



\*Makalenin Türü: Araştırma Makalesi / Research Article

\*Geliş Tarihi / First Received: 22.02.2021

\*Kabul Tarihi / Accepted: 13.03.2022

\*Atıf Bilgisi: Tuztaşı, U. (2022). “Mimarlıkta Geleneğin İdealleştirilmesinde Bir Kuramsal Kavram Olarak Tip/Tipleştirme”. Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 236-252.

\*Citation: Tuztaşı, U. (2022). “Type/Typification as A Theoretical Notion in Idealisation of Tradition In Architecture”. Hars Akademi, 5, Aydın Uğurlu And Traditional Arts Special Issue, 236-252.

## MİMARLIKTAKİ GELENEĞİN İDEALLEŞTİRİLMESİNDE BİR KURAMSAL KAVRAM OLARAK TİP/TİPLEŞTİRME\*

*Uğur TUZTAŞI\**

### Öz

Mimarlık tarihi içerisinde geçmişe ait üretimlerin idealleştirilmelerinin, gerek doğrudan çağın gereksinimlerine uyarlanacak yetkin referanslar sağlamak, gerekse de dolaylı olarak çağdaş tezleri doğrulayacak bir altyapı oluşturmak için, bir basitleştirme sürecinden geçmiştir. Buna ilâveten, idealleştirmenin bir nevi basitleştirme olarak Batılı mimarlık geleneğinde yer almasının kökeninde Vitruvius’un yazılı kaynakları gösterilebilir. Bu noktada bugün “tip” denen özellikleri genel olarak belirlenmiş bir yapı imgesinin mimarlık tarihi kadar eski olduğunu, ancak “tipleştirme” denen kuramsal olgunun çok genel anlamda Vitruvius’un metniyle başladığı da söylenebilir. Bu makalede geleneğin idealleştirmesinde bir kaynak olarak tip/tipleştirme kavramının korumacı örüntülerinden başlanarak modern mimarideki tip kavramına kadar ki uzantıları kuramsal içeriğe katkıları bağlamında değerlendirmeye alınmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Mimarlıkta İdealleştirme, Kuram, Tip, Tipleştirme.

\* Bu çalışma yazar Uğur Tuztaşı’nın “Koruma ve Tarihsel Açından İdealleş[-tiril-]miş ‘Türk Evi’nin Arkeolojisi: Osmanlı Evinin Fragmanları ve Tipolojik Elemanları” adlı doktora tezinin bir bölümüne dayanmaktadır. Bkz. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Haziran 2009, Tez danışmanı: Prof. Dr. İlgi Yüce AŞKUN.

\* Doç. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Sivas. [ugurtuztasi@gmail.com](mailto:ugurtuztasi@gmail.com) / ORCID: 0000-0003-3668-5665.

## **TYPE/TYPIFICATION AS A THEORETICAL NOTION IN IDEALISATION OF TRADITION IN ARCHITECTURE**

### **Abstract**

Idealisation of past artefacts in architectural history gets through a simplification process so as to provide competent references which adapted to epoch's needs directly and to comprise a basis for affirming the contemporary theses implicitly. In addition, the root of idealisation as a kind of simplification in Western architectural tradition can indicate the written sources of Vitruvius. Herein, it can be said that a building image which is generally determined its feature's called 'type' is old as architectural history as. However, it should be added that 'typification' as a theoretical notion begins with the Vitruvius' text generally. In this study, the notions of type/typification as a source in the idealisation of tradition is evaluated in the context of theoretical contributions beginning with the preservationist approaches to the extents of type in the modern architecture.

**Keywords:** Idealisations in architecture, Theory, Type, Typification

## Giriş

Çıkış sebebi mimari pratiği uygun bulunan bir dünya görüşüne (kuram) göre ve uygun bir yöntemle gerçekleştirmek olan tipleştirme, “*tek ve somut bir biçimde fikir ve kanuları tanımlama gereksinimi*” olarak “*gerçekte anlamlarını karışık hale getirebilecek çelişkileri ortadan kaldırma eğilimidir*” (Aydoğdu 2006: XII). Bir kuramsal kavram olarak tip fikri ise esas olarak Batı mimarlık düşüncesinde “tür” olarak hep mevcut olmuş ve ideal bir mimari biçimi, kurguyu ve düzeni tespit etmek, ifade etmek ve hattâ korumak amacını gütmüştür. Bugün saf bir mimarinin tarihin hiçbir devrinde olamayacağını bildiğimize göre, ideal tip, mimarinin değişimleri içerisinde ideal olanı tanımlayabilmek için üretilen çözümler neticesinde tekrar tekrar ortaya konmuş hipotezlerdir, denebilir. Öyleyse, bugün tipoloji kavramı içerisinde bilimsel bir yaklaşımla ele alınan ve sınıflandırarak anlamlandırma esasına dayanan tipleştirme olgusu, yapısı itibarıyla korumacı bir öze sahiptir. İster Klâsik geleneğin değerlerini, isterse yeni tesis edilmiş bir mimari kuramı yaşatmak ve devam ettirmek amacı taşıyan, tipleştirme, mimarlığı sınırları mümkün olduğunca tayin edilmeye çalışılmış bir değer yargıları sistemine oturtmayı amaçlayan bir yöntemdir.

## Geleneğin İdealleştirilmesinde Korumacı Bir Yaklaşım Olarak Tipleştirme

Soyut ya da somut mimari modellerin mimari tasarımda oldukça etkin olduğu 19. yüzyılın başında, Klâsistlerin tipleştirmeye dayalı sınıflandırma çalışmalarına büyük ilgi duyması, tip anlayışının kökeninde, aslında bir türün (genre) korunması veya iyileştirilmesi insiyaki bulunduğunu göstermektedir. İster tarihi, isterse biyolojik bir vakıa olarak nitelenmiş olsun, “bozulma” (degeneration), yüzyıl dönümü sırasında mimarlık düşüncesini de derinden etkileyen bir düşüncedir. 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Neo-Klâsik bir mimarinin filizlerini atan sanatsal yaklaşımların ortak noktasının antik zamanların harabeleri olduğunu hesaba katarsak, zamanın döngüsü içerisinde medeniyetlerin doğup geliştikten sonra bir gün mutlaka çökeceğine dair kabullenişler, artık olaylara tarihsel bir çerçeveden bakmaya başlamış Avrupa aydınları için kaçınılmaz olmuştur. Kısacası 15. ya da 16. yüzyılda yeniden canlanmış olduğu kabul edilen Klâsik Medeniyeti, Aydınlanma Çağı ve ertesinde sahiplenen hamilerin çalışmalarında görülen tipleştirme, bu medeniyetin öğelerinin bozulmadan ileriye aktarılması için tanınması, tanımlanması, farklı olanlardan ayırt edilmesine yönelik kısmen insiyaki ama genel olarak metodolojik bir faaliyettir.

18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl, tipin pozitif ve beşerî bilimlerde sıklıkla ele alındığı, ama özellikle biyoloji alanında evrim meselesi etrafında sorunsallaştırıldığı bir dönemdir. Hattâ George Cuvier ve Geoffroy Saint-Hilaire karşıtlığı uzun süre gündemi meşgul etmiş, türlerin sınıflandırılmasının evrimsel bir kıstasa göre mi, yoksa yaratımsal bir sürece göre mi gerçekleştirilmesi sorunu bilimsel bir yarışmaya dönüşmüştür.<sup>1</sup> Bu tartışmalar, doğal olarak

<sup>1</sup> Viollet-le-Duc’ü etkilemiş olan Cuvier, bir çene parçasından bütün bir hayvanın iskeletinin restitüsyonunu yapabilmekle tanıyordu ve evrimsel düşüncenin öncüsü olan Saint-Hilaire’in

mimarlık kuramında tipolojik yaklaşımları etkilemiş olabilse de dönemin mimarlarının insan yapısı olan mimaride bu tür bir sorunla yüzleşmek zorunda kalmamış oldukları iddia edilebilir. Zaten Vitruviusçu geleneğe var olan arketip, yani “ilkel kulübe” fikri, mimarının ideal bir olgunluğa doğru tarihi gelişimi fikrini desteklemektedir. Aslında mimarlıkta tipolojik yaklaşım, daha çok mimari geçmişi incelerken bilimsel söylemin ikna edici akılcılığından pragmatik bir şekilde faydalanmak olarak tezahür etmiştir. Yani mimarlar, tabiatı anlamaya çalışmaktan ziyade, çağdaş bir mimari tasarımın ilkelerini destekleyecek bir tarihi gelişim dizgesinin arayışında olmuşlardır. Her ne kadar Quatremère de Quincy tip kelimesini kullanana kadar, “tür” kelimesi kullanılmış olsa da, bu kelimeyle organik varlıklar arasındaki benzetme dile has bir olgudur, yani mecâzidir. Öyle ki, giderek yaygınlaşan sınıflandırma (classification) yönteminin biyolojik türlerin sınıflandırmalarından (taxonomie) zuhur ettiği bile söylenemez, çünkü ondan çok önce yapılan edebiyat ve sanat türlerinin sınıflandırmaları Klâsik geleneğin önemli bir parçasıdır.<sup>2</sup> Viollet-le-Duc gibi, Gotik strüktürlerde, insan ve hayvanların iskelet sistemlerindeki rasyonelliğin bulunduğunu iddia eden kuramcılarının da amaçları rasyonelliği öne çıkaran bir benzetmeden başka bir şey değildir (Hearn 1990: 221). Kısacası sonradan tip olarak adlandırılan mimari türlerin, biyolojinin epistemolojik dünyasıyla ilgisi sembolik düzeydedir. Öyleyse mimarlık tarihi boyunca korumacı bir yaklaşımın unsuru olmuş tipleştirme olgusunun, özellikle 19. yüzyıldan itibaren aynı mevhumu rasyonel bir yöntemle devam ettirmiş olduğu, modern tipolojik yaklaşımların da – ister gelenekseli reddetsin ya da etmesin – bunun bir sonucu olduğu söylenebilir.

Tipleştirme yoluyla ideal mimari kurguların korunması faaliyetinin elindeki en önemli araç olan ideal mimarilere ait çizimler – ki yüzyıllardır süren rölöve çalışmalarından elde edilmiştir – aracılığıyla Klâsik geleneğin dışında olan ya da kabul edilen mimariler bu araç sayesinde tanınma eğilimine girmiştir. Dahası, ideal olan ve/veya olmayan imgelerin bir arada sınıflandırmaya tabi tutulduğu yarı-tipolojik çalışmaların aynı koruma insiyakından kaynaklanmış olduğu iddia edilebilir. Her ne kadar tipleştirme, Vitruvius’un ideal tasarım tariflerinde ilk defa olarak kayda geçmiş olsa da modern tipleştirmenin en ayırt edici özelliği olan çizimleri içermez. Kelimenin kökeninde olan Yunanca *typos*’un iz, baskı manasına gelmesi dikkate alındığında, tipleştirme için gerekli olan sınıflandırmanın mimarlıktaki etkin aracının çizimler olduğu ortaya çıkar. Bu anlamda ilk sınıflandırmalar Serlio, Palladio ve Scamozzi gibi Rönesans mimarlarının yayımlanmış çizimleri sayesinde ortaya çıkmıştır. Ancak bu devirdeki tipleştirmelerin sadece mimari bilgiyi arttırıcı amatör çalışmalar olduğu söylenebilir. Nitekim Serlio’nun araştırdığı Roma yapılarından da faydalanarak hazırladığı merkezi mekân tipleri veya Palladio’nun simetrik villâ plânları, modern tasarımlar olarak mimarlarının bilgi, çizim ve tasarım alanında yetkinliklerini ispatlayan üretimlerdir (Resim 1;

---

türlerin sınıflandırılmasında morfolojik yaklaşımına karşı işlevselci yaklaşımı öne sürmüştü. Bu konuda bkz. A.C. Masquelet, “Philosophical anatomy revisited”, *Surg Radiol Anat* (Springer-Verlag, 1997: 19: 57).

<sup>2</sup> Platon’un *Poetika*’sında yazınsal türleri sınıflaması buna örnek gösterilebilir.

Resim 2). Kısacası bu çizimlerde, mimarlık ediminin doğasında bir tip olgusunun var olduğuna dair bir farkındalık sezinlenmese de ideal tipleri ortaya çıkarıp yaşatmak yönünde bir çabanın sonucu oldukları da yadsınamaz.

18. ve 19. yüzyıllarda sıkça görülen “tarihsel” mimari tipler, ya da türler antolojilerinin erken bir örneği, J. B. Fischer von Erlach’ın *Entwurf Einer Historischer Architektur* (1724) adlı çalışmasında görülebilir. Dünyanın Yedi Harikası’ndan Mısır dikilitaşlarına, Çin pagodalarından Gotik strüktürlere, Roma abidelerinden tanınmış bazı Barok yapılara kadar dünya mimarlık hazinesi diyebileceğimiz bir koleksiyon oluşturan bu eserde çizimler en önemli unsurdur (Resim 3; Resim 4). Ancak kendisine ait Barok tasarımların eserin son kısmında yer almasından dolayı mimarlık tarihini bir gelişim içerisinde algıladığını iddia edebileceğimiz bu eser, herhangi bir tipolojik evrimi anlatan sistematik bir sınıflandırma önermese de Fischer von Erlach’ın mimarlık sanatına yarı-tarihsel yaklaşımı, Quincy, Durand ve Séroux gibi Klâsikçileri rahatsız edecek olan “başka mimari türlere dair farkındalık” ile baş etme meselesinin ilk işaretlerini vermiştir.

Aslında bu mesele, 18. yüzyılın ikinci yarısında mimari türlerin (genre), artık mimarlığın “doğası”na ait bir olgu olarak görülmeye başlanmış olmasıyla ilgilidir. Meselâ Yunanistan’da yaptığı rölöve ve restitüsyonlarla (*Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1758) Klâsik mimarinin bir otoritesi olmuş Julien-David Leroy bile, 1764’te hazırladığı kilise tiplerinin tarih içerisindeki gelişimine dair çalışmasında, çağdaş kilise mimarisini tapınak “türünün” tarihsel evrimi içerisinde ele almıştır (Leroy 1764) (Resim 5). Leroy’nun bu yaklaşımı ve onu ifade etmekte kullandığı tek resimli levha olan sınıflandırma, sadece Séroux D’Agincourt ve Durand gibi isimlerce baş edilmesi gereken bir olgu olmakla kalmamış, aynı zamanda da mimarlık tarihçilerinin başlıca meselelerinden biri olmuştur.

Resimli levhâlarla yaratılan antolojiler, mimarlık pratiğine katkı sağlamak amacıyla doğmuş olsalar da bazen ideal mimari kurgulara ilham vermeyecek şekilde toplayıcı bir hüviyete sahip olmaları bakımından sistematik sınıflandırma ihtiyacını artırmış olabilirler. Jacques-François de Neufforge’un *Recueil élémentaire d’architecture* (1757) adlı çalışması, “düzenlerden, portikolara, cephelerden şöminelere, ahırlardan belediye binalarına, nişlerden giriş kapılarına ve köprülere kadar” mimarlık pratiğinde nerdeyse adı olan herşeyin görsel olarak sunulması amacını taşır ve bu sayede popüler olmuştur (Resim 6). Bu çalışmada sınıflandırma, sadece mimari öğenin ismine karşılık gelen çeşitlemelerle sınırlı olup, hiçbir sistematığe sahip değildir. Denebilir ki, Neufforge, kendinden önce mimarlık kavramları üzerine sözlükler hazırlamış D’Aviler (1691), Félibien (1699) ve Cordemoy (1714) gibi yazarların çalışmalarında eksik olan görsel öğeleri sağlamıştır (D’Aviler 1691; Félibien 1699; Cordemoy 1714). Sonuç olarak, Neufforge’un çalışmasında tasarıma yönelik sistematik bir tipolojik sınıflandırma mevcut değildir (Civelek 2005: 37).

Neufforge’un çağdaşı Jacques-François Blondel, mimarlık tarihinde bıraktığı ize yakışır bir şekilde yazı ve imgeyi bir arada kullanmaya çalışan bir kuramcıdır. Blondel, 9 ciltlik *Cours*

*d'Architecture* (1771-1777) adlı eserinde, aklına gelen bütün yapı tiplerini sayarken ve bunlara uygun “karakter”lerin nasıl olması gerektiğini izah ederken, açıklayıcı plân, kesit ve görünüşlerden de faydalanmıştır (Bingöl 2007: 35-37). Ancak bu çizimler, okuyucuya sunulan örneklendirmeler niteliğindedir. Sonuçta Blondel’in öğretilerinde tasarım metodolojisinden ziyade, doğruları yanlışlardan ayıran retorik ifadeler mevcuttur: “*Oran mimarlığın en önemli unsurudur*”; “*bezeme alegorik, sembolik veya keyfi olabilir*”; “*önemli binalar için simetri vazgeçilemez bir şeydir*” vs. (Kruft 1994: 150). Kısacası Blondel’in mimari tip (tür) ile karakter arasında kurduğu ideal ilişki, klâsik düzen, uygunluk ve güzellik anlayışına bağlı hiyerarşik bir toplumun değer yargılarını mimarlık sanatına yansıtmak amacını taşımıştır. İlginçtir ki, Blondel’in yaklaşımı, bu hiyerarşik düzeni ve onun değer yargılarını sona erdirmek isteyen 1789 devriminin yarattığı mimarlardan olan Durand’ın rasyonel bir metodolojiyle farklı işlevsel tipler için farklı karakterdeki ideal kompozisyonları uygun görmesine öncelik etmiştir.

J. N. L. Durand’ın mimari plânlar ve cepheler antolojisi *Recueil et paralele* (1799),<sup>3</sup> Serlio’yla başlayan çizim toplama geleneğinin, Fischer von Erlach ile başlayan tarihsel bakışla karşılaşmasının bir sonucudur. Bu çalışmada da sınıflandırma elamentler düzeyde değil, mimari türler arasındadır ve bir nevi tarihsel süreçleri göz önüne serme niteliği taşır. Ancak, Durand bu süreçten evrimsel bir sonuç çıkarmaz; onun bakışı daha ziyade bütün mimarilerde ve bütün çağlarda olması gereken rasyonel bir yaklaşıma dikkat çekmeye yöneliktir. Keza, Durand’ın topladığı çizimlere eşlik eden Charles Legrand’ın metninden de anlaşılacağı üzere, burada söz konusu olan mesele, gelmiş geçmiş bütün mimarilerin basit geometrik kompozisyonlar üzerinde bir araya getirilmiş elemanlardan oluşmuş olduğudur (Szambien 1984: 105) (Resim 7). Nitekim Durand’ın bir sonraki ve en önemli yayını olan *Politeknik Okulu’nda Verilmiş Mimarlık Derslerinin Özeti* (*Preçis*, 1802), tamamen bu fikirden türetilmiş bir yöntemle yeni (Neo-Klâsik) mimari kompozisyonlar gerçekleştirilmeyi öğretmeyi amaçlamaktadır (Durand 1802) (Resim 8). Durand’ın bu eserini, artık sayısız imgeyle karşılaşan mimarların ne yapması gerektiğine dair gittikçe artan biri kafa karışıklığına getirilen Neo-Klâsik bir çözüm önerisi olarak görmek gerekir ki, Durand’a kadar antolojik çalışmalarda tasarıma yönelik metodolojik yaklaşımlar eksiktir.

Durand’ın “mekânîk kompozisyon” yönteminin, yüzyıllardır araştırılan Roma plânimetri ve biçimlerinden ayrılmadan, kolay, pratik (ülkenin her yerinde çağdaş toplumsal ihtiyaçlara uygun) ve ekonomik bir mimarlık yaratmayı amaçladığı bilinmektedir. Ancak, her ne kadar Durand’ın yönteminde çeşitli kompozisyonlara maruz bırakılan temel mimari unsurlar (*parties*) daima klâsik imgelerden türetilmişlerse de, Durand’ın bu unsurları şekillenmemiş, soyut geometrik halde (*éléments*) iken gösteren sınıflandırmaları, çağdaş tipolojinin temelini atmıştır

<sup>3</sup> Jean-Nicolas-Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté... avec un texte extrait de l’Histoire générale de l’architecture par Jacques Legrand*. Paris: Gillé fils, VIII (1799).

(Szambien 1984: 105) ve bir iddiaya göre de Klâsik mimarinin sonunu getiren bir yöntemdir.<sup>4</sup> Bir mimari ideali koruma isteğinden doğmuş olsa da, çizimlerle yapılan tipleştirmelerin daima böyle bir sorunu vardır, çünkü konu olan mimari ideali genel bir tüketime açar. Durand’ın da feyz almış olduğu, dönemin “tip” fikrinin babası olan Quatremère de Quincy’nin tipolojilerden kaçınmasının arkasında böyle bir neden olabilir.

Tip kelimesini ilk kullanan Quatremere de Quincy’nin düşünceleri ele alındığında da “tip”in sabit, soyut bir değer olduğu, gelişmeye açık ama gelişerek değişmesi gereken bir mimarlığın nüvesi olarak algılandığı hemen ortaya çıkar. Özellikle Roma’nın mimarlık birikimini ve imitasyon düşüncesine dayalı Klâsik güzellik anlayışını mimari tasarımın merkezîne oturtmak isteyen Quincy, imitasyonu taklit’ten (copie) ayırmak amacıyla “tip” i biçimsel taklit anlamına gelen “model” in karşısına yerleştirmiştir (Bingöl 2007: 11).

Tip kelimesini mimarlık söylemine katan Quincy’nin herhangi bir mimari plân veya biçim tipolojisi oluşturmamış olması ilginçtir. Buna mukabil, Quincy, kavramlardan oluşan bir sınıflandırma yapmıştır (*Encyclopédie Méthodique*; 1788-1823). Onun soyut bir varlık olarak tip anlayışı, bu klâsik kavramlar ve onların arasındaki ilişkileri tekrar var etmesi bakımından önemlidir.<sup>5</sup> Yani tip, rölövelerle elde edilen bilgiler ışığında oluşturulan modellerden ilham alınan imgelerin, uygun düşen kentsel durumlarda, uygun düşen karakteri yansıtmaya gereken tasarıma bir temel teşkil etmesine dayanır. Kısacası, Quincy’nin tipolojisi, Neo-Klâsik akımın bile içinde bulunduğunu fark ettiği, Klâsik geleneği tehdit eden ilerlemeci, evrimci fikirlerin önüne bir set çekme vazifesi görmüştür. Öyleyse Quincy’nin tipe kavramsal yaklaşımında, imgenin söze giderek ağır basmasına karşı verilen ümitsiz bir çaba olarak da görebiliriz.

Durand gibi Quincy’nin kavramlarla yapmaya çalıştığı Klâsik mimariyi koruma idealini çizimler yoluyla gerçekleştirmeye çalışan bir diğer çalışma da J.-B.-L.-G. Séroux-D’Agincourt’un *Sanatın IV. Yüzyılda Çöküşünden XVI. Yüzyılda Yenilenmesine kadar Abidelerin Tarihi* (1811-1823) adlı eseridir (D’Agincourt, Georges. 1823). Séroux’nun yoğun rölöve çalışmalarıyla meydana getirilmiş yaklaşık 1400 yapıyı içeren 375 paftalık sınıflandırmalarında da eser sahibinin dünya görüşünden doğan kronolojik yaklaşımının dışında rasyonel bir sistem mevcut değildir. Uzun süre Roma’da yaşayan Séroux, bu rölöve çalışmalarını Fransız Akademisi’nin bursiyerlerine yaptırmıştır. Antik dönem abidelerinin restitüsyonlarını yapmakla görevli, ama ilgisi antik olmayan mimarilere de yayılmış olan Dufourny, Norry, Legrand, Molinos, Bellissard, Pâris, Rondolet, Le Magne, Percier, Deseine, Desprez, Vaudoyer, Delannoy, Guyot, Renard, Lemonnier, Marreux, Michaut, Cassas ve Dubut gibi geleceğin önemli mimarları, İtalyan coğrafyasında Séroux için mimarlığın tarihsel

<sup>4</sup> Rafael Moneo, Durand’ın yönteminde üslubun sonradan eklenebilir bir şey olduğunu fark etmiş ve bunu Klâsik üslubun çözülmesi olarak görmüştür. Rafael Moneo, “On Typology”, *Rafael Moneo: Imperative Anthology*, (Madrid: El Croquis Editorial, 1978); alıntı: Bingöl, 2007: 40.

<sup>5</sup> Anthony Vidler, Quincy’nin mimari representasyonu “bir dil meselesi” olarak gördüğünü söyler. “From the Hut to the Temple: Quatremere de Quincy and the Idea of Type”, *The Writing of the Walls* (Princeton: Princeton Architectural Press, 1987), 160.

sürecini kaydetmeye koyulmuşlardır<sup>6</sup> (Resim 9). Bu çalışmalar bir süreçle - mimarlığın 4. yüzyılda Roma İmparatorluğu'nun Doğu'ya taşınmasıyla birlikte çöküşe geçmesi ve 16. yüzyılda yenilenmesi - ilgili olsa da, tarihsel süreci Klâsik mimarinin lehine yorumlamakla mükelleftirler. D'Agincourt'un Akademik geleneğe uygun bir biçimde “ters evrim” olarak niteleyebileceğimiz bozulma sürecini okuma biçimi, İmparatorluğun düşüşe geçmesiyle “ideal” mimari türlerin Kuzeyli (Gotik) ve Güneyli (Arabî) etkilere maruz kalması ve dejenere olması şeklindedir. Aslında “bozulma” üzerine bir vurgu yapmış olmasına rağmen, bütün devirleri kronolojik bir yöntemle içermeyi amaçlayan Séroux'nun çalışması, Leroy'nun kilise tipinin “gelişmesi ve mükemmelleşmesi”ni ispatlamaya çalıştığı eseriyle benzerlik gösterir. Aradaki en önemli fark, Seroux'nun ideal tipleri Roma çağındayken, Leroy'nunkiler, en azından kilise mimarisinde, modern zamanlardadır (Vidler 1987: 175-188). Séroux'nun bu yaklaşımı, 20. yüzyılın başında, artık sona yaklaşmış olan Ecole des Beaux-Arts okulunun profesörlerinden Julien Guadet'nin yazdığı *Eléments et théorie de l'architecture*'de (1902) hâlâ görmek mümkündür.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tipoloji, mimarlık ve yapıyla ilgili el kitaplarının kullandığı temel yöntem olarak artık genelleşmiş bir yöntemdir. Ancak akademik bir yaklaşım olarak tipleştirme, bu tür tipolojilerden kuramsal yönü bakımından ayrılır. Yani, analitik bir koruma yöntemi olarak sınıflandırma yaklaşımını, amatörler için üretilen sınıflandırmalardan ayırt etmek gerekir. Klâsik geleneğin sona yaklaşmasıyla birlikte, önce eklektik mimari tarzların, sonra da bunlara eklenen Art-Nouveau ve modernizmin hâkim olduğu mimarlık dünyasında tipleştirme unutulmuş, sadece eklektisist yaklaşımlarda, özellikle konut ve kilise mimarisinde, el kitaplarından ideal tipler devşirildiği görülmüştür. Modern Mimarlık hareketinin standart tipler üzerine önemli bir vurgu yaptığı doğrudur, ancak bu tip anlayışın daha çok bir “prototip” olduğu, bu prototipin ise verili bir tasarım için geçerli olup, her an başka bir prototiple değiştirilebileceği unutulmamalıdır. Hâlbuki Klâsik gelenekle birlikte yok olan tip, her zaman korunması gereken, tarihsel olarak geçerliği ispatlanmış, ideal bir kurgudur. Bu tip anlayışının 20. yüzyılın ikinci yarısında önce Aldo Rossi, sonra da Krier kardeşler gibi mimarlar tarafından yeniden canlandırılmaya çalışıldığı da bir gerçektir. Mamafih, bu tür girişimler sonuç vermemiş, kısır kalmıştır.

Önemli bir husus da tiple ilgili çalışmaların özellikle Batılılaşma çabaları içerisinde olan toplumlardaki öneminin göz ardı edilmiş olmasıdır. Hâlbuki kendi yerel mimari geleneklerini Batı'dan etkilendikleri herhangi bir süreç içerisinde ya zedelemiş ya da kaybetmiş olan bu kültürlerin Klâsik gelenekte algılandığı gibi bir tip anlayışını 20. yüzyılın çeşitli devirlerinde sürdürmeye çalıştıklarını söyleyebiliriz. Türkiye'de Osmanlı İmparatorluğu'nun son

<sup>6</sup> Anthony Vidler, “The Decline and Fall of Architecture: Style and Epoch in Gibbon and Séroux D'Agincourt”, *The Writing of the Walls* (Princeton: Princeton Architectural Press, 1987), 175-188; alıntı: 176.



dönemlerinde ve Cumhuriyet’in ilk 50 yılı süresince yapılan geleneksel ve anıtsal mimari araştırmaları, bu konuda iyi bir örnek olarak verilebilir.

### **Geleneğin Demistifikasyonu Olarak Tipleştirme: Prototip**

Durand’da zirve noktasına ulaşan mimari elemanların yapı bütününden ayrı parçalar olarak ele alınması, ilk defa François Blondel’in *Cours d’architecture* (1675-1683) adlı kitabında yayımlanmış olan merdiven tiplerinde görülür (Szambien 1984: 218). Yukarıda da bahsedildiği gibi daha sonraki mimari yayınlarda bu yöntem giderek geçerlik kazanmış ve Durand’ın *Précis*’inde tam bir metodolojiye dönüşmüştür. Daha sonra Gotik mimari üzerine çalışmalar yapan Viollet-le-Duc’ten Ruskin’e kadar mimari üslubu oluşturan parçaların analiz edilmesi tarihselci kuramların ayrılmaz bir parçası olmuştur. Bu noktada Eklektisist mimarının çıkış noktasının da mimari bütünü oluşturan parçaların çözümlenerek yeniden kompoze edildiği olduğu düşünülmelidir ki, bu Durand’ın Klâsik mimarının istemeden sonunu hazırlamış olduğu tezinin de odak noktasıdır. Kısacası, mimari bütünü oluşturan parçaların Klâsik retorikten kopmasıyla (Yunan düzenlerinin insan bedeniyle olan ilişkisi gibi) birlikte mimarının hangi parçaların nasıl kompoze edileceği meselesi giderek üslûpsal bir soruna dönüşmeye başlamıştır. Eklektisist mimarının başlıca kurucularından olan Léon Vaudoyer’in Marsilya Katedrali’nin tasarımında Güney Fransa’nın Romanesk kiliselerinden Bizans kiliselerine, Rönesans kiliselerinden Memlük ve Osmanlı camilerine kadar çözümlediği birçok mimari tipin elemanlarından faydalanmış olması bu duruma iyi bir örnektir (Bergdoll 1994: 246) (Resim 10). Tekrar hatırlatmak gerekirse, bir mimari tipi oluşturan parçaların çözümlenmesi, Antik dönemlerin mimari eserlerine yönelik proto-arkeolojik araştırmaların bir sonucudur ve rölöve ve restitüsyon yöntemlerinin de kökeninde yer alır.

Eski mimari eserlerin çözümlenmesi yönteminin Türkiye için 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başında doğurduğu iki önemli sonuç vardır: Oryantalizm ve modern mimarlığa ön ayak olan modern Klâsisizm. Oryantalizm, çok genel olarak Avrupalı eklektik mimarların Avrupa’nın dışındaki ülkelerde yerel geleneksel mimari elemanları çözümlenmek ve bunları ve çağdaş işlevsel kurgulara göre kompoze etmek yoluyla gerçekleştirmiş oldukları mimariyi tanımlar. Hemen hemen bütün profesörlerinin Antik mimari eserlerin rölövelerini yaparak yetiştirdiği Ecole des Beaux-Arts’dan doğan çözümlenme ve kompozisyon tekniklerinin gene bu tür akademilerden mezun olmuş mimarlar tarafından meydana getirilen oryantalist mimarilerde de ortaya çıkması doğaldır. 19. yüzyıl Avrupa’sında Antik mimariden kaynaklanan Klâsik geleneğin ulusal kimliği tanımlama konusunda yaşadığı kriz neticesinde, mimaride yerel geleneklerin araştırılmasına değin çabaların, Batı’nın çeperinde ve dışında kalan toplumlara da gene Avrupalı mimarlar tarafından taşınması, bu toplumların da kendi mimari geleneklerine yönelik rölöve çalışmalarına öncülük etmiştir. Bu sebeple, içinde Türkiye’nin de bulunduğu birçok memlekette yerel mimarının bütünü değil ama bütünü oluşturan parçaları idealize edilmiş ve bu sayede hem kültürel kimliği hem de modernliği ifade edebilmesi öngörülen eklektik kompozisyonlar üretilmiştir.

Cezayir, Tunus, Lübnan, Türkiye gibi bir şekilde Avrupa'nın kültürel etkilerine yeni açılan ülkelerde çağdaş Batı mimarisi ilk olarak bu üslup vasıtasıyla tanınmış olduğundan ve bu ülkelerde kurulan ilk Batılı mimarlık okulları olan akademilerin, Beaux-Arts modelinde kurulmuş olmalarından dolayı, geleneksel mimariyi çözümlene ve elde edilen parçalarla modern kompozisyonlar meydana getirme tekniği de bu sayede benimsenmiştir. Zeynep Çelik'in de belirttiği gibi, “mimaride neo-İslamcılık Kuzey Afrika sömürgeleri için sergi alanlarındaki pavyonlarla başlamıştı. Sömürgelerde bu üslubun postanelerden bankalara ve tiyatro salonlarından belediye saraylarına kadar uzanan büyük ölçekli binalara aktarılması 1900'den sonra gerçekleşmiştir” (Çelik 2005: 204).

19. yüzyılda sömürgeleştirdikleri Kuzey Afrika ülkelerinde, önceleri Neo-Klâsik bir “fetih mimarisi”ni benimseyen Fransızlar, 20. yüzyılın başında ise Cezayir, Fas ve Tunus'ta inşa etmiş oldukları kamu yapılarında “ortaklık” (*association*) doktrinine uygun olarak çözümledikleri yerel geleneksel mimarilerin özelliklerini kullanarak, bunlara “özü temel formlara, geometrik kütlelere ve ender bezemelere dayanan bir 'ortaklık' mimarisini yarattılar” (Çelik 2005: 175-176) (Resim 11). Bunu takip eden süreçte, 1920 ile 1930 arasında Fransızların geleneksel konut kültürünü çözümlenmeye yönelik detaylı yayınları da ortaya çıktı. Victor Valensi'nin *L'Habitation tunisienne* (1923), Augustine Bernard'ın *Enquête sur l'habitation rurale des indigènes de la Tunisie* (1924), Jean Galloti'nin *Le jardin et la maison arabes au Maroc* (1926) ve A. Mairat de le Motte-Capron'un *L'Architecture indigène nord-africaine* (1932) başlıklı çalışmaları, Batı-dışı geleneksel konut kültürlerini çözümlenmeye yönelik ilk çalışmalar arasındadır. Nitekim Albert Laprade'ın tasarladığı Casablanca medinesi, sadece geleneksel biçim ve bezemeleriyle değil, geleneksel konut kültürünün tipolojik çözümlenmesi neticesinde ortaya çıkmış sokak-avlu-ev şemasının çeşitlenmesine dayanıyordu (Çelik 2005: 204-205).

Sömürgeleştirilen veya Batı'nın kültürel etkisi altına giren ülkelerde, Batılı mimarlık geleneğinden kaynaklanan “geleneksel” olanı koruma insiyakının yerel mimari ürünleri için de devam ettiğini görmek, aynı zamanda Batı'da geleneğin kaybolmasından doğan tedirginliğin buralara da sirayet etmiş olduğu anlamına gelir. Hâlbuki, yeniden işlerlik kazandırılmak için çözümlenmeye tabi tutulan gelenek, artık yaşamayan bir olgu anlamına gelmektedir. Meselâ, Mısırlı Hassan Fathy'nin Laprade'ın yolundan giderek ürettiği “geleneksel” konutlar, *Architecture for the Poor* (Fakirler İçin Mimarlık) başlığı altında kitaplaştırılmıştır ki, bu “geleneksel” mimarinin marjinal bir üretim olarak algılandığına işaret eder (Fathy 1973). Osmanlı İmparatorluğu'nun yapı kültürünün bozulmasından ve yok olmak üzere olduğundan tedirgin olan Montani Efendi'nin, bu kültürü Batılı normlara göre çözümlenmeye tabi tutması da Fransızların Kuzey Afrika'da yapmaya çalıştıklarıyla benzerlik gösterir.<sup>7</sup> Osmanlı Mimarisi'nden Vitruviusvari düzenler çıkaran Montani Efendi'nin çizimlerini içeren ünlü

<sup>7</sup> Montani Efendi, Boğos Şaşıyan Efendi (1873). *Usul-i Mimari-i Osmanî*. İstanbul, 7; alıntı, Z. Çelik, a.g.e., 2005: 47.

*Usul-i Mimari-i Osmanî* (1873) adlı yayınındaki ana tema da rölövelere dayalı çözümlenme teknikleridir. Léon Parvillé'nin *Architecture et décoration turques* (1874) adlı eserinde Bursa'daki Osmanlı eserlerini çözümlenmeye başlamasıyla birlikte başlayan bu yaklaşımı, Osmanlı ve Türk mimarı da “geleneksel” olanı anlamak yolunda paylaşmışlardır. Fransız, İtalyan ve Levanten mimarlarının Osmanlı topraklarındaki çağdaş uygulamalarında, meselâ Alexandre Vallaurý'nin *Duyun-u Umumiyesi*'nde veya *Bourgeois*'nın *Harbiye Nezareti*'nde, geleneksel olanı çözümlenme ve modern olan içinde yeniden kompozite etme yaklaşımının hâkim olduğunu görebiliyoruz. Mimar Kemâlettin ve Vedat Tek'in yaklaşımlarının genel olarak bu çizgide olduğu açıktır. Bu Batılı kuramsal yaklaşımın en doğrudan sonucu, klâsikleşmiş mimari geleneğinin Batı'da olduğu gibi Doğu'da da çözümlenmesidir. Osmanlı “düzenleri” de artık Vitruvius düzenleri gibidir: aslında hiçbir zaman mistifiye edilmedikleri halde artık onlar gibi bir demistifikasyona tabi tutulmuş ve yeniden kompozite edilmeleri beklenen ideal unsurlar haline getirilmişlerdir.

Mimari bütünü tip parçalara ayırma yönteminin son noktasında bulunan soyutlama, doğal olarak modern mimariden önce klâsist yaklaşımlarda belirlemeye başlamıştır. Süslemeyen büyük ölçüde arındırılmış ve bir ölçüde soyut biçimlere kavuşturulmuş bu modern Klâsizm, Nazi Almanya'sının ve Faşist İtalya'nın ultra milliyetçi rejimlerinin kamusal mimarilerine hâkim olmasına rağmen, sadece ideolojik bir yaklaşımla sınırlandırılmaz. Almanya'da Albert Speer, İtalya'da Piacentini, İsveç'te Gunnar Asplund ve Avusturya'da Clemens Holzmeister'e kadar birçok farklı eğilimleri olan mimarlar, bu tür bir Klâsizm'i benimsemiş, hattâ bu akım Amerika ve Japonya gibi dünyanın farklı köşelerinde kabul görmüştür. Auguste Perret'nin mimarisinin bu üslûbun en soyut örneklerinden birini temsil ettiği söylenebilir. Le Corbusier'nin Milletler Cemiyeti yarışmasının sonuçları üzerine çok eleştirdiği Klâsizm'in, aslında belli bir soyutlama evresinden geçerek Modernist estetiğe öncülük ettiği dahi söylenebilir (Resim 12).

Mimari bir tipin ideal bir bütünden veya bütünlükten çözümlenmiş elemanlarla kompozite edilmesi yönteminin izlerini, 20. yüzyıl mimarisinde modernizm hareketinin ön ayak olduğu işlevsel tasarım anlayışında görmek mümkündür. Modern mimarinin en önemli unsurlarından olan Le Corbusier'nin “Mimarlığın 5 İlkesi”, yani serbest cephe, serbest plân, piloti, çatı bahçesi ve bant pencere, yeni mimarinin hem karakterini hem üslûbunu hem de tekniğini ifade edecek temel mimari elemanları tanımlar: Yüzeyler, döşemeler ve taşıyıcılar. Le Corbusier'nin Dom-İno konutunun strüktürel prototipi, sadece üslûpsal değil, aynı zamanda yeni bir mekânsal paradigmanın kurgulanmasına işaret eder. Eklektisist yaklaşımların ve Art-Nouveau'nun parça-bütün ilişkisi kurmakta tutarlı bir söylem oluşturamamış ve bu sebeple mimaride üslûp krizine çözüm getirememiş olması düşünüldüğünde, Le Corbusier'nin bu çözümlenmesi, Neo-Klâsik üslûbun çözümlenmesinden beri ortaya çıkan ilk tutarlı kompozisyon yöntemi olmuştur. Kısacası, Klâsik geleneği diriltmek ve devam ettirmek için geliştirilmiş olan, ama en sonunda onun sonunu getiren eski eserlerin çözümlenmesi yöntemi, otomobil,

gemi, uçak, vs. gibi seri üretim sınaî ürünlerine uygulanarak, çağdaş bir mimari üslubu oluşturacak parçaları ortaya koymakta da etkili olmuştur.

## **Sonuç**

Modern mimaride idealize edilen en önemli unsurların, parça bütün ilişkisine en az Klâsik mimari geleneğindeki kadar önem veren soyut bir kompozisyon anlayışı olduğu söylenebilir. 19. yüzyılda Durand’la ortaya çıkan demistifiye edici çözümlemenin son noktası olan soyutlama hem temel mimari unsurları hem de aynı sürecin sonunda Klâsik retorikten bağımsızlaşan kompozisyon anlayışını derinden etkilemiştir. Bu sürecin sonunda, 20. yüzyılda “Antik”, “tarihi” ya da “geleneksel” olanın çözümlenmesinin sonuna gelinmiştir. Böylece Modern kompozisyon yöntemiyle oluşturulan kurguların ve bunlara ait tipolojilerin artık geçmişe ait kayıtlara, yani rölevelere ihtiyacı kalmamıştır. İlginç olan, özellikle Batı’nın çeperinde veya dışında kalan ülkelerdeki mimarların, modernitenin yarattığı kimlik sorunuyla baş etme uğraşları nedeniyle başvurdukları yerel geleneksel mimarileri çözümlene gayretinde, artık Modern mimariye mal olmuş soyutlama, hacimsel kurgu ve işlevsellik gibi temel yaklaşımları benimsemiş olmalarıdır. Toparlanacak olursa, 20. yüzyılda bu tür toplumlarda geleneksel olanın (ölgün) idealize edilmesi, her zaman modern (yaşayan) bir mimari söylemin aynasından bakılarak yapılmıştır denebilir. Türkiye’den Sri Lanka’ya kadar birçok “geleneksel”, yani Batılı-modern olmayan köklerden gelen kültürlerin mimarlarının kendi yerel mimarilerini çözümlenmeleri neticesinde, modern estetiğe ve işlevselliğe yöresel şartlar içerisinde uyumlu olacak tipler, hattâ prototipler geliştirmiş olmaları, tipleştirme geleneğinin özünde olan korumacılık insiyakının, modern dünya ile kendi öz kültürleri arasında bir uyum yaratmak isteyen bu toplumların mimarilerinde devam ettiğine tanıklık eder. Bu anlamda, birbirlerinden çok uzaklarda yaşamış olmalarına rağmen, Sedat Hakkı Eldem ile Sri Lanka’lı mimar Geoffrey Bawa arasında ortak pek çok nokta vardır.

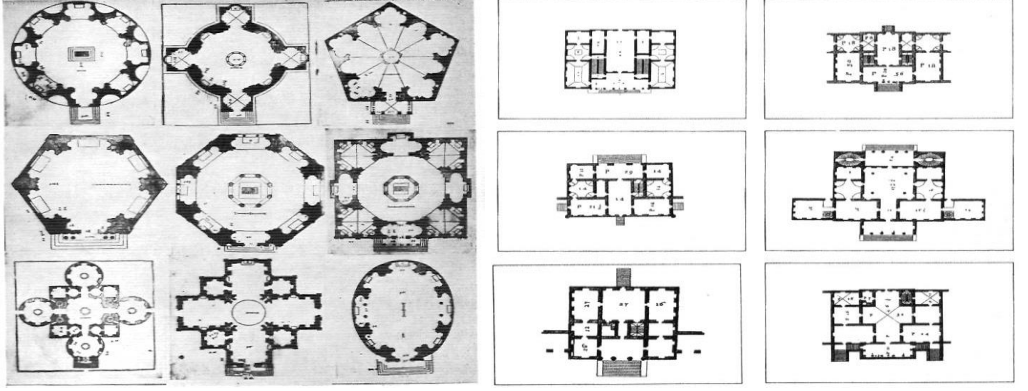
## **Kaynakça**

- Aydoğdu, Özlem (2006). *Changes in The Meaning of Type in Architecture Since Eighteenth Century (Mimarlıkta On Sekizinci Yüzyıldan Bu Yana Tipin Anlamında Meydana Gelen Değişimler)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, ODTÜ, Ankara.
- Bergdoll, Barry (1994), *Léon Vaudoyer: Histroicism in the Age of Industry*, Mass. MIT Press, Cambridge.
- Bingöl, Özgür (2007). *Mimarlıkta Tip Kavramı ve Tipoloji*. Yayınlanmamış Doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Brunel, Georges (1978). *Piranèse et les Français; colloque tenu à la Villa Médicis 12-14 Mai 1976*. Roma: Academie de France à Rome.

Uğur Tuztaşı, “Mimarlıkta Geleneğin İdealleştirilmesinde Bir Kurumsal Kavram Olarak Tip/Tipleştirme”, Mart 2022/ Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 236-252.

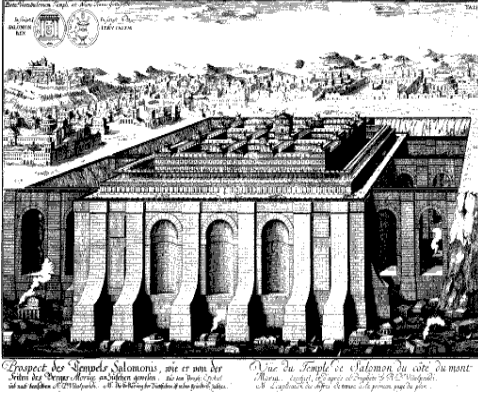
- Civelek, Yusuf (2005). *An Archaeology of The Fragment: The Transition From the Antique Fragment to the Historical Fragment in French Architecture between 1750 and 1850*. Yayınlanmamış Doktora tezi, University of Pennsylvania, Pennsylvania.
- Cordemoy, Jean Louis (1714). *Nouveau Traité de toute l'Architecture ou l'Art de Bastir; avec un dictionnaire des termes d'architecture, etc.* Paris: Jean-Baptiste Coignard.
- Çelik, Zeynep (2005). *Şarkın Sergilenişi 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*, (Çev. Nurettin Elhüseyni). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- D'Agincourt Séroux, Jean-Baptiste-Louis-George (1811-1823). *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à sa renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, Paris.
- D'Aviler, Augustin-Charles (1691). *Cours d'architecture*, (2 cilt), Paris.
- Durand, Jean-Nicolas-Louis (1802). *Précis des leçons d'architecture*, (2 cilt). Paris: Ecole Polytechnique.
- Fathy, Hassan (1973). *Architecture for the Poor; an experiment in rural Egypt*. Chicago: University of Chicago Press.
- Félibien, André (1699). *Des principes de l'architecture de la sculpture de la peinture et des autres arts qui en dépendent, avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*. Paris: La Veuve & Jean Baptiste Coignard, fils.
- Fischer von Erlach, Johann Bernhard (1724). *Entwurf Einer Historischen Architektur*. Leipzig.
- Ghirardo, Diane Yvonne (1980). “Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building”, *Journal of the Society of Architectural Historians* Vol. 39, No. 2, s. 109-127.
- Hearn, Millard Fillmore (1990). *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc: Readings and Commentary*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Kruft, Hanno-Walter (1994). *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- Leroy, Julien-David (1764). *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont données à leur temples, depuis le règne de constantin le grand, jusq'à nous*. Paris: Desaint & Saillant.
- Szambien, Werner (1984). *Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760-1834: de l'imitation à la norme*. Paris: Picard.
- Tuztaşı, Uğur (2009). *Koruma ve Tarihsel Açından İdealleş[-tiril-]miş “Türk Evi”nin Arkeolojisi: Osmanlı Evinin Fragmanları ve Tipolojik Elemanları*. Yayınlanmamış Doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Vidler, Anthony (1987). *The Writing of the Walls: Architectural Theory in the Late Enlightenment*. Princeton: Princeton University Press.
- Wittkower, Rudolf (1949). *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London: The Warburg Institute.

**Resimler**



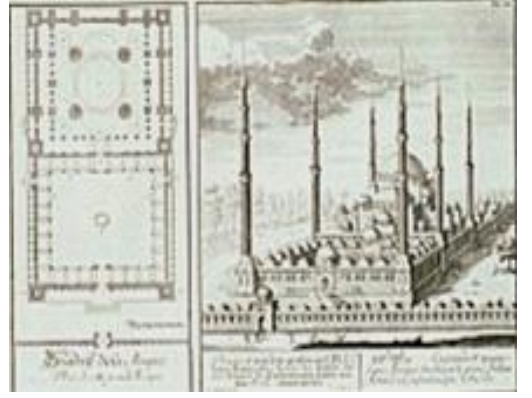
**Resim 1: Sebastiano Serlio'nun, merkezi planlı tipleri (Wittkower 1949: 73).**

**Resim 2: A. Palladio'nun villarına ait çizimleri (Bingöl 2007: 48).**

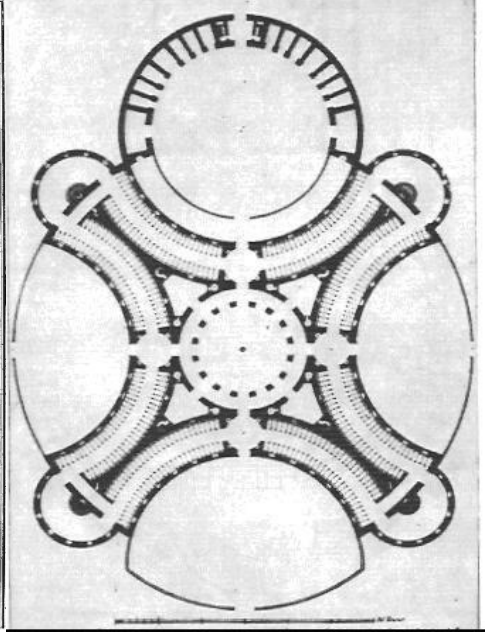
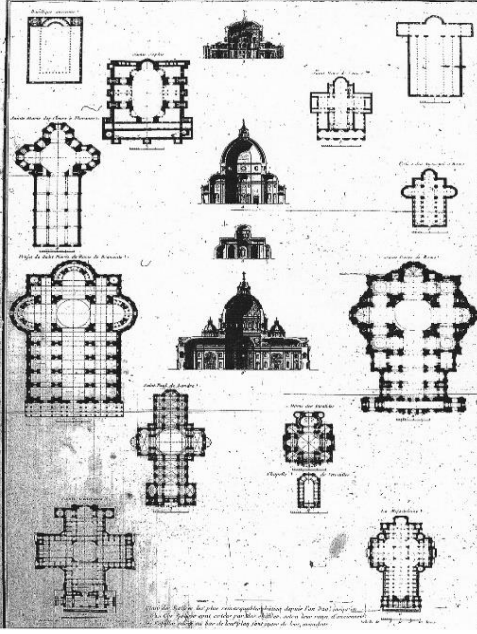


**Resim 3: Fischer von Erlach'ın, Babil Kulesi çizimi (Erlach 1724).**

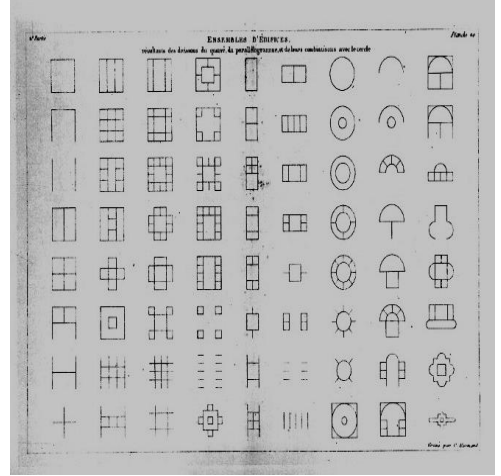
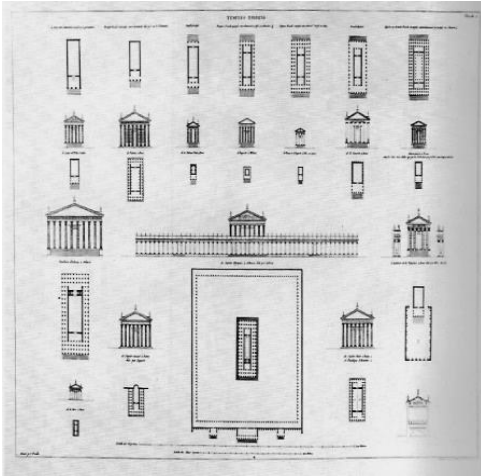
**Resim 4: Fischer von Erlach'ın Sultan Ahmet Camisi çizimi (Erlach 1724).**



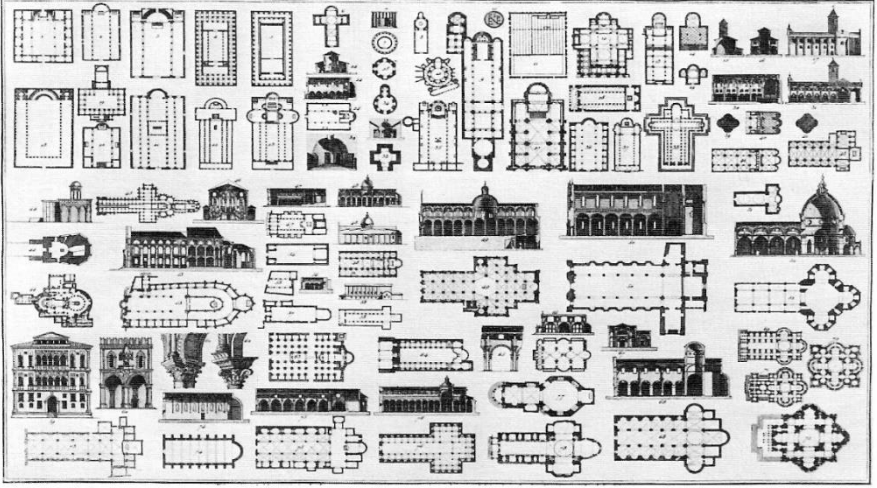




**Resim 5: Julien-David Leroy'un Kilise tipinin gelişimini anlatan çizimi (Leroy 1764).  
Resim 6: Neufforge, Ahırlar (Brunel 1978: 419)**



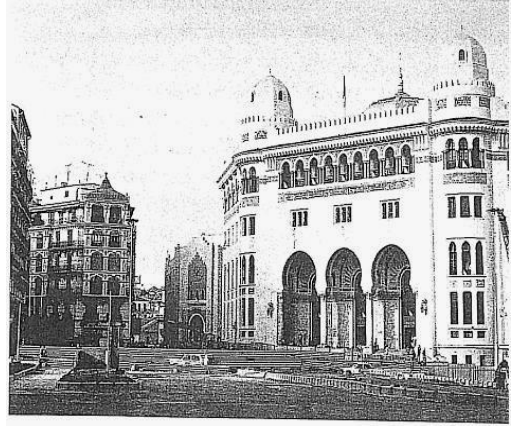
**Resim 7: J.N.L. Durand, Recueil'den tapınak tipleri ile ilgili levha, 1799 (Szambien 1984: 220).  
Resim 8: J.N.L. Durand, Précis'den geometrik tipler ile ilgili levha, 1802. (Durand 1802: II. Bölüm, resim 20).**



Resim 9: Séroux d'Agincourt, Kilise tipleri, *Histoire de l'art.*, 1811-1823 (Vidler, 1987: 175-178).



Resim 10: Léon Vaudoyer, Marsilya Katedrali için erken cephe tasarımlarından biri. 1850c (Bergdoll 1994: 228)



Resim 11: Cezayir kenti Merkez Posthanesi (Çelik 2005:176)



Uğur Tuztaşı, “Mimarlıkta Geleneğin İdealleştirilmesinde Bir Kurumsal Kavram Olarak Tip/Tipleştirme”, Mart 2022/ Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, 236-252.



**Resim 12: Piacentini, Roma Üniversitesi, 1920c (Ghirardo.1980)**