

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**MİMARİ MEKÂNIN BİÇİMLENDİRİLMESİ VE ANLAM BOYUTU:
ONTOLOJİK YAKLAŞIM**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Leyla Özlem ERSAL

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

EKİM 2013

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**MİMARİ MEKÂNIN BİÇİMLENDİRİLMESİ VE ANLAM BOYUTU:
ONTOLOJİK YAKLAŞIM**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Leyla Özlem ERSAL
502091067**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Belkıs ULUOĞLU

EKİM 2013

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502091067 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **Leyla Özlem ERSAL**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**MİMARİ MEKÂNIN BİÇİMLENDİRİLMESİ VE ANLAM BOYUTU: ONTOLOJİK YAKLAŞIM**” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı: **Prof. Dr. Belkıs ULUOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Semra AYDINLI**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Yard. Doç. Dr. B. Deniz ÇALIŞ KURAL
İstanbul Bilgi Üniversitesi

Teslim Tarihi : **17 Eylül 2013**
Savunma Tarihi : **10 Ekim 2013**

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasının başlangıcından itibaren her aşamada eleştiri ve yorumları ile tüm desteğini benden esirgemeyen ve çalışmamın zenginleşmesini sağlayan tez danışmanım Prof. Dr. Belkıs Uluoğlu'na sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ekim 2013

Leyla Özlem Ersal
Mimar

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xv
SUMMARY	xvii
1. GİRİŞ: MİMARİ MEKANIN BİÇİMLENDİRİLMESİ VE ANLAM BOYUTU İÇİN BİR YAKLAŞIM.....	1
2. MİMARLIKTAKİ BİÇİM ANLAM İLİŞKİSİ : Mekânın Anlamlandırıcısı Olarak Biçim	5
2.1 Mimarlıkta Biçim Anlam İlişkisi Üzerine.....	5
2.2 Biçim ve Anlam İlişkisine Yaklaşımlar	7
2.2.1 Yapısalcılık	8
2.2.1.1 Dilbilim	9
2.2.1.2 Göstergebilim.....	13
2.2.1.3 Art Yapısalcılık.....	17
2.2.2 Fenomenoloji	17
2.2.3 Ontoloji	21
3. MİMARLIK VE ONTOLOJİ: Varlığın Görüngüsü Olarak Mekân.....	23
3.1 Mimarlık ve Ontoloji.....	23
3.2 Antik Dönem	27
3.2.1 Antik dönem varlık tanımı	27
3.2.2 Dünyanın aynası mekân	28
3.2 Modern Ontoloji	34
3.2.1 Modern ontoloji varlık tanımı	35
3.2.2 Estetik yaratı ve mimari mekân	38
4. MİMARLIKTAKİ ONTİK DURUMLAR.....	43
4.1 Bütünsellik	43
4.2 Oluş	48
4.3 Diyalektik	49
5. MİMARLIKTAKİ ONTİK DURUŞLAR	51
5.1 Giriş	51
5.2 Turgut Cansever	51
5.2.1 Genel yaklaşım ve mimari söylem.....	51
5.2.2 Tanımlar ve mekân diyagramları	54
5.2.3 Örneklerin incelenmesi	62
5.3 Tadao Ando	67
5.2.1 Genel yaklaşım ve mimari söylem.....	67
5.2.2 Tanımlar ve mekân diyagramları	72
5.2.3 Örneklerin incelenmesi	87

5.4 Louis I. Kahn	95
5.2.1 Genel yaklaşım ve mimari söylem	95
5.2.2 Tanımlar ve mekân diyagramları	100
5.2.3 Örneklerin incelenmesi	105
6. SONUÇ.....	113
KAYNAKLAR.....	119
ÖZGEÇMİŞ.....	123

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 2.1 : Mimari dilsel öğeler ilişkisi	9
---	---

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 3.1: Asur taburesi (Hvattum M., 2005, Gottfried Semper and the problem of historicism, Cambridge University).....	24
Şekil 3.2: Avusturalya (Hvattum M., 2005, Gottfried Semper and the problem of historicism, Cambridge University).....	25
Şekil 3.3: Karayip kulübesi (Hvattum M., 2005, Gottfried Semper and the problem of historicism, Cambridge University).....	26
Şekil 3.4: Roma tiyatrosu (Vitruvius, Mimarlık üzerine on kitap, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, sy. 120)	30
Şekil 3.5: İnsana benzetmeli sütun yorumları (Zevi B., 1990, Mimariyi görmeyi öğrenmek, Birsen Yayınevi, İstanbul, sy. 76).....	31
Şekil 3.6: Mızrak taşıyan asker (http://www.defineklerim.com/yunan-heykel-sanati-t154.html).....	32
Şekil 3.7: Partheon, Gorham Philips Stevens'in restorasyon çizimi (Roth L., 2002, Mimarlığın öyküsü, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, sy. 286)	32
Şekil 3.8: Modern ontoloji tabakalar düzeni (Nicolai Hartmann'dan uyarlanmıştır, İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi).....	37
Şekil 3.9: Mondrian resmi, Piet Mondrian, 1921 (http://cbio.mskcc.org/~bder/artists/mondrian/mondrian.html).....	41
Şekil 3.10: Schröder Evi, Gerrit Rietveld, 1924 (http://img.photobucket.com/albums/v439/viol/schroeder3.jpg).....	41
Şekil 3.11: Biçim oluşumu ve alımlanma ilişkisine dair bir model (Nicolai Hartmann'dan uyarlanmıştır, İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi).....	37
Şekil 4.1: Ağaç ve köksap, Christopher Alexander (Karatani K., 2006, Metafor Olarak Mimari, Dil, Sayı, Para, Metis Yayınları, İstanbul, sy. 74)	45
Şekil 4.2: Orman, Şeker Ahmet Paşa (http://www.narsanat.com/turkiye-de-guzel-sanatlar-hakkinda-merak-ettileriniz-8/2-seker-ahmet-pasa-orman).....	47
Şekil 5.1: Turgut Cansever Varlık tanımı mekân diyagramı.....	54
Şekil 5.2: Turgut Cansever Bütünsellik tanımı mekân diyagramı.....	59
Şekil 5.3: Ertegün evi (Cansever T., 2007, Düşünce adamı ve mimar, Osmanlı bankası arşiv ve araştırma merkezi, İstanbul, sy. 225)	63
Şekil 5.4: Ertegün evi (Cansever T., 2007. Düşünce adamı ve mimar, Osmanlı bankası arşiv ve araştırma merkezi, İstanbul, sy. 221.....	63
Şekil 5.5: Türk tarih kurumu (Cansever T., 2007. Düşünce adamı ve mimar, Osmanlı bankası arşiv ve araştırma merkezi, İstanbul, sy. 173)	65
Şekil 5.6: Karatepe açık hava müzesi (Cansever T., 2007, Düşünce adamı ve mimar, Osmanlı bankası arşiv ve araştırma merkezi, İstanbul, sy. 93).....	66
Şekil 5.7: Karatepe açık hava müzesi (Cansever T., 2007, Düşünce adamı ve mimar, Osmanlı bankası arşiv ve araştırma merkezi, İstanbul, sy. 91).....	66

Şekil 5.8: Tadao Ando Varlık tanımı mekan diyagramı.....	71
Şekil 5.9: Tadao Ando Bütünsellik tanımı mekan diyagramı.....	76
Şekil 5.10: Tadao Ando Oluş tanımı mekan diyagramı.....	82
Şekil 5.11: Tadao Ando Diyalektik tanımı mekan diyagramı	86
Şekil 5.12: Işık kilisesi (Ando T., 2010, Process and idea, Tokyo : TOTO publication).....	88
Şekil 5.13: Işık kilisesi (Ando T., 2010, Process and idea, Tokyo : TOTO publication).....	89
Şekil 5.14: Işık kilisesi (Ando T., 2010, Process and idea, Tokyo : TOTO publication).....	89
Şekil 5.15: Işık kilisesi (Ando T., 2010, Process and idea, Tokyo : TOTO publication).....	90
Şekil 5.16: Su kilisesi (Ando T., 1996, The colours of light, London : Phaidon public).....	91
Şekil 5.17: Su kilisesi (Ando T., 1996, The colours of light, London : Phaidon public).....	92
Şekil 5.18: Su kilisesi (Ando T., 1996, The colours of light, London : Phaidon public).....	92
Şekil 5.19: Koshino evi (Ando T., 1996, The colours of light, London : Phaidon public).....	93
Şekil 5.20: Koshino evi (Ando T., 1996, The colours of light, London : Phaidon public).....	94
Şekil 5.21: Koshino evi (Ando T., 1996, The colours of light, London : Phaidon public).....	94
Şekil 5.22: Louis I. Kahn Varlık tanımı mekan diyagramı.....	99
Şekil 5.23: Louis I. Kahn Bütünsellik tanımı mekan diyagramı	104
Şekil 5.24: Bangladeş parlamento meclis binası (Gast K, 1998, Louis I. Kahn: The idea of order)	108
Şekil 5.25: Bangladeş parlamento meclis binası (Gast K, 1998, Louis I. Kahn: The idea of order)	108
Şekil 5.26: Bangladeş parlamento meclis binası (Gast K, 1998, Louis I. Kahn: The idea of order)	109
Şekil 5.27: Bangladeş parlamento meclis binası (Gast K, 1998, Louis I. Kahn: The idea of order)	110
Şekil 5.28: Salk biyoloji araştırma enstitüsü (Gast K, 1998, Louis I. Kahn: The idea of order).....	112
Şekil 5.29: Salk biyoloji araştırma enstitüsü (Gast K, 1998, Louis I. Kahn: The idea of order).....	112
Şekil 5.30: Salk biyoloji araştırma enstitüsü (Gast K, 1998, Louis I. Kahn: The idea of order).....	113

MİMARİ MEKÂNIN BİÇİMLENDİRİLMESİ VE ANLAM BOYUTU : ONTOLOJİK YAKLAŞIM

ÖZET

İnsan varlığı dünya üzerinde kendi için bir dünya kurarak maddesel kültürü oluşturmaktadır. Maddesel kültürün oluşumunda biçimlendirme eylemi gerçekleştiren mimarlık, varolan çevreyi yeniden biçimlendirerek mimarlık nesneleri ve çevreler üretmektedir. Mimarlığın en temel uğraşı mimarlık nesnesini biçimlendirmektir. Mimarlık toplumsal, ekonomik, teknolojik boyutlarının ötesinde temelde mekan tasarlama ve mimarlık nesnesini biçimlendirme eylemi gerçekleştirmektedir.

İnsan kültürel ve düşünsel birikimini dünyayı yeniden biçimlendirerek yapılı çevreye aktarmaktadır. Mimarlık nesnesi işlevsel bir yarar nesnesi olmasının ötesinde anlam ve ifade varlığı olarak kabul edilmektedir. Mekan yalnızca ihtiyacı karşılayan bir barınak, fonksiyonel bir kurgu değildir. Yapılı çevrenin bir parçası olan mimarlık nesnesinin biçimlenmesi arka yapı bağlamında gerçekleşmektedir. Arka yapı, insanın anlam dünyasını ifade etmektedir. Dolayısıyla mimarlık nesnesinin biçimi ve anlamı arasında bütünsel bir ilişki bulunmaktadır. Ontolojik yaklaşım bağlamında, biçimi vareden arka yapı -anlam boyutu-, insanın dünyadaki varoluşunun görüngüsü olarak değerlendirilmektedir.

Modern Ontoloji, nesnenin dolayısıyla mimarlık nesnesinin varlığını, real dünyanın parçası olan fiziksel yapı/ön yapı ve irreal dünyayı tanımlayan anlam dünyası/arka yapının bütünlüğü olarak ele almaktadır. Ön yapı; duyulur görülür olarak algıladığımız ve kavradığımız şeyler, maddi dünyadır. Arka yapı; mimarlık nesnesini oluşturan duygu, düşünce ve anlam dünyasıdır. Mimarlık nesnesi, insanın anlam dünyasını ifade eden tinsel katmanın madde ile somutlanmasıdır. Tinsel katman insanın dünyayla ilişkisi, dünyayı yorumlayışı, varlığı tanımlayışı doğrultusunda oluşmaktadır ve yaşantı biçimi, kültür, inanış gibi alanlarda açığa çıkmaktadır. Yaşantıyı, kültürü temsil eden ontik durumlar –varlık tanımları- mimarlığın anlam boyutunu oluşturmaktadır. Mimarlık nesnesinin biçimlendirilmesi ontik durumlar bağlamında gerçekleşmektedir. Biçimin arka yapısını oluşturan bu ontik durumlar; bütünsellik, oluş ve diyalektik olarak tanımlanmaktadır. Varlığın yapısına ilişkin bu durumlar mimari yapı ile insan arasındaki etkileşimde önemlidir. Mimarlık nesnesine anlam boyutu ile yaklaşan üç mimar; Turgut Cansever, Tadao Ando ve Louis I. Kahn, mimari yapılarını biçimlendirirken ontik durumlardan yola çıkarak ifade etmek istedikleri anlamı mekânlarına aktarmışlardır. Bu üç mimar, mimari nesneyi, evrenin görüngüsü olarak ele almaktadır ve varlığın yapısını mimariye aktarmaktadır. Sonuçta, varoluşsal özellikler gözetilerek biçimlenen mimarlık nesnesi insanın anlamsal dünyasının somut temsili olarak varolmaktadır.

THE SEARCH FOR FORM IN ARCHITECTURAL SPACE AND THE SEMANTIC DIMENSION: AN ONTOLOGICAL APPROACH

SUMMARY

Architecture performs action of ‘constructing’ within an existing environment for human beings to adapt to nature. Man establishes his own order which represents his semantic and symbolic world, satisfying physical and psychological needs on the built environment. Architecture contributes to the formation of material culture by re-shaping the existing environment; the basic practice of architecture is to shape the object of architecture. Beyond the social, economic, technologic dimensions; architecture basically realizes the actions that designing space and forming the object of architecture. The order that human being has created for himself, represents the embodiment of the existence of human being and his semantic world.

Architecture is the practice of translating the cultural and intellectual accumulation of the human being to built form. While reshaped architectural environments are produced within a continuity, the semantic dimension is the origin of this reshaping; meaning, this semantic is the source of those questions which form the background of architectural formation; how form appears and how it is constructed. Since Antiquity, the object of architecture has been acknowledged as an object of feelings and expression, beyond functional interest. Space is not just a functional montage of architectonic elements and a shelter that responds to the needs of people. In architecture, intellectual and semantic dimensions are as important as the functional dimension. The architect designs different meanings via his creations. The shape of the physical structure derives from meanings. Accordingly there is a holistic relation between form and meaning in architecture.

There are different paradigms that approach the relation between form and meaning in architecture differently. The relation between form and meaning here is evaluated according to object and subject relations. These approaches investigated within the study are as follows;

- Structuralism
 - Linguistics
 - Semiotics
- Phenomenology
- Ontology

Linguistics interprets the search for form in architecture as language. Here, designing space means a system that belongs to social communication and a linguistic formation. Within the framework of semiotics, objects and cultural forms are evaluated in terms of communicational value and as having a connotation. Architectural object is similarly considered as a text that contains and transfers meaning and which represents social and cultural layers. According to structuralism, the shaping of the object is a system that is developed by internal rules belonging to the elements of that shape. In phenomenological approach, experience is emphasized. Phenomenology considers architectural form as an experience of the environment and the essential values of architecture are questioned.

When approaching ontologically, all that which is created and formed are evaluated as existences. The relation between form and meaning is established on the value assigned to the object, the subject's value of judgment concerning the object, and the integrity between the object and the subject.

Human being describes universe and defining the entity towards the relation with world, perception of the universe and interpretation of the world. Human transfers the description of himself in the world and the definition of his existence to the world that he set up for himself. Definitions of existence and interpretations of the universe together define the human's unreal world. Unreal world's structure is transferred to the real for the establishment of a tangible order.

According to ontology, definitions of the universe that man has produced concerning the universe, make up the foundation of the tangible world. According to Modern ontology, the object and architectural object are both a part of the real world and contain the unreal, abstract area of entity as well. So, the architectural object consists of two structures. Apparent-structure is the material world that we perceive and realize it as the sensible and visible. The hidden/underlying-structure contains the world of emotions, thoughts and meanings that creates the architectural object. The object is created by means of the embodiment of the unreal structure –which is nonexistent before- though substance. There is an unreal, abstract dimension behind architectural form. This invisible, unreal dimension expresses a spiritual layer. The spiritual layer is evaluated as the world of meaning and culture, which belongs to humanity. The architectural object is formed when the spiritual layer becomes visible through content. The physical structure of the architectural object comprises this process.

The spirit consists of characteristics such as personality, belief and consciousness that separates human from other existences. The spiritual layer contains cultural, social, historical values and intellectual accumulation and the life style of the human being. The spiritual world is an invisible, semantic world of the human. Architectural object that evaluated as embodiment of spirit associated with belief style, culture and life style of human.

Existential qualities of man and properties that make up the spiritual layer are dynamics that constitute the form of the architectural object and the underlying structure of physical form. Formal properties of the architectural object that carry life, involve ontic situations. Ontic situations determine meaning world of human. These situations on the structure of entity -definitions- are important for interaction between architectural buildings and human.

Ontic situations that constitute unreal back structure of form are:

- Holism
- Formation
- Dialectic

According to holism, the whole universe is an entity and all factors composing existence are in integrity. Human, natural environment, built environment-past, present, future- individual, collective are a whole. Existence constitutes integrity through the sum of the parts with different identities. Architectural objects are formed within this integrity. Existence is a sign that shows constant change and that a transformation is happening. Universe is continuously in a state of flow and exposed to change. In architecture, the reflection of the situation of being expresses differentiation and independence. The space that changes from one subject to the other and allows differentiations, refer to definition formation. Dialectics which identifies another situation, represents coexistence of contrasts. Everything in universe exists with its. Its contradicting part. Forms that coexisted contrast contain contradictions and creates a heterogeneous formations. Therefore, dynamic, mobile formations are realized in architecture.

Architects who are thought to consider a semantic dimension in architecture; Turgut Cansever, Tadao Ando and Louis I. Kahn have included ontic situations while creating their architectural works. These architects have approached architecture within an ontological context. Works and discourses of these architects emphasize the semantic dimension. Cansever is an architect who is a representative of the Islamic culture and describes human structure and existence within the context of this culture. He created his works based on the existential structure of human. Ando believes the world and humanity are existed in the framework described by Zen Buddhism faith and Eastern culture. Ando tries to establish the world of this faith in his architectural building. Kahn represented the Western culture, but also influenced by different traditions and philosophies. Kahn tried to establish order of the invisible world of human too.

1. GİRİŞ: MİMARİ MEKÂNIN BİÇİMLENDİRİLMESİ VE ANLAM BOYUTU İÇİN ONTOLOJİK BİR YAKLAŞIM

Mimarlık, insanın çevreye uyum sağlaması için varolan çevrede inşa etme, biçimlendirme eylemiyle yeniden üretim, yeniden biçimleniş gerçekleştirir. Mimarlığın en temel uğraşı mekânı –mimarlık nesnesini- biçimlendirmektir. İnsanlar dünyada var olduklarından itibaren ilk barınakla başlayarak doğal çevre üzerinde kendileri için bir çevre inşa etmişlerdir. İnşa edilen bu yapı çevre, insanla ve insanın yaşantısıyla ilişkili bağlamda evrilerek sürekli değişim, dönüşüm geçirir, yeniden biçimlenir ve insanın evrende kendisi için kurduğu maddesel kültürü oluşturur. Mimari biçimleniş eylemi aracılığıyla oluşan maddesel kültür, insan varlığının dünyadaki varoluşunun somutlanmasını ve anlam katmanını temsil eder. Çalışmanın amacı mimarlık nesnesinin biçimlenişinin soyut arka yapısını, anlam boyutu çerçevesinde; insanın evren tanımı, varlık tanımı ve dünyadaki varoluşunun görüngüsü bağlamında incelemektir. Bu doğrultuda mimarlığa, insan ve insan yaratılarından oluşan maddesel ve kurgusal sürekliliği içeren evrende, biçimler aracılığı ile temsil oluşturma faaliyeti olarak bakılabilir.

Mimarlık toplumsal, ekonomik, teknolojik boyutlarının ötesinde temelde mekân tasarlama ve mimarlık nesnesini biçimlendirme eylemi gerçekleştirir. Yeryüzü ve yapı çevre üzerinde insanların fiziksel, psikolojik ihtiyaçlarını karşıladıkları, sembolik, anlamsal dünyalarını yansıttıkları ve insanların kendilerini ve dünyayla ilişkilerini yeniden tanımlamalarıyla bir süreklilik içinde değişen, gelişen nesnel çevrede mimarlık eylemi gerçekleşir. Mimarlığın nesnel çevreyi yeniden inşa ederek tarih boyunca oluşturduğu maddesel kültür, insanın doğal çevre üzerinde kendi için kurduğu ve dünya tanımını, evreni yorumlayışını, dünya üzerinde kendini tanımlayış biçimini aktardığı evrendir. İnsanın doğal çevre üzerinde yapıp ettiklerinden oluşan maddesel evren, insan varlığının ‘tinsel dünya’sını ifade eder ve tinsel katmanın maddede görünür hale gelmesiyle, somutlanmasıyla oluşur. Tin, insan varlığını diğer varlıklardan ayıran kişilik, bilinç, inanış gibi özelliklerden oluşur. İnsandaki bu özellikler yoluyla var olan ‘tinsel katman’ ; insanın evren görüşünü, varlık tanımını, yaşantı biçimini, kültürünü ve dolayısıyla insanoğlunun dünya ile kurduğu ilişkiyi

belirler. Tinsel katmanı oluşturan özellikler ve insanın varlıksal durumları, mimarlık nesnesinin biçimini, fiziksel biçimlenmenin arka yapısını oluşturan dinamiklerdir.

Ontik bütünlük içinde, insan varlığının tinsel katmanının, varoluşunun görüngüsü olarak tanımlanan mimari biçimlenme; anlam boyutunu, insanın evren ve varlık tanımından oluşan dünya ile kurduğu ilişki, kendini tanımladığı kültür ve yaşantı ile kazanır. Mimarlık, insanın dünyadaki varoluşunu gerçekleştirdiği mekân-yapı-çevreler oluşturur. Her toplumun, her dönemin ve her bireyin ürettiği nesnel çevreler kendi varlığını temsil eder.

Mimarlık nesnesi, özneye ait soyut, duyusal, anlamsal bir takım özelliklerin maddeleşmesi ile ifade kazanır. İnsan varlığının soyut anlam tabakasının ifadesi ile somut yapı elemanları biçimlenir ve tinsel fiziksel karşılığı olarak nesne oluşur. Evren ve varlık tanımına, varlığın yapısına, yaşantısına ve duygularına ilişkin veriler mimarlığa ait arka yapıyı, anlam boyutunu oluşturur. Bu doğrultuda somut nesneyi meydana getiren arka yapı, mekân geometrisi, malzeme ve yaşantıyı ifade eden fonksiyonel kurgunun oluşturduğu düzen anlayışı aracılığı ile mimari mekânı biçimlendirir. Geometri, malzeme, fonksiyonların ruhu mimarinin ve dolayısıyla insan varlığının doğa ile ilişkisini, nesnenin var olan çevre-topoğrafya ile ilişkisini, mekânda geçen yaşantıyı, geçmişle kurduğu bağı ve insan varlığının bireysel ve toplumsal durumunu belirleyen dinamiklerdir.

Var olan doğal çevre üzerinde kurulan, geçmiş ve gelecek ile süreklilik ilişkisi içinde insan varlığının yaşantısını taşıyan mimari yapının biçimsel özellikleri, bazı varlıksal durumları ortaya koyar. Varlığın yapısına ilişkin bu durumlar –tanımlamalar-mimarlık aracılığı ile kendi evrenini kuran insanın çevre ve yapı ile ilişkisinde, etkileşiminde önemlidir. Varlık tanımlarından bir tanesi oluş halinde olma durumudur. Varlığın oluş halinde tanımlanması sürekli değişim, dönüşüm gerçekleştirdiğinin bir göstergesidir. Belli sınırlamalara tabi tutulmayan, mutlak yönlendirici kurallarla belirlenmeyen, kendi özünde oluş halinde olan insan varlığı için boşluk düşüncesi ile biçimlenen mekân, farklılaşmalara izin vererek insanın içsel dünyasını gerçekleştirebilmesine yol açar ve varlık ile ilişki kurabilir. Bu doğrultuda öznenin mekânı algılayış biçimi ve mekânı algılama biçiminin öznenin özneye

değişim göstermesi mimarlık nesnesinin sınırsız olması ve değişime izin vermesiyle ilişkilidir.

Varlığın bütünselliği tanımına göre varlığı oluşturan tüm etmenlerin bütünlük içinde olduğu, tüm evrenin bir bütün olduğu kabul edilir. İnsan, doğal çevre, yapılmaddesel çevre – geçmiş, şimdi ve gelecek – birey, kolektif bir bütündür. Varlık, her birinin kendi içinde farklı kimliğinin olduğu parçaların toplamıyla bir bütünlük oluşturur. Mimari nesneler bu bütünlük içinde oluşur. Her mimari mekân ayrı ayrı bir öz içerir ancak tarihsel, çevresel ve toplumsal bağlamda bir bütünün içindedir. Bu etkenlerle yapının doğayla, topoğrafyayla, tarihle ve kolektivite ile ilişki kurma biçimi belirlenir.

Çalışmanın yönteminde, mimari biçimlenmeyi tinsel ve anlamsal bir ifade aracı olarak kullanan, eserlerini yaratırken evreni ve insanı tanımladıkları varoluşsal boyuttan yola çıkan üç mimar: Turgut Cansever, Tadao Ando ve Louis I. Kahn'ın mekân oluşturma biçimleri incelenecektir. 'Sanat eseri, varlık-kainat tasavvurunun yapılarına yansımasıdır.' söylemiyle mimarlığını uygulayan Turgut Cansever'in, '...formların ardında gizlenen duygu ve düşünce tarzına hayat vermeye çalışıyorum.' söylemiyle mekâna hâkim kılmak istediği anlamı biçim, mekân plastiği ile ortaya koyan Tadao Ando'nun ve 'Tuğla, bir şey olmak ister.' söylemiyle mimari düzeni kuran Louis I. Kahn'ın kurgulamak istedikleri anlamı ve varoluşu mekâna nasıl yansıttıkları ele alınacaktır.

Mimarlık eylemi insan varlığının anlamsal arka yapısının mimarlık nesnesi üretmesidir. Anlamsal boyutunu insanın varoluşsal yapısına göre belirleyen bir anlayışla gerçekleşen mimarlık nesnesi, insan ve dünya ile belirli birtakım ilişkiler kurar. Böyle bir bilinçle oluşan mimari çevre insan varlığının doğayla, insanlarla, kültürle ve evrenle ilişki kurmasını sağlar ve insan varlığına bilinç kazandırır. İnsanların uyum sağlayabildiği, evrenle bütünlük kurabildiği ve bilinç kazandığı bir çevrede, insan varlığı dünya ve kendi varlığı ile yüzleşerek dünyaya açılabilir. Mimarlık, insan varlığının, sonsuzluğun yansımasında dünyadaki varoluşunu açığa çıkarmasında etkilidir.

2. MİMARLIKTAKİ BİÇİM ANLAM İLİŞKİSİ: Mekânın Anlamlandırıcısı Olarak Biçim

2.1 Mimarlıkta Biçim ve Anlam İlişkisi Üzerine

Yapılı çevreyi yaratan mimarlık eylemi farklı boyutlarıyla ele alınabilir. Mimarlık aracılığıyla oluşan ve yaşantının sürdürüldüğü yapılı çevre insana ait, dünyaya ait birçok olguyu bünyesinde barındırır. Teknolojik, ekonomik, sosyolojik boyutlarıyla değerlendirilebilen mimarlık, tüm bu boyutların ötesinde yapılı çevreyi biçimlendirerek, mekân –mimarlık nesnesi- yaratma eylemiyle ayırt edilir. Mimari eseri yaratan tasarımcı açısından mimarlığı özgül kılan şey, mimarinin ifade aracı olan biçimi oluşturmaktır. Dolayısıyla mimarlığın temel faaliyeti mekânın biçimlendirilmesi eylemi olarak kabul edilebilir.

İnsanoğlu, varoluşundan itibaren kültürel ve düşünsel birikimini mimarlık eylemiyle dünyayı yeniden biçimlendirerek nesnel çevreye aktarmıştır. İnsan, birikimini aktardığı varolan nesnel çevre ile ilişki kurar ve bu dünyayı anlar. Dünyanın yeniden biçimlendirilmesi için, varolan çevredeki biçimlerin oluşum mantığının ve biçimlenmenin ardındaki yapının kavranması önemlidir. Yapılı çevrenin bir parçası olan mimarlık nesnesi üretilirken, yapının nasıl oluştuğu, tasarlandığı, oluşan biçimin nasıl ortaya çıktığı sorusunun kökeninde biçimlenmenin arka yapısı vardır.

Mimar, mekânı tasarlarken yapıyı oluşturan bileşenleri, malzemeleri şekillendirerek, fiziksel bir yapı oluşturur. Fiziksel yapıyı tasarlarken bir takım parametrelerden - biçimin arka yapısı- yola çıkar ve bu parametreler doğrultusunda mimari ürünün biçimlenişini gerçekleştirir. Yücel'in 'mimarlıkta biçim'i konu alan çalışmasında belirttiği gibi, insanlar çağlar boyunca biçimlendirme eylemini gerçekleştirirken temel prensipler aramışlar, neye göre ve nasıl biçim oluşturulması gerektiğini sorgulamışlardır. İdeal biçimler bulunmaya çalışılarak yeryüzünün biçimlenme kuralları belirlenmeye çalışılmıştır (Yücel, 1981). Ancak insanın inşa edip hayatını sürdürdüğü nesnel çevre, çağlar değiştikçe, kültürden kültüre, coğrafyalara göre

farklı olarak şekillenir. Ekonomik girdiler, insanların değişen ihtiyaçları ve yaşam tarzları, teknolojik gelişmeler, zamanla ve coğrafyayla değişen doğa gibi birçok etmen mimarlık nesnelerinin oluşumunda belirleyici olarak rol oynar. Bu parametreler, tasarımın bileşenleri olarak yapının biçimlenmesini belirleyen arka yapıyı, mimarlık nesnesinin içeriğini oluşturur. Mimarinin temel faaliyeti olan biçimlendirme eylemi bir arka yapı bağlamında gerçekleşir.

Biçimi var eden arka yapının farklı dinamiklerden oluştuğu belirtilmişti. Modernizm boyunca biçimin belirleyicisi içerik için, 'işlev' olgusu baskın hale gelmiş ve mimarlıkta biçim-işlev tartışmaları gündemde olmuştur. Ancak ilk çağlardan itibaren mimarlık nesnesinin işlevsel bir yarar nesnesi olmasının ötesinde anlam ve ifade varlığı olduğu, mimarlığın anlamsal boyuta sahip olduğu gözlenmektedir. Mekân, ihtiyacı karşılayan bir barınak, insanın pratik eylem bağıntılarına göre oluşan fonksiyonel kurgu olmasının yanında insanla kurduğu ilişki gözetilerek anlam varlığı olarak biçimlenir. Mimari mekânda işlevin, yarar boyutunun yanı sıra düşünsel, anlamsal boyutun önemi vardır. Mimarlık tarihi boyunca aynı işlevlere sahip yapıların farklı biçimlenme özellikleri gösterme sebepleri, farklı anlamsal kimliklere sahip olmaları ve kullanıcıları ile aidiyet kurma çeşitliliği mimari eserin bir anlam boyutunun olmasından kaynaklanır. S. Aydınlı'nın "Mimarlıkta Estetik Değerler" adlı çalışmasında belirttiği mimarlığın varoluş nedeni ve özyapısı konusunda görüşlerine göre; mimarlık, somut yapısı içinde duyguların, izlenimlerin canlandığı, böylece ruh kazandığı bir sanat dalıdır (Aydınli, 1993). Mimarlık, estetik, kültürel boyutlarıyla, kullanıcısının değerleriyle ilişki içinde ele alınarak mekânı oluşturur. Mekânın anlam boyutu, çevredeki ölçülemeyen değerlerin somutlaştırılarak fiziki mekâna dönüşmesini sağlayan, mekâna ifadesini yükleyen niteliktir. Mimar, yarattığı eserlerle çeşitli anlamları kurgular ve eseri biçimlendirerek meydana getirdiği fiziksel yapı anlamları barındırır ve ifade eder. Dolayısıyla mimarlık nesnesinin biçimi ve anlamı arasında birbirini gerektiren, bütünsel bir ilişki olduğu görülür.

2.2. Biçim ve Anlam İlişkisine Yaklaşımlar

Biçim ve anlam arasındaki ilişkiye çeşitli dinamiklerle yaklaşan farklı paradigmlar bulunmaktadır. Biçim anlam ilişkisi, biçimin taşıyıcısı nesne ve nesnenin biçimini algılayan, anlamlandıran özne arasındaki etkileşimden yola çıkarak ele alınır. Çalışmanın bu bölümünde, mimarlık nesnesinin biçimlendirilmesi ve oluşan biçimin barındırdığı, yansıttığı anlam boyutu, biçim anlam ilişkisine yaklaşımlar bağlamında ele alınmaktadır ve bu yaklaşımların mimarlığa katkı sağlayan yansımaları değerlendirilmektedir.

Biçim anlam ilişkisine yaklaşımlar, temelde özne-nesne ilişkisine dayalı gelişir. Anlam boyutuna nesne odaklı yaklaşan paradigmalarda nesne, sabit ilişkilerden kurulu, bitmiş bir ürün olarak kabul edilir. Biçimin oluşumu ve değerlendirilmesi, ürünün kurgusuna yönelik, yapısal ilişkilere dayalı çalışmalarla ele alınır. Özne ile nesneyi bir bütün kabul ederek özne odaklı yaklaşan paradigmlar, biçim ve yansıttığı anlamı özne ile nesnenin diyaloguna dayalı, insanın yaşantısı, deneyimleri bağlamında değerlendirirler.

Çalışma bu kısmında biçim anlam ilişkisinde çeşitli yaklaşımlar ele alınmıştır. Biçime nesne odaklı bakan yapısalcı yaklaşım incelenmiştir. Yapısalcılık adı altında, dilbilimsel, göstergebilimsel ve art yapısalcı yaklaşımın anlamsal boyuta ait ürettiği kavramlarla nesnenin, mimarlık nesnesinin biçimlendirilmesi incelenmektedir. Dilbilimsel yaklaşım, mimarlığın oluşturduğu biçimlenmeyi dil olarak değerlendirir ve mekânın kurgulanmasını toplumsal iletişime ait bir sistem ve dilsel bir ifade oluşumu olarak ele alır. Göstergebilim bağlamında nesneler ve kültür biçimleri, iletişim değeri ve anlam taşıması yönünden değerlendirilir. Mimarlık nesnesi anlam barındıran ve ileten bir metindir ve kültürel, toplumsal, tarihsel anlam katmanlarını yansıtır. İnsan, mimari biçimin taşıdığı mesajları, kodları çözümleyerek nesnenin anlamlarına ulaşır. Art yapısalcı (yapıbozucu) yaklaşım, yapısalcı yaklaşımın biçimde öngördüğü belirli kurallara göre sınırlanan, merkezi anlam üretimi ve yorumu yerine, göreceliliğe, çelişkilere dayalı anlam üretmeyi benimser. Yapıbozucu yaklaşıma göre bir metin, parçalamaya yönelik, tutarsızlıklar, çelişkiler, çok

anamlılık gözetilerek okunmalıdır. Mimarlık nesnesinin biçimi kompozisyon, düzen gibi ilkelere karşı, insan varlığının karmaşıklığını ifade edecek şekilde anlamlandırılır.

Öznenin deneyiminin ağırlık kazandığı fenomenolojik (görüngübilimsel) yaklaşımda mimari biçim, duyum, algı ve deneyim kavramlarıyla değerlendirilir. Mimari ürünün nesnel biçimlenme özelliklerinden ziyade, nesne ve özne bütün olarak ele alınır ve özsel değerler sorgulanır. Işık, gölge, ses, malzeme gibi ögeler öznenin mekânı algılamasında, yaşadığı deneyim ve duygulanımında etkindir. Fenomenolojik yaklaşıma göre mimari biçimin anlamı öznenen özneye değişim gösterir.

Ontolojik yaklaşım ise özne ile nesneyi bir bütün olarak değerlendiren, biçim anlam ilişkisine nesnenin değeri ve öznenin nesneye dair değer yargısını, özne-nesne bütünlüğü üzerine kuran anlayıştır. Ontolojik yaklaşım, yaratılan, biçimlendirilen nesneleri birer varlık, varolan olarak ele alır ve varolanı bütünsel olarak değerlendirir. Özne, nesne, nesnenin değeri, tüm evren bir bütündür. Evren çeşitli varlık tabakalarından ve düzenlerinden oluşur ve bu tabakalar bir bütün olarak değerlendirilir. Mimari biçimlenme sonucu oluşan maddi, fiziksel çevre insan varlığının soyut, irreal yapısının somutlaşmasıdır. Mimarlık nesnesi, insan tarafından biçimlendirilen bir sanat eseridir ve anlamını insanın yaşantısı, kültürü ve nesnenin sanat değeri bağlamında kazanır.

2.2.1. Yapısalcılık

Yapısalcı yaklaşım, biçim ve anlam arasındaki ilişkiyi nesne odaklı olarak ele alır. Yapısalcılığa göre nesnenin biçimi, biçimi oluşturan ögelerin dıştan bağımsız, kendi iç kurallarının oluşturduğu bir sistemdir. Yapı, kendi iç kuralları çerçevesinde kendi kendine işleyen biçimler sistemidir. Bu görüşe göre, anlam boyutu nesneden kaynaklıdır ve anlam, değer nesnenin biçiminde bulunur. Özne, nesneyi çözümleyerek nesnenin biçiminde mevcut olarak kabul edilen anlama ulaşır.

Yapısalcı yaklaşım, biçimin anlamlandırılmasında özne ve nesneyi iki bağımsız taraf olarak değerlendirmektedir. Nesne, öznenen bağımsız kendi iç ögeleriyle bütünsel bir

yapı –biçimler sistemi- oluşturur. Yapıyı oluşturan iç öğelerin kendi içinde bir araya gelme kuralları yapının biçimlenme sistemini meydana getirir. Dış veriler, değişkenlikler dikkate alınmaksızın, biçimi oluşturan ana sistem, öngörülen kurallara göre merkezi, nesnel bir anlama karşılık gelmektedir.

Yapısalcılık çerçevesinde mimarlık nesnesi, biçimsel öğelerin yapısal ilişkilerine, dizilimlerine göre kurgulanan bir ‘yapı’ olarak değerlendirilir. Mimari yapının biçimi, mekânsal kodlarla kurulan, kurguya yönelik bir takım ilişkiler doğrultusunda bütünsel bir sistem oluşturur. Bu yaklaşımla mimarlık nesnesinin biçimi ve anlamı arasındaki ilişki, dış etkilerden bağımsız olarak nesnenin yapısında temellenir. Yapısalcılık görüşünde vurgulanan nokta, mimarlık nesnesinin kendi içsel öğelerinin bağlantılarına göre biçimlendirilerek, dış etkenlerden bağımsız, kendi kendine bütünsel bir sistem oluşturmastır. Mimari yapı, kurulumu sırasında öngörülmüş anlamları bünyesinde barındırır ve anlamlandırma dış etkilerden bağımsızdır. Özne, mimarlık nesnesinde bulunan kodları çözümleyerek anlamlara ulaşır.

Çalışmanın bu bölümünde, yapısalcı yaklaşım kapsamında dilbilimsel yaklaşım, göstergebilimsel yaklaşım ve art yapısalcı yaklaşım ve bu yaklaşımların nesnenin biçimlendirilmesine, biçim anlam ilişkisine ait yansımaları değerlendirilmiştir.

2.2.1.1. Dilbilim

Varlık, düşüncelerinin, duygularının dışavurumunu, kendini diğerlerine açma edimini ve anlam dünyasını ifade etmeyi dil aracılığıyla gerçekleştirir. Dünya üzerinde iletişimi sağlayan dil, işaretlerden oluşan bir dizgedir ve insanlar arasında ve insan-dünya arasında anlam iletimi sağlar. Dilbilimsel yaklaşımla, yani mimarlığı dil olarak ele aldığımızda, mimarlık nesnesinin iletişim yönünü vurgulamış oluruz. Mimarlık nesnesinin biçimlendirilmesi, gösterge birimlerinden oluşan dilsel bir yapı oluşturma eylemi olarak kabul edilir ve oluşan biçim (dizge) anlam iletimi sağlar. Dil olarak mimarlık -mimarlığın dili- , biçimi ve mimari biçimi, ilettiği anlam ve ifade boyutu ile bir iletişim aracı olarak değerlendirilir.

20. yüzyılda, yapısal dilbilimin kurucusu Saussure (1916), dil çalışmalarını bilimsel bir çerçeveye oturtmuştur. Saussure, dili bir biçim ve işaretler sistemi olarak tanımlar. Bu yapısal dilbilim anlayışına göre dil, işaret birimleri olarak değerlendirilen öğelerden oluşan ve öğelerin birbirleriyle ilişkisine göre kurulan sistemli bir dizgedir. Dilsel yapı, Saussure'ün gösterge olarak tanımladığı işaret birimleriyle ve bu birimlerin arasındaki bağıntıyla biçimlenir (Rıfat, 2005). Dolayısıyla yapının biçimi, dıştan bağımsız iç öğelerin ilişkisiyle tariflenir ve biçim yapının dilini oluşturur. Resimde, renk, doku kompozisyonu ile oluşan biçim, edebiyatta, sözcüklerle oluşan anlatının biçimi, mimarlıkta, yapı elemanlarının kompozisyonu ile oluşan biçim, yapının dilini oluşturur.

Dilbilimsel yaklaşım çerçevesinde mimarlığı bir dil olarak ele aldığımızda, dilin dizgesini oluşturan öğeler ve oluşum düzeni ile mimarlık nesnesinin elemanları ve biçimleniş sistemi arasında paralellik kurulabilir. Castex-Paneileri'nin (1972), yaptığı çalışmalarda dilsel öğeler ve mimari elemanların sınıflandırılmasındaki benzerlik ortaya konulur (Yücel, 1981). Castex ve Paneieri bu doğrultuda bir tablo hazırlarlar ve bu tabloya göre; dili oluşturan bileşenlere –ses, söz, cümle, anlatı- , mimari yapının bileşenleri –malzeme, mekân, bina, mimari bütün- karşılık gelir ve bu bileşenler belirli kurallarla birleşerek bütün sistemi oluşturur.

DİL	KURALLAR	MİMARLIK
Anlatı (Bölüm, Paragraf)	Retorik / Kompozisyon Sentaks Morfoloji Sesbilim / Yapım Titreşim	Mimari bütünler
Cümle (Cümlecik)		Bina (Bina parçaları)
Söz birimi (Monem)		Mekân birimleri
Ses birimi (Fonem)		Mimari bileşen
Ses titreşimi		Malzeme

Çizelge 2.1: Mimari dilsel öğeler ilişkisi (Yücel, 1981).

Dilbilim için, Saussure tarafından bazı ilkeler ortaya konmuştur. Bu ilkeler aracılığıyla dilin yapısı tanımlanır. Bu ilkelerden bir tanesi;

- Dil, göstergelerden oluşan bir dizgedir.

Saussure'e göre dil, gösterge olarak adlandırılan birimlerden oluşur. Gösterge, 'gösterilen' ve 'gösteren' kavramlarını birleştirir. Saussure, gösterileni 'kavram' olarak, göstereni de 'işitim imgesi' olarak tarifler (Rıfat, 2005). Gösterilen, gösterenin belirttiği kavramdır, düşüncedir, ifade edilendir, gösteren ise nesnel varlığın kendisi değil işitim imgesidir, ifade edendir. Bu iki bağlantısal ögenin birleşimi ile gösterge oluşur. Mimarlık nesnesini oluşturan biçimsel elemanlar mimari göstergelerdir. Her mimari gösterge, gösterilen ve gösteren ögelerinin birleşimiyle oluşur. Jenks (1980), mimari göstergeye ait belirlemeler yapmıştır ve mimari gösterenleri renk, koku, doku, form gibi anlatımsal kodlarla, gösterilenleri hedeflenen anlam, işlevler, yaşama biçimi gibi içeriksel kodlarla gruplamıştır (Jenks, 1980). Anlatımsal ve içeriksel kodlar birleşerek mimari bütünü oluşturan göstergeleri meydana getirmektedir.

$$\text{Gösterge} = \frac{\text{Kavram (Gösterilen)}}{\text{İşitim imgesi (Gösteren)}}$$

Dilsel yapıyı oluşturan göstergeler arasında iki tür ilişki vardır. Aynı anda bir arada bulunan ögelerin birbirine bağlanmasıyla çizgisel olarak oluşan dizgedeki elemanlar, dizimsel (sentagmatik) ilişki içindedir ve dizisel düzlemi oluştururlar. Çağrışımsal (paradigmatik) ilişki ise aralarında ortak bir yan bulunan ve aynı anda bir arada bulunamayan ögelerin ilişkisidir ve bu ögeler çağrışımlar düzlemi oluştururlar (Rıfat, 2005).

Roland Barthes, moda, yiyecek, mimarlık gibi birçok alanın dilsel yapısında sentagmatik ve paradigmatik düzlemlerin gözlemlenebileceğini söyler. Mimarlık için, bir yapıda, yapının bütünü içinde ayrıntıların birbirine bağlanması dizimsel düzlemi, yapıdaki ögelerden birinin üslup bakımından gösterdiği çeşitlilik –değişik

dam, balkon, giriş biçimleri- dizgesel (paradigmatik) düzlemi gösterir. (Barthes, 1993)

Saussure ile temelleri atılan yapısal dilbilim, çeşitli dilbilim okulları tarafından ele alınmış ve geliştirilmiştir. Prag dilbilim okulunda, ‘işlevsel dilbilim’ incelenmiştir ve dilin bildirişim işlevi üzerine çalışmalar yapılmıştır (Rıfat, 2005). İşlevsel dilbilimde ögeler (gösterge) arasında ilişkiler ve dizilim kuralları incelenir. Dilsel yapıyı oluşturan işlevsel birimler, göstergeler çözümlenir, göstergelerin diğer göstergeler ile kurduğu ilişkiler işlevsel açıdan değerlendirilir.

Kopenhag dilbilim okulu ise dili mantıksal ve matematiksel kurallar bağlamında ele almıştır. Kopenhag okulundaki dilbilimcilerden Hjelmslev (1957), dili incelerken dilcebiri yöntemini kullanarak görünüşteki çeşitliliğin altında yatan değişmez, ortak özellikleri ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Tümdengelimli bu mantıksal kuramla metnin temelinde yatan dizge araştırılır. Hjelmslev’in tümdengelimli yöntemiyle dilsel yapının biçimini çözümlmek matematikseldir ve ‘üst dil’ niteliğindedir. (Rıfat, 2005)

Amerikan dilbilim okulunda ‘Amerikan Yapısalcılığı’ üzerine çalışmalar yapılmıştır ve bu okul yapıyı ögelerin dağılımına göre incelemiştir. Amerikan yapısalcılığı anlayışını geliştiren Chomsky (1955), bu anlayışla ‘sentaks’ yapılarını ele alır. Yücel’in de belirttiği gibi, Chomsky, sentaks yapısı ile her dildeki cümlelerin birkaç ana biçime indirgenebileceğini ve bu birkaç ana biçimin dönüşümü yoluyla cümleler üretilebileceğini savunur (Yücel,1981). Chomsky’nin üretici dönüşümsel dilbilgisi kurallarına göre, cümleleri değil soyut yapıları üreten dizimsel kurallar ile yeni yapılara ulaşılmalıdır (Rıfat, 2005). Böylece biçimi oluşturan temel iskelet yapılar belirlenir ve temel yapıya diğer ögeler eklenerek yeni biçimler oluşturulabilmektedir.

Mimari yapıda ‘mekân sentaksı’ nı ele aldığımızda; Yücel’in (1981) deyiimiyle, “insan eliyle oluşmuş mekânsal örgütlenmenin temel modeli” çıkartılabilir. Yücel, “biçim ve mekânın dilsel yorumu” adlı çalışmasında mekânın sentaktik çözümlemesini yapan çalışmaları inceler. Bu çalışmalardaki ‘Fransız Sentaks Grubu’na ait analizlerde mekânın asıl içeriği, kendi biçimsel kuruluşudur. Bu kuruluş sınırlı sayıda bileşenden hareket ederek karmaşık bütünlerin tanımlanabileceğini

öngörür. Chomsky'nin belirttiği yapının temelini oluşturan ana biçimler burada kütle, yüzey, mekân gibi yapı bileşenleridir. Mimari biçim, bu ana elemanlardan belli kurallar doğrultusunda türetilerek karmaşık mekân örgütlenmelerine ulaşılır. (Yücel, 1981)

Dilbilimsel yaklaşımın geliştirdiği anlayışlar doğrultusunda, 'yapısalcılık' adı altında geliştirilen düşünce sistemi, nesnenin kurgusuna yönelik çalışmalar yapar. Yapısalcılığa göre dil içindeki kurgu ön plana çıkar ve incelenen yapı iç bağıntılardan oluşan sistemin eşzamanlı çözümlemesiyle ele alınır. Çözümlemenin amacı değişik bütünlükler içinde aynı yapıyı ortaya çıkarmaktır.

Yapısalcılığın temel öngörülleri şu şekilde açıklanabilir;

- Bir yapı kendine yeterlidir ve yapıyı kavramak için yabancı ögeler gerekmez. (Piaget, 1972)
- Tüm yapılar tarafından bütünsellik, dönüşüm özellikleri taşınır. Yapı, bütünseldir. (Piaget, 1972)
- Bütünü oluşturan bileşenler, belli iç yasalara bağlı olarak ilişki içindedirler. Ve bu bileşenlerin birleşimiyle oluşan yapı bir yığılma ya da birikimden farklı anlam taşır.
- Yapısalcı çözümlemede amaç derin yapıda yatan anlamı bulmaktır. (Yücel, 1981)

2.2.1.2. Göstergebilim

Mimarlık yoluyla oluşan yapılı çevre, insanın ihtiyaçlarını karşılayan işlevsel bir barınaktan öte zaman içinde ve kültürel olarak biriken anlam katmanlarının taşıyıcısıdır. Mimarlık nesnesi, kültürel birikimleri ve toplumsal hafızayı taşıyan ve yansıtan yönüyle insanlar arasında ve insan-dünya arasında etkileşimi sağlar. Burada mimarlık nesnesinin biçimi ve biçimin yansıttığı anlam boyutu göstergebilim bağlamında değerlendirilmiştir.

Göstergebilim, nesneleri, kültür biçimlerini, insan davranışlarını anlam taşıyan sistemler olarak ele alır. Nesneler, fiziksel yapıları dışında işaret sistemlerini

barındırırlar ve mesaj taşırlar. Göstergebilim, nesneler üzerine kodlanmış işaretleri çözümleyerek, kodları okuyarak insanlar arasındaki iletişimi ve anlamlamayı, insanın dünyaya nasıl anlam verdiğini açıklar. Göstergebilimin temsilcilerinden R. Barthes, giysi, otomobil gibi nesnelerin, görüntülerin, el-kol-baş hareketlerinin, müziklerin, yazıların, filmlerin, mimarlık yapılarının hepsinin birer gösterge olduğunu savunur (Barthes, 1993). Böylelikle tüm dünya göstergelerden oluşan anlamlı bir bütündür. Mimarlık ortamı da göstergebilim bağlamında bir anlam ve simge ortamıdır. İnsanların geçmişten itibaren süregelen kültürel birikimlerini ve oluşmuş olan anlam katmanlarını yansıtır. Anlam taşıyan kodlarla varolan mimarlık nesnesi, metin olarak ele alınıp, işaretler çözülür. Mimari yapının tarihsel ve kültürel sisteme bağlı taşıdığı anlam, insan için taşıdığı anlam açıklanır. Tarihsel ve kültürel bir dünyada varolan insanın, içinde yaşadığı evreni anlamlandırması açısından göstergebilimin çözümlemeleri önem taşır.

Anlam sistemlerini dilbilimin kuralları doğrultusunda çözümleyen göstergebilim kuramı, anlamlı bütünleri gösterge birimlerinden oluşan bir dizge olarak kabul eder. Göstergebilim, ‘semyoloji’ ve ‘semantik’ olmak üzere iki tür yaklaşım içerir. Semyoloji -bildirişim göstergebilimi- , bildirişim amacıyla yaratılan dizgeleri, ‘betimleme’ yöntemiyle inceler. Bildirişim göstergebiliminde nesneler iletişim kodlarına göre çözülür. Semantik –anlamlama göstergebilimi- , nesneyi anlamsal katmanlardan kurulu bir bütün olarak ele alır ve dizge içinde anlamların oluşumunu inceler (Rıfat, 2005).

Yapısal dilbilimin kurucusu Saussure, göstergebilim alanında çalışmalar yapmıştır. Saussure’ün göstergebilim alanındaki öngörülleri bildirişim göstergebilimi doğrultusundadır. Toplumsal yaşamı iletişim çerçevesinde, bildirişimi sağlayan anlamlı birimler olarak görür.

Saussure ile aynı dönemlerde göstergebilim kuramı üzerine çalışmalar yapan Amerikalı matematikçi Peirce (1932), ‘göstergelerin biçimsel öğretisi’ üzerine çalışmalar yaparak göstergeleri mantıksal düzlemde ele alır. Peirce, göstergeyi “bir kişi için herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir bakımdan ya da herhangi bir sıfatla tutan şey” olarak tanımlar. Bu doğrultuda göstergenin üç elemanı vardır; nesne, yorumlayan ve ortam. Bu üç eleman nesnelerle nesneyi anlamlandıran/yorumlayan

insan arasındaki iletişimi gösterir. Peirce, ayrıca göstergenin üç ögesine sınıflandırma yaparak gösterge modelleri öngörmüştür. Gösterge-nesne ilişkisi bağlamında ikon, indeks ve simgeden oluşan gösterge sınıflandırmasında; ikon, görüntüsel gösterge resim, fotoğraf gibi belirttiği şeyi doğrudan temsil eden, işaret, belirti iki öge arasında çağrışıma dayanan, sembol, simge ise yorumlayana bağlı, saymaca özellik gösteren niteliktedir. (Rıfat, 2005)

Peirce'in izinde çalışmalarını ilerleten William Morris, bütün göstergelerin genel kuramını oluşturmaya çalışmıştır (Morris, 1938). Morris, Peirce'in tariflediği göstergenin üç bileşeninden yola çıkarak göstergeler için üç ilişki düzeyi tanımlar;

- Sözdizim (sentaks): Göstergelerin birleşim kurallarını, diğer göstergelerle ilişkilerini inceler.
- Anlambilim (semantik): Göstergelerin anlamlarını, gösterge ile belirttiği şeyi inceler.
- Edimbilim (pragmatizm): Göstergenin kullanışını, etkilerini kullanıcısı açısından ele alır. (Rıfat, 2005)

Nesnenin biçimini oluşturan gösterge birimlerinin bu ilişkileri doğrultusunda özellikleri sınıflandırılır, bir araya gelme biçimleri belirlenir.

Anlamlama göstergebiliminin temsilcilerinden Barthes, insanın özellikle de Modern insanın 'gösterge dünyası' içinde yaşadığını savunur. İnsan, yaşamında sürekli göstergeleri okuyarak çevresini anlamlandırır. Çevredeki anlam taşıyan sistemler gösterge birimlerinden oluşur ve anlamlı bütünler ile insan arasındaki etkileşim 'anamlama' eylemiyle kurulur. Barthes, anlamlamayı, oluş halinde tarifler ve gösteren ile gösterileni birleştiren ve ürünü gösterge olan edim olarak tanımlanır (Barthes, 1993). İleşimi sağlayan anlamlama eyleminde mesajın kodlandığı nesne ile alıcı arasında ilişki, okuma gerçekleşir. Nesnenin iletişim yönünün vurgulandığı bildirişim göstergebilimde gönderen ile alıcı arasında düz anlama ilişkin, kapalı bir iletişim söz konusudur. Böyle bir iletişim Yücel'in de belirttiği gibi 'eksiksiz iletişim' ile yani farklılıklara yer vermeyen evrensel insanın saf anlamlar çıkartması ile mümkün olur (Yücel,1981). Ancak mimarlık nesnesi gibi sanatla, kültürle ilişkili, zaman bağlamı içinde değerlendirilen, yorumlanan anlam sistemleriyle gerçekleşen iletişimde anlamlama evrensel kurallarla gerçekleşmez. İnsanın farklılıklarının,

değişkenliğinin söz konusu olduğu iletişim durumunda mekânîk kuralların ötesinde farklı anlamlamalar, yan anlamlar ortaya çıkar.

Barthes, gösterilen ve gösterenin birleşimiyle oluşan anlamlama ediminde ‘düz anlam’ ve ‘yan anlam’ kavramlarına dikkat çekmiştir. Anlamlama göstergebiliminde, düz anlam ve yan anlam mesajın çok anlamlılığına dikkat çeker. Mimarlık eylemiyle üretilen biçimleri anlama ve yorumlama, mimarlık nesnesinin ürettiği mesajların okunmasını sağlayarak, zamansal ve kültürel süreklilik içinde insanların ürettiği anlam dünyasıyla etkileşimimizin gerçekleşmesinde önemli bir faktördür.

1960 sonrası göstergebilim kuramında, metni okuma ve anlamlandırmada özne-nesne ilişkisi için öznenin konumu ağırlık kazanmaya başlar. Yapıt karşısında giderek öznenin yorumunun önemli hale geldiği göstergebilimsel yaklaşım, ‘alımlama estetiği’ anlayışıdır. Alımlama estetiği, alımlayan (özne) ile alımlanan (yapıt) ilişkisine dayalı metin çözümleme yöntemidir. Bu metin çözümleme anlayışında yapı, dilbilim kurallarına göre daha esnek biçimde ve alımlayıcısının yorumları doğrultusunda şekillenen biçimde oluşur. Mimari yapıt, alımlanan ve alımlayan arasındaki yorumlamaya dayalı ilişki sonucu değer kazanır.

Alımlama estetiği görüşünün savunucularından Umberto Eco (1962), yorumlamaya dayalı çalışmalarda bulunur. Eco, sanat ürünlerinde, müzik yapıtlarında çoğul yorumlar yaratmayı ‘açık yapıt’ kavramıyla ifade eder. Eco’ya göre, okura tek bir anlamın zorla kabul ettirilmesi önlenmeli, okur, metnin söylemediği ama varsaydığı şeyleri çıkarmaya yöneltilmelidir (Eco, 1991). Bir sanat yapıtı, bütünsel üretim açısından bitmiş, tamamlanmış olmasına karşın yoruma kapalı olamaz. Eco, “Metin, ‘tembel bir makine’dir ve gerçekleşebilmesi için okurun işbirliğini gerektirir.” ifadesiyle metnin gerçekleşebilmesi için okurun çıkarımlarda bulunması, yorumsal katkılarda bulunması gerektiğini savunur (Rıfat, 2005).

Jauss’un (1970) ifadesine göre, alımlama estetiği, bir eseri hareketsiz ve değişmeyen bir yapı olarak görmez. Alımlayanın, okurun dünyayı alımlama biçimleri doğrultusunda yapıttan yeni anlamlar çıkar. Yapıtın ufku ile okurun kendi dünyasının ufku arasında kaynaşma sonucu yeni anlamlar çıkar. Yapıt, yeni anlamlara, yeni yorumlara olanak sağlar. (Rıfat, 2005)

Alımlama estetiği anlayışına göre mimari nesne, tanımlanmış, belirlenmiş anlamları olan sona erdirilmiş bir ürün olarak değil, her kullanımda, özneye her ilişki kurduğunda yeniden yorumlanan, alımlanan açık uçlu üretime dayalı oluşum olarak değerlendirilir.

2.2.1.3. Art Yapısalcılık (Yapıbozuculuk)

Art yapısalcılık akımı, yapısalcılığın bütünsel, tutarlı, merkezi anlam üretimi düşüncesine karşı eleştiri olarak merkezsiz ya da çok merkezli bir düşünce sistemini benimsemiştir. Bu düşünceye göre insan, sistem içinde belirli kurallarla, bütünsel bir ‘akıl’ ile sınırlı anlamı arayan özne yerine, sürekli oluş halinde, tutarlılık yerine farklılıklarla, göreceliliklerle var olabilen bir özne olarak kabul edilir. Art yapısalcılık, öngörölmüş ströktörlere dayalı düşünme biçimine karşı, açık ströktörü benimsemektedir. Ayrıca, biçimde sınırlanan ve merkez konumuna getirilen ‘anlam’ yerine geçici, göreceli anlamları aramayı öngörmektedir.

Art yapısalcı yaklaşım (yapıbozuculuk), Fransız felsefeci Derrida’nın ortaya koyduğu görüşlere dayalı olarak gelişmiştir. Derrida, bir yapıbozum yöntemi önermiştir. Yapısal dilbilimin ortaya koyduğu gösterge kavramındaki gösteren-gösterilen arasındaki tutarlı ilişkiye çelişkiyle yaklaşan bu yaklaşımda, gösterilenin ağırlıklı konumu sarsılmakta ve anlam merkezini yitirmektedir.

2.2.2. Fenomenoloji (Görüngübilim)

Fenomenoloji, öznenin nesnelerle ilişkisinde bağlamsal, göreceli ve deneyime dayalı durumu savunan bir yaklaşımdır. Fenomenolojik yaklaşım varlıkların özüne inmeyi, ‘anlam’ı bu bağlamda çözümlemeyi savunan anlayıştır. Pozitivist kuramlara tepki olarak ortaya çıkan fenomenoloji, Alman düşünür Edmund Husserl (1859-1938) tarafından geliştirilmiştir. Fenomenoloji öncesinde felsefede bilginin sınırları, ya salt akıla dayalı (rasyonalist) ya da deneyime dayalı (amprist) olarak çizilmektedir. Yüzyıllar boyunca düşünce tarihi akıl beden ikileminden oluşmuştur. Dünya

hakkında bilgi iki türde olabilir. Akla dayalı dünya görüşü, a priori; doğuştan gelen, değişmez evren sistemini açıklar. Deneyime dayalı dünya görüşü ise, a posteriori; doğrudan duyularla, algılarla anlaşılan evren sistemini tariflemektedir. Bu tür ikileme dayalı felsefe ortamında, 20. yy. başında Husserl, akıl ve deneyim kategorilerinin örtüşmesini öngörerek, apriori–betimleyici bir bilim olan fenomenolojiyi geliştirmiştir. (Mengüşoğlu, 1995)

Husserl, dünyayı anlamlandırmada fenomenlere dönmek gerektiğini, fenomenlerden hareket etmek gerektiğini savunmuştur. Husserl’e kadar fenomen kavramı burada ve şimdi olanlar; zaman ve mekân içinde olup bitenler olarak anlaşılmıştır. Ancak Husserl’e göre fenomen kavramı olay bilgisi değil öz bilgisini karşılamaktadır ve ideal olan zaman ve mekân koşullarına bağlı olmayan objeleri de veri olarak almaktadır (Mengüşoğlu, 1995). Husserl’in fenomenolojik anlayışında yalnız tek tek olaylar (ampirik olanlar) değil, genel özler veri haline getirilebilir. A priori–betimleyici öz bilgisi, redüksiyon -indirgeme– yöntemiyle elde edilmektedir. İndirgeme bir şeyi ayrıca alma yoluyla yapılır.

Ayrıca alma, indirgeme yöntemi ile mutlak varlık (saf bilinç alanı) ya da göreceli real varlık alanına ait özü yakalamak hedeflenmektedir. Burada bilinç ve realite ya da yaşantı ve şey ayrımı ifade edilmektedir. Husserl’e göre, görünüş yoluyla elde edilenler bir şeyi mutlak olarak vermezler. Bir şeyi ancak saf bilinç alanına ait veriler mutlak olarak verebilir. (Mengüşoğlu,1995).

Bilincin bir nesneyle ilişki kurması için ilgi ve yönelmişlik yaşanmalıdır. Bilinç mutlaka bir şeye yönelmiştir. Yönelmişlik, bilincin kendinden başka bir nesneye çevrilmesidir. Yönelmişlik ile diğer şeyler ayrıca alınarak nesne ile ilgili yargıya varılır. Husserl’e göre öze ilişkin mutlak bilgiye ve yargıya ulaşmanın yolu algıda temellenir. Duyulara, deneyime dayalı algının, gerçekliğin ayrıca alınması ile öz algısı elde edilir ve bu şekilde öz bütünüyle kavranabilir. Husserl, algılamayı duysal izlenimlerin ötesinde bilinç ile farkına varmak olarak açıklamıştır ve şu şekilde ifade etmiştir; “Algılanan şey bilincimize nasıl görünüyorsa öyledir.” (Husserl,1995).

Fenomenolojik yaklaşım öze yönelik bir bakış açısı sunar. Mimarlık nesnesi izlenilen bir nesne olmaktan öte bir deneyim ortamıdır. Ayrıca alınma yöntemi ile mimarlık

nesnesi için fenomenler ortaya çıkartılır. Deneyim, öz kavramları ile öznenin mekânı anlamlandırması gerçekleştirilir. Doğal dünyanın ayrıca alınması ile öznenin mimarlık nesnesini imgeleyişi, görüşü anlamı oluşturmaktadır.

Fenomenoloji anlayışının temsilcilerinden olan Maurice Merleau-Ponty (1948), insan deneyiminin temel kategorilerini yaşantıda temellendirmektedir. Merleau-Ponty'e göre yaşama yönelmek ve şeylere dönmek betimlemeyle mümkündür. Betimlemek, olanları akli kurgularla yeniden yapılandırarak değil, yaşamın içinde olduğu gibi kavrayıp, anlamlandırmaktır (Merleau-Ponty, 1994). Ampirik bakış açısı doğrultusundaki algıya dayanan kavramanın ön yargılı olduğunu vurgulayan Merleau-Ponty, bilgiye ulaşmanın yolunun gerçek yaşamın içinden oluştuğunu savunmuştur.

İnsan bedeniyle ve ruhsal varlığıyla dünyada bulunmaktadır. İnsanların dünyadaki deneyimleri doğrultusunda anlam ortaya çıkmaktadır. Merleau-Ponty'e göre fenomenolojik yöntem, dış dünyanın henüz bilincimize dönüştürülmemiş, dile getirilmeyen yönünü ve düşüncenin, dilin temel dayanağı olan algılanan yönünü ortaya koymaktadır. Merleau-Ponty, "Özü algıda aramak, algının doğru sanılması değil, bizim için doğruya gidiş yolu olarak tanımlanmasıdır." ifadesi ile deneyimin, yaşantının önem kazandığı fenomenolojik yaklaşımı savunmaktadır (Merleau-Ponty, 1994).

Merleau-Ponty, insan deneyiminin dört tabakada; mekân, zaman, insan ilişkileri ve beden tabakalarında oluştuğunu savunmuştur. İnsan deneyimleri kendi kendisiyle ve başkalarınınkiyle kesişmesiyle anamlanmaktadır. Zamansal bir ilişkide geçmiş deneyimleri şimdiyle ilişkilidir ve insan ilişkileriyle ötekinin deneyimiyle benim deneyimim ilişkilidir (Merleau-Ponty, 1994).

Dünya salt akıl kategorilerine göre değerlendirildiğinde nesne izlenen bir şey haline gelmektedir. Bu doğrultuda mimarlık nesnesi merkezdeki özne tarafından bakılan, ancak öznenin dışında bir şeye dönüşür. Fenomenolojik yaklaşım ise özne-nesne ilişkisinde öze yönelik bir bakış açısı sunar. Mimarlık nesnesine dair anlam, bilinçteki özün kavranması ile oluşur. Husserl, her türlü rastlantısal olguyu ayrıca almayı, bilince indirgemeyi öngörmüştür. Merleau-Ponty ise beden olarak kavrama

ve nesnenin betimlenmesini öngörmüştür. Fenomenolojik yaklaşım ile öznenin, nesnenin özelliklerini deneyimlediği öne sürülmektedir. Böylelikle insan fiziksel ve ruhsal varlığıyla dünyayı deneyimlemektedir.

Mimarlıkta biçim ve anlam arasındaki ilişki, fenomenolojik yaklaşım çerçevesinde ‘deneyim’ kavramında temellenmektedir. Mimarlık nesnesinin biçiminde birtakım özsel nitelikler aranmaktadır. Dolayısıyla mimari yapı deneyimleyenle tanımlanmaktadır. Özne mimarlık nesnesinde bazı deneyimlerin içine girmektedir. Mimari yapılar salt fiziksel bir yapılanma oluşturmamaktadır. Duyuların, bedenin, hissetmenin öne çıktığı, özne ile etkileşimin ön planda olduğu mekânların yaratılması gözetilmektedir. Bedenle ilişkinin kopmadığı şekilde, sezgisellikle oluşan şiirsel imgeler algılarımızı, hislerimizi yapılandırır. Böylece insan bedeninin farkında olarak, duyularıyla deneyimleyerek mekânla ilişki kurmaktadır.

Mimarlığın biçimlendirilmesinde ve yorumlanmasında deneyim kavramına önem veren Pallasma (2005), çevreyi deneyimlerken görmenin ötesinde tüm duyularımızla nesnelerin imgesini oluşturduğumuzu savunmaktadır. Pallasma, görme duyusunun dışında, ses, koku, kinestetik olguların mekânı anlamlandırmada etkin olduğuna işaret etmektedir (Pallasma, 2005). Koku mekânı hatırlamada etkindir, ses mekân oluşturma gücüne sahiptir. Kinestetik deneyimle nesneyle ilişki kurulduğunda, nesnenin insanda uyandırdığı his, anlam oluşturmada etkindir.

Mimari biçimin anlamlandırılmasında deneyimi önemseyen Steven Holl (1994), fenomenolojik bölgelere dikkat çekmiştir. Holl’a göre nesnenin algılanmasında renk, ışık–gölge, zaman, ses, detay, malzeme gibi faktörler önem taşımaktadır ve bu faktörler birleşerek bir deneyime dönüşmektedir (Holl, 1994).

Fenomenoloji, çevreyi temsil olarak, ezbere algılayışa ve çevre ile insanın arasında mesafe olmasına karşı bir bakış açısı geliştirmektedir. Bedensel deneyimin gözetildiği, hissederek yaşamanın ağırlık kazandığı ve bu doğrultuda biçimlendirilen bir dünya savunulmaktadır.

2.2.3. Ontoloji (Varlıkbilim)

Ontoloji (varlıkbilimi), mimarlık nesnesini ontik bütünlük içinde yaratılan bir varlık olarak görmektedir. Ontoloji, evrendeki şeyleri varolanlar olarak ele almaktadır ve mimarlık nesnesi de insanın anlam dünyasını taşıyan, yansıtan varolan olarak değerlendirilmektedir. Dünya somut ve soyut tüm katmanların bir arada olduğu bir bütündür. Doğayı oluşturan canlı ve cansız bileşenler, insanın yarattığı nesneler ve insanın soyut anlam dünyası birarada ve etkileşimli olarak bütünü oluşturan varlıklardır. Ontolojik yaklaşımda mimarlık nesnesi, evreni oluşturan bütünün içinde insanın yarattığı nesne olarak varolur. Yaratılan nesne diğer varlıklarla ilişki içinde tanımlanır ve insanın soyut anlam dünyasının yansıması olarak kabul edilir. Mimarlık nesnesinin biçimlendirilmesi, insanın görünmeyen tinsel dünyasının nesnelleşerek fiziksel nesneleri oluşturması bağlamında değerlendirilir. Mimarlıkta biçim ve anlam arasındaki ilişki de insanın dünyada varoluşunu tanımlayan, anlam dünyasında temellenir. Nesne ve öznde beraber temellenen anlam boyutu bütünlük içinde kurulmaktadır.

Modern ontolojinin savunucusu Nicolai Hartmann (1882-1950), evrenin farklı katmanlardan ve bu katmanların biraradalığından oluştuğunu vurgulamıştır. Hartmann'a göre real dünya katmanlı yapıdadır ve varolan katmanlardan oluşur. Evrende maddesel katman, organik katman, ruhsal katman ve tinsel katman birarada ve heterojen yapıda bulunur. Hartmann, varlığın sadece duyulur, görülür dünyayla sınırlı olmadığına işaret etmiştir. Dolayısıyla, varlık sadece duyulur varlıktan ibaret değildir. Duyulur, real varlıklara biçim kazandıran irreal bir varlık katmanı bulunmaktadır. Yani varlık, real ve irreal olarak ontik bir bütünü ifade eder. Hartmann'a göre sanat eseri/mimarlık nesnesinin yaratımı daha önce real olarak varolmayan, irreal katmanın fiziksel varlıkta ortaya konmasıdır. İrreal olan arka yapı, fiziksel olan ön yapıda görünür hale gelmektedir ve nesnenin biçimi oluşmaktadır. Anlam, maddeyi biçimlendirmektedir. (Tunalı, 1965)

Mimarlık nesnesinde biçim ve anlam arasındaki ilişki, ontolojik yaklaşımda real ön yapı ve irreal arka yapı ilişkisine dayalı oluşmaktadır. Nesnenin biçimini vareden yapı, maddeyi biçimlendiren irreal katmandır. Hartmann, irreal katmanın insanın tinsel katmanı olduğuna işaret etmiştir (Tunalı, 1965). Tinsel varlık düzeni

kristalleşerek maddeyi biçimlendirir ve insanın kendi için yarattığı görülür, duyulur maddesel evren meydana gelir. Bu doğrultuda mimarlık nesnesinin biçimlendirilmesi insanın anlam dünyasının –tinsel dünya- nesnelleşmesi olarak tanımlanır. İnsanın anlam dünyası, evren için, dünya için, dolayısıyla varlık için yarattığı tanımlarla oluşur. İnsan, evreni yorumlayışını, dünya görüşlerini yansıtarak dünyaya açılmaktadır. Ontolojik yaklaşım bağlamında, yaratılan nesneler insanın dünyadaki varoluşunu temsil eden varolanlar olarak değerlendirilmektedir.

Ontolojik yaklaşıma göre, mimarlık nesnesinin biçimlendirilmesinde ‘varoluş’ kavramı önem taşımaktadır. Varoluşçu felsefenin savunucularından Alman filozof Martin Heidegger (1889-1976), varoluş kavramını ve özne-nesne ilişkisini irdelemiştir. Heidegger, varlığı bütün olarak ele alarak özne ve nesnenin birbirini gerektirdiğini, biri olmadan diğerrinin anlaşılamayacağını savunmuştur. Heidegger’e göre özne incelendiğinde, öznenin varoluşunun özü, dünyada oluşturmaktadır. Varolan insan dünya içinde olmaktadır ve varlığını gerçekleştirmek için kendisini dışlaştırması gerekmektedir. Bu şekilde bir varoluştan yola çıkarak ontolojiyi savunan Heidegger’e göre, insanın varoluşunun durumunun açığa çıkması, dünyada olmanın görünür hale gelmesi demektir. Heidegger için anlam, şeylerin ve insan varlığının ontik durumlarının açığa çıkmasını sağlayan ontolojik güçtür. Bir şeyin anlamı, öznenin varolduğu dünya içinde, kendi varolma olasılıklarını açığa çıkartmakta temellenir.

Çalışma kapsamında mimarlıkta biçim ve anlam ilişkisine dair farklı yaklaşımlar incelenmiştir. Yapısalcılık adı altında dilbilimsel ve göstergebilimsel yaklaşım, fenomenolojik yaklaşım ve ontolojik yaklaşım mimarlık nesnesinin biçimlendirilmesine ve biçimin anlamlandırılmasına farklı açılardan yaklaşmaktadır. Ontolojik yaklaşım özne ve nesneyi bütünsel olarak ele almaktadır. Ayrıca mimarlık nesnesini öznenin dünyadaki varoluşunun görüngüsü olarak değerlendirmektedir. Mimarlık nesnesinin biçimlendirilmesini varlığın görüngüsü bağlamında ele alan bu çalışmanın sonraki bölümlerinde, biçim anlam ilişkisi, ontolojik yaklaşım bağlamında ele alınmaktadır.

3. MİMARLIK VE ONTOLOJİ: Varlığın Görüngüsü Olarak Mekân

3.1. Mimarlık ve Ontoloji

İnsanoğlu dünyada varolduğundan itibaren dünyaya uyum sağlamaya çalışır. Kendi varlığını dünyaya adapte etmek için çeşitli eylemlerde bulunur ve doğa içerisinde kendine bir düzen kurar. İnsanların evreni algılayışları, yorumlayışları, kendilerini dünyada tanımlayışları sonucu belli bir evren tanımı ve varlık tanımı oluşur. Bu kozmos tanımı, varlık tanımı insanların kendileri için kurdukları evrene aktardıkları anlamsal yapıyı, anlam tabakasını oluşturur. Oluşan düzenin arka yapısını, insanın evren tanımı doğrultusunda dünya ile ilişki biçimi, dünyaya ilişkin kuralları, ritüelleri meydana getirir. İnsan varlığının bu irreal arka yapısı belli temsiller aracılığı ile somutlaşarak oluşan düzende görünür hale gelir.

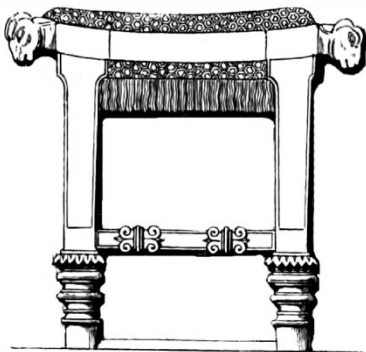
Semper'e göre, mimarlık ve sanat en önemli ve ilk düzenleme faaliyetidir. Düzenleme faaliyetiyle insanlar kendilerine pratik ve sembolik bir dünya kurarlar. Sanatın anlamı, düzen kurma prensibiyle aynı temelde anlaşılır. Sanat ve mimarlık insanın kültürünü, toplumu ortaya koyan temel kurumlar olarak düşünülebilir. İnsan kültürünün kaynağı, insanın kendi için kurduğu dünyanın temelleri eski zamanlarda ve karmaşık süreçlerde yatar.

Vitruvius (MÖ 1.yy) da, mimarlığın kökenini toplumun kökeni ile paralel görür ve ilk barınağı toplumun ortaya çıkışıyla beraber tanımlar.

“Eski insanlar yabani hayvanlar gibi ormanlarda, mağaralarda ve koruluklarda doğarlar ve avladıkları ile beslenirlerdi. Zaman geçtikçe ... birbirine sürtünen dallar tutuştu.... Alevler söndükten sonra yaklaştıklarında ... başka insanlar da geldiler... İnsanların ilk kez bir araya gelerek, bilinçli toplantılar yapmasının ve sosyal ilişkiler kurmasının kaynağı ateşin keşfidir. ... İnsanlar böylece doğal yeteneklerini fark ettiler ve kendilerine barınaklar yapmaya giriştiler.” (Vitruvius, MÖ 1. yy)

Vitruvius’a göre, mimarlık toplumu temsil eder ve ilkel kulübeyle başlayarak insanın pratik ihtiyaçları doğrultusunda doğayı keşfetmesiyle gelişir. İnsanlar ilk önce kurumuş çamurla barınak duvarlarını örerler, fakat sonra yağmurdan ve soğuktan etkilendiği için bu duvarları kamy ve yapraklarla kapatırlar. Daha sonra yağmurdan korunmak için çatılarını eğimli yaparlar. İnsanların bilgileri, kültürleri ve ihtiyaçları arttıkça kulübe yapmaktan vazgeçtiler ve kendileriyle beraber yapılarını da geliştirdiler. Vitruvius, insanlığın ve dolayısıyla mimarlığın şekillenmesini ve gelişimini pratik ihtiyaçlara yükler.

Hvattum’a (2005) göre, Vitruvius için olduğu gibi Semper için de dil ve mimarlık, insan kültürünü oluşturan, temsil eden temel kurumlardır. Toplumun kökenleri ile sanat ve mimarlığın kökenleri paraleldir. Ancak Semper, Vitruvius’un mimarlığın tek kökensel bir yapıdan (ilkel kulübe) türeyerek pratik, somut temsil olarak gelişmiş olduğu düşüncesine karşıdır. İlkel kulübe insanın saf ihtiyaçlarından ortaya çıkan ilk ve doğal insan ürünü yapı olmaktan çok uzun tarihsel süreçlerle ortaya çıkmış ve karmaşık bir üründür. İnsanların kurduğu düzenin temel orijin örneği hem pratik, fonksiyonel hem de sembolik bir arka yapıyı temsil eder. Ocak etrafında toplanan ilk topluluk için ocak, hem ısı, korunma, yiyecek hazırlama gibi pratik anlamı hem de insanların toplanma ritüelinin sembolik anlamını taşır. İnsanların onun etrafında toplanmalarıyla aralarındaki ilk bağın oluşması, topluluk olmalarının anlamını, ona tapınmalarıyla inançlarını ‘ocak’ ifade eder. Ocak elemanı düzen kurmada sembolik ve pragmatik anlama sahiptir.



Şekil 3.1: Asur Taburesi (Gottfried Semper)

İnsanların kendilerine kurduğu dünyada ve ürettiği nesnelerde sembolik dünyalarını temsil etmeleri Asur taburesi ile açıklanabilir. Semper, bu mobilyanın sembolik değerinin olduğunu ve insanların dini, toplumsal, yapısal dünyalarının kimliğini ifade ettiğini savunur. İnsanlar yaşadıkları zamanın ve dünyanın ritmik tekrarını yaptıkları nesnelere “motifler” aracılığı ile işlerler. Taburenin bağlantı yerlerinin motifleri, bacaklarının süslemesindeki motifler, hayvan başlarıyla ifade ettikleri dini işaretler insanların varoluşunun, evren tanımının sembolik temsilidir. Bu motifler ilk insanların bağlanma, birleşme ve tamamlama, ritüel eylemlerini sembolize etmektedir.

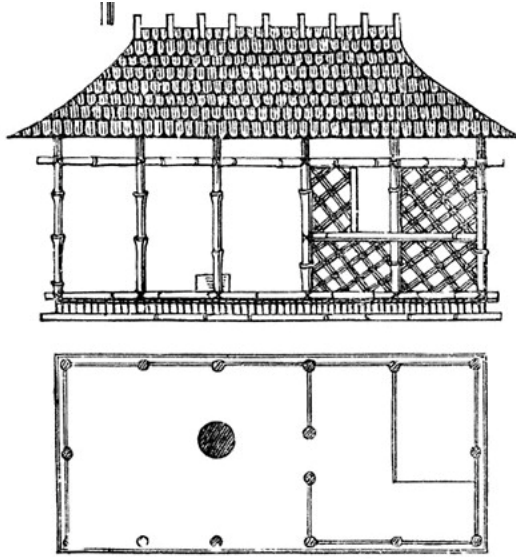
İnsanlığın gelişiminde ve dünyasını düzenlemesinde ritüel köken anlayışını savunan Gustav Klemm’e göre, tüm sanatlar insanların temsil ihtiyacından doğar. Sanatın kökeni kavimlerin başladığı kültürün en dip evrelerinde bulunur. Kavimlerin başlangıcından bu yana insanlar, dünyada kazandığı deneyimlerini göstermek ve deneyimlerinin temsilleriyle etraflarını donatmak isterler.



Şekil 3.2: Avustralya (Gottfried Semper)

Klemm’e göre, mimarlık temsil gücünü ve anlamını pratik sanattan alır. Ritüel hareketlerle, danslarla gelişen motifler ve düğümün ritmik taklitleri mimarlıkta temsil edilir. İnsanın temsil isteği en alt seviyede zamanın ritmik taklidi olarak “dans” ve “düğüm” ile ortaya konulur. Bu temsil yöntemleri insan hayatının ve dünya düzeninin anlatısı olarak araçtır. Kültürün gelişiminin daha üst seviyesinde de festival bezemeleri olarak maddeleşmiş olarak mimarlığa kaynar.

İnsanlar kozmos tanımlarına, zamana ve mekâna bakış açılarına, yorumlayışlarına göre temel kalıplar ve kompozisyonlar geliştirirler. Bu sembolik ve işlevsel temel kalıplar maddeleşerek somut dünya düzenini oluşturur. Semper'e göre, insanlar eylemlerindeki kuralları, ritüelleri temsil ederek gizemli ve endişe verici bir dünyadan düzenli bir alan kurarlar. Düzen ve süsleme kozmosun ritmik tekrarı olarak mikrokozmos bir dünyanın düzenlenmesi olarak anlaşılır. Kozmosun tekrarı sonucu oyun ve ritüel yoluyla oluşan motifler, ritim ve dans hareketlerinin cisimleşmesidir. Semper, ritüelin temsil edildiği ilk sanat olarak dokuma sanatını gösterir. “Düğüm” en eski teknik sembol, en erken kozmolojik düşüncenin ifadesidir. Dikiş (Naht) birleştirmek için icat edilen bir araçtır. Böylelikle Semper, sanatın hem sembolik hem de pratik ihtiyaçtan doğduğunu gösterir. Dokumalardaki motifler duvar motifleriyle bağlantılıdır ve mimarının de kaynağıdır.



Şekil 3.3: Karayip Kulübesi (Gottfried Semper)

Vitruvius'un pratik ihtiyaçlar doğrultusunda temsil edilen ilk(el) kulübesi yerine, Semper “Karayip Kulübesini” örnek gösterir. Kulübe işlevsel ve ritüel anlamdaki yapım tekniklerine karşılık gelen dört elemana ayrılır. Mimarlığın dört temel motifi; örgüduvar, kalp, yığın ve çatıdır. Konutun ahlaki temeli olan kalp elemanı çamurun ateşle pişirilmesinden kaynaklanır. Ayırıcı olarak örgü duvar toplayıcıların davranışlarından ortaya çıkar, pratik ve sembolik değerleri ifade eder. İç ve dış hayatı böler, mekânsal ve sembolik bir ev kurar. Taş işçiliği yığın elemanı ile marangozluk

ise çatı elemanı ile ilişkilidir. Bu motifler insan eylemlerinin maddeleşmiş biçimlere çevrimini temsil eder. Sanat ve mimarlık insanın fonksiyonel ve sembolik temsil ihtiyacından doğar.

3.2. Antik Dönem

Varolanı, varlığın bütünlüğünü araştıran ontoloji varlık bilimi anlamına gelmektedir. İnsanın en önemli varlık alanlarından biri olan mimarlığı ontoloji bağlamında incelemek önem taşır. İnsan varlığının dünyaya açılma biçimlerinden biri olan mimarlık nesnesinin biçimlenişi ile evrenin varlıksal yapısının yorumu arasında sıkı bir ilişki vardır. İnsanın varlığı kavrayışı ve dolayısıyla dünyadaki varoluşunu açığa çıkarma biçimi belli dönemlere, kültürlere ve toplumlara göre değişim gösterir.

Varlık hakkında düşünce üreten ontolojinin temeli Antik Çağ'a dayanır ve Platon'a ve Aristoteles'e kadar uzanır. Aristoteles ve Platon, 'var-olan nedir?' sorusuna verdikleri yanıt ile dönemin varlık kavrayışını ve kozmos tanımını oluştururlar (Tunalı, 1984). Antik dönemde varlığa, evrene maddesellikten arınmış bir soyutlama olarak bakılır. Bu soyut, düşünsel bakış açısı, insanın kendi için kurduğu dünyanın arka yapısını belirler.

3.2.1. Antik dönem varlık tanımı

Antik çağda varlık üzerine düşünce üreten filozoflardan Platon, varlığı 'Var-olan bir ideadır.' olarak tanımlar. Gerçek varlık idea varlığıdır ve hakiki dünya idealar dünyasıdır. Duyusal olarak algılanan, insanın içinde yaşadığı evren, idealar dünyasının yansımasıdır. Mutlak olan aşkın bir varlığın yansıması, görünüşe ulaşmasıyla insanın algıladığı dünya, nesneler dünyası, evren oluşur. Platon, bu düşüncesi ile ideal dünyayı ve genesis dünyayı ayırır ve gerçeklerin idealar evreninde olduğunu savunur. Bu doğrultuda metafizik bir evren anlayışı gelişir (Tunalı, 1984).

İnsan, varoluş serüveninde bilinmeyen ideal bir şeyden varolarak yine bilinmeyen aşkın varlığın yansıması olan dünyada yaşar. Duyularıyla algıladığı fiziksel dünyanın arka yapısını, kökeni olan idealar kozmosunu bazı izlenimlerle kavrar ve kozmos

hakkında düşünsel kurgular oluşturur. Platon'un deyimiyle gerçekliği oluşturan 'zihinsel evren' de yaşar.

Antik Çağ düşünürlerinden Aristoteles ise varlığı, 'var olan birşey olarak varolan' şeklinde tanımlamasıyla, varlığı ontolojik bağlamda düşünür. İnsan varlığı, doğa, nesneler dünyası var olan dünyayı oluşturur. Aristoteles, Platon gibi metafizik bir evren anlayışı geliştirmez. İdeal var olanlardan oluşan bir ideal evren görüşünü savunur. Bu evren görüşüyle maddesel var olanlar kavramlarla, kategorilerle mantıksal olarak anlaşılabilir. Varlık kavram ve kategori üzerinden zihinsel olarak tanımlandığında, varlığın özellikleri tanımlanmış olur ve varlık idealize edilir. Sonuç olarak ideal boyutta tanımlanan varlıkların oluşturduğu ideal evren varolur. Evreni önceden belli olan ideal kurallardan oluşan bir sistem olarak görmek, insanın dünyasını belli kavramsal özellikler üzerinden kurmasını beraberinde getirir.

Antik Çağ'ın bu ideal varlık kavrayışını Hartmann (20. yy), 'İdeal varlığın yapıları, real varlığın yapıları olarak kabul edilir.' yorumuyla açıklar. Duyusal olarak algılanan dünyaya ait gerçekliği evrenin zihinsel yorumundan oluşan kavramsal kabuller belirler. Dünya ile ilişkisini kabul ettiği gerçeklikler üzerinden kuran insan varlığı, düzenini kurarken kozmosun idealize edilmiş kurallarından yola çıkar. İnsan yaşamını sürdürmek için evrenin kurallarıyla kendi dünyasını yarattığında kozmosun bir taklidini yapar. Aristoteles ve Platon, insanın yaratma eylemini mimesis olarak tanımlar. İnsan dünyasını oluştururken yaratma eylemi gerçekleştirir ve yaratma doğa, insan varlığı ve nesneleri taklit ederek gerçekleşir.

3.2.2. Dünyanın aynası mimari mekân

Platon, mimesis olarak ele aldığı yaratma eylemini şu sözlerle açıklar; "İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşleri, yıldızları, dünyayı, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları. ...Evet, görünürde canlı varlıklar yaratmış olurum, ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların." (Tunalı, 1989)

Karşılaştığımız doğa sanatın yansıttığı asıl gerçeklik olan idealar değil, onların kopyası olan duyusal dünyadır. Doğa, insan varlığı ve nesneler dünyası kozmosun bir yansımasıdır ve insanın yarattığı nesneler, mimarlık yapıları, heykeller, kullanılan

araç gereçler bu varlıkların birer uzantılarıdır, görünüşleridir. Aristoteles de, ‘Her çeşit sanatın mahiyeti mimesistir.’ söylemiyle yaratma faaliyetini, sanatı taklit olarak ele alır.

Mimesis anlayışına göre doğanın biçimleri sanat için bir modeldir. Kozmosun kendini gösterdiği doğa düzenine ilişkin genellemeler yaratmanın yol göstericisi olarak kabul edilir. Aristoteles, ‘Sanatın objesi doğadır.’ diyerek doğrunun doğanın düzeninde bulunduğunu savunur. Antik dönemde Tanrı’nın düzen olarak doğayı yarattığına inanılır. Dünyanın nasıl oluştuğunu açıklayan kozmos anlayışına göre; evren başlangıçta ateş, hava, su, toprak elemanlarından oluşan bir kaos halindedir. Tanrı bu kaos içinde uyumlu düzeni belirleyerek kozmosu yaratır (Roth, 2000). Bu doğrultuda insan varlığı, Tanrı’nın yarattığı, ‘ideal düzen’ olarak insana sunduğu doğanın sistemi üzerinden giderek, bu sistemi çözümleyerek ulaştığı kuralları uygulayarak maddesel yaratılarını oluşturur.

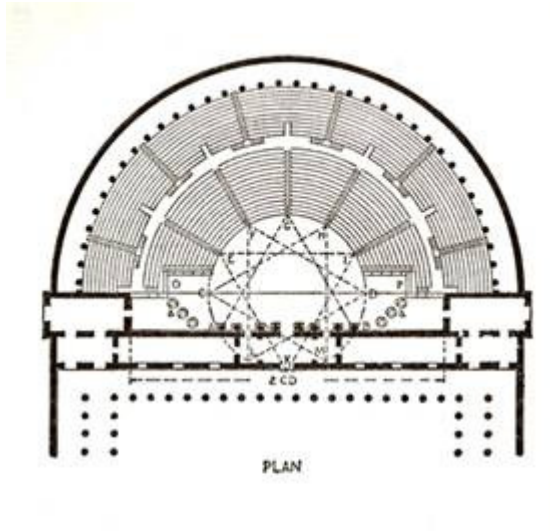
Sanat için diğer bir model de insan varlığıdır. İnsan bedeni Platon’a göre, ‘güzel’ ideasına ulaşmak için bir araçtır (Tunalı, 1989). Kozmosun yarattığı insan bedeni onun düzenini, ilkelerini kendinde taşır. İnsan bedeninden yola çıkarak belirlenen uyum, orantı, düzen gibi nitelikler yaratılanlarda uygulanır.

Antik dönemde insan varlığının evrenle interaktif bir ilişkisi sonucu ortaya çıkan düzen prensipleri, kozmosun dışlaşması olan doğa ve insan bedeni genellemeleriyle belirlenir. Genellemelerin mimarlık alanındaki uzantılarıyla, mimarlık nesnesinin biçimleniş mantığını, üretim biçimini belirleyen kurallar oluşur. Vitruvius’a göre doğa ve insan bedeninin oranları mükemmel binaların kaynağıdır (Vitruvius, M.Ö. 1.yy).

Doğa ve insan bedeni genellemeleri doğrultusunda mimarlık nesnesi;

- Mutlak güzelliği ve bu güzelliğin kurallarını yansıtan bir varlık,
- Uyumlu, harmonik bir bütün,
- Orantı, simetri gibi sayısal nitelikleri üzerinde taşıyan matematiksel bir biçim olarak varolur.

Uyumlu, harmonik bir bütün olarak tanımlanan evren anlayışından yola çıkınca mimarlık nesnesi de harmoni içinde biçimlenmelidir. Harmoninin tanımına baktığımızda; iki ya da daha çok sayıda ögenin birlikli bir bütün meydana getirmek üzere birleşmeleridir (Tunalı, 1984). Vitruvius Mimarlık Üzerine On Kitap eserinde tiyatro yapılarının planlanmasındaki dinamikleri açıklarken; Roma tiyatrosunun biçimlenişinde, yıldızların müziksel uyumundan yola çıkarak 12 burcu gösterecek şekilde hesaplar yapılır ve sahne platformu oluşturulur (Vitruvius). İnsan gerçekliği bulunduğu gökyüzündeki harmoniyi kendi dünyasına aktararak, evrene uyumlu bir düzen kurar.



Şekil 3.4: Roma Tiyatrosu (Vitruvius)

Aristoteles'in mimetik kuramı Vitruvius tarafından kabul edilir ve insan benzetmeli biçimlenmeler bu kuram bağlamında açıklanır. İnsan şeklinde sütunlar, sütun başları, süslemeler antik dönemde kullanılan mimari elemanlardır. Tapınaklarda kullanılan karyetidler (kadın heykel biçiminde mermer sütunlar) ve o dönemde yapılan Pers Sundurmasında çatıyı taşıması için tutsak Pers'lilerin heykellerinin sütun olarak kullanılması taklit yoluyla oluşan mimari biçimlenme için örnek olabilir. Ayrıca Antik Yunan tapınaklarının kutsal evrenin yeniden yaratılması girişimi olduğunu açıklayan Vitruvius, tapınakları oluşturan Dor, İyon, Korent sütun düzenlerinin biçim özelliklerinin ritüellerden kaynaklandığını ve ritüellerin somut formunu aldığını ifade eder.

Zevi'nin belirttiğine göre de, daha sonraları da bu yolu izleyen görüşler bulunmaktadır. Irving Pond, Dorik, İyonik sütun başlıklarının kökenini insana benzetmeli olarak yorumlar (Zevi,1990).



Şekil 3.5: İnsana benzetmeli sütun yorumları (Irving Pond)

Grek tapınaklarını büyük bir heykel olarak tanımlayan Zevi, tapınakların öğelerinin, hacim ölçülerinin, oran ve ölçeklerindeki insani yönün sayesinde tinsel bir soyluluğa sahip olduklarını vurgular. Tapınakların tasarım ilkeleri orantıya, insan ölçülerindeki orana sahiptir (Zevi, 1990).

Vitruvius'un mükemmel bina tanımı ile Platon'un 'kozmosun harmonisi, sanatın harmonisini oluşturur, sanatın form güzelliği de orantıdan gelir' anlayışı birbirine paraleldir. Doğa, insan vücudunun organlarını çerçevenin tümüne oranlanacak şekilde yarattığından mükemmel binalar da bu düzen içinde olmalıdır. İnsan bedeninin tasarımındaki oranlar hesaplanır -yüzün çeneden alın üstüne kadar olan kısmının boy uzunluğunun onda biri olması, elin açıkken parmak ucuna kadar aynı orana sahip olması gibi oranlar (Vitruvius)- , Antik dönemin kurallarını ifade eden 'kanon' olarak kabul edilir. Oranların meydana getirdiği kanon ve beden güzelliğini belirleyen simetri kuralları doğrultusunda yapılar biçimlenir. Kozmos düzeni, insan bedeni ve doğa üzerinden sayılarla, matematiksel ve geometrik olarak belirlenir. Evrensel bir ölçü ve evrensel armoni olarak aritmetik kozmos insanın ürettiklerine, düşünüş biçimine, yaşantısına yansır.

İnsan bedeninin sayısal bir olguya dönüşmesiyle belirlenen kanonun somutlaşmış hali için, dönemin heykeltıraşı Polykleitos'un mızrak taşıyan heykeli örnek olabilir. Evrenin kanonu ve insan bedeninin ölçüsü üzerine çalışan heykeltıraş bu heykeliyle, ideal güzelliği simgeleyen kusursuz insan bedenini ortaya koyar. Heykelin biçimlerindeki uyum, ölçülerin oranları ve dengeleri evrensel bedeni tarifler (Roth, 2000).



Şekil 3.6: Mızrak taşıyan asker (Antik Yunan)

Parthenon tapınağı, antik dönemin ideal ve mutlak güzellik anlayışlarının somut bir temsilidir. Tapınak tasarımının temelini 'simetri ve oran' olarak açıklayan Vitruvius'un ideal form betimlemeleri Parthenon'da gerçekleşmiştir. Yapının biçimlenişinde sütunların ölçüleri, sayıları hep tek bir oran ($2x+1$ oranı) sistemine, formlar ise geometriye dayanır. Kusursuz, dengeli ve uyumlu hatlardan, orantıdan oluşan tapınak yalnız geometrik biçimiyle de Antik insanın ideal evreninin, hayatının ve dolayısıyla da 'logos'unun cisimleşmesidir (Roth,2000).



Şekil 3.7: Parthenon (Gorham Philips Stevens'in restorasyon çizimi)

İdeal insan bedeni oranlarına göre sistem kurarak, üretilen nesnenin biçimsel arka yapısını oluşturma anlayışı, Antik dönem sonrasında da görülür. Vitruvius tarafından tanımlanan ideal oranlar, orantıya dayalı sistemler, Rönesans dönemi sanat çalışmaları için etkili olmuştur. Rönesans sanatçılarından Leonardo da Vinci, Vitruvius'un yolundan giderek ideal Vitruvius insanı çizimini yapmıştır. İdeal insan bedeninden yola çıkarak ideal oran ilişkileri ve ideal formlar üzerine çalışmıştır (Roth, 2000).

3.3. Modern Ontoloji Yaklaşımı

Antikçağda metafizik özellik içeren ontoloji anlayışından sonra ontoloji bilimi, 17. yüzyılda Christian Wolff tarafından gündeme gelir ve Klasik ontoloji anlayışı gelişir. Klasik ontoloji bir felsefe disiplini olarak gelişir ve metafizik içerikli bir bilim dalıdır. Daha sonra Nicolai Hartmann (1882-1950) tarafından kurulan Modern ontoloji ise varolanın varlığını inceler ve antimetafizik içeriklidir (Tunalı, 1984). Varlığın yapısı hakkında açıklamalar yapan Modern ontoloji, somut varolanlardan hareket eder ve mimarlık nesnesini ve nesneyi yaratan ve alımlayan özneyi birer varolan olarak değerlendirir. Mimarlık nesnesinin biçimlenişini ve anlamını inceleyen bu çalışmada, mimarlığı modern ontolojinin varlık anlayışı bağlamında ele almak, varoluşsal durumlar ve öznenin mimarlıkla dünyaya açılma durumları hakkında ipuçları vermesi açısından önem taşır.

Modern ontoloji varlık üzerine yaptığı araştırmalarla varlık hakkında tanımlarda bulunur ve varlığın yapısıyla ilgili tarifler üretir. Ontoloji somut varolan olarak ele aldığı varlığı ontik bir bütün olarak görür. Varlığı idea olarak tarifleyen metafizik ontolojinin tersine varlık, hem ideal hem estetik hem de real varlığı içeren ontik bütünlük içindedir. Real ve idealin biraradalığından oluşan varlık heterojen yapıda ve katmanlar halinde ele alınır. Dünya, heterojen çokluğun bütünlüğünden oluşan varolanlar dünyasıdır. İnsanın oluşturduğu düzenin arka yapısı olan anlam dünyası ve real, görünür dünya bütünsel olarak varolur ve yorumlanır. Dünyada kendi için düzen kuran insanın ürettiği nesneleri irreal yapının, soyut arka yapının somutlanması olarak tarifleyen ontoloji, nesnenin üretimini sanatsal yaratım, üretilen nesneyi de estetik bir obje olarak görür. Modern ontoloji bağlamında mimarlık faaliyeti anlam dünyasının reale aktarıldığı bir estetik yaratımdır ve ürettiği mimarlık nesnesi sanat eseri olarak çözümlenir.

3.3.1. Modern ontoloji varlık tanımı

Bizi saran dünyayla, ürettiğimiz nesnelerle ilişkimizin temelinde varlığa bakış açımız yatar. İnsanın varlıkla ilişkisini belirleyen çeşitli varlık görüşleri bulunur. Metafizik düşünceye göre, idealist bakış açısıyla yaklaşılacak varlık ile insan arasındaki ilişki zihinsel düşünceler üzerinden oluşur. Antik dönemden itibaren bu yaklaşımla çalışmalar yapılmış, düşünceler üretilmiştir. Buna karşın varlığı, somut varlığı üzerinden, salt duyularla algılanan şey olarak kavrayan bakış açısı vardır. Modern ontolojinin bu yaklaşımlara getirdiği yenilik ise, evreni, evreni oluşturan varlığı hem duyuyu üstü, ideal bağlamda hem de duyusal, real bağlamda bir bütün olarak kavramasıdır.

Metafizik, idealist düşünce doğrultusundaki ontoloji önceki bölümde gördüğümüz gibi varlığı ideal olarak tanımlıyordu. Realiteden yola çıkan anlayış ise varlığı maddesel nitelikleri ile duyusallık bağlamında ele alır. Varlık bir duyum nesnesi olarak somut özellikleriyle, özünde uyandırdığı etki, duygu bakımından önem kazanır. Bu anlayışa göre varlık metafizik, düşünsel yanını kaybeder, maddesel yanıyla öne çıkar. Evren somut, real varlıklardan oluşur. İnsanın evrenle kurduğu ilişki doğrudan duyu verileriyle ilişkilidir. 19. yy da gelişen pozitivist bilim felsefesinde varlığa bakış real dünya üzerinden ve algı temellidir. İnsanın dünyayla ilişkisi, nesnelerin maddesel özelliklerinden kaynaklı duyu verilerinin algılanması sonucu edinilen bilgiyle oluşur (Özlem, 1993). Bacon, D. Hume ve J. Locke gibi bilim adamlarının bu yaklaşımına göre, dünya empirik olarak gözlemlenir, bilinir, dünyayı algılamanın ve anlam oluşturma yolunu ise realitedir. Özne, nesnenin bilgisini nesnenin dıştan görüntüsünde varolan özellikler üzerinden oluştururken, nesnel dünya ile ilişki de nesnenin bilgisi doğrultusunda davranışsal olarak gelişir. D. Hume, insanın eylem ve davranış tarzlarının kökeninde yatan içsel motifleri tanımanın yolunu empirik bilgiye, deney bilgisine, psikolojiye bağlar (Özlem, 1993). Doğa bilimleri doğrultusunda varlığın real yanılla öne çıkışı nesnenin duyusal, maddesel özelliklerini ön plana çıkarır. Nesneyi bu özellikleriyle var eden özne, kendi nesne dünyasını, evrenini real dünyadan edindiği bilgiler doğrultusunda oluşturur.

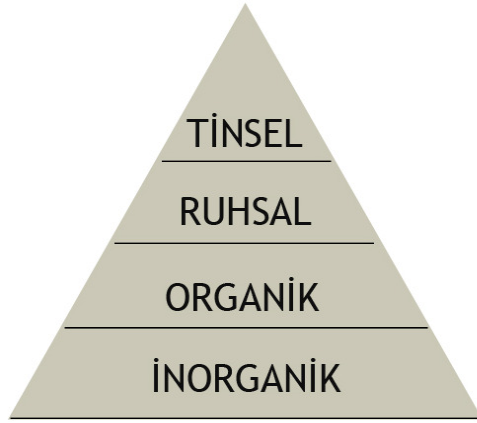
Modern ontoloji varolanı ontik bir bütün olarak görerek, bu bütün içinde real varlığı, ideal varlığı ve estetik varlığı bir arada düşünür. Varlık tek, homojen bir yapıdan meydana gelmez. Heterojen özellikte farklı yapıların birleşimiyle bir bütünlük içeren varlık anlayışı, ideal, soyut dünyayı ve duyulur, görülür, fiziksel real dünyayı bütün olarak tanımlar. Hartmann, varlığın ontik bütünlüğünü ve yapısını şöyle açıklar: “İdenin kendisi duyulur olmadığına göre ve duyulur bir şey de görünür olduğuna göre varlık iki bölümlü olmalıdır. Varlık buna göre ön yapı olarak bir duyulur nesne yapısı ile ve arka yapısı olarak ide’den ibarettir.” (Tunalı, 1984)

Ön yapı, dünyanın bize verili olan fiziksel, maddesel kısmı olarak real dünyayı, varlığı tarif eder. Ancak varlığın bu duyularla algılanan, Hartmann’ın deyişiyle ‘kendi başına varolan’ ön yapısının ötesinde bir de anlam, ide kısmını oluşturan irreal olan arka yapısı vardır. Varlık, realiteyi simgeleyen ön yapı ve insanın anlam, duygu, düşünce dünyasını simgeleyen arka yapıyla bir bütündür. Arka yapı, insanın kendi için kurduğu dünyada gelişen insana ait yaşam tarzı, kültür, değer, inanç gibi olgulardan oluşur. Her insanın ve toplumun dünyayı algılama biçimine göre anlam dünyasını oluşturan olguları şekillenir ve tekrar dünyayı kurarken ve algılarken bu olgulardan yola çıkılır.

Modern ontolojiye göre, ön yapı ve arka yapı tarzlarıyla bütünlük oluşturan varlık tabakalar halindedir. Hartmann, varlığı “birbirinden çok farklı şekillenmiş bir çokluğun üst üste istifine ve birbiri üstüne yükselmesine dayanan birlik” olarak yorumlar (Tunalı,1984). Belli bir düzen içinde yer alan tabakalardan oluşan varlık dört ana varlık tabakasından oluşur. Bu tabakalar; inorganik (madde) tabaka, organik varlık tabakası, ruhi tabaka ve tinsel varlık tabakasıdır. En altta inorganik varlık tabakası maddesel dünyayı oluşturur, atomlardan moleküllerden başlayarak bütün fiziksel varlıkları oluşturur. İnorganik varlık tabakasının üstünde organik tabaka vardır. Organik tabaka canlı varlıkları ifade eder ve inorganik tabakaya tutunur. Organik tabakanın üstünde ruhsal tabaka vardır ve bilinci oluşturur. Ruhsal katmanın özelliği içsel olmasıdır ve mekân dışı bir dünya oluşturur. Bu tabaka maddi ve organik tabaka ile ortaya çıkar ve onlarla şekil kazanır. En üstte ise sadece insanda bulunan tinsel tabaka vardır. Diğer tabakalar gibi tinsel tabaka da tek başına var olamaz, diğer alt katmanlara tutunur. Tinsel katman insanın kültür dünyasını

oluşturur. Ruhsal varlık katmanı bireyseldir, tek tek insanların bilinci ile ilgiliyken, tinsel katman ise bir ortaklıktır, bireyüstü kolektifliği gösterir. (Tunalı, 1980)

Tabakalar düzeni ayrı ayrı varlık yapılarının bir birlik oluşturmasıyla meydana gelir. Bütün tabakalar farklı varlık yapılarından oluşur ancak bu tabakalar birbirine dayanarak varolur ve bütünlük olarak algılanır. Bu tabakalar düzeni içine her yeni tabakanın ilavesiyle varlık bir nitelik kazanır ve oluşan yeni varlık tabakalarının tek tek toplamından daha fazlasını ifade eder. Varlığın tabakalı yapısı piramidal bir düzen içerir. Maddi varlık tabakası en yaygın olanıdır. Maddesel katmanın çok az bir kısmında organik varlık vardır ve diğer üst katmanlarda da bu şekilde devam eder. Tinsel varlık katmanı ruhsal varlıkların yalnız bir türünde bulunur. (Tunalı, 1980)



Şekil 3.8: Modern Ontolojide Tabakalar Düzeni (Nicolai Hatmann’dan uyarlanmıştır, İsmail Tunalı)

Tinsel katman yalnızca insanlarda bulunur ve insanın yeryüzündeki kendine ait dünyasını belirtir. Tin, insanın yaşantı biçimi, bilinç, kişilik, değer yargısı gibi özellikleriyle belirlenen ve insanı diğer varlıklardan ayıran, insan için ayırt edici bir katmandır. Tinsel dünya, Dilthey’in deyişiyle; empirik gerçeklik alanı değil, insanın total kimliğinden yola çıkarak ‘yaşama kalıplarını’ oluşturduğu bir ‘anlam dünyası’dır (Özlem, 1993). İnsan doğal çevre üzerinde yaşamaya başladığı zamandan itibaren yaşadığı dünyayı kendi göreliliğine göre anlamlandırır. Dilthey, anlamlandırdığımız dünya hakkındaki gerçekliğin bilgisinin yapıtaşları olarak; ‘kişisel yaşamın birliği’, ‘dış dünya’, ‘dışımızdaki bireyler’ ve ‘zaman içindeki yaşamlar’ dinamiklerini öne sürer (Özlem,1993). İnsanın/topluman dış dünyayla,

dıştaki yaşantılarla etkileşimi sonucu kendilerine göre ilke, değer, inanç gibi kuralları oluşur. İnsanın yaşantısını, yaşantısındaki amaçlarını, ideallerini, isteklerini gerçekleştirirken yaptığı eylemleri ve davranışları şekillendiren etmenler bu kurallardır. Tinsel katman insanın/toplumun kültürünü belirleyen gelenekleri, toplumsal düzenleri, estetik dünyaları oluşturur.

Tinsel katman insanın kendi kendine kurduğu, real dünyada olan biten şeyleri şekillendiren, anlamlandıran tinsel dünyanın özelliklerini tarifler. Tinsel dünya doğrultusunda, tinsel katmanın somutlanmasıyla oluşan maddesel dünyayı anlamak için tinsel katmanın özelliklerini değerlendirmek önem taşır.

Varlığı iki varlık yapısıyla ve tabakalı düzende açıklayan modern ontoloji insanı, evreni, insanın evrenle ilişkisini anlamada ve evreni yeniden yaratmada ‘bütünsel’ bir anlayış öne sürer. Bütünsel anlayış evreni oluşturan doğayı, insanı, diğer canlıları ve nesne dünyasını ayırarak değerlendirmek yerine, hepsinin birbirine eklemeli olduğu, birbiriyle etkileşimli olarak bir döngü içinde yer aldığı bir algılamayı beraberinde getirir. Evrene bu bağlamda bakmak ve eylemlerimizi, yaratılarımızı bu anlayışla gerçekleştirmek dünyayla uyum içinde yaşamamızı sağlar.

3.3.2. Estetik yaratı ve mimari mekân

Modern ontolojide varlık için tariflenen bu tabakalı yapı ve varlık tanımları, mimarlık nesnesi için de geçerlidir. Mimarlık nesnesi, yaratım faaliyetinin ürünü olarak sanat ontolojisi bağlamında değerlendirilir. İnsanın irreal arka yapısının somutlanması olarak ele alınan mimarlık nesnesi, sanat ontolojisine göre sanat eseridir ve estetik obje olarak kabul edilir. Sanat eseri duyulur varlığın ötesinde bir estetik varlık ve bir kültür varlığıdır.

Estetik obje bir varolan olarak tabakalar halinde heterojen ancak bütünlüklü bir yapıya sahiptir. Sanat eseri varlığı Leibniz’in deyişiyle ‘çoklukta birlik’ içerir. Yani ontolojik estetik bütünsel bir estetikdir.

Sanat ontolojisinin düşünce sistemine göre estetik obje/mimarlık nesnesi fiziksel boyutta real yapısı ile ve fiziksel varlığının üstünde anlamsal boyutu, irreal yapısı ile

ikili varlık yapısından oluşan bir bütündür. Her estetik varlık ontik bakımdan birbirinin zıttı iki varlık alanından (real-irreal) oluşur. Hartmann, bu varlık alanları için ön yapı ve arka yapı kavramlarını geliştirir (Tunalı, 1980). Ön yapı sanat eserinin/mimarlık nesnesinin görülür, duyulur, somut maddesel katmandır. Arka yapı ise irreal karakteristikteki anlamsal, tinsel katmandır. Arka yapı sanat eserinin ön yapıda somutlaşan duygu, düşünce, anlam içeren boyutunu tarifler.

Modern ontolojinin kuramcılarında Ingarden, estetik objenin real yapıdan mı, ideal yapıdan mı meydana geldiğini araştırarak, estetik varlığın yapısı üzerine düşünce üretir. Ingarden, Goethe'nin Faust eseri üzerinden, sanat eserinin real ve ideal iki varlık alanından oluştuğunu savunur. Faust bir edebiyat eseridir ve kâğıt ve harflerden meydana gelir. Eser, maddi olan bu yapısıyla mekânda yer kaplayan fiziksel bir objedir ve bu durumda real varlık olarak değerlendirilir. Ancak Faust eseri yalnızca kâğıt ve harflerden oluşan maddi kısımdan meydana gelmez. Ingarden, eserin idealitesini belli bir ifadeyle düzene sokulmuş cümlelerin varlığından yola çıkarak açıklar. Cümle real değildir. Belli ideal anlamlar doğrultusunda harflerin bir araya gelmesiyle, biçimlenmesiyle cümleler oluşur. Bu doğrultuda Faust edebiyat eserinin/sanat eserinin ideal varlığı vardır. Ingarden, edebiyat eserinden yola çıkarak estetik objenin, real (ön yapı) ve ideal (arka yapı) iki varlık yapısının bir arada oluşundan meydana geldiğini açıklar. (Tunalı,1980)

Hartmann ve Ingarden'in savunduğu, sanat eserinin ikili yapısını mimarlık nesnesi üzerinden değerlendirirsek; mimarlık eserinin bir maddesel (ön yapı) kısmı, bir de anlam (arka yapı) kısmı vardır. Maddesel kısım yapıyı meydana getiren taş, ahşap cam kısmıdır. Bu kısım real dünyanın parçasıdır. Yapı bu taş ahşap maddelerin belli bir şeyi ifade edecek şekilde biçimlenmesiyle oluşur. Taşı ve ahşabı biçimleyen şey irreal olan arka yapıdır. Taş ve ahşap doğada bulundukları halleriyle mimari eseri meydana getirmezler. Taş, ahşap gibi maddesel yapı elemanlarını insanlar belli anlamlar, ifadeler yükleyerek biçimlendirirler, bir araya getirirler ve yapıyı oluştururlar. Oluşan yapı insanın kendi anlam dünyasını, duygu ve düşünce dünyasını maddesel varlığa aktarmasıyla mimari eser haline gelir. Biçimlenen maddeye ayırteci özelliğini, ifadesini veren şey insandaki irreal olan içeriktir. İrreal arka yapı mimarlık nesnesini meydana getiren maddesel yapıya tutunarak kendini

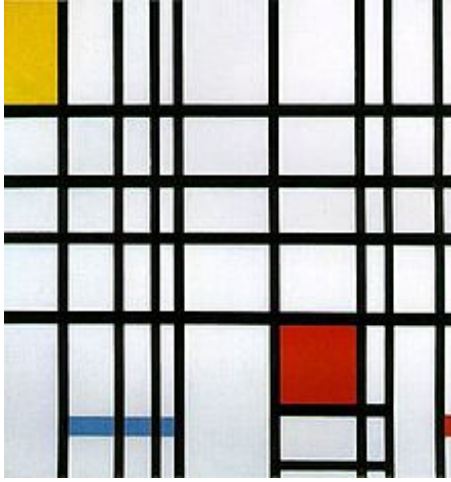
açığa çıkarır. Duyulur olarak algıladığımız yapının fiziksel varlığı mimari nesnenin arka yapısını oluşturan anlamsal içeriği taşır ve ifade eder.

Sanat eserinin ön yapı ve arka yapı varlık alanlarından meydana geldiği açıklanmıştı. Sanat ontolojisine göre, varlığın ikili yapısından oluşan estetik objenin meydana gelmesi sanatsal yaratımdır. Varlığın soyut dünyasının maddesel ön yapıyı biçimlendirerek yeni bir varlık (sanat objesi) yaratması eylemini Hartmann, ‘objektivasyon’ olarak tanımlar. Soyut arka yapı maddesel bir varlıkta nesnelleşir, sanat eseri meydana gelir. Bu durumda irreal dünyayı oluşturan şeyler fiziksel varlıkta görünüşe ulaşır, görünür hale gelir. Hartmann bunu “Objektivasyonda irrealitenin realitedeki görünüşü sözkonusudur, görünüşe ulaşan idealite ile estetik obje ortaya çıkar.” (Tunalı, 1980) Sanatçının yarattığı eserin biçimlenmesinin temelini oluşturan objektivasyonla, sanatçı duygu ve düşünce dünyasını ve dünya tarifini görünür kılar. İnsanın anlam dünyasını oluşturan şeyler real dünyada kendini açığa çıkarır ve insan varlığı real dünyadaki görünüşlerde kendianlam dünyasını bulur.

Max Bense ise estetik obje yaratımını ‘realiteye katılma’ olarak değerlendirir; “Sanat eseri, olan şeyler değildir; tersine yaratılan, yapılan, meydana getirilen şeylerdir.” (Tunalı, 1980). Sanatçı anlam dünyasını maddeye aktararak yarattığı eserle anlam tabakasının real dünyaya katılmasını sağlar.

Realiteye katılan anlam, Rietveld’in (1924) tasarladığı Schröder evi ile açıklanabilir. Rietveld, Schröder evini tasarlarken De Stijl akımının savunucusu Mondrian’ın tablolarının mimarileşmiş halini gerçekleştirir. De Stijl akımı, dünyaya, varlığa dair rasyonel, evrensel bir görüşü savunarak, varolanların objektif bazı kurallarla, soyutlamayla gerçekleştirilmesini, düzenlenmesini amaçlar. Mondrian (1872-1944), ‘estetik objektiftir’ söylemiyle belirttiği sanat eserini oluşturan arka yapıyı, geometrik formlar ve belli renkler (üç ana renk) kullanarak dışlaştırır. Rietveld, Schröder evini yaparken rasyonel, objektif dünya düzeni anlayışından oluşan anlam boyutunu, evin real yapısını oluşturan beton, cam, ahşap gibi malzemelere aktararak maddeleri biçimlendirir, objektivasyon gerçekleştirir. Arka yapıyı real dünyanın elemanlarında nesnelleştirerek insanın irreal dünyasının real dünyaya katılımını

sağlar. Real dünyanın bir parçası haline gelen mimarlık nesnesi –objektivleşmiş soyut varlık- daha önce varolmayan bir şeyi meydana getirir.



Şekil 3.9: Mondrian Resmi
(Piet Mondrian)

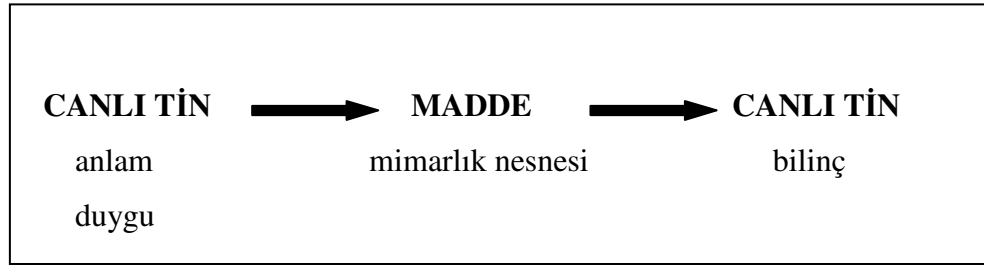


Şekil 3.10: Schröder Evi
(Gerrit Rietveld)

Objektivasyon ile real dünyaya katılan sanat eseri, objektivasyondan önce varolmayan bir şeyin ortaya konmasıdır. Bu nesneler –realiteye katılan- doğadaki real nesnelerle aynı şekilde algılayamayız. Hartmann, doğada real varolanı bilgi objesi olarak değerlendirir ve insanın bilgi objesiyle ilişkisinin ‘objeksiyona’ dayandığını açıklar; “Objeksiyon karakteristik bir bilgi fenomenidir. Varolan bir şey bir sujenin bilgi objesi olur ve o varolan şeyde ise hiçbir değişiklik meydana gelmez.” (Tunalı, 1980). Objeksiyonda yani varolan real objelerle ilişkisinde insan pasif durumdadır, alıcıdır. Objektivasyonda ise insan aktiftir, daha önce varolmayan bir şey yaratır ve alımlar. Real varolan ile insan tarafından yaratılan estetik varolan ontik bakımdan birbirinden farklı olarak değerlendirilir ve insanın bu varolanlarla ilişkisi de farklıdır.

Mimarlık nesnesini doğada bulunan reel objelerden ayıran özellik ifade ve anlam varlığı olmasıdır. Objektivleşme ile mimarlık nesnesine aktarılan anlam dünyası

insanın tinsel katmanıdır. Mimarlığın biçimlendirme eyleminin temeli tinsel katmana dayanır. Hartmann bunu şöyle açıklar; “Biçim verilmiş madde tarafından taşınan içerik daima canlı tinin faaliyetidir.” (Tunalı,1980). İnsanın kendi varoluşunu aktardığı mimarlık nesnesindeki biçim ve anlam ilişkisi, arka yapıyı oluşturan tinsel katmana bağlıdır. Hartmann’ın deyimiyle ‘canlı tin’de bulunan anlam, duygu düşünce dinamikleri maddenin biçimini meydana getirir ve tekrar ‘canlı tin’ tarafından alımlanır.



Şekil 3.11: Biçim oluşumu ve alımlanması ilişkisine dair bir model (Nicolai Hartmann’dan uyarlanmıştır)

Mimar, mimarlık nesnesi ve kullanıcı özne arasındaki ilişki tinin faaliyetine göre oluşur. Turgut Cansever’in dediği gibi; “Mimar, varlık hakkındaki tasavvurunu mimari esere yansıtır.” (Cansever, 2005). Mimari ürünle ilişki kuran insan, yapıda görünür hale gelen bu varlık tasavvurunu-tinsel dünyayı alımlayarak etkilenir. İnsan varlığının ortak kültürel evrenini oluşturan mimarlık yapıları, yaşantısını gerçekleştirirken insanın varoluşunu dünyaya açtığı, kendisini dışlaştırdığı, diğerleriyle ilişki kurduğu bir varlık alanını/düzeni ifade eder.

Mimari çevrelerin biçimlendirilmesinde ontolojik yaklaşım insanın kendi için yarattığı dünyayla etkileşim kurabilmesi, bütünleşebilmesi açısından önem taşır. Modern ontoloji bağlamında mimarlık nesnesi, tinsel katmanın dünyaya açılması, maddesel evrende görünür hale gelmesi olarak değerlendirilmektedir. Tinsel katman ontolojik yaklaşımda insanın varlık tanımlarını, ontik durumlarını kapsamaktadır. Çalışma kapsamında varlığın yapısında tanımlanan ontik durumlar; bütünsellik, oluş ve diyalektik durumları incelenerek, bu durumların/varlık tanımlarının mimarlıkla ilişkisi ve mimarlık nesnesinin biçimlenmesindeki etkileri incelenmektedir.

4. MİMARLIKTA ONTİK DURUMLAR

4.1. Bütünsellik

“Derin karanlığın içinde irili ufaklı, uzaklı yakınlı yıldızlar... Sınırsızlığıyla büyüleyen bir evren. Evrenin o görkemli büyüklüğü karşısında küçücük hissedişimiz kendimizi. Ama kanunla çelişen başka bir duygumuz daha vardır: Bu muazzam bütünün bir parçası olduğumuz hissi...”

Turna Çınar

İnsan varolduğundan itibaren dünyaya uyum sağlamak ve dünyayı örgütlemek için uğraş içerisinde. İnsanın kendinin de içinde olduğu evreni ve kendi dışındakileri kavramasıyla dünyayla etkileşimi gerçekleşir. Bu kavrayış dolayısıyla insan, kendisinin de parçası olduğu bütünün farkına varır ve varoluşsallığını ve evreni algılayışını hem fiziksel, hem tinsel olarak bu bütüne açar.

Bütünsellik anlayışı, birbiri ile ilişkili ve birbirinden etkilenen parçaların birarada değerlendirilmesini ve etkileşim içindeki parçaların bir bütünü oluşturmalarını savunur. Evrende olan her bir birim birbiriyle bağlantılı olarak, diğerini değiştirme ve etkileme özelliğine sahiptir. Bütüncül yaklaşım, evreni oluşturan birimler arasında bağlantılar kurabilmeye ve çoklu bakış açısına olanak tanımaktadır.

Bütüncül yaklaşımda evren bir ‘bütün’ olarak tanımlanır. ‘Bütün’, duygu, düşünce ve kültür gibi irreal olgulardan oluşan tinsel yapı ile real dünyayı oluşturan fiziksel yapının birliğinden oluşmaktadır. Tinsel dünya farklı bireylerin, toplumların sahip olduğu farklı kültür, inanç ve anlam dünyalarını içerir. Fiziksel dünya ise farklı coğrafyalar, topoğrafyalar ve farklı özelliklere sahip bileşenler içerir. Yani, evren birçok fiziksel ve tinsel bileşenin birleştiği bütünsel bir yapıdadır ve bileşenlerden her biri bütünün oluşumunda ve zaman içinde dönüşümünde etkindir.

Mimarlık, ontolojik olarak hem bütünün algısını ve kavranmasını –varolanı yorumlama– hem de bu varolanların etkisinde varolacakları yaratmaktadır. Tinsel ve fiziksel katmanlara sahip ontik bir bütün olarak varolan mimarlık nesneleri, mikro dünyaları oluşturmaktadır. Tinin nesnelleşmesi ile oluşan bu mikro dünyalar bütün ve bütünü oluşturan parçalar ile ilişkili biçimde varolurlar. Evreni oluşturan parçalar arasındaki ilişki, parçaların niteliği ve insanın bu parçalarla ilişki biçimi mimarlık nesnesinin biçimlenmesinde etkili olmaktadır.

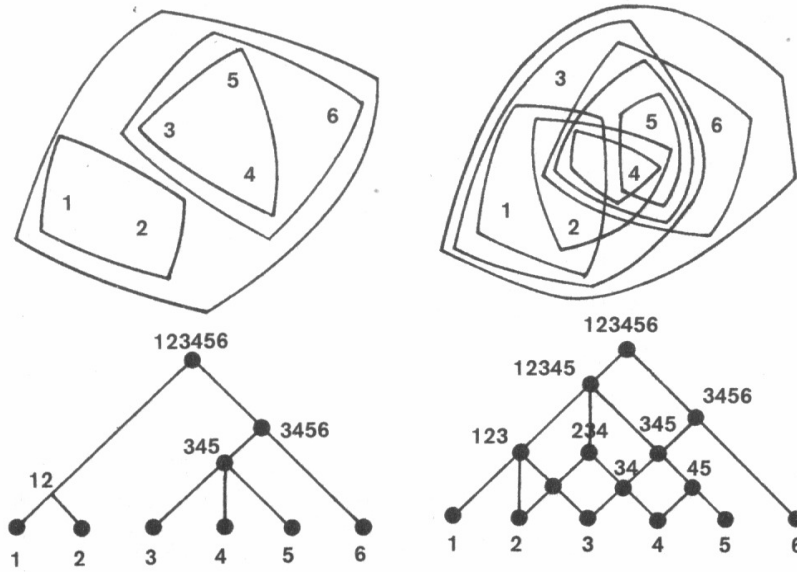
Mimarlığın biçimlenmesine bütüncül yaklaşım, bilinçliliği arttırarak insanın hem kendi iç dünyasını, hem de dış dünyanın olgularını yorumlayabilecek farkındalığı yaratmaktadır.

Bütünün ele alınışı parça–bütün ilişkisi çevresinde gelişmektedir. Gadamer (1960), parça ve bütün ilişkisinin anlam üzerindeki etkisini şu şekilde ifade etmektedir; “...bütünü detaylar üzerinden anlamalıyız ve detayları da bütün üzerinden... Güncel bir anlamada, bütünün zihinde canlandırılan anlamının beklentisi, parçaların bütün tarafından belirlenmesi, aynı zamanda bütün parçalar tarafından belirlenmesine dönüşür.” (Gadamer, 1960).

Bütünün algısına dair yaklaşım biçimleri parçaların bütünle kurduğu ilişkiyi ve bütünün kapsamını belirlemektedir. Bütünü parçalar üzerinde algılarken; parçaların kendi kimliklerinin korunmasıyla oluşan sınırsız, mekânîk bütünlük ve parçaların bütün içinde eridiği organik, merkezi bütünlük olarak tanımlayabiliriz. Şeyler arasındaki ilişki farklı bütünlükleri varederek farklı ontik durumları ortaya koymaktadır. Merkezi, organik bütünlük anlayışı doğrultusunda, bütünü oluşturan parçalar kendi kimliklerini ve sınırlarını bütünlük içinde kaybederek bütüne dahil olurlar. Bu şekilde oluşan bütünlük hiyerarşik bir merkez etrafında toplanmaktadır ve her şey o merkeze bağlı gelişmektedir. Parçalar arasındaki sınırların yok edilmesi ile belirli bir bakış açısından algılanan mantıksal bütün oluşur. Bu bütünlük homojen ve sabit bir yapı ortaya koymaktadır. Merkezi yaklaşım, varlıkların kendi özüyle ilişkisini sınırlamakta ve insanı sürükleyici, sınırlandırıcı bir tavır oluşturmaktadır. Mekânîk bütünlük; olguların tek bir bütünlük içinde eritemeyecek, öznel ve nesnel, kültürel ve toplumsal, tarihsel ve doğal yanlarının beraber ele alındığı, hiyerarşik olmayan bir yaklaşımdır. Bütün, farklı bakış açılarının oluşturduğu bir, çokluklar birliğinden

oluşur. Değişim içindeki ögeler tümlük oluşturmaktan çok karşılıklı etkileşim içindeki varlıkları ile bütünü oluştururlar. Hiçbir zaman belirli, tek biçimde kalınmaz, açık ve uçlu bir oluşum gerçekleşir.

Bütünü oluşturan ilişkilerin biçimlenmesiyle bütünün yapısı belirlenir. Alexander, ilişkiler bağlamında oluşan yapılar için ‘ağaç’ ve ‘köksap’ metaforlarını yaparak, bu metaforların modelini belirten diyagramlar oluşturmuştur (Karatani, 1991). Ağaç, hiyerarşik bölünmeler, sınıflanmalar yoluyla belirli, sabit ve çizgisel bir yol önerir. İçinde ya şu ya bu mantığıyla seçicilik hâkimdir. Köksap modelinde ise heterojen yapıda aynı anda var olan, yatayda ve düşeyde hiyerarşiler oluşturmeyan çok merkezlilik etkindir. Merkezliliğin olmamasıyla tipleşme, homojenlik reddedilir. Çok seslilik, hem o hem bu mantığının var olduğu heterojen karakterli bir yapının varlığıdır.



Şekil 4.1: Ağaç ve Köksap (Christopher Alexander)

İlişkiler doğrultusunda var olan bütün için, özne–nesne ilişkisinin ontik etkisi bulunmaktadır. İnsanın diğerleriyle arasındaki ilişkiye göre bütünlük anlayışı değişim gösterir. Öznenin evrenle ve dolayısıyla yarattığı nesnesiyle kurduğu

varoluşsal ilişki nesnenin biçiminde belirleyici bir etkidir. Özne nesnesiyle ontik olarak kopuk, birbirinden ayrılmış bir ilişki kurulabilir. Ya da özne ve nesne birbiriyle bütünlük oluşturur ve birlik içinde bir varoluş gerçekleşir.

Özne ve nesnenin ontik olarak ayrılığına dayanan anlayışta özne, nesnenin karşısında sabit bir konumdadır. Yani, özne ve nesne arasında mesafe vardır ve özne nesneye dışarıdan bakmaktadır. Nesneler merkezi olarak kartezyen bir ilişki içinde varolur. Mimarlık nesnesi, öznenin bakış noktasından gördüğü, tek bakış açısıyla baktığı kendinden ayrı bir varlık olarak biçimlenir. Özne nesne ayrılığına dayalı mimari biçimlenme de görme duyusu ön plana çıkmaktadır ve bedensel deneyim zayıflamaktadır.

Özne ve nesnenin birbiriyle bütünlük oluşturduğu anlayış doğrultusunda, özne, evrene ve nesneye kendini onun içinde tanımlayarak bakar. Nesne insanla uyumlu ve bütünlük içinde varolur. Nesne, bir bakış alanı değildir, onunla yaşanan bir şeydir. Bir olma anlayışı doğrultusunda biçimlenen mimarlık nesnesi insanla uyumlu olarak varolur. İnsanla, doğayla, çevresiyle uyum ve etkileşim içinde gerçekleşen mimarlık nesnesi geometrik, homojen bir kutu olarak değil, kullanıcısıyla anlamsal ilişki kurarak varolur. Nesneyi vareden uyumlu ögeler birbirine bağımlı şekilde varolmaktadır. Hiçbir şey diğerinin dışında, sonradan varolmaz, her şey birbirinin parçası ve devamı olarak varolur. Dolayısıyla belirli ilişkilerle biçimlenen çizgisel oluşum yerine, çoklu bakış açısının gözetildiği sonsuz yoruma dayalı bir oluşum gerçekleşir.

‘Şeker Ahmet Paşa ve Orman’ isimli makalesinde John Berger, bu iki farklı ontolojiyi, Şeker Ahmet Paşa’nın ‘Orman’ isimli tablosu üzerinden karşılaştırmıştır. Berger, özne–nesne ayrılığına dayalı ontolojiyi perspektif, özne–nesne birliğine dayalı ontolojiyi de minyatür üzerinden inceler. Berger’e göre, ‘orman’ perspektif geleneğe göre gerçekçi bir şekilde tasvir edilmiş manzara resmi gibi görünse de, perspektif geleneğine uymayan tuhaflıklar göze çarpar. Örneğin oduncu ve katırı, kara orman ağaçlarına göre oransız şekilde küçüktürler. Ayrıca yavaş şekilde hareket ediyor gibi resmedilmiş olmalarına rağmen donup kalmış gibidirler. Sanki onlar dururken, orman hareket en uzak köşedeki kayın ağacı ile en yakındaki ağaç neredeyse aynı büyüklüktedir. Bu örneklerdeki gibi garipliklerden dolayı ‘orman’da

bakan gözüün yeri sabit değildir. Berger'in söylediği gibi resmin garip yanı izleyici konumunu değiştirmek zorunda bırakmasıdır. Böylelikle çoklu bakışın olduğu temsilde tersten perspektifte olduğu gibi, izleyici ile resim arasındaki mesafe kaybolmaktadır. Berger, bu özelliklerin ontoloji değişimi ile ilgili olduğunu savunur. Berger, Şeker Ahmet Paşa'nın tablosunu değerlendirmesinde Heidegger'in 'uzaklığın yakınına gelmek' kavramını vurgulamaktadır (Berger, 2009).



Şekil 4.2: Orman (Şeker Ahmet Paşa (1841-1907))

4.2. Oluş

Evren, zamanın ilerlemesine ve farklı bileşenlerden kurulmasına bağlı olarak oluş halinde bir yapıdadır. Evren sürekli değişip dönüşür, akış içindedir. Akış halindeki yapıdan dolayı varlık, daima farklı oluşumlar geçirmektedir. Dolayısıyla varlık dünyaya oluş halinde açılır ve mimari çevreler, değişen dönüşen oluşumlar olarak kurulmaktadır. Varlığın oluş hali mimarlık nesnesinin biçimlenmesinde etkili olmaktadır. Çalışmanın ontik duruşlar bölümünde, incelenen mimarların ‘oluş’ tanımını nasıl ele aldıkları ve bu tanımın mimarilerindeki biçimsel karışıklıkları ele alınmıştır. Varlığın oluş halindeki durumunun mimarlık nesnesine etkisi zamansal değişim, mekânsal değişim ve insanın değişimi ile ele alınmaktadır.

Evren zamanın akması ile sürekli değişip, dönüşür. Dünyada mevsimden mevsime, yıldan yıla, gündönümüyle değişim söz konusudur. Doğanın, dünyanın farklı zamanlarda farklı halleri görünür hale gelmektedir. İnsan, değişimle farklı hallere bürünen, gelip geçiciliğin hakim olduğu bir dünyada yaşamını sürdürmektedir. Doğanın, çevrenin değişim halindeki yapısını görünür kılan mimarlık nesnesi, insanın dünyayla diyalog kurmasını, bütünleşmesini sağlamaktadır. Ayrıca bu yapıyı vurgulayan biçimlenme zamanın değişimini, geçiciliği, farklılıklarla insanın farkındalığına sunmaktadır. İnsana oluş halindeki evreni aktarmaktadır.

Varlığın oluş tanımı farklılıklara olanak sağlayan bir düzen anlayışını beraberinde getirmektedir. Farklı durumlar ve konumlar farklı oluşumlar yaratmaktadır. İnsanın bulunduğu çevre her an değişir ve bu durumla birlikte insanın çevreyle ilişkisi de değişir. Yani öznenin her an farklı mekânsal durumlarda bulunmasıyla özne, gerçekliği farklı biçimde kurmaktadır. Bunun yanında mekânla kurulan ilişkilerde değişim öznenin özneye de değişim göstermektedir. Her özne gerçekliği farklı biçimlerde algılamaktadır. Her öznenin belleği, bilinci ve dolayısıyla algısı farklı olduğundan içinde bulunduğu gerçeklikle kurduğu ilişki, gerçeği yorumlaması değişkendir. Mekânı algılayan özne konumsal ve niteliksel değişimine göre her an farklı gerçeklik üretmektedir. Varlığın oluş halindeki yapısını vurgulayan bu farklılıklar, mimarlık nesnesinin de oluş halinde bir yapı olduğunu göstermektedir.

Mimarlık nesnesinin oluş halindeki yapısı vurgulanarak biçimlendirilmesi durumunda farklı oluşumlara imkân sağlayan, yaşayan yapılar yaratılmaktadır. Doğu kültürü ve İslam kültürü insanın yaşadığı çevrelerin insanı sınırlandırmayan, merkezi bir düzene sevk etmeyen biçimde oluşmasını savunmaktadır. Sınırlamayı ortadan kaldıran mimari, insan ve mekân arasında serbestliğe olanak sağlamaktadır. İnsanı sınırlandırmadan farklılıklara sevk eden mimari biçimlenmeler hareketli, esneklik sağlayan yapıda kurulmaktadır. Merkezi bir yönlendirmeye karşı serbest bileşenlerden oluşan mimari yapılar hareketli yapıdır ve insan ve mekân arasındaki ilişkiyi özgür kılmaktadır. Farklı oluşumlara açık olmak insana davranış özgürlüğü sağlamaktadır.

Öznenin sınırlanmadan gerçekleştirebilmesine olanak tanıyan dinamik biçimlenme, ön şemalar arınmış mimari çevrelerin oluşumunu beraberinde getirir. Bu tür oluşumlar değişimi vurgulayarak bireyi yüceltmektedir. Özne yönlenmeden her an mekânsal deneyimini yaşayabilmekte ve gerçekliğini oluşturabilmektedir. Farklı özneler de mekânla serbestlik içinde ilişki kurabilmektedir. Her özne, her an dünyayı yeniden biçimlendirmektedir ve mimarlık nesnesinin oluş halindeki yapısı bu duruma olanak sağlamaktadır

4.3. Diyalektik

Evren, birbirinden bağımsız, rastgele şekilde bir araya toplanmış parçaların yığılmasından oluşmaz. Birbirine bağımlı, karşılıklı olarak birbirini koşullandıran, bağlantılı parçalardan oluşmaktadır. Bu yüzden evrende hiçbir şey tek başına ele alınmaz, bağlantılı olduğu diğeri olmadan anlaşılamaz. Karşıtların bir olmadan öbürünün olamayacağı, her şeyin zıddıyla var olabildiğini savunan anlayış diyalektiği tanımlamaktadır. Evrende her şey zıddıyla bir arada varolduğundan dolayı evren, diyalektik denge halinde bulunmaktadır.

Diyalektik evren içinde varlık, birbirine karşı iki uç kutbu taşıyan çelişkileri bünyesinde barındırır. Karşıtlıklar daima birbirinin zıttı durumu savunur, birbiriyle savaşı ancak birbirinden bağımsız değildir, ayrılmaz. Varlığın yapısında önemli bir

durumu ortaya koyan diyalektik denge mimariye yansıtmaktadır. Mekânsal oluşumlar çelişkili durumları barındırır. Çalışma kapsamında ‘diyalektik’ durumu, incelenen ontik durumlardan bir tanesini tanımlamaktadır. Mimarlığı varoluşsal bağlamda ele alarak eserlerini bu doğrultuda biçimlendiren mimarlar, yapılarında diyalektik dengeyi barındıran kompozisyonlar yaratmayı hedeflemişlerdir. Çalışmanın ‘Ontik Duruşlar’ bölümünde, incelenen mimarların diyalektik durumunu ele alışları, yorumlayışları ve eserlerine bu durumu nasıl yansıttıkları incelenmiştir.

Mimarlık nesnesinin kendi varlığı da, evrenle ve özneyle ilişkisi bağlamında diyalektik yapıda tanımlanır. Akış içindeki bir evrende kalıcı bir oluşum olması nedeniyle mimarlık nesnesinin varlığı çelişki durumunu barındırır. Ayrıca özne, yarattığı nesnesiyle farklı iki kutupta ancak bir arada varolmaktadır.

Diyalektik anlayış, Batı ve Doğu kültürlerinde farklılık göstermektedir. Batı kültüründe diyalektik denge, Hegel’in tez, antitez, sentez kavramları çerçevesinde kurulmaktadır. Zıt iki durum –tez ve antitez– karşılıklı uzlaşarak, birleşerek tek bir durum –sentez- ortaya çıkmaktadır. Çelişkiler birleştirilir, sentezlenir ve çözümlenirler. Bu doğrultuda çelişkiler aşılmaktadır ve yaşamda oluşan çelişkili durumlar ortadan kalkmaktadır. Doğu kültüründe ise çelişkilerle birlikte yaşanmaktadır. Her şey zıddıyla bir arada varolur ve senteze ulaşamaz. Çelişkilerin çözülmeden, birbiriyle karışık, beraber olduğu, tek bir merkezin olmadığı durumlar Doğu kültürünün diyalektik anlayışını yansıtmaktadır. Bu anlayış ikili karşıtlıkların bir arada olduğu, heterojen oluşumları vurgulamaktadır. Birlikte ama farklı olabilmek diyalektik dengeyi beraberinde getirmektedir.

Mimarlık nesnesinde zıt durumların bir arada olduğu kompozisyonlar yaratılarak diyalektik denge oluşturulmaktadır. Eski–yeni, insan–doğa, iç–dış, yerel–evrensel, parça–bütün gibi kavramların ifadeleri nesnenin biçimlenmesinde etkindir. İkili zıtlıkları karşılayan mekân çelişkileri, ayırt edici özellikleri barındırmaktadır. Farklı gerilimlerin kullanıldığı mimari dinamik bir süreçte yol açmaktadır. Çelişkilerin, farklılıkların yaratıldığı çözümleme insanın gerçeklikle, dünyayla bütünleşmiş ilişki kurmasını sağlamaktadır.

5. MİMARLIKTAKİ ONTİK DURUŞLAR

5.1. Giriş

İnsanın ontik durumlarının ve anlam boyutunun mimarlık nesnesini nasıl etkilediğinin ve nesnenin biçiminin anlam dünyası doğrultusunda nasıl oluştuğunun anlaşılabilmesi için, mimarlık nesnesine anlam boyutuyla yaklaşan üç mimar; bu mimarların eserlerini oluştururken yola çıktığı kavramlar ve bu doğrultuda oluşturdukları eserleri ele alınacaktır.

İncelenen mimarların seçilme nedeni, bu mimarların mimarlık nesnesi ve anlam boyutuna verdikleri özel önem ve farklı yaklaşım, farklı kültürel ve inanç aidiyetlerinden ileri gelmektedir. Turgut Cansever, eserlerini yaratırken kendini ve insanları tanımladığı dünya görüşünden yola çıkmıştır. Cansever, İslam inancı ve kültürünü temsil ederek eserleriyle bu kültürün dünyasını kurmaya çalışmıştır. Japon mimar Tadao Ando, Doğu kültürünün yönelişlerine açıktır ve Zen Budizm inancının tanımladığı yaşam düzenini kurmaya çalışırken tinselliği ön plana çıkarır. Louis I. Kahn, Batı kültürünü temsil eden bir mimardır ve tinselliğe önem veren, ‘mekânların ne olmak istedikleriyle’ ilgilenen yaklaşımla mimarlığını gerçekleştirir.

5.2. Turgut Cansever

5.2.1. Genel yaklaşım ve mimari söylem

“Sanat eseri, varlık ve kâinat tasavvurunun yapılarına yansımasıdır”

Turgut Cansever

Mimari esere böyle bir söylemle, ontolojik açıdan yaklaşan Turgut Cansever, mimarlığı, tüm evreni kuşatan bir sistemin parçası olarak görmüştür. İnsanoğlu, tüm varlık evrenini kuşatan bir sistemin içinde varolur ve kendi için kurduğu düzen, bu tümel evrenle bağlantılı şekilde sistemin bir parçasıdır. Cansever, mimarlığı evren sistemini oluşturan insanla, doğal çevreyle ve kültürün, yaşantının, inancın taşıyıcısı

olan nesnel çevreyle ilişkili bağlamda ele almıştır. İnsanların meydana getirdiği mimarlık eserlerini, mimari çevreleri de bütün sistemin real karşılığını temsil eden ‘sonsuz mekân’a ait parçalar olarak değerlendirmiştir.

Cansever, evren ve varlık ile yaratılan eserin bütünlük içinde uyumuna inanmıştır. Cansever’e göre, yaratılan eser oluşturulurken, varlık, kainat bütünsel olarak sezilerek ifade edilir (Cansever, 1992). İnsanın mimari çevresini biçimlendirme faaliyetini anlamsal, varlıksal boyutla ele alan Cansever’in kendi yarattığı mimarlığın ardındaki sistem de varlık ve varlığın durumları hakkındaki düşüncelere göre şekillenir. Cansever’in söylemiyle “Mimar, yapısını (sanatını) yaparken aldığı kararlar varlık ve varlığın güçleri hakkındaki tasavvuruna göre belirlenir.” (Cansever, 1992). Varlığın yasaları ve varlığın güçleri her şeyi var eden ve biçimlendiren dünyayı belirleyen etmenlerdir. Bu doğrultuda varlığın yapısı, yasaları ve evrenin yasaları mimarlık nesnesinin görünmeyen arka yapısını, irreal yapısını oluşturur. Cansever, insan varlığının yapısını ‘immateryel’, ‘gayri maddi’ olarak kabul etmiştir ve bu immateryelliğin yapı -sanat eseri- ile insan arasındaki ilişkiyi belirlediğini savunmuştur. İnsanın varlıksal yapısını oluşturan ‘durumlar’ zaman ve mekân içinde kurulan ‘düzenin’ belirleyicileridir.

Cansever’in kurulan düzeni, varlığın ve evrenin yapısına, insan varlığının gayri maddi yapısına ait yasaların belirlemesi kabulü ile Modern ontolojinin maddesel evreni biçimlendiren arka yapının insanın irreal yapısı, tinsel katmanı tarafından olduğu kabulü birbirin ile çakışmaktadır.

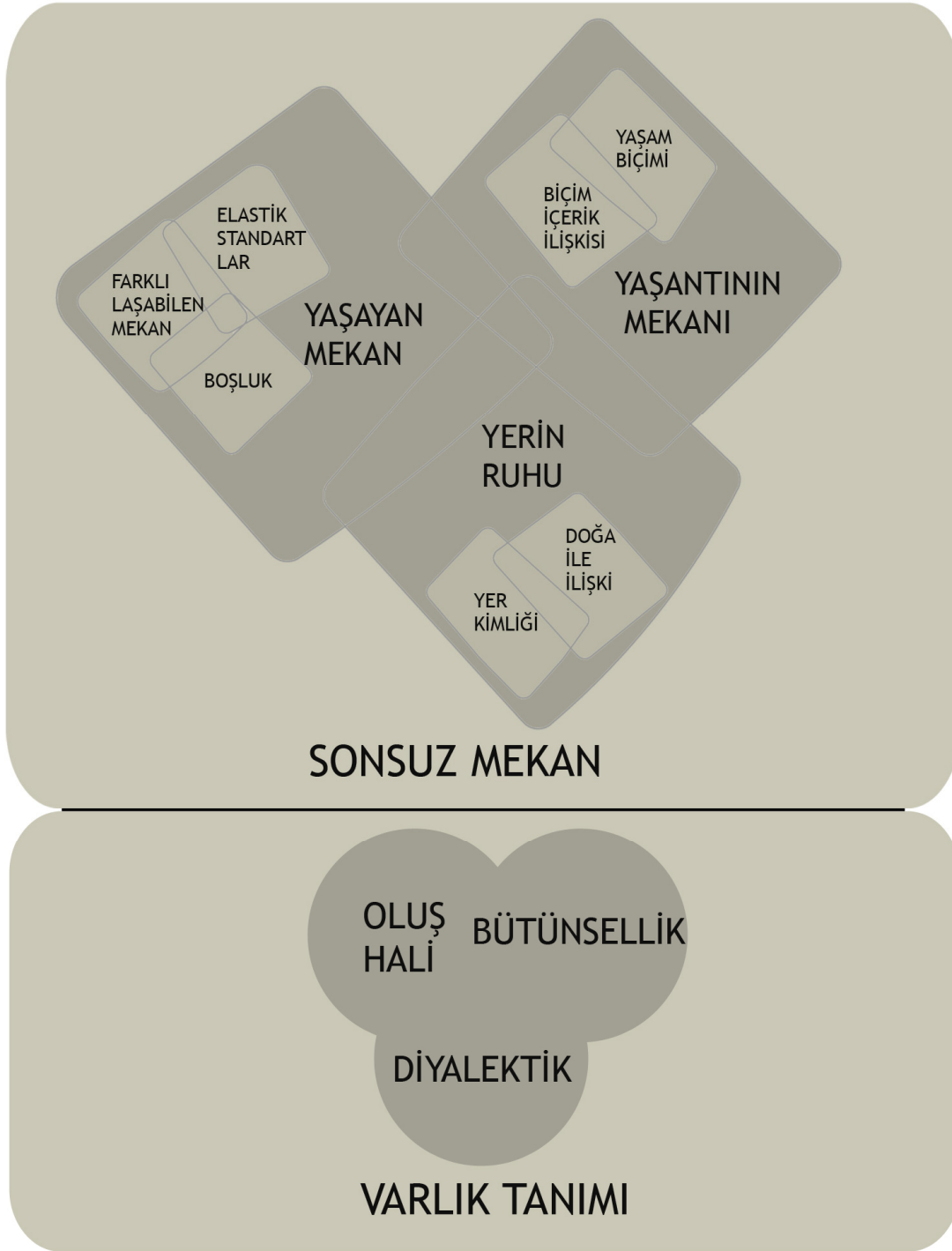
Anlam ve kültür dünyasıyla oluşan tinsel katman, ontolojik kabuller doğrultusunda değişim gösterir. Her insanın, her toplumun ontolojik kabullerine göre şekillenen yaşam tarzı, inanç sistemi, kültürü ve ritüelleri çerçevesinde kendilerini tanımladıkları anlam ve duygu dünyaları oluşur. Anlamsal ve varlıksal bir boyuttan yola çıkarak eserlerini gerçekleştiren Cansever, belirli bir kültür ve inanç dünyasını benimseyerek yapılarıyla bu dünyayı kurmaya çalışmıştır. Cansever, İslam inancının temel yapısını, prensiplerini, yaradılış yasalarını benimsemiştir. Tanyeli’ye göre, Cansever, İslamın belirlediği kurallar, değerler, gündelik yaşam ritüeli, toplumsal ve kişisel yaşam biçimi ekseninde mimarlık nesnesini üreterek bu inancın dünyasını kuran yaklaşım içerisinde olmuştur (Tanyeli, 2001). İslam kültürünün varlık ve evren

hakkındaki yasaları Cansever'in mimarlığının arka yapısını oluşturmuştur. İslam inancından gelen ve kendi inancı doğrultusunda şekillenen kavramları mimari eserlerinde gösterme tarzı, biçim yoluyla gerçekleşmiştir.

Belirli bir felsefi yaklaşımı mekâna aktarmaya çalışan Cansever'in mimari çevrelerin oluşturulmasına yaklaşımı 'sonsuz mekân' anlayışıdır. Cansever, tüm evreni ve bu evrende varolan mimari nesneleri sonsuz mekân olarak algılayarak, kendi yaratılarını bu anlayış doğrultusunda biçimlendirmiştir. Varlığın temelini ve kaynağını 'sonsuz' olarak gören ve 'varlık sonsuzun uzantısıdır' ifadesinde bulunan Cansever, bu sonsuz, sınırsız kavramı üzerine mimarisini kurmaya çalışmıştır. "Sonsuz (sınırsız) mekân, her şeyi taşıyan, zaman ile bütünleşmiş bir kategoridir." ifadesiyle mimarlık anlayışını tarifleyen Cansever, mimarisinde sonsuz mekân arayışında olmuştur (Cansever, 1992). Sonsuz mekân, insanı sınırlamayan, yönlendirmeyen ve yaşantının, tinin taşıyıcısı olan, onun deyimi ile 'bitaraf çevreler'i yansıtır. Cansever'in mimarlık için söylemini, varlık tanımlarını taşıyan sonsuz mekân olarak tarifleyebiliriz.

Cansever'in mimarlık nesnesini biçimlendirirken bilinçli bir şekilde temel aldığı ve sonsuz mekân tanımının içeriğini oluşturan kavramlar ise; içinde gerçekleşen yaşantıyla bütünleşen 'yaşantının mekânı', doğa ile ve bulunduğu yerin kimliği ile ilişkisini tarifleyen 'yerin ruhu' ve kullanıcısıyla birlikte dönüşebilen, değişebilen 'yaşayan mekân'dır.

İnsanın dünyadaki düzeninin kurulmasına anlamsal boyutla yaklaşan Cansever, bu tür bir tavırla yapılan yaratma eylemiyle, varlığın kendi özü ile ilişkisinin ortaya konulduğunu savunmuştur. Fiziksel dünyayı biçimlendirirken varlığın yapısını görünür hale getirmek, insanın kendi özü ve evren ile uyum içinde varolduğu bir dünya oluşturmayı sağlar. Cansever böyle bir tavırla yaratılan mimarlık nesnelerinin dünyayı güzelleştirdiğini ve insani nitelikleri öne çıkarttığını savunur.



Şekil 5.1: Turgut Cansever varlık tanımı, mekân diyagramı

5.2.2. Ontik Duruş: Tanımlar ve mekân diyagramları

Varlık ve kâinat tasavvurundan yola çıkan ve yapıtlarında varlığın irreal yapısındaki yasaları vurgulayan Cansever, mimarisini oluştururken birçok varlık tanımını bilinçli olarak eserlerinde görünür kılmıştır. Mimarlık nesnesi, varlık tanımlarının realize edildiği bir yaratım ve yapılı çevrede bu tanımların fiziksel karşılığı olarak realiteye katıldığı bir ortam olarak değerlendirilebilir. Yapılarını evrenin görüngüsü olarak ele alan Cansever, bir takım varlık tanımlarını, yapılarını biçimlendirirken görünür hale getirmiştir ve mimari yoluyla insanın irreal yapısının dünyaya açılmasını sağlamıştır.

Çalışmanın bu bölümünde Cansever'in tariflediği ve biçim oluştururken yola çıktığı, varlığa ait tanımlar ile bu tanımların Cansever'in mimarisindeki kavramsal ve mekânsal karşılığı incelenmiştir. Tanımları nasıl kullandığı, mekânın biçimini ve genel mekân yapısını nasıl belirlediğini anlamak, nasıl bir mimari anlayış ortaya koyduğunu kavramak için önem taşır. Mekâna hakim kıldığı varlık tanımlarının, mimari, mekânsal karşılığı olarak Cansever'in mimari yaratıları çerçevesinde mekân diyagramları oluşturulmuştur. Çalışmada varlığa ait bütünsellik, oluş ve diyalektik tanımları incelenerek bu tanımlar doğrultusunda diyagramlar hazırlanmıştır.

5.2.2.1. Bütünsellik

“ Eser, varlığın ve kainatın bütünleyici sezişi ile ifadesini ortaya koyar.”

Turgut Cansever

Varlık sorunlarını bütünlüğü ile düşünmek gerektiğini savunan Cansever'e göre, mimari eseri yaratmada etken olan varlık tanımlarından biri bütünselliktir. Bütünsellik tanımının mimari eserde görünür kılınması esere anlamsal boyut kazandırır.

Varlığın bütünselliği tanımına göre varlığı oluşturan tüm parçaların bir bütünlük içinde birlikte olduğu ve tüm evrenin parçalarıyla, katmanlarıyla bir bütün olduğu kabul edilir. Cansever, mimari nesnelerin bu bütünlük anlayışı bağlamında biçimlendirilmesi gerektiğini savunmuştur. Evren, birimler ve birimlerin oluşturduğu kolektiviteden meydana gelir. İnsan, doğal çevre, yapılı maddesel çevre ve birey,

kollektivite bir bütündür. Mimari nesneler bu bütünlük içinde varolur ve bütünlük ile ilişkili olarak değerlendirilir.

Bütünlük anlayışında iki tür bütünlük tanımı vardır. Varlık, ‘organik bütünlük’ ya da ‘mekânîk bütünlük’ yapısında tanımlanmaktadır. Cansever, varlığın mekânîk bütünlük içinde olduğunu savunmuştur (Cansever, 1992).

Organik bütünlük tanımına göre, bütünü oluşturan parçalar bütüne dahil olurken kendi kimliklerini kaybeder ve bütünün kimliği içinde erirler. Cansever’in ifadesiyle “Organik bütünlük tam bir bütünlüktür, içerisinden parça çıkartılamaz ve içerisine bir parça ilave edilemez.” (Cansever, 2007).

Cansever’in savunduğu varlık tanımı olan ‘mekânîk bütünlük’ anlayışına göre bütün, her biri ayrı kimliğe sahip parçaların toplamından oluşur. Bütünü oluşturan parçalar, kimliklerini, sınırlarını, bağımsızlıklarını korurlar. Ve oluşan bütün bu parçaların toplamından daha fazlasını ifade eder. Cansever’in de savunduğu üzere mekânîk bütün olarak tanımlanan mimarlık nesnesi, nesne içinde kimliğini koruyarak bütünlüğün kurulumuna katılan elemanlardan oluşur (Cansever, 2007). Mekânîk bütünlük üzerine parçalar kendi kimliği ile ilave edilebilir, içinden parçalar çıkartılabilir. Bu doğrultuda oluşan bütün açık uçlu bir oluşumdur ve esnek bir yapıdadır. Bütünün içindeki birimlerin özgün kimliği önem taşımaktadır.

Cansever’in dünyaya ve dolayısıyla mimariye bakışını destekleyen mekânîk bütünlük tanımı doğrultusunda biçimlenen mimarlık nesnesi, bir taraftan özgün, bireyci, yenilikçi ancak bir taraftan da toplumla, kültürle, inanışla, tarihle bağlantılı bir çerçevede değerlendirilir.

Cansever’e göre, mimariyi bütünsel çerçevesinde düşünmek, mimariyi oluşturan etkenlerin, değerlerin niteliğini, birbiriyle ilişkisini beraberinde getirir (Cansever, 2007). Cansever mimariyi nasıl yapmalıyız, nasıl sistematik kurmalıyız sorularıyla yola çıkmıştır ve mimarisini biçimlendirmede belirleyici etkenler, değerler hiyerarşisi ve ilişki kurma yönünde yanıtlarla ilerlemiştir. Yapıyı biçimlendirme sürecinde bir bütün olarak ele almak, parça bütün ilişkisini kurmayı beraberinde getirir. Etkenler, değerler ayrı ayrı parçalar olarak değerlendirilir ve bu parçaların hiyerarşisi ve

ilişkisi sonucunda oluşan yapı bütün bir nesne olarak algılanır. Dolayısıyla mimarlık nesnesini oluşturan bütün birimler birbiriyle ilişkilidir ve bağlantılıdır.

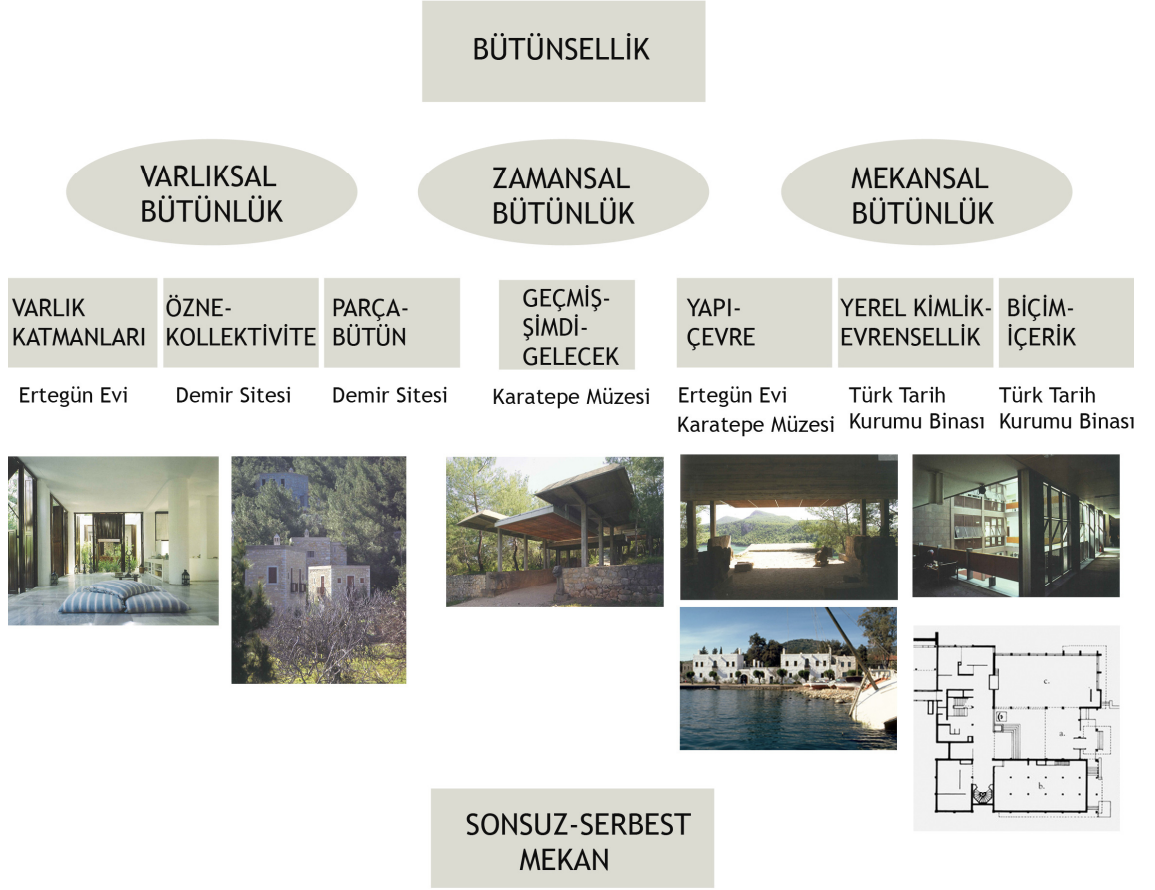
Çalışma kapsamında varlığın, evrenin yapısında bulunan ve dolayısıyla mimarlık nesnesinin yapısında bulunan bütünlük anlayışı Cansever mimarlığı üzerinden üç alanda değerlendirilmektedir. Varlıksal bütünlük, mekânsal bütünlük ve zamansal bütünlük bağlamında parça bütün ilişkisi incelenmektedir.

Varlıksal bütünlüğe göre, madde ve ruhu birleştiren yapı, Modern ontolojinin tariflediği varlık katmanlarını içerir ve bu katmanların ilişkisi bağlamında biçimlendirilir. Cansever, insanın ‘gayri maddi’ yapıya sahip olduğunu ve mimaride insanın bu yapısının vurgulanması gerektiğini savunmuştur. Cansever, “Gayrimaddileşmiş mimari ile mekân maddeden arınmış büyümlü ortama dönüştürülmektedir.” (Cansever, 1992) ifadesiyle insanın soyut tinsel katmanının ve somut görünen katmanının yapıda bir arada bulunması gerektiğini, mimari eserin fiziksel yapısının irreal yapıları barındırması gerektiğini savunmuştur ve mimari eserin bu doğrultuda biçimlendirildiğinde bütünlüğe ulaşabileceğini ve öznesi ile varlıksal bağlamda bir ilişki kurabileceğini tariflemiştir.

Varlıksal bütünlük bağlamında, özne kolektivite ve parça bütün ilişkisi ele alındığında mimarlığın insanlıkla, kültürle, toplumla ilişkilenen bağlamsal yapısı değerlendirilir. Cansever, mimari çevrelerin bütün insanlık kültürünü ve onun bütün aşamalarını kapsayan bir yapıda olduğunu tariflemiştir (Cansever, 2007). Tek tek bireylerden oluşan toplum bir bütünlük oluşturur. Toplumun içinde yaşadığı yapılar ve yapıların bir araya gelmesiyle oluşan kentler de bir bütünlük oluşturur. Ve tek tek mimarlık nesnelerinden oluşan kentler, Cansever’in ifadesiyle ‘bir mesajlar bütünlüğü’dür ve mesajların hem bireysellikleri hem de bir bütünlük üretmeleri söz konusudur. Bu doğrultuda bütünü meydana getiren özneler tekil olarak kendi varlıksal yapısına sahiptir, kendi anlamını üretir, ancak öznelerin birleşmesiyle oluşan kolektiviteyle de kendi kimliğini bozmadan ilişki içinde bulunurlar. Bu yapıyı Anadolu kentleri ve Bursa kentinin yapısıyla açıklayan Cansever, Bursa’nın mimarisinin insanların birbiriyle ilişkisinin somutlaşmasıyla ve insanların birbiriyle konuşmalarıyla verdikleri kararlarla biçimlendirdikleri evlerin ve evlerin ilişkilerinden doğan bütün olduğunu tariflemiştir (Cansever, 2007).

İnsanoğlu, geçmiş, şimdi ve gelecek ile ilişkili olarak zamansal bir düzlemde varlığını sürdürür. İnsanların yeryüzünde kurdukları maddesel çevreler de zamansal bir süreklilik içinde, geçmişle ve gelecekle ilişkili bağlamda biçimlenir ve varlığını sürdürür. Cansever, mimarisini yaratırken tarihle, varolan yapılarla ve gelecek amaçlarla ilişkileri dikkate almıştır. Yeni yapılanın varolanla ilişkisi düşünülürken Cansever'in deyiimiyle 'mimarlık mirası karşısında alınacak tavır' belirleyici etken olmalıdır (Cansever, 2007). Mimarlık mirası insanların deneyimlerine tanıklık eder, tarih bilincini kazandırır ve toplumsal hafızayı beraberinde getirir. Dolayısıyla varolanla ilişkili bağlamda 'yeni'yi biçimlendirme prensibi Cansever için eskiye bağlı kalarak eskiyi taklit etmek değildir. Yeniyi yaratmak insanların değişimi doğrultusunda eskiyle bağlantı kurarak, yeni deneyimler kazandırmayı, yeni bir dil oluşturmayı beraberinde getirir. Mimarlık nesnesi geçmiş ve gelecek ile bütünsel bir yapıda varolmaktadır.

Bütünsel yapının diğer bir alanı olan mekânsal bütünlük, yapı çevre ilişkisi çerçevesinde değerlendirilmektedir. Yeryüzünde her çevre farklı özellikler içermektedir ve mimarlık nesnesi çevrenin özelliklerinden etkilenecek onunla bağlantılı olarak varolmaktadır. Cansever yapının 'yer' ile ve 'çevre' ile ilişkisini felsefi bir arka plana dayandırmıştır. Yapının 'o' yerdeki oluşumun, dış dünya karşısındaki tutumunun, mimari ifadesinin ne olacağı mekânsal bütünlük çerçevesinde belirlenir.



Şekil 5.2: Turgut Cansever bütünsellik tanımı mekân diyagramı

5.2.2.2. Oluş

Cansever'in eserlerini biçimlendirirken görünür kılmaya çalıştığı diğer bir tanım da, özne ve nesne arasındaki ilişkiyi özgür kılan varlığın oluş halinde olma durumudur. Cansever, insanın, evrenin, mekânın oluş halinde bir yapıda olduğunu savunmuştur ve evrenin sürekli değişip dönüştüğüne, farklı oluşumlar gerçekleştirdiğine işaret etmiştir (Cansever, 2001). İnsan varlığının oluş halindeki yapısına uyum sağlayan mekân, mutlak kurallarla ve yönlendirici sınırlamalarla biçimlenmek yerine farklı oluşumlara izin veren serbest yapıda biçimlendirilmelidir.

Cansever, "Mimari donmuş bir çevre olmak yerine zamanın içinde varlığın dinamik yapısına uyarak ilaveler alan, yaşayan bir ortam oluşturmali." ifadesiyle mimari çevrelerin merkezi anlamlara sahip, sabit bir yapıda değil, hareketli yapıda olması gerektiğini savunur (Cansever, 2007). Cansever, varlığın oluş halindeki yapısının mimarinin 'bitaraf'lığına işaret ettiğini tariflemiştir. Fiziksel çevre insan varlığını sınırlandırmak yerine bitaraf çevre olarak insanı özgür kılan, bireyi yücelten ve bireye davranış özgürlüğü sağlayan yapıda biçimlendirilir. Bu doğrultuda içinde sürekli deneyimler yaşadığımız mekâna tek yönlü bakış ile değil çok yönlü bakış ile bakabiliriz ve mekân, her an farklı deneyimler yaşamamıza imkan tanıyabilir.

Cansever, Kâbe'yi tavaflı sırasındaki deneyimlerinden ürettiği 'Kâbe metaforu' ile oluş halinde olan bireyin durumunu açıklar. Kâbe'de mutlak olan bir şeyin, bireyin bulunduğu yer ve geçen zaman doğrultusunda algılama biçiminin değişim gösterdiğini ve mutlağın bireyin her hareketinde farklı algılandığını savunur. Yücel, Kabe metaforuyla Cansever'in, Kabe'nin anlamını, tavafın anlamını, hareket düzenini ve ritüelini okuduğuna dikkat çeker (Yücel, 2007). Cansever, bu metaforla, mutlak hakikati bir öznenin kişilik özelliklerine, geçmiş deneyimlerine ve bulunduğu konuma göre her defasında farklı algılamasına ve her öznenin de farklı biçimde algılamasına, kavramasına dikkat çekmiştir. Cansever, bu durumu " Bir mutlak hakikat var, ama hakikatin cevheri değişiyor. O zaman mutlak hakikat sürekli değişim, oluş halindedir." açıklamasıyla belirtmiştir. Aynı öznenin bir varlığı algılamasının oluş halinde olmasının, değişmesinin yanında algılama öznenin özneye de farklılık gösterir. Her öznenin mutlağı algılama biçimi ve varoluş biçimi değişim gösterir.

Mimari, bireyin davranış serbestliğine izin verecek şekilde biçimlendirilmelidir. Fiziksel çevre farklılaşmalara açık, farklı oluşumlara olanak tanıyan, ‘bitaraf’ olarak üretildiğinde öznenin kendi ufkuna açılabilen mimariler oluşarak varlığın özündeki oluş hali gerçekleşir.

5.2.2.3. Diyalektik

Cansever’in varlık için kabul olarak aldığı diğer varlıksal durum da diyalektiktir. Cansever diyalektiği ‘çatışma halinde bulunan unsurların bir arada varoluşu’olarak tariflemiştir (Cansever, 2007). Varlık iki zıt durumu bünyesinde barındırır ve varlığın görüngüsü olarak realize olan mimarlık nesnelerinde bu zıt durumlar mevcuttur.

Cansever diyalektik yapı için varlığın bir taraftan farklılık gösterdiğini, öbür taraftan bir bütünün içinde beraberlik gösterdiğini ele almıştır. Anadolu şehirlerini, şehirlerin biçimlenişini inceleyen Cansever, bu şehirlerin inanılmaz bir çeşitlilik, yerellik kimliklerine sahip olduğu, ancak bu çeşitliliğin de bütünlüğü olduğunu savunmuştur. Cansever, Konfüçyus okumalarından yaptığı çıkarımla “En büyük başarı zıtlıkların telifiyle elde edilir.” görüşünü dikkate almıştır (Cansever, 2007). Bu görüşü “ Hem bir yücelik anlayışı güderken, hem de son derece narin ve zarif olma ihtiyacıyla karşı karşıyayız.” ifadesiyle tarifleyen Cansever, bu zıtlıkların mimaride hep karşılaştığımız bir durum olduğunu açıklamıştır. Varlık, soyut-somut, madde-tin, özne-kollektivite, öz-aşkın varlık gibi diyalektik yapıları bünyesinde barındırır. İnsanın ve evrenin bir varolma durumunu anlatan bu yapılar mimarlık nesnesini biçimlendiren özelliklerdir.

Cansever, mimarlık yapmanın, mimarlık nesnesini üretmenin sürekli devam eden, değişen, akan bir durum içinde sabit duran bir şey yapmak olduğunu, kendisinin de diyalektik bir oluşum olduğunu, ‘demir leblebi’ deyiimiyle açıklamıştır. İfade karşıtlıkları, farklılıkların güçlenerek görünür hale gelmesi mimariyi güçlendiren ve ilişki kurduğu insan varlığıyla daha bütünsel bir diyalog kurmasını sağlamaktadır.

5.2.3. Örneklerin incelenmesi

5.2.3.1. Ertegün Evi (Bodrum)

“Ev bilinçle yaşanan cennettir.” Turgut Cansever

Cansever’in bu yapısında, eserini biçimlendirirken yola çıktığı ve tasavvur ettiği varlık tanımları ve bu tanımları etkin kılarak eseri nasıl biçimlendirdiği görülmektedir.

Ertegün evi, Bodrum’da konumlanan bir Osmanlı dönemi yapısının restitüe yapılmış halidir. Eserde bilinçle değerlendirilmiş tarih ile yeninin ilişkisini ortaya koyulur. Cansever, bu eserinde Osmanlı’nın hayat, eyvan formunun şiirselliğini kullanarak, geçmişin izini taşıyan yeni bir oluşum yaratmıştır.

Cansever, Ertegün evini tasarlarken varlığın oluş halinde olma durumunu dikkate alarak, yapı geometrisini asimetrik şekilde ve farklılaşmalara açık, hareketlilikle biçimlendirmiştir. İçi dışa bağlayan pencere kapaklarının açılıp kapanması ve pencerelerin asimetrik düzeni, hissedilen bir hareket sağlar ve yapı yaşayan bir varlığa dönüşür. Yapı, içinde yaşayan insanın farklı oluşumlarına olanak sağlayan ve onunla beraber dönüşebilen, değişebilen bir mimari düzeni ifade eder.

Mimarisini oluştururken insanın gayrimaddi yapısını vurgulayan Cansever, bu eserinde insana tinselliği hissettirmektedir. Cansever’in ‘arınmışlıkla dünyaya ekleniyor’ ifadesiyle tariflediği yapının iç mekânı, sağır taş duvarlar, yalın betonarme tavan ve düz keskin iç satırlar aracılığıyla maddeden arınmış bir ortama dönüştürmektedir (Cansever, 2001). Cansever, mimarinin biçimlendirilmesinde nesnenin maddesel ön yapısını ve soyut arka yapısını dikkate alarak ön yapıda arka yapıyı, maneviyatı hissettirmiştir ve insanla bütünleşen bir biçim oluşturmuştur.

Ertegün evi bir tarafta bahçe, öbür tarafta deniz ve kale arasında konumlanmıştır. Cansever, evi çevrenin bir parçası olarak tanımlamıştır ve mimarisini çevresiyle bütünleşen, kullanıcısına bir tarafta bahçeyi, bir tarafta denizi, manzarayı izleme, yaşama imkanı verebilen şekilde biçimlendirmiştir. Cansever, yapının bu niteliğini,

Ahmet Hařim'e ait "Bir taraf bahçe, bir taraf dere, gel uzan sevgilim benimle yere. Suyu yakuta döndüren muazzam zulal geliyor düşüncelere." dizelerinden yola çıkarak ve çevrenin, doğanın özelliklerindeki derinliğe ulaşarak çevredeki değerlere farkındalık sağlayan bir yapı oluşturmuştur (Cansever, 2007).



şekil 5.3: Erteęün Evi (Turgut Cansever)



şekil 5.4: Erteęün Evi (Turgut Cansever)

5.2.3.2. Türk Tarih Kurumu (Ankara)

Tarih Kurumu binası, Ankara kentinde konumlanmaktadır ve yerel malzemeler kullanılarak, kentle, çevreyle ilişki gözetilerek oluşturulmuştur. Cansever, bu yapıyı tasarlarken ‘insani değerler bütünlüğü’ ve ‘biçim, inanış, davranış bütünlüğü’ kurmaya çalıştığını ifade etmiştir (Cansever, 2007). Yapının mimarisi bütünsellik, diyalektik ve fonksiyonların ruhu gibi anlam katmanlarını barındırarak tinselliği vurgulayan biçimlenme özelliklerine sahiptir.

Cansever bu yapıyı biçimlendirirken parça bütün ilişkisinden yola çıkmıştır ve bütünlük tanımında savunduğu mekânîk bütünlük anlayışını vurgulamıştır. Osmanlı’nın orta avlulu medrese planını vareden felsefeden yola çıkarak, yapıda orta hol etrafında yer alan birimlerin oluşturduğu bir bütünlük kurmuştur. Binanın fonksiyon birimleri ayrı ayrı kimliklerini korumakta ve bu birimler birleşerek tutarlı bir bütünlüğü oluşturmaktadır. Cansever, fonksiyon ve biçim arasındaki ilişkiyi kurarken Osmanlı medreselerindeki yaşantıyı incelemiştir. Medresede odalar ve direklik birimleri bulunur. Odalarda tek başına okuyan insanlar vardır ve bu insanlar belli bir süre okuduktan sonra direkliğe gelerek topluluk oluştururlar. Cansever, bu anlayış doğrultusunda yapıda çalışma odaları ve ortada toplantı odası oluşturarak parça bütün ilişkisini ve bilimsel çalışmanın kolektif niteliğini ön plana çıkarmıştır. (Cansever, 2007)

Cansever, Tarih Kurumu binasını biçimlendirirken yola çıktığı diğer varlık tanımı diyalektiktir. Cansever, yapının biçimini vareden bu arka yapıyı ‘çatışma halindeki unsurların birarada varoluşu’ olarak ifade eder. Yapıda taşın brütalist, sert ifadesi ve doğrama detaylarının kesinlik ifadesi ile kafeslerin zerafet ve narinliği ile ifade karşıtlığı kurulmuştur. Ayrıca yapı yer yer geniş taş duvarlarla abidevi bir kapalılıkta olmakla birlikte, girişteki açıklık zıtlık ifadesini güçlendirir. (Cansever, 2007)



Şekil 5.5: Türk Tarih Kurumu (Turgut Cansever)

5.2.3.3. Karatepe Açık Hava Müzesi (Adana)

Karatepe Açık Hava Müzesi, Karatepe Milli parkı içinde Hitit devrine ait yerleşmenin kalıntılarını koruyan saçaklardan oluşmaktadır. Cansever, bu yapıyı tasarlarken ‘yer duygusu’ ve ‘tarihle ilişki’ biçimlendirme özelliklerinden yola çıkmıştır.

Cansever, yapının mimarisini oluştururken geçmişi veri olarak alıp varolan özgün yapıyı esas yapı olarak kabul etmiştir ve o mimari dilin üzerine onunla çelişmeyen, tutarlı biçimde kendi mimarlık dilini oluşturmuştur. Hitit dönemi kalıntıları olarak iki duvar kalıntısı ve duvarların alt kısımlarında kabartmalar mevcuttur. Cansever, bu iki duvarın üzerine onları korumak için iki adet saçak yapmıştır. Kabartmalara müdahale etmeden onlara saygı duyarak ve onları tekrar etmeden üzerlerine ışık düşmemesini sağlayacak şekilde saçakları biçimlendirir. Saçakların taşınmasını sağlamak için kabartmalardaki güçlü figürlerin ifadesini bozmayacak şekilde ince kolonlar inşa etmiştir. Cansever, varolan mimariyle bütünleşmesi açısından saçakları asimetrik

olarak biçimlendirmiştir. Bu mimari eserde geçmişle ilişki kurulmuştur ancak yeni, olması gereken de dikkate alınarak ve tarihsel bir bütünlük içinde yapı biçimlendirilmiştir. (Cansever, 2007)



Şekil 5.6: Karatepe Açık Hava Müzesi (Turgut Cansever)



Şekil 5.7: Karatepe Açık Hava Müzesi (Turgut Cansever)

5.3. Tadao Ando

5.3.1. Genel yaklaşım ve mimari söylem

“Ben görünmeyeni, biçimi olmayanı, yani formların ardında yatan duygu ve düşünce tarzlarını yakalamak ve onlara yaşam vermek istiyorum.”

Tadao Ando

Tadao Ando, mimarisini ve mimarlık nesnesinin biçimlendirilmesine dair yaklaşımını bu sözlerle ifade etmektedir. Ando’nun mimarisinde ve teorik söylemlerinde dile gelen şeylere baktığımızda, mimarlık için bir sözü olduğu anlaşılır. Ando mimari çevreyi ve mimarlık nesnesini var eden dinamikleri, insanın duygu ve düşüncelerini barındıran anlam dünyasında ve bu dünyadaki görülemeyen, ölçülemeyen değerlerde temellendirir. Mimari yapı dış dünyadan, insandan ayrılmış, kendi içinde biçimlenen işlevsel bir kabuk değildir. Ando, bu yaklaşımını “İnsanlar, işlevsel mekânlara takılan parçalar değildirler.” sözleriyle açıklamaktadır ve mimaride ‘insan bağlamı’nın yoksun olmasını ‘özün kaybolması’ durumu ile bütünleştirmektedir (Ando, 1993). Tadao Ando ve Japon mimarlığı üzerine araştırmalar yapan Negishi, eserlerini yaratırken insan bağlamından yola çıkan bu Japon mimar için düşüncelerini “ İnsan tinine ve şeylerin kaynağına, özüne ulaşan şeyi arıyor.” sözleriyle açıklamaktadır (Negishi, 1991) ve Ando’nun insanın duygusallığına, hassasiyetine duyarlı, insana dokunan mekânlar yarattığını savunmaktadır. Ando’nun mimarlığında biçimi var eden değerler, insan varlığının durumlarından ve insanın dünya ile, doğa ile ve diğer insanlar ile ilişkisinden doğmaktadır.

İnsana ait anlam dünyasından yola çıkarak mimarlığını kuran Ando, mimarlığı, “Mimarlık sadece biçimlerle oynamak değil, insan tarafından bir yerin kurulmasıdır.” sözleriyle tariflemektedir (Ando, 1993). İnsanın yaşantısını taşıyan bu ‘yer’in kurulması insanın yaşam biçimiyle, alışkanlıklarıyla ve gündelik hayatıyla ilişkilidir. Ando, kendi ülkesinde ve diğer ülkelere yaptığı gezilerde mimari yapılar ve yaşayanların hayat koşullarını inceleyerek, mimarlık nesnesinin biçimlenişinde farklı

yaşantıların, farklı coğrafyaların ve farklı kültürel özelliklerin önemli olduğunu vurgulamaktadır.

Ando'ya göre uzak geçmişten geleceğe insanların yaşam biçimleri, gelenekleri mimarlık yoluyla oluşturulmuş maddesel kültürde saklıdır. Mimarlık eylemiyle bu durumlar keşfedilir ve tekrar yüzeye çıkartılır. Japonya'da doğmuş, yetişmiş ve mimarlık eylemini Japonya'da gerçekleştiren bir mimar olarak Ando, Japon kültürünün temel inançlarını ve yapısını benimsemiştir. Ando'nun mimarlığı Japon kültürüne ve inanç sistemine dayanmaktadır ve bu kültürün kavramlarını bünyesinde barındırmaktadır. Gerçekleştirdiği mimarlık, Japon kültürü ve Zen Budizm inancına dayanan ve bu inancın dünyasını kurmaya çalışan bir yaklaşım içermektedir.

Ando'nun mimarlığını, mimarlığının aktardığı sözleri anlayabilmek için Japon kültürünü ve Zen Budizm inancını; bu kültürün tariflediği gündelik hayatı, dünyaya bakışını, bu kültür doğrultusunda insanların dünya ile ilişkisini ele almak gereklidir. Zen Budizm inancının insanla, evrenle ilgili yaptığı tanımlar Japon kültürünün dünyasını ortaya çıkarmaktadır. Kültür ve inanç bağlamında gündelik hayatın akışı, insanın doğaya, çevreye ve kendi dışındakilere nasıl baktığı gibi özelliklerle varlık tanımları oluşur ve bu tanımlar mimariye yansır.

Japon kültürünün ve Zen Budizm inancının benimsediği anlam dünyası incelendiğinde görünen somut dünyanın arkasındaki değerler ve Ando'nun mimarisi ile kurmaya çalıştığı dünyanın özellikleri anlaşılabilir. Japon kültürü insan ve evren arasında kozmik bir uyuma inanmaktadır ve insanı tüm çevresiyle uyum içinde bir bütün olarak değerlendirmektedir. İnsan, yarattığı ve içinde yaşadığı çevreden bağımsız bir varlık değildir, kendi dışındakilerle bir bütündür. Bu bütünlük anlayışı doğrultusunda insan kendini doğayla, çevresiyle, yarattığı binalarla, geçmişle ve dolayısıyla tüm evrenle bir olarak değerlendirmektedir. İnsanın doğa ile, dünya ile diyalogu bütünsellik durumu çerçevesinde oluşmaktadır. Ando, Japon kültüründen gelen bütünlük ve uyum anlayışını mimarisini yaratmada bir ilke olarak almaktadır ve eserlerini yaratırken insan, evren, doğa diyaloguna dayalı tasarım prensipleri geliştirmektedir.

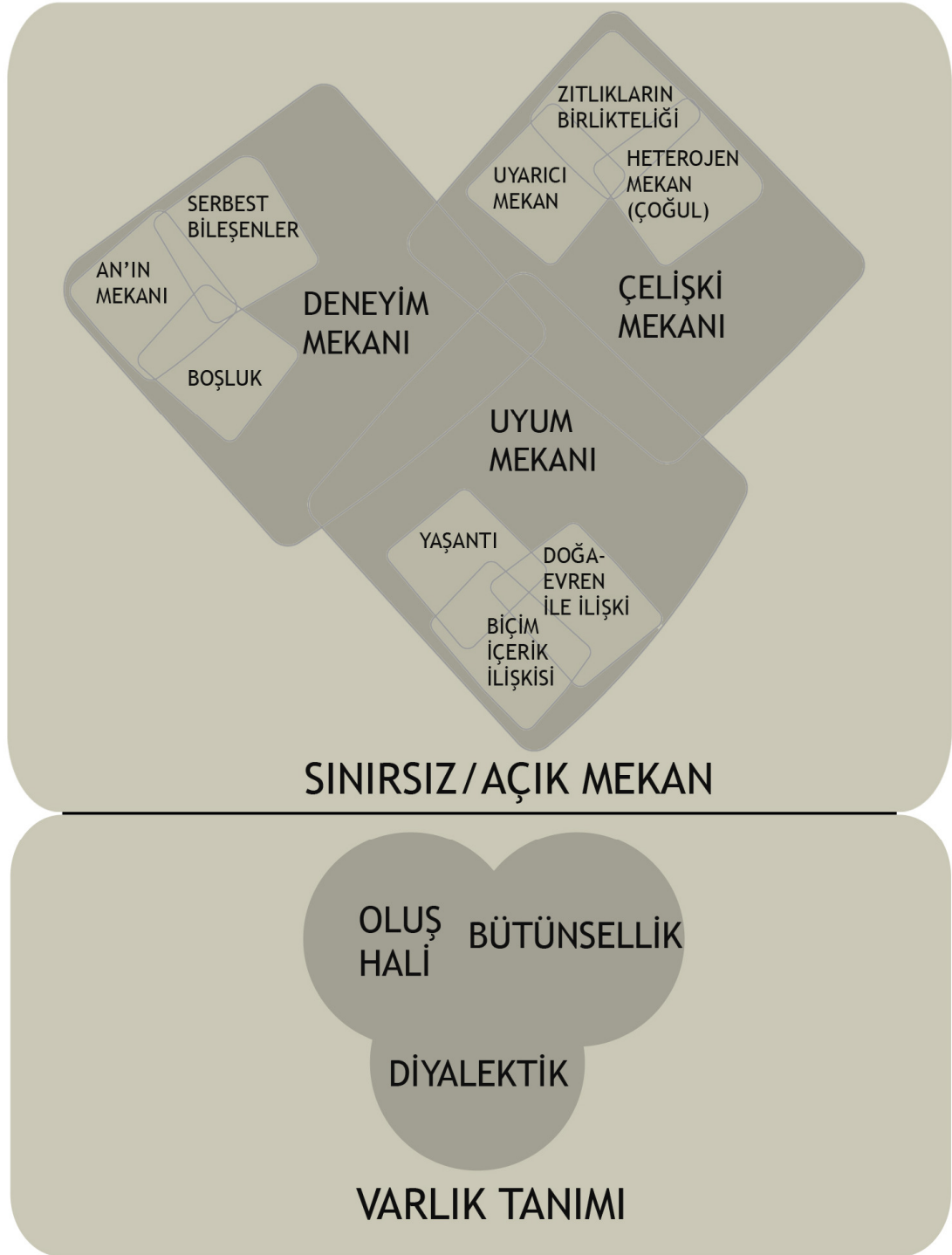
Doğu ve Batı kültürleri ve Tadao Ando'nun mimarlığı üzerine araştırmalar yapan, Kleim Rudolf (1995), Doğu kültürü çevresinde gündelik hayatın nazik bir akış içinde gerçekleştiğini ifade etmektedir. Rudolf, Japonya'da gündelik hayatın sakinlik içinde, nazik bir akışta geçtiğini ve Batı kültürüyle karşılaştırıldığında kategorileştirilme olmadan hayatın sürdürüldüğünü tariflemektedir (Rudof, 1995). Doğu kültürünü temsil eden ve Ando'nun da kendini içinde tanımladığı Zen Budizm inancının kavramlarıyla tariflenen evren anlayışı ve yaşantı biçimi Ando'nun yapılarında etkindir. Zen Budizm inancına göre her şey sürekli değişim halinde, evren akış içindedir. İnsan arınma, saflık doğrultusunda evrensel akışa katılabilir, dünyayı deneyimleyebilir. Bunların yanında Zen Budizm inancında temel bir öneme sahip Ying-Yang kavramıyla açıklanan zıtlıkların bir arada oluşu, karşıt şeylerin bir arada varolarak evrendeki diyalektik denge halini açıklamaktadır. Japonya'da gündelik hayatın bir ritüeli olarak gerçekleşen çay seremonilerinin prensipleri de - harmoni, saflık, saygı, sükunet- Doğu insanının evren anlayışını ortaya koymaktadır. Zen Budizm inancı ve Japon kültürünün tariflediği yaşantı ekseninde oluşan varlık tanımları mimarlık nesnesinin görünmeyen arka yapısını, biçimlendirme eyleminin irreal boyutunu meydana getirir. Ando'nun mimarlığındaki anlam boyutu ve yapılarında görünen dünya bu inanç ve kabuller doğrultusunda oluşmaktadır.

Tadao Ando, yapılarında öngördüğü anlam dünyasını kurmak için bazı tasarım yaklaşımları kullanmaktadır. Mimarlık nesnesini biçimlendirirken mekâna hâkim kılmak istediği hacimsel etkiyi doğa, malzeme, geometri ve ışık öğeleri aracılığıyla yaratmaktadır. Ando, doğa ile insan arasında derin bir ilişkinin olduğunu düşünmektedir. Doğa ile ilişki kurmanın yolunu, doğa öğelerini –su, rüzgar, gökyüzü, yağmur, ...- soyutlayarak mimariye katılmasını sağlar. Negishi, Ando'nun mimarlığı doğa ile iletişim kurmak için bir yöntem olarak gördüğünü ve doğa ile ilişkinin soyut formunu araştırdığını ifade eder. Negishi'ye göre doğa ile bu soyut ilişki duyuların yoğunlaşmasına yol açmaktadır. İnsan, 'tendeki ışık hissini', 'rüzgârın hareketini', 'yağmurun düşüşünü' duyarak doğayı daha yoğun deneyimleyebilmektedir. (Negishi, 1991)

Ando, geometriyi mimarisinde vurgulamak istediği anlamları yoğunlaştırmak için kullanmaktadır. Geometri aracılığıyla yapının doğayla, ışıkla nasıl ilişkilendirileceği belirlenmektedir. Ando, tasarımını dayandırdığı kavramları geometri yoluyla mekâna

aktarmaktadır. Mimarlığı oluşturan temel elementlerden biri de malzemedir. Ando, mimarlık nesnesini oluştururken malzeme kullanımına özel önem vermektedir ve genel olarak çıplak beton, ahşap ve cam malzemelerini kullanmaktadır. Bu malzemelerin kullanım biçimiyle mimari nesnede vurgulanmak istenilen anlam oluşturulmaktadır.

İnsanın dünyadaki varlıksal durumlarını önemseyerek eserlerini biçimlendiren Tadao Ando, “İçinde insanların gerçekten yaşadığını hissettiği yaşama mekânları yaratmak istiyorum.” söylemiyle deneyimde yoğunlaşan mimarlık anlayışını savunmaktadır (Ando, 1993). Ando’ya göre, mimarlık nesnesi insan ruhunu etkileyen, unutulmayacak mekânsal deneyimler yaratmalıdır. Deneyimde yoğunlaşan mimarlık, insan için yaşadığı dünyanın farkındalığını kazandırarak uyarıcı etkide bulunmaktadır. Ando, mimarlık nesnesi ve insan arasındaki ilişkide vurguladığı ‘deneyim’ kavramının önemini, yaşantısı boyunca yaptığı mimari gezilerinde kavradığını ifade eder. Mimari yapıların etkisini kendi bedeni ve ruhu aracılığıyla deneyimleyerek öğrendiğini ve mimari yapılarını biçimlendirirken deneyimle edindiği imgelerin önemli olduğunu savunmaktadır.



Şekil 5.8: Tadao Ando varlık tanımı, mekân diyagramı

5.3.2. Ontik Duruş: Tanımlar ve mekân diyagramları

5.3.2.1. Bütünsellik

“Parçalarda hayat vardır ve parçalar bütüne yeni bir yaşam solurlar.”

Tadao Ando

Tadao Ando'ya göre, Doğu ve Batı arasındaki en önemli farklılık ‘bütünlük’ konusundadır (Salat, 1987). Ando, Japon mimarlığında Batılı anlamda bir bütünlük olmadığını savunmaktadır. Japon düşüncesinde detaylar önemlidir, çünkü ‘Her detayda bir ruh vardır’. M. Kandil, Japon mimarlığını inceleyen yazısında, Japon kültüründe detayların birbirine eklenmesi ile bütünlüğün ortaya çıktığını ve Batı’dakinden farklı olarak sonu olmayan, tamamlanmamış bir bütünlük olduğunu açıklamaktadır (Kandil, 1989). ‘Her detayda bir ruh’ olduğu düşüncesi Zen Budizm’den kaynaklanmaktadır. Zen Budizm inandığındaki her şeyin değişim halinde olduğu düşüncesi; merkezi, tamamlanmamış bir bütünlük anlayışı yerine, değişebilen parçalarla oluşan sınırsız bütünlüğü tariflemektedir. Sınırsız evrenin içinde detayların ve yaşanan her anın ayrı bir önemi vardır. Parça-bütün ilişkisi doğrultusunda kurulan evrendeki bu sınırsız bütünlük anlayışı varlıksal bir durumu ortaya koymaktadır.

Zen Budizm inancının getirdiği detayların özerk ruhu ‘Ma’ kavramıyla açıklanır ve ‘Ma’ kavramı Japon tiyatrosunda da aralıkları, geçişleri anlatmaktadır. Zen Budizm inancı “bir tek oda içinde sonsuz evreni, bir tek an içinde tüm hayatı” (Salat, 1989) hissedebilmenin önemli olduğunu savunmaktadır. Bu görüş, merkezi bir sürekliliğin yanı sıra küçük çatallaşmaların önemini vurgulamaktadır. Detaylar ve yaşanan her ‘an’ın ayrı bir önemi vardır. Japon estetiğinde Ma kavramının yansımalarıyla oluşan parçaların önemi ve parça-bütün anlayışı ‘fragmanlaştırma’ ilkesi ile açıklanır. ‘Detaylar ve ‘zamanın an’ları özerk fragmanlar haline dönüştürülmektedir ve düzen,

kopuklu olarak fragmanların birleşimiyle bir bütün olarak kurulmaktadır. Bütün içinde zamanın ve mekânın aralıklı olarak yorumlanması parçalar arasındaki farklılıkları şiddetlendirmektedir.

Kandil'e göre fargmanlıştırma ilkesi çerçevesinde, hem geçmiş zaman hem de kültürel öğeler mimari tasarıma veri olarak alınabilmekte ve Ma kavramı kullanılarak beklenmedik çözümler halinde bir araya getirilebilmektedir (Kandil, 1989). Zen Budizm inancı doğrultusunda fragmanlaştırma ilkesi, Tadao Ando'nun mimarlık nesnesini biçimlendirme prensipleriyle uyum sağlamaktadır.

Çalışmanın T. Cansever bölümünde incelenen 'bütünsellik' tanımı kapsamında, Cansever, bütünselliği organik bütünlük ve mekânîk bütünlük anlayışları bağlamında tariflemekteydi. Cansever, kendisinin de savunduğu mekânîk bütünlük anlayışını, parçaların kendi kimlikleriyle bütüne katılarak, bireysel parçaların bütün içinde farklılaşabilen özellikte olduğunu açıklamaktadır. Mekânîk bütünlük anlayışı doğrultusundaki parça-bütün ilişkisini yansıtan farklılaşabilen bütünlük ve Zen Budizm inancı doğrultusundaki sınırsız bütünlük anlayışı birbiri ile örtüşmektedir.

Ando, özerk detayların oluşturduğu fragmanlardan oluşan bütünlük anlayışından yola çıkarak mimari eserlerini biçimlendirmektedir. Ando, fragmanlıştırma ve an kavramlarıyla ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir; “Ben bütünü imal ederken parçaları da betimlemeyi denemek ve ebediyetin şöyle bir görüntüsünü verirken an'ı yakalamak istiyorum.” (Ando, 1993).

Ando, mimari yapıyı oluşturan parçaların önemini vurgularken, mekânı sabitlikten kurtararak dinamiklik yaratmayı amaçlamaktadır. Parçaların ayırt edici özelliklerinin gözardı edilerek, sabit ilkeler doğrultusunda bütünü oluşturmasıyla homojen mekânlar elde edilmektedir. Ando, bireysellikten yoksun homojen mekânların sonucunda “özün kaybolması” ile tanımlanan durumun ortaya çıktığını savunmaktadır. Oysa homojen mekânlar insan bağlamından uzak kalmaktadır ve bireysellikten yoksun olmaktadır. İnsanı merkezi ve yönlendirici bir duruma sürüklemeyen, bireyselliklere açık, özel hayatı önemseyen, esnek mekânlar insan varlığı ile mimarlık nesnesinin etkileşimini desteklemektir. Yapıyı oluşturan parçaların farklılıkları hissettirmesi ve yapının insana farkındalık kazandıran

detayları barındırması sonucunda insan ile bütünleşebilen mimari çevreler oluşmaktadır.

Ando, yapılarındaki parça-bütün ilişkisini, yapılarını biçimlendirirken sıkça uyguladığı ışık gölge oyunları ve geometri ile sağlamaktadır. Ando, mekânlarında geometriyi kullanarak belirli parçaları ışığı tamamlayarak ön plana çıkarır, belirli parçaları karanlıkta bırakır. Bu yolla yapıda fragmanlar yaratmaktadır ve kurgulamak istediği anlamı mimari nesneye aktarmaktadır.

“Basit kutu kendi başına hiçbir şey değildir, sadece ve sadece basit kutudur.”

Tadao Ando

Ando’nun mimarisinin ardındaki anlam boyutunu oluşturan ontik durumlardan biri de insanın evrenle, çevresiyle kurduğu ilişki biçiminde temellenir. Dünyayı görme biçimimizle şekillenen kendimiz ve şeyler arasındaki ilişki biçimi ontik bir durumu ortaya koymaktadır. Dünya ile ilgili düşünüş biçimimizdeki farklılık, ontolojik anlayışı da değiştirmektedir ve dolayısıyla öznenin yarattığı nesneyle kurduğu ilişkiyi, nesnenin üretimini, biçimlenmesini değiştirmektedir.

İnsanın, evreni tüm varlıkların birlik içerisinde olduğu bir bütün olarak görmesi, insanın kendini, kendi dışındakilerle bütün olarak görmesini beraberinde getirir. Evrendeki tüm varlıklar beraber varolurlar ve birbirleriyle ilişkili biçimde bütünlük oluştururlar. Her şey birbirinin parçası durumundadır. Bütünlük anlayışına göre, özne dünyaya, nesneye kendini onun içinde tanımlayarak, içerden bakmaktadır. Bu varoluş biçimi insanın mimarlık nesnesiyle ilişkisini ve nesnenin biçimlenmesini etkilemektedir. Mimarlık nesnesi dışarıdan bakılan çizgisel kurgu değil onunla beraber varolunan, yaşanılan bir oluşumdur.

Evreni, varlıkların birbirinden kopuk, bağımsız olarak ilişkilendirildiği durumda tanımlamak, insanı, varolduğu çevreden ayrı, onun dışında bir varlık olarak kabul etmeyi beraberinde getirir. Bu durumda insan, yarattığı nesneden bağımsızdır ve kendini ondan uzakta kılar. Özne, nesne karşısında sabit bir konumda varolur ve nesneler merkezi olarak kartezyen ilişki içinde varolur. Bu ilişki doğrultusunda

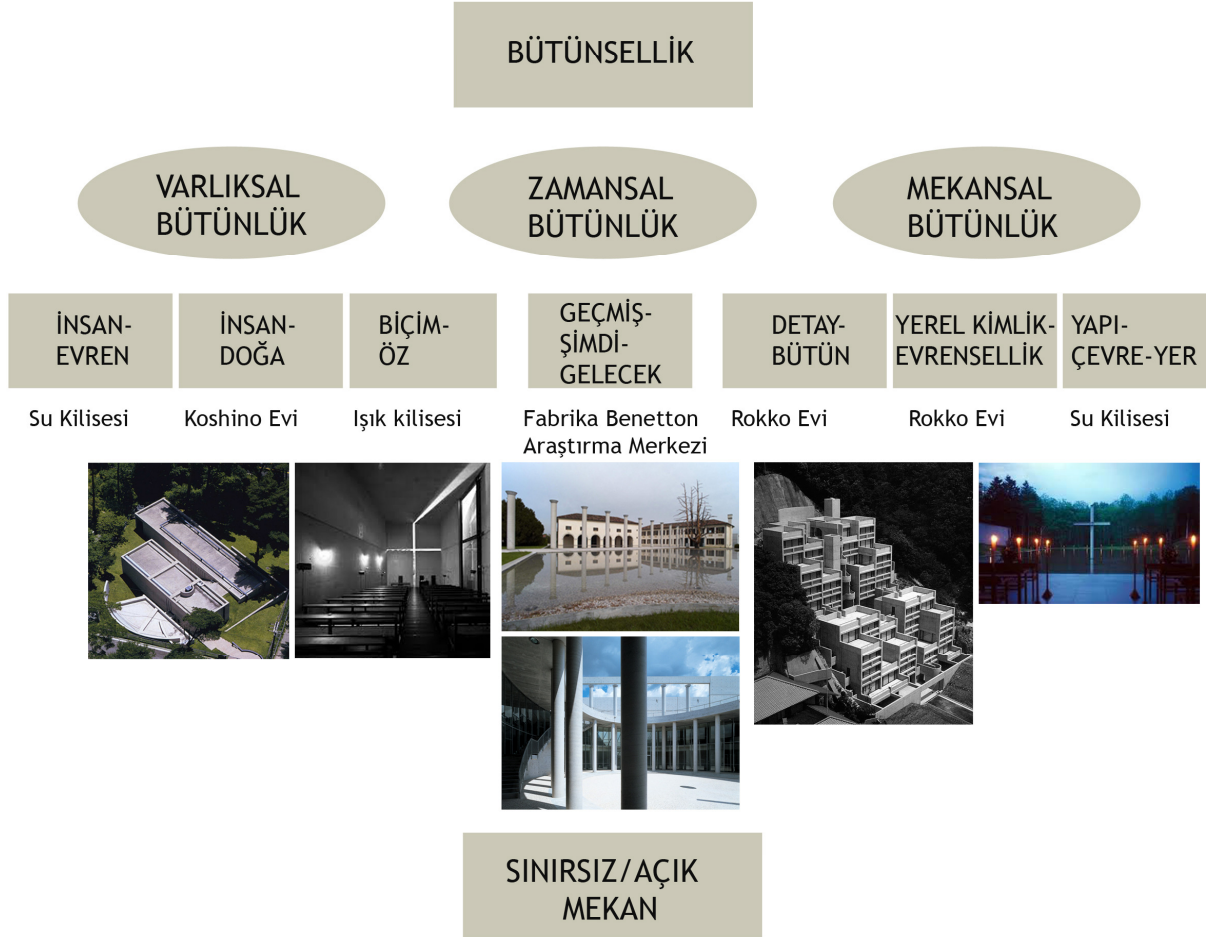
mimarlık nesnesi, insanın dışında varolan, tek bir bakış açısına göre biçimlenen geometrik, homojen kutu olarak meydana gelmektedir.

Doğu kültüründe insan, doğa, nesneler evrensel süreklilik içinde aynı oluşumun parçasıdır. Böyle bir bütünlük içinde insan ve çevresi arasındaki etkileşim önemlidir. Çevik'in Tadao Ando'yu inceleyen makalesinde belirttiği gibi, Doğu felsefelerinde bir insanın yaptığı eylemin, düşüncenin sadece yakın çevresini değil, tüm evreni etkilediğine inanılmaktadır (Çevik, 1993).

Ando, bütünsellik anlayışı doğrultusunda, insan-doğa ilişkisine ve mimaride 'bağlamsallık' kavramına önem vermektedir. Geleneksel Japon kültüründe, Japonya'daki dört mevsimin doğal güzelliğinden veya ülkenin topografya ve coğrafya özelliklerinden bağımsız alınmadığını açıklayan Ando, kültürün yansıması olan mimarlık için de bağımsız bir nesnenin arsaya getirilmesi olmadığını savunmaktadır.

Mimarlık nesnesinin yer aldığı kent dokusu, topografya, yer özellikleri, tarihsel kültürel birikim, yaşam koşulları veri olarak mimarinin başlangıç noktası olmaktadır. Bu doğrultuda yapı-insan-çevre bütünlüğü kurulmaktadır. Mimarlık nesnesi çoklu bakış açısıyla, homojenlik yerine ayırt edici özellikler barındırmaktadır ve insan-yapı arasında etkileşim sağlanmaktadır.

Doğu kültüründe insan ve doğa arasında kozmik uyuma inanılmaktadır. Bütünlük içinde insan-doğa ilişkisi önemli yer tutmaktadır. Çevik, Japon kültüründe ve Japon mimarlığında insanın doğayla ilişkisinin Batıdaki anlayışa göre farklı olduğunu açıklamaktadır. Çevik'e göre Batı kültüründe insan doğanın merkezi olarak ele alınmaktadır ve doğa insanın dışarıdan baktığı bir olgudur (Çevik, 1993). Doğaya ve insana bütüncül olarak yaklaşarak yapılarını yaratan Ando'nun mimari biçimlenmeleri doğa, insan ve yapıyı birbirine yaklaştırarak ilişki biçimlerini belirlemektedir



Şekil 5.9: Tadao Ando bütünsellik tanımı mekân diyagramı

5.3.2.2. Oluş

Tadao Ando'nun yapılarını biçimlendirirken yola çıktığı varlık tanımlarından biri de varlığın oluş halinde olma durumudur. Çalışma kapsamında oluş hali, akıcılık, geçicilik kavramlarını karşılayan zamansal değişim boyutu ile ve arınma, yalınlık kavramlarını karşılayan mekânsal değişim ve öznellik boyutu ile incelenmektedir. Varlığın oluş halinde olma durumu, Zen Budizm inancının dünya görüşlerini yansıtmaktadır ve Ando, bu varlıksal durumları yapılarında görünür hale getirmeyi hedeflemektedir.

Değişim, geçicilik kavramları sürekli akış halinde olan bir evrenin varlığını anlatmaktadır. Zen Budizm'de her şeyin değişim ve süreklilik içinde oluş halinde olduğu düşüncesi hâkimdir. Bu doğrultuda her şey geçicidir, evrende zamanın akışı ile sürekli yeniden yapılanan bir oluşum mevcuttur. Bu durum Zen Budizm inancında 'Ma' kavramıyla ortaya çıkmaktadır. Budizm'deki geçicilik anlayışı, Japon estetiğinde 'Mujo' kavramıyla kendini göstermektedir. Mujo kavramıyla karşılanan değişim fikri evrenin sabit bir yapıda olmayıp hareketli, dönüşüm halinde bir yapıya sahip olduğunu ve varlığın çoğul bir yapıda olduğunu savunmaktadır. (Rudolf, 1995)

'Ma' ve 'Mujo' kavramlarıyla ifade edilen oluş hali, evrende gelip geçicilik ve zamanın akışı duygusunu vurgulamaktadır. İnsan, gündelik hayatın akışı içinde yaşar, zamanın akışı ile her an farklı koşullarla farklı deneyimler yaşar. Evren mevsimlerin, günlerin döngüsüyle zamanın akışını anlatır. Dolayısıyla varlığı sabit, değişmez bir yapıda tanımlamak olanaksızdır. İnsanın da bu oluşumun farkında olmasıyla yaşadığı dünyayı tanıması, kendini tanıması ve yenilenmesi, gelişmesi mümkün olmaktadır.

Ando, evrenin, doğanın ve insanın oluş halinde olmasının farkındadır ve bu duruma özel bir önem vererek geçicilik kavramını mekânlarına aktarmaktadır. Ando, değişimin önemini Japon bahçelerinin yapısını tarifleyerek şu sözleri aktarmaktadır; "En iyi Japon bahçeleri statik değil dinamiktir. Kişi, açık bir bahçeye gelip giden kuşlar, ağaçlar, yosunlar gibi ondan ona, mevsimden mevsime, yıldan yıla yer almakta olan belirsiz değişimleri görür... Zaman içinde akan yapılar yaratamaz

mıyım diye merak ederim.” (Ando, 1993). Ando bu sözleriyle zaman duygusunun önemini ve mimarlıkta zaman ve değişim bağlamının kaçınılmaz olduğunu vurgulamaktadır.

Ando’nun önemseydiği zaman duygusunu ve oluş halini mimariye aktarma biçimi, yapının doğa ile diyaloguna dayanmaktadır. Doğa sürekli değişim ve oluşum halindedir. Bu boyutta doğanın elemanları ve mimari yapı arasındaki ilişki kaçınılmazdır ve bu ilişkilerde zamansallık vurgulanmaktadır.

Ando, yapının doğa ile ilişkisini, “Su, ışık, gökyüzü şeklindeki doğa, mimarlığı metafiziksel düzlemden dünya düzlemine geri verir.” ifadesiyle açıklamaktadır (Ando, 1993). Ando’nun mimarisinde yapı ile doğanın diyalogu, doğa öğelerinin yapıya dâhil edilmesi ile sağlanmaktadır. Doğa öğeleri soyutlanarak yapının içine girer ve doğanın değişimi sayesinde zamansallık yapıda kendini gösterir. Ando’nun mekânlarında iç-dış ilişkisi ile ve yapıda bir mekândan diğer mekâna geçişte doğa yapının içine sokulur. Mevsimlerin değişimi, gün dönmeleri aracılığıyla doğadaki değişimler mekânda görünür hale gelmektedir ve zamanın akışı, evrenin zamanın akışındaki farklı halleri insanın deneyimine sunulmaktadır.

Oluş halinin mimarlık nesnesinin biçimlendirilmesine etkisini Ando, şu sözleriyle açıklamaktadır; “Bir gelip geçicilik veya zamanın akışı duygusunun, mekânsal deneyimin bir parçası olduğu kompozisyonlar yaratmak istiyorum.” (Ando, 1993). Ando, yapıda iç-dış iletişimini kurma biçimiyle, yapının geometrisiyle, serbest bileşen elemanları kullanımıyla bu mekânsal kompozisyonları yaratmaktadır. İç-dış iletişimi için büyük pencereler, cam duvarlar kullanarak iç ile dış arasındaki akışı sağlamaktadır. Ayrıca yapıda duvarların umulmadık beklenmedik şekilde delinmesiyle oluşan açıklıklar, dış dünya ile yapının iç dünyası arasında değişken, akıcı iletişimini sağlamaktadır.

Rudolf, Doğu kültüründe, oluşu ifade eden hareketli, değişebilen mekân yapısı ile, Avrupa’nın akan mekân kavramını özdeşleştirmektedir (Rudolf, 1995). İnsanın farklı oluşumlarına, serbestliğine izin veren akan mekân, Rudolf’a göre Japonya’da temellenmiştir. Bu doğrultuda Batı’daki akan mekân ile Ando’nun dinamik, hareketli yapılarının birbirini karşıladığı söylenebilir.

Ando'nun yapılarında görünür kıldığı geçicilik hali ile hareketli, değişebilen ve farklı oluşumlara izin veren mimarlık nesneleri meydana gelmektedir. Bu şekilde serbest, dinamik yapı ile mimari nesneler çoğul deneyim mekânları olmaktadır.

Varlığın oluş halindeki yapısının bir boyutu da arınma, yokluk kavramlarını karşılayan 'boşluk' mekânı ile açıklanabilir. Zen Budizm inancındaki 'Mu' kavramı boşluğu tariflemektedir ve Ando'nun mekânlarındaki anlamsal boyutun kavranması için en önemli Zen Budist kavramlardan birisidir.

'Mu', Zen Budizm'in dünya görüşünü yansıtan ve Ando'nun mekânını tanımlayan bir kavramdır. 'Mu', mekân algısının kaybolması, boşluk hissidir. Çince 'yok' anlamına gelmektedir. Kandil, Ando'nun mekân anlayışı için, 'Mu' kavramını taşımasından dolayı onun mekânlarını 'Zen mekânı arayışı' olarak tariflemektedir (Kandil, 1989).

Zen inanış sistemi, Çin'deki 'Taoculuk' sistemiyle büyük ölçüde benzerlikler göstermektedir. 'Tao', Çince 'yol' anlamına gelmektedir ve belirsiz, bulanık bir kavram olarak tarif edilmektedir. Güngören, Tao'yu bizim anlayışımızı aşan bir beceri, bir bilinçle dünyayı biçimlendirmek olarak tarif etmektedir. 'Tao'nun kuralı kendiliğinden oluşumdur. Taoculuk bilinçli düşüncüyü bir yana iterek zihni, kendi haline bırakmayı ve evrensel oluşuma katılmayı desteklemektedir. Bu durum 'boşluk' durumudur (Güngören, 1978). Zen Budizm boşlukta var olmayı hedeflemektedir. Boşluk kavramı Batı kültüründeki 'nihilizm' kavramıyla ve İslam kültüründeki 'hiç' kavramıyla örtüşmektedir.

Boşluk kavramı, Japon estetiğinde ve çay seremoni prensiplerindeki bazı kavramlarda karşılık bulmaktadır. Japon kültürel değerlerinin gündelik hayatta somutlaşmış biçimini gösteren çay seremonilerindeki 'sei' prensibi, saflık ve arılığı, 'jakei' prensibi, huzur ve sükûneti ifade etmektedir. Çay seremonisinde sakinleşmek ve evrene katılabilmek için bu tabakaların aşılması hedeflenmektedir. Japon estetiğinde etkin olan 'shibui', 'wabi-sabi' ve 'miyabi' kavramları da varlığın oluş halini destekleyen kavramlardır. 'Shibui' kavramı yalınlık, tamamlanmamışlık anlamına gelmektedir ve değişimi, gelişimi vurgulamaktadır. 'Shibui', sanatta

bitirilmemişliği vurgulayarak öznenin kendi imgelemiyile oluşuma katılmasını hedeflemektedir. ‘Wabi-sabi’ kavramı arınma, yalınlık ve yok oluş, ‘miyabi’ kavramı arınma ve zerafet anlamına gelmektedir. ‘Yugen’ kavramı ise açıklanamayan derin hisler anlamına gelmektedir ve Taoizm’in boşluğu ile örtüşmektedir. Sadelik, arınma, derinlik kavramları ile saf, yalın boşluğa katılma anlayışı hedeflenmektedir. Bu kavramlar Japon mimarisindeki yalınlığı, boşluğu ve öznenin önemini vurgulayan mekânlara karşılık gelmektedir.

Kandil, Ando’nun mimarlığının Zen Budizm etkisiyle, bir tür ‘Zen mekânı’ arayışı olduğunu savunur ve bu mimarlığı “Ando’ya göre ‘an’ı yaşayan kişi için duvar, tavan vb. gibi elemanlar değil mekânın kendisi vardır ve bu mekân boşluktur.” sözleriyle ifade etmektedir (Kandil, 1989). Ando ise, boşluk durumu ile ilgili kendi mimarlık anlayışını, “Fiziksel nesnelerin duyum içinde asla görülmediği bir boşluk durumunun olması mümkündür. Sanki hiçbir şey yokmuş gibi, her şeyin var olduğu hissedilen durum; işte bu durum bence en güzel mekândır.” sözleriyle açıklamaktadır (Ando, 1992).

Japon mimarlığı üzerine araştırmalar yapan Negishi, Ando’nun mimarlığını ‘boşluğa dönmek için bir hareket’ olarak tanımlamaktadır. Negishi, bu hareketi şu sözlerle açıklamaktadır; “Işık, duvar ve mekânın mimari dinamiklerinde bulunan kabul edilmiş anlamlar onun mimari tutumunda ortadan kalkar. Onun tutumu aşkın varoluşa veya ideal varoluşa dönmektir.” (Negishi, 1991). Ando, mimarlık nesnesini kişinin içinde bulunduğu mekânı sadece fiziksel olarak kavrayamayacağı yönde biçimlendirerek, kişi için boşluk yaratmaktadır.

Ando, boşluk mekânı yaratmak için geometri, malzeme ve doğayı araç olarak kullanmaktadır. Mükemmel saflıktaki ve arılığın hakim olduğu mimari detaylar, basit yüzeylerle ve güçlenmiş netlikle biçimlenen beton duvarlar, büyük cam yüzeyler, suyun soyutlanarak kullanılması ve saf geometrik biçimlerle oluşan kütlelerin oluşturduğu biçimlenmeler mimari yapıdaki arınma ve boşluk hissini yaratmada etken olmaktadır.

Ando’nun mimarlığındaki duvarların soyutlanarak aşırı yalınlık oluşumunun nedenini boşluk oluşturma çabasıdır. Bu yalın mimarlık, mekânda bir işlevi değil, bir

çok işlevi beraberinde getirmektedir. Mekânda gerçekleşen deneyim için öznenin de oluşuma katılımı sağlanmaktadır. Öznenin farklılaşmasıyla farklılaşabilen ya da öznenen özneye değişebilen mekânsal etki meydana gelmektedir. Ayrıca boşluk kavramıyla hacimde var edilen etkiyle insanın yapıdan arınması ve kendini yaşaması sağlanmaktadır. Kandil, Ando'nun mimarisinde bu etkinin oluşumunu şu şekilde açıklar; “Duvar, tavan, iç mekân aşırı yalınlık sonucu adeta algıda silinmektedir.” (Kandil, 1989). Böylece mimari yapı öznenin algısında silinir ve özne akış halindeki evrensel boşluğa katılmaktadır.



Şekil 5.10: Tadao Ando oluş tanımı mekân diyagramı

5.3.2.3. Diyalektik

Tadao Ando, evrendeki diyalektik dengenin mimari için vazgeçilemez varoluşsal bir zorunluluğa sahip olduğunu savunmaktadır. Evrenin akış içindeki düzeni ile mimarlığın bu düzen içinde durağan bir şey kurma çabasına dikkat çeken Ando, bu dengeyi İsuзу Nehri'nin temiz akışını dokunaklı, güzel bulduğunu, aynı zamanda da bu suyun yüzeyinden yükselen uzun duvara bakmanın rahatlatıcı olduğunu söyleyerek açıklamaktadır (Ando, 1993). Hiç durmayan akış içinde zaman geçmektedir, doğa değişmektedir, suyun kenarındaki duvar ise insana sabitliği anlatmaktadır. Ben ve ötekini içeren zıtlıkların bir arada olma durumu insanın varoluşsal bir durumudur. Ando, bu diyalektik dengeyi mimarisine aktararak varlığın bu durumunu görünür hale getirmeyi ve insan için uyarıcı etki yaratmayı hedeflemektedir.

Ando, sürekli içinde yaşadığı ve deneyimlediği Japon kültürüyle, gezileri sırasında incelediği Batı kültürü arasında karşılaştırma yapmıştır. Kendini de içinde tanımladığı Japon kültürünü, yabancı bir yerde ve o yerin kültürüne maruz kaldığında daha iyi görebildiğini, dışarıdaki şeylerle içerideki şeylerin birbirine uyarıcı etki yaptığını savunmaktadır (Ando, 1993).

Önemli bir varlıksal durumu tanımlayan diyalektik denge, Zen Budizm inancında Ying Yang kavramıyla karşılığını bulmaktadır. Ying Yang kavramı, birinin öteki ile, zıttı ile bir arada var olduğu, zıtlıkların birlikteliği durumunu ifade etmektedir. Zen Budizm, evrensel dengenin karşıtların bir arada varolmasıyla kurulduğunu savunmaktadır. Bu durum evrenin yapısının homojenlik yerine çelişkileri, ayırt edici özellikleri barındırdığının göstergesidir. Salat, karşıtların birlikteliğinde 'sınır' kavramına dikkat çekerek çeşitlemeyi şu sözlerle ifade etmektedir, "Sınır, karşıtların birlikte var oldukları çelişik ve anlamı belirsiz yerdir; iç-dış, doluluk-boşluk, mevcut olmak-olmamak, gerçek-serap..." (Salat, 1987). Doğu ve Batı kültürlerindeki diyalektik anlayış konusunda önemli farklılıklar bulunmaktadır. Doğu kültüründe zıt iki ögenin bir arada olması -çelişki- durumu söz konusu iken, Batı kültüründe çelişkilere yer yoktur. Batı kültüründe denge 'sentez' kavramı çerçevesinde kurulmaktadır. Hegel'in diyalektik anlayışı doğrultusunda zıt iki durum –tez, anti

tez- birleştirilerek ortaya tek bir durum -sentez- çıkartılmaktadır. Kandil, Doğu-Batı arasındaki farklılığa dikkat çeker ve Batı'da çelişkilerin belirlenip, sıraya konulup çözüldüğünü ve böylece aşıldığını, çelişki yaşamın istenilmediğini tarif etmektedir (Kandil, 1989). Doğu'da ise çelişkiler hiçbir zaman çözülmez, birbiriyle karışarak varolur.

Evrenin diyalektik dengesine inanan Tadao Ando, insanın çelişkileri barındıran varoluşunu yapılarında görünür hale getirerek, insanların bu çelişkilerin farkına varmasını sağlamaya çalışmaktadır. Diyalektik bir denge, çelişkilerin var olduğu mimari eseri deneyimleyen insan için mimari, uyarıcı bir etkiye bulunmaktadır. Ando, uyarıcı etki ile insanları yanıltmayı ve insanların ruhunu etkileyen deneyimler yaratmayı hedeflemektedir. Ando, aşırı uçlardaki kavramları kullanarak mimarisinde diyalektiği yaratır. Mimari, iç-dış, dolu-boş, basitlik-karmaşa, parça-bütün, karanlık-ışık, boşluk-varlık, süreklilik-süreksizlik gibi kavramlar arasında gider gelir. Merkezi, tek bir durumu barındıran biçimler homojen bir yapıyı ifade eder. Oysa zıt kavramları bir arada taşıyan biçimlenmeler ayırt edici özellikleri var ederek insani gerçekleri barındırır, farklılıklarıyla beraber bir bütün olan evrene katılır.

Negishi, Ando'nun yapılarını biçimlendirirken yola çıktığı diyalektik durumları inceleyerek çalışmalarında ortaya koymaktadır. Negishi'ye göre bu diyalektik durumlar; yer kimliği ve evrensel, insan hayatı ve keskin geometri, doğa ve soyutlama, geçmiş ve şimdi arasındaki çelişkilerdir. (Negishi, 1991)

Ando, yerin gücüne yanıt veren, yerin ayırt edici özelliğini temel alan çalışmalarında yere ait doğal faktörler, iklim, topografya, kentsel bağlam, kültür, yaşantı gibi verileri dikkate alarak her mimari biçimleniş bir kerelik, özgün bir yaratım olarak gerçekleştirmektedir. Bunun yanında Negishi, Ando'nun projelerinde evrensel bir yöntem kullandığını ve yapının dışardaki evrensel bir dünyanın parçası olduğunun gözettiğini savunmaktadır (Negishi, 1991). 60 derecelik eğimli bir yamaçta kurulan Rokko evlerinin biçimlendirilmesinde Ando, yerin özel gücünü dikkate alarak, evleri yamaçta tasarlamaya karar vermiştir. Geometrik biçimler topografyayla bağlantılı olarak yamacı izlemektedir. Yapıda her bir ev ünitesi için farklı plan ve teras düzenlemeleri bulunur. Ancak Ando, yapı mimarisini, temel model olarak 5.8-4.8m

grid içinde kurarak evrensel bir yöntem kullandığını ve cephelerde sistematik bir düzenleme yaptığını açıklamaktadır (Ando, 2010).

İnsan hayatı ve keskin geometri arasındaki çelişki için Negishi, Ando'nun insan eylemlerini, gündelik hayatı dikkate alan canlı mekânları yaratırken keskin geometrik düzenleme yaparak iki zıtlığı buluşturduğunu tarif etmektedir (Negishi, 1991). Ando, zıtlıkların bir arada varolduğu diyalektik durumu mekânlarına aktarmakta doğa, geometri ve ışığı yöntem olarak kullanmaktadır. Doğal ışık aracılığı ile aydınlık-karanlık hacimler, geometri aracılığı ile düz-kıvrımlı hatlar, kendi deyimiyle de dıştan basit kabuk, içten labirent olan binalar yaratarak mimarisinde karmaşıklığı arttırmaktadır (Ando, 1993).



Şekil 5.11: Tadao Ando diyalektik tanımı mekân diyagramı

5.3.3. Örneklerin incelenmesi

5.3.3.1. Işık Kilisesi (İbaragi, Japonya, 1987-1989)

Işık kilisesi, Osaka-İbaragi kentinde, mevcut bir kilise ve papaz evine ilave olarak inşa edilmiştir. Kilisenin konumu mevcut yapılara ve güneşe göre belirlenmiştir. Yapı, dikdörtgenler prizması biçiminde bir beton kutu ve bu kutunun içine 15 derecelik açıyla saplanan masif duvarın oluşturduğu geometri ile biçimlenmiştir. Bu duvar ana mekân ve giriş hacmine eklenmektedir.

Ando, Işık kilisesini biçimlendirirken ‘Mekân içinde kutsal bölge nasıl yaratılmalı?’ sorusundan yola çıktığını, insanların toplandığı, ibadet ettiği bir yer yaratmaya çalıştığını ifade etmektedir (Ando, 2010). Beton bir duvar, dikdörtgen kutuyu açılı olarak keserek tek mekân olan ibadet salonunu ve girişi belirtmektedir ve mekân elemanları minimuma düşürülerek çıplak bir mekân yaratılmıştır. Ando, eşyalarla, öğelerle tıkabasa doldurulmuşluk yerine yalınlıkla ve asgari bütçeyle zengin mekân yaratmaya çalıştığını açıklamaktadır. Yalınlıktan yola çıkan mimariyle insanlar için bir boşluk yaratılmıştır.

Yalın, karanlık kilise mekânında haç şeklindeki yarık ile kilise sembolü oluşturulmaktadır. Işık alımı bu haç şeklindeki yarıktan sağlanır ve gün ışığının buradan süzülmesiyle ışıktan bir haç oluşur. Mekâna genel olarak hakim olan loş etki içerisinde, yarıktan alınan ışıkla mekânın anlamı kuvvetlendirilir ve mekân içinde belirli bir yöneliş sağlanır.

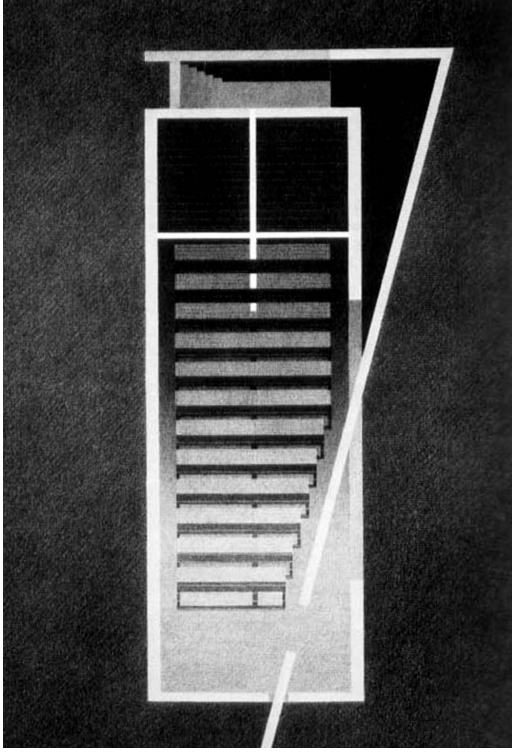
Ana mekâna açılı ile saplanan perde duvar ile yaratılan etki, ‘Zen mekânı’ arayışını yansıtır. Bu perde duvar ve doğal ışık ile kurgulanan anlam zamanın gelip geçiciliğini ve değişimi göstermektedir. Mekânın içine açılı ile giren masif duvar ile karanlık, aydınlık, karanlık dizgesi ile tanımlanan parçalar aracılığıyla mekân kurgulanmaktadır ve fragmanlaşma kavramı görünür hale gelmektedir. Ayrıca aydınlık-karanlık aracılığı ile Ying-Yang diyalektik dengesi kurulmaya çalışılmıştır.

Ando, bu yapısında doğanın öğelerini sınırlandırdığını řu şekilde ifade etmektedir; ”Doğayı en son sınırına kadar soyutlamak ve aynı zamanda mimariyi arıtmak istedim” (Ando, 2000). Geçici ışıktaki değişiklikler ile insanların doğa ile ilişki kurması sağlanmıştır.

Mimarinin biçimlenmesini belirleyen farklı açılardaki duvarların konumu, biçimi, ışık alımı ve kullanılan yalın malzemeler ile kurgulanmak istenilen anlamlar mekâna aktarılmıştır.



Şekil 5.12: Işık Kilisesi (Tadao Ando)



Şekil 5.13: Işık Kilisesi (Tadao Ando)



Şekil 5.14: Işık Kilisesi (Tadao Ando)



Şekil 5.15: Işık Kilisesi (Tadao Ando)

5.3.3.2. Su Üzerinde Kilise (Hokkaido, Japonya, 1985-1988)

Ando, su üzerinde kilise yapısının biçimlenişini inşa etme durumu olmadan önce bir fikir projesi olarak düşünmüştür. Yerleşim düşüncesinin zıttı bir durum olan yüzen şekilde bir yapı düşüncesinden yola çıkarak bir fikir projesi tasarlamıştır. Daha sonra bu fikir projesi, Hokkaido’da yeşille kaplı bir ova üzerinde konumlanmak üzere gerçeğe dönüştürülmüştür. Kilisenin arazisi yazın yeşille, kışın da bölünmeyen karla kaplıdır.

Kilise yapısının mimarisi, birbiriyle kesişen iki kareden oluşmaktadır. L harfi şeklinde yüksek duvarlar bu kare kütleleri çevrelemektedir. Bu uzun duvar boyunca yapıya yaklaşıldığında derenin sesi duyulmakta ancak dere görülmemektedir. Duvardaki açıklıktan içeri girilince suyla karşılaşılmaktadır. Su sesini dinleyerek

tepeye tırmanırken mekâna yönelim gerçekleşmektedir. Ando, bu yapısında sadece görme duyusuna değil tüm duyulara hitap eden bir mimari biçimleniş gerçekleştirerek, duyularda yoğunlaşan bir deneyim sağlamaktadır. İnsan suyun, rüzgârın, kuşların seslerini dinleyerek doğa ile iletişim kurmakta, çevre ile etkileşim sağlamaktadır.

Ando, bu yapısında doğayı soyutlayarak kullanmayı tercih etmiştir. Doğanın ögesi olan su ile insan ilişkisi üzerine çalışmıştır. İbadet mekânı göle doğru açılmaktadır ve karşıda suyun üzerinde bir haç konumlanmaktadır. Yapıyı suyun içinde konumlandırmak için civardaki bir nehirden su getirilerek, haçın ekranı için sakın ayna gibi bir yüzeye sahip olan göl suyu kullanılmıştır. Ando, şapelin önündeki su yüzeyinin muhteşem doğanın içinde soyut bir ayna yüzeyi gibi uzandığını ifade etmektedir (Ando, 2000). Kilisenin ön tarafındaki cam duvar, adeta cisimsizleşerek mekânın içinden suyu ve doğayı göz önüne sermektedir. Manzara günün saatlerine ve mevsimlerine göre değişim gösterir ve suya yansır. Ando, bu değişimlerde insanın doğayı ve kutsalı aynı anda yaşadığını savunmaktadır.

Kilise mekânının girişinden haça yönelik sırasında bir diyalektik söz konusudur. Karanlık bir geçitten ilerlenilerek kiliseye ulaşılır ve göle doğru açılan mekânda haç görünür hale gelir. Karanlık-aydınlık dengesi ile haça yönelik gerçekleşmektedir ve bu yönelişle kutsallık olgusu vurgulanmaktadır.



Şekil 5.16: Su Kilisesi (Tadao Ando)



Şekil 5.17: Su Kilisesi (Tadao Ando)



Şekil 5.18: Su Kilisesi (Tadao Ando)

5.3.3.3. Koshino Evi (Hyogo, Japonya, 1979-1984)

Yapı, ulusal parkın eğimli arazisinde konumlanmaktadır ve birbirine paralel iki beton kutu ve bu kutuların etkisini yumuşatmak için kutularla zıt biçimlenişte eğrisel formda bir kütleden oluşmaktadır. Mimari çevredeki ağaçlara dokunmamak için yapı arazide yarı gömük olarak inşa edilmiştir. Yapı, doğadan özerk olarak tasarlanmış fakat doğayla uyumlu bir ilişkiye sahiptir.

İki dikdörtgen kütle arasında topografya ile uyumlu olarak kotlandırılmış bir avlu, evler arasında iç-dış ilişkisini kurmaktadır. Avlu, açık hava oturma odası ve gündelik yaşamın bir uzantısı olarak işlevlendirilmiştir. Avluda gerçekleşen gündelik hayat aracılığı ile insanın, yapının konumlandığı zengin doğal çevre ile iletişimi sağlamaktadır.



Şekil 5.19: Koshino Evi (Tadao Ando)

Yapılardan birinin ana mekânının ışık alımı döşemeye üstten açılan yarıklar sayesinde meydana gelmektedir. Yaşama mekânının tavan döşemesindeki yarıktan süzülen ışık, duvar düzlemine yansır ve bu duvar mekânın diğer öğelerinden ayrılarak ışık alımı ile tanımlanır. Mekân, ışık ile karakterize edilir ve görsel derinliğe sahip bir algısal etkiye sahip olur. Duvar bir ekran olarak görev yapmaktadır ve soyutlanmış, sınırlandırılmış doğal ışık etkisi ile farklı atmosferler yaratılmaktadır.



Şekil 5.20: Koshino Evi (Tadao Ando)



Şekil 5.21: Koshino Evi (Tadao Ando)

5.4. Louis I. Kahn

5.4.1 Genel yaklaşım ve mimari söylem

“Stonehenge... Mimarlığın başlangıcı... Pratik kaygılarla değil bir çeşit bu dünyanın içinde bir dünya olmalıdır duygusundan yola çıkan bir şey.”

Louis I. Kahn

Louis Isadore Kahn’a göre mimarlık, pratik ihtiyaçların, gerekliliklerin ötesinde anlamsal boyut içermektedir. Mimarlık, insanın varoluşunu gerçekleştirdiği bir düzen kurma faaliyetidir. Güvenç’in ‘büyük ev’ olarak adlandırdığı evren içinde, bir dünya kurulur (Güvenç, 2002). İnsani varoluş koşullarını içeren ‘büyük ev’de insan, oluşunu kendine taşır ve mimarlık yoluyla bu oluşu evrene açan bir dünya kurar.

Kahn’ın mimarlığını anlamak için mimarlık nesnesini biçimlendirmeye dair yaklaşımını incelemek gerekmektedir. Kahn, mimarlık nesnesinin biçimlendirilmesine ‘Bir bina ne olmak ister?’ sorusuyla yaklaşır. Binanın ne olmak istediği ise, ‘ruhu tanımlayan öz’ arayışıyla ilgilidir. Ruhu tanımlayan öz, insanın soyut dünyasını, tinsel katmanı anlatan ‘düzen’dir. Kahn’a göre, bir şeyin olmak istediği şey; yani o şeyin biçimi, ‘düzen’ ve ‘kurum’ kavramlarıyla karşılanmaktadır. Her biçim, şeylerin doğasını, insanın kurumlarını tanımlayan bir varoluşa sahiptir. Kahn, kurumu şu sözlerle tanımlamaktadır; “O, senin şeylerin düzeninde hissettiğin şeydir.” (Kahn, 1961). Dolayısıyla mimarlık insanoğlunun kurumlarının ifadesini anlatır. Örneğin sokak insanın ilk kurumudur, çatısız toplantı salonu gibidir ve kurumlar insanların isteklerini, ilhamlarını gerçekleştirmektedir.

Kahn, görünür dünyanın ardında onu görünür kılan bir düzen olduğunu savunmaktadır. Kahn’ın mimarlık anlayışında ‘düzen’ -order is- kavramının ayrıcalıklı önemi bulunmaktadır ve Kahn, düzen ile mimarlık arasında kurulan ilişkiyi şu sözlerle açıklamaktadır; “Düzen, ...tüm varoluşun kalıbıdır. Suyun, rüzgârın, güneşin, caddelerin bir düzeni vardır. Mimarın inşa ettiği düzen ise yapıyı inşa edenlerin düzenidir” (Kahn, 1961). Kahn’ın bu sözleri düzenin, insanların anlam dünyalarını karşıladığını ve insanların bu düzeni kurdukları mimari çevrelere aktardıklarını ortaya koymaktadır.

Louis I. Kahn'ın mimarlığını ve mimarlığının felsefesini araştıran Alexandra Tyng, Kahn'ın düzen anlayışını, yineleme olmayan merkezi bir fikir, tohum olarak değerlendirmektedir. Tyng'a göre, Kahn için 'düzen' temeldir. Doğal yapının organizasyonu ve varoluşun her elementi belli bir prensipte temellenir. Tyng, Einstein'ın Kahn ile aynı inanışa sahip olduğunu, evrenin tesadüfî olmadığını, her şeyin ortak temel birimleri içerdiğini savunduğunu açıklamaktadır (Tyng, 1983).

Kahn, düzeni "her şeyi kapsayan kendinde oluşturm" şeklinde tariflemiştir. Kahn'ın bu tarifinden düzenin, insanın dünya tanımlarını yansıtan durumlar olduğu sonucu çıkartılabilir. Kahn, 'düzen' kavramını inceleyerek, düzenin ne olduğuna ilişkin durumları listeler ve sonra listeyi atarak geriye sadece düzenin -order is- kaldığını ve dolayısıyla onun, varoluşun tanımlarından meydana geldiğini ortaya çıkarmıştır (Kahn, 1961). İnsan, düzen tanımlarını -varoluş durumlarını- kendisi için kurduğu dünyaya aktarmaktadır. Mimarlık nesnesinde biçimle dile gelen görünmeyen, irreal boyut böylelikle düzen kavramında temellenmektedir.

Düzeni meydana getiren ve mevcudiyete gelenin arkasındaki irreal katmanı Kahn, 'sessizlik' kavramıyla adlandırmaktadır. Görünür düzenin ardında ölçüye gelmez bir sessizlik mevcuttur. Düzeni oluşturan real ve irreal düzeyleri Kahn şu sözlerle ifade etmektedir; "Fiziki doğa ölçüye gelebilir. Duygu ve rüya ölçüye sahip değildir. Ruh şeyleri arzu eder ve tanımlanamaz, ölçüsü, maddesi olmayan ifade edilir." (Kahn, 1972). Dolayısıyla mimarlık nesnesinin biçimlenme süreci ölçüye gelmez olanla başlar ve ölçüye gelirliğe gider. Kahn, ölçüye gelirlikle maddi gerçekliğe ulaşan nesnenin tekrar ölçüye gelmez olanla sonlandığını savunmaktadır. Bu durum Modern ontolojide Hartmann'ın biçim verilmiş madde için tanımladığı, 'objektivasyon' kavramıyla örtüşmektedir. Hartmann, nesnelerin real ön yapı ve irreal arka yapıdan meydana geldiğini ve ölçüye gelmez olan irreal yapının ön yapıda görünür hale geldiğini -objektivasyon- savunmaktadır. Nesnenin biçimlenmesi 'canlı tin'den; anlam, duygu boyutundan çözülür, madde haline gelir ve sonra tekrar 'canlı tin'e; bilinç boyutuna ulaşır. Hartman'ın nesnenin yaratımını tanımlayan bu görüşü, Kahn'ın mimari yapının dünyası ile ilgili kabullerini desteklemektedir. Bu kabuller doğrultusunda tin, sessizlikten gelen ışıqla maddeleşir. Sessizlik, oluş öncesi kayda

alınanlardır ve başlangıçların ruhunu oluşturmaktadır. Kahn'a göre, sessizliğin ışıqla buluştuğu yerde eşik oluşur ve ölçüye gelmez olanlar maddi varlığa bürünür.

Varoluş, insanın iç düzeninin bir çevirisi, dönüşümü olarak düşünülebilir. Mimarlık aracılığı ile oluşan mimari çevreler de insanın varoluşunun şekle gelmesidir. Yapılarını yaratırken varoluşsal bağlamdan yola çıkan Kahn, mimarlığı insanoğlunun kurumlarının ifadesi olarak tanımlamaktadır. Varoluşsal mekân üzerine araştırmalar yapan N. Schulz, Kahn'ın mimarlığı ile Heidegger'in düşüncelerinin birbirini desteklediğini ileri sürmektedir. N. Schulz, Kahn, Heidegger ve Mimarlığın Dili adlı makalesinde Kahn'ın teorisinin felsefi bir temele sahip olduğunu ve bu felsefenin Heidegger'in fikirlerinde ve yazılarında bulunabildiğini ortaya koymuştur (Schulz, 1980). Heidegger'in varlıkla ilgili çıkış noktası 'dasein' –dünyada varolan olarak insan- kavramında temellenir. Dasein, varolan olarak dünyaya açılır. Schulz, Kahn'ın mimari söyleminin Heidegger'in insanın dünyada olmasının temel formları düşüncesinde temellendiğini vurgulamaktadır (Schulz, 1980). İnsan, düzenin doğasını yorumlar ve Heidegger'e göre inşa ederek varoluşunu gerçekleştirir. Dolayısıyla mimarlık insanın dünyada olmasının temel formlarını bulundurmaktadır. Kahn'ın düzen –order is– tanımlaması bu temel formları kapsamaktadır. Kahn, 'order is'i her şeyi kapsayan kendinde oluş olarak tarif etmektedir. İnsan bu olma durumları ile dünyada varolur ve varoluşun manifestosu olarak dünyayı inşa eder.

Heidegger, Metafiziğe Bir Giriş'te varlığı tarif eder ve şöyle der; "varlık kendisini 'is' de açar... Sadece 'is' kendini çevreleyen koşulları sunar." (Güvenç, 2002). Heidegger'in varlık tanımlarından, varlığın olma hallerini dünyayı biçimlendirirken ortaya koyduğu anlaşılmaktadır. Varlığın olma halleri Kahn'a göre mekânın doğasını ortaya çıkartmaktadır. Mekânın doğası, ifade yoluyla sessizlikten çıkar ve görünür hale gelir. İnsan kendinin de içinde olduğu dünyanın özündeki yapıları ortaya çıkarır. Heidegger, varlığın evi olarak dili tanımlar. Kahn ise varlığın kendini ifade olarak ortaya koyduğunu savunmaktadır. Dolayısıyla mimarinin biçimlenme dili 'dasein'in anlam dünyasının ifadesidir.

Tyng, Kahn'ın felsefesini ve mimarisini inceleyen araştırmalarda, Kahn'ın mimari biçimlenme sürecine ve mimarın yapıyı yaratma sürecine dair yaklaşımlarını anlatmaktadır (Tyng, 1983). Biçim, ölçülemez değerlerin ve irreal boyutların

yansımasıyla oluşur. Bu irreal arka yapı insanın duygu, düşünce ve anlam dünyasında temellenir. Kahn, yaratmak için istek ve arzunun duygu dünyasından kaynaklandığını savunmaktadır. Biçimi oluşturmak için gerçekleşen ilham, hissetmekle oluşur ve bunun sonucunda imgeler ortaya çıkar. Kahn düşünceyi ise, yaratma faaliyetinin rasyonel adımı olarak ifade etmektedir. Kahn’a göre, duygu ve düşünce ölçülemez değerlerdir ve kişiseldir. Bu olaylar evrensel biçime dönüşerek birbirine katılır ve gerçekliğin yansıması olarak form -biçim- haline gelir. Oluşan biçim, ölçülebilir değerlerle düzene katılmaktadır (Tyng, 1983).

Kahn’a göre yapının doğal düzeni, ‘form’ kavramıyla ilişkilidir. Binanın ne olmak istediği onun formunda ortaya çıkar. Kahn için form, bir bütün içindeki elementlerin belli bir ilişkiyle yaratılmış özüdür (Tyng, 1983). Form, bir bütünü meydana getiren ayrılmaz parçaların ilişkisiyle kurulmaktadır. Gülgören, Kahn’ın form kavramını anlatmak için kaşık örneğini verir ve formu şu sözlerle açıklar; “Kaşık kavramında bulunması gereken iki kısım vardır. Bunlar sap kısmı ve uç kısmı. Kaşığın bu ayrılmaz ikilemi ile yapılan tarifi onun formudur.” (Gülgören, 1992). Mimarlık nesnesinin formunda bu parçalar mekânsal kavramlara dönüşmektedir ve parçaların ilişkisi ile form oluşmaktadır.

Mimari biçimi oluşturan düzen, elementlerin ilişkisi ile kurulur. Dolayısıyla insanın dünyasını ifade eden elementlerin ilişkisi önem taşımaktadır. Mimarlık nesnesi bu elementlerin özü ve ilişkisi bağlamında biçimlenmektedir.



Şekil 5.22: Louis I. Kahn varlık tanımı mekân diyagramı

5.4.2. Ontik Duruş: Tanımlar ve mekân diyagramları

5.4.2.1 Bütünsellik

Louis I. Kahn'ın eserlerinde görünür kılmaya çalıştığı en temel ontik durum varlığın bütünsellik durumudur. Kahn, yapılarını biçimlendirirken bütünsellik tanımından yola çıkarak kendine özgü tasarım ilkelerini geliştirmiştir. İnsan-evren, varoluş-öz, özne- kollektivite ve parça-bütün arasındaki ayrımları ve birliktelikleri dikkate alarak oluşturduğu mimarilerle insanı, insanın dünyaya açılma biçimlerini gösteren eserler yaratmıştır.

"Mekânlar hakikatin parçasıdır." söyleminden yola çıkan Kahn, dünyayı varoluş-öz bütünlüğüne dayalı algılamaktadır. Kahn, mimarlık ile insanın kendisinin de içinde olduğu dünyanın özündeki yapıları ortaya çıkarttığını düşünmektedir. Ancak Kahn'ın mimarlığında ortaya çıkan 'öz' anlayışı, Platonik kökenli, 'idea'ya dayanan öz anlayışı değildir. Onun için dünya, özün ve varoluşun bütünleştiği tüm olarak var olmaktadır. Schulz, Kahn'ın bu noktada Heidegger'in varoluş felsefesiyle yakın görüşte olduğunu savunmaktadır. Schulz'a göre, Heidegger'in yaklaşımı aşkın gerçeklik ile gündelik dünya arasında ayrıma dayanan bir öz anlayışı içermektedir. Heidegger için 'gerçeklik' bütünsel bir olgudur ve varoluş ile öz birlikte bütünü oluşturur (Schulz, 1980). Varlık için 'dasein' kavramından yola çıkan Heidegger, varoluşu insandan ayrı, insanı da çevreden ayrı düşünmez. Dolayısı ile evrenin yorumlanması, algılayıcı ile ilişkili olarak değerlendirilmektedir.

Kahn, varoluş-öz bütünlüğü çerçevesindeki biçim arayışında, insanın yaşantısını ve gündelik hayatındaki mükemmel olmayan, belirsiz, kusurlu yapısını dikkate almaktadır. Yapılarında yaygın olarak kullandığı beton yüzeylerdeki pürüzleri olduğu gibi bırakmayı tercih etmesi, kusurları vurgulamak istemesinden kaynaklanmaktadır. Kahn, bir taraftan da kökene dönüşü temsili olarak savunduğu arketipler ve temel geometrik biçimler ile öz arayışını vurgulamaktadır.

Kahn'a göre, binalar ruhu tanımlayan bir öze sahiptir. Binanın ne olmak istediğinin keşfi bu öz arayışında temellenir. Kahn, öz arayışı ile binanın olmak istediği biçim

arasındaki ilişkiyi kurumun doğası kavramıyla kurmaktadır. Mimarlık nesnesinde insanın kurumları, ölçülemeyen değerleri açığa çıkartılarak mekânın doğası oluşturulur. Mekânda gerçekleşen işlev ve yaşantı mekânın doğasını belirler. Cansever'in fonksiyonların ruhu olarak tariflediği biçim-içerik ilişkisi Kahn'ın tanımlamalarında kurumun doğası olarak adlandırılmaktadır. Mimarlık nesnesinde gerçekleşecek işlevin doğası belirli bir biçimde varolarak mekânın ruhunu yansıtır.

Kahn, Salk Biyoloji Araştırma Merkezi'nin biçimlendirilmesinde bu bütünlük fikrinden yola çıkar. Laboratuvarlar için geliştirdiği yüksek estetik değerlere sahip yapı sistemini 'fazla narin' bulduğu için terkederek laboratuvarların doğasına uygun, o dönem Kahn'ın öğrencisi olan Aslanoğlu'nun deyiimiyle 'hor kullanılabilir' bir sistemi uygulamıştır (Aslanoğlu, 1992). Kahn, laboratuvarlarda gerçekleşecek işlevin ruhundan yola çıkarak biçim ve içerik arasında bütünlük kurarak yapıyı biçimlendirmiştir.

Kahn, yapılarını biçimlendirirken yapıda gerçekleşen fonksiyona göre yaşantının kurgusunu oluşturmaktadır. Bryn Mawr Öğrenci Yurdu binasını biçimlendirirken yurt yaşamının bir ifadesini yarattığını vurgulayan Kahn, yurdun 'ev hissi' vermesini amaçladığı için birimleri tek bir yapıda kombine ettiğini açıklamaktadır (Tyng, 1984). Kahn, ortak mekânların yer aldığı insanların toplandığı meydanların etrafında uyuma köşesi olarak bireysel odalar düzenlemiştir ve bu düzenlemeyle oluşan biçim ile yurdun bir ifadesini yansıtmıştır.

Exeter Kütüphane yapısında ise Kahn, kütüphane fonksiyonunun ihtiyaç duyduğu anlam ve duygudan yola çıkarak mekânın ruhunu oluşturmuştur. Kahn, “Kütüphane içine girdiğiniz bir oda olmalı.” sözünden yola çıkarak merkez etrafında örgütlenen bir biçimlenme yaratmıştır (Kahn, 1960). Merkezin etrafı, kitap rafları işlevinde kurgulanmıştır. Mekânın odağını oluşturan merkezdeki galeri boşluğu tepeden doğal ışıkla aydınlatılmaktadır ve boşluğun etrafında ahşap parapetler oluşturulmuştur. Kahn, bu mekânda okuyucuların kitapları alarak ışığa gelmelerini kurgulayarak mekânın doğasındaki şiirselliği yakalamaktadır.

Kahn, varoluş ve öz ilişkisine dayanan bütünsellik anlayışının yanında evrenin mekânsal ve zamansal olarak bütünlük içinde olduğu görüşünü savunmaktadır. Bu bütünlük anlayışı parça bütün ilişkisinden oluşmaktadır. Evren, farklı nitelikler

doğrultusunda farklı özellikteki parçalardan oluşan bir bütündür. Kahn, holistik bakış açısıyla baktığı evrenin düzenini şu sözlerle ifade etmiştir; “Cüceyi de, Adonis'i de yaratan aynı düzen.” (Kahn, 1961). Aynı bütünsellik Kahn'ın mimariye ve kente bakışında da yer almaktadır. Mekânsal olayları parça parça görmek yerine bir bütünlük içine oturtmaktadır.

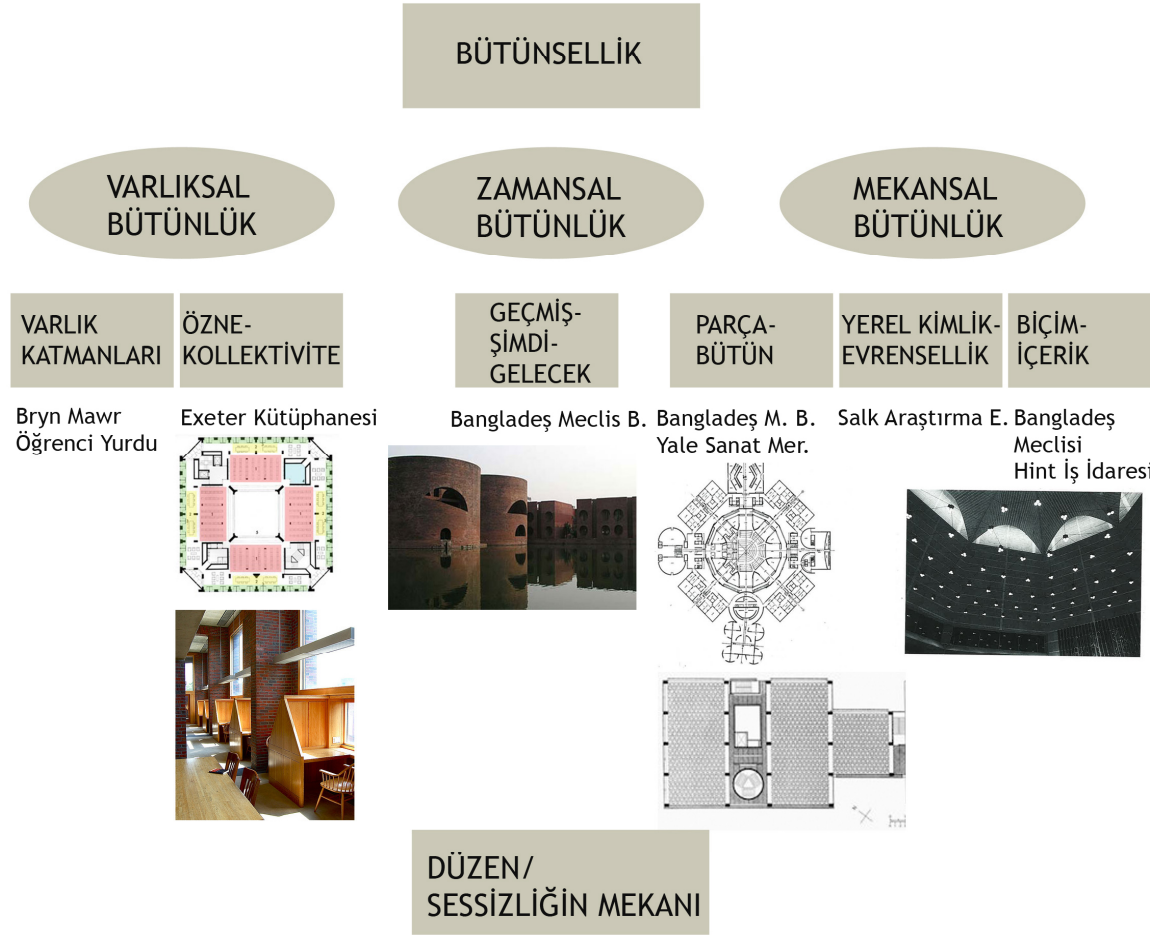
Kahn'a göre, belli bir problemin bir detayına odaklanmak yerine, bağlı bütünün çeşitli elementlerini sentezlemek gereklidir (Kahn, 1972). Mimari içinde, etmenleri tanımlayan farklı özellikteki parçalar birleşerek bir bütünü oluşturmaktadır. Kahn, 'form' kavramı için geliştirdiği fikirlerinde parça-bütün ilişkisini vurgulamaktadır. Form, bütünü oluşturan 'etmenlerin' –parçaların- arasındaki ilişkiyle oluşmaktadır. Kahn, binayı mekânlar ailesi olarak görmektedir. Farklı mekânların, farklı ıslık özelliklerine, farklı strüktürlere sahip olmaları gereklidir ancak, bu farklı mekânlar bir ailenin parçalarıdır.

Parça-bütün ilişkisine dayalı bütünlük anlayışı için Kahn, etkenlerin hiyerarşisine dayanan bir mekân anlayışı geliştirmiştir. Yapı, parçalara ayrılır ve hizmet eden ve hizmet edilen mekânlar olarak hiyerarşik olarak gruplandırılır. Kahn, bu mekân anlayışının Modern koşullar ve malzemelere dayalı yeni bir mekân organizasyonu, yeni bir düzen anlayışı olduğunu savunmuştur (Tyng, 1984). Mekânlar arasındaki ilişkide iki ana kavram bulunmaktadır. Hizmet eden mekânlar, yardımcı mekânlardır ve yapıya destek sağlayan sistemlerin bulunduğu yaşayan gruptur. Hizmet edilen mekânlar ise ana mekânlardır ve esnekliğin, çok kullanışlılığın olduğu yerlerdir. Yardımcı mekânlar ile esas mekânlar yapısal bir bütünlük içinde birbirini tamamlayarak düzen oluştururlar. Bu iki tür mekânın birbirleriyle ilişkisini kurmak yapının bütünlüğü için önem taşımaktadır.

Kahn, yapılarını biçimlendirirken yola çıktığı parça-bütün ilişkisine dayalı, özne-kollektivite ilişkisini de mimarisine yansıtmaktadır. Yapılarında bireysel kullanımı destekleyen mekânlar ile ortak kullanıma dayalı genel mekânları doğasına göre gruplandırarak, özne-kollektivite ilişkisi ile oluşan mekânsal organizasyonu gerçekleştirmektedir. Ortak kullanıma dayalı genel birimler daha esnek ve odaksal olarak biçimlenirken, bireysel birimler özel mekânlar olarak biçimlenmektedir. Kahn, Exeter Kütüphanesi yapısında bu ilişkiyi gözeterek genel mekânları merkezi

odaksal bölümlerde, her birey için ayrı birimler olarak kurguladığı kişisel okuma mekânlarını yapının daha uç noktalarında konumlandırmıştır. Kahn, kütüphaneyi içine girilen tek bir oda olarak düşünür ancak özel kullanıma dayalı okuma mekânlarına verdiği önemi şu sözlerle ifade etmiştir; “Okuma odasını insanın pencere kıyısına çekilebileceği yer olarak düşünüyorum, konstrüksiyon arasında keşfedilecek tek kişilik yerler.” (Kahn, 1972).

“Geçmiş, şimdi, gelecek arasındaki fark çok önemli değil. Zamanda bir nokta sonsuz sürecin parçasıdır.” sözleriyle zamansal bütünlüğü vurgulayan Kahn, mimarının geçmişle ve gelecekle ilişkili olması gerektiğini ancak yaşanan zamanın ruhuna uygun olarak biçimlendirilmesini savunmaktadır (Kahn, 1961). Yapı, yeni koşullara, yeni düzen anlayışına, yeni malzemelere uygun olarak oluşturulmalıdır. Ancak tarihle olan bağlamsal ilişkisi gözardı edilmemelidir. Kahn, bu iki gerilim arasındaki ilişkiye önem vermektedir. Bir taraftan çağın ruhuna uygun yeni düzen anlayışını savunurken, diğer taraftan ruhsal bütünlüğün korunması için biçimlendirmede arketip kavramını dikkate almaktadır. Kahn, bütünle ilişkideki bağlamsallığı sadece zamansal olarak düşünmez. Yapının kentte kurduğu ilişki, bulunduğu arsayla, yerel kültürle, çevreyle ilişkisi önem taşımaktadır. Yapının kurgulamasında bütünün parçaları olan bu etmenlerle kurulan ilişkiler aktif olmaktadır.



Şekil 5.23: Louis I. Kahn bütünsellik tanımı mekân diyagramı

5.4.2.2 Oluş

Louis Kahn'ın varlığın oluş tanımına yönelik direkt bir yorumu olmamakla birlikte, söylemlerinden ve mimarisinden varlığın oluş halini yapılarında görünür kıldığı anlaşılmaktadır. Kahn'ın zamanda bir noktayı, sonsuz sürecin bir parçası olarak tarif etmesiyle, zaman içinde değişen bir evren anlayışını savunduğu anlaşılmaktadır. Yapılarını biçimlendirmede 'zaman' önemli bir kavramdır. Kahn'ın doğal ışık kullanımındaki ısrarı, ışık olmayan mekânı mekân olarak görmemesi, yapının çevreyle ilişkisini vurgulamasından kaynaklanmaktadır. Yapay ışığın tek bir zamanı directmesinden kaçınarak, mekânlarda doğal ışık yoluyla görünür hale gelen yılın, mevsimlerin, günün zamanının hissedilmesinin gerekliliği Kahn için önemlidir. Bu yöntemle zamanın akışı ve akış içinde dünyanın değişimi, değişimle oluşan halleri mimari aracılığıyla insana anlatılmaya çalışılmaktadır.

Zamansal değişimin yanında Kahn, öznenin mekânla ilişkisindeki değişkenliğe de önem vermektedir. Mimarlık nesnesi ile özne arasında kurulan ilişki öznenin özneye farklılık göstermektedir. Bu doğrultuda Kahn, ortak kullanıma hitap eden mekânları insana göre farklılaşabilen esnek bir oluşum olarak tasarlamaktadır. Yale Sanat galerisi binasında, galeriler için serbestliğe izin verilecek şekilde esnek iç mekânlar tasarlanmıştır. Hareketli bileşenler kullanılarak mekânlar biçimlendirilerek, serbest bir oluşum sağlanmıştır.

5.4.3. Örneklerin incelenmesi

5.4.3.1. Bangladeş Parlamento Binası (Dhaka, 1962-1983)

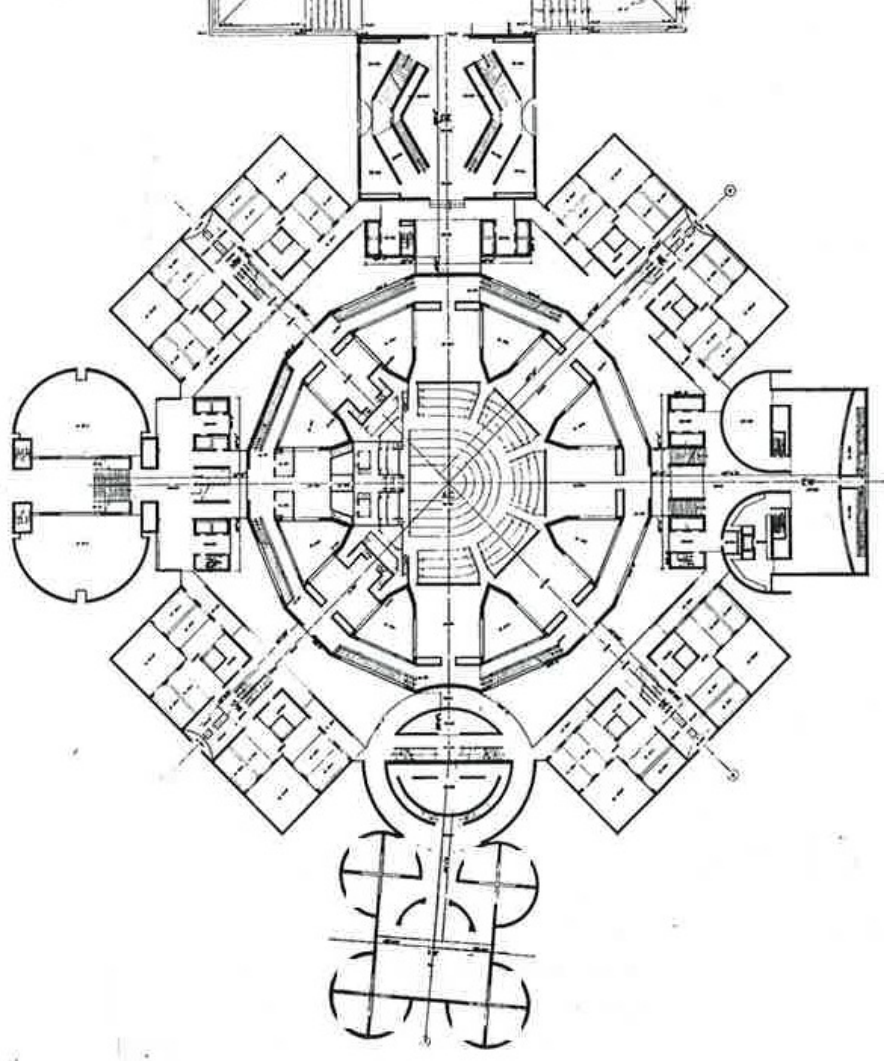
Dhaka'da yer alan parlamento binası, Kahn'ın mimarlığının felsefesini ortaya çıkaran, kullanıcısıyla bütünleşen ve ülkesi için sembolik ve değerli bir mimari eserdir. Yapı kompleksi, Ulusal Meclis binası, sekreterlik ve meclis üyelerinin ofisleri, konutlar, meydan ve yoğun şekilde rekreasyon alanlarını bünyesinde barındırır. Ulusal meclis binası ise, yapay gölün ortasında konumlanmaktadır ve meclis salonu, cami, galeri, hizmet alanları ve ofis birimlerinden oluşmaktadır. Kahn,

insanların yaşam şekline uyacak, kurumlarını yansıtacak biçimde yapıya hâkim olacak anlamı ve atmosferi yaratmaya çalışmıştır. Kullanıcıların binayı sadece mimari bir yapı olarak görmeyerek, orada olmaktan mutluluk duydukları, güzel atmosferi olan ve adeta yaşayan bir yer olarak tariflemelerinden, Kahn'ın mimariyle yaratmayı hedeflediği varoluşsal etkiyi yakaladığı anlaşılabilmektedir.

Kahn'ın yapıyı tasarlarken yola çıktığı anlamsal etmen kurumun ruhudur. Mimaride yapıda gerçekleşen yaşantının, toplumun kültürünün ve dini inanışının mekânsal ifadesi oluşturulmaktadır. Kahn, bu binanın anlam problemine yaklaşımını şöyle ifade eder; “Planın fikri aklımı meşgul ediyordu. Bu, basit olarak toplanma eyleminin evren üstü (aşkın) bir gerçeklik olmasından kaynaklanıyordu. İnsanlar ortaklık ruhuna dokunmak için biraraya gelip toplanırlar ve ben bu ruhu ifade etmek zorunda olduğumu düşündüm.” (Kahn, 1966). Kahn, Pakistan'daki dini yaşamın mekânsal yapısının cami olduğunu düşünerek bu fikirden yola çıkmıştır ve “toplanma ruhunun evren üstünlüğü” anlamını mekânda hâkim kılmaya çalışmıştır. Cami fikri ile ışık kullanımını bütünleştirerek ilahi bir doğal ışık kurgulayan Kahn, bu anlamı nesneleştirirken ana sirkülasyon alanlarının üst döşemesi ile duvar birleşiminin olduğu yerlerden doğal ışığı mekâna süzerek almıştır. Parlamento binasının ana toplantı salonunda ise, mekânın toplanma ruhunu yansıtan biçimlenmesi dikkat çekmektedir. Planda ortaya alınan bu mekânda pencere yoktur ve dışarıyla bağlantısı mekânın üst noktalarındaki kemer şeklindeki boşluklarla kurulmaktadır. Bu boşluklardan ışık süzgeci oluşturulur ve ışık alımı ile mekânın biçimi tanımlanmaktadır. Mekânın en üst seviyesinden içeriye alınan doğal ışık, ilahi varoluşun değerlerini kurgulayarak mekâna toplanma kimliğini kazandırmıştır.

Kahn, parlamento binasının mekân organizasyonunu biçimlendirirken parça-bütün ilişkisine dayalı bütünsellik oluşturmuştur. Bu, Kahn'ın tasarımlarında temel bir motiftir. Bağımsız birimlerin oluşturduğu farklı yapılar tek bir merkez etrafında, dairesel biçimde birbirine bağlanmaktadır. Bağımsız nitelik taşıyan figürler kendi özelliklerini kaybetmeden ve bütünle uyumlu şekilde tek bir yapıyı oluşturmaktadır. Merkez alınarak ana mekânı tanımlayan meclis salonu etrafında bakanlık ve sekreterlik ofisleri, cami, hizmet birimleri toplanmıştır ve tek bir bütün meydana getirmiştir. Kahn, bu kompleksin etrafını suyla çevreleyerek ‘kale’ imgesi yaratmıştır ve Moğol mimarisine göndermede bulunmuştur.

Kahn, tasarımlarını yaparken geometriyi araç olarak kullanarak ana ve yan figürleri kapsayan merkezi biçimlenmeyi oluşturmuştur. Geometrinin şematik imgesi kozmik ve ilkel bir figür olan ‘Mandala’ figürüdür. Kahn’ın mimarisindeki düzen ve geometri ilişkisini inceleyen Gast, Mandala figürü için; “kozmoqram formundaki evrensel bağlantının şematik imgesi” açıklamasını yaparak, Kahn’ın biçimsel konsepti bu şema üzerinden kurduğunu vurgulamıştır (Gast, 1998). Yapının biçimini şemanın geometrisi belirlemektedir ve geometrideki akssal ilişkiler önem taşımaktadır. Ancak başlangıç figüründe, Kahn tarafından yapılmış bir bozuklukla, figürde sapmalar meydana gelir ve mimari bu sayede dinamiklik kazanır. Merkez etrafındaki dikdörtgen ofis alanı aksında küçük bir açıda kaydırılmıştır. Dolayısıyla bağımsız figürlerin yerleşimindeki aks sapmaları geometrik figürün bozulmasına sebep olmaktadır. Gast, bu sapmaların sadece plansal bir etki olmadığını, aynı zamanda görünüşte de etkili olduğunu açıklayarak, özellikle gözlemci hareket etmeye devam ettiğinde bina topluluğunun merkez etrafında dans ettiğini vurgulamaktadır (Gast, 1998). Kahn’ın kurduğu bu ilişki Cansever’in Kâbe metaforuyla örtüşmektedir. Cansever, Kâbe metaforuyla, mutlak hakikatin algılanmasının hareket ve özne ile farklılaşmasını vurgulamıştır.



Şekil 5.24: Bangladeş Parlamento Binası (Louis I. Kahn)



Şekil 5.25: Bangladeş Parlamento Binası (Louis I. Kahn)

Merkezin etrafındaki hacimlerde doğal ışığın alınımı ve malzeme kullanımı ile, bağımsız yapıların görünümündeki bütünlük ve diyalektik kurulmaktadır. Hacimlerin dışında bir kabuk oluşturan Kahn, bu kabuk üzerinde geometrik açıklıklar yaratarak doğal ışığın yapıya alınmasını sağlamaktadır. Kabuk ile yapı arasındaki bölge ışık mekânını oluşturmaktadır. Gast, ışık mekânının Kahn tarafından geliştirilen mimari bir yenilik olduğunu açıklamaktadır (Gast, 1998). Kabuklardaki açıklıklar ile alınan doğal ışık, mekâna süzülerek alınmaktadır ve ışık, gölge oyunları oluşturmaktadır. Ayrıca yapının cephesini biçimlendiren bu açıklıklar mimaride bütünlük yaratılmasını sağlarlar. Kahn, meclis binasının tüm cephesinde beton ve mermer şerit kullanımıyla bütünlük oluşturmuştur. Gast mimariyi etkileyen malzeme kullanımı için, feminen kimlikteki mermer kabuklarla, maskülen nitelikteki betonun kombine edilmesiyle diyalektik kurulduğu yorumunu yapmıştır (Gast, 1998).

Kahn, mimarinin yapısını biçimlendirirken malzeme, doğal ışık, geometri gibi öğelerin aracılığı ile yapıya aktarmak istediği anlam boyutunu görünür kılmıştır.



Şekil 5.26: Bangladeş Parlamento Binası (Louis I. Kahn)



Şekil 5.27: Bangladeş Parlamento Binası (Louis I. Kahn)

5.4.3.2. Salk Biyoloji Araştırma Enstitüsü (ABD – 1959/1965)

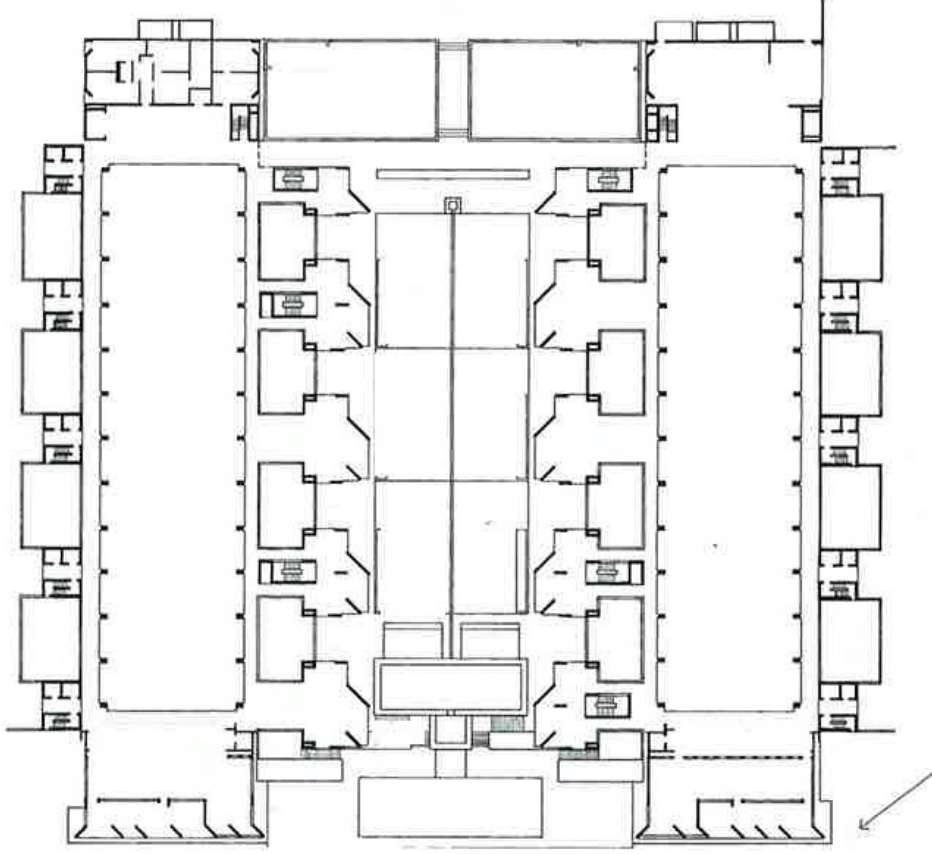
Salk Biyoloji Araştırma Enstitüsü binasının mimarisi, Kahn'ın 'düzen' kavramının göstergesidir. Enstitü kompleksinde, simetrik olarak biçimlenen iki laboratuvar mekânı, laboratuvarların etrafında konumlanan bilim adamlarına özgü çalışma odaları, hizmet birimleri ve simetrik iki yapıyı oluşturan bu birimlerin ortasında merkezi bir avlu yer almaktadır.

Kahn, bu yapısında parça-bütün ilişkisinden yola çıkarak hizmet eden ve hizmet alan mekân bağlantısına göre mimarinin yapısını kurgulamıştır. Merkezi avluda birbirine paralel iki laboratuvar mekânı ana mekânları oluşturur. Kahn, büyük laboratuvar mekânlarını kolonsuz ve serbest mekân olarak tasarlamıştır. Ortak kullanıma dayalı bu mekânlarda esnekliği sağlaması ve farklılıklara açık olması için mimari olarak sınırlı düzenleme yapılmıştır ve daha sonra kullanıcılar tarafından düzenlemeye bırakılmıştır. Laboratuvar mekânlarının etrafında koridorlar ve onların etrafında da hizmet veren mekânlar olarak düşünülen araştırmacılar için çalışma odaları yer almaktadır. Kahn, araştırmacılar için ayrılmış odaları 'düşünme hücreleri' olarak adlandırmıştır ve bağımsız yapılar olarak biçimlendirmiştir. Araştırmacıların bireysel

odalarının olması ve farklı gruplanması fikri Salk'ın bilim adamları için 'monks hücreleri' isteminden kaynaklanmaktadır. Monks –inzivaya çekilmiş kimse- ile bilim adamları arasında benzetmesi yapılmıştır. Bilim adamlarının araştırma yaparken gerçekleştirdikleri eylemin doğasına uygun mekânlarda çalışmaları sağlanmıştır. Yapının biçimlenme ilkesi, servis alan ve servis veren mekân örgütlenmesine dayanır. Araştırma yapılan laboratuvar mekânları servis alan, düşüncelerin üretildiği büro mekânları servis veren mekânlardır. Kahn, bu düzenlemeyi eylem ve aklın bütünleşmesiyle ortaya çıkan bir manifesto olarak değerlendirmektedir.

Kahn'ın yapılarını tasarlarken genelde kullandığı odaksal merkez ve merkez etrafında gruplanan bireysel birimlere dayalı mekân organizasyonu bu yapının kurgusunda da görülmektedir. Odaksal ana mekân ve buna eklemlenen özel mekânların diyaloguna dayalı ilişki özne–kollektivite ilişkisine de bir yanıt oluşturmaktadır. Gast, Kahn'ın bu yapısında bağımsız parçaların kuşattığı boşlukta ikinci bir merkez –avlu– yaratıldığını ve avlunun, bağlantıları sağlayan bir eylem merkezi olarak biçimlendiğini vurgulamıştır (Gast, 1998). Birbirine bağlı düzen sistemi, geometrik bir sistem içinde özel ve genel tüm parçaları belli bir diyalogla bağlamaktadır.

Bilim adamlarının çalışma odalarının dış duvarları 45 derece açı oluşturarak okyanusa açılmaktadır ve avlu tarafında düşeyde ritmik bir cephe düzeni oluşturmaktadır. Bu ritim düzenli cephe yapısını farklılaştırarak cepheye dinamiklik getirmektedir. Cephedeki hareket ve dinamik denge yine çalışma yapılarının biçimlenmesindeki detaylarla sağlanmıştır. Duvarların dikeyliğinin güçlü hissi ile çalışma mekânlarının dış yüzündeki pencerelerin yatay ahşap kapakları zıtlıkları belirtmektedir. Kahn, mimaride hâkim kılmak istediği anlamı malzeme ve yapının öğeleri aracılığı ile görünür hale getirmiştir. Su ögesi ise Kahn tarafından yaşamı örgütleyen kaynak olarak düşünüldüğü için yapının okyanusla bağlantısı kurulmuştur.



Şekil 5.28: Salk Biyoloji Araştırma Enstitüsü (Louis I. Kahn)



Şekil 5.29: Salk Biyoloji Araştırma Enstitüsü (Louis I. Kahn)



Şekil 5.30: Salk Biyoloji Araştırma Enstitüsü (Louis I. Kahn)

6. SONUÇ

Doğada bulunan herhangi bir madde insan için çeşitli anlam ve ifadelere sahip olabilir. İnsan bu maddelere belirli bir biçim vererek bir anlam yüklediğinde bu madde sıradan bir şey olmaktan çıkar ve bir üst tanıma ulaşır. Belirli bir ruha sahip, yaşayan bir estetik obje haline gelir. Diğer nesnelerde olduğu gibi mimarlık nesnesine de, doğadaki maddeler aracılığıyla biçim veririz. Mimarlık nesnesini görünür kılan, vareden en önemli etkenlerden biri biçimdir. Çeşitli fonksiyonlara sahip mimari eserler, biçimlenme özellikleri ile kullanıcı insan için yeni bir dünya sunarlar.

Bir mimari yapının biçimi ve ifade ettiği anlam şekilci yaklaşımlarla oluşturulduğunda yetersiz kalmaktadır. Neden sonuç ilişkisi doğrultusunda kurulan, algılanan ve yorumlanan mimari yaratılar anlam kaybına yol açmaktadır. Mimariyi anlamlı kılan ve mimarlık nesnelerini biçimlendiren insan varlığıdır. Mimarlığa insanbilimleri temelinde yaklaşmak duyarlı, anlamlı çevreler yaratmayı da beraberinde getirmektedir.

Son dönemlerde iletişim teknolojisinin gelişmesi, seri ve hızlı tüketim nedeniyle mimarlıkta biçim ve içerik birliğinin bozulduğu görülmektedir. İmge üretiminin öne çıkması ile bağlamından kopuk görselliğin algılanmasına dayalı ürünler ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımla gerçeklik gözardı edilmektedir. Çağın ruhunu yansıtmayan, tarihten bağlamı kopartılarak, eklettik yöntemle üretilen biçimleri yansıtan mimari yapılar yaygınlaşmaktadır. Böylece taklitle ve sanallığa dayalı mekânların üretildiği mimarlık ortamı oluşmaktadır. Mimarlığın bu şekilde bir üretim ortamında gerçekleşmesiyle, mimarlık nesneleri içi boş sloganlara indirgenmektedir ve anlam kaybına uğramaktadır. Biçimler, zamandan ve mekândan kopuk halde, çeşitli şekillerde monte edilerek oluşturulduğunda, anlamsal açıdan insanın içinde bulunduğu zaman diliminin ve çevresinin bilincine varmasına zarar veren anlayış gerçekleşmektedir.

Bu şekilde oluşan biçimlerle, yüzeysel anlam ve anlık doyum sağlayan ürünler yaratılmaktadır. Şekilci yaklaşımla mimaride kimlik sorunu oluşarak, insanı temsil

eden kimliğe sahip olmayan yapılar meydana gelmektedir. Böylece kültürel değerler, insani değerler derin anlamını kaybeder ve mimarinin özü kaybolur.

Mimarlıkta biçim içerik ilişkisinin kurulması, anlamsal boyutun varolması, biçimlendirme eyleminde tinsel faktörlerin benimsenmesine bağlıdır. Mimari yapılarda biçim ve anlam arasındaki ilişkinin korunması için biçimler insani değerlerden, tinden yaratılmalıdır. Tinsel faktörler, insanın somut olarak görünmeyen, insanı diğer varlıklardan ayırt edici kılan anlam dünyasında temellenir. Sanat ve mimarlık yapıları tinsel katmanın ortaya konulduğu yapıtlardır. Tinsel katman insanın kültürel, toplumsal, tarihsel değerlerini, düşünsel birikimini, yaşantısını barındırır. Mimarlık nesnesinin kullanıcısı ile kopukluk oluşmaması için kullanıcısının kendi değerlerinden ve kavramlarından kopmadan, kendi yaşayışının nesnesi olarak biçimlenmesi gereklidir. Kültürel değerlerde kaynağını bulan ve bu kültüre ait kullanıcının hâkim olduğu anlamı benimseyen özgün mimarlığın yakalanması ile mimari çevreler ve anlam dünyası bütünlüğü korunur. Gerçek yaşamın ipuçlarını taşıyan mekânsal ve zamansal kurgular, insan ile fiziksel ve duysal birlik kurmaktadır ve mimarlığın özünü yansıtmaktadır. Böylelikle insan varlığı tarihsel ve kültürel süreklilik içindeki yerini, kim olduğunu, gerçekliği anlamakta ve yeniden yapılandırmaktadır.

İnsanın yaşantısı dünyadaki varoluşunu gösterir. İnsanın yaşantı biçimi, inancı, toplumsal ve bireysel değerleri dünyayı ve dünyadaki varoluşunu tanımlaması doğrultusunda oluşur. Evrenin algılanışına, yorumlanışına göre yaşantıyı belirleyen anlam dünyası varolmaktadır. Dünyadaki real, fiziksel yapının ardında görünmeyen, irreal boyutta olan anlam dünyası/tinsel dünya vardır. İnsan varlığının biçimlendirdiği, ürettiği tüm nesneler bu anlam dünyasını, insanın düzen anlayışını temsil eder. İnsanın yaşantısını taşıyan mimari nesneler de görünmeyen anlam dünyasının yansıması ile biçimlendirilirler. Dolayısıyla mimarlık nesnesinin biçimlendirilmesi, insan varlığının dünyadaki varoluşunun somutlanmasıdır.

İnsanın dünyadaki varoluş biçimi, dünyayla ilişkisi, dünya üzerinde kendini tanımlayışı doğrultusunda oluşmaktadır. Varoluş biçimini belirleyen varlık tanımları, ontik durumlar anlam dünyasını belirler. Ontik durumlar mimarlık nesnesinin biçiminin oluşumunda arka yapıyı oluşturan dinamiklerdir. Bu şekilde varolan

mimari çevreler insanın dünyayla, yaşadığı çevreyle aidiyet kurmasında etkindir. Ontik durumlar, bu çalışmada bütünsellik, oluş ve diyalektik tanımları olarak ele alınmıştır. Mimarlık nesnesinde kurgulanan anlam, bütünsellik, oluş ve diyalektik tanımlarını barındıran biçimlenme ile oluşur.

Mimarlıkta insanın rolüne ve anlam boyutuna önem veren mimarlar: Cansever, Ando ve Kahn, mimari yaratılarını oluşturlarken ontik durumları dikkate almışlardır. Mimarlığa ontolojik bağlamda yaklaşan bu mimarların mimari söylemleri ve eserleri konuya örnek teşkil etmektedir. Turgut Cansever, İslam kültürünü temsil eden ve insanın yapısını, varoluşunu bu kültür bağlamında tanımlayan bir mimardır. Tadao Ando, dünyanın ve insanın Doğu kültürü ve Zen Budizm inancının tariflediği çerçevede varolduğuna inanır. Louis I. Kahn, Batı kültürünü temsil etmiş ancak farklı gelenek ve felsefelerden de etkilenmiş bir mimardır. Mimarlıkta ontik duruşa sahip olan üç mimar, varlığın yapısını tanımlayan durumlardan yola çıkarak mimarilerini oluşturmuşlardır.

Cansever, Ando ve Kahn, evrenin bütünsel yapıda olduğunu, evreni oluşturan tüm bileşenlerin birbirini etkilediğini ve beraber varolduklarını savunmaktadırlar. İnsan, doğa ve yapı çevre uyum içinde ve birlikte varolur. Zaman bağlamında geçmiş, şimdi ve gelecek süreklilik ilişkisi içinde birbirini etkileyen bütünlük oluşturur. İnsan, bireyselliğin ayırt edici özelliklerine sahip olmakla beraber kolektif bir bütünü oluşturur. Evrenin bütünlüğünü ifade eden varlıksal, zamansal ve mekânsal bütünlük mimari yapılarda anlam boyutunu oluşturan dinamiklerdir.

Varlığın oluş halindeki durumu ile Cansever, evrenin ve dolayısıyla yapıların algılanmasında öznenin özneye değişim gösterdiğini vurgulamıştır. Ando, bu tanım bağlamında evrendeki değişimi, geçiciliği ve dinamik yapıyı ele almıştır. Kahn ise yapılarında her öznenin serbest olarak kendini gerçekleştirebilmesine olanak tanıyan mekânlar yaratarak oluş halini önemli bir anlamsal etmen olarak vurgulamıştır. Oluş halini vurgulayan mimari biçimlenmeler, insanın belli dayatmalara tabi tutulmadan, yönlendirilmeden, farklılaşmaları yaşayabildiği, serbestçe kendini gerçekleştirebildiği mimari yapıları beraberinde getirmektedir.

Varlığı tarifleyen diğerk bir ontik durumda diyalektik tanımıdır. Cansever ve Ando, mimarlıkta insanın diyalektik yapısının vurgulanması gerektiğini savunmuşlardır. Varlık homojen yapıda değildir ve karşıt nitelikler birarada varolarak anlamlı bütünü oluşturmaktadır.

Mimarlığa ontolojik boyutta yaklaşan üç mimar, yapılarını biçimlendirirken bu varlık tanımlarını vurgulayarak yansıtmak istedikleri anlamı kurgulamışlardır. Bütünsellik, oluş ve diyalektik tanımları mimarlık nesnesinin anlam boyutunu oluşturan ontik durumlardır. Tez kapsamında incelenen mimarlar, farklı kültürlerden, toplumlardan ve farklı inanışları temsil etmelerine rağmen, insanı temel alan anlayışlarından dolayı mimarinin ölçülemeyen, soyut değerlerde temellendiğı konusunda birleşirler. Dolayısıyla mimarlıkta biçim ve anlam arasındaki ilişki ontik durumlar bağlamında kurulmaktadır. Ayrıca mimarlık nesnesini vareden bazı dinamikler anlamın görünür kılınmasında önemli rol oynamaktadır. Yapının geometrisi, malzeme, ışık ve doğanın öğeleri mekâna anlamsal etkiyi vermek için kullanılan ve mekânın biçimini tanımlayan araçlardır.

Varoluşsal, anlamsal özellikleri bünyesinde barındıran mimarlık nesnesi, insanın dünyadaki varoluşunu, dünya ile ilişkisini anlamlı kılmaktadır. Bu şekilde biçimlendirilen mimari çevreler insanın yaşadığı çevre ile, evren ile bağintısında, aidiyet kurmasında etkin rol uygulamaktadır. İnsan varlığı böylelikle dünyadaki varoluşunu, kendi özündeki yapısını ortaya çıkarabilmektedir. Anlamsal boyuttan yola çıkarak yaratılan mimariler insanın önemini vurgular ve insana yaşadığı çevrede farkındalık kazandırarak bilinçlenmesinde rol oynar. İnsan, aklıyla, duyularıyla, duygularıyla içinde varolduğı dünyayı, doğayı deneyimler ve hayatla yabancılaşmadan, bütünleşerek kendi özündeki yapısını ortaya çıkarır. Varlığın özündeki yapısı gözetilerek oluşan, yaşayan düzenler, insanın sevgiyle yaşadığı, şiirsel dünyaları varetmektedir.

KAYNAKLAR

- Akarsu, B.** (1994). Felsefe terimleri sözlüğü, İnkılap kitapevi, İstanbul
- Ando, T.** (1993). Mimarlık dergisi, Mimarlığın kenarında, Mart, sy 56-59, İstanbul, (Çeviren A. Çevik)
- Ando, T.** (2010) Tadao Ando process and idea, Toto ltd., Tokyo
- Ando, T.** (2000). Boyut çağdaş dünya mimarları dizisi 6: Tadao Ando, “Tabi” Gezi, Boyut matbaacılık, İstanbul
- Aslanoğlu, G.** (1992). Öğrencisinin gözüyle Kahn, Arredamento dekorasyon dergisi, 10.s, sy 84-85, İstanbul
- Aydınlı, S.** (1986). Mekansal değerlendirmede algısal yargılara dayalı bir değerlendirme, İ.T.Ü. Mimarlık fakültesi, Doktora tezi, İstanbul
- Aydınlı, S.** (1993). Mimarlıkta estetik değerler, İ.T.Ü. Mimarlık fakültesi, İstanbul
- Bachelard, G.** (1964). Poetics and space, Kesit yayıncılık, İstanbul, (Çeviren Aykut Derman)
- Barthes, R.** (1993). Göstergebilimsel serüven, Y.K.Y., İstanbul
- Berger, J.** (1980). Seker Ahmet and the forest, About looking, Pantheon books, Newyork
- Burton, J. A.** (1988). Philosophical differences in the thoughts of Louis I. Kahn and Martin Heidegger
- Cansever, T.** (2001). Turgut Cansever, Boyut çağdaş Türkiye mimarları dizisi 1, Boyut yayın grubu, İstanbul
- Cansever, T.** (1992). Şehir ve mimari üzerine düşünceler, Ağaç yayıncılık, İstanbul
- Cansever, T.** (2010). Sonsuz mekanın peşinde, Selçuk ve Osmanlı sanatında sütun başları, Klasik yayınları, İstanbul
- Cansever, T., Tanyeli, U., Yücel A.** (2007). Turgut Cansever düşünce adamı ve mimar, Osmanlı bankası arşiv ve araştırma merkezi, İstanbul
- Çevik, A.** (1993). Mimarlık dergisi, 20. yüzyılda bir masal kahramanı: Tadao Ando, Mart, sy 54-55, İstanbul
- Çınar, T.** (2011). Radikal kitap, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetay&ArticleID=1036467&CategoryID=40>
- Eco, U.** (1991). Alımlama göstergebilimi, Düzlem yayınları, İstanbul, (Çeviren Sema Rifat)
- Eco, U.** (1992). Açık yapıt, Kabalcı yayınevi, İstanbul, (Çeviren Yakup Şahan)
- Eco, U.** (1998). Ortaçağ estetiğinde sanat ve güzellik, Can yayınları, İstanbul, (Çeviren Kemal Atakay)

- Gost, K.** (1998). Louis I. Kahn: The idea of order, Almanya
- Güngören, İ.** (1978). Zen budizm bir yaşama sanatı, Yol yayınları, İstanbul, sy 43-47
- Gülgönen, A.** (1992). Louis Kahn'la ilgili notlar, Arredamento dekorasyon dergisi, 10.s, sy 77-83, İstanbul
- Güvenç, K.** (2002). Kahn "Kahn Is ..." Dir, Louis I. Kahn ve tarih, Boyut yayınları, İstanbul
- Hartmann, N.** (1953). Aesthetic, Berlin, (Tunalı, İ., 1979)
- Hvattum, M.** (2005). Gottfried Semper and the problem of historicism, Cambridge University, UK
- Heidegger, M.** (1975). Building, dwelling and thinking, Poetry, language and thought, Harper and row publ.
- Husserl, E.** (1995). Kesin bir bilim olarak felsefe, Y.K.Y., İstanbul (Çeviren T. Mengüşoğlu)
- Kahn, L. I.** (1991). 20. Yüzyıl mimarisinde program ve manifestolar, Şevki Vanlı M. Yayınları, Ankara sy 147-148, (Çeviren Sevinç Yavuz)
- Kahn, L. I.** (1957). Order in architecture, Perspecta, The Yale architectural journal, Yale
- Kahn, L. I.** (1972). "I love beginning" Uluslararası dizayn konferansı, Aspen, Colorado
- Kahn, L. I.** (2002). Modern mimarlığın öncülleri dizisi Louis I. Kahn ve tarih, Boyut kitapları, Arredamento mimarlık, Boyut yayın grubu, İstanbul
- Kahvecioğlu, H.** (1998). Mimarlıkta İmaj: Mekansal imajın oluşumu ve yapısı üzerine bir model, İ.T.Ü. Mimarlık fakültesi, Doktora tezi, İstanbul
- Kandil, N.** (1989). Mimarlık dergisi, Her detayda bir ruh, Mart, sy 86-89, İstanbul
- Kandil, N.** (1992). Mimarlık dergisi, Nefes alan geometri, Şubat, sy 42-43, İstanbul
- Mengüşoğlu, T.** (1995). Kesin bir bilim olarak felsefe önsözü, Y.K.Y., İstanbul
- Merleau-Ponty, M.** (2005). Algılanan dünya, Sohbetler, Metis yayıncılık, İstanbul (Çeviren Ömer Aygün)
- Merleau-Ponty, M.** (1994). Algının fenomenolojisine önsöz, Afa yayıncılık, İstanbul
- Merleau-Ponty, M.** (1996). Göz ve tin, Metis yayıncılık, İstanbul, (Çeviren Ahmet Soysal)
- Leslie, T.** (2005). Louis I. Kahn: Building art, Building science, Newyork
- Negishi, K.** (1991). Tadao Ando: Dormant lines, Newyork
- Norberg-Schulz, C.** (1980). Kahn, Heidegger and the language of architecture, Londra
- Norberg-Schulz, C.** (1988). Architecture: meaning and place: selected essays, Rizzoli-Electa publications, New York
- Norberg-Schulz, C.** (1985). The concept of dwelling, Rizzoli, New York

- Özlem, D.** (1993). Tin bilimlerine girişin yüzüncü yılı ve Dilthey, Kültür bilimleri ve kültür felsefesi, Notos yayınları, İstanbul
- Özlem, D.** (2005). Hermenütik üzerine yazılar: Gadamer, Habermas, Misch, İnkılâp yayınları, İstanbul
- Özer, F.** (2012). Evolution of Industrial designing, Ders notları, İstanbul Teknik Üniversitesi mimarlık fakültesi, İstanbul
- Pallasmaa, J.** (2011). Tenin gözleri, Mimarlık ve duyular, Yem yayın, İstanbul, (Çeviren Aziz Ufuk Kılıç)
- Pallasmaa, J.** (2011). The embodied image: imagination and imagery in architecture, Chichester : John Wiley & Sons Inc.
- Pallasmaa, J., Holl S. and Perez-Gomez, A.,** (1994). Questions of perception, phenomenology of architecture, A+U Publ. Co, Tokyo
- Pare, R.** (1996). The colours of light, Phaldon limited, İtalya
- Rıfat, M.** (2005). XX. Yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları, 1. Tarihçe ve eleştirel düşünceler, Y.K.Y., İstanbul
- Rıfat, M.** (2008). XX. Yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları, 2. Temel metinler, Y.K.Y., İstanbul
- Read, H.** (1955). Icon and idea, The function of art in the development of human consciousness, Faber and faber limited, London
- Roth, L.** (2000). Mimarlığın öyküsü, öğeleri, tarihi, anlamı, Kabalcı yayınevi, İstanbul (Çeviren Ergün Akça)
- Rudolf, K.** (1995). Architect between east and west Tadao Ando, Pont 1., Budapeşte
- Saussure, F. De.** (1985). Kültür genel dilbilim dersleri, Birey ve toplum yayınları, Ankara
- Tanyeli, U.** (2007). Cansever kimlikleri, Turgut Cansever düşünce adamı ve mimar, Osmanlı bankası arşiv ve araştırma merkezi, İstanbul
- Tanyeli, U.** (2010). Boyut çağdaş dünya mimarları dizisi 6: Tadao Ando, Boyut matbaacılık, Arredamento mimarlık, İstanbul
- Tanyeli, U.** (2010). Boyut çağdaş Türkiye mimarları dizisi: Turgut Cansever, Boyut kitapları, Arredamento mimarlık, Boyut yayın grubu, İstanbul
- Tunalı, İ.** (1965). Sanat ontolojisi, Sosyal yayınları, İstanbul
- Tunalı, İ.** (1989). Estetik, Estetik obje çözümlemesi, Estetik değer çözümlemesi, Remzi kitabevi, İstanbul
- Tunalı, İ.** (2010). Estetik beğeni, Çağdaş sanat felsefesi üzerine, Remzi kitabevi İstanbul
- Turan, R.** (1994). Heidegger ve ev, Mimarlık dergisi, 260, 21, İstanbul
- Tyng, A.** (1983). Beginnings Louis I. Kahn's philosophy of architecture, A.Wiley-interscience yayınları, Newyork
- Uluoğlu, B.** (2011). Mimari tasarımda kuram, Söylem ve uygulama ilişkileri ders notları, İ.T.Ü. Mimarlık fakültesi, İstanbul

- Uluoğlu, B.** (2011). Hayalle hakikat arasında bir yerde notları, Hayalperdesi, <http://www.hayalperdesi.net/dosya/85-hayalle-hakikat-arasinda-bir-yerde.aspx>
- Uluoğlu, B.** (2012). Mimarlığın ontolojisi ve sözde 'yıkım'ı üzerine, Skop dergi, <http://www.e-skop.com/skopdergi/mimarligin-ontolojisi-ve-sozde-yikimi-uzerine/586>
- Ünlü, A.** (1998). Çevresel tasarımda ilk kavramlar, İstanbul Teknik Üniversitesi yayınları, İstanbul
- Venturi, R.** (1991). Mimarlıkta karmaşıklık ve çelişki, Şevki Vanlı yayınları, İstanbul, (Çeviren Serpil Merzi-Özaloğlu)
- Vitruvius** (2005). Mimarlık üzerine on kitap, Şevki Vanlı mimarlık vakfı, İstanbul, (Çev. Suna Güven)
- Yücel, A.** (1981). Mimarlıkta biçim ve mekânın dilsel yorumu üzerine, İ.T.Ü. Mimarlık fakültesi, İstanbul
- Yücel, A.** (2007). Ferdiyetin yüceliği, Bir karatepe sabahı, Turgut Cansever düşünce adamı ve mimar, Osmanlı bankası arşiv ve araştırma merkezi, İstanbul
- Zevi, B.** (1968). Mimariyi görmeyi öğrenmek, Birsan yayınevi, İstanbul, (Çeviren D. Divanoğlu)

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Leyla Özlem Ersal

Doğum Yeri ve Tarihi: Isparta 04 Temmuz 1981

Adres: Teşvikiye Mahallesi Ahmet Fetgari Sokak No: 23/1 Teşvikiye İstanbul

Lisans: Süleyman Demirel Üniversitesi

