



FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
MİMARLIK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

**MİMARİ TEORİSİ VE UYGULAMALARI IŞIĞINDA
RIFAT ÇADIRCI (RİFAT CHADİRJİ)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TASNİM IDELBI

İSTANBUL, 2021



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
MİMARLIK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**MİMARİ TEORİSİ VE UYGULAMALARI
IŞIĞINDA RIFAT ÇADIRCI (RİFAT
CHADİRJİ)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TASNİM IDELBI
(180201030)**

**Danışman
(Doç. Dr. Yusuf CİVELEK)**

İSTANBUL, 2021

24/07/2021

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Mimarlık Anabilim Dalı'nda 180201030 numaralı Tasnım IDELBI'nın hazırladığı "Mimar Rifat Al Chadraji ve Yarattığı Teori (Diyalektik Mimarlık Teorisi)" konulu Mimarlık yüksek lisans. tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, 24/07/2021 Cumartesi günü saat 10:00'da yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** karar verilmiştir.

Düzeltilme verilmesi halinde:

Adı geçen öğrencinin Tez Savunma Sınavı .../.../20... tarihinde, saat ...:.... da yapılacaktır.

Tez Adı Değişikliği Yapılması Halinde: Tez adının Mimari Teorisi Ve Uygulamaları Işığında Rifat Çadircı (Rifat Chadirji) şeklinde değiştirilmesi uygundur.

Jüri Üyesi	Tarih	İmza
(Danışman) Doç. Dr. Yusuf CİVELEK	24/07/2021	KABUL
Doç. Uğur TUZTAŞI.	24/07/2021	KABUL
Dr. Öğr. Üyesi Onur ŞİMŞEK	24/07/2021	KABUL
(İkinci Danışman) */ .../20...
*/ .../20...

*2. Danışman varsa doldurulacak

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağılı olduğum üniversiteye ait bir çalışma veya bir başka üniversitedeki bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

TASNİM IDELBI

TEŐEKKÜR

Başta T¼rkiye Cumhuriyetine ve kendime eğitim firsatı sunan ve yeni projeler sunmamda b¼y¼k katkısı olan Fatih Sultan Mehmet niversitesinin idari ve eğitim kadrosuna Ő¼kranlarımı sunarım.

Tezin hazırlık s¼recinde desteđini hićbir zaman esirgemeyen, g¼sterdiđi ilgi ve tavsiyeler sayesinde tezin geliŐmesinde ve oluŐmasında katkısı olan Doć. Dr. Yusuf CIVELEK'e Ő¼kranlarımı sunarım.

Bu tez ćalıŐmasında, hayatımın her anında yanımda olan, beni yetiŐtiren ve her t¼rl¼ fedakarlığı yapan babam Nureddin, annem Meryem' e ve kardeŐlerime, arkadaŐlarıma, Loay- Rama- Taha' ya Ő¼kranlarımı sunarım.

Ayrıca her konuda bana destek olan hedeflerim doğrultusunda beni destekleyen hayat arkadaŐım Ahmed' e ve tez d¼nemi baŐladıđında anne karnında olup bitirdiğimde ise kućađımda olan biricik oğlum Hamza' ya Ő¼kranlarımı sunarım.

TASNIM IDELBI

MİMARİ TEORİSİ VE UYGULAMALARI IŞIĞINDA RIFAT ÇADIRCI (RİFAT CHADİRJİ)

TASNİM IDELBI

ÖZET

Mimarlık teorisyeni, fotoğrafçı, antropolog ve heykeltıraşolarak bilinen Iraklı Mimar Rıfat Çadirci; on ikiden fazla kitabı olan, mimarlık ve felsefe üzerine uzman olarak kitap yazmış, Irak toplumu ve halk sınıflarının mimarlığa yansımalarını belgeler ile ortaya koymuş , kendi hayatı ve babasının kişisel yaşamına dair biyografiler yazmış bir mimardır. Çadirci, çalışmalarıyla Ağa Han Ödülü'ne de layık görülmüştür. Araştırma, Çadirci'nin eğitim hayatının başlangıcından kültürel ve sosyal çevresine, erken dönem çalışmalarından profesörlük aşamasına kadar olan süreçteki teorisine ve mimari başarılarına varıncaya kadar tüm meslek hayatını mercek altına almayı hedeflemektedir. Yine Çadirci'nin geleneksel mimari unsurlarıyeniden üretmede yüzeysel olmaktan uzak bir şekilde, yerel mimari ile modernitenin birleşimine dayanan,modern mimarının teknik ve teknolojik gelişimi için kullanan yaklaşımı ve metodolojisi de ayrıntılı olarak analiz edilmeye çalışılacaktır. Ayrıca Çadirci, bölgeye çevresel, yerel, kültürel, sosyal ve sembolik olarak saygı duymanın önemini vurgulamaktadır ki, araştırma, Çadirci'nin üretim sürecinin çeşitli aşamalarda 'Estetik'i yeniden sınıflandırmadaki görüşünü ele almaktadır.Çadirci'nin mimarlık olgusunun yapısal bileşimi olarak mimarlık alanında kuramlaştırma eksenine doğrudan katkı sağlayan mimarlık diyalektiği kuramı geniş bir çerçevede değerlendirilmiştir. Araştırma, mimarlık diyalektiği kuramı bağlamında Çadirci'nin geliştirdiği teorik çerçevenin uygulamalarla olan ilişkisini de sorgulamakta olup genel olarak Çadirci'nin ilk tasarımlarından başlayarak mimari pratikleri etüt edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Diyalektik materyalizm - Miras ve modernite - Mekanizasyon - Estetik - Rıfat Çadirci

RIFAT CHADIRJI FROM THE PERSPECTIVE OF ARCHITECTURAL THEORY AND ITS APPLICATIONS

TASNIM IDELBI

ABSTRACT

Rifat Chadirji is an Iraqi architect and theorist in architecture, a photographer and an anthropologist. He is a professor in art philosophy and sociology. He is an author of more than twelve books spanned over a wide range of topics such as specialized books in architecture and philosophy and documentary books drawn from the Iraqi society, its layers and reflections on architecture as well as biographies describing his life and his father's life. Chadirji received a number of awards, most notably the Aga Khan. The research deals with Chadirji's life from his upbringing to his cultural and social surroundings, his study stages and his professors, his writings, his theory in addition to a number of his ideas, principles and architectural achievements. The research is based on the study and analysis of his approach that relies on the integration between local architecture and modernity in a way far from superficial ways that typically reproduce traditional and heritage elements. In addition, his approach relies on the use of technical and technological development that modern architecture has reached, while emphasizing on the importance of respecting the site environmentally, locally, culturally, socially and symbolically. The research deals with the significance of the production process and its various stages and how Chadirji relied on it in reclassifying aesthetic . The research also deals with Chadirji's emphasis on the importance of theorizing in the field of architecture and how it relies on the study of structuralism in the architecture phenomenon, through which he reached his theory "architectural dialectical theory". The research is interested in studying this theory, its development and principles, and then reading and analyzing his buildings according to this theory, showing the ability of Chadirji to demonstrate his theory in a practical and applicable way.

Keywords: Rifat Chadirji - dialectical materialism - heritage and modernity - mechanization - aesthetic .

ÖNSÖZ

Bu çalışmada Mimar Rifat Çadircı'nın yarattığı teoriyi (diyalektik mimarlık teorisi) açıklayarak prensiplerini öğreneceğiz ve Mimar Rifat tarafından tasarlanan binaları bu teoriden inceleyeceğiz. Geleneksel mimari, mimari ve çağdaş arasındaki entegrasyonda Rifat'ın mimari bakış açısını da inceleyerek bu fikir ve ilkelerin tasarladığı binalara yansımalarını çalışacağız.

Bu araştırma Rifat'ın geleneksel mimari unsurları çağdaş bir tarzda ele alma ve yeniden tasarlama yönteminden yalnızca biçim açısından değil aynı zamanda işlev, malzeme, teknik ve üretim açısından da faydalanabilmek açısından önem arz etmekte olup Rifat'ın deneyimi de; mimarlık ,sanat, felsefe ve sosyolojinin akademik, uygulamalı ve analitik bir çerçevede kesiştiği zengin bir deneyimdir

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ.....	vii
FOTO LİSTESİ.....	xi
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xiii
GİRİŞ	1
1.MİMAR RIFAT ÇADIRCI'NIN ÖZ GEÇMİŞİ:	4
1.1. RIFAT ÇADIRCI HAKKINDA GİRİŞ:.....	4
1.2. YAŞAMI, EĞİTİMİ, KÜLTÜREL VE SOSYAL ÇEVRESİ:	7
1.2.1. Irak'taki Hayatı:	7
1.2.1.1. Çocukluğu Ve Mimarlık Yaşamına Etkisi:.....	7
1.2.1.2. Sosyal Kültürel Çevresi:	8
1.2.2. Hammersmith Dönemi	10
1.3. ÇADIRCI TARAFINDAN YAZILAN KİTAPLAR:.....	13
1.3.1. Kitaplar Tablosu:.....	13
1.3.2. Yazdığı Bazı Kitaplarının İçeriği Hakkında Bir Açıklama:	15
1.3.2.1. Baba Fotoğrafi:	15
1.3.2.2. Taha Caddesi ve Hammersmith :.....	15
1.3.2.3. Al-Ukhaidir ve Kristal Saray:	16
1.3.2.4. Sanat ve Mimarinin Yapısı Üzerine Bir Diyalog:	17
1.3.2.5. Arif Ağanın Evindeki Oturma Makamı:	18
1.3.2.6. İki Karanlık Arasında Bir Duvar:	18
1.3.2.7. Diyalektik Mimarinin Nedenselliği:	19
1.3.2.8. Estetiğin İnsan Zihnindeki Tanımı :	19
1.3.2.9. İnsan Uygarlığında Mimarinin Rolü:.....	20
1.3.3. Çadirci'nin Çalışmaları Hakkında:	21
1.3.3.1. Çadirci'nin Uygulanan En Önemli Projeleri:	22
2. MİMARİDE DİYALEKTİK MATERİYALİST TEORİ:	24
2.1. GİRİŞ:	24
2.2. ÇADIRCI'NIN TEZİNDE DİYALEKTİK MATERİYALİZM TEORİSİ(1951):	27

2.2.1.	Felsefe Ve Mimari Arasındaki Diyalektik Materyalizm:	27
2.2.1.1.	Felsefede Diyalektik Materyalizm Kavramı.....	27
2.2.1.2.	Marxizm'da Üstyapı Ve Altyapı Arasındaki İlişki Ve Çadircı'nın Bu İlişkiyi Materyalist Teorisine Yansıtması:.....	28
2.2.1.3.	Mimarlıkta Diyalektik Materyalizm Teori İle Marksist Teori Arasındaki Evrim:.....	30
2.2.2.	Çadircı'nın Teorisine Göre Sosyal Talep, Teknik/Teknoloji, İçerik Ve Şekil Arasındaki İlişki:	32
2.2.3.	Çadircı'nın Diyalektik Materyalizme Dayalı Mimarlık Değerlendirmesi:	33
2.2.4.	Tezinde Mimarlığın Diyalektiği:	34
2.3.	1985'TEN İTİBAREN ÇADIRCI'NIN KİTAP VE MAKALELERİNDE DİYALEKTİK MATERYALİZMİN YANSIMASI VE GELİŞİMİ:	35
2.3.1.	Diyalektik materyalizm teorisine üçüncü unsuru eklemek:	38
2.3.2.	Çadircı 'ya göre işlev ve işlevselcilik, ve diyalektik teori içindeki yeri:	39
2.3.3.	Diyalektik Mimarlık Teorisinin Son Ve Genel Tanımı:	40
2.3.3.1.	Diyalektik Teoriyi Kararlayan Ve Kutuplaştıran Şeyler	41
2.4.	BÖLÜM SONUCU:	44
3.	MIMARIN KİTAP VE MAKALELERİNDE GELİŞTİRDİĞİ BAZI MIMARI FIKIRLER:	47
3.1.	GİRİŞ:	47
3.2.	ÇADIRCI'YA GÖRE BAZI MİMARİ SINIFLANDIRMALAR:	48
3.2.1.	Çadircı'nın Bakış Açısından 'Estetik'in Gelişme Tarihi:	48
3.3.	ÇADIRCI VE TARİHİ MİRAS:	50
3.3.1.	Geçmişe Dönme Ve Mirasi Unsurları Oluşturmanın Önemi:	51
3.3.2.	Çadircı ve William Morris:	52
3.4.	GELENEKSEL VE MEKANİZE (OTOMATİK) ÜRETİM ARASINDAKİ SİBERNETİK ETKİLEŞİM:	54
3.4.1.	Geleneksel Mimarlık:	55
3.4.2.	Mekanize Üretim Mimarisi:	55
3.4.2.1	Mekanize Üretimin En Önemli Özellikleri:.....	56
3.5.	FARKLI MİMARİ TARZLARDAN ALINTI YAPMA KONUSUNDAKİ TUTUMU:	57
3.6.	BÖLÜM SONUCU:	59
4.	ÇADIRCI'NIN ESERLERİNİ, FIKIRLERİ VE TEORİSİ İŞİĞİNDA İNCELEME:	60

4.1. GİRİŞ:	60
4.2. ÇADIRCININ GELENEKSEL IRAK UNSURLARINDAN TÜRETTİĞİ MODERN UNSURLAR:	62
4.2.1. Koridor Ve Pencere:	62
4.2.2. Yansıtıcı Duvar (Ters Bahçe):	67
4.2.2.1. Yansıtıcı Duvar Çalışma Mekanizması:	68
4.2.3. Bahçeler: (Al-Bağca Al-Bağdadiyye):	71
4.2.3.1. (Al-Bağca Al-Bağdadiyye)	71
4.2.3.2. Modern Bahçeler:	72
4.2.4. Kemer:	73
4.3. HEYKELSİ BOYUT :	77
4.4. BEZEME:	81
4.5. BAZI PROJELERİ:	84
4.5.1. Meçhul Asker Anıtı (1959):	84
4.5.2. 14 Temmuz Devrimi: Özgürlük Anıtı (1959):	86
4.5.3. Raşad Şehri (1960):	87
4.5.4. Kerkük'teki Huzurevi (1961):	89
4.5.5. Belediye Binası (Bağdat'ta, 1965):	90
4.5.6. Sanayi Fedarasyonu Binası, Al Halani Meydanı (1966):	92
4.5.7. Musuldaki Sigorta Binası (1966):	94
4.5.8. Al-Rafiain Bankası Mansur Şubesi (1970):	95
4.6. BÖLÜM SONUCU:	96
SONUÇ	98
KAYNAKÇA	105

FOTO LİSTESİ

Foto1.1: Rıfat Çadircı	4
Foto1.2: Rıfat Çadircı, Londra'da 2015 Yaşam Boyu Başarı Ödülü alıyor	7
Foto2.1: Sosyalist gerçekçilik sloganı altında bir Sovyet uygulayıcı modeli.....	36
Foto2.2: Üç ihtiyaç arasındaki ilişki.....	42
Foto2.3: Üretim döngüsü ve aşamaları.....	44
Foto2.4: Mimaride Diyalektik Materyalist Teori	46
Foto 3.1: William Morris tarafından tasarlanan sandalye	53
Foto 3.2: Çadircı'nın açtığı galeri olan mobilya galerisinin adını gösteren bir foto	54
Foto 4.1: Irak evi.....	63
Foto 4.2: Bağdat sokakları.....	63
Foto 4.3: Abbas Maarouf'un evi (Zemin ve birinci kat planı)	63
Foto 4.4: Abbas Maarouf'un evi (Cephe detayları)	64
Foto 4.5: Koridor ve pencere gösteren diyagram	65
Foto 4.6: Çadircı evinde dış demir ızgaranın üzerine kumaş yerleştirme yöntemini gösteren foto.....	67
Foto 4.7: Mahdia mahallesindeki Hammadi Hassan'ın evinin detayları. (Geçen yüzyılın ellili yıllarında inşa edildi)	68
Foto 4.8: Yansıtıcı duvar.	69
Foto 4.9: Yansıtıcı duvarın çalışmasını gösteren diyagram.....	69
Foto 4.10: Bahçe Farouk Al-Alousi'nin evinde	72
Foto 4.11: Bağdat'taki Abbasi Sarayı'na kemerler.....	74
Foto 4.12: Irak'ta gel`eneksel evlerin içindeki kemerler	74
Foto 4.13: Nasir Çadircı'nın evi 1962, Taha Caddesi.....	76
Foto 4.14: Nasir Çadircı'nın evi Dış perspektifi	76
Foto 4.15: Nasir Çadircı'nın evi Güneybatı Cephesi	76
Foto 4.16: Nasir Çadircı'nın evi Kuzeydoğu cephesi	76
Foto 4.17: Mahmoud Osman'ın evinde Oturma salonu.....	77
Foto 4.18: Mahmoud Osman'ın evinde iç pencere detayları	77
Foto 4.19: Al-Akheider Sarayı'ndaki kemer	77
Foto 4.20: Hedib Şeyh Hamud'un evi.....	77
Foto 4.21: Eski Bağdat'ın sokakları.....	78
Foto 4.22: Eski Bağdat'ın sokakları.....	78
Foto 4.23: Abdhasan el-Azzavi evi Dış perspektif (1963)	80
Foto 4.24: Abdhasan el-Azzavi Balkon detayları.....	80
Foto 4.25: Irak Bilim Akademisi (1965)	80
Foto 4.26: Hsır el-Tabığ binası (1967)	81
Foto 4.27: Muhammed Abdülvahab'ın ev duvarı 1953	82

Foto 4.28: Munzer Abbas'ın evi 1955.....	83
Foto 4.29: Mohsen Şanşal'ın evinin ayrıntılı Pencereleli manzarası 1963	84
Foto 4.30: Mustafa Şeneşel'in evinin 1963 penceresi.....	84
Foto 4.31: Tak-1 Kisra.....	58
Foto 4.32: Meçhul Asker Anıtı Tak-1 Kisrayla karşılaştıran standart grafik	85
Foto 4.33: Meçhul Asker Anıtı	86
Foto 4.34: Çadırcı ile yıkım operasyonundan sorumlu çalışan	86
Foto 4.35: 14 Temmuz Anıtı	87
Foto 4.36: Raşad Şehri, genel yerleşim planı	88
Foto 4.37: Raşad Şehri, Okulun Zemin kat planı ve cephesi.....	88
Foto 4.38: Raşad Şehri, casinonun dış perspektifi.....	88
Foto 4.39: Raşad Şehri, okul perspektifi	88
Foto 4.40: Huzurevi planı	89
Foto 4.41: Huzurevi, yönetim planı.....	90
Foto 4.42: Huzurevi, tiyatro ve mesleki rehabilitasyon planı.....	90
Foto 4.43: Belediye Bakanlığı Binası.....	91
Foto 4.44: Belediye Binası, Birinci kat planı	92
Foto 4.45: Belediye Bakanlığı Binası.....	92
Foto 4.46: Eğitim ve Sağlık Bakanlığı.....	92
Foto 4.47: Adfiş Abbud Binası.....	92
Foto 4.48: Sanayi Federasyonu Binası	93
Foto 4.49: Sanayi Federasyonu Binası, Cephedeki detaylar	94
Foto 4.50: Sanayi Federasyonu Binası, Ön çalışmalar	94
Foto 4.51: Musul'daki Ulusal Sigorta Binası.....	95
Foto 4.52: Ulusal Sigorta Binası, Ön çalışmalar	95
Foto 4.53: Ulusal Sigorta Binası, Birinci kat planı.....	95
Foto 4.54: Rafidain Bankası	96
Foto 4.55: Rafidain Bankası, Birinci kat planı	96
Foto 4.56: Rafidain Bankası, perspektif	96
Foto 4.57: Rıfat Çadırcı ve Rasim Bedran	100
Foto 4.58: Rıfat Çadırcı ve Richard England	100

ÇİZELGE LİSTESİ

Tablo 1.1: Çadırcı Kitapları.....	13
Tablo 1.2: Çadırcı'nın Uygulanan en önemli projeleri	22
Tablo 4.1: Koridor, pencere ve diyalektik materyalizm.....	65
Tablo 4.2: Yansıtıcı Duvar ve diyalektik materyalizm	69
Tablo 4.3: Bahçe ve diyalektik materyalizm.....	72
Tablo 4.4: Kemer ve diyalektik materyalizm.....	75



GİRİŞ

Irak, Lübnan ve Yemen başta olmak üzere Arap dünyasında çeşitli dini, kültürel faaliyetler ve zanaatkarlıkla ilgili kapsamlı bir araştırma yapan ilk kişi olan Rıfat Çadircı ayrıca mimarlık diyalektiğini araştıran ilk mimar olarak da öne çıkmaktadır. Çadircı, Irak'ta kuzeyden güneye organize bir antropolojik fotoğraf araştırması yapıp yok olma sürecindeki binlerce zanaatı ve geleneği belgelemiştir. Mimarlığı, karmaşık bir süreç, sosyal diyalog için bir araç olarak gören Çadircı, sanat ve mimarlık tarihi konularındaki bilimsel bilgisini, felsefi kültürü ile mimari deneyimini topluma hizmet etme arzusuyla birleştirmiştir.

Bu tez çalışması, mimari ile tasarım, felsefe ve ekonomi ile antropoloji eğitimi alan mimar Rıfat Çadircı'nın üstlendiği görevler ile pozisyonlar, akademik kariyeri ile aldığı ödüller gibi mesleki yaşamıyla birlikte ile Irak ve çevresindeki (yerler ve insanlar bazında) yaşamını ve ona doğrudan etkiden unsurları içermektedir. Çadircı'nın İngiltere'deki çalışma dönemi, hocalarıyla olan ilişkileri ve hocalarının sosyal ve mimari fikirlerinin onun düşüncesine etkileri de yine araştırma kapsamında değerlendirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca araştırma, Çadircı'nın kitapları ile içeriklerinin basit bir açıklamasını ve tasarladığı mimari yapıların bir listesini de içermektedir.

Araştırmanın önemi, mimar Rıfat Çadircı'nın deneyiminin zenginliğinden kaynaklanmaktadır. Çadircı bilimsel yazıları ve araştırmalarını doğrudan ana kaynaklara dayandırıp akademik araştırma çerçevesinde bilim ve sanatları birleştirmiştir. Diyalektik teorisinin öneminin yanı sıra bunun mimarlığın gelişiminde diyalektik ilişkilere dayanan diğer sosyal fenomenler gibi bir fenomen olduğunu tespit etmiştir. Bu teori, sosyal talep ile sosyal teknoloji arasındaki süregelen diyalektik etkileşime dayanmaktadır. Bu, hammaddeyi üretilen maddeye (mimarlık, üretim madde olarak kabul edilir) dönüştürmeye katkıda bulunmaktadır. Bu

etkileşimleri ise değişmez bir determinizmden, gelecekteki gelişmeyi sağlamak için bireyin iradesine bağlı etkileşimlere dönüştüren birey tarafından yönetilir.

Araştırma, Çadircı'nın geleneksel ve mirasi unsurlarını yeniden kullanarak çağdaş sosyal ihtiyaçların gelişimi ve modern teknolojilerin kullanımını doğrultusunda yeniden canlandıran daha açık ifadeyle geleneksel ile modernitenin birleşmesine dayanan deneyimini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu araştırmanın hazırlanması sırasında, Çadircı'nın bilgisi, bilim ve sanatın çeşitli alanlarına olan ilgisi, doğrudan bu bilimler hakkında bir bilgi tabanı oluşturmaya zorlamıştır ki, Çadircı'nın teorisini inceleyip analiz edebilmek için felsefe gelişim tarihinin bir bölümünü incelemek gerekliliği ortaya çıkmıştır. Öyle ki, yazdığı birçok kitap göz önüne alındığında, sahip olduğu herhangi bir fikir gelişimini kapsamlı bir şekilde değerlendirmek için tüm çalışmaları gözden geçirmek gerekir. Ayrıca, Çadircı tarafından kullanılan özel terimleri ayrıntılı bir şekilde yorumlanması gerektiğinin de altını çizmemiz lazım.

Araştırmanın birinci bölümü giriş niteliğinde olup yukarıda bahsedildiği gibi Çadircı'nın çocukluk dönemi eğitimi ve kitaplarının tanıtımı bu bölümde yapılmıştır. İkinci bölüm de ise, felsefi diyalektik materyalizme bir giriş yapıldıktan sonra, çalışma diyalektik mimarlık teorisine odaklanır. Çadircı'nın üstyapı ve altyapıya dayanan Marksist felsefe vizyonu ile birlikte teorideki evrim ve gelişim ilkesine ilişkin değerlendirmelere de yer verilen bu bölümde yine Çadircı'nın teorik düzleminin dökme demir imalatı gibi bazı mimari unsurların gelişimine nasıl yansıtıldığı da sorgulanmaktadır. Bu çerçevede kuramsal bağlam yönelimlerine ağırlık verilen bölümde Çadircı'nın 1950'li yıllarda yazdığı mimarlık araştırmasından, 1985 yılına kadar diyalektik mimari kuramının gelişimi konusu da ayrıntılı bir şekilde ele alınmaktadır. Öyle ki, Çadircı, üçüncü unsuru (bireyi) teoriye eklemiş; bu teori, onu dış güçler tarafından yönlendirilen deterministik bir teoriden, sonuçları bireyin özgür iradesinin sonucu olarak belirlenemeyen bir belirlenmiş teoriye dönüştürmüştür. Çadircı'nın toplumsal fenomeni sabit deterministik kanunlara tabi kılmayı reddetmesi, bireyin iradesi ve enerjisi ile değişim arzusu birincil dürtüdür. Araştırma bu bağlamda, Çadircı'nın içerik ve biçim kuramını reddetmesi, bunun yerine işlev ve işlevsellikle nasıl ilgilendiğinin yanı sıra diyalektik kuramına göre onları incelemesi ile ilgilidir.

Üçüncü bölüm ise, estetikliğin gelişim tarihinin yanı sıra Çadircı'nın tarza göre sınıflandırmayı reddetmesi gibi, yazılarında ve makalelerinde değindiği bir dizi konu ve fikri içermektedir. Yine bu bölümde, şekli üreten sürece göre yeniden sınıflandırarak iki aşamaya ayıran Çadircı tarafından kaydedilen, Irak ve bazı Arap mimarlığında uygulamalarını sınıflandırdığı altı eğilimi mercek altına alınmaktadır. Öte yandan Çadircı'nın çağdaş mimarlığa ulaşmada geçmişe ve geleneksel unsurlara geri dönmeye verdiği önem üzerinde durularak Çadircı mimarlığında geleneksel üretim ve mekanizasyon arasındaki (sibernetik) ilişkinin gelişimi analiz edilmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın dördüncü bölümünde ise, diyalektik mimarlık teorisini pratik bir şekilde projelerine ve tasarımlarına yansıtmadaki başarısıyla bilinen Çadircı'nın teori ve eserleri ile mimarlık unsurları arasındaki kesişimler irdelenmiştir. Bu bağlamda Çadircı'nın tasarımları okunarak mimari fikir ve ilkeleri analiz edilmiş, teknolojinin gelişmesi ve yeni toplumsal talepler doğrultusunda yaptığı projelerinde kullanılan geleneksel mimari unsurlar değerlendirilmiştir. Yine Çadircı'nın mimari çözümlere ulaşma konusunda yerel-sosyal çevre uyumu da ayrıntılı olarak incelenmiştir. Avrupa soyut sanatında modernliğin uygunluğu üzerine çalışmış olan Çadircı'nın tasarımlarında açıkça heykelsi bir karakter kazandırarak benimsediği yerel çevre ilkelerine ne ölçüde bağlı kaldığı ve bu ilkeleri teknolojik gelişmeye dayalı çağdaş mimarlığa olan tutkusuyla nasıl birleştirdiği de yine bu bölümde ayrıntılı olarak değerlendirmeye alınmıştır.

1. MİMAR RIFAT ÇADIRCI'NIN ÖZ GEÇMİŞİ:

1.1. RIFAT ÇADIRCI HAKKINDA GİRİŞ:

6 Aralık 1926 da Bağdat' da doğan Rıfat Çadircı, Krallık döneminde Irak siyasi hayatında ve muhalif Milli Demokrat Parti'nin kurulmasında merkezi rol oynayan siyasetçi Kamil Çadircının oğludur. Sonrasında babasının siyasi mirası ve yayınladığı birçok kitap ile meşgul olmuştur (Al-Qassab, 2016). Fakat kadim siyasi tarihiyle tanınan bir ailenin oğlu olmasına rağmen babasının partisine katılmayı reddederek mimaride ilerleyen Çadircı, bunun nedenini "Benim herhangi bir siyasi partiye girmem o partinin ve kurumun ilkelerine bağlı kaldığım anlamına gelir. Ben ne bir ideolojiye ne bir dine ne de başka bir şeye bağlı değilim. Ben hürüm" sözleriyle açıklamıştır (Çadircı, 2014).

Çadircı'nın ismi Arapçada Rıfaa'ın anlamı; Şeref mertebesi ve üst makam anlamına gelmektedir, şu da bilinmeli ki Arapçada iki şekilde yazılmaktadır. Biri Arapçanın 3. Harfi olan açık te ile diğeri kapalı te ile yazılmaktadır. Çadircı'nın ismine gelince, o (Rafa'a), yani kapalı te ile yazılmış demektir.

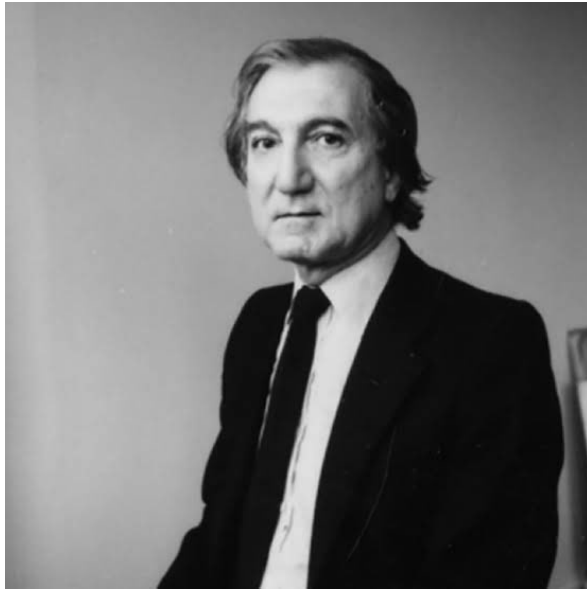


Foto1.1:Rıfat Çadircı (Al-Seyyab,2020).

Bağdat'taki Lise dönemini tamamladıktan sonra, Hammersmith Güzel Sanatlar Akademisinde Mimarlık ve Tasarım dersleri almak üzere 1946'da İngiltere'ye göç eden Çadircı, buradaki eğitimini 1952 yılında tamamlamıştır. Mimarlık eğitiminin yanı sıra antropoloji ve ekonomi bilimi dersleri aldığı gibi Harvard üniversitesinde de yaklaşık 10 sene felsefe dersi alan Çadircı, 1933 yılında Necef şehrinde doğan, 1956'da Bağdat Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde lisans derecesi elde eden komünist aktivist Belkıs Şarara ile evlenmiştir.

Rıfat Çadircı Irak'a döndükten sonra, 1956'da Irak İdari Danışma Bürosu'nu kurarak Irak mimarisine yaratıcı tasarımlarla katkıda bulunmuştur. Öte yandan hükümette resmi birçok görev alarak, 1954 yılında Mimarlar Vakfı müdürlüğüne atanmıştır. 1958 yılında ise Çevre ve Şehircilik Bakanlığı'na bağlı Planlama Meclis Başkanlığı görevini yapmıştır. Bu dönemde, Özgürlük Anıtı ve Meçhul Asker olmak üzere ikisi tamamlanmış üç anıt inşa etmesini isteyen lider Abdul Kerim Kasım ile doğrudan teması olmuştur. 1961 yılında Çevre ve Şehircilik Bakanlığı'nın Planlama Dairesi Genel Müdürlüğüne atanmıştır. Babasının siyasi önemi nedeniyle Irak'ta birkaç kez başbakan olan Nuri Al-Saeed tarafından uzun süre hapse atılmaya çalışılan Çadircı, 1978'de müebbet hapis cezasına çarptırılmış ve tüm parasına el konulmuştur. "Ebu Garip" cezaevinde 20 ay tutuklu kaldıktan sonra Bağdat'da bazı mekanları tekrar restore etme şartıyla, özgürlüğüne kavuşan (Tufayli, 2020). Çadircı, 1980 -1982 yılları arasında Bağdat Belediyesi danışmanlığı görevini devralmıştır. Ardından 1983'te Irak'ı terk ederek hayatının geri kalanını yaşayacağı Beyrut ve Britanya ya göç eden Çadircı, 1983 -1992 yılları arasında Irak üniversitelerinin bazılarında ve Lübnan, Suriye, Bahreyn, İngiltere, Norveç, Amerika gibi çeşitli ülkelerin de Biyoloji, felsefe, sosyoloji, antropoloji, sanat felsefesi ile mühendislik dalında misafir öğretim görevlisi olarak görev yapmıştır. Çadircı 1983 yılından sonra kendini, kişisel çalışmalarını arşivlemeye, yazarlığa ve öğrenime adanmıştır. Bir yandan da Harvard Üniversitesi Felsefe Bölümü, Massachusetts Teknoloji Enstitüsü (MIT- Massachusetts Institute of Technology) Mimarlık Bölümü, Londra College Üniversitesi (UCL- University College London) gibi çeşitli akademik kurumlarda çalışmalarını sürdürmüştür (Çadircı, 2001, s.113-114). Harvard Üniversitesinde 1983 – 1986 yılları arasında misafir öğretim görevlisi ve yine aynı üniversitede laborant

olarak görev yapmıştır. Arşivinde bulunan binlerce fotoğrafla Irak mimarisini hafızalarda canlı tutmaya çalışmıştır. Rıfat Çadircı'nın babası siyasetçi Kamil Çadircı kendini günlük hayatı fotoğraflayıp arşivlemeye veren Iraklı fotoğraf sevenlerden biri iken, oğlu Rıfat, eserleri günümüze ulaşmayan başka mimarların tasarımlarını fotoğraflayıp arşivlemek üzere çalışmalarda bulunmuştur. Amerika Birleşik Devletleri'nde Ansel Adams'dan fotoğrafçılık dersleri alan Çadircı profesyonel bir fotoğrafçı olarak da kabul edilir (Çadircı, 2014). 2013 yılında arşivlerdeki Irak'ın yaşadığı sanatsal estetik kültürel değişim merhalelerini gösteren ve Bağdat'ın kentsel haliyle 1950 -1960 yılları arasında değişimini yansıtan 50 bin fotoğrafı Arap Fotoğraf Müessesesine verme kararı almıştır.

Çeşitli kültür dergilerinde makale yayımladığı gibi, Arapça ve İngilizce dillerinde de mimarlık ve mimarlık teorisi hakkında birçok kitap yayımlayan Çadircı, 1982'den beri İngiliz Kraliyet Mimarlar Enstitüsü RİBA'nın, ve 1987'den beri de Amerikan mimarlar Enstitüsü AIA' nın onur üyesidir. 1964 Barcelona Uluslararası bronz ödülüne, 1986 Ağa Han Mimarlık ödülüne, 2015 Yaşam Boyu Başarı ödülüne layık görülmüş olan Çadircı, aynı yılda Coventry Üniversitesi'nden Fahri Doktora unvanına (Çadircı, 2006). 2008 yılında ise sanat alanından Şeyh Zaid Kitap ödülleriyle layık görülmüştür.

Kendisini mimari teori araştırmalarına adayan Çadircı, 1993 yılında, Çadircı Araştırma Merkezi'ni kurmuş olup, daha sonra 1999'da Arap dünyasında mimarının gelişimine katkı sağlayacak olan Çadircı Vakfı'nı kurmuştur. Vakıf, Beyrut Mühendisler Sendikası ve Mimarlar Derneği ile ortaklaşa her yıl Lübnan'daki Çadircı Mimarlık Öğrencileri Ödüllerini dağıtmaktadır. Çadircı, 10 Nisan 2020 günü, coronavirüs hastalığı sebebiyle 93 yaşında Londra'da hayatını kaybetmiştir (Url-1).



Foto1.2:Rıfat Çadircı, Londra'daki evinde 2015 Yaşam Boyu Başarı ödülü'nü alıyor (Url-2).

1.2. YAŞAMI, EĞİTİMİ, KÜLTÜREL VE SOSYAL ÇEVRESİ:

1.2.1. Irak'taki Hayatı:

1.2.1.1. Çocukluğu ve mimarlık yaşamına etkisi:

Çadircı'nın çocukluk dönemi onun yaratıcı oluşumu üzerinde etkili olmuştur. Öyle ki, Çadircı'nın beş yaşında Al-Haydar Hane'de yaşadığı evinin kolonlarının taşlarında bulunan ince ahşap işçiliğini hatırladığını bilmekteyiz. Ardından Bağdat'ın kuzeyindeki Taha Caddesi'nde yer alan evleriyle ilgili olarak Fransa'da 1930'ların ortalarında ortaya çıkan Beaux-Arts okulundan etkilenen tasarım unsurlarıyla birlikte babasının Suriyeli mimar Bedri Kadeh⁽¹⁾'i nasıl görevlendirdiği hakkında bilgiler veren Çadircı, evin detaylarında ve mobilyalarında yer alan Bauhaus etkilerine değinir. Evin inşaat sürecine Ahmet Muhtar da⁽²⁾ (katılmıştır. Ev birbirleriyle çelişen iki farklı dünyadan oluşmaktadır. Açıklamak gerekirse, bir yandan yıl boyunca dini ve geleneksel ritüellerle dolu olan bir dünya, diğer yandan ise evrim, diyalektik materyalizm, ve izafiyet gibi kavramların ortaya çıktığı seküler bir dünyayı içinde

(1) Bedri Kadeh Halep, Suriye doğumlu olup; Paris Güzel Sanatlar Fakültesinde öğrenim görmüştür. Bağdat'taki Kamu İşleri Müdürlüğüne atandığı dönemde Irak'taki mimari yapıların gelişmesine oldukça katkıda bulunmuştur (Çadircı, 1985, s. 8).

(2) Mimar Ahmet, 1908 doğumludur ve Irak'tan ayrılmadan önce ilk eğitimini tamamlayarak Birleşik Krallık'taki Liverpool Mimarlık Okulu'na girmiştir. 1935 yılında mezun olan ilk Iraklı mimar olmuştur (Matar, 2018).

barındıran mekanda, bu iki dünya, ses geçirmeyen iki kapı ve kısa dar bir koridor ile ayrılmıştır. Çadırcı, bu durumun bireylere bu iki dünya arasında dini inanç ve ritüellerin uygulanması ve antropolojik materyalist görüş arasında seçim yapma hakkını sağladığını belirtir (Çadırcı, 1985, s. 10). Burada şunun da altını çizmek gerekir. Çadırcı, Tanrının varlığına ve çocuk sahibi olmanın önemine inanmayan laik bir ateist olarak, eşi ile çocuk yapmama kararı almıştır. Konuyla ilgili olarak, Çadırcı, "Benimseyemediğim bir görüşü babama sorduğumda onun bana bilimsel ilkelerle açıklama yapması hoşuma giderdi. Kavrayabilmem için laiklik ilkelerini bana açılıyordu. Babam, bilimsel meseleler ve antropolojik araştırmalar ile ilgiliydi bu sebeple birçok İngilizce Bilim ve Kültür dergisini yakından takip ederdi" (Tufaylı, 2020) demiştir. Ayrıca, Avrupa medeniyetine ve küresel ilerici harekete özlem duyan Taha Caddesi'nde yaşayan bazı eğitimli gençlerin de Kamil Beyin fikirlerinden etkilendiğini anlıyoruz.

Açık bir ifadeyle, mimarlık insan kişiliğinin oluşumunda etkili rol oynar. Belki de Çadırcı, kendi çocukluğu ile en önemli mimarlar tarafından inşa edilip döşenen ayrıca bir takım mimari hareketin bütüncül ve uyumlu bir karışımı olan bu evlerden fazlasıyla etkilenmiştir. Zaten, Çadırcı'nın çocukluğundan beri farklı unsurlar arasında ortak noktalar bulma ve onları birleştirme fikrinde olduğu görüşünü iddia edebiliriz. Bu durum, sadece evin mimari tasarımı ile sınırlı kalmamıştır. Aksine kavramlarının, ve fikirlerinin oluşumunda dini ritüelleri, gelenekleri, laiklik ile dahası Sokrates ve Freud'dan gelen fikirlerle bütünleştirebilen bu ev tasarımı, muhtemelen Çadırcı'da geleneksellik -modernizm ile özgünlük-ilerleme gibi ikilileri abartı ve pahalılıktan uzak bir şekilde birleştirme noktasında bir temel oluşturmuştur.

1.2.1.2. Sosyal Kültürel Çevresi:

Ortaöğretim yılları sırasında, müzikal zevkini Rimskij-Korsakov döneminden Jakovsky döneminin profesyonel seviyesine taşımasını tavsiye eden Abdulmalik Nuri⁽³⁾ ile tanışan Çadırcı'yı yine bu dönemde tanıştığı Najda Fathi⁽⁴⁾ Safwa onu Arap

(3) Iraklı yazarlardan biridir.

(4) Necdet Fethi Sevfet, Bağdat'ta doğmuş ve ilkokul, ortaokul ve lise dönemini burada tamamlamıştır. Irak Hukuk Fakültesine girmiş ve 1945 yılında buradan mezun olmuştur. Sonrasında Yüksek Lisansını Londra Üniversitesinde Asya ve Avrupa Araştırmaları Merkezinde tamamlamıştır (Çadırcı, 1985, S. 11).

edebiyatına yönelmiştir. Saleh Awni⁽⁵⁾ona Beethoven'ı, sonra Stravinsky'yi dinlemesini tavsiye etmiştir. Ayrıca Çadircı, Cocteau'nun oyunlarına ve sanat hareketiyle olan ilişkilerine de ilgi duymaktadır.

Ortaöğretim sürecini tamamlama aşamasındayken ona bazı İngilizce dersler vermekle sorumlu olan Nesim Yusuf Davut⁽⁶⁾ ile tanışan Çadircı'nın olaylar üzerinde düşünme üslubu bu tanışıkla değişmiş hatta Yusuf Davut, sanatsal eğilimini fark ettiği Çadircı'yı elektrik okuma isteğinden vazgeçirerek mimarlık okumasına ikna etmiştir.

Öğrenimini tamamlamak için yapacağı yolculuktan kısa bir süre önce Mimar Abdullah İhsan Kamil⁽⁷⁾, Cafer Allawi⁽⁸⁾, Medat Ali Mazloun⁽⁹⁾, Cevat Salim⁽¹⁰⁾ ile tanışmış ve onların sözlerinden etkilenmiştir. Yine yolculuk için gerekli belgeleri tamamlamaya çalıştığı sürede Ali Mazlum'un ofisinde stajyer ressam olarak çalışması Çadircı'nın ne üzerine öğrenim göreceğine karar verme aşamasında çok etkili olmuştur. Heykeltıraş Henry Morrow ve Ben Nicholson, ressam Jumper Graham Sutherland ve Grant gibi bazı isimlerin sayesinde İngiltere'deki Çağdaş sanatı ve bunun yanı sıra modern ve antik mimarinin tarihi konusuna ilgi duyarak, bu alanda okumalar yapmıştır. İngiltere seyahati için gerekli olan prosedürler tamamlanıncaya kadar kendini toplumdaki arkadaşlarından hatta akrabalarından izole ederek -bazı kısıtlı görüşmeler hariç- tüm zamanını mimari alanın ayırıp, edebiyat tarih ve müzik gibi diğer alanlarda da okumalar yapmıştır (Çadircı, 1985, s. 15).

Çadircı, daha sonra sanat alanındaki bu bilgisini mimariye yansıtmaya çalışmış ve Hammersmith'de okurken ikinci yılının ortasında mimari kavramlar

(5) Irak ordusunda Subaydır, kendisinin resme ve halk sanatlarına karşı ilgisi vardır (Çadircı, 1985, s. 10).

(6) Lise eğitimini Bağdat'ta tamamladıktan sonra İngiltere'de İngiliz Edebiyatı okumuş ve mezun olduktan sonra Londra'da Arap Çeviri, Yayıncılık ve Reklam Şirketi'ni kurmuştur (Çadircı, 1985, s. 13).

(7) Mimar ve şehir plancısı, İngiltere'de mimarlık ve Amerika'da planlama eğitimi alan Kamil ayrıca Irak müşavir ofisinin kurucusu olup, Mühendislik Koleji'nde profesördür (Çadircı, 1985, s. 12).

(8) Allawi, 1915'te Bağdat'ta doğmuştur. 1933'te Liverpool School'da mimarlık okumak üzere devlet bursu almış ve okulu 1939'da tamamlamıştır. 1940'ta Milli Eğitim Bakanlığı'nın binalar bölümüne atanmış olup, Bakanlıktaki çalışmaları sırasında Irak'ta birçok okulun tasarımını ve uygulamasını yapmıştır. Ardından, ülkedeki ilk mimari müşavirliği ofisi kurmuştur (Sultani, 2021).

(9) Irak'ta doğan Mazloun, 1939'da İngiltere'deki Liverpool Üniversitesi'nde mimarlık okuyarak Irak'a dönmüş ve çalışmalarına orada devam etmiştir. 1950 kardeşi Saeed Ali Mazloun ile bir ofis açan mimar, Mısır'a ve ardından ölümüne kadar çalıştığı Körfez ülkelerine gitmiştir (Url-3).

(10) Iraklı bir plastik sanatçısı ve heykeltıraş olan Salim, Ankara'da doğmuş ve Fransa'ya bir göreve gönderilmiş olup, 1938-1939 yıllarında Paris'te, 1939-1940'ta Roma'da ve 1946-1949'da Londra'da heykel eğitimi almıştır. Irak Müzesi'nde eski eserlerin bakımında çalışmış Salim, 23 Ocak 1961'den vefatına kadar Bağdat Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde heykel bölümü başkanlığı görevini yürütmüştür (Url-4).

üzerine bir araştırma yapmıştır. Araştırma Bauhaus okulu için yaptığı bir çalışmadan, özellikle de Mies van der Rohe'nun çalışmalarından oluşan estetik ile mimari formların fotoğraflarını içermektedir. Formların güzelliği ve sanatsal değerini başlattığı işin yüzdesine göre değerlendirilmesi gerektiğini fotoğrafların altına açıklamalar yaparak belirten Çadircı, Beethoven müziğinin belli bir tarihsel dönem için işlemini yerine getirdiğini caz müziğinin belirli bir işlevi olduğunu ve bu nedenle her ikisinin de döneminin kriterlerine göre değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamıştır (Çadircı, 1985, s. 20).

1.2.2. Hammersmith Dönemi

7 Temmuz 1946 Londra'ya gelen Çadircı'nın buradaki ilk dönemleri, kendisi gibi eğitim almak için Londra'ya gelen Cevat Selim'le günlük görüşmelerle geçmiştir. Bu dönemde eski ve modern zamanların önde gelen ressamların resimleriyle tanışır ki, onların hakkındaki düşüncelerini geliştiren Çadircı, Cevat Selim le birlikte sanat ve çağdaş gelişmeler hakkında konuşup etkinliklerini sergilere tiyatrolara ve konserlere odaklanmış bir şekilde devam ettirmiştir⁽¹¹⁾.

Kısacası, Çadircı'nın, sanat tarihi ve gelişmelerine aşina olan heykeltıraş Cevat Selim aracılığıyla şiir, müzik, çizim ve diğerleri dahil olmak üzere çeşitli sanat türlerine ilgisi artmıştır. Bu ilgi, Çadircı'nın gelecekteki eserlerinde ortaya çıkan sanatsal bilgi üretimine temel oluşturmuştur. Öyle ki, eserleri dikkate alındığında uyumları bakımından müzikal kompozisyonlara ve şiirlere benzeyen yapısal bir kaliteye doğrudan bu bağıntıyla açıklanabilir.

1947'nin Şubat ayında Hammersmith Akademisine giren Çadircı'nın okuldaki hocalarından birisi de mimari gelişim derslerine giren Winston Walker idi. Zamanla Çadircı ve hocası Walker ile arasında kitap değiş-tokuşu ile başlayan bir yakınlık olmuştur. Bu yakınlık, yapılan çeşitli gezilerle pekişmiş hatta tiyatro ve sinema üzerine yaptıkları özel sohbetlere (özellikle klasik karakterler üzerine) kadar ilerlemiştir. Mimarlığa derinlikli bakışıyla Çadircı'nın bakışını etkileyen hocası

(11) "Ulusal Galeri'yi veya Tate Galerisi'ni veya diğer ikincil sergileri ziyaret ettiğimizde Cevat, klasik okuldan ve modern okuldan, çeşitli okulların ve ressamların kompozisyon ve renk ilişkilerinin ilkelerini açıklardı"(Çadircı, 1985, s. 20) .

Walker'la arasındaki ilişki ise Modern Mimari'nin önemi konusundaki fikir ayrılığı sebebiyle bozulmuştur.

“Walker alışlagelmiş tipik bir profesör değildi. Aksine nükteleri, hazır cevaplığı, iyi bir gözlemci oluşu ve kaliteli keskin mizah anlayışıyla bilinirdi öyle ki cümleleri birçok anlamı barındırırdı. Bizimle beraber parklarda caddelerde dolaşır, bahçe sandalyelerinden kıyafetlere hatta insanların yürüyüş şekillerine kadar gözüne takılan her şeyi not alırdı. Bize verilen iş ne olursa olsun; bir bina tasarımı ve yahut basit bir askı tasarımı hiç fark etmeksizin, tasarım algımızı geliştirmemiz konusunda bizleri harekete geçirirdi. Walker'ın konuşmaları derin tarih bilgisi ve genel kültürü sayesinde oldukça zevkli idi. Walker teknolojinin önemini ve yeni estetik kavramlar ile olan ilişkisini biliyordu fakat aynı zamanda Klasik Estetizmin özellikle İngiltere'deki Georgian Dönemi Klasik Estetizmin etkileriyle dolu olan geçmişine bağlıydı. Bu nedenle bu dönemin estetik normlarını dikkatlice seçti ve büyük bir hassasiyetle tanımladı. Bazı İngiliz mimarların modern binalarındaki küçük hatalarını dahi bulmakta usta idi. Böylece bu mimarlar itimatsızlık ve alay dolu türlü şakalara konu olurdu. Okuldaki farklı görüşler arasında esen muhalefet rüzgarı yerini fırtınaya bıraktı. Ben ve arkadaşlarım; Arthur Rubinstein, Maurice Hirts, John Wren, Walker'ın kişiliğine hayrandık. Onun kompozisyon ve renk prensiplerindeki keskin algısını takdir ediyor ve onu kendimize bir rehber olarak görüyorduk. Fakat Walker'ın yeni görüşleri saçma bulduğunu hissetmeye başladık. Bu durum zamanla, okulda mimari görüşlerin gelişmesini engelleyen bir hâl aldı. Bu yüzden biz de Bauhaus Okulu'nun prensiplerini ve özellikle teknoloji taraftarı görüşleri savunma görevini üstlendik”.

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere, Çadircı ve Walker arasındaki anlaşmazlık artık iyiden iyiye açığa çıkmıştır. Hatta bu durum, Walker'ın Çadircı'nın okuldan atılmasını talep etmesine neden olacak kadar büyümüştür. Bunun üzerine bazı öğrenciler bir komite kurmuşlar ve Walker'ın kuşkucu yaklaşımı ile alaycı üslubunun çekilmez hâle geldiğini belirten bir rapor sunmuşlardır. Bu çabalar sonucu Walker istifa etmiş ve Çadircı ise okula geri dönmüştür (Çadircı, 1985, s. 21-22).

Sonrasında bir yandan eğitimine devam eden Çadircı, yaz tatilinde otuz günlüğüne Paris'e gitmiştir. Çadircı, bu otuz günü çeşitli faaliyetler için günlük

olarak planlamış olup, sırasıyla Paris'deki müze ve sergileri gezmiş, müzik dinletilerine katılmıştır.

Hammersmith dönemi oldukça ilginç etkileşimlerle geçen Çadırcı'nın profesör Richardson'un konferansı ile ilgili şu anekdotu ilginçtir:

“Mimarlık Tarihi ve yabancı ithal mimariyi reddetmenin gerekliliği hakkında konuşan Richardson'unla yetinmeyip daha da ileri giderek Yenilikçi Hareketin öncüleri ile alay etmeye başladı. Gropius bizim nezdimizde modern mimarının öncüsü olduğu için değil aksine modern bir estetiğin, modern malzemeleri ile modern teknolojiyi kullanarak üretilmesi gerektiği görüşü de dahil olmak üzere modern görüşleri geliştiren ve formüle eden, Bauhaus Okulunun kurucusu olması hasebiyle önemlidir” (Çadırcı, 1985, s. 52). Konferansın sonunda öğrenciler modern mimariyi destekleyip Richardson'un sözlerine itiraz etmişlerdir. Çadırcı ise bütün bunlara karşı estetiğini teknikten alan modern bir mimari isteğini vurgulamıştır.

Çadırcı, bu konferansın ardından okuldaki gelişimlerle ilgili şu bilgiyi aktarmaktadır. “Daha sonra okulda, Bauhaus'daki bazı profesörlerle iletişim halinde olan Arthur Korn görev yapmaya başladı. Korn bir profesörden fazlasıydı, bir baba gibiydi, beni önemsemesine rağmen çoğu zaman beni anlamıyordu. Fakat hayatımda özellikle de teorilerimin gelişmesinde beni harekete geçiren motivasyon kaynağı o idi. Bunun nedeni onun teorilerime itiraz etmemesini, doğru yolda ilerlediğim anlamına geldiği şeklinde yorumlamamdı. Korn diyalektiği kavramış, Diyalektik Materyalist Felsefede bilgili sahibi, ilerici bir adamdı” (Çadırcı, 1985, s. 54).

Burada şu bilgiyi de paylaşmakta yarar vardır. Bahsi geçen dönemde İngiltere'de inşaat teknolojisinin gelişiminde son derece önemli rol oynayan iki gelişme Çadırcı'nın ifadesiyle onun düşüncesinin gelişimini doğrudan etkilemiştir. Bu iki gelişme sırasıyla şu şekildedir.

- 1- İngiltere'nin Hartforsche ilçesindeki prefabrik köy okullarının yapımında izlenen yöntem.
- 2- İngiltere'nin 1851'de düzenlenen Uluslararası Sergi'nin yüzüncü yılını kutlama kararı.

Öyle ki, Uuslararası sergi için Kristal Saray kurulduğunda, hükümet bir kültür sanat festivalinin kendisine eşlik ettiği İngiliz Endüstri Sergisi'ni düzenlemeye karar vermiştir. Bu sergide Londra'ya düşen ise; güney kesiminde ve Thames Nehri kıyısında çeşitli ticari, bilimsel, kültürel ve sanatsal faaliyetlerin icra edilmesi için bir grup bina inşa etmekte. Bu binaların inşasında en son yapım teknolojisi teknikleri kullanılmıştır. Bu gelişmeler özellikle Çadircı için farklı bir yol açacaktır. Şantiyeyi haftalık olarak ziyaret eden Çadircı, burada işin ilerleyişini takip eder ve modern inşaat teknolojisinin kullanımında nasıl yöntemlerin izlendiğini öğrenir. Kısacası yukarıda iki teknolojik gelişme hattı ona ileri inşaat teknolojisini inceleme fırsatı sunmuştur (Çadircı, 1985, s. 60-61).

1.3. ÇADIRCI TARAFINDAN YAZILAN KİTAPLAR:

1.3.1. Kitaplar tablosu:

Tablo 1.1:Çadirci Kitapları

	Kitap başlıkları	asıl başlıkları	yayın tarihi	Yayın dili
1	Baba Fotoğrafi: {Siyasetçi Kemal Çadircı'nın Evindeki Günlük Hayatı}	صورة أب	1985	Arapça
2	Taha Caddesi ve Hammersmith	شارع طه وهامرسميث	1985	Arapça
3	12 Gravür Koleksiyonu:	A Collection of Twelve Etchings	1984	İngilizce
4	Kemal Çadircının 8 Dosyalı Fotoğraf Arşivi	Eight Etchings of Photographs by Kamil Chadirji	1985	İngilizce / Arapça
5	Bölgesel Mimariye Doğru -Kavramlar ve Etkiler –	Concepts & Influences: Towards a Regionalized International Architecture	1986	İngilizce
	Kemal Çadircının Fotoğrafçılığı – Orta	The Photography of Kamil Chadirji - Social Life in the	1991	İngilizce

6	Doğu'da sosyal durum –	Middle East 1920-1940		
7	Al-Ukhaidir ve Kristal Saray	الأخضر والقصر البلوري	1991	Arapça
8	Kemal Çadırcı ve Fotoğrafçılık	Kamil Chadirji Photographe - La vie au Proche-Orient 1920-1940	1992	İngilizce
9	Sanat ve Mimarinin Yapısı Üzerine Bir Diyalog	حوار في بنوية الفن والعمارة	1995	Arapça
10	Sorumlu Mimar yada Mimarın Sosyal Sorumluktaki Yeri (Mühendisler Sendikası ile ortaklaşa özel yayımlanmıştır.) Beyrut, Lübnan	المسؤولية الإجتماعية لدور المعمار, أو المعمار المسؤول	1999	Arapça
11	Arif Ağanın Evindeki Oturma Makamı (Kimlik inşası ve kullanılan oturma eşyası arasındaki ilişkiye dair antropolojik bir çalışma)	مقام الجلوس في بيت عارف آغا	2001	Arapça
12	Kamil Çadırcı'nın Günlüğü: Ulusal Demokrat Parti'nin Tarihi	مذكرات كامل الجادرجي, وتاريخ الحزب الوطني الديمقراطي	2002	Arapça
13	İki Karanlık Arasında Bir Duvar	جدار بين ظلمتين	2003	Arapça
14	Lübnan'da Kentsel Tasarım ve Mimariye Giriş	مقدمة إلى التصميم الحضري والهندسة المعمارية في لبنان	2004	Arapça
15	Diyalektik Mimarinin Nedenselliği	في سببية وجدلية العمارة	2007	Arapça

16	Estetiğin İnsan Zihnindeki Tanımı	صفة الجمال في وعي الإنسان	2013	Arapça
17	İnsan Uygarlığında Mimarının Rolü	دور المعمار في حضارة الإنسان	2014	Arapça

1.3.2. Yazdığı bazı kitaplarının içeriği hakkında bir açıklama:

1.3.2.1. Baba Fotoğrafı:

Irak'taki Demokratik Hareketin lideri Profesör Kemal Çadircı'nın özel hayatını anlatan önemli kitaplardan biridir. Kazım'a göre, "Bu Kitap, Profesör Kemal Çadircı'nın siyasi kariyeri boyunca yol arkadaşlığı yaptığı birçok kişi hakkındaki izlenimlerini içerir. İlk üç bölümde Irak'ta meydana gelen önemli olayları içermektedir. İlk bölüm 1952'den 1956'ya tarihlenmektedir, ikincisi ise 1956 Sonbaharından Temmuz 1958'e kadar süren, Süveyş Kanalı'nın millileştirilmesi ve Mısır'a karşı İngiliz, Fransız ve Siyonistlerin üçlü taarruzudur" (Kazım, 2014). Kitabın önemi, yazarının, Iraklı siyasetçinin en büyük oğlu olmasından kaynaklanmaktadır. Şunu da belirtmekte yarar var. Rıfat ve Eşi Belkıs; Kemal Bey'in güvendiği ve danıştığı kişilerdendir.

1.3.2.2. Taha Caddesi ve Hammersmith :

Bu kitapta Rıfat Çadircı, entelektüel birikiminden ve hayatı boyunca tecrübe ettiği şeylerden (Uygulama, deneyim ve tecrübe) ilham almıştır. Öyle ki kitap tek başına, uygulamaları ve Irak'ın içine ve dışına yayılan etkileriyle bir ekol haline gelmiştir, ancak bu kitap belirli bir hareketin veya ekolün tarihi kitabı değil, daha ziyade, yazarın geçmişte yaşadığı bizzat kendisinin fark ettiği bir mimari otobiyografi yazma girişimi olarak yorumlanabilir. Mimarlık onun için bir Meslek değil, bir yaşam biçimidir. Kitap, Çadircı'nın görüşünün nasıl oluşup geliştiği hakkındaki hatıraları ile yazarın mimari diyalektik hakkındaki görüş ve teori

uygulamasını içermekte olup, ayrıca Çadırcı bu kitapta mimari olguyu Diyalektik Materyalizm Teorisi'ne göre analiz etmeye çalışmıştır (Çadırcı, 1985, s. 6).

Kitaba, kendisi ile babası arasında -modern teknoloji ve çağdaş estetik kuralların kapsamı ve Irak Arap mirasına güveniyle öne çıkan bir Irak mimarisi için bazı standartları belirlemenin önemi hakkındaki- bir diyalog şeklinde başlar. Kitap, Taha Caddesinde geçen çocukluk dönemini (1937-1946), Hammersmith'teki eğitimini (1946-1956) içeren bölümlerin yanısıra manifesto, tez tanıtımı ve mimarlık diyalektiğine yönelik araştırma olmak üzere toplam beş ana bölüme ayrılabilir.

1.3.2.3. Al-Ukhaidir ve Kristal Saray:

Yazar, Al-Ukhaidir ve Kristal Saray adlı kitabında iki konuyu ele alır, ilkinde mimarlığın sadece toplum bakımından değil, entelektüel ve pratik şekilde gelişmesinden bahsetmektedir. İkincisinde ise sosyal koşullarda meslektaşları ile yaptığı binaları tanıtmaktadır. Kitabın giriş bölümünde iş hayatında kendisine büyük katkıda bulunan arkadaşları; heykeltıraş Cevat Salim, tiyatro oyunculuğu ve yönetmenliği okuyan Haqqi al-Shibl, beden eğitimi uzmanı Abd al-Majid al-Samarrai, mimarlık öğrencisi Abdullah Ihsan Kamil, Iraklı ilk sahne sanatçılarından Aziz Ali, yetenekli gazeteci Nuri Sabit ve mimar Mithat Ali Mazlum'a teşekkürlerini sunarak kitabı onlara ithaf etmiştir.

Kitap iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm, 1952 yılından 1963 yılına kadar olan dönemi kapsamaktadır. Dönemin sosyal yapısına ve süregelen gelişimlerine uyum sağlayacak pratik mimari çözümlere nasıl ulaşılabileceği ile içiçe geçmiş bulunmakta olan Batı ve modernizm ilişkisinden bahsedilmektedir. İkinci bölüm ise Çadırcının teorik mimariyle daha fazla ilgilendiği 1963 ve 1974 yıllarını kapsamaktadır. Bu bölümde pratik teorik uygulamalar ve mimarlık ile doğrudan bağlantılı olan ahşap, demir, beton, cam, kumaş ve deri gibi unsurların mimari alandaki işlevinden bunlara ek olarak da insan ilişkilerinden bahsedilmiştir. Öte yandan hapishane döneminin Al-Ukhaidir ve Kristal Saray kitabını yazmak için fırsat sunduğunu belirten Çadırcı'ya göre, " Bu kitabın amaçlarından biri, Irak'ta mesleki sosyal ilişkilerden tutunda çağdaş endüstriyel ilişkilere kadar, çağının gerisinde kalmış gelişmeler (mimarlıktaki değişim bu gelişimin tezahürlerinden sadece biridir)

ışığında özellikle mimari ve sanatta meydana gelen değişimleri belgelemektir” (Çadırcı, 1991, s. 50).

Vâli’ye göre ise, "Bu kitap, mimari kariyerinde ilerlemesine yardım edecek toplumun sosyal ve psikolojik bileşimini incelemeye açılan bir kapıydı. Aynı zamanda da diyalektik zihinsel yapıyı ortaya koyuyordu. hapishane dönemini Çadırcı'nın, insanların psikolojik dönüşümlerini bir arada görmesi için bir fırsattı. İnşaatçıların, marangozların ve köylülerin deneyimlerinin, mekansal mimari biçiminin yapısında ve karmaşık iç içe geçtiği kısımlarda geçmişin deneyimiyle birleştiği sanatsal bir yöntem oluşturmaya çalıştı. Kitap, pratik sanatın en önemli mimari kanıtlarından biridir. Sanki, toplumun bileşenlerinin gerçek tarihinin, pratik faaliyetlerdeki deneyimi dışında yazılmadığını ima edermiş gibi Avrupa mimarisindeki modern akımlardan etkilerini ortadan kaldırmadan, farklı yönlerde büyüyen toplum hareketine derin bir dikkatle, geleneksel mimari motiflerinde geleneği sistematik olarak eleştirme, bilimsel yönünü ele alma ve onu teknik olarak modern mimari ile sentezleme girişimidir" (Vâli, 2012).

1.3.2.4. Sanat ve Mimarinin Yapısı Üzerine Bir Diyalog:

Çadırcı, bu kitapta, mimarlık araştırma teorisinde geçen soru-cevap yöntemini kullanarak, bir konudan diğere hareket etme özgürlüğü kazanır ve konuyla birkaç açıdan yüzleşir. Kitap, Çadırcı'nın sanat ve mimarinin yapısını genellemeler yerine açık ve spesifik tanımlamalarla tanıma girişimini kapsar. Çadırcı kitapta, sanat ve mimarinin yapısal sorunlarını, bir tarafta sosyal talep grubu diğertarafta toplumsal teknoloji grubu arasındaki diyalektik eylemlerin neden olduğu sosyal olgular olarak ele alır. Sanatın sosyal bir olgu olduğunu diyalektik yaklaşımla, bilimsel bir tanıma ve analize tabi tutarak vurgular (Çadırcı, 1995).

Kitap, ihtiyaç, değer ve estetik standartlar, sanat ve güzellik, geleneksel ve yeni formların oluşturulması hakkında, Levant' taki (el-Maşrık) mimari eğilimler, modernite ve postmodernite, zanaatkar ve mekanik üretim gibi birçok önemli konuyu ele almaktadır. Aynı zamanda Çadırcı, kitapta, doğal ve sosyal fenomenlerin yapısal özelliklerinden, mimarinin ve diğersanatların yapısalılığından ve mimari diyalektiğe yönelik araştırmalardan bahseder.

1.3.2.5. Arif Ağanın Evindeki Oturma Makamı:

Bu çalışmada Çadırcı, 1930'lu yılların ortalarında zengin bir Bağdat ailesi olan Arif Ağa ailesini ve her bir üyesinin mobilya ile geleneksel bir yaklaşımdan çağdaş bir yaklaşıma geçiş (bu çağdaş mobilyaların çoğu ithal edildi) sürecinde olan oturma pozisyonuyla ilişkisini irdeler. Birey endüstrilerle (Ev mobilyaları ve binalar gibi) uğraşarak kimliğini nasıl kurar? Sorusu üzerinden irdelemeler yapan Çadırcı tahlil çalışması niteliğindeki bu kitabında bireylerin fert olarak kimlik oluşumunun günlük yaşamında gerek evin gerekse evin mobilyaları gibi etkenlerle olan ilişkilerine değinmiştir (Çadırcı, 2001).

Çadırcı, "Geçen yüzyılın yetmişli yıllarının sonlarında, tamamen yıkılmadan önce Aref Ağa'nın evinin fotoğrafını çektim ve bu fotoğraf, Irak'taki mimariyi araştırma görevinde olduğum fotoğraf araştırmasının bir parçasıydı, 1980'lerin ortalarında Harvard Üniversitesi'nde antropoloji okumaya başladığımda, bu proje hakkında düşünmeye başladım. Bu yüzden bu yüzyılın ilk taslağını çizdim" demiştir (Çadırcı, 2001, s.9).

1.3.2.6. İki Karanlık Arasında Bir Duvar:

Bu kitap, 16 Aralık 1978 Cuma sabahından 20 Ağustos 1980'de yayınlanana kadar 20 ayı geçmeyen bir zamanın gerçekçi bir otobiyografisidir. Irak'ta parmaklıklar ardındaki bir mahkumun ve eşinin yaşadığı acı ve psikolojik durumun bir kaydı ve açıklaması olarak yorumlanan kitap, dört bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler Çadırcı ve eşi Belkıs Hanım tarafından yazılmış birbirini izleyen bölümler şeklindedir. Çadırcı genel olarak kitabın kurgunu Irak'taki insanların çektiği acıları anlatan başka bir belge olarak niteler (Çadırcı, 2003, s. 9). Çadırcı kitabının bir bölümünde yaşadıklarını şu şekilde tarifler:

"Aşılmaz bir duvar ile haksız yere birbirimizden ayrıldık ve bu yüzden hepimizi ayıran o duvar hakkında yazmaya karar verdik, Belkıs, duvarın dışının karanlığındaki olayları, duyguları, sıkıntıları ve hayal kırıklıklarının neler olduğunu yazdı ve ben de olayları birbirine bağlamaya çalışmadan, iç tarafın karanlığında neler olduğunu yazdım" (Çadırcı, 2003, s. 11).

1.3.2.7. Diyalektik Mimarinin Nedenselliği:

Kitap temeli tartışmalı bir kavram olan mimarlık olgusunun yapısalcılığı hakkında olup, 1995-2006 yılları arası yayınlanmış makalelerden oluşmaktadır. Çadircı, bu tartışmalı kavramın 1950'de ilk ilkelerini geliştirmiş o zamandan itibaren de teorik ve tatbiki alanlarda yani mimarlık pratiği alanında ilkelerini genişletmiştir. Zaman içerisinde yapısalcılık ve diyalektik hareket kavramının aktif-pasif, soyut-somut oluşum listesinin unsurları arasında zikredildiğini aksi halde bu hareket varlığını koruyamazdı diyen Çadircı'ya göre, her olgu, reaksiyon ve aktivasyon sonucunda meydana gelmekte olup, somut olup olmadığına bakılmaksızın sürekli bir değişim içinde olmalıdır. Üretim şeklinin, diyalektik içindeki etkili kararlar ile üretim döngüsünün gerçekliği arasındaki etkileşimin bir sonucu olduğunun (Çadircı, 2006, s. 11-12-13) altını çizen Çadircı'nın makalelerdeki bakış açısının da bu kurala dayandığını görürüz.

Çalışmanın içeriğiyle ilgili olarak Çadircı şunları aktarır. “Bahsi geçen bu çalışmada, -üretim hareketine ve bu hareketin üç farklı kutbun etkileşimiyle ortaya çıkan metoduna yoğunlaşan - genel görüşler açıklanmıştır. Bu üç kutup; Toplumsal ihtiyaç, hâlihazırdaki tekniklerle halk arasında meydana gelen etkileşim ve toplumun temsilcisi üretken düşünen bireydir. Toplum, mimariye duyulan ihtiyacın farkındadır dolayısıyla bariz olan bu ihtiyacı karşılamak amacıyla, mimariyi her dâim yenilikçi bir şekilde üretmeyi ardından onu bir araç olarak kullanmayı sürdürür. Nedenselliğe gelince, o sebep ile sonuç, eylem ile yapılan iş arasındaki bağlantıdır. Öyleyse bireyin iradesi, üretken yetenekleri ve hayal gücü burada sebep olmaktadır yani sebebin sonucu ürünlerdir. Ürünler içinde mimari, tekstil ve araba imalatının da olduğu bireyin ve toplumun ihtiyacına binaen meydana gelen üretim döngüsü sonucunda ortaya çıkan somut şeylerdir” (Çadircı, 2006, s. 11).

1.3.2.8. Estetiğin İnsan Zihnindeki Tanımı :

Kitap, biçimsel oluşum, soyutlama, tecrit ve çeşitliliğin çokluğu, olasılıklar ve bunun üretim döngüsü ile ilişkisi üzerine araştırmalar çevresinde oluşur. İptidai merhaleden makineleşmeye varana dek üretim aşamaları üretim fazlası ve estetik kriterlerinin değişmesi de dahil birçok konuyu ele alan çalışma beş bölümden

oluşmaktadır: Bunlar sırasıyla; 1- Estetik Bir İhtiyacı Karşılama Hareketi, 2- Çeşitlilik Vizyonunu Düzenleme ve Kontrol Etme, 3- "optimality" idealizm", 4- Üretim Döngüsünde Vizyoner Aşamayı Harekete Geçiren Zihinsel ve Duyusal Yetenekler, 5- Zevk'dir. Öte yandan kitapta, Çadircı, sosyolojik ilkelerden bazılarıyı açıklar ve insanın ihtiyaçlarını karşılama çabasından bahsederek bunu üç ihtiyaca ayırır:

“İnsan biyolojik tabiatı gereğince, çevresinin gereksinimlerini karşılayıp etrafına uyum sağlamasını ve hayatta kalmasını sağlayan kalıtsal stratejilere sahip olmamanın verdiği eksiklikle doğmuştur. Bu nedenle ister doğal olgularla ister sosyal ilişkilerle fark etmeksizin günlük işlerinde kullanabileceği bilişsel bir kaynak oluşturmak için, tecrübelerini ve bilgi birikimini kullanarak yeni stratejiler geliştirmelidir. Bu şekilde biyolojik hayatta kalma güdüsünün taleplerini {vücudun bakımı, büyümesi ve üremesi} karşılamış olur. Bu varoluşun özelliklerini biçimlendirmede rol oynayan irade ise hayatta kalma içgüdüsüdür” (Çadircı, 2013, s. 13).

1.3.2.9. İnsan Uygarlığında Mimarın Rolü:

Bu kitap, kulübelere modernizm ve makineleşme çağına varıncaya kadar mimarın ortaya çıkış kavramı üzerinde durur. Aynı zamanda mimarın dürtülerden, sosyal ihtiyaçlardan ve diğer sebeplerden ortaya çıkış nedenlerinin yanı sıra zanaatkarların nasıl üretken ve yapıcı olduğu ve bu sistemin makineleşme sonucu nasıl değiştiğini ele alan Çadircı, mimarın birey psikolojisinin rahatlatmak ve zevk vermek amacıyla; otomobil, mobilya, kültür sanat, tekstil, gastronomi ve benzeri düşüncenin yarattığı ve ihtiyaç kompleksini tatmin etmek için kullandığı endüstrilerden biri olduğunu göstermeye çalışmıştır. Çadircı, çalışmanın genel strüktürüyle ilgili şu bilgiyi verir:

“Bu çalışma, düşüncenin üretim döngüsü içindeki rolü ile mimarın bilişsel ve duygusal koşullara öncülük etmedeki rolünün önemine odaklanmaktadır. Dolayısıyla inovasyon mekanizması ve görsel kirliliği ortaya çıkaran bu, bilişsel ve duygusal yeteneklerdeki eksiklerin nedenleri öğrenmeye çalışır. Bu çalışma ilk olarak hareketin nedenleri ve mekanizmaları araştırılır ardından da uygun yerleştirme

stratejileri ve mimari ile doğru orantılı pratik çözümler üretilir" (Çadırcı, 2014, s. 12).

Özetlemek gerekirse, bir giriş ve on dokuz bölümden oluşan kitapta Çadırcı'nın rasyonel düşüncesinde dini fikir ve inançlara olan mesafesi daha açık ifadeyle reddiyeti farkedilmektedir. Örneğin, 9. Bölüm'de Yunan Roma ve Avrupa, ardından Zerdüştlüğün iki ideolojik modelini kullanarak Doğu bölgesini ayrıntılandıran yazar, 10.Bölümde ise üç İbrahimî dinine (Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslam) yer vermiştir. Çadırcı kitabında ayrıca, Rönesans'tan ve uzmanlaşmadan söz ederek özellikle mekanize üretim mimarisıyla ilişkilendirerek modernitenin olumsuz yönlerini ve küreselleşme ve bölgesel kavramlarını açıklayarak Batı merkezietçiliğini eleştirir⁽¹²⁾. Kitabın son bölümünde yani 19.bölümünde ise "Arap Alemi Mimarisi ve Liderlerinin Görevi" başlığı altında değerlendirmeler yapılmıştır.

Kitabın çerçevesi düşünüldüğünde, Suriyeli yazar Anas Al-Asaada'nın da dediği gibi Çadırcı'nın teorik ve entelektüel dünyasında sadece mimari değil, siyaset ve toplum gibi yaşamın çeşitli yönlerine yayılan bütünsel bir diyalektik olarak "mimarinin rolü" nün getirdiği şeye odaklanarak yapılan çözümler dikkat çeker (Al-Asaad, 2017).

1.3.3. Çadırcı'nın Çalışmaları hakkında:

Çadırcı'nın Irak ve Arap Körfezi bölgesinde yaptığı tasarımlar dikkate alındığında özel konutlar, hükümet ve endüstriyel tesisler gibi birçok işlevde mimari proje gerçekleştirdiği bilinmektedir. Burada şu notuda düşmek gerekir. Bağdat'ın yeniden inşası için danışman olarak atanan Çadırcı'nın Irak dışındaki projelerinin çoğu uygulanmamıştır. Örneğin: Şeyh Halife binası projesi, Manama- Bahreyn (1969); Şeyha Munira Sabah Al-Nasser, Kuveyt (1969) projesi; Abu Dabi Ulusal Bankası Binası, Abu Dabi, BAE, (1970) gibi projeleri uygulanmamış projelerinin arasındadır.

(12) Bu eleştirinin temel dayanakları ve Çadırcı'nın konuyla ilgili bakış açısı üçüncü bölümde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

1.3.3.1. Çadircı'nın Uygulanan en önemli projeleri:

Çadircı'nın işlevselcilikle olan ilişkisini, zihinsel oluşumunda ve mimari çalışmalarında işlevselliğin önemini, diyalektik mimarlık teorisinin ilkelerini eserlerine yansıtmak için nasıl çalıştığını ileriki bölümlerde değerlendireceğiz. Aşağıda Çadircı'nın çoğu Bağdat'da uygulanan önemli projeleri yer almaktadır.

Tablo 1.2:Çadircı'nın Uygulanan en önemli projeleri

	Yapı adı	tarihi	konumu
1	Bahir Fanik'in evi	1953	Bağdat (Irak)
2	Muhammed Abdülvehap'ın evi	1953	Bağdat
3	Hasan el-Kıryasi'nin evi	1953	Bağdat
4	Hüseyin Cemil'in evi	1953	Bağdat
5	Çorbacı apartmanı	1953	Bağdat
6	Ali Mızfar'ın evi	1953	Bağdat
7	Münir Abbas'ın apartmanı	1953	Kıral Faysal (Irak)
8	Rıfat Çadircı'nın evi	1954	Bağdat
9	Beyir Davud'un evi	1954	Babül el-Mazam (Irak)
10	Siraceddin Camisi	1954	-
11	Münzir Abbas'ı evi	1955	Bağdat
12	el-Keylani apartmanı	-	El-hadi sokağı (Irak)
13	Enviş Annud'un evi	1957	Bağdat
14	Ke Hade'nin evi	1959	Bağdat
15	Özgürlük Heykeli	1959	Sahet el-Firdevs
16	14 Temmuz Heykeli	1959	-
17	Okul	1960	Raşad Şehri
18	Çarşı	1960	Raşad Şehri
19	Klüp	1960	Raşad Şehri
20	Restoran	1960	Raşad Şehri
21	Irak İlim Kongresi	1960	-
22	Fahame Yerleşkesi {oturma 23yeri + duvar}	1960	El-Fahame Plajı
23	Dar el-Nakaha Yerleşkesi	1961	Karkük
24	El-Rafidyin Bankası Şubesi	1961	El-Sınk

25	Hasır el-Tabığ dairesi	1961	Cumhuriyet Caddesi
26	Mustafa Şamşel	1962	Taha Caddesi
27	Mühsin Şenşel	1963	Omar bin Abdülaziz Caddesi
28	Abdhasan el-Azzavi evi	1963	-
29	Halil el-Ülusi evi	-	-
30	Fahri Şenşel evi	1964	Mediyet el-Akar (Irak)
31	Arif Asif	1964	El-Salih (Irak)
32	Maslaht el-Mecari apartmanı	1964	Cumhuriyet Caddesi
33	Ticaret odası apartmanı	1964	El-mntasir Caddesi (Irak)
34	Mahmud Osman evi	1965	El -Cadiriyye (Irak)
35	Edip el-Cemiran evi	1966	-
36	Hasan Zekeriya evi	1966	-
37	Abdülrezzak el-Katman evi	-	El-Mansür
38	Faruk el-Ülusi evi	-	El-Mansür
39	Irak Hava Yolları derneği	1966	Yunus el-Sabavi caddesi (Irak)
40	Ulusal Sigorta Şirketi Binası	1966	Musul (Irak)
41	Endüstriler Mimarlık Federasyonu binası	1966	Haylani Meydanı
42	Hsır el-Tabığ binası	1967	El-Maazam Kapısı (Irak)
44	Diyanet İşleri Binası	1969	El-Maazam Kapısı
45	Halat Vila	1969	Beyrut Kuzeyi Plajı (Lübnan)
46	El-Rafidyin Bankası Şubesi	1970	Salihyye Şubesi (Bağdat)
47	İletişim Merkezi Binası	1971	El-Raşid
48	Ulusal Tiyatro ve Kültür Merkezi	1977	Media City (Abu Dabi)
49	El-Evail Binası	-	Hükümet Caddesi (Bahreyn)

2. MİMARİDE DİYALEKTİK MATERİYALİST TEORİ:

2.1. GİRİŞ:

Bu bölümde, Çadircı'nın Marksist materyalist felsefesinin bir bölümü ve mimariye aktarmaya çalıştığı 'Mimaride Diyalektik Materyalist Teori' ele alınacaktır. Çadircı, mimariyi yapısal kompozisyona sahip bir fenomen olarak ele almış ve çelişkili kutuplar arasındaki ilişkiye dayanarak tanımlamış ve özelliklerinden bahsederek mimarlığın yapısalcılık kavramını açıklamıştır(structuralism). Çadircı, mimari form elde etme mekanizmasını, teorisinin kutupları arasındaki ihtilafli etkileşime dayanarak, üretimin çeşitli aşamalarında etkin bireyin rolü aracılığıyla, bu bireyin vizyoner üretici ve alıcı olduğu gerçeğinden yola çıkarak mimarının bireye ve onun iradesine bağlı fikirsel bir olgu/entelektüel bir fenomen olduğunu açıklar. "Sanat ve Mimarının Yapısı Üzerine Bir Diyalog" adlı kitabında bahsettiği fenomen, diyalektik materyalizmin bazı bileşenleri şunlardır:

1. Diyalektik, fiziksel varlıkta -bir işlem olarak- ortaya çıkar. Yani, zıt ve aralarındaki ilişki arasındaki çelişki ortaya çıkar.
2. Karşılıklı bağımlılık ve etkileşim, karşıtlar arasındaki çelişki süreciyle ilgilidir, bu genellikle nitel bir değişime yol açar.
3. Niceliksel değişim niteliksel bir değişime yol açar.
4. Nesnelerin tarihini anlamak, onların gerçekliğini bilmek için gereklidir, çünkü hepsi sürekli bir yaratma durumundadır.
5. Doğal veya sosyal fenomenlerin değişim süreci üç aşamadan oluşmaktadır. İlk aşamada, nesnenin ilk varlığı oluşur. Sonra bu nesne ikinci aşamaya geçerek değişir, yani birinci varlığın zıttına ve antitezine geçer. Son aşamada ise, 1. ve 2. aşamadan oluşan tanakuzların birleşimi, ilk aşamadaki nesnenin özelliğine sahiptir. Ama bu fenomen genellikle bu diyalektik döngüde niteliksel değişime uğramıştır. Tüm fenomenler, bu metoda bağlı değildir. örneğin ağaç , ilk aşamasında canlı bir varlık ve nesne iken, ikinci aşamasında - tam aksine - bölünür ve parçalanır. Böylece canlı olmayan parçalar haline

gelir. Yani, ilk haliyle canlı yaşayan varlık iken, ikinci haliyle bu yaşamı kaybettiği bir halidir. Sonrasında, bu parçalar bir sandalye veya masa gibi nesne şekli alacak şekilde düzenlenir. Ve bu durumların hepsi bir sisteme tabidir. Nihai sonuç, birinci ve ikinci durumlardan niteliksel bir değişiklik olacaktır (Çadırcı, 1995, s. 204-205).

Genel olarak, Çadırcı'nın mimari teorisini iki ana aşamada tartışacağız. Birinci aşama, 1951'de Londra'da sunulan ve daha sonra "Taha Caddesi ve Hammersmith" adlı kitabında ek olarak yayınlanan üniversite tezinde ortaya attığı teori üzerinden yapılan değerlendirmeler olacaktır. İkinci aşama ise Çadırcı'nın 1985 yılında "Taha Caddesi ve Hammersmith" adlı kitabının yayınlanmasından başlayarak özellikle üçüncü unsuru ekledikten sonra, teoriyi deterministik bir teoriden belirleyici bir teoriye dönüştürme çabası üzerinden yapılacak yorumlar olacaktır.

Öncelikle felsefede diyalektik materyalizm hakkında ve Çadırcı'nın teorisinde benimsediği Marksist teorideki ilişkiler hakkında bilgiler vermekte yarar var.

Çadırcı, "Sanat ve Mimarının Yapısı Üzerine Bir Diyalog" adlı kitabında konuyla ilgili durumu basitçe şöyle özetler: "Mimarlık diyalektiğine yönelik araştırma yapmaktayım. Bunun nedeni ise, mimari teorisyenlerin mimarlık diyalektiğine yönelik değinmemiş olmalarıdır. Diyalektik der iken Platonik anlamı, yani diyalog yoluyla tartışma anlamını kastetmiyorum, Herakleitos'un (M.Ö.480-540) doğa olayların özünde olan içsel bir bağlantı olduğunu kastediyorum. (sıcak ve soğuk, sağlık ve hastalık, gece ve gündüz) gibi bu olaylar ise birbiriyle ilişkilidir. Fenomeni birini tanımak için zıddı yada karşıt anlamını bilmek gerekir. Bu zıtlarda herhangi bir değişiklik, diğer karşı anlamda ve ilişkilerinde değişikliğe neden olur. diyalektik kavramının değişimini ve genişlemesini Alman filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in (1770-1831), Karl Marx (1918-1883), Friedrich Engels (1820-1895), ve Claude Lévi-Strauss (1908) tarafından diyalektik kavramının kazandığı değişimi ve genişlemeye göre araştırma yapmaktayım. Ele aldığımız diyalektik kavramı, birçok bileşenden oluşan materyalist bir kavram haline geldi" (Çadırcı, 1995, s. 103-104).

Yukarıdaki alıntılama da görüleceği üzere, Çadircı'nın diyalektik materyalizm hakkındaki görüşleri, Marksizme karşı bağlılığıyla da ilintilendirilebilir. Öyle ki, tezinde kullandığı kaynaklar incelendiğinde konuyla ilgili ayrıntılı okumalar yaptığını görürüz.⁽¹³⁾

Öte yandan Çadircı'nın önerdiği teoriye göre mimarının yapısı, birbiriyle ilişkili diyalektik etkileşimdeki üç unsura dayanmaktadır. O, teorinin diğer sanatlara da uygulanabilir olduğunu dahası diğer sanatların da aynı bileşenlere tabi olduğunu düşünmektedir. Burada vurgulanan diğer sanatlardan kasıt, yapısında düşüncenin madde ile etkileşimine dayanan sanatlardır. Daha açık ifadeyle Çadircı, mimarının seramik, heykel, resim ve mobilya gibi her zaman var olan fiziksel bir varlık olduğunun altını çizer. Öte yandan ona göre, teori müzik, şiir, dans ve şarkı söyleme gibi geçici bir özelliği olan sanatlar için uygulanamamaktadır. Diğer yandan, yemek hazırlamada büyük ölçüde uygulanmaktadır:

"Teori, bileşimi belirli hammaddeye bağlı olan ve belirli talebi karşılamaya uygun hale getirmek amacıyla belirli şekilde dönüştürülen tüm sanatları içerir. Bu şekli alan madde başka bir dönüştürmeye başvurmadan ihtiyacın güvence altına alındığı bir işlem aracı haline gelirvb" (Çadircı, 1995, s. 200).

Çadircı, diyalektik mimarlık teorisinin teorisinin birkaç aşamada incelenmesi gerektiğini vurgular. O, teorisinin tetkike tabi tutulması, geleceğin bileşenlerini oluşturan ve geçmişin bir uzantısı olan bugünün koşullarına ve verilerine göre değerlendirilmesi gerektiğinin inanmaktadır.

"Diyalektik mimarlık teorisinde önerdiğim şey, mimarlık fenomeni izah etmek için bir hipotezden başka bir şey değildir. Bu nedenle, herhangi bir yeni hipotez gibi, bilimsel bilgi kendisine etkili yer işgal etmeden önce sıkı bir tetkike tabi tutulmalıdır. İlk aşamada tamamı veya bir kısmı incelenir ise, mimarlık düşüncede

(13) Tezinde kullandığı konuyla ilgili kaynaklar şunlardır: Marksist Felsefesi, Leningrad Felsefe Enstitüsü tarafından hazırlanmış, 1946'da Hindistan'da yeniden basılmıştır.(A Textbook of Marxist Philosophy: prepared by the Leningrad Institute of Philosophy, under the Direction of M. Shirokov); Friedrich Engels, Seçilmiş Eserler, Cilt II.(Marx Engels Selected Works Volume 2); Georgi Plehanov, Tarihte bireyin rolü, Cilt II.(The Role of the Individual in History, by Georgii Valentinovich Plekhanov); Karl Marx, Ferdinand'a Mektup.(Marx Engels On Literature and Art.;Marx to Ferdinand Lassalle); Karl Marx, Kapital, cilt I., Bölüm I.(Capital Volume One); Wassily Leontief, Politik Ekonomi.(Leontief: The political economy of input–output economics); Vladimir Lenin, Materyalizm ve Ampirik Eleştiri; Karl Marx, Politik Ekonominin Eleştirisi. (A Contribution to the Critique of Political Economy.); Vladimir Lenin, Tolstoy Makaleleri, Yabancı Dil Yayınevi, Moskova, 1951.

etkili bir pozisyon aldıysa, sert bir incelemede düşmemek için birkaç tura ve aşamaya tabi tutulmalıdır. Ve bu da benim teorileştirmedeki görüşümdür. Ancak şu anda beni ilgilendiren gelecek turlar değil, ilk tur veya şimdiki turdur, çünkü kendi koşullarıma göre teori değerlendirici olarak çalışıyorum. Gelecekteki düşünce endişeleri benim için bir endişe oluşturmuyor, çünkü bu endişeler bizim farkındalık çerçevemizin dışındadır" (Çadırcı, 1995, s. 210).

2.2. ÇADIRCI'NIN TEZİNDE DİYALEKTİK MATERYALİZM TEORISI(1951):

2.2.1. Felsefe ve mimari arasındaki diyalektik materyalizm:

2.2.1.1. Felsefede diyalektik materyalizm kavramı

Felsefede diyalektik materyalizm kavramının çerçevesiyle ilgili olarak düşünürlerin yaklaşımına değinecek olursak;

Halil Andraus, "Bir insan felsefesi olan Marksizm" adlı makalesinde diyalektik materyalizmi, diyalektiğin yasalarına dayanan, Marksizmin felsefî öğretisi olarak yorumlar ve materyalizmin Karl Marx tarafından yorumlanmış biçimi olarak görür. O, Karl Marx'ın, bu felsefeyi, Hegel'in Diyalektik felsefesi ve Feuerbach'ın materyalizm felsefesine dayanarak kurduğunu belirtir.

Hegel ise konuyla ilgili şu saptamaları yapar. O, herhangi bir gelişmenin çelişkili ilişkilerin varlığından kaynaklandığını düşünür, bu çelişkilerin ise zamanla nitel değişikliklere dönüşen niceliksel değişikliklere neden olduğunu vurgulara. Ona göre, bu gelişme materyalist felsefenin temelidir, ancak Hegel ve Marx bu süreci yönlendiren ana güç konusunda yani maddi koşullar ile manevi ve entelektüel koşullar arasındaki ilişkinin doğasında aynı fikirde değildirler. Öyle ki, Halil Andraus bu durumu, günlük elektronik gazete olan "Medeni Diyalog"da "Bir insan felsefesi olan Marksizm" yazısında açıklar ve şöyle der:

"Hegel'e göre maddi varoluş düşüncesi mutlak fikrin bir yansımasıdır ancak Marx, dünyanın tarihsel itici gücünü, yaşamın maddi koşullarının değişimi olduğunu söylüyor. Ruhi koşullar, evrimdeki maddi ve fiziksel koşulların değişen temeli

değildir, tam aksine maddi koşullar yeni ruhsal koşulları tanımlar. Bu nedenle Marx, ekonomik güçlerin, özellikle üretim araçlarını, toplumdaki rolünü ve önemini, özellikle de üretim araçlarını vurgular. Bu güçler, her türlü değişime ve dolayısıyla tarihin ilerlemesine neden olan güçlerdir" (Andraus, 2007).

2.2.1.2. Marksizm’da üstyapı ve altyapı arasındaki ilişki ve Çadırcı'nın bu ilişkiyi materyalist teorisine yansıtması:

Andrausa göre Marx, maddi ve ekonomik koşullara "altyapı" adını verirken, "üstyapı" adının ise toplumun düşünce tarzı, bilinç, siyasi kurumlar, hukuk, din, sanat, ahlak, felsefe ve bilim olduğuna işaret eder.

"Marksist üstyapı, Marksist toplum kuramında, insan özneliği ve toplumun maddi varlığının birlikteliğinin özgün biçimidir. Üstyapı ve altyapı arasındaki ilişkinin diyalektik olduğu, "dünya"daki gerçek varlıklar arasında bir ayrım olmadığı düşünülmektedir. Toplum altyapısı üretim koşullarına göre, yani doğal koşullar ve kaynaklar, iklim ve ham maddelerle ilgili her şeye göre biçimlenir. Bu, toplum temellerinin atılmasına ve topluma uygun üretim tarzının belirlenmesine yol açar, toplum ve kültür türüne göre belirlenir. Altyapının ikinci bileşeni, insanların üretim sürecinde kullandıkları araç, alet ve cihazlar olan üretim araçlarıdır (sosyal teknoloji). Altyapının üçüncü bileşeni ise üretim ilişkileridir yani işin dağılımı, işin düzenleme şekli, işverenler ve işçilerin durumu" (Andraus, 2007).

Çadırcı, altyapı ve üstyapı terimlerine dayanan mimarlık tanımını ise şu çerçevede çizer: "Mimarlık, üstyapı fikirlerini belirli bir biçimde formüle eden bilimdir. Bu biçim, sosyal fikirlerin formüle edilmesinde önemlidir. yani bir fikir olarak mimarlık, üst yapının faktörlerinden biridir. Bu yüzden mimarlığın iki yüzü olduğu aşıkardır. Birincisi, maddi bir değer olması ve bu nedenle genel üretimin bir parçası olması, diğeri ise bunun bir fikir olması ve bu nedenle üretiminin üstyapının bir parçası olarak değerlendirilmesi gerektiğidir" (Çadırcı, 1985, s. 145-146).

Çadırcı'nın görüşlerinden, üstyapı ve altyapı arasındaki ilişkinin tek yönlü olmadığını, yani altyapının üstyapıya göre kalıcı üreticisi olmadığını, diyalektiğe dayalı ilişki olduğu anlamına geldiğini idrak ediyoruz. Yine Çadırcı'ya göre altyapı yeni üstyapı ürettiğinde, bu üstyapı zamanla altyapı teknolojileri ve yöntemleri

geliştirilmesine göre yeni ihtiyaçlar yaratmaktadır. Daha açık şekliyle, bu ikili yapı sürekli etkileşim halindedir ve birbirlerini üretirler.

" - Bilimsel keşifler ve icatlar tek bir kişi veya belirli bir toplum tarafından keşif edilen şey değildir. Aksine, sürekli diyalektik süreçlerin sonucudur ve bu nedenle tüm teknik gelişim tarihinin yaratım keşfidir."

- Bazı üstyapı faktörleri - fikir olarak - gerçekte maddi değerler olarak üretilmeden önce kendi kendine ifade edemezler.

- Mimarlıktaki sosyal istem, bir bina inşası ile bitmez. İnsanın mimarlık üzerine düşüncelerini yansıtması gibi, mimarlık da insanın düşüncelerini yansıtır" (Çadırcı, 1985, s. 151).

Öte yandan Çadırcı tarafından örneklenen, sosyal istem ve teknoloji arasındaki bu diyalektik ilişki, Taha Caddesi ve Hammersmith daha da geliştirilmiştir. Ayrıca, "mimarlıktaki diyalektik çelişki"yi izah ederek, diyalektik etkileşimlerin dikey ve yatay gelişimini açıklar:

"Sosyal talep/istem, belirli sosyal durumun sonucudur. Soyut kurgusal bir şey değil, toplumun diğer yüzüdür. İlaveten, sosyal talep ve teknoloji birbiriyle etkileşir ve birbirini üretir. Ve biri diğerinin varoluşu için gereklidir, her ikisi de bireyin özneliğiyle toplum arasındaki bu etkileşimin sonucudur. Birey ve toplum -ya tek başına ya da toplu olarak - doğa ile sürekli etkileşim halinde ve nitelikleri gereği dış dünyayı şekillendirir. Bu nedenle, sosyal talep ile teknoloji arasındaki ilişki kalıcı olarak uyumlu ve akışkan bir ilişki değildir. Aksine, ikisi arasında karşılıklı olarak çelişkili bir ilişkiye dönüşebilir çünkü bu ilişki karmaşık ve son derece iç içe geçmiştir. İkisi arasında ortaya çıkan fenomen, taraflardan birinde veya ikisinde bir değişiklik veya gelişme sonucudur. Diyalektik etkileşimler, aynı anda iki farklı düzeyde gerçekleşir. Birincisi: Genel ve tüm aşamalarında dikey gelişim, yani bir eğilimden diğerine geçiş, örneğin Yunan eğilimden Roman eğilime geçiş. İkincisi: Özel ve kısmi aşamalarda yatay gelişim, dikey eğilimin içindeki bir parça ile diğer parça arasında gerçekleşir yani, eğilim gelişmesinin dikey aşamasında (Çadırcı, 1985, s. 85).

Aslında Çadırcı, dış güçler tarafından, yani bireyin rolü ve iradesi dışında gelişen sosyal olayların determinizmini reddetmektedir. Öyle ki, o, kendi teorisine, determinizmini değiştirecek olan temel üçüncü kutuplaştırıcıyı ekleyecektir; bu da diğer iki kutup arasındaki etkileşimi sağlayan ve üretimin çeşitli aşamalarında mevcut olan icracı bireydir. Böylelikle tarihin çeşitli aşamalarında ve gelecekteki gelişimde bilinçli bireyin rolünü vurgulamıştır (Çadırcı, 1995).

2.2.1.3. Mimarlıkta diyalektik materyalizm teori ile Marksist teori arasındaki evrim:

Çadırcı'nın, Marksist felsefedeki gelişimi anlatan bölümü dikkat çekicidir. Ona göre, bu gelişim, sosyal veya ekonomik yapıda mevcut olan iç çelişkilere dayanmaktadır ve bunlar mimarlığa yansıtılabilir. O, sosyal talep ile hâli hazırdaki teknikler (üretim yöntemi) arasındaki karşılıklı diyalektik etkileşimin maddi sonucu olduğuna vurgu yapar. Bu gelişmenin izahını, döküm demiri ve demir pencerelerin tanıtılması gibi, bazı mimari unsurlar üzerinden ayrıntılandırır.

Çadırcı, Marksist felsefedeki gelişme kavramından⁽¹⁴⁾ ve makinelerin yapıldığı malzemelerin (ahşaptan metale) değişimi örneğinden bahseder ve bu gelişmeyi makine ile bu makinenin yapıldığı malzeme arasındaki çelişkiyle ilişkilendirir. Marksist felsefedeki gelişme kavramına başka örnekler verir. Böylece, 18. yüzyılın sonunda dokuma tezgâhın İngiltere'de gelişmesi, örme işlemlerdeki kalkınmanın geç kalmasını göstermiştir. "Dokuma makinesinin ortaya çıkmasıyla gecikme ile çelişki meseleler çözülmüş, bu da sonradan örme işlemini ortaya çıkarmış ve bu yeni çelişki Cartwright dokuma tezgâhının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Yeni makinelerin ortaya çıkışı ile üretimin el işçiliği yöntemleri arasındaki çelişki, yeni bir üretim dalı olan mekanize yapının ortaya çıkmasına ve gelişmesine neden olmuştur. Sanayide bu teknik/teknolojik devrimler, ulaşım sistemi gibi (yelkenli gemiler ve at arabaları) arasında bir çelişkiye yol açmıştır. Bu da, demiryolunu ve vapuru harekete geçirdi"

(14) Çadırcı, Marksist Felsefe konusunda Leningrad Felsefe Enstitüsü tarafından hazırlanan, *Marksist Felsefe* (tekrar baskı, 1946, Hindistan, s.143-144) kitabından alıntılar yapar.

Çadırcı, yeni bir inşaat yöntemi ortaya çıkması, genel bir sosyal talep ile genel bir inşaat tekniği arasındaki çelişkinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

"Öte yandan, mimarlık yapı üretiminde ezoterik çelişki vardır. Bina yapım teknolojisindeki gelişmeler sonucunda bir binanın inşasında, içinde pencere açmak amacıyla geniş malzemeler kullanılması mümkün hale geldiğinde, küçük kaygan ahşap pencere endüstrisi bu gelişmeyle çelişmekte idi. Yani, çerçeveli yapı sistemi, ağır kaplamayı kaldıramadı. Bu da modern metal pencereler oluşturmaya yol açmıştır. Bu genel ve iç çelişkiler, belirli bir aşamada teknoloji ile sosyal talep arasındaki her türlü ilişkiyi incelerken dikkate alınmalıdır" (Çadırcı, 1985, s. 148-149).

Çadırcı, Marksist Felsefe okumalarının ışığında sonrasında özellikle gelişim konusunda iki temel kavram üzerinde duracaktır. Bunlardan ilki, gelişimin mekanik kavramıdır. O, nesnelere gelişimi, basit artırma, basit tekrarlama, nesnelere biriktirmesi ve karıştırılması olarak görür. Ona göre kavram, eskiden yeniye dönüşümü, bir sürecin nasıl ve neden ortaya çıktığını, nicel değişimin nasıl niteliksel bir değişime dönüştüğünü açıklayamamaktadır. Ve sonunda, harici bir şeyden, gerçek fiziksel süreçlerden yardım istemektedir. Diğer kavram yani ikincisi ise, gelişimin diyalektik materyalist kavramıdır. Çadırcı'ya göre belirli bir süreci kapsamlı şekilde inceleme, ve bu sürecin geliştirilmesinden sorumlu olan içerikleri detaylıca incelemek gerekmektedir. Öyle ki, gelişim nedenleri sürecin dışında aranmamalıdır tam tersine kendi içinde aramak gerekir. Esas olarak da sürecin "kendi kendine hareket" kaynağını ortaya çıkarmak gerekmektedir.

Çadırcı tam da bu durumla ilişkilendirerek, mimarlıkta sosyal talep ile teknik/teknoloji aşama arasındaki temel çelişkiyi keşfetmek yeterli değildir. Ona göre, hem özel hem de genel çelişkilerin iç çelişkilerini keşfetmek önemlidir. Ayrıca, yüzlerce özel çelişkiden, temel ve ana çelişki teşhis edilmeli dahası her özel çelişki, inceleme konusu rolüne göre sınıflandırılmalıdır (Çadırcı, 1985, s. 166).

2.2.2. Çadircı'nın teorisine göre sosyal talep, teknik/teknoloji, içerik ve şekil arasındaki ilişki:

Çadircı'ya göre, mimarideki sosyal talebin ideolojik ve maddi yönü olmak üzere iki yönü vardır (Çadircı, 1985, s. 146). Yine, ona göre, mimarlıkta sosyal talep ve insanları, becerilerini ve üretim araçlarını içeren o aşamanın üretici gücü karşılıklı kutuplardır. Çadircı'ya göre bu bileşenlerin içeriği şöyledir.

Mimarlıkta teknoloji : Çadircı'ya göre, teknoloji mimaride maddenin nesnel niteliği (yani, belirli işlerde kullanılması için doğasında bulunan potansiyeller) olup, kullanılan maddedeki nesnel niteliğinin bilimsel keşif aşaması (yani, insanın o belirli maddeye ilişkin bilimsel bilgi aşaması) maddenin insan bilgisi ile üretilmesi, mevcut üretim ilişkilerine bağlıdır (Çadircı, 1985, s. 147-148).

İçerik: Çadircı'ya göre, yerleşik olmayan bir yapının içeriği her zaman toplumların sosyal talebini karşılamamaktadır. Tam tersine, sürekli gelişme içindeki toplumun temeline karşılık gelen, hem maddi hem de ideolojik değerlerin bir noktada geride kalabilir ya da diğer toplumlar tarafından özümselebilir. Daha açık ifadeyle, eski maddi ve ideolojik talepler bir dönem geride kalabilir veya başka toplumlar tarafından absorbe edilebilir. Örneğin, Roma tapınağının Hıristiyanlıkta kullanılması veya İngiltere'deki endüstriyel çağda klasik metot benimsemek mimarlık tarihi açısından her bir yapı metodunun içeriğindeki sürekli değişimi gösterir. Bu nedenle, bir yapının içeriği, toplumun gelişmesiyle birlikte değişir (Çadircı, 1985, s. 151).

Şekil: Çadircı'ya göre, mimarlıktaki şekil, duyularımıza kendini gösteren belirli yapı, yapının tamamı ve oluşum unsurlarıdır. Yani şekil, içerik ve teknik/teknolojinin genel ve ezoterik çelişki toplamının ortaya çıkmasıdır. Kısaca, Çadircı, şekil dediğimiz bu maddi süreci dört bileşenle ilişkilendirir (Çadircı, 1985, s. 152-153).

1. Mimari üretimindeki diyalektik sürecin çelişen iki kutuptan biri olan içerik doğrudan şekil olarak duyularımıza kendini gösteren bir süreçtir.

2. Şeklin üretilmesinde kullanılan teknik/teknoloji: Mimarlığın diyalektik çelişkisi sürecinde bize şekil olarak kendini gösteren ikinci kutbudur.
3. Mevcut şekiller: Yeni şekiller aslında içselleştirilmiş eski şekillerdir. Yani yeni talepler ve yeni teknolojiler sürekli bir değişim sürecinde olanlardır.
4. Şekil üretmede bireyin rolü de ayrıca önemlidir ve bireyin şekil üretmedeki rolünü geniş anlamda anlayabilmek için, bireyin sosyo-ekonomik zorunlulukla tanımlanan ve belirlenen bir sorunudur, yeni sosyal talep ile yeni teknoloji arasındaki çelişkiyi çözme göreviyle karşı karşıya olduğu görünmektedir. Bu sorun çözülmeli, aksi takdirde sosyal gelişme duracaktır. "Artık bireylerin genellikle toplumun kaderi üzerinde büyük bir etkisi olduğunu biliyoruz. Ancak bu etki, o toplumun ezoterik yapısı ve toplumun diğer toplumlarla ilişkisi tarafından belirlenir" ((Plekhanov, "bireyin Tarihteki Rolü", bu kitaptan Çadırcı alıntı yaptı, s.44)).

2.2.3. Çadırcı'nın diyalektik materyalizme dayalı mimarlık değerlendirmesi:

Çadırcı'ya göre, mimarlık hem sanat hem bilimdir. Dahası, ideolojik talepleri karşılamak zorunda olduğu için sanattır, ideolojik ve maddi talepleri karşılamak için gerekli teknik/teknoloji nedeniyle bir bilimdir. Bu nedenle, bir mimariye katkı boyutu iki açıdan kabul edilir: Birincisi bilim, yani o yapının mimari gelişimine katkısının boyutu veya yapı üretiminin gelişmesine katkısı açısından bilimdir. İkincisi sanat, yani o yapının o dönemin duygusal taleplerini karşılama derecesi açısından sanattır (Çadırcı, 1985, s. 160).

Çadırcı, mimariyi değerlendirmede tarihsel materyalizmin önemine vurgu yapar. "Tarihsel materyalizm tek başına bir mimari katkının gerçek değerini keşfedebilir, çünkü hiçbir aşamada önyargılı değildir. Dolayısıyla, tarihsel materyalizme göre mimarlık tarihi, mimarlık olgusunun gelişim sürecinin tarihidir" (Çadırcı, 1985, s. 164).

Diğer yandan mimariyi bir fikir olarak görmenin ve onu üretimden ayırmanın idealist bir felsefe olduğuna dikkat çeken Çadırcı, ayrıca mimarlığı sosyal fikrinden içeriğiyle ayırmak ve onu saf üretim olarak görmenin mekanik materyalizm olduğuna inanır. Bu nedenle Çadırcı, mimarlığın iki açıdan değerlendirilmesi gerektiğini söyler Bunlar sanat ve üretimdir. Sanat olarak mimarının işlevi üstyapıyı korumak, çizmek ve sabitlemek olan bir fikirdir. Bu durumda mimari, üst yapının gelişip gelişmediğine göre ilerici veya geri yönlüdür. Üretim olarak mimarlık ise, kullanılan teknolojiye göre, ilerici veya geri yönlüdür. Bu teknoloji, bir yandan o aşama için toplam teknolojinin hareket yönüne ne ölçüde karşılık gelebilir ve diğer yandan bu özel teknik, üstyapının taleplerine ne ölçüde benzemektedir bu önemli bir ayrıçtır. Bu nedenle Çadırcı, bir binanın bu sorular üzerinden değerlendirilmesi gerektiğine inanır. Yani, bir yapı neden inşa edildi? Sorusu doğrudan içeriğiyle ve içeriğin toplumun gelişimindeki rolü ile ilgilidir ki, bu topluluğun maddi ve duygusal taleplerine karşılık gelir. Diğer bir soruda Nasıl yapıldı? Sorusudur ki, bu da kullanılan teknoloji ve içeriğin taleplerini ne ölçüde karşıladığı ile ilgilidir (Çadırcı, 1985, s. 164-165).

2.2.4. Tezinde mimarlığın diyalektiği:

Çadırcı, eski içerik ile modern teknoloji arasındaki çelişkili bir ilişkinin sonucu olarak ya da yeni gereksinimleri içeren modern içerik ile eski bir teknoloji arasındaki çelişkinin sonucu olan yeni formun ortaya çıkma mekanizmasından bahseder.

" İçeriğin gerektirdiği eski şekillerin sürekliliği - yani toplumun tabanı ve üstyapısı için maddi ve ideolojik talepler - yeni bir şekil üretmede yeni teknolojinin gerektirdiği koşullarla çelişmektedir. Bu da eski fikirlerin geride kalması, eski kurumlar ve sosyal geleneklere dayanma sonucudur. Eski teknoloji ve teknik yöntemleri - şeklin üretilmesinde bir faktör olma anlamında - yeni oluşturulan içerik için yeni gereksinimlerle çekişir. Yani, yeni bir şekil üretirken yeni oluşturulan temelin ve üstyapının gereksinimleri ile çekişmektedir" (Çadırcı, 1985, s. 168).

2.3. 1985'TEN İTİBAREN ÇADIRCI'NIN KİTAP VE MAKALELERİNDE DİYALEKTİK MATERYALİZMİN YANSIMASI VE GELİŞİMİ:

Çadircı'nın şimdiye kadar bahsedilen fikirleri 1951'de Londra'da yazdığı tezinde mevcuttur. Bu başlık altında ise kitaplarında diyalektik materyalizm hakkındaki fikirlerinin gelişimi değerlendirilecektir. Çadircı, Taha Caddesi ve Hammersmith adlı kitabında, içerik ve şekil teorisini reddederek şekil diyalektik teorisini vurgulamaktadır. O, eleştirinin iki bölüme ayrıldığını vurgulamıştır. Birincisi, eleştirinin pürüzsüz ifade ve değerlendirmede yetenekli olmasıdır, ancak bu sadece fenomen, toplumsal fenomenler, sanatsal veya mimari fenomenler hakkındaki zekice yorumlardan ibarettir. İkincisi ise içerik ve şekil teorisine dayanan eleştiri olup, bu eleştiri, başlangıçta diyalektik materyalizm teorisinin ilkelerine göre geliştirilmiş olabilir (Çadircı, 1985, s. 34).

Çadircı, kitabında sanatın sosyalist gerçekçilik ve formalist şekilde ikiye bölünme deyimini de eleştirecektir.

“Sosyalist dünyada o dönemde sanat, 1-sosyalist gerçekçilik ve 2- formalist sanat olmak üzere ikiye ayrıldı; burada ilerici içerikle ilgilenenlere sosyalist gerçekçi sanatçılar deniyordu. Mimarların geri kalanı, forma önem verdikleri ve içeriği ihmal ettikleri bahanesiyle askıya alındılar. Formalist sanatçılar olarak adlandırıldılar.Sosyalist sınıflandırmaya göre, bu bölüm Mondrian, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe gibi mimarları kapsıyordu (Çadircı, 1985, s. 36-37).

İlki bizim için gerici bir sanat üreten sosyalist dünya, ikincisi, gerçek sanatçılar ve öncülerin ortaya çıkararak burjuva dünyasıdır diyen Çadircı, ayrıştırmayla ilgili olarak şu eleştirileri yapar. Çadircı, 1930'ların başlarında Sovyetler Birliği'nde ortaya çıkan ve ilerici içerik mimarisi olarak tanımlanan mimarinin “Sovyetler Birliği'ndeki mimarlık içeriğinin ilerici içerik olduğu hipotezine devam edersek, o zaman bu içeriğin geri kalmış bir form aldığını nasıl açıklayabiliriz" sözleriyle geriye dönük bir mimari olduğunu söyler. Devamında, Çadircı, Sovyet mimarlarının binalarıyla şehirleri boğduğunu ve karanlık altında

bıraktığı düşüncesini "Sosyalist dünyada tanıtılan gerçekçi mimari modası geçmiş, bakımsız ve sefil bir mimariydi." sözleriyle ifade etmiştir" (Çadırcı, 1985, s. 38).

Kısaca, formu içeriğin bir yansıması olarak gören ve içerik ilerleyici ise, form ilerleyici olmalıdır vurgusunu geliştirmiş içeriğin geriye dönük formla birleştiremeyeceğine inancıyla pekiştiren Çadırcı, sosyalist realist mimarinin ürettiği binaların, nihai ürünü yani formu ihmal ederken içeriği önemseydiğini iddia eden geri kalmış yapılar olduğuna inanır. .



Foto2.1:Sosyalist gerçekçilik sloganı altında bir Sovyet uygulayıcı modeli (Çadırcı, 1985, s. 38).

Çadırcı'nın kafa yorduğu başat sorulardan biri de sanat üretimi içerik ve form gibi iki çelişkili kutba böündüğünde diyalektik mantık nasıl anlatılır (Yetersiz şekilde yansıtılan iyi içerik ile onu iyi yansıtan kötü içerik arasındaki bu karışıklık) sorusudur. O, bu soruya ithafen şu cevabı aralar. Ona göre, içeriği bir fikirden fiziksel bir şekle dönüştüren sürece dikkat etmeden içerik ve şekil arasındaki bu çelişki ve zıtlığa - diyalektik bir kavram olarak - bakılmalı, bu fenomen içerik ve şeklin tüm varlığını oluşturmanın sınırı olarak itibar edilmemeli, aksi takdirde, bir yandan içeriğin gerçekliği, diğer yandan şeklin gerçekliğini anlamada kafa karışıklığına yol açar. Yani, ayrı ayrı araştırılabilir iki bağımsız olgu, biri diğerinden ayrı bir varlıkmiş gibi ikisi arasında ayrılığı doğuracaktır. O, diğer fenomen "yani şekil" in aslında birincinin "yani içeriğin" yansımasından başka bir şey olmadığını vurgular (Çadırcı, 1985, s. 38-39). Çadırcı, içerik ve formu karşıt ve zıt olgular olarak nitelemez.

Yine Çadırcı'nın cevap aradığı sorulardan biri de, içerik ve şekil teorisi belirli bir yanlış öneriye dayanmış olamaz mı? Sorusudur. Çadırcı, standartları, şekil olarak görmüştür. Ona göre, bu nedenle şekil ise, renkler ve oluşum ilkeleri gibi tasarım standartların göstergesi haline gelmiştir. Bu oluşum ilkelerine simetri, ritim, çeşitlendirme, tekrarlama, Altın oran, teorik düzeltme ve diğer oluşum ilkeleri dahildir. Devamında Çadırcı, bu ilkelerin aslında, şeklin uyarlandığı teknikten daha fazlasını oluşturmayan bir oluşum yöntemleri veya parçalarından başka bir şey olmadığını iddia eder. Daha doğrusu, entelektüel içeriği gerçek bir nesnede gerçekleştiren şekil tekniğinin bir parçasıdır, bu yüzden bize bir şekil olarak görünür ifadesiyle konuya açıklık getiren Çadırcı, tekniğinin bir parçası olarak bu şekillendirici bileşenler, içerik için gereklidir der (Çadırcı, 1985, s. 40-41).

Tüm bu bilgilere dayanarak özetlenecek olursa, Çadırcı'nın bu kitaptaki şekil diyalektik teorisi, şöyle tanımlanabilir. Şekil, bir yandan fikir tarafından temsil edilen sosyal talep ile, diğer yanda entelektüel ve maddi öğeleriyle temsil edilen çağdaş teknoloji (yani üretim yöntemi) arasındaki karşılıklı diyalektik etkileşimin maddi bir sonucudur. Böylece mimarlığında, varlığın ve çeşitliliğinin, sosyal talep tarafından temsil edilen ilk kutup ile teknik yöntemlerle temsil edilen ikinci kutup arasındaki bu çelişki ve etkileşim yöntemine, ardından niteliksel dönüşüm yöntemine tabi olduğunu görürüz. Bu sürecin sonucunda mimaride üretim bağımlı form oluşur (Çadırcı, 1985, s. 46). Daha açık ifadeyle, Çadırcı'nın tezine göre içerikte formalizm, formalizmde ise içerik vardır; bunlar diyalektik olarak birbirinden ayrılamazlar ve duruma göre iki kutup yani toplumcu gerçekçilik ile modern biçimcilik sentezlenebilir.

Çadırcı, (Al-Ukhaidir ve Kristal Saray, 1991) adlı kitabında da yine konuya ilişkin ayrıntılı saptamalar yapar. Ona göre, sosyal talep, içerik ve üretim gerekliliğini barındıran ve belirli bir ihtiyacı karşılama gerektiren sosyal faktörleri içerir. Yine sosyal talep, sanrılar ile çeşitli fiziksel, duygusal ve metafizik yönleri içeriğiyle şekillenen bu talep, faydacılık, sembolizm ve estetiğe bağlı bir düzeneği de barındırır. Öte yandan statik, şeklin oluşum öğeleri ve diğer statik bileşenler gibi şekil formalitesini sağlayan öğeler vardır. Çadırcı, sosyal teknolojiyi ise, üretim makinesi ve belirli bir varlık olarak sosyal taleple eşleşen potansiyelini olan bir

kavram olarak tanımlar. Ona göre sosyal teknoloji aynı zamanda, o toplumun tarihindeki sınırlı bir aşamada materyallerin mevcudiyeti ve işin dağıtımını dahil olmak üzere bilgi, beceri ve üretim koşullarını da barındırmaktadır. O, mimarlığın bu bileşimlerin etkileşimine bağlı bir sonuç olduğunu söyler. Bu teori diyalektik bir kavrama dayandığından dolayı, Çadırcı, teoriye, diyalektik mimarlık teorisi adını vermiştir (Çadırcı, 1991, s. 45-46).

2.3.1. Diyalektik materyalizm teorisine üçüncü unsuru eklemek:

Çadırcı, üniversitede tez çalışmalarından başlayarak teorisinin gelişimini, determinist teoriden başlayarak belirgin bir teoriye dönüşümünü şu şekilde açıklar. "Mimarlık alanındaki çalışmalarım kırklı yılların ortalarından ellilere kadar olan dönemi kapsıyordu. O zamanlar, tarihi deterministik teorisi, genel olarak sol-kanat eleştirel entelektüel insanlardan ve özel olarak da politikacılardan kabul edilen teori idi. Buna dayanarak benim mimarlık teorisi çalışmalarım, mimarlık üretimi ve geçmişten geleceğe uzanan gelişimi deterministik nedenlere dayanıyor. Araştırmamı, hayata geçen diyalektik etkileşimin varlığını, diğer doğal ve sosyal fenomenler gibi varsayarak yaptım. Bu görüşe göre, temelde etkileşime neden olmak için etkileşim halinde olan iki kutup hâlihazırdaki teknikler karşı sosyal talep olmalıdır. Bu iki kutup ise aynı zamanda reaksiyon işlemleri ve sonuçlarının deterministik nedenleridir" (Çadırcı, 1995, s. 250).

Çadırcı'nın bu sözleri, 1951'de İngilizce olarak sunduğu araştırmasının içeriğinde de yer alır. Ancak bu araştırmayı 1985'te Arapça'ya çevirip yeni bir başlıkla (Taha Caddesi ve Hammersmith) yayınlanmıştır. Araştırma, bireyin diyalektik etkileşimdeki rolü üzerine, Marksist teorilere ve literatüre dayanan bir bölüm içerir ((Karl Marx'ın "Bireyin Tarihteki Rolü" adlı kitabı ve Georgi Plekhanov'un "Bireyin Rolü" adlı kitabı)). Böylece, bireyin rolünün, dolaylı olarak onların bir parçası olduğu için iki kutbun etkileşimine bağlı olduğunu düşünen Çadırcı'nın bu görüşü yetmişli yılların başına kadar devam etmiştir. Bununla birlikte, bireyin rolü atmışlı yıllardaki teorik araştırmalarında mevcuttur. Ancak bu unsur, bağımsız bir unsur olarak değil, daha çok örtük ve diğer iki unsura bağlı bir hüviyettir.

1985 yılında Çadırcı bir araştırmasında, bireyin dahası birey olarak kastettiğinin, etkileşimin gerçek aracısı olduğu vurgusunu yapar ve bir sosyal fenomende etkileşimin o birey aracılığıyla gerçekleştiğini iddia eder. Böylece onun tezinde diyalektik etkileşimin üçüncü kutbu olarak Mimarlığın gelişimi ve üretilmesi artık bireyin özgür iradesinin dışındaki bir güç tarafından yönlendirilmiyor diyen Çadırcı, aksine, iradesi ve enerjisi diyalektik etkileşimin ana ve doğrudan motoru haline gelmiştir sözleriyle bireyin etinliğini vurgular (Çadırcı, 1995).

"Bireyin, diyalektik etkileşimin üçüncü kutbu olarak özgür iradeye güvenmesi bu etkileşimin etkilerine özgür iradeden doğan yeni bir unsur getirir. Bu da üç kutup arasındaki diyalektik etkileşimin sonuçlarını tahmin etmeyi -diğer iki kutupla sınırlı olmasına rağmen- imkansız kılıyor. Etkileşimin kutupların belirlenme ve kaçınılmaz olmamasının nedeni budur" (Çadırcı, 1995, s. 256).

2.3.2. Çadırcı 'ya göre işlev ve işlevselcilik, ve diyalektik teori içindeki yeri:

Çadırcı, işlevin (function), bir ihtiyacı karşılamada üreticinin rolü olduğuna inanır. Tam da bu noktada soyut bir terim olan İşlevselcilik'in (functionalism) anlamının belirsizleştiğinden bahseder. Yirminci yüzyılda akademik kurumlar tarafından belirlenen işlev ve işlevselcilik terimlerinin belirsiz bir terim olduğuna inanan Çadırcı, bu terimle, iyi mimarının, bu ürünün ne tür bir ihtiyacı karşılayabileceğini belirtmeden işlevi karşıladığını ima eder (Çadırcı, 2014, s. 51).

Çadırcı, 18.yüzyılda işlevselciliği tanıtmak isteyen Fra Carlo Lodoli teorisinden başlayarak işlevselciliğin gelişim tarihi hakkında saptamalar yapar. O Fra Carlo Lodoli'nin şu vurgusuna referans verir. Fra Carlo Lodoli'nin

"Mimarlıkta, işlevi yerine getiren ve sadece gerekli olanlar yapılmalıdır, çünkü dekorasyonlara yer yoktur. Ayrıca, kesin işlevsellik (rigorous) ile retorik işlevselcilik (rhetorical) arasında ayırt etmeliyiz, çünkü retorik işlevselcilik, işlevselliği tatmin etmeyi değil, işlevselliği temsil etmeyi amaçlamaktadır. Bu nedenle, esnaf ve zanaatkar, malzemelerin bileşimini ve bunları nasıl kullanacağını anlamalıdır". Vurgusu üzerinden bu kuramlaştırmanın, mimarlıkta modernist hareketin vizyonunun başlangıcı olduğunu iddia eder (Çadırcı, 2014, s. 52-53).

19. yüzyılda Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc ve diğer mimarlar tarafından, kullanılan işlev (sel-ci-lik) terimi sonrasında 20. yüzyılın başında Louis Sullivan tarafından kullanılmış olup ardından terim, modern mimarlığı kuramlaştırma için kullanılmıştır. Ancak Çadırcı, işlev teriminin 20. yüzyılda işlev türleri ve üreticinin işlev ihtiyaç bileşeniyle ilişkisini belirtmediğine, ihtiyaç çeşitliliğinin araştırılmadığına inanmaktadır. Onun görüşüne göre, işlev terimi dekorasyona karşı konulamaz, çünkü dekorasyon da bir işleve hizmet vermektedir. Ancak bu terimi kullanırken, teorisyenin amaçladığı işlevler arasındaki ihtiyaca atıfta bulunmalıdır .Faydalı işlev, sembolik işlev veya estetik işlev mi diye belirlemelidir. Konuyla ilgili Çadırcı şu vurguyu yapar: "Kuramlaştırma, işin öznel mi yoksa nesnel bir değer mi olduğunu, bunlar arasındaki ilişkinin ne olduğunu göstermedi. Ayrıca, ne Sullivan ne de Corbusier yaptıkları hipotezlerin net, doğru ve objektif bir tanımını sağlamadılar" (Çadırcı, 2014, s. 54).

2.3.3. Diyalektik mimarlık teorisinin son ve genel tanımı:

Diyalektik kavramı genellikle, etkileşim süreçlerini yönlendiren kutuplaştırıcılar olarak belirlenmiştir. Çadırcı, bu bağlamda üç kutuplaştırıcı belirlemiştir.

“Genel olarak mimarlık ve üretilen eserleri alanında, üç yol oluşturup kutuplaşan bileşenler bir araya geliyor: Birincisi: Faydalı ihtiyaç, sembolik ihtiyaç ve estetik ihtiyacı içeren sosyal ihtiyaç. Bu ihtiyaçların her biri, insanın varoluşu ve psikolojisinin doğasında vardır. Öte yandan, şunları içeren bir hâlihazırdaki teknikler varlığı vardır: Hammadde, üretim döngüsünü çalıştıran ve yönlendiren enerji.. Diyalektik sürecin çalıştırıcı gücü ve üçüncü kutuplaştırıcısı ise, bilgi, yanılsamalar, ruh halleri ve yenilikçi yetenekler dahil olmak üzere bireyin iradesidir. Bu kutuplaştırıcılar, ihtiyacı karşılayan üretim döngüsünü yönlendirir. Üretken döngünün hareketi üç şeyin etkileşiminden, içerik sosyal ihtiyaç bileşenlerinden biri haline gelir. Şekil, bu kuramlaştırmada maddi talebin / maddi içeriğin bir ifadesi haline gelir" (Çadırcı, 2006, s. 11).

2.3.3.1. Diyalektik teoriyi kararlayan ve kutuplaştıran şeyler

Bu kavram dizgelerini Çadırcı, çeşiti bileşenler üzerinden ayrıntılandırır. Çadırcı, ihtiyacı, sosyal ve doğal ihtiyaçlar olmak üzere iki gruba ayırır. Ona göre, genellikle doğal ihtiyaç, birey iradesinin biraz dışındadır. Çadırcı durumu bir örnekle izah eder.

“Örneğin; insanın vücudu, uzunluğu ve genişliği, vücudun boyutları..vb. Az da olsa değişmeye tabi olmayan biyolojik gereksinimlerdir ve değişiklik olursa sınırlıdır. Sosyal ihtiyaçlar inançları içerir. Örneğin; bir tanrının varlığına inanıyoruz, bu yüzden ona bir tapınak hazırlıyoruz. Bu nedenle, bir kişinin zihnindeki ihtiyaçlar biyolojik değil, sosyal ihtiyaçlardır; çünkü kişi fiziksel kapasitesi aracılığıyla sosyal ihtiyaçlarını karşılayacaktır (Çadırcı, 1995, s. 227).

Devamında Sosyal ihtiyacı üç bileşene ayıran Çadırcı sosyal ihtiyacın ve diğer bileşenlerin içeriklerini ise şöyle açıklar:

1. Faydalı ihtiyaç: Barınma, depolama, nakliye, koruma vb. gibi ürünlerde temsil edilen, varoluşun güvence altına alınması için temel gereksinimleri içerir.
2. Sembolik ihtiyaç: Bu ihtiyaç, evin veya sarayın lüksü, resmiyetinin karmaşıklığı vb. gibi birey ve grubun kimliğinin gereksinimlerini karşılar. Yani, bireyin nesnelere arasında canlı ve cansız, doğal ve sosyal, diğer birey yada grup ile manevi konum sağlamasıdır.
3. Estetik ihtiyaç: Bu ihtiyaç, üretilenin taşıdığı parametrelerin çeşitlendirilmesini gerçekleştirir, ve nesnelere düzenleyerek birey onları hızlı bir şekilde algılayabilir (Çadırcı, 2006, s. 150-170).

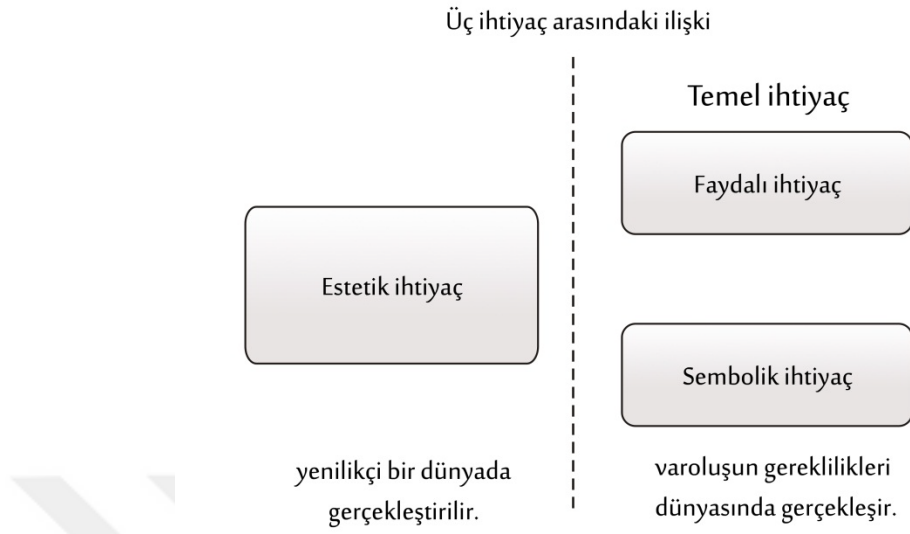


Foto2.2:Üç ihtiyaç arasındaki ilişki (Çadırcı, 2013, s. 29).

Hâlihazırdaki teknikler: Bileşenleri arasında hammadde, malzemenin özellikleri hakkında bilgi, malzemeye ilgili davranış, sosyal talebi belirleme bilgisi, ve bunlara ilişkin konum almak (Çadırcı, 2006, s. 149).

Aktif birey: Aktif bireyin varlığından dolayı ilk iki kutup ortaya çıkar ve yalnızca aktif birey onlarla etkileşime girdiğinde ortaya çıkarlar. Bu nedenle, bu iki kutbun ortaya çıkması her zaman ilzami değildir. Yani, üçüncü kutup belirli bir işlev nedeniyle ortaya çıkar. Üretim döngüsünün tüm aşamalarında, etkili bir aktif icracı düşüncenin aktifleşmesi, iki kutbun varlığıdır. Bir etkileşim eylemin gerçek gücü, iki kutup arasındaki uyarımını gerçekleştiren aktif icracı bireydir (Çadırcı, 2006, s. 180).

Çadırcı, üretim döngüsünü etkileyen ve hareket ettiren bireyin, görücü ve vizyoner birey, üretici ve icracı birey, alıcı ve icracı birey olmak üzere üç durumda görünüp belirginleştiğinden bahseder.

Üretim döngüsü: Üç kutuplaştırıcının etkileşimi, üretim döngüsünün hareketine yol açar, böylece üretilen görünür ve çalıştığında ihtiyaç karşılanır. Üretim döngüsü dört aşamaya bölünür (Çadırcı, 1995, s. 255) :

1. **Görücü ve vizyon aşama:** Bu aşamada ihtiyacın varlık farkındalığıdır. İhtiyaç kararın öncelikleri ve değerleri belirlerken, böyle bir vizyon ve plan oluşturmak i ilgili vizyoner tarafından yapılır. Örneğin, bir sandalyeye oturma ihtiyacı, buradaki strateji, bir sandalyeye olan ihtiyaç belirli, şekil, boyut ve zamanda üretim süreci algısı ile belirlenmektedir. (Bu açıdan önemli olan, kişinin nasıl üreteceğine dair bir fikre sahip olmadığı sürece bu algının tamamlanamayacağı düşüncesidir. Bu aşamada gerçek bir madde değişimi yoktur, yeni bir strateji geliştirerek düşüncede bir değişiklik olur).Böylelikle birey bu aşamada bir ihtiyacın farkındadır, onun aracılığıyla yenilik yaparken onu yaratır, hayal gücünde onu tatmin eden bir araç şeklini yaratır, imajını üretim aşamasına gönderir.
2. **Üretim aşaması:** Talep ve teknoloji arasındaki etkileşimi ve maddeyi bir durumdan diğerine değiştirmek için sağlanır. Yani çamuru tuğlaya, tuğlayı eve, veya ağacı ahşaba, ahşabı sandalyeye dönüştürmek gibi dönüşümün gerçekleştiği üretim aşamasıdır.
3. **Alıcı aşama:** Alıcı üretileni teslim alır ve ihtiyacı karşılayan bir işlevde çalıştırır ve alıcı akıl ile cisim arasında bir ilişki kurulur. Kullanımdan kaynaklanan etkileşim sonucu üretilen fiziksel cisim değişir ve kullanım tecrübesi sonucu bilgi anlamına gelen düşünce değişir. Böylece, deneyim oluşturmak için değişim çemberi hareket eder ve bu da daha sonraki döngüye geçer. Süreç veya üretim döngüsü, üretilenin tamamlanmasıyla bitmez, ancak birkaç yıl veya nesiller boyunca sürse bile, üretilenin alımı devam ettiği sürece devam eder (Çadırcı, 1995, s. 226).
4. **Geri bildirim aşaması:** Alıcı, üretileni tatmin edici bir fonksiyonda çalıştırmayı denedikten sonra, o üretilenin fizibilite denemesini vizyon aşamasına gönderir. Yani, bu üretici üretim hedefine ulaşmış mıdır (Çadırcı, 2006, s. 17).

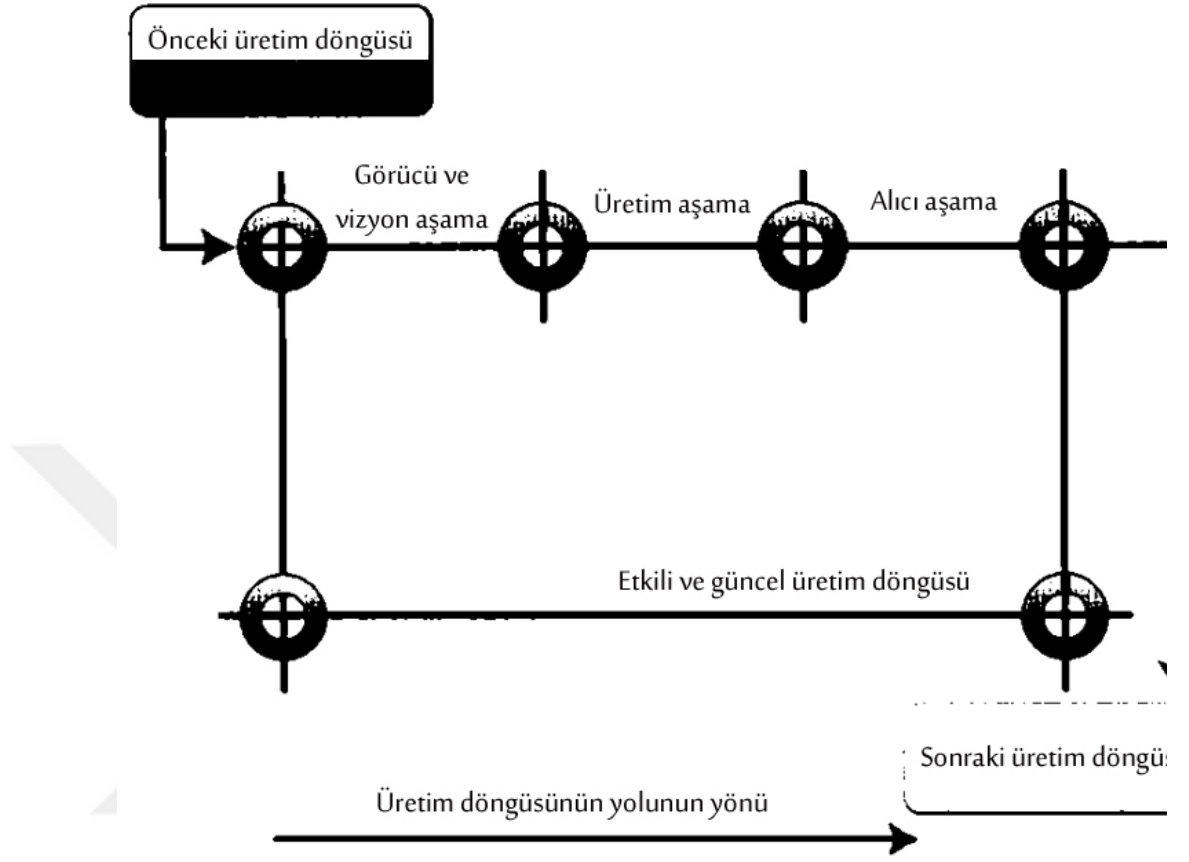


Foto2.3:Üretim döngüsü ve aşamaları (Çadırcı, 2013, s. 41).

2.4. BÖLÜM SONUCU:

Geleneksel toplumdaki mimarlığın teorik çalışmaya ihtiyaç duymadığına inanan Çadırcı, meydana gelen bilişsel gelişim ve çeşitli fenomenleri yapısal kuramlaştırmaya tabi tutmuştur. Ona göre, mimarlık ve sanat hala diğer fiziksel, kimyasal, yaşamsal ve tıbbi fenomenler gibi yapısal bir kavramdan yoksun olup, mimarlık sınıflandırmalarının çoğunda, birkaç yapım yöntemi veya bunlara dahil olan kişilerle, şekillerin resmi sınıflandırmasına dayanmaktadır. "Bu kuramlaştırma şekillerin karşılaştırılmasına, gelişim tarihlerine, örtüşmelerine ve yayılmalarına ve bazılarının diğer üzerindeki etkisine odaklanmaktadır" (Çadırcı, 2006, s. 200).

Çadırcı, yapısal kuramlaştırmanın sadece şekli tanımlamaktan ziyade şeklin sürecini bilmeye bağlı olduğuna inanır. Öyle ki, Çadırcı, Marksist felsefeden türettiği materyalist teorisini, altyapı ve üstyapı ilişkilerine dayanarak bu yapıların her birinin

unsurları arasında etkileşimli ve karşılıklı bir şekilde kurgulanmıştır. Bu karşılıklı ilişki aralarındaki çelişkiye dayanmakta olup, kutuplar (sosyal talep ve teknik) ve çelişkiler, iki kutuptan birinin gelişmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Gene onun tezine göre, üretim sürecinde vizyoner aşamayı temsil eden ihtiyacın karşılanması fikrinden, geri bildirim aşamasını temsil eden nihai ürünün değerlendirilmesine kadar mekanizma üretme sürecini, iki kutup arasındaki bu etkileşimli ilişkinin işleyişini kontrol eden şey, etkili bireysel performanstır. Belirli bir ihtiyacın gerçekleşmesi fikrinin sonucu olan ürün, aldığı son haliyle duyularımıza görünür. Ancak oluşumundan sonra yeni fikirler ve toplumsal ihtiyaçların ortaya çıkmasına ve icat edilmesine katkıda bulunur. Ayrıca biri ileri, diğeri geri ve tam tersi teknolojiyle sürekli çelişkinin bir sonucu olarak yeni formların oluşturulmasına zamanla katkıda bulunur. Sonuç olarak Çadırcı, mimari ürünün değerlendirilmesinin, bu ürünün temel, (sembolik, estetik, faydacı) ihtiyaçları karşılama kabiliyetinin ve toplumun gelişmesine neyin katkıda bulunduğunu ve kullanılan üretim yöntemlerinin gelişiminin kapsamını değerlendirmek olduğuna inanmaktadır. Binanın coğrafi konumundan etkilenen insanlar ile çevreleri arasında ortaya çıkan vakaların, inanç sistemlerinin ve sosyal ilişkilerin rolüne vurgu yapmıştır.

Sonuç olarak, Çadırcı'nın mimaride diyalektik materyalist teorisini bağıntılarını grafiksel olarak şu şekilde özetleyebiliriz:

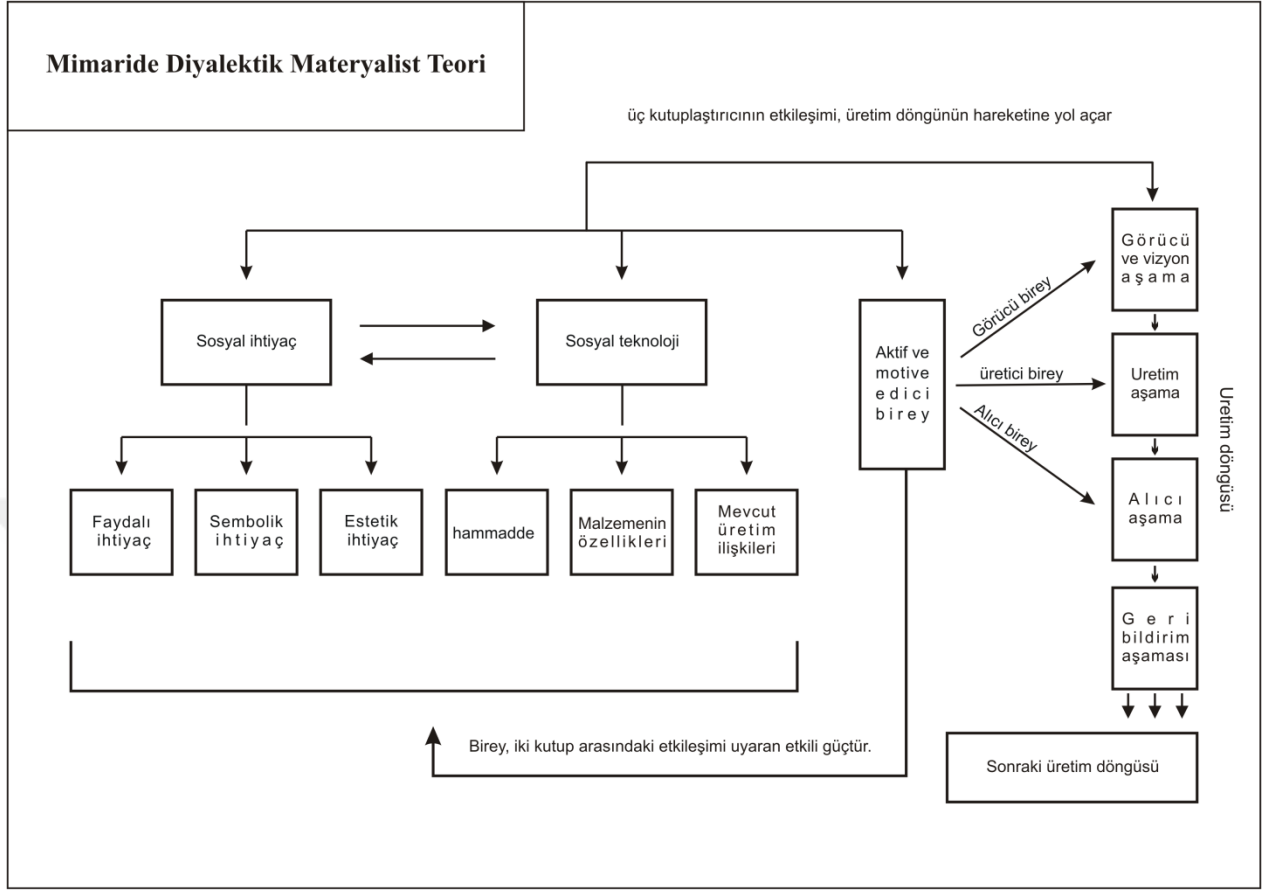


Foto2.4: Mimaride Diyalektik Materyalist Teori

3. MIMARIN KİTAP VE MAKALELERİNDE GELİŞTİRDİĞİ BAZI MİMARİ FİKİRLER:

3.1. GİRİŞ:

Çadircı mimarlık eğitiminde -bu eğitim boyunca diyalektik materyalizm teorisi ile ilişkilendirilen -mimarlık sanatı ve Marksist felsefe arasında ortak nokta bulmak için gösterdiği gayretle yetinmeyip birçok alanı içinde barındırması için inceleme ve araştırmalarının kapsamını da arttırdı. Bu da ilerde mimarlıkla ilgili görüşlerinin ve fikirlerinin çoğunu edineceği kısım olacaktır. Bu fikirlerin arasında Çadircı'nın kentsel estetik tarihi incelemesi ve -kendi fikirlerinin son hale gelmeden önce -üretim aşamasına büyük önem veren düşünceleri ile doğru orantılı olarak yaptığı yeniden sınıflandırma da vardır.

Tarihsel gelişim araştırmasında, algı ile madde arasındaki ilişkiye dayandırıp iki aşamaya bölmüştür: Birincisi, insan algısının üretken sürece katkıda bulunduğu şeklin üretim sürecinin bir parçasıdır. Sonuncu ise, üretim sürecinin tamamlanmasından sonra ortaya çıkan, algının sonuçla görünür bir şekilde, yani şekil olarak etkileşime girdiği ilişkidir.

Bu nedenle, kültürel sınıflandırmada görünür olan şekil ile sınırlı kalmadı, şekli üretim süreci olan formdan önceki kriterlere dayandırdı. Şekle dayalı sınıflandırmanın izleyici için yararlı olsa da bu sınıflandırma, tasarım sürecinde nihai biçimine yol açan tüm kritik anları önemseyen mimar için kullanışlı değildir. Bu sebeple estetik mimari tarihini iki döneme ayırdı. Çadircı ayrıca içinde yerelliği ve başka şeyleri, yeni teknoloji ve yeni talepler doğrultusunda geleneksel unsurların ortaya çıkmasına karşı olan yönelimlerden korumaya yönelik hem profesyonel hem de çekingen çalışmaların da arasında olduğu mimarların çalışmalarını ve yönelimlerini tanımlamıştır. Bu bölüm, Çadircı'nın bu aşamaların ve eğilimlerin sınıflandırılması konusundaki vizyonunun yanı sıra, Çadircı'nın sibernetik⁽¹⁵⁾

(15) Sibernetik , Çadircı'nın tanımladığı şekliyle zanaatkâr el hareketi ve onu harekete geçiren düşünce tarafından ham maddede meydana gelen dönüşüm arasında doğrudan duygusal ilişkidir.

ilişkinin tanımlaması ve mekanize üretime girme konusundaki pozisyonunu ele alacaktır.

Çadircı, malzemenin dönüşümü hareketi ile el hissi arasında makinenin, aracılık pozisyonu aldığına inanıyor. Bu nedenle, makineleşme, üretim tarihini ve şeklin yaratılma şeklini kökten değiştirmiştir. Bu da, şekil tarihinin gelişiminde bir kırılmaya, ve üretilen şekil icadında (geleneksel ile Mekanize üretimi) köklü bir değişikliğe yol açmıştır.

Bu kısım Çadircı'ya ileride, ona has, şahsiyet sahibi yerel görüşünü temsil eden fikirlerini, gelenek ve geleneksel unsurlar hakkında edindiği duruşu ve farklı mimari tarzlarda ortaya konan estetikleri harmanlamanın ideal yolunu kazandıracaktır.

3.2. ÇADIRCI'YA GÖRE BAZI MİMARİ SINIFLANDIRMALAR:

3.2.1. Çadircı'nın bakış açısından 'Estetik'in gelişme tarihi:

Çadircı güzelliğin içeriği ve onu oluşturan unsurların bilgisi hakkında araştırma yaptığında "Güzelliğin üretim ile eş zamanlı olan tekniğe kıyasla daha az çaba ile elde edilen bir ürün olduğu, psikolojik ve duygusal işlevlerden birini veya her ikisini de karşıladığı" sonucuna ulaştı (Çadircı, 1985, s. 69). Güzelliğin ortaya çıkması ve değerlendirilmesini iki açıdan ortaya koydu: 1-Talebin karşılanması ve ihtiyaca cevap vermesi açısından ürünün gücü, 2-Talepte bulunan gelişmiş duygusal nicelik. Ve bu mefhum üzerine kurulan estetik gelişme hakkında araştırma yapmaya başladı.

Bu temelde estetik tarihini sadece iki ana aşamadan oluşacak şekli olduğunu bildirdi ve bu da güzel sanatlar için de geçerlidir. Bu nedenle, geleneksel temele göre sınıflandırılan mimari estetik tarihini farklı yöntemlerle çok sayıda ana tarihsel aşamaya ayırmayı reddetmiştir.

Çadircı, bu tarihsel aşamaları araştırmasının konusuyla orantılı olarak yedi modele ayırdı. Bu modellerin sınıflandırılmasının son formlarına dayandığını düşünüyordu. Bu sınıflandırmayı reddederek "Biçimi tarihsel üslup kavramının dayandığı temelin bütünü olarak görmeye dayandığı için reddettim. Reddettiğim

kavram, biçimin üretilmesindeki diyalektik sürece bağlı değildir, çünkü bu bağlılık/bağ, mimari gelişimin daha doğru bir şekilde anlaşılması için başlangıç noktası olmalıdır'' dedi (Çadırcı, 1985, s. 72) Ve bu yedi model:

- Birinci tarz: Antik mimari (Firavun ve Babil mimari).
- İkinci tarz: Klasik mimari (Yunan ve Roma mimari).
- Üçüncü tarz: Yenilikçi Hıristiyan Mimarisi, Bizans tarzı dahil.
- Dördüncü tarz: Romanesk mimari.
- Beşinci Tarz: Gotik mimari.
- Altıncı Tarz : Rönesans çağı mimarisi.
- Yedinci Tarz: Modern Çağ mimarisi.

Bu sınıflandırmanın İslam mimarisi gibi diğer mimari tarzları, örneğin Hint, Japon ve Çin mimari tarzlarını içermediğini anlıyoruz. Çadırcı bu sınıflandırmaları, 19. yy. mimarisinde demir döküm üzerine yaptığı çalışma ve Gotik mimaride renkli cam üretimi ve gelişimi üzerine odaklanan çalışmalarla orantılı olarak ortaya çıkarttı ve buna dayanarak "Bahse konu olan tarzları bu araştırma çerçevesinde sınırlı tuttum" diyor.

Aynı araştırma sırasında, Çadırcı'ya göre, Estetiğin tarihi, 20. yüzyılın ortalarına kadar iki ana aşamadan geçmiştir:

1- İlkel mimarlığın başlangıcından itibaren ortaya çıkan, ve 19. yüzyılın başlarına kadar devam eden estetik. Bu yönde şöyle diyor "Manuel (El işi) bir makinenin kullanımına dayalı estetikdir. Bu makine el işlemi (yedestetik⁽¹⁶⁾ adı verdiği) basit bir işlemi gerçekleştirir. Bu da yapısal duygu kazanır, dolayısıyla yapısal ve duysal kontrol ise üretim sürecinin temelidir" (Çadırcı, 1985, s. 71). Bu estetik ile zanaatkarın eli ve duygusu hammadde ile etkileşir.

2- Bir sonraki aşamada, 19. yüzyılın başında ortaya çıkan yeni estetik, esas olarak olası makineye veya mekanizmaya bağlı olan teknolojiye dayanmaktadır (mekanestetik olarak adlandırdı). Bu yönde diyor ki "Bu Estetik, insanın duysal

(16) El işlemi, Arapçasını bir ifade

ilişkinini kesiyor. İnsan eli ile sonuç arasında tamamen ayrılma yaşanır, böylece hareketi kontrol eden doğrudan kontrol ilişkisi (sibernetik) iptal eder" (Çadırcı, 1985, s. 71). Bu şekilde, zanaatkarın rolü, makineyi yöneten bir aktörden çok bir moderatör haline gelir.

3.3. ÇADIRCI VE TARİHİ MİRAS:

Çadırcı sadece kentsel/yerleşim estetiğini modellere göre sınıflandırmayı reddetmekle kalmadı, aynı zamanda iki aşamaya göre yeniden sınıflandırdı. Ayrıca, mimarların farklı uygulamalarını, mimari fikirlerinin değerlendirilmesine ve yerel, geleneksel, fonksiyonel, profesyonel ve diğer unsurlar arasındaki eğilimlere göre de sınıflandırdı. Çadırcı 1960'ların sonlarında, Irak'ta ve diğer bazı Arap ülkelerinde mimari pratiğin belirli bir sınıflandırmasını ortaya koydu. Konuyu altı yönde sınıflandırdı. Bu yönler şöyledir: **Grotesk Eğilimi** (grotesque): Bu eğilimde, kurallar veya akademik bilgi olmadan, yaratıcı bir mimari beceri olmadan, mirası/kültürel ve popüler unsur karışımı düzensiz kullanılır. Grotesk eğilimi, Körfez ülkelerindeki bazı cami yapılarında, özellikle Abu Dabi'de bulunmaktadır. **Zarar verici eğilim**: İşlevsel Avrupa mimarini en çok taklit eder. Faydacı gereksinimleri tamamen karşılamaya çalışır, böylece her insani veya duygusal değerden tamamen yoksun kalır. **Zarar verici Grotesk eğilimi**: Bu eğilimde, zarar verici yapıları, bazı geleneksel ve mirası özelliklere sahip binalara benzetmek ister, bu önemli noktalar ise komik şekillere dönüşmektedir. **Normal eğilim**: Hayal gücü olmayan, miras ve geleneksele bağlı olmayan, çevreye karşı duyarsız ve renksiz üretimdir ama profesyonel bir çalışmadır, medeni özlemden yoksun olan gereksinimleri karşılar. Basit ve ödüllendirici bir profesyonel uygulama döngüsü içindedir. **Uluslararası Usta eğilim**: Bu eğilim, yüksek mimari hüner ve maharetli mimarlar tarafından uygulanmaktadır. Bu eğilimde iki yön var: Birincisi, yerel çevreye dikkat etmeyenler. İkincisi, iklim ve miras/kültür dahil olmak üzere bu çevrenin gereksinimlerine yönelenler. Ve mirasın gerekliliğine tam olarak ikna olmadığından, kendisi ile bu gereksinimler arasında dikkatlice uyum sağlamakla yetinir. **Yerel deneysel eğilim**: Bu eğilim, iki ayrı durumda belirginleşir, birincisi, mirası ve geleneksel yapılardan kopyalanmış yapılar, bu da zanaatkarın bunları tam tamına yeniden üretme becerisine bağlıdır. İkinci

durum ise, bazı anıtların veya mirasi yapıların bazı özelliklerini yeni yapılara aktarmayı temsil eder (Bu miras unsurları eritilir ve modernize edilir). Modern mimarlıkta, entegre bir birim olması içindir ve böylece çağdaş mimari yapı bu miras unsurlarıyla bütünleşir (Çadırcı, 1991).

Çadırcının mimarisinde diyalektik materyalizm teorisini, yerel kültürel unsurlarını ortaya koyma ve bunları yapılarında kullanma ihtiyacıyla birleştirdiğini anlıyoruz. Çünkü teorisi iki kutup arasındaki diyalektik bir etkileşime dayanıyor. Bu etkileşim pragmatik, sembolik ve estetik olarak sosyal ihtiyaç ve sosyal teknoloji arasında bölünmüştür. Çadırcı sembolik ihtiyacın bireysel ve toplumsal kimliğin gereksinimlerini içerdiğini belirtti. “Bu ilişki, benliğin kimliğini ifade eden özelliklere sahip somut, fiziksel nesnelere üreterek somutlaşır” (Çadırcı, 2006, s. 15). Ve belki de Çadırcı, kimliğin ifadesinin, bireyi geçmişine bağlayan ve ona çağdaş bir benzersizlik kazandıran bu kültür unsurlarını ortaya koyarak mekânın yerelliğini, özgünlüğünü ve mirasını koruyarak gerçekleştireceğini bulmuş olabilir. Ayrıca, estetik ihtiyacın tanımlamasını, sanayileşmiş üretimin sıklığına hafifletmek için küreselleşmenin dayattığı tekrarlardan uzak ve toplum kültürüyle orantılı bir çeşitliliğe izin vererek geliştirilebilecek ve yeniden kullanılabilir unsurlar açısından zengin kültüre dönüşte bulmuştur. Başka bir deyişle, Çadırcı, geçmişe dönmenin gerekliliğine ve kültürel unsurların oluşturulmasına büyük bir önem vermiştir.

3.3.1. Geçmişe dönme ve mirasi unsurları oluşturmanın önemi:

Çadırcı, geçmiş yüzyıllarda bazı medeniyetlerin bazı dönemlerinde geçmişe, tarihe ve geleneğe dönük anlayıştan yoksun olup ileriye dönük gelişme içerisinde oldukları görüşünde idi. Buna rağmen medeniyetler ve görkemli sanatlar doğmuştur. (Örneğin, Klasik Yunan mimarisi, Gotik mimarisi zirvesinde ve İslam mimarisinin bazı dönemleri).

Bu istek, önceki farkındalığın sonucu değil de, kazaların gereksinimleri, tepkileri ve bunlarla başa çıkmak için formüllerin geliştirilmesiyle eş zamanlı etkileşimin sonucudur. Sanayi Devrimi döneminden bugüne kadar, yerel eğilim kaybolmuş, üretim ise uluslararası olarak birbirine bağlı olmuştur. Yani, eskiden

geçmişe bakılmazdı; ama sanayi devrimi yerelliği kaybettiği için yerelliği geçmişe bakarak bulmak elzem oldu (Çadırcı, 1991, s. 390).

Medeniyet ve uygarlığın çağdaş gelişimi, yaşam çeşitliliğinde genişleme ve genişlik kazanmasını sağlar, ama çağlar boyunca biriken yerel çeşitliliği kaybetme ve kendine özgü yerel özelliklere sahip olduğuna inanmaktadır. Bu şekilde toplum, yerel işlem formüllerini ve özelliklerini kaybeder. Bu konuda diyor ki "Bu nedenle, bugünü ve geleceği canlandırmak ve renklendirmek için geçmişe dönmek acil bir zorunluluktur. Miras ve kültür deposu ise, geleneksel çeşitliliğin gelişme işleminin devam etmesi, ardından çağdaş çeşitlendirmenin tanıtılması ve tamamlanması için önemli bir referans kaynağı olarak görünmektedir" (Çadırcı, 1991, s. 375). Planlanan uygarlığın sadece toplum için iyi yaşam standardı sağlamakla yetinmemesi gerekiyor, özel ve genel teferrüdü geliştirme, ardından renklendirme ve çeşitliliği geliştirmeye çalışmalıdır. Benzersiz kültürel çeşitliliğin ilk bileşeni olduğu yerdir. "Yerel bir mimarın veya yerel bir karaktere sahip ve miras depolamasından etkilenen çağdaş mimarın doğuşu, kişisel bir seçim değil, sosyal bir gerekliliktir. Çağdaş bireyin kişisel benzersiz geliştirmek için uygun ortamı yaratmaya çalışma ya da çağdaş mimarın işlevlerinden biri olduğunu söylemek doğrudur" (Çadırcı, 1991, s. 377).

3.3.2. Çadırcı ve William Morris:

Makineleşmeye karşı zanaatkar üretim fikrinin ve kültürün önemine ışık tutan bazı hareketler ve mimarlar olduğunu anlıyoruz. Çadırcı ve William Morris⁽¹⁷⁾ arasında makineleşmeye karşı zanaat ifadesinde bir benzerlik olduğunu görüyoruz. Çadırcı bunu, gerçek ve madde arasında yaratılan sibernetik ilişkinin süreksizliği ve kaybı olarak tanımlar. Aynı ifadeyi, "sanat ve dürüstlük el yapımı malzemelerde-makine yapımı malzemelerde değil" (Url-5). Fikrini benimseyen Arts and Crafts (Sanatlar ve El Sanatları) hareketine öncü olan William Morris'de de görüyoruz. Bu değişimi ele alırsak (yani, üretimde makineleşme kullanımını) benzer şekilde, her

(17) (24-03-1834)-(03-10-1896) Mimar, restoratör, mobilya ve tekstil tasarımcısı, sanatçı ve yazar, İngiliz sosyalisti. İngiltere'de gelişen Arts and Crafts (Sanatlar ve El Sanatları) hareketini yönetmiştir.

birinin kendi geçmişe dönüş yolları vardı. Ve bu farkı her birinin mobilya imalatı konusundaki tecrübesine aktarabiliriz.

İç dekorasyon ve mobilya tasarımında William Morris'in tecrübesi, dekoratif sanat eserlerinin ve mimari dekorasyonun el ile üretilmesinin önemini ortaya koydu. Üretim ve tasarım sürecini yönetti. Modernizmi kabul etmeyip döneminin yeni sanat akımlarını ve kapitalist üretim sistemini reddetti. Mimarisinde ve dekorasyonunda önceki dönemlere dönmeyi seçti. Morris ayrıca tarihi mirasın korunması için bir kuruluş olan Eski Yapıları Koruma Derneği'ni (SPAB) kurdu (Alwani, 2020).

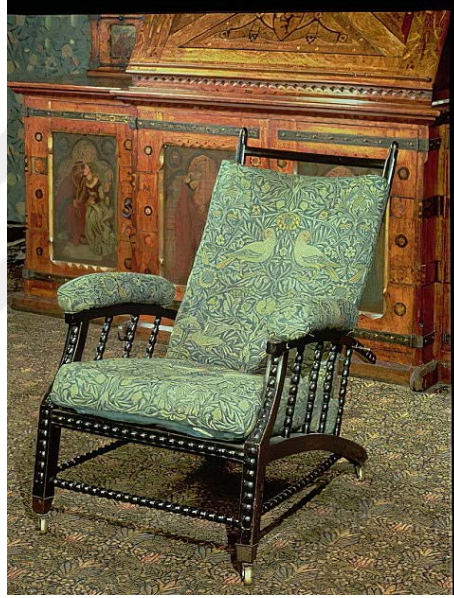


Foto 3.1:William Morris tarafından tasarlanan sandalye (Url-6).

(William, üretiminde ahşap ve yün kullandı ve İngiliz kırsalına yakınlığı için hayvan ve bitki süslemelerini kullandı)

Çadircı'da, modern teknolojileri kullanmanın ve bunlardan en iyi şekilde yararlanmanın önemini desteklediğini görsek de zanaatkarları gözlemlemesi ve onlardan bilgi alması sonucunda "Bu değerlendirmenin amacı ne zanaatkarların ürettiği formu kopyalamak ne de üretim yöntemlerini taklit etmek değildir" diyor (Çadircı, 1991, s. 109). Eski inşa yöntemlerine bağlı kalmadan kurduğu Âyâ mobilya galerisinde, ilkel marangozluk yöntemleri ile endüstriyel marangozluğun gereksinimlerini geliştirmek için çalıştığını görüyoruz. Gelenekseli kullanma ve geçmişe dönme konusundaki istekliliğine gelince, yerel biçimleri ve biçimsel ilişkileri çıkarıp bunları çağdaş yapı ilişkilerine dönüştürmeye çalışıyordu. "Mobilya

deneyimimdeki anlayışım yeniyi ve gelenekten kalan eskiyi karıştırma ya da kültürel unsurlara yeniyi empoze etmek değildi. Aksine, yerel formlardan çıkarılan kültürel/geleneksel biçimleri, mobilya marangozluğu ve gayrimenkul ile birleştirmek için pratik çözümler bulmaktı” (Çadırcı, 1991, s. 259). Çadırcı, sadece üretim yöntemleriyle değil, aynı zamanda kullanılan malzemelerin doğasıyla da çağdaş gelişime ayak uydurulması gerektiğine inanıyordu. (Demir, cam, plastik ve diğer malzemelerin kullanımı gibi) Çadırcı bu malzemelerin Irak'taki üretim ve tasarım tecrübesi eksikliği nedeniyle mobilya konusundaki deneyiminden vazgeçti. Mobilyacılık işini " Bu deneyim bana sibernetik bir çalışma pratiği getirdi çünkü hazırlık, reddetme ve kabul sıralı bir şekilde gerçekleşti." sözleriyle anlattı (Çadırcı, 1991, s. 262).

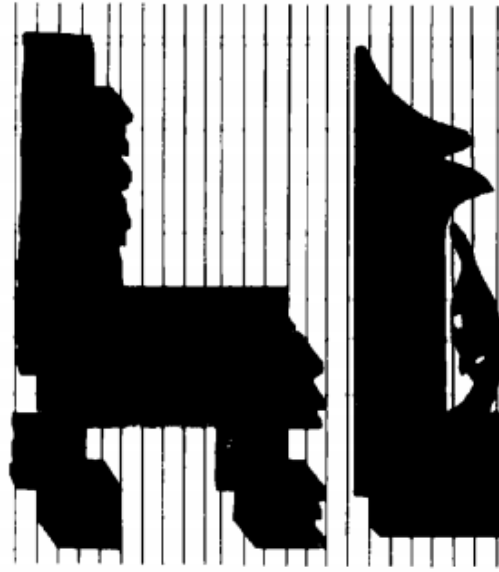


Foto 3.2:Çadırcı'nın açtığı galeri olan mobilya galerisinin adını gösteren bir foto (galerinin adını eski-geleneksel ve yeni-soyut olmak üzere iki çizim metodunun kullanılmasıyla oluşmuştur) (Çadırcı, 1991, s. 258).

3.4. GELENEKSEL VE MEKANİZE (OTOMATİK) ÜRETİM ARASINDAKİ SİBERNETİK ETKİLEŞİM:

Çadırcı sibernetik etkileşimi şöyle tanımladı: "(zanaatkarın elinin hareketi, ve harekete geçiren düşüncesi) ile (hammaddedeki dönüşüm, ve bu dönüşümün ardışık hareketin mikro duraklamaları sırasında düşünce) arasındaki doğrudan ve somut

duyusal ilişkidir. Düşünce, hareketin sonucunu değerlendirir ve sonraki sürecin stratejisini geri yükler" (Çadırcı, 2006, s. 17).

Çadırcı'nın görüşüne göre, hammadde değişimi ile beraber, insan uygarlığında üretim gelişiminin tarihinde -mimari yapısına bağlı olarak- düşünce ve hayal gücü arasındaki ilişkinin iki aşaması vardır. - Birinci aşama: 18. yüzyılın sonuna kadar Sibernetik etkileşime (cybernetic interaction) dayanan geleneksel üretimdir. - İkinci aşama: Mekanize üretimin ortaya çıkmasıyla başladı.

3.4.1. Geleneksel mimarlık:

Geleneksel mimarlık, avcılık ve tarımda çalışan ilkel toplum ile ortaya çıkan yapılar olarak bilinir. Teknolojik gelişimi, mekanize üretimin başlangıcına kadar devam etmiş ve böylece Sibernetik üretimde sanayici, maddenin özelliklerini hissetmiştir. Tasarımın çeşitli aşamalarında hammadde durum değişim süreçlerinin çoğunda ilgilendiği maddedir. Zanaatkar insan vizyoner ve üretici, topluluk ise alıcıydı. Alıcı insan ise üretileni kullanır iken sanki zanaatkarla kişisel bir etkileşim içindeymiş gibidir.

Çadırcı, mekanizmadan önceki geleneksel üretiminin eksiksizlik (optimality)⁽¹⁸⁾ kalitesine ulaştığına, zamanla yayılan ilerici ve parçalı bir gelişimin sonucu olan bu uyumun, kendini düzelten mekanizma ile sağlandığına inanmaktadır. Bilginin gelişimi, mevcut geleneksel eğitim ve eğitim sistemleri tarafından özümlenme kabiliyetinde yavaş yavaş belirlenmiştir. Modern bilim ve mekanizma üretim, bilişsel gelişim ve makineleşmenin gereksinimlerini karşılama konusunda uzmanlaşmış eğitim sistemlerinin yeteneğinden daha hızlı gelişmiştir. Üretken döngünün hareketi ile onu yönlendiren bilişsel gereksinimler arasındaki ilişki ve kendini düzeltme mekanizması bozulmuştur (Çadırcı, 2014, s. 633).

3.4.2. Mekanize üretim mimarisi:

Mekanizasyon veya mekanize üretim, 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıktı ve ilk mimarlık görünümü ise bir dökme demir fabrikası alanında oldu. Ayrıca,

(18)Uygun bir düzgünlük sonucunda imal edilmiş bir şekil olasılığı elde edilir, mümkün olan en düşük enerji tüketimine sahiptir ve üretici, ihtiyaç bileşiminin karşılanmasında verimliliği sağlar.

mekanizasyonun ortaya çıkışı, üretim döngüsünde, üretim kavramında ve toplum üyeleri arasındaki üretken ilişkilerde köklü bir değişime yol açmıştır. Mimarlık, yeni malzemeler ve modern üretim yöntemleri ile toplumda ortaya çıkan modern gereksinimler arasında ortaya çıkan diyalektik etkileşime tabidir.

3.4.2.1. Mekanize üretimin en önemli özellikleri: (Çadırcı, 2013, s. 157-158)

- Üretici ile alıcı arasındaki sosyal ilişki bozulur. Vizyoner tasarımlı mimari topluluk için bu rolü yerine getirir.
- Mekanizme üretimin Sibernetik özelliğini kaybeder.
- Endüstriyel geniş mekanize üretimi şehirlerin genişlemesine yol açmıştır. Alıcı topluluk üyelerini doğal olaylardan uzak tutmuştur. Bu da, Avrupa şehirlerinde bazı insanların doğa ile temaslarını telafi etmek için sera ve cam evler geliştirmelerine neden olmuştur.
- Orta sınıf toplumun ve şehirlerin genişlemesi, bilimsel bilgi alanında eğitilmiş bir burjuva sınıfının ortaya çıkışı, eğitimin yayılması ve sanatın yayınlanması, sergiler, müzeler, kutlamalar vb. yoluyla sergilenmesi ile alıcı insan, potansiyel mülkleri algılamak için yeni yetenekler edinmiştir.
- Bu bilgi gelişiminin ortaya çıkması ve birçok üreticide teknolojinin yenilenmesi nedeniyle, geleneksel bilgi, uzmanlaşmanın genişlemesi ve karmaşıklığı nedeniyle bu ilerlemenin gereksinimlerini karşılayamamıştır. Sonuç olarak, toplumun birçok üyesi bilişsel değişikliklere ayak uyduramamaktadır.

Vizyon ve görünüm aşaması hammadde ile doğrudan temas halinden çıkmıştır. Bu aşama, tüm üretim aşamaları için genel planlama işlevini üstlenmiştir. Mimar artık üretim aşamasına doğrudan dahil değil ve imalat malzemeleriyle de bağlantılı değildir. Tasarımcı ve planlamacı olarak işi, vizyon aşamasının bir parçası oldu. Mimar artık alıcıyla doğrudan temas halinde değildir. Yani düşünce ile vizyoner aşama arasında yeni bir ilişki oluşmuştur (Çadırcı, 2014, s. 636).

Çoğu zaman tüketici, mimariyi hazır olarak alır ve artık tasarımında veya geri bildirim aşamasında bir rolü yoktur. "Çünkü artık vizyon ve algıda bir rolü olmadığı, eğitim farkından dolayı akademik mimarla diyalog kuramadığı içindir. Eğitim alanındaki modernite sorununun kaynağı, üretim döngüsü içerisindeki farklı sanatçılar arasındaki ilişkiler burada bulunuyor" (Çadırcı, 2014, s. 637).

Sonuç olarak, mekanize üretim, akademik vizyondan koparıldı. Akademik mimar ise mekanize üretimden kaçındı, zanaatkar ise işçi olurken vizyoner aşamadan ayrıldı, hem üretici hem de vizyon sahibi mimar diğerleri için bilmez insan oldu. Alıcı ise üretim döngüsüne göre bilmez oldu.

3.5. FARKLI MİMARİ TARZLARDAN ALINTI YAPMA KONUSUNDAKİ TUTUMU:

Mimarinin gelişiminde iki aşama veya iki tip estetiği beraber kullanmayı, yani el işi (yedestetik dediği) ve makine işinin (mekanestetik dediği ad) beraber kullanılmasını reddetmemektedir. Ayrıca, belirtilen iki aşamaya da serbest estetiğin (sibernetik estetik) kullanılmasına da itiraz etmemektedir fakat her unsurun ve her kullanımın kendi teknolojisi kullanılarak üretilmesi ve her unsurun estetik kavramına bağlı kalması şartıyla. Bu, farklı tarzları ve estetik konseptleri birleştiren yeni şekil, sonuç veya kompozisyonun her bir parçasını oluştururken teknik bileşenler için gerekli gereksinimleri sağlamak amacını taşır. Parçaları birleştiren şeklin genel duruşu, bu tarzların yakın veya farklı formüllerine bakılmaksızın, çeşitli tarzların unsurları arasındaki uyumu sağlaması şartı vardır (Çeşitli parçaların uyum sağladığı eksiksiz bir kompozisyon yaratmada tasarımcının becerisi sayesinde) (Çadırcı, 1991, s. 384).

Çadırcı, kullanılan malzemelerin doğal ve yapısal özelliklerini hesaba katmadan yeni teknolojinin ilkelerine göre şekli yeniden üretmenin bir örneğini veriyor ve bu örnek mimarlıktaki sivri kemerdir. Kemerin güzelliği en zayıf noktasının kurtulma tekniğinden kaynaklanmaktadır.

Çadırcı, sivri kemer (kavis kısmı sivriltilmiş olan) inşa etme tekniğinin kerpice dayandığı söylüyor ve sivri kemerin bir kalıp olarak kullanılıp betonarme

malzemenin yeniden inşa edilmesinin, kullanılan malzemenin fiziki özelliklerini hesaba katmadan kalıbın kopyalanmasının zorlama bir süreç olacağından söz ediyor.

Bu nedenle Çadırcı, güzel bir sanat yaratmak için iki ön koşulun olması gerektiğine inanıyor. Birincisi, doğal bir üretim süreci. (Yani kişi doğa ile uğraşırken maddenin kimya-fiziksel doğasının özelliklerini kabul eder ve çerçevesinde çalışır). Üretim sürecindeki rolünün, malzemenin kendi özellikleriyle uyumlu ve yardımcı olmasıdır. İkincisi ise, ileriye dönük bir sosyal taleptir.

Yapısal özellikleri de dahil olmak üzere, betonarme teknolojisini kullanan sivri kemerin kullanılmasını reddetmiyor ama özelliklerin miras deposundan yeniden üretilmesi gerekiyorsa ana teknolojisi ve içerdiği estetiğin kullanılması gerektiğini vurguluyor. Çünkü geleneksel şekil, eski zamanda belli bir teknolojinin ürünüdür, farklı istek ve algılara sahip bir kişi tarafından yapılır. Sonuç olarak, kopyalama işlemi çağdaş zamana girdirme olarak kabul edilir. Bu yönde diyor ki "Örnek olarak ahşap ve el testeresi arasındaki ilişkiye gelelim. Bu şekil, elektrikli testere kullanılarak kopyalanırsa geleneksel şekil üretkenlik unsurlarından birini kaybeder, bu da onu zorlar. Bu şey de Grotesk mimari ve Zarar verici mimaride bulunur. Kullandığınız el ise, geçmişte kullanılan elden farklı, çünkü el ve ona bağlı algılar, gelişmeden dolayı başka bir özlemle hareket etmiş olacaktır. Şekil, hem faydacı hem de psikolojik yönleriyle genel olarak ekonomi ve üretimin bir yansımasıdır (Çadırcı, 1991, s. 389).

Buna binaen Çadırcı'nın, sivri kemer kalıbını binalarında kullanmayıp bunun yerine betonarme bina yapısına daha uygun olan yarım daire kalıbındaki kemeri kullandığını göreceğiz.

Bu diyalektik kavramı kullanarak Çadırcı, geleneksel şekle geri dönmeyen, geleneksel ya da çağdaş teknolojiye başvurarak yeniden yaratma, üretme ve çoğaltmaya çabalamanın gerici bir durum olacağına inanıyor. Geleneksel şekil manuel bir tekniğin ürünü olduğundan, çelişki burada başlar. Bu şeklin otomatik teknoloji kullanılarak çoğaltılması, uyumsuz bir durumdur, çünkü geleneksel şeklin doğası ve özellikleri, doğrudan ve kalıcı bir el teması gerektirmektedir.

3.6. BÖLÜM SONUCU:

Modernlik ve gelişme arzusuyla yerellik, mirasi ve geleneksellik, benzersizlik ve özel olmak vurgusuna dayanan Çadırcı mimarisi, üç bileşenden oluşan teorisiyle tam bir uyum içinde başladığı sonucuna varılmıştır. Bu bileşenler ise sosyal talep, çağdaş teknoloji ve aralarındaki etkileşimi yönlendiren birey. Böylece, bu bileşenlerdeki herhangi bir değişiklik, bize bir şekil olarak görünen nihai ürünü değiştirecektir. Sonuç olarak, mirasi unsurlarının kopyalanmasını (talep, teknoloji veya her ikisinin değişmesi nedeniyle) başından beri reddetmiştir. Ancak mirasi unsurları ilham alarak, birleştirip icat etmiştir.

Böylece Çadırcı toplumun gelişimine ve kendi (tekniklerinin) kullandığı teknolojinin gelişimine önem verdi. Estetiği tanımlayarak makine üretiminin sibernetik ve diğer akımların kaybına yol açan etkilerine rağmen, zamanının teknolojisine kıyasla insan çabasının rolünü vurguladı. Çadırcı, yerel kimliği korurken bu teknolojik gelişmeden yararlanmanın gerekliliğini ve önemini vurguladı.

Çadırcının mimari teorisini sadece eserlerine uygulamakla kalmayıp çeşitli mimari çalışmalarına da yansıtmaya çalıştığına dikkat edelim. Mimari teorisinde, üretim sürecinin aşamalarına büyük önem veriyor ve mimarlık tarihi gelişimini yeniden incelerken tarihsel durgunluğun aşamalarını yeniden sınıflandırmada üretim sürecinin rolüne güveniyordu. Şu noktaya da dikkat çekiyoruz; Çadırcı vizyon sahibi kişi, alıcı ve üretici arasındaki ilişkilerin kaybına odaklanmasının yanı sıra, makinenin etkilerinden bahsederken dahi üretim sürecine önem vermiştir.

4. ÇADIRCI'NIN ESERLERİNİ, FIKIRLERİ VE TEORİSİ IŞIĞINDA İNCELEME:

4.1. GİRİŞ:

Materyalizmin elde edilenin nihai sonucuna bakmadığı, ancak bu elde edilene yol açan ruhsal, fiziksel ve kültürel güçler yelpazesine baktığı açıklamasına dayanarak Sudan Komünist Partisi'nin bir konferansında piramitler gibi yapısal eserlerde materyalizmin, bu piramitlerin sadece büyüklüğüne değil aynı zamanda bu piramitlerin yapımında gayretlerini ortaya koyan halkın fedakârlıklarına da dayandığı ifade edilmiştir. Ayrıca konferansta "tarihin sadece krallar, imparatorlar, komutanlar gibi meşhurların biyografisinden ibaret olduğunu sanan toplum bilimcilerle ve burjuva tarihçileri ile mücadelesinde Marksizm, tarihin yapıcıları olarak halkların rolüne dikkat çekilmiştir" (Gadain, 2012) Bundan yola çıkarak Çadircı'nın bu fikir ile benzerlikleri bulunmaktadır.' Çünkü o, geleneksel şekil unsuruna nihai yapıcı olarak bakmıyordu. Aksine o, bu şeklin ortaya çıkmasına etki eden teknikler ve toplumsal bakışlar gibi etkenlerin toplamına yönelir.

Çadircı, "mimari açısından üretim aşamasında kritik anlar vardır. Tarzın oluşumunu geliştiren bu kritik anlar, tarihi analiz ve esas kriterin belirlenmesi ve sınıflandırılmasında temel norm olmalıdır" diyor (Çadircı, 1985, s. 72).

Çadircı, bazı çalışmalarında, tasarımdan bağımsız olarak, tasarımdan önceki bir aşamada şeklin yaratılması üzerinde çalışıyordu. Al-Ukhaidir ve Kristal Saray adlı kitabında şöyle diyor: "Aralarında özel ilişkiler oluşturan, farklı şekillerde (soyut biçimlendirici ilişkiler) ilham verdiği çizgilerle başladılar. Şekil, özneliğinden ve soyut bir oluşum (kendi içinde çizgi ile bir çizgi arasındaki ilişkiler olarak) özgüllüğünü kazandıktan sonra, bu ilişkiler daha sonra mimari kompozisyonun tüm yönlerine akar, ve bu konfigürasyona özel bir dokunuş katmak için itici bir faktör haline gelir. Bu ilişkiler, grafik yapılandırmalarını yardımcı program işlevlerini yansıtan mühendislik ilişkilerine dönüştürmekle başlar, daha sonra bu ilişkiler rasyonel bir yaklaşıma göre düzenlenir. Böylece bu ilişkiler, soyut şeklin özellikleriyle titreşen bir oluşuma dönüşür. Bu dönüşümde tasarım, kendine özgü bir

çalışma tarzı kazanır ve bu dönüşüm; büyük, küçük, kamusal ve özel tasarımın tüm bölümlerinde benzer şekilde bulunacak. Tasarım, tek kaynaktan ortaya çıkan ilişkilerle bağlıdır" (Çadırcı, 1991, s. 328).

Çadırcı, Irak'ta hangi tasarımı yaparsa yapsın, Irak toplumunun gereklerine dair, çevre ve iklim de dahil olmak üzere gerçekçi bir teşhis koyması gerektiğini fark etmiştir (bu, genel olarak toplumun gereksinimlerini karşılayan ve belirli bir işe ait olmayan tasarım ilkelerini bularak). Böylece onun için bu genel ilkelerin yeni bir deposu oluşturulmuştur. Bu nedenle, yeni bir şey tasarlarırken her seferinde ilk noktadan başlamıyoruz, bunun yerine tasarım, genel bir plan dahilinde belirli çözümleri ele almaktır (Çadırcı, 1991, s. 60-61). Bunu, Çadırcı'nın yeni toplumsal taleplere ve yeni teknolojiye uygun bir şekilde yeniden tasarlamaya çalıştığı geleneksel Irak evinde mimari unsurları geliştirmesinde göreceğiz.

Görüyoruz ki Mimar Çadırcı, geleneğe tekdüze bakıştan farklı bir şekilde yönelmiştir. Şeklin kopyalanması, teknik ve maddelerde basit iyileştirmenin ötesinde bu neticeyi geçen bir merhaleye gitmiştir. Geliştirmek istediği her unsurda bazı soruları cevaplandırmaya çalışmıştır. Örneğin: Bu asli unsurun görevi nedir? İnşasında kullanılan teknik nedir? Yeni toplumsal ihtiyaçlara cevap verebilmekte midir? Bu unsurun teknolojik gelişmelerle kullanılabilmesi mümkün müdür?

Örneğin; Bağdat Evi'ni yaparken içerideki ve dışarıdaki boşlukların irtibatının derecelendirilmesi ile yola çıkmış ve modern eve uygun hale getirmiştir. (İç boşluklarla beraber dış bahçe) Bu ise modern toplumun isteklerini karşılamaktadır. Bu durumu Bağdat Avlusu'nda da görebiliriz. Baktığımızda avluyu şekilsel taklitten kurtardığını görürüz. Modern binaların ihtiyaç ve görevlerini karşılayabilecek münasip bir şekilde yapmıştır. (Birden fazla katlı binalar vb.) Ayrıca bahçelerin dirasetinde de öncelikle toplumsal ve çevresel görevlerinin tahlilinden başlamıştır. Bu görevlerden hareketle bahçelerinin eski tasarımları yerine modern tasarımlar kullanmıştır. Bu tavrı kemerde de görülmektedir. Şekilsel olarak modern isteklere uydurmuştur. Pencerele benzer şekillerle başlayıp kemerlerin örttüğü şekillendirmeye bitirmiştir. Bu ayrıca Çadırcı'nın güneş kırıcılarının (Bağdat sokaklarındaki çıkıntılarını taklit etmek için) yeni sosyal gereksinimlerini karşılayan mimari unsurları geliştirerek yaratmaya istekli olduğu heykelsi açıdan da ortaya çıktı.

İşte bu şekilde Çadircı'nın geleneksel unsuru tekrar şekillendirdiğini görürüz. Çadircı, bu unsurun analizden yola çıkmıştır. Toplumun ve fertlerin talepleri ile teknolojinin irtibatı üzerine dayanan ilkelerine bağlı kalmıştır. Öncelikle bu unsurun ana görevlerini (Yani bu geleneksel unsurun inşası zamanındaki toplumsal istekleri analiz eder) sonra yeni toplumsal istekleri araştırmıştır. Bu unsorda karşılanması gereken yeni görevleri toplayarak bu unsurun yapımında kullanılan yapı tekniklerini araştırır ve Çadircı bu tekniğe büyük ehemmiyet yükler. Bu tekniği unsurun bu nihai şekli almasının sebebi olarak görür. Bu sebeptendir ki bu unsurun yenilenmesinde bu şekilden de kurtulması gerekir. Yeni teknoloji ile başka şekillerin de kullanılabilmesine imkân verir. Bunu Çadircı'nın sivri kemer ve yarım dairede kullandığını görmekteyiz. Bu kısımda onun yeni unsurlarını kendi nazari görüşleri doğrultusunda analiz edeceğiz ve bazı yapılarını değerlendireceğiz.

4.2. ÇADIRCI'NIN GELENEKSEL IRAK UNSURLARINDAN TÜRETTİĞİ MODERN UNSURLAR:

4.2.1. Koridor ve pencere:

Irak'ta Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, ülkeye getirilen gelişmiş teknik ve yeni malzemelerden dolayı; Avrupa, Mısır, Lübnan tarzı evlerin inşa edilmesi gibi birtakım toplumsal istekler oluşmuş ve insanlar dışarıdan yeni mimari ürünler getirmeye başlamıştır. Bu da eğitimini yabancı ülkelerde tamamlayan Iraklı mimarların öğrendikleri modern tekniklerle beraber ülkeye geri dönüşü için bir sebep olmuştur (Çadircı, 1991, s. 60-61).

Bu tasarımların yerel Irak toplumunda var olan sosyal taleplerden uzak olduğunu görüyoruz. geleneksel Irak evi, sokağa bakan bazı açıklıkların eğlence amaçlı olması dışında, evin avlusuna sadece pencereden değil , ayrıca kapı vasıtasıyla bakılırdı, (Üst koridor, evin avlusuna bakar ve üst kattaki odalar ona açılır.) çünkü amaç iç ortamıyla dış ortamı birbirinden ayırmak değil, iki bölüm arasındaki geçişi ölçülü bir şekilde açmaktır. Ayrıca geleneksel Irak evi, dar sokaklara bakan, iç avlulara sahip, komşu evlere bitişik ve düzensiz şekilli arazi parçaları üzerinde yer aldığından, evlerin yeteri kadar gölgelenmesi, havanın nemlenmesi ve iç ile dış mekan arasında kademeli bir bağlantı oluşması

sağlanmaktaydı. O modern tasarımlar Irak'taki çevreden ve iklimden uzak kalmaktaydı (Çadırcı, 1991, s. 66-67).



Foto 4.1:Irak evi (Url-7).



Foto 4.2:Bağdat sokakları (Al-Jabri, 2019).

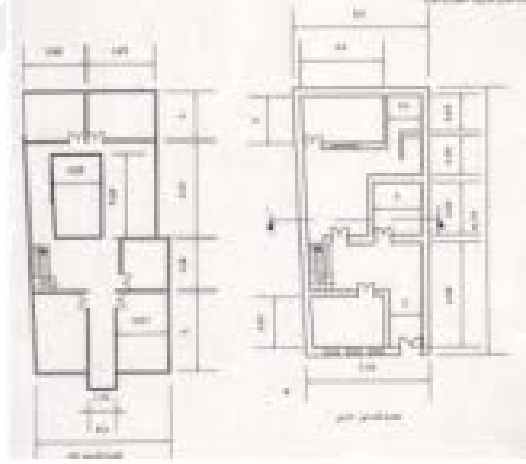


Foto 4.3:Abbas Maarouf'un evi (Zemin ve birinci kat planı)⁽¹⁹⁾

(19) Irak'ın Hilla kentindeki, 1921'de kuruldu.

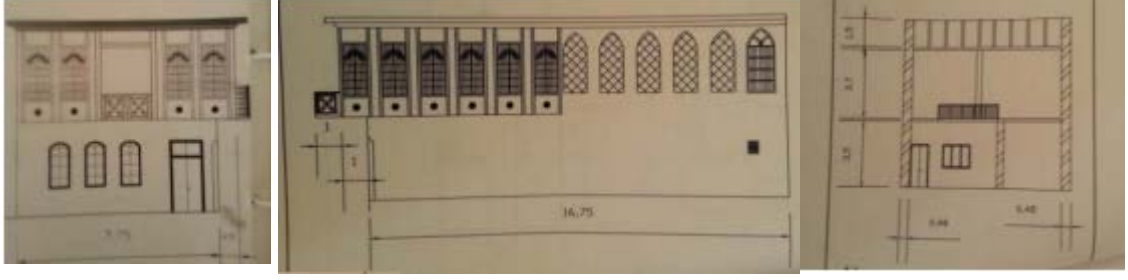


Foto 4.4:Abbas Maarouf'un evi
(Cephe detayları) (Babil İnsani
Çalışmalar Merkezi, 2017, s. 43).

Çadırcı, geleneksel Irak evindeki işlevleri ve mimari unsurları inceledikten sonra inşa tekniklerine ve yeni taleplere uyacak şekilde formüle etmeye çalıştı, böylece geleneksel topluluk yapısına uygun bir şekilde yeni gereksinimleri karşılama ihtiyacını fark edip öncü bir rol oynadı. Böylece (koridor ve pencere) anlayışını oluşturmaya başladı.

Düzenli bir arsa üzerine konumlandırılan ve dış bahçesi olan modern evi tasarladı. Daha sonra zeminden tavana uzanan geniş bir pencere tasarlayarak iç mekân ile dış mekân arasındaki ilişkinin geçişini korudu. Genişliği evin yan yüzeylerinden uygun bir alan kaplayan bu cam duvar, evin içi ve dışı arasındaki ilişkiyi sürdürmekteydi. Daha sonra bu pencerelerle kaplı camdan duvar dışarıdan hava koridoru olacak şekilde uygun genişlikte bir boşlukla tasarlandı. Bu hava koridoru, arkasına gizlenen bir yan perdeye doğru hareket edebilen sürgülü demir parmaklıklarla dışarıdan kapatılabilen bir demir kapı ile tasarlandı. Söz konusu bu pencere açıldığında evin bahçeyle direkt temas halinde olmasını sağlar (Çadırcı, 1991, s. 68-69).



Foto 4.5:Koridor ve pencere gösteren diyagram (Araştırmacının çalışması).



Bu unsuru onun diyalektik materyalizm teorisine göre analiz etmeye çalışırsak:

Tablo 4.1:Koridor, pencere ve diyalektik materyalizm

<p>Sosyal ihtiyaç</p>	<p>Faydalı ihtiyaç</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Dış demir ızgarayı şilte gibi yalıtkan bir malzemeyle kaplayarak cam pencerelere doğrudan güneş ışığı girmesini önlemiştir. - Dış cama vuran sıcak rüzgarı, koridoru bitkilerle doldurarak azaltmıştır. - Koridorun varlığı nedeniyle iç ışığın dış ışığa oranının azaltılması ve demir ızgaranın izolasyonla kaplanmasıdır.
------------------------------	----------------------------	--

		<ul style="list-style-type: none"> - Güvenliği sürgülü demir kapıyla sağlamaktadır - Tamamı kayarak hareket edebilen koridor kenarındaki cam pencerelerin önünde bulunan demir ızgaraların açılabilmesi ve duvarı kaplayan cam pencerelerin açılmasıyla iç ve dış mekan arasında serbest ve kolay bir iletişimi sağlamıştır (Çadircı, 1991, s. 69).
	Sembolik ihtiyaç	<ul style="list-style-type: none"> - Çadircı, Irak İslami yazıtları ve süs eşyaları ile Avrupa sanatı arasındaki birleşmeyi göstermek adına duvar perdelerine (kenar), yani demir parmaklıklara yerleştirdiği yazıtlar ve süslemeler üzerinde çok çalışmıştır.
	Estetik ihtiyaç	<ul style="list-style-type: none"> - Eve ayrı bir güzellik katan ve psikolojik rahatlama hissi veren bitkileri koridorlara yerleştirmiştir. - Emniyet klipsinin cam pencereden uygun bir mesafede uzak tutulması güvenlik açısından oldukça önemlidir. Bahçe, ev ortamından izole edilmiş olsa da evin ayrılmaz bir parçası olup psikolojik rahatlama, odalar ile bahçe arasında bir genişleme sağlamaktadır. Bu özellik eskiden Bağdat evlerinde sadece evin odaları arasındaki ilişkiyi ya da evin avlusundaki bahçeye açılan demir parmaklıklarla sağlanırdı (Çadircı, 1991, s. 69).

Sosyal teknoloji	Kullanılan Teknik	- Teknik açıdan hareket ettirme mekanizmaları cam ve metal ızgaralar gibi yeni yapı malzemelerin kullanılmıştır.
Aktif ve motive edici birey		- Çadırcı'nın, inşa edilmekte olan unsurlar için yerel çevre ile uyumlu modern ihtiyaçları ve talepleri karşılamaya yönelik yenilikçi yeteneklere ve çalışmalara sahip, vizyoner bir mimar olduğunu söyleyebiliriz.



Foto 4.6:Çadırcı evinde dış demir ızgaranın üzerine kumaş yerleştirme yöntemini gösteren foto (Url-8).

4.2.2. Yansıtıcı Duvar (Ters Bahçe):

Çadırcı, geleneksel evlerde gökyüzüne açılan avlu veya bahçe olarak adlandırılan yerin kültür ve çevre bakımından gelişimi üzerinde çalışmalar yapmıştır.

- Avlu çok katlı bir binada kullanılıyorsa yükseklik arttıkça derin bir kuyuya dönüşür.
- Avlunun geleneksel haliyle kullanılması, çağın gelişimiyle bağdaşmaz.
- Eski tarz geleneksel evlerde bulunan avlu, endüstriyel, teknolojik gelişmeleriyle orantılı olmayan, belirli kentsel bir kültüre hitap etmekteydi.
- Irak iklimi; Irak gibi sıcak ve tozlu bir iklime sahip ortamlarda cam pencere kullanarak çözüm bulmak güneş ışığının içeri girmesine de izin sağlamakta,

böylece içeride hapsolmuş kızılötesi radyasyonun büyük bir kısmı güneş ışığı ile birlikte girmekte ve sıcak atmosferi oluşturmaktaydı (Çadırcı, 1991).

Bu nedenle Çadırcı, ülkenin iklim ortamına uygun, geleneksel ve miras niteliğindeki çözümlerle çok katlılık sorununa alternatifler üreterek yeni kentsel gereksinimleri ve ihtiyaçları karşılayan ve modern özelliklerle uyumlu çağdaş bir çözüm bulmak için çalıştı. Yaptığı çalışmalar sonucu geleneksel avlulu ev kültürünü içten dışa vurarak, avluyu yansıtmalı duvar sistemiyle dışarıya taşımıştır.



Foto 4.7: Mahdia mahallesindeki Hammadi Hassan'ın evinin detayları. (Geçen yüzyılın ellili yıllarında inşa edildi) (Babil İnsani Çalışmalar Merkezi, 2017, s. 40).

4.2.2.1. Yansıtıcı Duvar Çalışma Mekanizması:

Yansıtıcı duvar kavramı, iki paralel duvar arasında bir ilişki oluşturmaya dayanır, ancak bunlar iki farklı konumda olup arka arkaya gelmezler. Amacı ışığı iç mekana dolaylı bir şekilde yansıtmak olan bu ilişki, biri içeride, diğeri dışarıda olmak üzere iki duvar oluşturarak kurulur. İç duvarın dış yüzeyine ve dış duvarın iç yüzeyine yansıtıcı madde yapıştırılır. Bu iki duvar birer metrelik boşluklarla ayrılmıştır. Güneş ışınları iç duvarın dış yüzünün üzerine düştüğünde (7) ışınlar önce dış duvarın iç yüzüne (8), sonra da aynı açıyla pencere vasıtasıyla iç mekâna doğru yansıtılır (9). Güneş ışınları ilk yüzeye düştüğünde kızılötesi ışınların yoğunluğunun büyük bir kısmı onun içinde emilir ve ışık diğer yüzeye ulaştığında ısısının çoğunu kaybetmiş olur. Böylece, kızılötesi ışınlardan neredeyse arınmış olan ışık, cama yansıtılarak yapının içine nüfuz eder. Bu yöntemle ısıya neden olan ışınlar olan kızılötesi ışınların yapının iç kısmına girmesi engellenir ve içerisi gökyüzünden yayılan göz kamaştırıcı parıltıdan korunur (Çadırcı, 1991, s. 189-190).

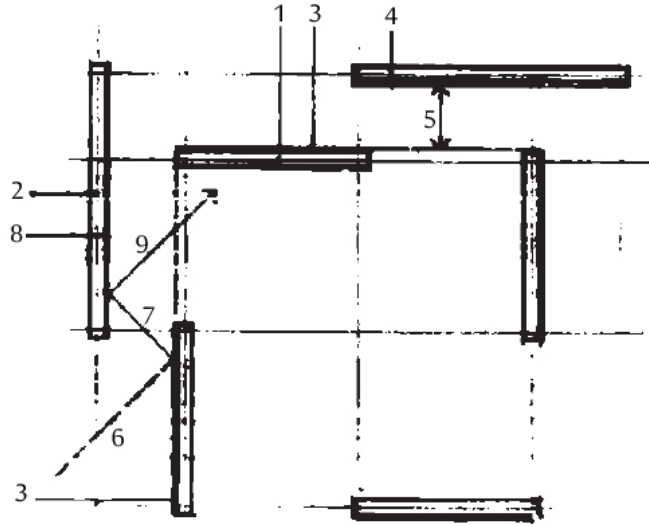


Foto 4.8: Yansıtıcı duvar (Çadırcı, 1991, s. 190).



Foto 4.9: Yansıtıcı duvarın çalışmasını gösteren diyagram.

Bu unsuru onun diyalektik materyalizm teorisine göre analiz etmeye çalışırsak:

Tablo 4.2: Yansıtıcı Duvar ve diyalektik materyalizm

<p>Sosyal ihtiyaç</p>	<p>Faydalı ihtiyaç</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Aydınlatma: Işığı dolaylı olarak paralel bir şekilde pencerelerden içeriye yansıtılmaktadır. - Güneş sıcaklığından kurtulmak: dış duvarların güneş ışınlarını içeriye aktarmaması. - Aydınlatma ve Havalandırma: Orta kısmı aydınlatmak için dış duvara ek bir delik
------------------------------	------------------------	--

		<p>açarak geleneksel aydınlatma ve havalandırma çözümüne başvurmak zorunda kaldı.</p> <ul style="list-style-type: none"> - İç ortam iklimini konforlu hale getirmek: Soluk ve soğuk ışınların iç mekana girmesi ve göğün beyaz parlaklığından gözün korunması planlanmıştır.
	Sembolik ihtiyaç	<ul style="list-style-type: none"> - daha sonra, Bağdat'ın sokaklarındaki çıkıntıları andırmak için dış konsol duvarına tesadüfi bağlarla bir dizi çıkıntı ve balkon ekledi.
	Estetik ihtiyaç	<ul style="list-style-type: none"> - Rekreasyon balkon, duvar tasarımındaki monotonluğu, can sıkıntısını ortadan kaldırmak ve binaya yapısal bir hava vermek için kullanılmıştır. - Uzatılmış konsol duvarı yatay düzlemde, tasarım yapısına çeşitlilik katma ve hareket verme, hiyerarşi ve can sıkıntısını ortadan kaldırma, ışık ve aydınlatma girişine izin verme gibi alanların üzerinde çalışırken kesme prensibiyle beraber kullanılmıştır (Yani duvar sürekli değildir, aksine deliklerle kesilir). - Psikolojik Ferahlık: ev dışındaki hayatı görebilmek için dış duvara bir balkon eklemiştir.
Sosyal teknoloji	Kullanılan Teknik	<ul style="list-style-type: none"> - Tuğla gibi yerel çevreden yapı malzemeleri ve yansımadaki işlevsel rolü bakımından cam mozaikler kullanılmıştır.

		<p>Bu sebeple çıkıntı yapan duvarın yani balkonun dış yüzeyinde sarı tuğlalar, konsol duvar ve sarmal duvarın yansıtıcı yüzeylerinde ise beyaz cam mozaik kullanılmıştır. Böylece birbirlerine uygun ışığı yansıtan bu yüzeyler sayesinde ışık, iç mekanlara yansıtılır.</p>
Aktif ve motive edici birey	-	<p>Çadırcı'nın, inşa edilmekte olan unsurlar için yerel çevre ile uyumlu modern ihtiyaçları ve talepleri karşılamaya yönelik yenilikçi yeteneklere ve çalışmalara sahip, vizyoner bir mimar olduğunu söyleyebiliriz.</p>

4.2.3. Bahçeler: (Al-Bağca Al-Bağdadiyye):

Çadırcı'nın ev bahçelerinde (Bağdat bahçeleri denen Irak'ın Geleneksel evleri) geleneği ve modernini birleştirdiği üslubunu fark ederiz. Öncelikle Bağdat'ın geleneksel bahçelerini, (Bunlara "Al-Bağca Al-Bağdadiyye" da denir) İslami bahçeleri ve Avrupa bahçelerini araştırmıştır. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Irak'ta yapılan yeni tarz evlerin bahçelerini incelemiştir. Bu şekilde tasarladığı ev bahçelerini ilerletme imkânı bulmuştur. Onun bahçeleri Bağdat bahçelerinin özelliklerinden etkilenmiştir ama yeni toplumun isteklerini de içerirler.

4.2.3.1. (Al-Bağca Al-Bağdadiyye)

Çadırcı, daha sonra Bağdat tarzı evlerin ahşap çitle çevrili, ortasında çeşmeli süs havuzu, çevresinde ise çeşitli meyve ağaçları ve bitkiler bulunan avlularının olduğunu fark etmiştir. Evin faaliyet alanlarından uzak olan ve meditatif bir işlevi bulunan bu bahçe, içinde oturmak veya yürümek değil, evlerin pencerelerinden bakmak için tasarlanmış olup, içinde bulunan ağaçlarla insana ferahlık vermekteydi (Çadırcı, 1991, s. 209-210).

4.2.3.2. Modern Bahçeler:

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Irak'ta tasarlanan modern bahçeler, Irak bahçelerinin tasarımının gerektirdiği geleneksel hedeflerin yanı sıra Irak toplumunun çevresel ve sosyal ikliminden uzak İngiliz bahçelerinden etkilenmiştir. Bahçe gül ve ağaç çitleriyle çevrili geniş bir alan olduğundan kişi onu uzaktan düşünmek değil sadece içinde oturup muhabbet etmek için kullanır (Çadırcı, 1991, s. 212).

Modern bahçelerin dağınık sisteminden uzak durarak, görsel teması koruyup bahçeyi küçük, tuğladan yapılmış bölmelere ayırmıştır. Diğer bölmelerle görsel temas kurabilmek için bölmelerin duvarlarında küçük delikler açmıştır. Bu delikler bölmelerin içinde oturan insanın hem içerideki özelliğini korumakta hem de dışarıyla bağımsız olduğunu hissettirmemektedir. Bağdat geleneksel tarzı unsurların bahçe ortasında toplama yönteminden uzak kalarak birbirine benzer basit tasarımla yaptığı bölmelerin ve yeşil ağaçların arkasına gizlenen su çarklarının tasarımı ile uzaktan bakıldığında verdiği psikolojik rahatlık hesaba katılarak kişinin bulunduğu ortamda, Çadırcı tarzı bahçede, oturup tefekkür edebilmesini sağlamaktadır (Çadırcı, 1991).

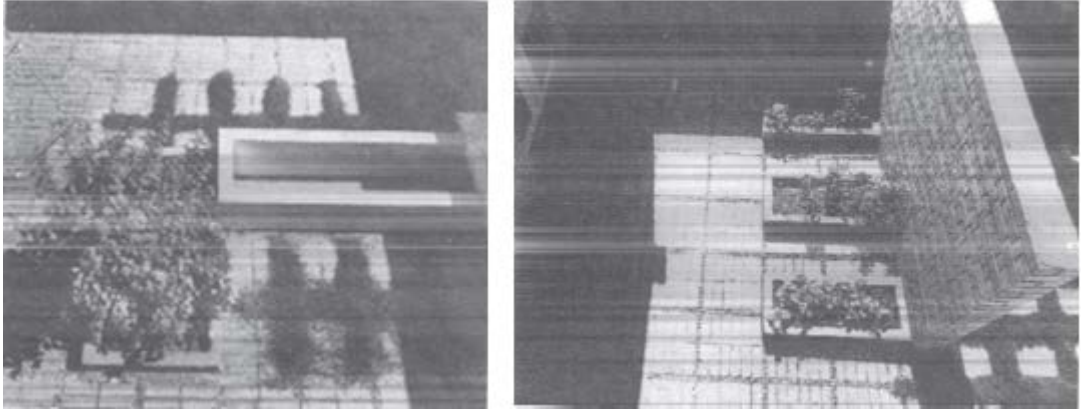


Foto 4.10: Bahçe Farouk Al-Alousi'nin evinde (Çadırcı, 1991, s. 211).

Bu unsuru (Faruk Al-Alousi'nin evindeki bahçe) diyalektik materyalizm teorisine göre analiz etmeye çalışırsak:

Tablo 4.3:Bahçe ve diyalektik materyalizm

Sosyal ihtiyaç	Faydalı ihtiyaç	- Bitkiler tarafından sağlanan nem ve gölgenin yanı sıra su rolü sayesinde uygun bir iklim sağlayın.
-----------------------	-----------------	--

		- Az sayıdaki insanların veya misafirlerin oturup rahat bir şekilde sohbet edebilecekleri bir yer oluşturmuştur.
	Sembolik ihtiyaç	- tespit edilememiştir.
	Estetik ihtiyaç	- Bölmeleri su çarkı, gül havzası ve ağaçlar gibi bahçe unsurlarıyla birleştirerek tasarımını gurubun bir parçası olarak tutarlı ve biçimlendirici bir şekilde yapmıştır. Ayrıca evin düzenlenmesinde Modüler Le Corbusier’u kullanmıştır.
Sosyal teknoloji	Kullanılan Teknik	- Yerel malzemeleri kullanarak tuğlayı kaplamak için değil, işlevsel role sahip olabilmesi için kullanmıştır böylece doğayla olan bağın yanı sıra havayı nemlendirmedeki iklimsel rolünü vurgulamıştır.
Aktif ve motive edici birey		- Çadırcı'nın, inşa edilmekte olan unsurlar için yerel çevre ile uyumlu modern ihtiyaçları ve talepleri karşılamaya yönelik yenilikçi yeteneklere ve çalışmalara sahip, vizyoner bir mimar olduğunu söyleyebiliriz.

4.2.4. Kemer:

Çadırcı, herhangi bir yapıyı incelerken analiz edilmesinin ve bu görsel formda ortaya çıkışının ana nedenlerinin öğrenilmesinin gerekli olduğunu düşünüyordu. Mesela: Binalarda kemer nasıl kullanılmıştı? Kemer kullanımının geleneksel yapılarda ve özellikle İslamiyet'te (İslami dönem eserlerinde) kullanımının önemi neydi? vb.

Kemer, Bağdat'ın geleneksel evlerinin ,sokaklarının, eski sarayın ve camilerin tümünde bulunur. Çadircı, geleneksel unsurların teknik yapılarını ortaya çıkarma çabasına oldukça önem verirdi. (Geleneksel bir yapı olan kemeri, sahip olduğu geleneksel unsurları yansıtacak şekilde modern mimariyle birleştirmeye çalışması gibi) Bu yüzden keskin hatlara sahip (yatay veya dikey) sivri kemer biçiminden, bu itici güçten kurtulmak için kemeri, yarım daire biçiminde uygulamaya karar verdi.



Foto 4.11:Bağdat'taki Abbasi Sarayı'na kemerler (Al-Dabbagh, 2019).



Foto 4.12: Irak'ta gel`eneksel evlerin içindeki kemerle (Babil İnsani Çalışmalar Merkezi, 2017, s. 44).

Bağdat'ın geleneksel mimarisinin özünde kemer vardır. Çadircı bunu "duvar mimarisi" olarak adlandırır. Çadircı'nın Bağdat mimarisini bu şekilde isimlendirmesinin sebebi, kemerin sütunlara dayanan bir kavis değil, duvardaki boşluk ya da boşluklar silsilesi olmasıdır (Çadircı, 1991, s. 216). Al-Ukhaidir Sarayı'nın surlarında yer alan yay kemerden Çadircı etkilenmiştir. Hatta bu sarayın adını kitabına vermiştir. Çadircı kemerleri modernize edip ilk kez 1965'te Mahmut Osman'ın evinde kullanmıştır. Mahmut Osman'ın evindeki bu kemeri diyalektik materyalizme göre inceleyecek olursak:

Tablo 4.4:Kemer ve diyalektik materyalizm

Sosyal ihtiyaç	Sembolik ve Estetik ihtiyaç	- Kemerlerin açıklıklarının olduğu duvarların, duvardaki boşluk olarak okunması gerektiği, bu sayede dış yapıdaki her bir duvarın birbirinden bağımsız hale getirilerek kemerlerin kompakt bir biçimsel bir yapı değil de ayrı duvarlar halinde okunması gerektiği vurgulanmaktadır.
Sosyal teknoloji	Kullanılan Teknik	- Ahşabın renginin ortaya çıkması için, iç duvarlarda beyaz boya tercih edildi. (Perdeler yerine kullanılan ahşap tabakalarla insana rahatlık hissi veren otantik renk tonlarını kullandı.)
Aktif ve motive edici birey		- Çadırcı'nın, inşa edilmekte olan unsurlar için yerel çevre ile uyumlu modern ihtiyaçları ve talepleri karşılamaya yönelik yenilikçi yeteneklere ve çalışmalara sahip, vizyoner bir mimar olduğunu söyleyebiliriz.

Tüm bu süre zarfında Çadırcı'nın bazı geleneksel fikirlerden etkilendiğini ve bu fikirleri, tasarladığı projenin doğasına uygun hale getirmeye çalıştığını anlıyoruz. Bu amaç doğrultusunda, geleneksel Irak evlerindeki gibi iç ve dış mekân arasındaki boşlukların ışığı aşamalı olarak yansıtmasını esas alan çözümler geliştirmiş ve 1960'lı yılların başlarında “yansıtıcı duvar” kavramını icat etmiştir. Bu unsuru Nasir Çadırcı'nın evinde kullanmayı denediğinde “yan koridor” fikrinin ortaya çıktığını görüyoruz.

Yan koridor, “darbouneh” olarak adlandırılan uzun bir geçittir. İki duvarı vardır. Birincisi evi komşulardan ayıran, ikinci katın çatısına kadar bir yüksekliğe ulaşan, ışığı yansıtma yoluyla içeriye aktarma sisteminde büyük etkisi olan, istinat

duvarı işlevini gören, uzun ve yüksek bir duvardır. İkincisi ise tamamen camdan yapılmış olup, sadece zemin kat yüksekliğinde bir bölücü duvardır. İlk duvar, ışığı zemin kattaki cama yansıtma için tuğla ile kaplanmıştır (Çadırcı, 1991, s. 189-190).

Nasir Çadırcı'nın evi kemerler içermesine rağmen, duvarda oyuk şeklinde yapısal fonksiyona sahip olan Irak kemeri gibi değildir. Daha sonrasında Çadırcı, kemeri projelerinde evin içinde kullanmayı denedi ve buna 1965 yılında Mahmut Osman'ın evi ile başladı. Çadırcı'nın 1965'te Mahmut Osman'ın evinde kullandığı kemer ile 1972'de Hedib Şeyh Hamud'un evinde kullandığı kemeri karşılaştırsak üslubunu geliştirdiğini fark ederiz. Hedib'in evinde kemer ile muamelesinde daha bir güvenle hareket etmiştir. Mimari boşlukların şekillendirilmesinde kemere itimat etmiştir. Mahmud Osman'ın evinde ise kemeri pencerelerde kullanmakla yetinmiştir. Böylece Irak evlerinin basit taklidinin dışına çıkmış, ama aynı zamanda da Irak'ın yapı kültürü ile ilişki kurmuştur.



Foto 4.13:Nasir Çadırcı'nın evi 1962, Taha Caddesi



Foto 4.14:Nasir Çadırcı'nın evi Dış perspektif

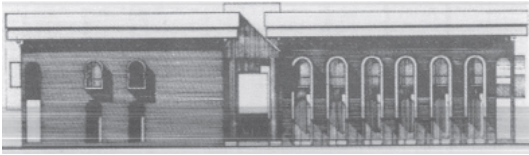


Foto 4.15:Nasir Çadırcı'nın evi Güney Batı Cephesi

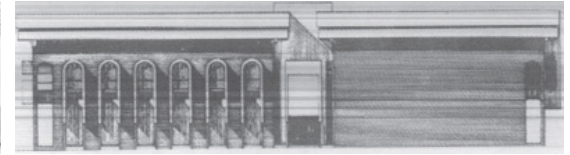


Foto 4.16:Nasir Çadırcı'nın evi Kuzeydoğu cephesi (Çadırcı, 1991, s. 201).



Foto 4.17:Mahmoud Osman'ın evinde Oturma salonu



Foto 4.18:Mahmoud Osman'ın evinde iç pencere detayları (Çadırcı, 1991, s. 50).



Foto 4.19:Al-Akheider Sarayı'ndaki kemer (Al-Mayahi, 2018).



Foto 4.20:Hedib Şeyh Hamud'un evi (Al-Mallak, 2021).

4.3. HEYKELSİ BOYUT :

Çadırcı, binalarına heykelsi bir kalite vermekle ilgilenen bir mimardır. İlk başlarda tasarımdaki bazı unsurlarda çekimsel olarak yer alan heykelsi boyut zamanla ilerlemiş daha sonra genel kompozisyonu birbirine bağlayan genel bir heykele doğru gelişmiştir. Ancak bu heykelsiliğin, Raşad kenti tasarımında olduğu gibi, başlarda mekânın kültüründen ve ruhundan uzak olduğu görülür. Çadırcı bunu tamamlanmış ancak özelliği olmayan bir heykelsilik olarak nitelendirmiştir. Bu sebeple biçimleri şekillendirme tarzını geleneksel miras ile bağdaştırmak istemiş ve Bağdat'ın dar sokaklarına yönelmiş ve çıkmaların ve çeşitli kemerlerin plastik biçimleri ile bu sokakların balkonlarındaki tesadüfi alâkaları incelemeye başlamıştır

(Al-Lami, 2018). Çadırcı Bağdat sokaklarının yapısını çok katlı yapılara uygun olmayan biçim özelliklerine sahip, yükseklikleri iki katı aşmayan binaların oluşturduğunun farkına varmış, ve böylece ilkelerinin temel bileşenlerini geliştirmiştir (örneğin, yansıtıcı duvar ve yapının tamamına kazandırdığı karakteristik özellik bakımından zeminlerin yapıldığı malzeme veya yapının kısımlarını birbirine bağlayan unsurlar olarak balkon ve taş verandaların kullanımı, vb). Bunlar, bir yandan çağdaş uygarlık gereksinimlerine sahip çok katlı binaların yapısı için, diğer yandan da yerel yapı profili için yararlı unsurlardır. Çadırcı, modernleştirilmiş eski taş yapıların plastiğini kullanarak bütünselliği sağlamış ve kendi plastik biçimleri ile cephelerini işlevsel ve faydacı irtibatlarından kopartarak yapılarına anıtsal bir karakter kazandırabilmiştir.



Foto 4.21:Eski Bağdat'ın sokakları (Url-9).



Foto 4.22:Eski Bağdat'ın sokakları (Url-10).

Irak'ın geleneksel mimarisine olduğu gibi Bağdat'ın dar sokaklarındaki yapılara da heykelsi üslup özelliği veren bazı unsurlar şunlardır:

- Dış ve yansıtıcı duvarlar: Binanın dış duvarı ile konsol duvar arasında binaya heykelsi bir karakter kazandıran dış mekanlar oluşturulmakta, bu özelliğin etkisi de iki duvar arasında oluşan gölgelerle binaya derinlik kazandırılmaktadır.
- Balkonlar ve çıkıntılar: Çadırcı, Bağdat'ın sokaklarındaki balkon ve şenşillerden (Cumba, maşrabiye) esinlenerek balkonlar tasarladı.

Şenşil "Caddenin, sokağın veya evin bahçesinden uzanan renkli camlarla işlenmiş ahşap çıkmaya denir" (Al-Kanani, 2020). Bu unsur estetik, toplumsal ihtiyaç ve çevre kontrolü faktörlerini içerir; güneş ışınlarını hafifletir, havayı nemlendirip temizler.

- Kanat: Uzunlamasına dikey beton levhalardan ibarettir. Faydalı görevleri vardır. Arkasındaki bazı pencereleri güneş ışınlarından korur. Estetik görevi pencereleri örterek ölçüleri kamufle etmektir. Ayrıca Bağdat sokaklarındaki taş çıkıntıları simüle eden bir heykelsiğe sahiptir (Çadırcı, 1991, s. 281-282).
- Yarım daire kemerler: Pek çok projesinde kemerleri kullanmıştır. Boyutlarıyla istediği gibi oynadığı kemerleri kâh ritmik olarak kullanmış, kâh rastgele yerleştirmiştir. Binalarında gerekli gördüğü yerde ahşap, tuğla, taş ve beton gibi farklı malzemeler kullanmıştır.
- Ölçülerin kamuflesi: Mükerrer katların heykelsiliği zedelemesi, Çadırcı'nın mimarisinde mimari unsurların ölçülerinin maskelenmesiyle aşılmıştır. Çadırcı bunu şöyle tarif eder: Bütünün şekillerini gerçek boyutlarını göstermeyecek şekilde yerleştiririz. Bu yolla unsurlar faydalı olsun veya olmasın kendi benliğini kaybederek plastik formun bir parçasına dönüşür (Çadırcı, 1991, s. 231).
- Kasıtlı tesadüf: Çadırcı'nın bazı binalarında kanat (güneş kırıcılar) gibi çıkıntılı mimari elemanlar, dış duvarlarda bazı açıklıklar ve derin balkonlar kasıtlı tesadüfi ilişkilerle bir araya getirilmiştir. "Kasıtlı tesadüf", Bağdat'ın dar sokaklarında görülebilen gerçek tesadüfleri taklit etme girişiminin adıdır.



Foto 4.23:Abdhasan el-Azzavi evi (1963)
Dış perspektif (Çadırcı, 1991, s. 197).

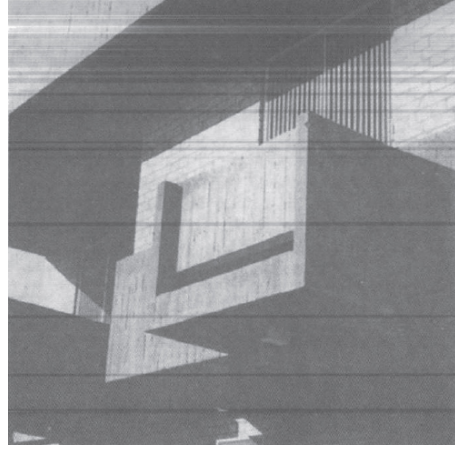


Foto 4.24:Abdhasan el-Azzavi Balkon detayları (Çadırcı, 1991, s. 197).



Foto 4.25:Irak Bilim Akademisi (1965) (Al-Mallak, 2021).



Balkon detayları (Al-Mallak, 2021).



Foto 4.26:Hsır el-Tabiğ binası (1967) (Al-Mallak, 2021).



Cephe detayları (Al-Mallak, 2021).

4.4. BEZEME:

Çadırcı dekoratif motifler yaratmaya, onlara bir Irak simgesi vermeye çalıştı. Buna göre İslami motifleri incelemeye başladı. Çadırcı, teknolojinin taleple kesiştiği teorisine uygun olarak üretiminde kullanılan teknikteki değişiklik nedeniyle bu İslami motifleri yeniden üretmeyi reddetti. Bu nedenle, süslemeden kaçınmaya ama bezemenin nasıl geliştiğini incelemeye başladı. Bezemeyi incelerken yapısının basit olmadığını, oldukça karmaşık olduğunu ve üçüncü unsur⁽²⁰⁾ tarafından temsil edildiğini buldu. Çadırcı'ya göre bezeme "iki şekilden oluşan, bağımsız üçüncü bir şekle dönüşen oluşumdur". İslami bezemede yeni şekil sofistike ve karmaşıktır,

(20) Çadırcı İslami bezemeyi bu şekilde isimlendirdi çünkü son formda iki geometrik şeklin birleşmesi sonucu yeni, kendine has özellikleri olan, gelişmiş ve girift bir şekil ortaya çıkmıştır.

ancak onu oluşturan geometrik şekiller özelliklerini korumaya devam etmesine rağmen, özelliklerini veya müstakilliklerini kaybetmez. Örneğin, yeni şeklin kendine ait özellikleri olsa da, bir daire daire olarak, ve bir kare kare olarak kalır. Ancak, İslami bezemenin soyutlanarak geliştirilmesini zor buldu ve "İslami dekorasyona ön kapılardan giremezsem arka kapılardan gireceğim" diyerek eski Irak ve İslami motiflerini incelemeye başladı. Ayrıca Ben Nicholson⁽²¹⁾ un soyut sanatını inceledi ve Mies van der Rohe 'un eserlerini soyutlamaya çalıştı. Bu çalışmalarından geliştirdiği bezeme programını Bağdat'ta Hasan Karbaşı'nın evinde, ve Muhammed Abdul Wahhab'ın evinde uyguladı ve Avrupa'daki modern soyutlama çalışması için özel bir dokunuşla belirli bir formül bulmayı başardığını iddia etti (Çadırcı, 1991, s. 80-81).



Foto 4.27:Muhammed Abdülvahab'ın ev duvarı 1953 (Çadırcı, 1991, s. 68).

Hem Theo van Doesburg⁽²²⁾ hem de Gerrit Rietveld⁽²³⁾ı araştırdıktan sonra, renkler veya malzemelerdeki zıtlıkları kullanmaya (Ali Muzaffar'ın evi gibi), Hüseyin Jamil'in evindeki iki ocakta mermer renginde kontrastlar kullanmaya başladı. Daha sonra Irak'ta dekorasyon işlerine yönelik çalışmalarında De Stijl'in işlerini yorumlamayı denedi (Ali Muzaffar'ın evinin cephesi ve Münir Abbas'ın yapısının girişi gibi 1953).

Irak yapılarını örnek alarak soyut Avrupa sanatını yeniden formüle etmeye çalışmış bu nedenle hem Bağdat'ın yapılarını, hem de Mondrian'ın eserlerini dikkatle incelemiştir. Bu çalışmaların neticesinde, Avrupa sanatındaki soyutlama ile geleneksel mimarinin birleşimi eserlerinde görülmeye başlamıştır. Mesela Munzer

(21) 20. yüzyılın en büyük İngiliz ressamlarından.

(22) De stijl dergisini yayınlayan Hollandalı ressam ve mimar.

(23) Hollanda kökenli mimar.

Abbas'ın evinde (1955), bir yandan girişte, sonra da resepsiyon, kütüphane ve yemek odası katlarının biçimlenmesinde bu araştırmalardan izler bulunur. Bu odalardaki çizgiler ve kareler birbirine bağlı ve iç içe olduğundan, bazen uzar ve tekrar kesilirler. Bu katlarda Mies van der Rohe'deki hatların oluşumu ile Mondrian'ın kareleri ve dikdörtgenleri arasında bir araya getirilmiştir. Biçimlerin oluşumu dikey ve yatay çizgilere, karelere ve dikdörtgenlere dayanmaktadır. Eğri çizgiler de kompozisyona dahildir. Çadırcıya göre "Eğri çizginin inişi kendiliğinden bir iniştir. Ancak biçimlendirici sonuç, oluşumdaki genel bir uyumdan büyür ve zenginliğini artırır" (Çadırcı, 1991, s. 120).

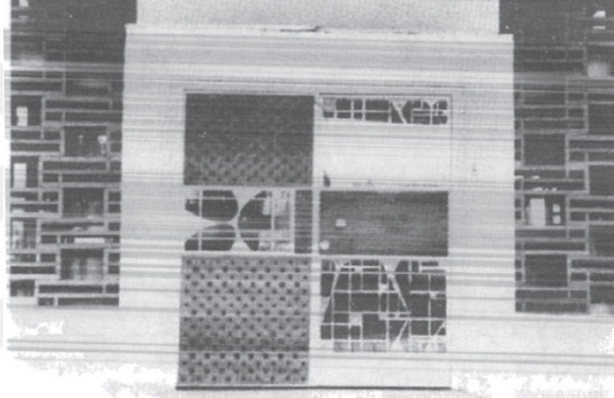
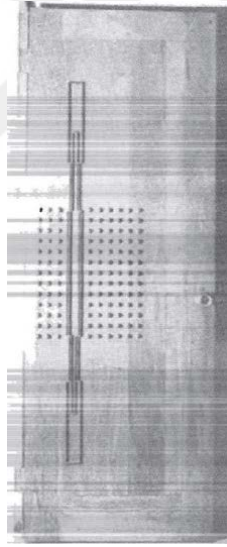


Foto 4.28:Munzer Abbas'ın evi 1955 (Çadırcı, 1991, s. 120).

Çadırcı, bu iki deneyimde de De Stijl etkisinde olmasına rağmen, İslami ve geleneksel bezeme kültürüyle de ilişkiler kurabilmiştir. Çadırcı, bu gelişmenin Halil Al-Alusi ile Abed Hassan Al-Azzawi'nin yapılarında ve Mustafa Shanshal, Nasır Al-Çadırcı ve Arif Asif'in giriş kapılarındaki gerçekleştiğine inanmaktadır. Bu yapılardaki şöminelerde kullandığı cam mozaik, ahşap ve bronz, İslami yazıt özelliği kazanmaya başlamıştır. Genel olarak Çadırcı bezemelerinde kareler ve dikdörtgenler kullanmış, bunlarla bazı desen kalıpları geliştirmiş ve bu kalıpları birbirine bağlamak için matematiksel oranlar kullanmış olup, her şeklin genel kompozisyon içinde erimeden özgünlüğünü ve kimliğini korumasını ama İslami bezemede olduğu gibi, tek bir iç içe geçmiş kompozisyon oluşturmayı amaçlamıştır.



Foto 4.29: Mohsen Şanşal'ın evinin ayrıntılı Pencereci manzarası 1963 (Çadırcı, 1991, s. 180).



Kapı

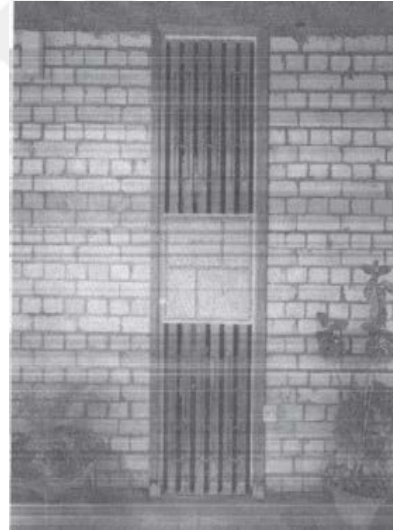


Foto 4.30: Mustafa Şeneşel'in evinin 1963 penceresi (Çadırcı, 1991, s. 174).

4.5. BAZI PROJELERİ:

4.5.1. Meçhul Asker Anıtı (1959):

Çadırcı, geleneğin unsurlarını mevcut gelişime orantılı olarak sentezleyen ve yerel işlevsel eğilime bağlı olan mimarlardan biri olarak kabul edilir. Irak temalı bir form isteyen Çadırcı'nın, Meçhul Asker'i tasarlarken geleneğe ve özellikle de Tak-ı Kısra'ya döndüğünü anlıyoruz. Tak-ı Kısra (Ayvân-Kısra, İngilizce: taq kasma) Irak geleneğinde büyük bir role sahiptir. Bu nedenle Çadırcı, üzerinde çalışmalar yapmış,

incelemiş ve geleneksel yapı unsurlarını soyutlayıp modernizmle sentezleyerek betonarme bir forma dönüştürmeye çalışmıştır. Seraceddin Camii tasarımında kullanılan betonarme yay (kemer) şeklindeki strüktürden edindiği tecrübeden dolayı formun modern yapım yöntemleri ve malzemeleriyle orantılı olmasını istemiş ve böylece malzemenin fiziksel özelliklerinden yararlanabilmiştir (Çadırcı, 1991, s. 122).

Çadırcı, anıtın karşılaması gereken ihtiyaçlarla orantılı olarak görsel düzeltme yöntemlerini de kullanarak projesini yeniden tasarlamıştır. Bunun nedeni, anıtın Al-Firdaws Meydanı'nda yapılmasına karar verildiğinde, yeni bir sorunun ortaya çıkmasıydı. Sorun meydana bakan El-Malik Camii'nin anıtı gölgede bırakacak büyüklükte olmasıydı. Sümerlerin ilkel bir şekilde kullandıkları, daha sonra Yunanlılar tarafından geliştirilmiş ve rafine edilmiş, dışbükeylik yöntemlerini kullanarak bazı görsel düzeltme ayarlamaları yaparak işe başladı. Amacı, anıtın gerçekte olduğundan daha büyük ve daha yüksek görünmesiydi ve bu amaç doğrultusunda aydınlatma teknikleri anıta çağdaş bir hava katmak ve uzaktaymış gibi görünmesini sağlamak için kullanılmıştır (Çadırcı, 1991, s.124). Bu amaçlara ulaşmak için de aydınlatma uzmanı, aydınlatmada mavi rengi kullanmayı tercih etmiştir.



Foto 4.31: Tak-ı Kisra (Al-Taie, 2016).

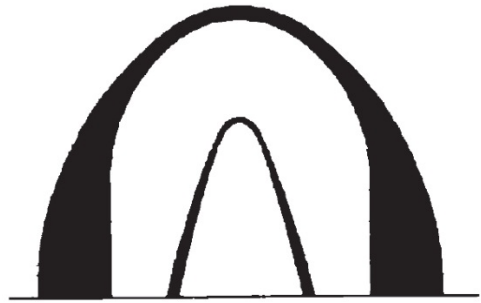


Foto 4.32: Meçhul Asker Anıtı Tak-ı Kisrayla karşılaştıran standart grafik (Çadırcı, 1991, s. 124).



Foto 4.33:Meçhul Asker Anıtı (Url-11).



Foto 4.34:Çadırcı ile yıkım operasyonundan sorumlu çalışan (Çadırcı, 1991, s. 133).

4.5.2. 14 Temmuz Devrimi: Özgürlük Anıtı (1959):

Çadırcı'nın tasarladığı bu anıtın formu, ülkenin cumhuriyet rejimiyle birlikte özgürleşmesini ve ulus devlet anlayışını sembolize ediyordu. Anıtın uzunluğu, tasarlanacağı bahçenin, yani Doğu Kapısı'ndaki Gazi Parkı'nın genişliğine eşit olacaktı, bu sebeple eninin 50 metre uzunluğunda olup boyunun on metre, altındaki açıklığın yüksekliğinin ise altı metre olmasına karar verildi (Çadırcı, 1991, s. 122).

Çadırcı, bu anıtı 14 Temmuz gününü temsil eden bronz figürlerle doldurulacak ve ana temayı, devrimden önce, devrim günü ve devrimden sonra olmak üzere üç bölüme ayıracaktı. Bu nedenle orduyu, devrim günü bölümünde öne çıkması için orta kısma koydu. Ve Arapça sağdan sola yazıldığı için figürler de anıta bu sıralamayla yerleştirilmişti (Çadırcı, 1991, s. 129). Çadırcı, anıtın duyguları yansıtmasını istedi. Bu eser heykeltıraş Cevat Selim'in eserlerinden biri olacağı için anıta koyulacak rölyeflerin seçiminde manuel estetiğe (yedestetik) başvurdu. Anıtın üzerine yerleştirilen heykelleri Cevad Selim tasarladı, böylece bu duygusal bağ doğrudan, heykeltıraşın elinden malzemeye aktarıldı ve sıradan insanlar tarafından da anlaşıldı. Çadırcı, aydınlatma uzmanından bronz figürlerde yıllar içinde oksidasyon sonucu ortaya çıkacak olan eskimişlik görüntüsüne uyumlu olması için anıtın rengine eskilik verici bir dokunuş istemiştir. Bu olay ile Çadırcı'nın, kullanılan malzeme ve tekniğe ne kadar önem verdiğini anlıyoruz. Aydınlatma uzmanı da anıt için sarı rengi seçmiştir.



Foto 4.35:14 Temmuz Anıtı (şarara, 2009).

4.5.3. Raşad Şehri (1960):

Bir grup mimar, Raşad şehrini (Bağdat dışında bir şehir) inşa etmek için görevlendirildi. Çadırcı bu şehirde; okul, market, kulüp ve restoran olmak üzere dört bina tasarlamıştır. Bu binalar onun heykelsi binalar yapmaya çalıştığı ilk girişimleridir. Çadırcı'nın mimarisi, Raşad'da tasarladığı dört binadan her birini ayrı birer tasarım olarak ele aldığı için her biri kendine has bir heykelsi karakter içeriyordu. Projenin iskeleti daire ve altıgen olmak üzere iki geometrik şekilden oluşuyordu. Bu dört yapıdan okul, binaların en büyüğü olduğu için, heykelsiliği en güçlü şekilde vurgulayacaktı (Çadırcı, 1991, s. 171-172).

Çadırcı'nın Raşad kentindeki binalarında organik mimariye yakınlık fark etmekteyiz. Çadırcı, Al-Ukhaidir ve Kristal Saray kitabında daha önceden Frank Lloyd Wright'ın yaptıklarını incelediğini belirtmiştir. Wright, 1957 yılında başkente opera binası yapmak için gelmiştir. Çadırcı Wright'ın bazı kitaplarını okuyup eserlerini incelediğini, dolayısıyla ondan biraz etkilenmiş olabileceğini, ancak kendini onun ekolünün ve tarzının etkisinde kabul etmediğini ifade etmiştir. Raşad'daki binaların organik mimariyle olan yakınlıklarını şu şekilde özetleyebiliriz:

- İmar planı ile binanın kitlesel şeklinin (dairesel ve altıgen şekil) tasarımındaki irtibat
- Binanın dış manzarası ile iç boşluğu arasındaki muvafakat
- İç ve dış arasındaki mimari alanların kademeli ilişkisi
- Dışsal faktörlere saygı (doğal ışık ve havalandırma)

- Hem heykelsilik hem de planlama açısından organik birliği içermesi

Lâkin bu projede form işlevi takip etmez. Çünkü Çadırcı karşılanması gereken işlevleri oymacılığın insicamına önem vererek sağlamaya çalışır. Çadırcı'nın Raşad kentinde elde etmeye çalıştığı moderniteyi sağladığını görmekteyiz. Ancak bu tasarım geçmişle ve gelenekle irtibattan yoksundur. Çadırcı, projenin entegrasyonu ve birleştirilmesi için binaların yüksekliklerinde Le Corbusier'in modülerini kullanmıştır. Form estetiği ise Irak'ın mimari geleneğinden uzaktır. Buradaki biçimlenmenin çağdaş devletlerin imarının etkisi altında olduğunu belirtmiştir (Çadırcı, 1991, s. 224).

Böylece, Çadırcı'nın modernizmin ve gelenek arasında bağlantı kurma çabasının henüz istikrarlı bir gidişat almadığını anlıyoruz. Raşad şehrinde tek yönlü tavır almamasına rağmen modernizm tarafı ağır basmıştır. Frank Lloyd Wright'ın fikirleri ile Le Corbusier'in bazı ilkeleri arasında gelgitler yaşadığı söylenebilir.

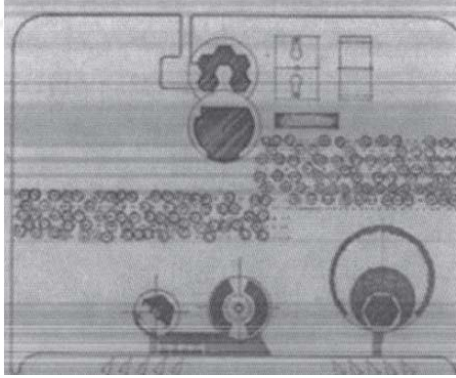


Foto 4.36:Raşad Şehri, genel yerleşim planı.

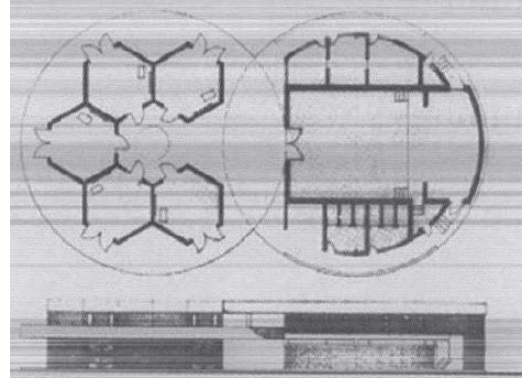


Foto 4.37:Raşad Şehri, Okulun Zemin kat planı ve cephesi.

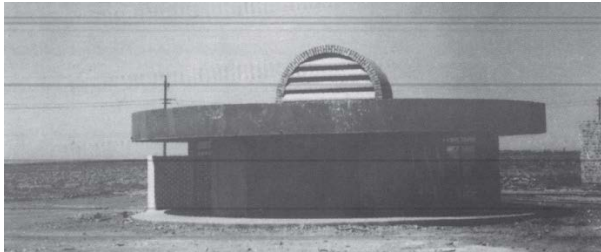


Foto 4.38:Raşad Şehri, casinonun dış perspektifi.

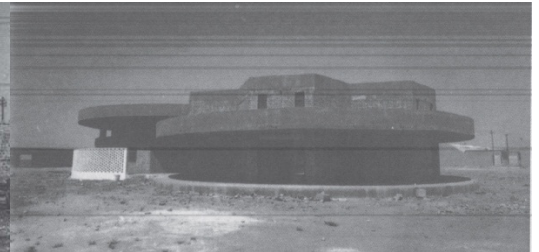


Foto 4.39:Raşad Şehri, okul perspektifi (Çadırcı, 1991, s. 178-179).

4.5.4. Kerkük'teki Huzurevi (1961):

Bu, sadece mimariye değil çeşitli alanlarla iş paylaşımına da dayanan büyük bir projedir. Bu projedeki zorluk, farklı işlevlerin bu ilişkilerini, hepsine nüfuz eden bir form karakteri ile nasıl birleştireceğiydi. Bazı eserlerde Çadırcı, tasarım öncesindeki aşamada, bağımsız olarak formun geliştirilmesi üzerinde çalışıyordu. Böylece bu projede Çadırcı, Raşad şehrindeki tasarımlarını revize ederek orada doğan form anlayışını geliştirmiş ve böylece formu zihninde önceden canlandırmaya başlamıştır. Daha sonra tasarımdaki işlevlerin konumlarını, altıgen ve daire şekillerinden oluşan form şemalarının içine dağıtmıştır (Çadırcı, 1991, s. 183-184).

Binaların tüm altıgenlerinin içindeki her avlu ayrı bir bahçe olarak tasarlanmıştır. Alçak binaların bir veya iki katlı olması nedeniyle bloğun ortasında açık alan olan avlu gibi geleneksel miras unsurlarını kullanmıştır. Binaların yükseklikleri ve bileşenleri Le Corbusier modülerine göre düzenlenmiştir.

Çadırcı bu projede blokların heykelsi yönüne de odaklanmaya çalışıyordu. Geleneksel öğeleri blokların ana temasına, tasarım bağlantılarına yansıtmadı, (sadece) avlu için kullanmakla yetindi. Bu projede de yine modern taraf ağır basmaktaydı. Bununla beraber Çadırcı'nın üslubunda modernizm ve geleneği irtibatlandırma ve Raşad şehrinde yaptığı yapısal karakteri koruma çabası olduğunu yaşadığını anlıyoruz.

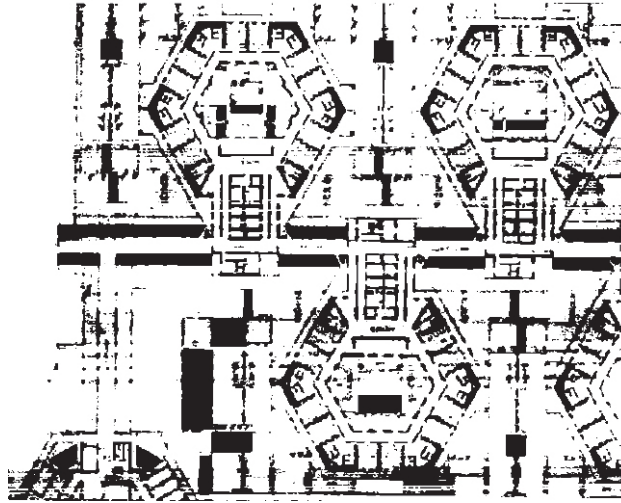


Foto 4.40:Huzurevi planı.

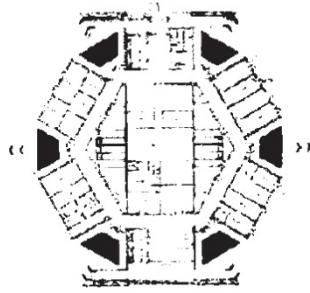


Foto 4.41:Huzurevi, yönetim planı.

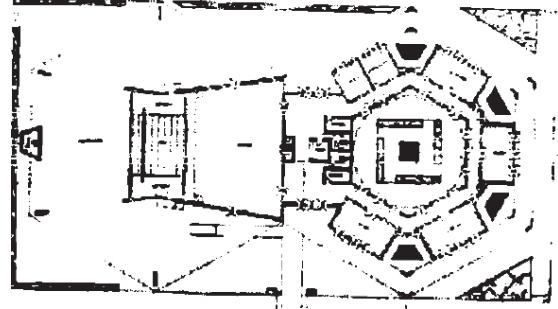


Foto 4.42:Huzurevi, tiyatro ve mesleki rehabilitasyon planı (Çadırcı, 1991, s. 184-285-287).

4.5.5. Belediye Binası (Bağdat'ta, 1965):

Yarışma için tasarlanmış ancak jüri tarafından seçilmemiş bir projedir. Binada bulunan odaların yönleri farklı olmakla beraber bazıları kısa bazıları ise uzundu. Odalar dışarıya doğru çıkıntı yapan paralel iki duvarın arasında teşkil edilmişti. Bu duvarların tasarımında heykelcilikle bağlantılı olarak ileri-geri bir hareket söz konusuydu. Çıkıntı şeklindeki duvarlar Nidal Caddesi'ne paraleldir. Bu duvarlar kanatlardaki iniş ve çıkışı üstlenir ayrıca arkasında bulunan, bakanlığa ait cepheyi korur. Bakanlık binası uzun bir duvar ile bir kaleyi andırır girintili çıkıntılı kuleye bağlanır (Çadırcı, 1991).

Çadırcı ölçüleri kamufle edebileceği unsurların detaylarını ve mimari işlevlerini saklayabileceği görüşündedir. İçeriye tam olarak yansıtmayan heykelsi dış kabuk sayesinde bakan kişiye yapı tek ve bütün bir cisim olarak gözükür. Ayrıca duvarlardaki tesadüfi girinti ve çıkıntılar, hanların arasındaki girinti ve çıkıntılar arasındaki tesadüfî mesafelerine denktir. Çadırcı bu tesadüfün binayı birleştirdiğini ifade etmiş ve şunu demiştir: Şu kesindir ki ritimsellik tesadüfiliğe ayrı bir güç katar. O da toplama ve birleştirme gücüdür. Binanın zatında güçlerin toplanması doğal bir beden olmasını sağlıyor (Çadırcı, 1991, s. 283).

Böylece Çadırcı'nın üslubunun bu yapıtta önemli ölçüde geliştiğini görürüz. Çadırcı, dünya çapındaki mimari gelişmeleri takip eden ve bunları yapıtlarına uyarlamaya çalışan bir mimardır. Bunu 50'li yıllarda inşa ettiği binalarda güneş kırıcıları kullanmasından anlayabiliyoruz. Halid Sultani, sivil Diyalog dergisine verdiği makalede Çadırcı'nın küresel mimari hareketlerinden etkilendiğini

zikretmiştir. Ona göre bina cephelerinin tasarımında çok sayıda güneş paneli kullanan iki mimar Oscar Niemeyer ve Lucio Costa tarafından tasarlanan Eğitim ve Sağlık Bakanlığı⁽²⁴⁾ binasının yapımından bu yana, Çadırcı'nın o dönemdeki çalışmalarında da görülen bu mimari öğelerin kullanımına yönelik küresel eğilim, örneğin "Adfiş Abbud"⁽²⁵⁾ binası ve diğer bazı binalar da bu şekildedir. Görüyoruz ki bu binanın 1965'te tasarlanması modern mimariye karşı olan mimari hareketlerin yükseldiği döneme denk gelmektedir. Bu binada kullandığı bazı ilkeler vardır. Çadırcı aradığı kültür izlerini taşıyan modern mimariye bu tasarımında ulaşabilmiş sayılabilir. Bu tasarımın postmodern mimari tarzında bazı özellikler içermesi, Çadırcı'nın mimarlık tarihine asıl katkısı olarak değerlendirilebilir, çünkü Hassan Fathy, Turgut Cansever ve Geoffrey Bawa gibi mimarların işleriyle birlikte değerlendirildiğinde, postmodernizmin Batı dışından gelen post-kolonyal bir damardan da beslendiğini gösteriyor - ki bu tasarımın Ricardo Bofill'in kale ve şatoları andıran postmodern tarzdaki konut bloklarının ortaya çıkmasından önce düşünülmüş olması da ayrıca ilginçtir.



Foto 4.43:Belediye Bakanlığı Binası (Çadırcı, 1991, s. 279).

(24) Eğitim ve Sağlık Bakanlığı, Brezilya, Rio de Janeiro, Brezilya, Lucio Costa (1902-1998) ve Oscar Niemeyer (1939-1945) 'den oluşan ekip tarafından tasarlanmıştır.

(25) Çadırcı ve Abdullah Ihsan Kamel tarafından Al-Shorja mahallesinde inşa edildi (1955-56).



Foto 4.44:Belediye Binası, Birinci kat planı



Foto 4.45:Belediye Bakanlığı Binası (Çadırcı, 1991, s. 280-281).



Foto 4.46: Eğitim ve Sağlık Bakanlığı ⁽²⁶⁾ (Snider, 2012).



Foto 4.47:Adfış Abbud Binası⁽²⁷⁾ (Url-12).

4.5.6. Sanayi Fedarasyonu Binası, Al Halani Meydanı (1966):

Belediye Binası yarışmasındaki fikirleri ilk defa uygulama fırsatını yakaladığı bu tasarımında Çadırcı binaya bir bütün olarak muamele etmiş, arka cephe de dahil tüm kısımlarında tasarıma önem vermiş, itimat ettiği ek duvar ilkesi ile cephede gelişigüzel çıkıntılar içeren iki katmanlı bir duvar yapmıştır. Işığı kontrol eden bu çıkıntılı duvar bulunduğu yerin eğimi hasebiyle zaten kavisli bir şekle sahiptir; Kişi, görüş alanlarının değişmesiyle değişen oluşumu keşfetmek için onun etrafında dolaşmak zorundadır ve bu, elemanların yapısal ilişkilerinde değişikliklerin ortaya çıkmasına yol açar (Çadırcı, 1991).

(26) Brezilya'da "Rio de Janeiro"da (1939-1945) (Mimarlar: Le Corbusier'in tavsiyesiyle Oscar Niemeyer ve Lucio Costa)

(27) Al-Shorja semtinde (1955-56) (Çadırcı tarafından Abdullah İhsan Kamel ile birlikte yaptırılmıştır)

Bu yapı, cephelerdeki hareketleri mantıklı hâle getirern “yansıtıcı duvar prensibi” ile direkt güneş ışığından korunduğu gibi gürültüye de daha az maruz kalmıştır. Çıkıntı yapan ikinci duvarın dış yüzeyi sarı kerpiçtendir. Bu duvarların yansıtıcı iç yüzeyi ile cam mozaikle kaplanan arkadaki ilk duvarın yansıtıcı yüzeyi ise beyaz renktedir. Bunun sebebi yüzeyden iç taraflara doğru uygun ışıkları kullanarak yansıma oluşmasını sağlamaktır. Ayrıca kapılar ve pencereler gibi işlevsel unsurlar için geleneksel motifler kullanıldığını görüyoruz.

Yetmişli yıllarda cephelerin tasarımında ana birimlerin tekrar edilmemesi rağbet görmeye başladı. Bu meyli somutlaştıran ise arkalarındaki mimari işlevler ile bağlantılarını kopararak binaların cephelerini özgürleştiren Louis Khan'dır. Çadırcı'nın Louis Khan'dan etkilenmesi ile ilgili Halid Sultani şöyle demiştir: "Çadırcı'nın fikirleri bazı yapılarında ikinci bir katman oluşturacak şekilde başka bir duvar eklemektir. Altmışlı yıllarda Louis Khan'ın anlayışıyla yayılan yeni çeşitlilikten etkilenmiştir. Sanayi Federasyonu Binası ve diğer bazı binalarda Louis Khan'ın üslubu olan bina içinde bina görülür" (Al-Sultani, 2006).



Foto 4.48:Sanayi Federasyonu Binası (Url-13).

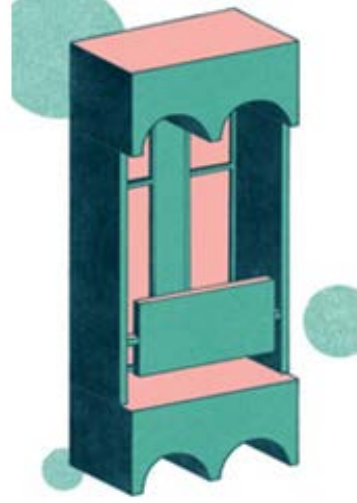


Foto 4.49: Sanayi Federasyonu Binası, Cephedeki detaylar (Al-Mallak, 2021).

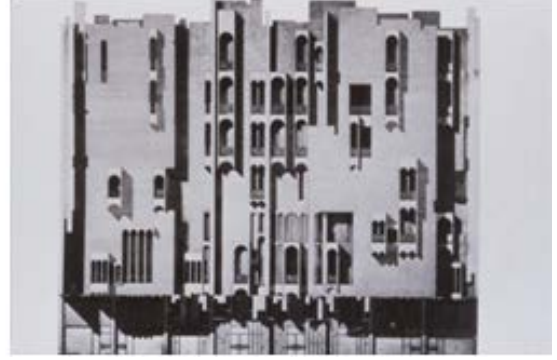
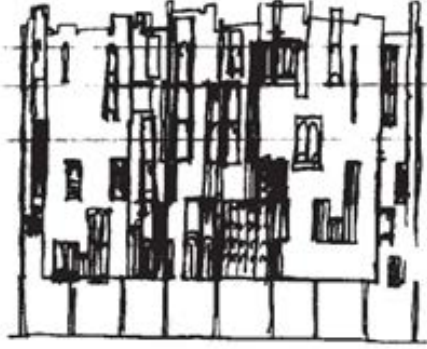


Foto 4.50: Sanayi Federasyonu Binası, Ön çalışmalar (Çadırcı, 1991, s. 314).

4.5.7. Musul'daki Sigorta Binası (1966):

Musul'da kullanılan yapı malzemesini binanın cephelerinin inşasında ve şekillendirilmesinde kullanmıştır. Musul'daki Sigorta Binası'nda Çadırcı, Sanayi Federasyonu Binası'nda kullandığı prensip ve yöntemleri kullanmıştır. Ancak binanın konumuna uygun olacak şekilde katmanlı duvar, biri doğu biri batı olmak üzere iki kısma ayrılmıştır. Böylece taştan heykelsi kütleler gibi gözüken balkonlardaki eklemelere dayanarak plastikliğe vurgu yapmıştır. Büyüklü küçükü çeşitli aralıklar sayesinde çıkıntılı duvarların çeşitliliğini korunmuştur - ki bu aralıklar geleneksel yapılardaki gelişigüzel ama dengeli hareketlerle bağlantılıdır (Çadırcı, 1991, s. 319-320).

Bu binanın ve etkisinin Mies Van Der Rohe'un fonksiyonel, rasyonel, indirgeyici üslubuna karşı bir tepki olan Louis Kahn'ın üslubuna yaklaştığı fark

edilir. Bu Çadırcı'nın çıkıntılı ve katmanlı duvar fikrini kullanımında ortaya çıkar ve binaya heykelsi bir özellik katar. Çadırcı'nın mekânın iklimi ve kültürü ile uyum içerisinde kullandığı yenilikçi unsurlar, binanın mekanla ilişkisine vurgu yapar.



Foto 4.51:Musul'daki Ulusal Sigorta Binası (Url-14).



Foto 4.52:Ulusal Sigorta Binası, Ön çalışmalar

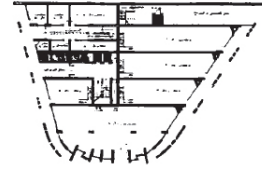


Foto 4.53:Ulusal Sigorta Binası, Birinci kat planı (Çadırcı, 1991, s. 320).

4.5.8. Al-Rafiain Bankası Mansur Şubesi (1970):

Yapıya tesadüfi bir yapılaşma görüntüsü veren ve farklı uzantılara ve boyutlara sahip duvarlar, çok yönlü koruyuculuk özelliğine de sahiptir. Tasarımı pratiğe dökülmek için kemerler kullanılmıştır. Ama kültürel açıdan, tasarımı uygulayabilmek için kemer kullanılmıştır. Alt kısımda yuvarlak bir kemer kullanılmış olup, bu kemer aynı zamanda arkasındaki boşlukların fonksiyonel gereksinimlerine göre farklı yükseltilerde yer alan pencereleri barındırır. Taşıyıcı kolonlar ve tuğla duvarlar yerden en yukarıya kadar yükselir ve kemerlerin yerleştirildiği birimleri bir bütün olarak ortaya çıkarırlar (Çadırcı, 1991, s. 408-409).

Çadırcı'nın bu projesinde kemeri boşlukları kaplayan ve binaya zarif bir karakter kazandırmaya yardımcı olan “duvar kemeri” (yani sütunlar yerine duvara dayalı) olarak kullandığını görüyoruz. Çadırcı, yapının genel kompozisyonunu, yapıya dayanıklılık ve yükseklik katan paralel tuğla duvarlar gibi birçok unsur ve

ilkeyle birleştirerek binaya heykelsi ve yapısal bir karakter kazandırmıştır. Kemer ve çıkıntılı duvar kullandığı önceki kamu yapılarının aksine, bu tasarımında kasıtlı tesadüfe daha az yer verilmiş olsa da, hâla geleneksel yapılardaki doğal, organik gelişime has “kendiliğindelik”i ifade ettiği söylenebilir.



Foto 4.54:Rafidain Bankası (Url-15).

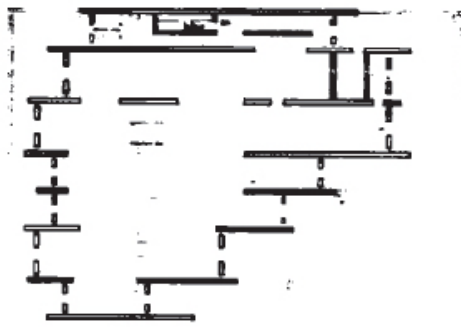


Foto 4.55:Rafidain Bankası, Birinci kat planı (adırcı, 1991, s. 408).



Foto 4.56:Rafidain Bankası, perspektif

4.6. BÖLÜM SONUCU:

Bu bölümde, adırcı'nın ilk ustalık eserlerinde bireysel projelerine sınırlı olan heykelsi tarzının evrimi incelenmiştir. adırcı, felsefi fikirlerini ve teorisini binalarına yansıtmayı amaçlamış bir mimardır, bu nedenle ağdaş düşünce ve tasarım hareketlerini, teknoloji ve fikirlerdeki gelişmeleri takip ederken, kendini ülkesinin kültürel ve çevresel mirasına saygı duymaya adanıştır. Öncelikle, geleneksel iklimlendirme tekniklerini sadece işlevsel bir bakışla yeniden yorumlayarak ısı kontrolü koridoru, yansıtıcı duvarlar ve bahçeler oluşturmakta kullanmışken, daha sora bu çözümlerine kemer ve tuğla duvar gibi oldukça geleneksel unsurlar da dâhil

oldu. Bağdat'ın sokaklarında keşfettiği tesadüflüğü de tasarım anlayışına kattıktan sonra postmodernizm çizgisine oldukça yakın bir konuma gelen mimarisi, daha önce oldukça rasyonel ve mekanik olarak geliştirdiği “yansıtıcı duvar” çözümü sayesinde tam bir keyfiliğe teslim olmamıştır. Son gelişmeleri takip eden Çadırcı'nın mimarisinin çağdaş mimari akımlara yakınlığı ve benzerliği olsa da, 1960'ların ortalarında yaptığı işlerin mimarlık tarihi içerisinde oldukça özgün oldukları söylenebilir. Çadırcı'nın 1960'lardaki oldukça şahsî üslûbunun onu teorisini gözden geçirmeye ve “üçüncü unsur”⁽²⁸⁾ teorisine dâhil etmeye teşvik ettiği düşünülebilir. Nitekim bu kavram, mimarı sadece üretim araçlarının ve toplumsal taleplerin pasif bir şekillendiricisi olmaktan azad ederek, ona şahsî yorumunu eserine katma imkânı tanımaktadır. Çadırcı mimarisi, kalkınma, yerellik, çevre ve iklim gibi meseleleri birleştiren kapsamlı bir bakışa sahiptir. Bu mimari, gölgeleme, havalandırma ve nemlendirme gibi iklimi dikkate alan çözüm arayışları içerisinde olsa da, bunlara daima heykelsi bir karakter vermeyi amaçlamıştır.

(28) Bireyin rolü atmışlı yıllarda teorik araştırmalarında mevcuttu, ancak bağımsız bir unsur değil, daha çok örtük ve diğer iki unsura bağlıydı

SONUÇ

Çadırcı'nın, tasarımlarını ve binalarını teorik görüşlere dayandıran bir mimar olduğunu, binalarının üslubunun toplumcu gerçeklik ve modern estetik arasında mecz edilmiş bir üslup üzerine kurulu olduğunu anlıyoruz. Bu da sosyal talep ve sosyal teknoloji arasındaki çelişki üzerine kurulu olan teorisiyle uyumludur.

Mimar Çadırcı'nın diğer bilimsel alanlardaki modern gelişmelerle alakadar olduğunu söyleyebiliriz. Mimari teorisi ise, o dönemdeki sol-siyasal entelektüel akımla kaçınılmaz olarak uyumlu olan ve daha sonra kendi fikirlerine uygun hale getirip geliştirdiği diyalektik materyalist teorisini ortaya koyduğu okul yıllarında belirginleşmeye başlamıştır. Çadırcı'nın düşünsel üretimi sadece nazari değildi, yapılarına da uzanmaktaydı. Bu binaların yapıldığı zamanı incelediğimizde küresel beğeniye barındırmakla beraber Çadırcı'nın yerliliğe ve geleneksel mirasa saygısının izlerini de görebilmekteyiz. Araştırmacı mimar Halid Sultani'ye göre Çadırcı'nın mesleğinin başlarında mimari mekânı akışkan bir şekilde kullanması Irak'ta bilinmeyen ve tanınmayan bir anlayıştı. Bu, Modern Mimarlık üslubuydu ve Le Corbusier'nin etkisiydi. Çadırcı'nın Modernizme meylinin yanında onun yereli ihmal etmediğini, Irak'ın iklim ve çevresine uygun çözümler bulmaya çalıştığı fark edilmektedir.

Mimari dünyasındaki gelişme (sosyal talepler veya teknolojinin gelişimi) ile Çadırcı'nın yapılarında yaptığı şey arasında bir kesişim vardır, burada bu gelişmeyi teorik ilkeleriyle uygun hale getirmeye çalıştığını görüyoruz. 1950'lerde diyalektik materyalist teorisini modernist mimariye uygun bir şekilde nasıl yansıttığını, 1960'larda ise bu görüşü postmodern mimariyle nasıl uygulamayı başardığını gördük. Altmışlı yıllarda fikirlerini ve tarzını özgün bir şekilde sadeleştirdiği yapılara ulaştı. Bunlar genel kompozisyonu birbirine bağlayan büyük ve heykelsi yapılarıdır. Bu yapılar postmodernizmle kesişen ve ona uyan bazı ilkeler içeriyordu. Özellikle çevresel ve tarihi açıdan inşa edildiği konum itibarıyla de dikkate değerlerdi. Bunu, arazinin coğrafi konumuyla uyumlu hale getirip yenileyerek kullandığı kültürel unsurlar aracılığıyla sağlamıştır.

Çadırcı'nın sentezinin sadece moderniteyi gelenekle birleştirmekle sınırlı olmadığını, aynı zamanda birçok farklı unsur ve geleneksel yöntemi birleştirmeye dayandığını anlıyoruz. Örneğin; Meçhul Asker Anıtı'na geleneksel Irak kemerini, Sümer ile Yunan görsel tarzları arasında bir tarzda birleştirmesi gibi. Bu bileşim anlayışı, altmışlı ve yetmişli yıllarda binalarının cephelerinde açıkça ortaya çıktı ve farklı zaman periyotlarındaki modern ve geleneksel unsurlar arasında bir kombinasyon halini aldı. Örneğin; balkonlar, çeşitli boyut ve malzemelerden yapılmış kemerler, kanatlar, tesadüfi ilişkiler, çıkıntılı duvarlar ile dış cephe duvarları ve daha birçok unsur.

Fakat Özgürlük Anıtı'nda kombinasyonun, yedestetik ve mekanestetik olmak üzere iki aşamadan meydana gelen estetik bir kombinasyon olduğunu görmekteyiz. Çadırcı, ihtiyaç duyulduğu takdirde bu kombinasyonun varlığına karşı çıkmamış fakat tüm projelerinde bu bileşimi aramamış ve buna istekli olmamıştır. Çadırcı, teknolojiye değer verirdi ve onu kullanmaya çaba gösterirdi. Estetiği, gelişmiş teknik karşısında en az çaba ile elde edilen üretim olarak tanımladığını biliyoruz. Bu, basit(ilkel) el üretim tekniklerini kullanmayıp, teknolojinin kazanımları ile birleştirip geliştirdiği Mobilya galerisi tecrübesinde karşımıza çıkar. Bununla beraber tüm projelerini değerlendiremeyeceğimizi ifade etmeliyiz. Çünkü böyle bir değerlendirme, mevcut olmayan yapılar ve inşaat yöntemleri hakkında bilgi birikimi gerektirir.

Mimar Rasim Bedran'ın Çadırcı ile beraber çalışmaları altmışlı yıllarda başlamış vefatına kadar devam etmiştir. Bedran, Çadırcı'nın farklı çimento teknikleriyle beraber Irak tuğlalarını kullanımında bir yaratıcılık olduğunu, onun bilgisayar aracılığıyla tasarım yapan ilk kişilerden olduğunu ifade etmiştir (Bedran, 2021).



Foto 4.57:Rıfat Çadırcı ve Rasim Bedran (Bedran, 2021).

Mimar Richard England'a göre kendisinin ve Çadırcı'nın üslubu, devletlerin birleştiği modern mimariye karşı bir üsluptu. Yeni bir mimariye yönelmişlerdi lakin bu yöneliş bölgesel idi. Richard, Çadırcı'yı evinde ziyaret ettiği güne dair şu anektodu aktarır: "Herkes Rıfat Çadırcı'ya hayranlıkla bakıyordu. Sadece usta mimar olarak değil yaratıcı fikir sahibi ve büyük düşünürlerden bir filozof olarak bakıyordu" (England, 2021).



Foto 4.58:Rıfat Çadırcı ve Richard England. (England, 2021)

Çadırcı moderniteye ve onunla özdeşleşen yenilik ve yaratıcılığa gerçekten derinden iman etmiştir. Bu yüzden geçmişin övgüsü ile uğraşan ve yaratıcılık kapısını kapatan yaygın görüşten uzak kalmış ve geleceğin ufkuna doğru bakmıştır. Bunu Halid Sultani ile konuşmasında da görürüz. Batılı mimarları daima eleştirmiş

ama onların eleştirilerinden de çekinmemiştir. Çadircı'ya göre onlar, “bizim bölgemizde kalıp mazimizi ve mazinin üslubunu tekrar etmemiz gerektiği görüşündeydiler. Onlar ise tek başlarına teknolojik gelişme ve kültürden faydalanacaklardı” (Al-Sultani, 2021).

Çadircı için modernitenin önemi aşıkardır; bunu da mesleğinin en başında, öğretmenleri Prof. Winston Walker ve Prof. Richardson ile yaşamış olduğu görüş ayrılığında açıkça ortaya koymuştur. Bu görüş ayrılığının esasında Bauhaus'un ve Le Corbusier'in felsefesi, yani yeni estetik kavramların mekanizasyon ile birlikte kullanımı bulunmaktaydı. Modernizmin üzerindeki etkisi, eserlerinde soyut geometrik formları ve modern malzemelele birlikte oluşturma becerisi ile belirgindir. Ancak, geçen zaman içerisinde gençken beğendiği Walker'dan eleştirdiği Richardson'ın tarzına doğru hareket ettiği ama arada bir yerlerde olduğunu da ifade etmek gerekir; hatta mimarın önemsettiği “üretim döngüsü” mantığına atıf yapılarak değişiminin diyalektik materyalist açıdan anlamlı olabileceği de söylenebilir.

Çadircı, odak noktasının üretim hacmi olması, estetik değerlerin genel hale gelmesi ve bir topluluğa veya bireye ait olmaması gibi, mekanize üretimin dezavantajlarını ve bunlarla beraber ortaya çıkan yerellik ve kimlik kaybını dikkate almıştır. Geleneksel toplumlarda yeni unsurların gelişimi ve ortaya çıkışı sıralı ve kümülatif bir şekilde gerçekleşiyordu, yani zanaatkar (vizyoner ve üretici) bunların özelliklerini uyarlayabilir ve anlayabilirdi. Alıcı da bununla yaşayabilir ve değerlendirebilirdi (yani geri bildirimde rolü vardır). Mekanize üretimde bu bağlantı kopmuştur. Alıcı, vizyoner ve planıcı rolünü üstlenen akademik mimardan uzaklaştı. Hammadde ile doğrudan ilişkisinden uzaklaşan, imalat malzemeleri ile uğraşan işçi de aynı yabancılaşmaya maruz kalmıştır. Makine hammaddenin dönüşümünü devralmış, bu da geleneksel üretim süreci sibernetikliğin, hammadde üzerinde gerçekleşen her dönüşümde duygularının ve isteklerinin kaybolmasına yol açmıştır. Çadircı, çözümün toplumların kimliğini korumasıyla olacağına, estetik unsur ve değerlerin çeşitliliğinin toplumların geleneklerinden ve kültür miraslarından alınması gerektiğine inanıyordu. Ancak bu, makineyi kullanarak eski mimari şekilleri aktarmak veya yeniden üretmek ile mümkün olacak değildi, çünkü her bir unsurun estetiği, doğal ve yapısal özelliklerinin maksimum kullanımı ve teknolojisinin

optimal kullanımından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle Çadırcı, mevcut teknolojilerin ve yeni materyallerin gelişmesine, yeni sosyal gereksinimlerin ortaya çıkmasına paralel olarak bu geleneksel unsurların yeniden anlaşılmasını amaçlamıştır. Aynı nedenden dolayı, Çadırcı'nın eleştirisinin postmodernizme giden yoldaki eleştirilerin genel çerçevesine uyduğunu söyleyebiliriz.

Çadırcı, binaların mekânla, iklimle, kültürle ve toplumla birleşmesine ve benzersiz olması gerektiğine inanan modern bir mimardır. Bunun için geleneğe başvurulması ve ondan faydalanılması gerektiğini öngörmüştür. Ama onun geçmişe dönmede kendisine has bir üslubu vardı. Hasan Fethi'nin yerel mimariye yaklaşımını ve tarzını reddetmiştir. Mimar Çadırcı, geleneksel unsuru şekilsel taklidinden kurtarmayı başarmıştır. Ona çağının gereksinimlerine uygun bir şekil giydirmiştir. Aletlerde ve malzemelerde teknolojik gelişmelere dayanmıştır. Bu şekilde mekân, gelenek ve iklimle bağlantılı modern taklit unsurunu elde etmiştir.

Çadırcı'nın üslubu ve metodu, genel bir sistem oluşturma, veya bir dizi sistem ile kural içeren geniş bir çalışma mekanizması oluşturmaya dayanır. Bu sistem, ortak bir geleneksel altyapı ve iklim altyapısına sahip bir bölgede izlenebilecek yönerge ve yasalar gibidir. Tasarım ve planlamada bu yönergelere uyduktan sonra, her durumu ayrı ayrı inceler ve ona özgüllüğü ve bireyselliği verilir. Bunu, Mısır'daki Yeni Gurna köyünde mimar Hassan Fathi'nin yürüttüğü çalışmayı eleştirdiğinde fark edebiliriz. Çadırcı, Hassan Fathi'nin köyde dar ve bireysel bir düşünceyle çalışma yaptığına, bu düşüncenin Arap ülkelerinde gelişmeye başlayan sosyal ve teknik duruma katkı yapmadığına inanıyordu.

Çadırcı'nın ürün veya yapıyı değerlendirmesinin, son şeklin üretim süreci öncesi koşullara ilişkin çalışmasına bağlı olduğuna inanıyoruz. Bu şey, harcanan enerji miktarı ile üretilenin ihtiyacı karşılama yeteneği arasında optimal dengeyi düşündüğü olasılık tanımıyla kesişiyor. Bu nedenle mimarlık üsluplarının sınıflandırılmasını reddederek, şekil oluşturma mekanizmasına, yani üretim sürecine dayanan yeni ve ikili bir sınıflandırmayı (yedestetik - mekanestetik) benimsemiştir.

Çadırcı'nın metodu kabalıktan uzak, kimliği ve özelliğini koruyan, en son teknolojik ve teknik gelişmeleri kabul eden, bunlarla başa çıkmaya çalışan, toplumun

bu modern teknolojileri kullanma kabiliyetine saygı duyan mantıklı bir yaklaşım arayışıdır. Bugün onun yaklaşımını uygulamaya çalışırsak yapılara hizmet edecek, coğrafi konumlarına ve çevresine saygı duyacak şekilde doğal kaynakları en iyi şekilde kullanmayı amaçlayan, sürdürülebilir teknolojilerin bilimsel bulgularından yararlanmalıyız. Onun teorisindeki ikinci kutuplaştırıcı ise “sosyal teknoloji”dir. hâlihazırdaki teknikler yani toplumların ulaştığı teknolojiler, başa çıkma yöntemleri, kontrol altına alma, ve onlardan en iyi şekilde yararlanma yetenekleridir. Yapı ve sanayilerde zanaatkarlığın devamının bir anlamı olmadığını düşünmüştür. Modern bir estetik, ileri teknolojinin izin verdiği modern malzemelerden en iyi şekilde yararlanma becerisinden türetilmelidir. Yeni inşaat becerilerinden elde edilen fayda, bireyin mirası ve iklimsel unsurlar da dahil olmak üzere kendi toplumu ve çevresine bağlılığıyla çatışmayacak şekilde olmalıdır.

Böylece mimar, bu yeni teknoloji ve materyalleri kullanmanın önemini üstlenmelidir. Çünkü o, toplumsal farkındalığın gelişimini üstlenmesi ve yeni vizyonlar sunması gereken vizyoner bireydir. Yeni malzemelerin özelliklerini ve bunlarla başa çıkma ve onları kullanma tekniklerini keşfetme yeteneği sayesinde mimar, toplumların yeni ihtiyaçlarını karşılayabilir. Çadircı, mimarlık üretim döngüsünün diyalektik süreçlere liderlik etmede ve toplumlarda estetik beğenin olgunlaşması ve gelişmesinde rol oynadığına inanıyordu. Geliştirdiği teori, bireyin iradesi ve arzusu ile sürekli gelişim arayışını takip etmektedir.

Çadircı'nın teorisini, bir mimarın tasarım sırasında güvenebileceği, çalışmaların ilkeleri ve temellerine göre değerlendirebileceği genel ve kapsamlı bir teori olarak değerlendiriyorum. Bu teori, sosyal ihtiyaçların faydalı, sembolik ve estetik işlevlerini takip eden, bu nedenle insan gereksinimlerinin fiziksel ve duygusal yönlerini kapsayan bir teoridir. Bunlar, toplumun teknolojisi ve teknik işleri ile etkileşime giren, teorisinin özgürlük ve değişim ile gelişme kabiliyetini içeren unsurlardır. Bu da, özgür birey ve yeteneği olan üçüncü kutuplaştırıcıyı, iradesini ve sürekli gelişmeye yönelik çabayı gerekli kılmıştır. Bu nedenle Çadircı, sosyal fenomenlerin açıklamasında durgunluğu reddeden, toplumun değişmesi ve gelişmesindeki insan kaderi ve iradesini dikkate alan ve deterministik bakışın dışına çıkabilen özgür bir kişinin örneğidir.

Son olarak diyebiliriz ki adırcı, kimliğine ve vatanına bağlı olan, sosyal çevresine saygı duyan, moderniteyi arzulayan ve bunun için sebatla çalışmış olan Iraklı bir mimardır.



KAYNAKÇA

Al-Kanani, Jabbar.(2020). " Irak Şenşili " .. orjinal geleneksel tasarımlara dönüş, al jazeera.

Al-Asaad, Anas. (2017). sanatçının gençliğinin "dışında" bir fotoğrafı. erişim tarihi, 05, 08, 2020 <https://almanassa.com/ar/story/5990>.

Al-Dabbagh, Ahmed. (2019). Irak'ta Abbasi mimarisi ... Kalan simge yapılar ve erişim tarihi, 15, 06, 2021 anıtlar. <https://www.noonpost.com/content/35356>.

Al-Jabri, Muhammed Hassan. (2019). Yerler ve anılar. erişim tarihi, 10, 07, 2020 <http://www.al-mashriq.net/inp/view.asp?ID=136031>.

Al-Mallak, Ahmed. (2021). Rıfat Çadırcı:10 bina ve arkasındaki hikayeler. erişim tarihi, 10, 06, 2021 <https://round-city.com/rifat-chadirji-10-buildings-and-the-stories-behind-them/>.

Al-Mayahi, Fadel. (2018). Kербela'daki Al-Akheider Sarayı. erişim tarihi, 10, 11, 2020 <https://m.annabaa.org/arabic/variety/14327>.

Al-Qassab, Saad. (2016). Rıfat Çadırcı. *Al-Arrab*. 10910, 27 08 2016, s. 24.

Al-Sultani, Halid. (2006). Sekseninci Rıfat Çadırcı: Önce modernite ... Her zaman modernite. *sivil Diyalog*. 1608.

Al-Taie, Najla. (2016). taq kasra. erişim tarihi, 10, 06, 2021 <https://www.arabstoday.net/search?searchword=%D8%B7%D8%A7%D9%82+%D9%83%D8%B3%D8%B1%D9%89>.

Alwani, Muhammed. (2020). William Morris ve zanaatçılık teorisinin gelişimi. erişim tarihi, 11, 03, 2021 <https://www.rowadalaamal.com>

Andraus, Halil. (2007). Marksizm bir insan felsefesidir. erişim tarihi, 17, 11, 2020 <https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=120132>.

Babil İnsani Çalışmalar Merkezi. (2017). *Hilla'daki geleneksel evlerin mimari tarzları*.

Bedran, Rasim. (2021). Rıfat Çadırcı ile İstasyonlar. erişim tarihi, 08, 06, 2021 <https://round-city.com/arabic-rasem-badran-pays-tribute-for-rifat-chadirji/>.

Çadırcı, Rıfat. (1991). *Al-Ukhaidir ve Kristal Saray*. Bağdat : Dar Al-Mada Kültür ve Yayıncılık.

- Çadırcı, Rifat.** (2001). *Arif Ağanın Evindeki Oturma Makamı*. Beyrut : Riad Al Rayyes Kitaplar ve Yayıncılık.
- Çadırcı, Rifat.** (2006). *Diyalektik Mimarinin Nedenselliği Üzerine*. Beyrut : Arap Birliği Araştırmaları Merkezi.
- Çadırcı, Rifat.** (2013). *Estetiğin İnsan Zihnindeki Tanımı*. Beyrut : Arap Birliği Araştırmaları Merkezi.
- Çadırcı, Rifat.** (2003). *İki Karanlık Arasında Bir Duvar*. Beyrut : Saqi Yayıncılar.
- Çadırcı, Rifat.** (2014). *İnsan uygarlığında mimarlığın rolü*. Beyrut : Arap Birliği Araştırmaları Merkezi.
- Çadırcı, Rifat.** (1995). *Sanat ve Mimarinin Yapısı Üzerine Bir Diyalog*. Beyrut : Riad El Rayyes Kitaplar ve Yayıncılık.
- Çadırcı, Rifat.** (1985). *Taha Caddesi ve Hammersmith*. Beyrut : Arap Araştırma Vakfı.
- Çadırcı, Rifat.** (2014). *Iraqoon - Rifat Chadirgi*. [röp.] Ricardo Karam. *Iraqoon* s.l.. erişim tarihi, 27, 10, 2020 : <https://www.youtube.com/watch?v=31bxM1c5Xgo>.
- Craven, Jackie.** (2021). William Morris'in biyografisi. <https://eferrit.com/>.
- England, Richard.** (2021). Rifat çadırcı, Tribute. erişim tarihi, 08, 06, 2021 <https://round-city.com/rifat-chadirji-foreword/>.
- Snider, Colin M.** (2012). *Get to Know a Brazilian – Oscar Niemeyer*. Americas South and North.
- Hadid, Zaha.** (2014). *Wara'a Al Woojooh - Zaha Hadid*. [röp.] Ricardo Karam. s.l. : erişim tarihi, 25, 06, 2021 https://www.youtube.com/watch?v=Av__gx3i8vc&t=1345s.
- Matar, Raed Jaafar.** (2018). *Ahmet Muhtar İbrahim .. Irak'ın ilk mimarı*.
- Al-Lami, Ayat Adel.** (2018). *Miras ... yok olma tehlikesiyle karşı karşıya! azzaman*.
- Tufayli, Fadi.** (2020). *Rifat Çadırcı son sohbette*. Al mahawer.
- Ell-Asadi, Asaad.** (2020). *Rifat Çadırcı'nın ayrılışı*. alaraby.
- Kazım, şakib.** (2014). *Rifat Kamel Çadırcı (Bir Baba Portresi)*. Zaman.

şarara, Balkis. (2009). Anıt 14 Temmuz. erişim tarihi, 25, 01, 2021

<https://ar.irakipedia.org/wiki/33/%D9%86%D8%B5%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B1%D9%8A%D8%A9>.

Sultani, Halid. (2021). Bir meslek olarak mimarlık. erişim tarihi, 14, 06, 2021

<https://elaph.com/Web/ElaphLiterature/2005/6/69825.html>.

Vâli, Tarık. (2012). Rıfat Çadircı'nın kitaplarında "mimarlığın diyalektiği" teorisi hakkında bir okuma. erişim tarihi, 03, 09, 2020

<https://walycenterjournal.wordpress.com>.

Url-1 < <https://www.arab48.com> > erişim tarihi 11.04.2020

Url-2 < <https://www.tamayouz-award.com> >, erişim tarihi 27.08.2020

Url-3 < <https://almadapaper.net/view.php?cat=91415> >, erişim tarihi 27.11.2020

Url-4 < https://www.marefa.org/%D8%AC%D9%88%D8%A7%D8%AF_%D8%B3%D9%84%D9%8A%D9%85 >, erişim tarihi 27.11.2020

Url-5 < <https://eferrit.com/%D8%B3%D9%8A%D8%B1%D8%A9-%D9%88%D9%84%D9%8A%D8%A7%D9%85%D9%85%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%B3/#> >, erişim tarihi 13.03.2021

Url-6 < [https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/William-Morris/184241/Silla-de-William-Morris,-tapizada-entapicer%C3%ADa-de-lana-&39;Bird&39;-original,-c.1870-\(madera-ebonizada\).html](https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/William-Morris/184241/Silla-de-William-Morris,-tapizada-entapicer%C3%ADa-de-lana-&39;Bird&39;-original,-c.1870-(madera-ebonizada).html) >, erişim tarihi 15.03.2021

Url-7 < <https://m.facebook.com/Baghdad1/photos/pb.70081687667.-2207520000.1459785584./10154271897122668/?type=3&source=43> >, erişim tarihi 15.01.2020

Url-8 < <https://www.facebook.com/7arch2020/> >, erişim tarihi 24.03.2021

Url-9 < <https://www.alrasheedmedia.com/2020/08/02/278735/> >, erişim tarihi 05.05.2021

Url-10 < <https://fabforgottennobility.tumblr.com/post/139104423798/aliirq-baghdad-iraq-1969-by-ferdinando,2016> >, erişim tarihi 05.05.2021

Url-11 < (<http://cdn10.bonah.org/wp-content/uploads/2015/06/23-1024x768.jpg>) >, erişim tarihi 25.04.2021

Url-12 < (<https://fabforgottenobility.tumblr.com/post/139104423798/aliirq-baghdad-iraq-1969-by-ferdinando>, 2016) >, erişim tarihi 25.05.2021

Url-13 < (<http://365bubbles.blogspot.com/> ,2017) >, erişim tarihi 28.05.2021

Url-14 < (<https://alarab.co.uk/%D8%B1%D9%81%D8%B9%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%A7%D8%AF%D8%B1%D8%AC%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AE%D9%84%D9%81-%D9%84%D8%A7-%D9%8A%D8%B9%D9%8A%D8%AF-%D8%A5%D8%B9%D9%85%D8%A7%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%AE%D8%B1%D8%A7%D8%A8>) >, erişim tarihi 11.12.2020

Url-15 < (<https://www.tamayouz-award.com/news/-20151> ,2015) >, erişim tarihi 20.12.2020