



Farkas Molnár ve Semih Rüstem'in Erken Dönem Konutları-Bauhaus ve KURI İlkeleri Doğrultusunda Bir İnceleme

Early Houses Designed By Farkas Molnár and Semih Rüstem: An Examination Based on Bauhaus and KURI Principles

Duygu SABAN

ÖZ

Bu çalışma 1922'de Bauhaus Weimar'da kurulmuş ve yayınladıkları manifesto ile adından söz ettirmiş olan KURI grubu üyesi Semih Rüstem ve Farkas Molnár'ın erken dönem tasarımlarına odaklanmaktadır. Çalışmanın amacı her iki mimarın erken dönem konutlarını Bauhaus ve KURI ilkeleri doğrultusunda tasarlayıp tasarlamadıklarını sorgulamaktır. Bu amaçla mimarların 1930 ve 1932 yılları arasında inşa edilmiş olan ikişer konut projesi seçilmiş ve iki aşamalı bir inceleme yapılmıştır. İlk olarak konutların mekânsal organizasyonu, tasarlanan mekânlar ve birbiriyle ilişkileri bağlamında irdelenmiş, ikinci aşamada ise konutların zemin kat planları ve kütle tasarımları biçim grameri yöntemiyle analiz edilmiştir. Yapılan inceleme sonucunda Semih Rüstem ve Farkas Molnár'ın konut tasarımlarında ortak önceliklerinin olduğu, tasarımlarının yaratıcı, elemanlar arasında uyum gözetilen ve dışa vurumcu bir anlayış sergilediği söylenebilir. Bauhaus Weimar'ın ilkeleriyle paralellik gösterdiği düşünülen bu anlayış, aynı zamanda konutların akılcı, fonksiyonel ve süslemeden uzak iç ve dış tasarımlarıyla ortaya konulmuştur. İncelenen konutların geometrik kütle tasarımının ise KURI manifestosundaki ilkelerle uyumlu olduğu savunulabilir.

Anahtar sözcükler: Bauhaus; Farkas Molnár; KURI Grubu; Semih Rüstem.

ABSTRACT

This study focuses on early works of Semih Rüstem and Farkas Molnár, who were both members of a group called KURI (an acronym for constructive, utilitarian, rational, international), which was established at Bauhaus in Weimar, Germany, in 1922. Two house projects of each architect, built between 1930 and 1932, were selected and evaluated according to Bauhaus and KURI principles. The assessment comprised two stages: first, the spatial organization of the house was analyzed, and second, a shape grammar examination of the ground floor and the mass of the buildings was performed to comprehensively reveal the design principles of the architects. It was evident that Semih Rüstem and Farkas Molnár had common priorities in terms of house design, and that their designs were creative, harmonious in terms of elements, and expressionist, which is consistent with Bauhaus principles. Furthermore, the functional and rational planning of the houses, as well as the exterior and interior designs with a deliberate lack of ornamentation, and the use of geometric shapes, demonstrate that both architects produced work that observed the principles stated in the KURI manifesto. The study further revealed that Semih Rüstem was arguably also inspired by the spatial organization and facades of traditional Turkish houses.

Keywords: Bauhaus; Farkas Molnár; KURI; Semih Rüstem.

Çukurova Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Adana.

Başvuru tarihi: 25 January 2017 - Kabul tarihi: 26 November 2017

İletişim: Duygu SABAN. **e-posta:** duygu@saban.com

© 2018 Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi - © 2018 Yıldız Technical University, Faculty of Architecture

Giriş

19. Yüzyıl'da değişen toplumsal, sınıfsal ve ekonomik yapı, sanat alanında yeni düşüncelerin, yeni ideallerin ortaya çıkmasına neden olmuş, geçmişin gelenekleriyle tüm bağlarını koparmış ve o ana kadar hayal edilmemiş olanı yapmaya çalışan sanatçılar özgün tasarımları ve fikirleriyle değişen ortama hem katkı sağlamış hem de onu dönüştürmüştür. Mimarlık alanında, 19. Yüzyılın sonunda başlayarak 20. Yüzyılın ortalarına kadar Arts and Crafts, Art Nouveau, Organik Mimarlık, Fütürist Mimarlık, De Stijl ve Modernizm gibi yeni akımlar ortaya çıkmış, o zamana kadar yoğun biçimde kullanılan süsleme motifleri reddedilerek, bina tasarımı fonksiyon açısından ele alınmaya başlanmıştır (Gombich, 1984, s. 442-443). Bu anlayışın yaygınlaşmasında en önemli rolün ilkeleri, programı, eğitim sistemi, öğretmenleri ve farklı coğrafyalardan gelen öğrencileriyle Bauhaus Okulu'na ait olduğu savunulabilir.

Walter Gropius ve arkadaşları tarafından 1919 yılında, sanat alanındaki akademik eğitime alternatif olma iddiasıyla Weimar'da kurulan Bauhaus'ta, öğrencileri hem tasarımcı hem de zanaatkar olarak eğiterek, onları kolektif takım çalışmasının demokratik yapısıyla aşılacak düşüncesinin benimsendiği görülür (Kostof, 1995, s. 702). Gropius'un mimarlar ve diğer tasarımcılar arasında herkes için bir üslup (stil) geliştirmenin yolunu açacak bir köprü oluşturma fikri doğrultusunda, öğrencilerin mümkün olduğunca fazla oranda ve eş zamanlı olarak diğer yaratıcı sanatlarla ilişki kurmasına dayalı bir eğitim sistemi geliştirilmiştir. Paul Klee ve Wassily Kandinsky gibi soyut sanatçıların Bauhaus çatı-

sı altına davet edilmesiyle (Pevsner, 1995, s. 201), okulun özgün eğitim sistemi şekillenmiş, hatta özgür bir şekilde çalışmak için Bauhaus'u tercih eden ressamların (Şekil 1) (Bilgin, 2014, s. 104), yaratıcı ve deneysel eğitim sürecinde Ludwig Mies van der Rohe ve Walter Gropius gibi mimarlardan daha önemli bir rol üstlendiği iddia edilmiştir (Antoniades, 1992, s. 256).

1919'da yayınlanan Staatliches Bauhaus'un programında: "yaratıcı hayal gücünün temel kaynağının zanaat becerisinde yattığı, zanaatçı ve sanatçı arasında sınıf ayrımının olmadığı yeni bir zanaatçı loncası kurmak gerektiği ifade edilerek; mimarlık, heykel ve resmi tek bir bütün olarak kucaklayacak ve bir gün bir milyon işçinin ellerinde yeni bir inancın kristal simgesi gibi göğe doğru uzanacak olan, geleceğin yeni yapısını hep birlikte arzulamak, kavramak ve yaratmak" hedefi gösterilmiştir (Conrads, 1991, s. 36). Programda sanatla zanaatın uyumunda güdülen amaç; sanat eserinde teori ve pratiği ayrılmaz hale getirmek (Özer, 1986, s. 171), bir başka deyişle söz konusu eserin tasarlanma ve imal edilme safhalarını bölünmez bir bütün olarak görmek olarak aktarılmaktadır. Bu amaçla öğretim programı üç aşamadan oluşmuş, temel tasarım ve zanaat eğitimi, resim ve çizim eğitimi ile bilim ve kuram eğitimi bütünleşik olarak ele alınmış, zanaat eğitimi her öğrenci için zorunlu tutulmuştur.

Bauhaus'un Weimar'da geçen ilk döneminde mimarlık eğitiminin programa dâhil edilmemiş olması, belirlenen hedeflerin tam olarak yerine getirilemediğini göstermektedir. 1920 yılının Mayıs ayında Adolf Meyer'in başkanlığında



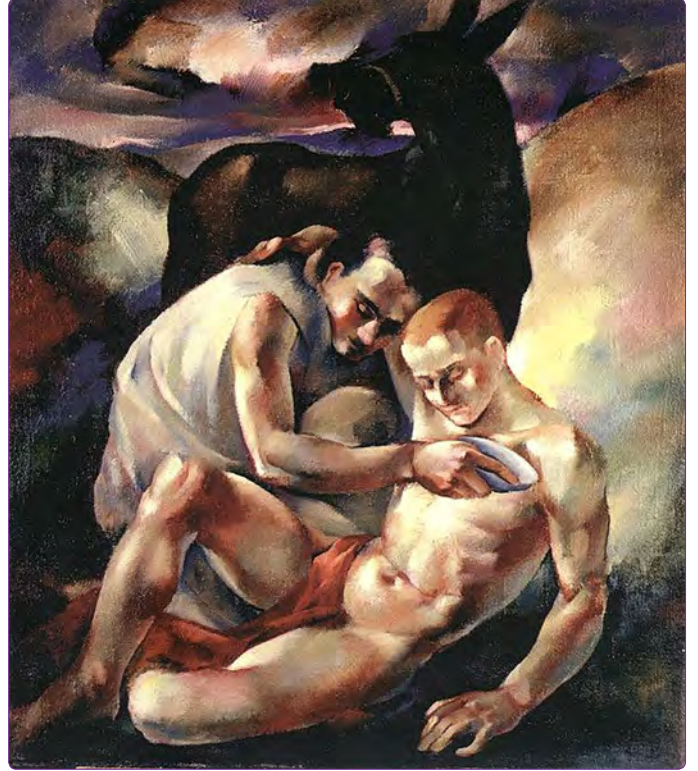
Şekil 1. Bauhaus ustaları Dessau'daki Bauhaus binasının çatısında (soldan sağa Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl ve Oskar Schlemmer (www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/48_1919_1933, Erişim Tarihi 24.01.2017).

mimarlık programı kurulmuş olsa da kısa süre sonra kapatılmış ve öğrencilerin eğitimlerini tamamlayarak mimar diploması almaları 1927 yılında Mimarlık Bölümü kurulana kadar söz konusu olmamıştır (Droste, 1998, s. 42, 135). Ancak bu durum Bauhaus Weimar'a gelmeyi tercih eden öğrenciler için bir engel oluşturmamıştır. Almanca konuşulan ülkelerden gelen gençlerin çoğu Yahudi kökenli, Viyana'da ortaöğretimlerini tamamlamış ve Johannes Itten'in taraftarları iken, Macar, Sırp ya da diğer milletlerden olan öğrencilerin çoğu politik nedenlerden ziyade Bauhaus'taki eğitimden yararlanma arzularıyla gelen gençlerdir (Bajkay, 2005, s. 71). Bauhaus'un Dessau'da ve Berlin'de geçen yıllarında da öğrenci çeşitliliği devam etmiş, hatta Türkiye ile birlikte Japonya ve diğer Asya ülkelerinden de eğitim amaçlı gelenler olmuştur (Yamawaki, 1985, s. 64).

Bauhaus'un, bireysel yaratıcılık açısından yüksek, bunun yanında sosyal kaygıların daha az gündeme geldiği ve farklılıkların "kozmetik" bir uyum barındırdığı ortamının Weimar'da gerçekleştiği ifade edilmektedir (Droste, 1998, s. 51). Eğitimle öğrenciler arasındaki usta-çırak ilişkisinin belirleyici faktör olduğu Weimar döneminde, 1921-1922 yıllarında görev alarak 'De Stijl' kursu açan Theo van Doesburg öğrencilerin yeni bakış açıları edinmelerine özellikle katkı sağlamıştır. Piet Mondrian'la birlikte kurucularından olduğu De Stijl öğretisinde sanatın, hayatın doğa-zekâ, dişi-erkek, negatif-pozitif, statik-dinamik, yatay-dikey gibi zıtlıklarını uzlaştırması gerektiğini ifade ederek, sanatsal yaratının asal elemanlarının dik açı ile siyah, beyaz ve gri ile tamamlanmış üç ana renk olduğu savunulmuştur (Van Doesburg, 1968, s. 49). Van Doesburg'un Bauhaus'taki eğitim sistemine yönelik ciddi eleştirileri de olmuş, özellikle disiplin eksikliğini eleştiren Van Doesburg bütüncül bir mekân, form ve renk arayışı olmadığını ifade etmiştir (Droste, 1998, s. 54). Van Doesburg'un kişiliğine ve öğretisine hayranlık duyan ve Bauhaus'un özgür ortamından yararlanan bir grup öğrenci KURI grubunu kurarak, yayınladıkları manifesto vasıtasıyla sanat ve mimarlığın geleceği konusundaki fikirlerini ve eğitim sistemi hakkındaki eleştirilerini dile getirmişlerdir.

KURI Grubu

KURI grubunun kurucusu Macar öğrenci Farkas Molnár'dır. Grubun üyeleri arasında Molnár'ın Macar arkadaşları Henrik Stefan (Şekil 2), Hugo Johann ve Andor Weininger ile birlikte onlarla daha önce Budapeşte'de sergi hazırlamış olan Hırvat sanatçı Ludwig Cacinovic, Marcel Breuer'in atölye komşusu Kurt Schmidt'in (Şekil 3) de aralarında olduğu, daha sonra fotoğraf sanatçısı olan Walter Herzger, Paul Heberer, Otto Kahler, Franz Hessler, Walter Menzel ve Otto Umbehr'den oluşan Alman öğrenciler, Çek Cumhuriyetinden Heinrich Koch ve R. Kossnik, daha sonra İngiltere'de çalışan Avusturyalı Georg Teltscher, Estonya'dan Rudolf Paris ve Türkiye'den Semih Rüstem



Şekil 2. Henrik Stefan'ın 1920 yılında yapılmış olduğu yağlı boya "Good Samaritan" tablosu (<http://www.oceansbridge.co.uk/oil-paintings/product/2903/samaritanthegood> samaritanc1920, Erişim Tarihi 24.01.2017).



Şekil 3. Kurt Schmidt'in öğrencilik dönemine ait bir ahşap rölyef çalışması (Siebenbrodt, M. ve Schöbe. L., 2012, s. 228).

bulunmaktadır (Şekil 4 ve 5) (Bajkay, 2005, s. 73). Grubu oluşturan öğrencilerden sadece Farkas Molnár ve Semih Rüstem mimarlık öğrencileridir.



Şekil 4. KURI grubunun Peter Keller tarafından hazırlanmış olan logosu (Bajkay, 2010b, s. 191).



Şekil 5. KURI grubunun Andor Weininger tarafından hazırlanmış olan logosu (Bajkay, 2010b, s. 191).

KURI grubu adını dört kelimenin (Konstrüktiv, Utilitar, Rationelle, International) baş harflerinden almış (Şekil 4), mimarlığı insanoğlunun yaratımının en üst seviyesi olarak betimlemiş ve Analiz ile Sentez bölümlerinden oluşan

manifestolarında, düzenin rastlantısızın yerini alacağını savunmuşlardır. 1923 yılında Macarca olarak Út dergisinde de yayınlanmış olan KURI manifestosu şöyledir (KURI, 1923, s. 1-2):

KURI Manifestosu

I. ANALİZ

1. Analiz süreci (ayırışma ve parçalanma) sentezden önce gelmeli.

2. Sanat yolunu buldu: doğadan (miras alınan stil ve formlar ayrı ayrı) çeşitli "izm"ler yoluyla, şöyle ki:

a) İzlenimcilik renk ve çizgileri analiz etti

b) Gelecekçilik hareket ve zamanı analiz etti

MARINETTI-BOCCIONI

c) Dışavurumculuk duygunun asal elemanını analiz etti

KANDINSKY-KLEE

d) Dada, analiz yöntemi olarak yıkımı aldı

TZARA- SCWITTERS

e) Kübizm, kütle ve mekân problemleri yoluyla madde ve geometrik şekillere ulaştı

PICASSO-OZENFANT

f) Asal şekiller ve asal yapısalci ideolojiye doğru Rus yapılandırmacılığı oluştu

MALEVICH, LISSITZKY

g) Weimar Bauhaus'u yapım fikri ve zanaat alanında çalışma aracılığıyla yeni moral sağladı

GROPIUS, ALBERT

h) Hollandalı Stijl yatay ve dikey stilistik süslemeler kullandı

Van DOESBURG, HUSZÁR

3. Sonuç olarak, analitik süreç geometrik planlara ve uzaysal şekillere, gökkuşağı renklerine ve siyah-beyaz ölçeğe ulaştırdı.

4. Bu elemanlar daha fazla bölünemezler. Sonuçta analiz aşılması gereken zamanların delilidir.

5. (Arama, belirleme ve sınıflandırma aktiviteleri de bu yolla 19. Yüzyılın bilimsel başarılarını karakterize eder).

6. Sonuçta, uygulamalı bilimler yoluyla 20. Yüzyıl'a ulaşıldı (teknoloji, sosyoloji, tıp).

II. SENTEZ

7. Sanat eğer bunlar yeterli bir bütünlükte oluşursa değerli olur; Sentezde.

8. Sanatın bütünlüğü, insan yaratımının en üst derecesi, mimarlıktır.

9. Tahrip edilmiş doğanın yaratıcısı insanoğlunun isteğine göre birleştirilen taş, beton, demir, cam ve ahşapta Sentez vardır, analiz edilmiş mekân geometrik kurallar doğrultusunda yapılandırılır.

10. Bu zamana kadar ki ifadeci sanat pasifti, insanın yeni faydacı fikirlerinin gerçekleştirilmesi aktif.

11. Sübjektif ütopyanın peşinde koşmak yerine, duymusal idealler (etik ve estetik), gerçek malzemeyle (dokunulabilir) objeler üretmek akılcıdır.

12. Bütün dünya yeni binalar arzu etmektedir, bize göre her yerde çelik binalar ve kuleler gökyüzüne uzanacaktır. Tüm insanların yaratıcı oğullarının isteğiyle, bu yüzden (mimarlık) uluslararasıdır.

13. KURI'nin vurguladığı mimari fikir önemlidir, çünkü sanat formunun kelime oyununa ve çıkarıcı girişimciliğe gömüldüğü korkusu vardır.

14. Bu nedenle, pratik olarak yeni binaların inşa edilmesi gerekmektedir.

15. Bina üç bölümden oluşur: a) gerekli-ekonomik, b) strüktürel-matematiksel, c) düşünsel içerik.

16. Bu üç faktör binanın asal deseninde aynı geometrik bütünlükte ifade edilmelidir.

17. Bu terim (asal desen) bütünün ve bütün parçaların karakterini belirlemelidir.

18. Binanın malzemesi, strüktürü, şekli, rengi ve ritmi parçaların da detayda şeklini, rengini, malzemesini ve ritmini belirler.

19. Böylece resim, heykel ve uygulamalı sanatlar gibi mimariyi oluşturan bağlantılı parçaları tanırız.

20. Bu bağlamda sanat özgürdür ve amacı olan ifadeci mekân sonsuzdur.

21. Tüm bunları ifade etmek için KURI kavramını sunuyoruz.

22. KURI teknolojik gelişmelerle sanatı birleştirir.

23. Bu suretle mekanik resmimiz, hareketli heykelimiz ve tüm bunların sonucunda; mekân ve şekil değiştiren mimarimiz olacak.

24. Bu hareket nihayet bugüne kadar takdim edilmeyen durgun sanatçıların içindeki gücü ortaya çıkaracaktır.

25. Düzen "rastlantısal"ın yerini alacak.

Dekoratif ve ifadecinin yerine

Yapısal

Faydalı

Akılcı

Uluslararası

Güzel ideolojisinin yerine KURI.

Bir ve bölünemez dünya fikri.

KURI

Çok yaşa yeni küp:

Dünya-KURI'nin ilk kübik evi.

KURI

Weimar, 1922 XII

Farkas Molnár, Henrik Stefan, Hugo Johann, Andor Weininger (Macaristan), Kurt Schmidt, Otto Umbehrr, Paul Heberer, Walter Menzel, Walter Herzger, Frahm Hessler, Otto Kähler (Almanya); Heinrich Koch, R. Kossnik (Czechoslovakia); Georg Teltscher (Avusturya), Rudolf Paris (Estonya); Semih Rüstem (Türkiye), L. Cacinovic.¹

KURI manifestosu 1910'da İtalyan Fütüristlerin yayınladığı ilk manifestodan (Wolf, 2006, s. 12) sonra sayısı giderek artan manifestolardandır ve Bauhaus'un içindeki öğrenciler tarafından yayınlanan tek manifesto değildir; ancak ilkelerinin açık bir şekilde Bauhaus'un Weimar'da geçen ilk döneminin sona erdiğini gösterdiği savunulmaktadır (Droste, 1998, s. 51). Bauhaus Weimar'ın kuruluş manifestosunda Walter Gropius'un sıkı bir çalışma disiplini doğrultusunda yaratıcılığa ve bireysel özgürlüklere öncelik verileceğini, mimar, ressam ve heykeltıraş tüm ustalar ve öğrencilerin işbirliği ile tüm bileşenlerin uyumunu başarmayı hedeflediğini ifade ettiği düşünüldüğünde (Conrads, 1991, s. 37), bu hedefler özellikle Weimar dönemini betimleyen ilkeler olarak kabul edilebilir. Ancak özellikle eğitimcilerden bazılarının ilkelerden uzaklaştığını dile getirmesinin ardından KURI grubunun manifestoyla ortaya çıkışı ve özellikle içeriden gelen diğer eleştiriler (Forgács, 1991, s. 63-82) Walter Gropius'un Bauhaus için ortaya attığı ilkelerde değişikliğe yol açmış, 1919'da "Sanat ve Zanaat-yeni uyum" olarak lanse edilen Bauhaus "motto"su, 1923 itibarıyla yine Gropius tarafından "Sanat ve teknoloji-yeni uyum" olarak değiştirilmiştir (Droste, 1998, s. 58). Buna ilave olarak KURI manifestosunun Rus Konstrüktivizminden ve De Stijl hareketinden etkilenecek oluşturulduğu (Wendermann, 2008, s. 378) ve Johannes Itten'in ayrılmasından sonra tanınmamış bir Macar usta olan László Moholy-Nagy'nin Gropius tarafından davet edilmesine neden olduğu da ifade edilmektedir (Bajkay, 2005, s. 73).

Bu çalışmada KURI Grubu'nun iki mimar üyesi tarafından Bauhaus öğretisinin ve özellikle KURI manifestosundaki ilkelerin ne ölçüde gerçekleştirildiğini sorgulamak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda Macar öğrenci Farkas Molnár ile Türk öğrenci Semih Rüstem Temel'in günümüze ulaşmış olan müstakil konutları seçilerek, yapıların kat planları ve kütle tasarımları biçim grameri yöntemiyle analiz edilmiştir.

Farkas Molnár ve Semih Rüstem

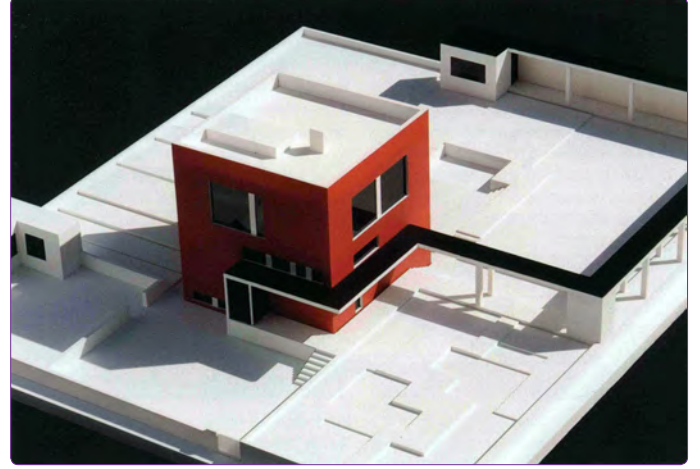
Farkas Molnár (Şekil 6) 1915'te Budapeşte Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümündeki eğitimini yarım bırakmış (Bajkay, 2010a, s. 13-14), mimarlık eğitimine 1916 yılının güz döneminde Budapeşte Teknik Üniversitesinde başlamış, 1921 yılında ise o sırada Gropius'un ofisinde çalışan Macar mimar Alfréd Forbát'ın davetiyle Bauhaus Weimar'a kayıt yaptırmıştır. Molnár, Bauhaus Weimar'daki yıllarında

¹ (Bajkay, 2010a, s. 45-50), kitapta Balázs Sinkovits tarafından hazırlanmış olan İngilizce metin yazar tarafından Türkçeye çevrilmiştir.



Şekil 6. Farkas Molnár'ın fotoğrafı (Otto, 1987, s. 12).

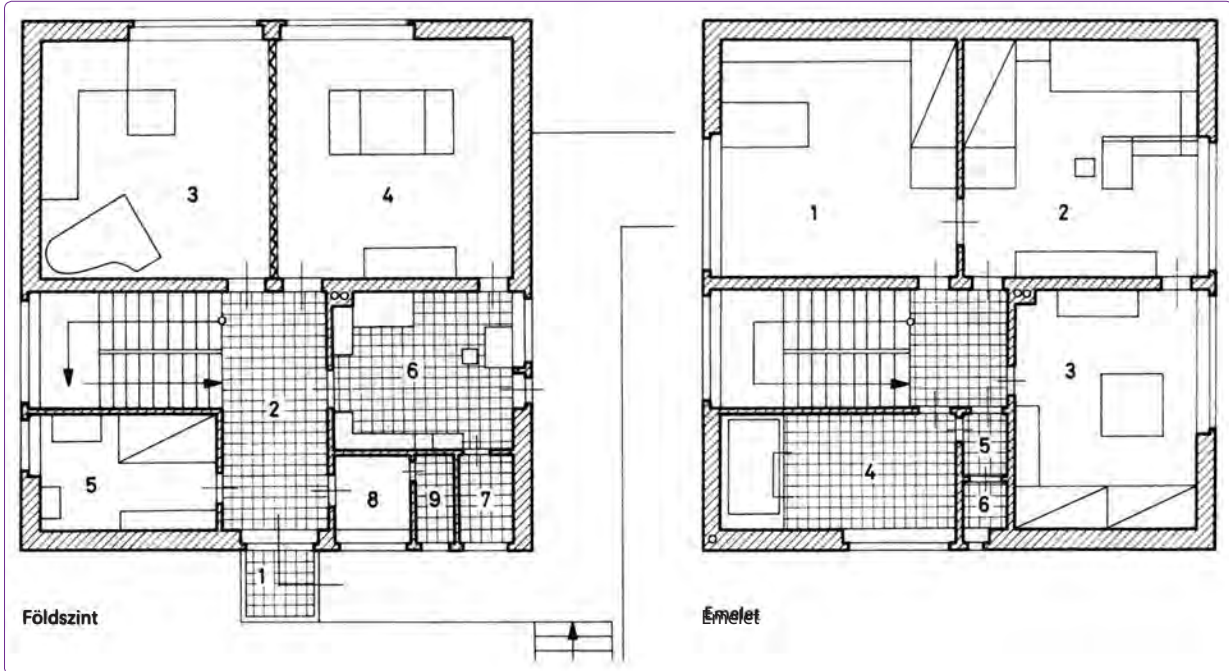
resim ve grafik tasarımı alanında dikkat çekici çalışmalar yapmış, Walter Gropius ve Hannes Meyer'in birlikte yürüttüğü mimarlık bürosunda çalışmış (Rosch, 2010, s. 116),



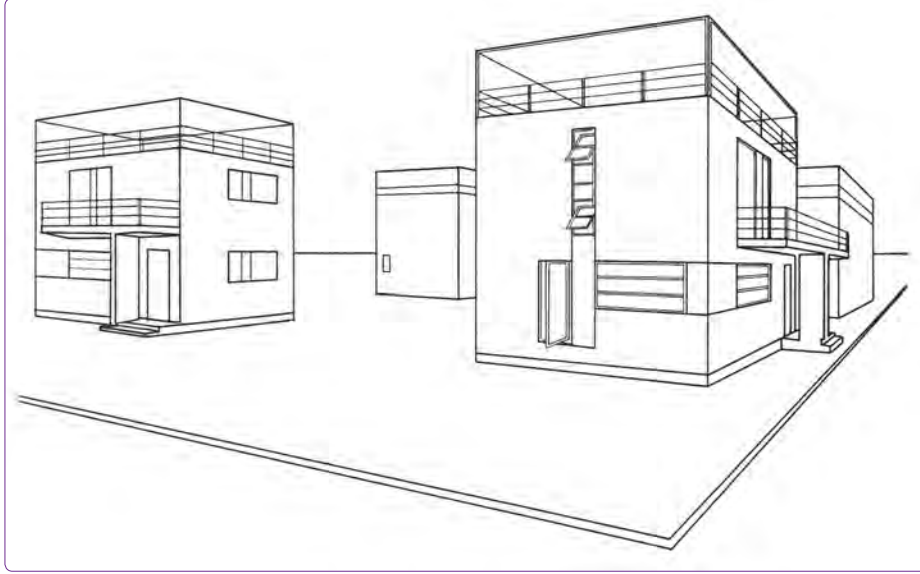
Şekil 7. Kızıl Küp Ev maket fotoğrafı (Bajkay, 2010b, s. 105).

1924 yılında Bauhaus'taki öğretmenlerden (ustalardan) birisi olmuştur.

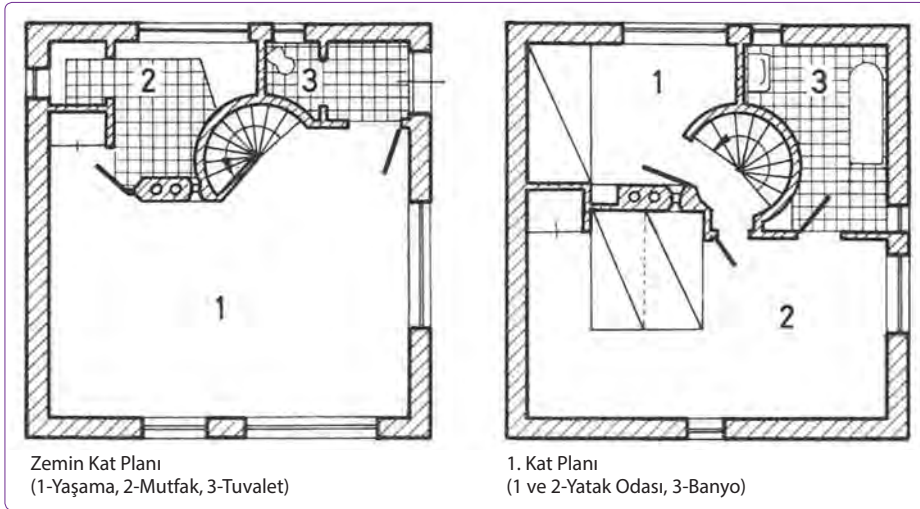
Molnár öğrenciliği sırasında kübik form kullanarak, 10 metreye 10 metre boyutlarındaki Kızıl Küp Evi (Şekil 7 ve 8) ve 6 metreye 6 metre boyutlarındaki "Dünyanın ilk KURI Kübik Evi" ni (Şekil 9 ve 10) tasarlamıştır. Kızıl Küp Ev'in plan organizasyonunda kare form dörde bölünerek mekânlar organize edilmeye çalışılmış, cephelerde asimetrik dolu-boş oranlarıyla hareketlilik yaratılmıştır. Planlarında acemiliğin görüldüğü yapının cephelerinde De Stijl ilkelerinin başarılı şekilde uygulandığı, kırmızı kütlelerin, beyaz pencere çerçevelerinin ve siyah bant saçakların Molnár'ın dışavurumcu yaklaşımını yansıttığı savunulmaktadır (Rosch, 2010, s. 118). "Dünyanın ilk KURI Kübik Evi"nde ise yine küp formu,



Şekil 8. Kızıl Küp Ev Planlar (Otto, 1987, s. 13).



Şekil 9. "Dünyanın ilk Kübik Evi" perspektif çizimi (Otto, 1987, s. 15).



Şekil 10. Dünyanın ilk kübik evi planlar (Otto, 1987, s. 15) (Mekân isimleri yazar tarafından eklenmiştir).

içine dairesel bir merdiven yerleştirerek bölünmüş, Kızıl Küp Ev ile karşılaştırıldığında daha esnek olan tasarımda dolaşım alanı azaltılmıştır.

1898'de İstanbul'da dünyaya gelmiş olan Semih Rüstem ise (Şekil 11) Galatasaray Mekteb-i Sultanisinde 1911-1916 yılları arasında okuduktan sonra,² 1910'da Macaristan'da kurulan Turan Cemiyeti ile bağlantılı olarak İstanbul'da hizmet veren Tahsil-i Sanayi Cemiyeti'nin bursuyla Budapeşte'ye mimarlık eğitimi almaya gitmiştir. Öğrenciliği döneminde Gül Baba Türbesi'nin 1917 yılındaki durumunu gösteren plan ve kesitini çizerek Ernö Foerk tarafından yayınlanan "Török emlékek Magyarországbán" (Macaristan'daki Türk Anıtları) kitabına katkı yapmış (Gümüş, 2014, s. 228), Károly Kós'un "Sztambul" (İstanbul) kitabının için-

deki "Osmanlı-Türk Camii" başlıklı metni Osmanlıcaya çevirerek Dergâh dergisinde yayınlamıştır (Nuhoğlu, 2013, s. 88). Semih Rüstem'in aynı zamanda "Evler ve Apartmanlar" adıyla Hicri 1335 (Miladi 1921) tarihinde yayınlamış olan bir de kitabı bulunmaktadır.

Eğitimi tamamladıktan sonra İstanbul'a dönen Semih Rüstem, Güzel Sanatlar Akademisinde öğretmenlik yapmış (Soygeniş ve Eldem, 2005), 1934 ile 1937 yılları arasında Jansen planının uygulanması aşamasında Ankara Belediyesi imar müdürlüğü görevini yürütmüş (BCA, 15106/75-83; Tankut, 1993, s. 134, 168; Sayar, 1986, s. 47), yurt içinde yarışmalara katılmış,³ 1944 yılında Amerika'ya göç etmiş ve orada 1946 yılında vefat etmiştir.

² BOA, MF. MKT. 1211/58, 27/L/1333.

³ Cumhuriyet Gazetesi'nin 7 Nisan 1942 tarihli sayısında Samsun Şehri İmar Planı yarışmasında Semih Rüstem Temel'in projesinin ikincilik ödülü aldığı duyurulmuştur.



Şekil 11. Semih Rüstem'in 1920lerde çekilmiş aile fotoğrafı (Gümüş, 2015, s. 38).

Semih Rüstem ile Farkas Molnár 1916-1919 yılları arasında Budapeşte Teknik Üniversitesinde birlikte eğitim almıştır. İki mimar ayrıca Hollandalı sanatçı Theo van Doesburg tarafından organize edilerek 25-26 Eylül 1922'de Weimar'da gerçekleştirilen Dadaist ve Konstrüktivist Kongresi'nde bir araya gelmiş ve diğer arkadaşlarıyla birlikte Aralık 1922'de KURI grubunu kurarak –izm lerin eskidiğini ve sanat formlarının yeni senteziyle mimarinin oluşumunu savunan manifestolarını yayınlamışlardır (Bajkay, 2010a, s. 28).

Semih Rüstem ve Farkas Molnár'ın Seçilen Konutlarının Biçim Grameri Analizi

Bu çalışmada Farkas Molnár ve Semih Rüstem'in ele alınan konutlarının zemin kat planları ve kütle tasarımları George Stiny ve James Gips tarafından geliştirilmiş olan biçim grameri yöntemi ile analiz edilmiştir. Dilbilim alanında, dil-

deki türetici kuralların çözümlenmesi amacıyla kullanılan bu yöntem mimarlık, kent planlama ve bilgisayar programlama alanlarına uyarlanmış, mimaride hem mevcut üslubun ve oluşum kurallarının ortaya konmasında, hem de kurallar belirleyerek orijinal bir tasarım dilinin üretilmesinde kullanılagelmiştir.

Biçim grameri kavramı algoritmik yapıya sahip tasarım dillerinin tekrar eden özellikleri olduğu ve bu özelliklerin dilin kurallarını belirlediği kabulüne dayanmakta, bu yöntemle kuralların analizi yapılarak dilin kavranacağı ve yeni biçimler üretilbileceği savunulmaktadır (Stiny, 1980, s. 346). Biçim grameri analiz amaçlı kullanıldığında bir başlangıç biçimiyle başlar ve sözlü ya da grafiksel kurallar uygulanarak (Flemming, 1987) başlangıç biçiminden orijinal biçime nasıl ulaşıldığını açıklar. Orijinal bir tasarım dili üretilmesi amacıyla kullanıldığında ise yine başlangıç biçimine belirlenmiş olan kurallar uygulanarak birçok alternatif biçimin üretilmesi mümkün olmaktadır. 1980 ve 1990lı yıllarda Frank Lloyd Wright (Koning ve Eisenberg, 1981), Glenn Murcutt (Hanson ve Radford, 1986) ve Christopher Wren (Buelinckx, 1993) gibi mimarların çalışmalarını ve geleneksel Türk evlerini (Çağdaş, 1996) analiz etmek için kullanılan biçim grameri, iki boyutlu analizlerin yanında üç boyutlu kütle oluşumunu analiz eden çalışmalarda da kullanılmaktadır (Wojtowicz ve Fawcett, 1986; Şener ve Görgül, 2008). Buna ilave olarak, biçim grameri Leicester Üniversitesi Mühendislik Bölümü binası gibi tek yapı üzerinde, Frank Lloyd Wright'ın 11 adet kır evi üzerinde ya da Amasya Yalıboyu Evlerinde olduğu gibi 59 adet yapı üzerinde de uygulanmıştır (Güzceli, 2012).

Çalışma kapsamında karşılaştırma yapabilmek amacıyla boyut ve fonksiyon açısından benzer yapıların seçilmesine gayret edilmiş, literatür taraması sonucunda elde edilen belge ve bilgiler doğrultusunda her iki mimarın 1930-1932 yılları arasında tasarlanıp inşa edilmiş ikişer adet müstakil konut projesi ele alınmıştır. Seçilen yapı adedinin mimarlar tarafından tasarlanmış tüm konutların mimari dillerini ve mimarların tasarım anlayışını kavramada yeterli olmayacağı kabul edilmekle birlikte, Molnár ve Semih Rüstem'in meslek hayatlarının erken yıllarında ve aynı zaman diliminde benimsemiş oldukları mimari dili anlayabilmek ve aynı zamanda KURI manifestosundaki ilkelerin ne ölçüde gerçekleştirildiğini sorgulamak için biçim grameri analizinin uygun olduğu düşünülmüştür. Çalışmada yapıların zemin kat planları ile kütle biçimlenişi üzerine odaklanılarak iki aşamalı biçim grameri araştırması yapılmıştır.

Farkas Molnár'ın Peşte'de 1930-31 yılları arasında, Pál Ligeti ile birlikte Angyal Árpád için Bimbó Sokağında tasarladığı konut (Şekil 12) (Rosch, 2010, s. 144) dikdörtgen ve yarım dairenin birleştirilmesiyle oluşmuş bir plana sahiptir ve mekân kurgusunda sadelik dikkat çekmektedir (Tablo 1). Zemin katta giriş holü, tuvalet ve merdiven grup halinde ele alınmışken; mutfak, personel odası ve depo diğer grubu



Şekil 12. Bimbó Sokağı 75'teki konutun fotoğrafı (Rosch, 2010, s. 144).

oluşturmuş, salon ise yemek odasıyla birlikte diğer hacimlerin toplam yüzölçümünü karşılayacak şekilde tasarlanmıştır. Bu yapının plan şemasında Kızıl Küp Ev'in plan şemasında

olduğu gibi mekân oluşturulurken formu eşit parçalara bölme çabasının olması dikkat çekmektedir. Özellikle birinci katta açık bir şekilde görülen bu çaba zemin katta salona ilave olarak eklenen yarım daire formu ile bilinçli olarak bozulmuş, yapının cephesine hareket katılırken aynı zamanda birinci katta yatak odasına teras oluşturulmuştur.

Jenő Dálnoki-Kováts için Peşte'deki Lejtő Sokağında tasarlanmış olan konutta (Şekil 13) (Rosch, 2010, s. 156) da dikdörtgen ve yarım daire formunu kullanan Molnár, bu yapıda farklı olarak salonu yarım daire formun ilave edilmesiyle genişleterek vurguladığı gibi, merdivenkovasını da benzer şekilde yarım daire formu kullanarak belirgin hale getirmiştir. Mekân kurgusunda Bimbó Sokağındaki yapıdan farklı olarak gruplamaları çok net oluşturmamış, zemin katta salon ve yemek mekânına daha fazla yer ayırmış, merdivenkovası, personel odası, kiler ve tuvalet bir arada düşünülmüş, mutfak ise tezgâh ile ilişkilendirilerek günlük yemek mekânıyla birlikte ele alınmıştır. Yapının kütle organizasyonunda ise birbirine yakın iki dikdörtgen prizması kullanılmış, farklı yüksekliklerdeki bu dikdörtgen prizmalara

Tablo 1. Farkas Molnár'ın seçilen yapıları*

	Bimbó Sokağı 75	Lejtő Sokağı 2/A
Zemin Kat Planı		
1. Kat Planı		
1-Hol, 2- Salon, 3- Mutfak, 4-Tuvalet-Banyo, 5- Depo, 6- Personel, 7- Yatak Odası, 8- Teras, 9-Stüdyo		
Perspektif		

*Bimbó Sokağı 75 numaradaki konutun çizimleri Otto (1987, s. 15) ve Rosch (2010, s. 144), Lejtő Sokağı 2/A numaradaki konutun çizimleri Otto (1987, s. 16-17) ve Rosch (2010, s. 156-158) tarafından yayınlanmış olan çizim ve fotoğraflar esas alınarak yazar tarafından üretilmiştir.



Şekil 13. Lejtő Sokağı 2/A'daki konutun fotoğrafı (Otto, 1987, s. 22).

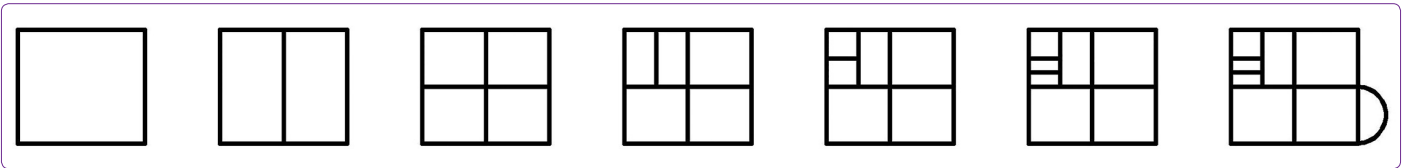
rı onlara eklenen yarım silindirik formlarla ayrıca hareketlendirilmiştir. Bu yapının Bimbó sokağındaki yapıyla karşılaştırıldığında daha karmaşık olduğu, ancak kütleli olarak sade bir okunabilirliği koruduğu söylenebilir.

Farkas Molnár'ın seçilen iki yapısının zemin katları biçim grameri ile analiz edildiğinde, her iki yapıda da aynı oranda dikdörtgenlerin ve yarım dairelerin kullanıldığı, mekânların başlangıç biçimi olan dikdörtgenin eşit olarak dörde bölünmesiyle oluşturulmaya başlandığı, servis amaçlı mekânların ve ıslak hacimlerin başlangıç biçiminin dörtte birinin önce iki eşit parçaya sonra da parçalardan birisinin daha küçük parçalara bölünmesiyle oluşturulduğu görülmektedir (Şekil

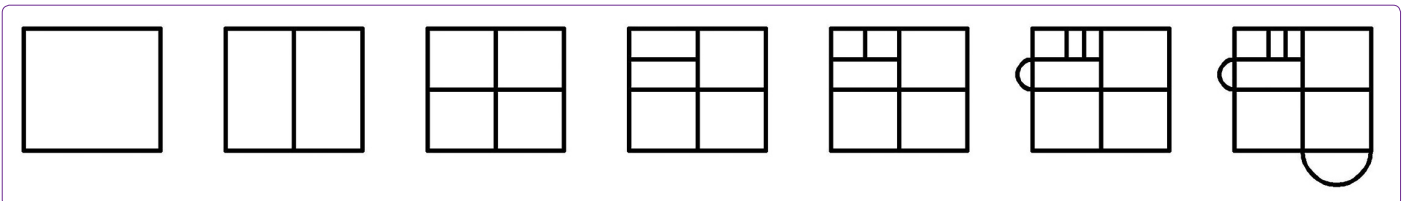
14 ve 15). Her iki yapıda da fonksiyona göre bölünmüş olan başlangıç biçimine yaşama mekânını genişletecek şekilde yarım daireler ilave edilmiş, Lejtő Sokağındaki yapıda ayrıca merdivenkovası yarım daire kullanılarak belirginleştirilmiştir.

Yapıların kütle organizasyonu üzerinde yapılan biçim grameri analizinde ise, zemin kat planındaki bölünmelerin üçüncü boyuta yansıtıldığı, planlarda başlangıç biçimi olan dikdörtgen asal form olarak algılanırken kütlede başlangıç biçiminin plandaki dikdörtgenin eşit dört parçasından birisi olarak belirlendiği ve Lejtő Sokağındaki konutta kütleli dikdörtgenler prizmasının farklı şekillerde bir araya getirilmesiyle oluşturulduğu görülmektedir (Şekil 16 ve 17). Buna ilave olarak, kütlelere birinci katta dikdörtgen formu balkonlar eklenerek hareket katılmıştır.

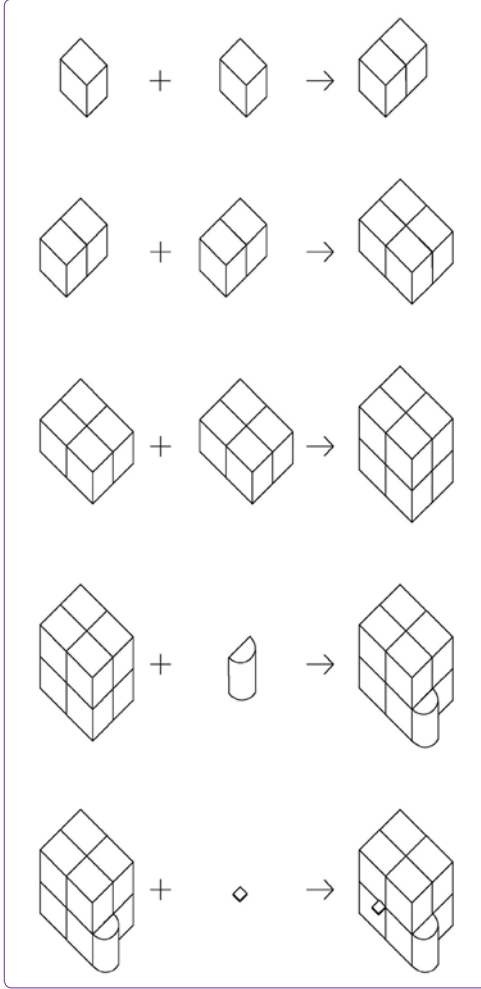
Semih Rüstem'in incelenen yapılarından ilki olan Sait Bey Evi'nde (Şekil 18) bodrum, zemin ve birinci kat olmak üzere üç katın bulunduğu ve bu katların çift kollu bir merdiven vasıtasıyla birbirine bağlandığı görülmektedir. Zemin katın plan organizasyonunda Molnár yapılarında olduğu gibi bölgeleme yapıldığı, mutfak, kiler ve personel odasının bir arada ele alındığı, yaşama, yemek ve çalışma odalarının aynı hole baktığı, tuvaletin ise kot farkı yaratılarak holden ayrıştırıldığı anlaşılmaktadır (Tablo 2). Mimarın "asri ihtiyaçlara cevap veren modern bir ev" olarak düşündüğünü ifade ettiği bu konutta (Anonim, 1932a, s. 205), yemek odası ile mutfak arasında daha dolaysız bir ilişki kurulmuş, köşe pencereleri yerleştirilerek ana mekânların bol ışık alması sağlanmıştır. Bu köşe pencereleri fonksiyonel olmanın yanında yapının kütlelerinde yatay ve düşey bantlar kullanılarak kendisini göstermiş, yapının en belirgin özelliği haline gelmiştir. Kütlelerinin Molnár yapılarına göre daha hareketli olduğu görülen yapıda, dikdörtgen form farklı boyutlarda ve yüksekliklerde kullanılarak yapının dinamik bir görünüm kazanması sağlanmış, orijinal çizimlerde olmamakla birlikte salonun üst katında oluşturulan ve birinci kattaki kullanılan terasa uygulama esnasında yarım daire formunda küçük bir balkon çıkıntısı ilave edilmiştir.



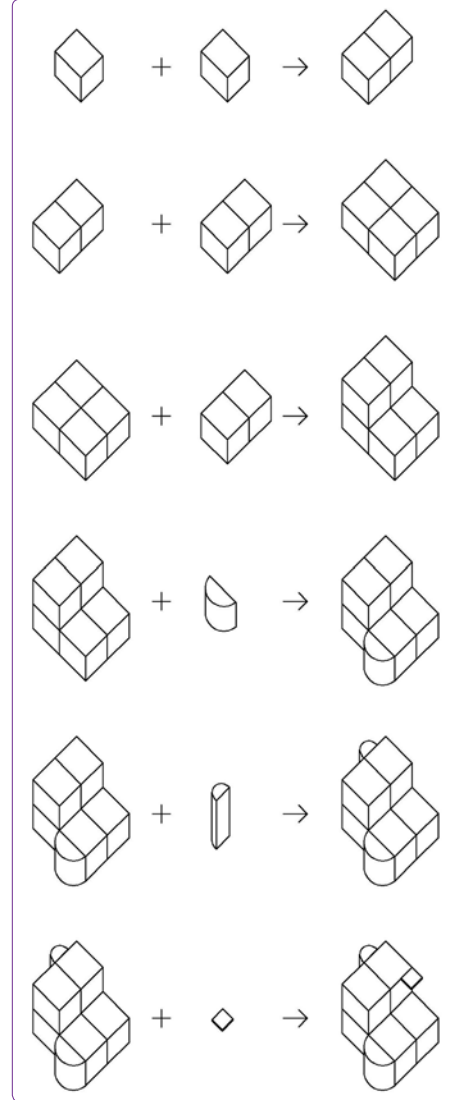
Şekil 14. Bimbó Sokağı 75'teki konutun zemin katının oluşum şeması.



Şekil 15. Lejtő Sokağı 2/A'daki konutun zemin katının oluşum şeması.



Şekil 16. Bimbó Sokağı 75'teki konutun kütsel gelişim şeması.



Şekil 17. Lejtő Sokağı 2/A'daki konutun kütsel gelişim şeması.

Semih Rüstem Evi ise (Şekil 18) mimarın kendi ailesi için tasarladığı konut olarak bodrum, zemin ve birinci kattan oluşmaktadır ve Sait Bey evindeki gibi tüm katlar merdivenle birbirine bağlanmıştır. Bodrum katında kapalı garajı olan bu yapı zemin katta misafir odasının ilave edilmiş olmasıyla Sait Bey Evinden farklılaşmaktadır. Birinci katı tamamen yatak odalarına ve banyoya ayrılmış olan yapının kütselinin dikdörtgen formun boyut ve yükseklik olarak çeşitli şekillerde kullanılmasıyla oluşturulduğu, Sait Bey Evindeki gibi daire formunun da kullanıldığı, yapının giriş cephesinde cephe boyunca uzanan balkonun güney köşesinin tam daire formunu alacak şekilde genişletildiği görülmektedir. Bu yapının en belirgin özelliği girişinin, iki yanda içeri doğru girinti yapacak şekilde, yapının hiçbir cephesinde bulunmayan kaplamayla ve eğrisel yüzeylerle oluşturulmuş olmasıdır.

Semih Rüstem'in seçilen konutlarının zemin katları biçim grameri ile analiz edildiğinde her iki yapıda da aynı oranlarda (7/4, 7/6 ve 6/4) dikdörtgenlerin kullanıldığı, ancak bu dikdörtgenlerin farklı boyutlarda ve yönlerde yerleştirile-



Şekil 18. Sait Bey Evi ve Semih Rüstem Evi'nin 1940'lara ait fotoğrafı (Adana Büyükşehir Belediyesi, s. 164).

Tablo 2. Semih Rüstem'in seçilen yapıları*

	Sait Bey Evi (1931)	Semih Rüstem Evi (1932)
Semih Rüstem Evi (1932)		
Zemin Kat Planı		
1. Kat Planı		
	1-Hol, 2- Salon, 3- Mutfak, 4-Tuvalet-Banyo, 5- Depo, 6- Personel, 7- Yatak Odası, 8- Teras-balkon, 9-Stüdyo, 10-Garaj, 11-Yemek Odası, 12-Misafir Odası, 13-Çalışma Odası, 14-Vestiyer-Dolap	
Perspektif		

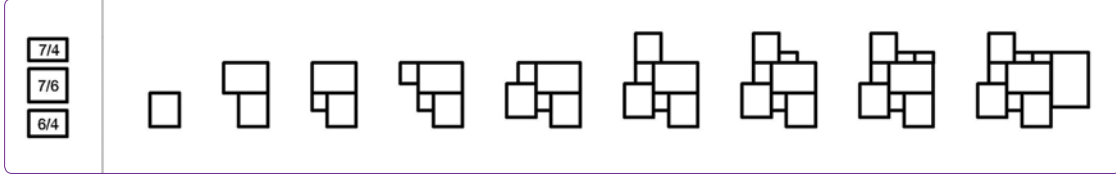
*Sait Bey Evi'nin çizimleri Anonim (1932 a, s. 205-206), Semih Rüstem Evi'nin çizimleri ise Anonim (1932b, s. 108-111) deki çizimlerden yazar tarafından yeniden üretilmiştir.

rek yapının zemin katında dinamik bir kurgu oluşturulduğu görülmektedir (Şekil 19 ve 20). Sait Bey Evi ile Semih Rüstem evinin zemin kat planlarının biçim grameri analizinde dikkat çeken nokta her iki yapıda da başlangıç biçiminin yapıya girişi temsil ettiği ve merdivenkovanın aynı şekilde giriş holünün doğu cephesine kuzey-güney yönünde yaslanacak şekilde ilişkilendirildiğidir. Diğer dikdörtgenlerin birleştirilmesinde ise net bir dil algılanmamakla birlikte, formların genellikle köşe noktalarından birbirleriyle bağlandığı anlaşılmaktadır.

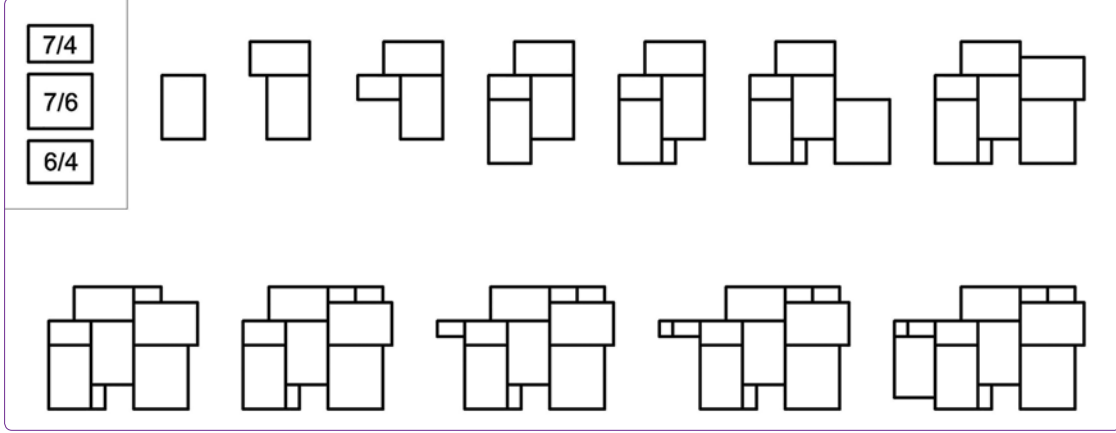
Yapıların kütle organizasyonu üzerinde yapılan biçim grameri analizinde ise zemin kattaki parçalı ve birbiriyle farklı şekillerde ve yönlerde eklenen dikdörtgenlerden oluşan mekân kurgusunun algılanmadığı, yapıların kütle etkisinin üç kural doğrultusunda şekillendiği anlaşılmıştır (Şekil 21 ve 22):

Kural 1: Aynı yükseklikteki bloklar "L" formu oluşturacak ve bir köşeleri kesişecek şekilde yan yana gelir;

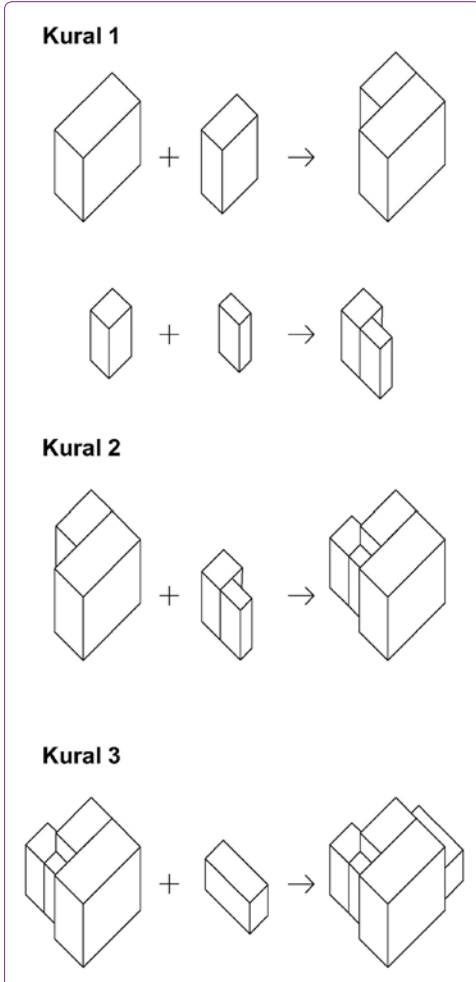
Kural 2: Farklı yükseklikteki "L" formu bloklar arka bahçe cephesinde birbirini tamamlar;



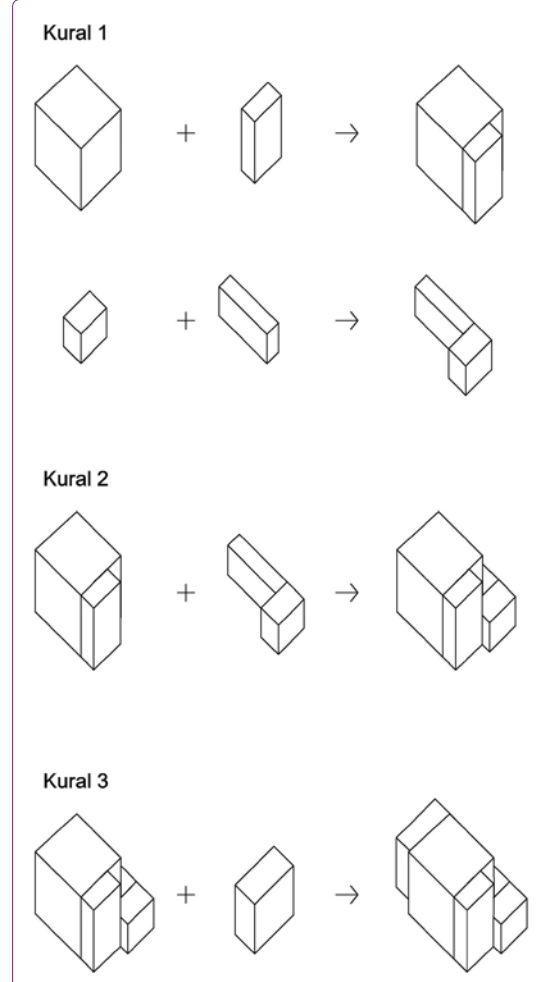
Şekil 19. Sait Bey Evi'nin zemin katının oluşum şeması.



Şekil 20. Semih Rüstem Evi'nin zemin katının oluşum şeması.



Şekil 21. Sait Bey Evi'nin kütleli gelişim şeması.



Şekil 22. Semih Rüstem Evi'nin kütleli gelişim şeması.

Kural 3: Az katlı dikdörtgenler prizması en yüksek “L” formu bloğa yan bahçeye bakacak şekilde birleştirilir.

Yapılan inceleme sonucunda Farkas Molnár ve Semih Rüstem’in konutlarında dikdörtgen formun asal eleman olarak kullanıldığı, genellikle dikdörtgenin farklı en ve yüksekliklerde kullanılmasıyla kütlelerin hareketlendirildiği, plan şemalarının sade ve fonksiyonları karşılayacak şekilde ele alındığı, geleneksel anlamda süslemenin olmadığı yapılara kütle hareketleriyle dinamik bir etki verilmeye çalışıldığı görülmektedir. Yapıların zemin kat planlarının biçim grameri analizinde ise Molnár yapılarının aynı oranlardaki bir dikdörtgenin belirli kurallar çerçevesinde bölünmesiyle oluşturulduğu, Semih Rüstem yapılarında ise üç farklı oranda ve farklı boyutlardaki dikdörtgenlerin karmaşık bir sistematikte bir araya getirildiği tespit edilmiştir. Molnár’ın mekân kurgusunun tündengelim, Semih Rüstem’in ise tümevarım yaklaşımına yakın olduğu söylenebilir. Yapıların kütle organizasyonunda ise her iki mimarın yapılarının oluşum kurallarının belirlenebildiği, geliştirilmiş olan sistematığın bir seviyeye kadar takip edilebildiği, ancak benzerlikler olsa da mimarların incelenen yapılarına uyarlanabilecek ortak kurallar dizisinin oluşmadığı tespit edilmiştir.

Değerlendirme ve Sonuç

Bauhaus Weimar’da bulunmuş ve KURI grubu üyesi iki mimarın yapılarının incelenmesi sonucunda, modern mimarinin örnekleri olan yapılarında her iki mimarın da farklı yaklaşımlar sergilemekle birlikte, tasarım anlayışlarının belirli bir sistematığe dayandığı görülmektedir. Farkas Molnár ve Semih Rüstem’in yapıları Bauhaus Weimar’ın kuruluş manifestosunda belirtilen ilkeler doğrultusunda değerlendirildiğinde, yapılarda geometrik formların daha önce benzeri olmayan yaratıcı şekilde kullanıldığı ve fonksiyonun karşılanmasına özen gösterildiği tespit edilmiştir. Bununla birlikte, Semih Rüstem’in tasarladığı konutların zemin kat mekân kurgusunda hol; boyutu, konumu ve işlevi ile Geleneksel Türk Evi’ndeki orta sofayla benzerlik göstermekte (Bektaş, 2013; Eldem, 1968), Farkas Molnár’ın uygulamalarına kıyasla daha güçlü bir karakter sergilemektedir. Yine bu bağlamda tuvaletin mahremiyeti göreceli olarak artmış, özellikle kendi ailesi için tasarlanmış olduğu Semih Rüstem Evinde tuvaletler zemin katın farklı iki bölümüne yerleştirilmiştir.

Yapıların kütle tasarımında öne çıkan özellik formların yatay ve düşeyde özgür biçimde kullanılmış olması iken, kişisel tercihlere göre yatayda dikdörtgen ve daire formu yaygın ve benzer şekilde kullanılmış, düşeyde kütle etkisi yine geometrik formların farklı biçimlerde bir araya getirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Kütle etkisinde bileşenlerin uyumu, Bauhaus Weimar’ın kuruluş manifestosunda ifade edildiği gibi mimari, heykel ve resmi bir bütün halinde ele alarak sağlanmaya çalışılmıştır denilebilir. Bu çaba hem yapıların kütle kompozisyonlarında hem de her cephenin ayrı

ayrı ele alınarak tasarlanmasında görülmektedir. Bununla birlikte Semih Rüstem’in tasarımlarında göreceli olarak daha karmaşık bir uyum gözetildiği tespit edilmiştir. Özellikle bina cephelerinde pencerelerin silmelerle gruplanarak yüzeylerin masifliğini azaltacak şekilde güçlü saydamlıklar oluşturulmuş olmasının, Geleneksel Türk Evi cephesinin yorumlanması çabasının göstergesi olduğu düşünülebilir. Bu açıdan bakıldığında, KURI manifestosunun dördüncü temel ilkesi olan “Uluslararası” olma kararlılığı Semih Rüstem yapılarında, Molnár yapılarına kıyasla daha zayıf ve yoruma açık olarak bırakılmıştır. Bunun sonucu olarak, Semih Rüstem’in yatayda ve düşeyde kullandığı kütle hareketleriyle daha güçlü bir dışavurumcu etki ortaya koyduğu savunulabilir.

Farkas Molnár ve Semih Rüstem’in seçilen yapıları üzerinde yapılan biçim grameri analizi doğrultusunda her iki mimarın da geometrik kurallar çerçevesinde yapılarını tasarladığı, plan şemalarında ve kütle organizasyonunda geometrik yapının net bir şekilde algılandığı görülmüştür. Yapıların ihtiyaca cevap verme amacı güderek ve detaylarda özgün yaklaşımlar sergileyerek ilkelerle uyumlu olduğu, bina için belirlenen üç bölümün net bir geometrik bütünlükte ifade edildiği, mimarının plan düzleminde ya da üçüncü boyutta belirli kurallar doğrultusunda mekân ve şekil değiştirdiği ve rastlantısal olmadıkları ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda KURI manifestosundaki ilkelerin, konut tasarımları incelenen iki mimar tarafından benimsendiği söylenebilir, bununla birlikte uluslararası olma ilkesi Molnár yapılarında Semih Rüstem yapılarına kıyasla daha belirgindir.

Tamamen deneysel bir eğitim sistemi ve sanat ile zanaatı buluşturan bir platform oluşturma iddiasıyla hazırlanmış olan Bauhaus Weimar programının uygulanmaya başlanmasından dört yıl sonra Gropius “Bauhaus Stili” olduğunu söylemenin başarısızlığın itirafı ve savaş açtığı durgunluğa geri dönüşü kabul etmek olacağını ifade etmişse de (Gropius, 1925, s. 92), 20. Yüzyılın başından beri Bauhaus’un öncülerinden sayıldığı modern mimari dünyanın her yerinde kabul görmüş ve halen kabul görmekte olan bir akımdır. Bauhaus Weimar’da bulunmuş ve farklı seviyelerde de olsa okulun ve okuldaki ustaların öğretilerinden etkilenmiş olan Farkas Molnár ve Semih Rüstem ise kendi ülkelerinde bu akımın ilkelerini geliştirerek uygulamış iki mimar olarak kabul edilebilir. Yapılan inceleme sonucunda farklı ülkelerde ürünler ortaya koymuş olmakla birlikte iki mimarın da tasarımlarında net geometrik formları belirli bir düzen içerisinde kullanmak ve fonksiyonu karşılamak amacını taşıdığı ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmada Bauhaus tarihinin Weimar’daki dönemine odaklanılarak okulun özgür ortamında Macar öğrenci Farkas Molnár liderliğinde Hırvat, Alman, Çek, Avusturyalı, Estonyalı öğrencilerle birlikte Türk öğrenci Semih Rüstem’in bir araya gelerek oluşturdukları KURI grubu tanıtılmış, manifestolarıyla Bauhaus’a yaptıkları katkı irdelenmiş, Farkas Molnár ve Semih Rüstem’in 1930-1932 arasında tasar-

ladıkları konutların Bauhaus ve KURI ilkeleriyle uyumlu olarak tasarlanıp tasarlanmadığı biçim grameri analizi ile sorgulanmıştır. Çalışmada tartışılan konular ve elde edilen bulgular ışığında, Bauhaus öğretisi kadar okula katkı yapmış farklı milletlerden gelen eğitmen ve öğrenciler üzerine daha fazla araştırma yapılmasının mimarlık tarihi çalışmalarını açısından faydalı olacağı düşünülmektedir.

Kaynaklar

- Adana Büyükşehir Belediyesi (Yayın yılı belli değil) Tarihi Fotoğraflarla Adana 1833-1960, Adana, Altınkoza Yayınları no: 36.
- Anonim (1932a) "Sait Bey Evi", *Arkitekt*, Sayı 7-8, s. 205-206.
- Anonim (1932b) "Bir Mimar İkametgâhı", *Arkitekt*, Sayı 4, s. 108-111.
- Antoniades, A. C. (1992) *Poetics of Architecture-Theory of Design*, New York, John Wiley & Sons.
- Bajkay, É. (2005) "Hungarians at the Bauhaus", Ed.: P. Weibel, *Beyond Art: A Third Culture: A Comparative Study in Cultures, Art and Science in 20th Century Austria and Hungary*, Wien, Springer, s. 71-78.
- Bajkay, É. (2010a), "Molnár, The Unknown Painter", Ed.: E. Bajkay, *Molnár Farkas (1897-1945)*, Pecs, Oktatási es Kulturális Miniszterium, s. 13- 44.
- Bajkay, É. (2010b) *A Művészettől Az Életig -Magyarok a Bauhausban (Teknik ve Yaşam-Bauhaus'taki Macarlar)*, Berlin, Bauhaus Archiv.
- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA) 17/10/1933, 15106/75-83.
- Bektaş, C. (2013) *Türk Evi*, İstanbul, YEM Yayın.
- Bilgin, İ. (2014) "Bauhaus'un Zamanı ve Yeri", Ed.: A. Artun ve E. Çavuşoğlu, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, İstanbul, İletişim Yayınlar, s. 95-110.
- Buelinckx, H. (1993) "Wren's Language of City Church Design: a formal generative classification", *Environment and Planning B: Planning and Design* Sayı 20, s. 645-676.
- Conrads, U. (1991) 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, çeviri Sevinç Yavuz, Ankara, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı. *Cumhuriyet Gazetesi*, 7 Nisan 1942, s: 4.
- Çağdaş, G. (1996) "A Shape Grammar: The Language of Traditional Turkish Houses", *Environment and Planning B*, Sayı 5, s. 443-464.
- Droste, M. (1998) *Bauhaus 1919-1933*, Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, Berlin, Benedikt Taschen Verlag.
- Eldem, S. H. (1968) *Türk Evi Plan Tipleri*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, 2. Baskı, İstanbul.
- Flemming, U. (1987) "The Role of Shape Grammars in the Analysis and Creation of Design", *Computability of Designs*, New York, s. 245-272.
- Forgács, É. (1991) *Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, Budapest, Central European University Press.
- Gombrich, E.H. (1984) *Sanatın Öyküsü*, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları.
- Gropius, W. (1925) *Internationale Architecture*, Weimar, Bauhausbücher 1.
- Gropius, W. (1965) *The New Architecture and the Bauhaus*, Massachusetts, The M.I.T. Press.
- Gümüş, D. (2015) "A Turkish Architect at the Technical University of Budapest: Semih Rüstem", *Periodica Polytechnica Architecture*, Sayı 46 (1), s. 38-45.
- Gümüş, D. (2014) "Unutulmuş Bir Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarı: Semih Rüstem Temel", *İstanbul Araştırmaları Yıllığı*, Sayı 3, s. 227-234.
- Güzelci, O. Z. (2012) "Amasya Yalıboyu Evleri Üzerine Bir Biçim Grameri Çalışması", *Basılmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi.
- Hanson, N. L. R. ve RADFORD, A. D. (1986) "On Modelling the Work of the Architect Glenn Murcutt", *Design Computing*, s. 189-203.
- Koning, H. ve EISENBERG, J. (1981) "The Language of the prairie: Frank Lloyd Wright's Prairie Houses", *Environment and Planning B*, Sayı 8, s. 295-323.
- Kostof, S. (1995) *A History of Architecture*, 2nd Edition, Oxford, Oxford University Press.
- K.U.R.I. (1923) *Út (Újvidék)*, Sayı 15, s. 1-2.
- Nuhoglu, M. (2013) "Cumhuriyet Öncesi Türkiye'sindeki Gazete ve Dergilerde Yayınlanan Sanat ve Sanat Tarihi Yazı/Makalelerinde Fikri Yapı", *EKEV Akademi Dergisi*, Sayı 17(56), s. 83-96.
- Otto, M. (1987) *Molnár Farkas*, Budapest, Akademia Kiado.
- Özer, B. (1986) *Yorumlar -Resim, Heykel*, Mimarlık, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Yayını.
- Pevsner, N. (1995) *The Sources of Modern Architecture*, London, Thames and Hudson.
- Rosch, G. (2010) "The Architect Farkas Molnár", Ed.: E. Bajkay, *Farkas Molnár 1897-1945*, Pecs, Oktatási es Kulturális Miniszterium, s. 113-196.
- Sayar, Z. (1986) "Meslekte 50 Yılı Aşanlar: Mimar Bedri Tümay", *Mimarlık*, Sayı 220, s. 47.
- Semih Rüstem (SEFAYİ) (1921) *Evler ve Apartmanlar*, İstanbul, Mekteb-i Sanayi-i Osmani Matbaası.
- Siebenbrodt, M. ve SCHÖBE. L. (2012) *Bauhaus 1919-1933*, New York, Parkstone Press International.
- Soygeniş, M.ve ELDEM S. H. (2005), *Yapı 1-2-3-4*, İstanbul, Birsen Yayınevi.
- Stiny, G. (1980) "Introduction to Shape and Shape Grammars", *Environment and Planning B*, Sayı 7, s. 343-351.
- Şener, S. M. ve GÖRGÜL, E. (2008) "A Shape Grammar Algorithm and Educational Software to Analyze Classic Ottoman Mosques", *ITU A/Z Journal of Faculty of Architecture*, Sayı 5-1, Spring,
- Tankut, G. (1993) *Bir Başkentin İmarı: Ankara (1929-1939)*, İstanbul, Anahtar Kitaplar.
- Van Doesburg, T. (1968) *Der Wille zum Stil*, Theo van Doesburg 1883-1931, Eindhoven, Van Abbemuseum Exhibition Catalogue, s: 49.
- Wendermann, G. (2008) "Der Internationale Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten in Weimar im September 1922", Ed.: H. Th., *Europa in Weimar, Visionen eines Kontinents*, Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar, Göttingen, Erstpublikation Seeman, s. 375-398.
- Wojtowicz, J. ve Fawcett, W. (1986) *Architecture: Formal Approach*, London, Academy Editions.
- Wolf, T. (2006) *Bauhaus ve Sonrası*, Ankara, Keşif Yayınevi.
- Yamawaki, I. (1985) "Reminiscences of Dessau", *Design Issues*, Sayı 2(2), s. 56-68.

İnternet Kaynakları

- http://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/48_1919_1933 [Erişim Tarihi 24 Ocak 2017]
- http://www.oceansbridge.co.uk/oil-paintings/product/2903/samaritanthegood_samaritanc1920 (Erişim Tarihi 24 Ocak 2017)