvenç (1991: 111), Steward’ın (1948) “yerleşme (üretim) birimlerinin” farklı özelliklerine göre ayrılan kültürleri ele aldığı yerleşme kuramından yola çıkarak, farklı birimlerin birbirinden ayrılan kültürel özellikleriyle tanımlanan alt-kültürün farklı sentezler oluşturduğunu belirtmektedir. Kültürleşme, bu kapsamda birden çok kültürün etkileşimi ile gerçekleşen, böylece kültürlenme ve farklı sentezler oluşturma süreçlerini de içeren geniş kapsamlı bir kavramdır. Güvenç, kültürleşme sürecinde birbiriyle etkileşim içine giren farklı kültürlerin değişerek yeni sentezler yarattığını savunmaktadır. Bir kültürün insanların kültürlenme sürecinin, farklı, yani yabancı, dil ve kültürler ile karşılıklı bir etkileşim içinde gerçekleşmesi kültürleşme olarak ortaya çıkmaktadır (Güvenç, 2002: 87).

Evrim ile değişmeyi (ya da gelişmeyi) paralel olarak ele alan Güvenç (2002: 78), kültür kuramını bir “sosyal değişim” kuramı olarak görmekte; bu doğrultuda kültürel değişimin, kültürün içerdiği tüm unsurlardaki değişim paralelliğinde gerçekleştiğini savunmaktadır (109). Bu kapsamda Güvenç, kültürel değişimi belirleyen süreçlerin birbiriyle bağlantısını şöyle özetlemektedir:

Kültürleşmeyi benimseyen yurttaşlarımız, dışarıdan alıp benimsedikleri yeni sentezleri, *kültürleme* süreciyle gençlere aktarırken, *kültürlenme* süreciyle akranlarıyla paylaşırlar. (Güvenç, 2002: 87)

Ulusallık ve ulusların kültürel farklılıkları ile ortaya konan farklı kültür tanımları evrensel olanın kabulü ve yerel kültürlerin evrenselliğe ulaşma arayışını düşünmeye yönlendirmektedir. Ulusallık kavramı evrensellik kapsamında farklı ulusların bütünlük içinde benzer gelişmeleri takip etmelerini gerektirirken ulusların sahip olduğu farklı kültürlerin birliğini ifade eden köken kavramı yerel kültürlerin özgünlüklerinin vurgulanmasını gerektirmektedir.

Çalışmanın bu kısmında kültürün evrensel ve yerel ikiliği çerçevesinde Anadolu coğrafyasının barındırdığı kültürel birikim üzerinden yerel bir söylem ortaya koyan Mavi Anadoluculuk ele alınacaktır. Mavi Anadolucular’ın, özellikle aydınlanma ve hümanizm düşünceleri çerçevesinde kültürlenme amaçları doğrultusunda gerçekleştirdikleri çalışmaları ve bu çalışmalar çerçevesinde ürettikleri fikirleri üzerinde durulacaktır.

2.1.2. Kültürel ve yerel bir söylem: Mavi Anadoluculuk

Mavi Anadoluculuk söylemi bir kültürel aydınlanma yaklaşımı ortaya koymaktadır. Mavi Anadolucular'ın oluşturdukları söylemlerinde başlıca ve öncelikle üzerinde durdukları konular Anadolu coğrafyasının ve kültürünün bilincinde olma, hümanist yaklaşım ve eğitim olmuştur. Mavi Yolculuklar ise bu söylemlerin gerçekleştirildiği dünyaları/yaşam alanları olmuştur. Maviciler, evrensel çağdaşlığın ve kültürel medeniyetin doğduğu topraklar olarak Anadolu'yu, özellikle Batı Anadolu kıyılarını tanımanın önemi üzerinde durmaktadırlar. Bu bağlamda Anadolu coğrafyasının tarihinin ve bu coğrafya üzerinde varlık sürdüren medeniyetlerin çağdaş dünyaya bıraktığı kültürel mirasın bilinmesi ve bu mirasın üzerinde gelişimine devam eden kültürün insanların bu bilinçle bu mirası koruması gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

1940'ların Mavi Anadoluculuk düşüncesinden daha önce, Mithat Atabay'ın (2008: 516) işaret ettiği gibi, ilk olarak 1900'lerin başlarında ortaya çıkan Anadoluculuk, Hilmi Ziya (Ülken)'in Reşat Kayı ile birlikte 1918-1919 yıllarında çıkardıkları *Anadolu* dergisinde bir milliyetçilik düşüncesi ve kültür hareketi olarak ortaya konmuştur. Atabay'ın (2008: 516) aktardığı üzere Ülken, *Anadolu'nun Bugünkü Vazifeleri* adlı kitabıyla araştırmaların yönünün Anadolu tarihine yönelmesinde etkili olmuştur.

1924 yılında yayımlanmaya başlanan *Anadolu Mecmuası* dergisinde, Anadolu bir vatan olarak benimsenmiştir (Atabay, 2008: 516). Seçil Deren (2008: 536), bu dergi yoluyla Mükrimin Halil Yinanç (1898-1961) ve onunla aynı görüşü benimseyenlerin tarihsel kader birliği ve vatan kavramları etrafında savunulan değerleri vurguladığına dikkat çekmiştir.

Atabay, Yinanç'ın “tarihsel kader birliği”nin geniş alanlara yayılmış bir coğrafyada oluşamayacağı düşüncesine dikkat çekmektedir; Yinanç'a göre “vatan” bu birliğin oluşmasındaki başlıca unsurdur. “Vatan” kavramı, bu anlamda Atabay'a göre (2008: 516) “mistik” bir nitelik kazanmıştır. Vatan sınırlarının ortak bir tarihsel geçmişin yaşandığı belirli bir bölge ile tanımlanması düşüncesi ile birlikte, Anadoluculuk anlayışında etnik köken arayışı yerine ana unsur olarak bölge/coğrafya kavramı öne çıkarılmıştır.

1920'ler döneminin Anadoluculuk anlayışına benzer biçimde coğrafya vurgusu yapan Remzi Oğuz Arık, bu coğrafya üzerinde yerleşen ulusun kültürel unsurlarla oluştuğunu

söyleyerek coğrafya ile kültür bağlantısını ön planda tutmuştur. Atabay'ın ortaya koyduğu üzere (2008: 528) Arık, *Millet* dergisinin 1942 yılı Haziran sayısında müşterek tarih, coğrafya, vatandaşlık olgularının toplamının milleti oluşturduğunu belirtmektedir. *Anadolu Mecmuası*'nın adının da çağrıştırdığı gibi Anadolu coğrafyasına bölge olarak dikkat çekmesine karşın *Millet* dergisinin milliyetçi/ulusal bir söylemi öne çıkarması aynı dönemin iki farklı odağını açığa çıkarmaktadır. Kültür ve tarih bu iki farklı odağın ana çerçeveleri olarak görülebilir. Arık'a göre milletin birliğini oluşturan madde coğrafyadır; ulus, bu coğrafya üzerinde insanı ve ruhu oluşturan tarih, dil, edebiyat, ahlak, din, sanat ve diğer benzer unsurlar ile ortaya çıkar. Ayrıca Arık, Yinanç'ın "vatanın tarihsel kader birliğinin başlıca unsuru olması" görüşü ile paralel olarak vatani, yani coğrafyayı, manevi bir değer olarak görmüştür. Arık'a göre, bu maneviyata ulaşmayı sağlayan ise, kader birliğine sahip bir topluluğun hafızası, yani tarihtir (Atabay, 2008: 517). Tarih, bir topluluğun üzerinde temellendiği ortak geçmiştir. Kültürün bu anlamda ortak geçmişin yaşandığı somut olduğu kadar manevi olarak bütünleştiren coğrafyanın bölgesel/yerel özellikleri üzerinde değer kazanmakta ve tanımlanmaktadır. Mavi Anadolucuların kültürel söylemlerinin coğrafya üzerinde temellenmesi bu yöndeki bir düşüncenin benimsendiğini düşündürmektedir.

Arık, Anadoluculuğu kültürel bir milliyetçilik olarak ele almıştır. Kültür, bir ulusun duygu, inanç ve hükümlerini temsil eden; diğeri geçmişteki duygu ve inançları koruyan, nakleden, aksettiren olmak üzere iki farklı kurumun oluşturduğu bütündür. Tarih ve vatan ikinci kurumsal yapının unsurlarıdır. Arık için, tarih, vatan, toprak, dil, din, soy gibi unsurlar milliyetçiliğin durağanlığını belirler; milliyetçiliğin hedefleri ise değişen düşüncelerle oluşan dinamik unsurlardır (Arık'tan aktaran: Atabay, 2008: 529). Kültür geçmişten aktarılan değerler üzerine kurulan, ancak bu durağanlık temelinde var olan değerlerin değişkenliği ile sürdürülen bir olgudur. Tarih ortak bir birikim, kültür ise tarihten beslenerek gelişen bir değerler sistemidir.

Geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerinin milliyetçi ideolojileri çerçevesinde gelişen Anadolucu yaklaşımlar, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Türkiye'de siyasal değişimlerin yaşandığı dönemde farklı yorumlarla ortaya çıkmıştır (Atabay, 2008: 532). Bunlardan biri milliyetçi-muhafazakâr yaklaşımıyla İslami Anadoluculuk, diğeri laik yaklaşımıyla Mavi Anadoluculuk olmuştur. Mavi Anadoluculuk düşüncesinin, önceki

Anadoluculuk yaklaşımlarından özellikle tarih ve kültür ortaklığı düşüncesini benimseyen ve kültürel birikimin sürekliliğini savunan bir akım olduğu sonucuna varılmaktadır.

Evrensel Medeniyet ve Kültürel Süreklilik: “Mavilik”

Erken Cumhuriyet döneminin Kemalizmi, batılılaşmanın çağdaş medeniyet seviyesine ulaşmanın yolu olduğunu savunmuştur. Bu dönemin devrimciliği içinde ortaya çıkmış olan Anadolu hümanizmi, 1950’lerin ortalarında Mavi Anadoluçuluk ile tekrar etkili olmuştur. Bilsel’e (2007: 224) göre devrimci söylemin modernizasyon ideolojisi yerine Anadolu hümanizmi, sanat ve kültüre dayanan estetik seçkinlik ve kültürel doğrulamayı hedefleyen bir söylem getirmiştir.

Bilsel’in (2007: 231) vurguladığı gibi “Mavici” aydınlar için Hititler, Yunanlar ve Türkler arasından hangi insanların daha önce var olduğunu açıklamaya çalışmak önemli değildir; önemli olan geçmişin insanlarıyla ırksal değil kültürel bağlar kurmaktır. Bu bağlamda, Bilsel’in (2007: 232) dikkat çektiği gibi, Anadolu söyleminin düzenleyici ilkesi, bir kültürel süreklilik tezidir.

Cevat Şakir Kabaağaçlı Tanıl Bora’nın (2017: 89) tanımladığı gibi “Mavi Anadoluçuluğun fikir babası” olarak Mavi Anadoluçuluğu ve Mavi Yolculukları başlatan kişidir. Sabahattin Eyüboğlu, Mavi Anadoluçuların kültür ve eğitim konularında duruşlarında da etkili olmuştur. Yazar, çevirmen ve eğitimci yönleriyle Mavicilerin önemli temsilcilerinden olan S. Eyüboğlu 1928 yılında devlet bursu ile sanat tarihi ve estetik okumak için Fransa’ya gitmiş ve dönüşünde 1940’ların hümanist görüşünün oluşumuna katkıda bulunmuştur (Bilsel, 2007: 223). Kabaağaçlı yazar olarak, Azra Erhat ise Antik Yunan metinlerinin çevirileri ve seçkileriyle gruba katkıda bulunan başlıca kişilerdir (Bilsel, 2007).

Barış Karacasu (2009), Mavi Anadoluçuluğun Kemalizm ile paralel amaçlar taşıdığını; iki düşünsel yöneliminin de evrensellik ve milliyetçilik çerçevesinde kültürel ve tarihsel bütünlüğün oluşturduğu bir ulus yaratmayı savunduğunu ileri sürmektedir. Reyhan Tutumlu (2014: 9) da Kemalist ideoloji ve Mavi Anadolu hareketinin ortak noktası olarak milli bir kimlik yaratma projesinin altını çizerek bu görüşü desteklemektedir. Chatterjee Doğu kültürlerinin çağdaşlaşma ve ilerleme yolunda çabalarken Batı’nın evrensel ölçütlerini yakalayamadıklarında Doğu tipi milliyetçilik yoluna gittiklerini;

çağdaşlaşmanın “ulusu dönüştürmek için kültürel olarak yeniden yaratmak”la sonuçlandığını savlamaktadır (Aktaran: Karacasu, 2009: 335). Karacasu’ya (2009: 335) göre Chatterjee’nin bu önermesi, Türkiye örneğinde hem ulusal kültürü öne çıkarma hem de yeni ve modern bir ulus inşa etme amaçlarını birleştirmektedir. Mavi Anadoluculuğun söylemlerindeki Batı ile Anadolu medeniyeti arasındaki kültür birliği ve evrensellik iddiası bu ikili amaca işaret etmektedir.

Çağdaş ve evrensel medeniyete dâhil olma amacı çerçevesinde Türk Tarih Cemiyeti, Türkiye’nin tarih tezini,¹Batı medeniyetinin kaynağını Yunanlar olarak gören Yunan hayranlığı (*philhellenism*) ve oryantalist önyargılara karşı, ulusal bir anlatı üzerine kurma ile görevlendirilmiştir (Bilsel, 2007: 225). Kaya Akyıldız, Mavi Anadolucuların, dâhil olunmak istenen Avrupa medeniyetinin Yunan değil, her anlamda Anadolu’da doğup geliştiğini kanıtlama çalışmalarına dikkat çekmektedir (Aktaran: Deren, 2008: 540). Karacasu (2009: 337) ise, Mavi Anadolucular’ın Türk Tarih Tezi’nde olduğu gibi ayrımcı ve “milliyetçi” bir tutumla “Türklük”ü ön plana çıkarmakta; Türk milli kimliğinin oluşturulma çabaları içinde evrensel uygarlığı benimsedikleri halde bu evrenselliği de Türklükle bağdaştırmakta olduklarına dikkat çekmektedir. Ancak yine de Karacasu, Anadolucular’ın soycu değil de kültürel bir milliyetçilik söylemi üzerinde durmalarını daha iyi bir değerlendirme olarak yorumlamaktadır (337). Bilsel’e göre (2007: 238) Türkiye Cumhuriyeti’nin Anadolu topraklarında kökleşmiş olması ve Avrupa medeniyetine dâhil olması gerektiğini savunan Anadolucu söylem, bu anlamda Türk modernizminin tamamlayıcısı olmuştur. Mavicilerin tarihsel mirasın üst anlatısı olarak ortaya koydukları söylem, ulus düşüncesini ve ileri sayfalarda ele alınacak olan “Köy Rönesansı”nı olumlu yönde etkileyecektir.

Türk Tarih Tezi ile Türklük, merkezi Asya’dan başlayarak göçlerle diğer coğrafyalara yayılan alanda var olmuş medeniyetleri kapsayan bir bütün olarak ortaya konmuşken, benzer biçimde Mavi Anadoluculuk ile bu bütünlüğü Anadolu sağlamaktadır. Murat Belge’ye göre (2006) Türk Tarih Tezi’yle, Türklerin ilk medeniyeti kurmalarıyla “veren” oldukları savunulmuştur. Mavi Anadoluculukta ise “veren” Türk anlayışı yerine, bu

¹ 1932’deki Birinci Türk Tarihi Kongresi’nde, Türk tarihi üzerine iki ayrı tez ileri sürülmüştür. Birinci teze göre, Merkezi Asya’da ilk insan medeniyetini kuran Türkler, tarihöncesi göçleri ile antik dünyanın diğer bölgelerine de bunu yaymıştır. Sümer, Mısır ve Yunanların da içinde olduğu Antik Akdeniz medeniyetlerinin hepsini Türkler kurmuştur. İkinci tez ise, Anadolu’nun ilk uygar ırkı kabul edilen Hititlerin Türk olduğunu, dolayısıyla Türklerin Anadolu’nun yerli ırkı olduğunu savunur. Benzer şekilde Türk dilinin de dünyanın “kültür dillerinin” ana kaynağı olduğu Türk Dil Tezi ile savunulmuştur (Bilsel, 2007: 225).

coğrafya üzerinde yaşayanların önceden var olmuş topluluklardan “alan” olduğu temeline dayanan, ırk yerine kültürü vurgulayan bir anlayış getirilmiştir. Ekrem Akurgal’ın “kültürel kalıtım” ile açıkladığı teorisi de benzer şekilde Anadolu’da yerleşmiş tüm toplulukların coğrafya ortaklığı üzerinde kültürel bir devamlılık içinde olduğunu vurgulamaktadır (Belge, 2006: 2).

Atatürk’ün dil ve tarih kuramlarının, Anadolu topraklarının tüm değerlerinin benimsenmesi amacıyla ortaya çıktığını vurgulayan Mavi Anadolucu Sabahattin Eyüboğlu’na göre Atatürk’ün “Yunan Türk’tür” sözü, Türklerin Anadolu’nun sahibi olduğunu; aynı zamanda Yunan’ın da Anadolu’dan koptuğunu anlatmaktadır (S. Eyüboğlu, 1994: 13). S. Eyüboğlu’nun Türk Tarih Tezi’ne getirdiği yorum kültürel süreklilik tezinin özünü ortaya koymaktadır. Bununla birlikte S. Eyüboğlu, Atatürk’ün Türkleri medeniyetin kurucuları olarak sunmasının Türklerin üstünlüğünü övmek için değil, tarihe geniş perspektifle bakmamızı sağlamak için olduğunu söylemiştir (Bilsel, 2007: 231).

S. Eyüboğlu’nun birlik kavramı üzerinden geliştirdiği bakış açısına göre kültürel sürekliliğin getirdiği ortaklık, kültürel anlamda bütünlüğü sağlamalıdır; medeniyetin sahibi tek bir ulus değil, bir arada bu medeniyeti oluşturan, geliştiren ve devamlılığını sağlayan insanlardır. Dolayısıyla kültürün doğduğu topraklar bu kültürün evrenselleşmesinin de kaynağıdır.

S. Eyüboğlu’nun, evrensel medeniyetin tek bir ulusun değil tüm insanların geliştirdiği kültürel birikim ve bu birikimin sürekliliği ile var olacağını vurgulaması, Fransız ulus kavramına yakın bir yaklaşım benimsediğini düşündürmektedir. Fransız ulus kavramının, farklı etnik kökenlerden gelenlerin bir ulus altında toplanabileceği düşüncesi doğrultusunda çeşitli ulusların kullanabileceği ve uygulayabileceği medeniyet değerlerini taşıyan evrensel nitelikte bir kavram olarak ortaya konduğuna daha önce değinilmişti. Fransız düşüncesinin geliştirdiği bir kavram olmasıyla ulus yerel bir konstrüksiyon veya Tanyeli’nin deyimiyle “icat”¹ olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda S. Eyüboğlu’nun ulus yerine “tüm insanları” koyması, onun hümanist bir evrenselliğe yöneldiği şeklinde yorumlanabilir.

¹ Tanyeli’ye göre (2008) bir kültür veya sanat yapıtındaki evrensel potansiyeli ortaya çıkararak yapıtın evrensel anlamını üreten, evrensel öznedir. Evrensel özne bu anlamı keşfetmez, icat eder. Tanyeli’nin tartışmasına 2.1.3. başlığında yer verilmiştir. Ayrıca “icat” kavramı için bkz. Hobsbawm (2006).

Mavi Anadoluocular evrensellik iddiası çerçevesinde oluşturulmak istenen Türk Tarih Tezi'nin tartışmalı yanlarını da benimseyerek Türk kimliğinin Batı ile ilişkisinde yeni görüşler ortaya koydukları için düşünceleri, Türk kimliği ile Batı'nın birlikte ele alınmak istendiği her dönemde öne çıkarılmıştır (Deren, 2008: 539).

Bilsel'e göre, Anadoluocular 19.yüzyıl Avrupa'sında ulusal ideolojilerin ürettiği "otantik folklor"dan esinlenerek Anadolu'da yerlici kimlik (*'nativist identity'*) arayışlarıyla evrensel çerçevede bir ideale yönelmişlerdir. Bu doğrultuda Yunan halkçılarının medeniyetlerin simgesi olarak Yunan'ı gördükleri gibi Anadoluocular da buradaki "Yunan" (*Hellas*) yerine Anadolu'yu koymuşlardır. Anadolu coğrafyası üzerinde kurulan Türkiye devletini çağdaş medeniyetler içinde görmek beklentisi ile Mavicilerin Anadolu coğrafyasını kuvvetlendirmek ve bu coğrafyanın kültürünün bu medeniyetlerin oluşumunda yerini kanıtlamak amacının birbiriyle örtüştüğü görülmektedir.

Bilsel (2007), "Mavi Anadoluçuluk" akımının savunucusu aydınların hümanist görüşlerini vurgulayarak, "Anadolu Hümanistleri" olarak da anıldığını belirtmektedir. Bilsel'e göre Maviciler yazılarında Anadolu'nun estetik kültürün "örgütleyici paradigması" olduğu görüşü ile etkili olmuşlardır. Erken Cumhuriyet'in etnik köken üzerinden giden değerleri yerine, Mavi Anadoluocular Anadolu'da prehistorik zamanlarından bugüne var olmuş tüm uygarlıklar ile kültürel bir devamlılık olduğunu, bu nedenle çağdaş Türkiye'nin kültürel öncülerinin bu uygarlıklar olarak kabul edilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Ayrıca Maviciler "medeniyet(ler) beşiği" Anadolu söylemleriyle Anadoluocuların çağdaş Türklerin ataları olmaları yanında daha da önemlisi çağdaş Batılı medeniyetin de yaratıcısı olduklarını savunmaktadırlar (Bilsel, 2007: 234). S. Eyüboğlu (1956) bu söylem çerçevesinde, "Bizim Anadolu" yazısında dile getirdiği gibi, Anadolu topraklarını fetheden ulusların o toprağa sahip olmadığını, Anadolu'nun onlara ve sonrasında gelmiş olan bize sahip olduğunu ifade etmektedir:

[...] Fetheden de biziz artık, fethedilen de. Eriten biziz, eriyen de. Biz bu toprakları yuğurmuşuz, bu topraklar da bizi. Onun için en eskiden en yeniye ne varsa yurdumuzda öz malımızdır bizim. Halkımızın tarihi Anadolu'nun tarihidir. (S. Eyüboğlu, 1994: 9).

Murat Belge (2006: 3), belirli bir coğrafyada var olan yerli kültürün oluşturduğu geleneği, o coğrafyada yerleşen insanların seçtiğini ve gelenekten ne anladıklarına bağlı olarak kendi

yapılarına uygun biçimde bu geleneği sürdürdüklerini iddia etmektedir. Ancak, Belge'ye göre belirli bir coğrafyada yaşayan ama insanların farkında olmadıkları gelenekler de vardır ve bunlar gerçek geleneklerdir. Eyüboğlu'nun fethetme mecazını tarihin genel kuralı olarak yorumlayan Belge'ye göre (2006) “sonradan gelen genellikle “askeri fatih”tir, ama yerleştikten sonra yerli kültür onu fetheder.

Anadolu sözcüğünün anlamı ve farklı kültürlerin var olduğu Anadolu coğrafyasının sınırları Anadoluculuk söyleminde önemlidir. Güvenç, tarih içinde “Küçük Asya” diye anılan bölgenin Anadolu'yu tanımladığını aktarmaktadır. Amasyalı coğrafyacı Strabon Kızılırmak Nehri'ne kadar olan bölgeyi “Asya” olarak nitelemiştir; ancak Romalılar Asya'nın Pers, Hint ve Çin ülkelerine kadar uzanması nedeniyle yarımada kısmına “Küçük Asya” demişlerdir. Bizanslılar ise Küçük Asya'da kurdukları savunma bölgelerine “Thema Anatolicon” demişlerdir. Ege adalılarının “Doğu'nun ışığı” anlamına gelen “*Anatolia*” sözcüğü ile tanımladıkları bölgenin adı Asya'nın Akat'ça “yükselen güneş” anlamına gelen Âşû sözcüğünden gelmiş olabilir. (Aktaran: Güvenç, 2003: 55).¹

Mavi Anadolucular Batı'nın, kendi kültürlerinin medeniyetin başlıca eserlerini yarattıkları savlarına karşılık bu eserleri Anadolu'dan ve Anadolu'lu düşünürlerden beslenerek ortaya koyduklarını, medeniyetin kaynağının Anadolu coğrafyası olduğunu ve bu topraklardan kaynaklanan kültürel birikimin diğer coğrafyalara yayıldığını anlatmayı amaçlarlar. Örneğin Kabağağaçlı için önemli olan medeniyetin beşiğinin Anadolu oluşudur. Bu düşüncesini, Batı'nın söylemlerine karşı iddialarla güçlendirmek arayışındadır. Batı'nın Avrupa topraklarında doğduğunu iddia ettiği medeniyetin esasen Batı Anadolu kıyıları, yani İyonya bölgesinde doğduğunu ortaya koymak ister. Bununla bağlantılı olarak Bilsel, (2007: 223) Anadolu hümanistlerinin, Anadolu tarihinde bazı medeniyetleri daha fazla ön plana çıkardıklarını belirtmektedir. Hititler'i Mezopotamya'daki ilk medeniyetler ve Ege arasında bir köprü kurmuş olmalarıyla, Troya'nın insanlarını Anadolu'nun asıl yerlileri

¹ Güvenç'in (2003: 55) dikkat çektiği gibi, Türkçe'de Anadolu sözcüğünün Küçük Asya tanrıçası *Kibele* ile bağlantılı olarak “Ana bol” veya “Ana dolu” gibi anlamlarla ilişkisi kurulmamıştır. Kabağağaçlı (1993: 13-14), Tanrıça Kibele ile Anadolu coğrafyasının bağlantısını önemsemektedir; Asya'nın bir Ana Tanrıça veya Kibele olarak gördüğü Efes Artemisi'nin “Asyalar” ve “Okyanoslar” olarak adlandırılan peri kızları dolayısıyla kullanıldığını söylemiştir. Kabağağaçlı, Asya ve Avrupa sözcüklerinin sırasıyla güneşin doğduğu yeri ifade eden “Asu” ve battığı yeri ifade eden “Ereb” veya “İrib” sözcüklerinden gelmiş olabileceğini aktarmaktadır. Kabağağaçlı'ya göre bu durumda Anadolu bir yeri değil bir yönü ifade eder. Öte yandan, Kabağağaçlı'ya göre “Anadolu'da baba Tanrıdan çok önce ana Tanrıçaya tapılırdı”; bu nedenle Anadolu'nun asıl adı Asya'dır. (15).Ama Anadolu insanları için “anaların dolu olduğunu” vurgulamasıyla Anadolu, Asya veya büyük ana sözleriyle anlamlandırılabilir (16).

olmaları ve Yunan işgaline karşı koymalarıyla, İyonya'yı ise ilk felsefi aydınlanmanın başladığı topraklar oluşuyla önemsemişlerdir. Mavi Yolculukların rotalarından da anlaşılacağı gibi, Batı Anadolu ile sınırlandırılan Anadolu söylem tüm Anadolu'yu kapsamamasıyla bir eksiklik göstermektedir. Kabağaçlı ve S. Eyüboğlu'nun Anadolu'nun tüm bölgelerine ilişkin düşünceleri yazılarında yer alsa da çerçeve söylem içinde bu bölgeler öne çıkarılmamıştır. Ayrıca Kabağaçlı'nın Akdeniz'i altıncı kıta olarak betimlemesi ve bu nedenle bu kıtanın üzerine yoğunlaşması bu seçim üzerinden söylemin geliştirilmesinin nedeni olabilir. Küçük Asya yarımada olarak ele alınarak bu kapsamda deniz ve kıyılarla bağlantılı bir coğrafya olarak öne çıkarılmıştır. Erhat Asya coğrafyasının Anadolu ve Adalar'ı kapsayan ilkçağdaki anlamından yola çıkarak Yunan ve Batı medeniyetinin bu coğrafyadan köklendiğini vurgulamıştır:

Şu cömert, şu ışıklı Asya toprağının – ilkçağda Asya Anadolu'dur; küçüğü büyüğü yok – etkisine bakın hep o yardım etmiş Avrupa'yı ortaçağ karanlıklarından çıkarmaya. Hep de şesi beş gören tarihçilerin nankörce haksızlığına uğramış! Yunan mucizesi mi? Asya mucizesi demeli buna. Asya'yı da ilkçağdaki anlamıyla Anadolu ve Adalar diye anlamalı. Derin bir barbarlık uykusunda uyuyordu Yunanistan; İyonya ve Aiolya'da parlayan uygarlık ışığı aydınlatıncaya dek kıyılarını. (Erhat, 2005: 79).

Erhat'ın bu sözleriyle Anadolu'nun “yükselen güneş” anlamından yola çıktığı düşünülebilir. Erhat, çeşitli kaynakların kültürel unsurlarını yeni bir düzen içinde toplayan bir düşünce olarak ele aldığı hümanizmanın Atina'da doğduğunu, ancak Yunan mucizesinin olduğu gibi Hümanizma düşüncesinin kaynağının da Anadolu toprakları olduğunu iddia eder. Anadolu topraklarında ilk alfabenin bulunması ile oluşan dil ve sonrasında şiir, nesir, felsefe, tarih ve coğrafyanın geldiği gibi birçok “ilk”in bu topraklarda ortaya çıkmış olduğunu anlatır (Erhat, 1995: 79). Bu nedenle Erhat'a (2005: 81) göre Anadolu'da günümüzde yaşayan Türkiye insanının, bu bölgede ortaya çıkan ve çıkacak olan tarihi sırlara sahip çıkması gerekli ve önemlidir.¹

¹Erhat (2005: 254) özellikle Likya'yı sırları çözülmemiş bir bölge olarak tanımlamış, buradaki kalıntıların İngiliz araştırmacıları tarafından özensizce sökülerek götürüldüğünü ve şimdi ancak British Museum'da görülebileceğini hatırlatmaktadır. Bu nedenle kültür varlıklarına sahip çıkılması önemlidir. Arkeoloji konusunu açarken Erhat, titizlikle yapılan kazılar ve sonrasında çıkarılan eserlerin korunması ve olabildiğince bulunduğu yerde bırakılarak sergilenmesi gereğine dikkat çekmiştir. Karatepe'yi açık hava müzesi olarak örnek göstermiş, Side, Xanthos – Letoon ve Afrodissias'ta kurulmuş müzeleri de yakınlarında çıkarılan yontuları sergiledikleri için örnek vermiştir. Eğer yerinde veya yerel müzelerde barındırılmayan yapılar varsa, bunlar da en yakın büyük merkezin müzesinde korunarak sergilenir (Erhat, 2005: 155).

Kabaağaçlı (1997: 204) için, “tarih babası” olarak adlandırdığı Halikarnaslı Herodot Anadolu’nun medeniyete kazandırdığı önemli bir isimdir. Turgut Reis ve Neyzen Tevfik de hem Kabaağaçlı için hem de Erhat’ın daha sonra (2005: 196) yazacağı gibi Anadolu coğrafyasının yetiştirdiği önemli “kültür insanları”dır. Aynı coğrafyanın, aynı kültürün insanları olma, kültür mirası ve kültür sürekliliği vurgusu Erhat’ın yazılarında da okunabilmektedir. Erhat’ın Kabaağaçlı ile bağı güçlüdür ve onun izinden yürür gibidir. Onun düşüncelerini benimseyip takip ederek, o yönde yorumlamaktadır.¹

S. Eyüboğlu, Anadolu’nun zenginliklerinin altını çizerek bu zenginliğin Anadolu’nun barındırdığı medeniyetlerin çokluğundan ve çeşitliliğinden geldiği söylemi üzerinde durmaktadır. Anadolu topraklarının Doğu ve Batı’yı bir araya getirdiğini; Anadolu tarihinin “bileşimler potası” olarak geliştiğini iddia eden Eyüboğlu’na göre Anadolu’da üretilmiş sanat eserleri farklı medeniyetlerin değerlerini taşımaktadır. Bu eserler Anadolu’nun taşıdığı ikilikleri yansıtmaktadırlar; Anadolu’yu bu ikilikler ışığında anlamak gerekmektedir (S. Eyüboğlu, 1974: 478). Eyüboğlu’nun bu görüşüyle Anadolu’nun evrensel özellikler taşıdığı ve bu yönüyle farklılıkları barındıracak enginliğine sahip olduğu görüşüne işaret ettiği düşünülebilir. Kabaağaçlı (1997: 26) evrensellik söylemini insan ve doğa arasındaki bağ üzerinden ele alarak evrenselliğin parçası olan insanı da öne çıkarmaktadır: “insanoğlu her varlığı birbirine yaraştıran ve bağdaştıran genel kozmik uyuma bir istisna değil, aksine evrensel hayatın bir parçasıdır.”

Mavi Anadolucuların evrensellik arayışları, Anadolu coğrafyasının ve bu coğrafyanın oluşturduğu kültürel birikimin sürekliliğinin Avrupa medeniyetinin kaynağı ve parçası oluşu söylemleri ile izlenebilmektedir. Mavicilerin evrensellik anlayışı bir icat olarak yerellik söylemi çerçevesinde değil, esas ortak değerleri taşıyan insanlık ve doğa çerçevesinde okunmalıdır. Mavicilerin, Kabaağaçlı’nın yönlendirmesiyle Akdeniz kültürünü ve Akdeniz coğrafyasını söylemlerinin çerçevesi olarak öne sürmeleriyle, belirli bir sınır çizerek bir çeşit yerellik söylemi ortaya koydukları da göz önüne alınmalıdır. Kabaağaçlı’nın yazılarında yer verdiği duygusallığın, özellikle denizin ve maviliğin onda

¹Erhat (2005: 193) Herodot ile birlikte Homeros’u da ön plana çıkarmıştır. Homeros’u Anadolu’nun en eski ve güvenilir kaynağı olarak ele alan Erhat *İlyada*’nın özellikle tarihi olaylar hakkında veri elde edilebilecek bir kaynak oluşunu vurgulamıştır. Ayrıca Kabaağaçlı’yı bu isimlerin arasında sayarak günümüzün temsilcisi olarak görmektedir. Kabaağaçlı’nın Bodrum’un tanıtılması ve gelişmesinde rolüne pek çok kez değinmiştir. Onun romanlarında anlattıkları, Anadolu ve kıyıları üzerine yazdıkları ve söyledikleri üzerinde çokça durmuştur.

yarattığı coşkudan kaynaklandığı düşünülebilir. Tarla olarak deniz¹, insanın doğayla ilişkisini ve insanın doğayı işleyerek/yetiştirerek kendini yetiştirmesini anlatan güçlü bir mecazdır. Bu bağlamda bakıldığında Mavicilerin, evrensellik söylemlerini deniz ile bağlantılı kıyılarda geliştirmeleriyle, insancıl bir evrensellik tezi oluşturmayı amaçladıkları söylenebilir.

“Mavi” sıfatının kaynağı, Kabağaçlı’nın ilk Batı Anadolu’ya gidiş sebebi olan Bodrum sürgününde karşılaştığı deniz ve gökyüzüdür. Gazetede bir yazısından dolayı sürgüne gönderildiği² Bodrum’da yaklaşık yirmi beş yıl yaşayan Kabağaçlı, “Bodrum’un gelişmesine ve Anadolu uygarlığının tanınip tanıtılmasına” katkıda bulunmuştur (Kabağaçlı, 1997: 6).

Bora (2017: 89), Kabağaçlı’nın Bodrum’da geçirdiği sürgün döneminde “hikâye, roman ve denemeleriyle romantik bir Ege-Akdeniz *pathos*’u geliştirdiği”ni öne sürer. Bora’ya göre (2017) Erhat da Kabağaçlı’nın izinden gitmektedir; S. Eyüboğlu ise Milli hümanizmayı savunan Hilmi Ziya Ülken’in rol arkadaşıdır, ama Eyüboğlu Mavi Anadolu akımını benimsemiştir. Aydınlanma üzerinden romantik söylemlerle Anadolu kültür ve coğrafyası ile Anadolu insanının bağıni vurgulamak, bu bağı bir eğitim süreci içinde çeşitli yollarla sağlamak Mavicilerin amaçları olmuştur (Bora, 2017).

Bodrum’da karşılaştığı mavilik, Kabağaçlı’nın Halikarnas Balıkçısı’na dönüşümünü sağlamıştır. Kabağaçlı’nın, Bora’nın “romantik” olarak tanımladığı anlatımlarında duygulara yer veren coşkulu bir tona sahip olduğu görülmektedir. Yazar olmasının etkisi, Ege kıyılarına hayranlığıyla tonu daha da coşkulu bir hal almıştır. Romantik söylemlerin bir örneği Kabağaçlı’nın İstanbul manzarasında gördüğü ve özlemine duyduğu Anadolu’da okunabilir:

¹Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun *Deniz Türküsü*’nde söylediği gibi “Deniz dediğin bir tarladır.” (B. R. Eyüboğlu, 1953: 33)

²Yazının yayımlanışı 13 Nisan 1925’tir. (Kabağaçlı, 1997: 76) Bodrum’da kalebent olarak, yani şehrin duvarlarının içinde serbest dolaşabileceği bir mahkûmluğa karar verilmiştir. (94). Ancak herkes Kabağaçlı’yı “sürgün” saymaktadır (96). Bodrum’a vardığında kalenin harap olması nedeniyle Muğla valisi şehrin sınırları içinde serbest kalmasına karar vermiştir (174). 3 yıllık kalebentlik süresinin bir kısmını İstanbul’da geçirmesine karar verildiğinde Bodrum’a geri döneceği zamanı yazı yazarak, kitap çevirerek ve Bodrum’da tarım, ekin ve balıkçılık alanında girişimler yapmak üzere kaynak biriktirerek geçirdiğini anlatmıştır (225). Cennet olarak andığı adaları, Knidos, Gökova, Datça ve açık denizleri daha da cennet yapmayı kendine amaç edinmiştir (227).

Surlar üzerinde yürüyerek, yüksek kulenin birine çıktım. Karşıda Üsküdar, Çamlıca ve onların ardında perde perde Anadolu'nun dağları sivriliyordu. Anadolu denince gözümün önüne tepesi karlı yüksek dağlar ve masmavi gökte hür bir şekilde uçan bir kartal gelirdi. Kimi sefer de Anadolu, upuzun, mağrur bir zeybek kılığına girerdi. (Kabağağalı, 1997: 39).

Kabağağalı, savaş ortamında yaşadıklarının da etkisiyle işgal altındaki İstanbul'dan işgal altında olmayan Anadolu coğrafyasına gitme özlemi içinde olmuştur. Bu işgal yıllarında seyahat kitapları ve “Ütopi”ler okumakta ve bu kitaplarda hayal ettiği “Meçhul Diyar” ve “Tılsımlı Ada”yı aramaktadır:

O can attığım yere Meçhul Diyar ve Tılsımlı Ada adını vereyim. O yerler kuru kuru avutulamaz sezgi yoluyla görülür.

Meçhul Diyar ve Tılsımlı Ada her insanın gönül yurdudur. Yeygi arayan açlıkla Tılsımlı Ada'yı arıyordum. (Kabağağalı, 1997: 30).

Kabağağalı Bodrum'a sürgüne gönderildiğinde (1925) Bodrum'u, Ege kıyılarını ve takımadaları ilk gördüğü anı ise şöyle anlatır:

Akşamın çivideisinde koyulaşan koca Arşipel – *eski deniz* – varlığını bana öyle bir heybetle bildirdi. Masmavi bir gürleyişti o. Ben diyeyim yüz bin deniz mili, siz deyin beş yüz deniz mili, en berrak bir açıklığa uzuyor da uzuyordu. Durduğum tepeden sonsuzluğu seyreliyormuş gibiydi. (Kabağağalı, 1997: 172).

Bodrum'da sürgüne giderken ilk denizle karşılaşmasını bu şekilde betimleyen Kabağağalı (1997), denize açılmaması şartıyla Bodrum sınırları içinde serbest olduğunu öğrendikten sonra kendine bir ev tutar; kısıtlı özgürlüğüne kavuştuğunda “apaydın bir dünya” (179) olarak betimlediği Bodrum'u ve Halikarnas Balıkçısına dönüşümünü anlatır:

Çocukluktan beri ilk defa çocuk gibi hıçkırma hıçkırma ağlayarak kapıya dizüstü düştüm. Şiddetle hayret ettim. İçimde hayranlık! Gönül açıklığı! Şükran! [...] O deniz, o adalar güzellikte en aşırı hayalin cennet diye göz önüne getirebileceğinden bir kat daha güzeldi. Hele o berrak gök, uzaklıklarda ne uysaldı! Denizi, asma yapraklarının fısıltısını duyuyordum. [...]

Dizüstü düşmek, bir çeşit fırlamak, havalanmaktır. Babîâli yokuşunun boyunduruğuna vurulmuş olan Cevat, boş bir kalıp olarak yerde yığıla dururken, onun ortasında – içinde sanki milyar kuş, sevinçle cıvıldaşarak – *Halikarnas Balıkçısı* irkilip, dikilmeye koyuluyordu. [...] yerden kalkan, “*Balıkçı*”, Üsküdar'dan binlerce yıl önce ayrılmıştı!.. Üsküdar çarşısından omuzları çökük olarak geçen adamdan, ta o kadar uzaktı ki. Oydu, ama tepeden tırnağa yepyeni. (Kabağağalı, 1997: 182-183).

Bodrum'un Anadolu'da olduğu halde “ayrıksı” oluşuyla “Adalar Denizinin adalarına, Girit'e, İskenderiye'ye ve ta Marsilya ve Barselona'ya kadar Akdeniz limanlarına”

Anadolu'dan da yakın olduğunu ifade etmesi (Kabağağalı, 1997: 159) Anadolu toprağının da Akdeniz medeniyetine aitliği ile onun evrensel medeniyete bağııı vurgulaması olarak ortaya çıkmaktadır. Kabağağalı'nın Bodrum'u coğrafi anlamda “ayrıksı” olarak nitelemesiyle Anadolu'nun diğere bölgelerinden ayrı tuttuğı anlaşılmaktadır. Buradan yola çıkılarak, Akdeniz medeniyetini Avrupa Kıtasının Güney kıyılarını da kapsayan daha geniş bir coğrafyaya yayılan bir evrensel birikim olarak gördüğü; bu yönüyle Akdenizliliğın evrenselliğe yaklaşan bir değere olduğunu düşündüğü söylenebilir.

Kabağağalı (1997: 203), Bodrum'un mavi ve deniz ile bütünleşmiş olmasını, şehrin ilk adının “mavi esen delikanlı Meltem Tanrısı Zefiros” tan dolayı *Zefiriya* oluşu ile açıklamaktadır. Firavunlar tarafından “Deniz Halkı” olarak adlandırılan Karyalı denizcilerin bulunduğu şehir o dönemde Halikarnassos diye adlandırılmıştır. (Kabağağalı bu isimden esinlenerek Halikarnas Balıkçısı takma adını kullanmıştır). Ayrıca, Halikarnas'ın sikkelerinin üzerinde Deniz Tanrısı Poseidon'un başı ve zıpkını simgelenmiştir.

“Mavi”nin anlamı Anadolu kıyılarının ve denizin mavi rengini tanımlamanın ötesinde, Mavi Anadolucular için başka anlamlar kazanmıştır. Sabahattin Eyüboğlu'na göre Anadoluluk insanları birbirine bağlayan “harçtır”; “mavi insan” ise Anadolu'yu seven, tanıyan ve tanıtan insandır (S. Eyüboğlu; Bektaş, 2017a). S. Eyüboğlu (1994: 96) ayrıca, *Mavi ve Kara* kitabında mavi ile sanatı, kara ile parayı ifade ettiğini; para için sanat yapmaya başlayan kişinin sanatçılığını ve dolayısıyla “gerçek yaratıcı” olma özelliğini yitirdiğini vurgulamıştır. S. Eyüboğlu'na (1994: 96) göre “karanlığı asıl yenen mavidir, güneş değil!” Eyüboğlu'na göre sanat mavidir ve sanatçının esas amacı, Vedat Günyol'un (S. Eyüboğlu, 1994: 5), *Mavi ve Kara*'nın önsözünde açıkladığı gibi, derin düşünmek, böylece değişimi ve uygarlığı getirmektir. Figen Savaş'ın (2012: 68) da belirttiğı gibi S. Eyüboğlu'nun “Mavi Anadolu Felsefesi” anlayışına göre “mavi”, sanatı, yaratıcılığı, güzelliğı ve doğayı simgelemektedir. S. Eyüboğlu'nun temel olarak maviliğı öğrenme, düşünme, yaratma ve karanlığı aşarak aydınlığa ulaşma ile ilişkilendirdiğı anlaşılmaktadır. Buradan yola çıkılarak aydınlığa ulaşmanın uygarlığa ulaşmayı sağladığı sonucu çıkarılabilir.

S. Eyüboğlu, söylemlerinde eğitimci kimliğı ile farklılaşmaktadır. Kabağağalı antik çağların hikâyeleri ve coğrafi olarak medeniyetlerin kaynakları olan topraklar üzerinde

yoğunlaşırken, Eyüboğlu eğitim, halk, ortak bilinç, imece ve aydınlanma temalarına ağırlık vermiştir.

Günyol, S. Eyüboğlu'nun halk kavramına verdiği önemi; onun için halkın yurt demek olduğunu ve yurdun da Anadolu olduğunu söylemiştir. Ayrıca Eyüboğlu, halkın halkça yönetimi olarak gördüğü demokrasiye inanmıştır. Demokrasi için, “softalar”¹ dediği körü halkı kendi inançlarına göre yönlendirmeye çalışan insanlara karşı halka yönelmek gerektiğini vurgulamıştır (Günyol, 1994:6-7). Günyol, Eyüboğlu'nun yurt tanımını “yüzyıllar boyunca, çeşitli uygarlıklara beşiklik etmiş, gelenekleri görenekleri, inançları belli belirsiz kalıntılar halinde günümüze dek yansıyan uygarlıkları beslemiş, potasında eritmiş Anadolu” olarak yaptığını vurgulamıştır. Her yaz yapılan Mavi Yolculuklar ise, “dünyamıza”, Anadolu'ya sahip çıkmak ve Anadolu, halk, yurt üzerine konuşmalar yapmak için bir zemin oluşturmuştur (Günyol, 1994:7). Eyüboğlu'nun halk ve dostluk üzerine düşünceleri birlik ve imece vurgusuna işaret etmektedir.

Mavi Anadoluocular'ın Aydınlanma Söylemi

Aydınlanma söyleminin savunucuları, kuramsal alan dışında bir takım kültürel ve eğitime yönelik etkinlikleri de önemsemişlerdir. Bu etkinlikleri bireylerin kendi aydınlanmalarını yaşayacakları ve bir arada daha geniş toplumsal aydınlanmayı sağlayacakları olanaklar olarak ele almışlardır.

Halk kavramı ile bütünleşmiş bir anlayış olan Mavi Anadolu düşüncesi çerçevesinde S. Eyüboğlu'na (1994: 14) göre aydınlar halkçı olmayı değil halk gibi düşünmeyi ve davranmayı benimsemelidir. Eyüboğlu'nun anlayışına göre aydın olmak halkın kendisi olmaktır.

Söylemlerini Atatürk'ün düşüncelerinden etkilenerak oluşturduğunu yazılarında dile getiren S. Eyüboğlu (1994: 16) halkçılık söylemlerinde Atatürk'ün Türkiye halkını birleştirme, inanış ayrılıklarını ortadan kaldırma, yurdu tüm geçmişi ve geleceği ile sahiplenme ve tek bir dil ile Türk adı altında bütünleşme düşüncelerini benimsemiştir.

¹Softa: Ad. 3. mec. bir inanışa, bir görüşe körü körüne bağlanan kimse, kaba sofı, yobaz. 4. mec. yaşadığı çağın gerisinde kalmış, geri kafalı kimse. Eyüboğlu softaların körü körüne bağlı oldukları “yalan dolan, kör inançlar, din sömürüsü gibi güçlü silahlar” ile mücadele etmek gerektiğini belirtmiştir.

Milliyetçilik ve halkçılık arasındaki bağlantıda ise, Eyüboğlu için (17), yurt kavramını öne çıkarmaktadır.

S. Eyüboğlu, halkın ne denli önemli olduğunu Batı'yı örnek göstererek açıklamıştır; Doğuda olduğu gibi halkı hor görmek yarar getirmemektedir. Çağdaşlıkta önderlik eden Batı'nın, halk saygısı ve sevgisi ile var olduğuna işaret ederek akıl ve bilimde doğaya gösterilen saygının halka da gösterilmesini önemsemektedir (S. Eyüboğlu, 1994: 18). Mavicilerin Batı'nın icat ettiği bir söylem olan evrensellikten yola çıkmalarında ve S. Eyüboğlu'nun Batı'yı çağdaşlığın önderi olarak ele almasında Batı'ya hayranlık ve gelişimde Batı'yı izleme düşüncesinin rol oynadığı söylenebilir. S. Eyüboğlu, aşağıda da değinileceği gibi düşün ve eğitim alanında da Batılı düşünürlerden etkilenmiştir.

S. Eyüboğlu sanat ile yaratma ve üretme bağlantısına önem vermekte; okulların da yaratıcılığa ve üretime yönlendiren kurumlar olmaları gerektiğini düşünmektedir. Eyüboğlu'na göre “aydın” kişinin yetişmesinde okulun rolü önemlidir. Eyüboğlu (1994: 100) aydın kişiden beklenen özellikleri “kendini bilmek, dünyayı bilmek, cömertçe yaymak, bir de bizim bilhassa bizim için, bu memleketin her yerinde, her zaman, her aydın kişiyi bir ömür boyu doyuracak iş, bilgi ve sevinç kaynağı bulunduğuna inanmak” olarak saymaktadır. Bu doğrultuda okulların “kitapcıl, ezberci, hayata kapalı” öğretim vermek yerine hayata açılan ve böylece “iş başında edinilen, yaşanan, bir sevinç haline gelen, ekmek tadında bilgilerin yeri” olmaları ile aydın kişiler yetiştireceğine inanmaktadır.

Eyüboğlu'nun bu görüşlerini Köy Enstitüleri'nin bir üyesi olarak geliştirdiği söylenmelidir. Eyüboğlu (1994: 153) Atatürk'ün “çoğunluğu köylü olan ve geleceği bu köylünün uyanmasına bağlı bir millet” olduğunu söylediği Türkiye'de bu amacı gerçekleştirmek üzere kurulan Köy Enstitüleri'nin halkçı, gerçekçi, ilerici ve milli eğitim kurumları olduklarını vurgulamaktadır:

Tüketici okuldan üretici okula geçmişiz, ezberciliğin yerine yaşayan, yaşatan bilgiyi koymuşuz; insanoğlunun seve seve, sevine sevine de çalışacağını, işe koşacağını kanıtlamışız; işçilikle öğrenciliği birleştirerek her ikisini de angarya olmaktan kurtarmışız; yeşermez bozkırları yeşertmeye başlamışız. Sonra. Sonra kendi yaptığımızı düşmanımız gibi yıkmışız. (S. Eyüboğlu, 1994: 153).

S. Eyüboğlu (1994: 159), iş ve eğitimin birlikteliğinin, yani yaparak öğrenmenin, benimsendiği bir eğitim sistemini kuran Köy Enstitüleri'nin, işçiyi köle sayan bakış

açısıyla okulda işçi yetiştirilmeyeceği öne sürülerek kapatılmış olmasını eleştirmektedir. Okulda öğrenimin meydana getirdiği bilginin emekle işlenerek üretime dönüşmesi olanağının sağlanması; böylece öğrenme ve yaratıcılık ile uygulama ve üreticilik arasındaki bağın teşvik edilmesi gerekir. Eğitim ve üretimin ayrı değil iç içe olduğunu benimseyen Eyüboğlu aydının halktan olması gereği düşüncesiyle aynı paralellikte aydın ve köylü arasında da ayırım olmaması gerektiğini savunmaktadır:

Sokrates, Musa, Brahma, İsa, Muhammet, Dante, Montaigne, Galile, Shakespeare, Descartes, Spinoza, Rousseau, Marx, Freud, Pasteur, Darwin, Einstein... gibi insan büyüklerinin getirdiği ortak gerçek, bütün gerçeklerin aşılması gerektiği, kimsenin kimseyi ezmeye hakkı olmadığı, iyiliğin de güzelliğin de, doğruluğun da, yalnız çalışan, arayan, zincirlerini kıran, sınırlarını aşan, köleliklerin her türlüşünden, bir dinin bile köleliğinden kurtulmasını bilen insanlara vergi olduğudur. En büyük bilim ve sanat adamlarının, önünde sonunda çok değer verdikleri, özendikleri insan, çalıştığı ölçüde yükselen, yediğini hak eden, kimsenin hakkını yemeyen insandır. Üst tarafı bir sürü değişecek gerçeklerdir. Bin yıl sonra, tasarladığımız bütün düzenler kurulup eskidikten sonra, sapasağlam kalacak gerçek budur olsa olsa. (S. Eyüboğlu, 1994: 158).

Eğitim ve öğretimin bilgiç değil insan yetiştirmesi gerektiğini savunan Montaigne'e göre kendini ve dünyayı kavrayan, düşüncenin kölesi olmadan özgürce düşünen insan yetiştirilmelidir. Montaigne'in "Ezber bilmek, bilmek değildir" sözünü ve "insancı eğitim ve öğretim" arayışını benimseyen S. Eyüboğlu (1994: 172-3), Türkiye'de çağdaşlaşma amacıyla örnek alınan Batı'da Montaigne, Shaw, Russell, Sartre, Rousseau ve Pestalozzi gibi düşünürlerin ezberci eğitim yaklaşımlarını değiştirmeye çalıştıkları üzerinde durmaktadır.

Eğitimle ilgili düşüncelerinde S. Eyüboğlu, Montaigne'in önemli etkisiyle kendi kendini yetiştirmenin önemine dikkat çekmektedir. Okuldaki öğrenimi aşarak kendilerini eğitenlerin daha bilinçli olduklarını düşünen Eyüboğlu (1994: 173) ezberci eğitimi eleştiren Bergson'un iş ve eğitimin birlikteliği vurgusuna da dikkat çekmektedir.¹ Bergson'un kitaplarda verilen teorik bilgiyle sınırlı kalınmayıp doğa ile temasın öğretici yanından yararlanılması gerektiği düşüncelerinden yola çıkan Eyüboğlu'na göre (1994: 175) eğitim ve öğretimde müfredat değil ilke ve metotlar değiştirilmelidir. "Söz eğitimi değil, iş eğitimi" uygulaması ile yeni metotlar geliştirilmelidir. Bu metodu Türkiye'de uygulamak isteyen Köy Enstitüleri "okulunun duvarlarını kendi yapan, kendi ektiğini

¹Bergson'a göre zekâ madde ile oynama gücü ile başlamıştır; doğa madde ile teması ve maddeden öğrenmeyi öğretmektedir. Çocuğun elle çalışması ve kuruculuk yönünü geliştirmesi gerekir. Sadece kitaplarla verilen bilgi, kurucu ve yapıcı potansiyeli köreltmekte ve yok etmektedir.

kendi biçen Anadolu köylüsünü” “yepyeni ve üretici” bir insan haline getirmiştir (S. Eyüboğlu, 1994: 175).

S. Eyüboğlu’na göre (1994: 187) Köy Enstitüleri’nde amaçlanan ve başarılan “eğitim reformu” kapsamında, öğretimle eğitimin ayrılmazlığı (Rousseau), öğretim ve eğitimin işle birleştirilmesi ve aydın insanlar yetiştirilmesi istenmiştir. Enstitüde eğitim alanlar “memleketin bir ucundan öbür ucuna gönderdikleri birbirine tanıttıkları ekipler, ortak değerler, bilgiler, sevgiler” çerçevesinde çorak yerleri yeşertmişlerdir. Yeşertmek, hem düşünsel hem de fiziksel anlamda gerçekleştirilmiştir:

Sulak, uğrak, yumuşak yerlerden mahsus kaçıp Enstitüleri en olmayacak sayılan yerlerde kuruyorlardı. Böylece iş masrafı artıyor, zaman kaybediliyor ama, öğrencinin gideceği yeri yadırgamaması, her çeşit zorluğu yenmeye alışması gibi paha biçilemez bir insan değeri, bir öncülük gücü kazanılmış oluyordu. Üstelik okul, hazır konan, verilenle yetinen bir kurum olmaktan çıkıp yaratıcı, yeşertici bir çehre kazanıyordu. (S. Eyüboğlu, 1994: 189)

Eyüboğlu’na göre, Köy Enstitüleri’nin başarmak istediği amaç sadece köylü eğitimi değil daha fazlasıdır. Bütünsel bir aydınlanma ve gelişme yaklaşımı olarak ele alınabilecek olan Köy Enstitüleri yurdun tüm kesimlerindeki tüm yurttaşların bilinçlenmesi ve birlik içinde olmasını amaçlamıştır. Enstitülerin Anadolu’nun çeşitli yerlerinde konumlanmasıyla Anadolu’nun farklı bölgelerinin hem düşünsel hem fiziksel anlamda birbirleriyle bağlantılı olması sağlanmak istenmiştir. Mavi Anadolucular, enstitülerin oluşturduğu geniş kapsamlı Anadolu birliği düşüncesini Mavi Yolculuklar’ın bilinçlenme ve öğrenme ortamıyla Batı Anadolu kıyılarıyla sınırlı bölgede sürdürmeye devam etmişlerdir.

S. Eyüboğlu’nun benimsediği aydın ile köylü arasındaki ayrımın kalkması, Anadolu’nun bir bütün olarak aydınlanması ve ilerlemesi, Köy Enstitüleri’nin esas amaçları olmuştur. Köy Enstitüleri bu amaç doğrultusunda Atatürk’ün büyük çoğunluk olduğuna değindiği köylüden aydın bir çoğunluk yetiştirmek, çoğunluğun karanlıktan kurtulmasını sağlamaktır. Dahı ve aydın yetiştirmek isteyen okullardan farklı olarak Enstitüler “kültür işçileri” ve “Cumhuriyet öncüleri” yetiştirerek bu insanlara “kendi kendini aşma, karanlık dünyalarını aydınlatma” bilincini aşmak istemiştir (Eyüboğlu, 1994: 189-190). Eyüboğlu’nun ve Mavicilerin Köy Enstitüsü fikri doğrultusunda bir eğitim modeli benimsedikleri söylenebilir. Bu eğitim modelinin geliştirilmesinde, yaratıcılık ve

kuruculuk yönü geliştirmeye yönelik ezbercilik karşıtı eğitim için iş ile öğretimin birliği yöntemlerini öneren Batılı düşünürlerin etkileri önemlidir.

“Anadolu hümanizmi” ortaya çıktığı 1950’li yıllardan sonra, hükümetler tarafından bazen daha fazla benimsenmiş, bazen daha geri planda kalmıştır. Bilsel’e göre (2007: 235), Mavicilerin düşünceleri, Türkiye’yi “evrensel medeniyetin” mirasçısı ve katılımcısı olarak sunmakta veya turizme destek olmakta yararlı olursa uygun bulunmuştur. Ama Mavi Anadolucuların başlıca hedeflerinden köy eğitimi reformu veya köylü “aydınlanması” çok tehditkâr görülmüştür. Bu anlamda genelde sağ görüşlü politikacılar ve iktidar bu söylemi tehlikeli bulmuştur. Eyüboğlu’nun gelişen “Anadolu insanı” kavramı 1960’ların başında kültürel “hümanizm” ile sol siyasi görüşü ortak paydada birleştirmiştir. Ortak insani değerler, Anadolu insanının işlerinde ve eylemlerinde açığa çıkarılmak istenmiştir (Bilsel, 2007: 235).

Mavi Anadolucular, ortak bir coğrafya ve medeniyet üzerinde gerçekleştirilecek “halk aydınlanması” doğrultusunda aydınlanmaya katkı koyacağını düşündükleri Batı edebiyat eserlerini Türkçeye çevirmişler, Köy Enstitüleri ile birçok insan yetiştirmişler, düzenledikleri “Mavi Yolculuklar” ile Batı Anadolu kıyılarını ve halkını tanıma ve tanıtmada öncü olmuşlardır. Bu uygulamaların küçük gruplarda gerçekleştirilmeye başlasalar da daha geniş alanlara yayılabilecek örnek oluşturabileceği düşünülebilir.

Türkiye’nin ulus-devlet olarak baştan inşa edilme sürecinde eğitim, dil, ekonomi, şehir planlanması ve mimarlık gibi alanlarda düzenlemeler yapılmalı, kültürel oluşum için tarih bilinci geliştirilmeliydi. John Dewey’in Türkiye’deki eğitim sistemini incelediği raporunda eğitim için getirdiği işyerlerinin okulu, okullarınsa işyerini kapsaması önerisi (Güvenç, 2003, 251), tarih bilinci çerçevesinde bir eğitim-kültür birliğine işaret etmektedir. Bununla birlikte, okullarda eğitim verecek öğretmenin de yetişmesi gerekmektedir. 17 Nisan 1940 yılında kurulan Köy Enstitüleri’nde teknik ve mesleki öğretim reformları uygulanmak istenmiştir. “Okulla hayat, yönetimle toplum” arasındaki bağı güçlendirmek için ayrıca Halkevleri ve Halkodaları ile de kültürlenmeye destek olunmaya çalışılmıştır. 1940’ların hümanist görüşünün en önemli savunucularından olan Eyüboğlu Köy Enstitüleri’nde dersler vermiş, kapanmalarından sonra yazılarında söz etmeye devam etmiştir (Bilsel, 2007: 223). Mavi Yolculuklarda da Eyüboğlu’nun Köy Enstitüleri’nin eğitim sistemini devam ettirdiği anlaşılmaktadır.

Köy Enstitüleri'nde Eyüboğlu'nun dikkat çektiği kendini yetiştiren öncüler yaratmak ve o öncülerin aydınlanması amacı, Mavi Anadoluocular'ın Mavi Yolculukları'nın da amacı olarak devam ettirilmiştir. Mavi Yolculuklar'da köylü aydınlanmasından farklı olarak aydınların ait oldukları kültürün coğrafyasını yakından tanımaları amaçlanmıştır. Şehirde yaşayan aydınların kıyı bölgelerinden, oradaki tarih varlığından ve doğal güzellikten haberdar olmaları ve kıyı halkı ile kaynaşmaları önemli olmuştur. Köy Enstitüleri'nde benimsenen öğretim ve eğitimi işle birleştirme ve böylece hayat ve kültürün bir arada kazanılması (S. Eyüboğlu, 1994: 188) Mavi Yolculuklar'ın temel felsefesini oluşturmuştur. Bir sonraki bölümde detaylı açıklanacak olan Mavi Yolculuklar'ın başlangıcı sayılabilecek Enstitüler'in ortaya koyduğu fikirlerin, kitaptan öğrenilen ezbere bilgilerden değil, “yerli şartlar ve denemeler içinden, kendi gerçeğimizden doğmaları” (S. Eyüboğlu, 1994: 190) ile özgürlüğü ve özgünlüğü getirmekte olduğu söylenmelidir. Enstitüler, öğrencilerine yenilik ortaya koyacak yaratıcılığı kazanmalarını, kendilerini yetiştirerek gerçek sorunlara çözüm üretmelerini sağlayacak özgün ilkeler ve metotlar benimsemişlerdir.

Güvenç'in kültürel değişimi belirleyen süreçler olarak ortaya koyduğu “kültürleme-kültürlenme-kültürleşme” kavramlarına daha önce değinilmişti. Mavi Anadoluocular'ın eğitim, dil, çeviri, edebiyat alanında kültürleme ve kültürlenme amacına yönelik yaptıkları çalışmalar ve etkinlikler Mavi Anadoluocular'ın ve Cengiz Bektaş'ın benimsediği kültürel birlik ve kültürün sürekliliği düşüncesi doğrultusunda ele alınmalıdır. Örneğin Mavi Yolculuklar bu kapsamda kültürlenme süreci olarak akranların kolektif üretimde bir araya gelecekleri ortamı yaratmaktadır.

Mavi Anadoluocular benimsedikleri hümanizma anlayışı ile 14. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkarak Avrupa'ya yayılan hümanizma benzer şekilde “insanlık değerlerine” yönelme, bu değerleri izleme ve geliştirme yolunda çaba göstermişlerdir. Akyıldız ve Karacasu'ya göre, bu iki hümanist akımın ortak yönleri eğitim vurgusu, ortak kültür mirası inancı ve bunun köklerinin antik çağlarda aranmasıdır. (Aktaran: Tutumlu, 2014: 10). Mavi Anadoluocular hümanist görüşlerini sağlamlaştırmak ve ortaya koymak için hümanist akımın eğitim vurgusundan yola çıkarak bir “Edebi Kanon”¹ oluşturmayı amaçlamışlardır.

¹ “Kanon” kelimesi Yunancadır, oradan Arapçaya ve Arapçadan Türkçe'ye “kanun” olarak geçmiştir. Edebiyatta, “büyük”, “öncü”, “nitelikli” eserler veya yazarlar listesi anlamında kullanılmaktadır (Çıraklı, 2007: 2).

Eğitim kapsamında hümanist düşünceye göre eski Yunan ve Latin metinlerinin okunup anlaşılması gerekmektedir. Bu dillerin öğretilmesi ve ulusal dile çevrilmesi de eğitimin bir parçasıdır. Avrupa hümanizminin eski Yunan ve Latin kaynaklarına dayanarak oluşturdukları görüşü reddeden Anadolu hümanistleri için her şeyin temeli Anadolu'ya dayanmaktadır. Avrupa düşüncesinin köklerinin de eski Anadolu eserlerinden kaynaklandığını iddia eden Anadolu hümanistleri için bu doğrultuda bir edebi kanon oluşturulması, aydınlanma-eğitim ve tarih birliği amaçları için önemlidir (Karacasu 2009: 342). Karacasu'ya göre bu çalışmaları, Mavi Anadolucular'ın Kemalizm ile benzeşen görüşlerden iki önemli unsuru gerçekleştirmeye yöneliktir. Bu unsurlardan biri hümanist bir yeniden yapılanma ile aydınlanmayı sağlamayı amaçlayan “eğitim ya da kültür tasarısıdır”. Diğer unsur ortak bir tarih bilinci yaratılmasını amaçlayan “tarih tasarısıdır”; bu tasarı “kültürler mozaïği” Anadolu'nun birleştiriciliği ve bütünleştiriciliği vurgusuna işaret etmektedir.

“Hümanist Kültür” dönemi içinde “Edebi Kanon” oluşturma kapsamında, Mavi Anadolu hareketinin 1940'ta kurulan Tercüme bürosuyla çalışmaları planlı bir milli edebiyat yaratma uğraşı olarak ortaya çıkmaktadır. Yunanca çoğunlukta olmakla birlikte, Batılı eserlerin Türkçe'ye çevrilmesi Mavi Anadolucular'ın hümanist ve kültür odaklı etkinliklerinin içinde önemli bir yer tutmuştur. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel, çevirileri, Türkiye'nin modernleşme sürecinde Batı kültürlerini içselleştirme aracı olarak önemli görmüştür. Bu kapsamda çeviriler, Bilsel'in (2001: 228) altını çizdiği gibi, 1930'ların “ırkçı tikelciliğini” reddeden Hasan Ali Yücel, Nurullah Ataç ve Sabahattin Eyüboğlu'nun içinde bulunduğu yeni nesil kültürel kuramcılarının çağdaşlaşma arayışı doğrultusunda Batı merkezli “hümanizm” kurumuna yönelik çalışmalarından olduğu söylenmelidir. S. Eyüboğlu'na göre Türkçe 'ye çevrilen her eser, kendi dilimizde anlaşılacakla birlikte yeniden yaratılmış olmaktadır. S. Eyüboğlu, birçok çevirisinde en anlaşılır Türkçe ile çeviri yapmaya uğraştığını önsözlerinde dile getirmiştir; bu eserlerin ve kültürlerin anlaşılmasında, Türkçe düşünmenin, insanca düşünmenin gelişmesinde katkısı olacağını düşünmüştür (Tutumlu, 2014: 12).¹

¹Eyüboğlu'nun sade ve öz Türkçeye verdiği önem, halk edebiyatını, yani Karacaoğlu, Pir Sultan Abdal ve Yunus Emre'yi ön plana çıkarmasında görülmektedir. Yunus Emre'nin eserlerinde özellikle hümanizm görüşünü önemsemektedir (Tutumlu, 2014: 15).

Milli kimlik yaratma amacı kapsamında filoloji, arkeoloji, mitoloji disiplinlerinden de yararlanılmalıdır. Erhat ve Kabağaıı'nın “kendi tezlerini doğrulamaya alışan” (Tutumlu, 2014) mitolojik kitapları, Erhat'ın ayrıca eski Yunan metnlerinin çevirileri bulunmaktadır. Tutumlu, “Kanon” oluşturma projesinde hangi eserlerin ele alınacağı ve bu eserlerin hangi yönlerinin ortaya ıkarılacağının önemli olduğunu vurgulamıştır.¹

Türk toplumunda eğitim ile okur-yazarlığın artırılmasına çalışılırken, harf-yazı devrimi yetersiz kalmış, okuma yazma ğrenilse bile okunacak basılı malzeme yetersiz kalmıştır. Mavi Anadolucuların dil eğitimine ve yabancı eserlerin Türkçe'ye kazandırılmasına verdikleri katkı, eğitimde kullanılacak kaynak yaratma ihtiyacına yönelik bir çalışmadır.

Tutumlu'ya göre Mavi Anadolucular'ın, Batı kültürünün sadece hümanizma kısmını alan, Batı medeniyetinin başlangıcı olarak kabul edilen Eski Yunan kültürünün temellerinin Anadolu'da olduğunu savunan yaklaşımları bilimsellikten uzak biçimde ortaya konulmuştur. Vurgulamak istedikleri kültürel mirası kltrlr arasında buldukları benzerlikler üzerinden, yani benzer mitolojik hikâyeler ve benzer yaşam düzenleri üzerinden anlatmaya çalışmışlardır. Murat Belge de Mavi Anadolucular'ın “kültürel köken” konusuna yaklaşımlarını önemli bulmuş, ancak yöntemleri nesnel ve bilimsel olmadığı için sağlam bir sonuca varmadıklarını vurgulayarak eleştirmiştir. Tutumlu Belge'nin bu görüşünü destekleyerek bu akımın geniş kitlelerce kabul görmediğinin altını çizmiştir. Bununla birlikte, Etienne Copeaux'un belirttiği gibi Anadolu'nun sadece Batı kısmı üzerinden bir söylem geliştirerek Anadolu nüfusunun diğer bileşenlerini dışlamasıyla tarih ve mantık dışı olmaktadır (Aktaran: Tutumlu, 2014: 9).

Ancak Mavi Anadolu hareketinin eğitim ve eviri alanında yaptıkları çalışmalar önemlidir. Mavi Anadolucular'ın yöntemleri öznel olduğu ve bilimsel bir temele dayanmadığı için eleştirilmiş olsa da yaptıkları çalışmalar, kültürel birikim, kültürlenme ve başka kültürleri anlamak için kaynak eserler ortaya çıkmasını sağlamış olmaları açısından önem taşımaktadır. (Tutumlu, 2014: 17).

Mavi Anadolucular, evrensel ve yerel bağlamda amaçladıkları kültürel aydınlanma kapsamında Anadolu'daki yerel değerlerin evrenselliğini ve Anadolu kültürünün

¹İř Bankası Kültür Yayınları Hasan Ali Yücel Klasikler Arşivi kitapları, Mavi Anadolucuların Edebi Kanon Listesindeki kitaplardır.

Avrupa'nın benimsediği evrensel medeniyete dâhil olduğunu iddia etmektedirler. Batı literatüründe medeniyetin Avrupa coğrafyasında doğduğu iddialarına karşılık Anadolu coğrafyasını öne çıkarmaları, kendi söylemlerini Batı'nın söylemleri üzerinden geliştirdiklerini göstermektedir. Diğer taraftan, Anadolu'da yetişen Herodot ve Homeros gibi düşünürleri öne çıkarmalarıyla, evrensel kültürü sadece Batı'nın öne çıkardığı figürlerin yaratmayacağını da ortaya koymuş olmaktadır. Bunu yaparak “yerli” söylemden bağımsız olarak doğrudan evrensel düşünceye dikkat çekmektedirler. Bu yönleriyle Mavi Anadolucular'ın, Tanyeli'nin (2008) altını çizdiği çağdaş özneyi ve dolayısıyla çağdaş düşünceyi öne çıkarma arayışında oldukları söylenebilir. Tanyeli'nin deyimiyle “evrensel özne” olarak yetişecek halk aydınının eğitimi ve kültürlenmesi için çalışmalar yapmış olan Maviciler için bu evrensel özne, öğrendiklerini daha büyük kültürel bir çerçevede geliştirmeli, bunun için kendini yetiştirmelidir.

2.1.3. Yolculuk aracılığıyla yerelliğin keşfi: kültürlenme ve öğrenme pratiği olarak Mavi Yolculuklar

Uğur Tanyeli (2008), Homi Bhabha'nın “evrensel olan kim?” sorusuna verdiği yanıtta yola çıkarak “evrensel özneler” odaklanmaktadır. Bhabha'nın iddiasına göre Shakespeare gibi evrensel kültürü oluşturan unsurların ürünlerindeki evrensellik dünyanın her yerinde onları takip eden öznelerden kaynaklanmaktadır. Tanyeli'ye göre, her sanat ve kültür ürününde zaten var olan “evrensel potansiyel”:

Ürünler evrensel oldukları için değil, okuyan özne evrensel olduğu, dolayısıyla temelde her insani yaratıyı anlamlandırma yetisiyle donatılmış olduğu için vardır. Anlam, ürünün derinliklerinde bir yerde saklı değildir. Anlamı yapıtı okuyan, dinleyen, deneyimleyen, anlayan özne üretir; fakat keşfetmez, icat eder. (Tanyeli, 2008)

Evrensel olan nedir? Yerel olan nedir? Bu sorular, Tanyeli'nin dikkat çektiği üzere evrensel olanın yerel kavramı üzerinden “icat edilmiş” olduğunu düşündürmektedir. Evrensel, “Batı” tarafından sınırları belirlenerek tanımlanmıştır. Batı Avrupa coğrafi bir bölge olarak kendi yerel kültürünü taşıyan “yerel”dir. Ancak Fransız “ulus” kavrayışının işaret ettiği gibi, kökenden ve kültürel özgünlüklerden bağımsız biçimde her bölgede kabul edilecek evrensel değerleri oluşturma çerçevesinde evrensel tanımını ortaya koyan “Batı” olmuştur. Sonuç olarak, evrenselin yereli, yerelin evrenseli içerdiği söylenebilir; bunlar birbirini tanımlamak için “icat edilmiş” kavramlardır.

Tanyeli, kolonyal ilişkiler sonucunda, sömürgeleşen ülkelerin “Batılı evrensel usta”yı takip ederek evrensele ulaşma arayışlarına dikkat çekerek bunun sonucunda “yerli” kültürün evrensel ölçekte olamayacağı yargısıyla ikinci plana atıldığını belirtmektedir. Bunun sonucunda yerli kültüre ait ürünlerin içinde evrensel değerleri ortaya çıkarma çabası Batı’nın olduğu düşünülen evrensellik şablonuna dâhil olma çabası olarak görülmektedir. Tanyeli, evrensel olabilecek değer arayışıyla, kısıtlı sayıda kültür unsurunun – örneğin Mimar Sinan – öne çıkarıldığını; bunu yapmak yerine üretilen her yapıya aynı değer verilerek onların da evrensellik ölçeğinde yorumlanabileceğini vurgulamaktadır. Sonuç olarak evrensel olan yapıt değildir, “o yapıtı okuyan, deneyimleyen, estetik açıdan kavrayan çağdaş özne”dir (Tanyeli 2008).

Homi Bhabha, icat edilerek evrensel ölçekte kabul edilmiş olan “büyük anlatılar”ın “ötesinde” (*beyond*) düşünme üzerinde durmakta ve “ötede düşünme” yoluyla kültürel farkların ortaya konmasını önemsemektedir. Kültürel gelişim için bilinen - aslında kabul ettirilen – görüşlerin ötesine geçerek yenilikçi söylemler geliştirilmelidir:

Teorik olarak yenilikçi ve politik olarak önemli olan, birincil/özde var olan anlatılar ve ilk öznellikler ötesinde düşünme aracılığıyla kültürel farklılıkların ifadesi içinde üretilen anlar veya süreçlere odaklanma ihtiyacıdır. Bu “arada” alanlar (*‘in-between’ spaces*), toplum nosyonunun kendisini tanımlama eylemi içinde yeni kimlik biçimleri ile yenilikçi iş birliği ve çekişme konumlarını başlatacak kendilik stratejilerini – tekil veya toplumsal – geliştirme yeri sağlar. (Bhabha, 1994: 2).

Bhabha (1994: 5), sosyal ve kültürel çeşitliliğe odaklanarak farklılıkların birbirine karşıt keskin ayrımlarının silindiği noktada –kendi/diğeri (*self/other*) gibi – her bireyin birbiriyle etkileşim içinde birbirini anlaması ve birbirinden etkilenmesinin sağlanacağı üzerinde durmaktadır. Bhabha’ya göre, sosyal farklılıklar, zaten onaylanmış bir kültürel geleneği deneyimlemek için var olmazlar; bunlar bir proje olarak öngörülen topluluğun ortaya çıkmasının işaretleridir. Bir proje olarak topluluk, aynı zamanda hem bir vizyon hem de bir yapı olarak ortaya çıkar; bu proje gerçekleşirken özneyi kendinin “ötesine” götürür ve kendini gözden geçirme (*revision*) ve yeniden oluşturma/inşa etme (*reconstruction*) ruhu içinde kendine geri döndürür (4).

Kendinin ötesine geçme edimi, “arada” alanlarda Bhabha’nın (1994: 5) deyişiyle “kültürel melezlik” olanağı sağlayacaktır. Bhabha’ya göre (1994: 6) öte (*beyond*) kavramı mekânsal uzaklığa, gelişime ve geleceğe işaret etmektedir; öteye geçme eylemi ötesine geçilen

şimdiki zamana dönüş yapmadan bilinemez ve ifade edilemez. Bhabha, şimdiki zaman olarak ele aldığı zaman diliminin postmodern olduğunu belirtirken, ‘post’ önekinin “sonrası” veya “karşısı” gibi sırayı veya kutupluluğu anlatan popüler anlamlarla okunmaması gerektiğine dikkat çekmektedir. Postmodern durumun önemi, etnik-merkezci¹ fikirlerin koyduğu epistemolojik ‘sınırlar’ın aynı zamanda uyumsuz (*dissonant*) ve muhalif (*dissident*) tarihler ve seslerin ifade sınırları olduğunun farkında olmayı sağlamasındadır. Uyumsuz ve muhalif olan, “büyük anlatılar” (*Grand narratives*) dışındaki azınlık grupların kültürel anlatılarıdır. Bhabha (7), Heidegger’in söyleminden yola çıkarak sınırın bir şeyin var olmaya başladığı yer olduğunu hatırlatmakta; bu varoluşun öte düşünmenin (*beyond*) seyyar ve kararsız ifadesine/birleşimine (*articulation*) benzer bir eylem olduğunu iddia etmektedir.

Bhabha’nın postmodern durum üzerinden, egemen fikirlerin ve bunların dışında görülen azınlıkların durumlarını bir arada ele alarak yaptığı tartışma, evrensel ve yerel kültür çerçevesinin anlaşılmasında bir bakış sunmaktadır. Egemen fikirler evrensel tanımlarken, yerli kültürler bu evrenselliğin dışında sayılmaktadır. Ancak, Tanyeli’nin (2008) dikkat çektiği gibi, evrensel olan egemen güçlerin öne çıkardığı ürünlerde değil, evrensel düşünceyi anlamlandıran evrensel öznenin yorumunda aranmalıdır. Evrensel özne, özgün yerelliklerdeki evrensel potansiyeli ortaya çıkarabilir. Postmodern ile anlatılan modern sonrası veya modernin kapsamını sorgulayan düşüncelerde olduğu gibi, tezin üçüncü bölümünde ele alınacak olan bölgeselci ve eleştirel bölgeselci yaklaşımlarda vurgulanan “eleştirelilik”, Bhabha’nın post öneki için önerdiği “öte” kavramı ile okunabilir. Ötede düşünme ile eleştirel düşünme paralel yaklaşımlar olarak görülebilir. Modernin ötesinde yerli kültürleri veya yerelliklerin ortaya çıkardığı fikirleri ön plana alan bahsedilen yaklaşımlar ‘post’ olarak adlandırılmasa da aynı eleştirel tutumu ifade etmektedirler. Başka bir deyişle, bölgeselcilik ve eleştirel bölgeselcilik, evrenselliğin “Uluslararası Üslup” olarak adlandırılan kurallar sistemi ile tanımlanacağı fikrini egemen kılan modernist düşüncenin ötesinde eleştirel bir söylem geliştirmekte olduğu söylenebilir.

Öte-düşünmenin bu çerçevede farklılıkların ve üstünlüklerin elendiği bir düşünme biçimine işaret ettiği düşünülebilir. Bhabha (1994: 10) ötede bulunmanın bir gözden geçirme olduğunu söylemektedir. Sözü ettiği bu gözden geçirme, kültürel çağdaşlığın

¹*Ethnocentric*: kendi kültürünü diğerlerinden üstün gören

yeniden tanımlandığı ve insani ve tarihsel ortaklıkların yeniden yazıldığı şimdiki zamana geri döndürür; bu da geleceğe iki tarafından da dokunmaktır. Geleceğe iki yönden yaklaşma ile Bhabha'nın geleneğin birikimini gözden geçirerek kavramak için ötede düşünmenin gerçekleşeceği geçmiş zamana gitmek ve bu kavrayış üzerinden çağdaşlığı yeniden belirlemek üzere şimdiye tekrar geri dönmek süreçlerini vurguladığı düşünülmektedir.

Bhabha'ya göre (1994: 10) kültürün sınırı üzerine çalışma, yenilik (*newness*) ile karşılaşmayı talep etmektedir; burada sözü edilen yenilik ne geçmişin ne de şimdinin devamı/süremi (*continuum*) değildir. Sınırlar ötesinde düşünme ediminin bu anlamda kültürlerin gelecek zamanda yenilik ile karşılaşması olanaklarını araştırmaya işaret ettiği düşünülebilir. Bhabha'ya göre yenilik kültürel çevirinin asi eylemi olarak geçmişini yenilemekte ve “arada alan” olarak yeniden tanımlamaktadır. “Arada alan” olarak yeniden tanımlanan geçmiş ise şimdiki zamana yenilik getirmektedir. Dolayısıyla “geçmiş-şimdi” ilişkisi yaşamın gerekliliği olarak ortaya çıkmaktadır. Üçüncü bölümde inceleneceği gibi, Bektaş'ın geçmiş olarak ele aldığı gelenektir; çağdaş geleceği hazırlayacak olan ise geleneğe eklemlenerek gelişecek olan çağdaş aklın – yani çağdaş öznenin – yaratıcı üretimi olacaktır. Bu çerçevede Bektaş'ın geçmiş-şimdi ilişkisini çağdaşa ulaşmanın bir adımı/gerekliliği olarak gördüğü gözlenmektedir. Bhabha'nın değindiği geçmişin çağdaş yorumlarla yenilenerek şimdikiyi etkilemesi ve şimdikiyi de yenilemesi durumu, Bektaş'ın çağdaş olabilmek için geçmişini yaratıcılıkla çağın gereklerine uyarlayarak ondan yararlanma ve böylece şimdikiyi inşa etme olarak ifade ettiği çağdaş yaratım ile örtüşmektedir.

Bhabha (1994: 12) Frantz Fanon'dan yaptığı alıntıyla, varsayımların “ötesine” geçme durumunun yolculuğun sağladığı özgürlük durumu ile bağlantısını ortaya koymaktadır:

Esas atılımın buluşu varoluşun içine yerleştirmek olduğunu kendime sürekli hatırlatmalıyım.

Yolculuk ettiğim dünya içinde durmadan kendimi yaratıyorum. Ve bu, özgürlük döngümü belirleyeceğim tarihsel ve araçsal varsayımın ötesine geçmekle oluyor. (Fanon'dan aktaran: Bhabha, 1994: 12).

Fanon, varoluşun içinde yaptığı yolculukların kendini özgürleştirdiğini aktarmaktadır; bu özgürlük yolculuğun tarihsel ve araçsal önceliklerden kurtulmayı olanaklı kılmasıyla sağlanmaktadır. Özgürlük, yolculuğun sağladığı öteye geçme olanağı ile

gerçekleşmektedir; özgürlüğün olanaklı kıldığı “buluş” veya “keşif” süreci sonucunda keşfin varoluşla harmanlanmasıyla ortaya çıkan yaratım bir “yenilik” olarak ortaya çıkmaktadır.

Bhabha, Fanon’un “olumsuzlayan etkinlik” olarak kültürel varlığın tanınması isteğine ve bu tanınmanın, karşılıklı tanınmaların gerçekleştiği insanca bir dünyanın yaratılmasına katkısı olacağı görüşüne dikkat çekmektedir. Fanon, varlığının başka bir yer ve başka bir şey için anlamı olabileceğini; varlığının sadece burada ve bu zamanda var olma veya şeylik (*thingness*) durumu içinde kısıtlanmadığını vurgulamaktadır. Fanon’un bu vurgusunu yorumlayan Bhabha’ya göre varlığın tanınması isteği tarihsel hipotezin ötesinde tarihin deneyimini kullanmaktadır; kültürel aralıklarda (ara yerlerde) ortaya çıkan müdahale alanları yaratıcı buluşu varoluşa tanıtmakta/getirmektedir. Sonuç olarak kimlik bir yineleme olarak ortaya çıkmakta, öz/benlik (*self*) yolculuk dünyasında yeniden yaratılmakta ve sınır (*borderline*) göç topluluğu yeniden yerleşmektedir. “Zamansal sınırların kırılmasıyla işbirliğine dayalı şimdiyi yaratma” görüşü ile Bhabha’nın kültürel alanda farklı varoluşların tanınmasında etkili süreçler olarak yeniden yaratma, yeniden yerleşme, yeniden tanımlama gibi durumları ifade ettiği düşünülebilir. Buradan yola çıkılarak, işbirliği ile sınırların aşılmasının yolculuğun sağladığı özgürlük ortamında sağlanabileceği düşünülebilir.

Fanon’un yolculuk pratiği ile özgürlük döngüsü içinde durmadan kendini yarattığı düşüncesi ile Bhabha’nın ötede düşünme yoluyla şimdiyi geçmişin eleştirelliği ile yeniden kurmak/oluşturmak düşüncesi birbiriyle örtüşmekle beraber, Edward Said’in yolculuk ve eleştirelilik arasında kurduğu bağı da desteklemektedirler. Said (1984: 226) “seyyar teori” (*travelling theory*) söylemiyle insanlar ve eleştirel okulların yaptığı gibi fikirlerin ve teorilerin de yolculuk ettiğini savlamaktadır. Bu dolaşım sayesinde, kültürel ve entelektüel yaşam da beslenmekte, ilerlemekte ve sürdürülmektedir. Yolculuğun dört aşaması olduğunu söyleyen Said bu aşamaları şöyle açıklamaktadır:

1. başlangıç noktası: bir düşüncenin doğduğu veya söyleme girdiği bir başlangıç noktası veya başlangıç durumlar setini anlatır.
2. mesafe: bir düşüncenin çeşitli bağlamların baskısından geçerek aldığı mesafeyi; yani önceden var olduğu noktadan yeni bir öneme/üne (*prominence*) sahip olacağı başka bir zamana veya yere hareket ettiği mesafeyi anlatır.

3. durumlar seti: kabul durumu seti olarak da adlandırılır; ne kadar yabancı da olsa, bir düşüncenin yolculuk ettiği yeni yerinde tanıtılması, ifade edilmesine izin verilmesi ve kabul edilmesi için gereken durumları anlatır.

4. uyum sağlamış/uzlaşmış (*accommodated*) düşünce: düşüncenin tamamen veya kısmen yerleştiği; yeni kullanımlarıyla, yeni konumunda, yeni zamanında ve yerinde dönüştüğünü anlatır. (Said, 1984: 227).

Said'in yolculuk aşamalarında, eleştirelilik ve yenilik olgularını izlediği görülmektedir. Bir düşüncenin belli bir mesafe kat ederek yerleştiği yabancı yerde kabul edilmesi ve oraya uyum sağlaması için dönüşmesi gerekmektedir. Bu dönüşüm eleştirel öte düşünme ile yeni anlamlar kazanarak gerçekleşebilir. Başka bir deyişle, düşünce başlangıç noktasından belirli bir mesafe alarak uzaklaştığında yeni anlamlar kazanacak ve bunun için eleştirel bir dönüşüm süreci sonucunda yenilenerek yeni anlamıyla ortaya çıkarak kabul görecektir; yolculuğu sonunda geldiği yeni zamanında, yeni konumunda yeni tanımlarıyla, yeniden konumlandırılmış düşünce olarak var olacaktır.

Güvenç'in ele aldığı kültürleşme sürecine benzer bir gelişim gösterdiği görülen düşüncenin yolculuğunda düşüncenin farklı kültürlerle etkileşim halinde geliştirdiği yeni sentezlerde kendini yeniden ifade/var ettiği söylenebilir.

Said'in (1984: 228) Northrop Frye'in düşüncesi üzerinden açıkladığı üzere, eleştirel düşünce tüm insan eylemlerinde olduğu gibi yaratıcı bir eylemdir. Yolculuğun dört aşamasının bu çerçevede eleştirel düşüncenin yaratıcılığı ile örtüştüğü görülmektedir. Başlangıç noktasından yola çıkan bir düşünce (*idea*), belirli bir mesafeyi aşarak gittiği yerde kabul edildiğinde kendini yaratıcılık kapsamında dönüştürerek yeni kullanımlarla var olmaktadır. Bu dönüşüm, pasif, yani dalgın/derin düşünceye dalmış (*contemplative*) bilincin aktif, yani eleştirel bilince dönüşümüdür (Said, 1984: 232).¹ Pasif olan yerel ise aktif olanın evrensel olduğu söylenebilir. Buradan yola çıkılarak, yolculuğun yerelliği evrensele dönüştüren veya evrenselin içinde yereli var eden düşünme biçimini desteklediği sonucuna varılabilir.

Said (1984: 228), (edebi) araştırma ile (edebi) eleştirinin (*study of literature and literary criticism*) farklarına dikkat çekmekte; geleneksel anlamda edebi olarak ele alınan

¹Said'in krize neden olan eleştirel bilinç üzerinde ideolojik bağlamda (sınıf bilinci) yaptığı tartışmada değindiği dönüşüm, bu çalışma kapsamında düşüncenin yolculuğunda geçirdiği dönüşüm için de yorumlanmıştır.

metinlerin araştırılmasında edebi bir yan olmadığını, eleştirmenin edebilik bulamamasından dolayı psikanaliz, sosyoloji veya dilbilime başvurduğunu ileri sürmektedir. Bu da eleştirel bir söylem geliştirmek için disiplinler-arası bir bakış geliştirmenin gerekliliğine işaret etmektedir. Disiplinler-arası çalışmayı gerektirmesi, eleştirmenin araştırmaya olan üstünlüğü olarak kabul edilebilir; eleştirel düşünce araştırmanın ötesine geçmeyi gerektirmektedir. Yolculuk bu bağlamda araştırmanın ötesinde kültürler-arası ve disiplinler-arası ilişkileri desteklemesiyle eleştirel bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır.

Evrensel ve yerel anlamıyla kültür tartışmasının yolculuk ve yer değiştirme pratiğinin getirdiği eleştirelilik üzerinden geliştiğini söylemek mümkün olabilir. Kolonileri üzerinde üstünlük kurmuş ulusların evrensellik “icat”larının¹ eleştirel söylemler aracılığıyla yerel kültürler için de geçerli olduğu ortaya konmaya çalışılmaktadır. Elias’ın altını çizdiği üzere,

Bütün duygular ve bunların denetimi üzerine düşünmek ve bir kuram geliştirmek istenince, ampirik malzeme olarak, genellikle gelişmiş toplumların çağdaş insanı üzerine yapılan gözlemler yeterli görülür. Özel bir toplumsal gelişim aşamasında bulunan bir topluma, içinde yaşanılan, burada ve şimdi gözlenebilen bir topluma ait insanların duyguları ve denetim yapıları üzerine yapılacak araştırmaların, üzerinde çok fazla düşünülmeksizin, her toplumda rastlanabilen insan duyguları ve denetim yapıları için de geçerli olacağı kabul edilir. (Elias, 2002: 9).

Elias, gelişmiş toplumlar olarak ifade ettiği Batı toplumlarının kültür alanında da evrensel teori oluşturma görevini üstlenmiş ve bu teorinin deneysel kaynağını yine kendi insanı olarak almış olduğunu ortaya koymaktadır. Bu da, bir önceki başlıkta değinildiği gibi, Mavi Anadolucuların, Anadolu’da gelişen medeniyeti öne çıkarma arayışlarının nedenidir; Mavicilere göre Batı düşüncesinin iddia ettiği gibi medeniyet Avrupa’da doğmamıştır, Avrupa bu evrensel medeniyetin kaynağı olma iddialarını icat etmiştir. Buna karşılık Anadolu topraklarının medeniyet kaynağı olduğu düşüncesi de Mavicilerin icadı olacaktır.

Mavi Anadolucuların söylemlerinde vurgulanan aydınlanma, kültürel farkındalık ve bilinçlenme durumu bireylerin ve toplulukların ait oldukları kültür içindeki rollerini benimsemeleriyle kültürel bağlamda bütünleşme süreçlerini kapsamaktadır. Bu bağlamda,

¹Tanyeli’nin (2008) ortaya koyduğu gibi evrensellik keşif değil icattır.

aydınlanma düşüncesi kültürel eğitim ve öğrenme süreçleri doğrultusunda bilinçlenme ve kavrayışın temeli olarak ele alınmaktadır.

Yerel kültürü keşfetme aracı olarak “Mavi” Anadolu Yolculukları

Erhat (2005), Kabağağaçlı’nın, sürgün olarak gönderildiği Halikarnas’ta (Bodrum) kaldığı sürede Arşipel olarak bilinen Ege kıyıları ve adalarının tarihini, söylencelerini ve doğasını tanımayı ve tanıtmayı amaç edindiğini belirtmiştir. Balıkçı, önceleri tek başına motorla dolaştığı mavi ovanın (Gökova ya da Kerme Körfezi) kıyı ve koylarını daha sonra yazar ve sanatçı arkadaşlarıyla da dolaşmıştır. 1957 den sonra her yaz düzenli olarak tekrarlanan yolculuklardan bazılarına (1958, 1960 ve 1962) Kabağağaçlı da katılmıştır. Kabağağaçlı katıldığı gezilerde “denizi, balıkları, göğü, yıldızları, karayı geçmişi ve bugünü ile öylesine canlandırır, öyle birbirinden ilginç ve meraklı bilgilerle donatır süslerdi ki, on günlük gezi eşsiz bir serüven oluverirdi.” Erhat, S. Eyüboğlu’nun, 1973’e kadar hepsinin başında bulunduğu bu yolculuklara “mavi gezi” veya “mavi yolculuk” ismini verdiğini belirtmiştir (Erhat, 2005).

İlk Mavi Yolculuk 1945 yılında Kabağağaçlı ve ahtapot avcısı Paluko yönetiminde, Macera isimli tekne ile yapılmıştır. Bedri Rahmi, Sabahattin Eyüboğlu, Sabahattin Ali, Erol Güney, onun çocukluk arkadaşı Benya, Necati Cumalı ve şair Fuat Ömer Keskinoglu bu ilk yolculuğa katılan yolculardır (Kızıler, 2008). S. Eyüboğlu (1974: 487) yaptıkları bu ilk Mavi Yolculuk’ta gördüğü Gökova körfezini “vahşilikle uysallığı, sertlikle yumuşaklığı, sarp kayalıkların ve yüce dağların heybetiyle büklerin dantelâ inceliğini” birleştiren bir sentez olarak tanımlamıştır. S. Eyüboğlu’nun bu tanımının Anadolu’nun ikilikleri barındıran bir kültür sentezi olduğu fikrine dayandığı söylenebilir.

Bilsel, Anadolu hümanizminin, Avrupa hümanist eğitim reformundan farklı olarak, köy eğitimi reformu ile (Köy Enstitüleri) Anadolu Rönesans’ı veya Anadolu aydınlanması hedeflediğini vurgulamaktadır; böylece köylüler, rasyonelleşerek ve Batılılaşarak kendi kültürel özlerine döneceklerdir. Bilsel’in ifade ettiği kültürel öze dönüş süreci, bulundukları coğrafyanın tarihsel gelişiminin bilincinde olmadığı gözlenen köylülerin kültürel eğitimlerinin tamamlanmasıdır. Bilsel, bu bilincin oluşumuna katkı sağlamak isteyen Mavi Anadoluocular’ın “ütopik ve yapıcı (*utopian and constructivist*) toplum” hedeflerini vurgulamaktadır. Bu hedef doğrultusunda Maviciler, Yunanistan’da halkçıların

“evrensel” bir ideal çerçevesinde “Hellenik” kimlik oluşturma çabalarına benzer bir Anadolu kimliği oluşturmak istemektedirler (Bilsel, 2007: 238). Evrensel ideal Batılılaşma ve rasyonelleşme ile Avrupa medeniyetine dâhil olmayı da kapsamaktadır; bu nedenle Maviciler kültürel bilinçliliğin gerçekleşmesinde Avrupa’nın evrensel çağdaşlık söyleminden yola çıkmışlardır. Başka bir deyişle, Anadolu halkı kendi özlerine dönmeyi çağdaş (Batılı-rasyonel) düşünce sayesinde öğreneceklerdir.

Yerli olana dönüş ile Anadolu aydınlanması arasında Bilsel’in dile getirdiği bilinçlenme ve çağdaşlaşma (Batılı-rasyonel düşünce) bağlantısı, Erhat’ın sıklıkla vurguladığı bir konu olmuştur. S. Eyüboğlu gibi, Erhat da Atatürk’ün çağdaşlaşma idealini hatırlatmakta, bununla ilgili olarak bilim ve kültür alanlarında ileri gitmek gereğini vurgulamaktadır (Erhat, 1979: 3). *Mavi Anadolu* kitabının yazılmasından yıllar sonra arkeoloji alanındaki gelişmeleri bilim alanında ilerleme olarak önemsemiştir. Mavi Yolculuğun ise ilk zamanlarındaki gibi olmadığını, turizmin yaygınlaşması ile kalabalıklaşan kıyıların olumsuz etkilendiğini belirten Erhat, yine de kıyıları gezmeye gelenler için güncel kılavuzlar hazırlanması gerektiğini düşünmektedir. Erhat Anadolu gezilerini doğru ve bilimsel bilginin yönlendirmesinin önemine dikkat çekmekte; Anadolu kimliğinin geliştirilmesi ve Anadoluluk bilincinin pekiştirilmesinde yolculukların öğreticiliğinin kılavuzlarla tamamlanması gerektiğini vurgulamaktadır. Türk arkeologların yaptıkları çalışmaların yeterince yaygınlaşmadığını, bu nedenle yabancı kaynakların kullanıldığını söylerken bu alandaki eksikliğe de işaret etmektedir (Erhat, 1979: 5).

Maviciler, Anadolu Aydınlanması’nın bir boyutuyla köy eğitimi amaçlarken bir yandan da “mavi yolculuk” ile İstanbul ve Ankara’dan “yerli olmak/yerliye dönmek” için Anadolu kıyılarını, köylerini, antik/ören yerlerini, resimsel peyzajları görmek üzere yolculuklar yaparlar (Bilsel, 2007: 238). Bu bağlamda mavi yolculuklar, “okumuş”¹ kişilerin katılımıyla yapılan bir paylaşım olarak gerçekleştirilmektedir. Böylece, şehirde yaşayan “okumuş” insanların kıyı ve köylerdeki yaşamı, Anadolu’da var olan kültürel değerleri tanıyarak farkındalık kazanmaları ve Anadolu insanı ile tanışmaları sağlanmış olacaktır. Mavi Anadolucular için Anadolu’yu ve Anadolu insanını tanımak ve Anadolu’nun kendisinden edinilen bilgiyi yaygınlaştırmak önemlidir. Maviciler Mavi Yolculukları

¹Afife Batur, “Cengiz Bektaş Paneli”nde yaptığı konuşmada Sabahattin Eyüboğlu’nun düzenlediği Mavi Yolculuklarda İstanbul’daki “okumuş” insanlara kıyıların tanıtılmasının amaçlandığını belirtmiştir. 26 Ocak 2018 “Cengiz Bektaş Paneli” TMMOB Mimarlar Odası Sinan Ödüllü Mimarlar Programı 2016-2018 kapsamında, İstanbul.

sağladığı tanıma, öğrenme, keşfetme ortamı ile bir dünya görüşü oluşturma, gelişim ve dönüşüm aracı olarak görmüşlerdir. Bu da Mavi yolcuların, diğer “okumuş” insanlarla Anadolu aydınlanması yolu olarak ele alınabilir.

Aydınlanma aracı olarak Mavi Yolculuk (veya Mavi Gezi), Anadolu’da “aydınlanma devrimi” çerçevesinde gerçekleştirilen projeler olan Halkevleri (19 Şubat 1932-1951), Köy Enstitüleri (17 Nisan 1940-1954) ve Yurt Gezileri (1938-1943) arasında sayılabilir. Enis Batur (2007), 1938-1943 yılları arasında gerçekleştirilen Yurt Gezileri projesinin CHP’nin öncülüğünde başladığından bahsetmektedir. Köy Enstitüleri’nin pratik içinde / yaşam içinde öğrenme ve üretim anlayışının sanattaki yansıması olarak değerlendirilebilecek bu proje çerçevesinde ülkenin bütün coğrafyasına yayılan yolculuklarında ressam, yolcu-sanatçı bakışı ile birlikte belgesel nitelik taşıyan eserler üretmişlerdir. Mavi Yolculuklar ise tüm bu pratikleri sanatı, öğrenmeyi ve üretimi harmanlayan seferler olarak değerlendirilebilir.

Yurt Gezileri, CHP’nin halkçılık ilkesi çerçevesinde ressamın Anadolu gerçekleri, doğası ve insanının içinde resim sanatını geliştirmeleri için önerilmiştir (Savacı, 2010: 76). Savacı’nın alıntılıdığı Nasuhi Baydar, ressamın “gezmeleri, muhit değiştirmeleri, yeni yeni şeyler görmeleri, yaşayışımıza karışmaları, hadiselerden ilham almaları lazımdır” sözleriyle ressamın Anadolu gerçeklerinin içinde üretim yapmalarının onlara yeni ufuklar açacağını düşünmektedir. Yurt Gezileri bu yönleriyle, dönemin milli yöneliminin de etkisiyle, ressamın “memleket konuları” üzerinde çalışmalarına olanak sağlayan bir program olarak görülmüştür (77). Yurt Gezilerine katılacak ressamı Devlet Güzel Sanatlar Akademisi seçmekte; bu seçimi yaparken gruplara bağlı veya bağımsız sanatçılar arasında denge olmasına, bağımsız sanatçıların hemen herkes tarafından kabul görmüş olmalarına ve ülkenin çeşitli bölgelerine sanatçı gönderilmesine dikkat edilmektedir (85). *Ulus* Gazetesinde 19 Ağustos 1938 tarihli “C.H.P.’nin Güzel Kararı 10 Ressamımız Tablolar Yapmak Üzere Yurt İçine Dağılıyorlar” haberinde belirtildiği gibi (320) ressamlar 1 Eylül’de başlayacakları gezilerini bir ayda tamamlayacaklar, “gittikleri yerlerde tabiat güzelliklerini ve enteresan tipleri tespit edeceklerdir.” Yolculukta üretilen eserlerin jüri tarafından değerlendirilip sergilenmesi ve sonrasında Parti tarafından satın alınması kararlaştırılmıştır.¹

¹Yurt Gezileri ve bu gezilere katılan ressamlarla ilgili Savacı’nın (2010) tezi incelenebilir. Ayrıca bkz. Erol vd. (1998).

Yurt Gezileri'nin ilkinde (1938) katılan Bedri Rahmi Eyüboğlu, ressamlık mesleğinin de gerektirmesiyle 15 sene İstanbul'u "karış karış" dolaştığını söylemiş ve Anadolu'nun kendisinden öğrenmenin önemini vurgulamıştır:

Kendi isteğim, kendi arzum, kendi harçlığımla bir defacık olsun memleket yollarına düşmek nasip olmadı. Eğer devletin ressamlar için tertiplediği yurt gezileri de olmasaydı Pendik'ten öteye geçemeyecektik. [...] Hadi benim memleket dolaşmaya gücüm yetmez. Fakat niçin gücü yetenler Pendik'ten ileri gidemez, soluğu derhal Avrupa'da alır. Memleketimizin kaç karış olduğunu bilmezken Avrupa'yı boylayanlara kızmıyorum. Çünkü seyahat etme arzusu yerli malı değildir. Birçok arzularımız gibi batıdan gelmedir. Batıdan aldığımız öteberi arasında en kıymetli meta kendi memleketimizi karış karış dolaşma arzusu olmalıdır. (B. R. Eyüboğlu, 1953: 3).

B. R. Eyüboğlu'nun Anadolu'yu görme arzusu İstanbul'da edindiği hayatın içinde eğitim ve üretim deneyiminin tüm ülkeye yayılması arzusunu göstermektedir. B. R. Eyüboğlu'nun işaret ettiği Avrupa kaynaklı seyahat pratiği ile öğrenme yöntemi, Bilsel'in Maviciler için söylediği Anadolu insanının Batılılaşarak ve rasyonelleşerek kendi özüne yönelmesi durumuna paralellik göstermektedir. Maviciler'in Avrupa'dan öğrenmeyi ve öğrenilenleri Anadolu için uygulamayı benimsedikleri söylenebilir.

Erhat, Mavi Gezi'nin felsefesini anlatırken yabancılaşma konusuna dikkat çekmiştir. Çağdaş insanların bir "kısır döngü" içerisinde büyük şehirlerde kapalı alanlarda tekdüze bir yaşam sürdürdüklerini anlatır. Yabancılaşma, "insanın doğadan ve doğal gidişinden, akışından kopmasıdır." (Erhat, 2005: 173). Mavi yolculuk ise insanı yabancılaşmadan kurtarmayı, tekdüze şehir yaşamının getirdiği tatminsizliği gidermeyi amaçlar. Mavi gezi tekneleri içinde, tümü mavi yolcuların ortak paylaşımları ve imeceleri ile sürdürülen birkaç gün geçirilmektedir (Erhat, 2005: 172-175).

Erhat'ın Mavi Anadolu düşüncesinin önemli bir unsuru olan "Mavi Yolculukları" anlatmak için yazdığı *Mavi Yolculuk* (2005) kitabı üç bölümden oluşmaktadır. Kitabının ilk ve ikinci bölümlerinde 1961 yılında *Macera* ve 1962'de *Uçarı* adlı tekneleriyle (daha önce: 1958, *Uçarı* teknesiyle) yaptıkları mavi yolculukları anlatan Erhat (2005: 105), üçüncü bölümde Anadolu'yu tanımak için yola çıkacaklar için kaynak oluşturma amacına yönelik Mavi Yolculuk kılavuzu hazırlamıştır. *Mavi Yolculuk* kitabının içeriği incelendiğinde deniz ve kıyı yaşama kültürünün öğrenilmesinin önemi üzerinde durulması ve Mavi yolculuklarda öncelikle denizciliğe dair bilgilenme ve hazırlık aşamalarının tamamlanmasının gereği vurgulanmaktadır. Arkeoloji biliminden ve buna dair kaynak

yayınlarından yararlanmaya önem veren Erhat'ın yolculuk güzergâhlarında anlatılan yerleri arkeolojik kalıntılar üzerinden olduğu kadar mitolojik hikâyelerle de anlatması dikkat çekicidir.

Bu yörelerin büyük ayrıcalığı, insansal üstünlüğü Homeros, Herodot ve şaşırmayın, günümüze daha yakın Halikarnas Balıkçısı gibi dil yaratıcılarını gün ışığına çıkarmış olmasıdır. Onların yazıya dökülmüş sözleridir ki geçmişin kalıntılarını toprak altında arayan bilginlere iz güdümcüsü görevini görür. Strabon, Pausanias, Plinius, Vitruvius, daha bir sürü antik yazar bu yörelerin şaşmaz kılavuzlarıdır... O yöreleri iyice anlamak için söylencelerine de kulak vermek gerek. Halkın çağlar boyunca türettiği bu veriler daha da anlamlıdır, çünkü çok boyutludur, zaman ve mekânda daha bir birikimi yansıtır. (Erhat, 2005: 183).

Erhat burada iki şeye dikkat çekmektedir. Biri, Anadolu'nun önemli edebi kişiliklerin doğduğu topraklar olmasıdır. Diğeri ise yörelerin söylencelerinin de yörelere dair çok şey anlattığıdır; bu söylenceleri halk zaman ve mekâna uygun olarak sürdürmüş ve dönüştürmüştür. Erhat'ın bu sözlerinde Mavi Anadolucuların halk vurgusu da ortaya konmakta ve halkın yaşattığı söylenceler vurgulanmaktadır; Erhat, söylenceler ile mitlere ve mitolojiye gönderme yapmaktadır. Erhat'a göre "mit (*mythos*), bir topluma, kültüre veya dine ait çok eskilerden beri söylenegelmiş efsaneler, olağanüstü öyküler; mitoloji ise bütün bu öykülerin bilgisidir." (Aktaran: Güvenç, 2002: 65). Erhat, söylencelerin halkın "imgesel ve simgesel" anlatımlarla her seferinde değişikliğe uğratarak anlatımlarıyla bugüne kadar yaşadığını vurgulamaktadır. Erhat'a göre mitoloji yerine "bilimsel" bilginin öne çıkarılması da yine insanın yarattığı yeni bir mittir. Erhat çoğunlukla gerçeğe dayanmayan efsaneler olarak düşünülen mitlerin insan yaratısı olmalarına ve insanların bu öykülerde yola çıktıkları gerçekliğin araştırılabileceğine; bu yönüyle mitlerin kültürün bir ögesi olduklarına dikkat çekmektedir (Aktaran: Güvenç, 65). Erhat'ın bu tartışmasından yola çıkılarak kültürel sürekliliği ve değişmeyi gerçekleştiren unsurlar olarak insanların veya bir yöre halkının, imge ve simgeler aracılığıyla bu söylenceleri içinde bulundukları zaman ve mekâna göre yeniden ürettikleri ve çağdaş mitler olarak ortaya koydukları söylenebilir.

Burcu Kütükçüoğlu (2017), Erhat'ın Batı Anadolu kıyılarının mekânsal tasvirinde doğa ve tarihi vurguladığını aktarmaktadır. Erhat tarihin birincil kaynağı olan farklı medeniyetlerin katmanlarının okunduğu tarihi yerleşimler ve kalıntıların yanında ikinci olarak mitler ve öykülerden yararlanılarak öğrenilebileceğini düşünmektedir (Kütükçüoğlu, 2017: 39). Erhat, ziyaret ettiği antik yerleşimleri anlatırken önemli olduğuna inandığı mitlere de yer

vermektedir.¹ Dolayısıyla, Erhat'ın yöre insanları tarafından aktararak sürdürülen kültürel birikimi ve böylece halkın kültürün sürekliliğine katkısını önemsediği söylenmelidir.

Erhat, Mavi Yolculuklar'ı kültürel bir pratik olmanın yanı sıra bölge halkını kalkındırmaya yönelik turizm geliri sağlayacak bir mekanizma olarak görmektedir. Kıyılarımızın, Anadolu topraklarının zenginliğinin değerlendirilmesinin önemine dikkat çeken Erhat, Fransız Rivyera'sını örnek göstererek, bir zamanlar yoksul köylerken nasıl turistik yerlere dönüştüklerini ve böylece geliştiklerini; bunu sağlayanınsa İngilizlerin o bölgeleri değerlendirmiş olmasını anlatmıştır:

Bir bölgeyi kendi yerlileri dışarıya doğru değerlendiremez, dışarıdan gelip o bölgenin güzelliğini, elverişliğini yeni gören ve görünce de dile getirmek, anlatmak, yaymak hevesine kapılan şairler, yazarlar, aydınlar değerlendirir. (Erhat, 2005: 13)

Erhat (2005: 113) Mavi Yolculuk duraklarından olan Ayvalık kıyılarına ve Alibey adasına yanaşırken Anadolu kıyılarında gördüğü manzarayı kıyıyı dolduran masaları, cümbüşlü, eğlenceli insan kalabalığı ile Fransız Rivyerası'nda gördüklerine benzetmiştir. Erhat'ın bu örneklerle, Akdeniz kültürünün ortak değerlerine vurgu yaptığı görülmektedir. Ortak değerler ise yerelliği aşan evrensel bir ortaklığa işaret etmektedir. Mavi Anadoluocuların evrenselliğe yönelik söylemlerini hümanizma üzerinden geliştirdiğine önceki bölümde değinilmişti. İnsanlık ve hümanizmanın gelişimi için de kültürel birikimin önemi büyüktür. Mavi yolculuk sırasında, deniz üstünde, kültüre ve tarihe dair konuşmalar yapıldığına da değinen Erhat. Anadolu topraklarında var olan ve hala gelişen geleneği alıp yeniden canlandırmanın önemine, bunun neden yapılamadığına dair tartışmalarda kültür ve hümanizma üzerine şu sözlere yer vermiştir:

Kültür bir yenilenmedir. Hümanizma da geçmişte kendi çağımızın insanlık görüşlerine ve problemlerine en yakın olan görüşleri benimseyip, onları büyük örnek ve kılavuz olarak alıp, onların kurdukları klasik kalıpların içinde yeniyi yaşatmak, yeniyi söylemektir. Bugün kültürün zirvesine varmış Batılı milletlerin hepsi bunu yaptı. Bugün onlar klasikliğe sırt çevirmiş olabilirler; ama yapacaklarını yaptıktan sonra, kültür temellerini iyice oturtuktan sonra yapıyorlar bunu. Yoksa yapamazlardı. (Erhat, 2005: 132).

¹Kütükçüoğlu, Erhat'ın Çanakkale, Bergama, Bodrum, Didim, Datça gibi Ege kıyılarının doğal ve tarihi özelliklerini anlatırken, bu bölgelere ait sırayla Troya, Baukis ve Philemon, Salmakis mitlerine ve Knidos'taki Afrodite heykelinin hikâyesine yer verdiğine dikkat çekmektedir. (Kütükçüoğlu, 2017: 40).

Erhat'a göre turist ve gezgin farklı anlamlar taşımaktadır. Türkiye'deki turizm anlayışının tek yönlülüğüne dikkat çeken Erhat, "turist" in çok çeşitli istekleri olabilen insanlardan oluşmasına odaklanmak gereğini vurgulamıştır. Turist yerine gezgin denilmesini tercih eden Erhat'a göre, yurdun her yerindeki imkânları öğrenmek ve öğretmek yoluyla gezgin insanlar bu bölgelere çekilebilir. Farklı istekleri ve amaçları olan gezginler için seçenekler sunabilecek potansiyele sahip olan Türkiye'nin tanıtılması için kitap, broşür, fotoğraf gibi kaynaklar da oluşturulmalı ve yayılmalıdır (Erhat, 2005: 15).

Mavi Anadolucular grubunun temel tezleri ve söylemlerini kitabında aktarmayı ihmal etmeyen Erhat'a göre Mavi Yolculuk Anadolu'yu ve bağlı olduğu kültürleri, uygarlıkları tanımak, bir yurt olarak Anadolu'nun farklı yerlerini ve kültürlerini öğrenmek, bilmek gereğinden ortaya çıkmıştır. Batı uygarlığının kaynağının Anadolu olduğunu hatırlatan Erhat, bu gerçeği dünyaya yaymak ve öğretmek için ülkemizde gösterilen çabaların yetersizliğinden; bunun sebebinin Anadolulu insanın kendi coğrafyasını ve kültürünü yeterince bilmemesi ve ilgisiz kalışından söz etmektedir. Didyma'yı örnek vererek, Anadolu insanının var olan değerlerden yararlanmadığı sürece başkalarına da anlatamayacağını ve bunun turizmi ve kültürel bilinci de olumsuz yönde etkileyeceğini söylemiştir (Erhat, 2005: 37).

Erhat'ın dikkat çektiği konular düşünüldüğünde, Mavi Anadolucuların tanıtım ve bilginin yayılması konusuna verdiği önem anlaşılmaktadır. Mavi Yolculukları tanıma, öğrenme, keşfetme amacı olarak gören Maviciler, yolculuğun eğitici ve dönüştürücü yanını önemsemişlerdir. Yolculuk, hem bir dünya görüşü oluşturma hem de kendine dair bir keşif süreci olarak öğrenmenin ve gelişimin önünü açmakta, yolcunun kendi eğitimini tamamlamasının bir yolu olmaktadır.¹ Bu yönde düşünüldüğünde, S. Eyüboğlu'nun, kendini yetiştiren bireyler yaratmayı amaçlayan Köy Enstitüleri'nin metotlarını Mavi Yolculuklar'da gerçekleştirmek istemesi dikkat çekicidir. Yolculuk eleştirel bir sorgulama süreci ile kişinin kendini yetiştirmesine katkıda bulunması üzerinden ele alındığında kişinin kendi eğitimiyle kendini dönüştürmesini sağlamaktadır. Mavi Yolculuklar da bu sorgulama ve kendini eğitme süreçlerini önemseyerek yolculara yeni deneyimler kazandırmak için yapılan etkinlik olarak düşünülmelidir.

¹ Yolculuk kavramı ile ilgili ayrıntılar için bkz. bölüm 2.2.1.

Erhat yolculuk pratiğinin, tarih kitaplarından öğrenilen bilginin soyut olarak canlandırılmasındansa daha kesin bilgi edinilebilecek bir yöntem olduğuna işaret etmektedir. Gerçeği yerinde deneyimlemenin yolu o yere gitmek yani o yere yolculuktur. Ayrıca Erhat’a göre coğrafya, yörenin tarihi ve kültürü kadar önemli bir yere sahiptir; coğrafya bir yörenin “öz niteliğini” tanımlar. Dolayısıyla Erhat (2005: 183-4) haritalardan soyut olarak ifade edilmiş doğa ve insan yapımı unsurların o yörenin içinde gezilirken ancak gerçek anlamıyla ve boyutuyla somut olarak ifade edilir olduklarına dikkat çekmiştir. Coğrafyanın belirli bir yer veya bölgenin özünü ortaya çıkardığını vurgulayan Erhat’ın, Mavicilerin coğrafyadan öğrenme yöntemlerinin kültürel bilinçlenmede rolünü önemsendiği söylenmelidir. Mavi Anadolucuların modern öncü olarak öğreticilik rolünü benimsedikleri, bu çerçevede yerin öğreticiliğinden yola çıkarak yolculukla öğrenme pratiğini aktarmayı ve yaymayı amaçladıkları gözlenmektedir. Modernliğin öne çıkardığı öncü/yol gösterici rolünü üstlenen Mavi Anadolucular coğrafyadan kaynaklanan bilginin değerini vurgulamaktadırlar.

Erhat (2005: 102) turizmin de Avrupalı bir gelenek olarak “geçmiş zamanların insanlarını ve yaşayışlarını günümüze değin kalmış eserlerinden tanımak merakı” ile ortaya çıktığını; bu merakı temel bir öğrenim yolu olarak benimseyen Batılı kültürün dünyaya yayıldığını söylemiştir. Bunun arkeoloji biliminin gelişiminin de önünü açtığını söyleyen Erhat’a göre arkeoloji ile birlikte gelişen filoloji bilimi de “ilkçağın İskenderiye ve Bergama’sında” doğmuştur; yani dolaylı olarak bu kültürün kaynağı da Anadolu’dur. Tarih bilimi ise arkeoloji ve filoloji ile birlikte gerçekleri ortaya çıkarma konusunda ilerlemiştir (Erhat, 2005: 103). Geçmişî yaşama zevkini, Erhat aynı zamanda kültür zevki olarak da adlandırmıştır; ‘mavi yolculuklar’ bunu yaşamak için her yıl düzenlenmiştir (Erhat, 2005: 104). Bu nedenle geçmişî yaşamayı ve farklı boyutlarıyla ele almayı olanaklı kılan mavi yolculukların bir eğitim ve kültürlenme aracı olarak uygulanması Maviciler için önem kazanmıştır.

Mavi Anadolucular’ın Anadolu olarak gördükleri coğrafyanın sadece Batı Anadolu ile sınırlanmış olması ve mavi yolculukların Ege Denizi kıyılarında yapılmış olması dikkat çekmektedir. Kabağağaçlı için mavi yolculuk Batı Anadolu’da, özellikle “Turgut Reis’in yurdu” dediği Bodrum’da yapılmıştır. Erhat (2005: 40) Kabağağaçlı’nın Karadeniz kıyılarına gitme fikrine bile sıcak bakmadığını belirtmiştir; hatta yolculukların kaptanlarının Karadeniz’deki kıyılara da yolculuk yapılabileceğini Kabağağaçlı’dan gizli konuşmakta

olduklarını anlatmıştır. Kabağağaçlı dışında diğer yolcuların Anadolu'nun diğer kıyılarını tanımak istedikleri anlaşılmaktadır.

Mavi yolculukların başlıca güzergâhları deniz kıyıları olmuştur. Ancak kıyılardan karaya ve daha iç kısımlardaki antik yerleşimlere de yol almışlardır. Bu iç güzergâhlar da yeşil yolculuklar olarak adlandırılmıştır. Kutlu Adalı'nın Erhat'a 9 Nisan 1980 tarihli mektubunda Erhat'ın Mavi Yolculuk kitabını okuduktan sonra, o yolculuğun Pamfilya'da bitmiş ve Güney kıyılarına uzanmamış olduğunu görünce üzüldüğünü belirtmiştir. Kabağağaçlı'nın Pamfilya bölümüne uzanmamış olmasını Pamfilya içlerine girildiğinde Mavi yolculuğun “yeşil” yolculuğa dönüşmesine bağlamıştır. (Bektaş, 2015a: 154). Bu mektuptan “yeşil” yolculuk kavramının da olduğu anlaşılmaktadır.

Tezin bu kısmında Mavicilerin kültürlenme ve öğrenme pratiği olarak yararlandıkları yolculuklarına yer verilmiştir. Mavi Anadolucular gerçekleştirdikleri Mavi Yolculuklar ile Anadolu'ya özgü kültür bilincine ulaşmak için bu kültürü yerinde görerek ve deneyimleyerek öğrenme yolunu izlemişlerdir. Yolculuk özgünleşmeyi getirecek özgürlüğü sağladığı için eğitimde ve yetişmede aydınlanmayı ve var olan düzendeki eksikleri tamamlamayı sağlayacak bir pratik olarak görülmektedir. Mavi Anadolucuların Mavi Yolculukları da doğaya dönüşe, kalıpların ve kalıplaşmış fikirlerin dışına çıkıp özgürce düşünmeye ve böylece yaratıcılığa ve üretmeye yönlendirdiği için aydınlanma amacına yönelik gerçekleştirilmiştir. Bir toplumun her bireyi, diğerleriyle bir arada aldığı özdeş eğitimden sonra, özgün, yani kendine özgü kişilik ve yaşam felsefesini kurmak için kendine bir yol çizmeli ve bu yolda (ilerlemek için) yolculuklar yapmalıdır.

2.2. Kültürel Bir Pratik Olarak Mimari Yolculuk

Kültür kavramının kökeni *Cultura*, Latince'de sürmek, ekip biçmek anlamındaki *Colere* sözcüğünden gelmektedir. 17. yüzyıla kadar Türkçe ve Fransızca'da “ekin” anlamıyla kullanılan kavram, ilk kez Voltaire tarafından “aklın (zihnin ve ruhun) bazı fakültelerinin (yetenek birimlerinin) amaca elverişli düşünsel çalışma ve pratiklerle geliştirilmesi” (Güvenç, 1991: 97) anlamının ortaya koyulmasıyla aklın yetiştirilmesine işaret etmiştir. Tarım alanındaki doğaya ilişkin toprağı ekip biçmek ve işlemek anlamı ile insanın aklın yetiştirilmesi anlamı arasındaki ayrım Marx'ın tanımında ortaya çıkmaktadır: “Kültür, doğa'nın yarattıklarına karşılık, *İnsanoğlu'nun yarattığı her şeydir.*” (Aktaran: Güvenç,

1991: 96). Cuche'nin (2013: 15) benzer biçimde ortaya koyduğu gibi, “zekânın ‘formasyonu’, ‘eğitimi’” anlamıyla kültür kavramı doğa kavramı ile ayrılmaktadır; bu ayrışma insanı diğer canlılardan ayırmaktadır.

Cuche, Aydınlanma döneminin ulusal ve sınıfsal özellikleri aşan evrensel ve hümanist yaklaşımı çerçevesine “gelişme, evrim, eğitim, akıl” kavramları ile kültürün “İnsan’ın özgünlüğünü” tanımladığını belirtmektedir. Dönemin iyimser anlayışına uygun olarak eğitim ile kültürün ilerlemesi ve gelişmesi inancı egemendir (Cuche, 2013: 17). Bu iyimser-hümanist inancı Mavi Anadolucularda da görmek mümkündür. Mavicilerin savunduğu yerel-kültürel söylemin gelişiminde Anadolu coğrafyasının sahip olduğu kültürel ve tarihi gelenekler çerçevesinde Anadolu kültürünün özgünlüğünün keşfi ve bu kültürel birikimin sürdürülmesi yolunda eğitim aracılığıyla aklın yetiştirilmesi öncelikle önemsenmiştir.

Bu anlamlarıyla kültür, hem toplumsal hem de bireysel anlamda yetiştirme ve yetiştirme süreçlerine işaret eden bir aydınlanma sürecini düşündürmektedir. Kendini yetiştirme kapsamında bireysel anlamda düşünüldüğünde, kültürün yolculuk süreci ile kesişen bir kavram olduğu söylenebilir. Yolculuk, kendini yetiştirme, geliştirme aracı olarak, kültürel gelişime işaret etmekte; kültür kavramının tanımı kapsamında önemli rolü olan bir süreç olarak görülmektedir. Kültür veya kültürel bilinçlenme süreçleri ise eleştirel düşünme, keşfetme ve öğrenme aşamalarını kapsayan bir aydınlanma yolculuğu olarak görülebilir.

Kültürel farkındalık ile kendine özgü eğitim programını yaratarak bu doğrultuda kendini yetiştirme (*self-cultivation*), eleştirel bir süreç olarak bireyin veya bir topluluğun kendi aydınlanmasına varma hedefinin aracıdır/anahtarıdır. Aydınlanma bireyin veya topluluğun sahip olduğu özgün karakteri ve düşünce sistemi ile ait olduğu kültürel ve tarihi bağlamı hakkında yaptığı sorgulamalar ve eleştirilerle bu eleştiriler üzerinden gelişim ve dönüşüm süreçlerine işaret etmektedir. Kendi yolunda ilerleyen bir bireyin kendi yolunu da zaman zaman inceleme ve gözlem altına alarak eleştirellikle dönüştürmesi, böylelikle bitmeyen bir öğrenme ve ilerleme içinde olması aydınlanmış bir yol olarak ortaya çıkmaktadır.

Kendini yetiştirme ve geliştirme sürecinin yanı sıra kültürel farkındalık ve kültür bilincinin oluşması sürecinde de eleştirel bir aydınlanma aracı olarak yolculuk pratiği ile mimarlığın ilişkisine odaklanan bu kısımda öncelikle yolculuk kavramı üzerinde durulmuştur.

Yolculuk konusu çoğunlukla yolculuğun başlangıcı ile varılan yer arasındaki mesafe ve bu iki yer ile ilgili algılar üzerine işlenmiştir. Yolculuk edilen yerden dönüş ise yolcuyu dönüştürmektedir. Yolculuk, daha geniş bir dünya algısı ile evrensel değerleri kavrama ve bu evrensel görüş çerçevesinde belirli bir yere ilişkin kavrayışı da geliştirme olanağı sunan bir eylem olarak görülmüştür. Mimarın yolculuğu, mimarın bir yer üzerinde düşünerek o yer için mimarlık üretmesi için olanakları artırmaktadır.

Mimarın yolculuğu, modernlik düşüncesinin öne çıkardığı hareketlilik kapsamında modern bireyin bir durumu olarak görülmüştür. Bu doğrultuda, evrensel olana açılmanın bir yolu olarak yolculuk, yere özgü özellikleri değil, hareketin getirdiği yersizlik durumunu vurgulamıştır. Öte yandan, bu çalışma kapsamında yolculuk yere ait özellikleri ön plana çıkarmayı amaçlayan bir keşfetme, tanıma, kültürlenme ve öğrenme süreci olarak sorgulanmaktadır. Mimarın yolculuğu 17. yüzyılda İngiliz mimarlık öğrencilerinin eğitimlerinin tamamlayıcı bir parçası olarak Avrupa’da, özellikle Roma ve İtalya’nın diğer bölgelerinde yaptıkları seyahatler olarak ortaya çıkmıştır. Eğitimin önemli bir unsuru olarak mimarın kendini geliştirmesi, mesleğini ilerletmesi amacını gerçekleştirmek üzere, Le Corbusier gibi birçok mimarın kendi yolculuklarını yaptıkları bilinmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ulaşım olanaklarının artmasıyla daha erişilebilir bir deneyim alanı olarak çok sayıda mimar kendi mesleki seyahatlerini yapmaya devam etmiştir; bu dönemde farklı yerelliklerin mimarlıkta öne çıkarılmasının mimarların yolculuklarında da yerel ve geleneksel mimariye yönelmelerinde etkili olduğu gözlenmektedir.

2.2.1. Yolculuk Kavramı

Online Etymology Dictionary’de, “seyahat/ yolculuk” anlamlarına karşılık gelen *journey* “belirlenmiş bir seyahat akışı; birinin hayattaki yolu” olarak tanımlanmıştır.¹ “Seyahat etmek / yolculuk yapmak” olarak tanımlanan *travel* “çalışmak, emek vermek” anlamlarını da barındırmaktadır.² *Voyage* tanımında ele alınan “hareket, seyir/yön/süreç, iş/görev, (haçlı) sefer” kelimeleri ise yolculuk sürecinin unsurlarını tanımlamaktadır.³ Gezi (*trip*),

¹*Journey* (n.): "a defined course of traveling; one's path in life". "a day's length; day's work or travel".

Journey (v.): "travel from one place to another". "work by day; go, walk, travel"; "a day's work or travel".

²*Travel* (n.): "action of traveling".

Travel (v.): "to journey". "to make a journey"; "to toil, labor" [from *Travail* (n.): "labor, toil". "work, labor, toil, suffering or painful effort, trouble; arduous journey"]

³*Voyage* (n.): "travel, journey, movement, course, errand, mission, crusade"

“kısa yolculuk” olarak kullanılmaktadır.¹ “Yol” kökünden yola çıkılarak elde edilen, uzun bir süreci ve çoklu anlamları ifade eden yolculuk ve yolcu kelimeleri, bu çalışmanın kapsamı doğrultusunda geniş anlamda ele alınmak üzere tercih edilmiştir. Yolculuk yaşam boyu bitmeyen bir sürece işaret ederken, seyahat ve gezinin, tekil bir süreç olarak birinin hayattaki yolunun belirli bir kısmını anlattığı düşünülebilir. Belirli bir amaç için izlenen yolculuk olarak seyahat ve gezi, yer değiştirme/hareketlilik aracılığıyla bu amaca uygun görevi tamamlamak üzere yapılacak belirli işi ifade eder.

Yolculuk, klasik bir tanım olarak Chevalier de Jaucourt’un *Encyclopédie*’deki makalesinde “bir insanın bulunduğu yerden yeterince uzaklıktaki başka bir yere taşınması (*transport*)” olarak tanımlanmıştır. Yolculuk pratiğini ayrıca eğitim açısından ele alan Jaucourt’a göre yolculuk bir okuldur ve yaşam içinde yolculuk okulundan daha iyi bir okul yoktur. Bu okulda, bir kimse birçok diğer hayatların çeşitliliğini öğrenerek süreklilik içinde büyük dünya kitabından yeni bir ders çıkarmaktadır; bu alıştırma ile yaşanan hava değişimi ise beden ve akıl üzerinde fayda sağlamaktadır (Aktaran: Van Den Abbeele, 1992: vii).

Yolculuk kelimesinin kökeni, etimoloji sözlüğünde “çalışmak” anlamına gelen *travail* olarak verilmiştir (Online Etymology Dictionary, “*travel*”). “Çalışma” anlamıyla yolculuk yeni fikirler geliştirmenin ve bu fikirleri uygulama yeteneklerini ilerletmenin bir aracı olarak görülmelidir. Bununla birlikte, “belirlenmiş bir seyahat akışı; birinin hayattaki yolu” (Online Etymology Dictionary, “*journey*”) anlamıyla kullanılan yolculuk Jaucourt’un tanımında olduğu gibi bir taşınma sürecini ve yolda olma halini anlatmaktadır. Birinin hayattaki yolunun bütünsel anlamda hayat yolculuğuna işaret ettiği düşünüldüğünde bu bütün içinde izlenen belirli seyahatlerin farklı alanlarda yeteneklerini geliştirme ve bu yetenekleri diğer alanlara aktarma ve birleştirme yolu olarak bütünü oluşturduğu söylenebilir. Bu anlamda yolculuk pratiği, bir kişinin “yeterince uzaklığa taşınma” durumu içinde kendini oluşturma ve kendini yetiştirme aracı olarak ortaya çıkmaktadır.

Kay Bea Jones (2001: 130), yolculukta gerçekleşen kültürel ve coğrafik yer değiştirme ve bunun yarattığı görsel ve mekânsal kavrayıştaki değişimin deneyimsel öğrenme ve “kendi bilgisini kurma/oluşturma” (*self-constructed knowledge*) için kullanılabileceğini belirtmektedir. Benzer şekilde Jilly Traganou (2009: 5) seyahat etmenin epistemolojik

¹*Trip* (n.): “act or action of tripping”. *Trip* (v.): sense of short journey or voyage”

olarak bilgi üretimi ile bağdaştığını vurgulamaktadır. Kişinin kendi bilgisini üretmesi ise kendini üretmesi/yetiştirmesi ile paralel bir süreç olarak görülmelidir. Kişinin kendini üretmesi ile anlatılmak istenen, Jones'un "formasyon" (oluşum, teşkil, biçimlenme) olarak tanımladığı kendini tanıma ve kendini ifade etme yöntemleri bulma sürecidir. Jones, mimarın formasyonunu tamamlamasında büyük yeri olan yolculuk pratiğinin "yabancı" mimarlıkla doğrudan, yerinde ilişki kurmanın yolu olduğunu; gerçek mekânlardan, bu mekânları gözlemleyerek, gözlemleri kâğıda, çizime aktararak öğrenmenin, mimarın kendi bağlamından uzakta yapıldığında mimarı özgürleştirdiğini savunmaktadır. Böylece, Jones'a göre mimarların kendi yerlileri olmadıkları çevreleri ve binaları birinci elden deneyimlemeleri kendi mimari eğitimlerini tamamlamaktadır (Jones, 2001: 130).

Mimarın formasyonu ve eğitimi arasındaki bağ, mimarın kendini yetiştirme yolları bulması ile sağlamlaşmaktadır. Stefan Zweig yolculuğun "o hep süregiden 'kendini tanıma' çabasına" dikkat çekmektedir (Aktaran: Bozkurt, 2012: 9). Benzer şekilde Celal Üster (2007), bir yere seyahat etmenin aslında kendine seyahat etmek olduğunu belirtmektedir. Enis Batur (2007) ise gezginin turistten farklılaştığını, gezginin yolculuğunun belirsizlikler içinde yapılan bireysel bir sefer olduğunu vurgulamaktadır. Batur'a göre yolcu/gezgin kalıplaşmış ve hazır sunulmuş yolculuk programlarını takip etmez; aksine onun yolculuğu, kendi biricik/özgün hikâyesini kurgulaması ile anlam kazanacaktır.

Deriu, Piccoli ve Turan Özkaya (2016) modern mimarın artık yalnız tutkulu bir antikacı veya seyyar bir tasarımcı olmadığını, kişisel ve mesleki ilgileri için seyahat etmekte olduğunu vurgulamaktadırlar. Seyahatin mimarlık kültürünün oluşmasına katkısı kültürel tartışmaları ve tasarım denemelerini bütünleştirmesidir. Bunlar göz önünde bulundurulduğunda, mimarlığın tarihsel olarak üretiminde ve kabul edilmesinde hareketli durumların etkisi önemlidir (Deriu vd. 2016). Deriu ve diğerleri (2016), Roland Barthes'ın yazar ile okuyucu arasında kurduğu ilişkiyi mimarın yolculuğu ve tasarımı arasında kurarak mimarın tasarlama arzusunda yolculuğun bir kılavuz olduğunu ifade etmişlerdir.¹ Kay Bea Jones'un, yolculuk pratiğinin mimarın algısını keskinleştirdiği iddiasıyla paralellik gösteren bu yaklaşıma göre yolculuk mimarın kendi bilgisini kurmasında bir

¹Roland Barthes yazmak arzusunun kılavuzu olarak okuma eylemini üçüncü bir okuma biçimi olarak niteler; ama bunun okumayı sevdiğimiz yazar gibi yazmak istediğimiz anlamına gelmesi gerektiğini söyler: "Okumak, yazmak arzusunun kılavuzudur... Okumaktan zevk aldığımız yazar gibi yazmak zorunda değiliz." (Barthes 1989: 40-41). "Seyahat, tasarlamak arzusunun kılavuzudur... Mimar yolculuğunda görmekten zevk aldığı gibi tasarlamayı istemek zorunda değildir." (Deriu vd. 2016: 3)

kılavuz olarak ele alınabilir. Kendi bilgisini kuracak olan mimar, kendi eğitimi ile kişisel ve mesleki oluşumunu gerçekleştirme yolunda ilerleyecektir.

Kişinin kendini oluşturma ve kendi bilgisini üretme sürecini mümkün kılan en önemli etmen, yolculuk pratiğinin eleştireliliğidir. Van Den Abbeele (1992: xiii) yolculuk kavramının egzotik yerler ve kültürlerle karşılaşmanın getirdiği ilgi ve heyecanı akla getirdiğini belirterek bu kavramın düşünmenin mecazı (*metaphor*) olarak kullanılabileceğini söylemektedir; düşünme yolculuğu nesneleri görmenin farklı yollarını keşfetmek veya yeni ufuklar açacak yenilikçi (*innovative*) akla ulaşmak için yapılacaktır. Van Den Abbeele, eleştirel olduğunu savunduğu bu yenilikçi aklın yerleşmiş önyargıların (*preconceptions*) ve bu tahminleri vurgulayan değerlerin ötesine geçtiğini iddia etmektedir. Buradan yola çıkılarak, mecaz anlamıyla yolculuğun düşünceye (düşünme pratiğine) dönüştüğü ve yeniliğin sorgulayan aklı gerektirdiği söylenebilir.

Van Den Abbeele'e göre eleştirel aklın gelişmesi için gerekli olan, var olan düzenin (*order*) "dışında" konumlanarak var olanı sorgulatan eleştirel mesafedir; bunu sağlayan ise yolculuk pratiğidir. Eleştirel düşünme için gereken mesafe yolculukta gerçekleşen hareket özgürlüğü sonucunda oluşmaktadır. Yolculuk, eleştirel düşünmeyi teşvik ederek yeni keşifler ve yeni tanımlamalara öncülük edecek yolcuyu meydana getirir. Başka bir deyişle yolculuk bir yeri veya bir şeyi baştan sorgulayarak yeni bir kavrayış ile ele alma ve yeniden tanımlama olanağı sunmaktadır. Her yolculuk bir arayış ve bir öğrenme süreci olarak ele alındığında, eleştirel düşünmenin de yenilik arayışından ortaya çıktığı söylenebilir. Buradan yola çıkarak yolcunun hem içinde durduğu yabancıya, hem de dışında olduğu kendisine/yere eleştirel bakış geliştireceği düşünülebilir.

Van Den Abbeele (1992: xiii), seyahat motifinin temelde ilginç ve yenilikçi arayışında olmasına rağmen edebi yazında sıradan (*banal*) sayıldığını belirtmektedir. Düşünme imgesi de bir arayıştır ve felsefe tarihinde olağan/klişe (*commonplace*) olarak görülmüştür. Bu durumda seyahatin eleştireliliği de en az eleştirel düşünme kadar çelişkili olarak görülmektedir. Van Den Abbeele (1992: xiv) , dünyada sorgulanan şeylerin de içinde yaşanılan o dünyanın ürünleri olduğuna, bu nedenle eleştirel düşünme eylemi için tuzakların (*entrapment*) kaçınılmaz olduğuna da dikkat çekmektedir; eleştirel düşünmeyi benimsemek, sürekli eleştirel bakmayı gerektirdiği için kendi tuzağını kurmaktadır. Ancak bu tuzaklar özgürleşmenin gerçekleştiği önemli anlar olabilir. Bu doğrultuda, seyahat

ediminin yenilikçilik ve sıradanlığı olduğu kadar eleştirel düşünmenin özgürlüğü ve kısıtlılığını bir arada barındırdığı söylenebilir. Ancak ne kadar sıradan ve geleneksel de olsa her bir yolculuk deneyimiyle sıradanlığın ötesinde ifade bulan özgür düşüncenin yenilikleri ortaya çıkardığı anlar olacaktır.

Elizabeth Bohls'a göre (2005: i), gezginlerin geniş dünya tanımları kendilerini nasıl algıladıklarını açığa çıkarmaktadır. “Geniş Dünya” bir kişinin ait olduğu yerel bağlamı ile birlikte bilinmedik yabancı yerleri de kapsar. Yerel – yabancı karşıtlığı içinde yer değiştiren ve bu hareketlilik içinde kendini sürekli yabancı bir konumda var eden yolcu, her seferinde yabancı konumundan tanıdık olmayana tanıma amacı ile yeni bir bakış geliştirmeye çabalar. Bohls (2005: xiii), Homer’in *Odyssey*’sinde, Odysseus’un evini bulmak için yaptığı engellerle dolu seyahatinin, sembolik bir arayış olduğunu belirtmektedir. Evini bulmak, kendini ve kendi hayatındaki yolunu bulmak olarak düşünülebilir. Gezginin geniş dünyayı evrensel ölçekte tanımlama ve bu geniş çerçeve içinde kendi yolunu bulma arayışı ile yaptığı yolculukları kendine uzaktan bakarak kendine dair bir tanım geliştirmesi ile sonuçlanacaktır.

Richard Sennett’in (2014: 69) kişinin “kendi kendini yaratması” olarak tanımladığı durum, yolculuğun bir unsuru olan eleştirel mesafe ile oluşan yabancılık durumu ile bağlantılı görülmektedir. Sennett, zorunlu yer değişimi ile meydana gelen durum üzerinden yaptığı bu tartışmada yabancı olma durumuyla “yaratıcı bir biçimde baş etme” yolu bulan kişinin kendi kendini yaratacağını iddia etmektedir. Bu çerçevede yolculukla öğrenme, kendini keşfetme ve kendini oluşturma amacına yönelik bir yaratım süreci haline gelmektedir.

Bu durumda yabancılık durumu yolculuk sürecinin bir parçası, yolculuk ile öğrenme ise bilinmeyeni bilineye dönüştürme durumu olarak kabul edilebilir. Yeni arayışı yolculuğa çıkış nedenidir. Yabancı ile karşılaşma ve yabancı olanın içinde yeniyi bulma süreci yolculuğun bir parçasıdır. Yeniyi keşfetmek ise kişinin kendi yolunu bulmasına, yani kendi dönüşümüne ve gelişimine katkı sağlayacaktır. Gezgin için yerel ve yabancı arasında da sınırlar kaybolur; yolculuk süresince yolculuk edilen bilinmedik ve yabancı yerler, keşfedildikten sonra bilinen, yani yerel olana dönüşür. Yabancıyı keşfetmek ve öğrenmek, yeni bir bakış oluşturmaya gerektirir. Yeni bir bakış yabancı, bilinmedik olanı en baştan gözlemleyecek, görülmesi gerekeni arayacak bir bakış olacaktır.

Van Den Abbeele'in üzerinde durduğu gibi, batı yazınında yolculuk motifi heyecan verici, enteresan, özgürleştirici ve “yeni ufuklar açan” olarak algılanmaya devam etmiştir. Van Den Abbeele (1992: xv), bu motifin yazın alanında “gelişim” (*progress*), “bilgi arayışı” (*the quest for knowledge*), “hareket etme özgürlüğü olarak özgürlük”, “kendini-bilme” (*self-awareness*) ve “kurtuluş” (*salvation*) anlamlarıyla kullanıldığına dikkat çekmektedir. Bu anlamlarıyla yeni bakışı sağlayan bir araç olarak yolculuğun yolcunun yabancı bir konumdan yeni bir kavrayış geliştirmesi için alan oluşturduğu düşünülmelidir. Yolculuk pratiğinin sunduğu bu farklı motifleri uygulayan yolcu kendi eğitimini tamamlama ve kendini yetiştirme sürecinde yenilenmiş ve bireyselleşmiş bir kavrayış geliştirebilecektir.

Yolculuk pratiğinin mimarın kılavuzu olarak başlıca unsuru, Jones'un “birinci elden deneyim” olarak ifade etmiş olduğu gerçeklik içinde öğrenmeye dayanan dolaysız ve anlık deneyimdir. Pozo ve Medina'nın (2011: 197) Bruno Zevi'den esinlenerek ifade ettikleri gibi, “deneyimin yerine geçebilecek hiçbir şey yoktur”; bu deneyimi binalara gitmek ve onların mekânlarını fiziksel olarak dolaşmak sağlayacaktır.

Steen Eiler Rasmussen'in (1974: 9) dikkat çektiği gibi sınırları net olarak tanımlanamayan mimarlığın ne olduğunu kesin olarak açıklamak mümkün değildir; bu nedenle mimarlık deneyimlenmelidir. Rasmussen'e göre (1974: 10) insanların yaşamlarında yararlı olmak üzere var olan mimari mekân ancak insanın göz seviyesinde algılandığı zaman gerçek anlamını bulmaktadır. Başka bir deyişle, insan ölçeğinde deneyimlenmediği sürece mimarlığın çok boyutluluğu anlaşılamaz ve iki boyutlu görsel bir kompozisyon olmanın ötesine geçemez; bu durumda yaşamın gerçekliği içinde mimarlık gerçek bir deneyim olarak kavranamaz.

Papapetros (2011: 156), Freud'un ve Le Corbusier'in Akropol'deki deneyimlerinde mimarlığa yaklaşımlarındaki farklılık üzerinde durmaktadır. Freud “kendine yabancılaşma” (*alienation from the self*) ile birlikte “kişiliğinin yarıldığını” (*splitting of personality*) hissetmiş; Le Corbusier ise dokunulurlukla (*tactility*) bağdaştırdığı mekânsal deneyimini yapının tasarımını ve oranlarını algılayabilmeyi sağlayan bir “kendini gerçekleştirme” (*self-fulfilment*) olarak açıklamıştır. Kendine yabancılaşma sürecinin kendini gerçekleştirme süreciyle birbirini tamamlayan ve döngüsel olarak birbirini takip eden süreçler olduğu düşünülebilir. Le Corbusier kendini gerçekleştirme sürecinde dokunulurluğu genç mimarlara anlatırken kendi parmaklarıyla dokunmadıkları,

görmedikleri ve ölçmedikleri hiç bir şeye inanmamalarını öğütlemiştir (Aktaran: Papapetros, 2011: 152). Le Corbusier'nin bu öğüt ile mimarın önceden bilmediği mimari bir mekânın yabancılığı üzerinden gerçekleştirilecek dokunma, görme ve ölçme eylemlerinin gerçek bir algı oluşturarak mimar olarak kendini gerçekleştirmesini sağlayacağını anlattığı düşünülebilir.

Yolculuk bireyin eğitimi tamamlaması, kendini yetiştirmesi ve gelişmesi için gerekli olan birebir deneyimleyerek öğrenme zemini oluşturmaktadır. Her bireyin yolculuğu ve bu yolculukta kendini-gerçekleştirme yolunda kazandıkları farklı olacaktır. Freud'ün hissettiği yabancılaşıma, kişiliğin değişime ve dönüşüme uğraması sonucunu getirebilir. Yolculuk deneyimi yabancılaşıma, baştan keşfetme, yeni ve yaratıcı yollar bulma deneyimlerinin yaşandığı bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır. Her bireysel yolculuğun kendini yeni bir bağlam içinde konumlandırma olduğu söylenebilir; bu durum kendinden uzaklaşma ve kendine yabancılaşıma süreçleri ve böylelikle kendini gerçekleştirme, doğrulama veya dönüştürmeyi gerektirir.

Bir yolculuk (*voyage*), bir yer ile sınırlandırılmaz; aksine sınırların aşılmasına (*crossing of boundaries*) veya yer değişimine (*change of places*) işaret eder. Çünkü aynı yerde duran bir yolculuk, yolculuk değildir; yolculuk kavramı bir yerden uzağa bir hareketi, bir yer-değişimini gerektirir (Van Den Abbeele, 1992: xiv). Van Den Abbeele'in vurguladığı gibi yolculuk eylemi, belirli bir yerden uzaklaşmayı ve başka bir yere yönelmeyi ve bu yönelmede gerçekleşecek değişimi içerir.

Oruç Aruoba, yer ve yol arasında bir süreklilik olduğuna dikkat çekmektedir. İki yer arası yolculuk, iki yolculuk arası ise yerdir; yer ve yolculuk sürekli birbirlerini takip ederler. Ona göre bir “yol” bir yerden çıkarak bir yöne gitmektir; bir “yer” ise bir yöne giden bir yolun başı ya da sonudur. Yön, yer ile yol arasındaki bir devinmedir; bir yöne doğru yol almak “yürüme”dir (Aruoba, O. 2012: 95/1). Aruoba'ya göre (2012: 123/1), mutlak olan yer değil yoldur; esas olan bir yere ulaşmak değil, yolu yürümektir.

Aruoba'nın “yol” olarak ele aldığı yolculuk süreci, devinme ile başlayıp yürüme ile devam eden hareketliliğin bütününe nitelenmektedir. Yer durağanlığa işaret ederken, yol kişinin belirli bir yönde devinimini teşvik eden arayıştır. Aruoba'ya göre, her yol kişinin kendisine varır (Aruoba, O. 2012, 146/24). Aruoba'ya göre (2012: 165) kişiyi kişi yapan kendini

bulması değil süreklilikle aramasıdır; “kişi, ‘arayış’tır”. Bu durumda, yola çıkmak, kişinin kendine yönelmesidir; yolculuk, kişinin arayış sürecinin tamamıdır. Yolculuk bitmezse arayış da bitmez. Arayış, aynı zamanda değişim sürecini de tanımlamaktadır; değişim yolculuk ile yeni arayışına girildiği için gerçekleşecektir.

James Clifford (1997: 107) gezginin “görece sınırlandırılmamış yollarda hareket etme güvenliğine ve imtiyazına sahip” olduğunu vurgulamaktadır. Sınırların olmayışı gezgini özgür kılar; bu özgür yolculuğu içinde gezginin gidebileceği yerler, yeni ve dolayısıyla yabancı yerler olacaktır. Yabancı ile karşılaşma ve yabancı olanın içinde yeniyi bulma süreci yolculuğun bir parçasıdır. Yeniyi keşfetmek ise kişinin kendi yoluna, yani kendi dönüşümüne ve gelişimine katkı sağlayacaktır.

Yolculuk bir arayıştır, bir keşif ve öğrenme sürecidir. Eleştirel düşünme de yolculuğa benzer şekilde uzaklaşma ve yeni arayışı olarak düşünülebilir. Eleştirel düşünme için gereken mesafeyi sağlayan ise yolculuktaki hareket özgürlüğüdür. Hareket özgürlüğü de yeni arayışı için gerekli olan sınırsız zemini sağlamaktadır.

Aruoba’ya göre, kişi için yerel ve yabancı olan, yerleşiklik ve yolculuk ile ilişkilidir. Kişi kendi yerleşikliğini aradığı yolculuğunda yerleşik olana uzak ve yabancı durumdadır. Kişi, kendi yerleşikliğinden uzaklaşarak ona yabancı olması ile “yerleşebileceği bir yer” arayışı ile yola çıkar. (Aruoba, O. 2012: 70/2, 71/3) Yeni bir yer bulmak ile sonuçlanmasa da, yola çıkmak, yol aldıracaktır. (Aruoba, 106/12) Yolda olanın yer arayışına rağmen “sürekli bir yersizlik” içinde olması belki de özgürlüğüdür. (Aruoba, 145/23) Aruoba’nın ‘yer’ arayışı ile devam eden yolculuğun özgürlüğü getirdiği savı, ‘yer’in kısıt ve sınırlarını akla getirmektedir. Yere uzaklaşarak uzaktan bakmak, yerin sınırlarını aşmak için bir yol olmaktadır. Bu sınır aşıldığında yerin dışından bakarak o yeri tanımlamak olanaklı hale gelmektedir.

Bir arayış olarak yolculuk, Susan Roberson’ın (2001: xii) dikkat çektiği gibi, “dönüştürücü”, “özgürleştirici” ve “değişimi destekleyicidir,” gezgin, “devinimini ikili bir keşif yolculuğuna dönüştürerek, sadece büyük dünya ile ilgili değil, aynı zamanda kendiyle ilgili de bilgi edinir”. Öğrenme, yenilik gibi kavramlarla birlikte “büyük dünya” içinde farklılıklarla karşılaşma, o farklılıkları keşfetme ve değişim kavramları da önemlidir.

Değişim, öğrenme yoluyla gelişimi ve dönüşümü getirir. Böylece, değişim ile birlikte yeniliklere ulaşılabilir.

Roberson'un dikkat çektiği büyük dünyaya ve o dünyanın içinde bulunan gezgine ait olmak üzere iki farklı boyutta edinilen bilgi, gezginin kendini oluşturma sürecinde, iki ayrı bağlamda değerlendirmesi gerekliliğini gösterir. Kendini arayış ve keşif sürecinde gezgin, kendi ait olduğu yerel/yerli bağlamındaki değerlerinin farkına varması ile birlikte, seyahat ettiği diğer yabancı bağlamları da içine alan geniş coğrafya bağlamında konumunu da keşfetmeli ve oluşturmalıdır.

Yolculuk bir taşınma süreci ise yolcu, Roberson'ın ifade ettiği büyük dünya içinde yolda olandır. Yeterli mesafeyi yürüyen kişi, yerel ile yabancı bağlamlar arasında keşif ve dönüşüm deneyimlerini yaşayacaktır. Yolculuk ile öğrenme ve kendini oluşturma, yolculuğun sağladığı yabancı konum ile mümkün olmaktadır.

Clifford kişinin kendini mekân ve zaman içinde konumlandırma (*locating*) sürecinin tarihsel düşünmeyi getirdiğini söylemektedir. Bir konum, sınırlandırılmış bir alan değil, bir dizi karşılaşma ve çeviriden (*encounter and translation*) oluşan bir yol kılavuzudur (*itinerary*). Clifford için, kendini konumlandırma bireysel keşifler doğrultusunda farklı yollarla yapılan ve tanımlanmamış bir süreçle gerçekleşir. Kimse kendi kişiliği (*identity*) ile kalıcı olarak sabitlenmiş değildir; belirli ırk, kültür, sınıf, cinsiyet, çevre ve tarih gibi özellikli (*specific*) yapılanmalarla da kısıtlanamaz. Dünyevi bir seyahatin parçaları olan tüm bu değerlerin her kesişmeleri, bir karşılaşma ve diyalog olanağıdır (Clifford, 1997a: 11). Yolculuk sürecinde yaşanan kesişmeler veya karşılaşmalar tarih ve kültür bilinci içinde bireyin konumlanmasını, bunun için de yinelenen bir sorgulama ve düşünme sürecini yaşamasını sağlayacaktır. Yeniden ve baştan düşünme edimi eleştirel düşünmeyi akla getirmektedir. Bu çerçevede, eleştirelilik ile kendi konumunu bulma birbiriyle ilişkilendirilmektedir.

Yolculuk Aruoba'nın değindiği gibi bir yer arayışıyla başladığı halde bu arayış sonuçlanmayacaktır. Aruoba (2012: 69/1), kendini yerleşiklikte bulamayan kişinin, onu yolculukta aradığına da dikkat çekmektedir. Paul Ricoeur (2012: 170), benzer bir görüşle gezgin olanın gezmesinin, yerleşik olanın oturması kadar öneme sahip olduğunu vurgular. Ricoeur'e göre (2012: 170) kişinin yeri, bedeninin bulunduğu yerdir; "çağdaş kültürün

hem hareketlendirdiği hem de felç ettiği şu ‘yolcu, gezgin, aylak, serseri’ olma tehlikesi olsa da” yerleşmek veya yer değiştirmek kararı ile ortaya çıkan “yer” arayışını karşılamak için yolculuk yapmak gereklidir.

Yer arayışı ile birlikte kişi kendini ve kendi konumunu aramaktadır. Yolculukta gerçekleşen arayış ve öğrenme süreci ile kişinin öznelliğinin oluşması arasındaki bağa işaret eden Jale Erzen’e göre (2015: 158) öznellik, “içsel gerçekliklerin gelişimi olarak, insanoğlunun doğal yerleşim alanını terk edip yeni yerler aradığında ve kendi sınırını aşarak yabancı, hayvan ve ‘öteki’ ile karşılaştığında” olanaklı olmaktadır. İnsanın öteki, yani farklı olanla karşılaşması Emmanuel Levinas’ın ifade ettiği gibi, insanın keşfetmek üzere dünyaya açılmasıyla, bu da ancak dışına çıkabileceği bir yere sahip olmasıyla mümkün olmuştur (Aktaran: Erzen, 2015: 158).

Keşfetme yolculuk eyleminin bir parçasıdır; yolculuk ise iki yer arasındaki değişim halidir. Kişinin konumu, ait olduğu yerel bağlam olduğu kadar, yolculuk sırasında yaşanan keşif, öğrenme ve dönüşüm süreçlerinin etkileri ile düşüncenin farklı konumlardan farklı kavrayışlara ulaşarak yaratıcılıkla tanımlanan yabancı yerler de olabilir. Bu yabancı yerler yeniden kişi tarafından tanımlandığına göre, o kişinin konumlandığı çeşitli yerler ve bireysel dönüşüm üzerinde etkili olan yerler olacaktır. Clifford’ın kişinin kendini konumlandırma söylemi kişinin kendi ile, yani kendi yeri ile sınırlı olduğu yerliliği ifade ediyorsa, yabancı yerlere yönelen kişi böylece sınırını kırmış/aşmış olmaktadır. Sınırları olmaksızın – kendi dışında veya kendi içine mesafede – öğrenmeye ve keşfetme deneyimine açık olan kişinin dönüşümü onu yenileyecek bir süreç olarak gerçekleşecektir.

Sontag, sürekli yersiz olan yolcuğu yabancı olarak tanımlamıştı. Mark Wigley de benzer bir yaklaşımla mimarı yabancı olarak tanımlamakta; yerel kavramının yabancıya gerek duyduğunu, yerlinin göremediği yerelliği yabancının açıklayabileceğini savlamaktadır. Bu durumda yabancı olma durumu gerçektir; yerel kavramı ise yolcunun, yani yabancının kurgusudur. Wigley’e göre (2011: 210), bir mimarın en radikal ve dönüştürücü eylemi, mevcut durumu sadece tanımlamasıdır. Bu sav, mimarın yeni bir kavrayışa ulaşması için “bilinmeyen”, “yabancı” ile karşılaşması gereğini ortaya koyar. Bu karşılaşmayı da yolculuk sağlar. Yolculuk pratiğini gerçekleştiren mimar, yabancısındaki yerelliği görebilmek için yabancı olanı sorgular ve çözümler; bu süreçte “yabancı” olarak keşfettiklerini “yerel” olarak tanımlayarak ortaya koyar.

Wigley'e göre, kendini yerel durumda konumlandırmak (*locate*) yeterliği (*ability*) seyahat ile mümkün olur. Çünkü seyahat, yerden uzaklaşarak yersiz olma özgürlüğü sağlar. Bir mimarın turist olduğunu söyleyen Wigley, bunun sürekli seyahat etmesi nedeniyle değil, mimarın temel görevi olan yapıyı çevreyi görünür kılmak ve yerel olanı ortaya çıkarmak nedeniyle olduğunu belirtmiştir. Bu çevreyi, görünür kılmak için değiştirmesi gerekmektedir. Yani, yerel olan, ancak kendinden başka bir şey olarak görüldüğünde ortaya çıkar. Bu çelişkili durum, mimarın olağanı olağan olarak ortaya çıkararak olağanın içinde gördüğü detayları görünür kılması ile açıklanabilir. Böylece yerellik, ancak terk edildiği anda olağanın içinden görünür hale gelerek ortaya çıkabilir (Wigley, 2011: 211-2).¹ Yerel olanı tanımlamak için yerelliği terk etmek, bunun içinse yeterli bir mesafe ile uzaklaşarak dışarıdan bakmak gerekir. Ancak o zaman mümkün hale gelen dışarıdan bakış ile yerelin yeniden tanımlanması gerçekleşebilir ve böylece hep var olan özellikleri ortaya çıkarılabilir.

Yolculukta gerçekleşen yeterince uzağa taşınma ve böylece eleştirel düşünmeyi olanaklı kılacak mesafeyi yaratma durumu yolcunun yabancılığını tanımlamaktadır. Wigley'nin ifade ettiği gibi, bir yeri ancak bir yabancı tanımlayabilir; o yerin var olan özelliklerini ortaya çıkaracak olan, ona hiç aşina olmayan yabancıdır. Yabancı olmasa bile kişi bilgisini kurmak için gerekli olan tüm kaynakları yabancı bir bakışla ele almalıdır. Yabancı yerlerde yabancı olmayı, yani tanıdık olanı bulmak veya tanımlamak yolcunun yolculuk yapma amacı olmaktadır.

Wigley'nin yerli ve yabancı tartışmasında ortaya koyduğu evden ayrılarak uzaklaşma ve eve geri dönüş sürecinin yerli olanın yeniden keşfine olanak sağladığı savına benzer bir görüşü benimseyen Clifford'a göre yerliler (*natives*) ve gezginler (*travelers*) olmak üzere kültürel deneyimi oluşturan iki figür vardır. Yerel ve küresel ölçekteki tarihsel karşılaşmaları ve ortaklıkları kavrayabilmek için hem melez deneyimlere hem de köklü, yerel olanlara odaklanmak gerekir (Clifford, 1997b: 24). Melez ve köklülüğü aynı anda ifade eden "seyahat içinde ikamet" (*dwelling-in-travel*) ve "ikamet içinde seyahat" (*travel-in-dwelling*) kavramlarını ortaya koyan Clifford (2007b: 36), yerel ve evrensel ölçeklerin

¹Özgün: "The architect is the person for whom everyday life is foreign and every detail of the environment becomes a fascinating surprise. The very decision to become an architect is already to leave one's environment simply by starting to see it." "Mimar, onun için gündelik/olağan yaşamın yabancı, çevredeki her detayın ilginç bir sürpriz olduğu kişidir. Mimar olma kararı zaten kendi çevresini terk etmektir, bu da sadece çevresini görmeye başlamakla olur."

karşılaşmalarını önemsemektedir. Bu anlamda yerelin evrensele açılmasını sağlayan seyahat, kişinin kendini bulma veya keşfetme sürecindeki eksik parçasını tamamlamasına yardımcı olabilir:

Beni en çok ilgilendiren türden bir çeviride, kendinden farklı insanlar, kültürler ve tarihlerle ilgili çok şey öğrenirsin; kendinde neyin eksik olduğunu öğrenmeye başlaman için bu yeterlidir. (Clifford, 1997b: 39).¹

Clifford'un değindiği “eksiklik”, ‘kendinde olmayan’ olarak düşünülebileceği gibi, kendinde aslında var olan evrensel değerler olarak da ele alınabilir. İki durumda da bu eksikliğin keşfedilmesini olanaklı kılacak bir deneyim olarak yolculuk, yerel olanın içinde evrenselin de bulunduğunu anlamak için bir araç olarak düşünülebilir.

Arayışın sürekliliği içinde düşünüldüğünde yer, bulunduğu anda kaybolmakta, kaybolan yer ise yeni bir yer ile birlikte yeniden bulunmaktadır. Yer ve yolculuk kavramlarının birbirini izleyen döngüsünde olduğu gibi sürekli yenilenen ve gelişen bir kavrayış kişinin öznelliğini ve biricikliğini oluşturmaktadır. Kendini yetiştirme süreci olarak yolculuk kişinin kendini tanıması ve biricik olarak kendini oluşturma süreçlerini kapsamaktadır. Bu süreçte kişi ait olduğu yerin farkındalığıyla ve bu farkındalığı içselleştirmesiyle o yerin yerlisi olmayı benimsemektedir. Kişi yolculuk sürecinde kendiyle ilgili bilgi edinir, çünkü kendi yerliliğine (içsellikine/içine/kendine) mesafelidir. Carlos Labarta'nın (2011: 126) değindiği “yolculuğun yalnızlığı” (*solitude of travel*) içinde bir “iç yolculuk” (*inner journey*) sürecinde, yolcunun bireysel deneyiminin kendi öznel yorumlarıyla biçimlenerek farklı bir boyuta taşındığı ve farklı bir konumda yeniden keşfedildiği düşünülebilir.

2.2.2. Mimarın yolculuğu

Yolculuk pratiğinin mimarlık eğitimi ve üretimi sürecinde önemli yere sahip olduğunu gösteren en erken örneğin 15. yüzyılda Rönesans mimarlarının Roma'yı ziyaretleri olduğu söylenebilir. Mustafa Kemal Baran (2011: 12), Vitruvius'un *De Architectura* (Mimarlık Üzerine On Kitap) eserinin etkisiyle, bu eseri çalışan mimarların Roma mimarlığının temel ilkelerini, kalıntılar üzerinden inceleyerek anlamak üzere Roma'yı ziyaret ettiklerini aktarmaktadır. Roma'nın incelenmesi tüm dünyada mimarlar için önemli olmuştur. 17.

¹Özgün: “In the kind of translation that interests me most, you learn a lot about peoples, cultures, and histories different from your own, enough to begin to know what you're missing.”

yüzyılda başlayan *Grand Tour* (Büyük Tur) geleneği, Sibel Acar'ın (2013: 76) dikkat çektiği üzere mimari eğitim amaçlı yolculukların başlangıcıdır. *Grand Tour*, sadece Roma ile sınırlı kalmadan İtalya'ya yapılacak bir yolculuk rotası kapsamında genç İngiliz soylularının (*noblemen*) eğitimlerinin bir parçası olmanın yanında yeni deneyimler kazanmalarını amaçlamıştır (Baran, 2011: 12). *Grand Tour*'da mimarlık öğrencilerinin hem kendileri için öğrenmeleri, hem de İtalya mimarisine dair edindikleri bilgileri ülkelerine aktarmaları beklenmiştir (Brainard vd. 2008).

İngiliz aristokrat ailelerinin mimarlık eğitimi alan çocuklarının İtalya'ya yaptıkları, keşif, öğrenme ve bilgilenme gezileri olarak başlayan *Grand Tour* geleneği, bağlamından ayrılmış¹ kişilerin hem kendileri hem ülkeleri için bilgilenme seyahatleri olarak daha sonra farklı biçimlerde sürdürülmüştür.² Bağlamından ayrılmış olmaya benzer bir durumu Anne Hultzs (2014: 58) "*apodemic*"³ olarak ortaya koymaktadır; *apodemic* kavramı, yurtdışına, bilinmedik (*unfamiliar*) olana doğru bir seyahatte kişilerin ait oldukları bağamlarından uzakta, farklı coğrafyalarla kesişmelerine işaret etmektedir. Hultzs, kinetik deneyimin sağladığı bilinmedik olan ile karşılaşma durumu ile gerçekleşen *apodemic* deneyimin mimarlık algısı ve tanımını değiştirmede rolünü araştırırken Francis Bacon'un, "öğrenmenin yenilenmesi" kavramıyla Galileo'nun ampirik projesini ilerletmeyi amaçladığına işaret etmektedir. Bu çerçevede Hultzs (76), Francis Bacon'un tümevarımcı yaklaşımına dikkat çekmektedir. Gözlem ve deneyimler, tümdengelimci yöntemin var olan varsayımları kanıtlama amacının aksine tümevarımcı yöntemde küçük detaylardan daha geniş bir dünya görüşü ile daha kapsamlı varsayımlara varmak ve orijinal sonuçlar elde etmek için gereklidir. Bu doğrultuda Hultzs'a göre (70) Bacon'un *The New Organon*'da keşfi seyahatler (*explorative travel*) ve insan bilgisinin artması arasında kurduğu benzerlik keşfetmenin eğitimi desteklediğini göstermektedir. Bacon'un

¹Robert Merton'un tanımladığı "aktarılabılır yetenekler (*transferable skills*)," "bağlamından ayrılmış/arındırılmış (decontextualized)" olana işaret etmektedir (Aktaran: Traganou, 2009: 9). Aktarılabılır gezilebilir; aynı zamanda bağlamsız/yersizdir. Bağlam ve bağlamsızlık ilişkisi yerlisi olunarak konumlanan bir yerde bulunmak ile farklı konumlar arasında yabancı olarak yolculuk etmek arasındaki bağlantı olarak düşünülebilir. Wigley'nin – daha önce ele alınmış olan – yerelliğin ancak terk edildiğinde görünür hale gelebileceği tartışmasıyla aynı paralellikte bağlamsızlık yabancılığı getirmektedir. Mimarın kendi bağlamından kopmasıyla farklı kültürel bağlamda geliştireceği yabancı/dış gözle bakış sayesinde, yabancı olunan yerde, o yerin mimarlığına dair farklı/yenilikçi bir bakış ortaya çıkacaktır.

²"Keşif yolculukları" (*voyages of exploration*) olarak anılan sponsorlu seyahatler ve mimarların kendi araştırmaları için kendi imkânlarıyla yaptıkları seyahatler bu anlamda *Grand Tour* örnekleri olarak görülebilir. (Acar, 2013: 76).

³Hultzs, "*apodemic*" sözcüğünün, "kişinin kendi insanlarından mahrum olması" anlamına gelen Latince *apodemos*'dan türetildiğini; dolayısıyla dışarıya, bilinmedik olana yolculuk etme anlamına geldiğini açıklamaktadır.

öğrenmenin yenilenmesi olarak amaçladığı durumun keşif unsuru temelinde gerçekleşeceği düşünülebilir.

Gillian Darley (2008), *Grand Tour*'un, seyahat kılavuzlarını okuyan ve bu seyahate oldukça hazırlıklı olanlar için bile tamamen bir bilinmedik ile karşılaşma olduğunu belirtmiştir. *Grand Tour*'un bilinmedik ile karşılaşma aracı olan ve Bacon'un vurguladığı keşif ve eğitim içeriğine sahip olan yolculuk pratiğinin, yeni keşifleri ve yeni bakışları olanaklı kılarak “yenilenen bir öğrenme biçimi” geliştirilmesini sağladığı düşünülebilir. Yeni bir öğrenme biçimi geliştirmenin yanı sıra *Grand Tour* yapan mimarın amacı, Darley'nin de vurguladığı gibi yolculuk yaptığı yerdeki orijinal yapıları yorumlanacak bir kaynak olarak ele almaktır. Bu mimarların, yolculuklarında gözlemledikleri yapıların kopyasını talep eden işverenler karşısında bile kendileri yorumlarını katmaları gerekmektedir (Darley, 2008).¹

Yeniden anlamlandırılacak, yorumlanabilecek, çevrilebilecek bir bilgi kaynağı sağlamak için yolculuk bir araçtır; “yorum katmak” ise yolculuk ediminin sağlayacağı önemli bir getiridir/katkıdır. Yurtdışındaki seyahatlerde yapılan gözlemler, kavrayışlar ve yorumlamalar, Francis Bacon'ın da belirttiği gibi, mimarın eserlerinde özgün biçimde belirmelidir:

Bir gezgin yurduna döndü mü, gezip gördüğü yerleri büsbütün ardında bırakmamalı,[...]. Kendi yurdunun törelerini bırakıp da gezdiği yabancı ülkelerinkini kapmamış olduğunu, ancak dışarıda derlediği bilgilerden birkaç küçük çiçeği yurdunun törelerine takıverdiğini davranışlarıyla göstermeli (Bacon, 1994: 106).

Yolculukta keşfedilenler ve gözlenenler üzerinden yeni bakış açılarıyla ortaya konan yeni yorumlar, bir anlamda çeviri ve melezlik süreci olarak da ele alınabilir. Daha önce Clifford'ın köklü ve melez olma durumlarının iç içe oluşunu anlatan “seyahat içinde ikamet” ve “ikamet içinde seyahat” ifadelerine değinilmişti. İkamet ve seyahat durumlarının birbirini izleyen döngüsü içinde gerçekleşen yerel ve küresel ölçekteki tarihsel karşılaşmalar köklü ve melez deneyimlere olanak sağlamaktadır. Clifford (1997b: 36) bir çeviri alanı olarak ele aldığı yolculuğun bu çerçevede bir karşılaştırma aracı

¹Özgün: “For an architect on the Grand Tour, the object was not to copy the great originals in order to build them exactly at home, but to draw them as a source, freshly interpreted.”(Darley, 2008).

olduğunu vurgulamaktadır.¹ Karşılaştırma süreci deneyimlenen gerçekliğin kavranması ve böylece yorumlanmasıyla mümkün olabilir. Karşılaştırma zemininde yolculuk yapan mimarın başka kültürleri anlayarak, gözlemleyerek, onlardan öğrenerek edindiği deneyim ve bilgisine kendi yorumunu katmasının bir çeviri sürecini tanımladığı anlaşılmaktadır. Esra Akcan’a göre (2009a), Clifford’un nitelemesiyle bir karşılaştırma zemini sunan çeviri, dönüşümle sonuçlanmaktadır:

Bir ülke çeviri aracılığıyla kendini bir yabancıya açar; bir yandan kendi normlarını bir başkasıyla kıyaslar ve tekrar değerlendirirken, diğer yandan yabancıнын normlarıyla kendini dönüştürür ve zenginleştirir. (Akcan, 2009a: 10).

Çeviriler bu² *benzeştirme ve farklılaştırma, uygunlaştırma ve yabancılaştırma* sarkacında gidip gelir. Çeviri ortamı, ülkeler arasındaki farkların keşfedildiği, tartışıldığı ve daha sonra uzlaştırıldığı ya da zıtlaştırıldığı bir temas alanıdır. (Akcan, 2009a: 11).

Modern zamanlarda kültürel dolaşım sürecine “sadece insanlar (göçmenler, yolcular, uluslararası öğrenciler) değil, sermaye, fikirler (uluslararası akımlar, gezgin kuramlar), teknolojiler (mutfak, banyo, tuvalet, betonarme gibi ortak malzemelerin kullanımı), bilgi (grafik standartlar) ve imgeler (mesleki dergi ve sergilerin dolaşımı) de” dâhil olmuştur (Akcan, 2009a: 10). Akcan’ın ifade ettiği kültürel dolaşım kapsamında Clifford’ın üzerinde durduğu farklı kültürlerle karşılaşma ve bu kültürlerden öğrenilenlerle yaşanan köklü ve melez deneyimler dolaşım içinde bulunan kişileri, ülkeleri veya fikirleri “dönüştürür ve zenginleştirir”. Böylece, Akcan’ın (10) ileri sürdüğü gibi, oldukça yaygınlaşmış olan bu dolaşım nedeniyle “yalın olarak yerel ya da yalın olarak küresel bir bina düşünmek ya da öz kültür denen bir şeyden bahsetmek tamamen imkânsızdır.”

Karşılaştırma aracı olarak yolculuk sürecinde yeni kavrayışlara bazen keşif, bazen çeviri yoluyla yapılan yorumlarla ulaşılmakta olduğu söylenebilir. Akcan’ın (19) referans verdiği

¹Clifford’a göre yolculuk, küresel ölçekte karşılaştırma zemini sağlayan diğer karşılaştırma terimlerinin (kültür, sanat, toplum, üretim şekli, köylü, kadın, erkek, modernlik (*modernity*), etnografya gibi) karşılaştırmayı yapan öznelerle biraz mesafe kazandırdığını ve onları birbirinden ayırdığını hatırlatmaktadır.

²Akcan, çalışması kapsamında işaret ettiği karşıtlıklar üzerine sorular belirlemiştir: “Bir çeviri kendi dilini yabancıya mı döndürmeli yoksa yabancıyı kendi diline mi? Bir mimar, yabancıyı yerel bağlamda süreklilik sağlaması için mümkün olduğunca yerele mi benzetmeli, yoksa çevirinin alıcı yerinde radikal bir kopuş yaratmak için yabancıнын yabancılığını mümkün olduğunca korumalı mı? İyi bir çevirinin ölçütü nedir, çeviri gibi durması mı durmaması mı? İyi bir çeviri etiği nedir, bir yere yabancı birtakım standartların yüklenmesine direnç gösterip ithal edilen eseri yerel şartlara uygunlaştırması mı, yoksa yabancıнын yerelin içinde eritilmesini reddedip ithal edilen eserin yabancılığını bilinçli olarak vurgulaması mı?” (Akcan, 2009a: 11).

Goethe'nin çeviri teorisinde üç aşama bulunmaktadır.¹ Mimarlıkta gerçekleşen çeviri alanında bu üç aşamanın ilkinde kendi dilinin sınırları içerisinde yabancı bir dile bakan çevirmen gibi, mimarın yabancı bir bağlama, sahip olduğu yabancılık mesafesinden baktığı düşünülebilir. İkinci aşamada yabancı kültüre dair gördükleriyle kendi yerli kültüründeki unsurlar arasında koşutluk bulan mimar, en son aşamada oluşturduğu üçüncü bir dil aracılığıyla yeni keşifleri yorumladığı, yeni öğrenim yolu geliştirdiği ve bu yenilikleri anlamlandırdığı zemini de yaratmaktadır.

Goethe'nin teorisindeki çevirinin en gelişmiş üçüncü aşaması ile Roland Barthes'ın (1989) üçüncü bir okuma olarak gördüğü yazmak eylemi arasında benzerlik kurulabilir. Barthes, okuma arzusunu üç biçimde tanımlamaktadır (40). İlkinde okuyucu belirli kelimelerden ve kelimelerin bir araya geliş biçiminden zevk almakla şiirsel bir okuma eylemi gerçekleştirmiş olmaktadır. İkinci olarak ilkinin aksine okuyucu kitabın uzunluğuna doğru çekilir, kitap sıralı ve kademeli olarak okunur. Üçüncü okuma arzusunu Barthes “okuma serüveni” (*adventure of reading*) olarak betimlemektedir. Barthes'a göre okuma serüveni, yazmanın da serüveni olmaktadır; okuma, yazma arzusunun da kılavuzu olmaktadır. Başka bir deyişle okuma, hakiki bir üretimdir; okumanın tükettiği ürün, üretim arzusu doğrultusunda yeni bir üretime dönüşecektir (41). Barthes'ın yeni bir okuma biçimi olarak ileri sürdüğü yazma arzusunun meydana getirdiği üretim alanının, Goethe'nin öne çıkardığı gözlemlenen gerçeğin üçüncü bir dil içinde yeni yorumlarla yeniden var olması durumu için gereken zemini yarattığı düşünülebilir.

Goethe'nin çevirinin en gelişkin aşamasında yeni bir dil yaratılması düşüncesi ile Barthes'ın okumanın üretim arzusunu öne çıkarması düşüncesi yeni bir üretim biçimi ve yeni bir üretim alanı oluşturma durumuna işaret etmektedir. Bu doğrultuda Tanyeli'nin (2013: 72) Bhabha'nın “ifade etme (*enunciation*) mekânı” deyişine referans vererek, mimarlığı da böyle bir “ifade etme mekânı” olarak nitelemek gerektiği üzerinde durması da paralel bir görüşü ortaya koymaktadır. Buradan yola çıkılarak, ifade etme mekânı yeni bir üretim alanı olarak görülebilir. İfade mekânı olarak mimarlığın, melezlenmelere olanak sağlayacak şekilde farklılıklara hep açık olacağı; böylece farklı kültür ve pratiklerin sürekli mimarlık mekânını dönüştürebileceği söylenebilir.

¹İlk aşamada çevirmen yabancı bir metni kendi sözleriyle anlamakta; sonrasında kendi kültüründe zaten mevcut olduğunu ileri sürdüğü metindeki yabancı fikre yaklaşmakta; son ve “en gelişkin” aşamada sıkıca bağlandığı özgün metinde kendi dilini unutarak üçüncü bir dil yaratmaktadır.

Mimarlık bir üretme ve ifade etme mekânı olarak düşünüldüğünde mimarın yolculuğu mimarlığın üretim ve ifade alanının temeli/zemini olarak görülebilir. Bu bağlamda yolculuk süresince mimar, mimarlığın farklı kültürlerdeki algısından ve uygulamalarından edindikleriyle kendi mimari yorumları yönünde melez bir mimari ifade geliştirebilir. Başka bir deyişle, yolcu mimar çeviri ve yorumlarla ortaya çıkacak melezlemeler sayesinde farklı ve yeni anlayışlar doğrultusunda bir mimarlık ortaya koyabilir. Melezlik, yolculuk pratiğinin yerli ve yabancının karşılaşma zemini olmasından kaynaklanan yeni yorumların ifadesi olarak görülebilir. Mimarların yolculuklarında geliştirdikleri yeni anlayışlar, ifade (veya varlık) buldukları mimari söylemler, çizimler ve tasarımlarda gözlenebilmektedir. Yolculukların mimarların mesleki pratiklerinde izlerini görebilmenin mümkün olduğu bazı örnekler üzerinde durulacaktır. Bu örnekler seçilirken, bu çalışmanın zamansal çerçevesine uygun olarak savaş sonrası döneme odaklanılacaktır.

Denise Costanzo (2009: 87) İtalya'ya yolculuğun, 15. yüzyılda Brunelleschi ve Alberti'nin Roma kalıntılarını araştırmalarından beri mimari eğitimin süreklilik gösteren bir motifi olduğuna; İngiliz aristokrasi geleneği olarak *Grand Tour*'da da mimari dil olarak klasisizme odaklanan bir hac yolculuğu olarak bu motifin izlendiğine dikkat çekmiştir. Roma'daki American Akademisi¹*Grand Tour* geleneğini sürdüren bir kurum olmuştur; Fikret Yegül Akademi'de bulunan Louis I. Kahn'ın ve sonrasında pek çok yaratıcı mimarın Akademi ve Roma sayesinde 1960'lar ve 1970'ler döneminde “tarih ile barıştığını” savlamaktadır (Aktaran: Costanzo, 2009: 5). Tarih ile barışma, bir bakıma tarihin yabancılaştırılmadan esinlenilecek ve öğrenilecek bir birikim sunduğunu düşündürmektedir. Costanzo'nun ileri sürdüğü gibi Roma ve diğer somutlaşmış/cisimleşmiş yerlere (*reified sites*) yolculuklar mimarın kültürel ve mesleki otoritesini onaylamasına da yardımcı olmaktadır. Bu turun mimari gerekçesi eski yapıtlara ve onaylanmış antik canlandırmalara doğrudan erişimin, var olan kitap ve çizimlerde mevcut olandan farklı olarak üstün ve kullanışlı bir tasarım bilgisi aktarmasına dayanmaktadır. Her yeni nesil mimarların yolculukları, ironik bir biçimde olagelen döngüyü sürdürmeye devam ederek, sıklıkla mevcut bilgileri düzeltici olarak yeni söylemler ve çizimler meydana getirmektedir. (Costanzo, 2009: 87). Costanzo'nun ironik döngü olarak tanımladığı bu sürekliliğin modernin geçiciliği tartışması ile paralellik

¹Amerikan Akademisi 1894'te “Amerikan Rönesansı” olarak anılan yüzyılın sonunda benimsenen klasik canlandırmayı desteklemek için kurulmuştur. (Costanzo, 2008).

barındırdığı düşünülebilir.¹ Her modern tarih olup yeni modernliklere yer açtığına göre, tarihle barışma durumunda, tarihten modern kapsamda çağdaş bilgiler edinebilmenin mümkün olduğu savunulabilir.

Costanzo'ya göre (2009: 8) Louis Kahn, Robert Venturi ve Michael Graves için olduğu gibi bazı mimarlar Akademideki deneyimlerinden sonra Roma'yı bir *leitmotiv* olarak işlerinde vurgulamışlardır. Kahn'ın 1950'de, Venturi'nin 1954'te, Graves'in ise 1960'da Akademi'ye gitmeye karar verdiklerinde *modernist* olduklarını ifade eden Costanzo, buradaki eğitim süreci içinde öncü/baş post-modernistler (*proto-post-modernists*) olduklarından söz etmektedir.

Costanzo (2008), Amerika'da Harvard Yale ve MIT gibi okullarda modernist eğitim alan mimarlık öğrencilerinin klasik canlandırmayı benimseyen Akademinin etkisiyle, herhangi bir kültürden veya yerden bağımsızlığı öne çıkaran evrensel ilkeleri ve estetiği ortaya koyan modernin yerine savaş sonrası postmodernin tarihselciliğinin içinde bulunmuşlardır. Öte yandan Costanzo Amerikan modernizminin yükselişiyle Akademi'nin 1947-1966 yılları arasında kültürel misyonunu değiştirdiğine ve modern mimarlık ile uzlaşan/örtüşen bir program benimsediğine dikkat çekmektedir. 1940-1970 arası dönemde etkili olan mimari metinlerden birinin Sigfried Gideon'un *Space, Time and Architecture* olduğunu hatırlatan Costanzo'nun ileri sürdüğü üzere Gideon'ın söylemlerinin modernist ideoloji ve mimarlık tarihi ile iç içe oluşu, savaş sonrası mimarlık söylemiyle tutarlı bir yenilik ortaya koymasında etkili olmuştur. Costanzo, Gideon'ın öne çıkardığı *zeitgeist* kavramı çerçevesinde, Graves gibi modern mimarların İtalya yolculuklarında, Grand Tour'un var oluş nedeni olan Roma gibi kutsal sitlerin klasisizminin incelenmesiyle mimari bir dil oluşturma amacından farklılaşarak sürekli değişen zamanın ruhunu (*zeitgeist*) yakalamak ve inşa etmek amacına yöneldiklerini söylemektedir. Sonuç olarak, Costanzo'nun değindiği gibi, yolculukla gerçekleşen yaratıcı keşif, 15. yüzyılda Brunelleschi ve Alberti ile örneklediği gibi, modern akımın içinde gömülüdür. Dolayısıyla mimarın yolculuğu, “daha ‘otantik/gerçek’ mimarlık arayışı” olarak düşünüldüğünde “entelektüel, yaratıcı ve fiziksel bir yolculuğa” işaret etmektedir (Costanzo, 2008). Costanzo'nun ifade ettiği gibi, Graves ve diğer Akademi üyeleri 1960larda İtalya'nın mimarisini Gideon-vari terimlerle soyutluk içinde ele almışlar; ifadeli ve dinamik mekanlar, armonik oranlar, çeşitlenen

¹ Modernin geçiciliği tartışması için bkz. 2.2.3.

kentleşmeler ve stilistik çakışmalar gibi mimari konuları “çağdaş pratik” ile ilişkilendirmişlerdir.

Costanzo, Gideon’ın, Rönesans ve Barok dönemlerini geleneksel süreçten çıkararak onlara çağdaş bir önem atfetmiş olduğuna dikkat çekmektedir. Tarihe farklı bakış açısı kazandıran Gideon, mimari üretimin geçerliliğinin ve anlamının kalıcılığının sağlanmasında çağdaş kültür kavrayışıyla bütünlüğe ulaşmanın önemini vurgulamaktadır. Gideon “tarih”i farklı biçimde görmenin bir yolu olarak onu “gelenek”le açıklamıştır. Robert Venturi (’54-56) aynı anlayışı benimseyerek ilerici bir mimarın geleneğinin bilincinde olması gerektiğini; tasarlayacağı yeni binaların anlamlarının tek başlarına değil diğer binalar ile bulunduğu yer ve bağlamla ilişkisiyle tamamlanacağını vurgulamıştır. Venturi’ye göre mimar geleneğe kalıtım yoluyla sahip değildir, onu büyük emek göstererek elde eder. Mimarın kendi işinin de ayrılmaz bir parçası olacağı geleneğe dair bilgisi ampirik olmalıdır (Costanzo, 2009: 110-111).

Venturi seyahat ve keşiflerini mümkün kılan Roma bursunun hayatının en zengin deneyimi olduğunu belirtmiştir. Bu deneyim sayesinde yapacağı çalışmalarla mimarlık dünyasına bir katkı koyabilmek istemiş ve böyle bir durumda İtalya’daki Akademiye her zaman borçlu olacağını ve bu deneyime hep referans vereceğini söyleyerek teşekkürlerini sunmuştur. (Costanzo, 2009: 235). Vincent Scully, Yunan tapınağının bütünlüğünü öven Le Corbusier’nin aksine Venturi’nin İtalyan cephesinin ayrıklığını benimsediğini vurgulamaktadır; Costanzo bu bağlamda Venturi’nin T. S. Eliot’un modernlik (*modernity*) ve tarihin (*history*) uzlaşması düşüncesinden etkilendiğini iddia etmektedir. Venturi,¹ Akademiye başvurusunda sunduğu amaç beyanında ve *Complexity and Contradiction in Architecture* kitabına Eliot’tan aynı alıntıyı yapmıştır. Bu alıntıda Eliot geleneğin içerdiği tarihsel duyuyu öne çıkarmıştır. Tarihsel duyunun “sadece geçmişin geçmişliğini değil, şimdiliğinin algısını içerdiğini” vurgulayan Eliot’a göre tarihsel duyuyu, bunu deneyimleyen öznenin zaman içinde yerinin, yani kendi çağdaşlığının, bilincinde olmasını sağlamaktadır (Aktaran: Costanzo, 2009: 257). Venturi’nin Roma yolculuğunun onun tarih bilinci üzerinden düşüncelerini geliştirmesinde bu bağlamda etkili olduğu görülmektedir.

¹Martino Stierli (2010) Princeton University’nin diğer elit üniversitelerden farklı olarak tarih eğitimine büyük önem verdiğinin altını çizmektedir. Bu anlamda Amerikan Akademisiyle güçlü bağları vardır. Venturi, mezun olduğu Princeton’ın tarihin ve modernliğin bütünleşikliğini vurgulayan çizgisi doğrultusunda Amerikan Akademisine başvuru beyanında Mannerist ve Barok mimarlığına ilgisini dile getirmiştir (Costanzo, 2009: 99).

Martino Stierli'nin ortaya koyduğu üzere (2010) Venturi Barok mimarlığında gözlemlediği bir yapının içi ve dışının farklı ihtiyaçlarını göz önüne alan ilkenin modern mimarlıkta eksik olduğunu düşünmektedir. Bu doğrultuda Venturi'nin mimari düşüncesinde iç ve dışın açıkça ayrılması önemlidir; süslenmiş kulübe ("*decorated shed*") Venturi'nin binanın içinden ayrılan dış cephesinin var olduğu bağlamla ve izleyicileriyle iletişimde olmak için buna göre tasarlanması gerektiği söylemini somutlaştıran unsuru olmuştur. Stierli'nin dikkat çektiği başka bir konu ise Venturi'nin Mısır ile ilgili izlenimleridir. Venturi Mısır'ın aklında yer ettiği gibi ağır, şatafatlı, espri yoksunu ve faşist türde bir mimarlığının olmadığını ve kendi mimarlığıyla ilişkili yönlerinin bulunduğunu; bu binaları görmenin ve bilmenin mimar olarak kendine katkısına inandığını belirtmiştir. Stierli, Venturi'nin yaklaşımında 1950'lerde bulunduğu Amerikan Akademisinin önemli bir yeri olduğunu belirtmekte; Venturi'nin Avrupa mimarlık tarihini tekrar ziyaret etmesini modern mimarlık eğitimi çerçevesinde büyük turun (*Grand Tour*) klasik geleneğinin yeniden başlaması olarak görmektedir. Venturi'nin yolculuk deneyimi ve izlenimleri üzerinden yazdığı kitabı *Complexity and Contradiction in Architecture* bir manifesto olarak temel bir anlatı oluşturmaya çalışmıştır; bu çerçevede Venturi'nin modernist projeye aynı zamanda hem başvurmuş hem de yabancılaşmıştır. Venturi mimarın kültürel rolünü yeniden doğrulayarak ve benlik algısını sorgulayarak mimarın imajı ve mimari öğrenim yöntemini bütünleştirmeyi amaçlayan yeni bir anlayış geliştirmiştir (Stierli, 2010).

Tarihin gelenek olarak ele alınması ve geleneğin çağdaş mimari üretim için sağladığı tasarım bilgisinden yararlanmada, Francis Bacon'ın tümevarımcı yaklaşımla bağdaştırdığı ampirik deneyimi Venturi de vurgulamaktadır; bu deneyimin bir yöntemi Akademi örneğinde İtalya ve Roma araştırması, yani genel anlamda mimarın yolculuğudur. Michael Graves ('60-'62), aynı doğrultuda mimarlığın "yerleşik/içkin/içsel devinimsizliğinden" (*intrinsic immobility*) dolayı, doğrudan ve duyumsal bir bilgiyi sağlayacak olan yolculuk deneyiminin gerekliliğine inanmıştır:

Brunelleschi'nin Floransa Katedrali'nin veya Michelangelo'nun St. Peter Katedralinin kubbe ve apsislerini deneyimlemek için, o mekânların içinde olmalı... Mimarlıkta mekânsal değer öncelikle gerçek boyutlardan; ancak bunun yanında ışıklandırma, gölgelerin yerleşimleri, renk ve bizim beklentilerimizden, ansızın terk ettiğimiz mekânın kendisinden etkilenir." (Aktaran: Costanzo, 2009: 91).

Michael Graves, Roma Bursu başvuru beyanında (1960)¹ Venturi'den farklı olarak, tarihsel olmayan, daha soyut bir ilgiyle seyahat aracılığıyla fenomenal olarak mimari anıtları deneyimleme gereği üstünde durmuş; ayrıca, “mekân kavrayışının” fiziksel bağlamla nasıl değiştiğiyle ilgilendiğini ifade etmiştir. Bu yönüyle, var olanı düzeltme arayışıyla yola çıkmak yerine, geç modernizmin görsel ve kültürel çerçevesini anlamayı amaçlamıştır (Costanzo, 2009: 264).

Graves için “Görmenin Gerekliliği” üzerinde duran Brian Ambroziak (2005: 1), mimarın, yolculuklarını kaydederek, diğer yolcular ve akademisyenlerle gördüklerini tartışarak, İtalyan geleneklerine katılarak öğrendiğini; çizimleri, resimleri ve fotoğraflarının Graves'in öğrenme sürecini ve deneyimlerini tasarıma çevirme yollarını ortaya koyduğunu belirtmektedir. Graves (2005) yolculukların kayıt araçlarından biri olarak gördüğü çizimi “spekülatif bir eylem” (236) olarak nitелеmektedir. Graves, bir mimari eserin çizilmeden hatırlanacağı düşüncesinin yanıltıcı olduğunu, hatırlamak için çizmek gerektiğini savunmaktadır. Çünkü gözlemin kaydını yaparken sanatçı veya mimar bir perspektif geliştirir ve böylece çizmeyi seçtiği şey ile sanatsal kavrayışını ortaya koyar.

Graves, bir şeyi çizerek yeniden temsil etmenin (*reproduction*), onu yeniden görmek olduğunu ve mimarın çizimler yoluyla bir eserin özünü yakaladığını vurgulamaktadır.² Graves'in çizimlerinde odaklandığı bir yöntem de Graves'in önceden yapılmış çizimler veya fotoğraflarda sanatçının durduğu noktada durarak o sanatçının gözüyle görerek çizim yapmasıdır (Ambroziak, 2005: 3). Ambroziak Graves'in yolculuklarında bu şekilde kendinden önceki mimarların çabalarına katılarak tarih ve kültür üzerine tartışmalar geliştirmekte olduğunu ifade etmektedir. Bu doğrultuda aldığı modernist eğitimin mutlak yapısını sorgulamaya başlayan Graves'in İtalya yolculuğunda tarih, kültür ve mimarlık bağlantıları içinde edindiği deneyimlerle “tarihi uygulamak yerine sürekliliğine katılmak” amacını benimsediği; çizimlerinde ve fotoğraflarında “eleştirel incelemeler” ile mimarlık üzerine yeni düşünce biçimleri geliştirdiği söylenebilir (Ambroziak, 2005: 5).

¹GSD (*Graduate School of Design*, Harvard) mezunu olan Graves, Roma'daki Akademi'ye başvurmak için mezunlar derneklerinden birinden Roma Bursuna (*Rome Prize*) başvurmuştur.

² Graves (2005: ix) için mimarlıkta çizim önemlidir, mimar olmaya karar vermesi çizim yeteneği sayesinde olmuştur. Graves, çizimlerinin analitik niteliğini vurgulamakta; mimarlığın çarpıcı özelliklerini ortaya koymayı önemseydiğini belirtmektedir. Çizimin yaratıcılıkta önemli rolü olduğunu, çizim yapanın akıl ve eylem arasındaki karşılıklı ilişkiyi deneyimleyeceğine dikkat çekmektedir.

Michael Meredith (2008) mimari kanonu amaçlayan *Grand Tour* yerine bugün için uygun/kullanışlı mimari anlatılar üretmek ve geliştirmek yönünde bir haritanın gerekliliği üzerinde durmaktadır. *Grand Tour*'u, disiplinin inşasında bir geçiş ritüeli¹ olarak değil de, parçalar üzerinden yavaş ve birikerek/büyüyerek gelişen süreçler üzerinde çalışacak, dokunsal (*tactile*), gömülü (*embodied*), duyuşsal (*sensual*) mimari deneyimi araştırarak keşfedecek özel bir model olarak ele almanın dilsel/kuramsal olarak mimarlığı kavrama yöntemi için yerinde bir alternatif olabileceğini iddia etmektedir. Meredith, postmodernizmin mirası olarak nitelediği böyle bir durumda, modernizmin büyük anlatılarının² sunduğu tek bir baskın modele alternatif geliştirilebileceği üzerinde durmaktadır. *Grand Tour*'un amaçladığı gibi Roma'nın büyük anlatısının üzerinden bir öğrenme sürecini yaşamak yerine, farklı anlatıların bilinciyle her küçük anlatıda³ kültürel çeşitlilik aranmasına işaret etmektedir. Bülent Tanju (2006) benzer bir tartışmayı modern ile modern-öncesi kavramları arasındaki farklılıktan yola çıkarak yapmaktadır. Modern pratiklerin içinde bulunduğu artan hız ve hareketlilik durumunda:

İnsanlar, kavramlar ve pratikler geri dönüşü olmayacak bir şekilde yerinden/yurdundan edilmiştir; hiç kimse evinde değildir artık, dünya sürekli bir *yabancı* ile karşılaşma mekânına dönüşür. Modern öncesi dünyayı tekin kılan, farklılıkların üzerini sararak onları görece sabit, yavaş-değişir verili konumlara tutturarak aşkın anlatılar çözülerek yerlerini, konumlarını doğal/verili olmak yerine kurgusal oluşunu – ne kadar gizlenmek isterse istesin – açık eden, parçacıl anlatılar alır. (Tanju, 2006).

¹“*Rite of passage*” (geçiş ritüeli) kavramı, Britannica'ya göre tarihte bilinen tüm topluluklarda var olduğu bilinen, bir sosyal veya dini durumdan diğerine geçişi simgeleyen ayinsel bir olgudur. Biyolojik olarak dönüm noktaları olan doğum, olgunluk, üreme ve ölüm gibi anlara işaret eder. Kültürel olarak belirli ilgileri olan insan topluluklarına kabul edilme anlarını da kapsar. Van Gennep ‘in geçiş ritüelindeki “ayrılık-geçiş-yeniden birleşme” olarak tanımladığı 3 öge eşikten önce, eşikte ve eşikten sonra kavramlarına da karşılık gelirler. Kişi, eski durumundan sonra geçiş – yani eşik – aşamasında yeni durumuna uyum sağlamaya çalışır ve sonunda toplumla yeni sosyal durumu ile yeniden birleşir. (Britannica). Susan Roberson, yolculuğun, evin sınırları dışındaki dünyanın bilgisini kazanmak ve kişiliğini bulmak için seyahat eden Odysseus'un hikâyesinde olduğu gibi, deneyimsiz bir gençten bilgili, özgüvenli ve güçlü bir kişinin oluşumunu sağlayan özgürleştirici ve dönüştürücü bir deneyim olduğunu ifade eder. Eric Leed ve diğerlerinin belirttikleri gibi bu hikâyeler ayrılık-başlama-dönüş üçlemesinden oluşan geçiş ritüellerinin (“*the rites of passage: separation – initiation – return*”) hikâyeleridir. Leed'e göre yolculuk, geçiş ritüelinin aşamalarını hatırlatır şekilde, kalkış-geçiş-varış olmak üzere üç aşamada gerçekleşir. (Roberson, 2001: xii-xiv).

²“Büyük anlatıları” (*great narratives*) Meredith şöyle gruplamıştır: klasisizm (ilkel kulübe anlatısı, Laugier), modernizm (sanayi sonrası makinenin üstünlüğü anlatısı, Muthesius), postmodernizm (vernaküler ve kültürel özgünlük anlatısı, Venturi ve Scott Brown), yapı-söküm (*deconstruction*) (okuma ve yazma eyleminin anlatısı, Derrida), damlalar (*blobs*) (bilgisayar anlatısı), parametrik (performans anlatısı), post-kritik (eleştiri anlatısı)

³Meredith, “küçük anlatılar” (*small narratives*) ile Marxist diyalektik modelden Pierre Bourdieu'nun “kültürel üretim” modeline yönelen bir anlayışa işaret etmiş; bu çerçevede toplumun artık genelleyici ekonomik sınıf strüktürleri terimleri yerine çeşitli kapital formlarından meydana gelen, birbirine bağlı ve karmaşık kültür alanları ile analiz edildiğini vurgulamıştır.

Meredith ile Tanju'nun üzerinde durdukları ortak kavramlar olan büyük veya aşkın anlatılar ile küçük veya parçacıl anlatılar arasındaki temel fark ilkinin tüm eylemlerin dayandırılacağı temel bir sınırlı alan sunması, ikincisinin çeşitlilik içinde özgün anlatıların kendini baştan kurgulayacağı/kuracağı özgür ve engin bir alan sağlamasıdır. Meredith'in postmodern ile anlattığı durum, modernin bir uzantısı olarak görülebilir; Tanju'nun modern pratik ile ilişkilendirdiği parçacıl anlatıları Meredith postmodern yaklaşım olarak ele almaktadır. İki düşünce biçiminde de büyük anlatıların yerini küçük ve kurgusal anlatıların aldığı savunulmaktadır.

Mimarlık alanında, dünyadaki kültür gibi diğer konularla daha ilgili olmak için Meredith'in "avangart taktik" nitelemesi doğrultusunda mevcut (statüko) disiplini yıkmak gereklidir. Bu çerçevede mimarlık, kültürel üretimi kullanmakta ve bu üretimin içinde işlemekte; sonuç olarak sahte/sözde bir disipline dönüşmekte ve otoritesini kaybetmektedir. Kültürel üretimi kullanan mimarlık bir durum, bir seri olaylar, kurulmuş bir bağlam veya sürekli bir iletişim olarak tanımlanır hale gelmektedir. (Meredith, 2008). Büyük anlatıları yıkarak küçük anlatılara yönelmek bu anlamda avangart bir tutum olarak görülebilir.

Meredith'e göre mimarlığın otoritesi kalmadığında, disiplinin değerlendirme sistemi topluma dayanır.¹ Baskın bir ideoloji veya otorite olmadığı durumda baskın bir büyük anlatı da yoktur, Meredith'in deyişiyle "olanak fazlalığı" vardır. Bu fazlalık içinde mimari üretim heterojen, engin ve parçacıdır (*fragmented*). Mimarlar, malzeme/teknik, biçimsel üretim teknikleri, duysal etkiler ve sosyal anlam gibi farklı ilgilere yönelmektedirler. Sonuç olarak Meredith'in savladığı gibi mimarlıkta her şeyin birbirine bağlı olmasıyla ilgili bir mücadele (*struggle*) söz konusudur. Başka bir deyişle, mimarların farklı ilgilerin tanımladığı küçük anlatıların birbiriyle kültürel kurgu çerçevesinde bağlantı kurmaktadır. Kurulan bu bağlantıları Meredith "radikal katılım" olarak değerlendirmektedir; mimarlığa gönderme yapmak yerine katılarak onu kullanmak gerekir. Her katılım, bir katılım anlatısı oluşturmakla büyük anlatıların dokunulmaz sınırlarını aşmaktadır. Meredith bu tartışmalarından yola çıkılarak, *Grand Tour*'un büyük anlatılar üzerinden gelişen yöntemi yerine eğitim amacı doğrultusunda küçük anlatılara odaklanan

¹Bu tezde, mimarın toplumsal özne olarak ele alındığı 3.1.3. bölümünde, mimarlığın kültürel bir çalışma alanı olmasıyla toplumun katılımına bağlılığı tartışılmaktadır. Tanyeli'ye göre (2007b) mimar birey, toplumun diğer aktörleri gibi toplumsal süreçte benzer bir rolle kültürel üretime katkıda bulunmalıdır.

bir alternatif yolculuk sürecinde “olanak fazlalığı” içinde farklılaşan deneyimlerin sağlayacağı yeni keşifler ortaya çıkacaktır.

Tanju, Le Corbusier üzerinden hem büyük anlatı oluşturulması durumunu hem de farklılaşan bir yöntemin izlenmesiyle daha özel bir düşünce sisteminin geliştirildiğini açıklamaktadır. Le Corbusier, *Doğu Seyahati* (1911) ile büyük anlatı olarak klasik Batı kurgusunu takip etmektedir. Tanju (2006) “ötekinin bilgisini ayırt ederek tanımlama erkini elinde bulunduran” batının kurgusu olan “üstün-söylem”in ötekileştirdiği coğrafyanın doğu olduğuna işaret etmektedir. Ancak Le Corbusier’nin esas arayışı bu ötekileştirmeyi derinleştirmek değil, “yaşayan kültürel/fiziksel bir coğrafya olarak” ele aldığı doğuda, yolcu olarak “toplumsal/tarihsel bir süreç” içinde “mimarlığın evrensel özünü” keşfetmek olmuştur (Tanju, 2006). Le Corbusier, şiirsellikle ele aldığı yolculukları ve keşifleri¹ doğrultusunda soyut ve evrensel mimarlık kurgusunu yaratmak için anonim ve vernaküler olana da yönelmekte,² bu incelemelerini analitik yöntemle ortaya koymaktadır. Tanju’nun (2006) açıkladığı gibi, Le Corbusier’nin yolculuğunda “poetikanın yakaladığı ipuçları, akılcı analitik yöntemin araçları ile bilgiye dönüştürülür: Mekânın kalitesi ve mimarlık pratiğinin armonik değeri ölçüm, matematik ve geometrik oranlar ile anlaşılır hale getirilir.”

Le Corbusier ile aynı paralellikte Jorn Utzon’un *Grand Tour*’un amaçladığı büyük anlatıyı aşarak, mimari düşünce ve pratiklerini geliştirme ve dönüştürmede yolculuğu farklı coğrafyaların ve kültürlerin geleneksel mimarilerini incelemek ve bunlardan esinlenmek amacıyla gerçekleştirmiş olduğu söylenebilir. Harper Glenn (2014) Utzon’un mimari fikirlerinde “egzotik” kültürleri incelemenin yerine dikkat çekmektedir.³ Utzon Çin’e ilgisinin yanı sıra 1947-1971 yılları arasında Fas, Amerika üzerinden Meksika, Japonya ve İran gibi diğer egzotik yerlere de seyahat etmiştir. 1949 yılında Meksika’da Monte Alban,

¹Tanju (2006), klasik bir kurgu olarak yolculuğu, farklılıkların keşfini arayan bir gelenek olarak ortaya koymaktadır. Kâşifi ise “yabancı üzerinden tanıdık olan” olarak nitelemektedir. Gezginin “aydınlanma aklını”, yabancının ise “ilkeli” temsil ettiğini; bu ikisinin yolculuk kurgusu içinde gerçekleştiğini açıklamaktadır.

²Tanju, Le Corbusier’nin soyut ve evrensel arayışında “Avrupalılaşma” sürecinden etkilenmemiş “yetkin halk geleneklerini” doğuda bulacağına inandığını aktarmaktadır. Le Corbusier İstanbul’da büyük kent yoğunluğunda vernaküler mimari örnekler ile bunlarla bağlantılı anıtsal ölçekli mimari yapıları bu geleneğin kaynağı olarak araştırmıştır. (Tanju, 2006).

³Utzon, amcasının tanıdık olan Batı kültürleri yerine bilinmeyen Doğu kültürlerinden ilham almasını önermesi üzerine Çin seyahatini gerçekleştirmiştir (Chiu, 2016: 2).

Uxmal ve Yucatan'ı içeren seyahatinde (Glenn, 2014) Mark Wigley, Yucatan'ın rolü üzerinde durmuştur (Wigley, 2011).

Glenn (2014), mimari ilişkiler ve mekânsal düzenler konusunda antik Çin avlu ögesinden esinlenen Utzon'un bu yaklaşımını sentezleme ve melezleştirme olarak ele almıştır. Utzon 1947 yılındaki bir makalesinde ilk kez Çin mimarlığına gönderme yaparak bu kapsamda doğal ve vernaküler olanın önemini analogilerle ortaya koymuş, Çin tapınağı, Ahşap Çin Pagodası ve kapı kulesiyle birlikte Çin Seddini geleneksel Çin mimarlığı örnekleri olarak makalesinde ele almıştır (Glenn, 2014). Glenn, Utzon'un özellikle Sydney Opera Binası (1956-66) tasarımını geliştirmede Çin'de etkilendiği duvar ve yatay yer düzlemi araştırmalarından yararlandığına dikkat çekmektedir. Çin motifi olarak ele aldığı uçan çatı ve masif temel (platform) Utzon'un tasarım konseptinin başlıca unsurları olmuştur. Chen-Yu Chiu (2016: 8) aynı kapsamda, Utzon'ın Sidney Opera House çatılarının tasarımının ardında, Çin'de, özellikle Pekin'de gördüğü "güzel merdivenler" ve "çatı yapıları (uçan çatılar)" deneyimlerinin rolü olduğunu söylemektedir.

Wigley (2011) ise, Jorn Utzon'un Sydney Opera House binası yarışmasını, yarışmacılar arasında bu bölgeye en yabancı olarak kazandığını vurgulamış (216); Utzon'un yabancı olarak tasarladığı Sydney Opera Binası'ndaki platform fikrini yine yabancı olarak yolculuk ettiği Yukatan'da (Meksika) keşfetmiş olduğunu aktarmıştır (217). Yukatan'a yaptığı inceleme gezisinde Utzon, buradaki tapınakların platformlar üzerinde yükseltilerek yerleştiği peyzajı tamamen dönüştürdüğünü, yer ve gök arasında yeni bir kesişim meydana getirdiğini gözlemlemiştir (Wigley, 2011: 218). Wigley, Sydney Opera Binasında Utzon'ın oluşturduğu platformun da o alanı dönüştürdüğünü, Avustralyalıların bile bu yapıyı gezerken kendi yurtlarında turist olduklarını belirtmektedir. Yükseltilmiş yatay platformun çevreyi zenginleştiren ve dönüştüren kapasitesini özümsemek ve aktarmakta mimarın kişisel seyahat deneyimi önemli bir yoldur (222).

Chiu (2016: 7) Utzon'un Silkeborg Müzesi tasarımında da yolculuk deneyimin oldukça etkisi olduğunu, özellikle Çin, Datong bölgesinde gördüğü mağaraların ve içlerinde oyulmuş olan 7 metrelik Buda yüzünün detaylarından etkilenmiş olmasının tasarımına yansıdığını ifade etmiştir. Chiu, Utzon'ın Çin seyahatine önceden edindiği kayda değer bir bilgi birikimiyle gittiğini, yolculuk öncesindeki bu hazırlık sürecinde oluşan bu birikimin en önemli kaynağının Sirén'in Çin sanatı ve mimarisine dair kitabı olduğunu

aktarmaktadır. Utzon da yolculuk pratiğinin bir parçası olarak Sirén'in 30 yıl önce gezdiği yerleri ve anıtları gezmiştir. Bu bilgi birikimiyle gidecekleri yerleri önceden planlamış olan Utzon ve seyahat arkadaşı Grung, Çin'in özellikle daha modern gelişimin olduğu güney ve doğu kısımlarından ziyade, tarihi ve kültürel mirası incelemek üzere batı ve kuzey bölgelerini ziyaret etmişlerdir (Chiu, 2016: 7).

Louis Kahn'ın yolculuklarında çizim pratiğinin de önemli olduğu ve yolculuklarını tamamlayan bir unsur olduğu söylenmelidir. Kahn, mimarın bütün dünyayı mimarlık disiplini/deneyimi içinde algıladığına, gördüğü her şeyi tasavvur etme biçimini çizimine de yansıttığına dikkat çekmektedir. Carcassonne'u (Fransa) ziyaretinde başlangıçtan itibaren yazmaya ve çizmeye başladığını, gördüğü imgelerin gerçekleşen birer hayal olarak anlam kazandıklarını aktarmıştır. Kahn, mimarın inşa etmek için çizdiğini vurgulamaktadır; bu doğrultuda yolculuğu sırasında gerçek oranları ve kesin detayları araştırarak çizmekte ve en sonunda binaların birbiriyle kurdukları ilişkiden farklılaşan biçimler ve yerleşimler türetmektedir. (Kahn, 1973: 6). Böylece, yolculuk ve çizim yaratıcılıkla meydana gelen yeni üretimlere olana sağlamaktadır. Kahn strüktürün tanımladığı mekânın strüktürel elemanlar kadar önemli olduğunu vurgulamaktadır. Kahn'a göre deney olarak araştırılan biçimler, doğaya dair geniş bilgiden ve sürekli düzen arayışının doğal sonucundan meydana gelmektedir.¹ Burada da Kahn, çizimin inşa etmeyi hedefleyerek yapılmasının, bunu yaparken de baştan sona çizme ve düşünme pratiğinin öğrenilmesini önermektedir; böylece desen, yöntemin ifadesinden doğacaktır. (Kahn, 1973: 26).

Graves, Kahn'ın mimari yaklaşımlarını dönüştürmesinde Roma seyahatinin etkisine değinmiştir; Uluslararası Üslup'un dikte ettiği binaların maddeselliğini (*materiality*) narin ve saydam strüktürler kullanımıyla en aza indirmek gibi biçimsel öncelikleri terk etmesine ve böylelikle masifliğin (*solidity*) yani malzeme görünürlüğünün estetik değerini yeniden keşfetmesine dikkat çekmiştir. (Costanzo, 2009: 167-8) Kahn'ın Roma deneyiminden bir yansıma olarak Paestum ile Pantheon'u karşılaştırırken çizdiği imge malzeme ve mekân arasındaki ilişkiye dair duyularını somutlaştırmaktadır. Kahn Paestum'u bir başlangıç olarak görmekte ve Pantheon'un ondan esinlendiğini öne

¹“Biçim mucize/meraktan gelir (wonder). Mucize bizim nasıl yapıldığımızla temas içinde oluşumuzdan ileri gelir. Kişi, doğanın kendini oluşturan sürecini kaydettiğini hisseder, dolayısıyla nasıl oluştuğunun kaydının da onu oluşturan süreç içerisinde bulunduğunu hisseder. Bu mucize bilgiyi meydana getirir. Ama bilgi diğer bilgiyle de bağlantılıdır ve bu bağlantı bir düzen duyusu verir, her şeyi var eden bir armoni içinde nasıl ilişki kurduklarının duyusu. Bilgiden düzen duyusuna yönelirken mucizeye göz kırparız ve deriz ki ‘Nasıl gidiyorum, mucize?’” (Kahn, 1973: 75).

sürmektedir. Kolonların kapama ve açıklıkların ritmiyle mimari bir ruhu sarmaladığını ve mekânların içine girilen açıklıklardan müziğin de mimarlığın içine girdiğini anlatmaktadır. Pantheon ise benzer bir ruhla bütünsel ve tüm inançlara açık bir mekân yaratmış, *oculus* aynı amacı karşılayacak biçimde tek bir pencere olarak en merkezde konumlanmıştır. (Kahn, 1973: 25). Buradan anlaşılabileceği gibi Kahn mekânın duyuşsal olarak oluşturduğu algıya ve bu algıyı somutlaştıran masif strüktür öğelerine ve yapının açıklıklarına odaklanmaktadır. Malzemenin görünürlüğü, yapının dolu-boş dengesinin ve oranlarının yarattığı etkiye katkı sağlamaktadır. Bu düşüncelerin Roma yolculuğu sonrasında gelişmesi, somut deneyimin sağladığı çok boyutlu algının önemini ortaya koymaktadır.

Grand Tour ve Amerikan Akademisi programında Roma kendi başına öğretici olmuştur; Roma kalıntılarından ve eserlerden öğrenmek önemli bir pratik olarak görülmüştür. Anadolu’yu da Mavi Anadolucular ve onlardan etkilenen Bektaş öğretici olarak görmektedirler; bu öğreticilik doğrudan orada bulunularak ve birinci elden deneyimlenerek mümkün olmaktadır. *Grand Tour*’ un Roma mimarlığına odaklanması gibi Mavi Anadolucuların yaptıkları Mavi Yolculuklar da Batı Anadolu kıyılarındaki antik yerleşimlere odaklanmıştır. Bu anlamda geleneğin sürdürülmesiyle çağdaş düşüncenin gelişmesi ve çağdaş üretime ulaşılması yolculukla eğitimi benimseyen bu iki örnekte de birbirini tamamlayan süreçler olarak görülmektedir. Mimarların kendi eğitimlerini tamamlamak ve yeni keşiflerle yeni kavrayışlara ulaşmak amacıyla yaptıkları bireysel yolculukları da bu yöntemi sürdürerek büyük anlatının içinde oluşturulan küçük anlatılar olarak görülebilir.

Modern mimarlığın evrensel ortaklık düşüncesi çerçevesinde öne çıkardığı Uluslararası Üslup’un eleştirisi, okulları ve mimarları kültürel temellere yönlendirmiştir. Mimarlık eğitiminde yolculuğun temel bir motifi olduğu söylenebilecek olan *Grand Tour*’un tarihten veya gelenekten öğrenme ilkesi, farklı yorumlarla kültürel alışkanlıklardan, coğrafya ve iklimten öğrenme amaçlarıyla daha geniş perspektifte yolculuklar olarak farklı düşünce biçimlerini desteklemektedir. Kültürel ve yere bağlı özelliklerin geleneği oluşturduğu düşünüldüğünde, geleneğin araştırılması ve sürdürülmesinde yolculuğun yeri önemlidir. Doğrudan deneyimi sağlayan yolculuğun, sonraki bölümde ele alınacak olan konumlandırılmış modernizm, Bölgeselcilik ve Eleştirel Bölgeselcilik düşüncelerinin gelişiminde rolü olduğu düşünülmektedir. Bu yaklaşımların kültürel ve toplumsal bilincin yanı sıra “yer”den kaynaklanan mimari tasarımda topoğrafyanın ve çevresel etkenlerin fiziksel olarak kavranması ve yansıtılmasını da öne çıkardığı; bunun sağlanmasında

yolculuk pratiğinin önemli bir anahtar olduğu düşünülmektedir. Yolculuk, kurgulanmış ve icat edilmiş bir “evrensel” tanımının yerine, geleneğin içinde özgün olanın içindeki evrenselliği– yani doğada verili olanın yerel bağlamda işlenmesiyle oluşanı – öne çıkarmaya odaklanmaktadır. Bu doğrultuda yolculuk, bu tez kapsamında, modernliğin keşfinde bir anahtar olarak ele alınmış; evrensellik tanımıyla sınırlandırılan bir modernlikten ayrılarak farklı yerel modernliklerin arayışını temsil eden bir süreç olarak incelenmek istenmiştir.

2.2.3. Yolculuk, yerellik ve modernlik

20. yüzyılın başlarından itibaren etkili olmaya başlayan modern mimarlık, modernlik düşüncesiyle birlikte yersizliği değerli hale getirmiştir. Modern mimarlık yer kavramının yok olmasını, evrensel bir yaşam biçimini öne çıkaran modernliği/modern anlayışı benimsemiştir. Modern mimarlık, coğrafi, iklimsel, kültürel bağlılık gerektirmeden özgür olmalıydı. “İnsanın en büyük hayallerinden biri gerçekleşiyordu; artık insan uçabilir ve yer çekiminden bağımsızlaşabilirdi; sanki evren ona kapılarını açmıştı.” (Erzen, 2011, 167).

Buradan anlaşılabileceği gibi modernliğin hareket ile ilişkisi önemlidir. Daha önce Clifford’un konumlanma söylemi üzerinden geliştirilen tartışmada yolculuk sürecinde bireyin yeni karşılaşmalar ve kesişmeler içinde her seferinde kendini yeniden konumlandırmasıyla yeni düşünme biçimleri ve eleştirel sorgulamalara yöneldiği düşüncesine yer verilmişti. Hareketlilik belirli bir yerde ve belirli bir düşüncede konumlanmayı değil, konumun sürekli değişmesi ile yenilik arayışını ve aynı zamanda modernlik arayışını teşvik etmektedir.

Heynen’e göre (1999: 8-9) modernlik üç farklı zaman düzleminde “şimdiki/güncel”, “yeni” ve “anlık/geçici” anlamlarını içermektedir. Güncel olan öncenin/geçmişin, yeni olan ise eskinin karşıtı olarak görülürken, Heynen’e göre, anlık olanın karşıtı artık açıkça tanımlanmış bir geçmiş tarih olarak değil, bilinmez bir sonsuzluk olarak ifade edilmektedir. Ayrıca modernlik gelenekten kopuş ve geçmişin mirasını reddeden her şeyi simgeleyiş olarak da tanımlanmaktadır. Bu anlamlarıyla modernlik eski ve sonsuz olan geçmişin yeni ve geçici olan şimdiyle değiştirmektedir. Modern eskinin yerine yeniyi koymak için şimdinin çağdaşlığını ön plana çıkarmalıdır. Bunu yaparken şimdinin geçiciliğini unutmamalıdır. Geçicilik geçmişin ve eskinin olduğu kadar şimdinin de

sonsuzla kadar sürmeyeceğini anlatmaktadır; bu yönüyle modern düşüncenin ifadesi olarak ele alınmalıdır. Bu, modernin kendisini sürekli yenileme refleksi olarak da görülebilir. Modernliğin bir niteliği olan geçicilik, çağdaş ve eleştirel bilinçten kaynaklanmaktadır. Hiçbir şeyin sabit ve sonsuz olmadığı düşüncesi her şeyi eleştirelilikle değerlendirerek yeniyi ortaya çıkarmaya yönlendirecektir.

Burada modernliğin geçiciliği ile yolculuğun geçicilik üzerine kurgulanan süreci arasındaki koşutluk dikkat çekmektedir; yolculuk yerin geçiciliği ve anlık yersizlik/bağımsızlık durumları çerçevesinde gerçekleştirilmektedir. Baudelaire'in modernliği arayan yolcusunun geçici(lik) arayışı bunu örneklemektedir. Baudelaire'in (1970: 12), durmaksızın büyük insan çölünde yalnız ve aktif bilinçle seyahat ettiğini betimlediği kişi modernliği aramaktadır. Baudelaire sonsuzdan (ölümsüzden) ayrılan geçici (fani) yanına odaklandığı modernliğin, tarihin şiirsel olabilecek her içeriğini moda olarak ortaya konulandan ayırmayı amaçladığını vurgulamaktadır.¹ Baudelaire'e göre modernlik, sanatın sonsuz/ölümsüz ve değişmez olan bir yarısını tamamlayan "geçici, anlık, rastlantısal" olan diğer yarısıdır (13).² Bu durumda Baudelaire'in sanatçıyı modernlik arayışındaki bir yolcu olarak idealize ettiği düşünülmektedir. Baudelaire'in modernliği geçici, anlık ve rastlantısal arayışların tamamı; bu arayışı gerçekleştiren kişiyi de yalnız bir yolcu olarak tanımlaması yolculuğun geçici – ve dolayısıyla modern – yanını da ifade etmektedir. Modernliğin sanatsal yaratımda sabit/sonsuz olanın içindeki geçiciliği ortaya çıkarma arayışı, geçiciliğinin bilincinde olduğu "şimdi"yi ve "yeni"yi öne çıkarma amacı olarak da görülmelidir. Sonuç olarak yolculuk da modernlik de şimdinin içindeki yeni arayışı olarak yorumlanabilir.

Aydınlanma döneminde modernlik düşüncesi tüm prensiplerin eleştirel sorgulamadan geçmesi ilkesine dayanan "eleştirel neden" nosyonu ile tanımlanmıştır (Heynen, 1999: 9).

¹Çağın ressamlarının, işlerinde tüm çağlara uyacak konuları seçmelerine rağmen bunları geçmişin kostümüyle ifade etmekte ısrar ettiklerini; bu durumun bir tembellik göstergesi olduğunu iddia etmektedir. Baudelaire'e göre bu tembelliğin sebebi, çağın nitelikleri içinde her şeyin çirkinliğinin kesinliğine karar vermenin, içindeki gizemli güzelliği ayırtma arayışından kolay olması ve tercih edilmesidir. Moda kavramı ile Baudelaire'in tercih edilen bu tembelliğe işaret ettiği düşünülmektedir.

²"And so away he goes, hurrying, searching. But searching for what? Be very sure that this man, such as I have depicted him – this solitary, gifted with an active imagination, ceaselessly journeying across the great human desert – has an aim loftier than that of a mere *flâneur*, an aim more general, something other than the fugitive pleasure of circumstance. He is looking for that quality which you must allow me to call 'modernity'; for I know of no better word to express the idea I have in mind. He makes it his business to extract from fashion whatever element it may contain of poetry within history, to distil the eternal from the transitory." (s.12) [...] "By 'modernity' I mean the ephemeral, the fugitive, the contingent, the half of art whose other half is the eternal and the immutable." (s.13)

Eleştirel neden, Octavio Paz'ın söylediği gibi, geçiciliği vurgular; “neden,” değişim ve başkalık ile tanımlanır. Geçmişte eleştirinin amacı gerçeğe ulaşmak iken, modern zamanda gerçeklik eleştiri olmuştur. Bu gerçeklik ise sonsuz bir gerçeklik değil, değişimin gerçekliğidir (Heynen, 1999: 9). Paz'ın eleştirelilikle açıkladığı geçicilik kavrayışının, modernlik arayışının özünü ortaya koyduğu düşünülebilir.

Heynen'in Jean Baudrillard'ın *Modernité*'sinden (1982) alıntılacağı paragrafında Baudrillard modernliğin, avangart yaklaşımın getirileri olan kopukluk (*rupture*), bireysel yaratıcılık ve yenilik estetiklerini barındırdığını ve geleneksel biçimleri reddettiğini söylemektedir. (Aktaran: Heynen, 1999: 12). Ayrıca Baudrillard için, Paz'ın tartışmasına benzer biçimde, modernlik anlık değişimler ve devamlı bir seyahat (*traveling*) haline evrilmiştir. Modern düşüncenin geçicilik ve değişimle tanımlanması, modernliğin yolculuğunda eleştirel düşünceyi teşvik ederek yeniliğe ulaşmasını da açıklamaktadır.

Modern sözcüğünün Latin modernus olarak ilk kullanımının şimdiyi/günceli (*present*) geçmişten ayırmak için olduğuna dikkat çeken Jürgen Habermas (1983: 3) bu doğrultuda “modern” teriminin kendini eskiden yeniye geçişin sonucu olarak görmek istediğini vurgulamaktadır. “Modern”, kendini bu geçişin sonucu olarak görmek için antikitenin geçmişiyle bağ kuran bir dönemin bilincini ifade etmektedir. Yeni bir dönemin bilinci olarak modern eski ile bağını ve eskiden yeniye gerçekleşen dönüşümün önemini de ortaya koymaktadır. Bu anlamda dönüşümün de modern bir süreç olduğu düşünülecek olursa modernlik arayışı bir dönüşüm sürecini ortaya koymaktadır. Çağa uygun düşünme ve üretme geçmiş ve eski olanın bilgisi üzerinden kurulacak yeniyi ifade etmektedir.

Bununla beraber, modern ve yeni olma durumu Habermas'ın (1983: 4) dikkat çektiği gibi yeni bir moda yaratmak olarak düşünülmemelidir. Eğer yeni olan moda olarak ortaya koyulursa varlığını ancak bir sonraki modanın yeniliğine kadar sürdürebilecektir. Habermas ile benzer bir görüşle Baudrillard'a göre modernliğin – yukarıda ele alınmış olan – anlık değişim ve sürekli bir seyahat olarak tanımı, esas kendini oluşturan gelişim amacını yok sayarak “değişim için değişim estetiğini” benimserse modernlik moda ile çakışmış (*coincide*) olur; bu durum modernliğin sonuna işaret etmektedir (Aktaran: Heynen, 1999: 12). Habermas'a göre zamana karşı hayatta kalan klasiktir; hakiki anlamda modern olan, klasik olarak varlık göstermeye devam etmektedir. Habermas bu anlamda modern ve klasik arasındaki bağın tarihsel referansının kaybolduğuna dikkat çekerken, Hal

Foster (1983: x) bu durumda modernin tarihsel referansını kaybederek “tarih-dışı” olduğu sonucuna varmaktadır.

Klasik(leşmiş) modernin tarih-dışı oluşu, modernin zamansızlığı olarak yorumlanabilir. Bu zamansızlık, Foster’a göre (1983: x) modernin başlangıçta bir kriz veya tahmin anı olduğunu düşündürmektedir; her yeni dönem böyle bir modern anı yaşayıp üstesinden geldiğinde ve bu modern durumun bilincine ulaşıldığında başlamaktadır. Bununla beraber Foster modernin tarihsel referansı yok olsa bile tarihsel sınırlarıyla belirlenen kültürel bir yapı olarak ideolojisinin varlığını koruduğunu da ileri sürmektedir. Foster (1983: ix), burjuvanın kültürel düzenine ve tarihin – Habermas’ın deyimiyle – “yanlış normatifliğine” meydan okuyan modernizmin buna rağmen döneminin “resmi kültürü” olarak ortaya çıktığını belirtmektedir. Habermas, modernizmin “baskın ancak ölü” olduğunu söylerken, Foster modernin kurtarılması gerekiyorsa bunun için aşılması gerektiğinin altını çizmiştir. Modernin aşılması ve böylece kurtarılması için [1] kriz yaratan programdan kopmak (modernizm), [2] gelişim döneminin ötesinde gelişme göstermek (modernlik) veya [3] saldırgan ideolojiyi çiğnemek/aşmak (*transgress*) (avangartlık) yollarını önermiştir.

Modernizm Habermas’ın savladığı gibi neden baskın olduğu halde ölüdür? Bu sorunun yanıtlanabilmesi için “modern”in anlaşılması gereklidir. Tanyeli (1997), “modern” sözcüğünün “modernizm” sözcüğü ile anlam ayırımına işaret ederken “modern”in anlamının farklı dönemlerde farklı biçimde ortaya konduğuna da dikkat çekmektedir. Modernin anlamının normatif bir kalıp sistemi ile sınırlandıramayacağını altını çizen Tanyeli’ye göre:

Modern-öncesiyle modern dönemi ayıran çizginin normatif epistemolojinin yerine, spekülatif epistemolojinin belirişi sayesinde çizilebildiği gerçeğini kavramak gerekiyor. [...] Bunun anlamı şu: Modern-öncesi dünyada her bilgi alanı normatif bir sistem oluşturur. Tasarımcı ve/veya sanatçının önünde hazır eylem ve düşünce kalıpları sistemleri vardır. Söz konusu sistemler kişiyi her tekil durum karşısında sıfırdan başlayarak tavır almaktan kurtarır. Sayısız tekil duruma uyarlanabilir nitelikteki sınırlı sayıda kalıp (“pattern”) ve bunları bir araya getiren sistemler o bilgi ve etkinlik alanına ait her soruyu daha sorulmadan yanıtlamaktadır. (Tanyeli, 1997).

Normatif kalıpların “tartışılmaz” oluşunun aksine spekülatif bilgi “yanlışlanana kadar doğru olmayı sürdürebilecektir.” (Tanyeli, 1997). Dolayısıyla modernin geçerli anlamının başka bir bilgi üretimiyle değişmesi olanaklıdır. Tanyeli’nin işaret ettiği gibi “yanlışlama” mekanizması modernin anlamının değişimini getirmektedir. Bu mekanizma eleştirel bir

sürecin ürünü olarak görülebilir. Modernizmin varlığının esas nedeninin “aklın biçimlendirici mutlak iradesi” olduğunu söyleyen A. Laugier’in açıklamasının (Tanyeli, 1997) aklın eleştireliliğine işaret ettiği söylenebilir.

Modern olmak ve modernin ruhu ile hareket etmek, moda olanı veya normatif kalıpları takip etmekle değil, arayış içinde olmak ve arayıştan kaynaklanarak yeni düşünce geliştirmekle gerçekleşecektir. Modern arayış, eleştirelilik ile paralel bir durumu anlatmaktadır. Başka bir deyişle arayış, sorgulama ve eleştireliliği içeren tutumlar modern olarak tanımlanabilir. Bu kapsamda sonraki bölümde ele alınacak olan Bölgeselcilik ve Eleştirel Bölgeselcilik yaklaşımları bu çalışma kapsamında modern arayışın içinde yer alan yaklaşımlar olarak ele alınmaktadır. Evrensel-yerel karşıtlığındansa evrensel-yerel birlikteliğini benimsemek modern bir tavır olarak vurgulanmaktadır.

Modernliğin yeni arayışına ve bu arayışın zaman olarak “şimdi”ye işaret etmesiyle birlikte “şimdi”nin tarihin bir parçası olduğu gerçeği unutulmamalıdır. Bu bağlamda Kay Bea Jones’un tarih ile yolculuk arasında kurduğu bağ, şimdinin, tarihin sürekliliği içinde yerine odaklanmaktadır. Jones (2001: 134), yolculuğun getirdiği özgürlüğün tarihi de canlı tuttuğunu iddia etmektedir. Yolculuk pratiği aracılığında gezen ve bakan kişilerin çeşitlenen yorumları ile yaşanan/canlı yerler oluşturulmaktadır. Tarihi canlı tutmakla birlikte hala yazılmakta olan tarihe yeni bilgiler eklemenin bir yolu olarak Jones’un sözünü ettiği “gezen ve bakan” kişilere ve onların farklı yorumlarına ihtiyaç vardır. Tanyeli (2009: 65), benzer biçimde deneyimin “psiko-fizyolojik değil, tarihsel” olduğunu; deneyimleme ediminin, zaman içinde “sürekli değişen nitelikteki öğretilenler ve öğrenilenler aracılığıyla” mümkün olduğunu ifade etmektedir. Tanyeli’nin, deneyimin tarihsel bağlamdan ayrı düşünülmemeyeceği iddiası, modern arayışın eski-yeni bağlantısından kopmamasını açıklamaktadır. Modern yolcunun yeni arayışının, eskinin yokluğunda anlamı olmayacaktır; çünkü bir durumun yeniliğini belirleyen onun eski ile ilişkisi veya eskiden farklılaşan özellikleridir. Yolcunun ürettiği yeni yorumlar tarihsel deneyimin farklı dönemlerindeki “şimdi”lerin ifadeleri olacaktır. Baudelaire’in (1970: 13) söylediği gibi “her eski usta kendi modernliğine sahiptir.” Modernlik bu anlamda çağdaş ifade yöntemlerinin bulunması ve uygulanması olarak görülebilir; Tanyeli’nin tarihsel deneyim olarak ifade ettiği durum çağa uygun fikirler üretmek için geçmişin bilgisinin bilinciyle gerçekleşen modernlik arayışı olarak düşünülmelidir.

Sontag'ın (1984) yolculuk etmenin modern bilincin bir durumu ve modern bir dünya görüşü olduğu tartışmasına önceki bölümde değinilmişti. Yolculuğun modern bireyin arayışı olarak tasvirinden yola çıkılarak modernliği geçmişin etkilerinden uzaklaşarak yeniye ulaşma arayışı olarak görmek mümkün olmaktadır. Başka bir deyişle yeni arayışı, hem modernliğin hem de yolculuğun nedeni ve sonucudur. Yolculuk ve modernlik yeni arayışı ve arayışın eleştirelliği çerçevesinde birbiriyle bağlantılı süreçler olarak düşünülmelidir. Eleştirelilik ve yenilik arasındaki ilişki (2.1.)'de Bhabha ve Said'in söylemleri üzerinden yorumlanmıştı. Bhabha'ya göre "ötede düşünme" yoluyla şimdi, geçmişin eleştirelliği çerçevesinde yeniden oluşturulmaktadır. Yolculuğun sağladığı özgürlük alanının zamansız bir şimdiye işaret etmesinde (Bhabha: 1994: 12) eleştirel düşünmenin rolü vardır. Said'in (1984: 226) ise "seyyar teori" ile ifade ettiği yolculuğun dört aşamasının da eleştirelilik (mesafe) ve yenilik arasındaki bağı desteklediği düşünülmektedir.

Said'in teorisine göre düşüncenin yolculuğu, o düşüncenin farklı bağlamlarda dönüşüme uğramasıyla sonuçlanmaktadır. Tanyeli (2013: 17) ise "bilinçaltı deposu" olarak tanımladığı yapının her insanda farklı olduğuna ve oradan alıp kullanılan bilginin her seferinde değiştirildiği, reddedildiği ve çarpıtıldığına; sonuç olarak yeni bir varlık kazandığına dikkat çekmektedir. Bilginin yeni bir varlık kazanması, düşüncenin yolculuğunda farklı biçimlerde dönüşerek veya seyahat ettiği farklı bağlamlarda kurduğu ilişkilerle yeni anlamlarla yeniden yaratılarak ifade bulmasıyla gerçekleşecektir. Bilginin ve düşüncenin her kullanımda yeni bir anlam kazanması önceki varlığının geçiciliği üzerinden başka şekilde tekrar kurulması olarak açıklanabilir.

Bilginin ve düşünme ediminin geçici konumlanmaları sağlayan yolculuk üzerinden sürekli değişmesi, dönüşmesi ve tamamlanmamışlığı sürekli bir arayışın altını çizmektedir. Yolculuğun nitelediği sürekli devinim hali, bir yere sabitlenmemeyi anlatmaktadır; dolayısıyla gezgin için yerin geçiciliğini veya gezginin bir yerdeki geçiciliğini de nitelemektedir. Yerin geçiciliği, hatta "yer" kavramının yok olması, Tanyeli'ye göre mimarlığın belirsizliğiyle ilişkilidir; bu belirsizlikte mimarlığın öznelliğini aşmamış olmasının etkisi vardır. Mimar tasarlarken her zaman bir yer tanımlar, ancak "yer" bir mimar için hiçbir zaman sabit değildir; bu nedenle mimar "her seferinde hep öznel ve tikel olan bir tasarım üretir." (Tanyeli, 2013: 74). Yolcu mimar için yer de sabit değildir, yer içinde kendisi de hiçbir zaman sabit olmayacaktır. Dolayısıyla, mimarın mimarlığa

bakışını yansıtan kendi özneliliği de sürekli değişecek; farklı kültürel coğrafyalarda, farklı yerlerde, yerin tanımının geçiciliği de mimari yaklaşımı ve tasarımlarını etkileyecek, her seferinde farklılaştıracaktır.

Modern mimarlık ve modern yaşam biçimi olarak görülen hareketlilik, yerden bağımsızlaşma söylemi üzerinden yorumlanmış olsa da, diyalektik bir olgu olarak, bölgesel ve yerel arayışlara zemin hazırlayan bir deneyim olarak kabul edilebilir. Mimarlıkta modern mimarlık dağarcığını tanımlayan Uluslararası Üslup'un evrensellik çerçevesindeki sınırlı kurallarına, 1950'ler sonrası dönemde getirilen eleştirilerle birlikte çeşitlenmelerin, yani çeşitli çoğul yaklaşımların ortaya çıkmasıyla yeni modernlik arayışlarının gelişme gösterdiği söylenebilir. Dolayısıyla hareketlilik, modernin eleştirisiyle yeni bir modernlik anlayışı meydana getirmiştir. Modernliğin geçiciliği, bu durumda mimarlıkta 1920'lerin uluslararası ve standart biçimlerin modernliğinin terk edilerek; yerini alan yeni modernlik anlayışı çerçevesinde gelişen 1950'ler sonrası dönemin çoğul – bunun içinde bölgesel ve yerel – yaklaşımlar ile açıklanabilmektedir.



3. CENGİZ BEKTAŞ'IN YEREL MİMARLIK VE YOLCULUK ANLAYIŞI

3.1. 1950'ler Sonrası Türkiye Modern Mimarlığında Yerellik Arayışları

Harry Francis Mallgrave (2005: 298) 1932 yılında yeni kurulan Modern Sanat Müzesi'nde (*Museum of Modern Art*) gerçekleştirilen uluslararası modern mimarlık sergisinin (*Modern Architecture: International Exhibition*) Amerika'da modern mimarlığın en önemli etkinliklerinden biri olduğunu vurgulamıştır. Serginin küratörleri Henry-Russell Hitchcock ve Philip Johnson aynı zamanda modern mimarlık kapsamında Amerikan mimarlık pratiğinin seyrini etkileyen Uluslararası Üslup'u tanımlayan sergi kataloğunu ve *The International Style: Architecture since 1922* başlıklı kitabı da hazırlamışlardır (298). Hitchcock'a göre sergide ve katalogda öne çıkarılan Uluslararası Üslup'un ilkeleri yeni yapım yöntemlerinden, yeni malzemelerden, iç mekânların yeni işleyişinden ve süslemenin yokluğundan; bununla birlikte teras çatı, konsol, asimetri, perde duvar, köşe ve yatay pencere unsurlarından kaynaklanmaktaydı. Mallgrave geniş bir araştırma alanı olarak nitelediği modern mimarlığın bu unsurları içeren Uluslararası Üslup ilkeleri çerçevesinde baskın olduğunu ileri sürmektedir (2005: 300). İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'nın iyileşme süreci Amerika'nın 1950'lerin başında Marshall Planı çerçevesinde gönderdiği yardımla gerçekleşmiştir; bununla eşzamanlı olarak 1920'ler ve 1930'larda Amerika'ya ihraç edilen modernizm 1950'lerde Amerika'dan Avrupa'ya yeni kültürel değerler ile birlikte gelmiştir. Teknolojinin gelişimiyle üretim yerini tüketime bırakmıştır. (Ockman, 1993a: 16). Bu dönemde sanatta ve mimarlıkta soyut bir estetik öne çıkmıştır; bu bağlamda, Hitchcock ve Johnson'ın 1930'larda "seçici" ve "biçimci" yaklaşımlarıyla oluşturdukları modern mimarlık seçkisi 1950'lerde mimarlığın özgüllükten soyutlanmasıyla "gerçekten" bir "Uluslararası Üslup"a dönüşmüştür (Ockman, 1993a: 18). Kenneth Frampton (2007a: 248) savaş sonrasında dünyada yaygınlaşan Uluslararası Üslup'un "mimarlığın kübistik modu" olmasının ötesinde, öne çıkardığı homojenliğin aldatıcı olduğunu, şeritli düzlemsel formun farklı iklimsel ve kültürel durumlara yanıt vermek için dönüştüğünü, bu nedenle de gerçek anlamda evrensel olmadığını savunmaktadır. Joan Ockman (1993a: 13) bu dönemde modernist mimarlığın baskın olmakla birlikte yoğun biçimde sorgulandığına da dikkat çekmiştir. 1950'lerden sonra modern mimarlığın evrensellik iddiası ile icat ettiği düşünülen büyük anlatı kapsamında yaygınlaşan Uluslararası Üslup, getirdiği biçimsel kısıtlılıklar nedeniyle eleştirilmiş; bu

dönemde farklı yerel özelliklere odaklanan bölgeselci ya da tarihçilerin “konumlandırılmış modernizm” (Goldhagen, 2000: 312) diye tanımladığı modern yaklaşımlar ifade bulmaya başlamıştır. Bölgenin özelliklerine veya Goldhagen’ın (2000: 304-306) konumlandırılmış yaklaşım için tanımlandığı gibi yere ve zamana tutunan mimarlık üretimi modern mimarlık kapsamında ele alınmıştır. Mumford’ın (2007: 100) bölgesel yaklaşım kapsamında vurguladığı gibi, hiçbir zaman hiçbir kültür “kendine yeten” ve “kendi ile sınırlı” olmamıştır; her bölgenin kültürel varlığı evrensel bir bütünün içinde diğerleriyle bağlantılıdır. Bölgeselciliğin, bu bağlamda ortaya koyduğu en önemli ilkesi mimarlığın kültürel bir ifade olarak bölgesel ve evrensel unsurları bir arada barındırmasıdır. Mumford’ın her kültürün izlemesi gereken ilke olarak ortaya koyduğu gibi her mimarlık pratiği de kendi yerelliğine sahip çıkmakla birlikte kendi bütünlüğünü korumayı ihmal etmeden kendi sınırlarını aşmalıdır (Mumford, 2007: 101).

Türkiye’de de kültür ve bölgeye odaklanan yaklaşımlar benimsenmiş, 1950’ler sonrası dönemde çoğul arayışlar gözlenmiştir. Uluslararası Üslup dışında başka seçenekler, organimsi mimarlık, parçalı blok gibi yeni denemeler görülmüştür. 1940’larda milli arayışlar çerçevesinde değerlendirilen bölgeselcilik, 1960 sonrasında özellikle Özer ve Kuban’ın tartışmaları kapsamında bölgeye ait özelliklerin öne çıkarılmasıyla, coğrafyanın ve kültürün özellikleriyle birlikte toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda “kendiliğinden” (Özer, 1964a: 85-86) gelişecek bir bölgesel mimarlık arayışı ve Anadolu bölgeselciliği (Kuban, 1961a) olarak önerilmiştir.

Bu yaklaşımları inceleyen bu kısımda son olarak modernlik ve toplumsallık ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bölgesel yaklaşımların kültür vurgusu, bölgede yaşayan ve aynı kültürel birikimi sahiplenen insanlara yönelik bir üretim olarak mimarlığın sosyal boyutunu da öne çıkarmaktadır. Mumford mimarın sosyal sorumluluğuna, uluslararası modern anlayışın soyutluğu karşısında doğal ve insancıl bir modernizm önerisiyle (Aktaran: Alofsin, 2007: 370) öncelik vermektedir. Tanyeli (2007a), Türkiye mimarlığında mimarların sosyal sorumluluğu taşımalarında öncelikle modern birey olarak kendilerini tanımlamaları gereğini vurgulamaktadır. Ancak, Tanyeli’ye göre birey modernitenin bir konstrüksiyonu olmakla birlikte, bireyin varoluşuna içkin değil toplumsal bir konstrüksiyondur (Tanyeli, 2007a: 8-9); dolayısıyla mimar “yüce bilge önder” olarak tek başına yapılı çevrenin oluşumundan sorumlu değildir. Burada anlatılmak istenen, mimarın birey olarak kendinin farkına varmasının, kendini tek bir otorite olarak görmesini

gerektirmedir. Kültürel bir çevre oluşturan mimarlığı meydana getiren unsurlar, farklı mimar özneler ile toplumun mimar olmayan diğer bireyleridir. Yine de modernlik, mimarlara öncü birey olma rolünü atfetmektedir. Birey olarak birikiminin ve sorumluluğun farkında olan mimar, çevresini dönüştürmek üzere öncü rolünü üstenecektir. Bununla birlikte, Tanyeli'nin açıkladığı gibi, mimarlar tasarım eğitimi alarak sahip oldukları otoritelerini toplumsal alanın izin verdiği ölçüde kullanabilmektedirler.

3.1.1. Modern mimarlıkta konumlandırılmış ve bölgeselci yaklaşımlar

Mumford'ın bölgeselcilikle bağdaştırdığı “doğal” unsurların farkında olmada, yolculuk sürecinin etkisi olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda yolculuğun bölgesel içindeki evrensel değerleri öne çıkarma ve evrensel olanı bölgeselin içinde konumlandırma sürecinde etkili olduğu düşüncesinden yola çıkılmıştır. Bu kapsamda, bölgeselciliğin yerel ve evrensel kültür sınırlarıyla ve bu kültürel sınırlar içinde veya arasında konumlanma veya konumlandırma süreci ile olan bağlantısı araştırılmak istenmiştir. Bu doğrultuda, mimarlıkta çağına uyum sağlayacak sürekli bir değişim ve gelişimi amaçlayan bölgeselciliğin, ait olduğu bölgenin değerlerini kullanmasına referanslar tanımlanan konumlandırılmış modernlik ile benzerliğine de dikkat çekilmek istenmektedir.

Modernlik yerden bağımsızlaşmayı tek bir evrensel kültür içinde bulunmayı savunuyor olsa da, bu çalışma kapsamında yer kavramını değerli kılan Bölgeselci ve Eleştirel Bölgeselci yaklaşımlar modern olarak ele alınmaktadır. Modernlik bu bağlamda eleştirel bir yaklaşımla şimdinin içinde yeniyi ortaya çıkarma amacıyla bölgeselci ve yerel yaklaşımda önem kazanmaktadır. Modern mimarlık üretimine değil, modernlik söylemine odaklanılarak modern bir arayış olan yolculuğun modernliği ve yere bağlı düşünme ve mimarlık üretimini desteklediği düşünülmektedir.

Modern mimarlık, geçmişten/tarihten bir uzaklaşma ile evrenseli öne çıkaran yeni bir mimarlık anlayışı oluşturmuştu. Heynen (1999: 220), artık “kültür” kavramının şimdi, geçmiş ve gelecek arasındaki ilişkiyi açıkça anlatan bir kavram olmadığına dikkat çekmekte; modernliğin geçmişin sürekliliğini ve yurt/vatan (*Heimat*) amacından uzaklaşmayla geleceğin bağlantısını reddeden tutumu ortaya koyduğunu hatırlatmaktadır. Heynen, bu doğrultuda, Benjamin'in uygarlığın barbarizm ile bir arada var olduğu iddiası üzerinden kültürün adaletsizlik ve baskı ile yönetilen bir seçkin sosyal topluluğun parçası

olduğu sürece masum olmadığını ve günümüzde bu nedenle çözünmeyen gerilimleri ifade ettiğini belirtmektedir (220).

Evrensel ve yerel arasındaki ilişki, evrenselleştirilen uygarlık ve yerel ile bağdaştırılan kültür arasındaki etkileşim üzerinden düşünülebilir. Kenneth Frampton (1983: 17) uygarlık-kültür etkileşimi üzerinden yaptığı tartışmada Aydınlanma'nın başlangıcından beri uygarlığın araçsal neden üzerinden geliştiğini, kültürün ise ifadenin özellikli yanlarına odaklandığını belirtmektedir. Frampton, Hannah Arendt'in kullanışlılığın (*utility*) uygarlığın anlamı olarak kurgulanmasının gerçekte anlamsızlığı ortaya çıkardığı söylemi üzerinden, uygarlığın kısır bir araç-sonuç (*means-ends*) ilişkisi içine gömülmüş olduğunu ortaya koymaktadır. Frampton, son yıllarda gelişmiş dünyaya uyum sağlamak üzere “*Megalopolitan*” üretimin araçlarının – yüksek yapılar ve otoban – kent dokularını değiştirmesine, yani “evrensel uygarlığın yerelleştirilmesine” dikkat çekmektedir. Paul Ricoeur'un “hem modern olmak hem köklere/kaynaklara (*sources*) geri dönmek” olarak ortaya koyduğu çıkmaz böylelikle modernleşme baskısı ile önlenmiş olmaktadır. (Frampton, 1983, 17).

Modern olmak ile yerel kaynaklardan yararlanmak karşıt eylemler olarak görülmemelidir. Hilal Aycı ve Esin Boyacıoğlu (2012) görünüşte zıt olan bu iki kavramın kesişiminde konum, bağlam, kültür ve zaman gibi diğer kavramların bulunduğunu ve birlikte mimarlığın dilini ve kapsamını zenginleştirdiğini ortaya koymaktadırlar. Lewis Mumford'ın “modern akım özünde bölgeseldir” sözünün yerel veya evrensel ayrımını değil bunların birlikteliği ile yapıyı çevrenin yeni bir çerçevede değerlendirilmesini teşvik ettiği üzerinde durmaktadırlar.

Sarah Williams Goldhagen (2000: 312) “bireysel özgürlüğü”, “yer duygusunu” ve “toplumsal bağları” güçlendiren bir mimari söylemi amaçlayan “konumlandırılmış modernizm” (*situated modernism*)¹ mimarlarını ele almaktadır. Bunlar arasında Peter ve Alison Smithson ve diğer Team 10 üyeleri küreselleşen ve homojenleşen kültürün getirdiği bozulmaları engelleyecek bir mimarlık için kullanıcıların öz-farkındalıklarını (*self-*

¹Ezgi Yavuz (2015) Goldhagen'ın “situated modernism” deyimini “konumlandırılmış modernizm” olarak Türkçeleştirmiştir. Yavuz, bu kavramı ‘sosyal/toplumsal olarak biçimlenen modernizm’ olarak ele almış ve böyle bir modernizmi toplum ve mimarlık arasında bağ kurabilecek bir zemin olarak görmüştür. Modern mimarlığın farklı coğrafyalar için kişiselleşmiş (individualized) çözümler sunmadaki yetersizliğini bir problem olarak ele alarak; sanat ve mimarlığın bütünlüğünü (unity) ve işbirliğini (collaboration) bu problemin çözümü olarak araştırmıştır (213).

awareness) artırmaya, kullanıcıları psikolojik olarak bir yere veya bir takım sosyal gruplara bağlamaya çalışmışlardır. Goldhagen'ın (312) dikkat çektiği üzere, mimarlığın kimlik konularıyla – hem bireysel kimlik hem bireysel kimliğin bölgesel/toplumsal kimliklerle ilişkisi – ilgilenmesi gerektiği ana fikri, Uluslararası Üslup'un başarısını ve iletişim, seyahat ve tüketimde yaşanan patlamayı/artışı eskitmiştir. Goldhagen (319) savaş sonrası yaklaşımlardan biri olarak ele aldığı “konumlandırılmış modernizm”de sanatçının oluşturacağı stilin, tartışılmaz biçimde doğduğu kültürü yansıtacağını iddia etmekte; konumlandırılmış yaklaşımın anlaşılmasında mimarlık söylemlerinin ürettiği görsel ürünlere değil söylemin kendi dinamiklerine temellenen bir mimarlık kültürü okuması önermektedir. Bu öneri kapsamında modernlik, stilin çizdiği kısıtlı görsel çerçevenin sınırlarının dışına çıkarak kültürel konumlanma çerçevesinde olanakları araştırmak olarak ele alınmalıdır.

Goldhagen (304-306), “konumlandırılmış” modernistlerin, yapılarının kullanıcılarını, sosyal ve tarihsel olarak yere ve zamana yerleştirmeyi hedeflediğini belirtmektedir. Konumlandırılmış modernistler bir yandan modern toplumun dinamizmi, hareketliliği ve rasyonel analiz yöntemleri gibi getirilerinin olumlu taraflarını ortaya çıkarmak ve kullanmak isterken, diğer yandan da bunların zarar veren sonuçlarını onarmayı amaçlamaktadırlar. Goldhagen'a göre, bu zararlı sonuçlar bitmeyen bir dinamizmin yol açtığı “özün yanlış yönlenmesi”, artan hareketliliğin yol açtığı toplumdan ve yerden uzaklaşma hissi ve ısrarlı rasyonalizmin neden olduğu fenomenolojik ve duygusal olanı ihmalidir (Goldhagen, 2000: 306).¹

Önceki bölümde söz edildiği gibi, Clifford kişinin kendini mekân ve zaman içinde konumlandırma (*locating*) sürecinin tarihsel düşünmeyle gerçekleşeceğini iddia etmektedir. Van Den Abbeele'in bir yolculuk motifi olarak ele aldığı “kendini bilme”/”öz-farkındalık” (*self-awareness*) girişimi ve konumcuların (*situationist*) modern durum ile bağdaştırdığı “kendini gerçekleştirme” (*self-realization*)² süreçleri yolculuğun unsurları

¹Özgün: “*the disorientation of the self caused by unending dynamism; the sense of dislocation from community and place caused by ever-accelerating mobility; the disregard for the phenomenological and the emotive caused by insistent rationalism.*”

²Heynen (1999: 156) Guy Debord'un yabancılaşmayı (*alienation*) ve kamulaştırmayı (*dispossession*) sağlayan sosyal mekanizmaları inceleyen *Society of Spectacle* kitabının ve Raoul Vaneigem'in bireylerin gündelik yaşamındaki devrimci değişimlere odaklanan *The Revolution of Everyday Life* kitabının 1968 (öğrenci isyanı) döneminin devrimci hareketine uygun biçimde konumcu (*situationist*) düşünceyi benimsediğine dikkat çekmektedir. Vaneigem devrimin amacının insan ilişkilerinde şeffaflığı ve herkesin

olarak birbirini desteklemektedir. Yolculuğun sağladığı konumlanma ve kendini konumlandırma sayesinde elde ettiği deneyim ve bilgi mimarın modernlik arayışının gerçekleşmesinin aşamalarını oluşturmaktadır. Yolculuk yerel ve bölgesel olanı ve bunun içinde evrensel olarak belirlenecek yeniyi meydana çıkarma amacını taşıyan modern arayışı desteklemektedir. Bu arayışın sonucunda yerel kültür ve coğrafya içinde konumlanmış mimar ve onun konumlandırılmış mimarlık üretiminden söz edilebilir.

1970’lerin mimarlık ortamında konumcu (*situationist*) fikirlerin savunduğu “katılım” ve “kendini gerçekleştirme” (*self realization*) değerlerinin etkisine dikkat çeken Heynen’e göre (1999: 157) dönemin sosyal eleştiri ortamına uygun olarak “yabancılaşma” (*alienation*) kavramı öne çıkmaktadır. Bireyin kendini gerçekleştirmesi için gerekli olan eleştiri ortamını mimarlık ve şehircilik alanları sağlamıştır. Modern mimarlığın savunduğu işlevsel yaklaşım yabancılaşma ve katılmama durumunu getirdiği ve insan gereksinimlerini bireylerin içsel deneyimleriyle bağlantılanmayan şekilde soyut düzeyde işlediği için eleştirilmiştir. İşlevsel yaklaşıma karşılık bireylerin gerçek istekleri üzerinde durmak, onların kendilerini gerçekleştirmesine olanak sağlayacaktır. (Heynen, 1999: 157).

Canizaro (2007: 42) Paul Ricoeur’un eserlerinde çoğunlukla kültürel ve bireysel kimliğin oluşumu ile tarih ve gelenekle olan bağlantısına odaklandığını vurgulamıştır. Bu çerçevede Ricoeur için “öz/kendi” (*self*) belirli yerler, deneyimler ve sosyal bir durum içindeki konumlanmışlık/yerleşiklik (*situatedness*) ile ilişkisiyle kurulur/oluşturulur. Öte yandan Canizaro, birinin yer ile ilişkili olan “öz”üne bağlılığı ve ona dair bilgisinin yaşamın en kayda değer ve yaratıcı özellikleri olduğunu vurgulamakta; yaşamın bazı niteliklerini iyileştiren evrensel uygarlığın saldırısının bu önemli özellikleri sarstığını ileri sürmektedir. Yerel olanın, dolayısıyla kültürlerin farklılıklarının mimarlıkta ön plana çıkmalarını önemseyen bir yaklaşım olarak bölgeselcilik, çeşitli coğrafyalarda savaş sonrası dönemde benimsenmiş ve uygulanmıştır. Mimarlıkta yerel olan, geçmişten günümüze taşınmış temel yöntemlerin veya malzemelerin bugüne taşınması olarak düşünülmemeli; yere ait bir yapıyı çevre oluşturmak üzere güncel durumları da yansıtacak uygulamalar yapmak olarak ele alınmalıdır (Mumford, 2007). Her yeni çağa ait mimarlık düşüncesi ve pratiği, kültürdeki gelişmeye bağlı olarak sürekli bir değişim içindedir. 1970’ler ve sonrası dönemde birbiriyle paralellik gösterdiği düşünülen konumlandırılmış ve bölgeselci tutumların,

diğerlerinin “kendini gerçekleştirme” (*self-realization*) sürecine katılımını desteklemek olduğunu belirtmektedir (Aktaran: Heynen, 1999: 156). Bu düşünceler 1970’lerin mimarlık ortamını da etkilemiştir.

yabancılaşmaya karşı toplumsal gerçeklik içinde sorumlulukların bilincinde olarak kendini gerçekleştirme ve katılım ortamının içinde geliştikleri söylenebilir.

Bölgeselcilik modern olmayı veya modern dönemin teknolojilerini reddetmemiştir; yerli mimarlık kültürüne dair değerleri yok saymasını eleştirmiştir. Vincent Canizaro'nun (2007: 56) belirttiği gibi, bölgeselciliği savunan mimar ve kuramcılar Harwell Hamilton Harris, Rudolph Schindler, Richard Neutra, William Wurster ve Lewis Mumford modern teknolojinin verimli olanaklarına ve bireyin bölgesiyle yakın ilişkisine odaklanmışlardır.

Canizaro'nun (2007: 96) 20. yüzyılın başlıca entelektüellerinden biri olduğunu ifade ettiği gazeteci, eleştirmen ve akademisyen Mumford (1895-1990) bölgeselcilik fikrini ilk ele alan isimlerdendir. 1941'de Alabama Collage'da verdiği derslerinde (*the Dancy Lectures*) dile getirdiği bölgeselciliğe dair görüşleri, sonrasında *The South in Architecture* başlığında bir kitap olarak 1967'de yayımlanmıştır (Mumford, 1967).

Bölgesel mimarlığa dair en önemli gerçek, onun evrensel olandan ayrı düşünülmemeyecek olmasıdır. Mumford'ın belirttiği gibi, sosyologlara göre, bugüne dek var olmuş kültürlerin hiçbirisi zamansal ve mekânsal olarak “kendine yeten” (*self-sufficient*) ve “kendi ile sınırlı” (*self-contained*) olmamıştır. Mumford'a göre bu durum her bölgesel kültürün, içinde evrensel bir yan da barındırdığını açıklamaktadır. (Mumford, 2007: 100).

Mumford'a göre mimarlık bir estetik ve kültürel ifadedir ve her mimarlık pratiği, bölgesel ve evrensel olmak üzere iki unsurdan oluşmaktadır. Mumford'ın “bölgesel unsur” olarak tanımladığı yerel (*local*) unsur, coğrafik anlamından daha fazlasını içermektedir. Bölgesellik, zamanla kısıtlı (*time-bound*) olma durumunu da kapsamakta; insanların belirli yeterliklerine ve durumlarına göre kendini adapte eden, belirli bir grup insana, toprağa, ekonomik ve siyasi kurumlara ait olan unsuru nitelemektedir. Diğerisi ise, sınırları ve sınır bölgelerini (*frontier*) aşan, çeşitli ırk ve yaratılıştaki (*temperament*) insanları ortak bir bağla birleştiren /kaynaştıran (*unite*); yerel, sınırlı ve parçasal (*partial*) olanı aşan “evrensel (universal) unsur”dur. Bölgesel olanın evrenselle daimi iletişimi ve etkileşimi sayesinde başka yerlerde bulunan insanlar ve kültürler yerel kaynaklardan en verimli faydalanma yolunu, karşılaştıkları farklı fikir, teknik ve yöntemler yardımıyla bulurlar. Evrenselle iletişim yoluyla gelen harici etkiler değiştirilerek yerele uygun hale getirilirler. Bir başka deyişle, “her kültür hem kendi olmalı, hem de kendini aşmalıdır. Kendi

sınırlarının ötesinde yeni deneyimler edinirken kendi bütünlüğünü (*integrity*) korumalıdır” (Mumford, 2007: 101).

Mumford, yukarıda ele alınan “evrensel unsur” yorumuyla bölgesel olanın çağdaş ve iletişim içinde olan yönünü vurgulamıştır. Her yerli kültürün kendisini aşarak evrensel ile iletişim kurması ve bu iletişim ile elde ettiği yeni deneyimleri ve bilgileri kendisine uyarlaması, tüm bu süreçleri kendi bütünlüğü içerisinde içselleştirerek sonuçta yine kendini ifade etmesi, bu araştırmada ortaya konan konumlanma/yerleşikleşme sürecinin karşılığıdır. Evrensel olan ile kurulacak iletişimin aracı bu çalışmada yolculuk olarak ele alınmıştır. Mumford’ın estetik ve kültürel bir ifade olarak mimarlıkta bölgesel ve evrensel unsurların bir arada düşünülmesi gerekliliğini vurgulamasından yola çıkılarak, bölgesel yaklaşımı bu unsurların iletişimini sağlayacak modern bir tutum olarak gördüğü söylenebilir. Yolculuk süreci de bu çalışmada aynı zamanda modern tutumun bir aracı olarak ele alınmıştır.

Başka bir bölgeselci mimar ve Profesör Harwell Hamilton Harris (2007: 57) de bölgesel olanın ne olduğunun bilinebilmesi için, öncelikle genel olanın anlaşılması gerektiğini savunmaktadır. Paul Ricoeur (2007: 43) ise, evrensel medeniyet ve ulusal kültürleri aynı anda kapsayan “*Universal Civilization and National Cultures*” başlıklı makalesinde insanın (*mankind*) tek bir dünya medeniyetinin ve dev bir gelişim sürecinin içine girmesiyle, kültürel mirasını ayakta tutup bu yeni duruma (*setting*) uyarlaması gerekliliği üzerinde durmaktadır. Ricoeur’a göre, herkes gelişime özgürce erişebilme ile kendi mirasını koruma ihtiyacı arasındaki gerilimi çeşitli şekillerde deneyimlemiştir. Dolayısıyla, denilebilir ki, bölgeselciliği ve yerelliği düşünürken evrenselin kılavuzluğundan da yararlanılması gereklidir. Bunu yaparken öncelikle “evrensel değerlerin” içeriği iyi tanımlanmalıdır. Mimarlıkta Uluslararası Üslup’un her ulusa uygun olduğunu ileri sürdüğü malzeme, ölçek ve mekânsal kurgu gibi belirlenmiş ilkelerin oluşturduğu bir içerik, düşünüldüğü gibi her ulusun uygulayabileceği evrensel değerler sunmayabilir. Uluslararası ve evrensel olma birbirini destekleyen olgular olmakla birlikte bir Uluslararası Üslup tanımı başka bir duruma işaret etmektedir. Modern bir tutum olarak bölgesellik, evrensel ve uluslararası bağlamda bir konumlanmayı çağrıştırmaktadır; bu açıdan modern hem evrensel hem de uluslararasıdır. Ancak modernlik düşüncesi kapsamında bölgesellikte uluslararası üslubun belirli çerçevesinin kısıtlılığı kabul edilmemektedir.

Uluslararası Üslup'un belirlenmiş ilkelerine karşın, yerel ve bölgesel değerler üzerinden yapılacak bir değerlendirme evrensel değerlere ulaşmada temel alınabilecek unsurlar olabilir. Wendell Berry ve Paul Ricoeur'a göre, yerel kültürler durmadan gelişmek/icat etmek (*invent*) istiyorlarsa yerel ve bölgesel unsurlara kök salmalıdırlar (Aktaran: Canizaro, 2007: 42).

Konumlandırılmış modernizm ve bölgeselcilik düşüncelerinin aynı paralellikte yer ve kültürü öne çıkardıkları düşünülmektedir. CIAM'ın ortaya koyduğu uluslararası stilin modern tanımlamada yetersizliği bu bağlamda vurgulanmış olmaktadır. Evrensellik iddiasını karşılayacağı düşünülen uluslararası stil, her kültürde her yerde kullanılabilecek bir yapı şeması oluşturmaya çalışmakla yerelin içindeki özgün ve evrensel yeniliklerin ve modernliklerin meydana çıkarılmasını engellemiş olmaktadır. Uluslararası stilin aynılaştıran/standartlaştıran kısıtlarını/kurallarını eleştiren bölgeselcilik yaklaşımı¹ ile evrensel olmanın yerel değerleri ve geçmişten gelen kültürel birikimi yok saymak demek olmadığı² vurgulanmaktadır. Bölgeselcilik, modern mimarlığın evrensellik iddiasını sorgulamış, evrensel ile yere ait olanın ilişkisini ve bütünlüğünü araştırmıştır.

Bölgeselcilik fikirlerine öncülük etmiş olan Lewis Mumford'ın "bölge" fikrinin *Sticks and Stones* (1924) başlıklı kitabında yer alması, bölgeselcilik yaklaşımının modernlik düşüncesinin erken zamanlarına dayandığının göstergesidir. Joan Ockman (1993b: 107), Mumford'ın "bölge" anlayışının "doğal" çevreyi anlamak (*understanding*) ve yönetmek/yetiştirmek (*managing*) ile ilgili olduğunu belirtmektedir. Bu düşünceyi Mumford, durmaksızın yayılan satın alınır (*venal*) ve mekanik medeniyete bir direnme biçimi olmasının yanı sıra, modern kültürün ilerleyişi için bir gösterge (*index*) olarak görmüştür. Mumford'ın "The Skyline" (1947) makalesindeki tartışmaların, İngiltere'deki "yeni deneyselcilik" (*new empiricism*) akımıyla benzeştiğine dikkat çeken Ockman, Mumford'ın, soyut işlevselcilik (*abstract functionalism*) ve makine estetiğine karşı, yerli/doğal (*native*) ve insancıl (*humane*) bir modernizmi desteklediğine dikkat çekmektedir. Mumford bu ikili modernizmi "Bay Region Style" olarak adlandırmıştır (Ockman, 1993b: 107).

¹ Mumford, Uluslararası Üslup'un kısıtlı tanımını eleştirmiş, bu stilin uygulandığı yapının bir diğerinden ayırt edilemeyeceğini ifade etmiştir. (Ockman, 1993b: 107).

²Paul Ricoeur (2007: 43) insanın evrensel medeniyetin gelişimine ayak uydurma sürecinde aynı zamanda kültürel mirasını da korumaya ihtiyaç duyduğunu vurgulamaktadır.

Bölgeselciliğin doğal olanla ilişkisinin, mimarın kendinde doğal olanı, yani içinde en başından beri var olanı (bireyin kendisini, kendi kültürünü, kendi coğrafyasını) ortaya çıkarabilecek potansiyeli barındırdığı düşünülmektedir. Bölge ve bölgede doğal olarak var olan (verili olan) değerlerin mimarlık pratiğinde ortaya çıkması, onların ancak mimar için içten yerleşik hale gelmesiyle mümkün olabilir. Bölgeselciliğin konumlanma ile ilgisinin doğada verili olan gerçeklik olduğundan yola çıkılarak, mimarın kültürel ve coğrafi çevresiyle doğal bağını yolculuk aracılığı ile yeniden keşfederek kendini konumlandırma süreci üzerinde durulmaktadır. Açıkça yerel olan somut verileri benimsemenin ötesinde, mimarın doğal olanı temel alarak, içeriğini yeniden keşfedip anlayarak ve içselleştirerek o yere/bölgeye konumlanma ve mimarlığını konumlandırma olasılıkları önemsenmektedir.

Mumford'ın "The Skyline" makalesinde eleştiri hedefi, kendisinin de kitapçığine katkı koyduğu *Museum of Modern Art (MoMA)* sergisinde (1932) ortaya koyulan "Uluslararası Üslup" olmuştur. Mumford, aynı müzede 1948 yılında düzenlenen "*What is Happening to Modern Architecture?*" başlıklı konferansta kendine gelen eleştiriler üzerine Alfred Barr'a yazdığı mektubunda (1948) Uluslararası Üslup için yapılan tanımın ne kadar kısıtlı olduğunu ve bir binanın tek bir yapım yöntemi ile karakterize edilemeyeceğini belirterek eleştirilerini yinelemiştir (Ockman, 1993b: 107). Mumford, Uluslararası Üslup'un mimarlıkta Modern Akım'ın esas amaçlarından sapmış olmasını ve ezberci tekrarlamalarla modernitenin sahte/suni bir moderniteye dönüşmüş olmasını eleştirmektedir (Tzonis ve Lefaivre, 1996: 486). Kendi ortaya koyduğu "*Bay Region Style*" ile tam olarak çeşitlilik yelpazesiyle (*range*) tanımlanacak bir evrenselliği vurguladığını belirtmiştir (Ockman, 1993b: 107). Mumford aynı doğrultuda, 1949'da San Francisco Sanat Müzesi'nde yaptığı konuşmasında, "günümüzde mimarlığın temel sorununun evrensel ve bölgesel, mekanik ve insancıl, kozmopolit (evrendeş/çok uluslu) ve yerel (iç kaynaklı/yöreye özgü) (*indigenous*) olanı uzlaştırması" olduğunu ifade etmiştir (Ockman, 1993b: 107).

Mumford'a göre (1947) 1920'lerde "modern" ile birlikte mekanik, kişisellikten uzak (*impersonal*) ve tutucu (*puritanic*) bir estetik yüceltilirken, 1940'larda, tersine "yaşama", artık "makine"den daha önemlidir; genç neslin arasındaysa tasarımda "duygusal (*feeling*)" öğelerin – renk, doku, hatta resim ve heykel – ön plana çıkarılması eğilimleri yaygınlaşmaktadır.¹ Mumford'ın vurguladığı bu değişimler, modern mimarlığın kendi

¹Mumford bu değişimi açıklamak için Sigfried Gideon, Le Corbusier ve Louis Sullivan'ı örneklemektedir. Mumford (1947: 108), bir zamanlar makineyi öven Gideon'ın anıtsallık ve sembolizme yöneldiğini ileri

içinde barındırdığı geçicilik durumuna da işaret etmektedir. Mimarlığın tutunduğu değerler eskimekte, yerini alan diğerleriyle değiştirilmektedir. Mumford (1952: 136), içinde bulunulan çağı “enteresan” olarak tanımlamış; bu çağın önemli problemlerinin başında kültürel ve bireysel entegrasyonun geldiğini belirtmiştir. Genel olarak modern çağ için düşündüğü uyum sorununun mimarlıkta da görüldüğünü düşünmektedir. Mumford Modern Akım’ın nesnellik ve sade gerçekliği konularıyla özdeşleştirilen eleştirmenler tarafından yıkıldığını ve bu nedenle küçük düşürüldüğünü vurgulamakta; bu durumla yüzleşmek için “yerli ve insancıl bir modernizm formu” olarak gördüğü *Bay Region Style* önerisini getirmektedir. Böyle bir modernizm formu, bölgesel uyarlamalara ve dönüşümlere izin vereceğinden, 1930’ların “sözde” Uluslararası Üslup’undan daha evrensel bir stil meydana getirmektedir. (Mumford, 1947: 108).

Bölgesel karaktere sahip bir mimarının ortaya çıkması, Mumford’a göre (2007) zahmetli ve karmaşık bir sürecin sonucudur. Bölgeseli tanımlamak için kullanılan “kabataslak” (*rough*), “ilkel” (*primitive*) ve salt “yerel” (*local*) kavramları gerçek anlamını yansıtmamaktadır. Bölgesel bir mimarlık ürününün hedefi şimdiye kadar var olan temel yapı biçimlerini olduğu gibi kopyalamak veya en yakın ortamda bulunan yerel malzemeyi alıp kullanmak değil, var olan ihtiyacı karşılayacak ve kendini bulunduğu yere ait hissettirecek ve ait olunan kültürün güncel durumunu yansıtacak bir yapıyı çevre yaratmaktır.

Bununla birlikte, Mumford (1947: 108) yapıyı çevrenin kullanıcısı olan insanın duygularını, duyarlılıklarını ve uğraşlarını (*feelings, sentiments, interests*) yok sayarak binanın mekanik işlevlerini insanın bu yanlarının üstünde tutan “sertlik/katılık yanlısı” (*“rigorists”*) dediği mimarları da eleştirmektedir. Mühendisliği biçim için bir temel olmaktan ziyade, bir son amaç olarak değerlendirmiş olduğunu söylediği bu mimarların aksine Mumford’ın çizdiği bölgeselci mimar, yere ait özelliklere olduğu kadar insan ihtiyaçlarına yanıt olacak bir mimarlık ortaya koyacaktır.

sürmektedir; Gideon’ın vurguladığı anıtsallık düşüncesinin ancak yeni bir biçimciliğe yol açan bir yaklaşım olacağını düşünmektedir. (Ockman, 1993b: 107). Mumford’a göre Le Corbusier’nin “ev yaşanacak bir makinedir” söylemi eskimiştir. Öte yandan, önceleri desteklenen fonksiyonalizm, artık sorgulanır olmuştur; fonksiyonalizmi “biçim işlevi izler” sloganının sahibi Louis Sullivan bile sonuna kadar savunmamıştır. (Mumford, 1947: 108).

Harris, 1954'te Teksas Üniversitesi'ndeki konuşmasında II. Dünya Savaşı nedeniyle birçok çalışmanın duraksadığı yıllarda New York'a gidişinde Avrupa modernizminin kısıtları içinde kalındığını fark ederek, daha iyi anladığı kendi bölgesine geri dönmek isteyişini vurgulamıştır. Harris, bu endişeyle birçok bölgesel mimarlık okulunun kurulduğunu belirtmiştir. Frampton'a göre bölgesel okullar "yaratıcı ve ayrıcalıklı mimari iş için verimli bir ortam" sağlarlar. Canizaro, Hamilton'ın Kaliforniya'daki bölgesel okulun bir parçası olmasını, kendinin de fark ettiği kısıtlardan kurtularak daha verimli bir mimarlık arayışını Frampton'ın bu görüşleriyle değerlendirmiştir (Canizaro, 2007: 56).

Alexander Tzonis ve Liane Lefaivre (1996: 486) bölgeselcilğe dair en başta ortaya konan "Romantik Bölgeselcilik" ve "Pitoresk Bölgeselcilik" düşüncelerinin mimarlıkta evrenselliğin baskınlığına karşı koymak üzere "yer-lik" (*placeness*) olgusunu ve bölgesel tasarım öğelerinin kullanılmasını değerli kıldığına dikkat çekmektedirler. Yer ve bölgesel tasarım vurgusunun yanında bölgeselcilik görüşü "yer" kavramına etnik ve ulusal görüşlerin dar çerçevesini aşan yeni bir anlam kazandırmıştır. Tzonis ve Lefaivre, modern olarak niteledikleri "Eleştirel Bölgeselcilik" eğiliminin bölgeselciliğin bu ilk fikirlerini benimsediğini, bu tartışmaların da Lewis Mumford'a dayandığını ifade etmektedirler. Eleştirel Bölgeselcilik, "bölge"nin eskimesine olduğu kadar ticari ve totaliterliğe odaklı *Heimatsarchitektur* bölgeselciliğine¹ de tepki olarak ortaya çıkmıştır (485). Mumford, Henry Hobson Richardson'ın mimarlığını o zaman bilinmeyen bir terim olan "bölgeselci" olarak yorumlamıştır. Mumford, Richardson'ın yapıları üzerinden "despot" Beaux-Arts mimarlığıyla eleştirel bir yüzleşmeyi ve alternatif sunmayı bölgeselci bir yaklaşım olarak görmektedir. Bölgeselci yaklaşım Mumford'a göre "Asya, Afrika ve Amerika'nın sömürüsü, sömürgeciliği ve fethi" ne karşı bir seçenek oluşturmak ve cepheyi öne çıkaran bir yaklaşıma karşı "mimarlığın sosyal görevini" yerine getirmekle ilişkilidir. Mimari üretimin bütünü içinde düşünüldüğünde cephenin mimari ürünün görselliğini temsil eden biçimsel unsuru olduğundan yola çıkarak, Mumford'ın mimarlığın sosyal görevini biçimin önünde tuttuğu söylenmelidir.

Tzonis ve Lefaivre (1996: 488), Kenzo Tange'nin "gelenek kendi noksanlarına meydan okuyarak gelişebilir" diyerek toptan bir bölgeselciliği kabul etmeyeceğini belirtmesinden yola çıkarak; bu yaklaşımının Eleştirel Bölgeselcilik kapsamında "eleştirelilik" olgusunun

¹*Heimatsarchitektur* bölgeselciliği, Nazi Almanyasında ortaya konan totaliter bir anlayışı temsil etmektedir. Mumford bu totaliterliğe de karşı çıkmaktadır (Lefaivre ve Tzonis: 1996: 486).

yüzleşme ile birlikte dönüşlülük edimini de gerektirdiğini vurgulamaktadırlar. Kendi kendine dönüşlülük, “kendini inceleme, kendini sorgulama, kendini değerlendirme” süreçlerini içermektedir; bu durum bölgeselciliğin sadece dünyayla değil aynı zamanda kendi ile de yüzleşmesini gerektirmektedir (Tzonis ve Lefaivre, 1996: 488).

Tzonis ve Lefaivre, “eleştirel bölgeselciliğin şiirselliği” olarak niteledikleri üretimin “kendini-yansıtıcı” (*self-reflective*) görevini Rus yazın eleştirmeni Victor Shklovsky tarafından ortaya konan “yabancılaştırma” (*defamiliarization*) yöntemi ile gerçekleştireceğini; mimarlıkta bölgeselcilikle ilişkilendirildiğinde bu yöntemin sadece eleştirel aşamasında araçsal olabileceğini ifade etmektedirler. Romantik Bölgeselcilik alıştırmaya/tanıdıklaştırma (*familiarization*) yöntemini kullanarak, yani “anormal dönemlerle hafızaya bağlanmış bölgesel unsurları” öne çıkararak yakınlık ve sempati uyandıracak manzaralar oluşturur. Eleştirel Bölgeselcilik ise bölgesel unsurları, insan bağlantılarının ve topluluğun fiziksel veya kavramsal olarak desteği olma potansiyelleri nedeniyle seçer. Eleştirel bölgeselcilik destek olarak kullanılan bölgesel unsurları “yer-tanımlayan” unsurlar olarak ele almakta ve bunları tanıdık (*familiarly*) olarak değil de tuhaf biçimde (*strangely*) uygulamaktadır; başka bir deyişle “uzak, kavranması zor, zor olduğu kadar rahatsız edici” görünmelerini sağlamaktadır. Böylece, “yabancılaştırmanın şiirsel araçları”nın uygun biçimde seçilmesiyle eleştirel bölgeselcilik yapının kullanıcısıyla hayal edilen diyaloga girmesini sağlamaktadır (Tzonis ve Lefaivre, 1996: 489).

Yabancılaşma, Aycı ve Boyacıoğlu’nun (2012) vurguladığı gibi, eleştirel olmanın bir yoludur. Tzonis ve Lefaivre’in eleştirel bölgeselcilik söylemlerinde işaret ettikleri gibi bölgeselciliğin eleştirisi bölgeselci geleneğin geçerliliğini sorgulama veya yabancılaştırma (*defamiliarization*) yoluyla yapılabilir.

Eleştirelliğin farkını ortaya koyan bu düşünce biçimi, Mark Wigley’in önceki bölümde aktarılan “yolculukların tuhaflığı” (*strangeness of all journeys*) ile yerel unsurların, onlardan uzaklaşıldığında daha iyi anlaşılmasını ve yeniden ortaya konmasını sağladığı söylemi ile örtüşmektedir. Yabancılaşmayla eleştirelilik arasındaki ilişki, yolculuk ile sağlanan kendine ve bulunduğu çevreye belirli bir uzaklıkta konumlanma durumu ile açıklanabilir. Yolculuğun sağladığı uzaklık yabancılaşma durumuyla eleştireliliği getirmekte, eleştirelilik de yeniden yerel olana dönülmesi ve yerel olanın daha iyi biçimde kavranmasıyla sonuçlanmaktadır.

Tzonis ve Lefaivre (1996: 489), eleştirel bölgeselciliğin kaynağının Mumford'ın Uluslararası Üslup'a karşı ortaya koyduğu düşünceler olduğunu savunarak, böyle bir yaklaşımın "küresel" bir mimarlık pratiği ile ilişkisini de vurgulamaktadırlar. Bölgesel unsurların yabancılaştırma yoluyla tanımlanması, parçalarına ayrıştırılarak tekrar birleştirilmesi, mimarların evrensel yeteneklerinin bir kısmını oluşturmaktadır. Bilgili, sorumlu ve ehil mimarın kullanacağı bu yetenekler sadece yerel olana odaklanmanın kısıtlarını aşarak yerelliği anlamlandırmasını sağlamaktadır.

Frampton (1983: 21) Eleştirel Bölgeselcilik'in yüksek seviyede bir eleştirel öz-bilincin/kendini bilmenin (*self-consciousness*) sürdürülmesine bağlı olduğunu ileri sürmektedir. Bu öz-bilincin sağlanması, Frampton'a göre, eleştirel bölgeselcilik pratiğinin evrensel uygarlığın etkisi ile belirli bir yerin özelliklerinden dolayı olarak çıkarılan unsurları bağdaştırma stratejisiyle olanaklıdır.

Nesbitt (1996b: 468), Frampton'ın Eleştirel Bölgeselcilik söylemini Frankfurt Okulu'nun "Eleştirel Teorisi" ile yerin özgüllüğüne fenomenolojik bir ilgiyi sentezleyerek oluşturduğuna dikkat çekmektedir. Nesbitt (469) Paul Ricoeur'un kültürün yerel ve özel bir olgu olarak baskın evrensel uygarlık olgusuna karşıtlığını doğanın teknolojiye karşıtlığı ile açıkladığını; Frampton'ın da eleştirel bölgeselcilik ile bu iki olgunun bütünlüğünü vurguladığını söylemektedir. Nesbitt, Frampton'ın yerel üslup unsurlarının kucaklaşmasını istemediği gibi modern mimarlığa karşı da olmadığını altını çizmektedir. Frampton, mimarlıkta savaş öncesi dönem Modern Akım'ın özgür ve şiirsel mirasının devamını sağlayacak eleştirel pratik için alternatif bir teorik yaklaşım oluşturmayı amaçlamaktadır (Aktaran: Nesbitt, 1996b: 469). Bu yaklaşımıyla modern mimarlığın devamını önemseyen Frampton'ın, Mumford ile paralel görüşler ortaya koyduğu gözlenmektedir. Bölgeselcilik modern mimarlığa değil, Uluslararası Üslup'un "düz, temizlenmiş arazi idealine" karşıdır; buna yanıt olarak "topografya ile etkileşim ve topografya vurgusu"nu önemsemektedir (Nesbitt, 1996b: 468).

Suha Özkan'a göre (2007: 103) coğrafi bir bölge bir toplumu hem kültürel hem de çevresel özellikleriyle tanımlamaktadır. Özkan kültürün yaşamın yönleri ve yaygın ifade biçimlerini, doğal çevrenin ise iklim ve topografyayı anlattığını belirtmektedir. Özkan, çizdiği çerçeve içinde bölgeselcilik yaklaşımlarını vernaküler ve modern-bölgesel olmak üzere iki yönde ele almaktadır. Vernaküler yaklaşım, temelini belirli bir kültüre ait yapı

geleneğinden alan ve yerel çevreye uygun çağdaş mimarlık dağarcığına katkı koymaktadır; bunun yanı sıra Özkan vernakülerizmin bölgesel imaj-yaratımına odaklandığını da vurgulamaktadır. Modern bölgeselci yaklaşım ise küresel alanda ilgi talep eden Uluslararası Üslup’a tepki olarak belirli yerel şartlara altında anlam ve içerik aramaktadır. Özkan’a göre, uygulama alanı küçük ölçekli yaşam birimleriyle sınırlı kalan vernaküler bölgeselciliğin (105) aksine modern bölgeselcilik hem geçmişin anıtsal mimarlığından hem de sivil mimarlardan türetilen tüm ölçeklerde yapı aktivitesine uygulanmaktadır (107). Özkan, mimari unsurların olduğu gibi veya soyutlanarak kullanıldığı iki farklı modern bölgeselci tutumu somut ve soyut olarak değerlendirmektedir. Özkan kütle, doluluk ve boşluk, oranlar, mekân algısı, ışık kullanımı ve strüktürel ilkelerin yeniden yorumlanmasıyla ve bunun yanında kültürel konuların yapıya taşınmasıyla ortaya konacak soyut bölgeselci mimarlığın “zor ve ince bir çizgide” uygulanacağını belirtmektedir. Çünkü pastiş (seçkin sanat yapısının taklidi) ve derleme olandan ayrılacak bölgeselci bir yapı ortaya koymak uzun ve zahmetli bir özveri sürecidir (109).

Vernaküler, yerel-bölgesel olarak nitelenmektedir. Bu doğrultuda küçük ölçekli yapılardaki mimarlığın ifadesi olarak, erken dönem teknolojisinin sınırları içinde tanımlanan yerel malzeme ve geleneksel yöntemlerin kullanılmasını gözetmektedir. Modern bölgeselciliğin ise bölgeyi yöre ve çevre olarak daha kapsamlı bir çerçevede ele almakla yorumlama, soyutlama ve yeni anlamlar yaratma yoluna gittiği düşünülebilir. Frampton’ın odaklandığı topografya vurgusu ve soyutlamayla elde edilecek kütleli ve mekânsal kompozisyonların uyumu modern bölgesel mimarlığı oluşturacaktır.

Ricoeur (2007: 43), insanlığın tek bir dünya uygarlığının kapsayıcılığında büyük bir gelişim programına ayak uydurması ve aynı zamanda kültürel mirasını bu yeni yapılanma içinde korunması/sürdürülmesi ve bu yapıya uyum sağlaması görevini de yerine getirmesi gerekliliklerinin baskısını deneyimlemekte olduğunu vurgulamaktadır. Dünya uygarlığının teknik uygarlık olduğu söylemi üzerinden Ricoeur, bilimselliğin soyut ve rasyonel düzeyde uygarlığa evrensel bir karakter kazandırdığını ileri sürmektedir. Bilim ise, Ricoeur’a göre, menşei neresi olursa olsun insani boyutuyla insanlığı birleştirici özellik taşımaktadır; insanlığın birliği modern uygarlığın diğer tezahürlerinin öncülüğünü yapmaktadır.

Gelişim ve mirasın korunması, evrensellik ve yerellik kavramlarının işaret ettikleridir. Gelişim teknoloji ile belirlenirken, yerel olan doğal olan olarak ele alınabilir. Teknoloji

insan yapımı/üretimi soyut ve nesnel olarak tanımlanabilir olan iken, doğal olan coğrafya, iklim ve topografya/yer/arazi gibi özellikleri içermektedir.¹

Soyut olma durumu burada önemlidir. Evrensellik soyut olarak etki göstermektedir. Modern mimarlığın soyut ve rasyonel dili bu evrenselliğin ifadesidir. Ricoeur (2007: 45) teknoloji ile rasyonelleştirilen yaşam biçiminin evrenselleştiğini, bu durumun konut ve giyimde standardizasyon ile kendini gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Bölgeselciliğin modern bir yaklaşım çerçevesinde işaret ettiği evrenselliğin, rasyonelleşen ve standartlaşan bir yaşam biçimi ile değil, farklı coğrafyalarda var olan kültürel farklılıkların tanımladığı farklı yaşam biçimlerinin insancıl özellikleri ile kapsanmasıyla sağlandığı söylenebilir. Canizaro'nun (2007: 368) Anthony Alofsin'in "yapıcı bölgeselcilik" (*constructive regionalism*) olarak adlandırdığı eleştirel yaklaşımında "insancıl mimarlık" üzerinde durması çıkarılan bu sonucu desteklemektedir.

Alofsin'in (2007: 370), Mumford'ın "The Skyline" makalesinde Uluslararası Üslup eleştirisi olarak ortaya koyduğu *Bay Region Style* ile steril ve soyut modernizmi düzeltmek üzere getirdiği "yerli/doğal (*native*) ve insancıl (*humane*) bir modernizm" önerisini dile getirerek evrenselliğin soyut kavramlarla değil insancıl unsurlarla gerçekleştirileceğine dikkat çekmekte olduğu düşünülmektedir.

Alofsin, Mumford'ın ortaya koyduğu *Bay Region* okulunun ilkelerinin "eleştirel" ve "üretimle yönelik" özelliklerini vurgulamaktadır. Alofsin'in vurguladığı bu ilkeler şöyle sıralanabilir:

"istikrarlı organik bir gelişim"; "hem işveren hem mimar için doğal ve uyumlu formlar üretmek"; "malzeme ve form açısından kısıtlı seçimlerle makineyi sembolize etmek yerine farklı kişiliklere yer açmak"; "evrensel-bölgesel, mekanik-insancıl, kozmopolit-özgü" olanı uzlaştırmak; "bilimin ve makinenin evrensel derslerini özümseyerek onları doğayı, iklimi, topografyayı ve bitki örtüsünün önemini de göz önüne alarak insan ihtiyaçlarıyla uzlaştırmak". (Alofsin, 2007: 371).

Alofsin Mumford'ın denge arayışında olduğunu vurgulamaktadır; Mumford evrensel olanın zararına yereli abartan bir yapı tutumunun zamanın gereklerini karşılayamayacağını

¹Frampton'ın altı direnç noktası, doğal olan özelliklere işaret etmektedir: Dokunulurluk, yer kavramı, bağlamsallık, tektonik, şiirsellik, yabancılaştırma (Aktaran: Aycı ve Boyacıoğlu, 2012).

savlamaktadır. Mumford’a göre denge, evrensel ve yerel gibi ilk söyleyişte zıt gibi görünen ancak birbirini tamamlayan unsurların uzlaşması ile olduğu kadar, ele alınan konunun veya özelliklerin yeni ve farklı arayışlarla genişletilmesiyle sağlanacaktır:

Bay Region mimarlığı hem bölgeye aittir, hem onu aşar: makineyi benimser ve onu aşar. Özel ihtiyaçları, alışkanlıkları, durumları yok saymaz, ama onları ortak bir uygarlık formuna çevirir. (Aktaran: Alofsin, 2007: 372).

Bölgeselci ilkelerin birbirini tamamlama veya var olan anlamın ötesine geçme (veya “ötesinde düşünme”, Bhabha) arayışları eleştirel bir yaklaşımı temsil etmektedir; eleştirel arayışın ortaya koyacağı yeni bir bilinç ise “üretime yönelik” olacaktır.

Alofsin, eleştirelilik ve üretime odaklanmanın yanı sıra, Mumford’ın bölgeselcilik söylemlerinde ve sonrasında Tzonis ve Lefavre’in eleştirel bölgeselcilik söylemlerinde temel aldıkları yerel yaşamın olanaklarıyla ilgilenen “insancıl bir mimarlık” ve bunun sağlanması için “doğrudan deneyim” durumlarını savunmaktadır. Alofsin (s. 372), Mumford’ın bölgeselci olduğunu ileri sürdüğü “eleştirel” ve “üretime yönelik” ilkelerinden hareketle geliştirdiği “yapıcı bölgeselcilik” söylemini ortaya koymaktadır:

Gerçek bir yapıcı bölgeselcilik yerel renklere, malzemeye ve alışkanlıklara cevap verir; geleneği kucaklar ve dönüştürür; kırsal ya da kentsel alanda kendi ortamına bağlanır; zanaati geliştirir ve teknolojinin sınırlarını zorlar; bireyin evrensel arayışına yönelir. Bu kriterleri geniş kapsamda her mimarlığa ve her spesifik işe veya mimara uygulayabiliriz.

Eleştirel özelliği nedeniyle, Alofsin yapıcı bölgeselciliğin çelişkilerini de eleştirelilikle sorgulamaktadır:

Yapıcı bölgeselciliğin bir çelişkisi, evrensel özellikleri aktarırken evrensel stili inkâr etmesidir. Stilin veya görsel hegemonyanın belirli bir çevreye dayatılması yapısal bölgeselcilikle çelişiktir. Yapıcı bölgeselcilik tasarımcı veya mimarın bireysel niteliklerini açığa vururken bireyin övülmesini inkâr eder; yapıcı bölgeselci bir mimarlık sanatsal seçkin veya tasarımcı kastı yaratmayan bir yapı sanatıdır. Sanatçıyı, elinin veya gözünün işini takdir edebiliriz ama sanatçı bizden biri olarak kalır. Yapıcı bir bölgeselcilik yapı zanaatını yüceltirken aynı zamanda makine ürünlerinin imalatında yeni bir bilinci teşvik eder. Elin işi ve makinenin becerikli biçimde kullanımı yeni sentez zeminlerini/düzeylerini gerçekleştirir. (Alofsin, 2007: 372).

Çelişkiler dışında yapıcı bir bölgeselcilik bir ideal, iyimserlikle iç içe olan bir yön sunar. İnsani kullanıma uygun oranlarda kullanışlı/geniş (*commodious*) binalar ve mimari geleneğin ve yerel yaşamın yüzleri olan cepheler yalnızca insanların birbirine bağlanmalarını değil, aynı zamanda mimarlığı büyüleyici/yüceltici (*ennobling*) bir

kültür ürünü haline getirmeyi/yükseltmeyi (*elevate*) de teşvik edecektir. (Alofsin, 2007: 373).

Bu yönleriyle yapıcı bölgeselcilğin, bireyin arayışını desteklerken mimarlığı seçkin bir uygulama veya mimarı seçkin bir kişi olarak toplumdan ayıran bir figür olarak görmek yerine daha demokratik bir anlayışı temsil ettiği söylenebilir.

Toplumsal ve sosyal sorumlulukların bilincinde bir bölgesel mimarlık yaklaşımı, bölgenin sosyal/kültürel, fiziksel/coğrafi gerçeklikleri üzerinde durmayı gerektirmektedir. Bu anlamda bölgesel düşüncenin gerçekçi bir yaklaşım meydana getirdiği de söylenebilir. Bölge, gerçek bir konuma ve bu konumun belirli özelliklerine işaret etmektedir. Gerçek bölgesel verilerle ilgilenen bir yaklaşım olarak düşünüldüğünde konumlandırılmış modern mimarlığın bölgesel yaklaşım ile ilişki kurabileceği söylenebilir. Bektaş'ın bu anlamda 3.2.3.te detaylandırılacağı gibi gerçek veriler doğrultusunda Anadolu bölgesine konumlanan modern bir mimarlık anlayışı benimsediği söylenebilir.

3.1.2. Bölgeselcilik ve Anadolu

Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren gerçekleştirilmeye çalışılan modern ulusun inşası kapsamında, Sibel Bozdoğan ve Esra Akcan'ın (2012: 35) vurguladıkları üzere, İstanbul'un Anadolu'nun iç bölgelerinden tarım, vergi, askerlik alanında tek taraflı yararlanan imgesi yerine Ankara'nın Anadolu'nun en uzak bölgelerine kadar ulaşmayı sağlamak üzere yeni ulusun merkezi olması fikri öne çıkmıştır. Bu düşünce ulusal sınırların ve bölgelerin eşit önemde olduğunu ortaya koymaktadır. Bu kapsamda 1932 yılında kurulan Halkevleri erken Cumhuriyet yıllarında “uygarlaşma aracı” olarak nitelenmiş; taşrada yaşayan Türkiye halkının tiyatro, klasik müzik, kitaplar ve sanat sergileri gibi etkinliklerle ilk karşılaştığı kurumlar olmuştur (36).¹

¹ Özer'in üzerinde durduğu Bauhaus'a benzer bir amaç ve uygulama Halkevleri'nde (19 Şubat 1932-1951) ve onu takip eden aynı ideali taşıyan Köy Enstitüleri'nde (17 Nisan 1940-1954) görülmektedir. Bauhaus'ta tiyatro, resim,...gibi alanların bir aradalığı ve toplu öğrenme biçimi bu kuruluşlarda da ön plandadır. Farklı eğitim alanlarının kapsandığı bu kurumlar uygarlaşma kapsamında bir aydınlanma devrimi amaçlamışlardır. Ayrıca, önceki bölümde bahsedildiği gibi CHP öncülüğünde benzer bir amacı taşıyan Yurt Gezileri (1938-1943) ressamların Anadolu'yu tanımaları için düzenlenmiştir. Halkevlerinin mimarlığı modern yaşamın gereklerine yönelik çok amaçlı büyük mekânları, çeşitli topluluklar için odaları, kütüphane, derslik, ofis alanlarını ise bunlardan ayrı blokta organize eden belirli bir tipoloji çerçevesinde yapılmıştır. Tasarımda açık toplanma alanı da halkevi mimarisinin bir özeliği olmuştur (Bozdoğan ve Akcan, 2012: 36). Neşe Gurallar (1999:139), Halkevleri'nin “halkı eğitmek”için birer araç olduklarına, bu nedenle eğitim ve kültür merkezi olarak yapıldıklarına dikkat çekmektedir. Halkevleri üzerine ideoloji ve mimarlık çerçevesinde detaylı bilgi için Neşe Gurallar'ın kitabı incelenebilir (Bkz. Gurallar, 1999).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Mustafa Kemal Atatürk ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin çağdaşlaşma projesi kapsamında Anadolu'nun her bölgesine eşit eğitim ve meslek edinme kurumları yerleştirilmek istenmiştir. Halkevleri ve Köy Enstitüleri'nin Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde ulaşılabilir mesafede bulunması, Anadolu'nun her bölgesinin birbiriyle iletişim içinde olarak benzer çağdaşlaşma süreçlerinden geçerek homojen bir toplum yaratma amacını gözetmektedir. Çağdaş ve homojen bir toplum yaratma çabaların politik değişimler doğrultusunda durdurulmuş olduğu gözlenmektedir. Tüm Anadolu'ya yayılması istenen köylerin ve köylünün modernleşmesi düşüncesi, Bozdoğan ve Akcan'ın (2012: 40) vurguladıkları endüstrileşme programı ile de bağlantılıdır; bu kapsamda, Atatürk'ün de ifade ettiği gibi endüstri olanakları ülkenin en uzak köşelerine modern, uygar, gelişen yaşam biçimlerini tanıtmak için tüm anayurda yayılmalıdır. Osmanlı'nın son dönemlerinde İstanbul ve bazı liman kentlerinde kurulmuş olan fabrikaların cumhuriyet ile birlikte tüm Anadolu'ya yayılması ve orta ölçekli ilçelerin genişleyen demir yolu ağıyla birbirine ulaşılabilir olmaları amaçlanmıştır (41).

Çağdaşlaşmanın ifadesi olarak endüstrileşme ile birlikte mimari çevrenin gelişmesi, özellikle başkent Ankara başta olmak üzere Anadolu kentlerinin planlanmasına da ağırlık verilmiştir. Cumhuriyet'in kuruluş yıllarındaki bu çağdaşlaşma/modernleşme projesi çerçevesinde, modern mimarlığın yere veya bölgeye ait olma kaygısından uzak yalın formlarla belirlenen biçimsel ifadesi benimsenmiştir.

Bu dönemlerde yine çağdaşlaşma projesi kapsamında eğitim kurumlarının gelişimine de önem verilmiştir. Türkiye'de mimarlık eğitimindeki eksiklikler dolayısıyla bu eksikliği tamamlamak amacıyla yabancı mimarlar eğitim ve uygulama alanda yer bulmuşlardır. 1930'lu yıllarda Türk mimarın artık yetiştiği ve onlara görev verilmesi gerektiği üzerinde tartışmalar yoğunlaşmıştır. Afife Batur (2005) Savaş Yılları olarak işaret ettiği 1938-1950 yıllarında mimarlıkta yabancı etkilerden farklılaşmaya yönelmekle birlikte milli bir bölgeselcilik anlayışının ortaya çıktığını; bu dönemde modern karşıtı bir tutumla gerçekleştirilecek yerel mimarlığın ulusal ideolojiyi (36) desteklemek adına öne çıktığını ifade etmektedir. Bu doğrultuda, Özer'in de vurguladığı üzere, mimarlar bir kalıp bulma zorunluluğu içine girmişlerdir: "Bulunması gereken ideal kalıp, yabancı mimarların çalışmalarına antitez teşkil edecek şekilde, rejyonel (bölgesel), yani millî bir karaktere sahip olacaktır." (Özer, 1964a: 56). Özer bu tutumu "mimarının ütöpik bir milliyetçilik

idealine alet edilmek istenişı” nedeniyle eleştirmektedir, bu tutum mimarları “gerçek mimariye” (47) uzak düşen eklektik bir yaklaşıma yönlendirmektedir.

Bu dönemde Güzel Sanatlar Akademisi öğrencileri için hazırladığı *Mimari Bilgisi* kitabıyla dönem tartışmaları içinde önemli yeri olan Bruno Taut Özer’le benzer bir perspektifle “milli” unsuru mimarlığın dışında tutmaktadır. Esin Boyacıoğlu (2010: 137), Taut’un uluslararası tutumun ürettiği “basmakalıp” mimarlığa karşı “üzerinde yer aldığı toprağın özelliklerine göre ulustan ulusa farklılık göstermesi” gereken bir mimarlığı savunduğunu belirtmekte, Taut’un toprak ve iklime yaptığı vurguya dikkat çekmektedir. Boyacıoğlu (139), Taut’un *Mimari Bilgisi* kitabında ağırlıkla iklimi ve doğayı öne çıkarmasından yola çıkarak doğru mimarlığı yaratmada iklimi tek ve yegâne araç olarak ele aldığını; ulus kavramını kullanırken de “bölgeye ve iklime, mimarlığın üzerinde bulunduğu yere” işaret ettiğini vurgulamaktadır. Taut (1938: 75), kitabında proporsiyonu mimarinin dayandığı biricik nitelik olarak değerlendirmiş ve üç temel mimarlık esası olan teknik, konstrüksiyon ve fonksiyonu kullanan ve yönlendiren unsur olduğunu vurgulamıştır (76). Taut’un milli değerler yerine iklim ve proporsiyon üzerinden geliştirdiği yaklaşımıyla Özer’in “gerçek mimari” vurgusuna benzer bir yorumla somut yöntemlere ve doğal verilere dayanan bir mimarlığa değer verdiği görülmektedir.

Türkiye mimarlığında bölgeselciliğin milliyetçilikle bağdaştırılarak işlenmesi bölgeselciliğin evrensel ve yerelin sentezi olarak modern bir yaklaşım olmasından farklı bir değerlendirme olarak görülmektedir. Batur (2005: 37), Sedad Eldem’in yürüttüğü Milli Mimari Semineri’ne bu yılların anlayışını yansıtacak biçimde yerli iş gücüyle meydana getirilen, iklime ve yerel malzemeye uyan yapıyı savunan bir manifesto olarak dikkat çekmektedir. Eldem, “milli karakterde” bir mimariyi ve “devrimin yarattığı ideal bireyi” vurgulamaktadır (Batur, 2005: 37). Sedad Eldem’in Milli Mimari Semineri ise milliyetçilik duygusunu içinde barındırmakla birlikte, üzerinde bulunulan kültürel coğrafyanın mirası olan sivil mimarlığı öne çıkarmasıyla içerik olarak yine de farklı bir yerde durmaktadır. Bölgenin mimarlık özelliklerini ortaya koyacak en küçük yaşama birimi olarak ev, bu çalışmanın ana konusu olmuştur. Suha Özkan’ın değindiği gibi, Milli Mimari Semineri, küçük yaşam birimlerine odaklanarak modern bölgeselci yaklaşımdan ayrıştığından yerel biçimler üzerinde duran vernaküler bölgeselci yaklaşım kapsamında değerlendirilebilir:

Hâlbuki en eksik ve tamamlanması lazım gelen görüş, evi görüştür. Filhakika, Sivil mimarimizin etüdlerinin esasını teşkil eden eski devirler ortadan kalkmaya mahkûmdurlar. Ve hatta ortadan kalkmaları normal bir şekilde değil, normalden daha süratli olmaktadır. Bunun için, normal Türk mimarisini etüd etmek bugün çok lüzumlu ve müstacel bir şekil almıştır. Bu sebepten dolayı Güzel Sanatlar Akademisi Mimari kısmında bir Milli Mimari Semineri tesis edilmiş, ve bu Seminer ilk iş olarak, elan mevcut ve yakın bir istikbalde kaybolacak sivil binaların planlarını rölöve etmeye başlamıştır. Bu işin yapılması ile ne maksat güdülüyor? Biri yukarıda zikredilen iş için talebeyi kullanmak, ikincisi de bu işi talebeye hizmet edecek bir şekle sokmaktır. Filhakika, Sivil mimarinin etüdünden bilhassa evlerin rölövesinden talebe çok istifade edebilir fikrindeyim. Vakıa bugün dokümanlar henüz eksik ve dundur. Talebe kendi yaptığı rölöve üzerinde bizzat tetkikat yapmak mecburiyetindedir. Fakat dokümanlar toplanınca tetkik fenni de yenilemiş ve kolaylaşmış olacaktır... (Eldem, 1936).

Eldem milli mimariyi kuramsal olarak ifade ettiği makalesinde mimari yapı stilinin yabancı etkenlerden uzak, tamamen yerli olması gerektiğini “bu tarzın yerli ihtiyaçlara, yerli işçi ve insanlara, yerli malzeme ve toprak şeraitine uygun olması lâzımdır” diyerek açıklamıştır (Eldem, 1940: 69). Özer, Eldem’in yabancı etkenlerin etkisini reddeden, bu konuda İtalya ve Rusya’daki yapılaşmayı örnekleyerek desteklediği bu yaklaşımını olumsuz anlamda eklektik ve milli bulmaktadır. Çünkü Özer’e göre (1964a: 65) milli mimari “aktüel gerçeklerle ilginin kesilmiş olması, geçmişten modeller arayarak bunları çağdaş konulara zoraki bir şekilde adapte etme çabaları ve nihayet kaynak bakımından kendi öz geçmişine yönelerek bu noktada ısrarla durulması” bakımından İngiltere’deki Gothic Revival gelişimine benzemiştir. Geçmişten modellerin zorlama yollarla adapte edilmeye çalışılması da Özer için (67) yabancı modelleri uygulamak kadar Eldem’in deyişiyle “taklitçiliğe” götürmektedir.

Özer, Paul Bonatz’ın Uluslararası Modernizm ile ortaya konmuş olan mevzua uygunluk (*Zweckmaessigkeit*, fonksiyonalizm) ve yeni-nesnelcilik (*neue-Sachlichkeit*) akımlarının taş, tahta gibi eski malzemelerin yerine çelik, beton ve cam gibi malzemeleri koymasına karşılık milli mimariyi desteklediğinden söz etmektedir. Bonatz’a göre “kendi kültürünü şuurla kavramak, milli bakımdan kuvvetlenmek demektir... Bu ise geleneğe götürür.” Bonatz, ayrıca Özer’in (70) duygusal bir tarif olarak nitelediği şekilde “her yerin kendine öz toprağından nasıl bir kuvvetin fışkırdığı hissediliyor ve köksüzleşmenin acısı duyuluyor... Taşlara bakınca, bir baht ve bir kahramanlık okunacaktır ve bunlardan milli klasik bir sanat peyda olacaktır” diyerek milliyetçi ve gelenekçi tutumunu öne çıkarmaktadır. Özer’e göre böyle bir tutum mimarlığı ancak sembolik bir ürün haline getirmektedir.

Özer milliyetçi tutum ile sembolikleştirilen mimarlık üretiminin güncel gerçekler ve ihtiyaçlardan koptuğunu vurgulamaktadır. Özer, bu şekilde milli düşüncelerle yola çıkan bölgeselci anlayış ile kendinin ideal olarak gördüğü sentez fikrinden de uzaklaşıldığını düşünmektedir. Evrenselliğin vurguladığı insancılık ile yerelliğin kültürün ifadesi olarak toplumsallık ve bölgesellik amaçlarının sentezi modern bir anlayış olarak ortaya çıkmaktadır. İnsancıl olanın toplumsal olan ile bağlantılı olduğu düşünülmelidir, çünkü insanın toplumsal bir yapı olarak karşılığı bireydir. (Tanyeli, 2007a: 8-9) İnsancıl olanı amaçlayan Tanyeli'nin deyiimiyle “evrensel bir özne” olarak mimar birey böylece toplumsallığı ve bölgesel kültürlerin etkisini de önemseyerek bunları mimarlığa taşımayı amaçlamış olmaktadır.

1940'ların milli mimarlık eğilimleri, 1950'lerde Batıda da tekrar egemen olan “üniversalist” yani evrensel tutum ile birlikte Türkiye’de de mimari gelişmelerin bu yönde ilerlemesiyle sonuçlanmıştır. Batur (2005: 46) da 1950'lerde Amerika'dan alınan Marshall Yardımı'nın ve Amerika'da gelişen yeni Uluslararası Üslup'un etkisinin Türkiye’de görüldüğüne dikkat çekmiştir. Sibel Bozdoğan ve Esra Akcan (2012: 105), 1947 yılında Türkiye'nin Marshall Planı'na dâhil edilmesinin yanı sıra 1952'de NATO üyesi olmasının bu dönemde Batı olarak kabul edilen politik çerçevenin Avrupa yerine Amerika olmasında etkisi olduğuna değinmektedirler. Batur, Amerika bağlamındaki bu Uluslararası Üslup'u “Avrupa modernizminin popülist-politik içeriğinden soyutlanmış ve Amerikan gökdelen mimarlığının teknik ve ticari deneyimiyle birleşmiş yeni bir versiyonu” olarak tanımlamıştır. Batur'a göre (2005: 48) 1950-1960 arası dönemde Türkiye mimarlığı Uluslararası Üslup'un ilkeleri ve formlarının adaptasyonu olarak gelişmiştir; bunu yaparken Türkiye'nin kültürel ve fiziksel çevresine ve teknolojik yapısına uygunluk göz ardı edilmiştir.

Özer (1965: 24) paralel bir düşünceyle 1950'lerin başlarına kadar rasyonel tutumun etkin olduğunu belirterek, bunun savaş sonrası dönemde mimari ihtiyacın karşılanması için ekonomik, hızlı, fazla sayıda bina inşa etmek gerekliliğinden kaynaklandığını belirtmektedir. 1965 yılına kadar gözlemlenen biçimsel zenginleşme çabaları ise bu savaş sonrası dönemlerden sonra meydana gelen sosyal, ekonomik ve teknik gelişmelerle mimaride yeni arayışların başlamasıyla imkân bulmuştur. Özer (25) “monoton, isimsiz, renksiz” olana tepki olarak ortaya çıkan bu yönelime “ferdileşme, sübjektifleşme, başkalaşma çabaları” olarak da bakılabileceğini ileri sürmüştür. Özer'in (1964a: s. 79)

dediği gibi, “hayatietini gerçek verilerde bulmayan eğilimler”, “karşıt yönde bir takım eğilimlerle ortadan kaldırılmak” istenmektedir; 1960’larda, 1950’lerin standart formları yerine yeniden rejyonalist verilere ağırlık verilmeye başlanmıştır. Bu kez Özer’in vurguladığı gibi farklı bir reyjonalizm gelişmektedir. Özer, Le Corbusier, Paul L. Wiener, G. Candilis ve S. Woods gibi mimarların farklı ülkelerin mimarlıklarını araştırıp onlardan esinlenmelerini ve İkinci Dünya Savaşı sonrası Japonya’da gelişen modern Rejyonalizmi bu görüşünü izleyen örnekler olarak vermektedir.

Batur (2005: 53), liberalizm ve çoğulcu demokrasinin egemen olduğu bir dönem olarak 1960’lar döneminde özgür düşüncenin, ifadenin ve örgütleşmenin sınırlarının genişlediği üzerinde durmaktadır. Toplumsal gerçekliğin önem kazandığı bu dönemde mimarlık alanında da paralel gelişmeler olmuş; mimarlar mesleğin niteliğini, işlevini ve mimarın toplumda yerini ve görevini sorgulamaya başlamışlardır. Bu eleştirel ortamın bir getirisi olarak iletişim ortamında gelişmeler kapsamında seminer ve kongreler düzenlenmiş, kurumsal örgütlenmeler artış göstermiştir (54). Dergilerde yayımlanan anketler – örneğin *Mimarlık* dergisinde “1970’te Mimarımız” anketi – bu tartışma zemininin bir ürünü olarak görülebilir. Tanyeli (2007c: 44), 1960 ve 1970’lerde, 1940’lar ve 1950’ler döneminin düşünsel kuramsal metinlere yer vermeyen ve “Batı katarına bağlanmak” amacıyla Batı’nın gelişmişliğine yetişmeye çalışan ortamının aksine, öncelikle Türkiye’deki sosyal ve ekonomik konularla ilgilenildiğine dikkat çekmiştir. Bozdoğan ve Akcan (2012: 171) ise üç darbe arasında sıkışmış olarak niteledikleri 1960’lar ve 1970’lerde mimarların devlet meselelerindeki sorumlulukları ve haklarıyla her zaman olduğundan fazla ilgilendiklerini vurgulamışlardır. Bu doğrultuda, yeni nesil mimarlar, mesleki kurumsallaşma aracılığıyla seslerini hükümete duyurmak yoluna gitmişlerdir.

1960’lar ve sonrasında Türkiye mimarlığının çoğulcu ve toplumsal yaklaşımlarla tanımlanmakta olduğu görülmektedir; bunda etkili olan en önemli olay 1960 darbesinin baskıcı yönetimi bitirmesiyle yenilikçi akımlara ve demokratik kurumlara yer açması olmuştur. Yücel’in aktardığı üzere (2005: 127) yeni anlayış kapsamında yeni ihtiyaçlar doğrultusunda kamu kurumları için açılan yarışmalar ile endüstrileşme ihtiyacını karşılayacak yapılarda teknolojik gelişmelerin yanı sıra; kültürel bilinç ve duyarlılık çerçevesinde koruma ve restorasyon konuları da ön plana çıkmıştır. Yücel’in (129)

değindiği gibi, Batı'nın Türkiye üzerinde etkisi çerçevesinde kültürler arası etkiler biçimsel olarak mimarlıkta ifade bulmuştur.¹

Meltem Gürel (2016), aynı paralellikte, 1960'ların Türkiye'sinde toplumsal konuların öne çıktığını, bu doğrultuda politik, sosyal, entelektüel ve mimari alanda değişimlerin gerçekleştiğini belirtmektedir. Gürel (2016: 2) Demokrat Parti'nin (DP) 1950-1960 arasında Türkiye'nin modernizasyonu politikası kapsamında mimari ve şehircilik uygulamalarına odaklandığına; darbeden sonraki dönemde 1961 seçimleriyle DP yerine gelen koalisyon hükümeti ile farklı bir politik ortama girildiğine dikkat çekmektedir:

1950'lerdeki Türkiye mimarlığı ile 1960'lar-ortası ile 1970'ler Türkiye mimarlığı arasındaki temel bir fark ideolojiyle belirlenen bu sosyo-politik bağlamdır. Amerika'daki Sivil Haklar Hareketi bu yönelimde etkili olmuştur. Bu politik ve entelektüel bağlam içinde ve bilimsel ve fonksiyonel tasarım ile modern mimari formların küresel boyutta eleştirilmesiyle tasarımcılar yeni denemeler ve arayışlar içinde olmuşlardır. Bu yeni keşifler arasında "uluslararası" prizmanın parçalanması; plastikliğe ilgi; organik fikirler; bölgesel, kültürel, tarihsel ve geleneksel formlar; özellikle Team Ten, Louis Kahn ve Japon Metabolizmi etkileriyle gelişen Yeni Brütalizm sayılabilir. (Gürel, 2016: 4).

Yücel (2005), 1950'lerin prizmatik kutusunun bozulması yönünde yeni biçim arayışları arasında "organik" kompozisyon, parçalı blok, plastik bir ifade biçimi olarak çoklu-açısal organimsi kompozisyonlarını saymaktadır. Bunlar katı geometriden uzaklaşan Yeni Brütalist mimarlığın ifadeleri olarak ortaya çıkmaktadırlar (136). Gürel'in de yeni keşifler olarak ortaya koyduğu bu yaklaşımlarda genel anlamda biçimsel kaygılar ön plandadır. 1960-70 yılları, mimarların toplumsal konularla ilgilemesinin de etkisiyle, mimarlığın gelişiminin tartışma bağlamı ve "kolektif ruh" çerçevesinde gerçekleştiği yıllar olmuştur (Bozdoğan ve Akcan, 2012: 171).

Çoğu mimarın toplum sorumluluklarda şevkle gönüllü olması mimari değerlerini farklı yollarda geliştirmiştir. Bu yolar, Uluslararası Stil hoşnutsuzluğu ve bilinçli olarak veya olmayarak Amerikan kültür emperyalizmiyle bağlantıdan mimari kaygıların merkezine insan kullanımını koyan işlev vurgusuna; entelektüel "gerçek bölgesel mimariyi" bulma çağrısından, eski kent dokusunu tehdit eden sosyo-ekonomik eğilimler karşısında tarihi korumaya ilgiye kadar farklı yaklaşımlar arasında değişmiştir. Dünya çapında uzun bir modern mimarlık tarihi perspektifi içinde kullanıcıya, bağlama ve ülkenin şartlarına yapılan vurgu mimarlık ile 1960'ların politik ruhunun harmanlanmasından başka bir şey değildir. (Bozdoğan ve Akcan, 2012: 172).

¹Atilla Yücel, biçimsel eğilimlerden özellikle "Wright'a ait organik" veya organimsi tutumunun Bruno Zevi ve Rolf Gutbrod'un dersleri aracılığıyla veya Niemeyer, Aalto, Bakema, Tange ve Kahn gibi mimarların yapılarını da içeren dönemin mimarlık dergileri aracılığıyla Türkiye'de etkili olduğunu aktarmaktadır.

Yukarıda ele alınan tartışmalardan anlaşılacağı gibi, kolektif ruhun meydana getirdiği çoğul mimarlıklar içinde parçalı blok, organik mimarlık, bölgeselcilik gibi çeşitli mimari düşünce ve uygulamalar sayılmaktadır. Prizmatik kutuya karşıt olarak parçalı blok şeması, Şevki Vanlı ve Enis Kortan gibi kuramcı ve eleştirmenler tarafından çokça uygulanan bir tasarım formülü olmasıyla eleştirilmiştir. Ancak Behruz Çinici, bu yaklaşımı prizmatik bloğun insanı önemsemeyen biçiminin aksine; dinamik, esnek, doğaya adapte olabilen, durum odaklı (*case-specific*), yani programın işlevsel gereklerinden doğan sonuçlara olanak sağlayan parçalı bloğun insan ölçeğinde olmasıyla savunmaktadır (Bozdoğan ve Akcan, 2012: 183). Çinici'nin bu tutumu, onun bölgesel özelliklere, yani yere, bağlama ve insan yaşamına uygun mimarlık arayışında olduğunu göstermektedir.

Yücel (2005: 130), 1960'lar ve 1970'lerin tartışmalarında tarih konusunun önemli yer tuttuğunu vurgulamaktadır. Bu dönemlerde görülen çoğulcu yaklaşımlar kapsamında özellikle bölgeselciliğin farklı yorumlarının etkisine değinmektedir. Yücel'e göre, organik mimarlık, organımsı, Yeni-Brütalizm gibi tarihten esinlenen eğilimler "Yeni Bölgeselcilik" anlayışını geliştirmiştir. Çinici'nin insana ve duruma odaklı olmasıyla savunduğu parçalı blok şeması da Yücel'in değindiği organik mimarlık ve organımsı tutumlarına benzerlik göstermesi ve bunun yanında bölgesel özelliklere uyum arayışıyla, bölgesel mimarlık söylemleri kapsamında değerlendirilebilir. Öte yandan, Bülent Özer'in daha sonra değinilecek olan "spontane mimarlık" söyleminin, organik bir yaklaşımı çağrıştırmakta olduğu; organik bir mimari tasarım sürecinin, parçalı blok ve organımsı yaklaşımlarında olduğu gibi bölgesel bir niteliği ortaya koyduğu düşünülmektedir.

Bozdoğan ve Akcan (2012: 185) Bülent Özer ve Doğan Kuban'ın ifade ettikleri "gerçek bölgeselcilik" teorilerine dikkat çekmektedirler; Özer ve Kuban'a göre gerçek bölgesel mimarlık hem Türkiye'nin koşullarına uygun olmayan biçimde Batıdan kopyalanan uluslararası formlara hem de geleneksel bölgeselci yaklaşımların biçimciliğine karşı bir alternatiftir. Bozdoğan ve Akcan (2012: 187) Özer ve Kuban'ın geliştirdikleri bölgesel düşüncenin, mimarlığı entelektüel ve bilinçli bir disiplin olarak ele alma söylemleriyle, Kenneth Frampton'ın eleştirel bölgeselcilik söylemine benzerlik gösterdiği üzerinde durmaktadırlar. Yücel ise Doğan Kuban'ın bölgeselcilik söyleminden Anadolu Bölgeselciliği olarak söz etmektedir. Doğan Kuban'ın Anadolu Bölgeselciliği söylemini, yapıların kendileriyle ve var oldukları kültürel çevreleriyle ilişkisinin incelenmesi olanağı üzerinden geliştirdiğini söyleyen Yücel, Kuban'ın bu söylemini "modern mimarlığın

gerçek yolu” ve “çevresel şartların yorumu” olarak değerlendirmesine dikkat çekmektedir (Yücel, 2005: 130).

Sibel Bozdoğan ve Esra Akcan (2012: 8) Türkiye’deki modern mimarlık tarihini inceledikleri kitaplarının girişinde, 1950’ler sonrasında mimarlıkta gelişmekte olan küresel/evrensel (*global*) perspektifler çerçevesinde Türkiye’de modern mimarlık için eleştirel ve kapsamlı bir açıklama sunma girişimi amaçladıklarını belirtmektedirler. Bozdoğan ve Akcan’ın bu girişimi bölgesel yaklaşımlar kapsamında değerlendirilebilir; 1950’lerden bu yana Avrupa merkezli ana akım modern mimarlık tarih yazımı söylemlerinden uzaklaşarak dünya çapında (*accross the globe*) çoğulluk, heterojenlik ve farklılık öne çıkarılmaya başlanmıştır. Merkezi ve tekil bir “kanonik modernizm” veya “Avrupa ana anlatısı” çevre coğrafyalardaki “diğer modernizmleri” dışlamaktadır; bunun yerine artık evrensel (*worldwide*), merkezsizleşen, heterojen, mimari fikirlerin ve biçimlerin dolaşımı ve çevirisini kabul eden küresel bir tarih ortaya koyacak “kozmpolit modernizm” öne çıkmaktadır (Bozdoğan ve Akcan, 2012: 9). Bozdoğan ve Akcan Türkiye’yi bu bağlamda ve özellikle 1980 sonrası dönemin küresel perspektifi içinde şöyle tanımlamaktadırlar:

1980’lerden itibaren, erken Cumhuriyet yıllarının kesinliğinin yerini modern Türk kimliğinin tanımı üzerine birbiriyle yarışan yeni çoğulluklar almıştır. Günümüzde, Avrupa’nın doğulu “diğer”olarak veya Orta Doğu’nun “Avrupa”sı olarak algılanan bu kimlik oldukça belirsiz, melez ve aşınmış doğu-batı kutuplaşması söylemine indirgenemez kalmaktadır. (Bozdoğan ve Akcan, 2012: 10-11).

1960’lı yıllarla birlikte başlayan çoğul arayışların, Türkiye mimarlık tarihinin farklı alanlarda verimli bir araştırma zemini sağladığı düşünülmektedir. Türkiye örneğinin, hem ulusal kimliğin ön plana çıkarılmak istendiği, hem de çağdaşlaşma projesi çerçevesinde evrensel değerlerin izlendiği “diğer” çevre ülkelerde olduğu gibi Doğu ve Batı arasında bir karşıtlık veya farklılık tartışmasının ötesinde farklı bir modern mimarlık çerçevesi çizmekte olduğu düşünülebilir. Bhabha’nın (1994) savladığı gibi, azınlık perspektifinden farklılıkların toplumsal eklemlenmesi/ifadesi (*articulation*) tarihsel dönüşüm anlarında gerçekleşen kültürel melezlikleri yetkilendirmeyi amaçlamaktadır. Bhabha’ya göre, “yetkili gücün” çevresindeki azınlıkların farklılıkları ifade etme hakkı, sahip oldukları geleneğin sürekliliğine değil, yaşamlarındaki beklenmediklik ve çelişki durumlarıyla geleneğin yeniden yazılması gücüne dayanmaktadır. Bu doğrultuda, geçmişin yeniden tanımlanmasıyla “diğer” ölçülemez kültürel zamansızlıklar geleneğin icadına tanıtılır

(Bhabha, 1994: 3). Başka bir deyişle, geleneğin yeniden yazılmasıyla farklılıkların icadı, “diğer” olmanın ötesinde yeni bir icat olarak melez bir kültürü düşündürebilir. Bu bağlamda, Türkiye’nin merkez gücün çevresindeki “azınlık” veya “diğer” olmanın ötesinde, farklı melezliklerin ifade bulduğu farklı kültürel ve coğrafi sınırları kapsadığı söylenebilir. Bu sınırlar, hem fiziksel olarak Türkiye’nin coğrafi konumunun belirlediği komşuluk sınırları, hem de – daha önce söz edilen parçalı blok, organik mimarlık, organimsi mimarlık, yeni brütalizm, bölgeselcilik gibi – farklı yaklaşımlardan etkilenmede etkili olan mimarların veya mimarlık dergileri aracılığıyla imgelerin, düşüncelerin yolculuğu ile karşılaşılan sınırlar olarak düşünülebilir. Türkiye mimarlığında “kozmpolit modernizm”i farklı sınırlarda ifade bulan çoğul yaklaşımlarla gerçekleşen melezliklerin belirlediği söylenebilir.

1980 darbesinden sonra Türkiye’de sıkıyönetim altında yasaklar getirilmiş, Mimarlar Odası’nın da içinde olduğu kuruluşlar kapatılmış, *Mimarlık* ve *Arkitekt*’ in içinde olduğu dergilerin yayımlanması durdurulmuş, çeşitli kamusal etkinlikler ve insan hakları kısıtlanmış; o döneme ait belgeler imha edilmiştir (Bozdoğan ve Akcan, 2012: 200). Bu olumsuz dönemin ardından “apolitik ve itaatkâr” bir Türkiye ortaya çıkmıştır. Ancak, Yücel’in dikkat çektiği üzere, yine de 1960’lar ve sonrası dönemin toplumsallığa önem veren ortamının devamı olarak 1980 sonrasında da bu yönde arayışlar devam etmiştir. Batur (2005), 1980-2000 arası olarak ele aldığı dönemde Türkiye’nin, daha önceki yıllarda da gündeminde olduğu gibi uluslararası sahnede yer alma çabasının devam ettiğini belirtmektedir. Uluslararası katılım ve ödüller bu bağlamda önemlidir. Bunların en etkililerinden Ağahan Mimarlık Ödülleri Türkiye’de ilk kez 1980 yılında Turgut Cansever ve Ertur Yener’in tasarladığı Türk Tarih Kurumu yapısına verilmiştir. Bu ödülü izleyen yıllarda Turgut Cansever, Mübeccel Kıray, Doğan Kuban gibi isimlerin Ağahan ödüllerinde jüri üyesi olmaları da bu kapsamda önemli bir gelişme olmuştur. (Batur, 2005: 80).

Ağahan Mimarlık Ödülleri’nin yerel özelliklere odaklanması, Türkiye mimarlığında da topluma ve mimari üretimde de hem sosyal hem fiziksel şartlara uymak üzere tarih ve bölgesel koşullara eğilen bölgeselcilik arayışlarının etkili olması birbiriyle paralellik gösteren süreçler olarak görülebilir. Kuban (1986a), 1980’lerde toplumsal değişimle birlikte gerçekleşen kuralsız kentleşme durumunun insanların kentlileşmesinin eksikliği nedeniyle sorunlu geliştiği üzerinde durmakta; toplumsal isteğin, taşralı ve köylünün

yeterli gördüğü durumla sınırlandığını ifade etmektedir. Kuban mimarının toplumsal istekten soyutlanmadan bu yönde değerlendirilmesi ve kentlere göçte artışa rağmen insanların kentlileşememesi sorunu için çözüm aranması gerektiğini vurgulamaktadır.

Gülsüm Baydar (1997: 200) da 1950'lere kadar Türkiye'de gerçekleşen köyden kente göç ve artan gecekondu yapıları üzerinde durmaktadır. Baydar'a göre devletin Cumhuriyet'in ilk yıllarında izlediği modernizasyon ve kırsal bölgeleri dönüştürme projesi benzeri yaşanmamış kentsel göçle sonuçlanmış; bu durum kentsel dokunun fiziksel ve sosyal anlamda dönüşümüne yol açmıştır. Kuban (1986a), bu paralellikte, köylünün kentlileşmeden, kent ile kır arasındaki farkı anlamayacağını ve bu nedenle kent geleneğine uygun yapılaşmanın gerçekleşmediği üzerinde durmaktadır:

Cumhuriyet Dönemi Mimarisi'ni bu fon üzerinde değerlendirince, kültürü homojenleşmemiş ve hep okumuş-okumamış, kent-köy hatta başkent-taşra bağlamında kalım bir kültür ortamının uzantısında, mimarlık ve kent üzerindeki biçimsel gözlemler bu ikilem içinde karşımıza çıkıyor. Bu kaçınılmaz bir tarih olgusudur. Ve bunun varlığını unutarak yapılan bir genel değerlendirme anlamsız gibi gözüküyor. (Kuban, 1986a).

En başta söz edilen erken Cumhuriyet döneminde amaçlanan Anadolu kalkınması ve Anadolu aydınlanmasının, çoğulculuğun yükselmesiyle ve toplumsal konuların ağırlıkla tartışılmasıyla tekrar değer kazandığı söylenebilir. Çoğulcu arayışlar içinde özellikle Ağa han Ödülleri ve 1980'ler sonrası koruma konularının önem kazanmasıyla bölgeselciliğin (Anadolu bölgeselciliği) de önemli bir yaklaşım olarak benimsendiği görülmektedir. Doğan Kuban, Anadolu bölgeselciliği düşüncesini şu sözleriyle ortaya koymuştur:

[...] organik, ferdiyetçi fikirlerin tesiri altında kaldığı belli olan bir anlayışın mahallî ifadesi" olan;
 [...] tarihi, ekonomik, kültürel faktörlerle belirli olan bir çevrenin ifadesi" olan; mahalli bir karakter, bir özellik, bir oradanlık" taşıyan;
 [...] teşekkül etmiş, yerleşmiş, yüzü kırışmış peyzaj, silüet ve yapı fizyonomisi içinde, yadırganmayacak, oturduğu yerin olacak bir mimarının meydana gelmesini" sağlaması gereken... (Kuban: 1961a).

Kuban mahallî (yerel) ifade ve "oradanlık" söylemleriyle Anadolu'dan olan "Türkiye içinden ve dışından çeşitli kültür tabakalarını sindirmiş bir Anadolu-Türk kültürü" taşıyarak bu Anadoluluğu devam ettiren geçmiş ile şimdinin bağına dikkat çekmektedir. Bu söylem, Mavi Anadolucuların kültürel süreklilik tezini anımsatmaktadır.

Bizden olan ve olmakta devam eden oradadır. Şehir yapısı, sokağı, evi, meydanı, çeşmesi, asırların elediği biçimleri, çeşitli bölgelerde çeşitli malzemeyi yoğuran, onlara anlamını kazandıran ve şimdi kesinleşmiş biçimler içinde bu anlamı kazandıran ruhu tanıtan yapılar Anadolu'dadır. (Doğan Kuban'dan aktaran: Özer, 1964a: 81).

Özer (1964a: 80), Kuban'ın bölgeselcilik tanımlarında Anadolu vurgusuna değinmekte; bu tanımları çelişkili ve muğlak bulmaktadır. Özer'e göre Kuban daha erken dönemde benimsenen "kuru bir milliyetçiliğin yerine bu defa, devrin eğilimine uyularak "Türkiye içinden ve dışından çeşitli kültür tabakalarını sindirmiş bir "Anadolu-Türk" kültürü"nü öne çıkarmaktadır. Milli mimari fikrini "ütopik bir milliyetçilik ideali" olarak niteleyen Özer, bu bağlamda, idealin artık Anadolu olarak ortaya konmuş olduğunu ifade etmektedir. Özer, Kuban'ı özellikle gelenekseli yeniye tercih eden ve gelenekselin sadece biçimlerini öne çıkaran söylemleri nedeniyle eleştirmektedir.

Daha önce söz edildiği gibi, Özer (1964a: 84) 1930 ve 1940'larda milli karakterde bir Türkiye mimarlığı arayışını idealize edilmiş bir kalıp araştırması olarak nitelemiştir. Özer, kalıp arayışı yerine, "spontane bir organizma" (86) olarak ortaya çıkarılacak mimarlık üretimini "gerçek mimari" olarak önermektedir; buna ulaşmak ise yapay sebeplere karşı koyacak kendiliğinden bir güç ile mümkündür. Gerçek mimari kavramını "toplumun mimari alandaki aktüel ihtiyaçlarıyla, bu ihtiyaçları karşılayabilmek için sahip olduğu aktüel imkânların arasındaki uygunluk" olarak tanımlayan Özer'in bu düşüncesinin, Mumford'ın tanımladığı insan ihtiyaçları ile yerin/bölgenin sağladığı imkânlar (iklim, topografya, yaşam kültürü gibi) arasındaki uyumu vurgulayan bölgeselci yaklaşım ile bağdaştığı görülmektedir. Özer'e göre:

Her ülkenin kendi öz gerçeklerinden ilham alan spontane mimarisi, dayandığı toplumun bünyesine, anlayışına, zevkine uymayan belirtileri hemen kabul edemiyor. Maddi ve manevi alanlardaki aktüel ihtiyaçlarla imkânların sınırladığı bu muafiyet kendiliğinden oluşmaktadır. (Özer, 1964a: 85).

Mumford'ın tanımladığı bölgeselcilik de yerin özellikleriyle gerçekleşecek "kendiliğinden" ve bulunduğu yere uyan bir mimarlık önermektedir. Böyle bir mimarlıkta mimari tasarım, ortamın fiziksel ve kültürel gereksinimlerine göre "kendiliğinden" gerçekleşmektedir. Özer (1964a: 86), toplumsal ihtiyaçlar ve imkanların tespit edilmesinin ise "spontane"/kendiliğinden bir mimarlık üretiminin koşulu olduğunu vurgulamaktadır.

Özer’e göre 1920’lerdeki fiili gerçeklere çare bulma eğilimi ilk zamanlarda Türkiye mimarlığında gözlenmemiştir; 1940 yıllarında egemen olan Milli Mimari dönemini ise Özer, zamanın dinamizmine yanıt olamayan statik bir durum içinde olduğuna işaret ederek tükenmiş olarak yorumlamaktadır. Rejyonalist eğilimler olarak ifade ettiği yaklaşımlarda ise sadece görsellikten yola çıkarak ait olunan kültürle bağdaşmayan eserler ortaya koyma yolunda çağdaş gereklerin temelinde yok sayıldığına dikkat çekmek istemiştir. Böyle uygulamalar biçimcilikten ileri gidememiş; bu nedenle “bilimsel ve uzun süreli, organize bir gidişin yol göstericisi” olamamış ve süreklilik gösterememişlerdir. (Özer, 1964b: 6).

Özer’in ifadesiyle (1964a: 87), “Türk mimarı” Türkiye’nin ihtiyaç ve imkânlarını mimari alanda değerlendirerek gerçek temellere dayanan bir mimarlık ortaya koyabilecektir; böylece “her türlü kaynağıyla tamamen bize ait ana bir karkas teşkil edilmiş olacaktır.” Özer, “bizden gelen ve bize ait olan – rejyonalist değil, fakat gerçek anlamda rejyonal – bir mimarının” ancak Türk mimarının bu görevi doğrultusunda gerçekleştirileceği sonucuna varmaktadır. Özer bölgeselci değil bölgesel diyerek iki yaklaşımın farkını vurgulamaktadır. Bu fark aynı zamanda biçimcilik ve kendiliğindenlik arasındaki farktır. Özer’in kendiliğinden olarak ortaya koyduğu yaklaşım Kuban’ın “oradanlık” söylemiyle benzeştiği düşünülebilir. Bu anlamda Anadolu mimarlık bu tez kapsamında Özer’in “kendiliğinden bölgesel” olarak tanımladığı, Kuban’ın ise Anadolu Bölgeselciliği altında aradığı bir yaklaşım olarak kabul edilebilir. Ancak Özer’in bölgeselci tutumu biçimci bir yaklaşım olarak vurgulamasından yola çıkılarak, biçimciliğe karşı “bölgesel” anlamında “Anadolulu” tanımı benimsenmektedir.

Modernist değil modern bir yaklaşım olarak bölgesel bir tutum çerçevesinde Bektaş’ın Anadolu’cu değil Anadolu mimarlık üretimini kendine amaç edinmesi bu çalışmanın temel odağını ifade etmektedir. Anadolu’cu olmak, Özer’in “idealist milliyetçilik” deyimine benzer idealist bir coğrafyacılığı veya bölgeselciliği tanımlarken; Bektaş’ın deyişiyle Anadolu’cu olmak, maddi ve manevi anlamda “spontane”, yani “kendiliğinden” benimsenen Anadolu’cu olma kimliğiyle Anadolu’cu bir mimarlığın imkanlarını araştırmayı işaret etmektedir.

Bektaş’ın da bu anlamda insan ihtiyaçlarına öncelik veren, yapının yapıldığı yere – maddi ve manevi anlamda – uygunluğunu amaçlayan bir mimari söylem ve yaklaşım benimsediği

düşünülmektedir. Bektaş, kendi deyimiyle “saptama” (Özer’in spontane bir mimarlık için bir koşul olarak gördüğü “tespit” ile aynı paralellikte) eylemini mimari yaratım için öncelikle yapılması gereken bir eylem olarak önemsemektedir. Özer’in değindiği toplumun ihtiyaçları ve imkânları kapsamında Bektaş’ın, özellikle Anadolu’nun mimarlık mirasını ve yaşama kültürünü belgeleme ile halkın eğitimi konularında gerekliliklerin saptaması ile bu alanlarda mimari üretime ve mimarlıkta bölgeselliğe ağırlık verdiği söylenebilir. Bektaş’ın çağdaşlık arayışı kapsamında benimsediği Anadolu bölgeselliğinin, konumlandırılmış modern mimarlık anlayışı ile de örtüştüğü söylenebilir. “Anadolulu” tanımı içerisinde Anadolu coğrafyası ve kültürüne olduğu kadar güne konumlanan modern mimarlık üretimi ortaya koyduğu düşünülmektedir.

3.1.3. Toplum bilinci ve aydın özne olarak mimar

Bülent Özer, yerel ve bölgesel olana odaklanılan 1960’lar ve sonrası dönemde gelişen toplumsal anlayışı vurgulamaktadır. Özer’e göre topluma yönelik mimari üretim, o toplumun insanına yani vatandaşına yönelik bir mimari üretim olarak ortaya çıkmalıdır. Özer (1964a) bu anlamda 1919’dan sonra mimarlıktaki değişimin insana ve topluma yönelişi (49) ile 1950’ler sonrası dönemde toplumsal gerçekliğe odaklanarak sorunların çözümlerini gerçek verilerde arayan yaklaşımın (79) benzerliğine dikkat çekmektedir.

Bülent Özer (1964a), Walter Gropius’un modern yapı sanatı kapsamında söylediği “mimari, daima ulusal, daima ferdi bir karaktere sahiptir” sözünü hatırlatmaktadır; bu sözün Özer’in 1919 sonrası dönemin insana ve topluma yönelen mimarlığını anlamlandırmasında etkili olduğu söylenebilir. Gropius’a göre modern mimarlığın ilgilendiği üç ana etmen birey, halk ve bu ikisini de içine alan insanlıktır. Bu doğrultuda Birinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen modern tutum, geçmişin eklektik ve biçimsel anlayışını terk ederek, insan ihtiyaçlarına yönelmekte; bunu binalara taşıırken de yapıların açıklıkla bu özelliğini dışa da yansıtmasını amaçlamaktadır. (Gropius’tan aktaran: Özer, 1964a: 49). Özer, J. M. Richards’ın, Gropius ile aynı paralellikte mimarın toplumun aktüel ihtiyaçlarına yanıt bulması gerektiğini savunduğunu aktarmaktadır. Özer’in (47), Eklektisizm’e karşı gelişen “münferit tepkilerin sentezi” ile “gerçek mimariye yönelik” olarak nitelediği durumun modernliğin mimarlıktaki karşılığını anlattığı düşünülebilir. Özer’e göre modern mimarlık toplum ihtiyaçlarına yönelmesiyle ve yapı tasarımında ve programında açıklığı getirmesiyle “sentezci” bir davranışa (49) işaret etmektedir. Özer,

Gropius'un kurduğu Bauhaus'u "çeşitli zanaat ve sanat kolları arasında bir birlik sağlamak, öte yandan da zanaatçı ve sanatçıyı endüstri üretimine, makinaya alıştırmak gibi ikili bir gaye güden okul" olmasıyla bu sentezin sağlandığı bir ortam olarak örneklemektedir.¹

Bauhaus'ta sağlanmak istenen sentez ortamı, sanat ve zanaatı birleştirmesiyle, farklı alanların birlikteliği ve bütünlüğünü amaçlamasıyla ve bunu toplumla paylaşmayı amaçlamasıyla toplumsallığı önceliğe alan bir mimarlığa işaret etmektedir. Diğer taraftan, Bauhaus'un modernlik rolü çerçevesinde toplumu eğitime ve oluşturduğu örnek yaşam biçimiyle yönlendirme amacıyla toplumu değiştirmeye yönelik bir girişim üstlendiği de söylenmelidir. Alofsin'in ortaya koymuş olduğu yapıcı bölgeselcilik anlayışının stili inkâr etmesi, Özer'in ele aldığı eklektisizmi inkâr eden modern yaklaşımla örtüşmektedir.

Ferdin keyfi hareketlerine, yani sübjektif davranışlarına son vermek, ve mimariyi çeşitli bileşenleriyle yaşayan, sıhhatli bir toplumsal organizmaya maletmek, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra olumlu yolda çalışan Batılı mimarların başlıca gayesini teşkil edecektir. (Özer, 1964a: 50).

Özer'in değindiği üzere bireyden topluma yönelen bir mimarlık, Gropius'un vurguladığı gibi "mimarlığın ulusal ve bireysel karakterini" açığa çıkarma arayışındadır. Tanyeli'nin mimar birey ve toplum arasındaki ilişki üzerinde tartışmasının bu yönde bir açılım sağlayacağı düşünülebilir. Tanyeli, bireyin toplumsal bir konstrüksiyon oluşunu vurgulamaktadır:

Birey (ya da mimar özne) bir toplumsal konstrüksiyondur ve Türkiye'deki serüveni hiç de kolay yaşanmış gibi gözükmez. [...] Mimar özneler farklılaşmamış bir camianın içinde çalışmazlar; çeşitli kimlik grupları oluşturacak şekilde öbekler içinde konumlanırlar. (Tanyeli, 2007a: 8-9).

Bu çerçevede düşünüldüğünde mimarın toplumsal anlamda aktif olması, öncelikle toplumun bir bireyi veya aktörü olarak kendini tanıması ve ortaya koymasıyla olanaklı olacaktır. Bu yönde bir düşünce izinden gidildiğinde, mimar, Özer'in belirttiği gibi

¹ Resim, heykel ve mimarlığı üç sanat olarak ele alan Bauhaus'da çağdaş sanat ve mimarlık formlarına ulaşmak üzere mimarlık, zanaat ve sanat alanları ideal bir bütünlük içinde görülmekte ve bu bütünlüğün sağlanlaştırılması amaçlanmaktadır. Bunun yanında Bauhaus, toplumu değiştirme kapasitesine sahip olarak modern insanı ve modern çevreyi oluşturmayı amaçlamaktadır. "İnsan eğitim programı" kapsamında Bauhaus'ta öğretim ve üretim iç içedir. (Bauhaus-Archiv, Idea). Bauhaus programının beş bileşeni tiyatro, dersler, şiir, müzik ve kostüm partileri eğitimin parçalarını oluşturmaktadır. Özellikle kostüm partilerinde yaratıcı yeteneklerin ve tasarım zevkinin yaşanması; okulun kamuyla iletişimini sağlanması; bunların yanında "ortak ruhun" ve "oyun içgüdüsünün" gelişimi amaçlanmıştır. (Bauhaus-Archiv, Life).

“bireyden topluma” tek bir aşamada değil, öncelikle bireyin özne olarak kendine ve sonra özne olarak parçası olduğu topluma yöneleceği bir süreçten geçmelidir.

Birey tanımına girmek için, ortamın olağan davranış çizgilerinin dışında olmak gerekir. Birey olabilmek, kişisel verimi irdeleyen her tür soyut kalite tanımının ötesinde, bazen düpedüz eksantrik olmaya dek varabilecek ölçüde, çizgi-dışı olmak demektir. (Tanyeli, 2007b: 15).

Tanyeli, Türkiye’de mimarların kendilerini özne olarak görmelerinin eksikliğinden doğan bir sonuç olarak belgeleme eksikliği üzerinde durmaktadır. “Mimar birey”in Türkiye’de ortaya çıkışının en erken 20. yüzyılın başına dayandığını belirten Tanyeli (2007b: 15), bu anlamda bireyin “bir modernite (modernlik) çocuğu” olduğunu ve bu bağlamda kendi kendisini tarihselleştirdiğini iddia etmektedir (s. 16).¹ Birey, bunu gerçekleştirmek için

Kendi yaşamını bir tarih metni gibi kaydeder, belgeler, örneğin, anılarını yazar; hem yaşamını kaydedilecek kadar önemser, hem de giderek yaşamını kaydedilmeye değer biçimde yaşamaya doğru yönelir. Kendi tarihsel kimliğinin inşa edilmesini sonraki kuşak ve kişilere bırakamayacak kadar sabırsız, hatta küstahtır. (Tanyeli, 2007b: 16).

Tanyeli (2007b: 16) bu sözleriyle mimarın kendi tarihsel kimliğini inşa etmesinde ve bireyselliğini ortaya koymasında eserlerini belgelemesinin önemini ifade etmekte ve mimarın eserlerinin belgelenmesine göstereceği ilgi doğrultusunda belgeleneceği bilinciyle yaşamına özen göstererek mesleki üretimini değerli bir birikim olarak geliştireceğini vurgulamaktadır. Buradan yola çıkılarak belgelemenin mimarı dönüştürdüğü söylenebilir; mesleki üretimini belgelemeye yönelik çalışmalar çerçevesinde yürütmesi, mimarın düşünsel gelişimi ve anlatımında özgünlüğünü de belirleyecektir. Tanyeli bireyleşen mimarın modern olduğunun ve modernlik çerçevesinde normatif kalıpları yıkarak kendi normlarını inşa edeceğinin altını çizmektedir; özgünlük bu anlamda bireysel farklılıklarla belirlenen bir nitelik olarak görülebilir:

Bireyselliği var eden de, genel normatif kalıpların yıkımından başka bir şey olmayan Modernite ile birlikte, ortaya çıkan potansiyel olarak kaotik durumla baş edebilmek için kişisel stratejiler geliştirmektir. O bilgi ve etkinlik alanında artık herkesi bağlayan

¹ Tanyeli’nin (2007b: 23) belirttiği üzere, Sedat Eldem mimar birey olarak kendine ait bir arşiv yaratmak için yaptığı tüm işlerin belgelerini korumuştur; bunun yanında Milli Mimari Semineri ile de Türk sivil mimarlığının bir arşivini yaratmayı amaç edinmiştir: “Sedad Hakkı Eldem, Türkiye’de modern bireyin oluşumunda gerçek dönemeç kişilik.[...] Kendisini bir mimar özne olarak önemseyen, kendi emeğini ciddiye alan, kendi kendisine kişisel tarihçe yazmaya yönelik bir özlük bilinciyle davranan biridir o. Bu yüzden, öğrenciliğinden başlayarak çizdiği her şeyi arşivledi. [...] Türkiye’deki ilk kapsamlı ve hala aşılmamış mimar arşivini oluşturdu. Daha önce Vedat Bey de kendi çizimlerini saklamıştır; ama Eldem, her tür belgeyi kendi ürünüyle sınırlı kalmamak üzere arşivleyerek Türkiye bağlamında bir zihniyet atılımı yaptı.” (23).

normlar yoksa, kişi kendi normlarını kendi inşa eder, kendi tercihlerini belirler, kendi varoluş stratejilerini oluşturur. Bireyleşen mimarın başkalarından farklı denebilecek nitelikte ürünler ortaya koyuşunun nedeni budur. En azından kökende, bireysellik farklı olmak adına farklılık üretmek anlamına gelmez. Farklılığın böyle bir ortamda kaçınılmaz olarak gerçekleşmesi, dolayısıyla da, her farklılığın aynı rasyonalite ve meşruiyet zeminini paylaşması demektir. Kuşkusuz bu sayede, eldeki o sağlam meşruiyet zeminine istinat edilerek, farklılık adına farklılık üretmek de mümkün olacaktır. (Tanyeli, 2007b: 17).

Birey modernitenin bir konstrüksiyonudur; ancak bireylik “insanın varoluşuna içkin değil, tarihsel ve toplumsal”dır (Tanyeli, 2007b: 18). Bireysellik konusunda Tanyeli, Cemal Kafadar’ın “benlik” vurgusunun “kendini sorgulayan bir içe bakış” durumunda ortaya çıktığı söylemine değinmektedir.¹ Buradan yola çıkılarak, eleştirel bir arayış süreci veya yolculuğu olarak görülen modernlik kapsamında, benliğin eleştirel bir sorgulama süreci ile oluşup gelişmesine benzer biçimde modern bireyin arayışının özgün kimliğini ve yöntemlerini oluşturma sürecini belirlediği düşünülebilir.

Gropius’un modern mimarlığın ana etmenleri olarak belirlediği birey-halk-insanlık üçlüsünün en temel ve başlangıç unsurunun birey olduğundan yola çıkılacak olursa, benlik algısının bireyin kendini tanımasıyla başlayan bir sorgulama süreciyle gerçekleştiği düşünülebilir. Halk, belirli bir sosyal ve kültürel ortaklığın oluşturduğu toplumun ana unsuru ise birey, insanlığın ortak değerlerini taşıyan bir unsurdur. Bu anlamda birey evrensel değerlerin bir ifadesi, halk ise yerel olana ait özgünlükle diğer halklardan ayrıran bir yapıdır. Dolayısıyla mimarlıkta bölgesel yaklaşımın, toplumsallık arayışındaki bir mimarlık düşüncesiyle paralellik gösterdiği söylenebilir. Başka bir deyişle toplumsallık arayışındaki bir mimarlık evrensel ile yereli sentezleyen modern bir tutum olarak bölgesel bir arayıştır.

Mumford’ın, uluslararası anlayışın soyutluğuna karşı “mimarlığın sosyal görevi” ne odaklanmak gereğini ortaya koyduğu gibi, Uğur Tanyeli, Türkiye mimarlığında bu sosyal görevin göz ardı edilmesini eleştirmektedir. Modern tutumun, sosyal bağlamda etkin olmayı gerektirdiği göz önüne alındığında, bölgesel modern mimarlığın, mimarlığın sosyal görevini de öne çıkardığı söylenmelidir. Bölgesel mimarlığın, mimarlığı seçkinlikten uzak

¹ Cemal Kafadar, bir 17. yüzyıl kadını olan Üsküplü mutasavvıf Asiye Hatun’un metinlerini şöyle yorumlamaktadır: “Batılılaşma devrinden önce yazılmış, şimdiye kadar görebildiğimiz birinci şahıs metinleri arasında bir tek Asiye Hatun’un ki baştan sona tereddütle örülmüştür. Diğerlerinin hiç birisi, buradaki gibi kendini sorgulayan bir içe bakış, hatta suçluluk duygusuyla karışık bir ‘itiraflar’ havası yansıtmaz.” (Aktaran: Tanyeli, 2007b: 18).

toplumsal bir amacın ifadesi olan yapılar üretilmesine verdiği öncelik, Tanyeli'nin bu doğrultudaki söylemleriyle açıklanabilir. Tanyeli, toplumsal/sosyal rollerin görünürlüğünün ve benimsenmesinin, nesnelere değil öznelerle odaklanarak yapılabileceğini düşünmektedir. Mimarlığın toplumsallığı ve toplumun bir unsuru olan bireyin, yani mimar öznenin toplumsallığını da ortaya koymaktadır. Tanyeli (2007a: 10), çeşitli kimlik gruplarında yer alan öznelerin oluşturduğu çoğulluğu ve mimar aktörlerin farklı yönlerini önemsemekte; fiziksel çevrenin değişim ve dönüşümünü öznelerin gerçekleştirdiğine dikkat çekmektedir. Dolayısıyla yapıyı çevreyi meydana getiren, “yüce bilge önderler” veya “aydın öncüler” olarak tanımlanacak belirli mimarlar değil, çoğul ve çeşitli katkılarıyla mimar öznelerin ve toplumun mimar olmayan diğer bireylerinin tümüdür.

Bu çerçevede, Bauhaus okulunda örneklenen modernlik rolü toplumun değerlerini ve yaşam biçimini değiştirme görevine işaret etmektedir;¹ Bektaş'ın da aynı paralellikte modern öncü rolünü benimsediği düşünülebilir. Tanyeli, yukarıda değinildiği gibi, toplumsallığı öncülerde değil bireylerin ortaklaşa çalışmasında aramaktadır; ancak yine de Tanyeli'nin ortaklığın parçası olan birey tanımlaması da bireylerin kendi sorumlulukları çerçevesinde öncü konumda bulunmalarını engellemektedir.

Tanyeli (2007a: 11), mimarları, toplumun tümünün sorumluluğu altında olan yapıyı çevrenden sorumlu olan bir grup olarak ele almaktadır. Mimarların daha üstün olmadıkları, aksine toplumun ihtiyaçları ve talepleri doğrultusunda sorumluluklarını yerine getirdiklerini vurgulamaktadır. Bu çerçevede toplumun her üyesinin taşıdığı sorumluluğun farkında olması ve bunu sahiplenmesi ile modern bir toplum olarak gelişimin sağlanacağını vurgulamaktadır:

Belki de, kentsel çevreye kayıtsız olamayacak, onu problemleştirecek, dolayısıyla yakınacak kadar moderniz; ama onu biçimlendirenin kendi iradelerimiz, çıkarlarımız ve beklentilerimiz olduğunu görmekten kaçınacak kadar modernlikten uzağız. Daha önemlisi, bu çelişki belki de, Türkiye modernleşmesinin en tipik özelliklerinden ve

¹Mimarın toplumsal/sosyal görev bilinciyle yaşamla iç içe yetişmesi fikri 1919'da kurulan Bauhaus'da ortaya konmuştur. Modern mimarlığın yerden bağımsız olma söyleminin toplumsal konuları da soyutlama fikrini doğurduğu düşünülebilir. Ancak modernliğin simgelerinden biri olan Bauhaus'un toplumsallığı, bunun içinde de çok disiplinlilik ve disiplinler arası çalışmayı ve çoğulculuğu desteklediği düşünülmektedir. Bu bağlamda öznelerin toplum bilinci içinde yetiştirilmesi konusunda Bauhaus özel bir örnek olarak farklı bir yaşam biçimi önermektedir. Bauhaus'ta öncelik verilen toplu üretim ve toplumla paylaşım konuları, toplu çalışma içinde bireyin toplum bilinciyle yetişmesi üzerinde yoğunlaştığını göstermektedir. Topluma katkı sağlayacak öncü bireyin, bu bilinçle yetişmesi gerekmektedir.

dinamiklerinden biridir. Sonuçta tüm “gerçek” aktörler, beğenilmediği konusunda kolayca fikir birliğine varılan mevcut mimari durum üzerindeki sorumluluklarını soyut varlıklara havale ederler: Sorumlu, adeta kaçınılmaz bir determinizmle kaderi tanımlayan toplumsal yapı ve tarihtir. (Tanyeli, 2007a: 10-11).

Tanyeli, mimarların, inandıkları “tasarımcı birey mitolojisi” çerçevesinde işi biliyor olmak, eğitimini almış olmak, yaratıcılık yeteneğine sahip olmak ve seçkin bir önder olarak gerçekleri başkalarından üstün biçimde kavramak gibi özelliklerinin onlara planlama yetkisi verdiğini düşünmekte olduklarına dikkat çekmektedir. Ancak mimarın toplumsal sorumluluğu, fiziksel çevreyi planlamak olarak mimarı bir otorite figürü yapmakla birlikte, mimarlar, toplumsal alanın izin verdiği ölçüde bu otoritelerini kullanabilmektedirler. Tasarım ve planlama ile ilgili oluşan olumsuz durumların sorumluluğu yine de birey olarak sahip olduğu toplumsal rolü nedeniyle mimara yüklenecektir. Başka bir deyişle, kentlerin iyi tasarlanmamış oldukları konusunda bir fikir birliğine varıldığında “tasarımcı öznenin mutlak iktidarı bulunduğu ve o sayede istediği gibi planlayıp mekân ve yapılar gerçekleştirdiği” kabulünden yola çıkılarak “sonuçlar kötüyse, sorumlu bu iktidarı kullanan o öznedir” sonucuna varılmaktadır. (Tanyeli, 2007d: 457).

Tanyeli’nin birey tartışmasının, Gropius’un modernlik çerçevesinde mimarlığın ulusal ve bireysel karakteri tartışması ile benzerlik taşıdığı düşünülmektedir. Bu doğrultuda Tanyeli’nin mimarlıkta belirli öncü figürlere değil de bütün olarak öznelere odaklanmak ile anlatmak istediği durum mimarlık ölçeğinde evrensel tek bir stilin egemenliğine değil de farklı öznelere olarak uluslara ve konumlandıkları coğrafyalara odaklanmayı ve böylece kültürel ve coğrafi farklılıkların ortaya çıkarılmasını sağlayan durumla paralellik göstermektedir.

Özer’in ifade ettiği rasyonellik ve toplumsallık konularını bir arada ele alan “sentezci” tutumdan yola çıkıldığında; bölgeselliğin rasyonelliği, farklılıkların getirdiği çoğulcu yaklaşımların ise toplumsallığı desteklediği düşünülebilir. Bir toplumun tanımının, o toplumun yaşadığı coğrafya ve kendilerine özgü yaşama kültürleri üzerinden yapılabileceği düşünüldüğünde bölgesel yaklaşımın kültür, coğrafya, yer ve iklim vurgusu bir çeşit toplumsallık olarak ön plana çıkmaktadır. Sonuç olarak bölgeselliğin çoğulcu yaklaşımların etkileşimiyle oluşan bir sentez olarak toplumsallığa odaklanan bir modernlik olduğu söylenebilir.

Tüm mimarlık tarihçilerinin üzerinde durdukları ortak nokta 1960'lar ve sonrası dönemde farklılaşan talepler ve imkânlar ile gelişen çoğulcu toplumun etkisiyle Türkiye mimarlığında yeni ve çeşitli, yani çoğul düşünce ve uygulamaların ortaya çıkmış olmasıdır. Yeni ve çeşitli arayışlar mimarların toplumsal sorunlarla daha fazla ilgilenmeleri ve bu konuda sorumluluk almaları doğrultusunda gelişen eleştiri ortamının bir sonucu olarak görülmektedir.

Yücel'e göre (2005: 154), mimarlığın teori veya uygulamada kültürel bir ürün olarak ele alınması 1960'lar ve sonrası dönemlerin çoğulculuğunun başlıca kaynağıdır; bu dönemdeki sanatsal yaratım icat/yenilik ve tarih arasında salınıp durmaktadır. Anadolu'yu ele alan bölgesel bir yaklaşımı benimseyen Bektaş'ın çağdaşlık ve gelenek çerçevesinde geliştirdiği mimarlık söylemlerinde bu iki ucun arasında bir üretim üzerinde yoğunlaştığı gözlenebilmektedir.

Alofsin'in (2007: 373) Mumford'ın bölgeselcilik düşüncesi üzerinden oluşturduğu yapıcı bölgeselcilik tartışmasının da denge arayışı çerçevesinde karşıtlıklar arasında konumlanmayı ifade ettiği düşünülmektedir. Buradan yola çıkılarak, Bektaş'ın çağdaşlık ile gelenek arasında ve bunun yanı sıra toplumsal sorumluluk taşıyan bireylerden biri olmak ile modern ve yaratıcı öncü özne olmak arasında konumlanan; bu anlamda karşıtlıklar olmasa da farklılıklar arasında denge kurmak üzere konumlanan bir modernlik geliştirdiği söylenebilir. Bölgeye konumlanan bir modern olarak Bektaş'ın, konumunu "yer"e göre değil, "bölge" veya "yöre" özelliklerini niteleyen kültüre ve kültürün kaynaklandığı coğrafyaya göre belirlediği düşünülmektedir.

3.2. Bektaş'ın Anadolu'luluk Söylemi, Yolculuk Pratiği ve Mimarlık Anlayışı

Evrensel söylemin içinde yerelliği araştırmak ve yerel olanın evrenselliğini keşfetmek amacıyla Mavi Anadolu'lular'ın kültürel ve yerel bir söylem geliştirdiği tezin ikinci bölümünde aktarılmıştı. Mavi Anadolu'lular'ın Anadolu kültürünün tanınması ve Anadolu insanının bilinçlenmesi yönünde istekleri ve bu yönde yaptıkları Mavi Yolculuk etkinliğini benimseyen Bektaş'ın Mavi Anadolu'lular'la benzer söylemlerine odaklanılacaktır. Diğer taraftan, Bektaş'ın Mavicilerden farklı olarak "Anadolulu" olmayı vurgulaması dikkat çekmektedir. Maviciler Avrupa söyleminde medeniyetin kaynağı olarak Yunan

topraklarının gösterilmesine karşı bir söylemle Anadolu topraklarını esas medeniyet beşiği olarak savunmuşlardır. Bektaş, Anadolu'yu savunma amacını değil, Anadolu insanının ait olduğu ve sahip olduğu kültürün bilincinde olarak Anadolulu olmayı içselleştirmesi konularını öne çıkarmıştır. Yine de Bektaş Anadolu'nun en eski medeniyetlerin yerleştiği coğrafya olarak önemini sıklıkla dile getirerek Mavi Anadolucular'ın “medeniyet beşiği Anadolu” tezlerini desteklemektedir.

Mimarlıkta 1950'ler sonrası dönemde öne çıkan toplumsal sorumluluk ve kültürel özgünlük konuları kapsamında özgünlük, kültür, yer ve coğrafya vurgusu üzerinden yerel modernlikleri araştıran konumlandırılmış modernist, bölgeselci ve eleştirel bölgeselci yaklaşımlar ağırlık kazanmıştır. Bu bağlamda Bektaş, Anadolulu söylemleri paralelinde bu dönemde Türkiye mimarlığında da yer tutan Anadolu bölgeselliğini takip etmiştir. Mimarlıkta toplumsal sorumluluk çerçevesinde toplulukla yapmayı ve öğrenmeyi öne çıkarmayı amaçlayan Bektaş mimarlık üretiminde hem mimarların hem kullanıcıların/katılımcıların katkılarının gerekliliğini vurgulamaktadır.

Mimarlığı kültürel bir üretim alanı olarak gören Bektaş, mimarlıkla birlikte şiir, yazı gibi edebi ve sanatsal alanların da kültürel çerçevede bütünlüğünü savunmuştur. Mimarlığı sadece mimarların değil toplumun diğer üyelerinin de takip ederek üzerinde düşünmesi gerektiğine inanan Bektaş, Anadolululuk söylemlerini aktardığı kitaplarını ve yazılarını bu doğrultuda popüler bir dille hazırlamıştır. Türk Yazarlar Sendikası yönetiminde ve Türk-Yunan Barış derneğinde görevler almış olan Bektaş mimar kimliğinin yanı sıra kültür insanı olarak çeşitli faaliyetlerini sürdürmüştür.

Bektaş, Anadolulu mimarlık söylemlerini geleneğe eklemleme ve çağdaş üretim düşünceleri çerçevesinde geliştirmiştir. Bu çerçevede, kültürel üretimin, mimarlık üretimini de içine alan bütünlüğüne inanan Bektaş'ın hem evrensel bir mimarlığı, hem de bu evrenselliğin içinde yerel ve bölgesel olanı, yani Anadolu'ya özgü olanı ortaya çıkarmayı amaçladığı görülmektedir. Evrensel değerlere uyan, ancak kültürel özellikleri taşıyan bir mimarlık üretmek amacı, Bektaş'ın mimarlıkta bölgesel veya konumlanmış modern (bu bölümün ilk kısmında tanımlandığı gibi “bölgesel konumlanmış modern”) yaklaşımlar kapsamında ele alınabileceğini göstermektedir. Kültürel bir aydınlanma söylemi üzerinde duran Mavi Anadolucular gibi Bektaş da Anadolu Aydınlanması

doğrultusunda benimsediği değerleri mimarlıkta savunmakta, yazıları ve uygulamalarıyla aktarmaktadır.

Kültür, toplumu ilgilendiren geniş kapsamlı bir olgu olarak mimarlığı sanat, arkeoloji, felsefe, mühendislik gibi çeşitli disiplinlerle iç içe ele almayı sağlayacak ortak bir zemin olarak görülebilir. Bektaş'ın farklı disiplinlerin bir arada çalışması ve mimarın “orquestra şefi” gibi görev üstlenerek farklı dalları bir araya getiren özelliğini çokça tekrarlayan söylemi doğrultusunda yolculuk pratiğinin mimarlığın farklı disiplinlerle etkileşimini sağlamasını da vurgulamaktadır. Mavi Anadolucuların Mavi Yolculukları, farklı alanlardan insanları bir araya getiren yapısı ile Bektaş'ın hem kültürel hem mimari alanda öğrenme, kendini yetiştirme ve üretme yolu olarak benimsediği ve sürdürdüğü bir gelenek haline dönüşmüştür.

“Birinin hayattaki yolu” (Online Etymology Dictionary, “*journey*”) tanımı ile yolculuk, kişinin arayış, keşfetme ve öğrenme süreçlerini kapsayan bir kendini oluşturma süreci olarak; mimarın yolculuğu ise kendini ve mimarlığını oluşturmak için kendi yolunu açması olarak tanımlanmıştır.¹ Tezin bu kısmında Bektaş'ın yolculuk pratiğini mimarlık eğitimi tamamlayan bir unsur ve araç olarak ele aldığı üzerinde durulmuştur. Bektaş'a göre mimar, eğitimi sonrasında kendisi bir yol çizecek ve bu yolda görmeyi, tanımayı ve yaşamayı deneyimleyecektir. Bu yolculukta mimarın yeni bir öğrenme biçimi edinmek üzere “petekgöz” ile bakmayı deneyimlemesi önemlidir. Bektaş “petekgöz” tanımı ile bir mimarın sahip olması gereken çok yönlü bakışa işaret etmektedir; arı gibi çoklu gözle bakabilen mimarın, Anadolu'nun sahip olduğu çoğulluğu kavrayarak özümseyebileceğini düşünmektedir (Eroyan, 2016). Bektaş, Mavi Yolculuklar'ın imece ve ortak yaşam vurgularından yola çıkarak petekgözle farklı bakış açılarını gözlemleme ve farklı kavrayışlara ulaşmayı önemsemiştir. Mavi yolculukların ortak sofraları, mimarlık bürosunda da ortak tartışma ve paylaşma ortamını kurgulamasında örnek olmuştur.

Bektaş'ın yolculuk anlayışı kapsamında, tezin bu kısmında yolculuklarını meslek pratiğinin ve kültür insanı olarak kültürel gelişimin ve birikimin bir unsuru olarak ele almış olan Bektaş'ın “Anadolulu” olmayı ön planda tutarak yerel bir modern mimarlık üretimine ulaşma arayışı üzerinde durulmak istenmiştir. Bektaş'a göre, Anadolu'nun özgün yerelliği,

¹Yolculuk kavramının farklı tanımları için bkz. (2.2.1.)

geçmişten bugüne kadim kültürlerin birikimine eklemlenen insanların her dönemde Anadolu’da köklenen insancılığı sürdüren ve insan yaşamından yola çıkan çağdaş yapı üretimine ulaşmalarından ileri gelmektedir. Bektaş, yaşama kültürünün deneyimlenmesi ve yapı sanatının çağdaş unsurlarının keşfedilmesinde temel bir yöntem olarak gördüğü yolculuk pratiği doğrultusunda oluşturduğu söylemleri üzerinden yerel modernlik çerçevesinde Anadolulu mimarlık üretimi gerçekleştirmeyi amaçlamıştır.

Bektaş, modernliğin attettiği yaratıcı ve öncü birey rolü kapsamında mimarlıkta yolculukla öğrenmeyi, öğretmeyi ve üretmeyi benimsemiştir. Bektaş’ın mimari üretim sürecini özgün yöntemlerle kurguladığı düşünülmektedir. Mavi Anadolucuların öncü rollerde eğitim ve kültür alanında amaçladıkları Anadolu aydınlanmasıyla aynı paralellikte Bektaş’ın amacı mimarlıkta Anadolu’nun değerlerinden yola çıkarak çağdaş üretime ulaşmak olmuştur. Mimari üretimi “Bektaş Okulu” olarak görülen büro kurgusunda topluluk içinde birbirinden öğrenme yoluyla ve Anadolu gezilerinde Anadolu’dan öğrenerek gerçekleştirmeyi amaçlamıştır. Bektaş, Anadolu yolculuklarını, Anadolu topraklarını tanımada kültürel anlamda temel alınacak ve konumlanılacak veriyi sağlayacak bir anahtar olarak benimsemiştir.

3.2.1. Aydın kültür insanı olarak mimar Bektaş

Bektaş, çok yönlü bir kültür insanı olarak farklı kimlikleri taşımaktadır. Bu kimlikler içinde onun mimarlığının şair, yazar, izci ve yolcu yönlerinden ayrı düşünülmemeyeceği görülmektedir. Bu nedenle Bektaş’ı kültür insanı ve mimar olarak tanımlarken birbirlerini karşılıklı olarak etkileyen eğitimi, Anadolu yolculukları, mimarlığı ile şiir ve yazılarının bağına odaklanılmalıdır. Mimarlığı, sanatı olduğu gibi kültürel üretimin bir unsuru olarak gören Bektaş, Anadolu için mimarlık yapacaksa, Anadolu’nun her yerini ve bu yerlerdeki eski ve yeni tüm yerleşimleri yerinde görmenin önemine inanmıştır. Türkiye’yi tanımak, bu ülkenin insanı olmak için çalıştığını söylediği konuşmasında, bunun için eskil ve çağdaş tüm kentleri görmek için yolculuklar yaptığını belirtmiştir (Bektaş, 2010: 9). Bu ifadesinden de anlaşılacağı gibi Bektaş, mimar olmaktan önce kültür insanı olmayı, Anadolu kültürünü tanıyarak onun için kültürel üretim yapmayı gerekli bulmaktadır.

Bektaş’ın (2017b) Mavi Anadoluculuk düşüncesiyle ilk etkileşiminin Güzel Sanatlar Akademisinde öğrenciliği döneminde Sabahattin Eyüboğlu’nun İstanbul Teknik

Üniversitesi'ndeki Sanat Tarihi derslerini takip etmesi ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Akademi'deki heykel atölyesini ziyaretleri olduğu söylenebilir. İlk Mavi Yolculuğunu 1970'ler döneminde yaptığını aktaran Bektaş'ın (2012b: 13) ilk kez bir Mavi Yolculuğu (1975) anlattığı kitabı *Bedri Rahmi Nakışlı Bir Deneme* 1976 yılında yayımlanmıştır. Bektaş (2017a) Anadoluculuk düşüncesini Mustafa Kemal'in isteğiyle Anadolu'da eğitim alanında görevlendirilmek üzere yurtdışına eğitim almak üzere gönderilen farklı alanlardaki öğrencilerden biri olan Sabahattin Eyüboğlu üzerinden anlatmaktadır. S. Eyüboğlu'nun eğitimci yanı Bektaş için önemli olmuştur; Anadolu insanının eğitilmesinde öncelikle Anadolu'nun tanınması ve tanıtılması gereklidir. S. Eyüboğlu'nun "Bir insan kendi ülkesini tanımalı... Bizi birbirimize bağlayacak olan harç, Anadoluluktur. Anadolu'yu sevecek, tanıyacak, tanıtacak insanlar gerekli bize..." diyerek "mavi insan" tanımını da yaptığını vurgulayan Bektaş (2017a) S. Eyüboğlu'nun bu yaklaşımını kendi söylemlerinde ve mimari yöntemlerinde benimsemiştir.

Bektaş (2017a), Mavi Anadolucular'dan esinlendiği için Anadolucu değil Anadolulu olduğunu belirtmektedir. Bu yönüyle Bektaş'ın, S. Eyüboğlu'nun "Anadoluluk harcı" söylemiyle işaret ettiği gibi Anadolu'yu daha kapsayıcı ve birleştirici bir çerçeve olarak gördüğü söylenebilir. "Anadolucu" kelimesinin Anadolu'yu savunan bir tutumu çağrıştırdığı düşünülmektedir. Öyleyse, "Anadolulu" kelimesi Anadolu'dan köklenerek onu benimsemeyi ve içselleştirmeyi vurgulamaktadır.

Cengiz Bektaş'ın "Anadolulu olma" söylemini yansıttığı yazılarında, kitaplarında ve konuşmalarında Mavi Anadoluculuğun kurucuları Kabağağaçlı, S. Eyüboğlu ve Erhat ile ortak görüşleri paylaştığı anlaşılmaktadır. Anadolu kültürü ve Mavi Yolculuklar üzerine düşüncelerinde Kabağağaçlı'dan söz etmiştir. Erhat ile çalışmaları olmuştur¹; ayrıca Bektaş, Erhat'ın ona yayımlaması için verdiği mektuplarını kitap haline getirmiştir. Kabağağaçlı'nın Erhat'a yayımlaması için mektuplarını vermesine benzer şekilde Erhat da Bektaş'a mektuplarını vermiştir. Düşünceleri aktarma yolu olarak böyle bir benzerlik dikkat çekicidir.

¹Cengiz Bektaş, Azra Erhat ile 1976 yılında üç-dört ay boyunca *Sappho* kitabı üzerine çalıştıklarını, sonrasında Erhat'ı 'Sappho'nun yurdu' Midilli'nin karşısındaki Kuzey Ege kıyılarına, yani Bergama'ya götürdüğünü yazmıştır. 1978 yılında ise Erhat ile ortak olarak "Sappho, Üzerine Konuşmalar, Şiirlerinin Çevirileri" adlı kitabı yayımlamışlardır. (Bektaş, 2011a: 19)

Bektaş'ın Mavi Anadolucular ile paylaştığı başlıca değerler Anadolu, hümanizma, kültür, eğitim üzerinedir. S. Eyüboğlu'nun halk kavramı ve eğitime bakışı, Erhat'ın bilimselliğe ve araştırmaya verdiği değer, Kabağağaçlı'nın Anadolu coğrafyasını tanımak, tanıtmak ve anlamak üzerine verdiği değer ve bu amaçla Mavi Yolculuk fikrini geliştirmiş olması Bektaş'ın onlarla aynı bilinci taşıdığını ortaya koymaktadır.

S. Eyüboğlu Köy Enstitüleri'nde öğretmenlik yapmış ve Anadolu Hümanistlerinin özellikle eğitim, aydınlanma ve halkçılık yönlerini vurgulayan kişi olmuştur. Erhat ise bilimselliğe dayanan, yani arkeoloji, tarih ve filolojiden yararlanan uygulamaları gerekli görmüştür. Türkçe'ye çevirdiği eserler ile eğitimde rol üstlenmiştir. Mitoloji ile ilgili kitaplar yazan Erhat ve Kabağağaçlı, Tutumlu'ya göre (2014: 14) bu kitaplarla kendi tezlerini doğrulamak istemişlerdir.

S: Eyüboğlu, Mavi Anadolu akımının temel unsurları olan hümanizmin, Avrupa-Anadolu medeniyetinin bağının, halkçı yaklaşımın savunucusudur. Henüz lise yıllarında Fransızca bilen Eyüboğlu döndüğünde öğretim kadrosunda bulunmak üzere eğitim almak için yurtdışına gönderilmiştir. Bektaş'ın Eyüboğlu'na bu konuda benzerliği, lise zamanlarından beri yabancı bir dil biliyor oluşu (Almanca) ve eğitim için yurtdışında (Münih) bulunmuş olmasıdır.¹ Yurtdışında eğitim almış olmaları ile birlikte, Anadolu'nun tanınması gerektiğini düşünmeleri, bu konuda çaba göstermeleri, medeniyet, gelenek, gelişim, aydınlanma, halk için edebiyat-mimarlık üretmek gibi konuları ön plana çıkarmış olmaları benzer biçimde Anadolu aydınlanması amacı kapsamındadır.

S. Eyüboğlu için eserlerini yabancı dile de çevirdiği Yunus Emre Anadolu kültürünün hümanist bir temsilcisi olmasıyla önemli olmuştur. Yunus Emre'nin şiirlerinde öz Türkçeyi kolay anlaşılır bir dille kullanmasından da etkilenen Eyüboğlu'nun kendisi de "halk dilinden" yani öz Türkçe 'den yanadır. Hem Eyüboğlu, hem de Bektaş Yunus Emre'den etkilenmişlerdir. Bektaş (2017b), çocuk olarak ninesinden Yunus Emre dizelerini duymuş, onun bu dizeleri ezbere bildiğini aktarmıştır. Buradan, Eyüboğlu'nun olduğu gibi Bektaş'ın da geleneklerin aktarılmasına ve halk kültürünün benimsenmesine verdiği önem anlaşılmaktadır.

¹Bektaş Denizli'de başladığı ilkökul eğitimine dördüncü sınıftan sonra İstanbul'da devam etmiştir. İstanbul Erkek Lisesi'nde Almanca öğrenen Bektaş mimar olmaya karar vermiş; Güzel Sanatlar Akademisi'nde başladığı mimarlık eğitimini bıraktıktan sonra Münih'te okumaya karar vermiştir (Bektaş, 2003b).

Bektaş'ın (2018a) “Anadoluculukta saygı, sevgi, bilgi ve onu paylaşmak önemlidir. Bilgi ve sevgi paylaşılmazsa büyüzmezler” ifadesi, hümanist bir yaklaşımı benimsediğini ve bu yaklaşımda Anadolucular'dan da etkilendiğini düşündürmektedir. Bektaş, S. Eyüboğlu'nun Anadolu için söylediği ‘bu bir kültür kazanıdır, içinde eriyen de benim eriten de benim’ sözünün, kendi yaşam çizgisini oluşturmada önemini vurgulamaktadır; bu sözü bir yol gösterici olarak yazılarında sıkça kullandığını belirtmektedir (Bektaş, 2017b). Bu kültür kazanı, üzerinde yaşamış çok sayıda medeniyeti etkilemiş ve onlardan etkilenecek gelişmiştir. Bektaş'a göre bir kültür coğrafyası olan Anadolu, insanlığın temel değerlerine sahip medeniyetleri barındırmıştır (Bektaş 1995: 62). Bu yönüyle Anadolu, Mavi Anadolucular'ın da savunduğu, Bektaş'ın da benimsediği gibi hümanist kültürün kaynağıdır. Bu hümanist kültürün oluşmasında çeşitliliğin barınmasına izin veren hoşgörü ortamının büyük yeri vardır. Bektaş (2011a: 32) kazan mecazı ile kültürel birikimi anlatırken, bu coğrafyada sonradan bulunanların önceden var olanlar ile harmanlanarak, her seferinde kazana yeni renkler katarak bu kazanı zenginleştirdiğine inanmaktadır. Bu doğrultuda bakıldığında Bektaş'a göre (1995: 62) bir kültür coğrafyası olan Anadolu insanlığın temel değerlerini barındırmaktadır. Bektaş bu bilinçle meslek hayatında önceliğinin “daha insanlaşmak, daha bu ülkenin insanı olmak” olduğunu, yaşamını kazanmak için yaptığı çalışmalarına bundan daha az yer verdiğini belirtmiştir. Bu doğrultuda kendi ülkesine dair ve “insancıl mimarlık” üretmek için, Mavi Anadolucular'ın da vurguladığı gibi, Anadolu'yu tanımak gerekliliğine inandığını aktarmaktadır. (Bektaş, 2010: 9).¹

Bu çerçevede, Mavi Anadolucular'ın Anadolu'nun hümanist kültürün kaynağı olduğunu savunduğu gibi Bektaş'ın da Anadolu'da görülen mimarlık üretimini hümanist mimarlığın ifadesi olarak gördüğü gözlenmektedir. Başka bir deyişle, Bektaş'a göre “Halk Yapı Sanatı” olarak tanımladığı Anadolu yapıları çağdaş insancıl mimarlık için bir kaynak oluşturabilir. Bektaş'ın birbiriyle çakışan Anadolulu ve “insancıl mimarlık” söylemlerini

¹Bektaş Kabağağaçlı'nın uygarlığın Girit'ten bize geldiği değil, tersine Anadolu'dan oraya gittiği savından yola çıkarak genelde yaygın olan kendini tanıma eksikliğine değinmektedir. Kopya etmenin bile bilgi gerektirdiğini belirten Bektaş (2010: 14), Kabağağaçlı'nın savını destekleyerek Anadolu insanının kendini tanımamasını “[d]erya içindeler, deryayı bilmiyorlar” sözleriyle anlatmaktadır. Bektaş, bir konuşmasında (2010) Kabağağaçlı'nın Avrupalıların iddia ettiği medeniyetin Avrupa'da doğup yayıldığı düşüncesine karşıt olarak medeniyetin asıl Anadolu'da doğduğunu iddia etmesinden söz etmiştir. Bir röportajında Bektaş (2017a) Mavi Anadoluculuk söyleminin Batı merkezli okumanın dikte ettiği Medeniyetin başlangıcının “Grekler” olduğu iddiasının tersi gibi düşünmeyi, yani başlangıcın Batı Anadolu topraklarında var olmuş olan İyon, Karya ve Troia gibi kültürler olduğunu düşünmeyi önermektedir.

oluşturmasında, geliştirmesinde ve mimarlığında Mavi Anadolucuların da benimsediği yolculukla öğrenmek de bir araç/yöntem olarak yer bulmuştur.

Mimarlığı kültürel üretimin bir parçası olarak gören Bektaş'ın bu anlamda bütünsel bir tutuma sahip olduğu söylenmelidir. Bektaş'ın bütünsel yaklaşımını geliştirmek ve aktarmak için yolculuk pratiği ile birlikte yazıyı/yazma eylemini araç edinmiş olduğu düşünülmelidir; Bektaş için yazma ve yolculuk edimlerinin bütünlük içinde birbirini tamamladığı ve beslediği söylenebilir. Bu kapsamda yazının birçok biçimini denemiştir.¹ Onun için, mimarlık, yazı ve şiir, kültürel farkındalığın ve aktarımın yollarıdır ve bütünlük içindedirler. Türkiye'de yazan mimarların sayıca azlığı düşünüldüğünde Bektaş'ın mimarlık söylemleri ile birlikte Anadolu söylemleri, mimari olduğu kadar edebi kültür alanında da varlık göstermiştir.

Bektaş (2003b) 1949 yılında 15 yaşındayken, Denizli'de *Demokrat Denizli* adlı bir günde eleştiri yazıları yazmaya başlamıştır. İstanbul Lisesi'ndeki arkadaşları Edip Cansever, Arif Damar, Önay Sözer, Konur Ertop, Kemal Özer ve Aydın Özyalçın ile çıkarttıkları "A" adlı dergide gezi notları yazmış; bu dergide ilk yazısında İngiltere seyahatini anlatmıştır. Mimarlık eğitimi için gittiği Münih'te öğrenci derneğindeki arkadaşları ile "Dilmaç" dergisini çıkarmışlardır. Bir taraftan Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın "Türkçe" dergisinde şiirleri yayınlanmıştır. (Bektaş, 2003b).

Bektaş mimarlık konularına yönelik yazmaya, "yaptıklarını anlatmak değil, çıkardığı dersleri paylaşmanın önemini kavradıktan sonra" başladığını aktarmıştır. (Bektaş, 2017b) Yazılarının özellikle yaptığı yolculuklarda edindiği gözlem ve deneyimlerinden yola çıkması eleştirel nitelikte olmalarını açıklamaktadır. Bu eleştirelilik sayesinde gezip gördüğü mimarlık yapıtlarından öğrendiği ilkeleri sınıflandırmış, böylece elde ettiği bilgileri "çağdaş yaratım" biçimi olarak nitelenebilecek yayınları yoluyla paylaşmıştır. 1963 yılında yayıma başlayan *Mimarlık Dergisi*'nde 1965'ten itibaren yazmaya başlayan Bektaş, buradaki ilk yazısı "Mimarlıkta Eleştirme" ve sonraki başka yazılarını da bir araya getirerek *Mimarlıkta Eleştiri* (1967)² başlığıyla ilk kitabını yayımlamıştır. Bundan sonraki ikinci kitabı ise eleştirel bir tavır ortaya koyan *Benim Oğlum Bina Okur* (1980) başlıklı

¹Şiir, deneme, öykü, çeviri gibi birçok biçimde düşüncelerini ifade etmiştir.

²Cengiz Bektaş, Adnan Turani'nin Ankara'da çıkardığı *Sanat ve Sanatçılar Dergisinin* (1964-1966) her sayısı için yazı yazdığını, ilk kitabı *Mimarlıkta Eleştiri*'nin bu yazılardan oluştuğunu aktarmıştır. (Bektaş, 2017b)

kitabıdır. *Mimarlıkta Eleştiri* kitabındaki yazıları 1964'ten itibaren yazdıklarından, *Benim Oğlum Bina Okur* kitabı ise 1978'den itibaren yazdığı yazılardan derlenmiştir.¹ Bu yazılardan yıllar sonra Bektaş ile yakın zamanda yapılan görüşmelerde (2017-2018) o dönemde ortaya koyduğu düşünceleri hala sürdürüyor olması, o dönemlerin onun üzerinde etkisinin önemini ortaya koymaktadır. Bektaş'ın, henüz 1962 yılında mimarlık eğitimi aldığı Münih'ten yurda döndüğü ilk meslek yıllarında mimarlığa dair yazılarıyla mesleki yaklaşımını, yöntemlerini ve mimarlık söylemlerinin temelini oluşturmaya başladığı gözlenmektedir. Mimarların kendilerini metinlerle aktarmasının pek yaygın olmadığı Anadolu coğrafyasında ve o dönemde Bektaş bir istisna sayılabilir.

Bektaş'ın, deneyimi ve bilgiyi paylaşmanın bir yolu olduğunu vurguladığı yazma ediminin bir örneğinin, seyahatlerinde ve günlük yaşamında hep yanında bulundurduğu takvimi olduğu düşünülebilir. Bektaş (2017b) katları açıldığında bütün bir yılın görülebileceği bu takvimine “her gün en az iki satır” yazdığını aktarmıştır. 1952'den beri takvim tuttuğunu ve bu yazılanların yıl içindeki deneyimlerinin genel doğrultularını gösterdiğini söylemiştir. Bununla bağlantılı olarak “kendi yolu” ile ilgili henüz 1960 yılında yaptığı bir konuşmayı hatırlatarak daha o zaman bu yolu belirlemiş olduğunu belirtmiştir. Buradan, Bektaş'ın “yolu”nun yolculuklarla, yolculuklarda edindiği deneyim ve bilgilerle, bu sayede geliştirdiği eleştirelilikle ve yazma pratiği ile belirlendiği çıkarımı yapılabilir. Takvimin kendi yolunun doğrultusunu görebilmek için bir yöntem olduğu; Bektaş'ın mimar ve mimarlık ile ilgili düşüncelerini geliştirmesinde de bu anlamda etkisi olduğu düşünülebilir.

Bektaş'ın (2001b) “Merhaba” ile başlayan kitaplarının önsözlerinde “mavi” yönü ortaya çıkmaktadır. Bektaş için (2017a), yurdunu ve coğrafyasını seven, tanıyan ve tanıtan, “kültürünün adamı olan” insanlar “mavi” insandır; “mavi yolculuk” da ancak “maviler”le yapılır. Mavi yolculukları mimarların kültürlenme aracı olarak gerçekleştirmesi gerektiğini savunan Bektaş'a göre mimarlık alanında farklı disiplinlerle etkileşim içinde yapılan yolculuk mimarlığı daha kapsamlı bir kültürel üretime dönüştürecektir.

Mimarlık söylemini popüler bir dille yaygınlaştırmaya çalışan Bektaş (2001b), “1960'ların ortalarından beri”, “yalnız mimarların değil herkesin okuyabileceği bir kitaplık”

¹ Bektaş'ın kitapları, yazma pratiği ve projeleri arasındaki bağlantılar üzerine detaylı bir analiz için bkz. Bancı, 2016; 2018.

oluşturmak için yazdığını belirtmekte; böylece mimarlık aracılığı ile farkındalık kazanarak kültürlenmenin de önemini anlatmak istemektedir. Böylece, “ozan” ve yazar olarak sadece mimarlara değil, Anadolu insanına da hitap etmesi, insanlar arasındaki iletişime olduğu kadar mimarlarla insanların mimarlık mesleği aracılığında iletişimine de önem verdiğini göstermektedir. Bektaş’ın yazma edimi, kültür ve mimarlığa dair “Anadolulu”, hümanist ve bütünsel söylemlerini oluşturmaya başladığı yıllardan itibaren de bu söylemlerin ifade aracı ve mecrası da olmuştur. İlk yazılarından itibaren, halen *Evrensel* gazetesi aracılığıyla devam ettiği yazılarına dek Anadolu coğrafyası, Anadolu kültürü, Anadolu arkeolojisi ve tarih katmanları, Anadolu mimarisi, Anadolu insanı ve Anadolu’ya dair birçok farklı konuyu ele almıştır. Bektaş, yazılı eserlerinde de mimari pratiklerinde de Anadolu kültürünün evrensel değerlere sahip olduğunu savunmaktadır; Anadolu’nun kültürel zenginliğini tanımak ve tanıtmak arzusu, kendi özel ve mesleki yaşamındaki çizgisini oluşturmada da etkili olmuştur.

Mimarlık konusunda kültürlenmenin sadece mimarın değil toplumun eğitimi ve katılımı ile de olacağını düşünen Bektaş, mimari üretilere dair eleştiri yazılarını okuyarak kendini geliştirecek mimarlar sayesinde toplumun da mimarlığı daha iyi anlayacağını belirtmiştir. Bektaş’a göre mimarların da en azından bir kısmının önemli görevi eleştirme olmalıdır. Eleştirme yazılarını okuyan ve bu bilinçle de sorumluluklarını bilen mimarlar sayesinde toplum iyi örnekleri anlayabilecektir. (Bektaş, 1967: 41-42).

Bektaş’ın yazma ediminin sürekliliği ve yazarak geliştirdiği düşüncelerini daha sonra yayımlayarak paylaşmak üzere belirli bir düzende yazması ve arşivlemesi, modern “mimar özne/birey” olmayı benimsediğini de göstermektedir.¹ Bektaş’ın Anadolu’nun çeşitli bölgelerine yaptığı yolculuklar kapsamında Yaz Okulları ve halk yapı sanatı araştırmalarının sonuçlarını yazı veya kitap olarak yayımlaması, Anadolu kültürünün belgelenmesi yönünde bir çaba olarak bilgi ve deneyim aktarımının bir parçası olarak görülmelidir.

¹ Uğur Tanyeli (2007b), mimarlık alanında “mimar birey” olma algısını tartıştığı kitabında, bu kavrayışı belgeleme pratiği ile bağdaştırmıştır. Tanyeli’ye göre mimar birey olmayı benimseyen mimarlar çeşitli alanlarda üretimlerini belgeleme ve arşiv oluşturma pratiğini gerçekleştirir. Cengiz Bektaş da bu anlamda belgeleme ve arşivleme yapan bir mimar olmuştur. İçinde mimari projelerin ve yolculuk belgelerinin de olduğu arşivi Bektaş tarafından tasniflenmiş durumdadır. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)

Belgelemenin önemi, geçmiş zamanların ruhunun farklı zamanlarda yeniden yorumlanarak farklı kavrayışlarla yeniden üretilme olanağı sunmasıdır. Uğur Tanyeli'ye (2009) göre gözlem seyahatin önemli çıktılarındandır; bu nedenle fotoğraf, eskiz, yazı veya başka yollarla bu görselleştirmenin yapılması önemlidir. Yolculukların somutlaştırılması için deneyimleri ve yapılan gözlemleri aktarmak, yolculuğun nasıl başladığını ve sonlandığını kaydetmek gereklidir. Örneğin gözlemleri kaydetmenin bir yolu olan fotoğraf “bilgiyi var eden özne” olarak insanın, üzerinde yeni bilgiler inşa edeceği malzemeyi de var etmektedir. (Tanyeli, 2009: 94). Tanyeli'nin açıkladığı gibi:

Görselleştirmeyenlerin, gittikleri yerlerde neyi nasıl gördüklerini söylemek mümkün değildir. Bu ifade, elde görsel kanıt bulunmadığı için bir belirsizlik doğduğu anlamına gelmiyor. Anlatılmak istenen, görselleştirilmeyen gözlemin gözlem olmayacağıdır. Gözlem, gözlemcinin üzerinde dikkat yoğunlaştırdığı nesne ve/veya olguları çeşitli temsiliyet araçlarıyla yeniden üretmesi sürecidir. [...] Deneyimin kaydı yoksa, ortada gözlem de yoktur. (Tanyeli, 2009: 140).

Deneyimin belgelenmesi, gözlemlerin yorumlanması için bir alan oluşturmaktadır. Deneyimin yeniden canlandırılması, benzer deneyimlerin yeni yorumlarla yaşanmasına olanak sağlayabilir. Bektaş'ın bilgiyi aktarma yolu olarak kullandığı (yazı ve şiir) yazma eylemi dışında, kendi arşivini oluşturması, deneyim ve bilgileri paylaşmak üzere bu arşivi düzenlemesi bu aktarımın başka bir mecrası olarak ortaya çıkmaktadır. Bilgileri, haritaları, yazıları, çizimleri toplamış, düzenlemiş ve kendi sınıflandırmasını yaparak arşivlemiş oluşu bu malzemeyi kitap veya yazı olarak bir sonuç ürün haline getirmek üzere hazırladığını da göstermektedir. Bektaş'ın arşivi, bilgi ve deneyimi aktarmada sistematik bir yöntemin ifadesi ve örneği olmasıyla da önemlidir.

“Nasıl yetişiyor bir mimar?” sorusuna cevap verirken Le Corbusier'nin mimar olma yolculuğundan/sürecinden yola çıkan Bektaş (1967: 29), “akademik” yolların tek yanıt olamayacağını belirterek, çağının özelliklerini, bütün yönleriyle çevresini iyi tanımak, olgun olmak, yapı araçlarını iyi bilerek bunları “ozancasına” kullanmak gerektiğini anlatmaktadır. Ozancasına bir üretim “[y]eni sözcükler bulur gibi, bilinen sözcüklerle bilinmeyen yeni anlamlar kazandırır gibi” mevcut olan değerleri yeni anlamlar veya yeni bakışlarla ortaya koyarak olabilir. Bektaş'ın söylemlerinde akademik yolların yetersizliğine değinmesi Kabağağaçlı'nın düşünceleriyle paralelliğini göz önüne getirmektedir. Buna göre, “ozan-mimar” olmak *apollonist* (akılcı) olduğu kadar *dionisyak*

(coşkulu) bir süreci de içermelidir. Bektaş, Le Corbusier'nin ozan yönüyle bir mimar oluşunu anlatırken aslında mimarlık yolculuğunu özetlemiştir:

Le Corbusier, on üç yaşında bakır oyma çırağıdır. On sekiz yaşında bir ev yapmayı dener. On dokuzundan yirmi üçüne dek İsviçre'de, Paris'te (Auguste Perret yanında), Berlin'de (Peter Behrens yanında) mimarlık öğrenimi yapar.

Yirmi üçünden otuz birine dek gezer, çağının yetenekleriyle tanış-biliş olmaya uğraşır. Otuz birinde Paris'e yerleşir, Ozenfant'la birlik, Purizm'in kurucusu olur.

Otuz üçünde “*L'Esprit Nouveau*” (Yeni Düşünce) dergisinde yalancı değerlere karşı savaşını açar. Bu zor, bu yıpratıcı savaş yüzünden, birçok yapısının gerçekleşmesi önlenir. Hırçındır, serttir.

Ozanın içinde olgunlaşan şiirin, dışa verilmesi gerekir, zorunludur buna ozan. (Bektaş, 1967: 30).

Ozan-mimar olma vurgusunu Le Corbusier örneğiyle anlatan Bektaş'ın bir mimarın yetişme süreci ile ilişkilendirdiği “ozanca” yaratma eylemi onun mimarlığa ve yaratıcılığa bakışı hakkında ipucu vermektedir. Yurtdışında mimarlık öğrencisi olarak geçirdiği sürede Le Corbusier'nin bütün yapılarını dolaşabildiğini söylerken O'nun doğuyu da batıyı da bildiği için önemli olduğunu belirtmiştir. Le Corbusier'nin yapılarını gezerken Bektaş, “neyi nerede nasıl hissettiği için ne yaptığını” ancak o anda ve o yapının içinde “doğaçtan” anlatabilmesinin nedenini, kitaptan öğrenilemeyecek gözlemleri yapabilmesi olarak açıklamıştır. (Bektaş, 2017b). Bu açıdan bakıldığında Bektaş'ın gerçek mekânsal deneyimi sağlayan yolculukların mimarlığın şiirselliğinin, yani sanata dönük yanının anlaşılmasında etkisini de vurgulamak istediği anlaşılmaktadır.

Bektaş edebiyat ve mimarlığın birbirine zıt olmadığını belirtmiştir ve ikisinin de “yoktan var etmek”, birinin bilinen sözcüklerle, diğerrinin bilinen malzemelerle yeni bir yaratı oluşturmak olduğunu söylemiştir. Bektaş'ın mimarlıkta da şiirde de yaratma rolünü özellikle vurgulaması, onun modernizmin kendisine atfetmekte olduğu “dahi yaratıcı” şablonuna inandığını düşündürmektedir. Bektaş'ın Anadolu söylemlerini ortaya koymak için mimarlık yanında ozan ve yazar olarak yaptığı üretimler, mimarlığını da farklı bir kültürel anlayış çerçevesine oturtmuştur. Kültürel ve sanatsal üretim içinde var olan mimarlığı ve şiiri başka insanlar için yaratılan ürünler olarak görmüş ve var oluşlarının o insanların kavrayışlarına bağlı olduğunu “[m]imarlık da, şiir de başka insanlar için yaratılır, onlar algılamadan var olamazlar” ifadesiyle belirtmiştir (Bektaş, 1996: 83). Ayrıca, çağdaş mimarlık yaratısı olarak mimarlık kitapları da Bektaş'ın söylemlerini ve yolculukla öğrenme yöntemini destekleyen ve ifade eden mecralar olarak görülmelidir.

Bektaş’a göre sanat yaratımı çoklu bağlantılar kurmayı gerektirmektedir. Bektaş’ın kendini “ozan-mimar” olarak geliştirme ve çok yönlü, kendi deyişiyle “petekgözle” bakabilme yeteneğini geliştirme süreçlerini eş zamanlı gerçekleştirme arayışında olduğu söylenebilir. Petekgözün içerdiği bir süreç olarak birden farklı alanın iç içe geçmesi (örneğin şiir ve mimarlık) sanatın gerektirdiği yaratıcılığa büyük katkı sağlayacaktır. Mimarlığı bu şekilde çok yönlü ele alması, Bektaş’ın özgün bir kültür, sanat ve mimarlık yaklaşımına sahip olmasını sağlamaktadır. Bektaş’a göre yazı (edebiyat), şiir ve mimarlık bir bütün olarak kültürlenme sürecine hizmet eden unsurlardır.

Bu bağlamda Doğan Hasol (2009) “Ozan-Mimar” Bektaş’ın şiir gibi bir çizgiye sahip olmasıyla ayrıcalıklı olduğunu; “mimarisinin şiiri, şiirinin mimarisi” olduğunu vurgulamaktadır. Bununla birlikte Hasol, Bektaş’ın toplumsal sorumluluk çerçevesinde mimarlık ve yazın alanındaki işlerini bütünleştirerek ve birbiriyle destekleyerek sürdürüyor oluşuna da dikkat çekmektedir.

Türkiye Yazarlar Sendikası (TYS) ve Uluslararası PEN Türkiye Merkezinde birlikte çalıştığı Egemen Berköz ve Gülsüm Cengiz de Bektaş’ın aydın ve çağdaş bir ozan olduğunu dile getirmişlerdir. Cengiz (2009), Bektaş’ın Anadolu ve Akdeniz kültürünün barındırdığı barış ve sevgi temaları çerçevesinde “halkına, toprağına, dünyaya ve çağına karşı sorumlulukları olduğunu bilerek” yaptığı özverili çalışmalarının altını çizmişlerdir. Hıfzı Topuz (2009) ise Bektaş’ın kültürel üretimini “Hasan Ali Yücel’in ve Sabahattin Eyüboğlu’nun aydınlanmacı ve hümanist yolundan” giderek “eski ile yeninin, gelenekselle çağdaşın” sentezi ile gerçekleştirdiğini belirtmiştir. İlhan Gülek (2009) ise benzer biçimde “köklü, güçlü, büyük bir kültürün mirasçısı” olduğunu öğrendiğini söylediği Mavi Anadolucular’ın devamı olarak gördüğü Bektaş ile “yoldaş olmak” isteğini belirterek Bektaş’ı “alı al, dalı dal, meyvesi bal koca gölgeli bir ağaç” olarak tanımlamıştır. Bu isimler, Bektaş’ın çok yönlülüğünü ve Anadolu kültürüne yaptığı çağdaş katkıları savunmuşlardır.

1996 *Abdi İpekçi Barış Özel Ödülü* sahibi Bektaş’ın Türkiye-Yunanistan Dostluk Derneği Başkanı olarak bu kapsamda çeşitli etkinliklerde bulunmuş olması, onun Akdeniz’in birleştiriciliğine verdiği önemi göstermektedir. Bektaş (2015b: 9) Ege’nin barış ve dostluk çerçevesinde “ayrıştırıcı değil birleştirici” olarak görülmesi üzerine yazdığı *Barış Sofrası* adlı kitabında barışın “insanlaşmanın ortamı” olduğunu ve barışı sağlayacak aklın

yaratılması gerektiğini vurgulamaktadır. Bektaş (2011a: 63) Ege Denizi için Homeros'un "hasatsız deniz", B. R. Eyüboğlu'nun "deniz dediğin bir tarladır" sözlerini hatırlatarak, kendisi Ege'yi "dört mevsimin bütün ayrıntılarıyla yaşandığı, her biri bir uygarlık beşiği olan pek çok ırmağın, bir çanağa akar gibi içine karıştığı" ve "savaşı sevmeyen deniz" olarak tanımlamıştır. Bektaş'ın Ege'yi kıyı yerleşimlerinin özellikleriyle tanımlamasından Anadolu coğrafyasında doğmuş kültürel özellikleri de özetlemektedir:

Milet, Thales'in güneş tutulmasının kenti, ilk soranın, "neden?", "nasıl?" diyenin. Hippodomus'un Prien'i, ilk planlı kent... Belki de bu yüzden demokrasiyle ilk yüzleşmenin kenti... Demokrasi mi kent tasarımından doğdu, kent tasarımı mı demokrasiden, tartışır dururuz bugün de Prien'den ötürü... Coşkun (Dionisos) ve aklın (Apollon) dengesi Bergama'nın ve Prien'in... Matematik, olimpiyatın, tek ruhun denizi...

Homer'in yarattığı insanlık dilinin denizi, insanın her türlü durumunun... Sapho'nun, sevginin, lirizmin denizi; Hesiodos'un, geçmişin, geleceğin denizi...

Bir sofraya bu deniz, bir şölen, bir insan, bir güzel kalabalık... Bir güzel kazan, her rengin, her kokunun, her güzelliğin kazanı... (Bektaş, 2011a: 63).

Şiirsel anlatımının Bektaş'ın yazılarına da yansıdığı gözlemlenmektedir. Barış, sevgi ve hümanist yazma biçimiyle Kabağaçalı, Erhat ve B. R. Eyüboğlu ile benzer yaklaşımı benimsediği anlaşılmaktadır. Kültürel birikime ve kültürel ortaklığa ilişkin düşüncelerini Anadolu'nun medeniyetin beşiği oluşu söylemleriyle tamamlayarak aktaran Bektaş, Kabağaçalı'nın üzerinde durduğu coşku ve akıl kavramlarına da gönderme yapmaktadır. Ege kültürünün bu iki karşıt duyguyu bir arada sunması, başka karşıtlıkların ve farklılıkların barındığı Anadolu'nun bu özelliğine de vurgu yapmaktadır. "İnsanın her türlü durumu", "her rengin", "her kokunun", "her güzelliğin" kazanı olan Anadolu bu anlatımda herkesi ve her kültürü barışla kucaklayan bir coğrafya olarak betimlenmiş olmaktadır.

Türkiye ve Yunanistan arasındaki bağa ve bu iki ülkenin kültürlerinin benzerliği üzerine düşünen Bektaş'ın "Zeytinli Fırın Sokağı" şiiri (1981), Akdenizlilik üzerinden barışı anlatmaktadır. Bektaş (2011a: 55), boşaltılmış olan evleriyle boşaltılmış olan Tersane Adası'ndaki bir sokağa "Zeytinli Fırın Sokağı" adını kendisinin verdiğini belirtmiştir. Tezin sonraki bölümlerinde anlatılacak olan Mavi Yolculuklarda, daha önce keşfedilmemiş koylara isim verme geleneğinin – Bedri Rahmi'nin bir kaya üzerine çizdiği ve boyadığı balık nedeniyle bu kayanın bulunduğu koya "Kaya" denmesi gibi – bir örneği olarak Bektaş'ın bu sokağa bir isim vermesi bu geleneğin devamıdır. Bektaş (2011a: 55-60),

“Zeytinli Fırın Sokağı” şiirinde Yunanistan ve Türkiye insanlarını bir arada olmaya, Kaya’ya ve Zeytinli Fırın Sokağı’na davet etmektedir.

“Zeytinli Fırın Sokağı” şiirinde Ege Denizi’nin kıyılarındaki insanların bir arada oluşunu vurgulayan, bu insanları tek bir sofrada düşünen Bektaş, Ege Denizi’nin birleştiriciliğini vurgulamaktadır. Ege Denizi’ndeki balıkların bile ortak olduğunu, Yunanistan ve Türkiye’nin aynı denizin aynı balıklarına sahip olduğunu; denizin “denizimiz” olduğunu söyleyerek bu iki ülkenin kültür ortaklığını bir kez daha vurgulamaktadır. “Binlerce el sıcaklığı” sözleriyle ortak çalışma ürünü olarak çakıl taşlarıyla üretilen Mavi Yolculuk anıtlarını anlatan Bektaş, Bedri Rahmi’nin çakıl taşlarıyla yaptığı eserlere gönderme yapmaktadır. Deniz sofrası yine bir ve aynı sofradır; Bektaş, bu sofranın çevresinde aynı kültürün insanları olarak birleşme ve barış özlemini dile getirmektedir (Bektaş, 2011a: 55-60).

Erhat *Mavi Yolculuk* kitabında, Mavi Anadolucular’ın Akdeniz’e kıyısı olan diğer ülkeler ile birlikte Türkiye’nin de aynı coğrafyanın ve aynı medeniyetin parçası olduğu görüşlerini, kıyılar arasındaki coğrafi ve kültürel benzerliklere değinerek tekrar vurgulamıştır. Erhat ve Bektaş Anadolu’nun ilk medeniyetlerin coğrafyası olduğunu; bu nedenle Alman, Makedon, İtalyan araştırmacıların kazı için Türkiye’ye geldiklerini, İngilizlerin ve Almanların müzelerinde Anadolu eserlerini sergilemelerini örnek göstererek Batı medeniyeti ile Anadolu arasında güçlü bağlar olduğunu ve bu nedenle ayrı düşünölemeyeceklerini vurgulamaktadırlar.

Bektaş’a göre (2011a: 19) Akdeniz’in sıcak iklimi dolayısıyla insanların daha çok dışarıda, doğayla ve birbirleriyle iletişim ve etkileşim içinde olmaları sayesinde Akdeniz kültürü oldukça üretkendir. Erhat’a göre (2005: 23) Akdeniz coğrafyası bu yönüyle insanların özgürlük içinde dile gelmesini sağlamaktadır. Bektaş (23) Sabahattin Eyüboğlu’nun “Mavi Yolculuk”larda söylenen “verin Akdeniz’in yeline geçsin gitsin” sözünü hatırlatarak Akdeniz’in oluşturduğu birleştirici hoşgörü ortamına değinmektedir.

Bektaş (2011a: 9), Akdeniz kültürünün insanları birleştiriciliği üzerinde dururken, bir yandan da Yunanistan’ın sahip olduğu değerleri anlatmak için düzenledikleri turistik ve özellikle tekne gezilerinden söz etmekte; Türkiye’de buna benzer kıyıları tanıma, değerlendirme çabasının olmayışından yakınmaktadır. Azra Erhat’ın da özellikle üzerinde

durduğu bu konuyu benzer biçimde ele alan Bektaş “Mavi Yolculuk”, “Yeşil Yolculuk” ve İstanbul’da bir günlük motor gezileriyle yapma biçimlerini aktarmış olmalarına rağmen böyle örnek aktivitelerin daha çok yapılmamasını eleştirmektedir.

Bektaş’ın kültür üzerine yaptığı temel tanımı kitaplarının önsözlerinde en başta vererek tekrar hatırlatması anlamlıdır. Bektaş insanların kültürel bir alanda yaşamlarını sürdürdüğünü ve bu kültürel ortaklık içinde yaşanan çevrenin kültürel gelişime etkisine de dikkat çekmektedir. Bektaş, insanın etkileşim içinde olması gereken çevresini tanıyarak ve ona katkı koyarak var olduğu kültür dünyasını benimseyerek ait olacağı üzerinde durmaktadır:

İnsanın dünyası kültür dünyasıdır.

İnsan içinde yaşayacağı çevreyi kendi yaratır. Yarattığı çevre onu etkiler, biçimlendirir, yeniden yaratır.

Kısacası bu birbirinin içinde bir akıştır. İnsan çevreyi, çevre insanı yaratır.

Çevresi için bir şey yapmayan (onu savunmayan, ona katkıda bulunmayan) insan, kendisi için de bir şey yapmıyor demektir. (Bektaş, 2001b)

Bektaş’ın Ankara’dan sonra 1977’de yerleştiği (Bektaş, 2007a) İstanbul’da hem yaşam alanını hem bürosunu kurduğu Kuzguncuk onun için ayrı bir yerde durmaktadır. Bektaş (2011b: 105), kendi anlatımıyla “ortamını”, yani Kuzguncuk’u kendi seçmiştir; diğer insanları da kendi ortamlarını seçmeye davet etmektedir. Bektaş, insanın kültür ve çevresiyle kurduğu ilişkiye verdiği önem doğrultusunda kendi ortamını seçerek ona katkı koymanın önemine dikkat çekmektedir.

Bektaş kültürel söyleminde Anadolu’nun tüm bölgelerine önemle yer verse bile¹ Anadolululuk söyleminde üzerinde durduğu ve mimarlık alanında incelemeler yaptığı bölge Batı Anadolu olmuştur. Mimarlık çalışmaları kapsamında hazırladığı inceleme kitaplarında, çalışma arkadaşları ve öğrencileriyle gidip gördükleri, ölçtükleri, çizdikleri ve öneri getirdikleri kentler ve yerleşimler yer almaktadır; bunlar kendinin de aktardığı üzere Mavi Yolculuk yaptıkları Batı bölgeleridir (Bektaş, 2017a).² Bunların arasında Doğu

¹“Denizli benim ilim. Denizli’ye gönül bağım var. İstanbul dışında da Trabzon akıl almaz bir kültür. Diyarbakır’ı 1955’te gördüğüm zaman kendimden geçtim. Öğrenciyken bir Alman profesörle birlikte gitmiştik. Ama ben o yaşında Avrupa’nın belli başlı kentlerini görmüş birisi olarak Diyarbakır’da gerçekten kendimden geçtim.” (Bektaş, 2003b). Bektaş, kültürel söyleminde insanlık tarihinin ilk yerleşim yeri Çatalhöyük ve yerleştiği Orta Anadolu ile insanlık tarihinin bilinen ilk tapınaklarının yer aldığı Göbeklitepe ve bulunduğu Doğu Anadolu bölgelerine önemle yer vermektedir.

²Mimarlıkla ilgili kitaplarında bu durum öne çıkmaktadır; Bektaş’ın inceleme kitaplarının kapsamına bakıldığında, az sayıda eseri dışında Batı Anadolu bölgesine odaklandığı görülmektedir: *Halk Yapı*

Bölgeleri bulunmamaktadır. Ancak Bektaş bütün Anadolu'nun tanınmasını önemseydiği için iç ve Doğu Bölgelerin de tanınması yönünde “Yeşil Yolculuklar” örgütlemiştir. Bektaş'ın Anadolu'yu söylemine ve yaptığı Yeşil Yolculuklarına rağmen, Anadolu olarak öne çıkardığı coğrafyanın Akdeniz - Ege kıyıları olduğu anlaşılmaktadır. O zaman Bektaş'ın seçici bir bölgesel (yerel) kültür anlayışı olduğunu söyleyebiliriz.

Aydın kültür öncüsü rolü ile Bektaş

Yerel veya bölgesel yönüyle ortaya çıkan Mavi Anadolu'culuk söyleminin Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş ve gelişim aşamalarında izlenen çağdaşlaşma/modernleşme projesinin bir tamamlayıcısı olmak amacı taşıdığına daha önce değinilmişti. Mavicilerin savundukları Anadolu topraklarında var olmuş kadim kültürlerin Avrupa medeniyetinin kaynağı olduğu ve Anadolu topraklarında kökleşmiş olan Türkiye'nin bu medeniyetin içinde yer aldığı görüşleri modernlik söyleminin yanı sıra Anadolu'da şu an yaşayan Türkiye insanlarının kültürünü de evrensel kültürün bir unsuru olmasıyla ön plana çıkarmak amacındadır.

Türkiye ölçeğinde, ulusun modernleşmesi ve aydınlanması kapsamında tüm Anadolu'ya eşit yaşam ve eğitim imkânlarının yayılması için çalışılmıştır. Mavi Anadolu'cular'ın iddia ettikleri Anadolu coğrafyasının evrenselliği düşüncesi doğrultusunda Türk ulusunun Avrupa'nın sahip olduğu çağdaş medeniyet seviyesine yükselmesi gerekmektedir. Bu çerçevede Maviciler, “aydın öncüler” olarak modern öncü rolünü üstlenmişlerdir. Köy Enstitüleri'nin aydın ile halk veya köylü arasında ayrıma odaklanan seçkin eğitim yerine birlikte üretmek öğrenme vurgusuna daha önce değinilmişti. Mavi Anadolu'cuların söylemlerinde de işaret edildiği gibi, Köy Enstitüleri'nde kendilerini yetiştirerek kendi aydınlıklarını yaratacak “kültür işçileri” ve “Cumhuriyet öncüleri”¹ yetiştirme fikri modernliğin önerdiği ve gerektirdiği bir yapı olarak Bektaş tarafından da benimsenmiştir. Burada, tek bir aydın özne olarak “öncü” yerine aydın önderlerin, yani “öncüler”in bir

Sanatından Bir Örnek: Bodrum (1979), Antalya Evleri (1980), Babadağ Evleri (1987), Şirinköy Evleri (1987), Akşehir Evleri (1987), Kuşadası Evleri (1992), Selçuklu Kervansarayları (1999) (UNESCO desteğiyle), Karacasu Evleri (2008), Kayaköy/Tersane (2008), Şirince/Tirilye (2008), Afrodisyas (2008), Ayvalık (2009), Manisa Evleri (2009), Kuzguncuk (2011), Güre (2013). Mimarlık dergisinde yayımlanan “Halkın Elinden Dilinden” yazı dizisi de Batı Anadolu'ya odaklanmaktadır. Yaz okulları da genellikle Batı Anadolu'da yapılmıştır, yerleşik yaz okulu Güre'de, Batı Anadolu bölgesindedir.

¹ Önceki bölümde değinildiği üzere, Eyüboğlu Köy Enstitüleri'nin “dahi ve aydın” değil “kültür işçileri ve Cumhuriyet öncüleri” yetiştirmeyi; böylece bu insanların “kendini aşma, karanlık dünyalarını aydınlatma bilinci” kazanmalarını sağlamayı amaçladığını belirtmiştir (Eyüboğlu, 1994: 189-190).

arada, imece ortamında yetişmeleri vurgusu bireysel ifadeyi değil topluluk bilincini öne çıkarmaktadır. Modernlik mimara “aydın özne” veya “yaratıcı deha” rolünü atfederken, Uğur Tanyeli’nin (2007a: 10-11) işaret ettiği gibi toplumsal sorumluluk bilinci mimarı toplumun aktörlerinden biri olarak “mimar özne” rolüyle öne çıkarmaktadır. Aynı paralellikte Bülent Özer’in toplumun ihtiyaçlarına ve var olan imkânlarla yönelik olanakların araştırılmasıyla gerçek mimariye ulaşılacağı fikri toplumsallığı öne çıkarmaktadır. Maviciler aydınlanma söylemleri kapsamında bireyden çok topluluk bilincini vurgulamakta ve kendilerini “aydın” olarak ayrıştırmadıklarını söylemektedirler. S. Eyüboğlu aydının halk gibi değil de halktan biri olarak düşüncelerini ve yaşamını yönlendirmesi gerektiğini söylerken de aynı şekilde bireyselliği aşarak toplumun bireylerinin hep birlikte eğitime ve üretime katkıda bulunmaları gerekliliği üzerinde durmaktadır. Bektaş da bireysel öğrenmenin mümkün olmayacağını, öğrenmenin petekgözle bakarak gerçekleşeceğini iddia etmekle toplumun bireyden üstünlüğüne inanmaktadır. Bektaş (2017b), yolculuklarla sağlanan bilgi değiş-tokuşunun kişinin sadece kendisini etkilemeyeceğini; kişinin edindiği bilgiyi karşılaştığı sorunların uzmanlarıyla konuşarak geliştireceğini, bunun içinse interdisipliner çalışmalarla farklı uzmanlıkların iletişiminin gerekliliğini aktarmaktadır. Bektaş’ın, kişinin sadece kendisinin değil, bir arada bulunduğu diğer kişiler ve onların uzmanlıkları ile etkileşiminin, yani petekgözün ortaya koyduğu ortak gelişimi vurgulaması bireylerin “kolektif ruhla” (Bozdoğan ve Akcan, 2012: 171)toplumsal sorunlarda rol almaları söylemi içinde yer bulmaktadır.

Mimarlığın kültürel bir üretim olduğunu vurgulayan Bektaş, mimarlık uygulama ve eğitim alanında sahip olduğu rollerde modernliğin aşıladığı bir tutumla “aydın önder” ve “yaratıcı deha” olarak davranmaktadır; bu anlamda modern öncü rolünü benimsemektedir. Anadolu kültürünü incelediği ve tanıttığı *Mimarlık*’ta yayımlanan “Halkın Elinden Dilinden” yazı dizisinde ve “Halk Yapı Sanatı” kitap dizisinde bu konuda öncülük yaptığı söylenebilir. Bunların dışında Kervansaraylar ile ilgili yaptığı UNESCO destekli çalışma, üniversitelerde verdiği derslerinde öğrencilerini Anadolu kültürünü ve mimarisini yerinde tanıtmak üzere götürdüğü çalışma gezileri, Anadolu’nun çeşitli yerlerinde düzenlediği Yaz Okulları, Mavi ve Yeşil Yolculuklar (veya Kara Yolculukları), Özyönetim İşliği’nde denediği farklı yöntem öncülük yaptığı diğer işler arasında sayılabilir. Kendini öncü ağdaş aydın olarak gören Bektaş’a göre (1982): “ağdaş aydının çevreyi değiştirme çabasının kendisi bir umut, bu da var olduğu sürece umutsuz olunmamalı...” Bektaş, bu

sözleriyle modern öncü mimarın çevreyi değiştirme ve yaşam biçimi yaratma rolü ile örtüşen bir düşünceyi ifade etmektedir.

Bu öncü roller, Bektaş'ı Tanyeli'nin "yaratıcı deha" olarak tanımladığı "aydın öncü" konumunda değerlendirmeye götüreceği gibi, Bektaş'ın Köy Enstitüleri ve Mavi Yolculuklar'da edindiği ve benimsediği imece ve toplu yaşam kültürü içinde bireyselliğini toplu yaşam içinde eritmiş olması "çağdaş aydın"lar arasında "mimar birey/özne" olarak da görüleceğini göstermektedir. Nevzat Sayın'ın Bektaş Mimarlık İşliği düzeni için de söylediği "Bektaş patron değil ama liderdi. Hepimiz eşittik ama O [Bektaş] daha eşitti" (Bektaş ve Sayın, 2016b) açıklaması, Bektaş'ın "öncü özne" ve topluluğun parçası olarak birey/özne olma arasında tanımlı alanda denge kuran bir rolle hareket ettiğini düşündürmektedir. Bektaş'ın bu denge arayışı, öğrenme sürecinin bitmediğini ve bu nedenle üstün olarak belirlenmiş bir figür olarak tanımlanamayacağını göstermektedir.

Mavi Yolculuklar'da da önder veya lider olmamasına yönelik düşünce doğrultusunda toplu yaşam, imece görevler, nöbetler ve etkinlikler öne çıkarılmakta; akşam toplantılarının sofrabaşısının her gün farklı kişiler olmasıyla herkes tarafından topluluk içinde eşit ve aynı görevler yerine getirilmektedir. Bozdoğan ve Akcan'ın işaret ettikleri "kolektif ruh", toplum bilinci ve bireyin toplumdaki sorumluluklarını vurgulayan imece yaşama ve çalışma öğretisi¹ bu düşünceyi benimseyen Bektaş'ta da gözlenmektedir.

Anadolulu kültür insanı olarak Bektaş, Sabahattin Eyüboğlu'nun Anadoluluk çerçevesinde Anadolu insanının eğitime önem vermesinden etkilenmiş; mimarlık söylemlerinde de Anadolu vurgusunu sürdürmüştür. Bektaş'ın, mimarın kendini yetiştirerek kendi aydınlanmasını yaratması ve bu alanda mimarlık üretmesi üzerinde durduğu gözlenmektedir.

Bektaş, Aydınlanma dönemine kadar belirli bir yapının veya düşüncenin karşıtı olanların karanlıkta bırakılmak istenmesini eleştirirken Köy Enstitüleri'nin aydınlanmanın yolunu açmak amacına dikkat çekmiştir. Köy Enstitüleri'nin ihtiyaçlar doğrultusunda yapılmış

¹ Modernliğin bir simgesi olan Bauhaus'da da ortak yaşam ve toplu üretim bireysellikten daha fazla ön planda tutularak üretimin toplumla paylaşılması da önemli görülmüştür. Bektaş'ın (2018a) değindiği gibi okuduğu İstanbul Erkek Lisesi'nde ve Köy Enstitüleri'nde de eğitim programı uygulama içinde eğitim olarak yapılmaktadır. Bu benzerlik göz önüne alındığında, Bülent Özer'in de işaret ettiği gibi, modernin anlamı 1920lerde olduğu gibi 1940lar ve sonrasında da çağın gereklerine uymak kadar toplumsal paylaşım ve katılım ile toplumun gelişmesi konusunu da kapsamaktadır.

olan yapılarını örnek vererek Anadolu insanının kendi ihtiyaçlarından ve Anadolu kültüründen doğan mimarlığı savunmuştur. Örneğin Almanya, İngiltere veya Danimarka'daki yapılara bakarak Türkiye'de eğitim için yapı yapılamayacağını düşünmektedir. Bu düşüncelerini şu sözlerle anlatmaktadır:

Önce demokrat, düşüncesinde özgür, soru soran, çağdaş, kendi coğrafyasını (toprağını, suyunu, iklimini, insanını) geçmişini bilen, kimlikli kişilikli, insan sever, insanları dillerine, renklerine göre ayırmayan, kul değil vatandaş bir kişinin yetişmesinin, yetiştirilmesinin, bizim koşullarımıza göre, yönteminin bilimsel araştırması gerçekleştirilmeli, eleştirisi yapılmalı. Sonra bizim koşullarımızın mimarlığı yapılmalı. (Bektaş, 2006: 13).

Bektaş mimarlığın dört duvar arasında değil soru sorarak ve gezerek görerek öğrenileceğine inanmaktadır. Bektaş'a göre bakmayı bilmek gereklidir; bakmayı öğrenmek ise geçmişi bilmekle mümkündür. Geleneğin içinde var olmuş Selçuk Kervansarayı'nı örnek vererek, ona nasıl bakılması gerektiğini bilmenin yolunun gezip görmekle bulunacağını düşünmektedir. Soru sormamanın imgelem eksikliğinden kaynaklandığını düşünen Bektaş, öğrencilerden önce eğitimcilerin bilgi altyapısı üzerinden oluşan imgeleme sahip olmaları gerektiğini düşünmektedir. (Bektaş, 2017b). Bunun yolu ise bilinçle, hazırlanmış ve çalışılmış bir program çerçevesinde gezip görmek; bakmak ve keşfetmektir.

3.2.2. Bektaş'ın "Anadolulu" mimarlık söyleminde kültürlenme, öğrenme ve üretim pratiği olarak yolculuk

Bu çalışmada, Bektaş'ın mesleki gelişiminde ve mimarlık söylemleri ve üretiminde temel bir unsur ve yöntem olarak geliştirdiği düşünülen "yolculukla öğrenme" üzerine odaklanılmaktadır. Yolculukla öğrenmenin, Bektaş'ın Anadolulu mimarlık söylemlerine katkısı ortaya konmak istenmektedir. Bu kapsamda bu bölümde öncelikle Bektaş'ın yolculuk anlayışı üzerinde durulacak; daha sonra Bektaş'ın katıldığı Mavi Anadolucular'ın Mavi Yolculukları'nın felsefesine ve yöntemine değinilecek; son olarak Bektaş'ın tüm yolculuk deneyimleri ışığında yolculuk pratiğini Anadolulu mimarlık söylemleri ve okul kurgusunda nasıl bir anahtar olarak kullandığı sorgulanacaktır.

Bektaş, yolculuğu kişinin kendini yetiştirme yolu olarak görmektedir. Bektaş'a göre mimarın kendini tanıması ve mimar olarak kendi özgün yöntemlerini belirlemesi, bireysel

ve mesleki eğitimi için yaşaması gereken süreçlerdir; mimarın eğitimi kendi çizeceği yol ve yolculukları ile tamamlanacaktır. Mimarın yolculuk sürecine dair benzer yaklaşımlara (2.2.1) bölümünde değinilmiştir (bkz. s. 62). Bektaş’a göre mimar, kendi mesleki yolunu ve yöntemini oluşturmak için, mimarlık eğitimi sonrasında “özel çizelgesini kendi kurmak zorunda olduğu, çok daha güçlü bir eğitim dönemine girecektir. Bu görme, tanıma, yaşama dönemidir” (Bektaş, 1967: 58). Bektaş’ın vurguladığı gibi, mimarın asıl eğitim dönemi, mimarlık okulunda alınan mimarlık eğitimi sonrasında mimarın kendi oluşturacağı yol ile başaracağı eğitimidir.

Bektaş’ın kendi yolunu çizmeye verdiği önem, Aruoba’nın (2012: 153) “düşünme” edimini “yolda olan olarak kalmak” olarak yorumlaması paralelliğinde okunabilir. Aruoba “yürüme”nin sorguladığını, “düşünme”nin ise bu sorgulama içinde “yolunu kurduğunu”; kurulan bu yolda önceki adımdaki düşüncelerin sonraki adımı hazırladığını ifade etmektedir. Sonuç olarak “yol kurma” Bektaş için adımları özel bir çizelgeyle belirlenen kendini-eğitme/yetiştirme dönemini hazırlamaktır. Böylelikle yolculuk hem öğrenme, hem de kendi yolunu çizme ile kendini yetiştirme sürecine dönüşmektedir.

Aruoba’ya göre (2012: 111/16) sahici yürüme yol açmadır; yol ve yön kişi tarafından belirlenmelidir (110/15). Böylece yol ancak yolu açan kişi tarafından bilinmekte, bu da o kişinin özgürlüğünü getirmektedir (113/18, 114/19). Başka bir deyişle, kendini yetiştirme süreci, kişinin kendi yönünü belirleyerek kendi yolunu açmasıyla ve özgürce yönünü belirlemesiyle gerçekleşmektedir.

Bektaş’ın bir kültür insanı olarak Mavi Anadolucuların kültürel söylemlerinden etkilenecek “mavi” insan olma yolunda çabalarından söz etmek mümkündür. Bektaş, bir kültür kazanı içinde yapılan “mavi” yolculuğun ancak “mavi” insanlarla yapılabileceğini anlatırken, yolculuğun bir kültürel araç olarak önemini de vurgulamış olmaktadır. Bektaş’a göre çizilen bir rota, en başta çizildiği gibi yürünmesi zorunlu olan bir çizgi olmayabilir, çünkü bu çizginin yakınlarındaki değişikliklerden faydalanmak üzere çizginin hatları değişebilir. Sonuçta bu değişiklikler belirlenen doğrultuda gitmeyi engellemeyecektir:

Sanki yolumu, yani çizdiğim pusulayı yanımda taşıyorum. Örneğin, Kuzeye doğru rotamı çizmişsem bundan bir 15 cm uzaklaşmaktan korkmam, oradan aldıklarımı alıp tekrar buraya dönerim. Mesele bu çizgiden hiç ayrılmamak değil. Burada bir sürü

değişiklikler yapabilirsiniz. Ama önemli olan doğrultunuzu yitirmemektir. (Bektaş, 2017b).

Aruoba (2012: 82/14) benzer biçimde yolun başladığı ve bittiği belirli “noktalar”ın olduğunu, ancak yolun bu noktaları birleştiren bir “doğru” olmadığını söylemektedir. Bektaş’ın vurguladığı, Aruoba’nın da ifade ettiği gibi, “yol dolaşır”.

Özgürlük yol açabilmek ve doğrultusunu farklı amaçlara göre değiştirebilmek ise, belirlenmiş zorunlu yolları yürümek yerine belirsiz bir yolda yönünü bularak yürümek özgürlüktür. Bu çerçevede Bektaş’ın yeni yollar denemiş, eğitimdeki zorunlu yolları eleştirerek ve bunlara çözüm arayarak kendi yollarını açmış, böylece kendi belirlediği yolda ve yönde mesleki çalışmalarını özgürce sürdürmüş olduğu gözlenmektedir. Çalışmalarındaki özgürlük, mimari anlamda özgünlüğünü de sağlamaktadır.

Bektaş’a göre mimarlık alanında özgürlüğü ve özgünlüğü sağlayacak en önemli etmenlerden biri kendi yerel çevresini tanımak ve bu doğrultuda mesleki anlamda yöntemlerini belirlemektir. Mesleki anlamda kendini tanıyarak kendi yöntemlerini oluşturmada yolculuk Bektaş için temel bir araç olmuştur. Görme, tanıma ve yaşama deneyimlerine verdiği önem doğrultusunda deneyimlenecek bir gerçeklik olarak mimarlığın ancak somut olarak içinde var olarak algılanabileceğine inanmaktadır. Bektaş’ın, “kendini kendinden iyi kimse tanıyamaz” (1967: 59) sözüyle de ima ettiği gibi, Anadolu’nun tanınmasına verdiği önem doğrultusunda bu coğrafyaya ve kültüre özgü mimarlık üretme yolunu seçtiği anlaşılmaktadır (Akyol, Boyacıoğlu ve Altan, 2019). Mimari tasarım pratiğinde ilk adım olarak tasarım yapacağı Anadolu kültürünü, coğrafyasını, bu coğrafyanın iklimini araştırmak için yolculuk pratiğinden yararlanmayı ilke edinmiş olması özgün bir ürün ortaya çıkarmasında önemli rol oynamaktadır. Anadolu’yu ve Anadolu insanını tanımakla bunları gerçekleştirmesi onun Anadolu’lu yolcu olarak mimarlığa bakışını da belirlemektedir.

Gerçek anlamda öğrenebilmek ve bilgiyi içselleştirerek dönüştürebilmek için mimari mekânı birebir deneyimlemek gereklidir. Öğrenilen bilginin yerlileşmesi ve Bektaş’ın da amaçladığı yere ait bir üretime ulaşmak için bilginin kendi kavrayışı doğrultusunda sindirilmesi önemli olmaktadır. Bir mimarın mesleki pratiğini gerçekleştirdiği yere ait

kılabilmesi için öncelikle kendi konumlandığı yere ait olanı benimseyerek o yerin yerelliğini içselleştirmesi gerekir:

1960'larda, bütün yeryüzünü sarıveren, Japon mimarlığı tutkusunun kaynağını tanıyabilmek, fotoğraflarla, dergi ya da kitaplarla elde edilen; gerçeğin, başka kişiliklerin süzgecinden geçmiş görüntüsünü delip geçmek, bilgilerimizi 'reproduktion' lardan kurtarmak, çekiciliğine dayanılamayacak bir düş oluyordu. (Bektaş, 1970a)

Mimarlık düşüncesi veya pratiği belirli bir yerde ortaya çıkar, ancak farklı yerlerde yapılanların etkileşimi alış-veriş veya değiş-tokuş ortamları oluşumuna izin veren hareketlilik ile sağlanır. Farklılıklar iletişime geçmezse mimari bilginin ve mimarlığının yerlileşerek yeniliğe ulaşma amacı gerçekleştirilemez. Yer değiştirmenin önemi bundan kaynaklanmaktadır.

Önceki bölümde Van Den Abbeele'in altını çizdiği "gelişim", "bilgi arayışı", "hareket etme özgürlüğü olarak özgürlük", "kendini-bilme" ve "kurtuluş" süreçlerini içeren yolculuk motifinin özgün kişisel kavrayışa ulaşmayı sağladığı açıklanmıştı. Bektaş'ın sıklıkla "kendini tanıma", "kendinin farkına varma", "mimarlığımızın kendini tanıması" süreçlerinin önemini vurgulaması, yolculuk motifinin bu süreçlerde etkisini benimsediğini açıkça ortaya koymaktadır. Bektaş, mimarın sahip olduğu bilgiyi başka kişilerin değil, kendi süzgecinden geçirmesi gerekliliğini savunurken mimarın kendini bilme ve kendi bilgisini içselleştirme sürecine işaret etmektedir.

Bektaş'ın Anadolu mimarlığını oluşturma sürecini çözümleyebilmek için de, öncelikle kendini oluşturma sürecine odaklanılmalıdır. Bu süreçte yolculuğu kendine araç edinmiş olmasında, erken yaşlarında katılmaya başladığı izcilik kamplarında elde ettiği deneyimlerin büyük yeri olduğu söylenmelidir.

Bektaş, Anadolu'yu erken yaşlarından itibaren gezmeye başladığını anlatır. Yurtdışı gezileri ise onun izcilik kamplarına katılması ile başlamıştır (Bektaş, 2017b).¹ Özellikle izcilik kamplarında yabancı dil bilmenin farklı kültürden insanlarla iletişimde önemini kavramasıyla lisede Almanca derslerine de ağırlık vermeye başlamıştır. Almanca eğitim

¹Bektaş, gezilerin onu olumlu yönde değiştirdiğini düşünen babasının teşvik ve destekleri ile yurtiçi ve yurtdışında 15 yaşından beri gezdiğini söyler. 15 yaşında Bakanlığın izni ile gittiği Atina İzicilik Kampını başarı ile tamamlamış, bunun üzerine Londra'dan da çağrı almıştır. Londra için yapılan sınavda başarılı olması ile oradaki kampa da katılmıştır.

veren İstanbul Erkek Lisesi'nde eğitim gören Bektaş, Almanca dilinde iyi bir eğitim almış olmasının, Münih'te mimarlık eğitimi için kabul edilmesinde önemli etkisi olduğunu söyler (Bektaş, 2017b; 2018).

Bektaş'ın yolculuk yapma alışkanlığı kazanmasında ve mimarlıkta yolculukla öğrenme yolunu seçmiş ve uygulamış olmasında erken yaşta yapmaya başladığı Anadolu seyahatlerin ve izcilik deneyimlerinin öğrettikleri önemli rol oynamış olmalıdır. Bektaş, izciliğin, doğa içinde yalnız başına yaşamı sürdürebilmenin öğrenildiği, gidilen yer ile ilgili bilgi edinildiği bir deneyim olduğunu anlatmıştır (Bektaş, 2018a). Buradan anlaşıldığı gibi izcilik, Bektaş'a hayatta kalma, mevcut durumu avantaja çevirme, tanımadığı-bilmediği bir ortama uygun yaşam biçimini belirleme gibi temel beceriler kazandırmıştır. Bu becerilerle birlikte izcilik, Bektaş'ın toprağı, florayı, faunayı yerinde deneyimleyerek öğrenme, bulunduğu coğrafya ile ilgili bilgilere pratik yollarla sahip olma ve coğrafya ile uyum içinde yaşama alışkanlığı kazanarak özgürlüğü deneyimlemesini sağlamıştır.

Bektaş yabancı olarak en kapsamlı ve uzun süreli yolculuğunu mimarlık eğitimi ve sonrasında mesleki deneyim için 1956-1962 yılları arasında bulunduğu Münih'te deneyimlemiştir. Münih'in İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kültürel bir merkez olmasını tercihinin sebebi olarak vurgulayan Bektaş'ın İstanbul Erkek Lisesi'nde Almanca eğitim almış olmasının ve Almanya'da daha önce eğitim için bulunan hocaları Sedat Hakkı Eldem ve Arif Hikmet Holtay'ın da bu kararda etkisi olmalıdır. Ayrıca Münih'in coğrafi olarak Avusturya, İsviçre, İtalya ve Fransa'ya yakın mesafede bir merkez konumunda olması, kısa gezilere olanak sağlaması bakımından önemlidir. Bu mesleki yolculuğu süresince Bektaş, Almanya ve diğer ülkelerde mimari ve kültürel yolculuklar yapmıştır. Bektaş'a göre, yabancı ülkelerdeki mimarların yapılarını nasıl yaptıkları o yapının içinde bulunarak kavranabilir, çünkü bir yapıya yapılan yolculuk kitaptan öğrenilemeyecek gözlemleri yapma yolunu açar (Bektaş, 2017b, 2018a). Bu gözlemler ve deneyim mimarın yabancı olduğu, bilmediği bir yaratımı/üretimi keşfederek ortaya çıkardığı özgün detaylar olacaktır.

Aruoba'ya göre bir yerin terk edilmesi ile yeni bir yola çıkılması durumları birbiriyle bağlantılıdır; bir yola çıkmak, bir yerin terk edilmesi gerektiğinin, bir yeri terk etmek ise bir yola çıkılması gerektiğinin anlaşılmasıyla olabilir. Çıkılan yeni yolun yönünü ise önceden bulunulan yerin koşulları ve Aruoba'nın kişinin "iç devinim ilkeleri" olarak

tanımladığı kendi “güdüleri, eğilimleri, yönelimleri” belirlemektedir (Aruoba 2012: 78/10, 96/2). Aruoba’nın ortaya koyduğu düşünceler doğrultusunda Bektaş’ın Münih’e gidişinin sebepleri açıklanabilmektedir. Bektaş’ın İstanbul’u ve mimarlık eğitimine devam ettiği Akademi’yi bırakma nedenleri onu Münih’e gitmeye yönlendirmiştir. Kendi eğilimleri ve yönelimleri ise onun mimarlık mesleğini uygulamada yolculukların gerekliliğine ve önemine inanışında etkili olmuştur. Yaz okullarında ve mimarlık işliğinde Bektaş’ın yolculuklara yer verişinin, bu yöneliminin, yani içsel ilkelerinin sonucu olduğu söylenebilir.

Ait olunan yer ile yolculuk sürecinde karşılaşılan yabancı yerler arasındaki yer değişiminin dönüştürücü yanı üzerinde duran Mark Wigley’nin (2011: 210), yerel kavramının yabancıya ihtiyaç duyduğu çünkü “yerelin seyyahın kurgusu” olarak ortaya çıktığı iddiasına yer verilmişti. Wigley’nin bu düşüncesi, Bektaş’ın Münih’te mimarlık eğitimi aldığı halde Anadolu’ya özgü, Anadolu’nun yerelliğine odaklanan bir mimarlık üretme amacını ve bu amaçla ait olduğu yerden dışarıda konumlanarak elde ettiği yabancı bakışla kendini tanıması ve yerel olanı yeniden tanımlaması süreçlerini açıklamaktadır.

Wigley’nin ifade ettiği gibi, yerel çevresini terk eden mimar, yerel olanı başka bir şey olarak görmekte ve böylece yeniden tanımlayarak yerel çevresini yeni bir bakışla/kavrayışla görmeye başlamaktadır. Wigley bu yaklaşımı doğrultusunda evden uzaklaşarak evin bulunacağını söylemekte, bunu da “seyahatlerin tuhaflığı” (*strangeness of all journeys*) olarak tanımlamaktadır. Wigley (2011: 242), yolcunun yolculuğunda karşılaştığı uzak ve tuhaf temaların sahip olduğu keşfedilmemiş yaratıcılığını ortaya çıkarmasına yardımcı olacağını; dolayısıyla “eve dönüşün evden ayrılış kadar verimli olacağını” düşünmektedir. Yolculuğun yaratıcılığa olan katkısı ve evi yani yerel olanı tanımasında önemi bu çerçevede öne çıkmaktadır. Yolculuğun sağladığı evden ayrılış ve sonrasında eve geri dönüş yerel olan ile yeniden karşılaşma durumuna karşılık gelmektedir. Yerel bağlamdan uzaklaşmış olmak, yerel olanla yeniden karşılaşmada yabancı, bilinmedik bakışla yeni kavrayışları ve yeni yaratımları ortaya çıkaracaktır. Yolculuktaki her karşılaşma, her seferinde yabancı ile karşılaşma olarak düşünülmektedir.

Bohls’un (2005: i) gezginlerin geniş dünya tanımları ve kendilerine yönelik algıları arasında kurduğu bağ çerçevesinde, yolculuklarında yerel ve yabancı olanın karşıtlığı ve birlikteliği içinde arayışta olan mimarın yeni kavrayışlar ve bakışlar geliştirme olanağına

sahip olduğu düşünülmektedir. Bu açıdan bakıldığında Bektaş'ın evi Anadolu'dur; yolculukları, kendine ve Anadolu'ya dair bir tanım geliştirmesi ve mimarlığını oluşturması süreçlerinde belirleyici rol oynamıştır. Bektaş'ın yolculuklarında Anadolu'ya ve Anadolulu olarak kendine uzaktan baktığını söylemek mümkündür; böylece Anadolu'ya dair var olan ancak önceden bilmediği değerleri keşfetmiş olması ile her seferinde Anadolu'ya dair yeni tanımlar ortaya koyduğu söylenebilir. Bu dışarıdan bakış durumunu sağlamak için yolculuk yaptığı her yeni yere yeni bir gözle ve o yörenin özelliklerine göre yeni bakışlarla bakmıştır. Kendinin “saptama” olarak adlandırdığı eylem, belirli bir yöreye ait keşifleri ve bu keşifler doğrultusunda yörenin tanınmasına işaret etmektedir. Bektaş'a göre mimarlıkta yaratımı gerçekleştirmek için öncelikle bu saptamanın yapılması gerekmektedir.

Yolculukta bilinmeyeni ortaya çıkarmak bir keşif ise, bu keşif yabancı bir bakış geliştirilerek gerçekleştirilebilir; mimar yolculuğunda bu bakış sayesinde ait olduğu yer ile de yeniden karşılaşır. Bu karşılaşma ait olunan yerin yeniden keşfedilerek yeniden tanı(mla)nması olanağını sağlar; dolayısıyla yolcu-mimar yabancı olarak yereli ortaya çıkarır (Akyol, Boyacıoğlu ve Altan, 2019).

Bektaş'ın farklı “yerel”leri deneyimlediği Anadolu yolculukları erken yaşlarında başlamıştır (2017b); bu yaşlarda yaşadığı izcilik deneyimlerinin yolculuk pratiğini benimsemesinde etkili olduğu söylenebilir. Mavi Anadolular ile birlikte katıldığı ve sonra kendi de düzenlediği “Mavi Yolculuklar” ise izcilik deneyimine yakın doğayla iç içe olma durumunu devam ettirmiştir. Doğada yolculuk pratiği olarak izcilik ve mavi yolculukların sağladığı doğayı yaşayarak benimseme ve doğanın imkânlarını keşfederek ona uyumlaşma sürecinin, Bektaş'ın mimarlıkta önemsedığı mimarın mekânları birebir deneyimleyerek içselleştirmesiyle “reprodüksiyonlardan” kurtularak özgün işler ortaya koyması sürecine benzerlik gösterdiği ve bu sürece bir temel oluşturduğu söylenebilir.

Bektaş'ın, izcilikte kazandığı deneyimi ve öğrendiklerini, mimarlık alanına farklı arayışlara yönelerek temelden öğrenme ve öğretme yolu ile uyguladığı düşünülmektedir. İçinde bulunulan yabancı ortamı tanıyarak, o yerin ve insanların ihtiyaçlarını saptayarak orada karşılaşılan sorulara, o yerin sahip oldukları ile çözüm bulma yöntemi o yerde doğrudan bulunmak üzere yapılacak yolculukla mümkün olmuştur. Bektaş'ın izcilik kamplarında edindiği bilinmedik yeri tanıyarak bilinene dönüştürme deneyiminin, yabancı-yerel, yeni-yabancı, yeni-yerel bağlantılarının kurulmasıyla yeni keşiflere olanak yarattığı

düşünülmektedir. Bektaş'ın Anadolu'da yaptığı yolculukları, bu anlamda yabancı ve yerel arasındaki sınırların kaybolduğu bu coğrafyanın yabancı bir bakışla keşfedilmesi ve bu sayede yerelliğinin daha da belirginleştiği bir kültürel coğrafya olarak yeniden tanımlanması süreci olarak görülebilir (Akyol, Boyacıoğlu ve Altan, 2019).

Bektaş'ın Mavi Yolculukları

Mavi Anadoluocuların, başka deyişle Anadolu Hümanistlerinin, en temel hedefleri olan Anadolu aydınlanmasının yolu Anadolu coğrafyasının, kültürünün, insanların tanınması, bilinmesi, sevilmesi ve içselleştirilmesidir. Aydınlanmanın gerçekleşmesi bilgilenme, kültürlenme, yani eğitim temelinde mümkündür; “mavileşme” ise bu çerçevede bilgi üzerine sevginin katılması ile bilginin çok boyutta pekiştirilmesi ve diğer insanlarla paylaşarak çoğalması ve anlamlanması olarak aydınlanmanın bir parçasıdır.

Anadolu sevgisine yönelik eylem, araştırma, üretim alanı yaratma amacına yönelik yapılan “mavi” yolculuklar ise Anadolu aydınlanması amacı için araç olmuştur. Bektaş bu aracı mimarlık alanında kullanarak Anadolu kültürüne ait, bu kültürün insanların ihtiyaçlarına göre şekillenen, bu kültürün, iklimin ve coğrafyanın kaynaklarından beslenen bir mimarlık üretmeyi amaçlamıştır. Anadolu'luk söylemini her yaptığı çalışmada vurgulaması bu nedenledir.

Bektaş Anadolu yolculuk deneyimlerini Mavi Anadolu'cu arkadaşlarıyla birlikte Ege kıyılarında gerçekleştirdiği yolculuklarla zenginleştirmiştir. Bektaş ilk Mavi yolculuk deneyimini “12 Eylül'den önce 12 Mart'tan sonra” bir tarihte, “can dostum” dediği Cem Yayınevinin kurucusu Oğuz Akkan'ın çağrısıyla gerçekleştirmiş; 1977'de kendisi de ilk kez bir yolculuğu yönetmiştir. (Bektaş, 2012b: 13, 18). Bektaş'ın yönettiği ve Tersane Adası'na yapılan bu ilk mavi yolculuk aynı zamanda Yaz Okulu fikrini gerçekleştirmenin ilk adımı olmuştur. Tersane Adası'nda yapılan çalışmalardan sonra 1982'de ilk Yaz Okulu'nu yine orada düzenlemiştir (Bektaş, 2012: 17-18).

Bektaş'ın *Mimarlık* dergisindeki “Halkın Elinden Dilinden” yazılarında Bektaş'ın mimarlık işliğinde ve *Bektaş Özyönetim Mimarlık İşliği*'ni yürüttüğü 1978-1984 yılları arasında yapılan çalışmalar, *Yaz Okulları* kitabında ise düzenlediği yaz Okullarında yapılan çalışmalar ile bu çalışmaların gözlemleri ve sonuçları izlenebilmektedir. Bu tez

kapsamında yayımlanmamış yolculuk belgelerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Çizelge 3.1’de bu tez çalışması kapsamında SALT Araştırma Cengiz Bektaş Arşivi’nde incelenen yolculukların tarihleri, katılımcıları ve rotaları verilmiştir. Bektaş Mavi Anadolucular’ın aydın birey yetiştirme amacı kapsamında düzenledikleri Mavi Yolculuklar’ı sürdürmüş; Batı Anadolu kıyılarıyla sınırlandırılmış programı genişleterek Anadolu’nun tümünü kapsamak üzere otobüsle yapılan yeşil yolculukları da mavi yolculuklarla birlikte gerçekleştirmiştir.

Çizelge 3.1’de aktarıldığı gibi, Mavi Yolculuklar çoğunlukla Marmaris’ten başlamış ve rotalara bazen farklı yerler de eklenmiştir. Bektaş’ın gerçekleştirdiği “yeşil” yolculuklar ise otobüslerle Anadolu’nun kıyıları dışındaki farklı bölgeleri kapsamıştır. Yolculuklarda antik yerleşimlerin görülmesi önemli olmuş, tekne veya otobüsle gidilemeyen yerler yürüyerek keşfedilmek üzere gezilmiştir. İşlik üyeleriyle gidilen yolculuklar, kültürel bilinçlenme hedefi yanında rölöve çalışmaları da yapılan çalışma süreçleri olarak da düşünülmüştür (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi). Bu çizelgeden anlaşılabacağı gibi, Bektaş, kültürel ve coğrafi bilinçlenme amacıyla yaptığı ve kayda geçirdiği yolculuklarının önemli bir kısmını Batı Anadolu bölgesinde gerçekleştirmiş; ancak, Yeşil yolculuklarla Anadolu’nun farklı bölgelerini de gezi programına almıştır.

Bektaş, Çizelge 3.1’de belirtilen yolculuklardan daha önce 1975 yılında (6-11 Ekim) yaptığı Mavi Yolculuğu Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun anısına yazdığı *Bedri Rahmi Nakışlı Bir Deneme* adlı kitabında anlatmıştır. Erhat (1976: 14) Bektaş’ın yaptığı bu yolculuğu “Bedri Rahmi’yi de, Sabahattin Eyüboğlu’nu da sürdüren, yaşatan bir girişim” ve “insanla doğanın kaynaştığı bir betik, bir imece mutluluğunun dile gelmesi” olarak tanımlamıştır. Mavi Gezi’de Sabahattin Eyüboğlu’nun kâğıtlar ve yapıştırıcılarla yaptığı fırıldakları ve özellikle Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun 1974 yılında Fethiye Osmanağa suyunda yaptığı balığını (Resim 3.1) hatırlatarak çeşitli taşlar, beton ve çimentoyla çok sayıda anıtlar yaptıklarını anlatan Erhat, Mavi Yolculuklarda birlikte üretmenin önemini aktarmaktadır:

Niçin anıt dikmeye meraklıydı bu iki Eyüboğlu kardeş? Yalnız anıt mı, ikisi de boyalar, kâğıtlar, kalemlerle, makaslar mukavvalarla durmadan çalıştırdılar mavi yolcuları genç yaşlı. Yemek pişirmek, bulaşık yıkamak, ağ atmak, ağ çekmek, balık tutmak, tüfekte, gözlükle dalmak, ağları temizlemek, onarmak, dağ taş tırmanmak, örenleri gezmek, köylere gitmek, el yapısı ne varsa kilim, cicim, saz, araç gereç, hepsini arayıp bulmak, bulup çıkarmak, görmek göstermekle geçti günlerimiz; iş, hep iş yapardık hep çalışırdık gün ve gece, hep bir yeni, bir güzel peşine düşerdik karada ve denizde. Ya haritalarımız,

koylar, burunlar, kıyıların adlarını öğrenmeye, yerlerini saptamaya uğraşıldı, hep, yıldızlardan hangisinin ne saatte doğup ne saatte battığını bulmaya çalışır, her parça toprağın adını olduğu kadar söylencesini ve tarihini öğrenmeye koyulur, kitaplar karıştırırdık, sonra da geceleri rakılar içerek sabahlara dek türkülerle bir de kendimizi dile getirmeye uğraşırdık. (Erhat, 1976: 13)

Mavi Yolculuk’larda Anadolu’yu tanımak kadar önemli bir unsur, Erhat’ın da dikkat çektiği gibi, yolcuların, Sabahattin Eyüboğlu’nun Köy Enstitüleri’nden itibaren önemsendiği ve yaşatmaya çalıştığı imece olgusunu yaşama katmalarıdır. Birlikte üretmek, üreterek ve paylaşarak öğrenmek bu yolculukların temel amacı olmuştur. S. Eyüboğlu ile birlikte Mavi Geziler imece kültürünü odağına almaktadır; Eyüboğlu için herkesin her zaman bir arada olması ve birlikte öğrenmesi önemlidir. S. Eyüboğlu’nun bu yaklaşımı Köy Enstitüleri’nde uygulanan yöntemeye dayanmaktadır. 1940’ta kurulan Köy Enstitüleri, “köy öğretmeninin” aydın olarak yetişmesi ve öğrencilerini de bu şekilde yetiştirmesi için 1936’dan itibaren verilmeye başlanan Eğitim kurslarındaki aydınlanma idealini devam ettirerek İsmail Hakkı Tonguç’un ”iş içinde eğitim” yöntemini uygulamışlardır (Işın, 2012). Tonguç, eğitimde gerçeklik ve basitlik ilkelerini önemsemiştir. Köy Enstitüleri’nden itibaren vurgulanan “uygulama içinde eğitim”, “pratik içinde öğrenme”, “yaşamın kendisinden yaşam içinde öğrenme” biçimi böylece Mavi Anadoluocuların Mavi Yolculuklarında da sürdürülmüştür.



Resim 3.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun 1974 yılında Mavi Yolculuk’ta Fethiye’de kayaya boyadığı balık deseni. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)

Çizelge 3.1. Cengiz Bektaş'ın Mavi ve Yeşil Anadolu Yolculukları. SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi belgelerinden yararlanılarak yazar tarafından hazırlanmıştır.

MAVİ YOLCULUKLAR	KATILANLAR	ROTALAR
22.05-31.05 / 1978 "1. Mavi Gezi"	Cahit, Engin, Cem, Oğuz Akkan, Bekir Yıldız, Memet, Cengiz Bektaş, ve "çocuklar"... (İşlik ile birlikte)	Denizli-Göhlhisar-Elmalı-Arif-Faselis-Finike-Fethiye-Dalaman-Köyceğiz-Marmaris-Turunç-Gebe Kilise-Bozukkale-Bozburun-Datça, Kargı-Knidos-Akropol-Kargı Bükü-Datça-Serçe Bükü-Amos
07.10-13.10 / 1978 Mavi Yolculuk	Haritadaki isimler: Nevzat, Cengiz, Kubilay, İbrahim, Cahit, Sıla. Nöbetçiler: Kazime (Bektaş), Bekir, Cengiz, Oğuz, Oya (Akidil) (Bektaş, 1979a, "Halkın Elinden Dilinden" yazılarında geçen isimler ile... İşlik ile birlikte)	Marmaris-Ekincik-Baba Ada-Ölüdeniz-Gemile Adası-Karaca Ören Adası-Martı Koyu-Tersane Adası-Domuz Adası-Kurdoğlu Burnu-Peksimet Adası-Sarı Germe-Aşı-Yılcık Adası-Amos
27.10-02.11 / 1979 "2. Mavi Gezi"	Sıla (Bektaş), Cahit, Kubilay, Nevzat, İbrahim, Erhan, Zekai, Mustafa Zeytinli (İşlik ile birlikte)	Marmaris-Dereağzı-Ekincik-Kaunos-Tersane Adası-Fethiye (Kınık-Patara-Latoon-Minare)-Ölüdeniz-Gemile Adası-Kaya-Yılcık Adası
20.06-30.06 / 1981 Mavi Yolculuk	Azra (ERHAT), Özden (MÜRTEZAOĞLU), Türkan (SAYLAN), İmren (AYKUT), Canan (İNAL), Filiz (İNAL), Kazım (İNAL), Esen (ÇAMURDAN), Erol (URAS), Şükran (KURDAKUL), Besim (ÇEÇENER), Memet (BEKTAŞ), Cengiz (BEKTAŞ), Mustafa, Ali Fuat, Ali Kaptan	Marmaris-Amos-Ekincik-Kurdoğlu Limanı-Taşkaya-Tersane Adası-Fethiye-Tlos-Pınara-Ölüdeniz-Donyücek-Gemile (Ayanikola)-Ağalimanı-Baba Ada-Kızılağaç-Çamurluk-Marmaris
04.10-11.10 / 1981 Mavi Yolculuk	Cengiz Bektaş, Memet Bektaş, Gönül Seyfullah, Raset Soyer, Ziya Soyer, Cahit Engin, Kubilay Nalbantoğlu, Zekai, Sema, Erhan, Ayşe (Engin), Şükran (Kurdakul)	Antalya-Faselis-Podiopolis-Yavi-Trysa-Kekova-Myra-Kekova-Kaş-Kalkan-Donyücek-Gemile-Fethiye (Tlos-Pınara-Canıyandı)-Tersane Adası-Manastır-Ağalimanı (Lydae)-Kaunos-Amos-Marmaris
23.09-05.10 / 1982 Mavi Yolculuk	Cengiz Bektaş, Gönül Seyfullah, Ziya Soyer, Raset Soyer, Cahit Engin, Ayşe Kantarcıoğlu, Semra Bulat, Besim Çeçener, Engin Çeçener, Canan İnal, Şükran Kurdakul, Memet Bektaş, Özden Murtazaoğlu, Türkan Saylan, Erhan İşözen	Marmaris-Karaağaç Limanı-Ağalimanı-Tersane Adası-Hamam (Arymaxa-Üçgörenler)-Osmanağa Suyu-Göçek-Hacı Halil Adası-Tersane Adası-Fethiye Limanı-Ölüdeniz-Kaya-Gemile Adası-Fethiye-Goben-Kurdoğlu Burnu-Karaağaç Limanı-Yılcık Adası-Marmaris
17.09-25.09 / 1983 Mavi Yolculuk	Ayşe, Nadir, Ziya, Ağah, Hatice, Cahit, Afife, Gökhan, Aslı,	Turunç-Amos-Gebe Kilise-Adalar-Söğüt-Bozburun-Selimiye Koyu-Hisarönü-Balıkaşran-Datça-Knidos-Küçükköy-Yalı-Mersincik Limanı-Orak Adası-Karaada-Bodrum

Çizelge 3.1. (devam) Cengiz Bektaş'ın Mavi ve Yeşil Anadolu Yolculukları. SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi belgelerinden yararlanılarak yazar tarafından hazırlanmıştır.

01.09-09.09 / 1984 Mavi Yolculuk	Cengiz Bektaş, Ziya Soyer, Raset Soyer, Agâh Öztürk, Nadir Hasbora, Hatice Hasbora, Kadriye Bayraktar, Kadriye Kalkan, Cahit Engin, Güler Kaptan, Zahit Bekman, Süleyman Akım, Nüket Özeken	Marmaris-Turunç-Amos-Bozukkale-Lorima-Selimiye-Orhaniye-Kumbükü-Balıkaşiran-Yontu Adası-Serçe Bükü-Gebe Kilise-Marmaris
23.08-02.09 / 1985 Mavi Yolculuk	Cengiz Bektaş, Gönül Bektaş, Kadriye Bayraktar, Çağıl Bektaş, Burak Ildız, Güler Kaptan, Osman Belbez, Bay ve Bayan Güngör Dilmenler	Marmaris-Amos-Ekincik—Paçarız Burnu-Katranlı Adası-Fethiye-Bedri Rahmi Koyu-Tersane-Goben-Aşı Koyu-Marmaris
16.08-24.08 / 1986 Mavi Yolculuk	Cengiz Bektaş, Gönül Bektaş, Kadriye Bayraktar, Mahmut Durmuş, Güler Kaptan, Mesut Kalem, Neren Alpar, Duygu Okay, Jale Güzel, Mete Uygun, Kadriye Kalkan, Osman Belbez, Hülya Can, Ali Rıza Korkusuz, Mete Uygun, Turgay Türker ve bütün yeniler	Marmaris-Amos-Ekincik-Kaunos, Dalyan-Goben-Duygu Koyu-Hamam-Osmanağa Suyu-Tersane Adası-Hacı Halil Adası-Fethiye-Yılcılık Adası-Turunç
14.05-22.05 / 1988 Yeşil Gezi Kuzey Anadolu	Cengiz Bektaş, Gönül Bektaş, Kadriye, Zafer, Rasim, Hülya, Aysun, Mahmut, Erol, Berna, Birol, Bilge, Sevil, Arif, Dilek Hidayet, İbrahim, Pervin, Behiç, Muhsine, Vedat, Neslihan, Ersin, Lemis, Tüge, Elif, Mete, Sinan, Hanife	İstanbul-İzmit-Adapazarı-Pamukova-Bilecik-Bozüyük-Eskişehir-Mahmudiye-Sivrihisar-Gordion-Polatlı-Ankara-Kırıkkale-Balışeyh-Delice-Sungurlu-Boğazkale-Yazılıkaya-Alacahöyük-Çorum-Amasya-Turhal-Tokat-Yıldızeli-Sivas-Zara-Refahiye-Erzincan-Tercan-Askale-Erzurum-Pasinler-Çobandere-Horasan-Tahir (Geçit)-Eleşkirt (Geçit)-Ağrı-Murat-Taşlıçay-Doğubayazıt-Iğdır-Tuzluca-Gaziler-Kötek-Kars-Ani (Toprak)-Susuz-Hasköy-Ardahan (Geçit)-Savsat-Artvin-Borçka-Hopa-Arhavi-Fındıklı-Ardeşen-Rize-Of-Sürmene-Arsin-Yumra-Trabzon-Tirebolu-Giresun-Ordu-Ünye-Samsun-Havza-Vezirköprü-Durağan-Boyabat-Gökçeada-Taşköprü-Kastamonu-Araç-Safranbolu-Karabük-Eskipazar-Gerede-Bolu-İstanbul
05.05-14.05 / 1989 Yeşil Gezi Güney Doğu Anadolu	Cengiz Bektaş, Gönül Bektaş, Kadriye Bayraktar, Zafer Çağlar, Rasim Özkan, Hülya Dışkaya (YTÜ, İnşaat Müh., 1981-1987, MSGSÜ Mimarlık, 1997-2000) Aysun Kaleli (YTÜ, Mimarlık, 1981-1986), Mahmut Durmuş, Erol Taşbaşı, Berna Tükel, Birol Koni, Serpil Akova, Arif Akova, Orkide Hamamizade, Arsev Bektaş, Mesut Kalem, Ersin Arısoy, Nadide Azatoğlu, Sibel Gürses, Türkan Erdoğan	İstanbul-Mersin-Tarsus-Adana-İskenderun-Payas-Antalya-İslahiye-Gaziantep-Samsat-Nemrut-Urfa-Harran-Kızıltape-Mardin-Diyarbakır-Silvan-Hasankeyf-Bitlis-Ahlat-Gevas-Van-Toprakkale-Çavuştepe-Van-İstanbul

Çizelge 3.1. (devam) Cengiz Bektaş'ın Mavi ve Yeşil Anadolu Yolculukları. SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi belgelerinden yararlanılarak yazar tarafından hazırlanmıştır.

01.07-08.07 / 1990 Yeşil Gezi	Gezi günlüğü notlarından: Cengiz Bey, Gönül, Serpil, Kevser hanım	İstanbul-Denizli-Muğla-Milas-Labrandia-Euromos-Heraklia-Alinda-Alabanda-Gökova-İasos-Peçin-Priene-Milet-Didim-Eskihisar Köyü-Stratonikeia (Eskihisar Köyü)-Lagina (Turgut)-Muğla-İstanbul
13.04-21.04 / 1991 Yeşil Gezi Güney Batı Anadolu	(Üsküp Grubu ile) Cengiz Bektaş, Gönül Bektaş, Kadriye Bayraktar, Erol Taşbaşlı, Berna Tükel, Arzu Yılmaz, Barbaros Tosun, Ebru Tabak, Şükran Taş, Taner Yavlaş, Gülseren Çakıl, üç Yugoslav	İstanbul-Kilitbahır-Çanakkale-Truva-Aleksandra Troas-Apollo Sminteus Tapınağı-Assos-Akçay-Güre-Bergama Akropol-Kızıl Avlu ve Müze-Asklepion-Yenişakran-Köşeler Köyü-Aigai-Buruncuk Köyü-Larissa-Foça-Kaya Mezarı-Manisa Muradiye Külliyesi-Artemis Tapınağı-Gimnazyum-Salihli-İzmir Arkeoloji Müzesi-İzmir-Efes-Selçuk-Kuşadası-Priene-Milet-Didim-Muğla-Afrodisias-Pamukkale-Kula-Uşak-Çavdarhisar-Kütahya-İstanbul
05.06-14.06 / 1992 Yeşil Gezi Orta Anadolu	Nöbet listesine göre: Kadriye (Bayraktar), Berna, Arzu (Yılmaz), Barbaros, Ebru, Nilay, Uli, Turgay, Burak	İstanbul-Karaman-Alahan-Madenşehir-Deyle-Mihaliç-Yeşildere-İbrala-Taşkale-Niğde-Güzelyurt-Ihlara-Sultanhan-Aksaray-Ağzıkarahan-Ürgüp-Mustafapaşa-Ortahisar-Göreme-Çavuşin-Zelve-Avanos-Avcılar-Üçhisar-Ürgüp-Nevşehir-Kaymaklı-Derinkuyu-Soğanlı-İncesu-Kayseri-Karatayhan-Sultanhan-Kültepe-Kayseri-Ankara-İstanbul
06.09-13.09 / 2003 Mavi Yolculuk	Cengiz+Gönül BEKTAŞ, Toni BENJAMİN+Mike HOUGH, David+Ethel JACKSON, Lisa+Mike KUREK, Mesut+Ayşe ILGİM, Sümer+Mickey PEK, Mustafa PİLEVNELİ	Marmaris-Ekincik-Sazlık, Kaunos-Ağa Limanı-Hamam-Sarsala, Bedri rahmi Koyu-Hacı Halil Adası-Tersane Adası-Fethiye (Pınara-Patara)-Ölüdeniz-Kaş-Kekova-Üçağız-Demre-Mira-St. Nicolaus-Gemile Adası-Ağa Limanı (Lydae)-Yılancık Adası- Amos-Turunç-Marmaris
15.09-24.09 / 2006 Mavi Yolculuk	Gönül ve Cengiz Bektaş, Ayşe, Mickey ve Sümer Pek, Kaptan Mustafa, (sekreter) Mesut Ilgım	Göcek-Bedri Rahmi Koyu-Halil Adaları-Tersane Adası-Manastır-Goben-Ağa Limanı-Kurdoğlu Burnu-Çiftlik Limanı-Gebe Kilise-Kızıllada-Gedik Koyu-Serçe limanı-Simi-Kameriye-Hisarönü (Orhaniye)-Knidos-Palamut Bükü-Bozburun-Kaya-Bozukkale (Loryma)-Gebe Kilise-Çiftlik İskele-Kadırga Koyu-Kadırga Burnu-Amos-Marmaris

Önceki kısımda da söylendiği gibi, kültür insanı Bektaş (2017a) için, yurdunu ve coğrafyasını seven, tanıyan ve tanıtan, “kültürünün adamı olan” insanlar “mavi” insandır; Mavi Yolculuk da ancak “maviler”le yapılır. “Mavi”lik, Bektaş’ın bu yolculuklarda olgunlaşan, bilgeleşen bireyler için kullandığı bir sıfattır (Akyol, Boyacıoğlu ve Altan, 2019). Bektaş’a göre, Anadolu coğrafyasında, Anadolu insanına ve Anadolu’ya özgü mimarlık üretebilmek için mimar öncelikle kentleri, mimari yapıları, yaşam biçimlerini yerinde görerek öğrenmek amacıyla yolculuk pratiğinden faydalanmalıdır. Bunun yanı sıra, yolculuklar farklı disiplinlerden kişilerle, yani “petekgöz” ile bakarak yapıldığında kültürel bilinçlenmeye katkı sağlamaktadır (Bektaş, 2010: 9).

Bektaş’ın “petekgöz” tanımı yolculukta edinilen yabancı bakış anlamında ele alınacak olursa, sahip olunan tekil bakışın yerini yabancı olarak görülebilecek yeni çoklu bakışların aldığı söylenebilir. Böylece, “petekgöz”ün yabancılığı, farklı kişilerin açısından veya farklı konumlardan edinilecek yeni perspektifler aracılığıyla yeni keşifleri getirebilir. Mavi Yolculuklar’da farklı mesleklerin bir arada olmasıyla oluşan çeşitlilik, Bektaş’ın “petekgöz” tanımıyla örtüşmektedir. Yolculuklarda akşam toplantılarının yapıldığı “ortak sofrası” bir “petekgöz” ortamı sağlamaktadır. Ortak sofrası tartışmaları, “ocak başı sohbeti” veya Azra Erhat’ın dediği gibi “symposium” olarak da adlandırılmıştır. (Resim 3.2). Bu sofralar yolcuların edindikleri bilgi ve deneyimlerini diğerleriyle paylaşmasıyla yaratılan “bilginin çoğaltıldığı, zenginleştiği” ortamlardır. Mavi Yolculuk hazırlığı için yapılan toplantılar da bir ortak sofradır; bu toplantıların notlarında yazılan “topluluğa değişik renk getirmek” ifadesi bu sofraların yarattığı çeşitliliğe işaret etmektedir. (Resim 3.3.a, b) (Akyol, Boyacıoğlu ve Altan, 2019).

Bektaş’ın “petekgöz” kavramı ile işaret ettiği çoklu/çok yönlü kültür ortamının mavi yolculuklarda yaratılmak istenen imece çalışmasına benzerliği görülmektedir. Bu yolculuklarda çoğul fikirler, çoğul bilgiler, çoğul duygular arasında kendini ifade etmek, öğrenmek ve katkıda bulunmak önemlidir. Bektaş, petekgözle bakarak bir konunun farklı düşüncelerle farklı açılardan ele alınmasının öğrenmeye sağladığı katkıyı, imece ve bir arada üretmenin mavi yolcuları nasıl geliştirdiğini şöyle özetlemektedir:

Bir iş tek başına bitirilebilir mi? Tek başına eğlence, şölen, yaşamak olur mu? İmece kurulacak... Petek Gözle görülecek çevre, çoğul kulakla, yürekle duyulacak...

Teknemizi tam bir iş bölümü yürütüyor. Dümende Ali Kaptan, motorda Ali Fuat... Her gün iki kişi mutfak nöbetinde; bir kişi, o gün görülecek yerin bilgilerini (önceden hazırladığı) sunuyor ortalığa, bir kişi günlüğü tutuyor, bir kişi müziği yönetiyor...

Hep birlikte kıyıya çıkılıp yeni gördüğümüz ilginç yapıyı ölçüp biçip çiziyoruz, fotoğraflıyoruz... Hep birlikte balık tutuyoruz, yüzüyoruz, uçurtma, fırlıdak, kımıldak (mobil) yapıyoruz...

Akşam içimizden biri sofraya başı oluyor. Konuşmaları o yönetiyor. Herkes içinden geldiği gibi, kendine göre, eleştiriden o öyle değil böyle denileceğinden korkmadan “bana göre” diyerek o günü özetliyor. Çağları, günü ya da seçtiğimiz belli bir konuyu konuşuyoruz. Çok değişik dallardan kişi konusunu bambaşka bir yerini aydınlatınca daha üç-dört boyutlu kavırıyoruz her şeyi...

“Hayır onu değil bunu söyleyelim” demeden, başlayana uyup türküler söylüyoruz, şiirler okuyoruz. (Bektaş, 1985).

Bektaş için petekgözün bir imece yolu ile öğrenme olduğu daha erken bir yazısından da çıkarılabilir:

Kimimiz fotoğraf çeker, kimimiz ölçer, kimimiz çizer, kimimiz çevreyle konuşur, yazar; kısacası bölüşüp herkese bir iş düşürürüz. Görürüz öğreniriz bir çift gözle değil, pek çok çift gözle; bir yandan değil, pek çok yandan. Duyarız; bir çift kulakla değil, pek çok çift kulakla. Bir sürü kazan olmuş yürekle, algılarız olanı biteni. Akşam olur, gün batar, geçeriz ortak sofranın başına; hem yer içeriz, hem de o günü bir güzel tartışırız.” (Bektaş, 1976b)

Buradan yola çıkılarak Mavi yolculukların, topluluk için topluca yapmak ve düşünmek üzerine temellendiği; bireysellik değil, topluluk bilinci ile hareket etmeyi benimseyen bir deneyim olarak gerçekleştirildiği söylenmelidir. Mavi yolculukta hep birlikte üretilen sloganlarda, haritalarda, yolculuk defterlerine alınan notlarda sıklıkla tekrarlanan ortaklık ve imece ifadeleri, Köy Enstitüleri’nde uygulanan eğitim ve üretim programının temel alındığını kanıtlamaktadır.

Bektaş’ın, Mavi Yolculuk ile ilgili bir yazısının taslağı olduğu düşünülen bir notunda (1987 yılından sonra yazıldığı anlaşılmaktadır) “yaşayanların ve artık yaşamayanların katıldığı bir tekne de açık oturum” ve bu oturumda farklı kişilerin konuşmaları üzerinden mavi yolculuk düşüncesini yazarak pekiştirme ve geliştirme çalışması yaptığı söylenebilir. (Resim 3.4) Bu notta mavi yolculuğun anlamının tek başına karar vermek, bir işe yaramak, ciddiye almak, sohbet, doğayı tek başına algılamamak, yurt eylemek ile savaşmayı, imeceyi, daha insan olmayı ve vermeyi öğrenmek durumları üzerinden ele alındığı görülmektedir.

günü değerlendirmeye karar verdiler.

Türkan bakkalın arabasıyla sağlık merkezine geldi. Gerekli ziyaretini yaptı, öğrencisi olan hekimle görüştü. Azra hanımın aradığı Fettah adlı er bulundu. Fettah'ın arabası ile kilimci Keramet'in Yılmaz'ın gidildi. Bu kilimci arkadaş uzun uzun yörenin haritası ve örenler hakkında bilgi verdi. Krokiler çizdi. Pethiye 'de yapılacak bir çalışmaya her türlü yardımı sağlamaya söz verdi, bize çeşit ve birbirinden güzel kilim ve halılar sergiledi, açıkladı. Kendisine İstanbul'da sergi açmasını önerdik. Sonra Fettah bizi kendi dükkanına götürdü. Dağ çayları içtik. Dokumalar satın aldık. Bize kendi dokumaları olan paladan birer örtülük ve bal armağan etti. Güle oynaya gemiye döndük(pardon yata). Öğle üzeri 11.30 hareket ederek güzel bir yolculukla Kaptanlar, Azra ve Türkan üç buçuk saatte Ölü Denize geldiler. Dünyanın belki de en güzel mavisi onları karşıladı. Öğle yemeğinde tarhana çorbası ve meyva yendi. Gelir gelmez denize girildi ve Pınara yolcuları beklenir oldu.

Saat 20.30 da neşe dolu yorgun ekip Tlos ve Pınara gezisinden döndü. Zayıat vermeden program tam uygulanmıştı. Balık, bayıldı ve fasül-ye salatasından oluşan yemek bitince günün olaylarının tek tek anlatıldığı bir ocak başı sohbeti - Azra h.a göre symposium yapıldı. Herkes canla başla gördüğünü ve duyduğunu yansıtmaya çalıştı. Kişilerin gözlemlerinin nasıl farklı olduğu ve yorumlarının nasıl değiştiği ilgilile gözlemlendi. Ocak (Sofra,ki) başı Cengiz idi. Ortalık bir ara karışır gibi olduysada sonunda herşey tatlıya bağlandı. Böylesi ortak değerlendirmelerin yararı tekrar tekrar vurgulandı (hep bereberlik, petek göz, dostluk,...)

Şükran, Mustafa ve Besim b.in konunun sosyal ve ekonomik yönünü

Resim 3.2. 1981 Mavi Yolculuk notlarından bir sayfa. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)

Arşivdeki haritalar, gidilecek rotaların, tarih ve demir atma ve demir alma saatleriyle birlikte işlendiği belgeler olmuştur. 1978 yılına ait haritada (Resim 3.6) sol alt kısımda nöbetçilerin isimleri yazılmıştır.

Erhat'ın katıldığı son yolculuk olması nedeniyle 1981 yılının Haziran ayındaki gezinin Bektaş için ayrı bir önemi olduğu düşünülmüştür.¹ Mavi yolculuklarda sürdürülen bir ritüel, bu yolculukları daha önce yapanları ve onlar arasında yitirilenleri anmaktır. 1982 yılındaki Mavi Yolculuğun başlangıcında Kabağağaçlı, Sabahattin Eyüboğlu ve Bedri Rahmi ile birlikte 1982 yılında yitirilen Oğuz Akkan ve Azra Erhat da anılmıştır. (Resim 3.7.a, b) 1982 Mavi yolcuları, “Aramızdalar” yazan notu tekneye asarak onları da yapılan yolculuğa katmışlardır.

1981 Mavi Yolculuğu günlüğü düzenlenerek yeniden yazılmış olmasıyla, yolculuk haritası da rota ve izlençe bilgisiyle sonraki yolculuk haritaları için bir örnek/kılavuz olmasıyla, arşiv belgeleri olarak yolculuğun tüm sürecini ortaya koymaktadırlar. (Resim 3.8.a, b, c, Resim 3.9) Yolculuk boyunca yazılan yolculuk günlüğüne herkesin katkı koymasının topluluk bilincinin, ortak aklın ne kadar önemli olduğunun, yolculuk deneyiminin tüm mavi yolcular tarafından içselleştirdiğinin bir göstergesi olarak ele alınmalıdır. Yolculuk günlüğü de Mavi Yolculukların amaçlarının temsili ortak bir üretim olarak; başka deyişle ortak emeğin yani imecenin bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Yolculuktan önce gezilecek bölgeler hakkında bilgilenme ve yolculuk sırasında diğerlerini bilgilendirme, teknede yemek ve temizlik için nöbetçi olma ve günlük, oyun, kasa, harita gibi yolculuk sorumluluklarını paylaşma, alınan notlarda görülmektedir (Resim 3.8.a, b, c).

¹ 1981 yılı Haziran ayında yapılan Mavi Yolculuk'ta doktor, yazar ve mimarlardan oluşan bir grup olarak Azra Erhat, Özden Mürtezoğlu, Türkan Saylan, İmren Aykut, Esen Çamurdan, Filiz İnal, Canan İnal, Kazım İnal, Şükran Kurdakul, Erol Uras, Besim Çeçener, Memet Bektaş, Cengiz Bektaş bulunmuşlardır.

83 MAVİ

NE KADAR
TERTİPLİ BİR



a

TEKNE
DURURKEN
SEN DE DUR



DURAMAZSAN
UYGUN BİÇİMDE
ÇİÇEK TOPLA!

b

ORTAYA
NE
KATIYORSUN!
SEN
ONA
BAK

c

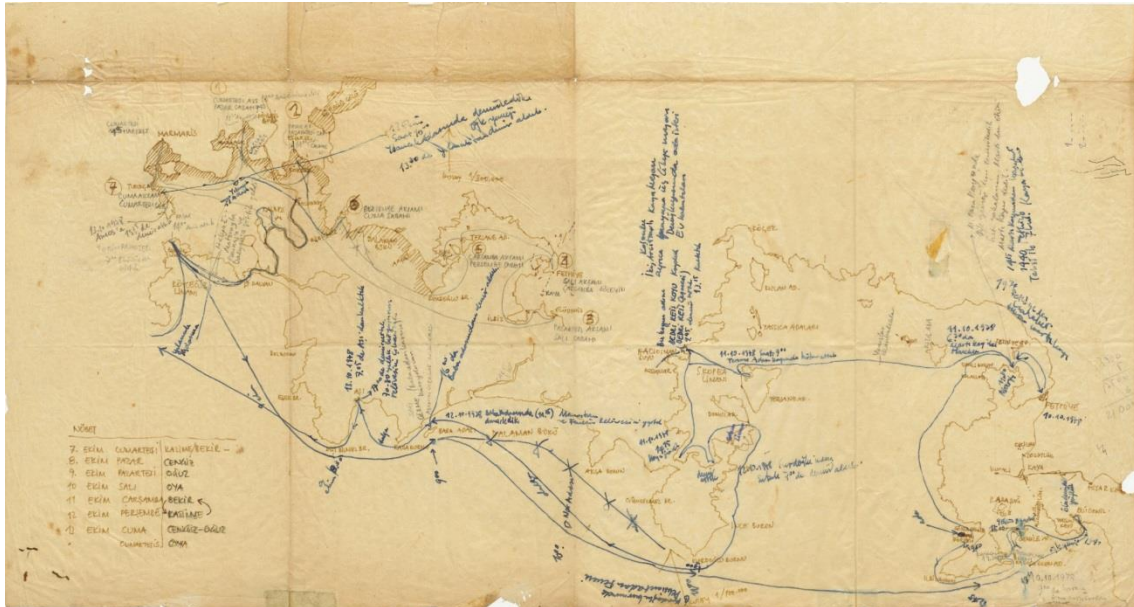
VER
AKDENİZİN
YELİNE!!!

(KENDİNİZİ
DEĞİL
KÖTÜ
DÜŞÜNCELERİ)

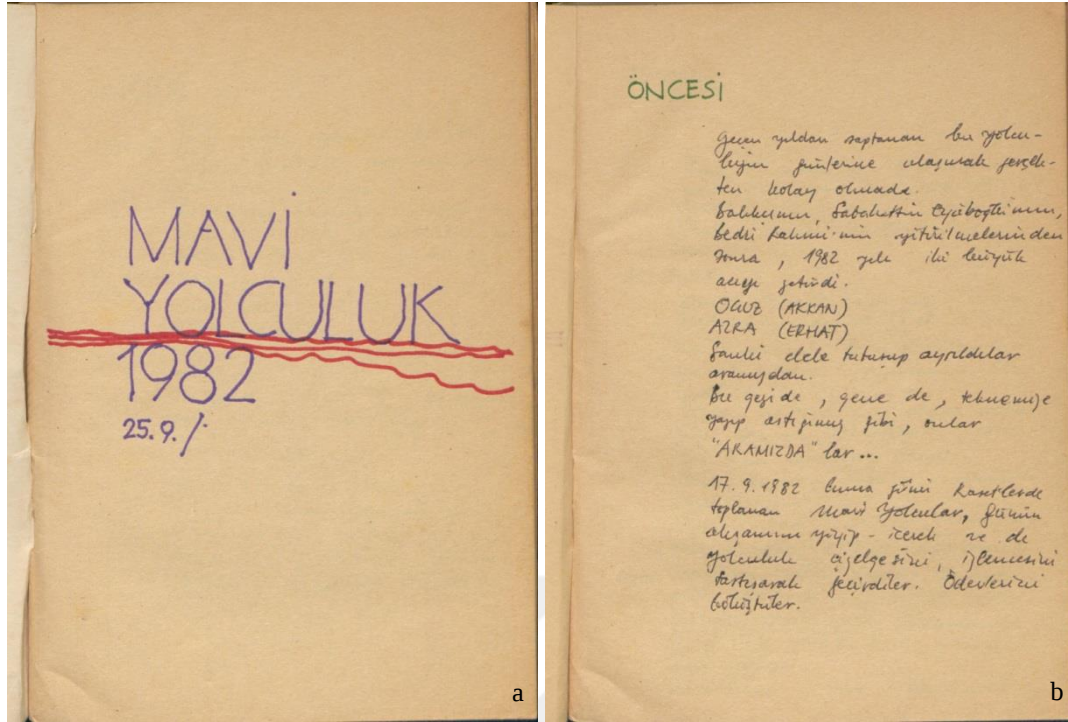
(DEDİK)
ANLAYIN
İŞTE

d

Resim 3.5. (a, b, c, d) 1983 Mavi Yolculuk Sloganlarından örnekler. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)



Resim 3.6. 1978 Mavi Yolculuk Haritası. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)



Resim 3.7. (a, b) 1982 Mavi Yolculuk Defteri kapak sayfası ve başlangıç yazısı. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)

YOLCULAR		
Azra Erhat	Mavi Gemi Anıları	Tloa
Öden Kirtizsoğlu	Diyanbakır	Kaunos
Türkan Saylan	Elaşığ	Amos
İmren Aykut	Son döneme iççi Beklara	Kaya
Esen Çanurden	Tiyatro Çalısmaları	Öludeniz
Filiz İnâl		
Canan İnâl	Su Altı Arkeolojisi	Crya
Kasım İnâl		Lydse
Şükran Kurdekul	Cumhuriyet Şiiri	Pethiye
Erol Uras	Rusya'da Opera,İslenimler	Gemile
Besim Çeçener	Koruma Kararları,Koruma Organları	Marmaris
Memet Bektaş		Baba Adası
Cengiz Bektaş	Toplu Şiir	Pinara
Kasa	: Cengiz Bektaş	
See Alma Makinesi	: Cengiz Bektaş	
Kitaplık - Harita	: Azra Erhat	
Oyun	: Memet Bektaş	
Günlük	: Türkan Saylan	

NÖBETÇİLER	
Azra - Cengiz - Memet	
Kasım - Esen	
Öden - Şükran	
Türkan - Besim	
Erol - Canan	
İmren - Filiz	
Türkan - Azra - Kasım - Şükran	
Öden - Besim - Cengiz - Esen	
Erol - İmren - Filiz - Canan	
Memet (Sabah kahvaltısı)	

Resim 3.8. (a, b) 1981 Mavi Yolculuk Günlüğü yolcu ve nöbetçiler. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)

20 Haziran 1981 Cumartesi

Bu yılın ilk yolculuğuna Hürriyet motorumuz pırıl pırıl hazır-
lanmış. Gemi boyanmış, tentesi değişmiş, kamaralar, her yer tertemiz...

İzmir'den gelen grup Azra, İmren, Özden, Erol, Şükran, Esen, Filiz
ve Türkan zakkumların çalgınca açtığı Marmaris yoluna ilk kez gördü-
yormuşcasına coşku içinde geçtiler. Yol boyunca herkes anılarını
tazeledi, Yemek molası nefis bir durakta oldu. Bütün itirazlara karşın
Şükran abi çift porsiyon karniyarik ve pilav yedi. Karnımız doyunca
keyfimiz daha da yerine geldi.

Tepeden Gökova'yı görünce çocuklar gibi sevindik. Bir su başında
yaptığımız son durakta taze salatalıklar yedik ve saat 16.30 civarında
Marmaris'e girdik.

Kıyı gazinoları kaldırılmış, etraf temizlenmiş, liman ileriye
doğru genişletilmiş. Bir süre Hürriyet'i aradık. Bulunca da çok sevin-
dik, zaten gemimizi her görüşte aynı coşkuyu duyarız. Cengiz, Memet,
Besim b. Canan ve Kazım gemide karşıladılar. Her tarafa duyurular
asılmıştı, nefis bir çay demlenmişti.

Gönüllü ekip Cengiz & Cengiz - Cengiz daha sonra Özden'den oluştu.
Kumanya eksiklikleri tamamlanırken şeker yerine irmik alındığı anlaşıldı.
İrmik geri verilip şeker alınınca akşam üzeri yola çıktık.

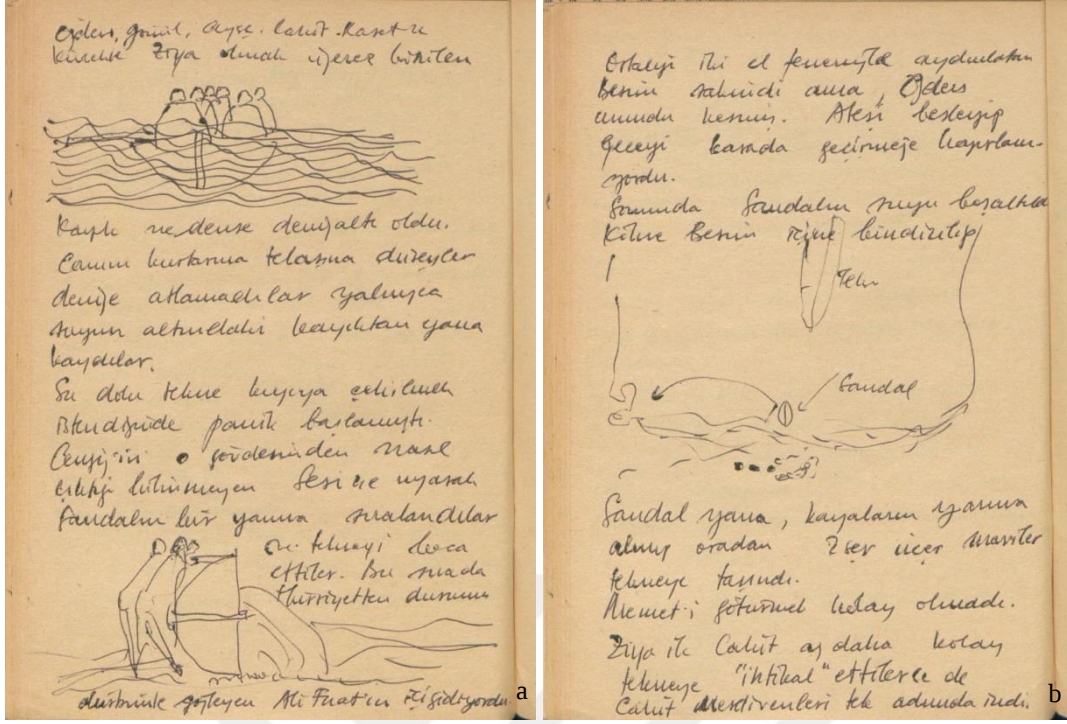
Marmaris koyundan çıkarken göndere bayraklar çekildi. Cengiz
hemen cin - tonikhazırladı. Herkes elinde içkilerle mest ve hayran deni-
ze açılışı yaçadık. Yeniden ve ilk kez gibi...

Sıcak bir rüzgar esiyordu ama çok sıcak değildi. Güneş çekilirken
Turunç'u geçip Amos'a demirledik. Özden hariç hepimiz suya batıp çıktık.

Resim 3.8.c. 1981 Mavi Yolculuk Günlüğü, 20 Haziran 1981 notları. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)



Resim 3.9. 1981 Mavi Yolculuk Haritası. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)



Resim 3.10. (a, b) 1982 Mavi Yolculuk Defterinden sayfalarda günlük notlar. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)

Resim 3.11, iki sayfa el yazması listeleri göstermektedir. Sayfa (a) sol tarafta, 20.8.84 Perşembe, 12.508km. Kuzeyden. Erzak, 5.200,00 TL, Yemek, 8.200,00 TL, 12.527km. masraf, 3.000,00 TL, 12.882km. masraf, 4.350,00 TL, 13.327km. Denizli. Sayfa (b) sağ tarafta, 21.8.84 Cuma, Erzak, 28.980,00 TL, Yemek, 3.380,00 TL, 13.327km. Denizli.

Tarih	Kilometre	Erzak (TL)	Yemek (TL)	Diğer (TL)	Toplam (TL)
20.8.84 Perşembe	12.508km.	5.200,00	8.200,00		13.400,00
12.527km.			3.000,00		3.000,00
12.882km.			4.350,00		4.350,00
13.327km. Denizli					
21.8.84 Cuma		28.980,00	3.380,00		32.360,00
13.327km. Denizli					

Resim 3.11. (a, b) 1984 Mavi Yolculuk Defterinde Erzak ve Yemek Listeleri. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)

Mavi yolculuk belgeleri arasında günlükler, haritalar, rotalar ve erzak listeleri dikkat çekmektedir. Batur'un (2007) Albrecht Dürer'in yolculuklarında gözlemlediği en detaylı belgeler defterlerindeki maddi dökümler olmuştur. Batur'a göre "sıklıkla modernlerde rastlanan ayrıntı zenginliğinin" bir yansıması olan bu durumu mavi Yolculuklarda da gözlemek mümkündür. Cengiz Bektaş'ın arşivindeki Mavi Yolculuk defterleri ve notları bu yolculukların bir "modern" yaklaşım örneği olduklarını göstermektedir. Erzak, malzeme masrafları, tekne giderleri gibi sayısal bilgilerin not alındığı defterler, gündelik yaşamın da ayrıntılarını kapsamıyla ayrıntı zenginliğini sergilemektedir. Örneğin Resim 3.10.(a, b)'de 1982 Mavi Yolculuk defterinden iki sayfa verilmiştir. Bu sayfalarda, yolculuk sırasında yolcuların başına gelen olay, çizimlerle ve detaylarla anlatılmaktadır. Resim 3.11.(a, b)'de ise erzak ve yemek listeleri görülmektedir. Ortak kasa harcamalar için kullanılmaktadır.

Mavi Yolculuklar'da tutulan günceler, modern bir yaklaşım örneği olarak belge niteliğindedir. Günlük tutmak, iz bırakmak, unutmamak, hafızada kalan izlerle yetinmemek, gelecek kuşağa aktarmak üzere yapılan bir belgeleme yöntemi olarak ortaya çıkmaktadır. Türkiye'de gelenek olarak pek var olmayan bir pratik olmasıyla yolculuk günceleri önemli görülmektedir.

Mavi Yolculuklar, gerçek yaşamın bir yansıması olarak (Bkz. Resim 3.3) katılanların yaşam biçimlerini de dönüştürecek bir deneyim olarak görülmüştür. Teknedeki yaşamı gerçek yaşamın kendisi olarak gören mavi yolcular, bu geminin içinde yeniden yeni bakışlarla yarattıkları dünya ile kendi yaşamlarını da yeniden biçimlendirmiş olacaklarına inanmaktadırlar. Bektaş (1985), Erhat'ın bu konuda sözlerini hatırlatarak "mavi" olan her kişinin kendi yolculuk biçimini bulabileceğini vurgulamıştır. Çünkü Bektaş'ın da söylediği gibi her "mavi" yolcu,

Eğleniyorum dinleniyorum derken öğrenir, bilinçlenir; öğreniyorum derken çocuklar gibi oyun oynamakta olduğunu sezinleyiverir. Yalnızca eğleniyorum, balık tutuyorum, yüzüyorum diyenlere bile inanmayın... O güne dek görmediği karşılaşmadığı bir balık, bir kıyı, bir kale, bir yapı, bir olay girivermiştir onun bilincine, belleğine, kendisi bile ayırmasına varmadan. İnsanın coğrafyası da tarihi de vatani da böyle oluşur bana göre, görerek tanış-biliş olarak, severek... (Bektaş, 1985).

Bektaş'ın Mavi Yolculuk arşivinde sakladığı belgeler arasında yolculuk günlükleri dışında mavi yolculuk felsefesine dair düşünce notları bulunmaktadır. Mavi yolculuklarda ve bu

yolculuklara hazırlık aşamalarında yapılan paylaşımlar/tartışmaların ipuçlarını ortaya koyan Resim 3.3'teki notlardan anlaşılacağı gibi topluluğun amaçlarının ön planda olması gerektiği üzerinde durulmuştur:

Biz birlikte yaşayan insanlarız. Mavi gezi bizim yaşamımızdan yalnızca kısacık bir parça. Ne var ki burada bir büyüteç altında gibi, kimi birlikte yaşama zorlukları büyüyor. Böylece gerçeği daha çabuk görüyoruz. Burada başarısız olan asıl yaşamımızda da başarılı olamayacaktır. (Bkz. Resim 3.3)

Bir yaşam felsefesi olarak mavi yolculukların konforlu gemilerde değil, en kısıtlı imkânlarla başa çıkma yeteneğinin ve sorumluluğunun gelişmesi için sade teknelerde yapılmakta olduğu aktarılmaktadır. Günümüzde bu kavramı kullanan turizm programlarının aksine, Bektaş'ın izcilikte deneyimlediği gibi yaşamın, coğrafyanın ve doğanın imkânlarını kavrayıp onların bilincinde olarak hayatta kalma hedefine odaklanılmıştır. Mavi yolculuk doğa şartlarına ve toplu yaşama uyum sağlamayı gerektirmekte ve bunu öğretmektedir. Yemek, temizlik gibi temel ihtiyaçların karşılanması için herkes sırayla nöbetçi olur, her gün için akşam sofrasını ve günün tartışmalarını/konuşmalarını yönetecek sofranın belirlenir. Herkese yolculuk başlamadan hazırlığını yapması için farklı yöreler paylaştırılarak, o yöre hakkında araştırma yapılması ve yolculuk sırasında diğer yolcuların bilgilenmesi sağlanır. Böylece ortak/toplu ve imece yaşam bilinci ile öğrenme, kültürlenme ve üretim ortamı yaratılmaktadır. Toplu yaşam bilincin bir göstergesinin mavi yolculuk teknelerinde geceleri bile topluca açık havada uyunması olduğu söylenebilir. Urgan'ın (1999: 68) altını çizdiği gibi “gerçek bir mavi yolcu, son derece lüks ve rahat bir kamarası olsa da, açık havada yatmayı yeğ tutar her zaman.” Mavi yolculukların konforlu ortam sunmaması, dinlenme veya durmayı mümkün kılmadan harekete yönlendirmesi, yaratıcılık ve üretime teşvik etmektedir. Mavi Gezi günlüklerinde geziye katılan herkesin gezi boyunca aktif olduğu, hep birlikte paylaşıyor ve üretiyor oldukları anlaşılmaktadır.

Kültürel ve düşünsel gelişimin hedeflendiği, bu kapsamda ortak yaşamın ve ortak üretimin önemli olduğu Mavi Yolculuklar'da üretim ve düşünce, devinim ile birlikte anlamlandırılabilir. Aruoba'nın (2012: 75/5) söylediği gibi “yerleşik kişinin düşünceleri de durağan olur.” bu perspektifle kişinin devinimiyle düşüncelerinin de devindiği söylenebilir. Düşüncenin deviniminin yeni ve yaratıcı üretimle sonuçlanacağı yargısına varılabilir. Petekgözle algılananların ortaya konarak yolcuların hepsiyle paylaşılması, birden çok

fikrin birleşimi ile yeni bir düşüncenin gelişimine ortam hazırlamaktadır. Bu petekgöz paylaşımın da bu anlamda devinim ile ilişkilendiği söylenebilir.

Mavi Yolculuklar'ın amacı eğlenmek ve dinlenmek değildir; yolculuk öncesinde her yolcunun kendi bilgisini ve deneyimini diğerleri ile paylaşmasıyla topluca öğrenmek, tanımak, gelişmek, dönmek, böylece “mavileşmektir”. Mavi olmak mavi yolculuğun felsefesini anlamak ve uygulamak ile ulaşılabilecek bir durumdur. Yolculuklarda farklı fikirlerin yaratıcılığı ile üretilen çizim/desen, uçurtma ve anıt yapma, yeni keşfedilen kıyılara ve yerlere isim verme gibi çeşitli ortak etkinlikler geliştirilmiştir. Bunlardan anıtların özel bir yeri olmuştur. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1974'te bir kaya üzerine çizdiği balık deseninden sonra, Mavi Anadolucuları anmak üzere Bedri Rahmi için balık (resim 3.12.a,b) ve Azra Erhat için uçurtma (Resim 3.13.a, b) desenli anıtlar gibi çeşitli anıtlar yapılmıştır. Resimlerdeki yazılardan okunabileceği üzere Bedri Rahmi için çizilen göz deseni “oy çokluğu ile” (Resim 3.14) kazanmış, Erhat için çizilen uçurtma desenine “hep birlikte jüri olunarak” ve anıtın yerine “açık tartışmayla” (Resim 3.15.a, b) karar verilmiştir. Çimentonun taşınması, çakıl taşlarının toplanması, çalışırken birinin diğerlerine çay getirmesi gibi detayların tümünde ortaklaşa çalışma ve üretme ruhunun olduğu görülmektedir.

Erhat (2005: 257) Bedri Rahmi'nin Taşkaya'da boyadığı büyük kayadan bahsederken ressamların Mavi Yolculuklarda kendilerini yenilediğini, özellikle Bedri Rahmi'nin her geziye gelişinde yanında getirdiği malzemeleriyle gördüklerini resmettiğini anlatmıştır.

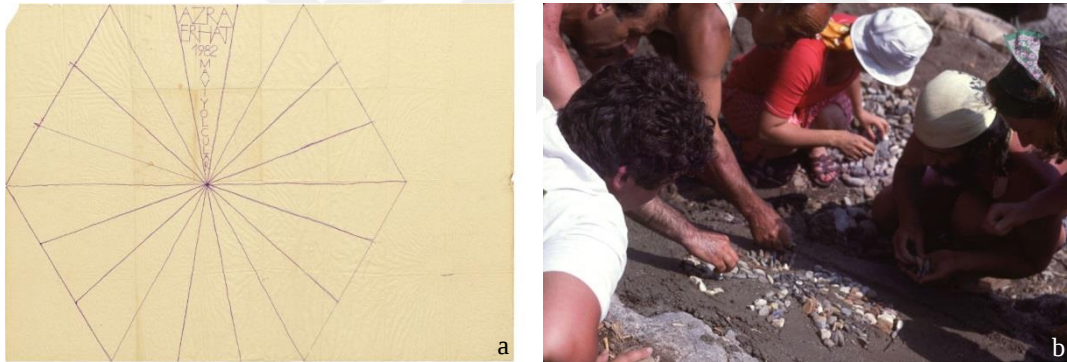
Doğayı resimlerine aktarırken, bir yandan doğaya da “kendini katmak” istemiştir. Kayaya boyadığı balık da bunun bir göstergesidir. Burada Bedri Rahmi'nin abisi Sabahattin Eyüboğlu'nun her gezide bir anıt yapmak ve böylece bir anı bırakma geleneğinden de söz etmiştir. Anıt bırakmayı da mavi gezinin “hümanist felsefesi” ile bağdaştırarak, bu eylemin dünya ve insan görüşünü pratiğe dökmek olarak “en insanca, en herkese açık bir mutluluk yöntemi” olarak tanımlamıştır. (Erhat, 2005: 171-2).

Bektaş'ın (1985) “uçurtma, fırıldak, kımıldak (mobil)” olarak saydığı çeşitli ürünler ve anıtlar öncelikle yapıldıkları gezilere katılan yolcular tarafından düşünülüp çizilir sonra da çakıl taşı, boyalar ve çeşitli malzemelerle demirledikleri kıyılarda yapılmış. Anıt yapma geleneği dışında Mavi Yolculukların “Merhaba” ile denizleri, yolcuları ve anılan isimleri

selamlamak gibi özel ritüelleri vardır. Ortaklaşa yapılan tüm etkinlikler, yardımlaşmalar ve paylaşımlar sayesinde birbirini ve yurdunu anlayarak, farklı fikirleri dinleyerek, özgürlük içinde herkesin kendi yolculuğunu yapması ve “mavileşmesi” olanaklı kılınmak istenmiştir.



Resim 3.12. (a, b) Bedri Rahmi Eyüboğlu anıtı ve anıt için çizilen ‘göz’ deseni, 1981. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)



Resim 3.13. (a, b) Azra Erhat anıtı için çizilen ‘uçurtma’ deseni ve Azra Erhat için anıt yapan Mavi Yolcular 1982. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)

Aruoba (2012: 76/8) devinimin yerleşiklikte değil, yolculukta olduğuna dikkat çekmektedir. Devinim, yola çıkmaya karar vermekle, başka bir deyişle kişinin yerleşikliğini, dolayısıyla kendi yerini ve kendisini aşması ile gerçekleşir. Yerleşiklik, düşünceleri durağanlaştırıyorsa, devinim düşüncelerin yolculuğunu, böylelikle yol almasını sağlar. Mavi yolculuklar devinim halinde düşünmeyi teşvik ederek düşüncelerin gerçekliğin içinde devinmesini mümkün kılmaktadır. Erhat’ın tarih kitaplarından soyut olarak canlandırılma çabası yerine daha kesim bilgi edinme yolu olarak (2005: 102) gördüğü Mavi Yolculuklar bu anlamda yolcunun gerçekliğin içinde devinerek gerçeği öğrenmesi ve içselleştirmesine; böylece düşünceleri çeşitlenen yolcunun yaratıcılığını ve gelişimini desteklemektedir. Erhat (2005: 104) önceki bölümde tarih bilimini destekleyen

bir alan olarak gördüğü müzenin, “geçmişî yaşama zevki” verdiğini, bu zevkin Mavi Yolculuklarda aynı zamanda bir “kültür zevki” olarak da ele alınarak yaşandığını dile getirmişti. Sonuç olarak, geçmişî yaşamının getirisi kültürlenme ile devinimin getirisi yaratıcı düşünceyi ve eylemi birleştiren bir deneyim alanı olarak yolculuğun yerleşikliği aşarak kendini yetiştirme – yani mavileşme – deneyimini yaşattığı söylenebilir.

Erhat, Kabağaçalı ve S. Eyüboğlu’ndan ustalarım diye söz ederken onların başlattığı fikir ve değerleri mavi yolculuklarda her zaman hatırlatmıştır. Bektaş da mavi yolculukları sürdürmeye devam ederken, bu pratiğin yaratıcılarını anmaya devam etmiştir. Mavi yolculuklarda tüm yolcuların birlikte geliştirdiği ritüeller, alışkanlıklar da sürdürülmeye devam etmiştir. Bunlar öncelikle toplu yaşamın gerekliliklerinden ortaya çıkan teknede mutfak ve temizlik-düzen nöbetleri, akşam sofrasında o günün tartışmalarını konuşmalarını yöneten sofrâ başı, teknede güvenlik ve huzur için gerekli olan temel sorumluluklardır.

Bektaş (2012: 13) 1978-1986 yılları arasında Batı Anadolu kıyılarında tekne ile gerçekleştirdiği Mavi Yolculuklarında S. Eyüboğlu’nun öncelik verdiği ortak öğrenme ve ortak üretim unsurlarını benimsemiş ve mimarlık ve kültür alanında “Sabahattin Eyüboğlu’ndan el almış gibi” gerçekleştirdiği yolculuklarında imece geleneğini devam ettirmiştir. Bektaş (2012: 13-4) Anadolu’nun kıyılarını ve iç kısımları öğrendikleri bu yolculukların bilinmeyen yerler, yapılar, izler keşfettikleri bir okula dönüştüğünü belirtmiştir.

tor vardı, SSK görevlisi olarak. Gemiye döndüğümüzde herkez nir yandaydı.

Önce Canan ve Memet kıyıda taşlar da Büyümüş nefis görünümlü beyaz çiçekler getirdiler. Hepimiz büyük bir coşkuyla karşıladık. Derken bir sandaldan iki palamut getirdiler, tanesi 150 TL deyince Ali Kaptan çok sinirlendi. "turistleri soyuyor bunlar " dedi.Tanesini 800-900 TL ya palamutu zor bulan bizler bu yargıya çok şaşırdık. Neyse 100 TL'den zar zor iki balık alındı. Neşemiz iyice arttı. O sırada İmren ve Besim b ellerinde sebze ve meyva sepetleri ile geldiler. Bir büyük tezahürat da onlara yapıldı. Fotoğraflar çekildi. Dalından kopmuş erikler nefisti.

Herkez balık balık hayelleri kurarken bir motorda 3 palamut daha bulundu. Üçüne 400 TL. verildi. Bu kez de iki kilo kadar barbun, mercan ve karagöz ortaya çıktı. Kilosu 400 TL den aldık. Ali Kaptan yine öfkelenildi. Bâr de 200 TL verip ayıklanmış ahtopot aldık.

Coşku son demını buldu.Herbirımız birer kolundan tutarak resimler çektirdik.

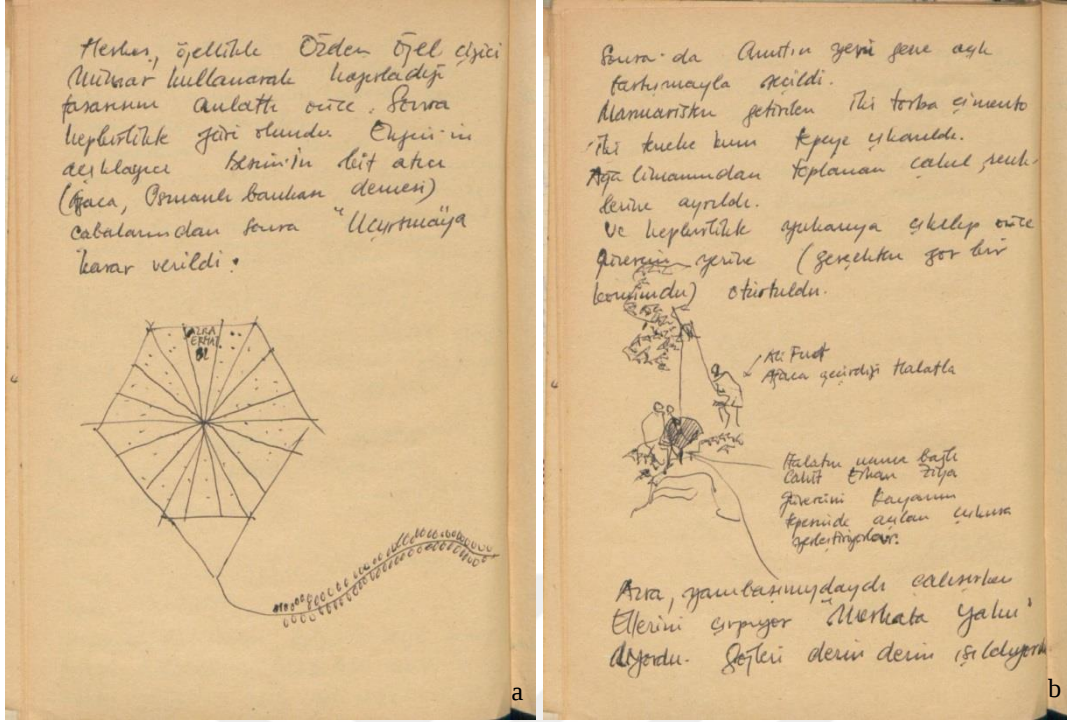
Şükran gazete getirdi. Mehmet Kemal in salıverildiğini öğrendik.

Cengiz anıt için eskizler hazırladı. Göçekten kalkmadan önce eskizler açık oya sunuldu. Göz deseni oy çokluğu ile kazandı.

Tam kalkarken çifti 2250 TL ye nefis iki trança (sinarit :kaptan) alındı. Böylece umduğumuzdan da fazla balıkla ve de çılgınlar gibi sevinçli olarak Göçek'ten ayrıldık.

Yolda Özden-Şükran ekibinin hazırladığı nefis kıymalı taze fasulye ile domatesli pilav(Gözlükle yapılmış), taze ekmekle bol kepçe

Resim 3.14. 1981 Mavi Yolculuk notları arasında Bedri Rahmi anıtı ile ilgili notlar. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)



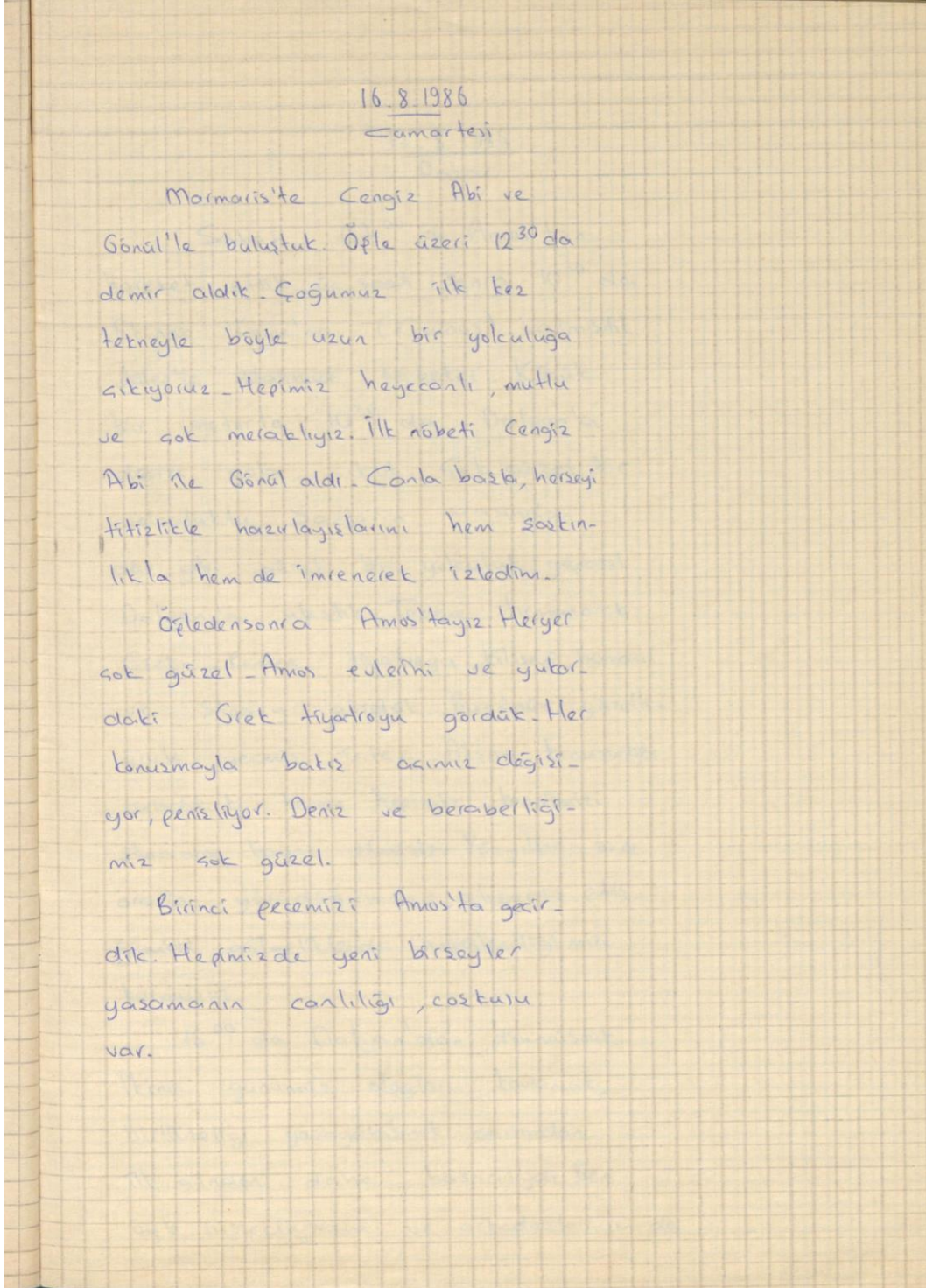
Resim 3.15. (a, b) 1982 Mavi Yolculuk Defterinde Azra Erhat anıtı ile ilgili sayfalar.
(SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)

S. Eyüboğlu'nun Mavi Yolculuklar'da güneşi doğurması, gece yarısı yüzmesi, Yolculuk başlarken mavi bayrak çekilmesi ve türküler söylenmesi gibi gelenekleri Bektaş da devam ettirmiş; kendi yönettiği yolculuklarda öğrendiklerini uygulamış ve diğer yolculara aktarmıştır. İlk kez Mavi Yolculuklar'a katılanları alıştırmak için ilk günün nöbetini Bektaş üstlenmiştir. (1986 yolculuğu defteri Resim 3.16'da ilk nöbeti Cengiz Bektaş ve Gönül Bektaş'ın yaparak, "canla başla, her şeyi titizlikle hazırlayışları" notlarda yazmaktadır.)

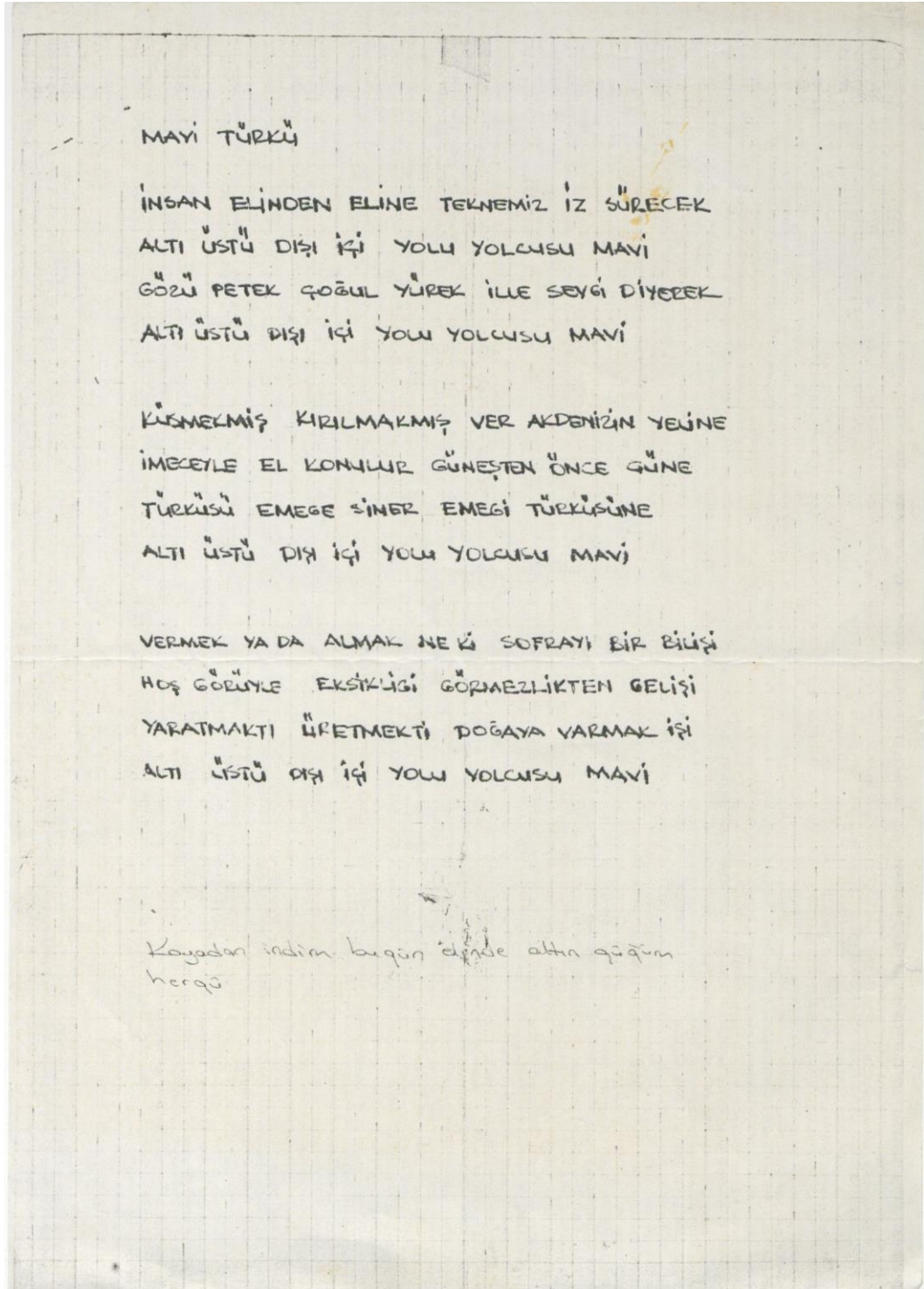
Bektaş ayrıca bir "Mavi Türkü" (Resim 3.17) de yazmıştır. Bektaş (2013: 21), Bedri Rahmi'nin ağabeyi Sabahattin Eyüboğlu için kullandığı "reis" kelimesinden söz etmiştir. Kendi örgütlediği Mavi Yolculuklar'da kendisi "Cengiz Reis" olarak da anılmıştır.

Mavi yolculuk felsefesini anlamak, anlatmak, içselleştirmek, sürdürmek, sürmesini sağlamak bir yerde mavi insanın sorumluluğudur. Bektaş da bu sorumluluğun bilincinde olmuş ve mimarlıkta da böyle bir geleneği oluşturmuştur. Mavi Yolculuklar hep Ege kıyılarında tekneyle ve tekneyle yanaşılan kıyılarda yeşil yolculuklar olarak sürdürülmüştür. Bektaş'ın mimarlık alanında yaptığı kıyıyı aşan Anadolu yolculuklarıyla

Mavi Yolculuk geleneğinin kapsamını genişletmiş olduğu söylenebilir; Bektaş'ın "okul" kurgusu kapsamında yer verdiği bu yolculuklara ileride değinilecektir.



Resim 3.16. 1986 Mavi Yolculuk Defterinden bir sayfa. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)



Resim 3.17. Cengiz Bektaş'ın yazdığı Mavi Türkü, 1981. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)

Bektaş'ın mimari tasarım sürecini tanımlayan okul kurgusunda anahtar olarak yolculuk

Mimarlık eğitimdeki eksiklikler ve eğitimin gerçeklikle kopukluğu üzerine düşünmüş ve öneriler geliştirmiş olan Bektaş, mesleki üretim kurgusunun bir okul olarak görüldüğünü aktarmaktadır; bu kurgunun temel aracı ise yolculuk pratiği olmuştur. Bektaş, “Sabahattin Eyüboğlu’ndan el almış gibi” dediği ve kendi yönettiği yolculukların ülke kıyılarını ve iç kısımları öğrendikleri, yeni ve bilinmeyen yerler, yapılar ve izler keşfettikleri bir “okul”a dönüştüğünü belirtmiştir (Bektaş, 2012b: 13-4). Bektaş *Özyönetim Mimarlık İşliği*’nde (1978-1984) olduğu gibi, 1982-2009 arasında düzenlediği Yaz Okullarını¹ ve üniversitelerde verdiği derslerini, mimarlık eğitimi, üretimi ve deneyimini bütünleştiren bir okul kurgusuyla tasarlamış ve sürdürmüştür.²

Bektaş, izcilikte olduğu gibi Köy Enstitüleri’nde de öğrenmenin yolunun “uygulama içinde” öğretildiğini; kendisinin de “öğrenmenin ancak üretim içinde olacağına” inandığını vurgulamaktadır (Bektaş, 2018a). Bektaş “Yaz Okulu” düşüncesinde Köy Enstitüleri’nin amaçları ve sisteminden esinlendiğini belirtmiştir. Köy Enstitülerinin ona katkısı olduğunu söylediği “üreterek öğrenmek” ve “gerçeklik içinde eğitim” yolculuk pratiğinin gerçeklikle üretimin ilişkisini kuran iki unsurunu ifade etmektedir (Bektaş, 2012b: 9). Bu bağlamda yaşam içinde yetişmenin Yaz Okulu düşüncesinin³ temelinde olduğu gibi “Bektaş Okulu”nun da en önemli amacı olduğu söylenebilir.

¹Yaz okulu düşüncesinin bir mavi yolculuk sonrasında olgunlaşmış olduğunu belirten Bektaş, Tersane Adası’na yapılan o yolculukta boş bir balıkçı köyünü görünce, orada bir “Yaz Üniversitesi” kurulabileceğini düşündüğünü söylemiştir. 1982 yılında Tersane Adası’nda yapılan yaz okulu çalışmasının sonuçları *Kayaköy/Tersane* (2008) adlı kitapta yayımlanmıştır. (Bektaş, 2012b: 17). Sonrasında yapılan yaz okulu çalışmalarının bir kitapta toplanarak yayımlanması da Cengiz Bektaş’ın paylaşma ortamını genişleterek daha fazla kişiye ulaşma isteğinin bir göstergesidir. Yaz Okulları ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Bektaş, 2012b. Bektaş’ın kendi gerçekleştirdiği Bergama (1993, taslağı hazırlandı ama yapılmadı), Manisa (1994), Güre (1995, 96, 97, 98, 2004, 2008), Afyon (2001), Denizli (2001, 2002, 2003), Kepirtepe (2006), Osogowsky (2007), Karacasu (2007), Sille/Konya (2009) olmak üzere 16 tane yaz okulu olmuştur. Makedonya’da Osogowsky Yaz Okulu’na 1992 ve 1993 yıllarında, Güre’de İlhan Başgöz Halk Bilimi Yaz Okulu’na da 1996 yılında öğretim görevlisi olarak katılmıştır. (Bektaş, 2012b: 30). Halk Bilimcisi Prof. Dr. İlhan Başgöz, Güre’yi duyup yaz okulunda bir süre bulunmuş ve Bektaş’ın kurgusunu “birçok deneyimi içinde hamur etmiş gerçek bir yöntem” olarak nitelendirmiş ve “Halk Bilimi Yaz Okulu” uygulamaya karar vermiştir. Güre’de yapılan yaz okulu, İlhan Başgöz’ün görüşmeleri ile Muğla Üniversitesi-İndiana Üniversitesi ortaklığında yapılmıştır. (Bektaş, 2012b: 54).

²Bektaş (2017b), röportajında *Bektaş Özyönetim Mimarlık İşliği*’nde kendisiyle çalışmış olan Nevzat Sayın’ın “Bektaş Okulu” nitelemesinden ve bu yaklaşımı Sayın’ın kendi pratiğinde de sürdürdüğünden söz etmiştir.

³Bektaş (2012b: 51) İngiltere’den verdiği örnekte mimarlık öğrenimi sürecinde öğrencilerin yaşamın içine gönderilip geri okula döndüğünü söylemiş, yaz okullarının da bunun bir yolu olabileceğini belirtmiştir. İngiltere’de mimarlık eğitiminin bir parçası olarak öğrencilerin genellikle 1 sene süreli pratik deneyim kazanmaları veya ek deneyim kazanmak amacıyla daha geniş kapsamda yapı endüstrisi içinde bulunmaları, deniz aşırı çalışma, gönüllülük veya seyahat deneyimleri edinmeleri beklenmektedir. (RIBA). Bektaş,

Bektaş (2019a), Köy Enstitüleri'nde başlayan ve Mavi Yolculuklar'da sürdürülen “uygulama içinde eğitim” ve “imece” yöntemlerinin etkili olduğu işlik düzeninde birlikte görmeyi, tanımayı, öğrenmeyi ve bunları paylaşarak birlikte üretmeyi ulaştırılması gereken önemli bir pratik olarak vurgulamaktadır. Toplu yaşam ve imece üretim için başlıca koşul ise herkesin eşit biçimde katılımını sağlayacak özgür bir öğrenim ve tartışma ortamı oluşturmaktır. Bu konuda Münih'te aldığı eğitimde kendini etkileyen en önemli şeyin kişiliğe saygı çerçevesinde kuralların tartışılabilme özgürlüğü olduğunu dile getiren Bektaş'ın (2019a) oradaki eğitim sürecinden de bu yönde etkilendiği ve özgürlüğü çalışma ortamına taşıdığı anlaşılmaktadır.

Mimarlık eğitiminde, yerinde görerek gerçekçi üretim yapılması yönünde eksikler olduğu düşünen Bektaş, eğitimin uygulama içinde ve gerçeklikle bağlantılı olarak gerçekleştirilmesi aracı olarak yolculuk deneyiminin kendi mesleki gelişimine ve eğitim sürecine katkılarından ve öğreticiliğinden yola çıkarak, mesleki üretim sürecini yolculuk pratiği ile kurgulamıştır. Kendi mesleki gelişimi için yolculuk deneyimini araç olarak kullanmasının yanı sıra bunu çevresine aktarması da Bektaş için önemli olmuş, bu nedenle işliğinde, yaz okullarında, derslerinde öğrencilerine ve ekibine bu deneyimi öğretmek istemiştir. Bu amaçla, mimarlık işliğinin haftalık çalışma programında bir günü yolculuk pratiğine ve bu deneyim üzerinden paylaşım ve tartışmaya ayırmıştır (Bektaş, 2017b).¹ Yolculuk edimini mimari üretimin başlıca unsuru yaparak, yolculuk aracılığı ile öğrenme, yolculukla öğrenmeyi öğretme ve üretme yöntemleri geliştirmiştir. Bu kapsamda mimari tasarım sürecine yönelik yolculuk izlekleri oluşturmuş, bu yolculuk deneyimini bir arada çalıştığı takımı ile gerçekleştirmiştir. Bektaş'ın, yolculuk pratiğini etkili biçimde mesleki pratiğine dâhil ederek, özgün/kendine özgü bir mimarlık üretimi (süreci) kurgusu oluşturmuş olduğu söylenebilir.

Anadolucular'a göre, Anadolu aydınlanması kapsamında Mavi Yolculuklar'da birey, nasıl topluluğa karışıyor, Bektaş için mimarlık da kültür-yaşam-deneyim-somut ihtiyaçlar bütünlüğünün bir parçası olarak geniş sosyal bir çerçeve içinde topluluk bilinci ile

mimarlığı öğrenmede yaşamın içinde bulunarak yaşamın sorunlarına yerinde çözüm aramayı mimarlık eğitiminde ele alınması gereken bir ana başlık olarak görmektedir.

¹“Cumartesi tatilini sırf bunun için yapıyorum. Çünkü çocuklara haftada 2 gün gezme olanağı vereyim. Çünkü gezmenin benim yaşamımdaki etkisini biliyorum. Onları mahrum etmek istemiyorum bundan. Kendilerine göre kapları ne kadarsa. Bunun kabı bu kadardır bu bu kadar su alır, bunun kabı bu kadardır bu kadar su alır. Ama bir şey var Yunus'un söylediği ‘çeşmenin yanına koysan da testi, 1000 yıl an da dursa kendi dolası olmaz.’ Ona birisi gelecek, musluğun altına tutacak. Siz onu musluğun altına tutmayı da bileceksiniz. Öğreneceksiniz.”

gerçekleşecek bir üretim olarak anlam kazanmaktadır. Yolculuk yaşamın içinde olmayı, böylelikle yaşamın kendisinden ve somut deneyimlerden öğrenmeyi sağlamaktadır. Bektaş, mimarlık ile yaşam pratiklerini bir arada ele almaktadır. Bu bağlamda mimarlık eğitiminde öğrenilen bilgiler dışında, çok katmanlı ve fiziksel olduğu kadar düşünsel bir eylem olarak “yolculuk” deneyimi üzerinden kurgulanan/tasarlanan bir mimarlık yaklaşımı benimsemektedir. Bektaş, daha önce de değinildiği üzere, asıl eğitimin mimarlık okulunda verilen eğitimin bitmesi ile başladığını ve bunun için mimarın kendi yöntemini bulması gerektiğini savunmaktadır; mimarın kendini, ait olduğu kültürü ve coğrafyasını tanıyarak kendi yöntemlerini oluşturması yolculukla deneyimlenecek somut gerçeklik içinde mümkün olmaktadır.

Bektaş önemle üzerinde durduğu toplumsal sorumluluk kapsamında katılım ve paylaşımın önemini vurgulamıştır. Bektaş (2019a) “yurdumun ekonomik koşullarında çalıştım” sözleriyle işaret ettiği gibi, ülke gerçeklerinin oluşturduğu kültürel ve ekonomik bağlamda bu koşullara uygun mimarlık üretmeyi amaçlamıştır. Bu bilince sahip olmasında Anadolu yolculuklarında gördüklerinin etkisine inanmakta; bu nedenle de Anadolu ile tanışıklığı ve bu yönde üretimi teşvik etmek üzere mimarlık “okulunda” gerçekleştirdiği çalışmalarında mimar ve mimar adaylarına bu bilinci aşlamak istemektedir. Bektaş, mimarlığın ve mimarın kültürel çevreyi oluşturmak ve değiştirmek/dönüştürmek sorumlulukları doğrultusunda izcilik ve yolculuk pratiklerin desteklediği temel değerleri mimarlık alanında kullanmıştır.

Bektaş’ın, Mavi Yolculuk felsefesini anlamayı, anlatmayı, içselleştirmeyi, sürdürmeyi, sürmesini sağlamayı mavi insanın sorumluluğu olarak gördüğü ve bu sorumlulukla Anadolu kültürünü içselleştirme deneyiminin gelecek kuşağa aktarılması görevini benimsediği açıktır. Bektaş bu yönde mimarlıkta mavi yolculuk geleneğini, imece toplu yaşam biçimini sürdürmüştür. Mavi Yolculuklar Batı Anadolu kıyılarında tekneyle yapılmış; tekneyle yanaşılan kıyılarda yeşil yolculuklar olarak araçla veya yürüyerek tamamlanmıştır. 1978-1986 yılları arasında Batı Anadolu kıyılarında tekne ile Mavi Yolculuklar gerçekleştiren Bektaş, “Yeşil Yolculuk” veya “Kara Yolculukları” (Bektaş, 2019) dediği, otobüsle Anadolu’nun iç bölgelerine yapılan yolculuklarla mimarlıkta kıyıyı aşarak Anadolu’nun tüm bölgelerini kapsayan izlekler hazırlamıştır. Kuzey Anadolu (1988), Güney Doğu Anadolu (1989), Güney Batı Anadolu (1990), Batı Anadolu (1991),

Orta Anadolu (1992) olarak ayrı izlenceler yapılmıştır (Mavi Yolculuk Belgeleri, SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi).

Bektaş 2009’a kadar yönettiği Yaz Okulları’nda da Anadolu Yolculukları’nı sürdürmüştür. Bektaş’ın Anadolu yolculukları, mimarlıkta eğitim, öğrenim, üretim, iletişim, kültürlenme ve yaşam biçimi olarak topluluk içinde ve toplulukla beraber Mavi Yolculuk ve izcilik felsefesinin teşvik ettiği yaşam içinde öğrenme yöntemi ile kurgulanmıştır. Bektaş’ın Yaz Okulu izlencesi için belirlediği ana çizgilerin, tüm mimari üretim kurgusunun bir özeti olduğu düşünülebilir:

- Önce çevreyi, mimarlık yapıtlarını, eski çağ kentlerini, kentlerimizi tanımak...
- Katılanları ülkemizin gerçekleriyle yüz yüze getirmek, insanlarıyla tanış-biliş etmek.
- Yörenin bir sorunu üzerinde derinleşmek.
- Çözüm üretmek, çözümü yöreye karşılıksız armağan etmek.
- Araştırmalarımızı, öğrendiklerimizi sergilemek, yayınlamak. (Bektaş, 2012b: 31)

Yukarıda verilen Anadolu’nun tanınması, Anadolu insanının ve toplumsal gerçekliklerin bilinmesi, mimarın sorumluluğu çerçevesinde sorunlara çözüm üretilerek öğrenilenlerin ve yapılan çalışmaların sonuçlarının yöre insanlarıyla tartışarak paylaşılması aşamaları, Bektaş’ın mimarlık eğitiminin devamı olarak gördüğü ve yolculuk pratiği çerçevesinde bir okul olarak tasarladığı öğrenme ve üretme sürecinin amaç ve kapsamını yansıtmaktadır. Yaz okullarında, her birinde ayrıca belirlenen konu ve sorun üzerine çözüm üretmek amacıyla “saptama”, “nasıldı”, “onarım” çizimleri yapılarak bir onarım ve kullanım önerisi getirilmek istenmiştir (Bektaş, 2012b: 31). Ayrıca, konu ile ilgili konuşmalar yapacak kişiler yaz okuluna ve çalışmalarına katkı koymuşlardır. Bektaş, tüm bu programlarla amaçlananın “eskiye rağbet” olmadığını, çağı yakalamak ve geleceği düşünmek olduğunu vurgulamıştır (Bektaş, 2012b: 45).¹ Yaz okullarında inceleme yapılan yörede yöre insanlarıyla iç içe yaşamak; Mavi ve Yeşil Yolculuklarda olduğu gibi sorumlulukları paylaşarak orada bir yaşam ve çalışma ortamı içinde bulunmak; “bedenen” ölçerek, orali insanlarla konuşarak, anlayarak, tartışarak, tasarlayarak çalışmak yaşam içinde öğrenmenin bir yolu olarak uygulanmak istenmiştir.

¹Bektaş’a göre Anadolu en ilginç deneyimleri içermektedir; örneğin demokratikliği batıdan kopya etmekle değil, Anadolu’ya bakarak anlayabileceğimiz ve gerçekleştirebileceğimiz düşüncesi yaz okullarında Anadolu’yu tanımak amacı kapsamında ele alınmaktadır. Bektaş, Anadolu insanı için çağdaş eğitimin ulaşılabilirliği, çağdaş kitaplıkların oluşturulması gibi konuların tartışılması ve bu konudaki bilgi ve deneyimlerin aktarılması gerektiğini vurgulamaktadır (Bektaş, 2012b: 57).

Yolculuklar *Bektaş Özyönetim Mimarlık İşliği*'nin de önemli bir parçası olmuştur; bu kapsamda mavi yolculuklar tanıma, tanıtma, kendini yetiştirme, üzerinde bulundukları kültürün bilincine varma, imeceyi öğrenme amaçları üzerine kurulmuştur.¹ Özyönetim İşliği'nin en önemli unsuru olan katılım, hem işliğin düzeninde çalışanların katılımı, hem de yapılan projelerin kullanıcıların katılımı gözetilerek mimari üretim sürecinde öne çıkmaktadır. Hasan-Uddin Khan ile yaptığı röportajda Bektaş (1984b)², Özyönetim İşliği'nde liderler olmadığını, herkesin demokratik bir düzen içinde eşit olmasının önemsendiğini belirtmiştir; projenin farklı aşamalarında koordinatör görevi üstlenenler olmaktadır, ancak burada da herkesin benzer ağırlıkta görevler alması sağlanmaktadır. Eşitlik ve katılım sürecinin bir örneği de Bektaş'ın (1984b) bu röportajında belirttiği ve Nevzat Sayın'ın (2016b) başka bir söyleşide anlattığı gibi bir projenin çiziminin farklı kişiler tarafından sırayla yapılmasıyla herkesin projenin tüm sürecine ve detaylarına hâkim olmasının sağlanmak istenmesidir. Bektaş'ın "Özyönetim" vurgusuyla kurduğu işliğinde bireysel sorumluluğu almanın yanında katılım çerçevesinde eşit olarak tüm bireylerin toplu üretim amacı doğrultusunda bireysel görevlerini yapmaları Mavi Yolculukların felsefesinin mimarlık ortamına taşınmış hali olarak görülebilmektedir.

Katılım konusu, iş ile yaşamın iç içe olmasında da etkili olmuştur. İşlik'te Cuma günleri öğrenilenlerin, gözlemlerin, farklı görüşlerin ve yorumların paylaşıldığı ortak sofralarla yapılan toplantılar, mavi yolculuklarda amaçlanan imece ve gerçekleştirilen ortak paylaşımlara benzemektedir. Bektaş (2016b), bu sofralarda paylaşma ve tartışma kültürü kapsamında aydın bireyler olmak için soru sormanın, sorarak öğrenmenin gerektiğini yinelemektedir. Bektaş yapılan bu paylaşımı yazılarında ve konuşmalarında çokça vurguladığı bir kavram olan "petekgöz" ile açıklamaktadır (Bektaş, 2012b:

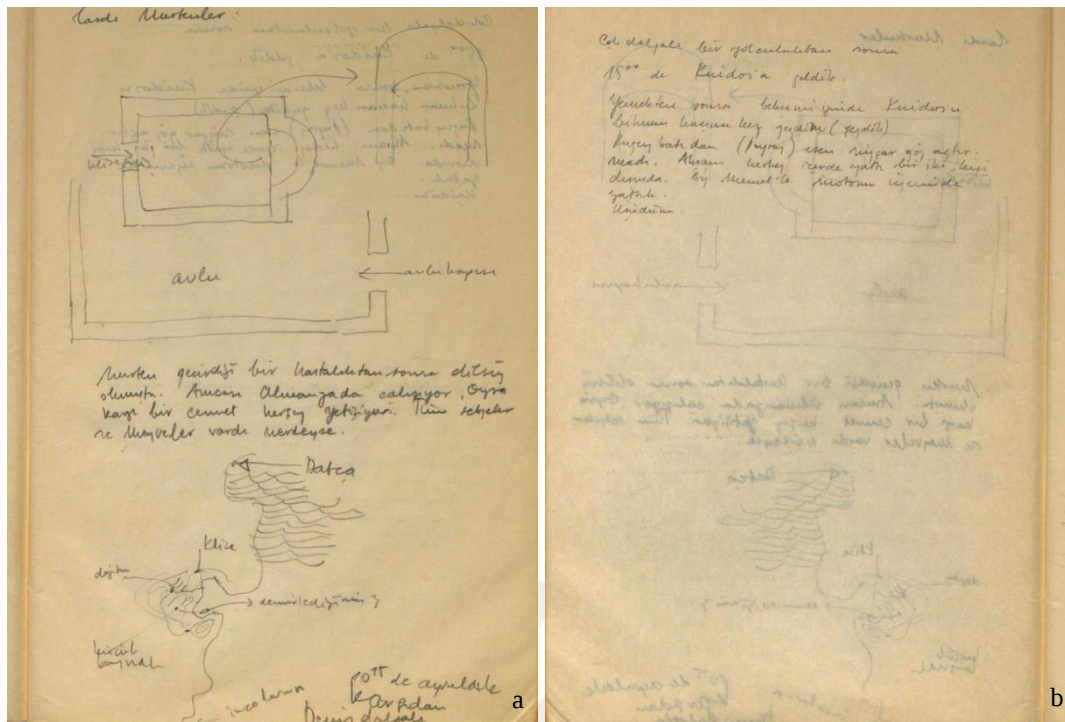
¹İşlik'te de yolculuklar önemini korumuş, bu yolculuklarda edinilen deneyimlerini her hafta Cuma günleri Mavi Yolculuk geleneğinin devamı olarak symposium veya ortak sofralarla paylaşılması İşlik çalışmasının önemli bir parçası olarak devam etmiştir. Cengiz Bektaş ve Nevzat Sayın (2016b) ile yapılan söyleşide Sayın Cuma toplantılarında konuşmacı olarak katılan insanlarla bilgi paylaşımı yapıldığını aktarmış; Bektaş ise "o zaman Türkiye'de gündemde olan bizim çok ihtiyacımız olan insanların hepsine ulaşip onları büromuza çağırabilmek durumundaydık" diyerek açıkladığı bu sempozyum sohbetlerine ve kurulan ortak sofraya katılan isimler arasında Ara Güler (1928), Halet Çambel (1916) gibi isimleri saymıştır. Bektaş (2019) Abdi Güzer ile söyleşisinde, bu toplantılarda 3 kuşağın tartışmalarda bulunduğuna değinmektedir. 30-35 kişilik bir çevreleri olduğundan söz ederken, bunların içinde Mübaccel Kıray (1923), Doğan Kuban (1926), Selahattin Hilav (1928) isimlerini de saymış, onların anlatımlarından sonra sorularının yanıtlarını da bu tartışmalar içinde aldıklarını vurgulamıştır.

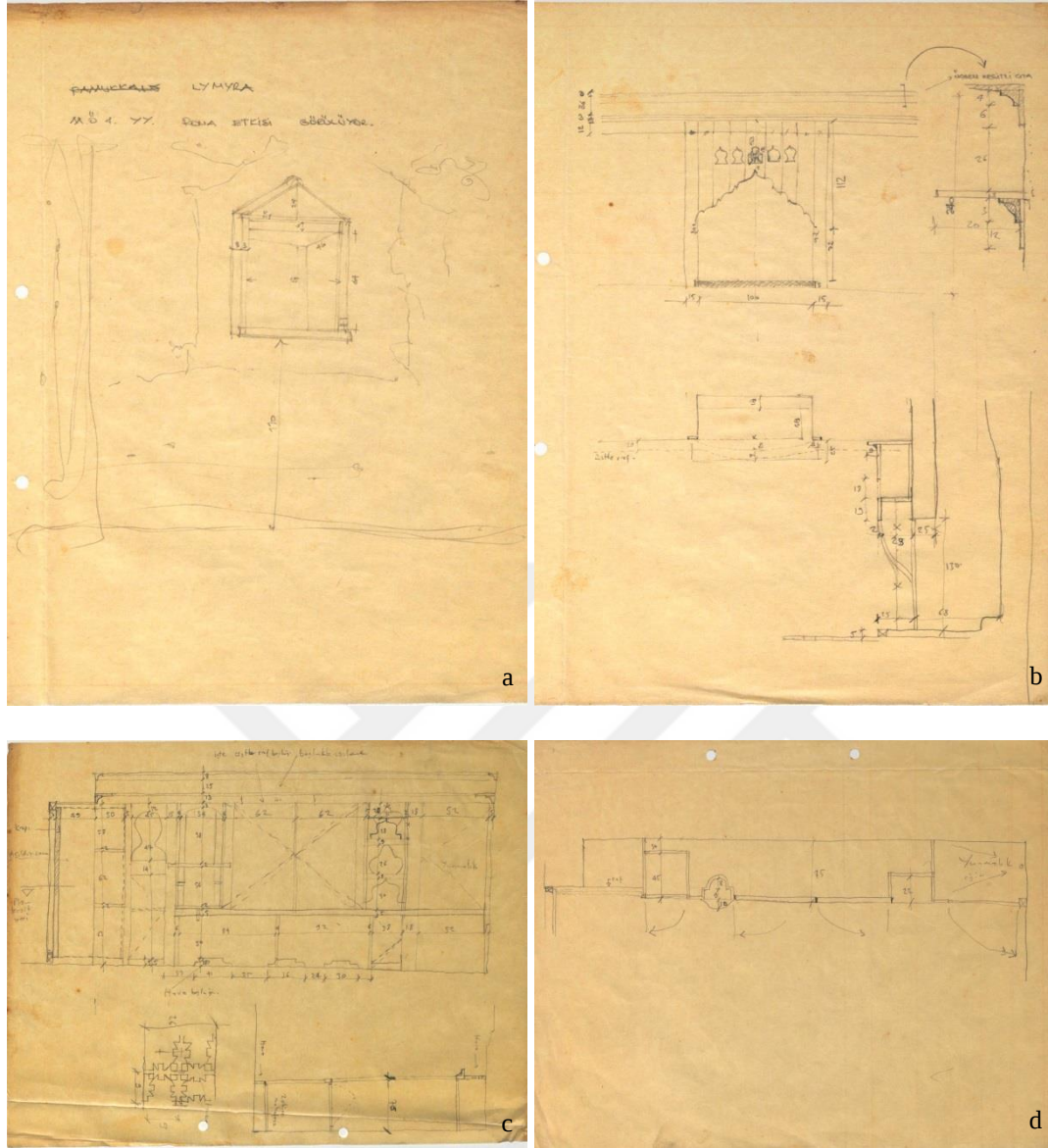
²Röportajın yapıldığı dönemde (1984) Bektaş Özyönetim İşliği üyeleri şu şekilde verilmiştir: Mimarlar: Cengiz Bektaş (1934), Gönül Bektaş (1946), Cahit Engin (1952), Erol Günöz (1944), Hatice Hasbora (1952), Nadir Hasbora (1952), Güler Kaptan (1961), Ziya Soyer (1947). Yardımcı mimarlar: Gökhan Avcıoğlu (1960), Ayşe Engin (1961). İnşaat Mühendisi: Ağâh Öztürk (1948). Makine Mühendisi: Süleyman Akim (1955). Büro sekreteri: Kadriye Bayraktar (1953). Teknik ressam: Şevket Çalışkan (1959). Bektaş (1984b).

12).Petekgöz, Bektaş için (2017b), bir mimarın sahip olması gereken çoklu görme ve algılama yetisidir.

İşlikte yolculuk pratiği çalışanların ailesiyle birlikte katıldıkları etkinlikler olarak programlanmaktadır. Bektaş (2012b: 12), işlikte kendisiyle çalışmak isteyenlerin en az on gün onunla birlikte gezmeleri gerektiğini, bu gezilerin Mavi Yolculuk biçiminde olduğunu, bu yolculukların kurallarını Sabahattin Eyüboğlu’nunkileri kendi koşullarına uyarlayarak oluşturduğunu belirtmiştir. İşlikte her yıl süreklilikle gerçekleştirilen on günlük mavi yolculukların yanı sıra İstanbul’da sergi, tiyatro, konser, konferans gibi kültürel etkinliklere de birlikte gidilmesi, özel yaşam, sosyal yaşam ve çalışma yaşamının birlikte sürdürülmesini sağlamaktadır. Toplu yapılan etkinlikler, kültürel tartışma ortamının ve bir arada toplu yaşamının pekiştirilmesini sağlamaktadır. Böylece, çalışanlar bir aile olmaktadır. Bektaş, Mavi Yolculuklarda Anadolu’ya dair edinilen bilgiler ve yapılan gözlemlerin detaylı olarak not alındığını, bu notların bazılarının dergilerde yayımlandığını aktarmaktadır. *Mimarlık* dergisinde yayımlanan “Halkın Elinden Dilinden” yazıları bu yolculukların çıktılarıdır. (Bektaş, 1984b). Buradan anlaşılacağı üzere, *Özyönetim Mimarlık İşliği*’nin odağı olan katılım ve katılımın sağlanması için gerekli olan topluluk bilincinin temeli, toplu yapılan etkinlikleri ve çalışmayı da kapsayan bir yöntem ve yaşam biçimi olarak benimsenen yolculuk pratiğidir.

Hem günlük yaşamın hem de mimari çalışmaların bir arada olduğu yolculuk defterinde Bektaş’ın bir güne ait notlarının olduğu sayfalar aşağıdaki resimlerde verilmiştir (Resim 3.18. a, b, c). 30 Mayıs 1978 Mavi Yolculuğuna ait notlarda (Resim 3.18.c) Bektaş’ın “gece yarısı ayı doğurdum... sabah güneşi... yüzdüm” diyerek anlattığı ritüeller, Sabahattin Eyüboğlu’nun izinden gittiğini göstermektedir. Eyüboğlu’nun sabah güneşten önce uyanarak güneşi selamlama veya gece yarısı yüzme alışkanlıklarının Mavi Yolculuklarının ayrılmaz parçası olduğu, Mina Urgan’ın (1999: 63) anılarında da okunmaktadır. Bu notlarda ayrıca, Bektaş’ın ayrıntılı biçimde yolculuk seyrini not aldığı (hangi saatte yola çıkıldığı ve yemek yendiği bilgilerine kadar) görülmektedir.





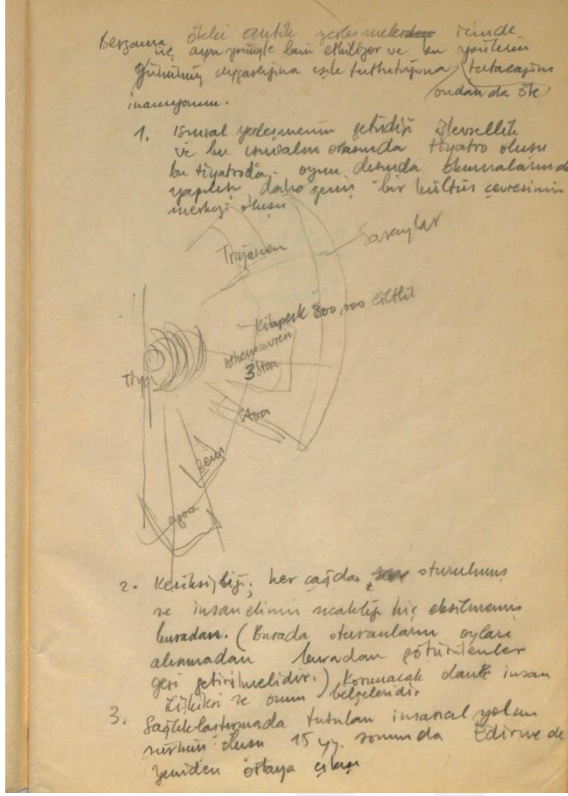
Resim 3.19. (a, b, c, d) 1978 yılında Cengiz Bektaş'ın yönettiği Mavi Yolculuk'tan çizimler ve notlar. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)

1978 ve 1979 yıllarında yapılan Mavi Yolculuklar, katılan isimlerden anlaşılacağı üzere *Özyönetim Mimarlık İşliğı* üyeleriyle yapılmıştır. Bu isimler daha sonra farklı gruplarla yapılan Mavi Yolculuklarda da bulunmuşlardır. Farklı disiplinlerin bir arada oluşuna verilen önem, yolculuklarda mimar dışında tıp doktoru (Türkan Saylan ve Özden Mürtezaoğlu, Sümer Pek), yazar (Azra Erhat, Şükran Kurdakul ve Oğuz Akkan), avukat (Nükhet Özeken), mühendis (Süleyman Akım) gibi çeşitlilik oluşturan katılımcı grubunda kendini göstermektedir.

1978 ve 1979 yıllarında işlik üyeleriye yapılan Mavi Yolculuklarda incelenen yapılarla ilgili alınan notlarda ölçülendirmeye kadar detay verilmiş olması dikkat çekmektedir. (Resim 3.19. a, b, c, d) Tüm yönleriyle bire bir görülen yapıların özelliklerinin çizim ve notlarla kağıt düzlemine aktarılmasının, bu aktarma sürecinde öğrenme ve içselleştirmeyi de sağladığı düşünülebilir. Yolculukların sağladığı bire bir deneyim ile herhangi başka bir öğrenme biçiminden üstün olduğu söylenebilir. Bektaş (2019b) Abdi Güzer ile söyleşisinde bu konuya değinmiş, Ankara'daki Türk Dil Kurumu binasının çatısının tasarımını, yapı ortaya çıktıktan sonra 1/1 ölçekte gördüğünde tekrar değerlendirerek son haline getirdiğini anlatmıştır.¹ Öğrenmede olduğu gibi çözüm üretmede 1/1 ölçekte görmenin ve incelemenin Bektaş'ın mimari pratiğinde önemi ve etkisi açıktır.

1978 yılına ait Mavi Yolculuk defterinde Bektaş'ın notları ve çizimleri bazı çıkarımlarını da kapsamaktadır. Örneğin Bektaş, Bergama antik kentinin diğerlerinden farklılaşan üç özelliğinin onu etkilediğini ve bunların çağdaş uygarlığa ışık tutacak özellikler olduğunu düşündüğünü not almıştır. (Resim 3.20) Bu özelliklerden biri kentin ıınsal oluşunun işlevselliğı ve kentin ıınsallığının odağında sadece oyunlar için değıil farklı kültürel etkinlikler için de kullanılan tiyatrunun bulunmasıdır; böylece tiyatro daha geniş kültürel bir çevrenin merkezi olmaktadır. Bergama'nın ikinci özelliğı "kesiksizliğı", yani her çağda burada yerleşilmiş, insanın varlığının hiç eksilmemiş oluşudur; insan ilişkileri ve oluşturulan kültür de böylece sürdürölmüştür. Üçüncü olarak Bektaş sağlıklılaştırmada Bergama'nın örnek oluşturduğunu ve bunun daha sonra 15. yüzyılda Edirne'de yeniden ortaya çıktığını da vurgulamaktadır. Bektaş'ın Bergama için öne çıkardığı bu özelliklerinin, insan yaşamının, alışkanlıkların ve ilişkilerin gelenekle bağıları koparılmadan aktarılmasının kültürün özgünlüğünün sürekliliğinin sağlanabileceğı bilincinin oluşmasında etkili olduğı söylenebilir. Yolculuk sürecinde edindiğı bilgiler ve yaptığı saptamaların Bektaş'ın Anadolu mimarlık söylemlerini etkilediğı; bu söylemler doğrutusunda yaşama kültürüne dair eski yerleşimlerde gözlemlediğı mekansal karşılıkları mimari üretimine de yansıttığı sonucuna ulaşılmaktadır.

¹Bu konuda aynı söyleşide Bedri Rahmi Eyüboğılu'nun, aynı mavi renk için söylediğı el büyüklüğündeki mavi ile duvar yüzeyini kaplayan mavinin oldukları farklı yerlerde farklı renkler olarak ortaya çıktığını anlatmasını örnek göstermiştir. Bu bağlamda mimarlık eğitiminde de örneğın tuğlayı ve duvarı öğrenmek için tuğla duvarı örnek gerektiğini ifade etmiştir.



Resim 3.20. 1978 Mavi Yolculuk defterinde Bergama üzerine notlar. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)

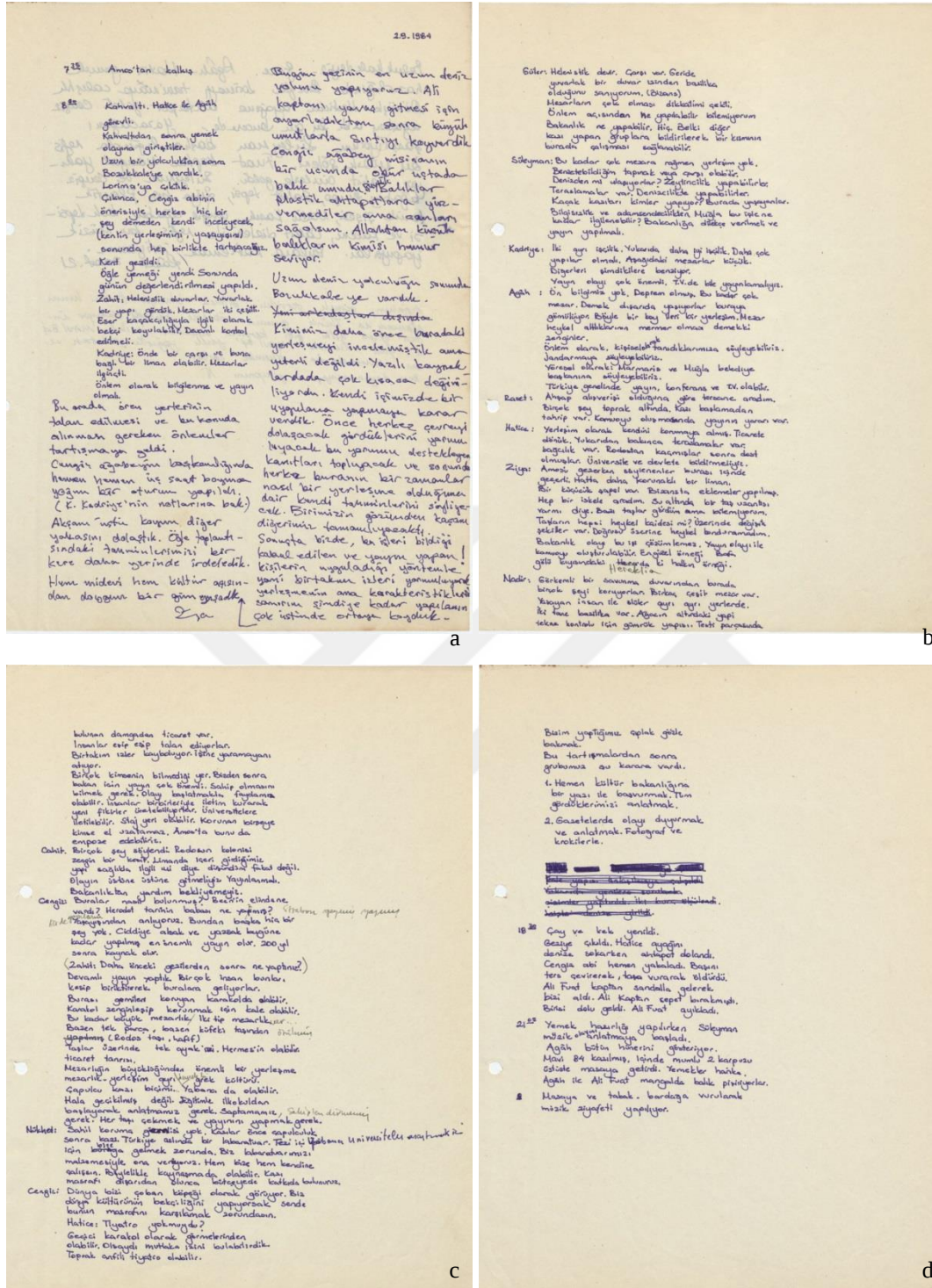
1984 Mavi Yolculuğunda da günlüğün bir sorumlusunun her günü kaydetmesinin yanında diğer yolcuların da notlar aldığı görülmektedir. (Resim 3.21. a, b, c, d) Ziya Soyer'in 1 Eylül 1984 gününe ait bir notunda, Kadriye Kalkan'ın sorumlu olduğu günlüğe o gün yaptıkları etkinlikten söz eden notlar aldığı görülmektedir. Soyer'in bu notu, yolculuk ile öğrenme pratiğinin uygulanma biçimine dair süreci aktarmaktadır:

Kimimiz daha önce buradaki yerleşmeyi incelemiştik ama yeterli değildi. Yazılı kaynaklarda da çok kısaca değiniliyordu. Kendi içimizde bir uygulama yapmaya karar verdik. Önce herkes çevreyi dolaşacak gördüklerini yorumlayacak bu yorumu destekleyen kanlıları toplayacak ve sonunda herkes buranın bir zamanlar nasıl bir yerleşme olduğuna dair kendi tahminlerini söyleyecek. Birimizin gözünden kaçanı diğerimiz tamamlayacaktır. Sonuçta biz de bu işleri bildiği kabul edilen ve yayını yapan [!] kişilerin uyguladığı yöntemle yani bir takım izleri yorumlayarak yerleşmenin an karakteristiklerini sanırım şimdiye kadar yapılanın çok üstünde ortaya koyduk.

Bu arada ören yerlerinin talan edilmesi ve bu konuda alınması gereken önlemler tartışmaya geldi.

Cengiz ağabeyin başkanlığında hemen hemen 3 saat boyunca yoğun bir oturum yapıldı. (K. Kadriye'nin notlarına bak)

Akşamüstü koyun diğer yakasını dolaştık. Öğle toplantısındaki tahminlerimizi bir kere daha yerinde irdeledik. Hem midevi hem kültür açısından doygun bir gün yaşadık. Ziya. (Resim 3.21.a).



Resim 3.21. (a, b, c, d) 1984 Mavi Yolculuk Defteri notları. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)

Burada söz edilen uygulamada birebir gözle görme ve deneyimleme üzerinden bir imgelem oluşturarak bunu diğer yolculuk ve çalışma arkadaşlarıyla paylaşmanın yanı sıra, petekgöze bakış sayesinde birbirinin gözlemlerini tamamlayarak daha geniş kapsamlı bir kavrayışı ulaşmak olanağı araştırılmıştır. Bektaş'ın önemseydiği imgelem ve petekgöz

deneyimlerini yolculuklara bu şekilde taşımış olduğu görülmektedir. Ortak sofrada tartışılan farklı gözlemler sonucunda ören yerlerinin olumsuz durumuna çözüm bulmak üzere Kültür Bakanlığına başvurmak ve gazetelerde bu olayı fotoğraf ve krokiler aracılığıyla duyurma kararı alınmış; yolculuk günlüğüne de bu karar kaydedilmiştir. (Resim 3.21.d).

Bektaş'ın Mavi Yolculuklar'ın topluluk bilincini kendi özel ve meslek yaşamında benimsediği, petekgöz anlayışını bu doğrultuda geliştirmesinden anlaşılabılır. Bir mimarın kendini yetiştirmesi için bilgi birikiminin yetersiz kaldığı konularda o konuyu bilenlerden öğrenmesi gerektiğini söyleyen Bektaş'a göre (2017b) bireysel öğrenme ve gelişim mümkün değildir. Bilginin topluluk içinde paylaşılması ile edinilebileceğine inanan Bektaş'a göre petekgözle yaklaşım, farklı alanların ve farklı kişilerin ve onların farklı bakışlarının bilgisinden yararlanarak öğrenmenin yoludur.

Çizelge 1'de verilen 1978-1992 yılları arasındaki tüm yolculuklara Bektaş ile birlikte işliğinde çalışanların da katıldığı görülmektedir. Bektaş mimari üretim kurgusunda yolculukla öğrenme pratiğinin katılım ve petekgözle tartışarak farklı kavrayışlar edinme, bilgiyi içselleştirme, imgelem yeteneğini geliştirme gibi yönlerinden faydalanmak için bu pratiğin sürecini de Mavi Yolculuklardan ve izcilik deneyimlerinden esinlenerek tasarlamıştır. Yolculuk süreci, yolculuğa çıkmadan önce gidilecek yerler ile ilgili hazırlıkla başlamaktadır. Hazırlık sürecinin en önemli kısmı görülecek bölgeye dair bilgilenmedir. Yolculuğa katılanlar kendine verilen bölgeyle ilgili yaptığı araştırmaları yolculukta diğerleriyle paylaşmaktadır. (Resim 3.22. a, b). Bektaş, yolculuk öncesinde gidilecek yöre ile ilgili okuyarak bilgi edinme ve öğrenmeyi, yolculuğun görme deneyiminden ayrı düşünmemektedir. Yolculuklarında yanında bulundurduğu seyahat çantasında yolculuk öncesi hazırlık notları ve yolculuk süresince kullanılacak gereç ve malzemeyi bulundurmaktadır (Bektaş, 2019a).¹ Bektaş, özellikle bürosunda birlikte çalıştığı ekibi ile yaptıkları yolculuklarda, kendi yönteminde uyguladığı bilgilenme, bilgiyi yanında taşıma ve yeni keşifleri kalıcı bir ortama aktarma pratiğini, diğer yolcuların deneyimlemesi için hazırladığı dosyayla sağlamak istemiştir. Bektaş'ın 1988-1992 yılları arasında Anadolu'nun iç bölgelerinde gerçekleştirdiği Yeşil Yolculuklar kapsamında yolculuk

¹Seyahat çantasında neler bulundurduğu sorusuna Bektaş, “yöre üzerine bilgi aktaran bir yayın ya da özetleri, not defterimi, kalemlerimi, fotoğraf makinemi alabilen bir çanta. O gezinin notları da eklenir bu çantaya” diyerek yanıt vermiştir.

öncesinde hazırladığı dosyanın sayfalarından örnekler resimlerde verilmiştir. Bu resimlerde görüldüğü gibi, bilgilerin yanında yolculuk süresince düşüncelerin ve gözlemlerin not alınması veya çizilmesi için sayfalarda boşluklar bulunmaktadır. (Resim 3.23. a, b). Düşünceyi başkalarıyla paylaşmanın ilk aşaması kişinin kendi düşüncelerini geliştirip olgunlaşmasıdır. Bektaş'ın yazma edimini düşünmek, üretmek ve aktarmak için bir araç olarak benimsemiş ve kullanmış olduğundan söz edilmişti. Bunun etkisiyle, Bektaş'ın, yolculukta edinilen gözlemlerin çizim ve yazıyla kağıt yüzeyine aktarılmasıyla somutlaştırılmasını, yolculukla öğrenme sürecinin önemli bir unsuru olarak ele aldığı anlaşılmaktadır. Bektaş'ın yapılan araştırmaların ve gözlemlerin, yayınlar aracılığıyla aktarılması için belgelenmesi ve arşivlenmesini önemseydiği, bu yöntemi, yolculuk yaptığı mimar ve mimar adaylarına da “Bektaş Okulu” kapsamında aktarmak istediği anlaşılmaktadır.

ANADOLU GEZİSİ KONU DAĞITIMI		
1- GORDION		GÖNÜL
2- HITİT UYGARLIĞI		METE
3- YAZILIKAYA		
BOĞAZKALE		
HATTUŞAŞ		ELİF
4- SELÇUKLU MİMARLARI		
KELUK OKULU		
SELÇUK YAPI YÖNTEMİ		AYSUN
5- AMASYA		
BİMARHANE		
HAZERANLAR KONAK		BEHİÇ
6- SULTAN BEYAZIT MEDRESESİ		
GÜK MEDRESE (AMASYA)		
HALİFET GAZİ KÜMBETİ		SERPİL
7- TOKAT		EROL
8- SELÇUK HANLARI		TÜGE
9- SİVAS		
GÜDÜK MİNARE		HİDAYET
10- BURUCİYE MEDRESESİ		
GÜK MEDRESE (SİVAS)		
ŞİFAİYE MEDRESESİ		İBRAHİM
11- ULU CAMİ (SİVAS)		
CUVEYNİ DARÜLHADİSİ		RASİM
12- SELÇUKLU TAŞ SÜSLEMİ SANATI		
MAMA HATUN KÜMBETİ (TERCAN)		DİLEK
13- ERZURUM		PERVİN
14- LALA MUSTAFA PAŞA CAMİİ		
ÇİFTE MİNARE		
YAKUTİYE MEDRESESİ (ERZURUM)		HÜLYA
15- AĞRI		
İSHAK PAŞA SARAYI		
AĞRI DAĞI		BİROL
16- KARS		BERNA
17- ANI HARABELERİ		ERSİN
18- TRABZON		KADİRİYE
19- AYASOFYA KİLİSESİ		
SÜMELA MANASTIRI		CENGİZ
20- KASTAMONU VE EVLERİ		MAHMUT

Resim 3.22.a. 1988 Yeşil Yolculuk, Konu Dağılımı. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)

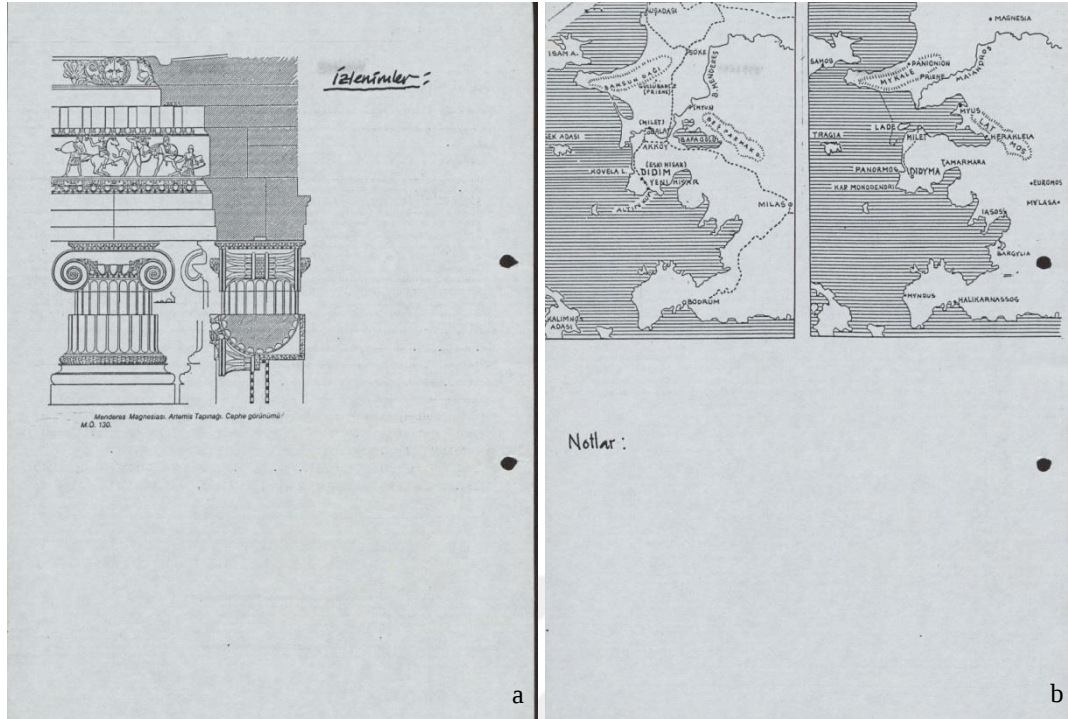
GÜNEY DOĞU ANADOLU GEZİSİ KONU DAĞILIMI

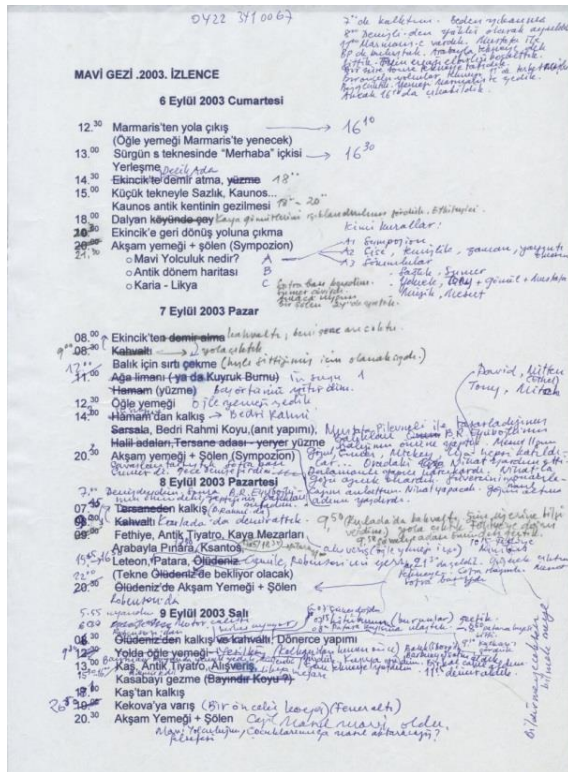
KONU	ANLATAN	ANLATACAĞI GÜN
1.Gökdelen + Adana Sokullu Külliyesi (Payas)	Rasim Özkan "	6.Mayıs.1989 Cumartesi 7.Mayıs.1989 Pazar
2.Antakya	Berna Tükel	7.Mayıs.1989 Pazar
3.Heykel Tarlası (İslahiye)	Birol Koni	7.Mayıs.1989 Pazar
4.Gaziantep	Mesut Kalem	8.Mayıs.1989 Pazartesi
5.Samsat	Türkan Erdoğan	8.Mayıs.1989 Pazartesi
6.Nemrut	Zafer Çağlar	8.Mayıs.1989 Pazartesi
7.Kerpiç Evler (yolda anlatılacak)	Nadide Azatoğlu	9.Mayıs.1989 Salı
8.Urfa	Gönül Bektaş	9.Mayıs.1989 Salı
9.Harran	Serpil Akova	9.Mayıs.1989 Salı
10.Artukoğulları (yolda anlatılacak)	Birol Koni	10.Mayıs.1989 Çarşamba
11.Mardin	Cengiz Bektaş	10.Mayıs.1989 Çarşamba
12.Diyarbakır (Osmanlıya kadar)	Hülya Dışkaya	11.Mayıs.1989 Perşembe
13.Diyarbakır (Osmanlı)	Aysun Kaleli	11.Mayıs.1989 Perşembe
14.Hasankeyf	Sibel Gürses	12.Mayıs.1989 Cuma
15.Bitlis	Kadriye Bayraktar	12.Mayıs.1989 Cuma
16.Ahlat	Erol Taşbaşlı	13.Mayıs.1989 Cumartesi
17.Urartu Uygarlığı (yolda anlatılacak)	Orkide Hamamizade	13.Mayıs.1989 Cumartesi
18.Van	Ersin Arısoy	13.Mayıs.1989 Cumartesi
19.Çavuştepe + Toprakkale	Orkide Hamamizade	14.Mayıs.1989 Pazar

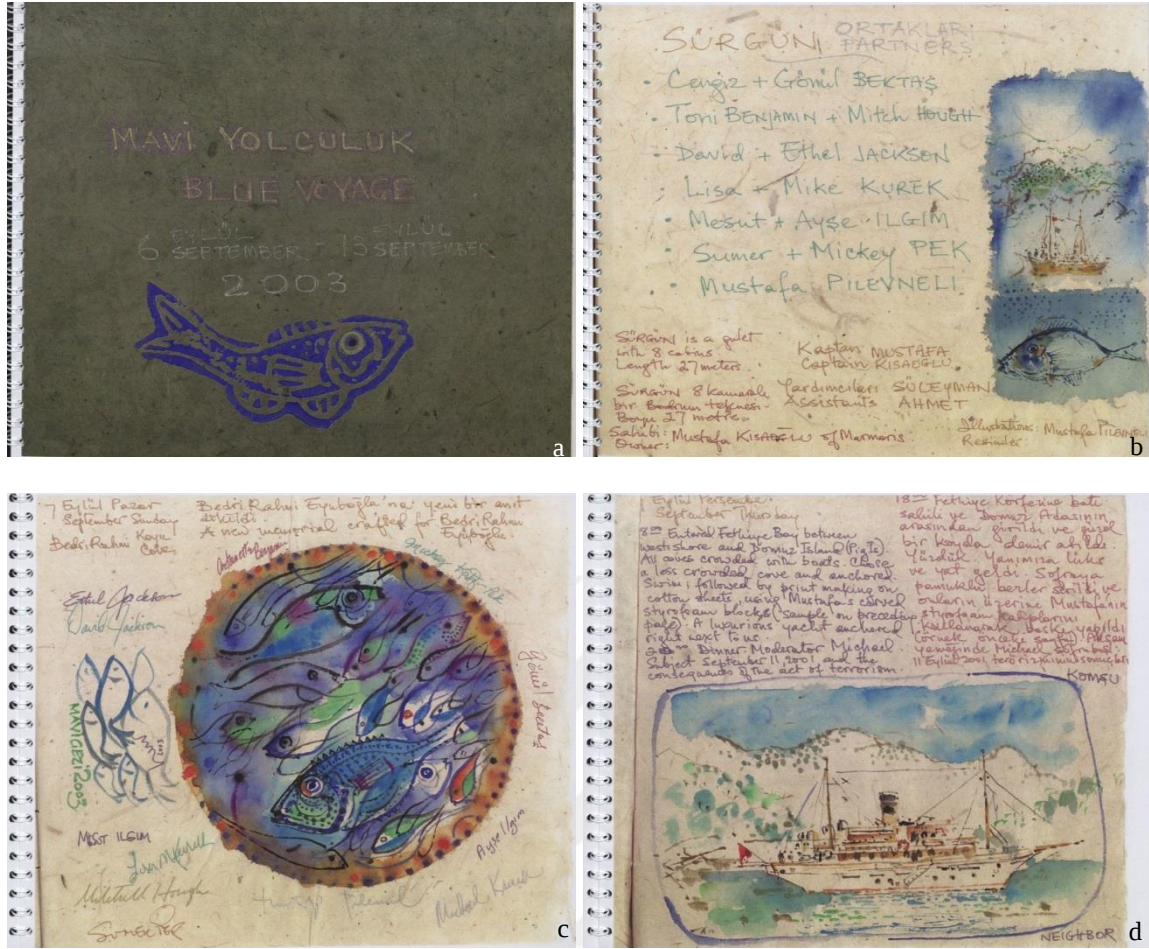
Not:

Silvan Ulu Cami ve Malabadi köprüsü Mahmut Durmuş : 12.Mıys.1989 Cuma
(Hasankeyf konusundan önce anlatacak)

Resim 3.22.b. 1989 Yeşil Yolculuk, Konu Dağılımı. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)







Resim 3.26. (a, b, c, d) 2003 Mavi Yolculuk Kitapçığından sayfalar (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi).

Bektaş'ın "Anadolulu" mimarlık söyleminde anahtar olarak yolculuk

Çalışmanın bu kısmında, Bektaş'ın Anadolu coğrafyasının tanınması ve bu coğrafyada antik çağlardan beri süreklilik göstererek gelişen kültür birikiminin benimsenmesi üzerinde yoğunlaştığı Anadolulu mimarlık söyleminin izi sürülecek ve yolculuk pratiğinin bu söylemde yeri araştırılacaktır. Öte yandan Bektaş'ın Anadolu söylemleri ile mimari üretim ve çalışma yöntemlerinin gelişimine katkısı olduğu gözlenen Mavi Anadoluların öne çıkardığı aydınlanma düşüncesi çerçevesinde topluluk bilinci ve bireyin kendini yetiştirmesi üzerinde durulacaktır. Bektaş'ın Mavi Anadolu düşüncesinde toplumsal sorumluluklara duyarlı bireyin bu yönde kültür öncüsü olarak yetişmesi amacını benimsediği görülmektedir. Bektaş'ın Anadolu'ya odaklanmasıyla açıklanacak yaklaşımı bölgelele konumlanan modern olarak görülmekte; bu yaklaşımın önemli anahtarlarından birinin yolculuk olduğu düşünülmektedir. Başka bir deyişle Bektaş'ın hem modern hem bölgesel (Anadolulu) söylemini yolculuklarla geliştirdiği söylenebilir.

Bu çalışmada Bektaş'ın modernliği "çağdaşlık", yani çağa uygun üretim yapmak anlamında ele aldığı düşünülmektedir; Bektaş'ın amacı Anadolu çağdaş mimarlık üretmek olmuştur. Bektaş'a göre Anadolu mimarlığının özellikleri çağdaş, hümanist, evrensel değerlere sahip ve modern olmasıdır. Anadolu'ya özgü mimarlık üretmek için bu kültürün yarattığı gelenekten beslenerek, o "geleneğe eklemlenmek" (Bektaş, 2017b) ve sonuçta Bektaş'ın zamanın ve kullanıcının ihtiyaçlarına yönelik yaratım olarak nitelediği çağdaş yaratıma ulaşmak amacı gerçekleştirilmelidir.

Bektaş'ın gelenek ve çağdaşlık arasında kurduğu ilişkiler çerçevesinde yaptığı üretim onun hem Anadolu'luğunu hem de evrensel kültür içinde yer alan yaklaşımını yansıtmaktadır. "Çağıyla çağdaş olmak" (Bektaş, 2016, 61), "geleneğin çağdaş yorumunu yapmak", gelenek ile modernizmin çakışmalarını bulmak ve yaptıklarını halkın anlayacağı dil ile yapmak (Bektaş, 2016, 62) Bektaş'ın izlediği ana yolu oluşturmuştur.

Bektaş, "halk yapı sanatı" olarak ifade ettiği halkın üretim biçimleri ile modern mimarlık arasında ilişki kurmayı önemsemektedir. Ona göre, ilerleme-gelişme, eşitlik, akılcılık, teknoloji-araştırma, yalınlık-kolaylık, dürüstlük-açıklık, gerçekçilik olarak belirlediği modernizm ilkeleri ile Anadolu'daki halk üretiminde görülen çevreye ve doğaya saygı, gereçlerini çevresinden seçme, çözüm yolunu içten keşfetme ve içle dışı uyuşturma ilkelerinin çakıştığı üretim biçimlerini bulma yolu ile çağdaş üretimin gerçekleşmesi sağlanacaktır. (Bektaş, 2016: 65).

Bektaş'ın geleneğe eklemlenmek olarak tanımladığı yöntem, Anadolu mimarlığının özelliklerinden yararlanarak, yani gelenekten öğrenerek, ancak diğer yönden çağın ihtiyaçlarına çağdaş çözümler geliştirilerek özgün bir sonuca ulaşma sürecini ifade etmektedir. Bektaş'a göre geleneksel üretim zaten çağına uygun yaşam alanları ortaya koymuştur. Bu nedenle geleneğe eklemlenebilmek için şimdiye kadar "gelen"in bilinmesi gerekir; geleneğin sürdüğü gelişim çizgisinde şimdinin var olacağı yer geleneğin bilgisi üzerine eklemlenmenin olacağı yerdir (Akyol, Boyacıoğlu ve Altan, 2019). Ancak bu bilgidan yola çıkılarak çağın gerektirdikleri üzerinden yeni bir yaratım gerçekleştirilebilir:

Gelenekle sanatçı arasındaki gerilim, sanatı doğurur. Gelenek, bu anlamda çağdaştır, yaşamakta olandır. Bu yaşamakta olanla çatışmak, yeni yollar açmak, katkılarda bulunmak, gerçek yaratma olayıdır. (Bektaş, 1995: 63).

Geleneğe eklemelenmek üzere halk yapı sanatı örneklerinde saptama çalışmaları yapmak ve çağdaş mimarlık üretmek amacı kapsamında Bektaş, mimari üretimi, yaratım edimini içermesiyle bir sanat üretimi olarak ele almaktadır. Bektaş’a göre mimarlığın içinde yer aldığı sanat, sadece “saptama” değil, bu saptamalar sayesinde değişime öncülük eden yaratma eylemidir. Bektaş’ın “yaratıcı deha” olarak öncü rolünü benimsediği bu yaratma söyleminde de okunmaktadır. “Yaratıcı” dediği sanatçı, yazar veya mimarın, yani tasarımcının, “bütün insan” olması onun için önemlidir (Bektaş, 2016a, 14).¹

Bektaş’ın Anadolu mimarlık söylemi kapsamında “bütün insan” ve “mavi insan” olarak kendini yetiştirme amacını önemsettiği görülmektedir. Mimarlığın, şiirde olduğu gibi insanlar için “yaratma” görevini üstlendiğine inanan Bektaş’a göre ortaya çıkan yaratı insanların kavrayışları ve anlamlandırmaları ile gerçekten var olmaktadır. Bu çerçevede, mimarlık eğitimi ve mimari üretim süreçlerinin bütünlüğüne inanan Bektaş’a göre yolculuk, sözlerle ve çizimlerle anlatılamayacak gerçeklikleri göstermenin,² böylelikle gerçeklikleri baştan keşfederek öğrenmenin bir yolu olarak saptama ve yaratım eylemlerini karşılayan bir araç olarak ortaya çıkmaktadır. Saptama insanların sosyal ve fiziksel ihtiyaçlarının anlaşılması için gerekli bir süreçtir; saptama olmadan yaratımın bir anlamı da olmayacaktır. Bu bağlamda Bektaş’ın, mimarlık eğitiminin bu iki eylem arasındaki ilişkiyi işlemesi gerektiğine işaret ettiği düşünülmektedir.

Bektaş’ın benimsediği mimarlık eğitiminde bütünlük düşüncesi çerçevesinde, uygulama ve eğitim alanları arasındaki kopukluk önemli bir sorundur ve başlıca uygulama örneklerini görmemiş olmak da bu sorunun bir parçasıdır. Başka bir deyişle Bektaş (2012b: 11), mimarlık eğitimi alanların, yaşadıkları yerin kültürünü, toprağını, doğasını, özellikle insanların tanımamalarını büyük bir sorun olarak görmektedir. Yolculuk kavramının, önceki bölümde ele alınan eğitim ve öğrenme ile bağlantılı tanımlamalarının da ortaya koyduğu üzere, bir yeri ve insanların tanımak için o yere gitmek gerekir, çünkü tanıma eylemi, yolculuk ile mümkün olabilir. Yolculuk pratiğinin sağladığı eleştirel mesafe ile mümkün kılınan yabancı konumdan geliştirilecek eleştirel bakış, yeni bir kavrayış ve

¹Cengiz Bektaş (2016a), kitabında, Nazım Hikmet’in sanata bakışının bütünlük içinde olduğunu, Nazım Hikmet’in “bütün insan” olduğunu söylemektedir.

²“Bu evlerden kalabilmiş olanlar da böylece teker teker yok oluyorlar. Oysa ki öğrencilerimize bir kezcik göstermekle Bilmem şunca çizgi, bilmem şunca sözle Öğretmeyeceklerimizi öğretebiliriz bu Örneklerle.” (Bektaş, 1995: 44)

çözüm yolu da sunmaktadır. Bu sayede Bektaş'ın hedeflenmesi gerektiğini savunduğu çağdaş yaratıma ulaşılabilir. Saptama ve yaratım, bu çerçevede, yolculuklar ile Anadolu'dan öğrenmek ve böylece Anadolu'ya ve Anadolu insanına yönelik çağdaş çözüm önerileri üretmek süreçlerini ifade etmektedir.

Anadolu'nun tanınip bilinmesi ve tanıtılıp öğretilmesi Mavi Anadolucular için olduğu gibi Bektaş için de temel bir amaçtır; Anadolulu olmayı ön planda tutarak Anadolu'yu bilmek yolunda çabalamıştır. Bu gaye için Anadolu'yu görmek ve yerinde görerek öğrenmeyi sağlayan yolculuk önemli bir pratik olmuştur.

Öğrenme hevesimiz havada kalan soyut kavramlara tutunmak için boşuna çırpınmasın, gözümüzün gördüğü, elimizin değdiği taşları ve toprakları konuşuralım. Bize kitaplardan çok daha fazla bilgi vereceklerine hiç şüphe yok. Kültürümüze de temel olabilirler, çünkü zaten üzerine bastığımız topraktan çıkmadırlar. Biz İlkçağ kültürlerinin doğrudan doğruya mirasçılarıyız.” (Erhat, 1979, 14).

Erhat'ın ifade ettiği gibi kültür temelini oluşturmak için Anadolu aydınının öncelikli görevi Anadolu topraklarını tanımak ve var olan kültür tabakalarına (Erhat, 1979, 8) yabancı kalmamak için bu kültürü Anadolu insanına öğretmek ve benimsetmektir. (Erhat, 1979, 14). Erhat (1979: 7), “ne mutlu Anadoluluyum diyene” diyerek, Anadolu'nun binlerce yıllık tarihi boyunca var olmuş tüm uygarlıkların beşiğinde, onların izleri üstünde var olmanın önemini dile getirmektedir. Bektaş'ın Azra Erhat gibi Anadolulu oluşunu her zaman dile getirmesi, mimari üretiminde de Anadolu söylemlerine odaklandığının başlıca göstergesidir.

Bektaş, Anadolu insanının aydınlanması için Anadolu'nun bilinmesi, Anadolu kültürünün tanınması ve bu yönde gelişecek bir anlayışın oluşması gerektiğini savunan Mavi Anadoluculardan ve bu amaçla düzenledikleri “Mavi” yolculuklarından esinlenmiştir. Mavi Anadolucular, Anadolu coğrafyasının tümünü kapsamak üzere geliştirdikleri Anadolu aydınlanması söylemlerine rağmen, Mavi Yolculuklar'da bu coğrafyayı Batı Anadolu kıyıları ile sınırlandırmışlardır. Bektaş ise Mavi Yolculuklar kadar Yeşil Yolculuklar'a da önem vermiştir. Sabahattin Eyüboğlu'nun Anadolu'nun tüm yörelerini gezmek ve oralardan öğrenmek amacı, Mavi Yolculuklar'da farklılaşmış ve sınırlı bir coğrafyada Batı evrenselliğine dâhil olma arayışı olarak öne çıkmıştır. Sabahattin Eyüboğlu, Anadolu yolculuklarında belgesel filmler hazırlamıştır. Figen Savaş (2012: 207), Eyüboğlu'nun Mazhar Şevket İpşiroğlu ile yaptıkları Anadolu yolculuklarından kitap

ve belgeseller ürettiklerini aktarmaktadır. Eyüboğlu bu yolculuklarında Anadolu'nun çeşitli bölgelerini gezmiş ve kültür birikimini oluşturan unsurları yerlerinde görmüştür.¹

Mavi Yolculuklar'da Sabahattin Eyüboğlu'nun geleneklerini sürdüren Bektaş'ın², tüm Anadolu'yu gezme ve yapı örneklerini belgeleme yönünden de Eyüboğlu'nun çalışmalarını benimsemiş olduğu gözlenmektedir. Bektaş, Mavi Anadoluocuların Anadolu'nun batısına odaklanan Mavi Yolculuklar'ından farklı olarak tüm Anadolu coğrafyasını tanımak üzere Anadolu'nun iç ve Doğu kısımlarına gittikleri Yeşil Yolculuklar da örgütlemiştir. Anadolu'lu mimarlık üretimi için gerekli olan Anadolu'yu tanıma ve kültür bilincine ulaşma amacını gerçekleştirmek için, yolculuk pratiğini ön planda tutarak kendi yolculuk izleklerini oluşturmuştur.

Bunda Mavi Yolculuklar kadar erken yaşlarından itibaren yaşadığı izcilik deneyimlerinin, hem Anadolu dışında hem Anadolu içinde gerçekleştirdiği kültürel ve eğitim amaçlı yolculuklarının etkileri olduğu gözlenmektedir. Bektaş (2018a) yolculuk deneyiminin 15 yaşından beri yaşamının bir parçası olduğunu aktarmış; ülkesini gezmenin ülke sevgisini de pekiştirdiğini vurgulamıştır.³ Yolculuğun kavramsal ve edimsel anlamda öğrenme, kültürlenme, tanıyıp tanıtırma amaçlarına uygun bir altyapıyı, bu altyapının da bireysel eğitimin gerçekleştirileceği zemini tanımladığına ikinci bölümde değinilmişti. Bektaş'ın mimarlık söylemi ve pratiğini geliştirmede yolculuğun sağladığı bu eğitim zemininden yararlandığı gözlenmektedir.

Mark Wigley'nin ikinci bölümde yer verilen yerel olanın özgünlüğünün yabancı bakışla ortaya çıkarılabileceği düşüncesi üzerinden, Bektaş'ın ülkenin değişik bölgelerine yaptığı yolculuklarla sürdürdüğü geleneğin, Anadolu'yu yabancı bakışla tanınması ve yerli olanı yeniden tanımlayarak Anadolu'luğunu pekiştirmesi sürecine karşılık geldiği şeklinde bir değerlendirme yapılabilir. Yabancı bakış, burada ele alınan anlamıyla, önceki bölümde tartışıldığı gibi belirli bir yere veya bölgeye eleştirel bir mesafede konumlanma ile elde

¹Savaş, tezinin ekler kısmında Eyüboğlu'nun Anadolu yolculuklarıyla hazırladığı belgesel film metinlerini sunmuştur. Bu filmler: Hitit Güneşi (1956) (Orta Anadolu, Alacahöyük, Boğazköy, Yazılıkaya), Karanlıkta Renkler (1959) (Göreme-Saklı Kilise), Anadolu'da Roma Mozaikleri (1959) (Antakya), Renk Duvarları (1963) (Türk Çiniciliği üzerine çeşitli bölgeler üzerine), Nemrut Tanrıları (Adıyaman), Eski Antalya'nın Suları (1965), Ana Tanrıça (1966) (Eskişehir-Afyon arasındaki kaya tapınakları üzerine)

²Bkz. s.188.

³Perge, Erzurum ve Diyarbakır gibi Anadolu'nun uzak veya yakın bölgelerinde bile aynı ilkelerle karşılaştığını anlatan Bektaş'ın "ülkesini böyle tanıdığı zaman başka türlü seviyor insan" sözüyle farklı kültürleri görerek anlamının çeşitli yönlerde algıyı geliştirdiğine inandığı ortaya çıkmaktadır.

edilen yeni bir perspektifi ifade etmektedir. Bektaş'ın (2019a) Münih'te "yabancı" olarak bulunmanın kendini nasıl etkilediği sorusuna verdiği yanıt "kendimi hiçbir yerde yabancı duyumsamadım" olmuştur. Yine de Anadolu'lu olan Bektaş için Münih'in, sonradan öğrendiği bir dilin konuşulduğu ve bu bağlamda belirli bir mesafeden bakarak keşfettiği bir coğrafya olduğu akıldan tutulmalıdır. Anadolu'yu yabancı bakışla tanımak ile Münih'i yabancı bir bakışla tanımak benzer deneyimler olarak görülebilir. Bektaş ise kendini bu iki farklı coğrafyaya da ait hissetmektedir. İkinci bir dil olarak Almanca'yı bilmesinin kendini ifade etmesinde "ikinci bir paylaşım alanı oluşturduğunu" belirten Bektaş'ın (2019a) "böylece 'yeryüzü vatandaşı' olmanın önemini, tüm yeryüzüne açık olmanın kişiliğimize katkı sağladığını kavradım" sözüyle yolculuk sürecinde yabancılık algısının silinmesi sürecine işaret ettiği düşünülmektedir. Bektaş'ın bu yorumundan, farklı perspektiflere açık olmanın aslında farklılıkları kapatarak tüm bölgelerin yerlisi olmayı getirdiğini düşündüğü söylenebilir. Burada farklı perspektif olarak işaret edilen durum yabancı bir konumdan yeni bir bakış geliştirme pratiği olarak ele alınmaktadır. Bu çerçevede Bektaş'ın, farklı paylaşım ortamları yaratan yolculuk pratiğini, yerel olanı aşarak evrensel özne olma yollarından biri olarak gördüğü söylenebilir. Bektaş bu kapsamda, Batılı-Doğulu olma ikilemini de kabul etmemektedir;¹ buradan yola çıkılarak, Bektaş'ın Batı'yı yabancı bir coğrafya olarak görmediği ve dolayısıyla kendini evrensel kültürün insanı olarak gördüğü söylenebilir. Bektaş, Doğu-Batı ayrımını reddederek, önemli olanın kişinin ayaklarını bastığı yeri anlaması gerektiğini vurgulamaktadır. Ait olduğu yer olarak Anadolu coğrafyası bu anlamda Bektaş için temel bir kültürel kaynaktır. Anadolu'luluk söylemlerine odaklanan Bektaş'ın bu kapsamda Mavi Anadolu'lularda olduğu gibi Avrupa'nın bir parçası olmayı kanıtlama çabası olmamıştır; Anadolu'cu değil Anadolu'lu olduğunu vurgulayan Bektaş, Anadolu'yu Batının Doğusu olarak değil, medeniyetlerin kültürel birikimiyle evrensel ve özgün bir coğrafya olarak tanımaya ve tanıtmaya odaklanmıştır. Bektaş için evrenselliğin en önemli unsurlarından biri insancılıktır; Bektaş'ın, insanın yaşama kültürüne, alışkanlıklarına ve ihtiyaçlarına öncelik vermesi, evrensel kültürün bir bireyi olduğu tezini desteklemektedir. Anadolu coğrafyası ise bu çerçevede hümanizmanın ve evrensel medeniyetin kaynaklandığı; evrensel bireyi yetiştiren topraklar olarak önemli bir bölgedir.

¹"Doğulu muyuz? Batılı mıyız? Bu soru günümüze bile gelebilmiştir. İlle bir yere yamanma koşuluna inanmak zorunluluğunu duymaları, zayıf kişiliklerinin nedeni olan kimseler, kamuoyunu, bu, amaçtan daha önemsiz yönere saptırıcı soruyla, oyalayıp durmuşlardır. Oysa biz ne doğuda idik, ne de batıda; ayaklarımızın bastığı yerde idik. Ve bu kimselerin, nerede olduklarını bilmeleri için, ayaklarının yere basmaları gerekiyordu." (Bektaş, 1970b: 38)

Buradan yola çıkılarak, Bektaş'ın evrensel ve insancıl bir yaklaşımla çağdaş bir üretime ulaşılacağını düşündüğü söylenebilir. Yolculuğun Bektaş'ın deyişiyle “yeryüzü vatandaşı” olmayı ve bu çerçevede evrensel bir kültürün üyesi olarak kendini yabancı hissetmeden bulunduğu yeri/bölgeyi içselleştirmeyi sağlayan bir süreci tanımladığı düşünülebilir. Bektaş'ın evrensel özne olarak bulunduğu yere kendini ait hissetmesi, Mavi Anadolucular'ın Anadolu medeniyetinden kaynaklanan bir evrenselliği savunmalarından farklı bir anlayıştır. Erhat, Avrupa'da başladığı düşünülen hümanizma öğretisinin temelini oluşturan değerlerin kaynağının Anadolu oluşundan yola çıkarak, Anadolu'da var olan kültürel temelin hümanizma düşüncesinin de başlangıcı olduğunu savunmaktadır (Erhat, 1979, 13-14). Bektaş ise Anadolu veya Avrupa'yı benzer coğrafyalar ve kültürler olarak aynı evrensellik içinde görmekte ve bu evrensellik için bir kaynak aramamaktadır. Bektaş'a göre kişinin içinde bulunduğu coğrafya, farklı özellikleriyle düşünceyi ve pratiği etkileyecektir. Bektaş Avrupa'daki uygulamalarda insana değer verildiğini¹ söylediği gibi; Anadolu kültürünü temel alan söylemleri doğrultusunda da Anadolu'da “Halk Yapı Sanatı” örneklerinde yaşamın insan odaklı oluşu doğrultusunda yapıların insan yaşamından yola çıkışı düşüncesinin Bektaş için Anadolu'yu insancıl bir coğrafya olarak da öne çıkardığı da görülmektedir. Bektaş'ın bütünsel, insancıl, çok yönlü düşünmesinde ve mimari pratiğinde bu anlamda da yolculuklarının etkili olduğu açıktır.

Bektaş, yurtdışı ve Anadolu yolculuklarının izcilik ile yazarlık ve şairlik yönleri ile başladığını aktarmaktadır. Yolculuğa çıkmak için tercih ettiği yol arkadaşlarının genellikle sanatçı ve şair olmaları da dikkat çekicidir.² Münih'te aldığı mimarlık eğitimi, sonrasında Almanya'da çalışma döneminde edindiği deneyimler ve tüm bu süre boyunca iletişimde olduğu farklı disipline insanları üzerinde etkileri, Anadolu, kültür ve mimarlığa dair söylemlerinin temelini oluşturmasında etkili olmuştur. Bektaş, mimarlık eğitiminin diğer sanat dalları ve disiplinlerle iç içe verilmesinin akademiye seçmesinde ana etken olduğunu,

¹Bektaş'ın günümüzde Türkiye'de “insancıl mimarlık” üretiminin eksikliğini dile getirirken Avrupa'dan örneklerle Avrupa'nın insanını nasıl önemseydiğini anlatması, diğer kültürleri öğrenerek olumlu anlamda onlardan öğrenme düşüncesini açıklamaktadır. İnsanlarını tanıyan ve onların isteklerine cevap bulan kültürleri örnek göstererek Türkiye'de de bu yönde çaba gösterilmesi gerektiğini belirtmiştir. Örneğin, Bektaş, Madrid Prado Müzesi'nde gördüğü bir örnekle engelliler için çözümler üretmenin insanlığın göstergesi olduğunu açıklamıştır. (Bektaş, 2006: 21).

²Bektaş, Almanya'da bulunduğu sırada şiirlerinin Fazıl Hüsni Dağlarca'nın *Türkçe* (1960) adlı dergisinde yayımlandığını, ilk şiir kitabını (*Kişi*, 1964, Dost Yayınevi, Ankara) yayımlayanın da Dağlarca olduğunu, bu nedenle Dağlarca'yı “şiir babası” olarak gördüğünü söylemiştir. Dağlarca'nın, 1974 yılında kazandığı şiir ödülünü (1974 Struga 13. (XIII) Şiir Festivali Altın Çelenk Ödülü (Yugoslavya) [Struga Poetry Evenings Golden Wreath Award] <http://besiktaskultursanat.com/daglarcasirodulu/daglarca.html>) almaya Stuttgart'a giderken yanına aldığı sekiz şair arasında Bektaş da bulunmuştur (Bektaş, 2018a). Behçet Necatigil bu sekiz kişiden biridir, Bektaş Türk şiirini iyi bilen Necatigil ile gezi yapmanın onun için önemini ifade etmiştir.

ancak bu durumun değişmesi ile Akademiyi bırakıp Münih'te eğitimine devam etme kararı aldığını dile getirmektedir.¹ Onun için farklı disiplinlerden kişilerle tartışma ve paylaşım ortamı yaratmak, farklı disiplinlerden kişilerle yolculuğa çıkmak önemli olmuştur. Sıklıkla dile getirdiği ve çoklu görme yetisi olarak tanımladığı “petekgöz” kavramı ile farklı yaklaşımlarla yapılan gözlemlerin öğreticiliğini de anlatmaktadır. Petekgözün gelişmesinde ve zenginleşmesinde farklı çalışma alanlarının etkileşimi önemlidir. Bu nedenle Bektaş, yolculukların petekgöz ile kurgulanması gerektiğine dikkat çekmektedir. Bektaş, mimarlık eğitimi sırasında sadece mimarların değil, sanatçıların da içinde bulunduğu arkadaş çevresi ile geziler yaptığını ve onlarla yaşadığı deneyim ve bilgi alış-verişinden öğrendiğini ve buna önem verdiğini belirtmektedir.²

Yöre tanıma olayına, çok değişik dallardan dostlarımla çıkmağa çalışıyorum hep... Son çağımızda, bu coğrafyada, hala yetiştiremediğimiz “total insan”ın, birçok kişiden parçalar alarak, aramızda oluşmasına özeniyorum. (Bektaş, 1978a).

Yukarıdaki sözlerinden anlaşılabacağı üzere, Bektaş'a göre petekgöz çerçevesinde bir kavrayış geliştirmek “bütün insan”ın oluşumunda oldukça etkilidir. Petekgözle bakışın farklı bir perspektifle, yani kendi dışındaki kişilerin bakışları anlamıyla “yabancı” bakışlarla³, bakmaya işaret ettiği göz önüne alındığında yabancı bakışın yeni saptamalar yapabilmede etkisinin önemi açığa çıkmaktadır. Disiplinlerarası işbirliği anlamıyla petekgöz, farklı disiplinlerin belirlediği yabancı konumlardan ortaya konacak yeni ve çok boyutlu kavrayışı mümkün kılmaktadır. Bektaş'ın daha önce söz edilen “mavi” insan tanımı ile tamamlanan “bütün” insan tanımı, çevresine duyarlı olmayı, çevresi ile ilgili yaptığı saptamalar doğrultusunda çevresinin değişimi ve gelişiminde etkin olmayı gerektirir. Mimar “bütün sanatçı” olarak mimari üretimi, yani “yaratma” eylemini

¹Bektaş, kendi eğitimi (1953-56) için Güzel Sanatlar Akademisi'ni (şimdi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) tercih etmesinin sebebini bütün sanatların bir arada olması ile açıklamıştır (Bektaş, 2007a). Çünkü mimar adayının bütün sanat dallarını bir arada görerek yetişmesi gerekliliğine inanmıştır. Kendisi de mimarlık eğitimi dışında kalan diğer sanatlarla ilgilenmiştir, örneğin İstanbul Teknik Üniversitesi'ndeki Sabahattin Eyüboğlu'nun verdiği Sanat Tarihi derslerini takip etmiştir (Bektaş, 2003b). Mimarlık eğitimi içerisinde farklı ilgi alanlarının çevrelere girmenin kişinin kendi sorumluluğu olduğuna inanmaktadır.

²İstanbul ve Münih'te mimarlık eğitimi aldığı dönemde en yakın arkadaşlarının ressam (Rauf Alozan), grafiker (Mengü Ertel), seramikçi (Sadi Diren), mimar, heykeltıraş olduklarını ve hep birlikte kenti gezdiklerini ve toplumsal ve kültürel davranışları birlikte deneyimleyerek gözlemlediklerini anlatır. Bedri Rahmi Eyüboğlu ise Bektaş için ayrı bir yerdedir. Bektaş, “ilk yola çıkışında Bedri Rahmi'nin bir takım izleri olduğu için” diyerek Bedri Rahmi'nin onun için önemini dile getirmiştir. Bedri Rahmi'nin heykel atölyesine sıkça gittiğini heykel ve mimarlık eğitimi ile ilgili alış-verişin önemini anlatmıştır. (Bektaş, 2017b). Başka bir konuşmasında Bektaş şöyle söylemektedir: “Diyelim ki, Beyoğlu'nda yürürken, bir afiş sanatçısı (Mengü Ertel), bir ressam (Rauf Alozan), bir yontucu (Kuzgun Acar), bir seramikçi (Sadi Diren) hep birlikte baktığınızda çevrenize, petekgözle bakmış oluyorsunuz. Pek çok dalın katılımıyla gerçekten üç boyutlu olan mesleğimizin üç boyutlu görüşünü oluşturmuş oluyorsunuz.” (Bektaş, 2010: 9).

³Üçüncü bölümde petekgözün yabancılığın yeni keşiflerin önünü açtığı tartışmasına yer verilmişti.

gerçekleştirebilmek için öncelikle tanıma ve saptama sürecini tamamlamalıdır. Bektaş için mimari üretim sürecinin iki aşaması saptama ve yaratım eylemleridir; bu sürecinin tasarlamasında temel araç ise yolculuk deneyimi ve yolculukla öğrenme pratiğidir.

Bektaş'ın yolculuk pratiğini mimarlığında temel bir unsur olarak ele alması ve mesleki üretiminde uygulamasının nedenini, yolculuğun bir yere dair somut gözlemin ve gerçek algının elde edildiği bir yol sunması ve böylece bilginin kendiliğinden yerleşmesi ve yorumlanmasına olanak sağlaması olarak gördüğü söylenebilir. Bektaş (1982), mimarlıktaki çağdaş gelişmeleri (1) “dergiler, kitaplar, slaytlar,” yani kendi deyimiyle reproduksiyonlar¹ aracılığıyla ve (2) “doğrudan görerek” olmak üzere iki yoldan takip ettiğini belirtmiştir. Bu konuda iyi çizim yapmanın yanıltıcılığına dikkat çeken Bektaş, iyi çizim örneği olarak gösterdiği dergi ve kitaplardaki görsellerin algıyı yöneterek gerçeklikten uzak bilgi verdiğini anlatmış, doğrudan görmenin şaşırtıcı izlenimler oluşturduğunu vurgulamıştır.

Bektaş için yolculukla öğrenmek ve yolculukla öğretmek, bir mimari eğitim, öğrenim ve üretim yolu haline gelmiştir. Bektaş'ın “biçimi değil süreci tasarlaması”² belirgin bir Bektaş mimarlığında kendini göstermektedir; süreç, yolculuklarla ilerlemektedir. Biçim, özün işlenmesiyle sonuç olarak ortaya çıkacaktır. Bektaş, yolculuk pratiğini temel alan bir mimari üretim süreci tasarlamış/kurgulamış olmakla mimarlığı bir üretim yolculuğuna dönüştürmüştür (Akyol, Boyacıoğlu ve Altan, 2019). Başka bir deyişle, yolculuk pratiğini, mimarlık söyleminin oluşumunda ve mimari üretim sürecinin tasarlanmasında öğrenme, arayış, keşif, kendini tanıma, oluşturma ve geliştirme aracı olarak benimsemiş ve kullanmıştır; çalıştığı takımına ve öğrencilerine aktarmak üzere paylaşmıştır. Bektaş'a göre, her sorun için getirilecek çözüm yerinde bulunmalıdır, çünkü çözüme ulaştıracak bilgi ancak yerinde, yani ait olduğu coğrafyanın içinde öğrenilebilir. Bektaş, “kendini

¹Bu bölümde daha önce değinildiği gibi (bkz. s. 153) Bektaş, mimarlığa dair bilginin reproduksiyon olmaktan kurtulmasının “başka kişiliklerin süzgecinden geçmiş görüntüsünü” aşmak üzere bu bilginin sağlanacağı yapının doğrudan içinde bulunup deneyimlenmesiyle olacağını belirtmektedir. (Bektaş, 1970).

²Uğur Tanyeli'nin “Biçimi Değil Süreci Tasarlamak” başlığı altında bugünün değişen tasarım araçları ve böylece değişen mimarlık üretimi anlayışı üzerinden açtığı tartışma (Tanyeli, 2017: 311-330), Bektaş'ın tasarım yöntemine uyarlanabilir. Sürece öncelik veren bir mimari üretim yaklaşımı, Bektaş'ın mimarlık üretim sürecinde ana ilke olarak uyguladığı içten dışa çözüm yöntemi ile örtüşmektedir. Sonuçta ortaya çıkacak olan biçim “dış” olarak ele alındığında, “iç” sonuç biçime odaklanmayan bir üretim sürecinin başlangıcı olan işlev ve kullanıcı gereksinimlerinin belirlediği tasarım programı olarak kabul edilebilir. Bu çerçevede, içten dışa çözüm, biçimi değil süreci tanımlayan bir yöntem olarak ortaya çıkmaktadır. Bektaş'ın içten dışa yaklaşımında izlediği işlevsellik ve rasyonellik arayışı modernlikle bağdaşmaktadır; mimarlık sürecinin tasarlanması da bu bağlamda modern bir yaklaşım olarak ortaya çıkmaktadır.

tanıma”nın ait olduğu kültürü, coğrafyayı, iklimi tanımayı da kapsadığını ve mimarın mimari üretimi ancak birebir görerek algılayıp öğrenebileceğini ve öğrendiği bilgileri özümseyerek içselleştireceğini düşünmektedir. Kendini ve ait olduğu yeri tanıma, kendini ve ait olduğu yeri yeniden keşfederek, yabancı bakışın ortaya çıkardığı yaratıcılıkla¹ yeniden tanımlama ile gerçekleşecektir. Mimar, böylece, kendi keşifleri ve geliştirdiği tanımlar aracılığıyla mimarlık alanında konumunu ve mimar olarak özgün yöntemlerini oluşturarak mimarlık anlayışını ifade edecektir.

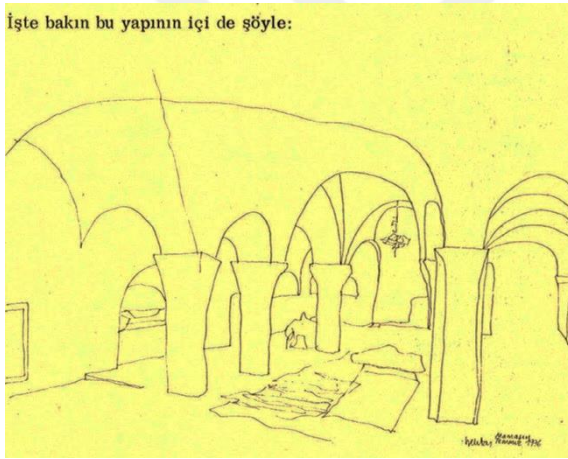
3.2.3. Bektaş ve mimarlıkta yerel modernliğin keşfi

Bektaş’ın Anadolu söylemlerinin somutlaştığı yazıları, kitapları, mimari pratiğini kapsayan mimari üretimini geliştirmesinde yolculuk pratiğinin önemini araştıran çalışmanın bu bölümünde, Bektaş’ın modern mimarlığın evrensellik söyleminin sınırlarını aşan yerel modernlik arayışına odaklanılacaktır. Bu çalışma kapsamında evrensellik söyleminin modernliğin icadı olduğu üzerinde durulmuş; bu doğrultuda yolculuk yerel modernliğin keşfedilmesi sürecinde bir anahtar olarak görülmüştür. Aynı paralellikte Bektaş’ın yolculuğu mimari üretim sürecinde önemli bir unsur ve keşfetme ve öğrenme anahtarı olarak kullandığı; yerel modernliği ise, Anadolu’nun mimari ürünlerinde yolculuklarında keşfettiği çağdaşlığın sürdürülmesi olarak ele aldığı düşünülmüştür. Bektaş için, bu yönde, mimarın ait olduğu ve sahip olduğu kültürünü tanıması ve kendini bu birikim içinde tanıması önemlidir.

Bektaş, Suha Özkan’ın “modern bölgeselcilik” olgusu, Anthony Alofsin’in yapıcı bölgeselcilik olgusu ve Bülent Özer’in kültürel ve coğrafi çevreye kendiliğinden uyum sağlayacak bölgesel ve gerçek mimari üretim düşüncesi kapsamında yöresel-çağdaş bir Anadolulu mimarlık söylemi benimsemiştir. Bektaş’ın yöresel-çağdaş tavrını, kendinin “yalın, yalansız, içtenlikli, insancıl kimlik yaratmak” (Bektaş, 2001a: 62) olarak tanımladığı yapı eyleminde okumak mümkündür. Bektaş’ın Anadolu yolculuklarında edindiği bilgiler, saptadığı ilkeler ve gözlemleri doğrultusunda Anadolu söylemlerinin mimari pratiğinde yansımaları incelenecek; bununla beraber Anadolu insanının yaşama alışkanlıklarından yola çıkarak oluşturduğu çağdaş yapı üretimi anlayışı

¹İkinci bölümde ele alındığı üzere, Richard Sennett’e göre, kişinin “yerinden edilmişlik” ile oluşan yabancı olma durumu ile “yaratıcı bir biçimde baş etme” yolu bulması, kişinin “kendi kendini yaratması” ile sonuçlanmaktadır. (Sennett, 2014, 69).

değerlendirilecektir. Bektaş yöresel-çağdaş söylemini, geleneğe eklemlenerek bilgiyi geleceğe aktarmaya verdiği önem doğrultusunda, halk yapı sanatı incelemelerinde geliştirmiştir. Bektaş’a göre “halkın kendi olanakları” ve “anonim, açık, alçak gönüllü çözümler” ile var olmuş bu yapıların bir “deney” olarak gelecekteki kuşaklara aktarılması ve bunlardan öğrenilmesi bir mimarın sorumluluğudur. Bu sorumluluğu gerçekleştirmede Anadolu’yu gezerek görmenin yeri büyüktür, çünkü Anadolu insanı ve yapılarının işlerlikleriyle öğretici rolleri vardır. Bektaş, öğreticiliğe örnek olarak Anadolu’da bir yolculuğu sırasında Mamasın’da (Aksaray) gördükleri bir 18. yüzyıl yapısını farklı inanışlara sahip insanların sırayla kullanıyor olduklarını anlatmaktadır (Bektaş, 1976a). Bu örnek farklı inançların bir aradalığı ve hoşgörünün Anadolu’dan öğrenilebileceğine dikkat çekmektedir. (Resim 3.27)



Resim 3.27. Cengiz Bektaş’ın 1976 yolculuğunda yaptığı bir çizimde Aksaray’daki bir yapının iç mekânı. Kaynak: Bektaş (1976a), “Halkın Elinden Dilinden”, *Mimarlık*, 76/1.

Bektaş, Anadolu yolculuklarını “Halk Yapı Sanatı”nı öğrenmek, ilkelerini kavramak, Anadolu tarihini, coğrafyasını ve kültürünü tanımak üzere yapmıştır. Mavi Yolculuklar ve büro elemanları ile yaptığı mimari pratik gezilerinde yöre kültürüne dair izlenimlerini ve çalışmalarını aktarmak üzere 1976 yılından itibaren *Mimarlık* dergisinde “Halkın Elinden Dilinden” yazı dizisi kaleme almıştır. Bu yazı dizisinin kaynağı Anadolu’nun “ne kadar geniş, dolaşmakla bitmez, tükenmez gibi” olduğunu yazan Nazım Hikmet’ten esinlenen Bektaş (1976b), bir grup mimar olarak¹ Anadolu coğrafyasını görmek üzere¹ yola çıkışlarını; bunun için hem karada hem denizde yolculuklar yaptıklarını anlatmıştır:

¹Bektaş bu mimar grubunda kimlerin bulunduğunu aktarmamaktadır; ancak onların çizimlerini, fotoğraflarını yazılarının ve kitaplarının görsel malzemesi olarak kullanmaktadır. Bu gruba sonra başka disiplinden kişiler

Halkın elinden dilinden çıkanlardan en azından dalımızla ilgili olanları, yerinde yurdunda gidip görmek, tanıyıp bilmek ve de aktarmak olayını, “dinlemek” olayıyla birlikte çözelim dedik. (Bektaş, 1976b)

Anadolu yolculuklarında Bektaş, Anadolu mimarlık söylemlerinin temelini oluşturan “Halk Yapı Sanatı”nın ilkelerini çevreye/doğaya bağlılık, içi-dışı birlik ve tutumsallık (ekonomiklik) olarak ortaya koymuştur (Bektaş, 2018b: 31). Farklı yıllarda basılan kitaplarında saptadığı bu ilkelerin çerçevesini genişleterek gerçekçilik, akılcılık, içten dışa çözüm (biçimden önce işlev), gereçleri yakından seçme, kolaylık, yapısal açıklık (içtenlik), yapısal esneklik, büyüyebilme gibi ilkeler eklemiştir (Bektaş, 2004: 111). Bu özelliklerin tümü, insanlığın temel değerleriyle uyum içindedir. Ayrıca, yapıların tasarımında ölçülerin insan vücudundan çıkmasıyla insancıl yaşam alanı yaratan bir mimarlığa ulaşılması da Anadolu evlerinin öğrettiği ilkelerdir (Bektaş, 2018b). Bektaş’ın Anadolu’da üretilmiş olan bu yapıları bu yönleriyle hümanizme katkı olarak gördüğü anlaşılmaktadır.

Bektaş, gelenekten öğrenmek gerektiğini, ancak geleneğin biçimlerini olduğu gibi kullanmak yerine çağdaş yorumlarla ortaya koymanın asıl mimarlık üretimi olacağını düşünmektedir. Bektaş için çağdaşlığa, çağının yaşama kültürünü ortaya koyan üretim ile ulaşılabilir; halk yapı sanatı ürünleri sahip oldukları özellikleri ile çağdaş yapılardır. Çağdaş yaratım da geleneksel yaratımda olduğu gibi özden, yani insanların ihtiyaçlarından başlamalıdır. Bektaş’a göre halk yapı sanatı ürünlerinde çözüme “yaşama biçiminden” yola çıkılarak ulaşılır. Dolayısıyla bu ürünlerin biçimleri “bir orantının doğal sonuçları” olarak ortaya çıkar. (Bektaş, 1995: 65). Bektaş, Mimar Sinan’ın mimarlığının insanı odağına alan çözümleri ile evrensel bir yaklaşım geliştirdiğini de söylemlerinde sıkça örneklemektedir (Bektaş, 1995: 37). Bektaş’ın, bu yönleriyle Anadolu coğrafyasında gözlemlenen halk yapı sanatı ürünlerinin hümanist ve evrensel mimarlık kültürü ürettiğini ve bu kültürün çağdaş mimarlık üretiminde örnek oluşturduğunu düşündüğü söylenebilir. Bektaş’ın içten dışa tasarım yaklaşımının da işaret ettiği gibi mimari tasarım sürecine hümanist ve evrensel

ve mimarlık öğrencileri de eklenmiştir. Yazılarında ve kitaplarında adı geçen çalışma arkadaşlarından bazıları: Nadir Hasbora, Tevfik Balcıoğlu, Halit Uluç (1940larda, öğrenciliği döneminde, Sedat Eldem’in dersi için saptama çizimleri yapmış), Nevzat Sayın, Cahit Engin, Güngör Kaftancıoğlu, Zeynep Oral, Coşar Şilliler, Besim Çeçener, Ziya Soyer, Sıla Sayın (Klasik Filoloji öğrencisi), Sema Kumyol, Muammer Yapıcıoğlu (inşaat mühendisi), Nazan Kavukçu (o zaman, 1982’de, mimarlık son sınıf öğrencisi), Kubilay Nalbantoğlu (mimar), Sedat Dilek (mimar).

¹Bektaş’ın Anadolu coğrafyasına ait izlenimlerini aktardığı “Halkın Elinden Dilinden” yazı dizisinde yer verdiği bölgeler Kırşehir, Nevşehir (Ortahisar), Aksaray (Mamasın), Bursa (Tirilye), Denizli (Babadağ, Şirinköy) Antalya, Bodrum, Aydın (Kuşadası) olmuştur.

kültür ile tanımlanan öz ile başlanmalıdır. Bu öz ise daha önce değinildiği gibi Anadolu insanının yaşama kültürü ve ihtiyaçlarıdır.

Bektaş'ın dile getirdiği geleneğe eklemleme düşüncesi, Mavi Anadolucuların medeniyetlerin başlangıcını, yani ana kaynağını bulma çabalarıyla benzeşmektedir. Bektaş, Almanya'daki mimarlık eğitimi sırasında ilk şehircilik dersinde Türkiye sınırları içindeki Priene'yi ilk defa duyduğunu anlatırken Türkiye'de eğitimdeki eksikleri eleştirmiştir. Bu eksikliğin sadece mimarlık alanında olmadığını, orta eğitimde genel kültür eksikliği olduğunu vurgulamıştır. (Bektaş, 2010: 12). Doğduğu ve yaşadığı coğrafya hakkında bilgilenmeden tamamlanan bir mimarlık eğitiminin eksikliğin bilinciyle kendi mesleki çalışmalarında bu eksikleri tamamlamak üzerine yöntem arayışında olmuştur. Bektaş'ın aradığı bu yöntemin somut gerçeklik içinde bulunmayı sağlayan yolculuk pratiği olduğu düşünülmektedir. Buradan yola çıkılarak Bektaş için yolculuğun, Sabahattin Eyüboğlu'nun kültür kazanının içinde erime mecazıyla anlattığı Anadolu'da geçmişten bugüne yerleşen tüm medeniyetlerin sürekliliğinin doğrudan görülüp benimsenmesi ve içinde bulunularak içselleştirilmesi deneyimi kazandıran bir edim olduğu söylenebilir. Bektaş'ın bu benimseme ve içselleştirme süreçleriyle mimari üretimde de Avrupa modernizmini izlemek yerine kültür bilinciyle oluşturulacak bir Anadolu modernizmine ulaşmanın mümkün olduğunu ortaya koyduğu düşünülmektedir. Böylelikle yaşanan coğrafyaya dair bilgi ve gözlem ile bu coğrafyaya ait bir mimarlık üretimi sürecinin eksikliği tamamlanmış olacaktır.¹

Aydınlanma ve Endüstri Devrimi ile gelişen modern mimarlığın tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de yayıldığı dönem, modern mimarlık ilkelerinden öğrenmeyi de gerektirmiştir. Bu öğrenme, büyük oranda yer-değişim/yolculuk yolu ile gerçekleşmiştir.² Güzel Sanatlar

¹ “Türkiye, baştan beri insanoğlunun elinden çıkmış tüm kültürlerin kesintisiz sürdüğü bir yer. En eski yerleşme, en eski kentler burada. Üç imparatorluk kurulmuş. İmparatorluk, bir sürü yerden bir sürü şeyin akıp toplandığı yer demek. Yalnız şarap, buğday değil, insan da akıyor. Üç büyük imparatorluğa yurtluk etmiş bir yerde bunca birikim elbette ayrı bir şey. Ne var ki Avrupalı gelip Grek kültürü diye Batı Anadolu kentlerinden aktarılmış bir sürü şeyi kopya ederek kendi mimarisini kurmaya çalışırken, biz de kopyanın kopyasını yapmaya çalışıyoruz. Bu bilinçsizlik kötü. Ama böyle bir kültür kalıtının üstünde, böyle bir kültür kazanının içinde Sabahattin Eyüboğlu'nun dediği gibi “eriyen de biziz, eriten de...”, böyle olmak Türkiye'ye bir ayrıcalık veriyor. ... Ben kendi adıma bu kültürün bilincinde olan bir mimarlık ortaya koymaya çalışıyorum. Bunun bugün pazar değeri olur ya da olmaz hiç ilgilendirmez beni. Ama Avrupa'daki bir mimarın ya da okulun Türkiye'deki “temsilcisi” olmaktan daha onurlu bir durumdur diye düşünüyorum.” (Bektaş, 2003b).

² Cumhuriyet'in kuruluş ve gelişim yılları ile aynı zamanlarda modern mimarlık da ortaya çıkmış ve yayılmıştır. Bu süreçte Türkiye'ye gelen yabancı mimarlar mimarlık okullarında aktif rol üstlenmişlerdir. Ayrıca, diğer meslekler ile birlikte mimarlık eğitimi tamamlayanlar da bursla yurtdışına gönderilmişler,

Akademisi'nde başladığı mimarlık eğitimine Münih'te devam eden Bektaş (2017b) bu yer-değişim ve eğitim döneminin etkilerini “ben oraya bir şeyler öğrenmeye ve kapmaya gelmişim” ve “orada paylaştım, ‘alan’dım” ifadeleriyle anlatmıştır. Bektaş’ın Avrupa’daki eğitim dönemiyle ilgili oradan öğrenmeye gittiğini söylerken paylaştığını da belirtmesi, kendi birikimlerini ifade etme fırsatı bulduğunu da düşündürmektedir.¹ Avrupa’dan özellikle teknik konularda yararlanmak, ancak orada üretilen mimarlığın biçimlerini taklit etmemek gerektiğini vurgulayan Bektaş’a göre (1995: 20) Avrupa’dan öğrenilen teknikler, Anadolu’ya özgü teknolojiyi bulmak üzere değerlendirilmelidir. Başka bir deyişle, Bektaş’ın tanımıyla “kendimize özgü, çağdaş, sağlam değerler dizgesi” kurularak yabancı yaşam ilkelerine değil, Anadolu kültürüne ve yaşamına uygun bir araştırma gereklidir (Bektaş, 1995: 14, 16). Bunun için öncelikle Anadolu’yu tanımak gerekir. Bu söylemleriyle aynı paralellikte Bektaş’a göre (1967: 59) “kişiliği olan bir mimarlık” ortaya koyulması önemlidir; kişiliğin ortaya çıkabilmesi, kişinin kendini tanımasını, bunun için de Bektaş’ın vurguladığı gibi kişinin kendi çağını” ve “kendi yöresini” tanıması gerekmektedir:

Bir gün, bu ülkenin, bilinçli, kendini, çevresini, birlikte yaşadığı kişilerini iyi tanıyan, geçmişimizi kendi kaynaklarımızdan, sağlıklı, nesnel yoldan değerlendirebilen mimarların, bu ülkede, tıpkı geçmişimizde olduğu gibi, kişiliği olan bir mimarlık ortaya koyacaklarına inanıyorum. (Bektaş, 1967, 71).

Bektaş’ın “kişiliği olan bir mimarlık” deyişi ile bölgesel bir yaklaşımın gerekliliğine işaret ettiği düşünülebilir. Bektaş’ın önemle vurguladığı “kendini tanıma” bir mimarın önemli sorumluluğudur; mimarlık okullarında kendi yerelliğinin, değerlerinin ve imkânlarının farkında olan mimar eğitilmelidir:

Bugün çevremizde görülen en büyük eksiklik, kendini tanıma çabasıdır. Bir yabancının gelip bizim yollarımıza çözüm araması, çok aykırı gelir bana. Davranışlarımızın ne olacağını nasıl olur da bize bir yabancı gösterebilir. Bizden üstün olan genel yöntem bilgisini gider oralarda ediniriz, onun deneylerini inceleriz, sonra da kendimizi onlardan daha iyi tanıdığımız için, çözümsüzlüklerimize kendimiz yol ararız. (Bektaş: 1967: 59).

dönüşlerinde eğitime katkı sağlamışlardır. Sedat Eldem, Seyfi Arkan, Burhan Arif Ongun ve Şevki Balmumcu, 1928’de mezun olduktan sonra Avrupa’ya bursla gönderilmişlerdir. 1940lar sonrasında Türkiye’den Avrupa’ya giden daha fazla sayıda mimarlar olmuştur.

¹Bektaş, eğitimini tamamladıktan sonra Almanya’da Angerer ve Branca ile çalıştığı sürede kendi bilgisini ortaya koyduğunu da aktarmıştır: “Angerer beni çağırdı, anlattı, burada dedi 5-6 kişilik bir ekibin başında olacaksın, bu yapının uygulamalarını, detaylarını çizeceksin. Her şeyi de hazır.” (Bektaş, 2017b). Bektaş’ın, mimari proje ve takım çalışması yönleriyle bulunduğu bu çalışma ortamı içinde ekibin başında olarak bir projeyi yürütme deneyimini önemsendiği açıktır. Bektaş Güzel Sanatlar Akademisinde eğitimini yarıda bırakıp Münih’e gitmiştir, ancak Akademi’deki eğitiminin bu kısmında detaylı çizim dersleri aldıklarını ve bu deneyimlerinden de Almanya’da faydalandığını aktarmıştır.

Avrupa'dan tekniği almak, ancak Anadolu'nun değerleri üzerinden mimarlık üretmek, bu doğrultuda 1960'lar ve sonrası dönemin mimarlık ortamında önemle üzerinde durulduğu gibi topluma (Bektaş için bu durumda Anadolu insanına) yönelmek, Anadolu bölgesel bir yaklaşımı nitelemektedir.

Mavi Anadolucuların evrensel medeniyete dâhil olma söylemlerinden farklı olarak Bektaş'ın söylemleri Anadolu insanı olarak Anadolu'yu tanımaya ve Anadolu insanına üretmeye odaklanmaktadır. Kültürünü, ait olduğu toprağı bilmeyenin, o kültür ve coğrafya için üretemeyeceğini savunmuştur. Toplumun ihtiyaçlarını ve sorunlarını görmezden gelmek de Bektaş için insanı tanınamak, insanıyla iletişim kurmamak demektir. Bektaş, Anadolu'yu evrensel ve hümanist kültürün kaynağı olarak görmektedir. Kültür insanı Bektaş bu çerçevede mimarlığı kültürel üretim kapsamında ele almakta; insancıl olmak ve “insancıl mimarlık” üretmek amacı doğrultusunda Anadolu'da var olmuş halk yapı sanatı örneklerini görmek, anlamak ve bu yapıtlardan öğrenmenin, Anadolu kültürünün temel ilkelerini öğrenmek için gerekli olduğunu vurgulamaktadır. Bektaş'a göre mimarlık bir kültür alanıdır; bu nedenle Anadolu kültürünü yansıtan çağdaş bir mimarlık üretimi bu kültürün anlaşılması ve aktarılmasında önemli bir araçtır.¹

Bu çerçevede çağdaşlık sadece modernlikle değil bölgesellikle de açıklanabilecek bir olgu olarak düşünülmelidir. Çağın ihtiyaçlarına yanıt aramak modernliği, bu ihtiyaçlar çerçevesinde belirli bir bölgede yaşayan ve belirli bir kültürü benimseyen bir topluma yönelmek ise bölgesel düşünmeyi çağrıştırmaktadır. Bu anlamda çağın ihtiyaçlarına yanıt arayan bir mimarlık, çağın insanına yani topluma yönelmektedir. Diğer bir deyişle, çağdaşlık toplumsal gerçeklik bilinciyle hareket etmek olarak algılanmalıdır. Bektaş'ın Anadolu kültürünü ön plana çıkararak Anadolu insanına mimarlık üretme amacında da çağdaşlığın toplumsal ve kültürel içeriğine verdiği önem açıkça okunmaktadır. Bektaş'ın tasarım yaklaşımını açıkladığı sözlerinde, mimarın toplumsal sorumluluğu kapsamında geleneğin ifadesi olan özgün yaşama kültürünü ve işlevselliği bir arada ele aldığı okunmaktadır:

Mimar olarak, çok önemli bir sorumluluğu taşıdığımı düşünüyorum. Çünkü bir şey çiziyoruz; bu gidiyor bir yere taş oluyor, duvar oluyor. Ve ben, bir şeyi hangi temellere

¹Bektaş mimarın gelişiminin kültürel gelişim ile paralel süreçler olarak ilerlediğini düşünmektedir: “kişinin ‘mimar’ olarak oluşumu, öteki dallardan çok daha uzun sürmektedir. Ya da sürmek zorunluluğundadır. Bunun nedeni, ‘Mimarlık, bir ülkenin uygarlığını yansıtır’ sözünden başlar.” (Bektaş, 1967: 58).

dayanarak yaptığımı, özellikle de onu kullanan kişilere anlatabilmek gereksinimini duyuyorum. Oysa bugün örneğin Ankara’da, ardında bize özgü sağlam ilkeler bulacağım yapı sayısı 3’ü geçmez. Bu durumda da genç bir mimar Ankara’daki yapılara bakarak kendisine nasıl bir yol çizebilir? Halk yapı sanatıyla, işte bu nedenle, daha bir içtenlikli ve pazarlıksız tutum gördüğüm için uğraşıyorum. “Mimarsız mimarlık” kavramına da katılmıyorum. Çünkü neredeyse her taşın üzerinde imza buluyorum. Türk evi üzerine çoğu yazılıp çizilenler daha çok reproduksiyon bilgisine dayanıyorlar. Oysa çizimler fotoğraflar yerine kendini görmek çok farklı... Bu yapıları doğrudan görerek edindiğim ilkeler var: Kapının kapı, pencerenin pencere olduğunu unutturduğu yerde mimarlık başlıyor. Bir koro söz konusu, ama totaliterliğin değil, bireyin oluşmasından sonra kurulan koro... Bir konu geldiğinde, önce onu kafamda bir kişilik olarak oluşturmada, çizmeye başlamıyorum. Örneğin Denizli’deki yapılarda yalnlık, ekonomiklik gibi noktalar üzerinde durduk ve en azından yapı yöntemini etkiledik. Halk yapı sanatından esneklik, akılcılık, işlevsellik gibi sonuçlar çıkarıp yazdığım, yalnızca işlevselliğe önem verdiğim düşünülüyor; oysa ben göz ardı edilen bir noktanın altını çiziyorum yalnızca... Hem işlevsel olunmalı, hem de o aşılmalı...(Bektaş, 1982)

Bektaş, Mumford’ın bölgeselciligi açıklarken yerel özelliklere vurgunun yanı sıra evrensel ifade biçimi arayışına da işaret etmesine benzer biçimde halk yapı sanatı ile ilgili çalışmasında evrensel bir değer olan işlevselliğin ötesinde daha önce ortaya konmamış bir özelliğin ortaya çıkarılmasını önemsedğini aktarmaktadır. Detayların yerinde incelenmesiyle özgün bir özelliğin keşfedilmesi, işlevselliğin ötesinde yeni bir değer yaratacaktır.

Bektaş’ın kullandığı koro metaforu, isimsiz mimarlık yerine çeşitli bireylerin birliğini benimsemesini açıklamaktadır; bu bağlamda koro, Tanyeli’nin mimar birey ve toplumdaki diğer bireyler olarak toplumsal sorumluluğu taşıyan aktörler tartışmasıyla örtüşen bir anlam taşımaktadır.

Mimarın toplum korusu içinde yeri, Mumford’ın bölgeselcilğinde odaklandığı gibi mimarlığın sosyal görevi kapsamında belirlenmektedir. Alofsin (2007: 369) Mumford’ın Amerika’da ilk gerçek bölgeselci mimar olarak ele aldığı Henry Hobson Richardson’ın mimarlığında en önemli özelliğin yerel geleneğin, rengin ve malzemenin ötesine geçerek evrensel biçimin ifadesini araştırması olduğunu vurguladığını hatırlatmaktadır. Alofsin’e göre (370) Mumford, Richardson’ın “romantizmi ve evrensel biçim ifadesi arayışından” yola çıkarak gerçek bir bölgeselci mimarlığın kapsamını ortaya koymaktadır. Bektaş’ı bu anlamda bölgeselci bir mimar olarak okumak mümkün olabilmektedir çünkü Bektaş, yerel malzemenin kullanım alanına göre yapıda yer bulmasının önemini vurgulamaktadır. Bektaş bunun ötesinde, yerli ustaların deneyimlerinin ve ustalarla mimarların birlikte

çalışmalarının önemini de vurgulamaktadır. Eğer “Bektaş’ın romantizmi” diye bir tanımlama yapılacaksa, bu şekilde her kültürden olduğu kadar her alandan insanın birlikteliğine/iş birliğine yaptığı vurgu bu romantizmin başlıca unsuru olarak Bektaş’ın (1984a) “Ustalarım” şiirinde de yer bulmasından anlaşılabilir.

Bütün sanatçı olarak mimarın, toplumsallığın içindeki görev bilincine sahip olduğu ve bütünsellik kavrayışı çerçevesinde toplum için mimarlık yapmayı benimsediği sonucuna varılmaktadır. Mimarın yerel olanı kavrama ve gözetme algısını geliştiren yolculuk pratiğinin 1950’ler sonrası dönemde mimarlıkta Dünyada ve Türkiye’de odaklanılan toplumsal, çoğulcu, bölgesel tutumları desteklediği kabul edilebilir. Bektaş’ın petekgöz ile açıkladığı gibi farklı disipline kişiler bir araya geldiği yolculuklar ise topluluk bilincine ve bireysel eğitim kapsamında ve kendini yetiştirerek, kültürlenerek, görerek, tanıyarak, paylaşarak öğrenme amacına hizmet etmektedir. Özer’in bölgesel ve gerçek mimariye ulaşma amacı için vurguladığı toplumsal ihtiyaçları ve imkânları yerinde tayin etmek eylemini Bektaş saptama olarak adlandırmış ve bunda yolculukların önemli yeri olduğunu aktarmıştır.

Bektaş’a göre bir toplumun gereksinimlerinin ortaya konması ve karşılanabilmesi ve buna uygun çözüm üretilmesi için o toplumun yaşam biçimi ve bu yaşam için ihtiyaç duyduğu mekânsal ölçüler ve tipolojilerden yola çıkılmalıdır. Böylece bir program saptaması yapılmalıdır (Bektaş, 1995: 18-19). Bektaş’a göre saptanan gereksinimler ve yapı programı doğrultusunda yapılan çözüm, “içten dışa” bir mimarlık üretimidir (Bektaş, 1995: 22). Dolayısıyla, “mimarlık yapıtı bir başlangıç değil, sonuçtur”; öncelikle biçimin belirlenmesi mimarlık üretimi için uygun değildir (Bektaş, 1995: 24). İçten dışa çözüm yöntemi, işleve ve kullanıcı ihtiyaçlarına öncelik veren, bu doğrultuda sonucun bu ihtiyaçlardan üretildiği bir süreci ortaya koyar. Böyle bir mimarlık, Bektaş’ın dediği gibi, kullanıcılarının yaşama kültürlerini içselleştirir ve dışa yansıtır.¹ Bektaş, işlevselci yaklaşımı çerçevesinde “Halk Yapı Sanatı” ürünlerinin tanımladığı anonim mimarlığın da işlevselci özelliğine dikkat çekmektedir.

¹“Türkiye evi bu odalardan kurulur.
İçleri, dışlarını biçimler bu evlerin.
Bu evler,
İçlerinde oturanların yaşama kültürlerini
Yansıtırlar.” (Bektaş, C. 1995, 43)

Çağdaş mimarlık üretiminde biçim ile içerik veya öz bütünlük içindedir. Nazım Hikmet, bu iki unsurun bütünlüğünü belirleyen öz olduğunu söyler (Aktaran: Bektaş: 2016a); Bektaş’a göre Nazım Hikmet’in bu saptaması, çağdaş mimarlığın bir özelliği olarak Sullivan’ın “*Form follows function*” (“Biçim işlevi izler”) ilkesini desteklemektedir. Bektaş, Mimar Sinan’ın daha önceki dönemlerde izlediğini savunduğu bu ilkenin Anadolu’nun “Halk Yapı Sanatı”nda da kullanıldığını savlamaktadır. Ayrıca bu ilkenin, insanın ihtiyaçlarına çözüm bulmaktan yola çıkan bir yaklaşım olarak insana yönelik ve insancıl üretim ile sonuçlandığını söylemektedir (Bektaş, 2016a: 17). İçten dışa tasarım yöntemini benimseyen Bektaş’a göre iç özdür; insanın ihtiyaçlarından yola çıkmanın tasarımın başlangıcı olduğunu düşündüğü göz önüne alındığında Bektaş’ın özü fonksiyon olarak ele aldığı söylenebilir. Bektaş çağdaş mimarlığın öz ve insandan yola çıkan bir üretim olduğunu ve Anadolu “Halk Yapı Sanatı”nın özünün insanların yaşama kültürü ve ihtiyaçları olduğunu düşünmektedir.

Bozdoğan ve Akcan (2012: 183) Bektaş’ın içten dışa tasarım yaklaşımını ele alarak bu yöntemi, önceki başlıkta değinilen 1960’lar kuşağının “parçalı blok” şemasında da benimsenen işlevsellik ilkesinin bir yorumu olarak görmektedirler. Enis Kortan (1974: 94) da Bektaş’ın Vedat Özsan ve Oral Vural ile mimarlık yarışması sonucunda birincilik aldıkları Toprak Mahsulleri Ofisi Genel Müdürlük Binası’nı (Ankara, 1962-1967) rasyonel – uluslararası tutum içinde ele almıştır. Atilla Yücel (1982b), *Mimarlık* Dergisinin 1982/11-12 sayısı kapsamında yaptığı “Mimarlık, Çevre ve Anlam” başlıklı söyleşide davetli konuşmacılardan biri olan Bektaş’ın mimar olarak rasyonel gelenekte yetişmiş olmasını ve yöre mimarisine yakınlığını vurgulamıştır:

Belirli bir rasyonalist geleneğin yeşerdiği bir çevrede eğitim gördün ve mimarlığının bir kısmını orada yaşadın. Çoğu kez yaptığın üründe çağdaşlığı ve işlevselliği arayan bir mimar olarak görmek istiyorsun kendini; yazdığında da, söylediğin sözlerde de. Öte yandan yöre mimarisine, folklorik öğelere yakın bir duyarlılığın, ilgin, sevgin var. (Yücel, 1982b).

Yücel, Bektaş’ın Münih’te aldığı eğitimin rasyonalist geleneğin içinde olduğunu hatırlatarak modernist tutumun bir unsuru olan akılcı tasarım söyleminin Bektaş mimarlığında yer bulduğuna işaret etmektedir. Bektaş’ın Anadolu mimarlık söyleminin onun yöresel değerlere verdiği önem üzerinden gelişmiş olduğu söylenebilir. Bektaş’ın hem geleneği gözeten, hem çağdaş; başka deyişle hem yöresel ve bölgesel nitelikleri vurgulayan hem modernist geleneğin rasyonel tutumunu benimseyen bir mimar olduğu

gözlenmektedir. Aynı zamanda hem modern mimarlığın mimarın yaratıcılığını, liderliğini ön plana alan söylemini, hem de mimarı değil yaşama kültürünü ve geleneksel teknikleri öne çıkaran “Halk Yapı Sanatı”nın anonimliğini benimseyen bir mimar olmasıyla Bektaş’ın iki farklı uç arasında denge kurma amacından söz edilebilir.

Bektaş, bölgesel ile bölgeselci yaklaşımlar arasındaki farka dikkat çeken Özer ile aynı paralellikte bölgenin taşıdığı yöresel özellikler üzerinden yapılacak bir mimarlığı milliyetçilik/ulusalcılık düşünceleriyle yönlendirilen bir mimarlığa tercih etmektedir. Bektaş’a göre kişiliği olan bir mimarlık ortaya koymakta yöresel özellikler göz önüne alınmalıdır:

[Mimar] Yurdunu, yurttaşlarını, bir dize gizli erekli yabancı soruşturmalarla değil, kendi gözleriyle, kendi çabasıyla tanımak zorundadır. Ancak o zaman kişiliği olan bir mimarlık ortaya koyabilecektir. [...] Bu ille de ulusal mimarlık demek değildir. Çünkü, nerede, ne zaman, ne için bir yapı yapıyorsa, o yeri, o çağı, o koşulları tanımak zorunluluğundadır. Bu da ulusallıktan çok yöreselliğe götürür onu. (Bektaş 1967: 71).

Bektaş bu konuda “Halk Yapı Sanatı”ndan ve anonim üretim yöntemlerinden öğrenilecekleri önemsemektedir. Adolf Loos farklı bir perspektifle “bölgesel” olanı geleneksel yöntemler üzerinden üretilen bilinçsiz bir inşa pratiği olarak, “bölgeselcilik” düşüncesinin ise inşa etkinliğinin bilinçli yapıldığı durum olarak nitelemektedir (Aycı ve Boyacıoğlu, 2012). Loos’un bilinçsiz olarak işaret ettiği durum Özer’in kavrayışında gereklilikler doğrultusunda “kendiliğinden” bulunan anonim yöntemlerle gerçekleşen bir pratik olarak yorumlanabilir. Bu durumda yöresel özellikler bölgesel yaklaşımla ortaya konacak mimari bir pratikte kendiliğinden ortaya çıkacaklardır. Yöresel özelliklerin kaynaklandığı coğrafya ve kültür, fiziksel ve sosyal olgular olarak bölgesel mimarlığın en önemli unsurları olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu bağlamda Bektaş’ın bölgeselliği “yöresellik” olarak ele aldığı sonucu çıkarılabilir. Yöre bölgenin, yani üzerinde bulunulan yerin, sadece fiziksel somut niteliklerini değil, aynı zamanda o bölgenin yaşama kültürü ve alışkanlıklarını da kapsamaktadır. Bektaş’ın bölgeselliğinin modernliği de çağın gereklerine uygun tasarım amacıyla belirlenmektedir. Bektaş, geleneği şimdiye biçimsel veya ulusal özellikleriyle taşımamaktadır; insan davranışlarına ve alışkanlıklarına odaklanarak, bu çerçevede çağdaş yaratımı amaçlamaktadır. Anonim ve halk üretimine önem vermesi bundandır. Halk üretimi ihtiyaçlar doğrultusunda “kendiliğinden” ortaya çıkmışlardır.

Bektaş (2017b), mimarın kendi mimarlığını oluşturma konusundaki soruyu yanıtlarken “kendi mimarlığı” şeklinde bir adlandırmayı benimsemediğini ifade etmiştir; kendi mimarlığını oluşturma ile ilgili bir ön çalışma yapmadığını, sonuçta ortaya çıkan mimari ürünün “kendiliğinden” geliştiğini vurgulamıştır.¹

Bektaş’ın yöresel ve modern bölgesel anlayışı, onu Alofsin’in tanımladığı yapıcı bölgeselci anlayış içinde görmeyi de olanaklı kılmaktadır. Alofsin’in (2007: 372) ortaya koyduğu gibi yapıcı bölgeselcilik hem amaçladığı hem de karşı çıktığı iki yönlü düşünce sistemi içinde iki farklı uç arasında denge kurmak üzere bir üretimi tanımlamaktadır. Yapıcı bölgeselcilikte zanaat öne çıkmaktadır, ancak çağdaş makine odaklı imalat ve çağdaş malzemenin kullanımı desteklenmektedir. Yörenin içinde evrensel özellikler açığa çıkarılmak istenir, ancak evrensel uluslararası üslup kabul edilmemektedir. Mimarın özne olarak yaratıcılığı ortaya konmalıdır, ancak bu özne övülmemelidir. Mimarlık seçkincilikten uzak bir üretim olarak değerlendirilmelidir ama mimar yine bir sanatçı olarak takdir edilecektir. Sonuç olarak, Alofsin sanatçının eli ile çağın gerektirdiği makine üretiminin sentezlenmesiyle yapıcı bölgesel ürünün gerçekleştirileceğini iddia etmektedir. Bektaş’ın özellikle kültürel ve sosyal yaşamın evrensel davranış biçimlerinden (komşuluk, ortak alanda toplanma gibi) yola çıkarak çağdaş malzeme ve tekniklere yer vermesi onun sentezini oluşturmaktadır.

Bektaş’ın söylemlerinde demokrasiye eğilmesinde olduğu gibi Mavi Anadolucu’lardan Eyüboğlu’nun üzerinde durduğu halkçı ve halk aydınlanması amaçları, Alofsin’in tanımladığı seçkinci karşıtı yapıcı bölgeselciliğin halkçı söylemle paralellik gösterdiğini düşündürmektedir. Diğer taraftan, aydın kültür öncüsü olma rolünü Mavi Anadolucuların olduğu gibi Mavicilerden özellikle Eyüboğlu’nun söylemlerini benimseyen Bektaş’ın da üstlendiği söylenebilir; bu durumda Bektaş’ın, Alofsin’in (2007: 372-373) yapıcı bölgeselcilik tanımı çerçevesinde sanatçının seçkin değil halktan biri olarak kalması gerekliliğine uymayan bir öncülük rolünü benimsediğinden söz edilebilir. Bununla birlikte, halk yapı sanatına ve yapı ustalarının zanaatleri ile bölgesel yapı teknolojilerine verdiği önem ve onları öne çıkarması, kendi uygulamalarında da onlarla işbirliği içinde olması Bektaş’ı yapıcı bölgeselci yapabilir. Bir kültür ürünü olarak mimarlığı yerel zanaati

¹ Cengiz Bektaş, tasarladığı yapılar hakkında eşi mimar Gönül Bektaş’ın betimlediği belirleyici özellikler olduğunu söylemiştir. Örneğin girişinin “sivri ucundan” olması, bir Bektaş yapısının özellikleri arasındadır. (Bektaş, 2017b).

geliştirilme zemini olarak gören Bektaş, bu anlamda kültür birikiminin ögeleri olarak Anadolu bölgesinin imkânlarından yararlanılarak elde edilen kerpiç, bölgenin yakın çevresinde bulunan taş ve ahşap gibi gereçleri öne çıkarmaktadır (Bektaş, 2018b: 43-74).

Goldhagen'ın (2000: 306) – daha önce ele alınmış olan – konumlandırılmış modernistler için söylediği modern toplumun özelliklerinin olumlu yanlarını ortaya çıkarıp kullanma ve öte yandan zarar veren yanlarını onarma amaçları, Alofsin'in (2007: 272-273) Mumford'ın söylemlerinden yola çıkarak işaret ettiği karşıt durumların birlikteliği amacıyla paralellik göstermektedir. Bektaş'ın bu bağlamda modernliği ve bölgeselliği bir arada benimseyen bir yaklaşımla modernin akılsallık ve işlevsellik gibi olumlu yanlarını kabul ederken yerden ve özden uzaklaşmaya yönlendiren olumsuz yanlarıysa bölgesel veriler ile tamamlayarak özgünlüğü canlı tutan bir mimarlık söylemi ve pratiği üzerinde durması onu bölgeye konumlanan bir modern¹ yapmaktadır.

Gerçek bir konum olarak Anadolu bölgesinin verilerine dayanan bölgesel tutumu doğrultusunda konumlandırılmış modern olduğu söylenebilecek Bektaş'ın, bu çerçevede, belirli bir bölgede konumlanan bir mimarlık üretirken o bölgenin coğrafyasına ve coğrafyadan kaynaklanan yaşama kültürü ve alışkanlıklara odaklandığı söylenmelidir. Evrensel ve yerel olanın icat kavramlar olduğu tartışması hatırlanacak olursa, buradan yola çıkılarak icat ve gerçeklik arasında bir karşıtlık olduğu söylenebilir. Bölgeselcilik tartışmalarında ortaya konan bölgesel ve evrensel değerler de bu anlamda birbirinin karşıtlığında tanımlanan icatlar olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak bölge, evrensellik kavramının soyut anlamının aksine, somut bir konum olarak değerlendirildiğinde gerçek bir yeri ifade etmekte ve üzerinde yaşayan insanların alışkanlıkları ise gerçek veriler olarak ortaya çıkmaktadır. Bektaş'ın konumlandırılmış mimarlığı, tam olarak bu gerçek verilere tutunmayı amaçlamaktadır. Bektaş'ın gerçekçiliği öne çıkaran söylemi, Avrupa'daki bir akımın temsilcisi olmaksızın “kültürün bilincinde olan bir mimarlık” (Bektaş, 2003b) ortaya koyma iddiasında da okunmaktadır.² Kısaca, Bektaş'ın icat olarak ortaya konan belirli bir biçimi veya akımı benimsemediği; bu yönüyle bölgeye ve gerçekliğe konumlanan bir modern(ist) olduğu söylenebilir.

¹Goldhagen'ın deyişiyle “konumlandırılmış modernist”.

²Bkz s. 212, dipnot 1. Bektaş “kültürün bilincinde olan bir mimarlık” üretmeye çalıştığını vurgulamaktadır. Ayrıca, Bektaş'ın, Avrupa'daki eğitimin onu nasıl etkilediği sorusuna verdiği yanıtında “gerçeğe dayananlara hep saygılı oldum” sözünden, gerçekçi bir yaklaşım benimsediği sonucu çıkarılmıştır (Bektaş, 2019).

Mumford’ın modernizmin sterilliği ve soyutluğu yerine yerli-doğallığına ve insancılığına odaklanan bölgeselcilik tanımı çerçevesinde Bektaş’ın doğa ve insan vurgusuyla aynı ilkeleri – Anadolu’dan, “Halk Yapı Sanatı”ndan, geleneksel konuttan öğrendiği ilkeler – benimsediği açıktır:

Doğanın kan dolaşımı içinde olmak...
 Havayı, suyu, toprağı kirletmemek...
 Doğaya, çevreye, insana saygı...
 Kimsenin havasını, güneşini, göz hakkını kesmemek...
 Katılımcılık... (Bektaş, 2018b: 146).

Bektaş, gelenekten yararlanmayı yaşama kültürü açısından değerlendirme ve “yöreseli iyi kavrayıp, geleneği, onunla hesaplaşarak, çağdaşlığa ulaştırma” yolunu izlemesiyle bölgesel düşüncenin bir uygulayıcısı olarak değerlendirilebilmektedir. Rasyonel ve işlevselliğe vurgu yapan içten dışa tasarım anlayışıyla modern kavrayışın unsurlarından evrensel ve insancıl olanın izinden gitmesi yerel olanla çağdaş evrenselliğin dengesini aradığını göstermektedir. Alofsin’in denge kuran bölgeselcilik tanımında değindiği evrensel-bölgesel, mekanik-insancıl, kozmopolit-özgü(n) olanı uzlaştıran organik bir gelişim arayışı yerden kaynaklanarak ve “kendiliğinden” gelişerek yere ait olma söylemini tamamlayan nitelikleri ortaya koymaktadır.

Bektaş, modern mimarlığın yaşama biçimini dikte eden söyleminden ayrışan bir söylem geliştirmiş, yaşam biçimine uyumlu çağdaş üretimi savunmuştur. Modern mimarlık, özellikle etkili olmaya başladığı 20. yüzyıl başında, çağın gerektirdiği mobil yaşamın benimsenmesi için mimari mekânı temel ihtiyaçları karşılayacak bir “makine” olarak ortaya koymuştur.¹ Oysa Bektaş’ın benimsediği Anadolu yapı ilkeleri, yaşama biçiminin nasıl olması gerektiğine değil, nasıl olduğuna odaklanarak ona uygun mimari üretim amacı taşımaktadır. Anadolu mimarlığının ilkelerinden çevreye/doğaya bağlılık, Anadolu’ya, yani yöreye özgülüğü tanımlarken; içi dışı bir ve tutumsal olma, insana özgü olanı ve insan yaşamını yapıya yansıtan modern ve evrensel yaklaşıma işaret etmektedir.

¹Modern mimarlık anlayışının önemli temsilcilerinden Le Corbusier (1986: 227) *Towards a New Architecture (Bir Mimarlığa Doğru)* adlı kitabında evi bir makine olarak tanımlamıştır. Endüstrinin gelişimiyle yeni bir ruhla yeni bir dönemin başladığını savunan Corbusier, analiz ve deneye dayanan seri üretimin bu döneme uygun bir yöntem olduğunu savunmuştur. Bu doğrultuda, insan varlığına eşlik eden araç ve gereçlerin olduğu gibi, seri üretim “Ev-Makine”nin de sağlıklı ve güzel olduğunu iddia etmiştir.

“Halk Yapı Sanatı” ürünlerinin doğaya ve çevreye bağlılık özelliğini Bektaş, yapıya sevgi katan bir özellik olarak nitelendirmektedir. Mimari unsurların boyutları, biçimleri, içinde var olduğu kültürün, insanların ve iklimin özelliklerine göre düşünülerek tasarlanmalıdır. Bektaş’a göre evler insanlar gibidir, el ele ve bir arada var olup bir çevre oluştururlar. (Bektaş, 1995: 66). Ancak bu şekilde yaratılan bir çevrenin varlığında bu çevreye bağlılıktan söz edilebilir.

İç-i-dışı birlik özelliği doğrultusunda bir yapı tasarımı için dışa yansımaları ile mimari biçimin oluşumuna izin vermelidir. Geleneksel evlerin iç ve dışlarının uyumunu anlatırken Bektaş, farklı bir yaklaşımla modern mimarlığın temel ilkesini tekrar ifade etmiş olmaktadır.¹ Bu yapılarda içteki işlev dışarıdan okunur niteliktedir, çünkü çözüm içten dışa doğrudur; dolayısıyla bunların iç ve dışları uyum içindedir. (Bektaş, 1995: 68). Bektaş bu gözlemleri geleneksel Anadolu evlerinin modern olduklarını söylemektedir.

Tutumsallık ilkesini Bektaş, iç ile dışın bir oluşu ilkesinde de gözlendiği gibi, tasarımın “usa uygunluğu” ile de bağdaştırmaktadır (Bektaş, 1995: 68). Bu usa uygunluk, örneğin bir konut için, yaşayacak kişilerin sayısına ve ihtiyaç duydukları mekânsal büyüklüklere karar vermede ortaya çıkmalıdır. Böylece kullanım dışı kalacak bir mekân tasarlanmamalıdır. Tutumsallık ilkesine göre, yapılar, yaşama kültürü doğrultusunda, insanların ihtiyaçlarına göre belirlenen yeterli alanlarda tasarlanmalı; belirli amaçlar dışında sıklıkla kullanılmayan ortak kullanım alanları içinse verimli çözümler üretilmelidir (Bektaş, 1995: 70). Tutumsal yapı, ekonomik olması ile modern mimarlığın rasyonellik ilkesiyle aynı paralellikte bir üretimi amaçlamaktadır. Başka bir deyişle, Bektaş, geleneksel evlerin ekonomik ve rasyonel üretim kaygısı taşımalarıyla modern mimarlık üretimi ile örtüştüğünü söylemektedir.

Bektaş’ın “Türk evi” üzerine yaptığı çalışmaları “bütün Anadolu’yu, Balkanlar’ı, Kahire’yi, kimi adaları dolaşarak”, “yanlarına varıp görerek” tamamladığını vurgulaması, yolculuk pratiğinin mimarlığındaki başlıca rolünü kanıtlamaktadır. Bu çalışmaları sonucunda, Akademi’de hocası olmuş olan Sedat Eldem’in “Türk Evi” plan tipi

¹“Modern’de, biçim (dış) işlevi (iç) izler, dış, için (şiiirde iç duyarlılığın) bittiği yerdir, dış, için sonucudur (bunun ötesinde dışa eklenen her şey süstür), dışla iç tam uyuşmalıdır...” (Bektaş, C. 1996: 86)

sınıflandırmasının geçerliliğini koruduğunu saptamıştır (Bektaş, 2018b, 115).¹ Bektaş, mimarlığında, en küçük detaylardan ve onların boyutlarından yola çıkarak içten dışa çözüm üretme yöntemini geliştirmesinde Eldem'in etkisini anlatmıştır (Bektaş, 2001a, 11). Yolculukla öğrenme ve öğretme pratiğinde de, Eldem'in Güzel Sanatlar Akademisi'nde verdiği "Milli Mimari Semineri"nin (1933) etkisi olduğu söylenebilir. Esra Akcan'ın dikkat çektiği üzere, Eldem, mimarların "Türk kültürünü" keşfetmeleri gerekliliğine inanmaktaydı. Seminerin başlıca amacı öğrencilerin Türk kültürünün ürettiği mimarlıkla bağlantısını güçlendirmektir. Milli mimari semineri için her öğrenciden mevcut yapıların kroki ve rölövelerinin yanında, yeni bir kullanım ve tasarım önerisi getirmeleri de beklenmekteydi. Bu program kapsamında öğrencilerin en az bir hafta süreli seyahat yapmaları gerekliydi (Akcan 2009b: 47).

Eldem'in sivil mimari örnekler üzerinden yerel kültürünün kavranması arayışına benzer bir çaba, Bektaş'ın Anadolu'nun kendisinden öğrenmeye odaklanan yaklaşımında görülür. Bektaş için ayrıca Anadolu kültürünün insancılığı da ön plana çıkmaktadır; yolculuklar hümanist kültürün ürettiği mimarlığı anlamının da bir yolu olmaktadır. Bektaş, hem teknik açıdan hem de sosyal ve kültürel kapsamda yaşam biçimine uyum açısından, yolculuklar sayesinde Anadolu'yu görerek öğrenilecekleri "Halk Yapı Sanatı"nın ilkeleri olarak "Anadolu Evleri Halk Yapı Sanatı" kitap serisinde² aktarmıştır.

Kuban (2001: 34) Bektaş'ın üslubunun biçimsel değil, tavırsal olduğunu; oylum dediği iç boşluklara ağırlık verdiğini belirtmektedir. Diğer taraftan "bazı biçimsel Bektaş tutkuları" olduğundan da bahsetmektedir:

Kapalı mekânda orta avlu ya da ortada tepe ışığı, konutta (Ann Arbor), çarşıda, büroda her fırsatta uyguladığı bir tasarım ilkesi. Orta mekân çevresinde, "rampa" da sevilen bir motif. Dolu duvar içinde yatay pencere bandı, cephelerde yüksek alınlık... Bunlar tasarım karakteristikleri. Yine de Bektaş'ı izlemek, örneğin, bir Eldem'i izlemek gibi kolay değil. Çünkü, tasarım süreci biçimselin ötesinde bir derinliğin göstergesi. (Kuban, 2001: 34).

Bektaş'ın amaçladığı güneş ışığını yapıya almak, yapının doğayla bağını korumak için görüş alanını olabildiğince geniş tutmak, insancıl bir yaşam ortamı yaratmak ilkelerine uygun olarak yaşama biçimini iç mekâna, içi de dışa yansıtmak ve ortak toplanma

¹"Türk Evi"nin plan tipleri: Sofasız, dış sofalı, iç sofalı, orta sofalı.

²*Halk Yapı Sanatından Bir Örnek: Bodrum, Halk Yapı Sanatından Bir Örnek: Antalya, Babadağ Evleri, Şirinköy Evleri, Akşehir Evleri, Kuşadası Evleri, Türk Evi, Karacasu Evleri, Manisa Evleri*; ayrıca yöreye dair olan *Kayaköy / Tersane, Şirince / Trilye, Afrodisyas, Ayvalık, Güre* kitapları, Bektaş'ın bölgesel/yöresel söyleminin ifade bulduğu kitaplarıdır.

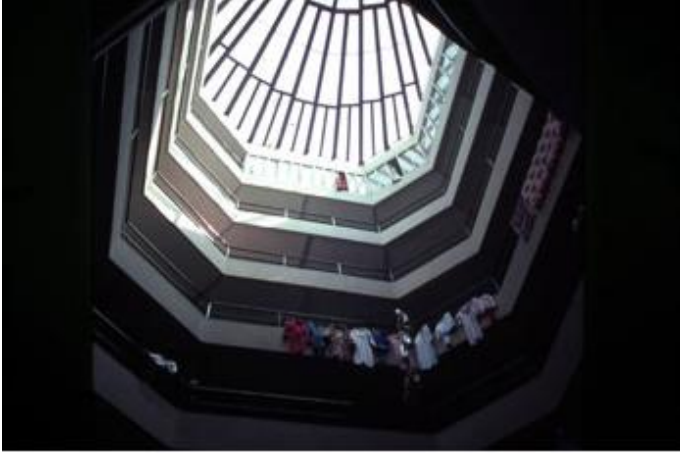
alanlarıyla mekânları birbirine bağlamak gibi mekânsal karşılıkları üretmiş olduğu görülmektedir.

Bektaş (1978b) Antalya evlerinde avludan ilk çıkılan “hayat” bölümünü ve bu bölüme bağlanan daha özel birimler olan odalara hayattan geçildiğini aktarmaktadır. Bu şemada hayat, ev sakinleri için ortak bir alan oluşturmaktadır. Kuban’ın ifade ettiği yukarıdan ışık almak ile ortak avlu ve ortak/merkez alan etrafında rampa tasarımı Bektaş’ın yapılarında ortak toplanma alanlarını vurgulamaktadır. Babadağlılar Çarşısı (Resim 3.28), Türk Dil Kurumu (Resim 3.29) ve konut yapılarının neredeyse tümünde (Resim 3.35, Resim 3.36) bu öğelere rastlanmaktadır. Olbia Sosyal Özeği’nde (Resim 3.30) ise hem orta aks ortak bir bağlantı aksı, hem de bu aksa bağlanan merkez toplanma alanları ortak iletişim ve öğrenme ortamını sağlamaktadır.

Bektaş (1979a) 1978 Ekim’de yaptığı Mavi Yolculuk’ta gittiği Kaya Köyü’nün evleriyle ilgili “birbirlerine sevgiyle saygıyla, bir eski çağ tiyatrosunun basamaklarına oturur gibi oturmuşlar eğimine tepenin” sözleriyle bu evlerin birbirinin havasını, görüşünü ve güneşini kesmediğinden söz etmiştir. Aynı şekilde Kuşadası evlerinin de eğim doğrultusunda birbirleri arasında bahçelerinin bulunduğunu, birbirlerinin görüş, hava ve güneşini kesmediklerini aktarmıştır (Bektaş, 1979b). Anadolu yapısının ilkelerinde keşfettiği bu tavır Bektaş’ın Antik Tiyatro Otelinde (Resim 3.31. a, b) ve Ora Tatil Köyü’nde (Resim 3.32. a, b) görülmektedir.

Kuşadası evleri ile Efes evlerinin farkını Bektaş (1979b) ilkinin dışa diğerinin içe dönük olması olarak ifade etmiştir. Bektaş’a göre iç avlulu içe dönük Efes evlerinden farklı olarak, dışa dönük Kuşadası evlerinde sokağa katılma isteği vardır; girişler evlerin yanından veya altından, ya doğrudan sokaktan ya bahçe üzerinden yapılmaktadır. (Resim 3.33)

Bektaş’a göre pencereler hayata ve sokağa açılan unsurlar olmalarıyla önemlidir. Bektaş (1979b) Kuşadası’nda sokağın yaşamına katılmada etkili olan pencerelerle ilgili “bir şeye katılmak önce onu görebilmekle başlar. Sokağı görmek pencerelerle olur” sözüyle pencereyi özel alan ile kent yaşamı arasındaki bağlantı olarak görmektedir. Pencerelerin bu anlamda başka bir işlevi ise Bektaş’ın (2018b) Antalya’da verdiği örnekte açıkladığı gibi “kapıya geleni görünmeden görmek”tir. (Resim 3.34)



Resim 3.28. Babadağlılar Çarşısı, Denizli, 1973. (Mimdap)



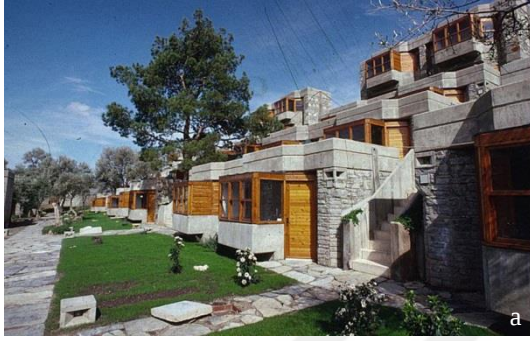
Resim 3.29. Türk Dil Kurumu, Ankara, 1973. (Mimdap)



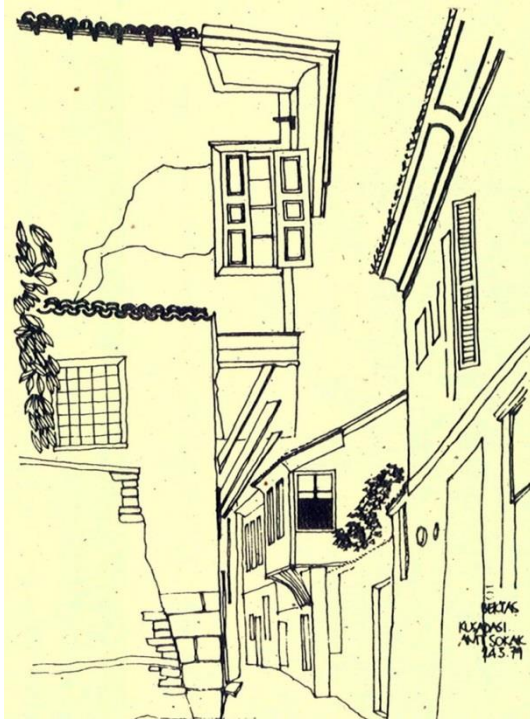
Resim 3.30. Olbia Sosyal Özeği, Antalya, 1999. (Mimdap)



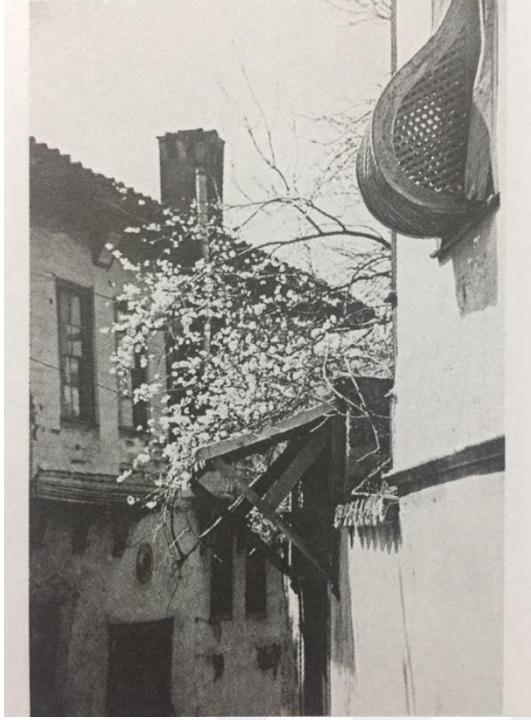
Resim 3.31. (a, b) Antik Tiyatro Oteli, Bodrum, 1994. (Mimdap)



Resim 3.32. (a, b) Klüp Ora Tatil Köyü, Bodrum, 1990. (Arkitera, Arkiv)



Resim 3.33. Cengiz Bektaş çizimlerinde Kuşadası evlerinde sokak ile evlerin ilişkisi, 1979. (Bektaş, 1979b)



Resim 3.34. Antalya evlerinde sokak ile evlerin ilişkisi. (Bektaş, 2018b: 99)

Bektaş, özellikle konut tasarımlarında (Resim 3.35, Resim 3.36) parçalı blok şemasını uygulamıştır. Bu şemanın topografyaya uyumu, görüş alanını genişletmesi ve güneş ışığını daha fazla cepheden alma açısından faydaları, Bektaş'ın Anadolu yapılarından öğrendiği ilkeleri uygulamada en uygun çözüm olduğu düşünülebilir. Farklı özellikteki çevre koşullarında parçalı kompozisyon, hem ağaçların korunması, hem kot yüksekliklerine uyarlama hem de her bir parça kütlenin neredeyse hepsinin her yönden güneş ışığını almasını sağlamıştır.

Bunların yanı sıra, Bektaş'ın Anadolu evinin “hayat” kısmını konut tasarımlarında ortak bir alan olarak diğer kütlelere serbestçe bağlamasını sağlamıştır. Bu yaklaşımı Bektaş'ın benimsediği ilkeler olan doğaya ve çevreye bağlılık ve tutumsallık (ekonomik olma) özelliklerini taşıdığı gibi, özellikle içten dışa tasarımının ifadeleri olarak yapılarında ortaya çıkmaktadır. Her bir tasarım unsuru olan mimari mekân ve açık-kapalı hacim ilişkisi, kendini dışarıya yansıtmaktadır.

Bektaş'ın konut tasarımlarında dikkat çeken bir öge, eşi mimar Gönül Bektaş'ın da ayırt edici bir özellik olarak vurguladığı gibi, hacimlerin köşelerinin giriş olarak kullanılmasıdır

(Bektaş, 2017b). Çoğu konut tasarımında her bir hacim birbirine köşeden bağlanmaktadır. (Resim 3.35)

Parçalı blok şeması, yapının dıştan algılandığında da hacimlerin nasıl birleştiğini açıkça ortaya koymaktadır. Ortak bir avlu alanı belirleyici öğelerle dışarıdan hissedilmektedir. Örneğin Sümer Pek Evi'nde patlayan bir ıdıklık kütleleriyle, Kadir Uslu Evi'nde eğimli çatı ile Pekcan ve Atalay Tunçdemir evlerinde şömine bacasının tarif ettiğı bölgede ortak alan okunmaktadır. (Resim 3.36)

Bektaş'ın Datça'da tasarladığı Kangotan Evi (1977) (Resim 3.37) her birinde farklı işlevlerin çözüldüğü iki ayrı kütle olarak tasarlanması ve kütlelerde doluluk-boşluk ilişkisinin yatay açıklıklarla kurulmasıyla modernidir. Bektaş'ın bu yapıda ortak alan kurgusunu takip etmediğı görölmektedir. Bektaş (2001a: 86), “çağdaş, Akdenizli, Anadolulu bir yapı” olarak tanımladığı bu yapıda bölgenin iklimsel özelliğine çözüm getirmek üzere merdiveni iki kütle arasında baca gibi çalışarak iç mekânın doğal olarak serinletilmesinde faydalanılacak şekilde kurgulanmıştır. Ölçeğı, merdivenin çok işlevli tasarlanması, malzeme olarak ahşap tercihi ve beyaz cephesi, yapının çevreye ve iklime uyum sağlayarak Akdenizli olmasını açıklayabilir.

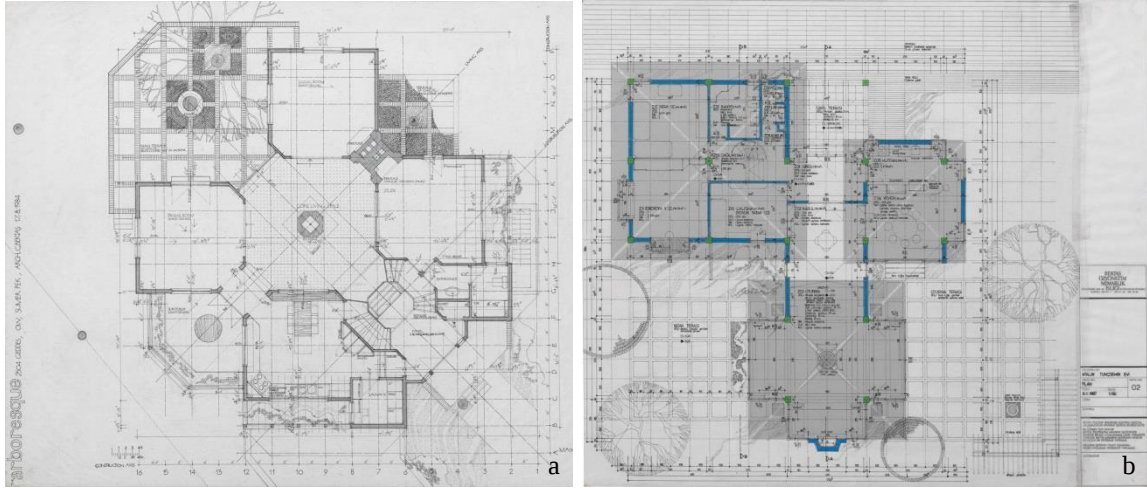
Bektaş'ın Etimesgut Camisi (Ankara, 1964) (Resim 3.38) yapısı ile ilgili 1979 yılında mimarlık öğrencilerin ona yazdığı mektuba yanıtında bu yapının modern ve geleneğe bağı yanlarını vurguladığı gözlenir. Bektaş için, altıgen planı bu yapıda kullanmasında Osmanlı mimarlığında kullanılmış bir çözüm olması tek başına yeterli bir neden değildir; kibleye yönelmesinin yanı sıra yapının yanından geçene saygılı biçimde yerleşmesi önemlidir ve altıgen şema bunu sağlamaktadır. Bektaş, mektubunda “bu biçime işlevden vardım” notunu yazmış; Le Corbusier'in Ronchamp Şapeli'nde heykelsi forma ulaşma çabasından farklı olarak, Etimesgut Camisi'nde ve diğer yapılarında işlevin kendisi için daha önce geldiğini belirtmiştir. Bu yapıda biçim aramadığını ifade eden Bektaş, mihrap kısmını ışı alacak bir açıklık olarak düşündüğünü, günün farklı zamanlarında ise ışığın çatı ile duvarlar arasındaki açıklıklardan yapıya alındığını anlatmıştır (Aksu, 2007: 152-155). Işığı bir tasarım öğesi haline getirerek mekânsal kurguya dâhil etmesi Bektaş'ın modern yaklaşımını örnekler. Bunun yanında, Bektaş'ın kendine ait bir tasarım unsurunu kullanarak bu yapının da girişini köşeye almasının benzer şekilde modern bir tutumu yansıttığı söylenebilir.

Mimari pratiğinden verilen tüm bu örneklerde gözlemlendiği gibi, Bektaş (1970b) kendi tuttuğu yolun “içten dışa” bir davranış olduğunu, Selçuklu ve Osmanlı mimarlığında olduğu gibi, biçim endişelerinin fonksiyon gereklerinden sonra geldiğini anlatmıştır. Anadolu yapısında süren bu geleneği izleyen Bektaş, mimari üretim sürecinde kendinin de “içte, kişinin maddi ve manevi gereksinmelerine uygun gelişen mekânın, dışa tam bir içtenlikle yansması” için çabaladığını vurgulamıştır. Bektaş’a göre, için dış ile uyuşması, doğru sonuç ürünü getirmektedir. (Bektaş, 1970b: 38). Çağdaş üretim yaklaşımında içten dışa ve iç ile dışın uyduğu bir mimarlık ürününü arayan Bektaş’ın bu arayışında modern mimarlık ilkelerinin öne çıktığı açıktır.

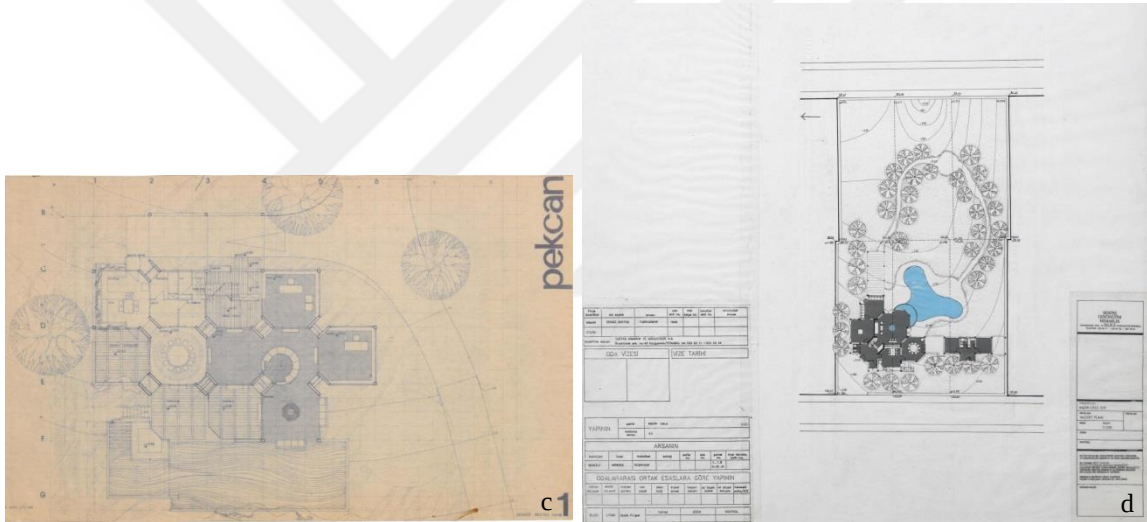
Bektaş’ın yöresel/bölgesel olanda konumlanan modernliği yaşama kültüründen yola çıkmasıyla açıklanabilir. Başka bir deyişle, Bektaş “yere tutunan” (Sayın, 2014)¹ değil, yaşama kültürüne, kültür katmanlarına², kültürel birikime tutunan – ve eklemlenen – mimarlık üretmektedir; mimari tasarımı yere değil bölgenin kültürüne ve coğrafyasına ait kılmak istemektedir. Bektaş’ın yapının yapılacağı yöreye ait malzemeyi ve gereçleri kullanması ve bunlara göre yapım yöntemini belirlemesi dikkate alındığında, mimari tasarımda – mekân kompozisyonu ve biçimsel anlamda – yere tutunmamakla birlikte gerçekçi yaklaşımı ile pragmatik/pratik anlamda yere tutunduğu söylenebilir. Mimari tasarım konusunda fiziksel olarak yere tutunmadığı, farklı coğrafyalarda yaptığı aynı işlevli yapılarda, örneğin konutlarında, gözlenebilmektedir. Benzer şemanın uygulandığı konut yapıları, fiziksel çevreyi değil Anadolulu yaşama kültürünü göz önüne alarak bu anlamda Anadolululuğa, Anadolu mimarlığının ilkelerine konumlanan bölgesel modern mimari olarak değerlendirilebilir.

¹Nevzat Sayın (2014) bir röportajında Bektaş’ı modernist olarak nitelemiş, bu doğrultuda yapılarının yere tutunmadığı, yapılarında hep yeni bir şeyler söylediği yorumunu yapmıştır. Bunu Esat Sivri Evi yapısını örnek göstererek açıklamıştır.

²Bektaş (2017b, 2019) iki ayrı röportajında da Anadolu’nun “uygarlık katmanı” veya “kültür katmanı” olarak belirttiği 90 cm.lik yükseklikten söz etmiştir. Muğla’da üzerinde çalıştığı müze projesinde farklı kotlar arasında bu 90 cm.lik yüksekliği uygulamıştır. Kültür katmanını, Anadolu kentlerinde döşemelerin bozuldukça düzeltilmesiyle, yapılar girilmez hale geldiğinde bir kuşak zaman diliminde her 90 cm de bir yenilendiğini anlatarak açıklamıştır.



Resim 3.35 (a) Sümer Pek Evi Plan, Ann Arbor, ABD, 1984. (b) Atalay Tunçdemir Evi, Plan, Bartın, 1987. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)

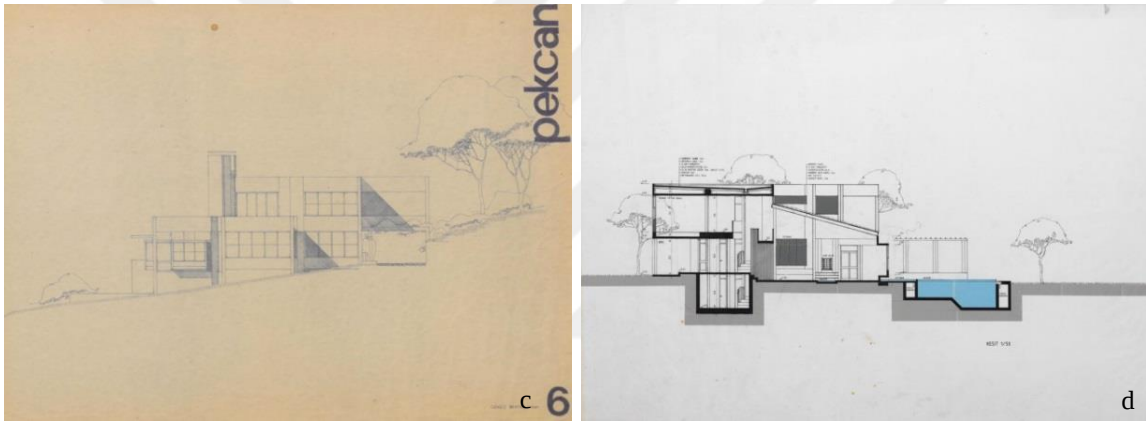


Resim 3.35 (c) Pekcan Evi, Plan, Çeşme.¹ (d) Kadir Uslu Evi, Plan, Denizli, 1991. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)

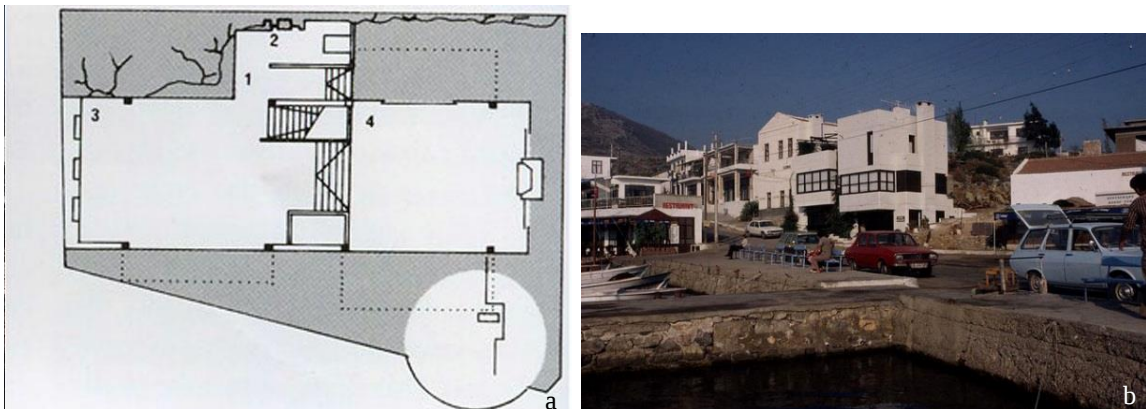
¹ Pekcan Evi ile ilgili tarih bilgisine ulaşılammıştır.



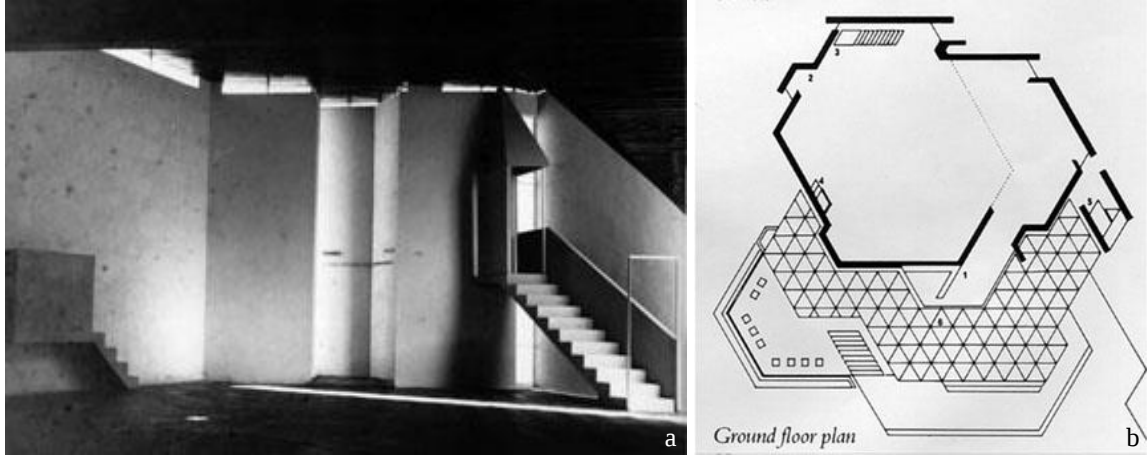
Resim 3.36 (a) Sümer Pek Evi, Görünüş, Ann Arbor, ABD, 1984. (b) Atalay Tunçdemir Evi, Görünüş, Bartın, 1987. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)



Resim 3.36 (c) Pekcan Evi, Görünüş, Çeşme. (b) Kadir Uslu Evi, Kesit, Denizli, 1991. (SALT Araştırma, Cengiz Bektaş Arşivi)



Resim 3.37 (a) Kangotan Evi, Plan, Datça, 1977. (b) Kangotan Evi, Görünüş, Datça, 1977. (Mimdap)



Resim 3.38. (a, b) Etimesgut Camisi, Ankara, 1964. (Mimdap)



Resim 3.39. Sümer Pek Evi, Ann Arbor, ABD, 1984. (Mimdap)

Bektaş, Anadolu coğrafyasının meydana getirdiği yaşama kültürünü mimarlığına yansıtmayı seçmenin yanı sıra gerçekçi ve pragmatik yaklaşımı çerçevesinde mimari tasarımlarını tamamlamak için çevresel verileri göz önüne almaktadır. Bektaş'ın ele aldığı başlıca kültürel ve çevresel veriler güneş ışığı ve rüzgâr yönü, manzara, ortak alan-özel alan ilişkisidir. Kültürel ve fiziksel çevreden alınan somut veriler üzerinden geliştirdiği tasarım ile gerçeklik doğrultusunda kendiliğinden meydana gelen mimarlık üretimi amaçlamakta olduğu gözlenmiştir. Fiziksel veriler üzerinden kurguladığı konut tasarım şemasında gerçekliği en fazla parçalı blok kompozisyonu ile sağladığı görülmektedir (gün ışığını her kütlenin en fazla oranda yüzeyden almaları gibi). Kültürel verilerin tasarımda nasıl işlendiğinin bir örneği olan Sümer Pek Evi'nde (Resim 3.39) özel ve ortak alanın ilişkisinden söz eden Bektaş (1994), evde yaşayan birinin topluluğun bir parçası olarak ortak/merkezi bir alanda diğerleriyle iletişim kurması yönündeki tasarım kararını

aktarmaktadır. Bektaş'ın topluluk içinde yaşam ve merkezi alan vurgusunda,¹ Anadolu'da antik çağlardan bugüne² yerleşimlerde önemli yer tutan toplanma alanlarını (amfi tiyatro, meydan, sofa gibi) mimarlığına taşımakta olduğu görülmektedir.

Mimari tasarımda biçimsel kaygı duymayan Bektaş'ın gerçekçi olarak tanımlanabilecek tutumunu destekleyen bir unsur olarak kullanışlılıktan söz edilebilir. Bektaş'ın (1994), bir projede bulduğu bir çözümü başka tür işlevlere yönelik projelerde de kullanabileceğini açıklamasından, bulunan belirli bir şemanın kullanışlılığına işaret ettiği düşünülmektedir. Buradan, Bektaş'ın doğru bir çözüm mevcutsa ve yeni bir tasarımda kullanılabilecekse yeni bir çözüm arayışına girmektense onu kullanmayı tercih ettiği anlaşılmaktadır. Örneğin Bektaş'ın çoğunlukla kullandığı merkezi mekân fikri konut tasarımlarında da banka, çarşı gibi kamusal yapılarda da uygulanabilir bir çözümdür. Bu tutumu Bektaş'ın deneyden öğrenme söylemini destekler niteliktedir³ ve yerinde görerek öğrenmeyi önemseydiği Anadolu yapı geleneğinin deneyiminden yola çıkarak yöresel/bölgesel ve çağdaş/modern mimari üretimini vurgulayan anlayışını örneklemektedir.

¹“*I try to say that a home or a building is a place for coming together and living together, not for separating people from each other.*” Bektaş'a göre bir yapı insanları ayırma değil birleştirme yeri olmalıdır; insanlar burada bir araya gelir ve birlikte yaşarlar. (Bektaş, 1994). Bu nedenle Bektaş tasarımı merkezi alanı önemsemektedir.

²Bektaş (1994), Efes ve Bergama gibi eski Batı Anadolu yerleşimlerinin insanın sosyal yaşamının gelişiminde büyük oranda etkili olduğunu belirtmiştir.

³ Okur-yazar mimar yetiştirmek gerektiği üzerinde duran Bektaş'a göre okur-yazarlık bilgi, deney, değiş-tokuş, eleştiri ve deney ve eleştirilerden sonuç çıkarmak/öğrenmek ile olabilir. Bir mimar sadece çizen değil aynı zamanda yapan kişi olduğundan, en az dört yıllık uygulama deneyimi olmalıdır; ayrıca başkalarının işlerinden sonuç çıkarmalıdır. Kendi deneylerini yayınlamak ve başkalarının deneylerini izlemekle yinelenmelerden kurtulmalıdır. Bektaş, böylece mimarlıkta ilerleme olabileceğini düşünmektedir. (Bektaş, 1965). Bektaş'a göre deney mimarın uygulama deneyiminde yaptığı tasarım işleridir; başkalarının veya kendinin önceki deneylerinden öğrenme Bektaş için önemlidir.



4. SONUÇ

Yolculuk pratiği bu çalışmada evrensellik tanımı altında icat edilerek ortaya konan soyut sınırların aşılmasında bir anahtar olarak ele alınmıştır. Yolculuk keşfetmektir; somut deneyim içinde bir arayış sürecinde yeni tanımlara ulaşmaktır. Bektaş, yolculuk aracılığıyla Anadolu’da yereli, yerel yaşam ve yapı geleneğini keşfetmeyi ve bu yönde çağdaş Anadolu mimarlığı üretmeyi amaçlamıştır. Başka bir deyişle, geleneği keşfetmede ve geleneğe eklemlenen yerel-modern mimarlık yaratmada yolculuk deneyiminden yararlanmıştır. Bu çerçevede, bu çalışmada kültürel aydınlanma kapsamında ve yolculuk pratiğinin sağladığı eleştirelilik çerçevesinde Mavi Anadolucular’ın Anadolu söylemlerinden ve gerçekleştirdikleri Mavi Yolculuklar’dan etkilenmiş olan Bektaş’ın “Anadolulu” mimarlık söylemi incelenmiştir.

Bu araştırmada, yolculuk, kişinin arayış ve keşifleri sonucunda kendi bilgisini kurma ve kendi yöntemlerini oluşturma süreci olarak; bu bağlamda mimarın yolculuğu ise, mimari yaklaşım ve yöntem oluşturma aracı olarak ele alınmıştır. Buradan yola çıkarak, Bektaş’ın Anadolu coğrafyasını ve kültürünü öğrenme ve aktarma aracı olarak benimsediği, izcilikle başlayıp mimarlık eğitimi ve uygulaması süresince devam eden yolculuk pratiğinin, mimarlık söylemindeki Anadolu vurgusuna yaptığı katkı ortaya konmak istenmiştir. Bektaş’ın erken yaşlarından itibaren kendi yaptığı ve izci olarak katıldığı yolculukların ve “Mavi” Anadolu yolculuklarının, kişisel ve mimari eğitimine etkileri araştırılmıştır. Bektaş, mimarın, mimarlık eğitimi sonrasında kendi çizeceği yolda asıl eğitiminin başladığını düşünmektedir. Bu yolu “görme, tanıma, yaşama dönemi” olarak niteleyen Bektaş’ın yolculuklarını mesleki gelişiminde bir yöntem olarak ele aldığı görülmektedir.

Yolculuğun bitmez tükenmez (*unending*) olduğunu iddia eden Sontag’e göre (1984) yolculuk etmek, modern bilincin bir durumu ve modern bir dünya görüşü olarak özlemi veya bunalımı dışa vurmaktır. Bektaş’ın yolculuğunun bu anlamda bitmez tükenmez olduğu savunulabilir. Aruoba (2012) da, bir defa yola çıkmış ve yersiz düşmüş kişinin artık hep yersiz ve yolda olacağını, yani bir daha yerleşik olamayacağını ifade eder (143/21); ona göre bir yere ulaşmak isteyen kişi için tek yol “hep yolcu olma” yoludur (86/18). Hep yolcu olma yolunu seçen Bektaş, bir yerde yerleşmiş değildir; yolculuklarına mesleki ve özel yaşamında süreklilikle devam etmiş ve etmektedir. Gençlik döneminde izcilikten ve

farklı yerler görme isteğinden kaynaklanan yolculukları, sonrasında eğitim ve çalışma hayatında farklı ülkeler ve şehirlere seyahatleri, mimari uygulamaları, söylemleri ve mimarlık işliğı kapsamında düzenlediğı yolculuklar ile yaz okulları bu sürekliliğın unsurları olarak görülebilir. Onun ulaşmak istediğı yer, yolculukları ve bu yolculuklarda edindiğı bilgi ve deneyimleridir. Bununla birlikte Bektaş her yeni bilginin yerinde öğrenilmesi gerektiğini, her sorun için getirilecek çözümün yerinde bulunacağını düşünmektedir.

Çocukluğundan itibaren yolculuk yapan ve özellikle meslek hayatı boyunca yolculukları temel bir pratik olarak sürdüren Bektaş, 2017’den bu yana da Muğla’da devam eden müze projesi için İstanbul – Muğla arasında; İstanbul Salt Arşivleri’nin “Cengiz Bektaş Arşivi” çalışmaları kapsamında düzenlenen söyleşiler, antik ören yeri gezileri ve atölyeler için de Denizli – İstanbul arasında hareket halinde, yoldadır. Ayrıca, *Evrensel* gazetesinde yazılarına devam etmektedir. Yazmak da sürekli bir arayış halinde, yolda olmanın bir yolu olarak düşünülebilir. Bektaş eğitimi ve mimarlığı süresince devamlı yolculuk etmiş ve yazmıştır. Bu iki edim bir arada birbirlerini tamamlayarak Bektaş’ın mesleki olgunlaşmasında/gelişiminde rol oynamıştır, düşünme ve düşüncelerini aktarma yolu olmaya hala devam etmektedir. Bektaş’ın yazma eylemini yolculuktaki arayışların ve edinilen bilgi ve deneyimin somutlaştırıldığı bir ifade alanı olarak kullandığı gözlenmiştir. Yolculuk, bir arayış ise, yazmak, arayışın ifade edildiğı ve bu arayış sürecinde elde edilenlerin ortaya çıkarıldığı bir sonuç eserdir. Yazmak; deneyimin kişisellikten çıkıp, paylaşılması, somutlaştırılmasıdır. Bektaş görüşlerini paylaşmak ve yaymak amacı ile yazmış olsa da, öncelikle kendi düşüncelerini ifade etmek ve onları olgunlaştırmak, yani kendini aramak ve anlamak için yazmış olmalıdır. “Kendi” (öz/benlik) (*self*) ile anlatılmak istenen, Bektaş’ın insani ve mesleki kişiliğı olduğu kadar ait olduğu Anadolu coğrafyası, Anadolu insanı ve Anadolu’nun kültürel yapısıdır.

Bu çalışmada, kültürlenme ve kültürel bir pratik olarak mimarlık üretimi için yolculuğı etkili bir araç olarak kullanan bir mimar olarak Bektaş’ın yaklaşımı evrensel-yerel diyalektiğı çerçevesinde ele alınmıştır. Yurt içi ve yurt dışı yolculuklarında edindiğı deneyimler aracılığıyla Bektaş’ın hem evrensel bir bakışa sahip olması, hem de ait olduğu kültüre özgü çalışmalara yönelmesi bu çerçeveyi doğrulamaktadır. Anadolu’dan Anadolu üzerine öğrenmek ve Anadolu’ya özgü üretimde bulunmak Bektaş’ın asıl amacı ve doğrultusu olmuştur. Mimarlık üretmek için üretim yaptığı insanların kültürünü tanımanın

gerekliliğine inanan bir mimar olarak bu yönde çalışmaya özen göstermiştir. Mavi Anadolucular'ın Mavi Yolculukları'nda üstlendikleri yol göstericilik/rehberlik şablonunu/ödevini, modern öncü rolü çerçevesinde Bektaş da benimsemiştir. Sabahattin Eyüboğlu'nun yaptığı “mavi” tanımından yola çıkarak Bektaş “mavi” insan olma yolunda Anadolu'yu tanıma ve tanıtmaya sorumluluğunu taşımakta ve bu sorumluluğun gerektirdiği şekilde bireyselliğe değil topluluğa odaklanmaktadır. Bektaş'a göre mimarın en önemli sorumluluklarından biri topluma bildiğini aktarması ve kültürlenmeye katkı sağlamasıdır. Bektaş için eğitim, yolculuk ve yazı edimleri mimarlığı kültürel bir bütün içerisinde anlamlandırma sürecinin birbirini tamamlayan parçaları olmuştur. Bektaş sürekli yolculuk yapmış, yolculukla eğitimin birbirini tamamlayarak bütünü oluşturduğu inancıyla bu bütünlük içinde öğrenmiş ve öğrendiklerini paylaşmak için yazmıştır. Kitaplarını “yalnız mimarın değil, herkesin okuyabileceği” (Bektaş, 2012a: 7) bir anlatımla yazdığını vurgulayan Bektaş, kültürün ve kültürel bir ürün olan mimarlığın anlaşılmasını önemsemiş; bu yöntemle mimarlık söylemini, nitelikli çevrenin değerini, algısını yaygınlaştırmak, onu talep etme refleksini geliştirmek istemiştir. Mimarlık pratiğini ve söylemlerini paylaştığı yazıları, şiirleri ve kitaplarıyla bütünlük içinde ele alarak mimarlık üretimini bir bütün olarak geliştirmiştir.

Yolculuk pratiğini mimarlık söylemlerini oluşturmada bir araç olarak kullanmış olan Bektaş (2019b) güncel bir konuşmasında mimarın “kültür bekçisi” olması ve bunun için kendini donatması gerektiğini; bir mimarın diğer mimarı izlemesi ve tartışma ortamı yaratılması gerektiğini savunmuştur. Bu bağlamda, Bektaş için kültürün bir ana çerçeve olduğu söylenmelidir; mimarlık bu çerçevede kültürel bir üretim unsuru olarak anlamlıdır ve Bektaş kültür çerçevesinde farklı disiplinlerin işbirliğini ve bu işbirliğiyle gerçekleşecek Anadolu aydınlanmasını amaçlamıştır. Kültür insanı olarak Bektaş için mimarlık disiplini, erken yaşlarından itibaren yaşamını şekillendiren yazarlık, şairlik, izcilik ve yolculuk temeli üzerinde ve bu edimlerle birlikte var olmuş ve gelişmiştir. Bektaş, mimar olarak kendini, sanatçı/yazar-şair ve Anadolulu olmasıyla farklı/özgün bir bağlamda var etmekte, mimarlığını da kültürel çerçeve kapsamında yolculuklar aracılığıyla tasarladığı/kurguladığı bir pratiğe dönüştürmektedir (Akyol, Boyacıoğlu ve Altan, 2019).

Tezde, Bektaş'ın Anadolu kültürünün bilincinde olarak gerçekleşecek aydınlanma söylemlerini Mavi Anadolucular'dan esinlenerek geliştirdiği üzerinde durulmuştur. Mavi Anadolucular'ın “Anadolu aydınlanması” çerçevesinde ortaya koydukları söylemlerin

kültürel süreklilik ile birlikte kültürel bütünlük anlayışına da işaret ettiği düşünülmektedir. Mavi Anadolucular çağdaş Türkiye'nin üzerinde yaşadığı Anadolu coğrafyasının evrensel medeniyetin kaynağı olduğunu ve bu yerel coğrafyanın meydana getirdiği kültürün evrensel bütünü ürettiğini savunmaktadırlar. Bektaş Anadolu coğrafyasını tanıma amacı kapsamında Mavi Anadolucular'ın Batı Anadolu kıyılarıyla sınırlı kalan Mavi Yolculuklar'ını tüm Anadolu'ya yayarak "Yeşil Yolculuk"ları da içeren yolculuklar gerçekleştirmiştir. Ait olunan coğrafya ve kültürü yansıtmaya arayışı kapsamında Anadolu'nun tüm kesimlerinden öğrenmeyi vurgulamış ve yolculuğun gerçek ve doğrudan deneyim olanağından yararlanarak bunu sağlamayı araştırmıştır. Mavi Anadolucular Anadolu'nun geçmişten günümüze gelen anlamını vurgulayan söylemlerinde dönemsel olarak antik çağlara, coğrafi olarak da Batı Anadolu kıyılarına odaklanırken, Bektaş'ın daha kapsayıcı bir anlayışla Anadolu'nun antik dönem sonrası Selçuklu, Osmanlı gibi farklı dönemlerde etkili olan kültürel katmanların bir arada oluşturduğu ve zenginleştirdiği kültürel birikime odaklandığı ve Anadolu'dan öğrenmeyi tüm bölgelere yayılan bir yolculuk pratiği ile genişleterek bölgeyi bütüncül olarak değerlendirdiği görülür. Bu tutumu göz önüne alındığında, Bektaş'ın, günümüzde Türkiye'nin yerleştiği Anadolu'yu, zamansal ve bölgesel açıdan daha kapsayıcı ve bütünsel bir coğrafya ve kültür alanı olarak nitelediği söylenebilir. Diğer taraftan Bektaş, Mavi Anadolucuların evrensel medeniyete dâhil olma arayışında Batı Anadolu'daki antik yerleşimleri öne çıkaran söylemlerinden farklılaşarak, daha geniş bir çerçevede Anadolu'ya özgü olana odaklanmakta; Anadolu "Halk Yapı Sanatı"nın yerelliğinden yola çıkarak çağdaş ve evrensel bir üretim gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır. Bektaş'ın Anadolulu olma vurgusuyla, ait olduğu ve köklendiği tarihin, coğrafyanın ve bunların yarattığı kültürün insanı olmayı benimsediği söylenebilir. Böylece Bektaş, bölgesel kültürü etnik kökenin sınırları içinde değil, coğrafi ve tarihi özellikleri çerçevesinde yorumlamaktadır.

Anadolu'nun farklı coğrafyalarından öğrenmeyi benimseyen Bektaş, farklı bölgelerin yapı ürünleri hakkında araştırmalarını aktardığı kitaplarında görüldüğü gibi, her bölgenin kültürel, tarihi ve coğrafi özelliklerini, iklimini ve özellikle ilgili bölgede yapı üretiminde kullanılan gereç ve yöntemleri, bölgenin yerleşim özelliklerini, konutların bu yerleşim içinde birbirleriyle ilişkilerini ve iç mekân çözümlerini ele almıştır. Bektaş'ın, Anadolulu mimarlık üretme amacı çerçevesinde, Anadolu coğrafyası içindeki farklı bölgelere konumlanarak her konumlanmada farklı bölgesel özelliklerle uyumlu çözüm önerileri geliştirmeyi amaçlaması, homojen bir kültür tanımı yapmadığı şeklinde yorumlanabilir.

Bektaş, katmanların birbirlerine eklenerek kültürün sürekliliğinin sağlandığını ve her katmanın farklı bir katkı sağladığını düşünmekte; yerel kültürün birikiminden ve yerel tarih ve coğrafyadan öğrenerek, bu sayede keşfedilen yerelliğe eklenerek çağdaş mimarlığa ulaşmayı hedeflemektedir. Diğer taraftan, Bektaş'ın bu çalışma kapsamında incelenen mimari ürünlerinde, geleneğe eklenmeyi vurgulayan “Anadolulu mimarlık” söyleminin yanı sıra çağdaş mimari çözümlerin de öne çıktığı, farklı bölgelerde aynı çözümü tekrarladığı görülmektedir. İçten dışa tasarım yöntemi doğrultusunda yapılarında ortak merkezi mekân kurgusu ve işlevlerin planda ve kütlede farklı mekânlar olarak ayırt edilmesi gibi tasarım kararları Bektaş'ın sürekli olarak kullandığı modern mimari öğeler olarak görülebilir. Bu bağlamda, Bektaş'ın, yerellikten öğrenerek yerel kültürel unsurları mimari üretimine dâhil etmesinin yanı sıra çağdaşlık anlayışı kapsamında geliştirdiği mimari çözümlerini uygulaması, Bektaş'ın yerel-modern mimarlığı yeniden tanımlama biçimi olarak okunabilir. Bektaş'ın, mimari üretiminde “Anadolulu” söylemlerinin yanı sıra, modern ve öncü mimar özne kimliği de okunmaktadır. Yolculukla öğrenmeyi ve öğretmeyi benimseyen Bektaş, modernliğin atfettiği yaratıcı ve öncü birey rolünü üstlenmiştir. Bektaş'ın, mimari üretim sürecine eğitim/öğrenme unsurunu da dâhil ederek bu süreci “okul” olarak özgün yöntemlerle kurguladığı sonucu çıkarılmıştır. Mavi Anadoluocular'ın öncü rollerde eğitim ve kültür alanında amaçladıkları Anadolu kültür bilinci oluşturma düşünceleriyle aynı paralellikte Bektaş'ın amacı mimarlıkta Anadolu değerlerinden yola çıkarak çağdaş üretime ulaşmak olmuştur.

Bektaş'ın topluluk algısına geri dönülecek olursa, Mavi Yolculuklar'da yapılan etkinlikler (çizim/desen, uçurtma, anıt yapımı, ortak sofralar, nöbetler, yeni keşfedilen kıyılara ve yerlere isim verme gibi) bu “ortak akla”, “topluluk bilincine” katkı koymaktadır. “Kendinden önce topluluğu düşünmek” (Bkz. Resim 3.3) mavi yolculuğun, daha geniş kapsamda aydınlanma devriminin savunduğu temel ilkedir. Bektaş bu ilkeyi benimsemiş, kültürlenmeyi (kültür bilinci edinmeyi ve kültürüne sahip çıkmayı) mimarın eğitiminde ve meslek pratiğinde öncelikli olarak ele almıştır. Sabahattin Eyüboğlu'nun Köy Enstitüleri'nde olduğu gibi Mavi Yolculuklar'da önemseydiği ve uyguladığı imece yaşam, ortak öğrenme ve toplu üretim yöntemlerini Bektaş da benimsemekte; “petekgöz” olgusuyla vurguladığı gibi bireysel gelişimin daha geniş bir çerçevede topluluk içinde farklı fikirlerin, farklı bakış açılarının katkılarıyla mümkün olabileceğini düşünmektedir. Bektaş'ın mimarlık işliğinin kurgusunda da sürdürdüğü “petekgöz” yaklaşımı proje sürecinin ve üretiminin ortaklaşa bir iş planı içinde yapılmasında da gözlenmektedir. Bu

plan içinde bir proje bireysel olarak tek bir kişinin sorumluluğu altında değildir; Bektaş’a göre bir projeden herkes sorumlu ve haberdar olmalı, işlikte çalışan herkes de aynı şekilde birbirinden sorumlu olmalıdır.

Mavi Anadoluocular “modern öncü” rolünü benimsemiş olsalar da “okumuş” bir grup insan olarak gerçekleştirdikleri Mavi Yolculuklar, topluluk bilinci ve Anadolu aydınlanması amaçlarını bu grubun dışındaki insanlara ulaştırmamaktadır. Bektaş, kültürel bilinçlenme ve aydınlanma sürecini farklı bir açıdan ele almış; okul olarak kurguladığı yönteminde katılım ve petekgöz aracılığıyla farklı grupların birbirleriyle fikir alış verişinde bulunmalarını sağlamayı amaçlamıştır. Bu paylaşım ortamı, yaz okullarının programında belirgindir; yapılan işler, analizler, tasarımlar yaz okulunun gerçekleştirildiği yerleşimde yaşayanlar ile paylaşılır, kitap olarak daha geniş bir okuyucu-izleyici kitlesine ulaşmak üzere yayımlanır. Dolayısıyla Bektaş’ın farklı alanlarda yer alan Anadolu insanına ulaşma çabasından söz edilebilir. Yine de Bektaş’ın, Anadolu’da yaptığı Yeşil Yolculuklar’a rağmen inceleme kitaplarında çoğunlukla Mavi Yolculuk coğrafyalarını konu edinmesi nedeniyle öğrendiği bilgiyi aktarma çabasında bazı bölgelerin eksik kaldığı ve paylaşımın tüm Anadolu’ya ulaşmadığı söylenebilir.

Bektaş’ın, Mavi Anadoluocular’ın Batı’yı merkez olarak gören büyük anlatıya alternatif olarak ürettikleri Anadolu’nun evrensel medeniyetin kaynağı olduğu söyleminden farklı olarak “Anadoluculuk” değil “Anadolululuk” vurgusuyla Anadolu coğrafyasını yerel bir merkez olarak öne çıkarmaya çalıştığı söylenebilir. Batı merkezli evrensel-yerel ikiliğine odaklanan büyük anlatıya karşılık Anadolululuğu yerel-modern bir anlatı oluşturan Anadolu merkezli bir söylem haline getirme amacı kültürel ve mimari alanda çağdaş bir yorum olarak değerlendirilebilir. Mavi Anadoluocular çağdaşlığı evrensel olma ölçütü ile değerlendirirken, Bektaş için önemli olan evrenselliği yücelten Batı’nın modernlik anlatısı içinde yer almak değil, Anadolu coğrafyasının sahip olduğu yerel kültürün içindeki evrensel potansiyeli açığa çıkarmak üzere yerel-modern bir söylem ve üretim gerçekleştirmektir. Böyle bir üretim yerelliğin modernliğini açığa çıkarma amacına yönelik görülebileceğinden, ulusal/milli mimarlık anlayışındaki gibi ulusal sınırlar içinde ulusa özgü bir mimarlık olmanın ötesinde modernlik çerçevesine yerleşecek evrensel niteliğe ulaşmayı da gerektirir.

1950’ler sonrası dönemde mimarın sosyal sorumluluğunun dünyada ve Türkiye’de öne çıkmasıyla toplumsal konularda mimarlar aktif roller almışlardır. Mimarlıkta konumlandırılmış ve bölgeselci yaklaşımlar, yerel coğrafya özellikleri ile birlikte toplumsal ve kültürel konuları da öne çıkarmış; bu doğrultuda modern mimarlığın erken döneminde yersizliğin savunulduğu söylemlerin yerini yere odaklanan söylemler almıştır. Modern mimarlık evrensellik ve yersizlikle bağdaştırılan bir icat olarak ele alınacak olursa, bölgesel mimarlık da bir modern icat olarak görülebilir. Modern mimarlık kavramı her dönemde farklı bir anlam ifade etmektedir; 1950’ler sonrası dönemin modernliğinde bölgesel yaklaşımların ağırlıkta olduğu gözlenmektedir. Modernliğin yersizlikle bağdaştırılması bu yönde kurgulanan bir icat olmasından kaynaklanmaktadır; oysa yerle bağlantı kuran ve yerin ruhunu içselleştirerek üretilen mimarlık da modern bir yaklaşımı çağrıştırmaktadır. Türkiye’de 1960’larda bölgesel yaklaşımlar, 1940’larda etkili olan milli vurgu yerine, coğrafi konumu ve yerel/bölgesel/yöresel kültürü öne çıkaran yaklaşımlar olarak gelişmiştir. Bu kapsamda, Sedat Eldem’in 1930’lu yılların sonunda başlattığı “Milli Mimari Semineri” ile coğrafyadan çok ulusallığa odaklanan bir bölgeselciliğe işaret etmekte olduğu söylenebilir; ancak bununla birlikte, Tanyeli’nin (2007b) değindiği gibi, bir sivil mimarlık arşivi oluşturma amacıyla bu çalışma anonim mimarlığı da öne çıkarmaktadır. Bektaş ise Anadolu vurgusuyla ulusallığı değil coğrafyayı, konumlanan, kültür mirasının devamlılığını sağlayan yer olarak Anadolu’yu öne çıkarmaktadır. Bektaş, Anadolu’nun farklı bölgelerinin çeşitli kültürel özelliklerine ve çeşitliliğin getirdiği kültürel zenginliğin kaynağı olarak gördüğü Anadolu geleneklerinin tanımladığı yaşam biçimine odaklanan bir bölgesel yaklaşımı benimsemektedir. Bektaş’ın Anadolu coğrafyasının farklı bölgelerini ele almasıyla coğrafyaya, insan ve toplum ihtiyaçlarına odaklanmasıyla modernliğe ait olan ve 20. yüzyılın ikinci yarısının bölgeselci arayışları kapsamında bu tezde “bölgeye konumlanan modernlik” olarak tanımlanan tutumu benimsediği sonucuna varılmıştır.

Bu çalışma, daha önce de belirtildiği gibi, Bektaş’ın yolculuk pratiği ile yerel-modern olarak nitelenen “Anadolulu” mimarlık söyleminin ilişkisine ve bu çerçevede mimari üretimi de içeren okul kurgusunda Mavi Anadolucular’dan etkilenecek kendi yorumuyla sürdürdüğü yolculuklara odaklanmıştır. Bektaş Mavi Yolculuklar’ı kültürlenme/aydınlanma aracı olmanın yanında mimarlık alanındaki çalışmalar için bir öğrenme ve mesleki gelişim/olgunlaşma yönteminin kurgulanacağı bir zemin olarak görmüştür. Yolculuklar, gerçek yaşamla bağlantı kuran, mimarın gidilen bölgenin

insanlarıyla ve coğrafi-kültürel özellikleriyle yeniden karşılaşarak bunları tanımasını sağlayan bir süreç olmanın yanında, mimarlık eğitimini tamamlayan bir unsur olmasıyla da önemlidir. Bu çalışmada Bektaş'ın Anadolu'yu bilme ve Anadolu'dan öğrenme olanağı yaratan yolculuğu, yerelliğin keşfinde modern bir arayış ve yerel-modern anlatının oluşturulmasında bir anahtar olarak ele aldığı sonucuna varılmıştır. Bektaş, evrensellik anlatısında Anadolu'nun yerini sağlamlaştırmayı amaçlayan Mavi Anadolucular'ın "Mavi" yolculuklarını dönüştürerek, mimarın Anadolu yolculukları ile Anadolu'yu yeni bir bakışla keşfederek yeniden tanımlaması ve böylece kendi yerel anlatısını oluşturması amacına yönelik bir okul kurgusuna yönelmiştir.

Bu bağlamda bu çalışma, mimarın yolculuk aracılığıyla evrensellik arayışını aşıl原因 büyük anlatıları aşarak yerel kültürün evrensel potansiyelini keşfetmeye odaklanan küçük/parçacıl anlatılara yönelmesi yönünde kavramsal bir tartışma açmaktadır. Bektaş'ın bu çalışmada incelenen yaklaşımı, yerelliğin keşfinde bir kılavuz olarak yolculuğun, evrensel-yerel ikiliğini aşma hedefiyle yerel-modern bir söylem ve pratik oluşturma arayışında bir anahtar olarak öne çıkmaktadır. İleri çalışmalarda, "evrensel özne" olarak araştırılacak farklı mimarların yolculukları incelenebilir, onların keşfettikleri farklı modernlikler tanımlanabilir.

KAYNAKLAR

- Acar, S. (2013). Intersecting Routes of Architectural Travel, Photography, and Survey Books in the Nineteenth Century, Micheline Nilsen (Editör), *Nineteenth Century Photographs and Architecture: Documenting History, Charting Progress, and Exploring the World*, England & USA: Ashgate Publishing, 75-92.
- Akcan, E. (2009a). *Çeviride Modern Olan: Şehir ve Konutta Türk-Alman İlişkileri*, İstanbul: YKY, 10-19.
- Akcan, E. (2009b). Eldem, Arseven, Egli ve “Türk Evi” Tezinin Algılanan Nesnelliği, Bülent Tanju, Uğur Tanyeli (Derleyenler ve sergi küratörleri), *Sedad Hakkı Eldem II: Retrospektif*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve araştırma Merkezi, Ofset Yapımevi, 47-53.
- Aksu, Ö. (2007). *Yerel Kültür ve Mimarlık İlişkisi: Cengiz Bektaş Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, 152-155.
- Akyol, M., Boyacıoğlu, E. ve Altan, T. Elvan (2019) “Mimarlık ve Yolculuk Pratiği: Cengiz Bektaş’ın “Anadolululuk” Söylemi” *Mimarlık*, 407, 46-50.
- Alofsin, A. (2007). Constructive Regionalism, Vincent B. Canizaro (Editör), *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, New York: Princeton Architectural Press, 368-373.
- Ambroziak, B. M. (2005). The Necessity for Seeing”, Brian M. Ambroziak (Haz.), *Michael Graves: Images of A Grand Tour*, New York: Princeton Architectural Press, 1-14.
- İnternet: Arkitera, Arkiv, URL: <http://www.arkiv.com.tr/proje/klup-ora-tatil-koyu/2639>, Son Erişim Tarihi: 26/05/2019.
- Aruoba, O. (2012). *Yürüme*, İstanbul: Metis, 69-165, 183-203.
- Atabay, M. (2008). Anadoluculuk, Tanıl Bora ve Murat Gültekingil (Editörler), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4: Milliyetçilik*, İstanbul: İletişim Yayınları, 515-519.
- Aycı, H. ve Boyacıoğlu, E. (2012). A Reading in Critical Regionalism: Analysis of Two Houses by Han Tümertekin, *Open House International*, 37, 93-104.
- Bacon, F. (1994). Gezi Üstüne, *Denemeler*, Akşit Göktürk (Çev.), İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 104-106.
- Bancı, S. (2018). *Matbu Mimarlıklar: Türkiye’de 1950’lerden 1980’lere Mimar Oto-Monografileri*, Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Bancı, S. (2016). *Printed Architectures: Architects’ Auto-Monographs in Turkey, 1950s-1980s*, Doktora Tezi, ODTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 125-143.

- Baran, M. K. (2011). *Travelling/Writing/Drawing: Karl Friedrich Schinkel's Architectural Journey to Italy (1824)*, Yüksek Lisans Tezi, ODTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 12.
- Barthes, R. (1989). On Reading, *The Rustle of Language*, Berkeley& Los Angeles: University of California Press, 33-43.
- Batur, A. (2005). *A Concise History: Architecture in Turkey during the 20th Century*. İstanbul: Chamber of Architects of Turkey, 37, 46-53, 63, 80.
- Batur, E. (2007). Yola Çıkmak, Yolcu Çıkmak, *P Dünya Sanatı Dergisi*, 45, Gezi ve Sanat, 24-33.
- Baudelaire, C. (1970). Modernity, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Jonathan Mayne (Editör), London: Phaidon Press, 12-15.
- İnternet: Bauhaus-Archiv, Idea, URL: https://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/44_idee/, Son Erişim Tarihi: 07/04/2019.
- İnternet: Bauhaus-Archiv, Life at the Bauhaus, URL: https://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/46_leben_am_bauhaus/, Son Erişim Tarihi: 07/04/2019.
- Baydar Nalbantoğlu, G. (1997). Silent Interruptions: Urban Encounters with Rural Turkey, Reşat Kasaba ve Sibel Bozdoğan (editörler), *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, Seattle & Londra: University of Washington Press, 192-210.
- Bektaş, C. (2019a). *Yazarın Soruları ve Cengiz Bektaş'ın Yanıtları*. Elektronik mail.
- İnternet: Bektaş, C. (2019b, Nisan). *Kalebodur'la Mimarlar Konuşuyor*, Celal Abdi Güzer (söyleşiyi yapan), URL: <http://mimarlarlarkonusuyor.com/soylesiler/cengiz-bektas>, Son Erişim Tarihi: 06/05/2019.
- Bektaş, C. (2018a, 3 Mart). *Yazarın Röportajı*, Ses Kaydı, Kuzguncuk, İstanbul.
- Bektaş, C. (2018b). *Türk Evi*, İstanbul: YEM Yayın, (4. Baskı), 31, 43-74, 99, 115, 146.
- İnternet: Bektaş, C. (2017a). Yüksek Mimar Cengiz Bektaş ile Mavi Anadoluculuk Röportajı, Burak Baş (röportajı yapan), *Arkeofili*, URL: <http://arkeofili.com/yuksek-mimar-cengiz-bektas-ile-mavi-anadoluculuk-roportaji/>, Son Erişim Tarihi: 17/07/2017.
- Bektaş, C. (2017b, 24 Haziran). *Yazarın Röportajı*, Ses Kaydı, Kuzguncuk, İstanbul.
- Bektaş, C. (2016a). *Nazım Hikmet'in Mimarlığa Bakışı*. İstanbul: YEM Yayın, 14, 17.
- İnternet: Bektaş, C. ve Sayın, N. (2016b). *Cengiz Bektaş Arşivi kapsamında Cengiz Bektaş ve Nevzat Sayın ile Söyleşi*, Söyleşi, 23 Aralık 2016, İstanbul, SALT Araştırma Mimarlık ve Tasarım Arşivi. URL: <https://youtube.com/watch?v=DRu21NATkfY>, Son Erişim Tarihi: 08/04/2017.

- İnternet: Bektaş, C. (2016c). Dosya: 2016 Ulusal Mimarlık Ödülleri: Mimar Sinan Büyük Ödülü: Cengiz Bektaş, *Mimarlık*, 390,
URL: <https://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=404&RecID=3980>, Son Erişim Tarihi: 09/07/2019.
- Bektaş, C. (2015a). *Azra Erhat Mektupları – 1*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 154.
- Bektaş, C. (2015b). *Barış Sofrası*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın. (2. Baskı), 9, 25.
- Bektaş, C. (2013). *Bedri Rahmi Nakışlı Bir Deneme*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, (3. Baskı), 21.
- Bektaş, C. (2012a). *Mimarlık Nedir? Mimar Ne Yapar?* İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 7.
- Bektaş, C. (2012b). *Yaz Okulları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınlar, 9-18, 31-57.
- Bektaş, C. (2011a). *Aigina, Poros, Hydra, Midilli, Sakız*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 9, 19, 32, 55-63.
- Bektaş, C. (2011b). *Anadolu’lu İnsan Olmak*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 105.
- Bektaş, C. (2010). *Cumartesi Buluşmaları: Mimarlar Deneyimlerini Paylaşıyor, Cengiz Bektaş*, İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükşehir Şubesi, 9, 12, 14.
- İnternet: Bektaş, C. (2007a). Özgeçmişi, Çat Kapı: Bektaş Mimarlık Bürosu, YEM arşiv. *Mimarizm*,
URL: http://www.mimarizm.com/makale/ozgecmisi_113294?sourceId=123177, Son Erişim Tarihi: 07/02/2017.
- İnternet: Bektaş, C. (2007b). Cengiz Bektaş: Mimar Yalan Söylememeli, Çat Kapı: Bektaş Mimarlık Bürosu, YEM arşiv. *Mimarizm*,
URL: http://www.mimarizm.com/makale/cengiz-bektas-mimar-yalan-soylememeli_113316?sourceId=123177, Son Erişim Tarihi: 07/02/2017.
- İnternet: Bektaş, C. (2007c). Projeleri, Çat Kapı: Bektaş Mimarlık Bürosu, YEM arşiv, *Mimarizm*.
URL: http://www.mimarizm.com/makale/projeleri_113295?sourceId=123177, Son Erişim Tarihi: 07/02/2017.
- Bektaş, C. (2004). *Halk Yapı Sanatından Bir Örnek: Antalya*, İstanbul: Bileşim Yayıncılık (2. Baskı), 111.
- İnternet: Bektaş, C. (2003b). Röportaj: “Portre & Röportaj: Ozan, Yazar ve Yüksek Mimar... Cengiz Bektaş” *Yalıtım*, 45 (Kasım-Aralık 2003),
URL: http://www.yalitim.net/?pid=24295#.WNoP2_yjcs, Son Erişim Tarihi: 28/03/2017.

- Bektaş, C. (2001a). *Çağdaş Türkiye Mimarları Dizisi 4*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 11, 62.
- Bektaş, C. (2001b). Önsöz, Bektaş (2006) *Anadolu’lu İnsan Olmak*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 6-7.
- Bektaş, C. (1999). Kültür Sanat Gelenek Mimarlık, *Mimarlık*, 287, 33.
- Bektaş, C. (1996). *Kültür Kirlenmesi*, İstanbul: Tasarım Yayın Grubu, 83, 86, 110.
- Bektaş, C. (1995). *Benim Oğlum Bina Okur*, İstanbul: Tasarım Yayın Grubu, 14-24, 37, 62-70.
- İnternet: Bektaş, C. (1994). Söyleşi: “An Interview with Turkish Architect/Poet Cengiz Bekt: Space and Poetry”, Siobhan La Piana (söyleşiyi yapan), URL: <http://quod.lib.umich.edu/j/jii/4750978.0001.206?view=text;rgn=main>, Son Erişim Tarihi: 14/06/2017.
- Bektaş, C. (1987). Bir Mimar, *Mimarlık* 87 (5-6), 81-94.
- Bektaş, C. (1985). Mavi Yolculuk ve Vakfının Öyküsü, *TURSAB Dergisi*, 33, 16-17.
- Bektaş, C. (1984a) *Akdeniz + Dört Kişiydiler Bir de Ben + Ustalarım*. İstanbul: Yazko. (3. Baskı).
- Bektaş, C. (1984b). Profile: Bektaş Participatory Architectural Workshop, Turkey, Hasan-Uddin Khan (Röportajı yapan), Suha Özkan (Metne aktaran), *Mimar: Architecture in Development*, 13, 47-65.
- Bektaş, C. (1982). Söyleşi: Mimarlık, Çevre ve Anlam, Atilla Yücel (Söyleşiyi yapan), *Mimarlık*, 82 (11-12), 26-34.
- Bektaş, C. (1979a). Halkın Elinden Dilinden, *Mimarlık*, 159, 5-7.
- Bektaş, C. (1979b). Kuşadası Evleri 2, Halkın Elinden Dilinden, *Mimarlık*, 161, 4-6.
- Bektaş, C. (1978a). Halkın Elinden Dilinden, *Mimarlık*, 155, 3-6.
- Bektaş, C. (1978b). Halkın Elinden Dilinden, *Mimarlık*, 156, 3-6.
- Bektaş, C. (1976a). Halkın Elinden Dilinden, *Mimarlık*, 146, 8-9.
- Bektaş, C. (1976b). Halkın Elinden Dilinden, *Mimarlık*, 147, 24-30.
- Bektaş, C. (1970a). Expo 70 den Bir İki İzlenim, *Mimarlık*, 84, 37-41.
- Bektaş, C. (1970b). 1970’te Mimarimiz anketine “Cevaplar”, *Mimarlık*, 86, 38-54.
- Bektaş, C. (1967). *Mimarlıkta Eleştiri*, Ankara: Dost Yayınları, 29-30, 41-42, 58-59, 71.
- İnternet: Bektaş, C. *Evrensel*, URL: <https://www.evrensel.net/yazar/15/cengiz-bektas>.

Belser, F. (Semineri yorumlayan) (1982). “Fiziksel Çevrenin Oluşumuna Halkın Katılımı” Semineri, 13-20 Mayıs 1981, *Mimarlık* 82 (1), 2-5.

İnternet: Belge, M. (2006). Mavi Anadolu Tezi ve Halikarnas Balıkçısı, *Birikim*, 210.
URL: <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/4876/mavi-anadolu-tezi-ve-halikarnas-balikcisi#.WVY7ZYTjcs>,
Son Erişim Tarihi: 30/06/2017.

Berköz, E. (2009). Uzak Komşum, *Cengiz Bektaş Mavi Yolculukta 75 Yıl: “Cengiz Bektaş: Kısacık Şiirlerinde Büyük Öyküler: Mimarlığında Sevginin Alınları”* (Etkinlik Kitapçığı: Cengiz Bektaş’ın 75. Yaşını kutlama etkinliği, Bahçeşehir Üniversitesi, 24 Mayıs 2009), İstanbul: Türkiye Yazarlar Sendikası ve TMMOB Mimarlar Odası, 10.

Bhabha, H. (1994). Introduction: Locations of Culture, *The Location of Culture*. London: Routledge, 1-27.

Bilsel, C. (2007). ‘Our Anatolia’: Organicism and the Making of Humanist Culture in Turkey, *Muqarnas*, 24, *History and Ideology: Architectural Heritage of the “Lands of Rum”*, 223-241.

Bohls, E. A. (2005). Introduction, Elizabeth A. Bohls ve Ian Duncan (Editörler), *Travel Writing 1700-1830: An Anthology*, New York: Oxford University Press, Oxford World’s Classics, xiii-xxvii.

Bora, T. (2017). Mavi Anadolu, *Cereyanlar: Türkiye’de Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İletişim, 88-90.

Boyacıoğlu, E. (2010). Uluslararası-Ulusal Karşıtlığı Arasında Bruno Taut, Jale N. Erzen (Editör), *Mimarlıkta Estetik Düşünce*, Ankara: TMMOB Mimarlar Odası, 135-141.

Bozdoğan, S. ve Akcan, E. (2012). *Turkey: Modern Architectures in History*. Reaktion Books, Great Britain, 7-16, 17-48, 105-138, 139-170, 171-202, 203.

Bozkurt, Ö. (2012). At Sirtında Bir Hümanist: Montaigne’in Orta Avrupa ve İtalya Yolculuğu, Michel de Montaigne, *Yol Günlüğü*, İstanbul: YKY, 9.

Brainard, G, Mehta, R., Moran T. (2008). Introduction, *Perspecta*, 41, *Grand Tour*, The MIT Press, 9.

İnternet: Britannica, URL: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/504562/rite-of-passage>, Son Erişim Tarihi: 27/03/2015.

Canizaro, V. B. (Editör) (2007). *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, New York: Princeton Architectural Press, 42, 56, 96, 368.

Cengiz, G. (2009). Cengiz Bektaş İçin..., *Cengiz Bektaş Mavi Yolculukta 75 Yıl: “Cengiz Bektaş: Kısacık Şiirlerinde Büyük Öyküler: Mimarlığında Sevginin Alınları”* (Etkinlik Kitapçığı: Cengiz Bektaş’ın 75. Yaşını kutlama etkinliği, Bahçeşehir

- Üniversitesi, 24 Mayıs 2009), İstanbul: Türkiye Yazarlar Sendikası ve TMMOB Mimarlar Odası, 11.
- Chiu, C.-Y. (2016). China Receives Utzon: The Role of Jørn Utzon's 1958 Study Trip to China in His Architectural Maturity, *Architectural Histories, Special Issue: Travel*, 4(1), 12, 1-25. DOI: <http://doi.org/10.5334/ah.182>.
- Clifford, J. (1997a). Prologue: In Medias Res, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1-16.
- Clifford, J. (1997b). Travelling Cultures, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 17-46.
- Costanzo, D. R. (2009). *The Lessons of Rome: Architects at the American Academy, 1947-1966*, PhD Thesis, The Pennsylvania State University, The Graduate School College of Arts and Architecture, Art History, 5, 87, 257.
- İnternet: Costanzo, D. R. (2008). Travel, Architecture and the Postwar 'Grand Tour', *University of Toronto Art Journal*, 1, *Constructing Identities*. URL: <https://utaj.library.utoronto.ca/index.php/utaj/article/view/4848>, Son Erişim Tarihi: 21/04/2015.
- Cuche, D. (2013). *Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı*, Turgut Arnas (çev.), İstanbul: Bağlam, 10-43.
- Cummins, G. (2007). Gezgin Kutular, Ceren Özpınar (çev.), *P Dünya Sanatı Dergisi*, 45, Gezi ve Sanat, 98-103.
- İnternet: Çıraklı, M. Z. (2007). *e-debiyat: Kanon'a Dair*. URL: <http://mzekicirakli.blogspot.com.tr/2007/12/kanona-dair.html>, Son Erişim Tarihi: 19/10/2017.
- Darley, G. (2008). Wonderful Things: The Experience of the Grand Tour, *Perspecta*, 41, *Grand Tour*, The MIT Press, 17-25, 28-29.
- Deren, S. (2008). Türk Siyasal Düşüncesinde Anadolu İmgesi, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 4: Milliyetçilik*, Tanıl Bora ve Murat Gültekin (Editörler), İstanbul: İletişim Yayınları, 533-540.
- Deriu, D., Piccoli, E. ve Turan Özkaya, B. (2016). Travels in Architectural History, *Architectural Histories, Special Issue: Travel*, 4(1), 19, 1-7. DOI: <http://dx.doi.org/10.5334/ah.234>.
- İnternet: Dirim, D. (2016). Söyleşi: "Bektaş, Cengiz Arşivi Çoklu Okumalar", *XXI Dergisi*, URL: <https://www.xxi.com.tr/soylesiler/cengizbektasarsivicokluokumalar>, Son Erişim Tarihi: 26/01/2017.
- Eldem, S. H. (1940). Yerli Mimariye Doğru, *Arkitekt*, 03 (04), 69-74.
- Eldem, S. H. (1936). Boğaziçinde Bir Yalı, *Arkitekt*, 04, 106-110.

- Elias, N. (2002). *Uygarlık Süreci: Sosyo-Oluşumsal ve Psiko-Oluşumsal İncelemeler*. İstanbul: İletişim Yayınları. (2. Baskı), 9, 73-79.
- Erhat, A. (2005). *Mavi Yolculuk*, İstanbul: Can Yayınları, 13-15, 23-50, 65-81, 102-196, 254-257.
- Erhat, A. (1979). *Mavi Anadolu*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 3-8, 13-14.
- Erhat, A. (1976). Mavi Gezi Bir Ağaçtır Dalları Deniz, Cengiz Bektaş (2013), *Bedri Rahmi Nakışlı Bir Deneme*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları. (3. Baskı), 9-14.
- İnternet: Eroyan, A. (2016). Cengiz Bektaş Arşivi SALT'ta, *Mimarizm*, URL: http://www.mimarizm.com/haberler/gundem/cengizbektasarsivisalтта_125195, Son Erişim Tarihi: 26/01/2017.
- Erol, T., Ural, M., Çalıkoğlu, L., Berk, İ. Ve Edgü, F. (1998). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri*, İstanbul: Milli Reasürans Sanat Galerisi.
- Erzen, J. N. (2011). *Çoğul Estetik*, İstanbul: Metis, 167.
- Erzen J. N. (2015). *Üç Habitus: Yeryüzü, Kent, Yapı*, İstanbul: YKY, 158.
- Eyüboğlu, B. R. (1953). *Cânım Anadolu*. İstanbul: Varlık Yayınları, 3, 33.
- Eyüboğlu, S. (1994). *Mavi ve Kara*, İstanbul: Çağdaş Yayınları. (4. Baskı), 5-18, 96, 100, 153-190.
- Eyüboğlu, S. (1974). *Sanat Üzerine Denemeler*, İstanbul: Cem Yayınevi, 478, 487.
- Foster, H. (1983). Postmodernism: A Preface, Hal Foster (Editör), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington: Bay Press, ix-xvi.
- Frampton, K. (2007a). The International Style: Theme and Variations 1925-65, *Modern Architecture: A Critical History*, London, UK: Thames & Hudson, (4. Baskı), 248-261.
- Frampton, K. (2007b). Ten Points on an Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic, Vincent B. Canizaro (Editör) *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, New York: Princeton Architectural Press, 375-385.
- Frampton, K. (1983). Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance, Hal Foster (Editör), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington: Bay Press, 16-30.
- Frampton, K. (1996). Prospects for a Critical Regionalism, Kate Nesbitt (Editör), *Theorizing A New Agenda For Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, New York: Princeton Architectural Press, 470-482.

- Goldhagen, S. W. (2000). Coda: Reconceptualizing the Modern, Sarah Williams Goldhagen & Rejean Legault (Editörler), *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Canadian Center for Architecture, Montreal ve Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press, 301-323.
- Graves, M. (2005). The Necessity for Drawing: Tangible Speculation, Brian M. Ambroziak (haz.), *Michael Graves: Images of A Grand Tour*, New York: Princeton Architectural Press, 235-245.
- Gurallar, N. (1999). *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık*, İstanbul: İletişim, 139.
- Gülek, İ. (2009). Dalı Dal, Meyvesi Bal Bir Koca Ağaç, *Cengiz Bektaş Mavi Yolculukta 75 Yıl: "Cengiz Bektaş: Kısacık Şiirlerinde Büyük Öyküler: Mimarlığında Sevginin Alınları"* (Etkinlik Kitapçığı: Cengiz Bektaş'ın 75. Yaşını kutlama etkinliği, Bahçeşehir Üniversitesi, 24 Mayıs 2009), İstanbul: Türkiye Yazarlar Sendikası ve TMMOB Mimarlar Odası, 12.
- Günyol, Vedat (1994). Dördüncü Bası için Önsöz, Sabahattin Eyüboğlu, *Mavi ve Kara* İstanbul: Çağdaş Yayınları. (4. Baskı), 6-7.
- Gürel, M. Ö. (2016). *Mid-Century Modernism in Turkey: Architecture Across Cultures In The 1950s and 1960s*. New York ve Londra: Routledge, 2, 4.
- Güvenç, B. (2003) (7. Baskı). *Türk Kimliği: Kültür Tarihinin Kaynakları*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 55, 251.
- Güvenç, B. (2002). *Kültürün ABC'si*, İstanbul: YKY. (2. Baskı), 65, 78, 85-87, 109.
- Güvenç, B. (1991). *İnsan ve Kültür*, İstanbul: Remzi Kitabevi. (5. Baskı), 78, 84, 95-101.
- Habermas, J. (1983). Modernity: An Incomplete Project, Hal Foster (Editör), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington: Bay Press, 3-15.
- Harper, G. (2014). The Use of Analogy and Metaphor: Jorn Utzon's Other China. Bildiri: *4th International Utzon Symposium 7-9 Mart 2014 'What Would Utzon Do Now?'*
- Harris, H. H. (2007). Regionalism and Nationalism in Architecture, Vincent B. Canizaro (Editör) *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, New York: Princeton Architectural Press, 56-64.
- Hasol, D. (2009). Mimarının Şiiri, Şiirin Mimarisi..., *Cengiz Bektaş Mavi Yolculukta 75 Yıl: "Cengiz Bektaş: Kısacık Şiirlerinde Büyük Öyküler: Mimarlığında Sevginin Alınları"* (Etkinlik Kitapçığı: Cengiz Bektaş'ın 75. Yaşını kutlama etkinliği, Bahçeşehir Üniversitesi, 24 Mayıs 2009), İstanbul: Türkiye Yazarlar Sendikası ve TMMOB Mimarlar Odası, 9.
- Heynen, H. (1999). *Architecture and Modernity: A Critique*. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press, 8-12, 157, 220.

- Hobsbawm, E. J. (2006). *Geleneğin İcadı*, İstanbul: Agora kitaplığı.
- Hultzs, A. (2014). *Architecture, Travellers and Writers: Constructing Histories of Perception 1640-1950*, London, UK: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 58-76.
- Işın, E. (2012). Cumhuriyetin Şahdamarı: Köy Enstitüleri, *Düşünen Tohum Konuşan Toprak Cumhuriyetin Köy Enstitüleri 1940-1954*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 12-16.
- Jones, K. B. (2001). Unpacking the Suitcase: Travel as Process and Paradigm in Constructing Architectural Knowledge, Andrzej Piotrowski, Julia Williams Robinson (Editörler), *The Discipline of Architecture*, Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press, ProQuest ebrary, Son Erişim Tarihi: 26/01/2015, 127-157.
- Kabaağaçlı, C. Ş. (1997). *Mavi Sürgün*. Ankara: Bilgi Yayınevi. (10. Baskı), 16-39, 124-183, 203-204.
- Kabaağaçlı, C. Ş. (1995). *Düşün Yazıları*. Ankara: Bilgi Yayınevi. (4. Baskı), 15, 17.
- Kabaağaçlı, C. Ş. (1993). Asya – Küçük Asya – Anadolu, *Merhaba Anadolu*. Ankara: Bilgi Yayınevi. (5. Baskı), 13-16.
- Kahn, L. I. (1973). *The Notebooks and Drawings of Louis I. Kahn*, Richard Saul Wurman and Eugene Feldman (der.), Cambridge, Mass. and London, England: The MIT Press, 6, 25-26, 75.
- Karacasu, B. (2009). ‘Mavi Kemalizm’ Türk Hümanizmi ve Anadoluculuk, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 2: Kemalizm*, Tanıl Bora ve Murat Gültekinil (Editörler), İstanbul: İletişim Yayınları, 334-343.
- Kızıler, R. (Editör) (2008). *Bedri Rahmi Eyüboğlu Mavi Yolculuk Defterleri*, Mehmet Eyüboğlu (yayına hazırlayan), Sami Önal (defterleri günümüz yazısına çeviren), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kortan, E. (1974). *Türkiye’de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi 1960-70*. Ankara: METU Faculty of Architecture, 94.
- Kroeber, A. L. ve Kluckhohn, C. (1952). *Culture A Critical Review of Concepts and Definitions*. Cambridge, Massachusetts, USA: Harvard University Printing Office, Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, 43-45, 96.
- Kuban, D. (2001). Cengiz Bektaş: Mimarlık ve Ussal Şiir, *Çağdaş Türkiye Mimarları Dizisi 4*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 27-35.
- Kuban, D. (1986a). 1980’lerde Türkiye’de Mimarlık: Genel Bir Değerlendirme, *Mimarlık* 86 (2), 29-30.

Kuban, D. (1961a). Bizde Rejyonelizm Üzerine, *Mimarlık ve Sanat*, 1(1), 14-15.

Kütükçüoğlu, B. (2017). Spatial Visions of Blue Anatolia: An Architectural Reading of Azra Erhat's Travels, Thomas Dittelbach ve Agnes Sebestyén (Editörler), *Light Colour Line - Perceiving the Mediterranean: Conflicting Narratives and Ritual Dynamics*, Germany: Georg Olms Verlag AG, 31-45.

Labarta, C. (2011). The Inner Journey of Luis Barragan, Craig Buckley ve Pollyhanna Rhee (Editörler), *Architects' Journeys: Building, Travelling, Thinking*, Columbia University, New York: GSAPP Books, 104-134.

Le Corbusier (1986). *Towards a New Architecture*, USA: Dover Publications, 227.

Mallgrave, H. F. (2005). The International Style Exhibition, *Modern Architectural Theory: A Historical Survey: 1673-1968*, Cambridge, UK; New York, USA: Cambridge University Press, 298-304.

Meredith, M. (2008). Radical Inclusion! (A Survival Guide for Post-Architecture), *Perspecta*, 41, *Grand Tour*, The MIT Press, 10-16.

İnternet: Mimdap, URL: <http://www.mimdap.org>, Son Erişim Tarihi: 21/06/2019.

Mumford, L. (2007). Exerpts from the South in Architecture, Vincent B. Canizaro (Editör), *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, New York: Princeton Architectural Press, 96-101.

Mumford, L. (1967). *The South in Architecture*, DA CAP.

Mumford, L. (1952). *Art and Technics*, New York: Columbia University Press, 136.

Mumford, L. (1947). The Skyline [Bay Region Style], Joan Ockman ve Edward Eigen (Editörler) (1993), *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, USA: Columbia Books of Architecture & Rizzoli (Özgün: *The New Yorker*, 11 Ekim 1947, 106-109. Courtesy of the Gina Maccoby Literary Agency), 108-109.

Nesbitt, K. (1996a). Introduction to "Prospects for a Critical Regionalism", Kate Nesbitt (Editör), *Theorizing A New Agenda For Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, New York: Princeton Architectural Press, 468-469.

Nesbitt, K. (1996b). Introduction to "Why Critical Regionalism Today?", Kate Nesbitt (Editör), *Theorizing A New Agenda For Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, New York: Princeton Architectural Press, 483.

Ockman, J. (1993a). Introduction, Joan Ockman ve Edward Eigen (Editörler), *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology* USA: Columbia Books of Architecture & Rizzoli, 13-24.

Ockman, J. (1993b). Introduction to Lewis Mumford's (1947) "The Skyline [Bay Region Style]", Joan Ockman ve Edward Eigen (Editörler), *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology* USA: Columbia Books of Architecture & Rizzoli, 107.

İnternet: Online Etymology Dictionary (*journey, travel, travailen, voyage, trip*), URL: <http://www.etymonline.com/>, Son Erişim Tarihi: 02/04/2015.

Özer, B. (1964a). *Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Doktora Tezi, 49-87.

Özer, B. (1964b). Mimarimiz ve Araştırma, *Mimarlık*, 14, 5-6.

Özer, B. (1965). Mimaride Üslup, Batı ve Biz, *Mimarlık*, 25, 17-28.

Özkan, S. (2007). Regionalism within Modernism, Vincent B. Canizaro (Editör), *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, New York: Princeton Architectural Press, 102-109.

Papapetros, S. (2011). Le Corbusier and Freud on the Acropolis: Notes on a Parallel Itinerary, Craig Buckley ve Pollyhanna Rhee (Editörler), *Architects' Journeys: Building, Travelling, Thinking*, Columbia University, New York: GSAPP Books, 136-171.

Pozo, J. M. ve Medina, J. A. (2011). Paper Taken on Trips, Trips Taken on Paper, Craig Buckley ve Pollyhanna Rhee (Editörler), *Architects' Journeys: Building, Travelling, Thinking*, Columbia University, New York: GSAPP Books, 188-207.

Rasmussen, S. E. (1974). *Experiencing Architecture*, USA: MIT Press, 9-10.

İnternet: RIBA. Pathways to Qualify as an Architect, URL: <https://www.architecture.com/education-cpd-and-careers/how-to-become-an-architect>, Son Erişim Tarihi: 05/05/2019.

Ricoeur, P. (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş*, M. Emin Özcan (çev.), İstanbul: Metis Felsefe, 170.

Ricoeur, P. (2007). Universal Civilization and National Cultures, Vincent B. Canizaro (Editör), *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*. New York: Princeton Architectural Press, 42-53.

Roberson, S. L. (2001). Defining Travel: An Introduction, Susan Roberson (Editör), *Defining Travel: Diverse Visions*, University Press of Mississippi, xi-xxvi.

Said, E. (1984). Traveling Theory, *The World The Text and The Critic*. London: Vintage, 226-247.

İnternet: SALT Araştırma Cengiz Bektaş Arşivi, URL: <https://www.archives.saltresearch.org/>, Son Erişim Tarihi: 14/07/2018.

İnternet: SALT Araştırma Cengiz Bektaş Arşivi, flickr, URL: <https://www.flickr.com/photos/saltonline/>, Son Erişim Tarihi: 15/07/2019.

- Savacı, H. C. (2010). *Cumhuriyet Dönemi Ressamlarının (1923-1950) Anadolu Kültürünü Tanımaya Yönelik Çalışmaları ve Türk Resmine Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Bilim Dalı, 76.
- Savaş, F. N. (2012). *Sabahattin Eyüboğlu'nun Sanat ve Sanat Tarihine Bakışının Yazıları Üzerinden Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 68, 207.
- Sayın, N. (2014). *Kalebodur'la Mimarlar Konuşuyor*. Celal Abdi Güzer (söyleşiyi yapan), Kasım 2014, URL: <http://mimarlarlarkonusuyor.com/soylesiler/nevzat-sayin>, Son Erişim Tarihi: 06/05/2019.
- Sennett, R. (2014). *Yabancı: Sürgün Üzerine İki Deneme*. İstanbul: Metis, 69.
- İnternet: Sontag, S. (1984). Model Destinations, *Times Literary Supplement* (22 June 1984), 699–700. Yeniden yayımlanan: Sontag, S. (2017). “Model Destinations”, *Times Literary Supplement*, URL: <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/model-destinations/>, Son Erişim Tarihi: 11/12/2017.
- Stierli, M. (2010). In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour and the revision of Modern Architecture, *AA Files*, 56, 42-63.
- Tanju, B. (2006). Charles-Edouard Jeanneret'nin Doğuya Yolculuğu, *Sanat Dünyamız*, 100, 123-133.
- Tanyeli, U. (2017). *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık*, İstanbul: Metis Yayınları, 311-330.
- Tanyeli, U. (2013). *Rüya, İnşa, İtiraz: Mimari Eleştiri Metinleri*, İstanbul: Boyut, 17, 72-74.
- Tanyeli, U. (2009). *Türkiye'nin Görsellik Tarihine Giriş*, İstanbul: Ofset Yapımevi, 65, 94, 140.
- Tanyeli, U. (2008, Ocak). Evrensel Olan Kim?, *Arredamento Mimarlık*, İstanbul: Boyut, 7.
- Tanyeli, U. (2007a). Önsöz, *Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000*. İstanbul: Garanti Galeri, 8-13.
- Tanyeli, U. (2007b). Mimar Bireyin Doğuşu ve Türkiye, *Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000*. İstanbul: Garanti Galeri, 14-25.
- Tanyeli, U. (2007c). 1900'den Bu Yana Mimarın Bilgi Birikimi ve Kökenleri, *Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000*, İstanbul: Garanti Galeri, 40-47.
- Tanyeli, U. (2007d). Mimar Bireyi Yeniden İnşa Etmek, *Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000*. İstanbul: Garanti Galeri, 456-458.

- İnternet: Tanyeli, U. (1997). Modernizmin Sınırları ve Mimarlık, *Okuma Atlası Sanat*, URL: <http://sanatokuma.blogspot.com.tr/p/modernizmin-snrlar-ve-mimarlk-ugur.html>, Son Erişim Tarihi: 22/05/2018.
- Taut, B. (1938). *Mimari Bilgisi*, Adnan Kolatan (çev.), İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, 75-76.
- Topuz, H. (2009). Sevgili Cengiz Bektaş, *Cengiz Bektaş Mavi Yolculukta 75 Yıl: "Cengiz Bektaş: Kısacık Şiirlerinde Büyük Öyküler: Mimarlığında Sevginin Alınları"* (Etkinlik Kitapçığı: Cengiz Bektaş'ın 75. Yaşını kutlama etkinliği, Bahçeşehir Üniversitesi, 24 Mayıs 2009), İstanbul: Türkiye Yazarlar Sendikası ve TMMOB Mimarlar Odası, 15.
- Traganou, J. (2009). For A Theory of Travel in Architectural Studies, Jilly Traganou ve Miodrag Mitrasinovic (Editörler), *Travel, Space, Architecture*, Surrey, England; Burlington, USA: Ashgate Publishing, 4-26.
- İnternet: Tutumlu, R. (2014). Anadolu Hümanizması'nın Yaratılması: Sabahattin Eyüboğlu, *Kolaj Art*. URL: <http://kolajart.com/wp/2014/10/13/reghan-tutumlu-anadolu-humanizmasinin-yaratilmasi-sabahattin-eyuboglu/>, Son Erişim Tarihi: 12/09/2017.
- Tzonis, A. ve Lefaivre, L. (1996). Why Critical Regionalism Today?, Kate Nesbitt (Editör), *Theorizing A New Agenda For Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, New York: Princeton Architectural Press, 484-492.
- Urgan, M. (1999). *Bir Dinozorun Gezileri*, İstanbul: YKY, 63, 68.
- Van Den Abbeele, G. (1992). Introduction: The Economy of Travel, *Travel as Metaphor: From Montaigne to Rousseau*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, xiii-xxix.
- Wigley, M. (2011). The Myth of the Local, Craig Buckley ve Pollyhanna Rhee (Editörler), *Architects' Journeys: Building, Travelling, Thinking*, Columbia University, New York: GSAPP Books, 208-253.
- Üster, C. (2007). Sunu, *P Dünya Sanatı Dergisi*, 45, Gezi ve Sanat, 1.
- Yavuz, E. (2015). *An Aesthetic Response to an Architectural Challenge: Architecture's Dialogue with the Arts in Postwar Turkey*, Doktora Tezi, ODTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mimarlık Tarihi, 213.
- Yücel, A. (2005). Pluralism Takes Command: The Turkish Architectural Scene Today Renata Holod, Ahmet Evin ve Suha Özkan (Editörler), *Modern Turkish Architecture*. Ankara: Chamber of Architects of Turkey. (2. Baskı), 124-156.
- Yücel, A. (1982b). Söyleşi: Mimarlık, Çevre ve Anlam, *Mimarlık*, 82 (11-12), 26-34.





EK-1. Cengiz Bektaş röportajı (24 Haziran 2017, Kuzguncuk, İstanbul)¹

MA: Yolculuk pratiği ile mimarlık arasındaki bağa odaklanan tezimde sizin Almanya'ya mimarlık okumak için gidişiniz, ancak mimar olarak Anadolu'da Anadolu için mimarlık üretmeniz üzerinden bazı sorularım olacak...

CB: [Almanya'da aldığı iş teklifi üzerine anlatıyor...] Birkaç gün sonra bir araya geldik. 'Ne karar verdin?' dedi. Dedim sen hiç mutlu bir -emigran derler onlar- yani göçmen gördün mü? 'Böyle düşüneceğini biliyordum' dedi. 'Ama ben sabrettim sonra geldim sana; oradaki şeyleri görüp bilip ondan sonra karar ver diye.' Ama gitmedim. Londra'dan çağırdılar; konut, televizyon, araba gibi çeşitli donanımlarla birlikte. Sağol, dedim teşekkür ederim... Çünkü Anadolu başka bir şey benim için. Yani çoğu kimse zanneder ki onlar etkiledi, hayır öyle değil... Anadolu şiiriyle etkiledi örneğin. Ninem bana ezbere Yunus'u anlatırdı. Denizli nere, Yunus'un ortamı nere? Ama gene de Yunus'u ezbere bilmek başka bir şey; 700 yıl dile kolay. Yunus'u ondan dinlediğim dışında kendim de okuduğum zaman düşünüyorum ki bunları söyleyebilen bu adam, birilerinin düşündüğü gibi köylü olamaz. Muhakkak dil biliyordu, muhakkak çağına göre aydın bir kişiydi. Ve okudukça da iyice yerleşti bende bu kanaat. Anadolu garip bir ülke, çok başka bir şey. Ve ne kadar şanslı insanım diye hep düşündüm. Bütün hayatım boyunca. Her konuda.

MA: Yunus Emre şiirini ezbere bilmek veya Anadolu ile ilgili böyle düşünmek için bu kültürü içselleştirmek mi gerekiyor?

CB: Hayır onun da atalarından, babasından, dedesinden aldığı şey bu. Demek ki o kuşaktan kuşağa böyle geliyor.

MA: Aktarılan bir şey gibi...

CB: On yedi yaşında bir delikanlıyla Antalya'da dağ başında karşılaşp da onun yaptığı modelleri gördüğüm zaman... Bir kere hiç Antalya'ya inmemiş. Likya'nın zahire ambarlarını yapmışlar, aynı Likya; mesela ahşaptan. Kim yaptı bunu dedim, 'ben yaptım.' Peki sen bunu kimden öğrendin, 'babamdan'; o kimden öğrenmiş 'dedemden'. Yani biz zannediyoruz ki bunlar çok eski zamanlar. Ve onları doğru dürüst öğrenip yorumlayıp daha kendi memleketimizi yorumlamadığımız için zaten bir sürü şeyler başımıza geliyor. Ona

¹ Ses kaydından metne aktarılan bu röportaj derlenirken, tez içeriği ile ilgili olmayan bölümler metne dâhil edilmemiştir.

EK-1. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (24 Haziran 2017, Kuzguncuk, İstanbul)

eklenmeyi bilmek lazım eklenmek baştan bir yerdedir. Buradan eklenilmez, şuradan eklenilmez eklenme buradadır. Burayı iyi bilecek, ama eklenme buradan olacak. [Kolunda dirseğini, bileğini, parmak ucunu göstererek anlatıyor]. Yani sen onu aşacaksın ki eklenilecek.

MA: Yurt dışında eğitim aldıktan sonra Anadolu'ya gelip burada mimarlık mesleğinizi yaptınız. Anadolu'nun dışına yolculuğun, Anadolu'da ürettiğiniz mimarlık ve geliştirdiğiniz söylemlerinizi nasıl etkileri oldu?

CB: Bana Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nden ders teklif ettiler ve 'ne konuda' dedim, 'görmek bakmak' dediler. Şu anda ben Mimar Sinan Üniversitesi dışında sosyoloji bölümünde lisansüstü öğrencilerime [İstanbul Üniversitesi] de ders veriyorum. Asıl mesele mimarlık nasıl öğrenilmeli? Arata mesela gidiyor, 15 yıl fotoğraf çekiyor sonra geliyor mimar [oluyor]. Mimarlık eğitimi falan yok. Nasıl oluyor peki bu? İlle mimarlık bugün söylenen ve hâlâ yanlış yolda devam ettikleri yolda mı öğrenilir? Bu eğitim yanlış. Mimarlık dört duvar arasında öğrenilmez. [...] Sosyoloji bölümünde mimarlardan çok daha açık, doğru ve güzel sorular sordular. Çok daha ilgiyle dersleri dinlediler, sorular sordular... Mesela bundan önceki kuşak soru sormuyordu. [...] Bunun tek nedeni, eşimin [Gönül Bektaş, mimar] de dediği gibi bizim çocuklarımızda imgelem eksiliği. İmgelem nasıl var olur, bu bir eğitim meselesidir. [...] Muğla'nın mimarları, ben oranın danışmanıyım şimdi, büyük kentin. Aslında danışman olarak gitmedim, o bulunmuş bir isim. Mimarlar Odası'na gittim, bu konuda yol gösterebileceğimi söyledim. Çünkü çok insan yetiştirdim bu gezide ve başka yerlerde. Nevzat'ın [Sayın] bu yolda devam etmesi rastlantı değil [gezmek görmek yolundan bahsediyor]. Onun için, [Sayın'ın] 'benim okulum Cengiz'dir' demesi de bundan. Örneğin, Selçuk kervansarayına nasıl bakılır? Öncesi ve sonrasını bilmezseniz bakamazsınız. Önce bakmayı öğrenmek gerekiyor. Ondan sonra görürsünüz birtakım şeyi yoksa görmezsiniz. Onun için bizim çocuklarımız görmüyorlar. Mimar Sinan'ı da görmüyorlar. En fazla önem verdiğimiz insanları bir de Mimar Sinan'ı böyle anlatmıyorlar. [...] Ben çocukları İznik'e götürüp orada Ayasofya'nın camiye dönüştürülme biçimini gösterdikten sonra ağızları açık kaldı, Sinan ne biçim adam diye... Çünkü yapıya hiçbir zarar vermeden, dokunduğu yerde bile öyle tahrip edici yok edici bir şey koymadan yapıyor. İki farklı inancın bir yapıda var olduğunu görmeyen bir çocuk Anadolu'da nasıl mimar olur? Hala öyle devam ediyorlar, dört duvar arasında

EK-1. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (24 Haziran 2017, Kuzguncuk, İstanbul)

mimarlık dersi yapıyorlar. Ben her sömestr çocukları alıp İznik, Bursa, Edirne ve İstanbul'da geziye götürüyorum. Ve sadece medresenin gelişmesini, sadece hamamın aslında öyle gözükmemesine rağmen işlev değiştirmesini; Bazilika'nın işlev değiştirmesini, caminin esasında niye konduğunu ve bir toplumun eğitimi için gerekli her şeyi orada yapmaya çalıştığını görmeyen tabi terk eder gider!

[...] Önce hocanın muhayyilesi olacak. O muhayyile ne üstüne kurulur, bir bilgi altyapısının üzerine. O bilgi altyapısı nasıl oluşturulur? Bakarak! Ve o altyapıyla da görerek! Yani ben mezun olduğum zaman Münih'te defterimde bir program yaptım ve bu programın sonunda aşağı yukarı ancak kırk yaşında mimar olacağıma karar verdim. Çünkü şunları şunları şunları görmeden, Anadolu'yu hiç görmeden mimar olunmaz. Ankara'yı niçin seçtim, Etiler'i tanıyacağım önce; Etiler'e gelinceye kadar hiç kimse bilmiyordu ki Anadolu'da prehistorya olduğunu. Prehistoryadan bir iz yok diye biliniyordu daha doğrusu. Şimdi Göbeklitepe çıktığı zaman ben ondan öncesini düşünüyorum. Anadolu'da bugün milyonlarca yıl öncesinden bir takım izler gözlemlenme durumunda. Bunları bilmeyen bir insan nasıl mimarlık yapacak? Ben Makedonya'da oraya misafir hoca olarak birkaç kez çağrıldım. Oradaki hocalar sanki bir dünya seyahatinden söz eder gibi Anadolu'yu merak ediyorlar, öyle konuşuyorlar benle. [...] Onlarla bütün Ege'yi dolaştık. [...]

MA: Güzel Sanatlar Akademisi'nde (GSA) mimarlık eğitimine başladıktan sonra Münih'e gitmeye nasıl karar verdiniz? Akademi'yi neden bıraktınız?

CB: [...] Akademi benim mimarlık öğrenimi ortamı için Türkiye'de seçebileceğim tek seçenektir. Çünkü ressam, yontucu, seramikçi, mimar, karikatürist, grafikçi, modacı [moda bölümünde Zeki Müren' in devre arkadaşı olduğunu söylüyor] hepsi bir aradaydı. [...]

İç mimari de var, yani dekorasyon dediğimiz. O zamanki adı süslemeydi, çünkü süsleme yapıları sadece. [...] Fotoğraf atölyesine gidiyorum... İç mimarlığın tüm projelerini yaptım... Heykel var... Rıhtımdan kalkar heykel atölyesine gideriz toplanıp, Bedri Rahmi [Eyüboğlu] beni çağırır; çocuklarına der ki, resamlara, 'soru sorun bakalım bu Ali Cengiz mimara'... Ben de bunları yanıtlarım. Bu alışverişi bekliyorum. [...] Ama iki yıl sonra Akademi'de aradığının olmadığını anladım. Onun üzerine karar verdim Almanya'ya gideceğim. Almanya'da hangi kente? İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kültürel merkez

EK-1. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (24 Haziran 2017, Kuzguncuk, İstanbul)

Münih'tir aslında. Berlin devlet merkezi olduktan sonra, orada bir şey yoktur, sadece kamusal alanlar... [...]

Ve Teknik Üniversitesi sınavına girdim Münih'te. O sınavı kazandım beni bir üst sınıfa aldılar. Ama gerek Sedat Hakkı Eldem, gerek Arif Hikmet Holtay onlar Almanca bildikleri için Almanya'da yetiştikleri için mektup yazdılar. Bu adam şöyle bir adamdır. Bizim Almanya – Türkiye ilişkilerinde ilk defa bir Türk öğrencisi üst sınıfa alındı.

[...] Anlattığınız modernizmin eleştirilmesi 1958'de... [Münih'te] Bütün kürsülerde profesörlerin kapılarına şu karikatür asılmıştır [aynı küp ve altına ev, hastane gibi farklı işlevler çizilmiş karikatürü çiziyor]. 1958'de orada bunu tartışıyoruz. Post-modern. Modernin eleştirisini yapabildiğin zaman, onu daha iyileştirip bir adım daha öteye götürebildiğin zaman modernin ötesini yapmış oluyorsun. Modern sonrası demek post. Modern gibi yeni bir akım değil. Ve o akım eleştirisini yapmasaydı modern hala o can sıkıcı monoton şeylerde kalacaktı. Ben bunu 58'de öğrenci arkadaşlarımla ve hocalarla tartışmışım, gelmişim burada 70'lerde hala post-modernizm tartışması... Ne yapılır?

Modernizmi anlayabilen insanlar yapabildiler. Modernizm bilgisi olmayan insanlar yapamaz. Biz ne zaman modernist olduk? Ancak 60'larda. Oradakiler 1920'lerde modernist. Bana soruyor niye modern? Ben yabancı bir şeyin içine doğmadım ki onun içine doğdum. Onu aşabilirsem bir şeyler yapabileceğim.

MA: Münih'e gitmeden önce iletişim kurduğunuz kişi veya kurumlar oldu mu?

CB: Sadece sanatçılar. Bedri Rahmi, şairler, akademideydi. Bedri Rahmi'yi Sedat Hakkı'nın yaptığı merdivenlerden inerken gördüğüm için o benim için bir yarı tanrıydı.

MA: Münih'te iletişimde olduklarınız oldu mu?

CB: Münih'te sadece kamu etkinlikleri, operaydı, tiyatroydu o etkinliklere katılırdım. Orada paylaştım, "alan"dım. Burada halbuki arkadaşlarım şöyleydi: mesela beş arkadaşsak beşi de mimar değildi; Rauf Alazaressamdı, Mengü Ertel grafiker, Sadi Diren seramikçi, bunlardı ressamlar mimarlar heykeltıraşlar grafikçiler en yakın arkadaşlarımdı ve beraber gezerdik. Bir şeyi tartışırdık; örneğin halkın davranışını incelerdik. Mesela Rauf dilenci gibi davranır bir hanımdan gider beş lira ister, onun davranışını incelerdik. Taksim'de Taksim Palas'a beş kişi sıralanır, içeriye bakarız, hiçbir şey yok! Biraz geri çekiliriz. Sonra

EK-1. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (24 Haziran 2017, Kuzguncuk, İstanbul)

elli kişi gelmiş bakıyor. Toplumun davranışdır bu ve bunu ancak başka dallardan insanlarla beraber yapabilirsiniz.

MA: Münih’te eğitim sonrası dönemde neler yaptınız?

CB: [...] Okulu bitirdikten sonra hemen dönmedim. Çünkü o zaman akademide profesör olan Arif Hikmet Holtay ile mektuplaşıyorduk. O bana bir kart yazdı dedi ki: ‘okul bir şey değil, bence oradaki herhangi bir büroya gir bir süre çalış. O işler orada nasıl yürüyor onu gör.’ Onu dinledim. Spor yapılarıyla ünlü literatüre girmiş bir adam beni kabul etti: Schumann. Bunu kimse bilmez. O büroda benim ilk çizgilerimi gördü, beni oradaki odaya aldı, oradaki adamı benim odaya aldı, dedi senin 1/100 çizmen dahi yasak. Ancak 1/200 çizeceksin, o 200 ü vereceksin kapıdan, diğerleri 100 ünü 50 sini yapacaklar, geçerken bakarsın. Peki. Altı ay sonra Angerer telefon etti, benimle çalışır mısın? Ben de dedim Münih’te ben bunun için bekliyorum. Başka işim yok.

MA: Angerer ile eğitiminiz süresinde mi tanıştınız?

CB: Evet. Şehircilik kürsüsünde. Orada bir asistan vardı Türkiye’yi tanıyordu. Beni görünce bir fabrika işi almıştı, bana teslim etti detay bilmiyordu çünkü. Biz hâlbuki akademide birinci ikinci sınıfta bütün detaydır eğitim. Bunu oturdum ben detaylandırıdım ve çizdim. Çizimimi de... Mesela bizim çizimimiz, buradan götürdüğüm Sedat Hakkı’ya yaptığım projeyi 1 ay duvara astılar. Bakın neler var dünyada diye.

Orada doçent olan Angerer, sonra profesör oldu, onun doçentlik tezi de taşıyıcı yüzeylerdi ki bizim mimarimizde taşıyıcı yüzeyler çok önemli rol oynar. Türk Evi’nin taşıyıcılık sistemi budur. [yüzeylerle taşıma sistemini kâğıtla anlatıyor... “böyle taşıtamam da” diyor, kâğıdı katlıyor... “böyle durur”] Bu gerçekten yeni bir taşıma. Bu bizim sivil mimarimizde var olan bir şey. Bundan şunca yüzyıl önce şimdi onardılar ve mahvettiler. Amasya’da ünlü Hezarfenler Evi vardır. Onu bir günde seksen işçiyle yapmışlardır. Ön-yapımı keşfetmişler. Dolapları, kapıları, tavanları hepsini önceden bitirmişler. Sonra gelip bir gün içinde, niye, çünkü Yeşilirmak yükselecek, o yükselmeden bitirmeleri lazım bir şeyleri. Angerer’in bana böyle bir teklifle gelmesinin nedeni sınıf arkadaşı Branca ile bir yarışmaya katıldıkları için öteki işleri için eleman aramaları. [...] Ortada sadece yarışma tasarımı var. Angerer beni çağırdı, anlattı, burada dedi beş altı kişilik bir ekibin başında olacaksın, bu yapının uygulamalarını, detaylarını çizeceksin. Her şeyi de hazırdı. [...]

EK-1. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (24 Haziran 2017, Kuzguncuk, İstanbul)

MA: 1962’de Türkiye’ye dönüyorsunuz...

CB: Orta Doğu’ya [ODTÜ] çağırdılar.

MA: Almanya’da eğitiminiz süresince Münih’ten başka yerlere gittiniz mi?

CB: Bütün Almanya’yı dolaştım. Bütün Güney Fransa’yı, İsviçre’yi, Avusturya’yı. Corbusier’nin bütün yapılarını gördüm o çevrede. Bu yüzden zaten Münih önemliydi. Münih öyle bir merkez ki bir gün çıkarsınız sabahtan dört tane ayrı memleketi görürsünüz, dört değişik ülke, yani Avusturya, İsviçre, İtalya ve Fransa, akşama dönersiniz. Ben Corbusier’nin Ronchamp’ını görmek istiyorum... Binersiniz trene Ronchamp’a varırsınız. Bir dili bilmek var bir de konuşabilmek var! Bu çok önemli... Ronchamp’ta Corbusier’nin orada neler öğrendiğini, çörtenden tutun hepsini görebiliyor insan. Bütün Corbusier’nin yapılarını dolaşabildim. La Tourette’i, Ronchamp’ı, bunlar önemli yapılar. Venedik’teki manastırına varıncaya kadar. Corbusier önemli çünkü Batı’yı da biliyor, Doğu’yu da biliyor. Ve tabi İsviçreli ama Fransızlar kendilerinden sayıyor bizim bir sürü ressamımız olduğu gibi. Ve de o da yani bir şeyler söylüyor; oturup eleştirilebilir... Zaten Corbusier müzesi açılmıştı Münih’te... Biz de kapıdan bakarken – ertesi gün açılacak – yavaşça girdik içeriye... Başladım ben o zamanki eşime Corbusier’yi anlatmaya... öyle bir anlatmışım ki meğer orada açılış hazırlığı için bir film çekiyorlarmış televizyon için. Geldi, ‘bunu bir daha yapabilir misiniz?’ bir daha yapamadım. [gülüyor] mümkün değil çünkü. Öyle bir doğaçtan heyecan ki... Neyi nerede nasıl hissettiği için ne yapıyor... öyle kitaptan öğrenilecek bir şey de değil. Ama yapamadım bir daha.

Sonra Paris’te açılan sergisini de gördüm. Burada yarım yamalak bir takım şeyler de oldu. Ama mesela Ronchamp... “Sanat ve Sanatçılar” diye bir dergi vardı, Adnan Turani’nin [*Sanat ve Sanatçılar* dergisi, 1964-1966 Ankara] çıkardığı. Ben orada her sayıda yazı yazardım Ankara’dayken. Sonra ilk kitabım o yazılardan oluşmuştur. *Mimarlıkta Eleştiri*. O yazıların yazılması 1964’te başladı. Orta Doğu’da mimarlık bölümünün inşaat işlerinin başındayım. Bana eksi yirmi altı derecede nöbet tutturdular. Ertesi gün de hastaneye kaldırdılar. Hastanede bir tane Memetçik var kapıda, dedim ki “ne olur bana bir kâğıt kalem getir.” Çünkü okuyacak bir şey de vermediler, veremiyorlar yani. Bir kâğıt getirdiler ve orada ilk yazımı yazdım. Öyle başladı. Yazı yazmak istediğim için. Yazı yazıyordum zaten ama başka konularda. Hâlbuki bunun ne kadar önemli olduğunu anladım, yaptığın şeyi anlatmak değil, çıkardığın dersleri paylaşmak [için yazmak gerekir]!

EK-1. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (24 Haziran 2017, Kuzguncuk, İstanbul)

MA: Yanınızda seyahat defteriniz, seyahat çantanız olur muydu?

CB: Ben her gün en az iki satır yazarım. Takvimim açıldığı zaman bütün bir yılı görebilirsiniz. 52'den beri her gün oraya iki satır yazılmıştır. 60'ta yaptığım konuşmada, kendim şaşırdım, o zaman onları belirlemişim kendi yolumla ilgili... O kadar eski bir yazı olmasına rağmen...

MA: Söz ettiğiniz erken dönem yazılarınızda “okur-yazar mimar” olmak için bilgi, deney, değiş-tokuşun gerekliliğinden ve “petekgöz”den bahsediyorsunuz... Bu kavramlar sanki o zamandan, 60'lardan gelmiş...

CB: Evet öyle. Mavi Yolculuk için mesela, Mavi Yolculuk ancak “mavi”lerle yapılır. “Mavi” demek yurdunu seven, coğrafyasını seven, tanıyan ve tanıtan insan demek bir anlamda. Kültürünün adamı olan... Çok inandığım bir şeydir, birçok yazımda tekrar ettim. Sabahattin Eyüboğlu'nun ‘bu bir kültür kazanıdır. İçinde eriyen de benim eriten de benim’ bu benim için bir yaşam çizgisi oluşturan inanışlardan bir tanesi. Yolumu, o çizdiğim pusulayı sanki yanımda taşıyorum, rotamı çizmişim diyelim kuzeye doğru, bundan bir 15 cm değiştiği zaman korkmam, oradan aldıklarımı alıp tekrar buraya dönmek o bir yerde. Mesele bu çizgiden hiç ayrılmamak değil. Burada bir sürü değişiklikler yapabilirsiniz. Ama doğrultunuzu yitirmemek önemli olan. Ben ne istiyorum; şu anda getirdim. [Muğla'da danışmanlığını yaptığı müze projesinin dosyasını getiriyor] Senin mimarin diyebiliyor eşim. O çizgiyi ben böyle bir şey olsun diye yapmıyorum. Ama o kalemin ucuna gelmişse... Otuz yıl uygulamışım ve hiç şikâyet almamışım... Mies van der Rohe söyler bunu, belki de onun etkisi, ‘biz bir detay yaparız, eğer onda bir yanlış bulmazsak niye değiştirelim?’ Aynı şey, bu böyle bir şey. Bu denemelerle gerçekten doğruya ulaşıyorsanız, öyle zannediyorsanız daha doğrusu; değişiklik olsun diye ondan hemen vazgeçilmez. Değişiklik zaten kendisini zorlar, size yaptırır.

MA: Münih'te girdiğiniz mimarlık ortamını tanımlayabilir misiniz?

CB: Branca ve Angerer yüzünden hem Angerer'in bürosundaki insanlar da hepsi seçmece insanlar, hem de Branca'nın bürosunda onlar da seçmece insanlar... Bir projeyi bitirdiğimiz zaman Branca sevdiği bir yere götürür, hep beraber oranın ünlü yemeğini yer ve tartışırız Cumartesi-Pazar. Hep beraber geceleriz. Yani böyle bir yaşamdı benimki. Ben onlardan öğrendiğim birtakım şeyleri de uyguladım, yani, hafta sonu tatilini ilk yapan

EK-1. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (24 Haziran 2017, Kuzguncuk, İstanbul)

benim, büro olarak; çünkü Cumartesi Pazar Ankara'nın yakınında bütün öğrencilerimi Hattuşaş'a götürdüm, Boğazköy'e götürmeden olur mu? Kerpiçten sur yapmış adam.

Onlardan öğrendiklerim bunlar. Projeyi bitirdiğimiz zaman 'çocuklar bu haftasonu Ürgüp'e gidiyoruz.' Yol paralarını ben veririm, gerisine karışmam... Oraya gittiğimiz zaman da, kiliseyi camiye sadece göstermek değil, onları görüp yerine tartışalım konuşalım diye gezeriz... Akşam da, sempozyum veya şölen deriz, hep birlikte tartışırız. 'Neydi bizi etkileyen? Nesi önemliydi bunun?' Ürgüp çevresinde yeraltı şehrine girip de aşağıdaki toplanma yerinde – küçücük bir mekân aslında – neyi tartışacağız? Mimarlığı mı? Hayır! Oradaki insanlar kim bilir nasıl korku içinde yaşıyorlardı? Bunlar oradaki insanın hangi koşullar içinde yaşadığını anlamak için... Kente gidip de yer altı kentinin koşullarını umursamadıktan sonra neyi öğrenmiş oluyorsun!

MA: Bu gezilerin en önemli faydası bakmak değil de görmeyi öğrenmek...

CB: Evet. Şu anda da sosyoloji bölümündeki asistanımın bölüm başkanı olan hocasına söylediği şey şu: Cengiz Bey bizim gözlerimizi açtı. Şimdi her şeyi görerek başka yürüyoruz yolda. Bu önemli olan. Londra'dan bir aileden bir şair arkadaşım bana haber yolluyor, Cengiz Abi'ye ne olur söyle bizim dünyamızı büyüttü diye.

MA: Gezerek görerek mimarlığa bu şekilde katkı sağlamayı, yani gezme deneyimini Almanya'da öğrendikleriniz üzerinden mi geliştirdiniz?

CB: Hayır, izciydim dedim. Ve bir takımı alıp hep beraber bir yerlere götürürdüm. Mesela onlar ilk defa o mağarayı gördüler. Ve o çocuklar yolda giderken, birisi gördüğü ağaç çeşitlerini, birisi hayvan çeşitlerini yazar oldular. Defterlerimiz yakın zamana kadar İstanbul Lisesi'nde duruyordu. Hâlâ izcilik tarihinin yarısı benim [yöntemimden] yararlanılarak oluşturulmuştur. Yalnız burada değil dışarıda da birtakım şeylerde öyle... İzcilik doğanın içinde var olabilmesi insanın. İzci zaten rehber demek. Anadolu'daki dilde, izci rehber demek. Ve doğada öğrenmeyi öğrenip, mesela o verdiğim sınavda yirmi çeşit yemek vermeyi becerebilmek, tamam menemen yapmayı da bir yemek sayarlar, pirinç pilavı da yapmayı yemek sayarlar ama yirmi çeşit yemek yapacaksınız. Yahut alır sizi götürür bir dağ başına bırakırlar, elinizde yalnız bir pusula var bir de harita var. Yok pusula da yok... Gökteki yıldızlardan yönünüzü belirleyeceksiniz. Ondan sonra 20 km ötedeki

EK-1. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (24 Haziran 2017, Kuzguncuk, İstanbul)

kamp yerine gelmiş olacaksınız sabaha kadar... Yani, bütün bunları yalnız bilmek, yalnız yaşayarak öğrenmek falan filan değil, bir de bunları aktaracaksınız. Genç kuşağa. [...]

MA: Münih'teki eğitimde geziler var mıydı?

CB: Bürodan vardı. Benim izcilikten dolayı da vardı. Angerer ile ve Branca ile çalışmam sırasında Cuma akşamına kadar – mesela ne zaman neyi istiyorsunuz? ... Onlar hafta sonuna kadar şunu yaparsam iyi olur diye onudeşerek öğrendikten sonra onların beklediği şu çizgiye ulaşma işini ben şurada ulaşıyordum. [çizerek gösteriyor.] ona göre akşamları da [çalışarak tamamlarım] – ondan sonra da Perşembe akşamı derim ki Branca'ya bu akşam yola çıkıyorum. O bilir zaten, tabi ki der. Çünkü işimi bitirmişim zaten. Ona olan sorumluluğumu yerine getirmişim. Ve oradan sonra arabaya atladığım gibi çıkarım yola.

MA: Sizin kendi planladığınız bir gezi oluyor o zaman... Yolculuk deneyimleriniz, mimarlığınızda yaklaşımınızı da belirledi mi?

CB: Elbette. [...]

Bakın bu şu anda Muğla'da yapmakta olduğum proje. Bölge müzesi. Bu biçim aradığım için değil. Bakın bu nereye bakıyorsa bu da oraya bakıyor. Aynı yerden güneşi alıyor. Çünkü burası doğu. Sabah güneşinin buralara gelmesi doğru. Sen statik projesi üstüne mekanik projeyi işleyeceksin. Bu bodrumun penceresi, bu kafeteryanın penceresi, bu da çalışma alanının penceresi. Bu oditoryum. Bu çalışma mekânının ortası. Konferans salonu hep karanlık, elektrik ile... Hayır yanlış, niye yanlış? Ben burada toplantı yaparım diyince, rektör hayır demek zorunda... Elektrik parasını kim ödeyecek? Ne mecburiyetim var, böyle bir memlekette ışığı önlemeye! Her yaptığımız detayı bize üç boyutlu gösteren bu çalışma sürekli işliyor. Mesela şu, yanlış. Bu üstüne oturacak, ahşabın teknolojisi... bu her yere yapmaya çalıştığım şey... Çocuklar burada bir şeyler yüzdürürler [spiral su ögesini gösteriyor] Mesela bölge müzesinde ne alakası var şunların diye düşünebilirler... Bunlar o yöredeki hayvanlar. Eşegi tanısin, kediyi köpeği tanısin, bildircini tanısin kırlangıcı tanısin... Bilsin... Bunlar kaçış yolları oditoryumdan. Öbür tarafta da flora var bütün çiçekleri bilsin. Bu isterse buradan kalkabilir olsun... İçeride Anadolu'da 90 cm de bir uygarlık katmanıdır. Bunlar 90 cm içeride bu rampa hepsi yani. İkinci lopa geçtiğiniz zaman ikisi arasındaki yükseklik... Bu çocukların oyun yerleri. Böyle...

EK-1. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (24 Haziran 2017, Kuzguncuk, İstanbul)

Şimdi bu yapıldı, tamam işverene de gösterilecek bu aşamaya geldiği için peki ben niye yanımda taşıyorum? Bakın burada bu gözüküyor. Çirkin şu dişlerin gözükmesi 20 cm daha geriye yaparsam, buradan gelen insan görmez onu. Yani bunu devamlı cebinde taşıyacaksin. Ben her projemi böyle cebime koyarım... Trende, otobüste gidiyorsun, okumaktan da sıkılmışsın, açarsın başka birisine yapıyormuş gibi, ‘ben olsam bunu böyle yapardım’ der gibi değiştirirsin. Mesela şimdi ben bunu, böyle yapacağım çatısını...

MA: Bütün bu dedikleriniz bir dışarıdan bakma mı?

CB: Evet size de söylemek istediğim o, kendinizin dışına çıkabilmeniz. Kendinizin dışına çıkacaksınız bir yabancı gibi bakacaksınız ona.

MA: Dışarıdan bakma deneyiminizde yolculuk ruhunuzun etkisi var mı?

CB: Tabi, çünkü beyin başka bir şey üzerine çalışırken pat diye buraya dönüyorsunuz ve o zaman daha çok şey görüyorsunuz. Bunun görmekle olan bağlantısında da... Mesela bakın burada kuşum [projeden görseller üzerinde anlatıyor]: beyaz Muğla mermeri, renksiz alüminyum doğrama, bu da ahşap. Çocuklar en yakın buna, bu da kentin içinde bu da ertesi gün havanın nasıl olduğunu gösterecek... Hepsinin doğrudan doğruya yaşamla bağlantısı var. Onu unutmuş olabilirim: bu kubbe bu kadar yüksek olduğu zaman olmuyor. Maketini yaptılar, daha iyi anlayabiliyorlar söylediklerimi, bu daha alçak olacak. Çünkü birden bire bastırıcı bir eleman olarak çıkıyor ortaya, ben onun için yapmıyorum. Biçim için yapmıyorum.

Projenin planı şu. Bağlantı... Buradan bağlanıyoruz oditoryuma buradan bağlanıyoruz yönetime. Bu da sergileme mekânı aynı şekilde bütün kilit noktaları bu aks üzerinde burada, burada da oturup orada bir kahve içebileyim. Yunan periyodunu görmüşüm kafamda bir şey belirmiş, otur orada düşün... Müzede daha çok düşünmeyi düşünmeliyim... Yoksa oraya yığmışlar, eski hapishaneyi müze yapmışlar. Çocuklar için herhangi bir etkinlik yapmamışlar... Oradan bir an önce kaçmak istedik...

MA: Münih’e döneceğim. Oradayken evden uzakta, yabancı bir ortamda bulunmak, yabancı olmak sizi nasıl etkiledi?

CB: Ben oraya bir şeyler öğrenmeye ve kapmaya gelmişim. Onları eleştirmeye gelmedim. İstanbul Lisesi Almanca okunabilen tek okuldu o zamanlar. Ve hocalarımız [GSA’da] bir

EK-1. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (24 Haziran 2017, Kuzguncuk, İstanbul)

süre ya orada [Münih] öğrenimlerini yapmışlar yahut savaş nedeniyle bırakıp dönmüş olanlar... [...]

MA: Almancayı önceden biliyor muydunuz?

CB: Lisede haftada altı saat Almanca öğreniyorduk. [Almanca hocası] Turgut Kavur'du. Ünlü rejisör Ömer Kavur'un amcası. Kavur ailesi elçiler yetiştirmiştir. Turgut Kavur da bize bir abi gibi davrandı ve arkadaş olarak... Almanca dersini son saatlerde yapınca çıkardık Turgut Bey'le. Altı kişiydik. Hocalarımızla ilişkimiz ona göre değişti. Herkesin meraklı olduğu konuyla ilgili metin verirdi onu çevirirdik. O altı kişi Almanca konuşurduk. Münih'e gittiğimizde eşimle Almanca konuştuk.

MA: Orada mimarlık eğitiminde, mesleği başka bir dille ifade etmek sizi orada nasıl etkiledi veya nasıl yönlendirdi?

CB: Zorlukları oluyordu ama dediğim gibi önemli olan oradan kapacağınız şeye göre anlamadığınız şeyi, canım bu da o kadar önemli değil demeden, onu gidip araştırıp öğrenmeye çalışmak.

MA: Seyahatleri, bir mimarın kendi yerel kültüründen uzakta yabancı bir kültür ve coğrafyada bulunduğu bir süreç olarak düşündüğümüzde, sizin deyişinizle kendine dışarıdan bakmayı sağlayan bir araç olarak görebilir miyiz?

CB: Lisedeyken babam benden telefon alır. Yaz tatili başlamış ben yokum ortada, Denizli'ye gitmemişim. [...] Yaz tatilinde hep gezdim. Yurtdışı seyahati veya yurtiçi seyahati. Liseden beri, on beş yaşımdan beri dolaşıyorum. Birinci seyahatten sonra bendeki değişiklikleri gören babam ertesi yıl daha okul kapanmadan, bu yıl bir gezi yok mu diye sorardı ve hiç problem çıkarmadı. [...]

MA: Mimarın kendini yetiştirmesi çerçevesinde, yolculukları mimarlık yaklaşımını nasıl etkiler?

CB: Şöyle. Coğrafya... Bunun içine iklim de girer, demografi de girer, her şey de girer. Tarih... Oradaki o günkü ekonomik kurallar ve olanaklar. Sizin bilgi birikiminiz... Yeterli olan kısmıyla, olmayan kısmıyla. Yeterli değilse o zaman okumanız lazım. Bilenlerden

EK-1. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (24 Haziran 2017, Kuzguncuk, İstanbul)

bilgi almanız lazım yani Almanlar gibi... Yani bana gelip Batı Anadolu'yu anlattırmaları gibi. Bunları yaparsınız.

Bunları ben herhangi bir ön [düşünceyle] yapmıyorum. Ama karım [Gönül Bektaş, mimar] baktığı zaman diyor ki, ya bu senin yapın. Şevki'nin yapısı değil... Doğan Tekeli'nin yapısı da değil... Bir yapıya sivri ucundan girmez senin gibi kimse... Neyse bu kendiliğinden gelen bir şey. [...]

MA: *İçlerin Dışı* kitabınızda “Bir yerli olmak için kişi o yere bir şeyler katmalıdır” diyorsunuz. “Bir yer” li olmak, kendi mimarlığını oluşturmak, yani kendini mimar olarak yetiştirme sürecinde seyahat deneyiminin yeri var mıdır?

CB: Tabi tabi... Şimdi bakın. Guggenheim'e vardığım zaman; Guggenheim'de bir yanlışlık var. Böyle çıkıyorsunuz, yani sizin bastığınız yerdeki eğim bu, karşıdaki resim böyle asılı. Bu dar açı bu geniş açı. Denizli veya Antep veyahut Maraş pazarında bunu şöyle yapmış. Ama şurada öyle bir döşemeyle şey yapmış ki buradan girdiğiniz zaman düz... Anlatabildim mi? Yani şu yoldan gidiyorsunuz ya mekânlara, bu mekânlara buradan giriyor, içerideki döşemeyi düz yapıyor. Bu doğru olabilir, istediğiniz mekândan daha önemli. Mesela ben bir sanat yönetmeni biliyorum orada yıllarca çalışmış yahut sanat direktörü... Diyor ki yanlış. Wright'ın tutumu... Bunu söyleyebilmesi için Anadolu'da Denizli çarşısını görmüş olması lazım; Denizli çarşısında böyle yol çıkıyor. Babamın dükkânı da burada, buradan giriyor dükkâna. Burada vitrinler var, bunun döşemesini böyle yapıyor. Ve bütün dükkânlara düzayak giriyor. O kadar seviyorlar ki yapıyı [...]

MA: Denizli'de doğdunuz, İstanbul'da da bulundunuz. Almanya'da eğitim için bulundunuz. Anadolu'da da birçok yerleri gezdiniz. Mesleğinizi sürdürürken yaptığınız bütün bu gezilerinizin ve buradan elde ettiğiniz deneyimlerinizin mesleki yaşamınızda yansımaları bu anlamda var mı, bir yerli olmak anlamında da?

CB: Yüzde yüz. Cumartesi tatilini sırf bunun için yapıyorum. Çünkü çocuklara haftada iki gün gezme olanağı vereyim. Çünkü gezmenin benim yaşamımdaki etkisini biliyorum. Onları mahrum etmek istemiyorum bundan. Kendilerine göre kapları ne kadarsa. Bunun kabı bu kadardır bu bu kadar su alır, bunun kabı bu kadardır bu kadar su alır. Ama bir şey var Yunus'un söylediği ‘çeşmenin yanına koysan da testi, 1000 yıl an da dursa kendi

EK-1. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (24 Haziran 2017, Kuzguncuk, İstanbul)

dolası olmaz.’ Ona birisi gelecek, musluğun altına tutacak. Siz onu musluğun altına tutmayı da bileceksiniz. Öğreneceksiniz.

MA: “Petekgöz”den bahsediyorsunuz. “Petekgöz” ile bakabilme yeteneğinin gelişmesinde yolculuk deneyiminin nasıl bir etkisi vardır?

CB: Buna böyle baktığınız zaman başka şöyle baktığınızda başka bir şey. Bunun gibi herkes farklı görüyor. Hepimiz değişik disiplinlerden gelmiş insansak, büsbütün bir şey var. [...]

MA: Sizin deyiminizle “mavileşmek” için sadece gitmek yeterli midir, kalmak da gerekli midir?

CB: Ben gecelemediğim bir yeri görmüş saymam. Küçük bir kasaba bile olsa. Londra’yı mesela bir gece gecelemeden göremezsiniz. Orada on beş gün kalıyorsunuz. O çok önemli çünkü haksızlık yapabilirsiniz. [...] Değişik gözlerle bakabileceksiniz. Avcı... Kartal gözleri.... Atın gözü... döndürebilecek... Arının gözü avcı olmakla av olmak arasındaki fark budur. Arı gözü petek petek bütün çevreyi görüyor. Bulunca dansından anlıyorsunuz. Bu olmadan ben nasıl bakayım? Bir arı müzesi yaptım orada öğrendim bazı şeyleri. Onunla beraber dolaşırsam daha iyi görürüm. Onun için petekgöz.

MA: Gezilerde tanımak için nasıl bakmak gerekir? Petekgöz dışında da... Mimar bakmayı nasıl öğrenmelidir?

CB: Bir kere her şeyden önce oranın geçmişini bilmek gerekiyor. Onu yapan ustanın bilgilerini bilmek gerekiyor, yaparken neleri yaptığını. Onları bildiğiniz zaman... Bir fotoğraf çekiyorsunuz. Onun tadilat çizgisi şu. Şuradaki duvarın örülme biçimi başka, şuradaki başka. Milet’te olan bir şey bu... Onun için bunların dönemlerinin farklı olduğunu görebiliyorum baktığım zaman...

MA: Bilgi üzerine o görüşü tamamlamak gerekiyor.

CB: Elbette. Bilgi ve deneyim.

EK-1. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (24 Haziran 2017, Kuzguncuk, İstanbul)

MA: Bir de değiş-tokuş kavramı var, sizin yürüttüğünüz yaz okulları var, buralarda değiş-tokuş kavramı kullanılıyor mu? Seyahatlerle bu değiş tokuş kavramı nasıl bağdaşabilir?

CB: İnsanlarda yani petekgözü oluşturan insanlarla, her akşam muhakkak konuşuruz. Sofra başı vardır her gün ayrı. O sofra başı konuşmayı yönetir. Sırayla da verse olur, ama birisini konuşmadan bırakmamak şartı ile, hâkim olabilmek şartı ile. Sofranın sağlığı önemli olan. Orada değiş-tokuş başlar. Bir bakarsınız ki, onun gördüğü şeyi ben görmemişim. Öbürünün gördüğü şeyi de öbürü de görmemiş ben de görmemişim. Zaten bir iki deneyimden sonra bunun böyle olduğunu anlayınca, bunlar da kendi disiplinleri doğrultusunda bakmayı öğrenirler ki akşam sofrasına katkı versinler o alış verişe karışsınlar.

MA: Bu değiş-tokuş, örneğin Ankara’da yaşayan birinin Edirne’ye gitmesi, Almanya’dan birinin buraya gelmesi, Türkiye’den birinin Almanya’ya gitmesi durumunda, kişiyi [kişinin kendisini] nasıl etkiliyor?

CB: Tek kişi için çok zor. Önce bilgi edinecek, kendisi için diye de bir şey olmaz. Bilgi edinecek, sonra orada karşılaştığı sorunların uzmanlarıyla konuşacak. Onun için 5-6 kişi giderseniz... Benim bütün hayatım boyunca, [örneğin] mavi yolculuk yaparken teknenin içinde değişik disiplinlerden 10 kişi olalım. Hemen yerinde tartışalım bir şeyleri. Hiçbir zaman bitiremedik. İnsanlarımız öyle yetişmemişlerdi.

Şimdi bakın. Bu tekne ahşap kaplı. Buraya ayakkabımızı çıkarır öyle basarız. Öyle basmadığın zaman teknenin gerektirdiği onarım uzar. Bu deneylenmiştir her şeyden de şüphe etmenize gerek yok. Bu bir. Şişeyi içtiğin aman bir yer var oraya kaldıracaksın. Niye çünkü biri buna bir basar, seyahat kalır. O kadar kişi bunun için hazırlanmış, sen bu dikkatsizliğe neden oluyorsun. Onun için lütfen “lingo lingo şişeler”. Onun ne demek olduğunu mavi yolcular bilirler. Bunlar denenmiş bilgiler. Bunların her birini yeniden öğrenmek olmaz. Bir doktor ağrıyan yer ile ilgili hemen söyler ve yönlendirir. Uzmanlık önemli.

Kısacası bütün uzmanlıkları konuşturmanız lazım elinizde olduğu kadar. Bütün Batı üniversitelerinde interdisipliner kürsüler var. Bu kürsüler mimarlık fakültesi ile inşaat fakültesinin ilişkide olmasını sağlarlar. İnşaat mühendisi ile tesisat mühendisinin veyahut

EK-1. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (24 Haziran 2017, Kuzguncuk, İstanbul)

da bir ressamla... Bugün de mesela sanat eğitimi almış bir mühendis daha iyi bir mühendistir.

MA: Aslında hep bir ortaklık, bir imece olması gerekiyor.

CB: Evet, tek disiplindi zaten [mimarlık ve mühendislik].

MA: Özyönetim İşliğı'nde ortaklık nasıl sağlanıyordu?

CB: O ayrı. Orada herkesin her şeyden haberdar olması [beklenir]. Mesela ben yoktum burada, bir telefon gelmiş beni aramışlar. 'Beni aramışsınız?' 'Bir yarışmaya davet etmek istiyorduk ama on beş gün geçti'... 'Olsun, şartnameyi gönderin.' ... O yarışmayı biz kazandık. On beş gün sonra başlamamıza rağmen. Ben yarışma yapmıyorum 69'dan beri. [Ama] bu başka bir şey çünkü adam kişilik arıyor... Sonra dergide yayımlandı, Uğur Tanyeli yönetti. Adam kartvizit arıyor, kimlik arıyor. 500 metre öteden de görse, 'uluslararası banka orası!' diyebilmeli. Ve onu yaptığım için ondan sonra otuz tane işi yaptık. Ayırtlarımız şu kadarken şu kadar oldu. Onun için herkesin her şeyden haberdar olması lazım, ortak sofraya kendi yeni edindiğı bilgileri de getirmesi ve herkesle paylaşması lazım. Kendisi biliyor diye susmaması lazım.

MA: Teşekkürler.

EK-2. Cengiz Bektaş röportajı (3 Mart 2018, Kuzguncuk, İstanbul)¹

Bu gezi meselesi, adı nedeniyle belki, ne olduğu anlaşılmış bir olay değil. Mesela Almanya’da dört kişi bana başvurdu, birisi otomobil tamircisi, öbürü beyaz eşya satıcısında [çalışıyor], yani değişik dallarda yükseköğrenim görmemiş insanlar... Bana başvurdular. ‘Biz iki yıldır dört arkadaş çalışıyoruz ve çalıştığımızda elde ettiğimiz parayı, biriktirdik. Batı Anadolu’yu nasıl gezebiliriz, diye düşündük.’ İkinci el bir minibüs, lastik sandal, tencere, çatal, kaşıklara kadar, harcamaları minimize ederek, bütün donanımı almışlardı, hiçbir eksikleri yoktu. Ama Batı Anadolu’yu nasıl gezmeli, ne yapmalı, nereleri görmeli konusunda Batı Anadolu’yu bilen birini aramışlardı. Ben söylenmiştim onlara ve başvurdular ve ben onlara Batı Anadolu’yu anlattım ve ondan sonra gittiler örneğin. Ben Batı Anadolu’da değilse bütün Anadolu’da çocukluğumda sayılır, on beş yaş ne ki, yani on beş yaşında bu çizgiye ulaşmamın nedeni de şuydu. Lisedeyken yani on beş yaşındayken Atina’ya Bakanlığın isteği ile bir katile götürdüm. Oradaki kampa ancak askerliği yapmış olan insanlar katılabiliyorlardı, hâlbuki beni kabul ettiler. Bana söylenen, o sırada o yaşta o kampa ve kurslara katılan ilk kişi benim. Ben başarılı oldum, başarılı derken kampın birincisi oldum kısacası. Onların hepsi beden eğitimi öğretmeni, bankacı, değişik dallardan. Bizde izci olayı başka dallarda olmamıştır. O kampta birinci olunca beni Londra’ya bildirdiler, Londra’da izciliğin merkezi bana bir takım sorular yolladı, sınavı beni, sınav yaptı bana. Yirmi iki yaşından önce kimseyi katmazlardı, ben ona katılabildim. yani, gezmenin tadını başka türlü aldım. Atina’dan geldiğimde yani lisede şunu anlamıştım. Bir kere dil bilmek gerekiyor doğru dürüst. Hep iftiharla geçmiş angaje çocuktum, yoksa babam para göndermezdi.

Tek Almanca eğitim yapılan okul İstanbul Erkek Lisesi’ydi. [...] Kimyam çok iyiydi, çok da seviyorum. En iyi kimya eğitimini Almancada yapabileceğim gibi bir şey vardı o zaman, o nedenle de Almanca öğrenim yapan bir okula girdim. [...]

Atina’dan döndükten sonra, iki ay falan kadım, uzun kaldım. Sonra Almancaya önem verdim ve sıkı çalışmaya başladım. [...] [Lisede] Almanca hocalarımız çok iyiydi. Biz Almanca derslerini öğleden sonraya alırdık. Öğleyin çıkardık okuldan hocamızla beraber, yolda, onun evinde, kahvede hep Almanca konuşurduk birbirimizle. [...] Kısacası hepimiz Almanya’ya gidip sınav verdiğimizde, üniversiteye devam edebilir sonucunu aldık. Ben dil

¹ Ses kaydından metne aktarılan bu röportaj derlenirken, tez içeriği ile ilgili olmayan bölümler metne dâhil edilmemiştir.

EK-2. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (3 Mart 2018, Kuzguncuk, İstanbul)

öğrenmek için hiç zaman kaybetmedim. Münih'te beni bir profesör sınadı ve üst sınıfa aldı. Zaten teknik üniversitedeki genel durum da oydu, teknik üniversiteden üçüncü sınıftan gitmiş bir çocuğu birinci sınıftan başlatırlardı. Ama gördüler ki bu durum farklı, beni üst sınıfa aldılar. Kısacası, lisede on beş yaşında Atina'ya gittikten sonra, ertesi yıl bendeki değişiklikleri gördüğü için olsa gerek babam dedi ki bu yıl gezi yok mu? Hadi bu defa Londra'ya gittim. Ondan sonra ertesi yıl İsviçre'ye gittim. O zaman başladı [izcilik ve yolculuk hâli].

MA: İzcilikte başarılı oldum demiştiniz, orada dil önemli, dilin dışında...

CB: Orada şu var, götürüp sizi dağ başına bırakıyor ve sizin yıldızlara bakarak, pusulanız bile yok, kampı geri götürmeniz, yani 10 km geri dönmeniz lazım. Dolayısıyla yıldızlarda yol bulmayı öğreniyorsunuz. Gittiğiniz yer hakkında bilgi ediniyorsunuz. Bir anlamda, bizdeki gibi bayram izciliği değil izcilik. Gerçekten gençleri doğal yaşama, yalnız başlarına doğada kaldıkları zaman yaşamlarını sürdürebilme bilgilerini vermeye çalışıyorlar. Niye böyle çünkü güney Afrika'da Bayerler savaşında bunun ne kadar önemli olduğunu anlamış, Lord Rowallan, ve gelmiş izciliği kurmuş. Yani sadece bir sivil örgütlenme değil. Gerçekten insana bir takım beceriler [kazandırır]. Mesela, o kampı başarabilmek için yirmi çeşit yemek pişirmeyi bilmeniz lazım. Ondan sonra, mesela ben daha mimar değilim lise birde orada bir kuru dere geçiyor, onun üzerine bir köprü kurulacak, hadi ben ağaçlardan o şeyleri yapıyorum ve iplerle bir asma köprü yapıyorum yani. Mesela orada birisi vardı bir Yunanlı, orada bizim başımızdaydı, yani kamp bölümünün. Başka bir sürü ülkelerden insan var. Birisi ona bir şey sordu, sen şöyle başla, takıldığın zaman gel bana sor. Bizde adama ders verirler, efendim hangi kitabı okuyayım. Yahu sen çözeceksin onu, sen bulacaksın. Yani, orada öğrenmenin yolu da insana bir yerde öğretiliyordu. [...]

Bugün de öğrenmenin ancak üretim içinde olacağına inanıyorum. Aynı Köy Enstitüleri gibi. Onların da müthiş bir etkisi var üzerimde, onun için biraz erken söyledim ama öyle. Sonra üniversiteye geldiğim zaman konularımın farklı olduğunu düşünün ve ona göre seçiyorum. Mesela, buradan İstanbul'dan Pamukova'ya kadar yürüyerek gittim. Yürüdüğünüz zaman başka şeyler görüyorsunuz. Trende giderken, uçakla giderken hiçbir şey görmüyorsunuz. Bunun gibi.

EK-2. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (3 Mart 2018, Kuzguncuk, İstanbul)

MA: Lise döneminde A dergisi çıkıyor. Orada seyahat yazılarınız var mıydı?

CB: Sakarya dergisi vardı lisede arkadaşlarımızla hep beraber, okulun dışında da çıkardığımız. Ben orada Londra seyahatimi yazdım.

İki jüri üyeliği kabul ettim. Birisi Vedat Günyol (1912-2004) Deneme Ödülü. Öbürü Ceyhun Atuf Kansu (1919-1978), bizim için bilge ozandı. Ceyhun Atuf abiyle her Perşembe Ankara’da buluşurduk, tartışırık, konuşurduk, bir sürü şeyler anlatırdı. Ben ondan da bazen etkilenererek Anadolu’daki yollarımı çizirdim.

MA: Yurtdışı – Avrupa görevleriniz olmuş. Amerika’dan sizi çağırmışlar.

CB: Amerika’da Michigan Üniversitesinden çağrı almıştım. Oraya gittim bir sömestr kalabilir miyim diye. Hayır, kalamam. Burada serbest büro çalışıyor. Benim kazandığım paranın yüzde kırkı kendi ayaklarımın üzerinde başkalarına muhtaç olmadan yaşayabilmek için harcanıldı daima. Yüzde altmış ise insanlığımıza... Bir takım şeyleri daha çok görmek, yazmak çizmek ve de çevreme yararlı olmak üzere kullanıldı. O yüzden çok da fazla geliri olan bir şeyde olmadım hiç bir zaman. Olmam gerektiği kadar oldum.

MA: Makedonya?

CB: Fazıl Hüsnu Dağlarca, ben Almanya’dayken, yolladığım şiirleri ilk basan kişiydi. Ve bana mektup yazdı senden on beş günde bir şiir istiyorum diye. Fazıl Hüsnu Dağlarca Makedonya’nın dünyaca ünlü bir ödülü vardır “Altın Çelenk Ödülü”, Stuttgart kentinde verilir; Dağlarca o ödülü aldı. Ve bu ödülü almak üzere yanına sekiz tane şairi alabilmek olanağı tanındı ona. Yanına aldığı sekiz şairin içinde Turgut Uyar’dan Behçet Necatigil’e onlarla beraber, mesela Behçet Necatigil ile bir gezi yapabilmek çok önemli bir şeydi, gerçekten aruzu çok iyi bilir. Türk şiirini çok iyi bilir. Ve benim en beğendiğim şairdir. Hatta bazen Dağlarca’ya bile tercih edebilirim. Ama Dağlarca şiir babam. Beni ilk defa o yayınladı Türkiye’de. İlk onun şiirleri ile kitabım çıktı, *Kişi* diye. Ondan sonra o hemen tükendi bitti. [...] Dağlarca beni aldı oraya. Oraya gittiğim zaman Makedonya’da çok önemli bir insanı tanıdım. O da Kemal Seyfullah. Kemal Seyfullah’ı tanıdığım zaman bizde sosyal demokrasinin ne olduğunu, ne olması gerektiğini öğrendim. Ve gerçekten buradan 130 km ötedeki bir yere giderken, o hem arabayı kullanıyordu hem benim sorularımı yanıtlıyordu. O yolculukları da doğru dürüst yorumlamak gerekiyordu. Biz iki arkadaşlık öykücü Bekir Yıldız ile, ne derler, ben şiir yazan bir adamdım, liseden beri şiir

EK-2. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (3 Mart 2018, Kuzguncuk, İstanbul)

yazıyorum. Niye şiir yazdığımı da biliyorum. Bu [yolculuk] içinde bugünkü eşimi tanıdım, o da mimarlık öğrenimini yeni bitirmişti. [...] Makedonya'da Makedon dilinin daha çok Bulgarca ile yakınlıkları var, onlar eğitimde Sırp dilini, Hırvatçayı öğreniyorlar. Üç dört dil bilen bir insandı. Orta Doğu'ya [ODTÜ] geldi, orada dil okulu vardı, ben de Orta Doğu'ya öğretim görevlisi olarak çağırılmışım, ama anladım ki üniversitede ben yapamayacağım ve serbest çalışmaya başlamışım. Oral Vural ile beraber bir büro açmıştık. Şöyle bir kararım vardı iki ay İstanbul'da iki ay İzmir'de iki ay Ankara'da; Denizli'de olmayı hiç düşünmedim örneğin. Çünkü bu biraz da çevre meselesi, insanın yetişmesi için. Yani oturup da köy yerinde araştırma yapamazsınız, olanaklar yok. Hâlbuki bu üç büyük kentte bir takım şeyler var. [...] İki ay Ankara'da yaşadım, yani günlük yaşamın içinde karar verdim. Ama Ankara'ya gitmemin en önemli nedeni, bir tarafta Boğazköy, bir tarafta Ürgüp, Avanos, bütün Orta Anadolu'nun merkezi olmasıydı. Gerçekten de geldiğim zaman da ona göre planladım. Mesela bütün öğrencilerimi Boğazköy'e götürdüm.

MA: Münih için söylediğiniz gibi. Münih için de merkez demiştiniz.

CB: Evet, aynen. Buna göre de yer seçtim açıkçası. Gerçekten de sonuna kadar yaptım o işi. Anadolu'da ayak basmadığım yer çok azdır. Ta liseden başlayan. Beni Denizli'de kendi ailem beklemezdi bile.[...] Çok önemli bir şey, Kurt Erdmann vardı Berlin'deki Dahlem müzesinin müdürü. Burada İstanbul üniversitesinde sanat tarihinde ders veriyordu. Selçuk sanatı, Türk sanatı üzerine. Onun doçenti Oktay Aslanapa'ydı. [...] Seyahatte birbirlerini tanımış insanlar olarak her zaman iyi ilişkiler içinde olduk. O ama önemliydi çünkü Ernest Diez'in yazdığı *Türk Sanatı* kitabını eksiklerini tamamlayarak bir başka baskı yapmıştı. Ve günün birinde artık o *Türk Sanatı* kitabı sadece Oktay'ın adıyla çıkıyordu. Kurt Erdmann'ın da (özellikle Selçukları, yani kervansarayları ve diğer camileri, köprüleri avucunun içi gibi bilen) üç ciltlik kitabı vardır. Kervansaraylar üzerine. Ben sonra kervansaraylar üzerine bir kitap yayınladım, ama benimki uygulamada yani 'kervansarayları nasıl bugün yararlı hale getirebiliriz?' Bu gezilere önem verdiğim için... Mesela yüz otuz tane kervansaray var Anadolu'da. Bu yüz otuz kervansarayı birer atlayarak, birinci kervansaray dizisi A, ikincisi B, sonra C olarak [...] değişik kulvarlarda [düzenledik]. Örneğin A'yı üniversiteli öğrenciler kullanabilmeliler; onlara en ucuz yatak, gerçekten akli başında bir yemek, menü, tabi ki aç kalmamalılar. Böylece Selçukluların çizmiş olduğu Anadolu'daki ticaret yollarını tanımaları [sağlanabilir]. Yani öyle bir proje

EK-2. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (3 Mart 2018, Kuzguncuk, İstanbul)

verdim. UNESCO [destekledi]. Çünkü çok önemli gençlerin Anadolu'yu [tanımaları]. Bugün gençlere soruyorsun görmemiş, bilmemiş oluyor. Bir kentte kale var, hiçbir mimar, hiçbir şehirci çıkıp da [sormuyor] niye bu kaleyi buraya yaptılar, buradan ne görülüyor? Halbuki tabak gibi kenti görüyorsunuz. Gelişmesini, şusunu busunu... yani yapmıyorlar, çünkü öyle bir terbiye almamışlar. Benim ayrımım, böyle bir şeye liseden başlamam.

MA: Öğrencilere de o bilinci vermek gibi... Liseden itibaren bunu almaları lazım.

CB: Evet. Benim sonradan bütün bu deneylerden sonra, mesela başka şeyde var, ufacık bir ayrıntı ama, Münih'te birisi ustam, öbürü hocam iki kişi ortak bir yarışma kazanmışlar, onu yürütmek üzere, yani avan projeyi uygulama projesi haline getirmek üzere, avan proje üzerinde değişiklikler yapmak da dâhil, bir grup kurup, bunun başına beni geçirdiler. Ve ben onlara ayda bir proje göstermek zorundaydım o kadar. Ve gerçekten hiçbir şeyime itiraz etmediler, hepsi kabul edildi onlara söylediğim. Almanya Maliye Bakanlığı'na bir Yedek Subay Okulu çizmişlerdi. Tek katlı. Dedim bakın iki kat haline getirelim şu yarısını. O zaman dediler otur bir tane proje de sen çiz. Ben çizdim... Alman Maliye Bakanlığı benim projemi kabul etti. Daha doğrusu yedek subay okullarının kaynağını bulan Alman kuruluşu. Ondan sonra ben o yapıyı bürodaki çalışmamın dışında ayrıca, 1/1 detaya varıncaya kadar yaptım teslim ettim. [...]

Kervansaraylar çalışmasını yaparken iki kere minibüsle Anadolu'yu dolaştım. Çünkü bir yol Denizli'den başlar; bu, Konya üzerinden Sinop'a kadar gider, bu, buradan Van'a kadar gider, bunlar o zaman çok önemli güzergâhlar, sadece kervansaray görmüyorsunuz, Botan Çayı üzerindeki ünlü Malabadi Köprüsü'nü de görüyorsunuz. Malabadi Köprüsü, sadece taşıyıcı plak yahut da bir kolon giriş sistemi değil, Malabadi Köprüsü'nün içinde odalar vardır. Onu korumakla görevli olanlar bir taraftadır, ama öbür tarafta da bir çarşı vardır. Girersiniz alışverişinizi yaparsınız. Kervansaraylar için ne kadar önemli. Bunlar sizin imgelemenizi, Arapçasıyla muhayyilenizi geliştiriyor. Ben bütün yapılarımın programlarını ben yaptım diyebilirim, çünkü bana verilmiş bir program olsa bile onun üzerine tartışır düşünür bir takım değişiklikler yapardım. Niye? Çünkü bilmiyorlar Anadolu'yu, çünkü bilmiyorlar bizim insanımızı. Basmakalıp Batı'dan aldıkları bir takım şeylerle mimarlık programını koyuyorlar. Oysa ben her zaman... Mesela Olbia... Tümüyle hiç kimse karışmadı, izlencesini ben yazdım, şunlar şunlar şunlar olmalı. [...]

EK-2. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (3 Mart 2018, Kuzguncuk, İstanbul)

Bizim insanımız gözden akıllıdır. Bu önemli bir şey altını çizin. Eğer onu görsellerle sınıfın içinde [öğretseniz] de başka türlü, ama daha iyisi dışarıda kendisini göstermek. Ben “Kültürün Oylumları” diye ders veriyorum hem İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde, hem Mimar Sinan’da. Yaptığım bir ders içeride bir ders dışarıda. Burada anlatıyorum medreseyi, ertesini zaman onları... İstanbul’dan iyi yer mi bulacağım eğitim için? Ve orada medresenin içinde konuyu bir daha deşiyoruz. O yüzden de benim öğrencilerim, yüksek lisansa gittiğim için sadece, her biri gerçekten seçerler, Cengiz Bey’le beraber, İznik’i göreceğiz, Bursa’yı göreceğiz, Edirne’yi göreceğiz. Ve o zaman da İstanbul’u görmeye başlarlar.

MA: Yaz Okulları var, en Son Güre’de yaptığınız, orada da öğrencilerinizle geziyorsunuz, incelemelerinizi kitap haline getiriyorsunuz. Mesela Kuşadası Evleri...

CB: O şöyleydi... Okulda güya teori yapıyorlar. Uygulama olmadan neyin teorisini yapacaksınız! [...] Uygulamayı belli bir teoriyi düşünmeden, çözümlemeden, yorumlamadan nasıl yapacaksınız? Ve onun için de nerede olursam olayım, mesela şimdi Muğla’nın danışmanıyım ben. Gelecek hafta onları Samsun’a götüreceğim, Samsun’dan geriye, Amasya, Merzifon, Alacahöyük, Boğazköy, Ankara, Eskişehir, böyle Muğla’ya. Çocuklar gezmenin nasıl örgütleneceğini de bilmedikleri için böyle şaşkın oluyorlar, ama tadını alınca çok şey değişiyor. Çünkü herkesle de gezi yapamazsınız. Aykırı düşünen birisi vardır, daha doğrusu düşünmeyen; ben bu geziye gitmekle ne elde edeceğim, zannediyor ki lisede okul gezisi yapıyor, hayır öyle değil! O geziye katılanların her birinin bir ödevi vardır. Biz Mavi Yolculuğu da öyle yaptık. Mavi Yolculuk, Anadolucular’ın [düzenlediği]. Beni de Halikarnas Balıkçısı, Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, bir de Vedat Günyol, bunların devamı sayarlar. Yeri gelmişken söyleyeyim hemen Mavi Yolculuk bulunduğu ortamı, yani vatanını tanımak, tanıma yoluyla sevmek ve sonra da onu tanıtmak bir anlamda. Mavi Yolculuk, Anadolu’ya tümüyle sahip çıkmak.[...]

İyi tanılamak gerekiyor. Tanılamak demek başkalarından olan ayrımını ortaya koymak demek. Onu da ancak görerek yapabilirsiniz. Tanıyarak yapabilirsiniz. Mavi Yolculuğun temeli budur. Sabahattin Bey’in çizdiği bir ilke içinde, ‘bu kültür kazanının içinde eriyen de benim, eriten de benim’, derim çok ben bunu kullanırım yazılarımda, yani oradan aldığımı belirterek, bir.

EK-2. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (3 Mart 2018, Kuzguncuk, İstanbul)

Ondan sonra ‘benim tarihim halkımın tarihidir’. Benim halkımın, yalnız İstanbul’da yirmi beş tane çalışan tapınağı var, yirmi beş ayrı inanış var yani. Bir tek Müslümanlıkla İstanbul’u yönetmeye kalkarsanız işte bu olur. Benim şu andaki bu evim, bir Ermeni ustasının evi. Dünyanın, o zaman Osmanlı İmparatorluğu’nun en iyi ud yapımcısı Onnik Usta’nın evi. Ben Onnik Usta’yı nasıl dışlayabilirim. Aynı şekilde biz tiyatromuzu Ermeni’lere borçluyuz, müziğimizin büyük şeyini Ermenilere borçluyuz. Aynı şekilde binlerce yıldır. Kürtlerle beraber yaşadık. Kız aldık kız verdik. Bugün ayrılın deseler ayrılamazlar. Etle tırnak gibi. Bir kuşağı Batı’ya sürdüler. Batı’da onlar bir yerde Kürtlüklerini unutmadılar. Ama bir miktar asimile oldular bir yerde ama ben onsuz yapamam bugün. Nasıl ayıracaksınız? Mümkün değil. Yolları herkesin anlayacağı şekilde gözden akıllı olan insanların anlayacağı şekilde ortaya koymak lazım ama, bu çok acele ile olmaz.

MA: Mavi Yolculuklar’ın hepsine katıldınız mı?

CB: Ben örgütledim. Önce, benden öncekilerle, mesela Bedri Rahmi [Eyüboğlu] ile Mavi yolculuk yaptım. Ama baktım ki biz bunu çok daha verimli bir şekilde kullanabiliriz. Başka türlü örgütleyebilirsek... Mesela kendi büromdaki çocukları mavi yolculuğa [götürdüm], katılırlarsa çok iyi olur. Katıldıkları mavi yolculuklarda onlara bir takım antik kentleri dolaştırarak kurguyu tanıttım. Sonra bir gün geldi, beşinci altıncı Mavi Yolculuk’ta ben bazen yılda iki kere Mavi Yolculuk yaptım. Niye? Benim derdim eğlenmek değil, o her zaman mümkün. Ama, oradaki yapıları kentleri, tek yapıları, hepsini tanımak. Arkadaşlarımı en ucuz şekilde [gezdirdim], hem tatil yapıyorlar, yüzüyorlar, balık avlıyorlar, ... Ama belli saatler içinde... Diğer [zamanlarda], [çalışmalar] mağarada, derinde, kuyuda [gerçekleşiyordu]. Kilise bulduk. İlk defa biz yazdık çizdik kimse bilmiyordu, Bayındır Koyu’nun, onun gibi birçok yerin adını biz koyduk. Bunun adı ne diyorum kaptana, Ali Kaptan, ki avucunun içi gibi bilir o sahilleri. Onun adı yok, peki biz ona ad koyalım. Güngör Dilmen Tepesi. Yahut Bedri Rahmi Eyüboğlu Koyu. Şimdi öyle kaldı. Ne olduğunu, adını koymamışsak, sevginizin adını bilmemek olur mu? Ben Anadolu’yu seviyorsam tabi ki ona kendi dilimle bir ad vereceğim. Bunlar çok basit gözükten ilkeler, ama aynı zamanda çok önemli. Çünkü bir defa görmekle yetinmiyorsunuz. Birkaç defa gidiyorsunuz. Ben Amasya’ya belki onuncu kez gideceğim

EK-2. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (3 Mart 2018, Kuzguncuk, İstanbul)

şimdi. Ama mesela Boğazköy'e götüreceğim çocukların hiç birisi Boğazköy'ü görmemiş. Ama Boğazköy'ü görmeden olur mu?

MA: Sizin için onuncu kere görmek farklılık ama onlar için ilk defa öğrenmek olacak...

CB: Onun için şunu kullanırım: Paris'e on beş yaşında giderseniz başkadır, aşk nedir eş nedir onu bildikten sonra kırk yaşında giderseniz başkadır. Başka bir Paris ile karşılaşsınız. Onun için bu iş öyle bir defa gittim gördüm, üç tane fotoğraf çektim... Bir kere fotoğraf makinesi elinizden gözünüzü alır. Ben çizmemin nedeni, uzun zaman çizmedim, resim dersi aldım lisedeyken ayrıca, hocalarım da Türkiye'nin gerçekten ünlü kişileri idi. Hayri Çizel Hoca Ali Rıza'nın öğrencisiydi. Biz 4-5 arkadaş Hayri Çizel ile beraber düşünün orta 2-3 te iken beraber çarşambaları resim çalışırdık. Ben perspektifi Hayri Çizel'den öğrendim o yaşında. Ve herkese onun yöntemi ile öğrettim. Okulda da büroda da. Büromu zaten bir okul gibi sayarlar. Ondan sonra oradan yetişenlerin söyledikleri. Bir arkadaşım var benimle birlikte çalışmış dört yıl [Nevzat Sayın'dan bahsediyor] 'Ben dört yıl eğitim planladım, bir dört yıl da uygulamanın içinde en doğru şeyleri yapan kim, Cengiz, onunla beraber dört yıl çalışmayı planladım' diye söyler. Gerçekten ayrı bir okuldur onların tanımlamalarına göre. Ve o okulu eğer iyi, severek izlerseniz de Türkiye'yi de tanırırsınız. Bizim temel meselelerimizin ne olduğunu da bilirsiniz. [...] Yeter ki bu söylediğim anlam içinde, kendi coğrafyamı tanıyayım. Nietzsche öyle söyler 'İnsan her şeyden önce kendi coğrafyasını seçmesini bilmeli' der. Onun dışında ben zaten on beş yaşında başlamışım gezilere bir şey gördüğüm zaman, 'A! Bu Perge'de de böyleydi, yahut A! Bu – hiç alakasız bir yerde – Erzurum'daki odayla Diyarbakır'daki odanın ve Denizli'deki odanın ilkeleri aynı!'... ülkesini böyle tanıdığı zaman başka türlü seviyor insan. [...] Dışarıdan gelen malzemelerle mimari yaparsanız bu mimarlık mıdır? Anadolu'nun mimarlığı mıdır?

Sevindim bu kitabın sizde olmasına [Nazım Hikmet'in Mimarlığa Bakışı]. Mesela şair olmak, nasıl şair olunur?

EK-2. (devam) Cengiz Bektaş röportajı (3 Mart 2018, Kuzguncuk, İstanbul)

MA: Burada [*Nazım Hikmet'in Mimarlığa Bakışı* kitabında] söylediğiniz bütünsel insan olmak, onu da ben mavi insan olmak ile çok bağdaştırdım. Dediğiniz gibi şiir mimarlık hepsi birbirinin içinde. Başka bir yazıdan da ben mimarlığa dair bir şey çıkarabilirim.

CB: Ama sizin ana konu olarak geziler üzerinde düşünmeniz benim hoşuma gitti çünkü benim mimarlık dergisinde sayfalarım vardı.

MA: Halkın Elinden Dilinden...

CB: [...] Nasıl bir gözle görmek gerektiğinin de eğitimini almak gerekiyor sanırım ve farklı açılardan, dediğiniz gibi sadece mimar gözüyle de değil Bilerseniz ona göre yorumlarsınız. Bilmezseniz...

MA: Teşekkürler.

CB: Mavi Yolculukta herkesin bir ödevi, çalışacağı bir yer vardır, onu anlatır. Yolculuktan 6-9 ay önce çalışma başlar. Türkan Saylan Amos'u, Cengiz Bektaş Kaunos'u,...hangisi kimin ödevi ise... Ben Kaunos'u çalışacağım mesela, önce çalışır İstanbul'da anlatırım, oradan gelen sorulara göre tekrar düzenler ve hazırlanırım Mavi Yolculukta anlatmaya.

Saygı, sevgi ve onu paylaşmak [...] Anadoluculukta. Bilgi ve sevgi paylaşılmazsa büyüzmezler.

EK-3. Cengiz Bektaş’a sorular ve yanıtları (2 Nisan 2019)

YURTDIŞI/YABANCI DENEYİMİ

Yurtdışında geçirdiğiniz süreçte orada okuduğunuz okul, oradaki mimari ortam ve aldığınız eğitim sizi nasıl etkiledi?

Kişiliğe saygıydı beni etkileyen... Okuduğum Üniversitede, o günlerin yeryüzünde ünlü mimarları öğretim görevlisi ya da üyesi olarak çalışıyorlardı. Kuralları tartışabiliyorduk. Gerçeğe dayananlara hep saygılı oldum...

Evden uzakta, yabancı bir ortamda bulunmak; “yabancı” olmak sizi nasıl etkiledi?

Kendimi hiçbir yerde yabancı duyumsamadım.

Başka bir dil bilmek/öğrenmek, kendini ve mimarlık mesleğini başka dillerde ifade etmek sizi orada nasıl etkiledi veya nasıl yönlendirdi?

İki dil bilmenin ikinci bir paylaşım alanı oluşturduğunu deneyimledim. Böylece “yeryüzü vatandaşı” olmanın önemini, tüm yeryüzüne açık olmanın kişiliğimize katkı sağladığını kavradım.

Lisede arkadaşlarınızla çıkardığınız dergideki ilk yazınız yabancı bir kültüre yaptığınız yolculuğu anlattığı anlaşılan “İngiltere Seyahatim” olmuş. Bu yazınızın içeriği neydi?

Daha önce de yurt dışına çıkmıştım. Londra, toplu taşıma araçlarında, sokakta, kamu alanlarında -azıcık ikiye bölünmüşlüğü içerse de- insanların birbirlerine saygılı davranmaları beni etkiledi. Geziyi anlatırken asıl konum bu idi. Bunu arkadaşlarımla, okuyucularla paylaşmak istedim.

“BİR YERLİ OLMAK” / AİDİYET, YEREL/BÖLGESEL YOLCULUK DENEYİMİ

Kendinizi “Anadolulu” olarak tanımlıyorsunuz. Bu doğrultuda Anadolu coğrafyasında Anadolulu mimarlık ve kültür söylemleri geliştirdiğinizi gözlemliyoruz. Yolculuk pratiğinin Anadolulu mimarlık söyleminizi geliştirmenizde katkısı var mıdır, varsa nasıl katkı sağlamıştır?

EK-3. (devam) Cengiz Bektaş’a sorular ve yanıtları (2 Nisan 2019)

Öyle tanımlamıyorum, öyleyim. Yolculuklarım 16 yaşında başladı. Amacım, yurdumu insanıyla, coğrafyasıyla tanımaktı. Bu gelişmemi gerçekten etkiledi. Kendimi daha çok Anadolu’ lu duyumsadım. Mimarlık eğitimim başladığında da yörenin gerecini, yapım yöntemini tanımak onlara katkının önemini sezinlettirdi bana. Tek ağaç kesmedim mimarlık yaşamımda, yalan söylemedim, yurdumun ekonomik koşullarında çalıştım. Sanıyorum bunlarda gördüklerimin etkisi olduğunu söyleyebilirim.

Yerel olana yolculuğun, yani bir mimarın kendi ülkesinin farklı yerlerini görmesinin ve tanınmasının önemi nedir?

Her şeyden önce kendi insanınızdan, ülkenizden kopmamayı önemsemeğe başlıyorsunuz.

Kişinin coğrafyası da, tarihi de, vatani da, gezerek, görerek, insanıyla tanış-biliş olarak severek oluşur... Kendini, yaşama kültürünü böyle geliştiren kişi gitgide mavileşir... (Cengiz Bektaş, İçlerin Dışı, s. 72)

İzcilik ile başlayıp Mavi Yolculuklarla pekişen görme, tanıma, bilme deneyimlerini bireysel ve mesleki alanda ve kültürel gelişiminizde önemsedığınızı gözlemliyoruz. Sizin deyiminizle “mavileşmek” için nasıl bakmak gerekir, mimar bakmayı nasıl öğrenmelidir?

Lise yıllarında izciydim. İzciliğim, o günlerin “merasim” izciliği değildi. Doğayı tanımayı, doğanın koşullarında yaşamını sürdürebilme yeteneklerini edinmeyi temel alıyordu. Katıldığım kamplarda birinci oldum. Yurt dışı kamplara katıldım. Sınavlar verdim. Sorumluluklar aldım. Yurt dışına katile başkan olarak gittim hep. Yalnız kendime özen göstermekle yetinemezdim elbette, birlikte olduğum bütün arkadaşlarımdan da sorumluydum. Uluslar arası örgüte üye aldılar. Bu örgütün yıllık toplantısına Türkiye’den ilk katılan kişiydim. Lise sırasında sekiz – on arkadaşım ile bir takım kurarak İstanbul’ un kırsalını, hayvanlarını, bitkilerini tanıma gezileri düzenledim. Başka kentlerini tanımağa çalıştık.

Mavi sözcüğü göğün, denizin mavisinden çok “Mavi Kişi” yi anlatır benim inancımda. Yurdunu seven, tanıyan, tanıtan kişi mavidir. Mavi Yolculuk mavi olan ya da mavileşmek isteyen kişilerle yapılır.

EK-3. (devam) Cengiz Bektaş’a sorular ve yanıtları (2 Nisan 2019)

Özel bir seyahat çantanız olduğunu öğrendik. Seyahat çantanızda neler olur, yolculuklarınız süresince içine neler eklersiniz?

Yöre üzerine bilgi aktaran bir yayın, ya da özetleri not defterimi, kalemlerimi, fotoğraf makinemi alabilen bir çanta. O gezinin notları eklenir bu çantaya.

Yolculuklarınızda her zaman yanınızda taşıdığınız takviminizden, her gün oraya notlar aldığınızdan söz etmişsiniz. Bu takvimi yolculuklarınızın bir temsili olarak görebilir miyiz? Takvime ne konuda notlar alırsınız?

O gün yaşadıklarımın en önemlileri üzerine bir iki tümce... 1952 den beri sürdürüyorum bu alışkanlığımı...

İZCİLİK, MAVİ YOLCULUKLAR VE MİMARLIKTAKİ YOLCULUK PRATİĞİ

Mimarın asıl eğitiminin de okulda aldığı eğitimin bitmesinden sonra başladığını düşündüğünüzü söylemişsiniz. Sizin için, aldığınız eğitimden sonra asıl mimarlığı öğrenme ve geliştirme evresinde izcilik ve mavi yolculuk deneyimlerinizin nasıl etkileri olmuştur?

Bana gezmeyi öğrettiler... Arkadaş, dost edinmeyi, insan biriktirmeyi öğrettiler. Yeni bilgilerimi not etmeyi, yazmayı- çizmeyi öğrettiler. (Geçenlerde bu çizimlerle “Çizdiğimi Unutmuyorum” başlıklı bir sergi açtım.) Elbette bunları paylaşmayı da...

Mavi Anadoluocuların Mavi Yolculukları sadece Ege kıyılarında yapmaları Anadolu söylemleri kapsamında Anadolu’nun diğer bölgelerini dışarıda bırakmaktadır. Siz, örgütlediğiniz kültürel ve mimari Anadolu yolculuklarını Anadolu’nun diğer bölgelerine de taşıdınız. Anadolu’nun tanınmasında Mavi Anadoluocular’ın ve sizin yolculuklarınızın kapsamını benzerlikleri ve farklılıkları açısından nasıl değerlendirirsiniz?

Mavi Yolculuk’larda bulduğumuz, gördüğümüz tarihsel yapıları ölçtük, saptama çizimlerini yaptık, yayınlayıp tanıttık. En önemlisi yaşamı paylaşmayı, çeşitlendirmeyi, yaşamaktan tad almayı, öğrenmeyi öğretmeyi öğrettiler.

EK-3. (devam) Cengiz Bektaş’a sorular ve yanıtları (2 Nisan 2019)

“Petekgöz” ile bakabilme yeteneğini geliştirmede Mavi Yolculukların nasıl bir etkisi vardır?

Seçilen yolcular başka biz gözü, kulağı, yorumu getiriyorlar. Bu da arınırken gibi bir “petek göz” ü oluşturuyor. Her yolculukta göz açınız genişliyor.

“Petekgöz” ile bakabilmek için Anadolu’nun her bölgesini deneyimlemek gerekli midir? Mavi Yolculukların Yeşil Yolculuklar ile birlikte ele alınması “petekgöz” ile düşünebilmede nasıl etkili olabilir?

Önce göreceğiniz yer üstüne var olan bilgileri ediniyorsunuz. Sonra o bilgilerle bakmayı, görmeyi, yorumlamayı deniyorsunuz. “Yeşil Yolculuk” benim adlandırmam, tanılamam... Kara yolculuğu da denilebilir. Yurdumun her yanını başarabildiğimce tanımağa, tanıtmağa çalıştım.

Mavi gezilerde sloganlaşmış sözler nasıl ortaya çıktılar?

Akdeniz’in yeline ver gitsin!

Tekne dururken çiçek topla!

Hayatı yaşa geç bile kaldın! ...gibi...

Darılıp, kırılıp, küsüp toplumdan, topluluktan kopan kişileri yeniden kazanmak için onlara söylenen bir söz “ver Akdeniz’ in yeline”. Sabahattin Eyüboğlu’ ndan öğrendiğimiz bir söz... Bunun gibi sözler toplu yaşamımızdan doğdular. Çiçek toplamak denizi kirletmemeyi anımsatan bir söz... İşini, tekne durunca git karada çöz. Anlamına... “Yaşamakta geç bile kaldın” yeterince açık değil mi?

Mavi yolculuk vakfı kuruluşu ile ilgili bir yazınız var. Bu kuruluş gerçekleşti mi, günümüze kadar geldi mi?

Bu güne gelemedi ne yazık ki... Ancak bir gün bu da gerçekleşebilir.

YOLCULUK PRATİĞİ VE BEKTAŞ ÖZYÖNETİM MİMARLIK İŞLİĞİ

Özyönetim İşliğı’ni kurma amacınız neydi? Yurtdışı deneyiminiz işliğin ya da büronuzun yönetimi konusunda bir ipucu oluşturdu mu?

Elbette! Özellikle Yugoslavya’daki özyönetim deneyinden çok şey öğrendim

EK-3. (devam) Cengiz Bektaş’a sorular ve yanıtları (2 Nisan 2019)

Mavi Yolculukların önemle üzerinde durduğu ‘uygulama içinde eğitim’ ve ‘imece’ Özyönetim İşliğı, Yaz Okulları, mimarlık büronuz ve mimarlık alanındaki diğer çalışmalarınızda nasıl yer buldu? Yolculuk pratiğinin bu anlamda mimarlık üretiminde yerini nasıl değerlendirirsiniz?

Hepsinin amacı birdi... Hepsi birden, çoğu kez eş zamanlı eş zamanda var oldular. Coğrafyayı, çevreyi, hele hele insanları tanımadan, kültür alt yapısını tamamlamadan mimarlık yapılamaz bana göre. Amaç yolculuk değil, görmek, tanımak, öğrenmek... Böylesi bir amaçla gezmek, yalnızca “Yolculuk” olarak tanımlanamaz. Yapılmasını önerdiklerim, bütün bunları paylaşmanızı sağlıyor. Birlikte üretmenin tadına varıyorsunuz.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı :AKYOL, Melike
 Uyruğu :T.C.
 Doğum tarihi ve yeri :29.09.1987, Ankara
 Medeni hali :Bekâr
 Telefon :0 (312) 582 36 21
 e-mail :makyol@gazi.edu.tr



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Doktora	Gazi Üniversitesi/Mimarlık	Devam ediyor
Yüksek lisans	Orta Doğu Teknik Üniversitesi/Mimarlık	2012
Lisans	Orta Doğu Teknik Üniversitesi/Mimarlık	2009
Lise	Yenimahalle Mustafa Kemal Lisesi	2004

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2012-Halen	Gazi Üniversitesi	Araştırma Görevlisi
2012	Atılım Üniversitesi	Araştırma Görevlisi
2011	Alba Mimarlık	Mimar
2010	Onbir 41 Mimarlık	Mimar

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Akyol, M., Boyacıoğlu, E. ve Altan, T. Elvan (2019). Mimarlık ve Yolculuk Pratiği: Cengiz Bektaş'ın "Anadolululuk" Söylemi, *Mimarlık*, 407, 46-50.

Kırcı, N. ve Akyol, M. (2017). Guiding Architecture Students to Take Active Role in Design Studios, *Online Journal of Art and Design*, 5 (3), 49-65.

Akyol, M. (2015). A Phenomenological Approach on the Perception of Architecture in Literature, *ATINER's Conference Paper Series*.

Akyol, M. (2013) Representative Knowledge, *International Journal of Multidisciplinary Thought*, 3 (3), 563-568.

Hobiler

Yolculuk, Fotoğraf, Dans.



GAZİ GELECEKTİR..