

TEKİRDAĞ'DA MODERNİZM İLE KARŞILAŞMALAR: MİMARLIK, BETON VE HARABE

Doç. Dr. Esen Gökçe Özdamar*

Özet: Arapçada “eski yapı”, “yıkılmış, yıkılmaya yüz tutmuş yapı veya kent, yıkı”, Latince'de ise “düşmek” anlamına gelen ve *ruere*'den türetilen harabe (*ruin*), Rönesans'tan günümüze dek süblim, estetik, nostalji ve yeni anlamlar üretme potansiyelleri bağlamında birçok düşünür tarafından ele alınmıştır. Modern harabe, Sotomayor'un deyimıyla malzemenin değişim ve yok oluşuna tanıklık eden aktif bir katılımcıyı da yapının yaşlanma ve ayrışmasına (*material decomposition*) dahil eden, zamanın askıya alındığı bir süreç yaratır.

Bu makale ise modernite ve harabe arasındaki ilişkilere değinerek bu ilişkileri Tekirdağ-Marmara Ereğlisi karayolu üzerinde yer alan ve modernist dilleriyle ön plana çıkan, günümüzde ayakta kalabilmeyi başarmış dört adet betonarme yapı üzerinden irdeler: 1960 ve 1980'li yıllarda inşa edilen Başak Sigorta Eğitim ve Dinlenme Tesisleri, Şeker Sigorta Tesisleri, Güneş Sigorta Eğitim Tesisleri ve Bağkur Dinlenme Tesisleri. 2000'li yıllardan itibaren sahipleri tarafından atıl durumda bırakılan, yok olmaya karşı direnen ya da işlev değiştirerek ayakta kalan bu yapılar, kıyı peyzajı içinde; yalın yerleşim planları, cephe düzenleri, piloti ve rölyefleri ile izleyiciyi sahille ilişki kurmaktan çok çevrelerinden belirgin bir biçimde ayrımlaşma yaratır ve “hem yapı olarak, hem de bir harabe olarak” var olmaya başlar. Böylelikle “her daim hayatta kaldıkları izlenimi” yaratan bu modernist yapılar, beton ve harabenin çelişkisini gündeme getirir.

Anahtar Kelimeler: Kıyı Yerleşimi, Modernist Yerleşim, Harabe, Betonarme, Tekirdağ.

Geliş Tarihi: 11.02.2021

Kabul Tarihi: 30.05.2021

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü Adres: Tekirdağ NKÜ Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Tekirdağ, Namık Kemal Mahallesi, Kampüs Cad. No. 1. Değirmenaltı, 59030 Tekirdağ, e-posta: gokceozdamar@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7189-3633

CONFRONTATIONS WITH MODERNISM IN TEKİRDAĞ: ARCHITECTURE, CONCRETE AND THE RUIN

Assoc.Prof.Dr. Esen Gökçe Özdamar*

Abstract: Ruin, which means “old building” or “ruined or destroyed building or city” in Arabic, and is derived from the Latin word ruere which means “fall”, has been addressed by many thinkers in the context of their potential to generate new meanings of nature and death in terms of sublime, aesthetics, and nostalgia. Modern ruin creates a process of suspending time, involving an active participant who, in Sotomayor’s words, witnesses the change and destruction of the material, into the aging and decomposition of the building.

This article focuses on the relationship between modernity and ruin and examines these relations through four concrete buildings located on the Tekirdağ-Marmara Ereğlisi highway, which stand out with their modernist languages and have managed to survive today: Başak Sigorta Education and Summer Resort, Şeker Kamp Summer Resort, Güneş Sigorta Education and Summer Resort, and Bağkur Summer Resort that were built in the 1960s and 1980s.

These buildings used by insurance employees in the summer gain importance in Tekirdağ’s several modern architectural heritage examples and have been abandoned by the owners since the 2000s. Since then, these buildings have resisted extinction with their simple layouts, pilotis and reliefs, or survived by changing their functions and they both exist as a “building and a ruin”. Thus, these modernist buildings, which create the impression that they “always survive”, bring up the contradiction of concrete and the ruin.

Keywords: Waterfront Settlement, Modernist Settlement, Ruin, Concrete, Tekirdağ.

Received Date: 11.02.2021

Accepted Date: 30.05.2021

Article Types: Resarch Article

*Tekirdağ Namık Kemal University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Department of Architecture Address: Tekirdağ NKÜ Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Tekirdağ, Namık Kemal Mahallesi, Kampüs Cad. No. 1. Değirmenaltı, 59030 Tekirdağ, email: gokceozdamar@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7189-3633

1. GİRİŞ

“...Betonu “modern” kılan şey, her türden çelişkili tepkiyi hızlandırmasıdır. Olasılıkları açar, ancak aynı zamanda önceki bir yaşam biçimine erişimi de kapatır ve her beton yapı bir şekilde ya da başka bir şekilde, bunu bize duyurur ...” (Forty, 2005, s. 80).

Vitruvius’tan beri süregelen ve sağlıklı (firmitas) düşüncesine dayalı hakim yaklaşım, inşa edilmiş yapıların dayanıklı olması ve istenilen işlevleri karşılaması üzerine olmuştur (Hollier, 1989, s. 35). Ancak, modern mimarlıkta özellikle betonun keşfedilmesi ve akabinde betonun fiziksel olarak bozulması nedeniyle çelişkili bir hale gelmiştir. (http-1).

Bir yapının sonu ile harabe arasında yakın bir ilişki vardır: “Yapının yaşamını, başlangıç ve sondan oluşan doğrusal bir süreç ve devamlılık izler”, yapı kullanılmaya başladığı andan itibaren yaşlanmaya başlar; “hem yapı olarak, hem de bir harabe olarak” var olma sürecine girer. “Programı ya da öncelikli fonksiyonu sona erdiğinde, yapı da metruk kalır.” Harabe de yapının bir geçiş aşaması olmasından çok, kendi tarihinin temsili gibi görünür (Sotomoyar, 2012, s. 52). Sotomoyar’un harabe süreci (*ruin continuum*) olarak adlandırdığı bu süreçte, “Zaman askıya alınır çünkü gerçekte yapı (ve harabe) yaşlanmaya ve malzeme ayrışması ile büyümeye (*material decomposition*) devam eder.” Harabe maddenin kimyasal değişimleri ile etkileşime girdiğinden dolayı, bu sürece tanıklık eden izleyiciler de yokoluşun “pasif gözlemcileri değil” tersine “hücrese düzeyde aktif katılımcıları olurlar” (Sotomoyar, 2012, s. 52).

Harabeyi fenomenolojik bir yaklaşımla ele alan Ginsberg’e göre harabe yapı ve maddeden oluşur ve bu maddenin birleştirici bir özelliği yoktur ve harabe bir yapı değildir (Ginsberg, 2004, s. 3). Aksine harabe, maddeyi formdan özgürleştirir. Harabede parçalanmış ve yeniden oluşan form

mimarlıktan da özgürleşir. Harabe artık “kendi formuna referans vermeyen” bir şey haline gelir. Bu anlamda harabe bir yapı ne kadar mükemmel olsa da orijinal halinde her zaman bir “madde-parça”dır (*matterpiece*). Bu deneyimlenen şey bir “madde değildir” ve onu adlandırma biçiminden bağımsız olarak izleyicinin kendini maddeye açtığı “karşılıklı bir açılış”tır. Böylelikle form ve kalıplar parçalandığında madde de öznenin varlığında belirir ve ona ilişkin deneyimi yeniden biçimlendirir (Ginsberg, 2004, s. 3). Harabe, izleyiciyi keşfe davet eder ve izleyici onunla birlikte “deneyimler olarak yeniden doğar” (Ginsberg, 2004, s. 7, 8).

Bataille ise mimarlık ve ölüm arasındaki ilişkiyi şu şekilde yorumlar: “İdeal insanın mimarlıkta yansımaları form tekrarıdır. Bu tekrar mimarlığın zamansal ve ekonomik alanda mimarlığın baskınlığını sağlamasına yardımcı olur. İnsan kendini mimarlıkta tanır ve aynı şekilde, mimarlık da ideal insanı gösterir. Bu şekilde mimarlık insan ve kendi aracılığıyla kendini tekrar eder ve bu da entropi sürecinden çıkıştır... Mimarlık, uyumu somutlaştırarak zamanın dışında durmaya çalışır; çürümeyi ve bir şekilde kendi ölümünü reddeder” (Merle, 2009, s. 86-87). Mimarlık da bu bağlamda “zamanı sürdürmeli, çürümeyi yok etmeli ve uyumu temsil etmelidir” (Merle, 2009, s. 87).

Zamana direnen beton modern dönemin önemli malzemelerinden biri olarak insan türü varlığının “en büyük kanıtı” olmuştur (Wigley, 2010, s. 7). Beton işlevsiz ve atıl kaldıktan sonra harabe haline gelen ve doğanın istila edip yok etmeye başladığı diğer malzemelerin aksine, taşıdığı maskesiyle başı ve sonu olan doğrusal bir devamlılık izlemez (http-2). Beton, tarihi yapıların gözenekli ve geçirgen taş malzemesinden farklı olarak “kolayca yıpranmayan”, “kaybolmayan” ve “anıtsal olarak parçalanamayan” bir malzemedir (Bruno, 2011, s. 80).

Betonun modern mimarlıkta yere baskınlık kuran durumu karşısında, atıl bırakılan ve harabe haline gelen betonarme yapılarda yerle kurduğu anlamsal ilişki nasıl yorumlanabilir? Doğanın hakim geldiği, zamanın ve işlevin dışlandığı ve son anlarına tanıklık ettiğimiz ve artık bir “mekan-olmayan” şey karşısında duyulan şaşkınlık mı? Bu ilişki İstanbul-Tekirdağ kıyı şeridinde Marmara Denizi ile karayolu arasında bulunan ve yoğun bir yeşil peyzaj dokusu ile çevrili olan ve zamana yenik düşen/düşmekte olan ve 1963-1980’li yıllar arasında inşa edilen dört adet betonarme modernist yapı Başak Sigorta Eğitim ve Dinlenme Tesisleri, Şeker Sigorta Tesisleri, Güneş Sigorta Eğitim Tesisleri ve Bağkur Dinlenme Tesisleri üzerinden irdelenebilir. Bu yapılar tam olarak harabe olma durumuna gelmemiş olsalar da, yapıların “harabe”ye ilişkin bir tartışma alanı şeklinde ele alınarak zamana karşı direnç gösteren, değişim ve adapte olabilmeye durumları bağlamında yerle kurdukları ilişki üzerinden fenomenolojik bir yaklaşımla okunmaktadır. Bu yapılar Tekirdağ’ın az sayıdaki geç modern dönem mimari mirası içinde önemli görülmektedir. Tekirdağ’da tesadüfen karşılaşılan bu yapılar, gelecekte yıkımı gerçekleşen ya da zamanla çürümekte olan birer modern dönem yapısı olarak bir izleyicinin (*voyeur*)¹ varlığına dikkat çekmektedir. Bu dört yapı, aynı zamanda Bernard Tschumi’nin Villa Savoye’un II. Dünya Savaşı sonrasında harabe haline gelmesi karşısında yaşadığı şaşkınlık ile kaleme aldığı ve on iki adet kartpostaldan oluşan “*Advertisements for Architecture*” (*Mimarlık için İlanlar, 1976-1977*) adlı çalışmasını modernin harabeleri bağlamında yeniden gündeme getirmiştir.

1.1. Harabeye Bakış

Harabe (*ruin*) kelimesi, Arapçada “eski yapı”, “yıkılmış, yıkılmaya yüz tutmuş yapı veya

kent, yıkı” (Hasol, 1998, s. 198); Latince’de ise “düşmek” anlamına gelen ve ruere’den türetilen *ruina*’dan gelmektedir. Harabe, “kendi başına bir son değil yaşam döngüsünün bir orta noktası” ve “fiziksel parçalanma veya imha edilme durumu” olarak tanımlanmaktadır (http-2).

Rönesans Dönemi’nde harabe, Antik Yunan ve Roma harabelerinde yer alan yazılı bilgilerin bir kaynağı olarak görülmüş; büyük afetler ve yıkımlar karşısında duyulan karmaşayı aşmaya yardımcı olan süblim (yüce) estetiği ile ilişkilendirilmiştir (http-3). Harabe ve süblim arasındaki ilişki, Edmund Burke’nin “*Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*” (1823) kitabında da belirttiği gibi harabelerden alınan “keyif” ile ilgili olup bedeninin “mekanik yapısından veya doğal çerçevede ve zihin yapısı”ndan kaynaklanmaktadır (Burke, 1823, s. 55). Burke, bu kavramı bir çeşit merhamete yönelik bir eğilim olan “sempati bağı” (*sympathy of bond*) ile ilişkilendirmektedir (Burke, 1823, s. 57).

Rönesans Dönemi’nden itibaren ise harabe modern miras kavramıyla da ilişkili olarak birçok hümanist ve sanatçı tarafından ele alınmıştır. 17 ve 18. yüzyıllardan başlayarak estetik kalıntılar, peyzaj resimlerinin arka planlarını süslemeye başlamış ve bahçe tasarımı için fon olarak kullanılmıştır. Aydınlanma Dönemi’nde ise harabe ve kalıntılar daha fazla önem kazanmış, yalnızca geçmiş döneme ait bir kayıt olarak değil aynı zamanda kendi başına var olan özerk bir nesne olarak da ele alınmıştır (http-4). Romantik Dönem yazar ve düşünürlerinden Friedrich Schlegel’e göre, eski eserler harabe durumuna geldiklerinde parçalı bir hale gelirken; Dillon’ın bahsettiği gibi modern yapılar ise kökeni itibarıyla parçalı bir düşüncenin temsili olarak sürecin en başında parçalıdır. Benzer şekilde

¹Voyeur, bu makalede Beatriz Colomina’nın “*Mahremiyet ve Kamusallık: Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*” kitabında da bahsettiği biçimde, bir diğeri bakışı ya da “dikizci bakış” anlamında kullanılmıştır (Colomina, 2009).

harabenin edebi yansımaları ya da harabenin bir parçası, bütünden daha değerli görülerek sanatsal yaratımın bir sembolü haline gelmiştir (http-3).

18. yüzyılda romantizmle birlikte harabe düşüncesi ve ona duyulan tutku özellikle Avrupa sanatında birçok edebiyatçı, sanatçı, mimar ve peyzaj mimarı tarafından ele alınmıştır. Sanatta harabe ideolojisinin yaratımı “çürük pitoresk” (*picturesque rot*) düşüncesi bağlamında ele alınmış (http-5); harabe, romantik bir büyülenme aracı olarak görülürken hem doğal afet, hem de insan tarihinin felaketlerinin bir yansıması olarak değerlendirilmiştir (http-3). Harabe halindeki yapıları belgeleme pratikleri yine bu yüzyılda Giovanni Battista Piranesi'nin Roma tasvirlerini konu aldığı gravürlerinde belirmiştir (Howe, Piranesi ve Hofer, 2010, s. 32; Ledbury, 2016). Bir ressam ve matbaacı olan Piranesi, antik Roma'dan etkilenerek “*Hayali Zindanlar*”da (Carceri d'Invenzione, 1742) harabenin şiirsel ve estetik yorumuyla gravürlerini yapmıştır. Piranesi, gravürlerinde Roma hamamı, saray, sarnıç ve harabe haline gelen bazilikalarda bulunan kemerli iç mekanları (Howe, Piranesi ve Hofer, 2010, s. 32, 43) kuvvetli bir perspektif ile temsil etmiştir. Antik Roma'nın propagandası olarak beliren bu harabeler, seyahat anıları olarak hizmet vermenin yanı sıra romantikler için de mimarının doğa ve doğal süreçler ile bağlarını kurmasına yardımcı olur (http-6).

19. yüzyılda, mimari ve düşünsel yazında John Ruskin'in tarihsel koruma kavramını konu edindiği “*The Seven Lamps of Architecture*” (The Lamp of Memory) (1849), mimarlıkta yaşlanmayı ve yıpranmayı ele alır. Harabe, Ruskin'e göre pitoresktir (Ruskin, 1903, s. 241). Bir yapının ihtişamı da onun malzemelerinden çok “zamanında”, diğer bir deyişle insanlıkla olan temasında ve tanıklığında yatar. Bu aynı zamanda gizli bir sempati, onay ya da kınama şeklinde belirebilir (Ruskin, 1903, s. 233-234). Sigmund Freud ise “*Uygarlığın Huzursuzluğu*”nda

(*Civilization and its Discontents*, 1930)

harabelerin psikanaliz ile ilişkisine değinerek, zihinsel yaşamda bir zamanlar oluşan hiçbir şeyin yok olmadığını belirterek ve korumacılık bağlamında Roma örneğini verir. Harabeler, eski kentin yerini alarak, antik kentleri modern yapıların altında gömülü bırakmıştır. Bu bağlamda, Roma gibi tarihi ve katmanlı kentlerde antik dönemlerin kalıntıları ancak restorasyon ile ortaya çıkarılabilir (Freud, 1930, s. 16-17).

Sanat tarihçisi Alois Riegl ise eski eserler üzerinden bir değer sistematiği geliştirerek eserin anımsatma değeri; eskilik değeri, tarihi değer ve amaçlanmış anımsatma değerinden bahseder (Riegl, 2015, s. 88). Bu sınıflandırmaya göre, güncel değerler; “kullanım değeri” ve “sanat değeri” olmak üzere ikiye ayrılır. “Kullanım değeri”, bir anıtın pratik işlevini tarifleyen sosyal, kültürel, ekonomik ve politik yaşantısına göre değişen nesnenin sürmekte olan işlevini ifade ederken “sanat değeri” ise bir anıttan alınan estetik hazzı belirleyen bir şeydir (Ceylan, 2015, p. 38). Sanat değeri de kendi içinde “yenilik” ve “görece sanat değeri” olacak şekilde kategorize edilir. “Yenilik”, eskilik değerinin tersi olarak öz sanat değerini tariflerken; “görece sanat değeri” ise çağdan çağa değişim geçirdiği için nesnel ve kalıcı olmayan ancak estetik üzerine eğitim görmüş bireyin alımlayabileceği görece bir değer olarak belirir (Ceylan, 2015, p. 38). Riegl'in ifade ettiği gibi yapılar kullanıcılarına güven veren işlevlerini yitirdiğinde ve “eskilik değeri”nin algısal olarak büyük bir yıkım etkisi yarattığında, yaptıklarında rahatsız edici bir izlenim bırakırlar (Riegl, 2015, s. 88).

20. yüzyılın ilk yarısında ise harabeye pitoresk bakış giderek etkisini kaybetmiştir (http-5). Harabe, 20. yüzyılda George Simmel (*Ruin*, 1911), Walter Benjamin (*The Arcades Project*, 1927-1940) (Benjamin, 2002), Rose Macaulay (*The Pleasure of Ruins*, 1953, 1966), Theodor W. Adorno (*Aesthetic Theory*, 1970) gibi düşünürler

tarafından yıkıntı kavramı üzerinden; 21. yüzyıl çağdaş kültürde ise Andreas Huyssen (*Nostalgia for Ruins*), Svetlana Boym (*The Future of Nostalgia, 2001, Off-Modern, 2017*) ve Brian Dillon (*Ruins, 2011*) gibi düşünürler tarafından ele alınmıştır. Mimarlık alanında ise modernite ve harabe, betonun ve malzemenin yok olmaya başlamasıyla kazandığı anlamsal ve belleksel sürece dair Adrian Forty, Jean-Louis Cohen, Mark Wigley, Sanford Kwinter, Antoine Picon, Katie Lloyd-Thomas ve Owen Hatherley tarafından ise “harabe estetiği” kavramı bağlamında tartışılmıştır. Bu yaklaşımların ortak noktaları ise harabeleri geçmiş dönem harabeleri (*off-modern ruins*) (Boym, 2017) ve modern harabeler üzerinden ayırarak harabe ve beton ilişkisine değinmeleridir.

1.2. Harabe ve Betonarme

“Harabe, doğanın zaferi değil; ara bir an, süreklilik ve çürüme arasında kırılğan bir dengedir” (http-3).

“*Ruin*” (1911) adlı makalesinde Simmel, harabenin büyüünü; insan elinden çıkan işlerin, tamamen doğanın bir ürünü olarak tanımlamasıyla açıklar (Simmel, 1958, s. 381). Simmel için harabe, geçmişe baktığı zenginliklerin hala muhtemel olduğu verimli bir anın karşılığıdır (Simmel, 1958, s. 382). Harabede, doğanın bakış açısıyla farklılaşmış yeni bir form belirir; ancak doğa daha önce malzemesi olduğu sanatı, bu kez bir malzemeye dönüştürmüştür (Simmel, 1958, s. 381).

Harabe bu bağlamda kozmik düzeni tersine çevirir. Kozmik düzende doğanın ve ruhun hiyerarşisi, “doğayı genellikle altyapı, deyim yerindeyse, ham madde veya yarı mamul ürün olarak gösterir;” “ruh” ise “biçimlendirici ve taçlandırıcı unsur olarak” görülür ve “ruh tarafından yükseltelen şey, dağın dış çizgisini ve nehrin kıyısını oluşturan aynı kuvvetlerin nesnesi haline gelir” (Simmel, 1958, s. 381). Harabenin

büyüsü ise, “doğal güçlerin etkisiyle ruhsal formun yok edilmesi”, tipik düzenin tersine çevrilmesi ve bir anlamda Goethe’nin doğa olarak adlandırdığı “iyi anneye” bir dönüş olarak hissedilmesinde bulunur (Simmel, 1958, s. 382).

Simmel, mimarlığı; ruhun iradesi ile doğa ve ilgili sorunların gerekliliği arasındaki mücadeleden anlaştığı yegane sanat olarak değerlendirir (Simmel, 1958, s. 379). Harabe Simmel’e göre, nostalji ile ilişkili bir nesnedir ve doğanın kendini gösterdiği bir intikamı olarak ortaya çıkar (Simmel, 1958, s. 379).

Walter Benjamin “*Pasajlar*” (*The Arcades Project*) kitabında, 19. yüzyılı harabe olarak değerlendirir ve Paris’in çürüyen alışveriş merkezleri üzerinden eleştirel-tarihsel açıdan harabeye değinir (Benjamin, 2002, s. 13). Benjamin, burjuvazinin kalıntılarında bahseden Balzac ve sürrealistlerin harabeye dair yarattıkları farkındalıklara değinerek harabeyi doğal ve sosyal açıdan ele alır (Benjamin, 2002, s. 13, 87). Çağdaşı Adorno ise kültürel bir peyzajın estetik algısını ve estetik keşfini, harabe kültürüne ve romantizme dayandırır (Adorno, 1997, s. 64).

Boym, 21. yüzyılda harabeye bakışı *ruinophilia* olarak tanımlar ve günümüzde harabelere olan ilgi ve eğilimin “yalnızca *neoromantik* bir bozukluk” veya özleme dair “iç manzaralarımızın bir yansıması” olmadığından bahseder. “Modern olmayan kalıntıları” (*off-modern ruins*) yeni bir keşif ve anlam üretme alanları olarak değerlendirir (Boym, 2017, s. 45). Harabe kelime olarak “çökmek” anlamına gelir: ancak Boym’un deyimiyle aynı zamanda geri kalanlar ve hatırlatmalar ile ilgilidir (Boym, 2017, s. 43). Harabeyle olan ilişkide geçmiştekinden farklı bir nostalji vardır ve bu nostalji “amacı sonsuza kadar anlaşılmaz ve ev özlemine anlamlandırmaya yönelik sürekli bir akıştır” (Boym, 2017, s. 43).

20. yüzyılın modern harabeleri “hayal

manzaramızı sürekli olarak değiştiren ve bozan ütopyik hayal gücünü hem altüst eder hem de uyarır” (Boym, 2017, s. 44). Harabeler “geleceği olan fragmanlardır” ve bütünlük, süreklilik veya mükemmelliği anımsatmasına rağmen algılayandan sonra da var olacaktır (Dillon, 2011, s. 11). Geçmişten farkı ise geçmişin harabeleri, fragmanlı hale gelmesine rağmen, modernin harabesi ise “aynı anda gecikmiş ve çağdaş” olduğundan dolayı “dokunaklıdır” (Boym, 2017, s. 44). Benzer şekilde Andreas Huyssen de mimari harabeleri, kelime anlamı itibarıyla bir anlamda eve karşı ve eskiden var olana duyulan özlem ya da acıyı tanımlayan nostalji kavramı “*nostos: ev, algos: acı*” ile ilişkilendirir. Bu anlamda mimari harabe, nostaljiyi tetikler ve “mekansal ve zamansal arzuların ayrılmaz kombinasyonunun bir örneği” haline gelir (Huyssen, 2006).

Bununla birlikte Dillon’ın da ifade ettiği gibi 20. yüzyılda ise atıl durumda kalmış sığınma merkezleri, sessiz dökümhaneler, boş sığınaklar ve metro istasyonları gibi çürüyen beton yapılarla gösterilen tutku ise fahılılaşmıştır. Bu yüzyılın harabeleri ise endüstriyel birer harabe olarak “kaybedilen bir bilginin imgesi, bastırılmış doğanın kaçınılmaz yeniden doğuşu ya da modernitenin basit bir nostaljisi” olmaktan öteye geçmektedir ([http-3](http://3)). Bu endüstriyel harabeler, “yasak veya tehlikeli alanlar olarak” “fantezi alanları” haline gelebildiği gibi üzerinde konuşulamaz ya da yasa dışı eylemlerin meydana geldiği yerler olabilirler. Böylelikle harabeler, böylelikle bir gözetimden ve bakışlardan kaçmak isteyenler için de cazibeye sahiptir (Edensor, 2005, s. 25).

Beton, aynı zamanda endüstri toplumlarını bölen politik ve sosyal çatışmalara rağmen, mimarlığın kamusal önem teşkil eden anıtları gerçekleştirmesini sağlayan temel malzemelerden biri olarak ortaya çıkmıştır. Betonun böylesi baskınlığı hem kamusal alanlarda hem anıtlarda

kendini gösterir. Yine büyük ölçekte sosyal konut yapılarında dünyanın birçok bölgesinde kullanılması, betonu bireysel ve kolektif yaşamı uzlaştırma konusunda mimarlığın ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir (Picon, 2006, s. 16). Ancak aşınan beton (*weathering concrete*), harabe ve yok olmakta olan maddeye, diğer bir deyişle sona dair bir işarettir. Beton harabe haline geldiğinde daha görünür olmaktadır. Adrian Forty’in ifade ettiği gibi beton, doğal malzemelerden farklı olarak onlar gibi yaşlanmaz. Bir betonarme strüktür, tamamlanmadan önce bile eskimiş görünebilir ya da tam tersine kalıplandığı andan itibaren yıllar sonra bile sağlam olabilir. Beton, zaman içindeki bu öngörülemez davranışına bağlı olarak doğal olmayan bir şey olarak algılanır (Forty, 2012, s. 52).

Bu bağlamda beton “verimli, şekillendirilebilir ve her şekle sokulabilir” özelliklerinden dolayı madde üzerine düşünmek için iyi bir örnektir. Betonun sıvı haldeyken bile kendine özgü bir formu yoktur (Lloyd-Thomas, 2007, s. 44); dağıtılır, karıştırılır, dökülür, titreştirilir ve sertleştirilir. Buna rağmen, diğer tüm malzemelerle ortak bir şekilde bir araya gelebildiği için “yeni olasılıklar açar” (Wigley, 2010, s. 7). David Leatherbarrow ve Mohsen Mostafavi ise binaların dış hava koşullarının aşındırması tamamlanmadan eksik kaldıklarından bahseder. Ancak çoğu sentetik malzeme ise bu durumun tersine, bir süreliğine iyi görünür ve sonrasında sadece bozulurlar (Forty, 2012, s. 53). Mimarlık tarihçisi Cyrille Simonnet, “*Le béton, Histoire d’un Matériau: Economie, Technique, Architecture*” kitabında yıkıntı haline gelen betonun “yüce” olmasına rağmen, estetik olmadığını ve bu nedenden dolayı mimariyi hayal kırıklığına uğratma riski barındırdığını ifade eder (Forty, 2012, s. 52).

Auguste Perret, “mimarlığın güzel harabeler yapan bir şey” olduğunu belirtir (Collins, 1959,

s. s. 163). Walter Gropius ise “*The Development of Industrial Buildings*” (1913) adlı makalesinde yayımladığı Amerika ve Kanada’daki tarım silolarının fotoğrafları (Picon, 2006, s. 14) ve “*Internationale Architektur*” adlı fotoğrafik kitabında bu beton yapıların anıtsal etkilerini gösterir (Gropius ve Moholy-Nagy, 1925, s. 45, 52, 53). Le Corbusier betonarme tarım silolarını ve endüstriyel yapıları “*Vers une architecture*” (1923)’de ele alarak, (Picon, 2006, s. 14), bu yapıları Antik Dönem Mısır mimarisine ile karşılaştırarak form-işlev ve kütle-yüzey arasındaki ilişkiye yeni bir bakış olarak sunar (Le Corbusier, 1986, s. 21-25).

Le Corbusier’in 1932 tarihli “*Obus plan for Algiers*” planı betonun üstünlüğü ve hakimiyetine örnek olarak verilebilir. Böylesi projeler su kuleleri gibi büyük ölçekte kullanılan yapılarda olduğu şekliyle, Picon’a göre, “dünyasal (tellurik) çağrışımları ve plastik, cesur kütleleri oluşturma kabiliyetinden dolayı”, beton mühendislik işlerinde olduğu gibi içinde bulunduğu araziye kendini çarpıcı bir şekilde konumlandırıp yerleştirebilen bir mimari için uygun görülür (Picon, 2006, s. 16).

1940’lı yıllara gelindiğinde ise Le Corbusier’in Villa Savoye’unun başına gelenler ise şöyle özetlenebilir: Atıl durumda kalan Villa Savoye sanatçı William Blake tarafından fark edilir. Beyaz sıvaları dökülmüş, terasımı otlar bürümüş ve bir harabe haline gelen yapının durumunu “*Le Corbusier, Architecture and Form*” adlı kitabında anlatır. Benzer şekilde Nikolaus Pevsner “*Architectural Review*” dergisinde “harabiyetin Villa Savoye’a hiç yakışmadığını, taş yapıların aksine, duvarları beyaza boyanmış beton strüktürlerin eskidiklerinde göze hoş gelen harabelere dönüşmediklerini anlatır”. Beyaz yüzey üzerinde oluşan çatlaklar nedeniyle, betonun otoritesinin kırılacağı belirir

(Altınıyıldız Artun, 2012, s. 135). Zamanın acımasız maskesi düştüğünde Bernard Tschumi, Villa Savoye’un bu anına tanıklık eder ve hayal kırıklığına uğrar. Tschumi’ye “göre “harabenin çekiciliği, yaşamı ve ölümü birlikte var etmesinde; gündelik yaşamın, insanın ve zamanın izlerini üzerinde taşımasındadır” (Altınıyıldız Artun, 2012, s. 135). Tschumi, Bataille’in erotizm üzerine yazdıklarının etkisiyle, modernizmin dogmalarını ihlal edecek yeni bir mimarlık tasavvur edebilmenin aracı olarak erotizmi ve çürümeyi önerdiği bir tür mimarlık manifestosu olan, “*Advertisements for Architecture*” (Mimarlık için İlanlar)’da Villa Savoye’a değinir (Altınıyıldız Artun, 2012, s. 137).

Bu kartpostallarda, manifeste bir tutum ile modernitenin harabe olma durumu çelişkili birer kavram olarak ele alınır.² Çürüme, zaman, ihlal etme, duygusallık, erotizm, halatlar ve kurallar, fragmanlar ve maskeler gibi konulara odaklanan kartpostallarda mimari temsil ile gerçek yaşam arasındaki ayrımı ele alınır. Bu kavramlardan ihlal etme örnek olarak Villa Savoye’da belirir (Jormakka, 2005, s. 295). İhlal etme konusunda ise Tschumi, mimarlığın sadece toplumun ondan beklentilerini çürüttüğü-inkar ettiği ve tarihin onun için kurduğu sınırlara karşı geldiği zaman var olduğunu ifade eder (Tschumi, 1996, s. 74; Jormakka, 2005, s. 308).

Macaulay, insanın harabeye olan tutkusunun ve zevkinin ilk olarak düşmanlara karşı zafer, ahlaki yargı, intikam ve savaşın şiddetli heyecanı ile ayrılmaz bir şekilde karıştırılmış olabileceğini ileri sürer (Macaulay, 1966, s. 1). Harabe, II. Dünya Savaşı döneminde Albert Speer’in geleceğin Germania kenti için planladığı mimari dilde yer alır. “Harabe değeri” (*A Theory of Ruin Value*) için tasarlanan kent, Roma’nın harabe kent modelinden referansla modern yapıların gelecekte bir “gelenek köprüsü” oluşturmak için

²Colomina’nın Bernard Tschumi’den aktarımıyla, bu ilanlar aynı mimari ürünlerin ya da gündelik tüketim nesnelere ilişkin ilanlarına benzer şekilde “parlak illüstrasyonun ötesinde bir şey” ya da diğer bir deyişle mimarlığa dair bir arzuyu tetikler (Colomina, 2002, 218).

uygun olmadığı savına dayanır (Speer, 1970, s. 56). Owen Hatherley, bu mimariyi psikotik “ölüm güdüsü” taşıyan ve “gelecek nesillerin görüşünü inşa etmenin, bir anlamda cesedin canlı bedenden önce tasarlandığı kadar gülünç derecede içselleştirildiği bir ölüm dürtüsü mimarisi” olarak yorumlar (Hatherley, 2008, s. 49).

Edward Hollis’e göre, mimarlar tasarladıkları yapıların kendi dehalarını anımsatacağına dair bir beklenti içindedirler ve dolayısıyla da yapılarının sonsuza dek değişmeyeceğini ummaktadırlar (Hollis, 2009, s. 6). Ancak bir yapı, inşaatı tamamlandığı anda yaşamaya başlar. Binaların da aynı insanlar gibi yaşamları vardır ve kalıcı olduklarına dair olan his bir yanılsamadan ibarettir (Hornstein, 2011, s. 81). Yapıların her daim aynı yerde bulunacağına dair algı yerine, bir yapının bir ömrünün olduğunun kabulü; onu insanın kendi ölümüyle olan yüzleşmesine yakınlaştırır (Hornstein, 2011, s. 82).

2. TEKİRDAĞ’DA BETON HARABELER

Modern mimarlıkta, beton ve harabe arasındaki yakın ilişki Tekirdağ kenti üzerinden okunabilir. Tekirdağ’ın modern mimari mirası içinde yer alan erken Cumhuriyet dönemi yapıları, geleneksel kent merkezinin içinde; 1920’li ve 1960’lı yıllar arasında inşa edilen önemli idari ve sivil mimari örnekleri ise kent merkezi etrafında yer alır. Ancak kentin kıyı ile kopuk olan ilişkisinde, İstanbul-Tekirdağ karayolu üzerinde bulunan bazı kıyı yapıları bu ayrılmışmayı daha da arttırır. Kentte geç modern döneme ait çok fazla yapı olmamakla birlikte, Maruf Önal’ın inşa edilememiş olan 1982 tarihli Tekirdağ Belediyesi Kıyı Otel ve 1969 yılında İstanbul-Tekirdağ karayolu üzerinde bulunan ve Necmi Üstünel tarafından tasarlanan ve 2015’te yıkılan Salat Yağ Fabrikası sayıca az olan kıyı mimarisine örnek olarak verilebilir. Ancak bu yapıların yanısıra, Tekirdağ-Marmara Ereğlisi karayolu üzerinde yer alan ve 2000’li yıllardan itibaren

sahipleri tarafından atıl durumda bırakılan, akıbetini bekleyen ya da işlev değiştirmiş, kıyı peyzajı içinde zaman ve yer bağlamında yarattığı farklılık ile dikkat çeken dört adet modernist yapı betonun zaman içindeki değişim izlerini ortaya koyar ve bu bağlamda diğer tatil sitelerinden farklılaşır. Başak Sigorta Eğitim ve Dinlenme Tesisleri, Şeker Sigorta Tesisleri, Güneş Sigorta Eğitim Tesisleri ve Bağkur Dinlenme Tesisleri giderek ayakta kalabilme, zamana direnebilme ve yok olma arasında belirsiz bir sınırdaki yer alır. Bu yapılar, içinde buldukları yeşil peyzaj dokusu ve yoğun rutubet etkisi ile çevrelerinde güçlü bir kontrast yaratır.

Bu nedenle karayolu üzerinden tesadüfi olarak fark edilebilen bu yapılar, kıyı şeridi boyunca yer alan yeşil bir peyzaj dokusunun içinde kamufle olur. Ancak peyzaj dokularının farklı olması nedeniyle ve mevsimsel olarak ağaçların yaprak dökmesiyle fark edilir bir hale gelirler. Bu ise, Villa Savoye’un anıtsal bir özerklik talep eden plastik etkisinden ilk etapta uzaktır. Bu yapılar, Villa Savoye’da olduğu gibi etrafında yürüyerek keşfedilebilen monolitik bir karşılaşmadan farklı olarak ancak bir izleyicinin bakışı ve yönelimi ile fark edilebilir. Ele alınan bu yapılar, onları çevreleyen peyzajın etkisiyle de Ginsberg’in harabeler için ifade ettiği biçimde, “dokunulmayı” ve “içine yürüme deneyimini teşvik eder” (Ginsberg, 2004, s. 4).

Bu yapılar arasından sadece Şeker Sigorta Tesisleri restore edilerek yeni bir işlev kazandırılmış, diğer yapılar ise gerek buldukları alanda gerekse iç mekanlarında bırakılan ve yıllardır kullanılmayan mobilyalar aracılığıyla zamanın durduğuna dair bir iz olarak ve her an sakininin ya da kullanıcısının geleceği anı bekler gibidir. Bu mekanlar, Colomina’nın gözlemiyle Villa Savoye’un iç mekan fotoğraflarında da Le Corbusier’e ait olduğu düşünülen ve masanın üzerinde bırakılmış bir fötr şapka ve gözlüğün sahibinin

az sonra belireceğine dair bir izlenim uyandırır (Colomina, 2009, s. 289).

Çelik Alatur³ ve Şadi Şarman tarafından bir sosyal tesis olarak tasarlanan Başak Sigorta Eğitim ve Dinlenme Tesisi (1969-1972) (Alatur, 1970a), bir sayfiye alanı olarak yaz aylarında kullanıldıktan sonra 2007 yılında yönetsel değişimlerden dolayı işlevsiz ve atıl olarak bırakılır. İnşa edildiği tarihten bugüne dek büyük bir değişiklik geçirmemiş olan bu yapı, her geçen gün rutubetin yoğun etkisiyle yıpranır. Yapının sınırları kuzey cephesinde karayolu, doğu cephesinde bataklık, dere ve sazlık ile batı yönünde ise daha sonraki yıllarda inşa edilen yazlık siteler olarak belirgin bir hat çizer. Yapı; ikamet blokları, gazino binası, kamp alanı, açık spor ve rekreatif alanları, kumsal ve otopark ile betonarmenin ilk uygulama alanlarından biri olarak bilinen dairesel kesitli ve ayaklı bir su deposundan (su kulesinden) oluşur. Doğu yönünde yapılması planlanan ikinci grup ikamet bloklarının yerine, bu blok grubuna ait zemine var olan hat üzerinde açık bir alan yaratmak üzere bir parapetin inşa edildiği görülür. Bu alana, daha sonraki tarihlerde yapıldığı tahmin edilen betonarme bir satış ünitesi eklenir. Bunların dışında açık alan düzenlemesinde yer alan gölgelikler, çocuk oyun alanı ile arazinin kuzeydoğusunda yer alan gölet ve kıyı alanındaki mendirek ve iskele zamanla yok olur. Yapı, birbirinden bağımsız üniteler ve bağlantı koridoru ile etkileşime olanak tanıyan boşluklu bir dil ile kıyı alanını kamp alanı ile ilişkilendiren pilotilerle yerden kopartılmışlık ve hafiflik etkisi yaratır. İkamet bloklarının iç mekanlarında yalnız ve işlevsel bir dil hakimdir; salon/yatak odası, açık mutfak, ek yatak odası, W.C. ve güneye açılan balkonlar ve onları gizleyen saz gölgelik paneller cephede boşluklu bir etki yaratır.

Yerleşimde tasarlanan dil birliği, sosyal, sportif ve rekreasyonel faaliyetler ile açık yeşil alan ve peyzaj düzenlemelerinde mimari mekan ile sağlanan organik karakter ön plana çıkar. Birimler arasında merdivenlerle sağlanan boşluklu geçişler ve kısmi olarak yerden koparılmaya etkisi yaratan bağlantı koridorları; zemin katta kamp alanıyla sahil arasında pasaj ile sağlanan ve ikincil bir işleve de olanak tanıyan boşluklar görsel bir süreklilik sağlar. Planlanan ikamet gruplarından doğu yönünde yer alan ikinci blok inşaatı ise başlamadan eksik bırakılır (Özdamar, 2014; Özdamar, 2016; http-7; Alatur, Özdamar, Kopuz ve Güney, 2019). Yapının alt kısımlarında bulunan ve bodrum kattaki rutubeti azaltmaya yarayan boşluklu tuğlalar, bu boşluk etkisini arttıran ve bir anlamda yapının yok olma potansiyeline dair bir iz yaratır. Yoğun rutubetin etkisiyle yapının taşıyıcı sisteminde, bodrum kat ve dış duvarları ile gölgelik elemanlarında oluşan hasarlar bu yok oluşu hızlandırır (Görsel 1-4).

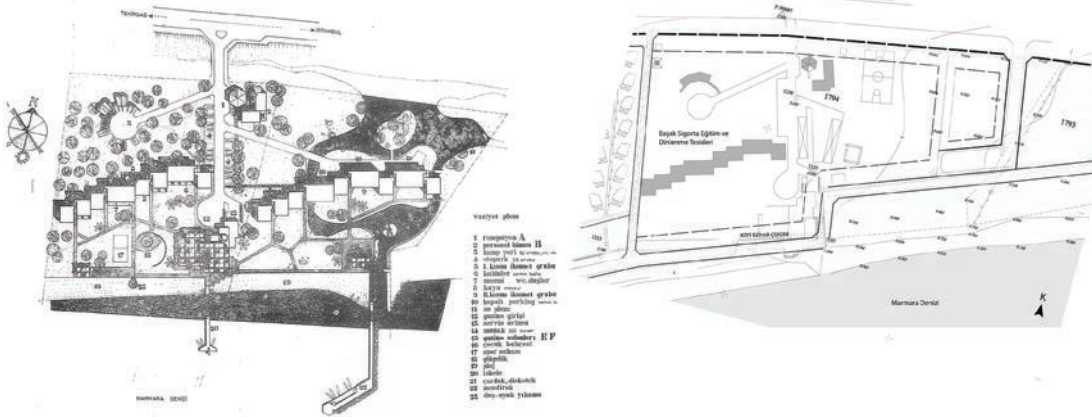


Görsel 1. Başak Sigorta Eğitim ve Dinlenme Tesisi, 20.000 m² (Özdamar, 2016).

³Yapının başlıca mimarı olan Çelik Alatur, mimarlık pratiğine Türkiye'den sonra 1956-64 yılları arasında Paris Şehircilik Enstitüsünde ve çeşitli mimarlık atölyelerinde çalışarak devam eder (Alatur, 1970b, s. 124). Alatur'un bu deneyimi, etkisini Başak Sigorta Eğitim ve Dinlenme Tesisi'nde Le Corbusier'den esinlenme şeklinde belirir.



Görsel 2. Yoğun rutubetin etkisi (Özdamar, 2016).



Görsel 3. 1970 ve 2014 yılına ait vaziyet planı, 7300 m2 (Alatur, 1970a: Çorlu Belediyesi Arşivi, 2014).

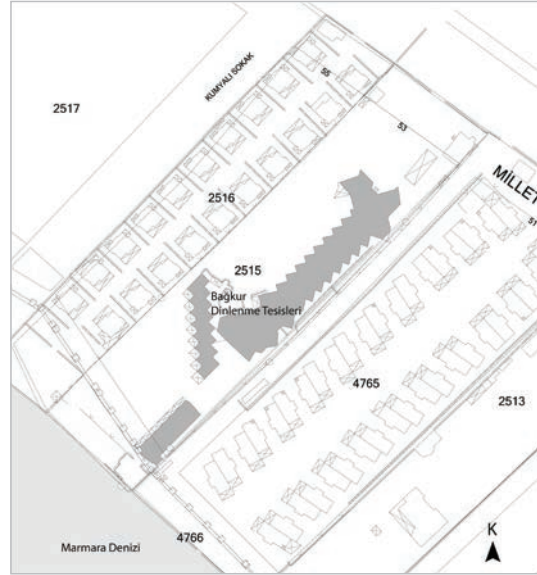


Görsel 4. Gazino binasından sahile bakış (Özdamar, 2016).

Kısmi olarak harabe haline gelen diğer bir yapı ise dışarıdan bakıldığında fark edilemeyecek kadar yoğun bir peyzaj dokusu içinde yer alan ve 1970'li yıllarda inşa edilen Bağkur Dinlenme Tesisleri'dir. Yapı, gerek açık alanda bulunan sosyal aktivite ve toplanma alanlarıyla gerekse doğanın içinde manzarayı baskılamayan ve gizlemeyen bir dil ile çevresinden belirgin bir şekilde farklılaşır. İki farklı blok halinde ve doğu-batı yönünde denize dik bir şekilde konumlanan yapı, tek katlı sıra ev bloğu ve iki katlı balkonlu bir bloktan oluşur. 20 adet odadan oluşan şaşırtmalı cephe düzeni ile büyük blok, dairelerin bitişik nizamda gönye balkon çıkmaların etkisini sönümleyen tekil bir kütlede oluşur ve güney yönünde bulunan bir lokal-sosyal tesis bloğu tarafından kesintiye uğrar. Küçük bloklardan oluşan kütlelerin her daire girişinin önünde, girişi tanımlayıcı nitelikte yüksek bir çam ağacı ve ortak alanın giriş kısmında bulunan taş duvardaki elinde mum tutan köylü kadın ile balıktan oluşan taş rölyef ön plana çıkar⁴ (Görsel 5-7).



Görsel 5. Bağkur Eğitim ve Dinlenme Tesisleri (Özdamar, 2016).



Görsel 6. Vaziyet Planı (<http-8>; Marmara Ereğlisi Belediyesi Arşivi, 2014).



Görsel 7. Denize dik konumlanan yapılar ve peyzaj bağlantıları (Özdamar, 2016).

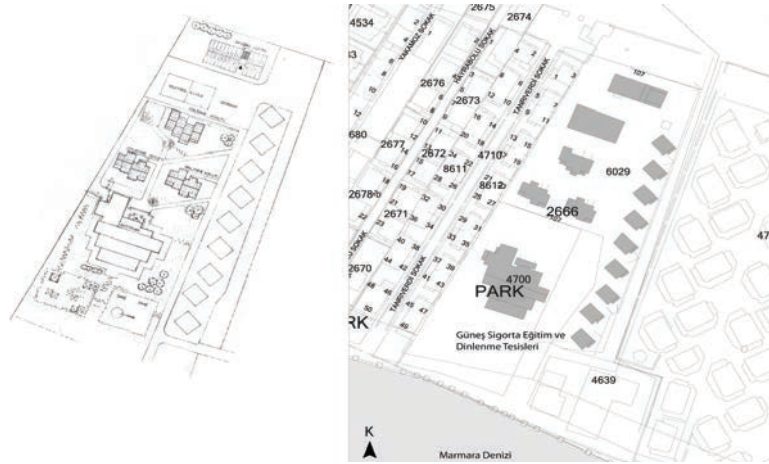
⁴Yaklaşık 10 yıldır atıl durumda bırakılan yerleşimin öğretmen eğitim tesisi, yaşlılar evi (yurdu) ya da uygulama oteli olarak yeniden yapılması planlanıyor.

Marmara Ereğlisi kıyı şeridinde yer alan bir diğer yapı ise 1983 yılından önce inşa edilen Güneş Sigorta Eğitim ve Dinlenme Tesisleri'dir. Yapıdaki cepheden plastik bir eleman olarak bağımsızlaştırılan merdivenler, cam küpeştelere ve onları çizgisel sınırlar güçlü bir kontrast yaratır. Mekana karakteristik katan ahşap doğramalar, gölgelik ve saçaklar Adolf Loos'vari bir yalınlık izlenimi yaratır. 8 odalı bir dinlenme konutu, 4 dairesel dinlenme konutu, 2 katlı 8 adet blok, lojman ve restoran binasından oluşan alanda merdiven holünün ışıklıkları, kaldırımın olmayan bu yapılarda topraktan çıkan bir bitki gibi dikey

ve parçalı bir ilişki yaratır. Evlerin denize bakan güney cephesinde minimalist doğrama detayları ve geniş cam yüzeyleri dikkat çeker. Yapının tasarımında beliren ana kavramlardan yerleşimin ekonomik olması ve montaj olması, kolay imal edilebilmesi gibi kriterler yapının dilinde kısmen okunaklı hale gelir. Doğu yönünde tekil ünite şeklinde tasarlanan evler daha öncesinde yapılır, sonrasında inşa edilen kısımlar ise Güneş Sigorta'nın danışmanlığını da yapan mimar Nilgün Kıyak tarafından tasarlanır (Kıyak ve Özdamar, 2016) (Görsel 8-11). İçine girilemeyen, bir ev gibi içinde her daim kalınmayan ve bu



Görsel 8. Güneş Sigorta Eğitim ve Dinlenme Tesisleri (3160 m², toplam alan 6495 m²), İstanbul-Tekirdağ karayolundan görünüm, 2016 ([http-9](http://9)).



Görsel 9. Vaziyet Planı, 1980'ler ve 2016 (Marmara Ereğlisi Belediyesi Arşivi, 2016).



Görsel 10. Kuzey yönünde bulunan konaklama birimlerine ait görseller (Özdamar, 2016).



Görsel 11. Restoran yapısı ve orijinal çiziminde (solda) görülen kırmızı uzay kafesten geriye kalanlar, 1970'ler (Marmara Ereğlisi Belediyesi Arşivi, 2016; Özdamar, 2016).

anlamda mahremiyet olgusunun bir evde olduğu kadar kuvvetli olmadığı bu yapı; bir anlamda, Rachel Whiteread'ın Londra'da yerleştirdiği ve ev mekanını bozuma uğrattığı "House" (1993-1994) işini anımsatır. Whiteread, inşa edilmiş gerçek bir konutun iç mekanını betonla doldurarak, evin kendisini iç mekandan soyar ve bağımsızlaştırır. Bu anlamda evin mahremiyeti gibi eve dair görünmez olan dışa sızar. Whitehead, boş olarak düşünülen ve ihmal edilmiş olan iç mekanı, bir anlamda "kalıplar" (Hornstein, 2011, s. 84). Bu bağlamda ev hayatı, cinsiyet, yer ve mekan iç içe geçer ve içeride gizli olan mekanlar, hikayeler ve olgular mekanın rölyefi üzerinden kamusallaştırılır. Mekan, bu anlamda bir voyeur'a ihtiyaç duyar (Hornstein, 2011, s. 10, 84). *Voyeur*, burada kuzey cephesinde yer alan

karayolundan hızlı geçen aracın içinden bakan bakıştır. Giriş binası da kuzey yönünden bakan voyeur'a bakmaktadır. Yapının kuzeybatısında yer alan bir ağaç ve ayaklı su deposu, alanın sınırlarını belirgin hale getirir. *Voyeur*, donmuş ve dışlaştırılmış bu mekana hiçbir zaman dokunamayacak gibidir. Ancak yerleşim alanının içine girildiğinde insan ölçeğinde burayı daha uzun süre deneyimleyen bir ziyaretçinin etkileşimiyle yapılar deneyimleyene bakmaktan vazgeçer.

Harabe haline gelmeden ayakta kalabilen tek yapı ise Alpullu Şeker Fabrikası'nın Marmara Ereğlisi'nde işçi konutları olarak 1960'lı yıllarda inşa edilen Şeker Kamp Tesisleri'dir. Bu yapı, diğer yapılardan farklı olarak kış aylarında

konaklama yapılan bir öğrenci yerleşkesi ve yaz aylarında ise tatil yapanlar tarafından kullanılan kamping ve sosyal tesis içeren 36 adet tek aile evinden oluşur. Eğimli bir araziye birbirinden bağımsız olarak yerleştirilen evler yoğun bir peyzaj dokusu içinde yer alır. 1980’li yıllarda atıl durumda bırakılan evler 2011’de tek aile evleri olarak tasarlanan binalar arasına ilave edilen ek ünitelerle birleştirilerek otel birimine dönüştürülür (Temiz ve Özdamar, 2016). Evlerin yanında bulunan mevcut bir çam ağacına inşa edilen bir ağaç ev ise yapıdaki ahşap olan her detayın ağaçla birlikte büyüüp değişime uğradığı bir mekansallık yaratır. Ağaç ev, daha az kullanıldığı kış aylarında ise kendini kıyı yapılarına özgü bir kendiliğindenliğe ve zamana teslim eder (Şekerkamp, 2016) (Görsel 12-13).

Yapının sanat değeri ise Ceylan’ın (2015, s. 38) Riegl üzerinden yaptığı yorumla “tarihi değer” ile çelişkili hale gelmez. Bunun nedeni ise tarihi değerlerin bir anıtın ya da yapının “özgün haline dönmesini talep ettiğinde”, “anıtı yapılan

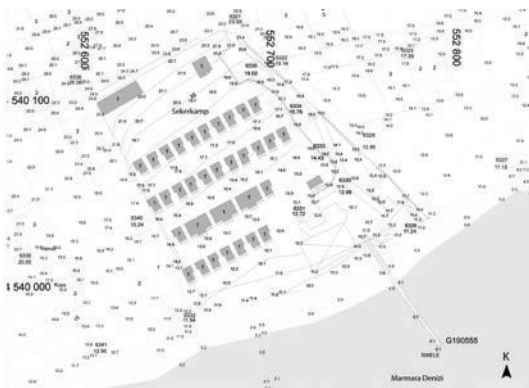
rökonstrüktif müdahaleler tatmin edici bir sanat değerine sahip ol[masıdır]”. Sanat değeri, nesneye doğrudan bağlı olmakla birlikte, “doğanın işleyişinin, zamanın geçişinin ve “hayat döngüsü”nün temsilcisi olarak “eskilik değeri” ise nesneden bağımsız” olmaktadır.

Bu dört yapı, sahil ile ilişki kurmaktan çok kendine referans veren bir dil ile çevrelerinden bir farklılık yaratarak yere özel olma özelliğini çelişkili bir şekilde vurgular. Ağırlıklı olarak sigorta firmalarının çalışanlarının yaz aylarını geçirdikleri bu tesislerde betonarmenin “kalıcı” olduğu izlenimini yansıtan güçlü dil, yapıların içinde buldukları ve yaprak dökmeyen ağaçları da içeren peyzajla kuvvetli bir kontrast yaratır. Bu yapılarda peyzaj statik ve dinamik bir öge olarak yapıların yıpranmasıyla birlikte daha belirgin hale gelir.

Statik açıdan, yapıların parsel sınırlarını belirleyen ve genellikle kuzey-güney doğrultusunda uzun bir sıra halinde yerleştirilmiş olan yaprak dökmeyen çam ağaçlarının kış



Görsel 12. Şeker Kamp yerleşimi ve 51 adet apart yapıdan biri (13,526 m²) (Bir, üç ve dördüncü fotoğraflar (http-10; İkinci fotoğraf (Özdamar, 2016).



Görsel 13. Şeker Kamp yerleşim planı (Süleymanpaşa Belediyesi Arşivi, 2016).

aylarında kullanılmayan bu yapılara “her daim hayatta kaldıkları izlenimi” verir. Bu dil, Tekirdağ’ın 1960-1980 yılları arasında inşa edilen sahil yapılarında gözlemlenen dokuya da benzer bir şekilde; yapıların içinde buldukları tarla ya da peyzajdan “ansızın” bağımsızca yükselen yapılar halinde olması ile benzerlik gösterir. Çevrelerinde duvar, parapet, çit gibi sınırlayıcı elemanların olmamasından dolayı yapılar içinde buldukları tarla ya da zeminde çevre ile peyzaj arasında güçlü bir kontrast yaratan belirgin bir mekansal sınır çizer. Bu bakış, Riegl’in ifade ettiği “nesnenin pratik işleviyle —dolayısıyla onu içeren fiziksel varlığıyla— konulmasını talep eden kullanım değeri”, “nesnenin özgün halini ele geçirmeye çalışan *tarihi değer* ve nesnenin doğa yasalarının tahripkar gücüne boyun eğmesiyle ortaya çıkan *eskilik değeri* ile çelişir” (Ceylan, 2015, s. 38). Buradaki peyzaj yapıların varoluşundan bağımsız bir şekilde ve tasarımcılarının onları konumlandığı şekilde bulunur. Dinamik bir peyzaj ögesi olarak, doğanın insan yapımı malzeme ve tasarımı üzerindeki güçlü etkisi ile yoğun nem ve bakımsızlıktan çürümeye başlayan yapıları istila etmeye başladığı görülür. Burada doğa, insan eliyle yaratılmış olanı istila eder ve galip gelmeye başlar.

Norberg-Schulz’un tanımladığı biçimiyle mimarlık bütün çevreyi görünebilir kıldığında varoluşsal bir boyuta ulaşır. Mimarlığın bir anlamda amacı “yerin ruhunu” somutlaştırmak; temel işlevi de yerin ruhunun bir anlamda farkındalığına işaret etmektir (Norberg-Schulz 1979, s. 23). Yer kavramı Relph’e göre, “coğrafi deneyimin naif ve değişken bir ifadesidir” (Relph, 1976, s. 4). “Bir eylem ve yönelim merkezi” olarak yer, Norberg-Schulz’a göre “varlığımızın anlamlı olaylarını deneyimlediğimiz bir odak” ve “aynı zamanda kendimizi yönlendirdiğimiz ve çevreyi ele geçirdiğimiz çıkış noktalarıdır” (Norberg-Schulz, 1971, s. 19). “Ele geçirme”

aynı zamanda bulmayı ya da sürprizli bir şekilde keşfetmeyi umduğumuz yerlerle de ilgilidir.” Yerler “tüm insani bilinç ve deneyimlerin yönelimsel yapılarına dahil edilmiştir” (Relph, 1976, s. 42). Yerin anlamı, bu bağlamda mekânın özü de “mekânı tanımlayan büyük ölçüde bilinçsiz yönelimsellikte yatmaktadır, insan varlığının derin merkezleri gibidir.” Yerin anlamı; konumdan, işlevden, toplumdaki, yüzeysel ve sıradan deneyimlerden gelmez (Relph, 1976, s. 423).

“Geçmişte hayatta kalmak, fiziksel olan yerle “iyi” bir ilişkiye olduğu kadar psikik bir duyuya da bağlı” (Norberg-Schulz 1979, s. 18) iken, doğal ve yapay sınırların ihlal edilmeye başlandığı bu yapılarda ise sınırları çözülmeye başlayan ve izleyici ile kurdukları bağımsız bir diyalogu ortaya çıkarır. Saçak ve gölgelik gibi elemanların yok olmaya başlaması, hem iç mekânın dışarıdan bakılma ve fark edilmesine dair bir davet uyandırır hem de iç mekândan dışarıda olma fikrine dair kuvvetli bir vurgu yaratır. Ancak yer ve yerleştirilen yapı arasındaki girift ve çelişkili ilişki yapıların mimari dili ile birlikte çoktan çözülmeye ve fragmanlı hale gelmeye başlamıştır. Bu bağlamda, harabe haline gelmekte olan bu yapılarda yerin ruhu harabe estetiğinden bağımsız olarak özgürleşen ve çözünen yapının öze dönüşünde görünür olmaya başlar. Yoğun nemin etkisi ve kıyı ile etkileşimlerinin zayıflaması nedeniyle, gün geçtikçe harabe haline gelmekte olan bu tesisler yer çekiminin etkisiyle bir çeşit formsuzluğa işaret eder ve öz, mimari form ve kalıplardan özgürleşir.

Bu yapılar aynı zamanda, Bicknell’in ifade ettiği gibi harabe ile “mimari hayaletler” arasında yer alır. Bicknell’in bu ayrımına göre, “harabelerde kalıntılar estetik bir bütünlük oluşturacak kadar ayakta kalırken” (Bicknell, 2014, s. 436), “mimari hayaletler”de ise geçmişte var olan ancak artık sadece “anılar, peyzaj, fotoğraflar, çizim ve resimler” (Bicknell, 2014, s. 435)

üzerinden kavranan bir temsiliyet bulunur. Harabeler ve mimari hayaletler arasında bir süreklilik vardır. Bir yapı, mimari hayalet haline gelmeden uzun bir süre harabe olarak kalabilir ya da her ikisi birlikte çok kısa bir sürede yok olabilir; ancak mimari hayaletler “daha az bedenseldir” (Bicknell, 2014, s. 436). Mimari hayaletler, harabelerde olduğu gibi bir “*memento mori*” durumuna hizmet verme olasılığı taşırlar (Bicknell, 2014, s. 440). Bu bağlamda Şeker Sigorta Tesisleri haricinde diğer yapılar gün geçtikçe harabe halinden mimari hayaletlere doğru yok olmaktadır.

Riegl’in sanat değeri bağlamında bakıldığında, yapılar bir çevrenin içinde onlara bakan bir öznenin varlığı olduğunda anlam kazanırlar. Yapıların değerini üreten ve bu değere yaklaşım biçimini oluşturan şey özne olarak belirir. Diğer bir yandan, mimarlık ancak etrafında dolaşarak kavranabilecek bir bütündür. Bununla birlikte mimari yapılar, sabit bir yerde bulunurlar (Goodman, 1985, s. 642-643) ve yeniden çerçevlendiğinde farklı bir etki yaratan bir tablonun ya da farklı salonlarda çalınabilen bir müzik eserinin aksine, mimari yapı içinde bulunduğu fiziksel ve kültürel bir ortama bağlıdır ve göreceli olarak bu etki yavaşça değişir (Goodman, 1985, p. 643).

Bir yapı, anlam ifade ettiği ve sembolize ettiği ölçüde bir “sanat eseri” olarak tanımlanır (Goodman, 1985, s. 643). Bu bağlamda Tekirdağ’da ele alınan bu modernist yapılar her ne kadar çevreden ayrımlaşma yaratan bir dile sahip olsalar da “Riegelvari” bir bakışla, artık onları anlamlandıran bir öznenin varlığından bağımsız bir şekilde “modern sanat iradesi taşımayan” bir dil ile varlıklarını sürdürür ve dinamik peyzaj öğeleri içinde zamanın ruhunun yapı üzerindeki izlerini gizli bir şekilde ölümüne dek taşımaya devam ederler.

SONUÇ

Betonun sağlamlık özelliği, onun her daim ayakta duran bir malzeme gibi algılanmasına ve dolayısıyla organik özelliklerinin göz ardı edilmesine neden olmuştur. Forty’in ifade ettiği gibi inşa edildiğinde eskimiş görünebilen ya da tam tersine kalıplandığı andan itibaren yıllar sonra bile sağlam olabilen bu öngörülemez davranışından dolayı “doğal olmayan” olarak algılanır. Zaman içinde doğallık maskesini yitiren beton, bu bağlamda bir anıt gibi yaşlanmayan ve parçalanamayan bir malzeme olarak görünür. Bireysel ve kolektif yaşamı uzlaştıran beton, aşındığında ve zaman ile doğaya yenik düştüğünde ise bir “son” ya da “çöküş” yerine, belki de süreklilik ve çürüme arasında kırılğan bir denge ve sürekliliğe ilişkin kozmik bir düzene işaret etmektedir.

Beton harabelere ilişkin bu yersiz algı, yok oluşun bir başlangıcı değil; belki de zaten insanın evsiz olma halinin bir göstergesi haline gelmektedir. Aşınan beton, doğal olan ve insan yapımı bir dünya arasındaki sınırları ihlal etmektedir. Bu bağlamda doğanın galibiyeti yerine, aktif birer katılımcı olarak izleyiler de harabenin varoluşsal değişimine tanıklık ederek bu değişime katılır.

Tekirdağ’ın geç modern dönem mimari mirası içinde tesadüfi olarak karşılaşılan ve harabe haline gelen tesisler ise kentin modern mimarlık ile olan geçmişine dair fragmanlı bir ilişkiye işaret eder. Yalın plan şemaları, cepheleri, piloti ve rölyefleriyle Tekirdağ’da giderek azalan geç modern mimari mirasın içinde bu dört betonarme yapı çevrelerindeki diğer yazlık sitelerden farklılaşırlar. Ancak bir izleyici ya da voyeur olmaksızın peyzaj dokusu içinde yok olduklarını belgelemenin güç olduğu bu yapılar sessizce akıbetini beklerken harabenin estetiği ya da tutkusundan çok izleyicilerini yaşanmış deneyimleri hatırlamaya davet ederler. Harabe olma sürecine tanıklık edilen bu yapılarda zaman donmuştur. Mimari dilleri itibarıyla fragmanlı

olmalarından dolayı bu yapılar, zaten en başından doğa ve insan arasında kesintili bir ilişki yaratırlar.

Yapıların karayolunun kenarında olması, belki de onun getirdiği hız olgusu nedeniyle zaten mekansal bir durağanlık yaratmak için elverişli bir ortam değildir. Bu yapılar, parçalı olmaları itibarıyla onlara yüklenen form, işlev ve estetik üçlemesinden, kalıplaşmış formlardan ve mimarlıktan özgürleşirler. Fiziksel ayrışma, zamanı askıya alır. İzleyicinin ve deneyimleyicinin tanıklık ettiği böylesine bir yıkım, yerden de bağımsızlaşarak yeni form ve deneyimler yaratır. Tasarımcılarının incelikle tasarladığı tüm detaylar ve malzemeler, birleştirici özelliklerini yitirerek bir çeşit kendiliğindenlikle doğaya tekrar geri dönerler. Bu anlamda süblim, estetik ve nostalji kavramları bağlamında bir son değil; yaşam döngüsünün ara kesiti olarak insan yapımı kusurlu bir dünyada varlığın özüne inmenin yolunu açarlar.

KAYNAKLAR

- Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic Theory*. G. Adorno ve R. Tiedemann (Eds.). (Çev. R. Hullot-Kentor). London, New York: Continuum.
- Alatur, Ç., Özdamar, E. G. Kopuz, A. ve Güney, Ö. (2019). Çelik Alatur ile kişisel görüşme, 22 Mart 2019, İstanbul.
- Alatur, Ç. (1970a): Başak Sigorta Dinlenme Tesisleri, Tekirdağ. *Arkitekt*, 39, 3 (339), 128-131. <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/213/2904.pdf>. (Erişim tarihi: 15.08.2014).
- Alatur, Ç. (1970b). Türkiye İş Bankası Dinlenme Tesisleri. *Arkitekt*, 03 (339), 120-127. <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/213/2902.pdf>. (Erişim tarihi: 05.08.2014).
- Altınyıldız Artun, N. (2012). Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesnelere. N. Altınyıldız Artun ve R. Ojalvo (Eds.), *Arzu Mimarlığı, Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek içinde* (119-153). İstanbul: İletişim.
- Benjamin, W. (2002). *The Arcades Project*. (Çev. H. Eiland ve K. McLaughlin). Cambridge, Massachusetts, London: The Belknap Press of Harvard University.
- Bicknell, J. (2014). *Architectural Ghosts*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72 (4), 435-441. <http://www.jstor.org/stable/43282366>. (Erişim tarihi: 08.12.2018).
- Boym, S. (2017). *The Off-Modern*. London, New York: Bloomsbury.
- Bruno, G. (2011). *Modernist Ruins, Filmic Archaeologies*. B. Dillon (Ed.), *Ruins İçinde* (76-81). London, Cambridge, Mass.: Whitechapel Gallery. MIT Press.
- Burke, E. (1823). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: Thomas M'lean, Haymarket.
- Ceylan, E. (2015). *Anıt Değerlerinde Dönüşüm: Alois Riegl ve Modern Anıt Kültü Üzerine A. Köksal (Ed.), Modern Anıt Kültü: Doğası ve Kökeni içinde* (7-45). Çev: E. Ceylan. İstanbul: Daimon Yayınları.
- Collins, P. (1959). *Concrete: The Vision of a New Architecture, A Study of Auguste Perret and His Precursors*. London: Faber and Faber.
- Colomina, B. (2002). *Architectureproduction*. K. Rattenbury (Ed.), *This is not Architecture, Media Constructions* (207-221). London and New York: Routledge.
- Colomina, B. (2009). *Mahremiyet ve Kamusalılık: Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*. İstanbul: Metis.
- Çorlu Belediyesi Arşivi. (2014). *İmar ve Şehircilik Müdürlüğü, Haritalar*.
- Dillon, B. (2011). *Ruins*. London, Cambridge, Mass., Whitechapel Gallery: MIT Press.
- Edensor, T. (2005). *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*. Oxford, New York: Berg.
- Forty, A. (2005). *Concrete and Memory*. M. Crinson (Ed.), *Urban Memory: History and Amnesia in the Modern City içinde* (75-95). London and New York: Routledge.
- Forty, A. (2012). *Concrete and Culture: A Material History*. London: Reaktion.
- Freud, S. (1930). *Civilization and its Discontents*. London: Hogarth Press.
- Ginsberg, R. (2004). *The Aesthetics of Ruins*. Amsterdam and New York: Rodopi.
- Goodman, N. (1985). *How Buildings Mean*. *Critical Inquiry* 11 (4), 642-653. <https://www.jstor.org/stable/1343421>.
- Gropius, W. ve Moholy-Nagy, L. (1925). *Internationale Architektur 1*. München: Albert Langen Verlag.
- Hasol, D. (1998). *Harabe. Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü içinde*. İstanbul: Yem.
- Hatherley, O. (2008). *Militant Modernism*. Ropley: Zero Books.
- Hollier, D. (1989). *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. (Çev. B. Wing). Cambridge, Mass: MIT Press, October Books.
- Hollis, E. (2009). *The Secret Lives of Buildings: From the Ruins of the Parthenon to the Vegas Strip in Thirteen Stories*. New York: Metropolitan Books.
- Hornstein, S. (2011). *Losing Site, Architecture, Memory and Place*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Howe, J., Piranesi, G. B. ve Hofer, P. (2010). *The Prisons / Le Carceri*. New York: Mineola, Dover Publications.

- Huyssen, A. (2006). *Nostalgia for Ruins*. *Grey Room* 23, 6-21. www.jstor.org/stable/20442718 (Erişim tarihi: 12.04.2020).
- Jormakka, K. (2005). *The Most Architectural Thing*. T. Mical (Ed.), *Surrealism and Architecture içinde* (290-317). London and New York: Routledge.
- Kıyak, N. ve Özdamar, E. G. (2016). Nilgün Kıyak ile kişisel görüşme, 10 Ocak 2016, Tekirdağ.
- *Le Corbusier*. (1986). *Towards a New Architecture*. (Çev: F. Etchells). New York: Dover Publications.
- Ledbury, M. (2016). *Art versus Life: A Dissenting Voice in the Grande Galerie*. *Journal 18: A Journal of Eighteenth-century Art and Culture*, 2, Louvre Local. <http://www.journal18.org/866>. <https://doi.org/10.30610/2.2016.4> (Erişim tarihi: 01.01.2019).
- Lloyd-Thomas, K. (2007). *Jigging with Concrete, Matter and Form in the Making of Wall One*. A. Chandler ve E. Pedreshi (Eds.), *Fabric Formwork içinde* (42-53). London: RIBA Publishing.
- Macaulay, R. (1966). *The Pleasure of Ruins*. New York: Walker and Company.
- Marmara Ereğlisi Belediyesi Arşivi. (2014, 2016). *İmar ve Şehircilik Müdürlüğü, Haritalar*.
- Merle, J. (2009). *Bataille's Writings: (Un-)framing the Transgression of Architecture's Limits*. *Edinburgh Architecture Research*, 85-92. <http://ace.caad.ed.ac.uk/ear2009/upload/pdfs/015>. (Erişim tarihi: 10.02.2016).
- Norberg-Schulz, C. (1971). *Existence, Space and Architecture*. New York, Washington: Praeger Publishers.
- Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.
- Picon, A. (2006). *Architecture and Technology: Two Centuries of Creative Tension*. J-L. Cohen ve G. M. Moeller, Jr. (Eds.), *Liquid Stone. New Architecture in Concrete içinde* (8-19). New York: Princeton Architectural Press.
- Relph, E. C. (1976). *Place and Placelessness*, London: Pion.
- Riegl, A. (2015). *Modern Anıt Kültü: Doğası ve Kökeni*. A. Köksal (Ed.). Çev: E. Ceylan. İstanbul: Daimon Yayınları.
- Ruskin, J. (1903). *The Complete Works of John Ruskin*. E. T. Cook ve A. D. O. Wedderburn (Eds.). London, New York: George Allen, Longmans, Green and Co.
- Simmel, G. (1958). *Two Essays*. *The Hudson Review*, 11(3), 371-385.
- Sotomayor, C. E. (2012). *Landscapes of the Living Dead: Reanimating The Ruin Through Terrestrial Micro-Materials*. *Design Ecologies*, Des 2(1), 49-67. https://doi.org/10.1386/Des.2.1.49_1.
- Speer, A. (1970). *Inside the Third Reich: Memories by Albert Speer*. Çev: R. Winston ve C. Winston. New York: The Macmillan Company.
- Süleymanpaşa Belediyesi Arşivi. (2016). *İmar ve Şehircilik Müdürlüğü, Haritalar*.
- Temiz, O. ve Özdamar, E. G. (2016). *Ozan Temiz ile kişisel görüşme*, 20 Ocak 2016, Tekirdağ.
- Tschumi, B. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge: MIT Press.
- Wigley, M. (2010). *Foreword*. C. Buckley ve M. Bell (Eds.), *Concrete in Transition içinde* (6-7). New York: Princeton Architectural Press.
- Özdamar, E. G. (Kasım 2014). "Çorlu Başak Sigorta Eğitim ve Dinlenme Tesisleri", X. Docomomo Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Özdamar, E. G. (2016). *Kişisel Arşivi*.

İnternet Kaynakları

- *http-1: Philosophy of Architecture*. (2015, 09 Eylül). *Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive*. <https://stanford.library.sydney.edu.au/archives/win2015/entries/architecture/>. (Erişim tarihi: 11.10.2018).
- *http-2: Akande, D.* (2018, 05 Şubat). *Ruin as Ornament*. <https://www.sah.org/publications-and-research/sah-blog/sah-blog/2018/02/05/ruin-as-ornament>. (Erişim tarihi: 10.09.2019).
- *http-3: Dillon, B.* (2005). *Fragments from a History of Ruins*. *Cabinet*, 20: Ruins. <http://www.cabinetmagazine.org/issues/20/dillon.php>. (Erişim tarihi: 03.10.2019).
- *http-4: Lind, T.* (2020, 22 Haziran). *The Ruin as Monumental Object in European Architecture*. *Encyclopédie pour une Histoire Nouvelle de l'Europe*. <https://ehne.fr/en/article/european-art/monument/ruin-monumental-object-european-architecture>. (Erişim tarihi: 15.11.2020).

- [http-5: Dillon, B. \(2012, 17 Şubat\). Ruin Lust: Our Love Affair with Decaying Buildings. https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/17/ruins-love-affair-decayed-buildings.](http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/17/ruins-love-affair-decayed-buildings) (Erişim tarihi: 11.10.2019).
- [http-6: De Silva, S. \(2014, 15 Ağustos\). Beyond Ruin Porn: What's Behind Our Obsession with Decay? https://www.archdaily.com/537712/beyond-ruin-porn-what-s-behind-our-obsession-with-decay.](https://www.archdaily.com/537712/beyond-ruin-porn-what-s-behind-our-obsession-with-decay) (Erişim tarihi: 11.11.2018).
- [http-7: Anonim. \(1998\). Başaksigorta Anılarında. https://docs.google.com/file/d/0B_rE4KuZd77RWn1GSktUUHhIN3M/edit.](https://docs.google.com/file/d/0B_rE4KuZd77RWn1GSktUUHhIN3M/edit) (Erişim tarihi: 11.12.2014).
- [http-8: Google Map. \(2016a\). Marmara Ereğlisi, Yeniçiftlik. 40°59'18.4"N, 27°51'03.9"E. https://goo.gl/maps/kTqQqpVumSizMgGA.](https://goo.gl/maps/kTqQqpVumSizMgGA) (Erişim tarihi: 12.12.2016).
- [http-9: Google Map. \(2016b\). Güneş Sigorta Eğitim ve Dinlenme Tesisleri. 40°59'39.7"N, 27°50'21.9"E. https://goo.gl/maps/rH4TaYE9u4KaBxxe6.](https://goo.gl/maps/rH4TaYE9u4KaBxxe6) (Erişim tarihi: 12.12.2016).
- [http-10: Şekerkamp. \(2016\). http://sekerkamp.com/.](http://sekerkamp.com/) (Erişim tarihi: 11.04.2015)

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Başak Sigorta Eğitim ve Dinlenme Tesisi (Özdamar, 2016).
- Görsel 2. Yoğun rutubetin etkisi (Özdamar, 2016)
- Görsel 3. 1970 ve 2014 yılına ait vaziyet planı (Alatur, 1970a; Çorlu Belediyesi Arşivi, 2014)
- Görsel 4. Gazino binasından sahile bakış (Özdamar, 2016)
- Görsel 5. Bağkur Eğitim ve Dinlenme Tesisleri (Özdamar, 2016)
- Görsel 6. Vaziyet Planı (http-8; Marmara Ereğlisi Belediyesi Arşivi, 2014)
- Görsel 7. Denize dik konumlanan yapılar ve peyzaj bağlantıları (Özdamar, 2016).
- Görsel 8. Güneş Sigorta Eğitim ve Dinlenme Tesisleri, İstanbul-Tekirdağ karayolundan görünüm, 2016 (http-9).
- Görsel 9. Vaziyet Planı, 1980'ler ve 2016 (Marmara Ereğlisi Belediyesi Arşivi, 2016).
- Görsel 10. Kuzey yönünde bulunan konaklama birimlerine ait görseller (Özdamar, 2016).
- Görsel 11. Restoran binası ve orijinal çiziminde görülen kırmızı uzay kafesten geriye kalanlar, 1970'ler (Çizim: Marmara Ereğlisi Belediyesi Arşivi, 2016; Fotoğraf: Özdamar, 2016).
- Görsel 12. Şeker Kamp yerleşimi (Bir, üç ve dördüncü fotoğraflar: http-10. İkinci fotoğraf: Özdamar, 2016).
- Görsel 13. Şeker Kamp yerleşim planı (Süleymanpaşa Belediyesi Arşivi, 2016).

