

75595

ÇAĞDAŞ MİMARLIKTA ANLAM SORUNUNUN
FENOMENOLOJİK YORUMU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimar Pınar ATAY


75595

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 19 Ocak 1998

Tezin Savunulduğu Tarih : 12 Şubat 1998

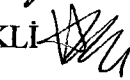
Tez Danışmanı

: Doç. Dr. Alper ÜNLÜ

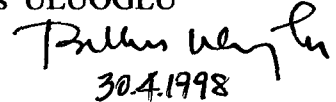
 30.4.1998

Diğer Jüri Üyeleri

: Prof. Dr. Hülya YÜREKLİ

 30.4.1998

Doç. Dr. Belkıs ULUOĞLU

 30.4.1998

İ.İ. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ
Şubat, 1998

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans eğitimi süresince yardımlarını esirgemeyen, Doç. Dr. Alper ÜNLÜ'ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Destek ve yardımlarını esirgemeyen aileme ve tüm dönem arkadaşlarıma hoşgörülerinden dolayı teşekkür ederim.

Mimar, Pınar ATAY
Şubat, 1998

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	II
İÇİNDEKİLER	III
ÖZET	V
SUMMARY	VI
BÖLÜM 1. GİRİŞ	1
1.1. Sorunun Belirlenmesi	1
1.2. Tezin Amacı	3
BÖLÜM 2. VARLIK	4
2.1. Varlık, Zaman ve Heidegger	6
2.2. Estetik Varlık Çözümlemesi	8
2.2.1. Estetik Fenomenler Alanında Anlam	11
2.2.2. Anlamlandırma (hermeneutik) ve Baumgarten Estetiği	12
2.2.3. Estetik Varlığın Fenomenolojik ve Ontolojik Çözümlemesi	15
2.2.4. Hartmann'ın Estetik Varlık Çözümlemesi	16
2.3. İdeal Varlık Çözümlemesi	18
2.3.1. Fenomenoloji Felsefesinde Bilinç Olayları ve Brentano	19
2.3.2. Fenomenoloji Felsefesinde Ayrac İçine Alma, Yönelmişlik ve Husserl	20
2.3.3. Tinin Fenomenolojisi ve Hegel	23
2.4. Bölüm Sonuçları	25

BÖLÜM 3. MEKAN	26
3.1. Varoluşsal Mekan	26
3.2. Mekansal Anlamın Sözsüz İletişim Açısından Yorumu	27
3.3. Semiotik Anlam	29
3.3.1. Sentaktik Anlam	30
3.3.1.1. Dil Tanımı	31
3.3.1.2. Dil Düzeni, Nesne Düzeni	31
3.3.2. Semantik Anlam ve Göstergibilim	33
3.3.2.1. Göstergeler Dizgesi Olarak Mimarlık	33
3.4. Sembolik Anlam	34
3.5. Bölüm Sonuçları	35
BÖLÜM 4. ÇAĞDAŞ MİMARLIKTA ANLAM SORUNU İLE İLGİLİ OLARAK FENOMEN ALANLARININ İNCELENMESİ	36
4.1. Yapısal Özler ve Modernizm Felsefesi	37
4.2. Yapısal Özler ve Mimarlık	39
4.2.1. De-stijl, Neo Plastisizm	43
4.2.2. Purizm, Biçimsel Saflık	46
4.2.3. Konstrüktivizm, Çatkıcılık	47
4.3. Sembolik Özler ve Modern Sonrası	51
4.4. Tarihsel, Sembolik Özler ve Mimarlık	52
4.5. Yapı-Çözüm Felsefesi	61
4.6. Yapı-Çözüm ve Mimarlık	64
4.7. Bölüm Sonuçları	68
BÖLÜM 5. TEZİN SONUÇLARI	69
KAYNAKLAR	71
ÖZGEÇMİŞ	78

ÖZET

Eskiden şehirlerimizde kendiliğinden oluşmuş bir üst dil sayesinde toplum kendine ait mekanlar örgütledi. Ancak şehir sosyal ve kültürel servetini kaybedince sakinleri olmayan mahalleler yaratılmış, konuşulan dil ile yaşanan mekan arasındaki bağ kopmuştur. Bu anlam kargaşası neticesinde, XX. Yüzyıl başlarında ideal olana ulaşma yolunda özü görüleme üzerine çalışmalar yapılmaya başlanmıştır.

Hazırlanan tezde, varoluş ve fenomenoloji kaynaklı felsefelerle ait varlık çalışmalarından yola çıkılarak, mekan ve çağdaş mimarlıktaki anlam üzerine bir yorum yapılmaktadır. Sonuç olarak, varlık üzerine yapılan her değişik çalışmanın farklı bir mimari akıma sebep olduğu ve doğrunun tasarımda değil yargıda bulunduğu sonucuna varılmıştır.

I. Bölüm'de kaybedilen kültürel değerler sonucu ortaya çıkan anlam sorunu belirlenmiş ve konunun genel bir tanımı yapılmıştır.

II. Bölüm'de, varlık üzerine bir inceleme yapılmış, real varlık ne olursa olsun onun özünü oluşturanın, onu sarmalayan irreal varlıkta bulunduğu sonucuna varılmıştır. Varlığın zamana olan bağımlılığı ve Heidegger, estetik varlık çözümlemesinde Baumgarten, Gadamer, Hartmann, ideal varlık çözümlemesinde ise, Brentano, Husserl ve Hegel felsefeleri incelenmiştir.

III. Bölüm'de, sözsüz iletişim açısından mekansal anlamın yorumu yapılmıştır. Konu semiotik anlam ve sembolik anlam olarak incelenmiştir.

IV. Bölüm'de, mekansal anlamın yorumu, yapılan varlık çalışması ışığında çağdaş mimarlık örnekleri ile incelenmiştir. Konu, kendi içinde,

- 1) yapısal özler,
- 2) tarihsel özler,
- 3) yapı-çözüm,

olarak kendi içinde üç bölümde araştırılmıştır.

V. Bölüm'de ise tezin sonuçları saptanmıştır.

SUMMARY

Cities are not simplistic homogeneous communities with single-minded purposes, those are military camps or company towns or urban communities. Cities are places where people both compete and cooperate with one another. And regardless of the differences among their citizens, cities always define their community, as against the outside world; a settlement with internal defense walls cannot be called a true community.

In early XX.th Century, the common language that is spoken in the cities is spoiled. Architecture was not his language. This thesis is a criticism about the meaning of the space by observing the being, the examples of the contemporary architecture .

The first chapter comprises a general definition of the thesis.

Chapter two is about the “being”. This chapter may be called the skeleton of the thesis. First of all, “being” is observed in an ontological way and found its categories in Hartmann. The most important one of the problem explained in the Heidegger’s thesis “Being & Time”. The movement of existence is not the motion of something present at hand. It is definable in terms of the way dasein stretches along. The specific movement in which dasein is stretched along and stretches itself along, we call its historizing. The question of daseins connectedness is the ontological problem of daseins historizing. To lay bare the structure of historizing and the existential temporal condition of it possibility, signifies that one has achieved an ontological understanding of historicity.

After observation of dasein, the meaning criticism of the being is investigated. The meaning is in the idea of the being. The real being carries the meaning on it with the sphere surrounding it that is irreal being, is classified by two categories,

- 1) aesthetic being,
- 2) ideal being.

Because of the aesthetic liturgy proclaim Baumgarten as the discipline's father, his aesthetics and the main problem of being, hermeneutic is investigated with Gadamer. Both philosophers reveal extraordinary parallels. It is not just that Baumgarten is the supposed father of that tradition which Gadamer seeks to overcome which links them but their mutual attempt to assert to legitimacy of aesthetic truth in the face of monopolistic claims of science upon the nature of truth. Also both thinkers suggest that the constructive ability of aesthetics experience to form discrete perceptual elements. Into wholes in an essential prelude to analytic thought. For existential phenomenology, significance is prior to analytic fact. Briefly, Baumgarten as a practising poet, Gadamer as a reader and critic.

Then the chapter lasted with the observation of the ideal being and the ways of finding and reaching it by using the method of phenomenology. Brentano, Husserl and Hegel's thesis is investigated. They all tell about the mind and the mind era. Brentano says reality is not in the design or in the being, the reality is in the mind and in the idea. Reduction is important for the Husserl's phenomenology. And in Hegel's phenomenology, deformation is the main problem. The contemporary architecture is linked with these philosopher's ideas.

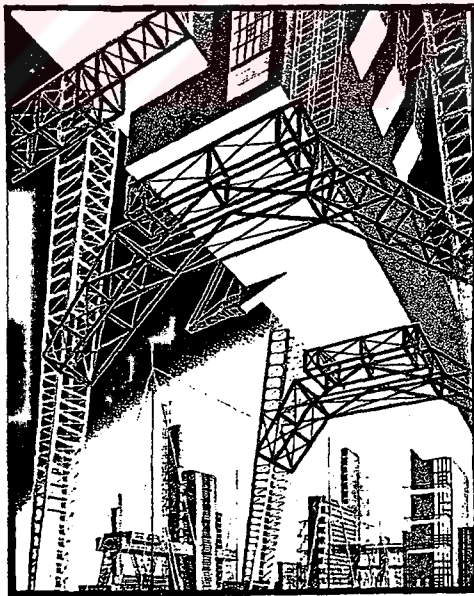
The third chapter is about the study of the meaning of the built environment and the nonverbal communication approach. Using models based on nonverbal communication that come from anthropology, psychology, and ethnology. These have been least used in studying environmental meaning. From a more theoretical perspective, it would appear that environmental meaning can be studied in at two major ways,

- 1) Using linguistic models, mainly based on semiotics. These are currently the most common. semiotics, as the study of the significance of elements of structured system, can also be understood, as comprising two major important components. These are,
 - a) syntactics: the relationship of sign to sign within a system of signs, that is, the study of structure of the system.
 - b) semantics: the relation of signs to things signified, that is, how signs carry meanings, the property of the elements.
- 2) Relying on the study of symbols. These are the most traditional.

The last chapter is about the investigation of the meaning in the contemporary architecture. This observation is about “the being” again and the chapter begins with the “cogito” of Decartes. The phenomens are observed in three major ways,

- 1) structural ideas,
- 2) historical ideas,
- 3) de-construction.

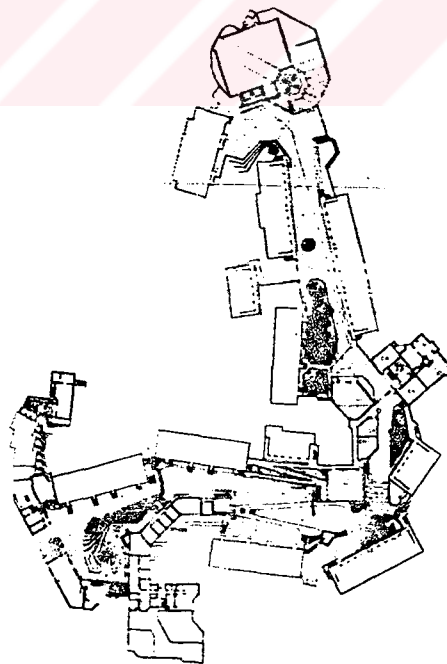
The structural ideals is directly about the modernism paradigm and about Platon and Kant aesthetics. Structural ideas are mostly about mathematics and mechanics. The reality is empirical and phenomenal in Kant. With the ideas of these philosophers Cesanne begins to paint natural things in cubic forms and this causes cubism. Then, de-stijl, purism and constructivism follows it. The aesthetic ideology of de-stijl is about the kinetic ritms of dynamic forms. Mondrian’s work is symbolised the idea of “less is more” , caused the total rasyonalism and purism. Constructivism first made its appearance as a well defined movement in Russian art at the time of the creation of “The Institute of Artistic Culture” in Moscow. The programme set to study the basic analytic and synthetic elements as separate branches of art.



(pic.1. An elevated structure revealing the crude girder elements of the supports. An exaggerated detachment of the foreground, and stylized coloring of the architectural composition beyond.)

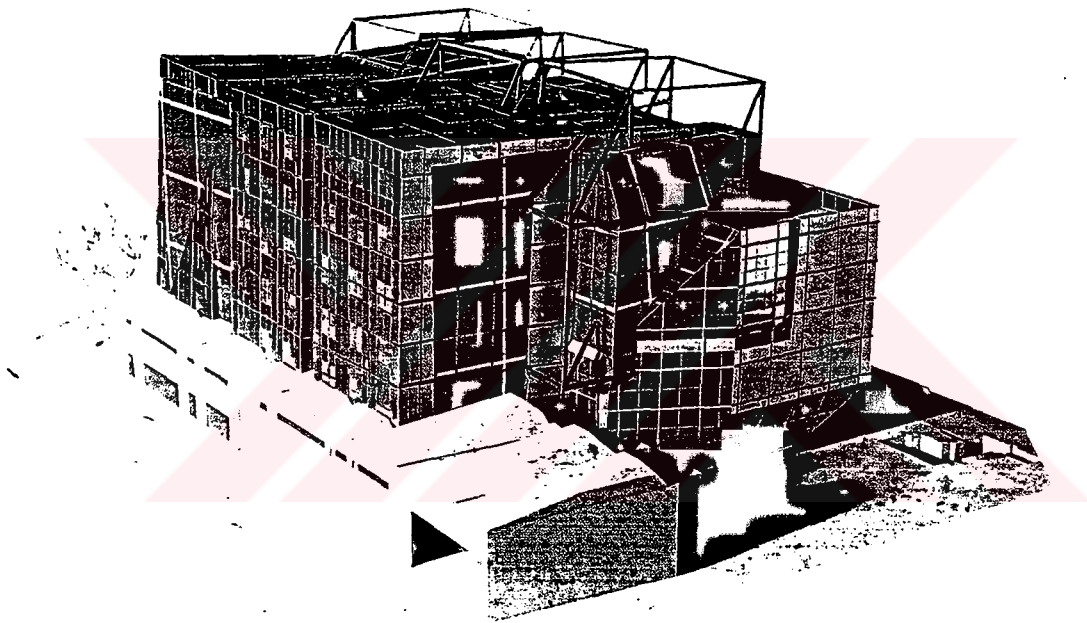
The chemistry of architecture is a fascination with historic icons, philosophical allusions and geometric orders. We can ponder the fascination that Wittgenstein's one excursion into architecture has for us: not enough to note objectively that a none too exceptional modernist structure with some quite straight forward characteristics must be chewed over from window to window, corner to corner, so as to absorb the thoughts and significances and then conclude that, after all architecture was not his language. Because of the paradigm of modernism is about thing, phenomenon and a search of idea, makes itself an idea, so the architecture becomes a method, causes the repetitions. But this was not the guilt of the philosophy of phenomenology or the aesthetics of Platon. This is the problem of architecture itself, as the others has human being in their formula. "So if the meaning is not in a form so where is it?" is the main question of the thesis.

Historical ideas is about dasein, Gadamerian problem and also with the Heidegger's thesis, "Being & Time". Proust uses the character not only the character, it is also the mind of the time. He uses the time extraordinary ways, never in order. The archetypes and the prototype degeneration of the classic is important for the subject. Rossi and Meier's architecture with the use of archetypes within the collective mind is the reflection of dasein in architecture.



(pic.2. Kresge Koleji, California Üniversitesi, Santa Cruz, Charles Moore, 1973)

De-construction as a mode of interpretation works by a careful and circumspect entering of each textual labyrinth. Jacques Derrida, the originator and namer of de-construction, by mostly use of the thesis of Hegel's phenomenology. The meaning is always in deformation in the text and never be grasped. So, briefly an ideology derived from the philosophies of deconstruction (Derrida) and phenomenology (Hegel) forms the basis for deconstructive architecture.



(pic.3. Carnegie-Mellon Research Institute, Peter EISENMANN)

These are the ideas is observed within the architecture and as a result the meaning of architecture is always about with “the being”. The search of it always in different ways and these ways causes different paradigms and philosophies. The importance of the thesis can not be completed because the subject is about the time and being that are changeable.

BÖLÜM 1. GİRİŞ

“Modernizm akımıyla birlikte, çağdaş ve ideal olanın araştırmaları yapılırken, modernizmin kendisinin yarattığı içtepiye karşı gelinememiştir. Modernizm biçimleri öğütmeye, azaltmaya ve indirgemeye çalışırken, tekrara, yöntem ve öğretiyeye dönüştüğü noktada mesajdan ve anlamdan yoksun kalmış, sonuç olarak, içinde bulunduğumuz maddesel ortam cansız şekiller envanterine dönüşmüştür ” (Bilgin ve Karaören, 1992).

1.1. Sorunun Belirlenmesi

Ortaya çıkan bu anlam sorunun modernizmle yaşıt olması, doktrinlerin, paradigmalarm, felsefelerin sadece bir kesim için varolması ve kollektif bir bilincin, dolayısıyla ortak bir dilin oluşturulamamasıyla ilgilidir. Yöresel ve geleneksel kültürlerde bu tür sorunların olmaması, otonom olarak oluşmuş bu dil sayesinde.

Dilin oluşumu, kültürel bir varoluştur. Bu bağlamda, kültür, bir toplumun ya da uygarlığın varoluşundan beri yaşadığı değerler bütünüdür, süreklidir ve insanın yaşam çevresindeki davranışsal eylemlerini belirleyen bir süreçtir. İnsan, doğa ve mekan etkileşimini bütünlleyen, insanın karmaşık ilişkilerini sistematize eden katalizördür (Sahil, 1995). Buna bağlı olarak mimari de, uygun mekanlar yaratırken toplumun kendisi ile birebir ilişki içindedir. Böylece mimarlık kültürel bir olgu olup, Saussure’a göre anlamı oluşturulan işaretler aracıdır (Eco, 1973). Kültür ve mimarlık olgusunun karşılıklı etkileşim içinde oldukları, toplumların yapısına göre, süreç içinde değişim ve aşama gösterdikleri bilinmektedir. Başka bir tanımla, kültür sürecine paralel olan ve onu en iyi ifade eden olgu mimari kültür birikimidir. Tarihsel süreç içerisinde var oldukları toplumların, politik, ekonomik, tarihsel, estetik, etik gibi değerlerinin mekan ve mekan bileşenlerine etkileri ile ortaya çıkan kimlik göstergeleri mimari kültürü oluşurmaktadır (Velioğlu, 1993).

Kent kimliği, fiziki çevre ve içinde yer alan yaşam biçimi ile bir bütün oluşturur. Toplumsal olarak üretilir, sürekli değişim ve gelişim içinde olan toplum ilişkileri, kent kimliğinin devamlı olarak yeniden tanımlanmasına, üretilmesine neden olmaktadır. Kent kimliği, oluşumunu toplum kadar tasarımcının da etkilediği tamamen yeni öğeleri ya da geçmişteki öğelerin yeniden yorumlandığı kültürel bir olgu olup, geçmişten geleceğe bir süreklilik olarak algılamak ve kavramak, kenti yaşamada ilk temel ilke ve önceliktir (Güvenç, 1991).

Fomlarla tarih arasındaki dialektik etkileşim ve olaylar ayrıca fiziksel olarak durağan olan konfigürasyonlarla, (net formlar) şartların devamlı değişmesi ile başka bir etkileşimi sağlar. Onlara yeni anlamlar katan da budur (Eco, 1973). Kent; kültürlerin , eşyaların , servislerin , ve ideaların değişik gruplar tarafından birbirlerinin yerine getirilmesinin anlam ve yönünü ifade eden yerdir. Kendi içlerinde barındırdıkları toplumu dünyaya karşı tanımlar. Toplumun kendine seçtiği bir yaşam tarzı vardır ve bu tarz sembolik değerlerin davranışlara aktarılmasıyla ortaya çıkar. “Varlık ve Zaman”da da geçen bir el yapımı ve supontane bir üretim söz konusudur. Heidegger’e göre kentin oluşumu kendi bir fenomen’dir. Umulmadık yollardan birtakım davranış ve düşünceler görünür kılınır. Çokça bilinen dialektik miktarın kaliteye , niceliğin niteliğe dönüştürülmesi olayıdır (Jameson ve Davidson, 1996). Ancak, bugünkü kentin oluşumu hiperbolik bir oluşumdur . Klasiğin prototip dejenerasyonu söz konusudur.

XIX. yüzyılda kent, sosyal ve kültürel servetini kaybetmiş, XX. yüzyılda ise, coğrafi gerçekliğinden arınmıştır. Modern ve post-endüstriyel gelişimlerle eski kent kaybolmuş ve yeni bir form doğmuştur. Sakinleri olmayan mahalleler yaratılmıştır ki, bu oluşumların sınırları arazileri hiçbir şekilde referanslarını fiziksel durumdan almamışlardır. Ayrıca değerlerin ve ilgilerin global içerik içinde yeni bir tanıma ulaşmasıyla ortak zevkler ve beğeriler de yokolmuştur. Bunların neticesi olarak halkın kent üstündeki rolü sona ermiştir. Bu sosyal memnuniyetsizliğe bağlı olarak, mahremiyet ve kendi kendini idare etme fikirleri gün geçtikçe kendini belli etmiştir. Toplum ve ferdi olarak bu çoğulculuğun artması, fertle toplum arasındaki yabancılaşmanın fazlalaşması sorunun çözülmesini zorlaştırmış ortaya çıkan çoğulculuk seçiciliği ortadan kaldırmıştır (Cook, 1989).

Genellikle, ekonomik, teknolojik değerlemeler ya da olumsuzluklar kültür açısından yabancılaşma, mekanlarda uyumsuzluklar gibi faktörleri ortaya çıkarmaktadır. Değerşen yaşam düzeyi ve düzeninin mekanlara yansması her zaman olumlu olmamakta, olumsuz gelişmeleri de gündeme getirmektedir.

1.2. Tezin Amacı

Bugünkü kentsel mekanda tekdüzeleşme ve yer yer çürüme biçiminde gözlenen yozlaşma toplumsal bilincin derinlerine kök salmakta olan bir kültürel yabancılaşmanın varlığını da göstermektedir. Çünkü kültürün yaşamsal kanıtı mekanlardır, kentlerdir. Şehir binlerce insanla detaylı, zengin ve kompleks kurallar zincirini kurar. Buna bağlı olarak kentlerde konuşulan dil ortak ve anlaşılır olmalıdır. Şimdi ise konuştuğumuz dil ile yaşadığımız mekan arasındaki bağ kopmuştur (Christopher, 1979).

Bu tezin hazırlanmasındaki amaç, kültürel değerlerin ortadan kaybolmasıyla ve daha sonraları modernizmle yerine konmaya çalışılan anlamın daha büyük bir anlam yokluğuna sebep olmasıyla, ortaya çıkan sorunun, incelemesinin ve değerlendirilmesinin yapılmasıdır. Bu değerlendirme yapılırken, ilk olarak varlık, daha sonra mekan ve en son olarak da varlık ve mekan çalışmasına bağlı olarak, yüzyılımıza ait mimari örneklerle yer verilmiştir. Bu mimari örneklerin, en önemli özellikleri XX. Yüzyıla ait varlık ve varoluşla ilgili felsefi çalışmaları baz alarak ve kendi söylemlerini de bu yönde oluşturarak ortaya çıkımlarıdır.

Varlık ve mekan çalışmaları yapılırken, önümüze çıkan bir diğer husus ise mimarlığın bugünde varolması ve bugüne talip olması ve anlam, biçim ve amacı bugünkü toplumsal yapımıza uygun mekanların üretilmesi gerektiğidir. Kısaca anlam sorunu incelenirken zamanla olan ilişki gözardı edilemeyecek bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır (Çüçen, 1997). Bu durumda, mimarlığın gününe talip olma şartı, varlık ve mekan incelemesine zaman olgusunu da eklemektedir.

Kısaca, XX. Yüzyıla ait bireysel (idiosyncratic) tutum neticesinde, bu yüzyıla ait felsefeleri kendine taban oluşturarak, anlam ve dil sorununa kendi söylemleriyle de çare bulmaya çalışan mimarlar ve mimari örneklerin incelenmesi için yapılan çalışmadaki izlenecek yol,

- 1) varlık,
- 2) mekan,
- 3) mimarlık,

konularının yüzyılımıza ait ve anlam sorununu konu alan, gerek felsefi, gerek metodolojik, gerekse mimari örneklerin birbirlerine olan atıflarla incelenmesi, tezin yapısını oluşturulmuş, çağdaş mimarlıktaki anlam sorunu değerlendirmesi ise ana hedef olarak saptanmıştır.

BÖLÜM 2. VARLIK

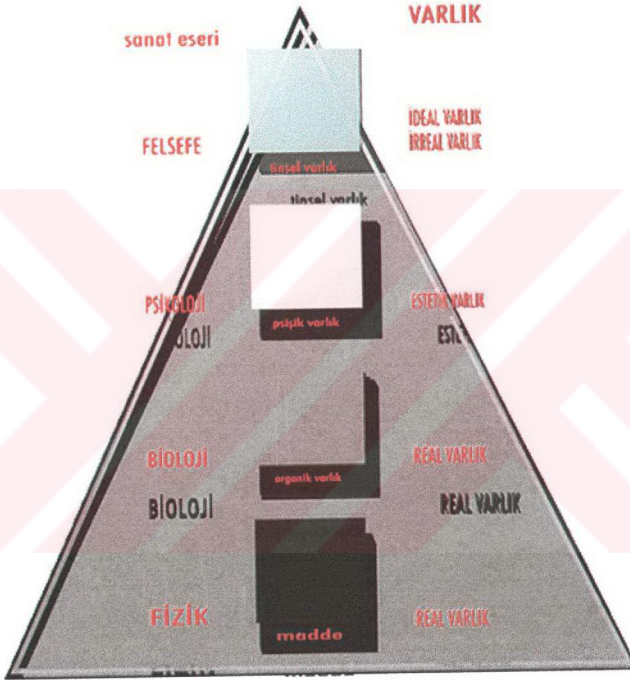
Çağdaş Ontoloji, real dünyayı ve onun heterojen doğası içindeki yapıyı araştırır. Ontolojinin araştırdığı şey, real dünyanın bütünlüğü ve birliğidir. Ontoloji var olanı ontik bir bütün olarak görür. Bu bütün içinde aşağıdaki varlık kategorileri bulunur.

- 1) İdeal Varlık
- 2) İrreal Varlık
- 3) Estetik Varlık
- 4) Real Varlık

Ontoloji, bu dört ana varlık katmanını kabul eder. Bütün bu varlık alanları aynı gerçeklik kategorisi içine girerler. Aralarında bir yetkinlik sırası yoktur. İnsan ise kendisi bir varlıktır. İnorganik, organik, psişik ve geist kategorileri platformunda birey olarak dünyaya gelmekle beraber, bütünleşmek ve toplumsallaşmak zorunda olan; tarihsel, kültürel, inançsal, siyasal ve ekonomik oluşum çizgisi içinde bulunan; yaratma süreciyle donatılmış dinamik bir varoluştur (Tunalı, 1984).

Inorganik olanla, geistlik olan, real olanla, irreal olan, mikrokosmik olanla, makrokosmik olan, bilinçli olanla, bilinçdışı olan, arkaik olanla, çağdaş olan, yöresel olanla, evrensel olan, ancak yaratmada bütünlüğe ulaşabilirler. Zıtlıkların birarada bulunması, karşılıklı olarak birbirlerinin değerlerini arttıran unsurlar olarak karşımıza çıkar. Örneğin real varlıkla, irreal varlığın birlikte bulunması olanaksız görünse bile, sanat eserlerinde durum böyledir. Zaten onları sanat eseri yapan da bu özellikleridir (Velioğlu, 1984).

Varlık katmanlarının birbirleriyle, ve bilim dallarıyla olan etkileşimi şekilde verildiği gibidir. Burada birbirine olan üstünlükten değil sadece varoluşlarından söz edilmektedir. Birbiri üzerine eklenen değerler taşımakta ve ontik bir bütünlüğü ifade etmektedirler.



(Şekil 2.1. Varlık kategorileri)

2.1. VARLIK, ZAMAN VE HEIDEGGER

Varlık konusuyla ilgili yapılan araştırmaların tümünde ortaya çıkan en önemli sonuçlardan biri, varlık ve zamanın ayrılmazlığıdır. Bu konuyla ilgili olarak bahsedilebilecek en yetkin eser, Heidegger'in "Varlık ve Zaman" yapıtıdır. "Varlık ve Zaman"ın konusu, insan ve insan yaşamıdır. Araştırma konusu, insanın varlık ve zamanla nasıl bir ilişki içinde bulunduğudur. Heidegger insanı, varlık'a atılmış, varlık'a terkedilmiş olarak tanımlar. İnsan hiçlik (nichts) içine düşmüş bir nelik'tir (wesen) ve bunu kendisi seçmemiştir (Çüçen, 1997). Kısaca, eser insanın kaybolmuşluğundan bahseder ve Platon'un "Sofist"inden bir alıntıyla başlar.

"Bunca zamandır "varolan" terimini kullanırken bununla özgül olarak neyi kastedtiğinizden emindiniz. Biz de zaten daha önce onu bildiğimize inaniyorduk. Oysa şimdi o bizim için sıkıntı veren, elimizin altından kayıp giden bir şey, bir bilmece olup çıktı." (Sofist, 244 a.)

"Varlık ve Zaman"da düşünürün en önemli gözükten şey varolan'ın varlık'la olan ilişkisini açıklamaktır. Bu ilişki Kant'ta olduğu gibi görünüş (fenomen) ile kendinde şey (ding an sich, numen) arasındaki gibi bir ilişki midir? Yoksa Plotinos'da olduğu gibi, varolan, varlık'ın aşağıya doğru ışımalarının (emanation) bir sonucu mudur? Varolan nereden çıkar? Varlık'tan mı? Varlık-olmayan'dan mı? Heidegger bu soruları "Varlık ve Zaman"da ontolojik ayırım yardımıyla ele almayı dener. Varolan insana sadece varlık'ın ışığı sayesinde görünür. Fakat varlık varolan'ı görünür kılmakla, kendisini, varolan içinde saklayarak geri çeker. "Varlık ve Zaman"da insan, varolan (da-sein, dünyada-olan) olarak kavranır. Bu da-sein'a, kendi varlık'ı içinde bizzat bu varlık çevresinde varolan olarak (ontik) yönden işaret edilir. Heidegger'de dünyada olma'nın (ekzistens-olmak) dışına çıkmak, varlık'a yönelmek anlamına gelir (Çüçen, 1997).

Kant ise, dikkatini dış dünya hakkındaki bilginin hiç de kendiliğinden anlaşılır bir şey olmadığı noktasında yoğunlaştırmıştı. O, klasik özne-nesne ayırımı temelinde, dış dünyanın bilen özneye ancak fenomen halinde açık olduğunu, fenomenlerin ardında bir gerçek dünya'ya ancak kendinde-şey olarak düşünülürlük zemininde bir gönderme yapılabileceğini söylemiştir. Sanatçı varlık'ı ifadeye dışavurmaya aracılık eder. Ona göre dışavurumcu sanatçı, dilsiz olmadıkları sürece şeylerin dilini yeniden verebilen kimselerdir.

Heidegger ve Derrida tarihsellik hakkında aynı fikri savunmaktadırlar. Heidegger zaten felsefe literatürüne bu konuyla geçmiştir. Konuyla ilgili olarak ilk defa şeylerin sahasına adım atılmıştır. Kurucu, üretici mantıktan bahsedilmiş ve parçacıklarını kendi içinde barındıran kendinde şeyden söz edilmiştir. Felsefenin özü;

- 1) tarihsellik fikrinin oluşum teorisi,
- 2) tarihsel bilginin teorisi,
- 3) tarihselliğin bir nesne tarihi olma teorisi,

değil; tarihsel varlıkların tercümelerinin kendi tarihlerinde, zamanlarında yapılmasıdır. Bu dinamik, hareket felsefe için vazgeçilmez bir özdür. Varlığın zamanla alakalı bu hareketinden dolayı onu elde edebileceğimiz bir an yoktur. Varlık kendini çekiştiren bir hareket içindedir. Tarihselcilik bu hareketten kaynaklanır. Da-sein'daki varoluş problemi de tam olarak budur. Konuyla ilgili olarak tarih ve tarihselcilik arasındaki farkın anlaşılması önemlidir. Bu bir tarih çalışması ya da tarih yazmak değildir. Konu geçmişle alakalı da değildir. Bir şeyin bir yer ve zamandan başka yer ve zamana sıçramasıdır.

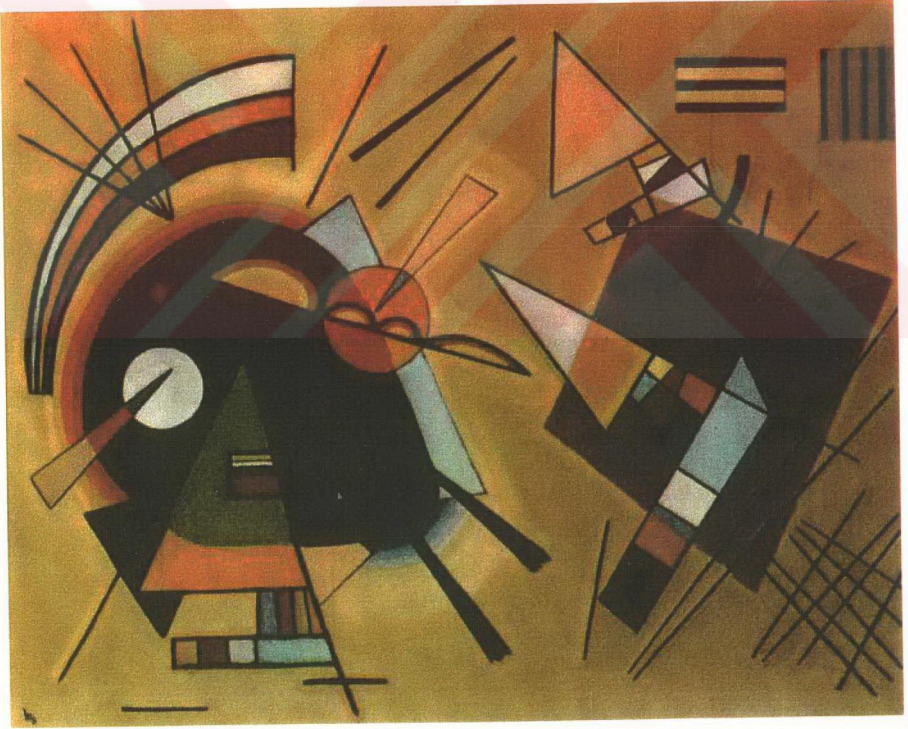
Zamanla ilgili olan bu hareket yapının özünde vardır. Varlığın oluşumunu bu tarihsellik tayin eder. Heidegger'in iddiası tarihsellik, da-sein'in tayin ettiği bir şey olmasıdır. Ancak dilin bize yüklediği sınır yüzünden konuyu açıklarken bir yerde hareketsiz kalırız (Çüçen, 1997).

Da-sein tarihsellik ve dil arasında oynanan bir tür oyundur. Tarihsellik ve dil arasında oynanan bu oyun Hegel'den ödünç alınmış bir ideadır. Tarihselliğin hem derleme hem de tanzim etme fonksiyonu vardır. Arketiplerin bir araya getirilmesi şüpheli bir oluşumdur. Bu şüphe dilin kendisinde de mevcuttur. Tarihsellikte yaşanan gerçek olan ve olamayan anlar vardır. Tarihsellik bu iki oluşum arasında süzülüşünü yapar. Tarihselliğin hareket halinde olduğu ve genetik bir fenomen olduğu kararına varılmıştır. Zamanın iz kavramında açıklanan üç an vardır. Da-sein ile an sayısı dörde çıkar. Da-sein'da belirtilen şu-anlık ve düşüş tarihselliği ifade eder. Şeyleri açıklamada dil kendini anahtar yapmıştır. Tensler dilin zamansal fenomenleridir. Kısaca, dil kendini varlığın evi olarak tayin edince, zaman sorusu hep ortaya çıkar olmuştur.

2.2. ESTETİK VARLIK ÇÖZÜMLEMESİ

Estetik değer ölçütü harmonidir. Harmoni çokluğun birlik, bütünlük haline gelmesidir. Harmoni, çokluğun organik birliğidir. Bir bütünü farklı öğelerinin aynı sonucu gerçekleştirmek amacıyla düzenlenmesidir. Parçalar bütüne, bütün parçalarla dinamik ve vazgeçilmez bir etkileşim içine girer. Bu yeni oluşumda yapıt bütünlüşme ile parçalanmaların derin özünde görsel bir dil ve biçim olur. Bu güzellik harmonidir. Pythagoras da, Leibniz de harmoniyi sayıya, orana, matematiğe indirger. Ama harmoni sadece düşünceye özgü bir şey değildir. Aynı zamanda duyguya yönelen, zevk veren, güzellikle bir arada bulunan bir duygu kaynağıdır. En kısa ifadeyle;

“Sanat yapıtı yaratmak bir evren yaratmaktır.” (Kandinsky, 1923)



(Şekil 2.2. Black and Violet, Kandinsky, 1923)

Geçmişten günümüze ulaşan ve karşıt noktalarda yer alan iki harmoni anlayışı vardır. Bunlar;

- 1) doğa harmonisi
- 2) tinsel harmoni'dir.

Doğa harmonisi, doğasal öğelerin meydana getirdiği harmoninin doğada kavrandıktan sonra sanat alanına aktarılmasıdır. Rönesanstan beri sanat yapıtları için estetik değer ölçütü kabul edilen harmoni, doğa harmonisidir. P.Mondrian tarafından önerilen soyut "tinsel harmoni" ise, doğa ile ilgisi olmayan yasanı kendinde bulan bir harmonidir. Bu yasa, sanat yapıtının biçim verme eylemine dayanır. Soyut sanat için sanat yapıtı yaratmak, düşünsel olana düşünsel olarak biçim vermek demektir. Sanatın en derin özüne biçim verme ile ulaşılabilir. Karşıt öğelerin örtüşmesi ve denkleşmesi anlamına gelen biçim verme sanat yapıtının özünü oluşturur. Bu derin öz ise harmonidir, güzelliştir, hakikattir. Tinsel Harmoni, geist'in, aklın, matematiğin temellendirdiği bir harmonidir. Amacımız doğadan doğasaldan hareketle, tinsel varlığa ruh'a ulaşmak olmalıdır. Ancak bu amaç soyutlama süreci içinde gerçekleştirilebilir. Fakat bu soyutlama "tinsel harmoni" soyutlaması değildir. Bu farklılık geist kavramının farklı yorumlanmasından doğar. Tinsel Harmoni, geist'i ide ve düşünceler alanı olarak değerlendirir ve onu mutlaklaştırır (Tunali,1984).

Çağdaş yaratmada ise, güçlü arkaik değerler başvuracak kaynaklar olmalıdır. O vakit, sanatçı, yüzeysel kültürel kirlenmeden kendini artabilir ve tarihsel sürekliliğin sağlanmasına hizmet edebilir. Kişiyi yabancı çağdaş verileri, insanlığın tarih boyunca içinde taşıdığı değerlere bütünlüştürerek harmoniye ulaşabilir.

Heidegger'in sanatla ilgili araştırmaları onun gerçek fikriyle de (aletheia) ilgilidir. Sanat varlıkla ilgili gerçeği açıklayabilecek kapasiteki yegane şeydir. İster şiir, ister resim, ister şarkı olsun bir sanat yapıtı sonuçta bir "şey"dir. Heidegger'e göre birşeyin "şey" olması için üç geleneksel fikir vardır.

- 1) Görünen Şey
(Rengi, şekli ve duruşuyla bir sandalye vs.)
- 2) Hayalimizdeki Şey
(mitolojik bir yaratık)
- 3) Kendinde Şey
(Gördüğümüzün ve hissettiğimiz örtüşdüğü durum)

Sanat eserini incelerken “Varlık ve Zaman”da da çok bahsedilen bu “şey” fikri aşikar olarak ortaya çıkar. Van Gogh’un postal boyamasında konunun bu boyutu incelenmiştir.

Tabloda anlatılan “şey” sadece gördüğümüz eskimiş yıpranmış botlar değildir. Heidegger’e göre tabloda yeryüzünde bu botlarla yürümüş bir köylünün hayatı anlatılmaktadır. Sanat, yeryüzü ve hayat kavgasının eserlere aktarılmasıdır. Heidegger’in varlık ve zamanla ilgili analizinin anahtarı bu kavgadadır.



(Şekil 2.3. A Pair of Shoes, Van Gogh, 1886)

2.2.1. Estetik Fenomenler Alanında Anlam

Her estetik fenomen, zorunlu olarak bir “süje” ile ilgilidir. Bu süje, bir estetik tavır alma, bir estetik algılamaya varlığı olarak estetik fenomenin bütünlüğüne, estetik varlığa katılır. Süjenin, estetik varlık için vazgeçilmez bir durumu, bir zorunluluğu vardır. Çünkü sanat yapıtı ya da güzel dediğimiz şey, yalnız bir süje için, bir süjenin estetik tavrı ve algısı için bir sanat yapıtı ya da güzel birşeydir. Estetik fenomen için süjenin varlığı zorunludur, ama o, estetik fenomenin biricik taşıyıcısı ve belirleyicisi değildir. Estetik fenomende, bu fenomene katılan süje varlığının karşısında, süjenin kendisine yöneldiği, onunla ilgi kurduğu bir varlık daha vardır. Bu varlık “estetik obje”dir. Bu estetik obje, geniş anlamında bir doğa varlığı olabildiği gibi, dar anlamında bir sanat yapıtı, örneğin bir şiir, bir tablo, bir heykel, vb. olabilir. Estetik varlığı, sadece süje ve estetik obje elemanları belirlemez; onu meydana getiren bir varlık da, “estetik değer” ya da “güzel”dir. Her estetik olay belli bir estetik değeri ortaya koymak ister. Bu değer, güzel değeri ya da ideasıdır. Güzel, bir değer, bir idea, bir eidos (öz) olarak düşünülebileceği gibi, orantı, simetri, düzen gibi estetik objenin niteliği olarak da belirlenebilir. Öte yandan estetik fenomen bir süje-obje ilgisi olarak düşünülebilir. Süje-obje ilgisi, bir yargı halinde objektifleşir. Çünkü estetik objeyle kurulan ilgi daima estetik yargılar halinde ortaya konur (Tunalı, 1993).

Estetik kuramı, bir yandan güzelin yalnızca öznel olmayan, nesnel bir içerik de taşıyan bir tanımını yapmaya, öte yandan da bu değişik terimler arasındaki bağlantıları belirlemeye çalışır. Temel sorunları ise estetiğin öznesine, estetiğin nesnesine, estetik yaşantıya, estetik düşlemlemeye, estetik hazza ve anlama ilişkindir. Estetiğe ilişkin bu temel sorunlar estetik yargının oluşum kriterlerini belirleyen noktalardır.

Estetik fenomenlerin yanısıra bir de çözümlenmeye ihtiyaç vardır. Bu çözümlenme estetik suje tarafından yapılacak olan yorumlama ile ilgilidir. Estetik yargının oluşması bu fenomenlerin bir yerde asılı durmasıyla mümkün değildir. Mutlaka etkileşim içinde olmaları gerekmektedir. Konuyla ilgili en aydınlatıcı bilgiler Gadamer tarafından geliştirilmiş hermeneutik konusunda açıklanmıştır. Yorumlama bilimi Baumgarten Estetiği’ne atıflarda bulunduğu için konu beraber incelenecektir.

2.2.2. Anlamlandırma (hermeneutik) ve Baumgarten Estetiği

Baumgarten düşüncesine rasyonalistlerin açıklığı ve düzeni ilham verdiyse de, o zıtlıklar üzerine çalışmayı tercih etmiştir. Estetik deneyimini mantıkla açıklamaya çalışmış ve estetiğin otonomluğundan (kendiliğinden oluşumundan) bahsetmiştir. Baumgarten'ın estetik doğru teorisi rasyonalist doktrine oldukça benzerlik gösterir. İkisinde de parça-bütün ilişkisinden bahsedilir. Parçanın bütüne olan ilişkisi çoğaldıkça doğrulukta o oranda artar. Birlik ve tüm küme, içindeki çeşitli ilişkiler gerçeği barındırır. Baumgarten ontolojisi ve estetiği Dilthey'in düşüncesine temel oluşturur. Bu şeylerin birlikteliğidir. Karışıklık ve algılanabilen bir araya geldiğinde bir başarı sunabilir. Bu konuyla ilgili olarak zıtlıklar önemlidir. Anlaşmazlığın, karışıklığın, düzenle olan dengesi, gerçek imajların canlılığı, ışık-karanlık ve doluluk-boşluğun dengesiyle sağlanabilir. Bütün içinde düzen oluşturulur. Eğer bütün içindeki parçalara bütünden izole edilmiş bir şekilde bakılırsa, sanatsal bir oluşum söz konusu olmaz, çünkü algı olmaz. Algının en yüksek düzeyde olması farklı ve zıt şeylerin fazla olmasıyla alakalıdır. Güzellik ise bir şeyi tamamlamaya yöneliktir. Bu bağlamda Baumgarten'ın estetik bütün içindeki parçaların birlikteliği düşüncesi ile Gadamer'in ufukların birleşmesi tezi benzerlik gösterir (Davey, 1989).

Hans-Georg Gadamer çağdaş hermeneutiğin kurucusu ve temsilcisi olarak tanınır. Hermeneutiği, Dilthey, Husserl ve Heidegger'den büyük ölçüde faydalanarak temellendirir. Hermeneutik, tarih içinde meydana gelen bir metni anlamak, onu tarih içinde kavrama ve yorumlama teorisidir. Söz konusu olan yorum, bir öz'ün (essentia), bir anlam varlığı olarak kavranmasıdır. Bu öz, bir insan olabilir, bir kültür varlığı olabilir ve basit bir metin de olabilir. Her kültür varlığı mutlaka bir anlam varlığına sahiptir. Bu nedenle, bir metni anlamak, basit bir filolojik etkinlik olmayıp, onun özünü anlamak, onun iç dünyasını anlamak demektir. Gadamer böyle felsefi bir anlamaya ve yorumlamaya örnek olarak, kutsal kitaplardaki ifadeleri yorumlayan teoloji ile yasa iradesini yorumlayan hukuku gösterir. Yorumlamak anlamak demektir. Buna göre bir yanda yorumlayan, anlayan bir suje vardır, bir de bunun karşısında bir kültür varlığı, bir tarihsel öz vardır. Ancak, yorumlayan, anlayan suje, yorumlanacak kültür varlığı ile aynı özdedir. Bu öz, tinsel tarihsel olma özüdür. Buna göre, yorumlayan, anlayan suje, bir kültür varlığını anlarken, onu yorumlarken, aslında kendini anlamakta ve kendini yorumlamaktadır. Örneğin bir edebiyat metnini anlamak, o metinde kendi tarihselliğini anlamak olur. Buna göre hermeneutik bir kültür felsefesidir, bir tarih felsefesidir ve tarihi anlama teorisidir (Davey, 1989).

İnsanın tarihi anlaması, bu anlamda bulunduğu ufku genişletmesi demek olur. Bu ise, içinde bulunulan durumun bir bilinç genişliğine kavuşması ve bilincin kendini tarihsel bilinç olarak kavraması ile mümkün olur. Bilincin tarihsel bilinç olarak gelişmesi ve insanın içinde bulunduğu durum ufkunu genişletmesi, sonunda şimdi ile tarihsel zaman arasında bir örtüşme meydana gelir ve insan şimdi'de bütün tarihsel zamanı kavramış olur. Anlamak, bu anlamda insanın içinde yaşadığı şimdi bilincini tarihe aktarması, tarihin içine yerleştirmesidir. Böyle bir yerleştirmede, şimdi ufkunu, yaşanmış ufuk ile bütünleşir. Bu bütünleşme, bir tarihsel bilinç ya da bir dünya görüşü demek olur (Tunalı, 1994).

Gadamer tezinin özelliği "ufukların birleşmesi" ve birliğin dialektik anlatımı ve gelenek fikrindeki farklılaşmayla Dilthey'in anahtar problematiğini oluşturmuştur. Bunlar metodolojik araştırmayı ve öznel yorumlamanın relativitesini elimine etmeyi araştırma'dır. Dilthey'in (cognitive) bilişim teorisinde açıklanan kişinin kültür hayatının tarih perdesi ardından yorumlanması gerektiğidir. Gadamer Dilthey'in açıklamalarındaki zorluğu yokettiği için Heidegger'e minnettardır. Ufuklar araştırması Heidegger'in fikriyle ontolojik olarak renklenmiştir. (Heidegger de Gadamer de araştırılması gerekenin öznel bir eleman değil (doğru anlama, yorumlama, kişiye özgülük), nesnel (olma, varolma modu) bir eleman olduğu konusunda anlaşılabilir ve şeylere geri döndüler.)

Kültürümüzle alakalı olarak ortaya çıkan bir diğer konu da gelenek ve sebepsiz beğenme sorunudur. Gelenekler manifestlerini birleştirirler ve kendi gerçeklerini oluştururlar. Böylece her kültür geleneği kendi otonomluğunu içinde oluşturur. Sonuç olarak bu hakikat iddialarının geleneğe nasıl sokulacağı problemiyle karşılaşılır. Gelenekleri tek kişinin oluşturmadığı açıktır. Konuyla ilgili olarak tarihsel gelenekten ve tarihsel sujeden söz etmek gerekmektedir. Sonuç olarak, geleneğin yaratılması kolektif bir davranıştır. Böylece bu ortam içinde sosyal kişi tanımlanır. Berstein ise "Truth & Method"da Gadamer'in hakikat olamı anlatamadığını ve aslında hakikatin anlamının bir modeli olduğunu söyler. Bu durumda hakikat olan şey göreceli bir kavramdır ve kişiye göre farklılık gösterir. Sözü geçen ufuklar ve zaman içinde alışlagelen sebepsiz beğenmeler devirlerin farklılığını yaratır. Bu değişik zaman dilimlerinin birbiri ardından gelmesi ve sürekli oluşumu ufukları, farklı zamanları birbirine bağlar. Geçmişte yapılan işlerin günümüz kanunlarıyla düşünüldüğünde sonucun anlamsız olacağı belirtilmiştir. Geçmişle ilgili araştırmaların doğrudan doğruya zihne yerleşmeyeceği, bunların hayalimizde bir form edineceği ve böylece çağdaş bir oluşum perspektifinin çıkacağından Nietzsche de bahsetmektedir. Gadamer de bu bağlamda geçmişin yeniden oluşturulmasından değil, geçmişle geleceğin birlikte oluşturulması gerektiğinden bahseder.

Gadamer ve Baumgarten sıradışı paralellikler gösterirler. İkisinin de amacı estetik hakikatı açıklamaktır. Ayrıca ikisi de parçadan bütüne ulaşırken kurulan estetik deneyimin öndüşsel bir analitik düşünce olduğu konusunda hem fikirlerdir. Yine ikisi de klasik dillerin teolojik ve şiirsel yönlerini bulgulamışlardır. Bu durumda Baumgarten şiiri yazan, Gadamer ise okuyucu ve onu kritik eden kişi olarak düşünülebilir. Baumgarten'ın bütün içinde çeşitlilik fikriyle Gadamer'in kendinde şey açıklaması benzerlik gösterir. Baumgarten bütünden ayrılan parçaların, ayrışmanın tek başına bir anlamı olmayacağından, Gadamer ise her algının potansiyel olarak başka bir algıya bağlı olduğundan bahseder. Baumgarten düşüncesi parça-bütün ilişkisiyle gelişir. Ayrı parçaları birleştirmek şiirin kurgusunu oluşturur. Böylece güzellik hissedilir. "Metafizik" adlı eserinde Baumgarten Latin hermeneutiğinden bahseder. Baumgarten'ın estetik tarifinin içsel bilimin araştırması gibi düşünülmesi gerekir. Hans Schweizer, Baumgarten'ın estetiğinin pasif değil, antik şiir ve retorik gibi düşünür, şöyle ki; estetik, hissel sunuşun ve mananın bilimidir. Kabullerin, yorumların Baumgarten estetiğinde birleşmesi hermeneutiği kelime anlamına olan esirliğinden kurtarır. Meier de bir Baumgarten hayranı olarak şöyle demiştir. "Çalışma sadece yazınsal ve sözsözsel olarak sınırlandırılmamalıdır. İşaretlerden de bahsedilmelidir." Böylece gösterge bilimden konuşulabilir. Kısaca hermeneutiğin işaretlemeye dönüşmesinden ve bu işaretleme işiyle estetiğin ve retorik olana kadar ki gelişimini incelemek gerektiğinden söz eder. Bir Gadamer problemiği olan hermeneutik Baumgarten estetiğinin tam bir bileşeni olur (Davey, 1989).

Sonuç olarak; Baumgarten estetik gerçek ile ilgilenirken, Gadamer ise hermeneutik ile anlama-yorumlama ve uygulamayla ilgilenmekteydi. Ortak hedefleri estetik doğruya bir kriter oluşturmaktı. Bu kriteri oluştururken Betty&Hirst'ün kendinden sanat yapıtı veya Foucault ve Derrida'nın yorumbiliminin doğru iddiası yoktu. Baumgarten estetiğinde çokça kullanılan şeylerden kaçınılıyordu. Ritm, uyum gibi çokça kullanılan belirlemeler yerini yapının yorumsal sorularına, izaha ve özellik belirlemeye bırakıyordu. Gadamer Kantvari estetik yorumlamasına oldukça açık olmasına rağmen parça-bütün ilişkisini kendi tezine yakın bulmuş olduğundan dolayı her fırsatta Baumgarten Estetiğine geri döndü.

Kısaca, Baumgarten'ın da Gadamer'in de ilgilendiği estetik gerçek problemiydi. Baumgarten estetik gerçeği bütün içinde parçalar ve çeşitlilik fikriyle açıklamaya çalışırken, Gadamer ise konuyu tarihsel yorumlama açısından ele alıyordu. Ona göre de bir parça-bütün ilişkisi söz konusuydu ama bu ilişki zaman içinde oluşan "kendinde şey"lerin özlerini yitirmeden bir araya gelmeleriyle ilgiliydi.

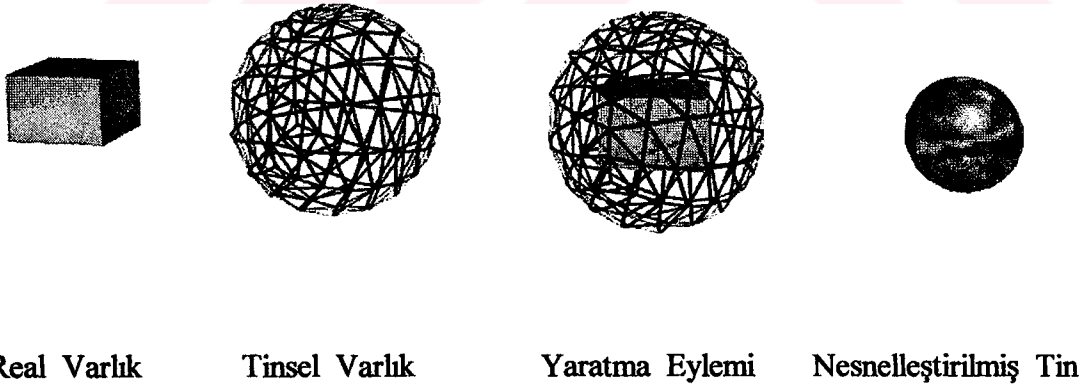
2.2.3. Estetik Varlığın Fenomenolojik ve Ontolojik Çözümlemesi

Estetik varlık, genel olarak bir estetik suje'nin kendisiyle estetik bir ilgi içine girdiği bir varlık anlamına gelir. Theodor Lipps'de konunun insanın kendi dışında bulunan bir obje'de kendi kendine haz duyması ile alakalı olduğunu belirtmiştir. Ancak Husserl'in konuya yaklaşımı çok daha farklı olmuştur. Husserl, süje'yi bir yana bırakıp, nesnelere geri dönmeyi önermiştir. Ünlü fenomenolog estetikçi Moritz Geiger ise estetik hazzın fenomenolojisini yapmak ister. Öte yandan fenomenolojik estetik, psikolojist estetik'e yaptığı tepkiyle şeylere, fenomenlere dönmek ve fenomenlerden hareket etmek gerektiğini öne sürer. "Şeylere dönelim" buyruğunun estetik alanına uygulanmasıyla yeni bir alan, sanat yapıtı denen fenomen alanı keşfedilmiş olur. Moritz Geiger konuyla ilgili şöyle der: "Ancak, sadece fenomen dediğimiz çıkış noktası sanat tarihçisi ve estetikçi arasında ortaktır. Estetikçiyi ilgilendiren tek tek sanat yapıtı değildir. Botticelli'nin tablosu, Bürger'in balladı, Bruckner'in senfonisi değildir, tersine estetikçiyi ilgilendiren genellikle balladın, senfoninin, dansın özüdür. Estetikçi genel yapılar ile ilgilenir, yoksa tek tek obje'lerle değil. Fenomen, tek bir sanat yapıtında kendini gösteren, açığa vuran öz'dür, idealite'dir."(Tunalı, 1993).

Fenomenolojik estetik, "şeylere dönelim" formülüyle şeyleri, fenomenleri bir idealite, realiteden sıyrılmış bir öz, eidos olarak anlamakta, nesnelere real varlığını görmemezlikten gelmektedir. Bunun sonucu olarak da, gerçek varlığa yönelik olan tavrından uzaklaşmış olur. Bunun üzerine ontolojik yolun, sanat objelerini araştırmak için daha doğru olduğu kararı verilmiştir. Estetik varlık ilk olarak yaratma olayı ile ilgilidir. Yaratıcı olan süje, sanatçıdır. Sanatçı nasıl olduğu bilinmeyen, gizemli bir olgu içinde sanat yapıtını meydana getirir. Buna göre, yaratma olayı ile sanatçı, bir eleman olarak estetik varlık'a katılır. Öte yandan, yaratılan şey yaratıcısından ve onun süjesinden bağımsız bir varlık alanı olarak ortaya çıkar. Ontolojik estetik, yaratma denilen bu etkinliğin dışında, yine sanatçıyla ilgili olarak süje aktarlarından etkilenir. Böylece estetik varlık, sanat eseri yaratılmıştır. Ancak sanat eserinin ontik varlığından söz edilebilmesi için, değer alanının olması gerekir. Böylece estetik yargıya varılabilir. Sonuç olarak, ortaya bir sanat ontolojisi, değer ontolojisi, kısaca estetik değer felsefesi çıkacaktır. Bu üç ana ontolojik çalışma ile estetik, integralitesine (bütünlüğüne) kavuşabilecektir. Estetik varlığın integralitesi bir ana kaynaktan beslenir. Bu da, sanat yapıtının varlığıdır. Sanat yapıtının ontolojik olarak araştırılması, bizi doğal olarak hem güzellik fenomenine, hem de estetik değerlere götürür (Tunalı, 1993). Ontolojik olarak, sanat yapıtını nesnelleştirilmiş tin olarak tanımlayan Nicolai Hartmann'ın çalışması bu konuyla ilgili olarak önemlidir.

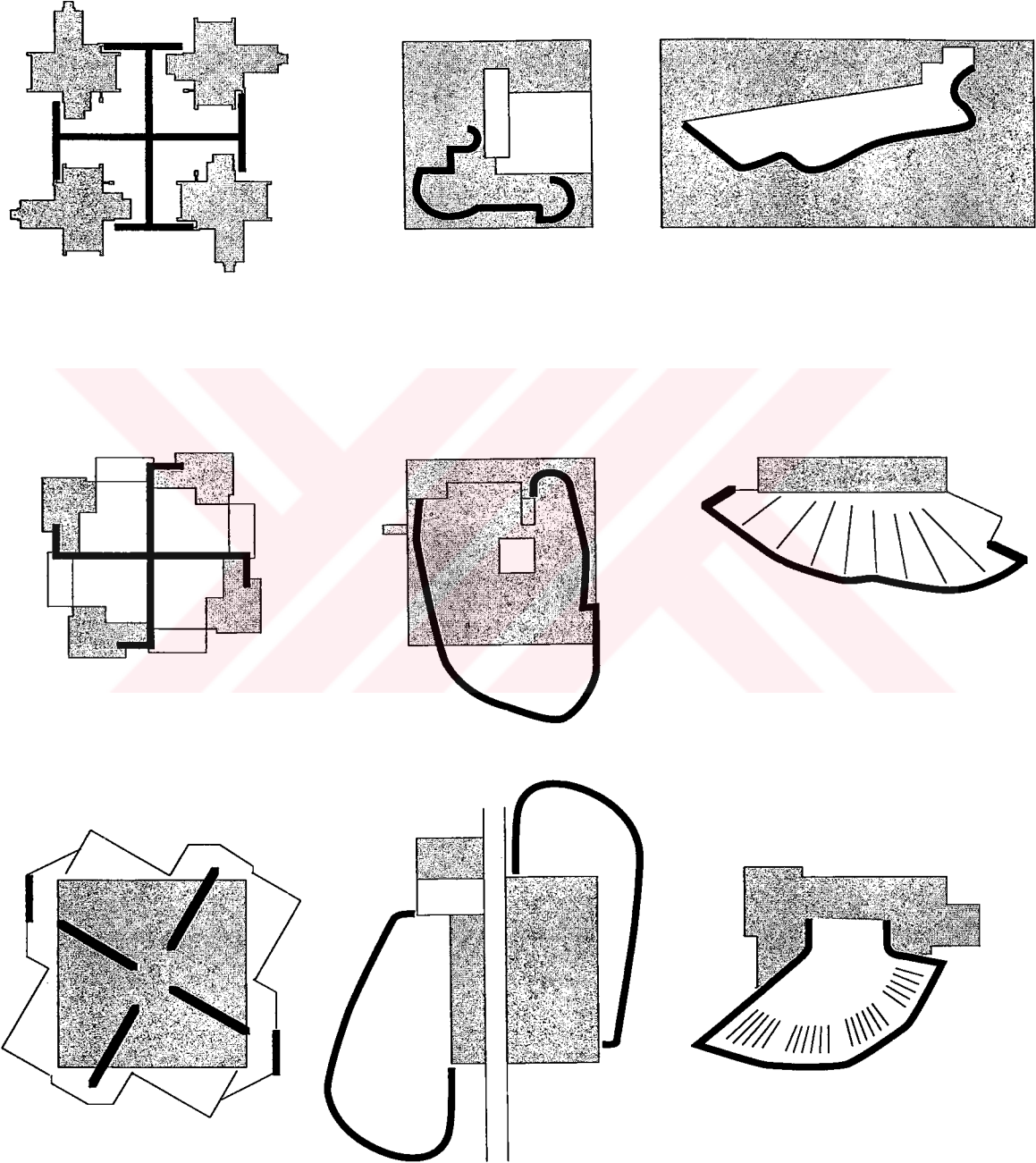
2.2.4. Hartmann'ın Estetik Varlık Çözümlemesi

Nicolai Hartmann'a göre bir sanat objesi, ister bir heykel, ister bir senfoni olsun belli nitelik ve özellikleri üzerinde barındırırlar. Heykel sadece taştan, senfoni sadece sesden ibaret varlıklar olsalardı, sadece real varlık katmanından oluşurlardı ve onları real dünya içinde incelemek mümkün olurdu. Ancak bir varlığın sanat yapıtı olması için objektion gerekmektedir. Objektion'da söz konusu olan, var olan bir şeyin objeleştirilmesidir. Objektivleşme olayında zorunlu olarak tinsel varlık söz konusudur. Objektivleşen tinsel varlık yeni bir varlık alanı meydana getirir, bu da objektivleşmiş tinsel varlıktır. Tinsel varlığın real varlık katmanı üzerinden nesnelleşme süreci içinde anlam, varlıklara form ve biçim verir. Tinsel yaratmalar, sanat yaratmalarıdır, estetik objelerdir. Bu varoluş süreci sonunda, sanatçı belli bir maddede nesnelleştirdiği canlı tinin, bir süje'yi, başka bir bilinci etkilemesini ister. Kısaca, her tinsel nesnelleştirme, bu varoluş dışında kalan üçüncü bir varlığa ihtiyaç duyar. Sonuç olarak sanat yapıtı, ontik yapı bakımından birbirine zıt iki varlık alanından meydana gelir. Bunlar, real varlık ve irreal varlık katmanlarıdır. Ön yapı, ontik bakımdan kendi başına varolan real tabaka, arka yapı ise, asıl tinsel içeriktir (Tunalı, 1993).



(Şekil 2.4. Hartmann'da Sanat Yapıtı)

Kısaca, sanat yapıtının oluşumu, sanatçıya ait tinin nesnelleştirilmesiyle ilgilidir. Bu olaya felsefede objeksiyon denilmektedir. Aşağıdaki örnekte de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier ve Alvar Alto'ya ait mimari örneklerde sanatçının yaratıcı yanının, aynı özler de söz konusu olsa nasıl üstün geldiği kıyaslamalı olarak inceleme fırsatı vermektedir.



(Şekil 2.5. Frank Lloyd Wright, Le Corbusier ve Alvar Alto'ya ait plan şemalarının kıyaslamalı gösterimi)

2.3. İDEAL VARLIK ÇÖZÜMLEMESİ

İdeal varlığın çözümlenmesi öz (essentia) varlığın, yani fenomenin araştırılmasıyla mümkün olabilir. Bir öz varlık bilimi, bu olgubilim ise fenomenoloji'dir. Fenomenoloji yani görüngübilim bir yöntemdir. Konusu özdür. Konuya filozoflar değişik biçimlerde yaklaşmışlardır. Konuyu incelerken, öncelikle bu değişik düşüncelere yer vermek yerinde olur.

Platon, görünüşle, salt gerçeklik arasındaki ayrımı koymuştur. Fenomenler dünyası usla kavranabilen, düşünülür dünyanın bir görüngüsüdür. Herkese görünen şeyin, gerçekte tıpkı görüldüğü gibi olduğu savunulmamalıdır. Tam tersine hiçbirşey görüldüğü gibi değildir, görüşünü savunur.

Aristoteles ise, "Filozoflar görünenin varolduğunu savunmaktan kaçınmalıdırlar. Görünenin kime görüldüyse onun için, ona görüldüğü zaman ve ona görüldüğü anlamda ve tarzda varolduğunu belirtmelidirler." der.

Kant, konuyla ilgili "Deneyin konusu olabilen herşey fenomendir. İnsan usu yalnızca fenomenleri bilebilir. Onların ardındaki kendinde şeyleri bilemez." düşüncesindedir.

Husserl, "Fenomenolojinin varlıkların kurucu, yaratıcı, ilk ve asıl anlamında yapılaştırmacı özüne inmek isteyen bir yöntem olduğunu belirtir. Bu temel yapılar ne nesneden, ne de öznedenden gelirler. Kuramsal bakış açısından kaynaklanırlar. Fenomen 'görüngü' duyularla algılanabilen herşeydir. Bilinçte kendini gösteren, duyulara verilen şey demektir." der.

Fichte'ye göre, "Fenomen ben'in etkinliğinin ürünüdür."

Brentano, "Fenomenoloji, bilince olduğu gibi gözükene nesnedir." görüşündedir.

Hegel ise, "Fenomenoloji, diyalektik gelişmesi içinde, bilincin geçirdiği evrelerin metafizik açıdan ortaya konuluşudur. Düşünmenin belirlemeleri, önce yalnız görünüşler, ama devrimin sürekliliği içinde bağımsız bir yaşam ögesi edinirler ve böylece görünüşleri görüngü olur." fikrini savunur (Bozkurt, 1995).

Öze gidilen yolda görüldüğü gibi değişik filozoflar değişik yöntemlere sahiptirler. Bu bölümde çağdaş mimarlığı en çok etkileyen üç yöntem incelenecektir.

2.3.1. Fenomenoloji Felsefesinde Bilinç Olayları ve Brentano

Brentano'nun bütün düşünce öğeleri, Kant'ın biçimselliğini, sorun koyuşunu, tanrı, ölümsüzlük, özgürlük düşüncelerini eleştirir. Brentano, Husserl'in hocası, Heidegger'in manevi büyükbabası olarak anılır. Varlık-bilim araştırmalarıyla önem kazanmıştır. Dil mantığı araştırmaları felsefe yapmanın çıkış noktasını oluşturur. Deneyci felsefe ve analitik felsefe ile dikkate değer bir benzerlik gösterir. Brentano'nun ereği doğruya erişmedir. Doğa olaylarında ise, doğru ya da yanlış değil, gerçek ya da değil araştırılır. Doğa olaylarının karşısında bilinç yaşantıları bulunduğu için, sorun, bilinç dünyasının hangi alanında doğru ya da yanlış olaylara rastlanır, biçimini alır. Bütün bilimlerin ortaklaşa sordukları doğruluk dışarıda nesnelere bulunamaz, bilgimizde araştırılması gerekir (Bozkurt, 1995). Bilinç olayları Brentano düşüncesine iki şekilde incelenir.

- 1) Bilincin bütünü kuran son öğeleri bulup, onları sınıflandırarak.
- 2) Bilinç olaylarının çıkışı ve kayboluşunu araştırarak.

Her bilinç her zaman bir konu, bir nesne bilincidir. Bir nesneye yönelimdedir. Yönelmişlikle ilgili olarak bilincimizin bağlantı kurduğu şeyin varolması gerekmez. Temel olan bilinç edimi bilinç nesnesidir. Örneğin mitolojik hayvan tasarlanabilir. Yönelimsel yaşantıların tümünün ruhsal edimlerle bağlantısı üç sınıfa ayrılır. Bunlar,

- 1) tasarımlar,
- 2) yargılar,
- 3) duyuşsal olaylar'dır.

Tasarımda bir şey tasarlanır. Yargıda bir şey evetlenir ya da değillenir. İstekle bir şey istenir. Nefrette birşeyden nefret edilir. Kısaca, doğruluk tasarımda değil yargıda bulunur. Bir yargının apaçık olması, onun yaşantısındadır. Ancak apaçıklık dış algılar için değil de, iç algılar varolunca dış dünyanın varoluşu hakkında kesin bir yargıya varamayız. Bunun sonucu olarak "Renkler, sesler ve kokulardan bir dış dünyaya geçemez miyiz? Bu nitelikler nerede?" soruları gündeme gelir. Brentano'ya göre bu nitelikler ne içte ne dışıdadır. Doğru olan, renkleri gören sesleri işiten kişiler olduğudur. Brentano'nun çıkış noktası nedensellik yasasıdır. Birbirinin koşulu olan sevinçten acıdan ve birbirinin koşulu olan zıtlıklardan bahseder. Karşılaştığımız herşey ona göre değerli değildir. Ancak onlar, gelecekteki değerlere erişebilmek için birer araçtır (Bozkurt,1995).

2.3.2 Fenomenoloji Felsefesinde Ayraç İçine Alma, Yönelmişlik ve Husserl

Husserl'in fenomenolojisine göre, herhangi birşeyin bilinci, zihindeki düşünce nesnesinin, düşüncenin kendisinden hiçbir biçimde ayırt edilememesidir. Husserl bilinçle ilgili üç ayrı kavram ortaya koymuştur. Bunlar,

- 1) Ruhsal yaşantıların dokusu olarak bilinç.
- 2) Bu ruhsal yaşantıların iç algılaması olarak bilinç.
- 3) Her türlü ruhsal edim ya da yönelimsel yaşantıya verilen kapsayıcı ad olarak bilinç'tir.

Husserl'in özgün yanı, bilinci aşan ve çeşitli ruhsal yaşantılara dışarıdan birlik veren ben anlayışını yadsımasındadır. Felsefeye getirdiği en önemli yenilik ise, dinamik bilinç anlayışında aranmalıdır. Bilinç ve dünya eşzamanlı verilerdir. Özü bakımından bilincin dışında olan dünya, yine özü bakımından ona bağlıdır. Sartre gibi o da aynı görtüstedir. Bu görtüşe göre bilinç belli bir yöne çatlayıp açılmazdır. Bu yönde yönelmişlik ile tariflenir. Bilincin daima bir nesneye çevrilmiş olma özelliğine yönelmişlik denir. Bilincin yönelimsel yaşantılarıyla ilgilenmek durumunda olduğunu kanıtlayan kişi de Brentano'dur.

Husserl'in bir felsefe yöntemi olarak kurduğu fenomenoloji, olgubilimlerin karşısına konulmuş bir öz bilimdir. Husserl'de öz bir nesnenin kendisini ne ise o yapan ve bu nesnenin herhangi bir özelliğinden önce, bu özelliği olanaklı ve anlaşılır kılan zorunlu yapısıdır. Fenomen ise yalnızca düşünülen, dolaylı olarak bilinen içeriklere karşıt olarak doğrudan doğruya görülen, yaşanmış içeriklerdir. Bu anlamda özü bakımından kavranmış bir nesne de mesela bir sayı da fenomen olabilir. Fenomenoloji özün içini gören bilinç üzerine bir bilimdir. Bilincin en önemli özelliği ise yönelmişliğidir (Bozkurt, 1995).

Bir yöntem olan fenomenoloji özü görüleme, özlüğe geri gitme, salt bilince indirgemedir. Fenomenoloji terimi zamanla farklı anlamlar kazanmıştır. Örneğin Kant fenomenolojiiyi tasarımların arasındaki ilişkilerin incelenmesi olarak ele alırken, Hegel tını yani bilinci bireysel durumdan saltık bilgiye yükselişinin tarihi olarak düşünmüştür. Husserl'e göre ise fenomenolojik çözümlenmenin konusu, bilimsellik yöneliminin, bilim adamının yönelmişliğinin temelidir (Bozkurt, 1995).

Fenomenolojinin görevi ise, yönelimsel deneyimin tip ve biçimlerini sistemli bir biçimde incelemek ve bunların yapılarını basit yönelimlere indirgemektir. Bu yapılaşmayı ise, indirgeme ile “ayraç içine alma” yöntemleri tamamlar. Üç çeşit ayraç içine alma mevcuttur.

- 1) Tarihle ilgili ayraç içine alma. Bu toplumsal çevreden, toplum kanlarından ve tüm kurallardan arınmış olmak anlamına gelir.
- 2) Varoluşla ilgili ayraç içine alma. İncelediğimiz nesnelere gerçekten varolup olmadığını incelemekle ilgilidir.
- 3) İdelerle ilgili ayraç içine alma. Uzay ve zamanla ilgili belirlemeler bakımından nesnede bulunan her şeyin ayraç içine alınması gerektiği anlamına gelir.

Öte yandan Husserl, önsel kavramını Kant'taki öznellikten kurtarmıştır. Öznenin kendisi burada “transendental-fenomenolojik bilinç” adı altında önsel'in elde edildiği yer ya da alan olarak özgürlüğüne kavuşur. Tüm öznellik bu bilincin yansımalarına konu olduğu ölçüde kendi başına bir nesne olur. Kısacası önsel öznenin değil, öznenin eğildiği, yöneldiği nesnenin mantıksal yapısından ve ancak böylece öznededir.

Fenomenolojik incelemenin her şeyden önce öz adımı verdiği her türlü kuramsal etkinlikte kendiliğinden ortaya çıkan şeyi ele alan araştırmasına Husserl fenomenolojik indirgeme der ve şunları söyler, “...Ancak dünyaya bağlı olarak varolabilen kuramsal tutuma karşı yeni bir tutum ortaya koyabiliriz; öyle ki bu tutuma göre fiziksel dünyayı tümüyle devre dışı bırakırsak bile gene de geriye bir şey kalır. Bu saltık bilinç alanıdır.”

Ideen'deki fenomenoloji, aşkın bir idealizm tablosu sunmaktadır. Yani deneysel dünyanın etkilerinin dışında kalan ve her türlü bilgisinin, en son temeline yönelmiş, öznenin girişimine dayanan bir görüştür. Aşkın Kantçı bir terimdir. Kant, nesnel bir bilincin geçerliliği sorununu, böyle bir bilincin varolup olmayacağı konusunda incelerken, Husserl ise dünyanın kökeni sorusunu ortaya atar. Ona göre sezgi ya da görüleme ilk vericidir. Bundan böyle görüngübilim, bu arınmış bilinçte “salt görüleme” ile bulduğu her şeyi sıkıca araştıracaktır. Özlükler artık zaman ve uzaydan bağımsız olmuşlardır. Fenomenolojik indirgeme, Sartre'de değişik bir biçim almıştır. Tasarının başlangıcındaki hiçleme haline gelmiştir. Çünkü bilinç şimdiki durumuyla hiçbir şeydir. Her şey onun geleceğindedir. Husserl'de ise fenomenolojik indirgeme, yönelmişliğin dönüşüme uğramasıdır. Oysa Merleau-Ponty'e göre fenomenoloji, bizi dünyaya bağlayan yok edilemez ilişkinin bilincine varma ve dünyanın gerçekliğini kavrama aracıdır.

Düşüncelerimizi dile getirdiğimiz sözcükler, kendilerini aşarak gösterdikleri nesneyi gösteren göstergelerdir. Sözcük anlamıyla dile gelir. Ruhun bedeni canlandırması gibi ancak anlam da sözcüğü canlandırır. Bu konuyla ilgili olarak üçlü anlam ayırması mevcuttur.

- 1) Yönelinen Anlam: Birinin fare geçiyor derken, bizim fareyi hayalimizde canlandırmamız, dolayısı ile ondan korkmamızdır.
- 2) Doldurulan Anlam: Dönüp fareye bakmamız ve onu görmemiz ile hayalimizdeki farenin hayata geçmesidir.
- 3) Yönelimsel Anlam: Hayalimizdeki fare ile gördüğümüz farenin aynı olması ve bunların örtüşmesi, görüntünün görüngü olmasıdır.

Duyusal görü teke tek nesnelere kavradığı gibi, yüksek özgörü de aynı şekilde düşünsel özlükleri kavrar. Özgörüsü üç şeyi belirtir.

- 1) Yönelimsel Madde
- 2) Yönelimsel Nitelik
- 3) Yönelimsel Öz

Husserl'in yöntembilimsel fenomenolojisinin katetmiş olduğu dört aşama şunlardır.

- 1) Psikolojizmi elemek: Husserl'e göre amprik bir bilim olarak duyusal-deneysel sonuçlara sahip olan psikolojizmin aynı zamanda ön yargıları ve ön kavramları vardır. Kuşkucu bir göreceliği de içeren psikolojizmin bu yüzden elenmesi gerekmektedir.
- 2) Genel kavramların gerçekten var oldukları ve bu nedenle de mantıksal ya da ideal varoluş veya varlık kavramlarının kabulünün zorunluluğunu dikkate almak gerekir. Doğruluk kavramı saltık bir niteliğe sahiptir. Tümelerde soyut kavramlar olup, varlıklarından sözedebilir.
- 3) Franz Brentano'dan daha duyarlı ve ince ayırmaştırmalarla zihinsel edimlerin çözümlenmesini geliştirmek, bunun içinde yönelmişlik, yargı, bilgi gibi edimlerimizi bilincin fenomenolojisi aracılığı ile incelemek gerekir.
- 4) Yeni bir yöntemle verimli bir araştırma temelinde kalarak "özlerin fenomenolojik görülenmesini" felsefeye kazandırmak, aşkın bir felsefe ve onun yöntemi olarak fenomenolojiyi kurmaktır (Bozkurt, 1995).

2.3.3. Tinin Fenomenolojisi ve Hegel

Hegel bilinç konusuna Brentano ve Husserl'den farklı bakmaktadır. Ona göre sezilen bilgi üzerine anlaşmak gerektiğini varsaymak doğaldır. Ancak bilginin farklı türlerinin var olduğunu, birinin diğerinden daha elverişli veya birinin yanlış diğerinin doğru olabilmesi, bilginin doğasının ve sınırlarının daha keskin belirlenmesi gerektiğini belirtir. Bilgi ile mutlak arasında çok belirgin bir sınır olduğu açıktır. Bilgi mutlak özü elde etmek için bir araçsa, o aracın kullanımında onda dönüşüme ve başkalaşıma uğrar. Ya da bilgi eğer bizim etkinliğimizin aracı değil de, hakikat ışığının içinden geçerek bize ulaştığı bir tür edilgen ortam ise, o zaman biz bu hakikati değil de, bu ortamda olduğu gibi algılamaktayız. Aracın işleme tarzının bilinmesi yoluyla, bu sakınca giderilebilir görünmektedir. Örneğin ortam olarak tasarladığımız bilgi ışınların kırılma yasasını öğretiyorsa, bu kırılmayı sonuçtan çıkarmak hiçbir işe yaramayacaktır. Çünkü bilgi ışığın kırılması değil, ışığın kendisidir. Bize ise yön bildirimi ve boşluk kalır. Sonuçta mutlak, bilgi ve bunun gibi kavramlar ilk kendilerinin aydınlatılması gereken bir anlama sahip sözcükler olarak kalacaktır. Sonuçta bilginin görünüşünü, fenomenolojik bilgiyi sunmak gerekmektedir. Bu sunuş, onu hakiki bilgiye doğru bir iç itilişe uğratan doğal bilincin yolu ya da oluşumlarının silsilesini kendi öz doğasının ona çizmiş olduğu duraklar olarak izleyen ruhun yolu olarak düşünülebilir (Bumin, 1993).

Bu kuşkuculuk başkasının düşüncelerinin otoritesine başvurmama, herşeyi kendi kendine inceleme, yalnızca yaptığını kabul etme konusunda alınan karar bilincin bu yol üzerinde aldığı biçimler silsilesi, bilincin kendisinin bilim yolunda eğitilişinin tarihidir. Sonuçta, her zaman ve yalnızca salt hiçliği gören ve bu hiçliğin belli bir biçimde sonucu olduğu şeyin hiçliği olduğunu gözardı eden tam da bu kuşkuculuğun kendisidir. Ama yalnızca kendisinden sonuç olarak çıktığı şeyin hiçliği olarak ele alınan hiçlik, aslında hakiki sonuçtur. Onun kendisi determine bir hiçliktir, ve içeriğe sahiptir. Hiçlik soyutlamasıyla ya da boşlukta son bulan kuşkuculuk daha ileri gidemez, kendini kendisini yeniden ona gösterinceye kadar beklemek durumundadır.

Bilinç kendisi için kendi öz kavramıdır. O halde o araçsız olarak sınırın ötesine geçme ve bu sınır kendisine ait olduğu zaman kendi kendisinin ötesine geçme edimidir. Tekil varoluşla birlikte, aynı zamanda öte taraf, bilinçte hiç olmazsa yalnızca mekansal sezgide olduğu gibi, sınırlanmış olanın yanında olarak doğar (Bumin, 1993).

Bilinç o halde kendisinden gelen bu şiddete uğramaktadır. O boş yere düşüncesiz bir durağanlık içine yerleşmek isterken, düşünce gelip bu düşünce yokluğunu rahatsız eder ve onun durağanlığını bozar. Herşeyin kendi türünde iyi olduğu konusunda güvence veren bir duygusalığa tutunmuşken, birşeyin tam da bir tür olması bakımından iyi olmadığını söyleyen akıl tarafından yıpratılır. O bir içerik bulacak yerde bütün düşünceleri yıktığı için, benliği kendi çoraklığında yeniden bulmaktan başka bir şey bilmeyen kendi anlayışıyla beslenir. Bilinç bir yandan nesnenin bilincidir. Hem de kendisinin bu hakikat üzerine bilgisinin bilincidir. Nesne yalnızca onun bildiği şekliyle varmış gibi görünür. Bilginin değişmesiyle nesnenin kendisi de değişir. Yani bilinç iki nesneye sahiptir;

- 1) kendinde-varlık
- 2) bu kendinde varlığın bilinç için varlığıdır. İkincinin hakikat olması birincinin yokolmasını içerir. Birden ikiye geçiş anı vardır. Artık farklı bir öze sahiptir. Bilinç farketmeden olup biten birşeydir. Hareket ve oluş vardır. Bilincin deneyiminin bilincidir.

Hegel bilgiyi bilinçteki biçimiyle inceler. Bilinecek nesneye doğrudan bakmak gerekir. Kant'ın yaptığı eleştirisel bakış açısını aşmak Schelling'in yapmış olduğu gibi öznel ve nesnelin bilgideki mutlak özdeşliğinden hareket etmek gerekir. Fenomenel bilgi mutlağın kendi konusunda giderek sahip olduğu bilgi olacaktır. Bilinç için varolan açığa vurma ya da fenomen böylelikle öze yabancı kalmayacak, özün kendisinin açılımı olacaktır. Buna karşılık fenomenin bilinci mutlak bilginin bilincine yükselecektir. Fenomenoloji mutlak'ın hayatının bir anı, onun özne olma ya da kendi bilincine erişme anıdır. Bilincin kendi bilgisini eleştirisini özgün bir tarzda tasarlamakta, deneyim kavramını, etik, hukuksal, dinsel deneyimleri de kapsayacak, kuramsal deneyimle sınırlanmayacak biçimde yaygınlaştırmaktır. Kuramsal deneyim nesnenin bilgisi değil, her türlü deneyimdir. Hegel pekçok durumda bilimin geçirdiği deneyimi ortaya çıkarmaktadır. Bu deneyim kendisini hakiki bilgiye doğru iten içtepiye uğrayan doğal bilincin yürüdüğü yol olarak ya da oluşumlarının silsilesini kendi öz doğasının zorunlu kıldığı duraklar olarak izleyen ruhun yürüdüğü yol olarak düşünülebilir. Fenomenoloji bilinç aracılığıyla tin'e yükselen ruhun izlediği yoldur. Bilincin hakikat olarak kabul ettiğinin yanlış olduğu anlaşılır, kanısını terkedip başkasına geçmesi gerekir. Bu yol o halde kuşku yolu, umutsuzluk yoludur. Kuşku yolu, kuşku duymaya karar veren filozofun yolu değil, bilincin gerçekten izlediği kendi yoludur. Gelişimi süresince bilinç yalnızca kuramsal bakış açısından hakikat olarak kabul etmekte olduğu şeyi yitirmez. Orada ayrıca kendi hayat ve varlık görüşünü, dünya sezgisini de yitirir. Gerçekten duygusal bir umutsuzluktur. Bilincin çekmesi gereken bu çile üzerindeki bütün fenomenoloji bu çiledir.

Hegel ayrıca diyalektik olumsuzluğun gücü üzerine de düşünüyordu. Hakikatini kaybeden bilinç olumsuzluk kavramıyla tanışır. Olumsuzluk her zaman için determine bir olumsuzluktur. Her belirli olumsuzluğun bir konum olduğu doğrudur. Aşılan yanlışlık hakikatin bir anıdır. Olumsuzluk karşıt bir form değil, içeriğe ilişkindir. Olumsuzluk yaratıcıdır. Bu bütünü ayrıntısında kavramamıza izin verdiğini anlarız. Bilinç kavramının nesnesine, nesnenin kavrama karşılık olamadığı hiçbir durakta doyum bulamaz. Bilinçle ölüm, bilinçte kendisi aracılığı ile kendi yokoluşunun ardından yaşamaya devam ettiği ve yeni bir forma doğru yükseldiği zorunlu bir andır. Bu ölüm bilincin yeni bir hayatının başlangıcıdır. Bilinç kendi kendisi için kendi öz kavramı olmasından dolayı aralıksız olarak kendisini aşar. Bilinç o halde, kendisinden gelen bu şiddete uğramakta, bu şiddet yüzünden her sınırlı doyumun tadı kaçmaktadır. Kendi ötesine geçmeye çalışan bu bunalım varoluşsal bir bunalımdır. Ortaya çıkan düşünce yokluğu ile de durağanlık bozulur (Bumin, 1993).

2.4. BÖLÜM SONUÇLARI

Bu bölümde incelenen konu, varlık üzerinedir. Varlığın ontik bütünlüğü incelendikten sonra, anlamı ve özü üzerine bir çalışma yapılmıştır. Varlığın anlamını real varlık ne olursa olsun, onu sarmalayan irreal katmanın oluşturduğu sonucuna varılmış ve konuyla ilgili estetik ve ideal varlık araştırması yapılmıştır. Söz konusu aynı varlık gibi görünse de değişkenlere bağlı olarak sonuç da sürekli değişmektedir. Çünkü gerçekte, doğru fikri tasarımda değil yargıdadır. İşte bu bölümde bu değişkenlerin neler olduğu araştırılmıştır. İlk olarak, Heidegger'in "Varlık ve Zaman" tezi incelenmiş ve tarihsellik fikrine bağlı olarak varlığın anlamının bir yer zamandan bir diğerine geçişte sürekli değiştiği sonucuna varılmıştır. Estetik varlığın anlaşılmasında sürekli bir sujeye ihtiyaç duyulurken, ideal varlığa ulaşmak içinde bilinç ortamı gerekmektedir. Bir sanat eserinin anlaşılması ve yorumlanmasının yol ve metodların yukarıda da belirtilen zamansallık problemiyle ilgili olarak sürekli bir değişim içinde bulunduğu, Gadamer'in ufukların birleşmesi tezi ile bir sonuca vardırılmıştır. İdeal varlık çözümlemesinde ise varlığın özünün görülenmesi için çeşitli yol ve metodlar araştırılmıştır. Sonuç olarak, varlığın (hermeneutiğine) anlamına ilişkin olarak, formülünde zaman, suje veya bilinç olayları olduğu saptanmıştır. Konunun mimarlık alanına olan yansımaları mekansal anlam araştırması ışığında tezin son bölümünde incelenmiştir.

BÖLÜM 3. MEKAN

Mekan, insanların içinde hareket edebileceği, eylemde bulunabileceği; ya düzlem elemanlarının biraraya gelmesiyle, ya da üç boyutlu kitlelerle elde edilen kavramsal bir oluşumdur (Kling, 1971). Schulz 'a göre mekan sıralaması aşağıdaki gibidir (Yürekli, 1977).

- 1) Cisimsel Mekan
- 2) Görsel Mekan
- 3) Varoluşsal Mekan
- 4) Kavramsal Mekan
- 5) Mantıksal Mekan

İnsanla olan ilişkisi açısından, konuyla ilgili olarak varoluşsal mekanın incelenmesi önemlidir.

3.1 VAROLUŞSAL MEKAN

İnsanın mekanla ilişkisi varoluşsal kökenlidir. Varoluşsal mekan, insanın çevresiyle olan ilişkilerinin sonucudur. Olayları ve eylemleri sıralamak ve yorumlamak, onun çevresindeki zorunlu ilişkileri kavrama ihtiyacındandır (Schulz, 1971). Mekan, çevreden ayrı, izole değildir. Bu yüzden yön kavramını da içermektedir. Bunlar yatay ve düşey yönlerdir. İnsanın hareketiyle ilişkili olarak yol ve süreklilik kavramları doğmuştur. Yunan filozofu Aristoteles'in mekan teorisi de, daha önce mimarlık-dil ilişkisinde belirtildiği gibi nitelikle ilgili özellikler ve yönlerden oluşan dinamik bir kavramdır.

Varoluşçuluk sadece bir mekan imajına da bağlanamaz. Mekanın kendisi zaten vardır. Fakat olay salt varılmaktan ibaret değildir. Mekan sadece yaşamaktan ibaret olsaydı, insanın her yerde yaşaması mümkün olurdu.

Varoluşsal mekan kavramı, tatminkar bir çevreyle ilişki içinde olan psikolojik bir kavramdır. Bu ilişkinin sonucu olarak tamamlanmış bir biçime sahip olmayacak, normal olarak zıtlıklar gösterecektir. Mekan, çevreyle organizma arasındaki ilişkinin ürünüdür. Bu ilişkiyi de önce insan ve biçim arasında görebiliyoruz. İnsanla çevre arasındaki ilişki, gerçekte birbirleriyle işbirliği içinde olan bir süreçtir. Mimari mekan, bu sürecin somutlaşmış fiziksel görünüşüdür. İnsanlara mimari mekan hazır yapılmış olarak verilmekte ve başkalarının üretimi olan bu mekan üreticisinin varoluşsal mekanını yansıtmaktadır (Schulz, 1980).

Schulz'a göre; mimari mekan algıların ve düşüncelerin bir yönü olmaktan çok insanın varoluşunun bir yönüdür ve insanın varoluşsal mekanının somutlaştırılmış halidir (Schulz, 1980). Mimarının görevi, insanın hayallerinin ve imajlarının somutlaştırmasını yaparak onun daha uzun süre varolmasına çalışmaktır (Schulz, 1980). Mimari mekanda bunlar amaçlanmaktadır.

Mimari mekan bir çok özel varoluşsal mekanları kapsayan genel bir varoluşsal mekanı somutlaştırmaktır ve o varoluşsal mekan tartışmasından mantıksal olarak çıkan sonuç itibariyle fiziksel tamamlayıcı bir unsur, onların somutlaşmış olan yerler, yollar, bölgeler ve varoluşsal mekanın düzeyleriyle birlikte, insanın dünyasının pek çok nesnelere belli yapısal benzerliklerle biraraya getiren sembolik bir formdur. Bu yüzden mimari mekan yaratmak, B.Zevi'nin belirttiği gibi politik, sosyal, bilimsel, teknik ya da müziksel insan eylemleri gibi çevreyle yaşamın belirli bir amaca yönelik olarak tasarlanmış bir bileşimdir.

3.2. MEKANSAL ANLAMIN SÖZSÜZ İLETİŞİM AÇISINDAN YORUMU

Anlam çalışması birçok disiplin için önemli yer tutar. Antropoloji'de sembolik değerlerin araştırılmasıyla anlamın özü kavranmıştır. Fenomenoloji felsefesine olan ilginin artması, düşünürleri, nesnelere ve şeylere yönelmiş ve onların ifade ettikleri anlamlar, işaretler, göstergeler ve sembolik değerlerin araştırılmasıyla çözümlenmesine çalışılmıştır. Psikolojide ise, konunun çevresel tercihler açısından incelenmesi önemlidir. Mekan araştırmalarında ve tasarım teorilerinin anlaşılmasında anlam ancak zamanla birlikte ele alındığında bir sonuca ulaşılabilir. Mekan ve anlam arasındaki ilişkinin nasıl bir teorik oryantasyon (düzenleme) içinde olduğu aşağıdaki sınıflamada belirtilmiştir (Rapoport, 1957).

Bunlar,

- 1) semiotik tabanlı linquistik model,
- 2) sembollerin tanımlanmasına bağı model'dir.

Bu iki metodolojik yol anlam konusunda en yetkin, en anlaşılır ve diğer disiplinlere kolayca adapte edilebilir olmasından dolayı önemlidirler.

Toplumsal anlamın analizine bağı olarak, toplumsal psikoloji ve toplumsal antropoloji üzerine çalışma yapılması gerekmektedir. Değişik toplumlardaki kişiler davranışsal ve psikolojik farklılıklar göstereceklerdir. Kültür farklılıklarına göre toplumsal davranış ve beğeniler değişiklik gösterir. Ses, bakış ve mimikler bile farklılık gösterir. Aynı kültür içindeki kişiler, sözlü ya da sözsüz birbirlerinin ne ifade ettikleri konusunda zorlanmazlar ve birlikte hareket ederler. Hatta aynı dili kullanan insanların konuşurken tonlamaları ve el hareketleri benzer özellikler gösterir. Dilin yapısı, grameri toplumsal bilinçle ortaya çıkmıştır.

Çevrenin yapılanmasında da, davranışsal anlam, kanallardan biridir. Mekan organizasyonları her topluma göre farklılık gösterir. Çevreler kendi göstergelerini yaratırlar, bu da davranışı etkiler. Ortaya çıkan bu davranış, toplumsal davranış özellikleridir. Kişilerin arasında sözsel olmayan bir kurallar zinciri örülmüştür. Bu durumda değişik çevreler, değişik davranış ve iletişim yöntemleri geliştirmişlerdir. Davranışsal iletişimde de, aynı sözsel iletişimde olduğu gibi bir dizimleme söz konusudur. Yapısal özellikleri, yani düzeni olduğu için, incelenebilir ve açıklanabilir özelliğe sahiptir. İletişimi sağlayan elemanlar, gönderen, gönderilen, kanal, form ve kültürel kod şeklindedir.

Mekansal anlamın tümüyle algılanması için, ilk olarak mevcut özlerden, fenomenlerden yola çıkılmalıdır. Zaten çevreye sözsel ya da değil, tüm formları veren toplumda oluşmuş bu özlerdir. Dil sözlü iletişim gibi gözükse de aslında dil kurallarının oluşması tamamen toplumsal bilincin oluşturduğu öz sonucu ortaya çıkmıştır. Bu öz dile kurallarını verdiği gibi, davranışsal özellikleri ve çevrenin yapısını oluşturur. Ortada yapısal bir durum vardır. Real varlık ne olursa olsun, ona formu veren öz aynı özdür. Tekrar eden formlar ve veriler araştırılarak bu içeriksel anlamın anlaşılması kolaylaşacaktır (Rapoport, 1977).

3.3. SEMİOTİK ANLAM

Çevresel anlam çalışmasında, semiotik anlam önemli yer tutar. Konuyla ilgili ilk ilerleme Broadbent'le olmuştur. Semiotik bilişimsel antropoloji ve psikolojiyle yani süje'yi incelemeye başlamasıyla ilerleme kaydetmiştir. Semiotik yani göstergebilime göre herşey bir işarettir. Çevrenin şekillenmesinde strüktüralist (yapısal) yolu tercih eder. Ancak çevrenin okunması metnin okunması ve yorumlanması kadar kolay olamamaktadır. Sözdizimsel kurallar gibi mimaride de bu tür kurallar gerekmektedir. Mekan organizasyonu konusunda bu bilgi daha kapsamlı olarak incelenecektir.

Semiotik yapısal sistem içindeki elemanların işaretler sistemi içinde düşünülmesiyle ortaya çıkan bir çalışmadır. Semiotik üç ana bileşenden oluşur.

- 1) Sentaktik : İşaretin işaretle olan ilişkisiyle ilgili olup, işaretler sistemini oluşturur. Sistemdeki yapısal (strüktürel) çalışmadır.
- 2) Semantik : Gösterenlerin gösterdikleriyle alakalıdır. Gösterilenlerin taşıdıkları anlamlar ve bu elemanların özellikleriyle ilgilidir.
- 3) Pragmatik : İşaretlerin insan davranışlarıyla olan ilişkisidir. Elemanlar hareketleri, tercihleri ve davranışı belirler.

Semiotik'te anlam göstergenin özel formudur. Sosyo-kültürel davranışların çevresel karakteristiği oluşturmasını sağlar. Pragmatik fikrin konusu, değişik anlamların çevreleri nasıl organize ettiği ve bunun davranışları nasıl etkilediğinin araştırılmasıyla ilgilidir. Örneğin iki ayrı kültürel grup arasında ekin ekme ve şarkı söyleme ile ilgili değişik davranışsal özellikler gözlenir. Birinde ekin ekme yapılması gereken önemli bir iş, şarkı ise eğlenmek ve dinlenmek için yapılırken, bir diğer gruba göre, şarkı (ayin) kutsal bir görev, ekin ekme ise ikinci sırada daha dünyevi birşey olarak karşımıza çıkar. Bu örnekte ve diğerlerinde olduğu gibi durum ve içerik olayları tanımlar. Ancak bu tanımların yapılabilmesi kültürün bilinip öğrenilmesiyle ilişkilidir.

Çevresel anlamda, işaretlerin yerleri ve değerleri oldukça önemlidir. Örneğin bir orman arazisinde ve şehir ortamında ağaçların varlığı konusunda ciddi bir çelişki söz konusudur. Orman arazisinde ağaç olmayan küçük alanlar orada bir yerleşim olabileceğini işaretlerken, şehirde ağaç topluluklarının bulunduğu yerler aynı anlamı içerebilir. Kültüre ve zamana bağlı olarak da anlam yer değiştirebilir. Örneğin koloni Amerika'sında eskiden orman vahşi, tehlikeli ve kötü, kasabalar ise medeni oldukları için iyi bir anlam içermektedirler.

Değişik ortamların, değişik kültürlere değişik anlamlar ifade ettikleri gibi binalar da benzer şekilde kendilerini işaretleyebilirler. Örneğin Peruvian Altiplano'da her yer toprak tuğla ile inşa edilmişken, kilise diğer binalardan farklı olarak badanalanmış dış duvarı, kemerli kapısı, ufak çan kulesiyle kendisinin özel bir yapı olduğunu işaretler. Bunların yanısıra yerleşimi itibarıyla de bitişik nizam bir çevrede ayrı inşa edilmiş bir yapıda ayrı bir anlam taşır. Bazı Yunan adalarında ise, tüm yerleşim beyaz ve badanalıyken, ibadet yerlerinin rengi ya da malzemesi farklılık gösterir. Ölçek, kubbeler, klasik kemerli kapılar, arkadlar, yerleşim hep bu işaretler grubuna katılan elemanlardır.

Kültürel bilinç içinde, bu özel işaretleri, kiliseleri, önemli kamu yapılarını ve kutsal alanları gösterdikleri farklılıklardan dolayı anlamak kolaydır. Zamanla ilgili olarak gelişmekte olan yerlerde, aynı anlamlar yeni form ve malzemedeki farklılaşma gösterebilirler. Taş binayla, betonarme bina ya da çelik yapı plan kurguları aynı olsa bile anlam ve içerik farkı kendiliğinden ortaya çıkacaktır (Rapoport, 1969).

3.3.1 Sentaktik Anlam

Mekanın algılanabilmesi anlaşılabilmesi için mutlaka o mekana ait özelliklerin ve belli bir düzenin bulunması şarttır. Bu düzen otonom olarak oluşmuş konuşma dilimizde en açık şekilde gözlenmektedir. Mekan organizasyonunda formların, biçimlerin ama en önemlisi anlamların ve içeriklerin yanyana getirilmesinde aynı dilde olduğu gibi bir düzenin gereği apaçıktır. Bu yüzden bu bölümde, çevreyi anlamlandırma ile ilgili olarak, dildeki sözcüklerin ve tüm göstergelerin mimariyle olan benzerlikleri araştırılmış, daha sonra da mekan organizasyonu ile ilgili çeşitli metodlar incelenmiştir. Bu metodlar, bir önceki konuyla ilgili olarak kimi zaman semiotik, kimi zaman ise sembolik anlamlar taşırlar. Mekanın okunabilirliğini sağlayan da bu anlamlar ve düzendir. Bir sonraki bölümdeki çağdaş mimarlıktaki örneklerin, varlığa olan değişik bakış açılarına göre üretilmesinin araştırılması bu konunun ışığı altında gerçekleşecektir.

3.3.1.1. Dil Tanımı

Dil, Saussure'a göre, kültürel değerlerin nesilden nesile aktarılmasını ve insanlar arasında iletişimi sağlayan, sözlük ya da yazılı simgelerden oluşmuş ortak bir anlaşma aracıdır. Wittgenstein'a göre ise dil, sözcüklerden oluşan nesnel bir varlıktır ve nesne ile kavramın içeriğinde uyum ve özdeşlik varsa, önermemiz doğru; eğer yoksa sonuç yanlıştır. Bir nesne ancak başka bir nesne ile olan bağlantısı içinde ele alınır. Sözelimi zamanla bağlantılı bir varlık zaman dışında, mekan bağlantılı bir varlık da mekandan soyutlanarak düşünülemez. Bunun gibi bir nesnel varlık başka bir nesnel varlıktan arındırılarak görülenemez; yani fenomen haline getirilerek, düşünme yetisinin içine sokulamaz (Bozkurt, 1995).

Dili oluşturan bileşenler, sözcükler, gramer, stil, içerik ve anlamıdır. Bir dilde kelimelerin biraraya gelişleri konusunda nasıl kurallar varsa, tasarımda da bileşenlerin konfigürasyonuna uyarlanabilmesi için gramer kuralları vardır. Dil ve tasarım arasındaki ilişkide, prototipler oluşturmak ve bunlar arasındaki ilişkiyi kurmak esastır. Wittgenstein'a göre dil; olguları tasarımılamamızın bir aracıdır; dilimiz tasarımlarımızın bir göstergesidir.

3.3.1.2. Dil Düzeni, Nesne Düzeni

Bir ürün hangi alanda olursa olsun ortak bir sözlüğe gerek duyar. Sözlük, kendi kendine yeterliliği olan kavramlardan ve mantıksal veya biçimsel işaretlerle ifade edilir. Bu sözlük içindeki ilişki ve kurallar; sonuçta strüktürleri oluşturan parametrik değişimlerle tanımlanabilir. Mimari tasarım ürünü de bu anlamda formüle edilebilir. Bu oluşum rastgele bir oluşum değil, tersine düzenli bir oluşumdur. Düzen dilin varoluşunda olan öz niteliğidir. Dilin en yalın birimi, bölünemez yapıtaşısı olan sesler, ait oldukları doğal dilin ses uyum kurallarına göre birleşerek hece ve sözcükleri, sözcükler de yine o dilin sentaktik ve semantik yapısına uygun sıralanışlarla cümleleri, cümleler de mantıksal bağlarla metni meydana getirirler (Soykan, 1990).

Tasarım alanına ait ifade dilindeki sözlük (vocabulary) elemanların neler olduğunu belirlemek gerekir. Daha sonra cümlelerin doğruluk değerlerine ait kurallar saptanır. Bu fikir ilk olarak Alferd Tarski tarafından gündeme getirilmiş, daha sonra Rudolf Carnap bunu geliştirerek anlam bilimine girmiştir.

Diğer uzmanlık dillerinde de aynı süreç izlenmektedir. Müzik bu konuya çok iyi bir örnektir. Fakat notaların ardarda dizilmeleri "müzik" olarak adlandırılmaz. Bu diziliş sırası notalar kadar önemlidir. Bir müzikal stil, notaların belirli bir karakteristik olarak saptanan şekliyle ardarda gelmelerine göre oluşur. Benzer olarak bir alfabetik dil, harflerin ardarda dizilmesiyle oluşur. Harflerin farklı tarzda dizilmeleri, farklı konuşma dilini oluşturur. Harflerin önce gelişigüzel, hiç bir anlam taşıma kaygısı olmaksızın sıralanması, daha sonra gramer yapısında bir araya geliş sıklıkları, harfler arasında ikili üçlü ilişki gruplarının kurulması gibi sınırlamalar kelimelerin bir araya geliş kurgusunda bir kural arama çabasını temsil eder.

Dizimsel (sentaktik) bir düzeyde elemanların bir araya getirilmesi bir gramer oluşturur. Gramer içindeki elemanların oluşturduğu şema da bazı alt gruplara dağılır. Dizimsel (sentaktik) cümle yapısı bilgisi olarak, Chomsky tarafından formüle edilen strüktür grameri, elemanlar arasındaki şemayı oluşturan dönüşüm kuralları şeklindedir. Doğal ya da yapma olsun, bir dili meydana getiren öğeler iki grupta toplanmaktadır (Yıldırım, 1979).

- 1) Dilin Sözcükleri : Bu grup dilin temel yapıtaşları diyebileceğimiz sözcük ya da simgeleri kapsamaktadır.
- 2) Dilin Kuralları : Bu grupta dilin dizimini (sentaksını) oluşturan kurallar yer almaktadır.

Dilin temel yapı taşları dediğimiz sözcükler aslında birer simgedir. Sözcüklerin simgeledikleri "şeyler"le olan tarihsel ilişkileri açıklığa kavuşturulmuş bir konu değildir. Aynı nesneyi farklı dillerde değişik sözcüklerle adlandırma bu ilişkinin doğal veya zorunlu olmadığını göstermektedir (Bozkurt, 1995). Ancak dizimsel (sentaktik) olarak, her doğal dile ait zorunlu kurallar vardır. Özel bir dilin yapılamayışı, tüm eski ölü dillerin ve şifrelerin çözülebilmesi, diller arasındaki dizimsel (sentaktik) ve anlamsal (semantik) yapı özelliğindedir (Soykan, 1990).

Nesnel dünyanın da cümlelerin dizimsel (sentaktik) ve anlamsal (semantik) düzenine benzer bir düzeni vardır. Sözcüklerin dilsel mekanda Wittgenstein'a göre mantıksal mekanda örgütlenişine karşın, nesnel fiziksel mekan - zaman içinde düzenlenir. Nesnel düzeni, mekan ve zamanın birlikte örgütlenişidir. Mekan, hareketsiz nesnelere, mekan - zaman hareketli nesnelere örgütler. Anlam verebildiğimiz her şeyin bir düzene sahip olması gerekmektedir. Dil düzeni ile nesne düzeni arasında her kurulan bağlantı her iki alanın öz niteliği olan düzen temeli üzerine yerleştirilebilir. Dil düzeni ile mimarlık arasında aşağıdaki tabloda görüldüğü gibi benzer bir örgütlenme gözlenir.



3.3.2. Semantik Anlam ve Göstergebilim

Saussure'a göre dil, ya da hertürlü dil-dışı iletişim dizgesi göstergelerden oluşur. Gösterge (signe) ise bir gösteren (signifiant) ile bir gösterilen (singifie)'nin birleşmesinden oluşur. Gösterge, toplumun gözünde kodlanmış, kurala bağlanmış özel biçiminden dolayı belirli bir kavramı çağrıştıran, başka göstergelerle, belirli kurallara göre birleşerek anlamlı ve iletişimsel bütünler oluşturan bir düzendir. Saussure'a göre , böyle bir düzeneğin "gösterge" niteliği taşıması toplumun ortak sözleşmesine dayandığından, her gösterge saymaca (coventional) bir nitelik taşır. Mimarlık alanında, kağıt üzerinde ya da belirli bir uzam parçasında, belirli bir yapı düzeneğinde, alışılmış özel biçiminden dolayı bir çizime ya da nesneye "merdiven" denilmesi böyle bir olguyu belirler.

Kendine özgü göstergeleriyle anlam taşıma durumunda olan her türlü iletişim dizgesi (mimarlık), hangi töz'den yapılmış olurlarsa olsunlar (ses, ışık, çizgi, renk, ağaç, taş, vb.), biçimsel nitelikleriyle belirginlik kazanan, toplumsal sözleşmeye katılan bireylere belirli bir içerikle ulaşan, onlarda anlamlı bir tepki uyandıran, yeri geldiğinde onları belirli bir davranışa yönelten (bir yorumda bulunmaya ya da bir yanıt vermeye iten) dilsel bir etkinlik sayılır. Söz, müzik, şiir, yazı, sinema, ev, heykel, mobilya, vb. bu anlamda birer dil sayılır.

3.3.2.1. Göstergeler Dizgesi Olarak Mimarlık

Göstergebilim mimarlık alanına iki değişik biçimde uygulanmaya başlamıştır. bunlardan ilki, F. de Saussure'ün tasarlamış olduğu (semiologie) anlayışı; yani göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyen bilim anlayışıdır.

Dilsel ya da dildışı her türlü iletişim dizgeleri kendilerine özgü göstergelerden oluşur. Sözgelimi, bir mimarlık ürünü olan yapı nesnesinin kurucu öğeleri, toplumun ya da en azından mimarlar topluluğunun ortak anlayışına (ortak bilgisine, sözbirliğine, sözleşmesine) göre bir anlam taşıyorsa, o öğeler mimarlık yapısını oluşturan göstergeler olarak kabul edilirler. Bu anlamda bir mimarlık nesnesi, örneğin ev, tıpkı işitsel, kavramsal göstergelerin oluşturduğu gündelik iletişim dilinin ögesi gibi, saymaca kurallarla biçimlenen ve bundan dolayı belirli bir görünüm ve işleviyle anlamlı bir bütün ortaya koyan, başka bir deyişle üretenler ile izleyenler arasında işleyen bir bildiri (mesaj) oluşturur. İkinci bir anlayışa göre geliştirilmek istenen bir mimarlık göstergebilimi ise, mimarlık olgusunu toplumsal ve saymaca niteliğinden çok, mantıksal ve evrensel niteliği açısından ele alır. Kısaca birinci yaklaşım, mimarlığın saymaca kurallarını, ikinci yaklaşım ise yaratıcılık ilkelerini inceleme konusu yapar. Yaratıcılıkla ilgili bu yaklaşım Greimas öncülüğündeki göstergebilim akımı içinde yer alır (Yalçın, 1997).

3.4. SEMBOLİK ANLAM

Sembolik anlamla ilgili olarak ilk çalışmalar, yapısalcılık (strüktüralizm) ve bilişimsel (cognitive) antropoloji ile başladıysa da, sembolizm geleneksel olarak, (high-style) yüksek stil mimarisi ve yöresel çevre çalışmalarıyla ilgilidir. Sembolizmle ilgili araştırmalar en rahat geleneksel kültürler içinde yapılır. Yüksek-stille de yöresel mimariyle de alakalı olarak çok net şemalar karşımıza çıkar. Rönesans kiliselerini veya belli bir yöreye ait yerleşim ve bina karakteristiklerini diğerlerinden ayırmak içerdikleri anlam farklılığından dolayı oldukça kolaydır. Örneğin bazı yerleşmeler Yunan tapınaklarının konumlanması ile benzerlik gösterir. Bali ve Positano'da olduğu gibi. Yerleşim karakteristiklerine bağlı olarak belli anlamlar içerirler. Bu özel elemanların anlamlarının tercümesi kültürel birikimi oluşturur. Bu tür şemaların sınıflandırılması ve anlaşılması, şifrelerin hızlı ve kolay bir biçimde çözülmesini sağlar.

Semboller toplumsal yani sosyal olarak paylaşılan ve (idiosyncratic) bireysel semboller olarak ikiye ayrılır. Günümüz mimarlığında birçok form ve eleman vardır ki, tasarımcılar kendilerine algısal bir dünya oluşturabilmek için bunların bazılarını elemek zorundadırlar. Seçenekler arasından en ideal seçilir ve tasarıma taşınır. Bu ideal fikirlerin taşınması fiziksel çevreyi oluşturur. Bu tür görünen sembollerle kullanıcıların düşünmeden nasıl bir yerde bulduklarını, oranın kalitesini veya servisini anlamaları mümkün olur.

Ancak kullanıcıların sembolleri anlamaları için toplumsal bilinç elde etmiş olmaları yani geleneksel geçmişlerinin olmasıyla ilgilidir. Semiotik'te işaretler tek seslidirler. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin tek ve kesin anlamları vardır. Sembollerde ise durum farklıdır. Semboller çok seslidirler. Bir eleman birden çok anlama sahip olabilir. Bu yüzden çevredeki sembollerin çözümlenmesi, kesin kuralları olan semiotik'te olduğu kadar kolay olmayacaktır. Sembollerin analizi sonucu kültür tanımlanabilir. İçeriği oluşturan semboller, nesne, hareket, olay, değer veya bağıntı olabilirler ki bu anlamı oluşturur. Çevresel göstergelerin analizinde sembollerden yararlanılmıyorsa sonuç mutlaka yetersiz kalacaktır.

Sembollerin anlaşılmasında bilişimsel (cognitive) antropoloji mutlaka çalışılmalıdır. Çünkü semboller toplumun oluşturduğu formlardır. B, A'nın sembolüdür demek yeterli olmayacaktır. Önemli olan o sembolün topluma ifade ettiği anlamdır. İşaretler ve semboller, kültürle ilgili bilgiyi oranın giysi stilleriyle, mimarisiyle, mobilyasıyla, yemeğiyle, müziğiyle ifade edebilirler. Bu tür işaret ve semboller düzeni ve kuralları belirleyerek, toplumsal iletişimi sağlar. Kısaca, kültür içindeki anlamlar bu semboller sisteminden oluşur ve toplumun davranışsal özellikleri belirlenerek, sosyal iletişim sağlanır (Rapoport, 1975).

3.5. BÖLÜM SONUÇLARI

Bu bölümde, sözsüz iletişim açısından mekansal anlamın yorumu üzerine bir çalışma yapılmıştır. Mekansal algının olabilmesi sadece algıya bağlıdır ve bu algının olabilmesi için düzen esaslarının mekanı organize etmesi gerekmektedir. Bu düzen de dizinsel, anlamsal ya da sembolik özelliklerin biraraya gelmesiyle oluşabilir. Varlık'ın anlamı üzerine yapılan çalışmada bahsedilen öz fikri, mekan içinde geçerlidir. Bu öz varoluş kaynaklı olduğu kadar toplum ve kültürle de ilgilidir.

Sonuç olarak, mekânın okunabilirliği, anlamlandırılabilirliğiyle ilgilidir. Bu anlamlandırma sonucu, mekân bir kültüre, bir gruba ait olabilir. Anlamın olmadığı mekânlarda, kaos, düzensizlik ve karmaşa olacaktır. Yüksek-stil ve yöresel mimarlığa bağlı olarak mekânın otonom oluşumunun sona erdiğini düşünürsek, yokolan bu üst dilin yerine, çağdaş bir dil koymak gerekecektir. Son bölümde, varlığın ontolojik ve fenomenolojik bulunuşuna bağlı olarak ortaya çıkan yeni dilin, çağdaş mimarlığa olan etkileri incelenecektir.

BÖLÜM 4. ÇAĞDAŞ MİMARLIKTA ANLAM SORUNU İLE İLGİLİ OLARAK FENOMEN ALANLARININ İNCELENMESİ

Tezin buraya kadar olan bölümünde, öz ile ilgili olarak, ideal ve estetik varlık çalışması yapılmıştır. Daha sonra anlam ve anlamlamanın mekana pragmatik, sentaktik ve semantik olarak nasıl yansıdığı araştırılmıştır. Bu bölümde ise çağdaş mimarlıkta anlam sorunu, varoluş kaynaklı özlerin araştırılmasıyla gerçekleşecektir. Yapılan bu öz araştırması, kimi zaman, zaman problemiyle, kimi zaman da tarihsel özlerle ya da deformasyona uğramış özlerle ilgili olacaktır.

Modern felsefe skolastik düşüncenin çöküşüyle doğmuştur. Skolastik düşünce, çoğulculuğuyla, kişiselciliğiyle, tanrı merkezliliğiyle ve organik gerçeklik kavrayışıyla belirginleşir. Skolastik'in yöntemi ise, tikel sorunların ayrıntılı mantıksal çözümlenmeleri ile ilgilidir. Buna karşılık modern felsefenin temel ilkeleri, mekanikçilik ile insanın kendini bundan böyle bağımsız kıldığı ve ilgisinin odağını özneye doğru çevirdiği öznelcilik ve bireyseldir. Bu devrime en son biçimini vermiş olan kişi Rene Decartes'tır. Decartes, herşeyden önce bir mekanikçidir. Ruh ve madde olarak iki ayrı varlık tabakasını benimser. Decartes'a göre tüm tinsel olmayan gerçeklik, hesaba dayanan yasalarla açıklanabilir. Decartes aynı zamanda kavramcı ve biçimsel mantığa karşıdır.

Decartes, tinsel ve real varlık tabakalarıyla ilgili olarak, fikirlerin doğuştan var olduğunu ve düşüncenin yasalarıyla, varlıklar arasında bir koşutluk bulunduğunu belirtmiştir. Ünlü cogito'su (düşünüyorum, öyleyse varım.) ona gerçeğe giden yolu açmış, ruhla madde arasında bir neden-etki ilişkisi kurmaya götürmüştür. Mekanikçiliği ruha dek yaygınlaştıran İngiliz deneycilerinin (ampirist) en önemlilerinden biri David Hume'dur. Ona göre bilinç idealar demetinden oluşur. Yalnız bu idealar dolaysız olarak bilinebilirler. Evrensel yasalar ise alışkanlığa bağlı çağrışımların ürünü olup, hiçbir nesnel değer taşımazlar (Bochenski, 1994).

Düşüncelerin, ideaların yol gösterdiği nesnel dünyadaki en güzel toplumsal tasarım ürünü dildir. Dil fikirlerimizi birbirimize aktarmamıza yarayan işaretler bütünüdür. Real varlığa tinsel varlığın, düşüncelerin nasıl yansıdığını ise en açık sanat eserlerinde görebiliriz. En incelenbilir olanı ise, kullanılabilir olma özelliğinden dolayı mimarlıktır. Bu bölümde çağdaş mimarlık ürünlerinin ortaya çıkış felsefelerini değişik özler araştırılarak inceleyeceğiz. Bunlar;

- 1) yapısal özler,
- 2) tarihsel, sembolik özler,
- 3) yapı - çözüm olarak sınıflandırılmıştır.

4.1. YAPISAL ÖZLER VE MODERNİZM FELSEFESİ

Yapısal özlerin araştırılması modernizm felsefesinde atılan ilk önemli adımlardan biridir. Bir nesnenin varoluşundaki birlik ve düzen yasalarıyla belirlenen özelliklerdir. Bu özelliklerin araştırılıp, bulunması ile bunların sanat eserlerine aktarımı sonucu gerçek güzelliklere kavuşulabilir. Bir düzenin olmasıyla ilgili en önemli çalışmaları yapan kişi bunları daha da ileri giderek matematik olarak belirlemeye gidenlerin başında Platon gelir.

Platon Estetiğinde ki ilk etki kaynağı idealar öğretisinin lojik yanıdır. Bu öğretinin ontolojik karakteri bu ilk dönemde devam eder. İkinci etki kaynağı ise Pythagorasçılık'tır. Bu devirde idealar teorisinin yerini matematik bilimler ve astronomi alır. Ontolojik idealar teorisi böylece bu devirde değişmiş olur. Platon, Pythagorasçılığın etki çerçevesine girdiği çağda, gerek kosmosu, gerekse kosmos içindeki varlıkları, bir harmoni, bir orantı içinde görmeye başlar. İdea'lar kosmosu, bir aritmetik kosmos halini alır. Platon'a göre haz uyumdur ve uyumun bozulduğu yerde acı meydana gelir (Platon/1).

Platon'a göre formların güzelliği, onların tamamen formel ve geometrik olmalarıyla ilgilidir. Form güzelliği, sayı ve sayı orantısından doğan matematik bir güzellik olup, düzeni ifade eder. İşte bu düzen harmonidir. İster doğa yapıtları, isterse sanat yapıtları olsun, onları güzel kılan ilke, içerikleri değil formlarıdır. Bu formlar da, ya dörtgen ya da çember şekilleridir. Kısaca, bütün güzelliklerin tek belirleyicisi, tamamen formel eleman olan sayıdır ve sayılar arası orantıdır. Bu tür düzeyler, başka nesnelere olduğu gibi, bir başka şeye göre güzel olmayıp, daima vardırırlar, kendi başlarına özleri gereği güzeldirler (Platon/2).

Geometrik formların güzelliği, mekan ve zaman içi bir güzellik olmayıp, zaman ve mekanca aşkındır. Form güzelliği, asla bir nesnenin güzelliği ile aynı şey değildir, nesneyi güzel kılan prensiptir.

Kısaca nasıl evren, kosmos, bir düzen içinde bulunuyorsa ve bu düzenin temelinde de sayı ve sayılar arası orantı bulunuyorsa, aynı şekilde, doğadaki tek tek nesnelere veya sanat yapıtlarında da böyle bir düzen, bir oran bulunacaktır. Platon'a göre güzellik sadece bir orantı olarak anlaşılmalıdır. Güzellik ve erdem, her yerde açık olarak doğru orantıya ve uygun bir orantıya sahiptir (Platon/3). Güzelliğin belirleyicileri artık bu doğru orantı ve simetridir. Bu sonuç itibarıyla zekası olan bir bütündür. Zekanın olması ruhun olmasını gerektirir. Bununla ilgili olarak, Demiourgos, evrenin yaratılışıyla ilgili olarak, ateşle toprağın arasına su ile hava mümkün olduğu kadar aynı orantıyla birleştirildiğini, doğanın böylece kusursuz olduğunu belirtmiştir (Platon/4). Sonuç olarak; varlık, böyle bir düzen, orantılı ve harmonik bir bütün olarak kavranınca, bu bütün içinde yer alan her fenomen de yine düzenli, orantılı olarak kavranacaktır (Tunalı, 1993).

Düzenle, oran ve orantı, ile ilgilenen Platon estetiği kurallarına modern sanatı ele alan birçok sanat tarihi yapıtında rastlamamız olasıdır. Hatta onun tezinin günümüz için bile geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Onun düşüncesinden etkilenerek, matematiğin yanına, mantık ve doğa bilimlerini de ekleyerek araştırmasını geliştiren bir diğer kişi ise Kant'tır. Kant, öznel düşünce de içinde olmak üzere deneysel dünyaya egemen olan mekanikçiliği olduğu gibi benimser. Ona göre dünya yasaları mantık, matematik ve doğa bilimlerinden oluşur fakat bunların boyunduruğunda da değildir. Çünkü bu yasalar kökenini duyulur dünyadan almamakta, bunun üstüne kendisi yasa koyucu olarak bulunmaktadır (Bochenski, 1994).

Kant'a göre güzellik, bütün ilgilerin dışında kavramsız olarak hoş giden şeydir. Birine zevk veren bir şey onun için hoştur; güzel ise buna karşılık, onun salt hoşuna giden bir şeydir. Hoş, akıldan yoksun bütün hayvanlar içinde var olduğu halde güzellik sadece akıl sahibi insanlar için vardır. Güzel, bir obje ile ilgilidir. Güzel dediğimiz zaman onun biçimi ile ilgili nitelikler anlaşılır. Bundan ötürü, güzel her zaman bir obje ile ilgilidir. Objektiftir ve sayılarla ifade edilebilir. Buradan biçimsel niteliklerin matematik belirlemeler ve ilkeler olduğu kendiliğinden ortaya çıkar. Bu matematik ilkeler; oran, simetri, düzen ve harmoni gibi bazı temel kavramları ifade ederler.

Kant felsefesi, modern felsefenin iki temel ögesinin birleşimi ile ortaya çıkmıştır. Bunlar da sıkça bahsedilen, mekanikçilik ve öznelciliktir. Bu felsefe, köktenci kavramcılık üzerine kurulmuştur. Dünyanın düşünülür içeriğini yaratan transandantal öznedir. Böylelikle gerçeklik;

- 1) deneysel: tümüyle mekanik yasalara bağlı olan dünya ile,
- 2) fenomenal: kendinde varlık dünyası, numen dünyası, ussal olarak bilinemeyen dünya olarak ikiye ayrılmaktadır.

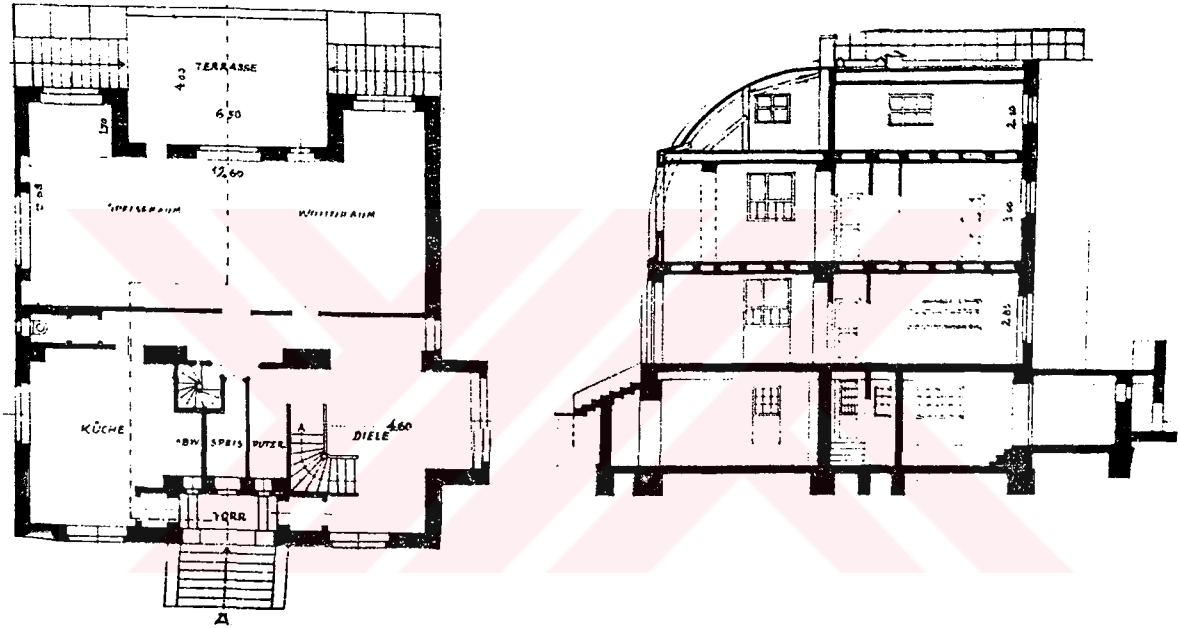
Kant, ussal her türlü metafizik olanağına karşı çıkmış olabilmek için, bilgiye giden yalnızca iki açık yol bırakmaktaydı. Bunlar yukarıdaki bilgiye bağlı olarak; dünyayı bilimin yöntemleriyle kavramak, ve gerçekliğin, anlığın kurucu ilkelerinden türediği yolları incelemek olduğunu belirtmiştir (Bochenski, 1994).

XX. yüzyıl felsefesinin oluşumu Platon estetiğinin yanısıra, bu büyük iki adımın, bu çifte olanağın gelişimleri sonucudur. Maddecilikle, olguculuk, felsefenin rolünü bilimlerin birleşimine indirgemiş, buna karşılık idealizm, dünyayı düşünce devininin bir ürünü olarak açıklayan dizgeler oluşturmuştur. Bu konu ençok etkisini mimarlık biliminde göstermiştir.

4.2. YAPISAL ÖZLER VE MİMARLIK

Modernizm felsefesinin gelişimi mimariyi ilk olarak Victor Horta, H.P.Berlage, Josef Hoffmann'ın öncülüğünü yaptığı Art Nouveau hareketiyle etkilemiştir. Art Nouveau, XIX. Yüzyıl eklektisizmine, özellikle neo-klasizme karşıt bir hareket olarak başlayan ve geçmişin antik biçimlerini taklit etmek yerine yeni bir tür dürtüst tasarımla yola çıkan, formlarını doğadan veya geometrik şekillerden alan bir akım olarak önem taşımaktadır. Artık mimaride amaç mimariyi arıtmak, üslup fazlalıklarını ayıklamak, devrin sosyal ve ekonomik hayatını ifade etmek için taze bir başlangıç noktası sağlayabilecek şekilde yalın ve dolaysız bir mimariye dönmektir.

Sadeliğe ve yalınlığa yönelen mimarlardan Otto Wagner , 1895 yılında yayınladığı "Modern Mimari" adlı kitabında yeni, çağdaş mimariden söz etmektedir. Adolf Loos ise, Art Nouveau'nun dekoratif eğilimlerine ilk karşı çıkanlardan biri olup, her türlü süsleme ve dekorasyondan arınmış, sade, saf, yalın kitlelere yönelmişti. Bunu en iyi Steiner evinde anlatmaktadır. Le Corbusier de bu evden oldukça etkilenen isimlerden biridir (Blake, 1960).



(Şekil 4.1. Steiner Evi, Adolf Loos, 1910)

Çağın en ilginç gelişmelerinden biri modern sanat ile modern fiziğin aynı zamanda gelişme göstermesidir. Bunu ilk olarak J.Bronowski belirtmiş ve ikisinin de aynı düşünceden başladığını söylemiştir. 1905 yılında Albert Einstein ünlü “Devingen Maddelerin Elektrodinamiği” adlı makalesini yayınlamış ve aynı yıl enerji ile maddenin eşdeğer olduğunu söylemiştir. Einstein aynı zamanda rölativite teorisini ortaya koyarak, evrensel zaman kavramıyla yeni boyutlar getirmiştir. Böylece hareket eden bir gözlemci, çevresini, duran bir gözlemciden farklı bir şekilde algılayacaktır. Önceki gözlemci ise, cisimleri deforme olmuş, daralmış bir şekilde göreceklerdir. Heidegger’in varlık ve zaman için yaptığı belirlemede de varlığın zamana bağlı olarak sürekli bir devinim içinde olduğu yolundadır. Bilim ve felsefe bu şekilde sanatı etkilemeye devam etmiştir (Bronowski, 1975).

Bilim ve felsefenin sanata olan diğer önemli etkilerinden biri ise, XIX. Yüzyıl sonlarındaki empresyonizm yani izlenimciliktir. E.Mach felsefesi ile empresyonist sanat akımı arasındaki bağ, suje-obje arasındaki ilgiyi bir duyumlar kompleksi olarak algılamasından ileri gelir. Duyumların meydana getirdiği obje, bir görünüştür, gerçeklik ve tözden yoksun olarak sadece bir görünüştür (Tunalı, 1981). Böylece modern sanatın başlangıcı olarak kabul edilen izlenimcilik akımı doğmuştur. Einstein'ın zamanın göreceliği konusu ve Minkowski'nin yeni zaman mekan kavramları da giderek çağın karakteristik özelliklerinden olan soyutluk kavramıyla birlikte kubizm akımına yol açmıştır.

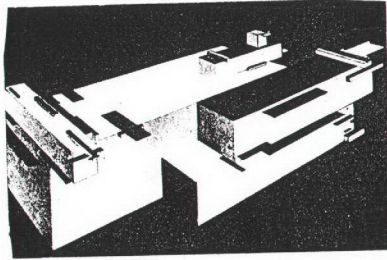
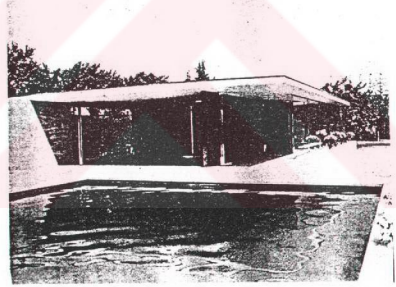
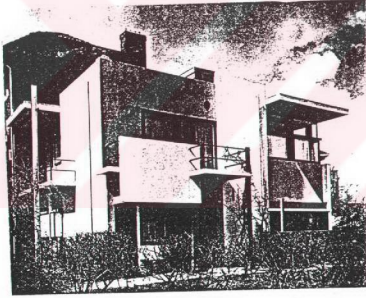
Kubizm'in öncüsü sayılan Cezanne, doğadaki nesnelere elemanter geometrik formlar şeklinde ifade etmeyi öneriyordu. Cezanne'dan etkilenerek Picasso da kubist akımın önde gelen isimlerinden biridir. "Üç Müzisyen" adlı tablosunda, Picasso ilk defa bir grup insanı kubist nesnelere ifade etmiştir. Bu resimde İtalyan komedyasının önemli karakterleri olan palyaçolar ve rahibi ifade eden ve onları maskeler ardında saklayan kubist formlar, nesneyi ve anlamı taşıyorlar, üzerlerinde özel işaretler barındırıyorlardı. Müzik aletlerinin de anlamını aynı şekilde kubist formlar yükleniyorlardı.



(Şekil 4.2. Üç Müzisyen, Picasso, 1921)

Böylece Platon estetiğini de dikkate alan ve esas itibariyle objeleri, onların birleşenlerine ayırıştırıp sonra da tekrar konstrüktif bir şekilde sentezini yapan, doğadaki cisimleri küp, koni, küre v.b. gibi elemanter birincil geometrik biçimlerle ifade eden, nesnelerin farklı zamanlardaki farklı bakış açılarından edinilen izlenimleri aynı anda üstüste çizmek suretiyle ifade ederek, bu şekilde zaman-mekan ve aynı zamandalık ilkelerini geliştirerek kubizm yaratılıyordu (Tunalı, 1981).

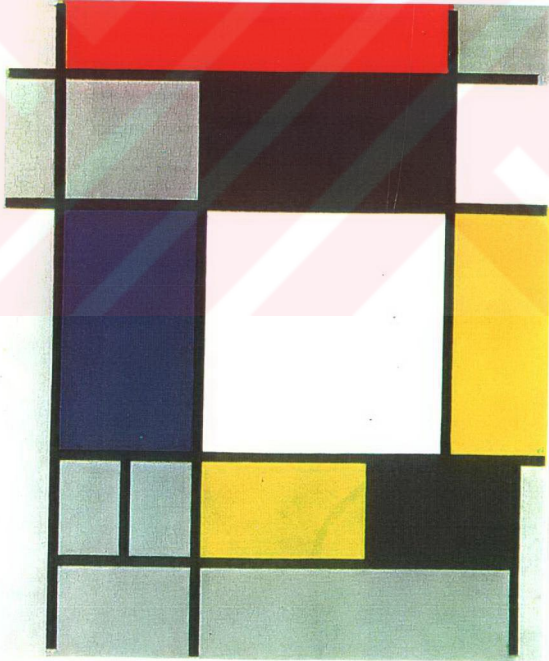
Felsefede ise soyutluk kavramı Edmund Husserl fenomenoloji felsefesiyle başlar. Husserl özü (eidos, essentia) inceler. Platon estetiğinde de bu soyutluk, özü görüleme kısaca platonik durum söz konusudur. Mimaride de bu konuyla ilgili olarak Le Corbusier purizm ilkelerinin özünü oluşturmuştur. Modern mimarlığın öncü eserleri soyut, saf, yalın, arınmış birincil geometrik formlardır. Mimarlıktaki köklerini Platon estetiğinden alan bu soyutlama, purizm ilkelerinin etkilerini, Mies Van Der Rohe ile doruk noktasına ulaştırmıştır. Mimarlığı bu soyutlama ile ilgili olarak en çok etkileyen akımların başında de-stijl, purizm ve konstrüktivizm gelir.



(Şekil 4.3. Schroeder Evi, Gerrit Thomas Rietveld, 1924; Alman Pavilyon, Mies Van Der Rohe, 1929; Suprematist Mimari Model, Kasimir Malevich, 1920)

4.2.1 De-stijl, Neo Plastisizm

De-stijl grubu Hollanda'da XX. Yüzyılın anti-natüralist ve soyut sanat anlayışındaki topluluklarından birisidir. Bu topluluk elemanlarından Theo Van Doesburg ve Piet Mondrian, teorik ilkeleri ortaya koymak ve bu ilkeler doğrultusunda eserler vermek konusunda grubun önde gelen isimlerinden olmuşlardır. Sanatın gelişme çizgisinde natüralist-figüratif ve kübist evrelerinden geçtikten sonra ulaşmış olduğu mutlak soyutlama aşamasında Mondrian'ın, daima daha uzak sloganı dikkat çeker. Bu sözle Mondrian, konstrüktif soyutluğa doğru gitmek gerektiğini belirtiyordu. Mondrian beyaz bir fon üzerinde nötr biçimler olarak adlandırdığı kareler ve dikdörtgenlerden kompozisyonlar yapıyor, daima dik açılı bir düzende çalışıyordu. Kasimir Malewitsch, ise bütün tual üzerine bir tek kare koyarak total rasyonalizme ulaşmayı savunuyordu.



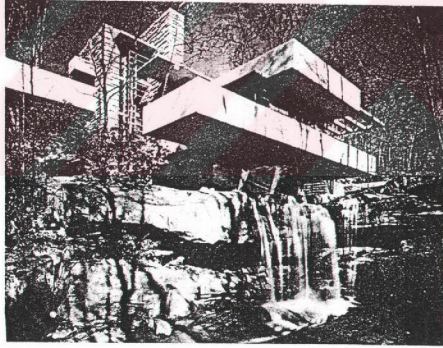
(Şekil 4.4. Mondrian, 1920)

Söz konusu ideolojinin ilkeleri kısaca, hakikat, belirlilik, açıklık, basitlik, konstrüktif olma, fonksiyonel olma, ortaklık, objektiflik ve en temel kavram ise biçim vermedir (Tunah, 1981). Bu değerler daha sonra Bauhaus'a kadar uzanmıştır. 1920'lerde Le Corbusier tarafından da savunulan pürizm-rasyonalizm, Ludwig Mies Van Der Rohe tarafından daha da ileri götürülmüş ve İllinois İstitude of Technology Mimarlık Fakültesi binasında olduğu gibi total mekanla tanımlanmıştır. Bu, resimde tualı tek renge boyayarak elde edilen tek mekanlılığın mimariye yansımadır. Mies Van Der Rohe'in konuyla ilgili olarak, az çoktur sloganı, mimari kompozisyonların olabildiğince yalın, az ve saf elemanlarla ortaya konmasını ifade eder.



(Şekil 4.5. İllinois Mimarlık Fakültesi, Mies Van Der Rohe,1920)

De Stijl resimleri ile, rasyonel-pürist tutumdaki mimari eserlerin arasında sıkı bağlar bulunmaktadır. Theo Van Doesburg'un modern mimarlığa olan katkısı yüzyesnel olmayıp, "öz" ile ilgilidir ve "öz"ün temel yapısındaki değişikliklerin bir sonucu olarak biçimde yeni estetik değerler ortaya çıkacaktır (Conrads, 1970). Theo Van Doesburg, eskiye dönük Platon-estetigi kökenli, donmuş, idealistik, prizmatik formlara karşı çıkmakta, fakat bunun yerine, pratik yaşam gereklerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan fonksiyonel biçimlerden oluşan bir biçim önermektedir. Kısaca, fonksiyonalizm ilkeleri içinde tümevarım yöntemiyle mimari formu bulmayı önermektedir ki bu da tasarımın başında tümdengelim yöntemiyle karar vermeye karşıt bir tutum gösterir. 1923 yılında Van Eesteren ile birlikte tasarlamış oldukları mekan organizasyonu onun karşıt kübik anlayışını ifade eder. Taşan yatay düzlemler ve balkonlar, fonksiyonel mekan hücreleriyle, küp parçalanmış ve öğeleri dışarıya doğru fırlanmışlardır. Aynı teori, Frank Lloyd Wright tarafından da geliştirilmiş ve kutunun parçalanması (destruction of box) deyimiyle açıklanmıştır. Ünlü şelale evini bu ilkeler ışığında tasarlamıştır (Wright, 1955). Şelale evi, bugünün dünyasından geleceğe yönelik bir atılımdır. Bu eser doğanın sürekliliği içinde mekanların prizmatik formlarına karşıt olarak serbest bir düzenlemeyi açıklar ki bu da bütün klasik kavramların, kübik elemanter şekillerin yıkılması demektir (Conrads, 1970).



(Şekil 4.6. Şelale Evi, Frank Lloyd Wright, 1936)

Sonuç olarak, De-Stijl'in estetik ideolojisi, geleneksel, Klasik Mimarlığın Platon estetiği çerçevesindeki simetrik, statik-denge estetiğine karşıt olarak a-simetrik ve dikaçılı düzlemlerden ve formlardan oluşan formların dinamik dengesinde, bunların kinetik ritim'lerinde gerçekleşir. Bu ilkeler, çağdaş plastik sanatların hemen her dalında benimsenmiş ve fütürizm, konstrüktivizm gibi akımların da temelini teşkil etmiştir.

4.2.2 Purizm, Biçimsel Saflık

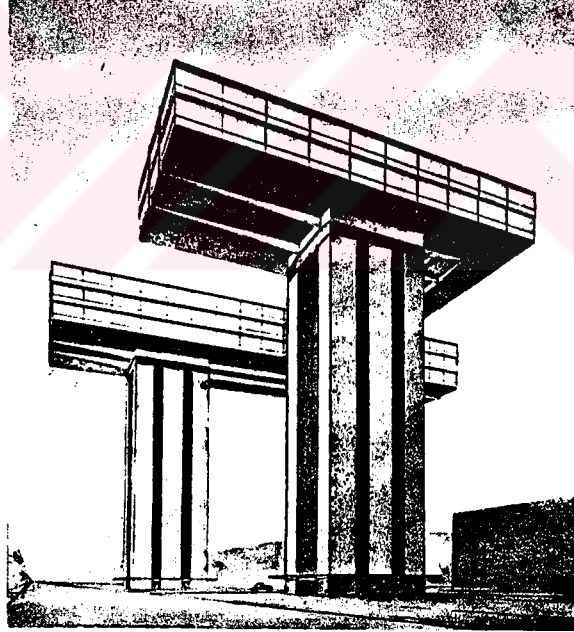
Purizm, Le Corbusier ve Amedee Ozenfant tarafından yaratılan bir hareket olup, ilk olarak, 1918 yılında beraberce yayınladıkları “Kübizm Sonrası” adlı kitapta fikirlerini açıklamışlardır. Bu fikirler, bir sanat eserinin, rastlantısal, seri dışı, izlenimci, inorganik, tepkici ve pitoresk olmaması, fakat bunlara karşı olarak genelleşmiş, statik ve değişmezliğin bir ifadesi olması yolundaydı (Banham, 1977). Le Corbusier ve Ozenfant sanatta evrenselliği, durağanlığı savunmakta ve kişiselliğe ve dinamik davranışlara karşı çıkmaktaydılar. Pürizm, genel çizgileriyle çağın hakim ruhu olan soyutluk anlayışına paralel bir durumda ortaya konmaktaydı. Le Corbusier ve Ozenfant bir taraftan pürist tutumdaki resimlerini yaratırken, diğer taraftan da mimarlık alanında yeni formlar öneriyorlardı.

Pürizm ideolojisi içinde Le Corbusier güzelliği, saf, yalın birincil formlarda bulmuştu. Ona göre, mimarlık, ışıkta biraraya getirilmiş kütlelerin ustaca, doğru ve muhteşem oyunuydu. Formlar, küp, koni, küre, silindir ve piramit başta olmak üzere kendilerini ışık ve gölge ile ifade eden birincil formlardı (Corbusier, 1971). Bunların imgesi, içimizde, bir karışıklığa meydan vermeksizin anlaşılabilir olması onları güzel formlar yapıyordu. Le Corbusier’in bu ifadeleri, Platon’un yaşlılık çağında varmış olduğu estetik değerlerine çok yakından ilişkilidir. Bu açıdan Le Corbusier’in güzellik anlayışının kökleri antikiteye kadar gider. Sümer’den, Antik Mısır’dan, Antik Grek’ten gelen, Rönesans’ta tekrar ortaya çıkan ve genelde klasik olarak adlandırılan bu anlayış, pürizm adı altında devam eder.

Le Corbusier’in üzerinde önemle durduğu bir özellikte biçimlerin yalınlığıdır. Yalınlık ona göre, yoksulluk demek değildir. Fakat bir seçimdir, bir ayırımdır, bir kristalleşmedir. Amacı ise safliktir (Guiton, 1981). Püristler için form birincil ya da ikincil olmak üzere kategorize edilmiştir. Bir küp herkes için aynı plastik anlamdadır, fakat bir spiral form, bazıları için bir yılanı diğerleri içinse bir girdabı anımsatabilir. Primer, birinci formlar kompozisyonun esası olarak kabul edilmişlerdir. Pürizmin temel ilkeleri arasında eksensel simetri, statik denge, dogmatik soyut rasyonel, geometrik formlar bulunmaktaydı. Çağdaş Gestalt psikolojisi, bu birincil saf geometrik şekillerin diğerlerine göre olan durumlarını, kuramcısı Wolfgang Köhler’le “Bir Doğa Felsefesi Araştırması” adlı eserinde, saf formlardaki iç kuvvetlerin iyi bir denge yaratmadaki üstünlüklerinden dolayı bunları kullanma isteğinin yaygın olduğunu ifade eder. Bu ise, formel bir yaklaşım olup, mimari biçimin daha peşinen karar verilmesi ve bu biçimin içine de pratik fonksiyonların yerleştirilmesi demek olan formalizmi doğurmaktadır.

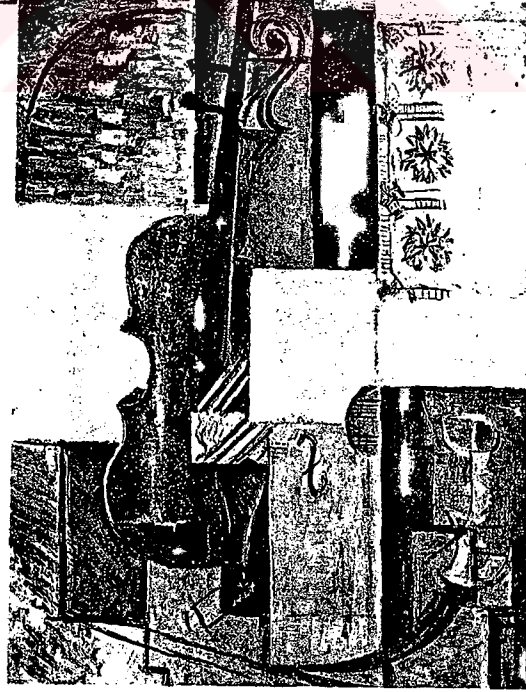
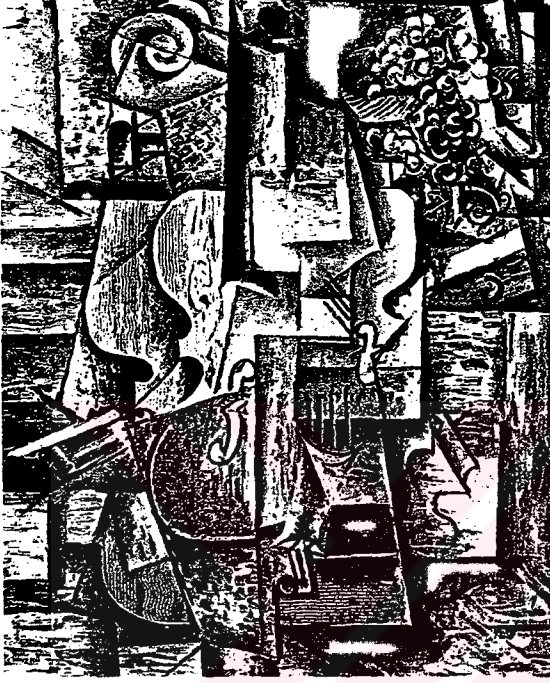
4.2.3 Konstrüktivizm, Çatkıcılık

Konstrüktivizm, olarak adlandırılan hareket, ikisi de heykeltıraş olan Naum Gabo ve Antoine Pevsner kardeşler tarafından geliştirilmiş olup, ilke ve amaçlarını “Gerçekçi Bildirge” adı altında açıklamışlardır. Bildirgelerinde, bir heykelin geleneksel şekilde bir kütleyi yontarak meydana getirilebileceği gibi çeşitli elemanların birbirlerine raptedilmesi yöntemiyle de konstrüktif bir şekilde iç ve dış mekanlarıyla birlikte uzayda gerçekleştirilebileceğini savunuyorlardı (Gabo, 1971). Konstrüktivizm’in önde gelen isimlerinden Kasimir Malevich ve El Lissitzky’e göre hesaplar sonucu bulunan ve rasyonel bir şekilde tasarlanan konstrüktif elemanlar örtülüp gizlenmemeli, açıkça bir estetik ifade aracı olarak da ifade edilmeliydi.



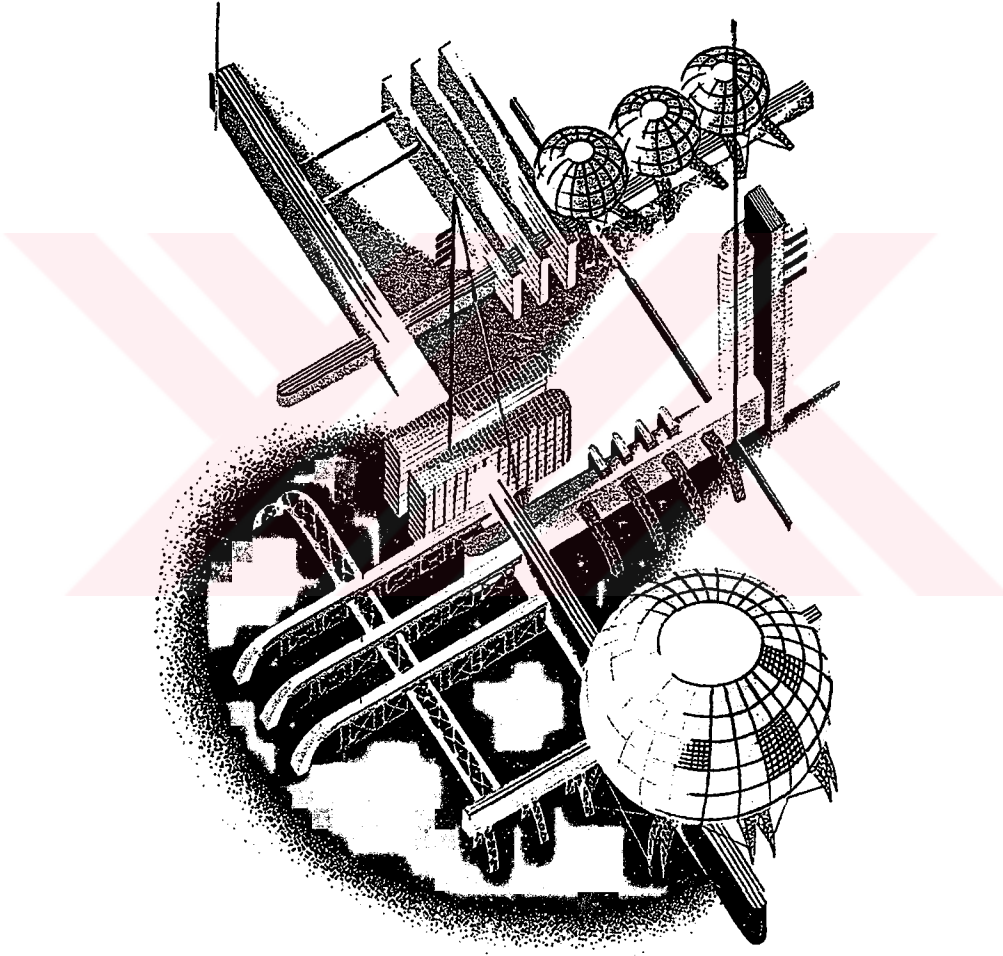
(Şekil 4.7. Cloud Props Projesi, El Lissitzky, 1924)

Malevich'e göre sanatın alanı "suprema" yani en üstün, salt geometrik soyut elemanlarla çalışan bir alan olmalıydı. Bu içeriksiz bir dünya ya da kurtarılmış bir hiçlikti. Böylece yeni sanata göre sanatın içeriği, sanatın kendisi olmaktaydı. Sanatta artık birşeyin idesini bulma sona ermişti, tersine çalışmalarda sanatın kendi idesini, kendi sanat olma içeriğini bulma çabası başlamıştı. Bu kübizmle olan temel farklılığı yaratıyordu.

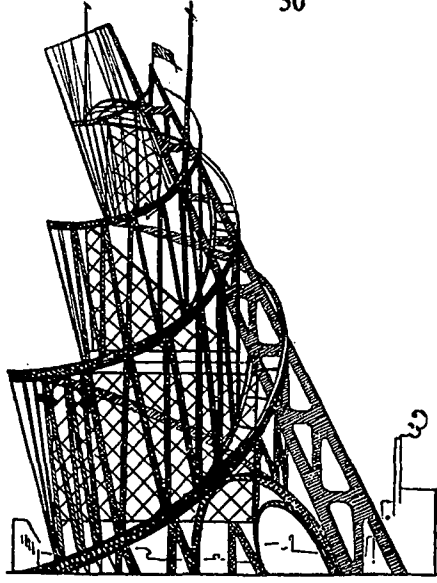


(Şekil 4.8. Kemanlı Ölüdoğa, Picasso, 1912 ve "The Violin", Kasimir Malevich)

Vladimir Tatlin tarafından 1920'de yapılan 3. Uluslararası Anıtı projesi, bir anlamda konstrüktivizmin sembolü haline gelmiştir. Tümüyle çelik bir konstrüksiyon olan ve eğik duruşu ile bir tür dinamizmin ve hareketin ifadesi olmuştur. Yaptıkları, içerdikleri hem hareket ve dinamizm açısından, hem de kullanılan malzeme açısından konstrüktivist mimarlık prensiplerini tümüyle yansıtan bir diğer sanatçı ise, İakov Çernikov'dur.



(Şekil 4.9. İakov Çernikov)



(Şekil 4.10. Üçüncü Uluslararası Anıt Projesi, Vlademir Tatlin, 1920)

Konstrüktivistler, genellikle dinamik formlar kullanmışlar ve geleneksel statik Platon estetiğine karşı çıkmışlardır. Konstrüktivistler için kinetik ritimler yeni ve temel kavramlar olmuştur. Çünkü bu kavramlar zaman duygusunun mümkün olabileceği yegane gerçek ifadelerdir (Gabo, 1920).

Strüktür mühendislerinden Pier Luigi Nervi, bu mühendislik bilim dalını aynı zamanda bir sanat ve estetik fenomeni olarak da yorumlamış ve yarattığı özgün sistem ve buluşlarla strüktür ve konstrüksiyondan sadece binanın sağlamlığı açısından değil, fakat onun sayesinde binanın aynı zamanda bir estetik obje de olmasını, sanatsal ve estetik bir değer de taşımasını sağlamıştır (Kortan, 1986). O güne kadar geçerli olan herşeyi tümüyle reddeden görüşe dayanarak, ilk bakışta dönemin tümüyle tarihi reddettiği ve yoksaydığı düşünülse de, devrimin temel aldığı Marksist düşünce dikkatli incelendiğinde, eskinin ne olduğunun bilinmesi gerektiğini dolayısıyla da geçerli bir tarih bilgisi ve bilinci öngörür. Bir yandan bilgi teorisi, bilim felsefesi gibi disiplinleri içine alan diyalektik materyalizme dayanan tümel bir felsefe olarak Marksizmde; Marksist ekonomi, bilgi teorisi, varlık anlayışı ve etik yanında, Marksist estetikten de söz edilebilir.

Temelde Hegelci diyalektik düşünceye dayanmakla birlikte, Hegel'in idealistik diyalektiğini, materyalistik diyalektiğe dönüştürerek uygular. Bu açıdan bakıldığında, konstrüktivist mimarlık, biçimsel olarak eskiyi hiçbir şekilde hatırlatmaması hatta tümüyle ileriye ve teknolojik ilerlemeye dönük özellikler taşımasıyla birlikte bu; tarihi yoksayma anlamında değil, kendine özgü koşullar içinde gelişen herşeyin, kendi biçimini yaratacağı düşüncesiyle yani devrimci düşünce ile olan bağlantısı gözönüne alınmalıdır. Sonuç olarak yaratılan biçimler dönemin biçimleri olmalıdır.

4.3. SEMBOLİK ÖZLER VE MODERN SONRASI

Proust, içerisinde birçok işleyicisinin hala romansı anlatma tarzına dahil olduğu yazı, sentaks sözlüğünde değişmemiş bir dil aracılığıyla sunulamıyanı daha da ileri götürmektedir. Proust'un Balzac'dan devraldığı edebi kurum, görünür şekilde altüst olmuştur. Karakter artık bir karakter değil, zamanın bilincidir. Anlatılanlar ardzamanlı değildir. Buna rağmen kitabın bütünlüğü, bilincin yolculuğu, bölümden ertelense bile ciddi olarak bir meydan okumayla karşılaşmamıştır. Yazının kendisiyle özdeşleştiği sonsuz anlatılmanın labirenti boyunca tinin görüngübiliminin birliğiyle karşılaştırılmakta olan bir tür birliği çağrıştırmaktadır.

Joyce ise sunulamayanın yazısında, işaret edenin algılanabilir olmasına izin vermektedir. Yeni işleyiciler artık eski etkinliklerini kaybetmişlerdir. Gramer ve edebi dilin sözlüğü artık veri olarak kabul edilmemektedir. Farklılık açıktır. Modern estetik nostaljik olmakla beraber yüceliğin estetiğidir. Sunulamayanı sadece kayıp içerikler olarak ileri götürme izni vermektedir. Ancak farkedilebilir tutarlılığından dolayı biçim okuyucuya maddeye haz ve teselli sunmaya devam etmektedir. Haz ve zevkin içsel bir bireşimi olan gerçek yüce duygusunu bu duygular oluşturmamaktadır. Ama duyarlılığın kavrama eşit olmaması nedeniyle yetersizliğin getirdiği acı da ortaya çıkmaktadır.

Modern sonrası hareket içinde sanatçı aslında filozof konumundadır. Yazdığı metin ya da ürettiği eser ilke olarak daha önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmez. Benzer kategorilerin metne ya da çalışmaya uygulanmasıyla belirleyici bir yargıya göre yargılanmazlar. Yazar ve sanatçı, yapılacak olmakta olanın kurallarını formüle etmek için kuralsız çalışmaktadır. Makale modern iken, deneme modern sonrası bir ifade tarzıdır. Bu çalışmanın amacı, gerçeği aktarmaktan çok, algılanabilen ve sunulabilen imaları keşfetmektir. Sadece Hegel'de olduğu gibi aşkın bir yanılısama bunları gerçek bir bütünlük içinde birleştirebilir. Modern sonrasının özelliği, bütünlüğe karşı bir savaş başlatma, sunulamayana tanıklık etme ve farklılıkları etkin kılma yolundadır. Modern için geçerli olan kesin ve net yargılar artık geçerliliğini kaybetmiştir. Hegel'in tinin fenomenolojisinde bu açıkça ifade edilmiştir.

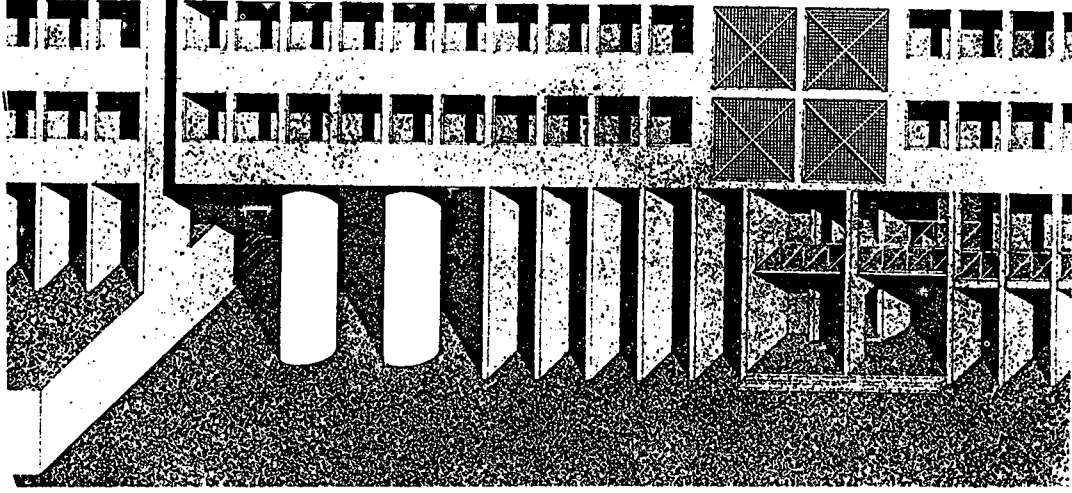
Bu bölümde anlatılan konu mimarlıktaki post-modern tavır değildir. Konu tarihe ve geleneğe malolmuş bir takım sembollerin mimari eserlere aktarılmasındaki yol ve metodlar da değildir. Konu, tarihselliktir. Daha önce Varlık ve Zaman'da da anlatılan zamanın genel geçerliği konusudur.

Herşey kendini ancak bulunduğu ansallık içinde ifade edebilir. Bu da sanattaki hakikat ve gerçeklik problemini ortaya çıkarır. Tarihsellik budur. Kendini bulunduğu zamanda ifade etme özelliğidir. Bir takım tipler, tipolojiler veya arketipler günümüze taşınırken, kendilerini ifade edebilmek adına, zaman içinde deformasyona ve değişime uğrarlar. Zaman aynı öze sahip bilincin üzerinden her geçişinde ortaya başka bir yapı çıkarır. Bu değişimin asla bilinçle bir ilgisi yoktur. Konu tamamen zamanla ilgilidir. Tarihselcilik, zamanla ilgili bu olaydır. Yoksa post-modern mimarlıkta anladığımız bildiğimiz, tarihe verilen önem veya saygıyla alakalı bir durum değildir. Modern mimarlığın tek eksiği durağan olmasından kaynaklıdır. Modern sonrası teriminden de anlaşılacağı gibi modernin devamı söz konusudur. Onun üzerine kurulmuştur. Modern’de güzellik içerikde değil, formun kendisindeyken, artık güzellik zamana bağlı olarak ortaya çıkan içerikten gelmektedir.

4.4. TARİHSEL, SEMBOLİK ÖZLER VE MİMARLIK

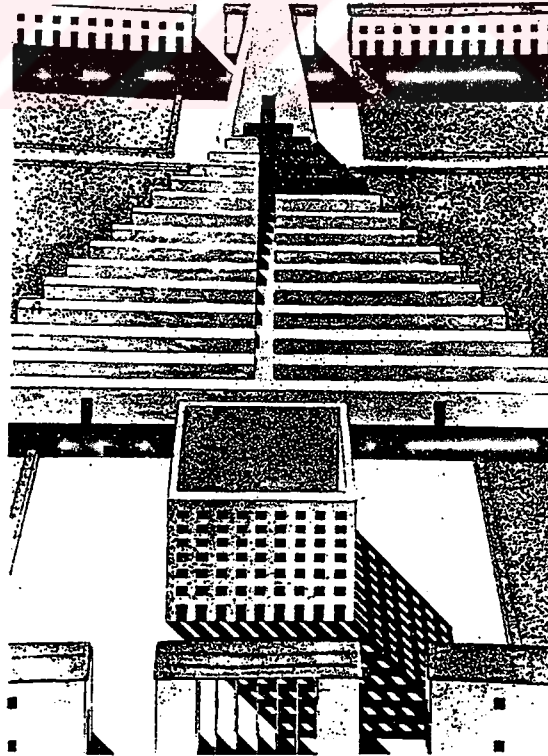
Avrupa’nın içine girdiği kültürel bunalım, yüzyılın ilk yarısı boyunca açık siyasal bunalımlara ulaşana dek eski kültür merkezi Viyana’da işi bitmiş kültürel biçimlerin dolaşımdan kaldırılması çabasına girişen, yaratıcılarının (Klimt, Trakl, Schönberg, Loos) yapıtlarında hem dile gelir, hem de kendi çözümünü bulur. Bu kişiler herbiri kendi alanında “dili” sorun olarak görmekte birleşirler. Dilin ve dile getirilerin işleme ve biçimlenmelerinin yaşamsal önem taşıdığı düşüncesi, Loos’un gereksiz süslemeleri ve kullanımsız biçimleri, mimariden kovuşunda da açıkça görülür. Her türlü yeniliğin, kendini bir dil içinde göstermek zorunda olması bir yana herhangi bir devrimci yeniliğin gerçekleşmesi için dilin kendisinin de yenilenmesi gerekir.

Aldo Rossi’nin de buna benzer bir yaklaşımla, kentin fiziksel bütünlüğünü, akılda kalıcı, en az yapı tipi ve en az dış mekanla tanımlamak ve böylelikle arınmış bir dil geliştirmek ana hedefi olmuştur. 1972’de Casabella ve Controspazio’da yayınlanan Modena Mezarlığı yarışması Aldo Rossi öncülüğündeki bir grup İtalyan mimarı “La Tendenza” Eğilim diye bilinen hareketini bütünleştirdi. Modena projesini derinlemesine incelemek ve anlamını sadece “tendenza” açısından değil, diğer geçerliliğini sürdüren mimarlık ideolojileri açısından da sorgulamamız gerekmektedir. Çünkü “tendenza” soyutlanmış, izole olmuş bir teori değildir. Söz konusu teori, kuramsal problemleri açık seçik ve iyi formüle edilmiş, salt kişisel yakınlıklara dayanmadan pek çok mimar tarafından benimsenmiş mimari bir idealdir.



(Şekil 4.11. Gallaretese, Aldo Rossi)

“Modena mezarlığı projesinde bina yapayalnız duran ve sınırı olmayan Gallaretese’nin aksine bir bağlam içinde yer alır. Tek bina olmaktan çıkar. Yalınlaştırılmış, tipolojik kökenlerine doğru çekilmiş bir binalar grubuna, yapı çevrenin bütününe dönüşür. Arkad, duvar, pencere, kapı ve çatı ile ve bunların birbirlerinin yerine geçmesiyle oluşmuş bu analogik kurgu yerleşmenin merkezindeki ağır ve hantal anıtlarla tamamlanır. Karşıtlık, şehrin birbirine dönüşebilen homojen ve sıradan yapılaşma morfolojisiyle, onları birarada tutan şehrin anıtları arasındadır.” (Bilgin ve Karaören, 1992).



(Şekil 4.12. Modena Mezarlığı, Aldo Rossi, 1971)

“Rossi mimarlığın otonom değerlerini mimarlığın üretim sürecine ve kentin oluşumuna nasıl dahil edildiğinin, her kuramsal mimarlık araştırmasının asıl işi olması gerektiğini söylemektedir. Mimarlıkta araştırma, mimarlığın heykel ya da resim içine sindirilmiş, salt dışsal parametreler olmadan anlaşılmalı bir disiplin olmak yerine, kendi biçimsel kurallarıyla kurulabilen, özerk bir edim olarak anlaşılmasına olanak sağlayacak özgün yolların incelenmesi olmalıdır demektir. Aydınlanma çağı mimarları gibi, Rossi’de mimarlığın bir düşüncenin ifadesi olması gerektiğini savunur. Bu anlamda mimarlığın işlevi, söz konusu ifadenin ya da düşüncenin gerçekliğe dönüşmesidir.” (Bilgin ve Karaören, 1992).

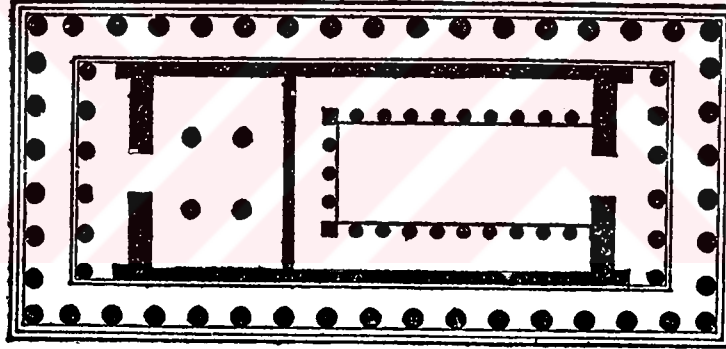
Aldo Rossi’ye göre mimarlık kendi bir fenomendir ve başlangıçta ne idiye ve her zaman ne olduysa yine o’dur ve o olmalıdır. Bilimsel Otobiyografisin’de belirttiği gibi daha başından tek bir kitap yazmak, daha sonraları içinde kalınabilecek tek bir söz söylemek, gerekir. Bu tek söz yalın olmalıdır, yakın tarihin ve dönemin karmaşık ve ilintisiz oluşumlarını sindirmiş, onların içinden geçmiş, ayıklanmış ve her tekrarlandığında yeniden kendine, başlangıcına dönebilen yoğunlukta olmalıdır. (Rossi, 1988).

Aldo Rossi, “Kentin Mimarisi” adlı eserinde kentin zaman içinde kurulması gerektiğinden ve kentin kurulmasındaki öğelerin betimlenmesinden söz eder. Bu öğeler saptandığında bunların daha tümel bir gerçekliğin, kentin yaratılmasının yasalarını kavramak olanaklı olur. Rossi için kentsel deneyim, bu öğelerin keşfedilmesi kentsel gerçekler olarak, değeri hem bütününde, hem de belli bir yerdeki biçiminin tekilliğinde olan tek bir bütünlük olarak tanımlanması için bir fırsattır. Rossi mimarlık disiplininin özerkliğinin boyutlarını, kentin nasıl kurulduğunu, mimarlıktan nasıl üretildiğini ve siyasal, toplumsal ve ekonomik sistemlerin çözümlenmesinden yararlanarak ama sadece onlara dayanmayarak otonom bir disiplin kurulmasını anlatır (Rossi, 1973).

Rossi düşüncesinin özünü, mimari tasarımın temel biçimsel verilerinin ya da malzemesinin kentsel olgularda ve onların en önemlisi olan tipolojide varolması oluşturur. Tipoloji, şehirde olduğu gibi tek tek yapılarda da daha fazla indirgenemeyecek olan elemanter tiplerin öğretisidir. Tek merkezli şehirler ya da tek merkezli yapılar buna iyi birer örnektirler. Bütün mimari formlar, tipe geri götürülebilirler bile, tip formu özde değildir. Bu geri götürme gerekli mantıksal bir operasyondur. O olmadan formdan konuşmak mümkün değildir. Ona göre kent kendi tarihselliği içinde gizlidir. Bu tarihsellik zaman içinde kolektif bir bilinç oluşturmuştur. Arketiplerin varlığı da bu kolektif varlığın bir ürünüdür. Tip, mantıksal bir operasyonun zihinsel bir çabanın sonunda ortaya çıkan bir soyutlamadır (Rossi, 1973). Aralarında akrabalık ilişkileri bulunan

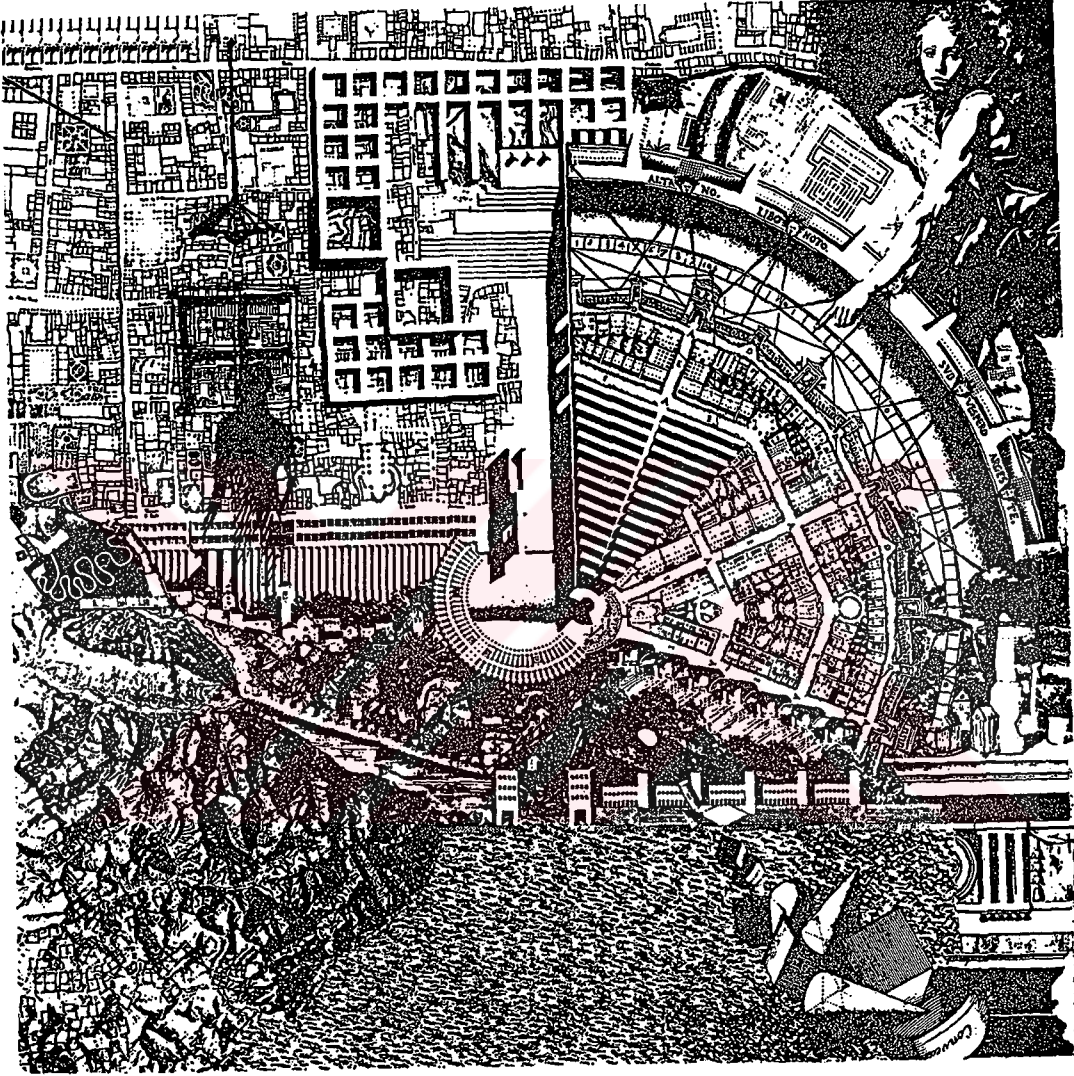
unsurların en soyut ve bilenler tarafından anlaşılabilir bir üst dil içinde ifade edilmiş ortak özellikleri iken, arketipler somuttur. Artık o olduğundan şüpheye düşülemeyecek ilk tamamlanmışlık, ilk duruştur. Herkesin görür görmez tanıdığı, kendi kendine benzer şeylerdir. Prototip ise, nesnenin doğrudan üretim faaliyeti alanındaki gerçekleşmesinden önce, aynen çoğaltılmak üzere temsili düzlemde kurulmasıdır. Çok sayıdaki kopyanın ön modelidir (Bilgin ve Karaören, 1992).

Toplumsal irade, tüm modernistlerin savlarını yalanlarcasına özgün işlevlerini yitiren olguları bile yokolmaktan kurtarmaktadır. Aldo Rossi'de mimarlık ve kent toplumsal ve işlevsel gerekçeler bağlamında değil, kentin biçimsel varlığı açısından yorumlanıp incelenmektedir. Yapılması gereken tiplerin mümkün olduğu kadar az sayıda bulunması esas tipin bulunması ve bunun Roma'da olduğu gibi kullanmaktır. Roma'yı bütün dünyaya tanıtan mimari sadece dört veya beş tipe dayanmaktadır. Roma mimarisi bütün gücünü bu şemaları korumasından, bunları eleme yoluyla mükemmelleştirmesinden alıyordu. Yunanistan'da ise Parthenon, yüzyıllar içinde eleme yoluyla kristalleşmiş tipin biricik meyvası, en gelişmiş sonucuydu.



(Şekil 4.13. Parthenon)

Rossi düşüncesine göre şehirselsel fenomenlerin oluşması fonksiyonla ilgili bir olgu değildir. Bu fenomenlerin birçoğunda fonksiyon ya zamanın akışı içinde değişmiştir, ya da bunlar zaten hiçbir zaman özel bir fonksiyonla yüklenmemişlerdir. Rossi, kentin oluşumunda arketiplerin kullanılmasının gerekliliğini belirtirken, modernist söylemin karşısında olmak ve böylece post-modernist akımın bir savunucusu olmayı amaçlamıyordu. Onun tarihe olan bağlılığı, antikitede kolektif bilinçle oluşan ideal formları saf bir biçimde ele alarak kent kurgusunda kullanılmasının gerekli olduğunu savunuyordu. Onun amacı yeni ideal formlar yaratmak değil, zaten mevcut olan ve tarihsellik içinde yaratılmış olan ideal formların özüne inilerek, kullanılması şeklindedir. Analogik Kent Betimlemesinde yaptığı tam olarak budur.



(Şekil 4.14. Analogik Kent Betimlemesi, Aldo Rossi, 1976)

“Rossi’nin şehir kurgusu, tipolojik çözümlemenin mümkün kıldığı çeşitliliğin içinde gezinerek, onun içinden keyfi ya da bir kurala göre seçilmiş öğelerin bir araya gelmesiyle oluşmaz. Türemeye, çeşitlemeye, çoğalmaya doğru açılmaz. Evren patlamayla sonsuza doğru genişlemez, büzülür. Tipolojinin bir arada tuttuğu dağarcık, çoğalmadan önceki ilk haline, kültürün şiddetine maruz kalmadan hemen önceki başlangıç noktasına, arketiplerine doğru çekilir.” (Bilgin ve Karaören, 1992).

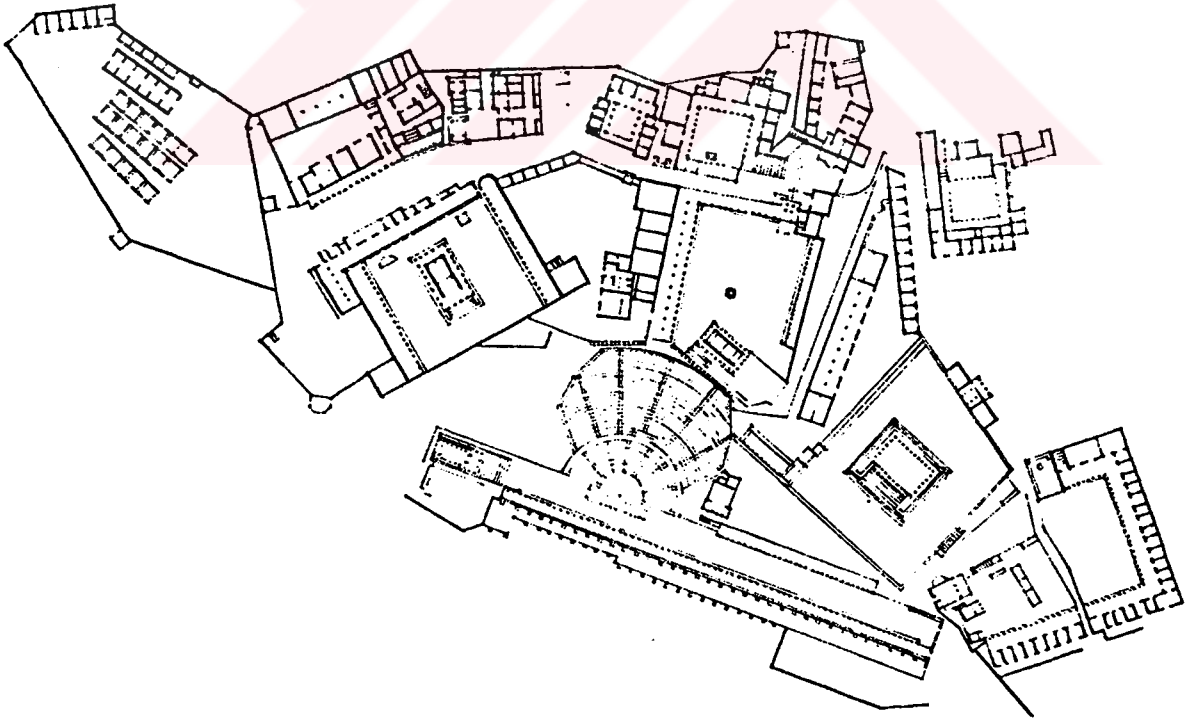
Rossi, ressam Edward Hopper’da sadece kendi istekleriyle orada duran şeyleri görür. “Design”a, endüstri tasarımına, soyut forma karşı duvarı, kapıyı, pencereyi, merdiveni koyar. Bu mimari kibrit kutusuyla, gökdeleni aynı soyut tasarım prensiplerinin konusu yapan anlayışa karşı en dayanıklı, en hantal ve en hareketsiz biçimleriyle öylesine dururlar. Rafael Moneo bunu yeni bir tarih sahnesi olarak adlandırır. Burada şeyler oldukları gibi bilinebilirler; başka şeylere dönüşüp yok olmadan önceki halleriyle ve kültürün fazlalıklarından arınmış olarak. Bir çatının duruşu hiç sorgulanmadan, ilk haliyle kabullenilir. Design uğruna, mekan efektleri uğruna harcanmaz. Bu pencereler, kapılar, duvarlar, çatılar adeta başka türlü olmalarının imkansızlığını anlamış gibidirler. Hep gerekli oldukları için farkına varmadan yanımızda taşıdığımız, onlarsız yapamadığımız, parçamız olmuş nesnelere gibidirler (Rossi, 1988).

“İrade, nesneyi yeniden yaratmak, biçimlendirmek için değil, kendi halinde bırakmak, varlığına kavuşturmak için kullanılır. Akla ise unutmak yeniden başlamak için değil hatırlamak için başvurulur.”(Bilgin ve Karaören, 1992).

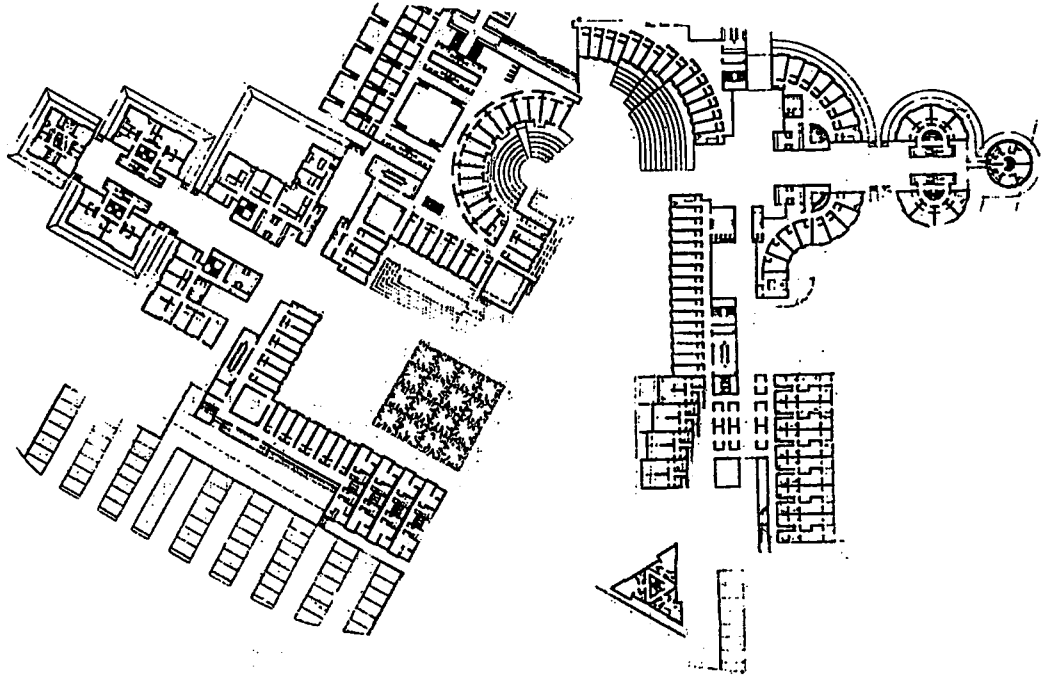
“Leon ve Rob Krier kardeşler ise, mekana özerk bir varlık alanı yaratmaya çalıştılar. Yapısalcı dilbilimin mümkün kıldığı tipolojik çözümleme anahtarını geçerli ve doğru bir formel çeşitleme tekniğine, bu tekniği de bir yeniden inşa klavuzuna dönüştürmeyi denediler. Tipoloji ve morfoloji mimarinin ve şehrin içinde saklı olan dağarcığı, grameri, dili, hatta mantığı çözümlemenin işlek araçları oldular. Ama çözümlemekle yaratmak arasında her zaman sorunlu bir ilişki ve boşlukla karşılaştılar .” (Bilgin ve Karaören, 1992).

“Richard Meier, 1920 ve 30’ların mimarlık sözlüğünü zaman ötesi dile dönüştürmeye çalışmıştır. Bu durum erken modernistlerin yaptığının tam olarak tersidir. Onlar mimari dillerin zamana yapışık olduğunu ve değişen koşullarla birlikte değişeceklerini öne sürmüşlerdi. Meier, eserlerinde modernist dilin bile zamanın yıkıcı etkilerine dayanabildiğini ve dahası her çağ için geçerli olabileceğini kanıtlamıştır.” (Uluoğlu, 1993). Ancak bunu yaparken arketiplerin zamana ait değişiminin mimarisine yansıdığı açıktır.

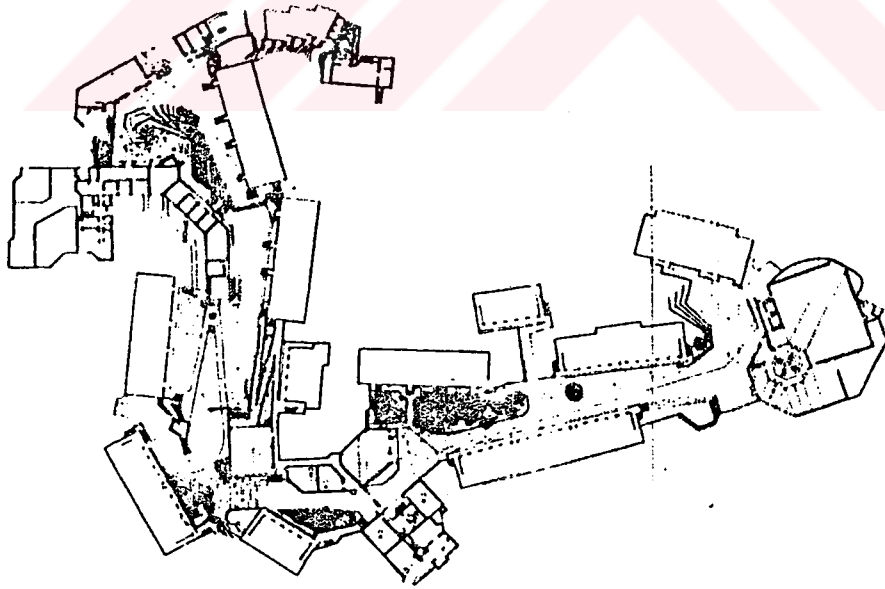
“Richard Meier’in mimarisinde yapmaya çalıştığı, bir düzen duygusu bulmak ve onu yeniden tanımlamak daha sonra, olmuş ve olabilecek olan arasındaki ilişkiyi anlamak ve kültür içinden zamansız ve gündemde olanı bulup çıkarmak yolunda bir çalışmadır. Meier’in bugünkü ortam içindeki farklılığı, geçmişin dilini geçmişten olduğu gibi aktarılan biçimlerle değil de, olabildiğince soyut şekliyle konuşmasından kaynaklanmaktadır. Milano’daki Progetta Bicocca’da Roma mimarisinin eksensel ve simetrik havasını estirirken, J.P Getty’de eski Yunan yerleşme şemalarından esinlenmiştir. Kimi binalarında ise Mısır ya da Mezopotamya tapınaklarına tırmanışı andıran, kuvvetli yürüyüş eksenleri ya da merdivenler bulmak mümkündür. Benzer yerleşme şemaların kullanımına bir diğer örnek ise Bergama, O.M Ungers, C.Moore ,R.Meier zinciri verilebilir. Meier bu örneklerle zamansız ve gündemde olanı yakalamıştır.” (Uluoğlu, 1993). Kısaca Meier’in mimarisi Dilthey’in bilişim teorisinde olduğu gibi, bugüne tarih perdesi ardından bakmasıyla ilgilidir. Sonuçta bugün geçmişi reddetmez ama onsuz bir değeri de yoktur. Bugüne anlam katan geçmiştir. Yukarıdaki zincir, geçmişin şimdiye gelirken geçirdiği prototip değişikliğinin çok iyi bir örneğidir.



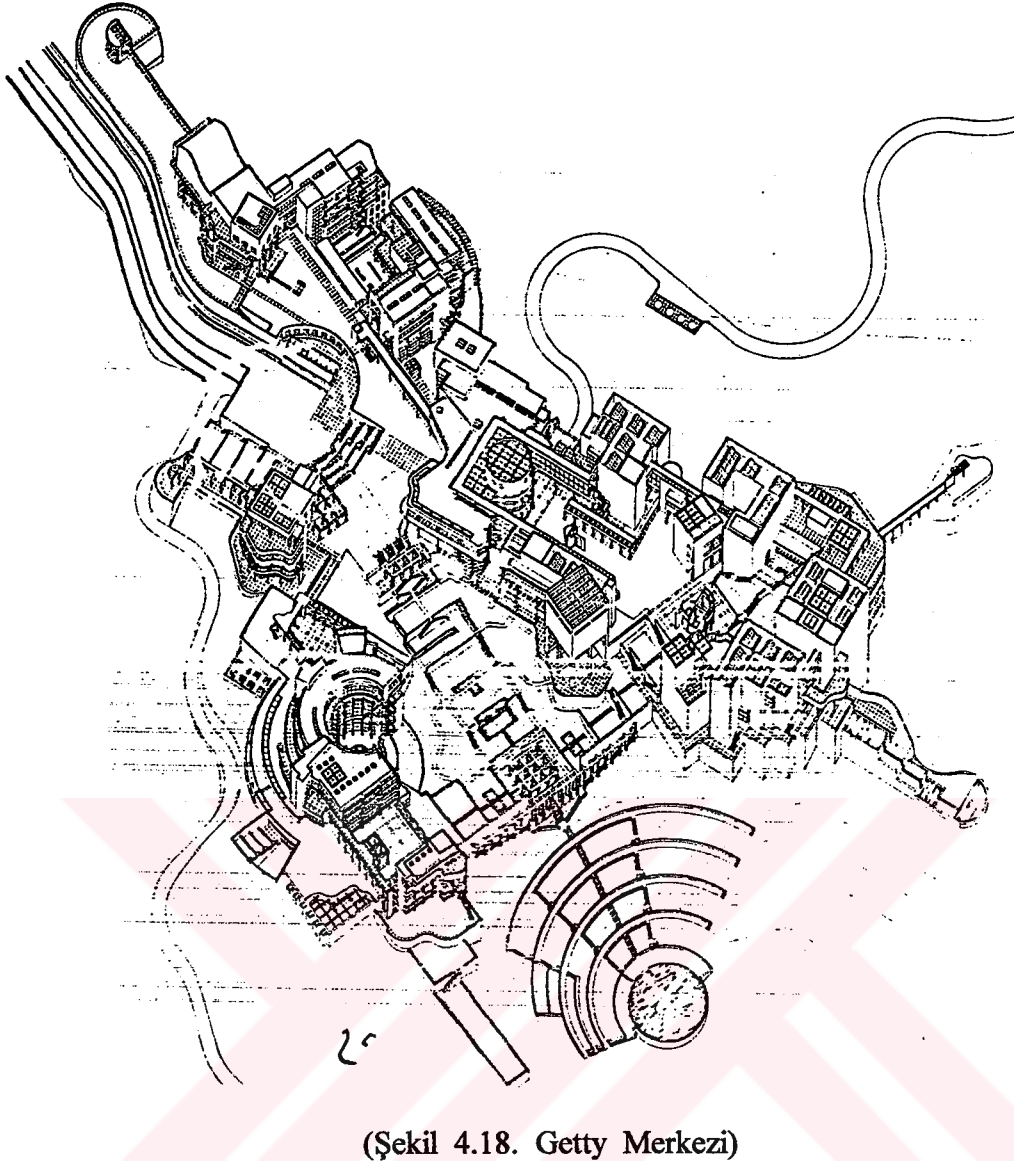
(Şekil 4.15. Bergama Yukarı Kent)



(Şekil 4.16. Enschede Öğrenci Yurdu, Ungers, 1963)



(Şekil 4.17. Kresge Koleji, Charles Moore, 1973)



(Şekil 4.18. Getty Merkezi)

“Meier, Antik ve Aydınlanma’nın Neoklasik mimarisinin soylu, yalın, ciddi ve düzenli biçimlenişini ve rasyonel güzelliği özümsemiş bir mimardır. Mekan, kullanım, malzeme ve teknoloji hakkındaki fikirleri, biçim, orantı, ışık ve ölçkle ilişkilendirdi. Onun mimarlık anlayışına göre teknoloji modernizmde olduğu gibi mimarlığın öznesi değil aracıdır. Mimarlıkta da ortaya çıkan soyutlama Meier’in de vazgeçemediği unsurlardan biri olmaya devam etmektedir. De-stijl, pürizm ve konstrüktivizm tümel evrimlerini tamamlamış plan sistemleri ve makinanın öğeleri ile mekanın şiirselliğini birlikte içinde barındırması bakımından onun için önemli yer tutmaktadırlar. Ayrıca Meier kendini soyutlamaya doğru olan itkinin dikkat çekici uzantısı olan de-konstrüktivizme de kendini yakın hissetmektedir. Yapı-çözüm’ün ilginç kuvvetler örgüsünde fiziksele hiç yer olmasa da, onların evren ağı açık bir biçimde barınma için gerekli olan hiyerarşi ve düzene tümünden yabancılaşmış bir bilinçte yer aldıklarını bilse de, onların gerçekdışı hakkındaki düşüncelerinin geçerlilik ve yaşamsallığını savunmaktadır.”
(Haydaroğlu, 1990).

4.5. YAPI-ÇÖZÜM FELSEFESİ

Yapı-çözüm terimi, New York Times'da tasarım ve mimarlık üzerine yazan, Josef Giovannini tarafından ortaya atılmış bir terimdir. Gionvannini, bu yaklaşımı ortaya atarken iki akımdan yola çıktığını belirtmektedir. Bunlardan ilki, Fransız düşünürü Jacques Derrida ve Paul De Man'ın edebiyat ve felsefe alanında ortaya attığı yapı-çözüm akımı, diğeri ise Rus Konstrüktivist'lerdir. Derrida ve Man bir fikir ile onun ifadesi arasındaki olağan farklardan yola çıkmışlardır. İnsanın, düşündüklerini ifade etmesi, doğrudan sözel ifadenin en etkin ifade şekli olduğu, ancak bunun şekilsel anlatıya döküldüğünde anlam kayıplarının artacağı belirtilmiştir. O halde felsefi ifadeye bakıldığında, yazının anlamı dışında başka anlamlar düşünmek gerekecektir. Genel olarak ifade de yazarın gerçek düşüncesi, yazılanın dışında ve üzerinde ifade taşır. Biz bu gerçek düşüncüyü bilemeyiz. Bu değişiklikleri bilmek için özellikle Derrida'nın felsefe metinlerinin anlaşılması için, kelime, kelime grupları, cümle ve cümle gruplarının yorumlanarak, bulunabilecek muhtemel anlam yorumlarını çıkarmaya ve onları teker teker tartışmaya dayanır. Bu yaklaşım tarzına da yapı-çözüm denir.

Yapı-çözüm ilk olarak Rus konstrüktivistlerinin 1910'lu ve 1920'li yıllarda çağın endüstri malzemelerine duydukları hayranlıkla yeni bir sanat anlayışını biçimlendirmişlerdir. Yarattıkları ürünlerde saf olmayan geometrik düzenler ve dışa yansıtılmış strüktürel formlar gözlenmekteydi. Kompozisyonlarında deforme olmuş hacimler, eğrilmiş yüzeyler ve çarpıtılmış hatlar oluşturmaktaydılar. Vlademir Tatlin, bu akımın temsilcisidir. Süprematizmin de konstrüktivizmin gelişiminde önemli bir yeri vardır. Malevich, süprematizmi içeriksiz bir dünya ya da kurtarılmış hiçlik olarak tanımlamaktadır.

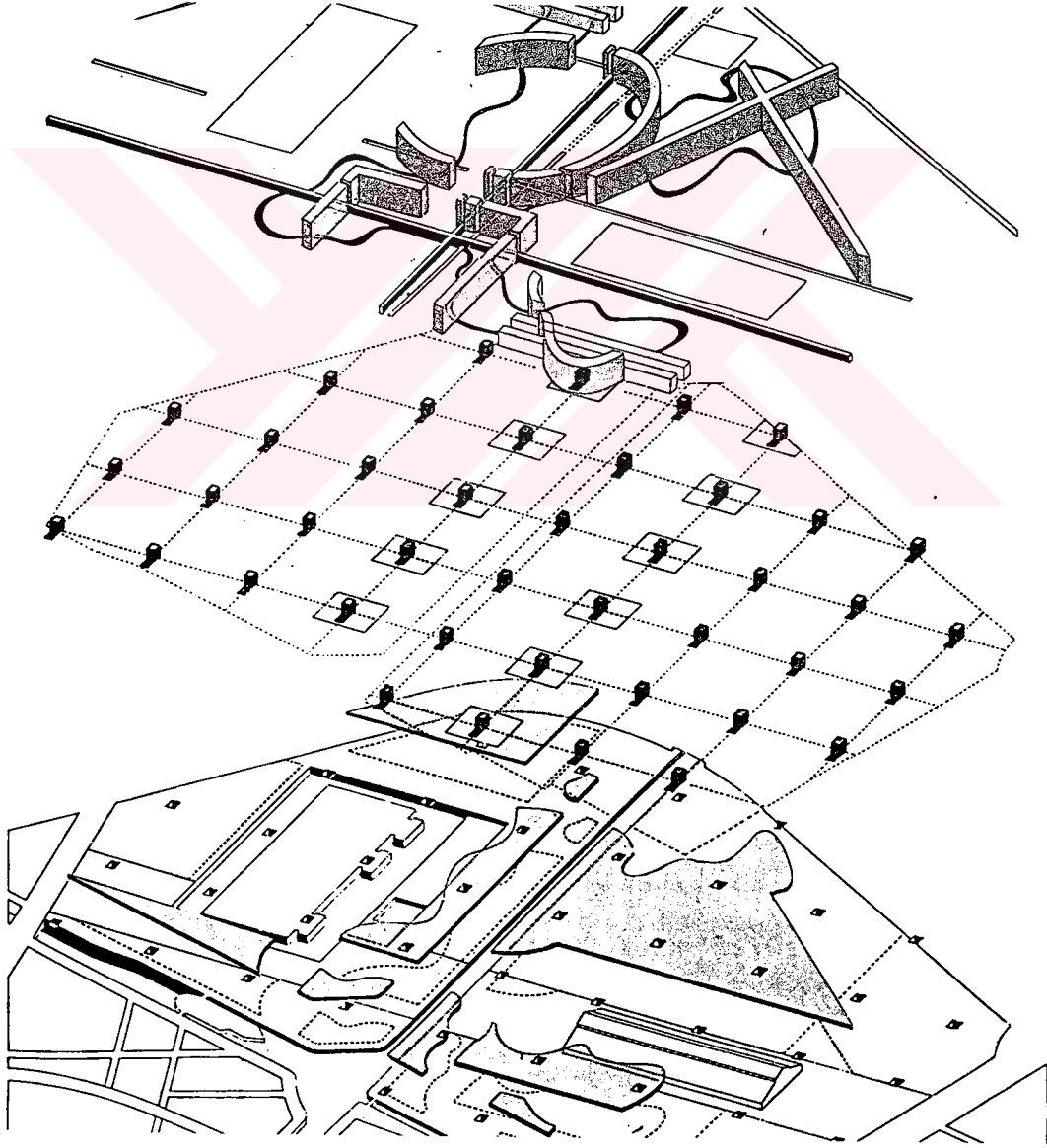
Yapı-çözüm, edebiyat ve felsefede analitik bakış açısı yaklaşımı iken, resim ve mimaride stil olarak kullanılmaya başlandı. Yapı-çözüm mimariye, kitle kaymaları, döndürme, akstan kaymalar, çarpıtmalar olarak yansdı. Derrida'nın yorumuna göre, semantik, sembollerin anlamlarını ararken, yapı-çözüm sembollerin muhtemel yorumları üzerinde durur. Yapı-çözüm, metafor, benzetme, bir dil yetersizliğinden kaynaklanan bir anlatım şekli olup, ifade eksikliğinden ortaya çıkmıştır. Konstrüksiyon ve de-konstrüksiyon düşünceleri içinde, zıtlıkları inceleyerek ortak bir tavra varmak ve o kutupsal kavramları birleştirme fikri vardır. Örneğin Eisenman mimaride strüktürle süsün tarihsel zıtlığını ortaklaşa çözmeye çalıştığını söylemektedir. Zıtlıklar ele alındığında, bina tasarımlarında bu zıtlıkları çıkartmak sentezlemek bir başka çözüm yaklaşımı olmaktadır.

Boşlukların doluluklarla ilişkisinin ele alınması taşıyıcı sistemin, bölme sisteminden koparılması, tavanın tabanla alışagelmedik ilişkilere başvurması, renk zıtlıklarının bir arada ele alınması, yatayla düşey kavramının ara sentezlerde bulunması hep bu anlayışın ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Kısaca, dekonstrüktivist mimari düşünce birbirinden farklı, birbirini karşılıklı etkileyen, hatta bozan, ancak birbirlerini yok etmeye çalışmayan biçimlerin birarada varolmasıdır. Tschumi, Libeskind, Hadid, Himmelblau, Gehry ve Eisenman yapı-çözümle ilgili olan önemli isimler olarak karşımıza çıkarlar.

Yapı-çözüm'ün mimariye yansımada Derrida'nın fikirleri kadar, Hegel'in ortaya koyduğu fenomenoloji felsefesiyle de birebir ilişki içindedir. Bu düşünceler konstrüktivizmin romantik canlanmasından ve de-stijl'den kaynaklanır. Derrida'nın felsefe dalında sürdürmüş olduğu çalışmalarıyla mimari arasındaki kurguyu Philip Johnson, Mark Wigley ve Peter Eisenman oluşturdu (Derrida, 1976). Derlenen metinlerde metafizik konuları tartışıldı. Metinlerin özleri gereği çok karışık olması sonucu bu çalışmaları bitmeyen bir oyun haline getirdi. Önce sanat kritiklerine yansıyan çalışmalar, daha sonra mimariye yansıdı. Philip Johnson New York Modern Sanat müzesindeki sergisinde, "dekonstrüktivist mimarlık yeni bir stil değildir, hareketi sunmaz, bir inanç değildir.", diyerek karakteristik aksiliğiyle, mimariyle oynayan mimarlarla yani Zaha Hadid, Rem Koolhaas ve Peter Eisenman ile arasına mesafe koymuştur.

Derrida dilbilimle ilgili olarak söylemek istediği kimsenin fiil sistemini bozamayacağı ve dil sisteminin metni tayin edeceği. Yinelediği iddiası, sadece batı felsefesinde veya dil teorilerinde değil fakat bütün batının dili kullanma şeklinin aynı olmasıdır. O da logocentric yani mantık merkezli olmasıdır ve büyük bir çevresi vardır. Derrida ortaya çıkabilecek dil oyunları dışında bizim içten gelen zemin, varlık bilginin olduğunu işaret etmekteydi. Bu ise dil sistemini organize ve tespit etmek için yeterlidir. Böylece bu sistem içindeki yazılar ve konuşmalardan belirli bir anlam çıkarabiliriz. Derrida, dilin kefilinin Tanrı olduğu ve platonik form'da doğrunun kişinin duyusal dünyasına göre değiştiğini ve konuşmacının söylemek istediği şeyin kendi şuuru ile dinleyiciye aktarmasındaki başarıyla ilgili olduğundan bahseder. Dille ilgili bir başka konu ise, yazılan elemanların ve onların içerikleriyle ilgili ve başka konuşma dillerindeki farklılıklarından kaynaklı olmasıdır. Belirtmek istediğimiz nesne farklı dillerde farklı kurallar içinde belirtileceklerdir. Her ne kadar dilde belirli gibi gözükse bazı anlamlar elde etsek de, Derrida'ya göre asla belirli var olan anlama erişemeyeceğiz. Writing & Difference'da Derrida, transendental'in varlığın sonsuz bir işaretleme oyunu sunduğunu tartışır. Bu konuyla ilgili olarak anlamın diğerlerinden olan farkı ile kişiye göre değişen kendi anlamı içindeki durumunun

hareket ve bitmeyen bu oyun içinde hiçbir zaman durağanlık gösteremeyeceğinden bahseder. Anlamsal olarak ifadeler sayısız alternatif içerirler ve özel belirli bir anlam ifade edemezler. Dilin bu oyunlarından çıkarak 1920'lerde yeni deneylere başlandı. Perspektifin çözülmesi, boşluk ve zaman içinde araştırma yapılması kubizm, pürizm, neo-plastisizm ve konstrüktivizm'in, Malewitsch'in hareket araştırmalarıyla da futurizm doğmuştur. Bu çalışmalar çeşitlilik kazandırdıysa da, modernizm uzun bir süre sanata ve mimariye dizgin vermuştur. Derrida'nın uzlaşmaz anlam oyunu, Bernard Tschumi'nin dekonstrüktivist projesinde, Park De Villet'de görünür kılınıyor. Tschumi'nin kullandığı üç otonom sistem, noktalar, çizgiler ve yüzeyler kendi sistemleri içinde ideal görünseler de, biraraya geldiklerinde birçok keşişim yaşayarak, anlam kaymalarına neden oluyorlardı.



(şekil 4.19. Park De Villet, Bernard Tschumi)

Derrida'nın dekonstrüktivist kimliği, yaptığı dil ve metin üzerindeki araştırmaları nedeniyle sanat ve mimari kritiği için büyük önem taşımaktadır. Metinde ortaya çıkan zorluklar şunlardır.

- 1) Bir metindeki birleşimi, bir araya geliş kurallarını bilemeyiz, ne içte ne de dışta bu ayırt edilebilir bir durum değildir.
- 2) Retorik figürlerin ve figurativ dilin felsefede tartışmalara yol açmasıdır.

Derrida, ikinci maddeye örnek olarak mecazı göstermektedir. Mecaz kendi düz anlamını ifade etmez, zamanla doğasını yitirir. Her metinde kendi kendinin zeminini kazar ve kendisiyle çelişir. Bunlara rağmen Derrida ısrarla yapı-çözüm'ün dağıtma ve yıkmayla hiçbir ilgisi olmadığını hatırlatır. Bu metnin doğasında olan birşeydir. Sonuç olarak, metin kendi içinde birliği sağlayamadığı gibi, kendine uygun bir zemin de bulamaz. Kendi içinde belirli (determine) anlamlar buluyor gibi gözükse de tutarsızlık söz konusudur (Miller, 1985).

4.6. YAPI-ÇÖZÜM VE MİMARLIK

Derrida'nın dil üzerine yapmış olduğu bu araştırmaları, mimarlar hemen mimariye denk bir biçimde sentezlemişlerdir. Dekonstrüktivist mimarlık üzerine John Thackara şöyle der;

“Dekonstrüktivist mimarlığı, geometrik oyunlar, kesişen akslar ve eğik duran kutuların kurguladığı bir oyun olarak görmek kolaydır ancak doğru olanın bu dünyanın sadece görünenlerin değil, ideaların dünyası olduğudur.” (Thackara, 1989).

Mark Wigley ise konuyla ilgili şunları söyler; “Mimari, sade formu yaratan konservatif bir disiplindir. Formu kirden korumaya çalışır. Fakat buradaki projeler başka bir duyumdan ortaya çıkmıştır. Formla ilgili aklın harekete geçip, onun hakkında endişe duyması bu projeleri dekonstrüktivist yapar.”

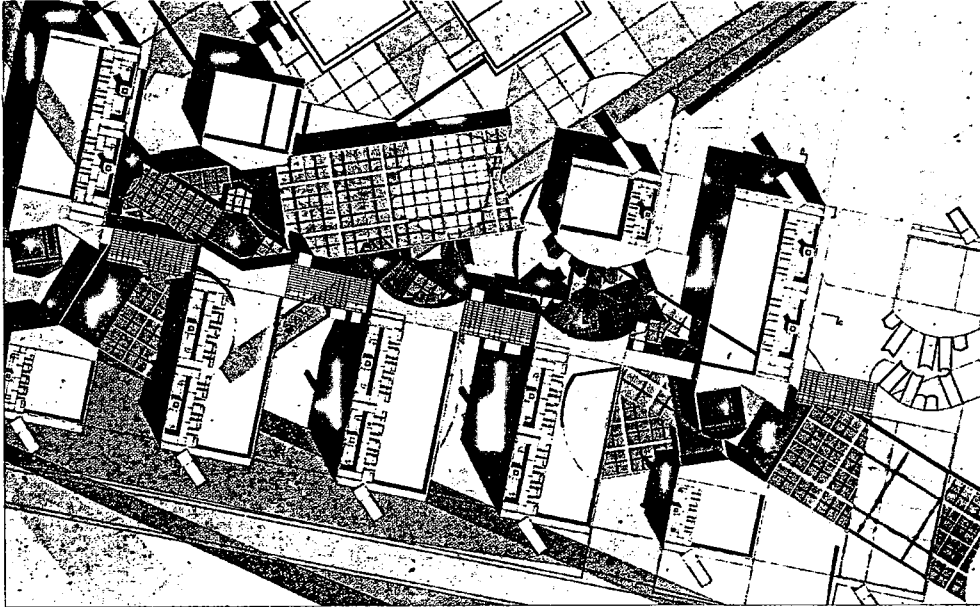
Dilin bitmeyen oyunu, konuşma ve yazı dilinde sonsuz alternatiflerin üretilmesi mimari alanda de-stijl grubunun yeniden canlanmasına neden olmuştur. Ayrıca konuyla ilgili olarak Thackara dekonstrüktivist mimarinin modernizmi ölümden döndürdüğünü söyler. Dekonstrüktivist mimari, post-modernizmin eklektisist denemelerinden mimariyi kurtardığını ekler. Dekonstrüktivist mimari, post-modernizmin sebep olduğu anesteziden sonra yeniden hayata dönmedir.

Bu tür denemelerin sonucunda, zamanla tam formlar, dolaylı olarak anlatılardan daha az önemli olmuştur. Genel değerler, kütle, boşluk, çizgi ve bitişiklik. Örneğin; Zaha Hadid'in Hong Kong'daki, zirve projesinde bina dört büyük giriş gibi çalışır. İççe geçmişlerdir. Bükülmüş ve şaşmış bir iç mekan oluşur.



(Şekil 4.20. Zirve Projesi, Zaha Hadid)

Peter Eisenman'ın ise biyoloji araştırma merkezi ile ilgili, Frankfurt'taki üniversitesi, klasik modernist blokları içerir. Bu sembolik ve idealize edilmiş formlar özel boşluklar yaratmak için eğilmişlerdir. Proje'de değişik açılar ve eğik duruşlu kutular bulunmaktadır.



(Şekil 4.21. Bio-Centrum, Peter Eisenman)

Garry Stevens, fenomenoloji ile ilgili olarak, eski romantik kritiklere benzerlik gösterir. Bilmin pozitivistliğinin insanın üstünlüğünü ihmal ettiğini ve dünyanın önemli mezziyetlerini görmemezlikten geldiğinden bahseder. Fenomenler böylece mekanik bir duruştan, eğilebilir, açık ve insani bir duruş alırlar.

Fenomenoloji, yapı-çözüm düşüncesi ile mimari arasındaki köprüyü kurmuştur. Hegel sanattaki üstün değerleri görmüştür. Platon'un da belirttiği gibi sanatçı idealleri seçebilir. Bu bir çeşit transendental estetik veya sanattaki metafizik inançtır. İkinci başlıca idea ise, Hegel'in Winckelmann'dan aldığı tarihsel toplamacılıktır. Düzen düzensizlikle kıyaslanabildiğinde önem kazanıyor. Bu ikisi arasında güçlü bir gerilim ortaya çıkıyor. Tekrarlama, benzerlik, yakınlık, parçaların algılanması, parça-bütün ilişkisi, dil grameri, büyüklük, ortak zemin, ortak çerçeve, ortak duruş ve yönlenme önem kazanıyordu (Stevens, 1988).

Eisenman programında yapıyı parçalamak için stratejiler bulunmaktaydı. Onun için insan oranları mimarlıkta asıl çıkış noktasını oluşturuyordu. Ancak teknolojiadaki, felsefe ve psikonalizdeki yeni gelişmeler bunu gözardı etmiştir. Mimarlık ise bu konudaki ısrarını sürdürmüştür. 1986 yılında Venedik Bienali için gerçekleştirdiği, Romeo & Juliet projesinde Eisenman, ölçeklendirme dediği yeni bir strateji gerçekleştirdi. Bunu üç içerikle sağlamıştır. Bunlar,

- 1) metafizik oluşumu anlatan, tamamlanmamışlık, eksik kalma ve kopma,
- 2) asıl merkezi, origin'i anlatmak üzere tekrar,
- 3) estetik nesne sunumuyla da ilgili gözükten benzerlikler ve parça-bütün ilişkileridir.

Bu üç madde kendini mimarlıkta yer, problem ve sunuştaki problem olarak gösteriyordu. Yer in zemin oluşumundan gelen, içeriğinde bulunan bir özellik ve imtiyaz vardı. O da kendisinin bilinmesi ve bütünlük sunmasından ileri geliyordu. Binanın oturduğu zeminin durağanlığı tartışılmaz gibi düşünülüyordu ancak Peter Eisenman ve Bernard Tschumi bu zorlamaya da karşı çıktılar. İkisi de yer in statik olmadığı düşüncesini tercih ettiler. Biennial'in programı, Shakespear'e in Romeo & Juliet'inden kaynaklanmaktaydı. Eisenman, Romeo ve Juliet arasında yapısal ilişkiler gördü. Bunlar birliktelik ve ayrılıktı. Bu özellik oyunu geçtiği yer olan Verona'nın coğrafyasında da bulunmaktaydı. Hatırımızda bulunan şu anki elemanlar birlikte kullanılmalı, mimarlık metin yazar gibi oluşturulmalıydı. Eisenman, ölçeklendirme ve yerinden sökmek düşünceleri ile deneylerine devam etti. Bunu Bernard Tschumi'nin Jacques Derrida ile yaptığı Park De Villet projesinde de görmekteyiz. Eisenman için bu bahçe, metafor fikrini yıkarak yıkıma atıfta bulunuyordu. Böylece, zaman, yer, ölçek bu durumların

analojileriyle yeniden keşfediliyordu. Yer, gerçek yer olabilsen bile, başka bir zaman sahip olabilir, veya içinde başka bir yer barındırabilirdi.

Eisenman, 1978'de Venedik için Cannaregio meydanını tasarlarken, Le Corbusier'in Venedik hastane tasarımındaki gridi kullanmıştır. Burada da yerdeki hareket bir kanal ile bağlanıyordu. Cannaregio ile La Villet arasındaki benzerlikler zemin hareketleri, kanal ve griddi. Bunlar Eisenman'ın analogi olarak belirlediği şeylerdi ve bunlar analogik olarak boşluğu tanımlıyorlardı. Bu da aktüel yerin aynı zamanda başka bir zaman ve başka bir boyut hatta başka bir yeri de içinde barındırdığını açıklıyordu. Eisenman'ın gridi Tschumi'in oryantasyonundan daha farklıydı. Asıl akslar 90 derecede bulunuyorlar ve ölçekleri aynı oluyordu. Cannaregio'nun ise gridi ikiye birdir. Ölçeğin değişik boyutlarda kullanılması çeşitli sebepler içeriyordu. Birincisi, insan vücudunun, ölçeği kullandığı otoritesini yıkmaktı. Aynı özellikteki maddenin, aynı projede değişik ölçeklerde kullanılması kendinde şeyi yıkmak açısından önemliydi. Özel nesnelere özel ölçeklerde tanımlanmalıydılar.



(Şekil 4.22. Cannaregio, Peter Eisenman)

Derrida çalışmalarında, Plato'yu özellikle Timaeus'u inceler. Bu eser dünya oluşumunu sebep-sonuç ilişkisinin bütünü olarak belirtir. Bu kitaba göre evren ilk varoluşunda ahenksiz ve armonisizdir. Tanrı düzenin kurulması için bedenlere ruh vermiş. Bu ruh içinde tüm evreni düzenleyip, tabiatı oluşturmuştur. Bütün yaratıklar için tabiat bir kutu halini almış, bu kutunun içinde birçok koro söylenmeye başlanmıştır. Bu korodan şekillenen bütün varlıklar da bu oluşum kadar ussal olmalıdır. Bu düzen içinde Plato her nesnenin ideal bir formu olması gerektiğini savunur. Böylece bu koro içinde kendilerine uygun bir yer bulabilirler. Roller oynanırken koro sonsuz bir boşluk olacaktır. Eisenman'ın dediği gibi bahsedilen kutu bir nesne ya da bir yer değildir. O med-cezirleri takip eden bir su hareketidir. Sonsuz bir boşluk ve belirli (determine) bir hiçliktir. İşte kısaca Derrida'nın ve Eisenman'ın eserleri bu koroya verdikleri anlamla ortaya çıkmış oluşumlardır.

4.7. BÖLÜM SONUÇLARI

Varlık ve öz çalışmasındaki mutlak soyutlama ve fenomenoloji felsefesi, akılcılık ve modernizmin ana hedefleri olmuş, Platon estetiğinde de belirtildiği gibi güzelin içerikte değil, formda saklı olduğu savunulmuştur. Mimarlıkta yapısal-özlükler olarak sınıflandırılan, de-stilj, purizm ve konstrüktivizm akımlarına temel oluşturacak düşünceler ortaya çıkmıştır. Fenomenoloji felsefesinin, önde gelen isimlerinden Husserl'in tarihle, varoluşla ve idelerle ilgili olarak ayraç içine alma teorisi, tam olarak mimarlıkta da kullanılmaya başlanmış ancak tekrar eden formlar bu seferde anlam yokluğuna sebep olmuştur.

Gadamer'in "Ufukların Birleşmesi" tezindeki şu anın anlaşılabilmesinin sadece tarih perdesinden bakarsak mümkün olabileceğini belirtmesi, Heidegger'in "Varlık ve Zaman" tezindeki varlığın bulunuşunun geçmişle gelecek arasındaki ışımaya sayesinde olduğunu ve tüm bilginin o ışımada saklı olduğunu savunması ile mimarlıkta da sembolik ve tarihsel özlere dair çalışmalara başlanmış, ve geçmişin bugün için anlamı üzerine mekanlar üretilmeye başlanmıştır. Meier mimarisinde, olmuş olabilecek olan arasındaki ilişkiyi anlamak ve kültür içinden zamansız ve gündemde olanı bulup çıkarma çabasıyla, tarihi ayraç içine almayı reddeden bir tavır içine girmiştir. Anlam bu düşünce tarzına göre formda değil içeriktedir. Dilthey'in bilişim teorisi benimsenmiş ve bugüne tarih perdesi ardından baktığımızda bir anlam elde edebileceğimiz fikri mimariye de yansımıştır. Tarihsel özlere ait yapılan bu çalışmada, konunun mimariye arketiplerin dejenerasyonu şeklinde yansıdığı gözlenmiştir.

Derrida'nın metnin anlaşılabilirliğinin sınırları ve anlam kaymaları ile yaptığı çalışma ve Hegel'in tinin fenomenolojisindeki, bilincin varlığın anlamına giden yolda uğradığı deformasyonlarla ilgili yapmış olduğu çalışmalar sonucu, ulaştıkları nokta ideal varlığa bilinç ortamından asla ulaşamayacağı ve bununla ilgili mutlak bir ümitsizlik olacağı yolundadır. Bu felsefe ise, mimariye yapı-çözüm ile yansımıştır. Metnin içindeki anlam kaymaları mimariye akstan kaymalar, kırılmalar olarak yansımıştır. Derrida'nın söylemlerini Eisenmann mimari alanında tercüme etmiş ve metnin anlamına bilinç ortamında hiçbir zaman erişilemeyeceği düşüncesini mimarisine de yansıtmıştır. Bilinç ortamında deformasyon, metnin anlamına ve Eisenmann ve diğer bu görüşü benimseyen mimarların eserlerine yansımıştır.

BÖLÜM 5: TEZİN SONUÇLARI

Hazırlanan tez, Decartes'tın ünlü "cogito"suyla başlar. (düşünüyorum, öyleyse varım.) İnsanın düşünün bir varlık olması, onun varoluşundaki en önemli özelliklerden biridir. Varlığın anlamı bu düşüncede saklıdır. Tezin ikinci bölümünde ontik varlık ve varlığın özünü görüleme (fenomenoloji) üzerine bir çalışma yapılmış, konuyla ilgili değişik düşünür ve filozoflara yer verilmiştir. Varlığın anlamı üzerine aşağıdaki sonuçlara varılmıştır.

- 1) Yapısal Özler: Ayraç içine alma yöntemi (reduction) ile Husserl'in yapmış olduğu bu çalışmada, varlığın incelenmesinde tarihin, varoluşun ve idelerin yok sayılmasıyla varlığın özüne giden yolun açılabilceğini savunmuştur. Bu düşünceye göre asıl olan kendinde varlık ve onun özüdür. Tarih, varoluş ve ideler onun üzerine sonradan eklenen katmanlardır. Platon estetiğindeki, temel formlar, akılcılık, Decartes mekaniği ve mantığı, bu tür bir soyutlama sonucu ortaya çıkmış kavramlardır. Mimarlıkta ise bu soyutlama, modernizm akımıyla, Cezanne'nin kubist formlar çizerek başlattığı kubist akım sonrası, kendini destilj, purizm ve konstrüktivizm akımlarıyla göstermiştir. Ancak, temel formların tekrarı, öğretiyeye ve yönteme dönüştüğü noktada, ideale ulaşma yerini, anlam hiçliğine bırakmıştır. Bu da düşünürleri yeni bir anlam arayışına mecbur etmiştir.
- 2) Tarihsel Özler: Heidegger'in "Varlık ve Zaman" çalışmasına bağlı olarak, varlığın tarihle ilgili ayraç içine alınması reddedilmektedir. Varlık, bir zamandan diğere devamlı hareket halindedir. Bunun sonucu olarak, bir önceki anlamını sürekli olarak varoluşu gereği kaybetmektedir. Gadamer'in "Ufukların Birleşmesi" tezinde de benzer bir yaklaşım söz konusudur. Şu an geçmişle gelecek arasında asılı kalmış ve ikisinde bilgisini üzerinde barındırmaktadır. Dilthey'e göre de, bugünün anlaşılması ancak tarih perdesinden bakmakla mümkün olabileceği yolundadır. İşte tüm bu düşünceler mimarlığa geçmiş bilginin, günün şartlarına uygun olarak dejenere olup taşınmasıyla yansımıştır. Rossi'nin Anolojik Kent Betimlemesi'nde arketiplerin gününe talip bir şekilde kullanılması konuya iyi bir örnektir. Tarihle ilgili içeriğin kullanımı arketiplere yansımıştır.

3) Yapı-çözüm: Derrida'nın savunduğu, metnin anlamına erişilmesinin imkansız olması ve anlam kaymaları ile Hegel'in fenomenolojisi, mimariye Eisenmann'ın çalışmalarıyla, benzer söylemlerle yansımış, mimaride de yapı-çözüm eğilimleri izlenmiştir. Filozoflar, bu konuyla ilgili olarak, anlama asla ulaşamayışını ümitsizlik yolu olarak belirlemişlerdir. Mimariye de bilinç ortamı mekan, platonik formlar da anlam olarak yansımıştır. Metin içindeki anlam kaymaları da, bu temel formların akstan kaymasına ve kırılmalarına sebep olur.

Tezde çağdaş mimarlığa ait anlam sorununun fenomenolojik yorumu yapılmıştır. Yapılan çalışma yüzyıl başından günümüze kadar gelen, düşünce akımlarının çağdaş mimarlığa olan yansıması şeklindedir. Varlık üzerine yapılacak her yeni çalışma, benzer şekilde mekana yansiyacaktır. Örneğin, sanal gerçeklik sonucu, mekansızlıkla ilgili bir varlık çalışması, bilinçle mekanı aynı boyutta örgütlü olabilir. Tezde yapılan ise şu ana kadar yapılmış olan varlık çalışmalarının, mekansal anlama getirdiği yeniliklerin yorumlanması şeklindedir.

Sonuç olarak; tezde varlık, mekan ve mimarlık üzerine bir çalışma yapılmıştır. Tezin amacı değişik felsefelerin ve düşüncelerin mekansal anlamı oluştururken, sebep oldukları mimari akım ve eğilimler üzerine bir yorum yapmaktır. Bir çok filozofun felsefeyi temel bilim olarak belirlemesinin ana sebebi budur. Einstein'ın "Devingen Maddelerin Elektrodinamiği" ve "Rölativite" tezlerinin modern sanatla aynı döneme denk gelmesi rastlantı değildir. Fiziğe de, sanata da bu yolu açan çağın düşünce akımlarıdır. Bu durumda varlığa, mekana ve mimarlığa ait anlam zamana ve devre bağlı olarak, doğrunun tasarımı değil, yargıda olduğu ilkesi ışığında sürekli değişim gösterecektir.

KAYNAKLAR

- Akarsu, Bedia Çağdaş Felsefe, Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları İnkılap kitabevi; İst. 1995
- Akarsu, F. Piaget'e Göre Çocukta Mekan Kavramının Gelişimi Mimarlık, sayı:9; 1984, s:32
- Aksoy, Ö. Biçimlendirme K.T.Ü İnşaat ve Mimarlık Fakültesi Yayını; Trabzon, 1977
- Auxier, Randal E. Space to Play & Temporal Question of Structure
- Banham, Reyner. Theory and Design in the First Machine Age The Architectural Press; London, 1977, s:207
- Batur, A. Çağdaş Mimarlık Ders Notları İTÜ Mimarlık Fakültesi; İst., 1985
- Bilgin İ, Karaören M. Edebiyat, Tarih, Politika, Felsefe; Defter Aldo Rossi'de Akıl ve Hafıza Metis Yayınevi; 1992, s:47-75
- Blake, Peter Le Corbusier: Architecture & Form Pelican Book, A605; 1960, s:22
- Bochenski, J.M. Çağdaş Avrupa Felsefesi Kabalcı Yayınevi; 1994
- Boronwski, J. İnsan Yücelişi (çev: F. Ofluoğlu) Milliyet Yayınları; 1975, s:332
- Bozkurt, Nejat XX. Yüzyıl Düşünce Akımları Yorumlar ve Eleştiriler Sarmal Yayınevi; 1995

- Bumin, Tülin. Hegel'i okumak
Kabalıcı Yayınevi; İst. 1993
- Calvino, Italo Invisible Cities
HBJ; 1974
- Ching, Francis. Architecture: Form, Space & Order
Van Nostrand Reinhold Company; New York, '79
- Christopher, Alex.. The Timeless Way of Building
Oxford University Press; 1979
- Conrads, Ulrich. Programmes and Manifestoes on
20th. Century Arcitecture
Lund Humpries; London, 1970
- Cook, Peter. Morphosis Buildings & Projects
Connected Isolation,
Rizzoli İnternational Publications, İnc.; 1989
- Çüçen, Kadir. Heidegger'de Varlık ve Zaman
Asa Kitabevi, Bursa; 1997
- Davey, Nicolas, Baumgarten's Aesthetics a Post-Gadamerian Reflection
Oxford University Press, 1989, s:101-110
- Derrida, J. Of Grammatology
John Hopkins University Press, Baltimore, 1976
- Derrida, J. Writing and Difference
University of Chicago Press, 1978
- Eco, Umberto. Function & Sign, The Semiotics of Architecture
VIA Univ. Of Philadelphia Press; 1973
- Erkman, F. Göstergebilime Giriş
Alan Yayıncılık; İst. 1987
- Gabo, Naum Realist Manifesto
London, 1920, madde 4

- Gabo, Naum Sculpture: Carving and Construction in Space
London, 1971, s:103
- Görer, N. Kent Kimliği ve Koruma Planlar
Kentsel Tasarım ve Uygulama Sempozyumu,
M.S.Ü Mim. Fak., Şehir Bölge Planlama Böl.; İst. 1993
- Guiton, Jacques. The Ideas of Le Corbusier on Architecture and
Urban Planning
New York, 1981, s:35
- Güvenç, B. Kentlerin Kimliği ve Antalya Üzerine Notlar,
Öneriler Örnekler
Mimarlık Dergisi; Ank. 1991/1
- Haydaroğlu, Mine Mimarlığın Öznesi
Architectural Design, 60/7-8, 1990
- Henry Van Velde Program; 1903
20. Yüzyıl Program ve Manifestolar
Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı; 1991
- Heidegger, Martin The Origin of the Work Art
- Jameson, Fredric City Theory in Jacobs and Heidegger, Anywise
The MIT Press Cambridge, Massachusetts; 1996
- Jaffe H. Le Style, J.M
Meulenhoff Amsterdam, s:6
- Kagan, M. Estetik Dersleri
- Kling, V.G.
Goshen, C. Space: A Fundamental Concept in design
Psychiatric Architecture,
American Psychiatric Association; Washington, 1971, s:22
- Kortan Enis. XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açından Bakış
Maya Matbaası; Ankara, 1986

- Le Corbusier. Le Voyage d'Orient
MGB a Meaux, 1966, s:78
- Le Corbusier. The City of Tomorrow
The Architectural Press; London, 1971, s:31
- Lynch, Kevin. The Image of City
M.I.T. Press; London, s:72
- Miller H. The Linguistic Moment: from Wordsworth to Stevens
Princeton University Press, Princeton, 1985
- Moneo, Rafael Modern Mimarlığın Ötesi, Aldo Rossi
Mimarlık, 84 / 7-8
- Özer, Bülent. Rejyonelizm, Üiversalizm ve Çağdaş Mimarimiz
Üzerine Bir Deneme
İ.T.Ü Mimarlık Fakültesi, İstanbul, s:42
- Platon/1, Philebos
32 St. Philosophische bibliothek
- Platon/2, Philebos,
54 St. Philosophische bibliothek
- Platon/3, Philebos,
66 St. Philosophische bibliothek
- Platon/4, Timaios
30b; Ankara, 1943
- Proudfot Peter Deconstructivism and Architectural Science
Architectural Science Review vol.34 s:55-63
- Rapoport Amos, The Meaning of the Built Environment
Osgood, C. The Measurement of Meaning Urban
Tannenbaum, P. University of Illinois Press; 1957

- Rapoport Amos, The Meaning of the Built Environment
Facts & Models G. Broadbent and A Ward
Design Methods in Arch.
London: Lund Humphries, 1969
- Rapoport Amos, The Meaning of the Built Environment
Symbolism and Environmental Design
Journal of Architectural Education; 1975
- Rapoport Amos, The Meaning of the Built Environment
Human Aspects of Urban Form
Oxford, 1977
- Rossi, Aldo Bilimsel Otobiyografi
Bern, 1988
- Rossi Aldo Kentin Mimarisi
Düsseldorf, 1973
- Rossi Aldo Kentin Mimarisi
Düsseldorf, 1973 s:28
- Rossi, Aldo Bilimsel Otobiyografi
Bern, 1988 s:17
- Sahil, Sare. Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Kültürel ve
Mekansal Değişimin Başkent Ankara'dan Örneklenmesi
Gazi Üniversitesi Müh. Mim. Fak. Mimarlık
Bölümü; Ank. '95
- Saussure, F. Genel Bilim Dersleri
T.D.K Yayınları; Ank.,1976
- Schulz, C.N. Existence, Space and Architecture
Studio Vista; London, 1971 s:9
- Schulz, C.N. Genius Loci
Academy Editions; London, 1980, s:5

- Soykan, Ömer N. Felsefe ve Sanat Dil Düzeni, Nesne Düzeni
Felsefe ve Sanat Sempozyumu,
Ara Yayıncılık, İst. '90
- Stevens, G. "Architectural Science in Retreat?
The New Anti-Science Movement in Architecture"
Architectural Science Review, Vol. 31, No.4, 1988 s:145
- Thackara, J. "Deconstructivist Architecture" in World Architecture
The International Academy of Architecture,
London, 1989 s:76-77
- Tunalı, İsmail. Felsefenin Işığında Modern Resim
Remzi Kitapevi; İstanbul, 1981, s:39-185-201
- Tunalı, İsmail. Estetik
Remzi Kitabevi; İstanbul, 1993
- Tunalı, İsmail Çağdaş Filozoflar, Arthur Hübscher
Altın Kitaplar Yayınevi; İst. 1994
- Tunalı, İsmail Marksist Estetik
- Tunalı, İsmail Sanat Çevresi
sayı:71, 1984
- Uluoğlu, Belkıs (Corbu+Wright)(2) + Aalto +1/2 Mies = Meier
Arredamento Dekorasyon; 1993, s:95-96
- Velioğlu, S. Akatünvel Sanat Grubu
Sanat Çevresi, sayı:71, 1984
- Velioğlu, A. Değişen Kültürel Çevre ve Mimari Mekanlara Yansıması
II. Kentsel Tasarım ve Uygulama Sempozyumu,
M.S.Ü Mim. Fak., Şehir Bölge Planlama Bölümü; İst. '93
- Vitruvius Mimarlık Üzerine On Kitap
Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı; 1990

- Yalçın, Mehmet. Mimarlık ve göstergebilim,
Egemimarlık 23; İzmir, 1997
- Yıldırım, C. Bilim Felsefesi
Remzi Kitapevi; İst. 1979
- Yürekli, F. Çevre Görsel Değerlendirmesine İlişkin Yöntem Araştırması
İ.T.Ü Mimarlık Fakültesi; 1977
- Wheatley, p. Existics Dergisi
1976, sayı:25, s:354
- Wright, F. Lloyd, Between Principle & Form
Paul Lasey, James Tice
- Wright, F. Lloyd, An American Architecture
Horizon Press; New York, 1955, s:75

ÖZGEÇMİŞ

Pınar ATAY, 08.12.1973 yılında İstanbul'da doğdu. İlkokul öğrenimini İlhami Ahmed Örnekal İlkokulu'nda yaptı. 1991 yılında Kadıköy Anadolu Lisesi'nden mezun oldu. Easa (Avrupa Mimarlık Öğrencileri Birliği) ile 1994 yılında İskoçya'da "Modern Temptation" ve 1995 yılında ise Belçika'da "Biohouse" atölye çalışmalarına katıldı. Aynı yıl Uluslararası Yapı, Yaşam Öğrenci Proje Yarışmasında ödül kazandı. 1995 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi'nden üçüncülükle mezun oldu. 1997 yılında Bünyamin-Dilek DERMAN ile katıldığı Çarşamba Pazarı Kentsel Tasarım ve Mimari Proje Yarışmaları ödüle layık görüldü. Halen serbest mimari bürolarda mesleki çalışmalarını sürdürmektedir.

**M.İ. T.C. MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI
DOKÜMANİTASYON MERKEZİ**