

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**MİMARLIKTA ANLAM SORUNUNUN ONTOLOJİK
AÇIDAN İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mimar Onur ARABACIOĞLU**

Anabilim Dalı : MİMARLIK

Programı : MİMARİ TASARIM

HAZİRAN 2005

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**MİMARLIKTAKİ ANLAM SORUNUNUN ONTOLOJİK
AÇIDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mimar Onur ARABACIOĞLU
(502021035)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 9 Mayıs 2005
Tezin Savunulduğu Tarih : 2 Haziran 2005

Tez Danışmanı : Doç.Dr. Belkıs ULUOĞLU
Diğer Jüri Üyeleri Prof.Dr. Günkut AKIN (İ.T.Ü.)
Prof.Dr. Uğur TANYELİ (Y.T.Ü.)

HAZİRAN 2005

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans süresi boyunca, tezin oluşmasına yönelik yardımlarının ötesinde, göstermiş olduğu anlayıştan, fikirlerimi sabırla dinlemesinden ve manevi desteğinden dolayı, hocam Sn. Doç Dr. Belkıs Uluoğlu'na, bana sürekli destek olan, sevgili annem, babam ve kardeşime çok teşekkür ederim.

Ayrıca, hep yanımda olan özel kişi, Özge İstanbulluoğlu'na, sevgili dostum Ozan Baysal'a, kader arkadaşlarım Ali Ersina, Çağrı Küçükay ve Ahmet Balkan'a sonsuz teşekkürler.

Mayıs 2005

Onur Arabacıoğlu

İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
SUMMARY	vii
1. GİRİŞ	1
2. VARLIK VE ONTİK BÜTÜNLÜK	4
2.1. Öz - Amaç - Anlam	4
2.2. Ontoloji	7
2.3. Hartmann ve Heidegger	8
3. MİMARLIĞIN ONTOLOJİSİ	12
3.1. Mimarlık Nedir?	12
3.1.1. Sanat ve Yapay Çevre	13
3.1.2. Mimarlığın Kökeni ve Temel İlkeler	16
3.1.3. Düzen	18
3.1.4. Teknik ve Tektonik	20
3.2. Mimarlığın Varlık Nedeni (Amaç)	23
3.2.1. Toplumsal Boyut	24
3.2.2. Çevre - Dünya - Evren	29
3.3. Mimarlığın Ontik Bütünlüğü ve Anlam	32
4. MODERN DÖNEM VE ANLAM SORUNU	34
4.1. Modern Dönem ve Ontik Bütünlüğün Parçalanması	34
4.1.1. Nesnenin Üretim Biçimlerindeki Değişim	36
4.1.2. Çoğaltılabilir Sanat ve Gerçekliğin Yeniden Üretimi	39
4.2. Modern Dönem ve Mimarlık	41
4.2.1. Yeni Üslup Arayışları: Bütünsellik Kaygısı	43
4.2.1.1. Adolf Loos: "Süsleme Bir Suçtur"	44
4.2.1.2. Le Corbusier: Yeni Bir Mimarlığa Doğru	45
4.2.1.3. Mies Van Der Rohe: Tektoniğin Yeni Şiirsel İfadesi	51
4.2.2. Modernist Toplumsal Sorumluluk: Kent ve İnsan	55
4.3. Modern Dönem, Mimarlık ve Anlam Sorunu	59
5. MODERN DÖNEMDE YENİ BİR ONTOLOJİ TANIMI	64
5.1. Çok Katmanlı Yapılar ve Ontolojinin Yeniden Üretimi	64
5.1.1. İnsan Ontolojisi	65
5.1.2. Çok Katmanlı Sanat Anlayışı	66

5.1.2.1. Sinema	67
5.1.2.2. Modern Müzik	68
5.2. Çok Katmanlı Kurgu ve Mimari Bütünsellik Fikri	70
6. SONUÇ	73
KAYNAKLAR	77
ÖZGEÇMİŞ	79

MİMARLIKTA ANLAM SORUNUNUN ONTOLOJİK AÇIDAN İNCELENMESİ

ÖZET

Günümüzde mimarlığın yapılı çevrenin büyük bir kısmına nitelikli cevaplar vermekte yetersiz kaldığını, toplum ve birey ile ilişkisinde anlamlı örtüşmeleri sağlayamayarak, varoluşsal amacını gerçekleştiremediğini söylemek pekâlâ mümkündür. Mimari pratiğin bir ucu, giderek felsefi kavramlara dayanan, güzel nesne odaklı bir yaratımla uğraşadursun, diğer ucu ise, piyasa koşullarınca şekillenen tüketim ve eğlencenin fetiş nesnelerini yaratmaya yönelmiştir. Bununla beraber, pratiği besleyen bilgi alanının giderek karmaşılaşarak kendi özsel bilgisinden uzaklaşması, sorunun katlanarak büyümesine yol açmaktadır. Böylelikle günümüzde mimarlık özelinde büyük bir anlam sorununun varolduğu söylenebilir.

Bahsi geçen anlam sorununun modernite süreci ile birlikte ortaya çıktığı iddia edilebilir. Tutarlı bir anlamlı birlikteliği sağlayan normatif yapıların mutlaklığının modern süreçlerce yıkılmasıyla, toplumsal, ekonomik yapıda ve bilgi alanlarında büyük bir değişim meydana gelmiştir. Tüm alanlarda yaşanan bu değişim, bu alanların belirlediği mimarlığa da yansımış ve onun bilgi alanının toplum ve manevi değerler ile olan örtüşmesi, geleneksel anlamıyla yok olmuştur.

Mimarlık, kendi tarihsel bilgisi ve doğası gereği, tutarlı bir bütün yaratmaya yönelir. Modern çağın şizofrenik yapısı ve anlam boyutunda yaşanan kargaşanın oluşturduğu günümüz koşullarının, tutarlı bir bütünlükle ve nitelikli bir şekilde herhangi bir mimari nesnenin gerçekleştirilmesine olanak vermediği görülmektedir. Eğer böyle bir bütünlük gerçekleştirilse bile, bu yalnızca mimari kurgunun ardındaki mimar ve mimarlık bilgisi özelinde geçerli olmakta ve bu alan dışında kalanlar için iletişime ve paylaşıma yönelik örtüşmeler sağlanamamaktadır. Böylelikle varlığı, insanın temel varoluşsal ihtiyacı ile belirlenmiş olan mimarlık, kendi varoluşsal amacı ile çelişmekte ve sonuçta anlamsızlaşmaktadır.

Mimarlığın varoluşsal görevi insan ile mekân arasındaki anlamlı örtüşmeleri sağlamaktır; bir bakıma insan (veya toplum) ve kendi belirlediği alan arasındaki bütünleşmeyi yaratmak ve bu şekilde aidiyet sağlayarak insanın varoluşuna hizmet etmektir. Mimarlık, insanın varoluşsal ihtiyacına yönelik amacın, mekânsal ve tektonik ifadeyle gerçekleştirildiği düşünsel ve pratik bir bütündür. Böylelikle anlam sorunu bağlamında, bu tezin amacı, günümüz koşulları ile çelişmeyen böylesi bir bütünlüğü gerçekleştirmeye yarayacak ipuçlarını araştırmaktır.

Bu amacın oluşturduğu ana eksen üzerinden ilerleyen tez altı bölümden oluşmaktadır:

Birinci bölümde sorun tanımlanmış, soruna ilişkin tezin amacı ortaya konmuş ve ilerlenecek yol saptanmıştır.

İkinci bölümde anlam meselesi genel bir çerçeve içerisinde ele alınarak, felsefenin konusunu oluşturan varlık konusu ile ilişkilendirilmiştir. Bu şekilde anlam sorununun

ve anlam tanımının kökenine inilmek istenmiş ve ontoloji disiplini çerçevesinde insanın varoluşu ve onun varlık ilişkileri doğrultusunda anlam meselesi irdelenmiştir.

Üçüncü bölümde insan varoluşunun temel ihtiyaçlarından olan mimarlık, kökeni, varlık ilkeleri, varoluşsal amacı, başka bir deyişle ontolojisi bağlamında incelenmiş ve mimarlığın anlamına ilişkin fikirler ortaya çıkarılmak istenmiştir.

Dördüncü bölüm, modern süreçlerin geleneksel anlamıyla ontolojik ilişkiler bütünlüğünü parçalaması üzerinedir ve anlam sorununu açıklamayı amaçlamaktadır. Bununla beraber, modern çağda ortaya çıkan, çağın koşullarına uygun anlam ve bütünlük arayışları, yeni ontoloji tanımları doğrultusunda irdelenmiş ve bunların mimarlık özelindeki yansımalarını incelenmiştir.

Beşinci bölüm, modern çağ koşulları ve anlayışı ile paralel gidebilecek, mimarlık özelinde anlamlı bir bütünlük kurgusu üzerine tartışmayı içermektedir. Bu bağlamda, modern ontoloji tanımları ve modern estetik anlayışından yola çıkılmasıyla oluşturulan çok katmanlı yapı kavramı ortaya atılarak, böylesi bir bütünlüğe ilişkin esnek ve muğlâk yapı bir modele ilişkin çağrışım yapılması amaçlanmaktadır.

Altıncı bölümde, tezin sonuçları yer almaktadır.

AN ONTHOLOGICAL STUDY REGARDING THE QUESTION OF MEANING IN ARCHITECTURE

SUMMARY

It's quite possible to say that, today's architecture is unable to realize its existential objective because it has become incapable to give qualitative responses to the majority of the built environment and unable to provide a meaningful harmony in its relation with the public and with the very human him/herself. The tendencies in today's architectural practice are either towards creating eye catching objects or creating fetishes of consumption and entertainment which is essentially based on the conditions of the market. In addition, the architectural knowledge which founds the theoretical background of the practice has become more and more complicated and thus alienated to its essential knowledge. Consequently, it's possible to state that, there exists a problem of meaning, concerning today's architecture.

It can be stated that, the problem of meaning in architecture has appeared with the age of modernity. The economical, social structures and all fields of knowledge had been througoutly altered with the collapse of absolute normative structures which had provided a coherent totality of meaning during pre-modern ages. The repercussions of this change in architecture had caused a break of the harmony which used to obtain the association of architecture with society and with moral values.

Architecture as due to its historical knowledge and its very nature, always tends to create a coherent and integrated totality. Today's conditions which is simply shaped with the schizophrenic character of the modern age and the ongoing confusion which can be seen in the context of meaning, makes it impossible for the realization of an qualified architectural object in a coherent and integrated manner. If such an integrated whole were able to be realized, its meaning would only be valid for the architect behind the architectural concept and for the architectural knowledge itself, but not the people who are particularly outside of the architectural domain. Thus, architecture, with its existence, defined by man's fundamental existential needs, is contradicted with its very existential intentions and consequently becomes meaningless.

Architecture's primary existential intention is to create a meaningful harmony between man and space; to an extent, provide the required conditions for the integration between man and his/her defined environment and thus, to create a state of belonging. In other words, architecture can be defined as the spatial and tectonic realization of the very intention which leads to man's existential needs into an intellectual and practical whole. Thus, the primary objective of this research is to search hints for realization of such a whole which also does not contradict with the conditions of today.

This study comprises of six chapters:

In Chapter One, the problem is defined, the objective and the method of this thesis, related to the problem, is stated.

In Chapter Two, the question of meaning is examined in a broader context, related with philosophy and with the matter of being. In doing this, the main intention is to define meaning and to examine the subject through its source, by focusing on man's existence and his/her fundamental principles of being in the context of onthology.

In Chapter Three, architecture, which has been one of the basic needs of man, is examined through the its principles of being, its existential intention, its relation with man, in other words, through its onthology. The intention is to discuss the concepts, concerning the problematic of meaning in architecture.

Chapter Four primarily focuses on the collapse of the integrity of the onthological relations through the process of modernity. In other words, the collapse of the concept of meaning in its conventional context is discussed. Furthermore, the modern concepts and their repercussions on the scope of architecture, concerning to find ways for a new kind of integrity, meaning and harmony, which fit to the conditions of the era, are also examined.

Chapter Five includes a discussion on a fictional structure of a meaningful totality which is intended to fit to the concepts and conditions of the modern era. In this context, the concept of multi-layered structure which is derived from modern definitions of onthology and modern understanding of aesthetics is proposed. In doing so, an ambiguous and uncrystalized model-like structure is intended to associate with such a totality.

Chapter Six includes the conclusion of this study.

1. GİRİŞ

“Özü soran soru her seferinde, özü sorulan şeyin kendisi karardığında ve karmaşıklığında, aynı zamanda insanın sorulan şeye ilişkisi yalpalanmaya başladığında ya da tamamen sarsıldığında uyanır” (Heidegger, 1955).

Günümüzde mimarlık özelinde büyük bir anlam sorununun varolduğunu söylemek mümkündür. Gerek mimari yayınlarda, gerekse mimari kongrelerde, neredeyse mimarinin sonu mu ifadesine varacak kadar ciddi boyutlarda bu sorun tartışılmaktadır. Mimarlığın yapılı çevrenin büyük bir kısmına nitelikli cevaplar verememesi, toplum ve birey ile ilişkisinde anlamlı örtüşmeleri sağlayamaması, bahsi geçen anlam sorununu özetler gibidir. Mimari pratiğin bir ucunun giderek felsefi kavramlara dayanan, güzel nesne odaklı bir yaratıma odaklanması, diğer ucunun ise, piyasa koşullarınca şekillenen tüketim ve eğlencenin fetiş nesnelerini yaratmaya yönelmesi, elbette bu soruna çare olabilecek çözümler değildir. Dahası, pratiği besleyen bilgi alanının ise, giderek karmaşıklılaşarak kendi özsel bilgisinden uzaklaşması, sorunun katlanarak büyümesine yol açmaktadır.

Mimarlık, kendi tarihsel bilgisi gereği, tutarlı bir bütünlük yaratmaya yönelen düşünsel ve pratik bir eylem olagelmıştır. Günümüzün şizofrenik yapısı ve anlam boyutunda yaşanan kargaşa, herhangi bir mimari nesnenin tutarlı bir bütünlüğü nitelikli bir şekilde gerçekleştirememesine sebep olmaktadır. Eğer böyle bir bütünlük gerçekleştirilse bile, bu yalnızca mimari kurgunun ardındaki mimar ve mimarlık bilgisi özelinde geçerli olmakta ve bu alan dışında kalanlar için iletişime ve paylaşıma yönelen örtüşmeler sağlanamamaktadır. Böylelikle varlığı, insanın temel varoluşsal ihtiyacı ile belirlenmiş olan mimarlık, bu ilkelere şekillenen varoluşsal amacını yeterli bir şekilde gerçekleştiremediği belirtilmelidir. Bu durum tezin sorunsalına işaret etmektedir.

Bahsi geçen anlam sorununun modernite süreci ile birlikte ortaya çıktığı iddia edilebilir. Bu sorun, kuşkusuz sadece mimarlık özelinde geçerli olmamıştır. Modern süreçlerin, tutarlı bir anlamlı birlikteliği sağlayan normatif yapıların mutlaklığını yıkmasıyla, toplumsal, ekonomik yapıda ve bilgi alanlarında büyük bir değişime

neden olmuştur. Böylelikle o zamana dek oluşa gelmiş tüm ontolojik ilişkiler de bu değişim sürecinden geçmek durumunda kalmıştır. Tüm alanlarda yaşanan bu değişim, bu alanların belirlediği mimarlığa da yansımış ve onun bilgi alanının toplum ve manevi değerler ile olan örtüşmesi, geleneksel anlamıyla yok olmuştur.

Günümüzde, herkes için geçerli olan bir anlamlılıkta bütünleşen ilişkiler ve yapılar örüntüsünden bahsetmek mümkün değildir. Bu gerçeğe rağmen, mimarlığın varoluşsal görevi insan ile mekân arasındaki anlamlı örtüşmeleri sağlamaktır; bir bakıma insan (veya toplum) ve kendi belirlediği alan arasındaki bütünleşmeyi yaratmak ve bu şekilde aidiyet sağlayarak insanın varoluşuna hizmet etmektir. Bahsi geçen görev, mimari nesnenin iç tutarlılığa sahip bir bütün olarak gerçekleştirmesini şart koşar. Mimarlık insanın varoluşsal ihtiyacına yönelen amacın, mekânsal ve tektonik ifadeyle gerçekleştirildiği düşünsel ve pratik bir bütündür. Günümüzde böylesi bir bütünlüğü gerçekleştirmeye yarayacak ipuçlarını araştırmak tezin amacını oluşturmaktadır.

Heidegger'in alıntısından da anlaşıldığı üzere, mimarlığın insan ile olan ilişkisinde yaşanan kopukluğun yol açtığı anlam sorunu, bu araştırmayı mimarlığın özüne yöneltmektedir. Bu bağlamda, mimarlığın bütünsel yapısını irdeleyebilmek ve onun insan varoluşu ile ilişkisini ortaya çıkarmak için, mimarlığın varlık ilkelerine, başka bir deyişle, ontolojisi üzerinde durulması gerekmektedir.

Ontoloji disiplini, varolanın varlık ilkelerini inceler ve onun varoluşunu bu varlık ilkelerinin bütünlüğü olarak açıklar. Bu temel ilkeler, onun dışında varolan ilişkiler tarafından belirlenmektedir. Bu şekilde varolanın anlamı, onun dışındakiyle olan bütünlüğüne de bağlıdır. Anlamı bütünsel ilişkilere dayandırarak tarif etmesi sebebiyle ontoloji, bu araştırmanın temelini oluşturacaktır.

Bu bağlamda öncelikle insanın ontik bütünlüğü incelenecektir. Bu şekilde insanın varoluşu ile mimarlığın varlık ilkeleri arasındaki ilişkinin açıklanacağı düşünülmektedir. Kuşkusuz insan için anlamlı bir varoluş, onun bir “yere” aidiyetiyle gerçekleşebilir. Bu aidiyeti somut bir yer ile gerçekleştirecek olan da mimarlıktır.

İnsandan hareketle, mimarlığın ontolojisinin incelenmesi düşünülmektedir. İnsanın toplumsallaşması sonucunda kültürü yaratması, onun kendi varoluşunu doğanın bilinmeyenine karşı ortaya koyarak ifade etme gereksiniminden kaynaklanır. Bu

bağlamda mimarlık da bu kültürel ifadenin sonucudur. İnsana, doğanın bilinmeyenine karşı güvenlik sağlar; doğanın düzensiz yapısından ayrılan bir anlayışla, eylemleri için düzenli bir alanı tarif eder ve manevi bir merkez yaratır. Başka bir deyişle, kültürel bir obje olarak, doğanın bilinmeyenini, bilinen hale getirip, “aidiyet” yaratır.

Sonuç olarak, toplum ve çevre-evren içerisinde insanın kendi varoluşunu tanımlaması ve ifade etmesinde, mimarlığın önemli bir yeri olduğu söylenmelidir. Özellikle modern öncesi dönem bağlamında, insan, toplum, çevre-evren arasındaki ontolojik ilişki, diğer kültürel nesnelerde olduğu gibi, bütünlüğe yönelecek şekilde, mimarlık tarafından kurulmuştur.

Modern dönemin mutlak akılcılığı ve endüstriyel üretim süreçleri neticesinde, bahsi geçen ontik bütünlüğün parçalanması, anlam sorununu da beraberinde getirmiştir. Fakat diğer yandan, normatif yapılarca tanımlanan ilişkilerin kopması, bütünü oluşturan tüm yapıların özerkleşmesi, başka bir deyişle, bütüne referans veren halelerinden arınması anlamına gelmektedir. Bu tarihsel fenomen, önemli bir paradigmatik durumu işaret etmektedir. Eski halelerden arınma (demistifikasyon), geleneksel yapıların birbirleri ile olan ontolojik ilişkilerinde sona ermesine sebep olmuştur. 19. ve 20. yüzyıllarda modern çağ koşullarına uygun üsluplar üzerinde düşünülerek, sanat ve mimarlık özelinde yeniden tutarlı bütünsel ilişkilerin kurulmasının amaçlandığı söylenebilir. Modernist öncüler böyle bir bütünselliği bir ölçüde tarif etseler de, anlam sorununa tamamıyla bir çözüm getirememişlerdir. Fakat modernitenin, kendi mekanik üretim koşullarına uygun bir estetik anlayışı yarattığı söylenebilir. Özellikle sinema sanatında görülen bu anlayış, özerk anlamsal katmanların birbirine montajlanması ile bütün ürünün oluşturulmasına dayanır. Geleneksel anlamıyla örüntüsel bir bütünden farklı olarak bu çok katmanlı yapı, mimarlığın bir bütünlük içerisinde yaratılabilmesine ilişkin ipuçları sunabilir.

Modern zamanın parçalanmış, şizofrenik yapısında böylesi bir bütünlüğü sağlamak belki de imkânsızdır. Bir anlam bütünlüğü aramak hatta ondan bahsetmek bile naif bir romantizmi çağrıştırmaktadır. Yine de bu durumu sorgulama ihtiyacı, bu tezin amacını oluşturmaktadır.

2. VARLIK VE ONTİK BÜTÜNLÜK

2.1. Öz – Amaç – Anlam

Konu “anlam” gibi son derece muğlâk ve derin bir kavram ile ilgili olunca, insanın aklına birçok önemli soru gelebilir. Kuşkusuz herkes hayatında anlama ilişkin kendine sorular sormuştur ve bu sorular bir süre sonra kendi varlıklarına yönelmiştir. Hayat içerisinde sorduğumuz en temel felsefi sorular, “Neden varız?” ve bununla bağlantılı, “Varoluşumuzun amacı nedir?” değil midir? Varolduğunun ve bununla beraber öleceğinin de bilincinde olan insana özgü tüm bu sorular ve aslında insanın kendisini anlamaya çabalamaktan başka bir şey değildir. Öleceğimizi bildiğimizden neden varolduğumuzu sorarız ve bu soru başka soruları doğurur: Madem bir son var, tüm bu olanların “amacı” nedir? Belki de sadece, varoluşumuzu “anlam”lı kılmaktır tüm çabamız.

“Neden varız?” sorusundan sonra görüldüğü üzere, “Varoluşumuzun amacı nedir?” sorusu gelir. Burada bahsedilen bir sıranın olmasıdır. Bu sıra, sorduğumuz şeye ilişkin değil, bizim soru sorma biçimimizle ilgilidir. İlk soru varoluşumuzun özüne yönelir, sonraki ise, amacına. İki soru da birbiri ile farklılık gösterse de, aslında aynı hedefe yöneliktir; “anlam”a. Aynı zamanda bu iki soru, şeye içkin olan iki katmanı ifşa eder; öz ve amaç. Bu iki katman da yine aynı hedefe yöneliktir; “anlam”a.

Herhangi bir şey bizim için nasıl “anamlı” hale gelmektedir? İlk başta o şeyle temasımız gerekir, yani bir tür ilişki kurulmalıdır. İlişki kurulan şey, dışarıdaki bir nesne veya kendi özümüz veya hayatın kendisi olabilir. İlişki bir süreci belirler. Süreç ve kurulan ilişki içerisinde, bizlere o şey ya anlamlı görünür ya da anlamsız. “Anlam” bize o şeyden ulaşabilen ve bize ait olan içselliğimizle örtüşebilendir. Süreç içerisinde, anıların oluşması, anlam katmanını derinleştirir. Bu örtüşme nasıl sağlanır? Bir tür simge, semiyotik bir gösterge ile mi? Bu soruya olumlu bir yanıt verilebilir fakat sadece ortak bir dille veya işaretler sistematigiyle sağlanan paylaşım mı anlamı oluşturur? Yoksa dilsel paylaşımın ardında daha zor sezilen, ama o örtüşmenin ve paylaşımın oluşmasını sağlayan, daha derin ve temel ilkeler mi

mevcuttur? Kuşkusuz dil, algılama ve düşünme için son derece önemlidir. Dile bağlı olarak düşünürüz. Fakat Heidegger'in de belirttiği gibi dil, semiyotiğin iddia ettiği gibi, temsili işaretler olarak işlev görmede, gereğince açık değildir. “Dünya bize, dil tarafından değil, dilin içinden bahsedilmektedir” (Heidegger, 1971).

Bize ilk olarak, beynimizde bir görüntü olarak beliren o şeye ait bilgi, zaman içerisinde, kendisine içkin olan bir şeyi açıklar: O şeyin “amacını”. Burada kastedilen, kesinlikle ilk akla gelen anlamıyla yararcı amaç değildir. O şeyin varoluşuna ilişkin amaçtır sezilen. Şeye içkin bu amaç, bizim gösterge olarak algıladığımızın ardında yatandır ve bizle kurulan ilişkiyi derinleştirebilen ve paylaşımına götürebilendir.

Şeyin varoluşuna ilişkin amaç, onun en temel bilgisini bizlere fısıldar. Başka bir deyişle; şeye içkin amaç, bizleri onun varoluşsal özüne götürebilecek tek kanaldır. Özün belirlediği ve özden gelen amaç yoluyla, tekrar geri öze dönebiliriz.

Burada bazı sorular belirmiş olabilir: Bu özü ne kadar kavrarız? Amaç yoluyla “yorumlanan” ve sezgiyle kavradığımız öze ilişkin bilgi ne kadar çarpıtılmıştır? Sezgilerimize ne kadar güvenebiliriz ki bu bilgi doğru olabilsin? Bütün bunlar önemli felsefik sorulardır, fakat bunlar bizi asıl konunun bağlamının dışına taşırlar. Bu yüzden bu sorulara değinilmeyecektir. Temel iddia şudur: Özün bilgisi ne kadar çarpıtılmış olursa olsun ve o bilgi, onun ne kadarını kapsarsa kapsasın, varoluşsal öze ilişkin kavrayış ancak şeyin varoluşsal amacı yoluyla edinilebilir.

Görüldüğü üzere anlamın, varoluşsal öz ve amaç örüntüsüyle bizlere kendini açık etmesi, temel iddiayı oluşturmaktadır. Bu bütünlüklü yapıyı oluşturan üç bileşen de, birbiriyle ilişkili, birbirinin içine geçebilen “katmanlar” olarak tanımlanabilir. Anlam bizim içselliklerimizle örtüşen, onunla karışan katmandır. Bir nevi nesnenin “aurası” görevini görür ve karşılıklı değerler sistemini meydana getirir. Amaç ise, bizleri öze götüren ve bizler için anlamı oluşturan, orta katmanı oluşturur. Amaç belki de nesnenin hem içsel hem de dışsal yüzeyidir ve yorumlanmayı ister. Yorumlamanın süreç içerisinde oluşan bir sürü ara katmanları vardır ve bu, bizim öznel yorumumuzdur ki, anlamı ve özle ilgili kavrayışımızı var etsin.

Fakat bu üçlü örüntünün (öz – amaç – anlam), bir boşluk içerisinde, sadece kendi iç ilişkileriyle, bağımsız olarak varolduğunu düşünmek yetersiz kalacaktır. Anlamın oluşumu, yalıtılmış bir kap içerisinde, sadece öz ve amaç ile mi belirlenir? Öz ve

amacın, böyle bir ortam içerisinde varolması fikri, onları her şeyden bağımsız, değişemeyen, mutlak kavramlar yapacaktır ve böylesi bir kabulleniş, bu tartışmayı hemen burada sona erdirebilir. Çünkü tıpkı Platon'un idealar dünyası gibi ulaşılamaz kavramlar olacaklardır. Hâlbuki burada kastedilen, bu örüntünün, bizim de içinde bulunduğumuz bir ortamda – çevre, dünya, evren, v.s – bulunduğuudur. Bu ortamın, zamana bağımlı olması, örüntüyü mutlak bir idea kalıbından bağımsızlaştırır ve bizim, anlamı ortaya çıkaracak, eylemlerimizi (öğrenme, yorumlama, farkına varma, v.s) meydana getirir. Bu demektir ki, zamana ve ortama olan bağımlılık, bizim çevremizle, nesnelerle olan ilişkilerimizi, onlarla kurulan nedensellikleri belirler. Bu da, evren içerisindeki yerimizi saptamamızı sağlar. Bu kavrayış, varoluşumuzu “anamlı” hale getirir. Burada bir bütünlük fikrinden bahsedilebilir: Zamansal koşullara bağımlı evren, öz ve amacı var eder fakat aynı zamanda bu örüntü, evrenin kendisini de var etmektedir. Böylelikle, devinimlerle, eylemlerimizle, öznel deneyimimizle şekillenebilen, muğlâk yapı, bütünsel bir sistem ortaya çıkmaktadır ve bu bütünsel yapı sayesinde “anlam” belirlenmiş olur. Bu olgu “anamlı bütünlülük” olarak tanımlanabilir.

Özetleyecek olursak, bahsedilen “anlamı” oluşturan koşullar şunlardır:

- 1) Öz – amaç – anlam örüntüsü.
- 2) Zamansallığa bağımlı ortam (çevre, dünya, evren).
- 3) Bu ikisinin birbirlerini karşılıklı var ederek oluşan daha temel bir bütünlük.

Varlık meselesinin ve mimarlığın analizi, oluşturulan bu temel iddia çerçevesinde ele alınacaktır.

Varolanın özünü ve o özden gelen amacı anlayabilmek ve buradan anlam meselesine doğru yol alabilmemiz için “varlık” kavramını sorgulamamız gerekmektedir. Bunun sorgulanmasında temeli oluşturacak alan, felsefe olacaktır.

En genel anlamıyla felsefe, varlık ve varolanı kendisine konu almaktadır. Heidegger'in Aristoteles'ten yaptığı alıntı, felsefenin en temel ilgi alanını şu şekilde açıklar:

“(felsefenin) zaten daha önceleri ve şimdi de ve hep ona doğru yola çıktığı ve hep oraya girişi bulamadığı (sorulan şey): varolan nedir? (ti to on).” (Met. Z1, 1028 b2 vd).

2.2. Ontoloji

Aristoteles, varolanın varlığını oluşturan ilk temel ve nedenlerin olduğundan söz eder. Bu ilk temel ve nedenin, bir başka deyişle, varolan olarak varlığın özüne ilişkin ilkelerin, sorgulanması, felsefi bir disiplin olan ontolojinin (varlık bilim) görevidir. Ontolojik sorgulamaya ilişkin sorular şu şekilde olabilir:

— Varlığın “anlamı” nedir?

— Bir şeyin varolması ne demektir?

— Varlığı varlık kılan ilkeler nelerdir?

Varlıkla ilgili bu sorgulamada tarih boyunca iki tür yaklaşım görülmektedir. Bunlardan birincisi nesne ağırlıklı, özün değişmezliğinin savunulduğu yaklaşımdır. “Varlık felsefesi veya alışagelmiş bir deyişle ontoloji nesne boyutlu yaklaşımla felsefenin merkezinde yer almıştır. Bu durumda da çoğunlukla ilgi, varolanın tek bir özle açıklanmasına ilişkin olmuştur” (Çotuksöken, 2004). Bu tarz yaklaşımda, görüldüğü üzere, gerçeklik, öznenin her tür deneyiminden ve bilgisinden bağımsız olarak vardır. O, ontolojik temel yasalara ve yapılara veya temel ilkelere (arkhe), kendinde içkin olarak sahiptir. Bu yaklaşım, özneyi dışarıda bırakır.

Diğer bir ontolojik yaklaşım, objektivist-realist bakışın yetersizliğini kavrayıp, özneyi ve onun deneyiminden gelen gerçekliği ön plana almıştır. Ontolojinin tarihsel gelişiminde, gerçekliğin yalnız özne için var olduğu, yani “varolma”nın sadece öznenin bir tasdiki sayılabileceği görüşü, giderek güçlenir. Kant’a göre varoluşsal ilkeler, düşünmenin olduğu kadar varlığın da ilkeleri değildir. İlkeler, öznel deneyimin düzenleyici ilkeleri sayılırlar.

“Öyleyse varolanı açıklamada iki temel yaklaşımdan söz edebiliriz: Öze ağırlık veren yaklaşımla, ilineklere, değişebilen, değiştirilebilen özellikler toplamına ağırlık veren yaklaşım” (Çotuksöken, 2004).

Böylesine keskin bir bölünmenin yarattığı çeşitli sorular olabilir. Bu durumda özne ve nesne nasıl konumlanacaklardır? Başka bir deyişle, özneyi eğer birey/insan olarak tanımlıyorsak ve nesne de dünya ise, bu durumda ikisi arasındaki ilişki nedir? Anlam ve amaç nasıl belirlenecektir?

2.3. Hartmann ve Heidegger

Çağdaş ontolojinin önemli kuramcılarından Nicolai Hartmann'a göre insan, varlık ilişkilerinin oluşturduğu bir örüntü içinde konumlanmaktadır. İnsan kendini bu ilişkilerin dışında tutarsa, bulunduğu dünyayı kavrayamaz, dolayısıyla kendi varlığının da farkına varamaz. Bu sebeptendir ki Hartmann, Kant'ın özellikle "apriori" kavramına karşı çıkıp, bakışını özne-nesne ilişkisi içerisinde ilk olarak nesneye yöneltir: "Varlık kategorileri apriori kavramlar değildir. Apriori ancak fikirler, kavramlar ve yargılar olabilir. (...) Ama ontolojide söz konusu olan bilmek değildir. Aksine söz konusu olan bilinmek istenen nesnedir" (Hartmann, 1942).

Fakat Hartmann'ın öze yönelen bakışı, eski ontolojinin, zamansız, değişmeyen ve mutlak olarak tanımlanan kalıplarına karşıdır. Eski ontolojinin özler dünyasından kabul ettiği akıl ve bilinci de gerçek dünyanın içine oturtur:

"Genel olanın gerçekliği yalnız zamansal ve bireysel somut olaydadır. Bir zamanlar mükemmellikler dünyası kabul edilen ve zayıf gölgelerin nesnesi olduğu özler (ruhlar) dünyasının, tam da yalnız soyutlukla bağımsızlaştırılan, yetersiz varlıklar dünyası olduğu meydana çıkmıştır" (Hartmann, 1942).

Böylece birey için kendi özüne ilişkin "amaç" ve dolayısıyla "anlam" belirlenmiş olur: Devamlı değişen bir dünyanın içerisinde, birey, akli ve bilinciyle, somut gerçeklerden ve nesnelerle ilişkisinden yola çıkarak, gerçekliği kavramaya çalışır. Kendi varlık "amacını" ve varoluşsal "anlamını" bu şekilde bulacaktır. Anlamın somut gerçeklere ve zamana bağımlılığa yerleştirilmesi, Hartmann'a göre, gerçekliği idealar dünyasında aramayan bireyi özgürlüğe götürecek olan yoldur. Değişmez bir özü ve mutlak bir anlam bütünlüğü savunmuş olan eski ontolojiyi, kendi görüşü bağlamında şu şekilde eleştirir Hartmann:

"Gerçek dünyada donmuş bir sistem yoktur, hatta olduğu gibi kabul edebileceğimiz, bizim yapabileceğimiz hiçbir şeyin olmadığı "tamamlanmış" bir dünya bile yoktur. (...) Bütün gerçek olanlar sürekli meydana gelmek ve yok olmak içindedirler. Hareketlilik ve "Olacak" gerçeğin genel varlık şeklini oluştururlar" (Hartmann, 1942).

Zaman kavramı Hartmann için önemlidir ve yüksek kategorilere aittir, çünkü yukarıda bahsi geçen devinimi ve değişimi yaratandır. Mekânı zamanla eşit bir kavram olarak düşünmez. Mekân zamana tabidir. Zaman, süreçleri ve nedensellikleri ortaya çıkarır.

“Süreçlerin analizinden ve değişiminden öz kategorisi elde edilir. Somut, tespit edilen, sıralamanın açıklanmasıyla nedensellik ilişkisinin (kausal ilişki) varlığı göz önüne çıkarılır” (Hartmann, 1942).

Bu nedenselliklerle, “amaç” diye adlandırılan, özne-nesne ilişkisi içersinde anlamı oluşturan örtüşmeleri sağlayan ve varoluşsal “öze” götüren katman anlaşılabilir.

Birey, dünya ve zaman arasındaki ilişkileri ontolojik boyutta inceleyen bir başka önemli düşünür de Heidegger’dir. Varlık ve zamanın bütünlüğünü vurgulamış ve insanın bu bütünlük içerisindeki yerini sorgulamıştır. Heidegger insanı, varlık’a atılmış, hiçliğe düşmüş olarak tanımlamıştır. (Çüçen, 1997). Bu tanımlamanın ışığında insanın varlık olarak nasıl varolabileceği problemi ele alınır.

Heidegger’e göre insanın varoluşsal görevi, içinde bulunduğu ona verilmiş olan Dünya’ya sahip çıkarak, ona karşılık vermektir. İnsan ancak bu görev neticesiyle kendi varoluşunu da açımlayacaktır. İnsanın içinde bulunduğu Dünya’yı, “dördekatlanmış” (fourfold) diye tanımladığı kavramların birlikteliği olarak ele alır. “Dördekatlanmış” şu öğeleri içermektedir: yerküre, ölümlüler, gökyüzü ve ilahi olan. Birbirine bağlı, birbirini var eden bir bütünlük ifade edilmektedir.

“Fakat “yerkürenin üzerinde olmak” zaten “göğün altında olmak” demektir. Bu ikisi de aynı zamanda, ilahi olanların önünde kalmak” anlamına gelir ve “insanın varlığının her birine ait olması”nı içerir. Dördünün en temel birliğiyle – yerküre ve gök, ilahi olanlar ve ölümlüler – bir içinde birbirlerine aittirler” (Heidegger, 1971). Birbirine bağlı, birbirini var eden bu bütünlük içerisinde ancak insan varolabilir ve ikamet edebilir (dwell). İnsanın varoluşsal amacı burada açıklığa kavuşur: “Ölümlüler, “dördekatlanmış”, kendisinin özsel varoluşu içerisinde, onun varoluşunu muhafaza edecek şekilde, ikamet ederler” (Heidegger, 1971).

İnsanın ölümlülüğü burada oldukça önemlidir, çünkü insanın değişmez özüne ilişkindir ve bunun bilincinde olmak, varlığı açığa çıkarır. “Bedenlerimiz, biz olan sonlu yerlerdir. Biz, varlığın açıkça görüldüğü, mevki veya yeriz” (Mugeraur, 1994). Özsel niteliklerimizden olan ölümlülük, bizim “dördekatlanmış” içerisindeki yerimizi belirler, dolayısıyla, varlık “amacımız” da şekillenmiş olur. Fakat ölümlü insan, Hartmann’da da görüldüğü üzere, tecrit edilmiş bir varlık değildir: Kendisini var eden ve onları da var ettiği bir örüntü (dördekatlanmış) içerisinde konumlanır. “Dördekatlanmış”ı düzelterek ve muhafaza ederek ikamet etmek, bu en temel

gerçeklik yalnızca insan alanından çok daha ötede olduğundan, bizim kendi başımıza yapabileceğimiz veya yaratabileceğimiz bir şey değildir. Böylesi bir aidiyetin olasılığının verilebilmesini umut etmek için, gerçekliğin diğer boyutlarına açık olmalıyız. Aynı zamanda, “düşünce ve eylem aranılır, çünkü bizim oynamamız gereken gerekli bir kısım vardır” (Mugeraur, 1994). İnsanın varoluşsal “amacı”, diğer üç boyutun farkındalığı ve birlikteliğiyle ancak ortaya çıkmaktadır. Bununla beraber, eylem ve düşüncenin önemi vurgulanmıştır çünkü insan bu çok boyutlu bütünlük içerisinde, eyleyerek ve düşünerek öğrenecektir.

Tam burada “yorumlama” önem kazanır. Hareket eden, eyleyen özne için çevresindeki nesnelerin kendilerini açıklamaları için yorumlama gerekir. Bu işlem önceden bahsedilen nesnelere ait orta katmanı, “amacı” görünür kılar, dolayısıyla anlama ve öze giden kanal açılmış olur. “Nesnenin, bizim önümüzde kendini, kendisi olarak, kendi doğasında açımlayabilmesi için, bizim kendimizi, düşünceye çağıran şeye vermeyi öğrenmemiz gerekmektedir. Bunu, dinlemeyi ve dikkatle hazır bulunmayı öğrenerek yaparız” (Mugeraur, 1994). Bu yöntem Heidegger, kökensel (originary) düşünme demektir. Bu, Mugeraur’un Heidegger’i yorumlaması ile şu şekilde gerçekleşebilir:

“Olağan düşünme biçimimiz olan, metafizik ve temsil edici (representational) düşünmenin ötesine geçip, kökensel düşünmeye ulaşarak. Burada ikili bir biçimde düşünme gerekir. Arkamızda bırakıyor olduğumuz ama hala içinde yaşadığımız metafizik düşünmeye ve öğrenmeye çabaladığımız kökensel düşünmeye kulak vererek bu ikili düşünme gerçekleşir. Sonraki aşama, çeşitli anlamları, onları indirgmeden netleştirmektir. Netleştirme, basit bir “birlik” bulabilmeye yöneliktir ve ancak bu birlik bulunabildiğinde, saklı olan anlam kendisini bizlere açıklar. Kökensel düşünme, her ne kadar anlaşılması güç olsa da, içinde yer aldığımız ve bir amacımızın olduğu anlamlı fenomenin, özgün açılmasını yeniden ele geçirdiğinden, “yorumlama”, ikamet etmenin (dwell) kaynağını ifşa eder, (...)” (Mugeraur, 1994).

Burada ikamet etmek, yukarıda bahsi geçen anlamıyla varoluşsal amacı açıklamaktadır: Var olmak, eylemek, şeyleri dinlemek ve onları yorumlayarak, ait olduğumuz ve koruduğumuz örüntü içerisinde, onların özünü ve dolayısıyla, kendi özümüzü kavramak.

Tüm bunlar, insan varoluşunu tümüyle betimleyemez. İnsanın aynı zamanda toplumsal bir varlık olduğu da unutulmamalıdır. İnsanın aidiyetinin, sadece zaman ve evren içerisinde değil, toplumsal boyut içerisinde de geçerli olduğu belirtilmelidir. Onun varoluşsal anlamı tüm bu boyutlar içerisindeki aidiyetiyle sağlanır. “(...) insan

varlığının temel ereği ve gereksinmesi, kendisini kuşatan makrokozmos ile bütünüleşmek ve toplumsallaşmaktır” (Velioğlu, 1990).

3. MİMARLIĞIN ONTOLOJİSİ

“Bir mimari yapıt, kendisini kendi özünde daha görünür hale getirecek şekilde temsil eden bir yapıdır. Fakat bu öz nedir?” (Harries, 1997).

Önceki bölümde “anlamın”, varoluşsal öz ve amaç örüntüsü ve insanın yaşadığı ve içinde bulunduğu zamana bağımlı evren ve toplum ile kurulan bütünlük ile varolabileceği tartışıldı. Ayrıca bu bütünlüğün içerisinde, öznel anlamın açıklanabilmesi için, eylemimizin ve yorumlamamızın gerekliliği vurgulandı. Bu bölüm ise, “anlamlılığın” oluşabilmesinde mimarlığın, birey – toplum – evren bağlamında rolünü, başka bir deyişle, mimarlığın varoluşsal amacını incelemeyi amaçlamaktadır. Aynı zamanda mimarlığın varlık nedenini belirleyen, mimarlığın kökleri ve temel prensipleri ele alınacaktır. Bu şekilde, mimarlığın ontik bütünlüğüne ilişkin kavramların analiz edilmesi hedeflenmektedir.

İnsanın mimarlıkla olan ilişkisi nedir? Hangi farkındalıktan doğan eylemler onu mimari üretimin içine sokmuştur? İnsan için “anlamlılığın” var eden bütünlüğün oluşmasında mimarlığın vazgeçilmez rolü nedir?

Bütün bu sorular mimarlığın varlık nedenine (amaç) onun özüne ve anlamına yönelmiştir. Bu nedenledir ki, mimarlığın ontolojik bir bakışla incelenmesini gerekmektedir. Fakat öncelikle akla, mimarlığın özüne yönelen en temel soru gelir: “Mimarlık nedir?”

3.1. Mimarlık nedir?

Mimarlık nedir gibi bir soruya dolaysız olarak, genel bir cevap vermek, kuşkusuz son derece zor olacaktır. Bu soru mimarlığın görünmeyen, kapalı varoluşsal özünü sorgulamayı amaçlamaktadır. Aynı zamanda soru sorulan konu son derece geniş ve kapsamlıdır. Genel bir cevap vermek yerine, dolaylı yollardan gitmek ve bizleri sorunun cevabına götürecek bir ipucu bulmak daha doğru olacaktır. Bu ipucu kapsamlı ve oldukça geniş olan konumuzu herhangi bir yerinden girişi sağlayabilir. Mesela, Christian Norberg-Schulz’un bir cümlesi, bize bu kapıyı aralayabilir:

“Genel olarak, diyebiliriz ki mimarlık, etkileşimi ve işbirliğini mümkün kılmak için, çevreyi düzenler” (Norberg-Schulz, 1965). Burada dikkat edilmesi gereken nokta, mimari amaca yönelik, mimari eylemin vurgulanmasıdır. Bu eylem, çevrenin düzenlenmesidir. Yani bir fiziksel çevre yaratılmasıdır. Fiziksel çevrenin “amacı” ise, toplumsal koşulları yaratmaktır. “Son olarak, mimarlık, dini, felsefik, kozmolojik görüşler gibi kültürel nesneleri temsil edebilir” (Norberg-Schulz, 1965). Burada eylem, amaç ve manevi olana ilişkin bir bütünlük fikrinden bahsedilmektedir. Schulz’a göre “anlam” bu bütünsel yapı dolayısıyla varolmaktadır.

3.1.1. Sanat ve Yapay Çevre

İlk olarak bu bütünlüğün içerisinden çevrenin düzenlenmesi ilkesi ele alınacaktır. Çevrenin düzenlenmesi yapay bir üretimi işaret ettiğinden önemlidir. Doğa kendi heterojen yapısıyla, bizim düzen dediğimizden ayrılmaktadır. Yaşayan bir canlı olarak doğadan yabancılaşmamız, kültürün ilk çıkışıyla eş zamanlıdır. Birçok düşünürün, kültürü doğanın karşı ekseninde görmesi boşuna değildir. Kültür, bizi insan yapan, bizi doğal düzenden ayıran yapay bir oluşum olarak tanımlanabilir. İnsan, doğanın döngüsel düzeninin yerine, kendi yapay düzenini oluşturmuştur.

Doğal olandan gerçekleşen bu kopuş, paradoksal olarak, doğa ile ilişkimizden kaynaklandığı söylenebilir. Bize yabancı olan ve içerisinde bilinmeyi, tehlikeli olanı barındıran doğaya karşı, onu zapt etmeye yönelik çabanın, kültürü doğurduğu iddiası, doğruluk payı taşımaktadır. İlk kulübeler bu iddiayı doğrular niteliktedir: “(...) kulübeler dini kavramlara karşılık verir. Bu, tanrıların kulübelerde yaşadığına (bilinen ile temsil edilen bilinmeyen) ilişkin oluşmuş erken zan ile ifade edilmektedir” (Norberg-Schulz, 1965). Bilinmeyen bilinenle temsil edilerek kontrol altına alınmaya çabalanması ve bu çabanın yapay bir düzeni gerektirmesi iddiası, kültürün, dolayısıyla mimarlığın kökenine ilişkin bazı gerçekleri işaret etmektedir.

İnsan eliyle yapılmış şey, İngilizcede “artifact” kelimesine karşılık gelmektedir. “Artifact”, yapay (artificial) kelimesi ile aynı kökenden türemiştir. Yapay, “insan yeteneği ve işgücü tarafından üretilen” anlamını taşımaktadır. Bu iki kelime de, sanat (art) kelimesinin kökeninden gelmektedir. İnsan yapımı olan her nesne, dolayısıyla sanat yapıtı da, doğadan ayrı, yapay bir üretim olarak tanımlanmaktadır. Yine aynı kökten türeyen “artifice” kelimesi ise, hile, oyun ile sanat, ustalık, hüner, zanaat

anlamlarına gelmektedir. Burada “hile” kelimesi ile insanın aklına, eğer hakiki olanı doğal olan olarak tanımlıyorsak, “hakikati değiştiren”, “aldatmaca” anlamları gelebilir. Aldatmaca, bir kurguyu, yani yapay bir üretimi ifade eder. Aynı zamanda bu kelimenin, hilenin yanında sanat, ustalık, hüner ve zanaat anlamlarını da taşıması, bütün bunların, kuşkusuz, bir tesadüf olarak kabul edilmesini olanaksız kılmaktadır. Sanat yapıtının, hakikati (doğa) değiştiren bir aldatmaca, bir kurmaca olduğu söylenebilir.

Sanatın ne olduğu ile ilgili görüşler, 18. ve 19. yüzyılın en önemli konularından birini oluşturmaktadır ve bu konu ile ilgili birçok farklı görüş bulunmaktadır. Buluştukları ortak nokta sanatın, bir insan üretimi olarak, yapay doğasını ifade etmektedir. Fakat asıl sorun, sanatın neyi nasıl ifade ettiğidir. Bir kısmı, sanatı bir imitasyon aracı olarak görür. Yalnız bu görüş, doğanın basit bir taklidini belirtmemektedir. Örneğin Batteux, güzel sanatların doğayı, olduğu gibi taklit etmemesini, bireyin aklıyla kavrayabileceği şekilde taklit etmesini vurgulamıştır. “Doğanın somut ve kendine özel gerçekliğinden ziyade, sanat onun genel özünü taklit etmelidir” (Hvattum, 2004). Buna benzer şekilde Quatremere de, güzel sanatları birbirine bağlayan en temel prensibin, onun doğayı taklit etmesi ve orijinal özü ortaya çıkarması olarak görmüştür. “Bu orijinal, ideal taklit eylemi vasıtasıyla, insan akli tarafından çekip çıkarılan doğanın tam ideasıdır” (Hvattum, 2004). Bu görüşe göre, ancak bir insan yapısı, doğanın özüne ilişkin bu genel ve temel prensibi ortaya çıkarabilir. Bu fikirden yola çıkarak oluşturulan “la belle nature” kavramı, böylelikle kültürel bir inşa olarak tanımlanabilir (Hvattum, 2004). Bu görüşler, genel olarak antik Yunan sanatını, doğanın bu özünün somutlaşmış hali olarak nitelendirmişlerdir.

Hvattum’un anlattığına göre, Gottfried Semper, konuya daha farklı bir açıdan yaklaşmıştır. Onun için sanat tamamen insanı pratik, materyal ve simgesel şartlarından doğmaktadır ve bir sanat yapıtı tüm bu şartları içinde barındırmasıyla, anlamını, kendi dışında olanın taklidinde değil, sadece kendi özerk doğasında barındırmaktadır. “Bu anlamda, sanat doğayı veya tarihi kopyalamaz, daha ziyade kendine ait biçimleri vardır ve onların uygulanması için kendine has bir mantığa sahiptir” (Hvattum, 2004). Sanat yapıtı ona göre, insanın dünyanın içerisindeki pratik ve varoluşsal yönelişi için gereklidir ve sanatın varoluş amacı budur. “Semper sanatı, ‘şiirsel kurgu’ olarak anlamıştır” (Hvattum, 2004). Semper’in bu görüşü

Heidegger'in sanat üzerine görüşlerini anımsatmaktadır. Heidegger'e göre de, sanat yapıtı, insanın bu dünya içerisinde kendi varlığını açıklayacak bir işleve sahiptir.

Semper'i yorumlayan Mallgrave, onun kurgu tanımına farklı bir bakış getirerek, bu kurguyu, gerçekliği, kendine ait farklı bir dünya kurarak maskeleyen bir olgu olarak ele alır. "Maske fikri,(...) gerçekliğin maskelenmesi veya inkârı, dinsel veya dinsel olmayan olayın temelini oluşturan geçici sahneyi ve teatral performansı vurgulamaktadır" (Mallgrave, 1996). Mallgrave bu durumu, insanın ikinci bir gerçeklik oluşturarak onun yabancılaşması olarak tanımlamıştır.

Burada belirtilmek istenen, insan üretimi kültürel bir olgu olarak sanatın, gerçeği maskeleyen veya gerçeği açığa çıkarması değildir. Bu çalışma için önemli olan, onun insana özgü düzenlenmiş bir ortam yaratarak, doğal olandan ayrılan, farklı bir varoluş algılayışını getirmesidir ve mimarlığın da, kültürel bir olgu olarak, nasıl bir varoluşsal amaca hizmet ettiğidir.

Böylelikle "mimarlık nedir?" sorusuna ilişkin cevaplardan birisi, mimarlığın, kültürel bir nesne, bir sanat yapıtı olarak, yapay bir üretim, insan tarafından varedilen bir artı-ürün olduğudur ve bu cevap, mimarlığın varoluşsal "özüne" ilişkin değişmez bir gerçeği ifade etmektedir. R. D. Dripps'in, insanların ilk mimari yerleşiminin anlatıldığı, Vitruvius'un mitsel öyküsüne dayanan araştırmasında görülmektedir ki, yapay çevrenin üretilmesi, doğadan kopuşun ilk işaretidir. Vahşi ormanda ağaç dallarının tutuşmasıyla oluşan ateşin verdiği rahatlık sayesinde, onun etrafında toplanan insanlarca oluşturmuş bir ortamdır Vitruvius'un ilk yerleşimi. Ateş burada, ilk suni çevrenin yaratılmasındaki baş etkidir:

"(...) Vitruvius'un eski insanları, doğanın – sadece aralıklarla – onlara sağladığı rahatlıkla tatmin olmayı reddettiler. Ateşin sıcaklığını deneyimleyerek, ona bakmaya ve onu beslemeye karar verdiler, böylece suni bir iklim yaratıldı. İlk barınağın inşası, böylece bu yaratıma hizmet etmektedir" (Harries, 1997).

Yapay bir çevre olarak mimarlık, doğadan farklı bir yerde konumlanırsa da, ilk ortaya çıkışında, mimarlığın doğa ile karşılıklı bir ilişki ve etkileşim içerisinde olduğu, doğadan tamamen yabancılaşmadığından bahsedilebilir. İnsan tarafından tasarlanmış bir düzeni belirlese de, doğanın düzenine içkin olanları da kendi bünyesine taşımayı bilmiştir. Esas olarak Yunancadan gelen "Kosmos" kelimesinin hem evreni (düzen), hem de dekorasyonu belirtmesi (Hartoonian, 1994) son derece anlamlıdır. Dekorasyon, burada sadece bir süsleme olarak anlaşılmamalıdır. Fakat doğal olandan

farklı olan, insan eliyle yapılmış bir üretimi ifade etmektedir. Bu bağlamda, evrenin düzeninden ilham alan ve ona gönderme yapan bir düzenleme olarak ele alınmalıdır mimarlık. Burada vurgulanmak istenen, doğal düzenden bilinçli olarak kopmanın ve bilinmeyenin, insana ait bir düzen ile ehlileştirme çabasının yanı sıra, paradoksal olarak, o düzen ile kurulmak istenen bütünlük arayışının olmasıdır. Gottfried Semper mimarlığı, kozmik bir sanat olarak nitelendirmiştir. “Semper için tektoniğin yapısal sembolik özü, kozmolojik ritüele sahip dans ve müzik gibi sanatlara, resim ve heykel gibi figüratif sanatlardan, kaçınılmaz olarak daha yakındır” (Hartoonian, 1994).

3.1.2. Mimarlığın Kökeni ve Temel İlkeler

Mimarlığın kökeni ile ilgili en eski yazılı bilgiye, Vitruvius’un “Mimarlık Üzerine On Kitap” adlı yapıtında rastlanmaktadır. Bu bilgi, bilimsel bir gerçeklikten çok, mimarlığın kökenine dair, mitsel bir görüşe dayanır. Önceden de belirtildiği üzere, Vitruvius öyküsünde, ateşin bulunuşu neticesinde insanların bir araya toplanmaya başlaması ile mimarlık düşüncesinin ve eyleminin doğması arasında paralellik kurar. Toplumun oluşması ve yerleşik yaşam anlayışı, mimarlığı gerçekleştirmeyi gerektirmiştir. Buradan hareketle, ilk konutu oluşturan temel ilkeler ile sonraki aşamalarda gerçekleşen Yunan tapınağının mimari yapısı arasında bağlantı kurar.

18. yüzyılın önemli mimari düşünürlerinden Marc-Antoine Laugier mimarlığı, Vitruvius’a benzer şekilde, evrensel kökenlere bağlamaya çalışır. Mimarlığın temel ilkelerini de, doğaya dayandırarak evrensel bir boyutta açıklar. “Diğer sanatlarda olduğu gibi mimarlıkta da aynı şey geçerlidir; onun ilkeleri saf doğanın üzerinde temellenir ve doğanın işleyişi onun kurallarını belirler” (Laugier, 1753). Laugier’in anlatımı daha çok pastoral bir hikâyeyi çağırıştır niteliktedir. Doğanın içinde başıboş dolanan insanı, mimari eyleme doğanın kendi işleyişi iter. Güneşten ve yağmurdan rahatsız olan insan bir barınak yapmaya girişir. Saf doğanın çizdiği rotayla; doğal işleyişi taklit ederek, sanat doğmuştur. “Bugüne kadar tasavvur edilen mimarinin tüm görkemi, demin açıkladığım küçük kırsal kulübeden örneklendirilmiştir. Bu ilk örneğin yalınlığına yaklaşarak, temel yanlışlardan kaçınılmış ve gerçek mükemmellik gerçekleştirilmiştir” (Laugier, 1753). Laugier’e göre “doğanın bizlere sunduğu bu ham taslağın” belirlediği biçim, elemanları, taşıyıcı özellikleriyle direk veya lento (kolon ve kiriş) ve üçgen biçimli çatıdan meydana gelmektedir. Bu biçim,

mimarinin kararlaştırılmış ve değişmez kanunları olan evrensel ilkelere tabidir bu ilkelere ancak mutlak akılla ulaşılabilir.

Laugier'in teorisi, sosyal, kültürel ve dinsel değerlerin hiçbirleriyle ilgili değil gibi görünmektedir. Daha çok, genel geçer, değişmez kuralları vurgulamak istemektedir. "Laugier'in köken teorisi, sadece kendi yapısal ilkelerini temsil eden bir mimariyi akla getirmektedir" (Hvattum, 2004).

Hvattum'a göre Quatremere, farklı bir bakışla, kendi teorisini, evrensel ilkelere ziyade, mimarlığın kökenlerinin göreceliliği ve bu göreceliliğin meydana getirdiği farklılıklar üzerinden kurmuştur. Avcı-toplayıcılar, göçebe çobanlar ve tarım yapanlar olarak, üç tip insan topluluğu çizmiştir. Sadece tarım yapanların, mimariyi gerçek anlamıyla var edebildiklerini belirtmiştir. "Bu en ilkel üç mimari ifade - mağara, çadır ve kulübe - her biri belirli sosyal örgütlenmeye ve mimari geleneğe karşılık gelen, üç ayrı köken tipini oluşturmaktadır" (Hvattum, 2004). Doğal olarak Quatremere'e göre, farklı kökenlerin her biri tek bir evrensel ilkeyi değil, farklı ilkeleri belirtecektir. "Quatremere için mimari biçim evrensel bir ilkedan değil, fakat daha çok belirli şartlardan kaynaklanan bir üründür" (Hvattum, 2004). Kuşkusuz bu görüş, Laugier'den farklı olarak, sosyal koşulları da göz önüne almaktadır.

Gottfried Semper'in bu konu üzerine olan görüşleri çok daha kapsayıcı niteliktedir. Vitruvius'un, tapınağa örnek teşkil eden kulübe fikrine veya Laugier'in mimarının evrensel ilkelerine ilişkin fikrine katılmaz. Semper "mimarlığın tarihi, pratik sanatın doğuşu ile başladığını yazmıştır. Buna karşılık, pratik sanatın tarihi, işlevi, tekniği ve ritüel eylemi içinde barındıran motiflerle başlamıştır" (Hvattum, 2004). Anlaşıldığı üzere, onun mimarlık anlayışında, gereksinim, materyal ve teknik (konstrüksiyon) ve ritüel, yani toplumsal yaşama ve dinsel inanışa dayanan anlayış, iç içe geçmiştir ve bir örüntü oluşturmaktadır. Temelde tüm bunlar, tek bir gerçeğe, yani insana yönelmektedir çünkü ona ait koşullar içerisinde şekillenmektedir ve bu bağlamda onun dünya içindeki varlığını yönlendirmesine hizmet etmektedir. "Etnolojik bulgularının ve Karayip kulübesiyle olan karşılaşmasının vermiş olduğu ilhamla, Semper mimarlığın kökenini, biçimsel değil, insanın simgesel temsile olan ihtiyacından doğan, işlevsel-sembolik fenomen olarak görmüştür" (Hvattum, 2004). Bu bütünsel yaklaşım, mimarlığın ve insanın ontik bütünlüğüne ilişkin ipuçlarını barındırmaktadır.

3.1.3. Düzen

“Mimarlık, bir kültür için otoriteyi, bir dereceye kadar elinde bulundurur ki o, düzenli bir dünyanın kanıtını sağlamaktadır. Düzene ilişkin bu kanıt, bu dünya içinde insan eyleminin açılmanması için gerekli olan, güvenilir ve önceden bilinebilir temeli sağlar” (Dripps, 1997).

Bu alıntıda ifade edilen tanım, mimarlığın varlık nedenine yönelen analizin sorgulayacağı kavramları içinde barındırmaktadır: Öncelikle yapay çevreyi, başka bir deyişle, insan tarafından “düzenlenmiş” çevreyi oluşturan unsurlar ontolojik olarak analiz edilecektir. Daha sonra bu düzenlenmiş çevrenin, insanın “toplumsallaşmasındaki” rolü, insanın “birey” olarak toplumla kurulan ilişkisi ve “doğa / evren” ile olan birlikteliği incelenecektir.

Vitruvius’un ilk yerleşmeyi anlattığı öyküsünde, insan yapısı ortamın düzenine ilişkin bir takım ipuçları görülebilir. R. D. Dripps, bu öyküden, ilk yerleşime ilişkin bir diyagram oluşturur: “Söz konusu olan, ateşin merkezde olduğu, ormanın içinde bir açıklık” (Dripps, 1997) olarak tarif edilen bir diyagramdır. Bu tarif neticesinde, düzeni oluşturan bileşenler fark edilebilir. “Bileşen parçaları birkaç tanedir: merkezin bir izi (ateş), bu merkezin nüfuz ettiği alanı belirleyen dairesel sınır çizgisi, bu kenar çizgisi tarafından belirlenen yatay toprak düzlemi ve son olarak bu yer ile gökyüzü arasındaki olası ilişkileri belirleyen çatı” (Dripps, 1997). Mimarlığın varoluşsal özüne ilişkin temel ilkeler, arketipler olarak bu diyagramda mevcuttur.

“Bu sınırın eşdeğer odak noktası ateştir. Onun önemi, topluluğu fiziksel saldırıdan koruyabiliyor olması, insanları birbirine çeken sıcaklığı ve ışığı verebiliyor olması sebebiyle belirgindir. Son olarak, bir sebep ile oluşmuş bu topluluğun neticesiyle, ateş totem rolünü üstlenmektedir” (Dripps, 1997).

İlk haliyle bu merkez, insanları bir araya getirebilmesiyle, toplumun oluşmasını sağlayan en önemli etkenlerden biridir. “Ateş, bu yerin kalbini oluşturur. Kalp, bütün sosyal kurumların başlangıç noktası, embriyosudur” (Harries, 1997). Ayrıca bu topluluk için, merkez, belli bir alanı belirlediğinden, bir referans noktası oluşturmaktadır. Artık insanlar doğanın içinde, oradan oraya savrulmak yerine, tanımlı bir yere ait olmuşlardır ve bu aidiyetin getirdiği düzen, eylemlerini belirli bir “amaç” doğrultusunda şekillendirmelerini sağlamıştır.

Sınır, orman içersindeki açıklığın boyutları ve merkezin (ateş) belirleyiciliğine göre (yaydığı ısı, ışık ve yarıçap) tanımlanmaktadır. (Dripps, 1997). Sınırı meydana getiren duvarlar, bilinmeyenin başladığı nokta olan ağaçlardır. Dripps’in diyagramına göre, sınır, topluluğun içinde bulunduğu dairesel alanın çevresini

oluşturur. Merkezin belirlediği bu çember, varlığıyla, merkezin varlığını da anlamlı kılmaktadır.

Merkez ve sınırlar, topluluğun içinde bulunduğu dairesel alanı oluşturmaktadır. “Bu figür tarafından sınırlandırılmış yatay toprak düzlemi, diyagramın en öncelikli deneyimlenen unsurudur. Ritmik ayak basışıyla ölçülen bu yüzey üzerinde, kişi toplumsal yaşamın düzenlenmiş faaliyetlerini yerine getirir” (Dripps, 1997). Bu tanım, varoluşsal amacı yaratan ve “anlamı” ortaya çıkaracak olan eylem alanı olarak pekâlâ yorumlanabilir.

“Son olarak, (...), gökyüzünün örtüsü, kutsal kemer vardır” (Dripps, 1997). Bu diyagramda oluşturulan mekân, görüldüğü üzere tamamen kapatılmamıştır. Çatının olmaması veya başka bir deyişle, çatıyı gök kubbenin oluşturması, insan ile doğa arasındaki paradoksal ilişkinin ipuçlarını bizlere gösterir. Doğadan koparak, onun bilinmeyenini ehlileştirerek, varoluşsal amacını gerçekleştiren insan, aynı zamanda varoluşunu onun koruyucu kubbesinin altında bulmaktadır. Mekânın gök kubbeye doğru açılımı, hem ilahi olanla insanın arasındaki bütünsel ilişkiyi, hem de insanın yerde konumlanışı itibarıyla, ilahi olandan farklılığını ifade etmesi bakımından önemlidir.

Buna benzer bir başka şema, Christian Norberg-Schulz tarafından oluşturulmuştur. Bu şema onun “varoluşsal mekân” ve “yer kavramı” tanımlamalarında mevcuttur. Schulz’a göre bunlar fiziki mekânlar değildir. İnsanın psikolojik algılamasına ve hayat içerisinde karşısına çıkan fenomenleri deneyimlemesine dayalı, soyut bir mekândan bahsedilmektedir. Bu soyut mekânlarda da, Dripps’in şemasına benzer şekilde, merkez ve merkezden dışarıya doğru eylemlerle belirlenen sınırın oluşturduğu, bu eylemlerin meydana geldiği alan vardır. Böylelikle Schulz’un “yer kavramı iki anlama sahiptir: eylem alanı ve hareket noktası. Bundan dolayı o, bilinenin ne olduğunu ve daha uzak bir amaca doğru harekete izin verenin ne olduğunu temsil etmektedir. Ancak böylesine bir referans noktasına (veya noktalar sistemi) sahip olduğunda, birey anlamlı bir şekilde hareket edebilir” (Norberg-Schulz, 1988). Merkez, bu bağlamda aidiyet noktasını oluşturmaktadır. Aidiyet noktası, bir referans noktası olarak varlığıyla, ondan uzaklaşmayı, yani yolculuğu da anlamlı kılmaktadır. Tersten bir bakışla, merkezden uzakta gerçekleşen her eylem de, merkezin kendisini anlamlı kılar.

Schulz'un şemasındaki yatay hareket ile Dripps'in yatay toprak düzleminde gerçekleşen eylemler arasında benzerlikler fark edilebilir. Her ikisinin de, toplumsal etkileşime yönelik ve hayatla ve çevremizdeki nesnelerle karşılaşmamızla, "anlamı" ve "amacı" keşfetmemize yönelik eylemlerimizi ifade ettiği yorumu yapılabilir.

Yatay harekete ek olarak, bütünlük duygusunu oluşturacak dikey harekete de ihtiyaç vardır. Dikey eksen, mekânın ilahi boyutunu oluşturmaktadır: "Gündelik dünyamızdan daha "yüksek" veya "alçak" bir gerçekliğe ulaştıran bir "yolu" belirtir" (Norberg-Schulz, 1988). Bu yol, Dripps'in şemasında görülen, gök kubbe ile kurulan dolaysız ilişkiyi gerçekleştiren manevi bakışı yansıtmaktadır. İlkel topluluklarda, mekânın merkezinde yer alan totemlerin, gökyüzüne doğru düşey bir eksenle durması oldukça anlamlıdır. Bu bağlamda totem, ilahi olana ulaşan, dikey bir yolu belirtmektedir.

Gottfried Semper'in 1851 yılında, Londra'daki Büyük Sergi'de sergilenen ilkel Karayip kulübesinden ilham alarak oluşturduğu teorisi, önceki verilen örneklerle benzer özellikler taşır. "Onun teorisi mimari yapının dört elemanını el alır ki bunlar, yer yapısı, kalp, çatı yapısı ve perde duvardan oluşmaktadır" (Hartoonian, 1994). Hvattum'a göre, kalp, Semper'in kulübesinde, Vitruvius'un öyküsüne benzer şekilde ateşi yani şömineyi belirtir ve burada da kalp, pragmatik ve sembolik bir değer taşımaktadır. "Kalp, insan kültürünün ve uygarlığın en erken ve en yüksek simgesidir" (Semper, 1851). "Burada, kalbin pratik işlevleri – ısıtma, koruma, yemeği hazırlama – ritüeller olarak bulunmaktadır" (Hvattum, 2004). Kalbin çevresinde toplanan diğer üç elemanla birlikte bütün elemanlar, Semper'a göre başka pratik eylemleri – seramik, taş işçiliği, örgü ve marangozluk – bünyesinde barındırır. Bu pratik eylemlerde, insanın toplumsal yaşantısına, gündelik hayatına ve evreni ve dünyayı algılayışına dair ipuçları bulunmaktadır. Bu bütünlük neticesinde Semper, mimarlığı kozmik bir sanat olarak nitelirmektedir. "Semper için, kalp, teras, çatı ve duvar, biçimsel kategoriler değildi. İkamet etmenin bu dört unsuru, yaşamın bazı anlarını cisimleştirmekteydi" (Hartoonian, 1994).

3.1.4. Teknik ve Tektonik

Tektonik kelimesi, eski Yunanca "tekton" kelimesinden gelmektedir ve inşa eden (builder) anlamına gelir. Kelimenin anlamı, bir yapının gerçekleştirilebilmesine yönelik tüm yolları, araçları ve sonucu belirtir. Bir mimari yapının tektonik ifadesi,

onun taşıyıcısı, materyali ve konstrüksiyonun (yapım şekli) bütünlüğünden, yapısal özelliklerinin tümünden gelmektedir. Aynı zamanda bu kavram, özellikle antik dönemde, insanın içinde bulunduğu evreni ve kendini yorumlaması üzerinden bu yapısal bütünlüğü oluşturduğundan, bir yapının tektonik ifadesi, cisimleşmiş yapısal ifadesinin altında daha derin ve felsefi amaçları barındırmıştır. Bu bakımdan tektoniğin, mimarlığın ontolojik bütünlüğünün vazgeçilmez bir bileşenini oluşturduğu söylenebilir.

Tektonik kavramı teknik kelimesini akla getirmektedir. Teknik kelimesinin kökü, Yunanca “techne” den gelmektedir. Techne, “yapmanın sanatı” anlamındadır ve bu, aynı zamanda, antik Yunanlıların anladığı şekliyle, teknolojiye de karşılık gelmektedir. Teknoloji kavramının bizlere çağrıştırdığı imgelerin, endüstri devrimiyle nasıl değiştiği, tekniğin bugünkü anlamıyla fark edilebilir. Kelimenin sözlükteki birinci anlamı, sanatların bilimi ifadesine karşılık gelir. Materyal ve endüstriyel sanatlar üzerine bilim ifadesi, bu birinci anlamdan sonra gelmektedir. Endüstriyel üretimin yaratmış olduğu yeni dünya görüşü, teknoloji kavramının içerdiği anlamı parçaladığı ve bugün bizim daha çok teknolojiyi ikinci anlamıyla algıladığımız söylenebilir.

Techne kelimesi içerdiği anlamla, bir eylemi açıklamaktadır. “Yapmanın sanatı” ifadesi ile, yapma eylemi ve dolayısıyla, iş ve çalışma ifşa edilmektedir. Hartoonian işin ontolojik anlamının, düşünme ve yapmanın bütünlüğü olduğunu belirtir. Bu bağlamda teknik, bir nesneyi üretmenin yollarını ve sonucunu kurgulayan (Hartoonian, 1994) ve bunu eyleme dönüştüren bir bütünlük olarak anlaşılmalıdır.

Kelimenin asıl anlamıyla ilgilenen Heidegger’ e göre teknik, yalnızca bir araç değil, bir açığa çıkartma biçimidir. Kelimenin Yunanca “techne” ye ait olanı dile getirdiğini belirtir ve “techne” nin neyi ifade ettiğini şu şekilde açıklar: “Bir defa techne yalnızca zanaatsal edim ile becerinin adı değil, aynı zamanda yüksek sanat ile güzel sanatların da adıdır. Techne, varlığa getirme’ye aittir, poiesis’e aittir ve şairane bir şeydir” (Heidegger, 1954). “Techne sadece araçları ve imalatı belirtmez; öncelikle onların değerler dünyasındaki yerini belirler” (Hartoonian, 1994). Bu bağlamda techne, materyal, araç-gereç, yapım kurgusu, imalat, insan ve doğa arasındaki ontolojik ilişkileri içinde barındırmaktadır.

Techne kavramının belirttiği bu değerler, mimari ve tektonik kavramlarıyla da ilişkilidir. Bu bağlamda, tektoniğinde bir bütünlük içerdiği belirtilmelidir. Vitruvius'un üç ana bileşenden oluşan mimari normu – fayda, sağlamlık ve güzellik – tektonik bütünlük üzerine yazılmış tarihteki ilk teoridir. Hartoonian'a göre “bu normların belirlediği mimari düzenler, stiller ve tipolojiler sadece estetik birer kategori değildir; aynı zamanda inşa etmenin “logos” unu da vurgulamaktadır” (Hartoonian, 1994). Bu anlamda Vitruvius'un tektonik anlayışı, techne kelimesinin “yapma sanatı” olan anlamına karşılık gelecek şekilde, daha büyük bir bütünlüğün kategorilerine işaret etmektedir.

Gottfried Semper tektonik kavramına daha farklı bir bakış getirmiştir. İlk olarak tektoniğin, resim ve heykel gibi temsile dayanan sanatlar ile birlikte anılmasına karşı çıkmıştır. Ona göre tektonik, yalnız kendisini temsil etmektedir fakat ait olduğu daha büyük bir bütünlüğün izlerini de bünyesinde taşır. Bu bakımdan tektonik, kozmik bir sanattır. Semper tektoniği, müzik ve dans ile aynı kategori içerisinde kavrar. Dans ve müzik, ilkel toplumların, zamana, evrene ve kendilerinin o evren içerisindeki yerlerine dair fikirlerinin ayinsel ifade edilişidir ve tektonik bu ritüellerin izlerini taşıyıp aktarmaktadır (Hvattum, 2004).

Ritüeller somut nesneler vasıtasıyla mimariye taşınırlar: Semper tektoniği diğer yapıcı sanatlar olan seramik, marangozluk, taş ustalığı ve dokuma ile ilişkilendirmiştir. Bu sanatlar dans ve müzik gibi ritüellerin dokunulabilir olana dönüşmüş halidir ve mimari yapıda bir araya gelip tektonik bütünü oluştururlar. Her bir sanat, kendi doğalarından gelen teknik ve materyal özelliklerinin ötesinde, kendi yapımlarına ilişkin deneyime ve sürece sahiptirler. “Bu bakış açısıyla beraber, mimari üretim yaşamın varoluşsal yanları ile karışmaktadır” (Hartoonian, 1994).

Semper, bir sanat yapıtına veya bir mimari ürüne ait olan amacın, o yapıtın kendi içsel özünde bulunduğunu belirtir. Bu anlamda tektonik, kendi dışındaki bir özü temsil etmez veya simgelemez. Tektoniğin simgelediği, sadece kendi yapısal doğasıdır veya başka bir deyişle tektonik, mekânın amacının yapısal ifadesini simgeler. Bu bağlamda tektonik, Semper'e göre, “yapısal-teknik bir ifadeden çok, yapısal-semboliktir” (...) Mimari ürünün, materyali, yapım şekli ve yapısal sistemi, onun öz biçimidir (core-form). Sanat biçimi (art-form), ikinci bir katman olarak özsel nitelikleri temsil eder” (Hvattum, 2004). Örnek olarak Semper'in Karayip Kulübesi analizinden elde ettiği duvar arketipi üzerine görüşleri verilebilir. “Özgün duvarın taş

ve ahşap katı bir duvardan ziyade, dal ve sazların örülmesiyle elde edilen ilkel bir çit olduğunu tartışmıştır” (Hvattum, 2004). Semper’e göre; “dal ve sazlardan elde edilen örgü (wickerwork), duvarın özü idi” (Semper, 1851). Bu örgü duvar, kendi materyal özüne, o özün işlenişine ve sonuç olarak yapısal bir öğeye dönüşümüne ait süreci ve bilgiyi içinde barındırır. Aynı zamanda örülmüş bir giysi gibi, mekânı kapatır ve bir iç-yaşantı oluşturarak, mekânsal amacını gerçekleştirir. Semper bu durumu şu şekilde açıklar: “(...) duvar, insan için mekânsal-sembolik evini oluşturur. İç yaşamı dış yaşamdan ayırır ve kendi özgün kavramının içinde, mekânsal fikri ortaya çıkarır” (Semper, 1851). Başka bir deyişle, duvarı oluşturan dokuma sanatı, duvarın yapımına, materyaline ve onun varoluşsal amacına ait gerçekleri simgeler. Bunlara ek olarak, örgü duvar, kendi yapımına ilişkin ritüelleri de, yapısında bulunan düğümler ve motiflerle aktarır. Çelişkili gibi gözükecek olsa da, duvar bir anlamda, ritüellerin simgelediklerini kendi yapısında taşımaktadır.

Sonuç olarak şöyle bir yorum yapılabilir: Bir mimari yapı ontolojik düzeyde, sadece estetik bir görsellik sunan ve bu görselliğin gerisinde, onu ayakta tutan taşıyıcı sistemin olduğu bir bina olarak anlaşılmamalıdır. Mimarinin yapısal sistemi, görselliğe yönelen bir araçtan ziyade, mimarlığın ontik bütünlüğüne yönelen araç, amaç ve sonucun bir bütünlüğü olarak yorumlanabilir. Mimari yapının tektonik ifadesi, keyfi bir görsel biçimcilikten ziyade, yapma edimine ilişkin bütünsel bir mantığın yürütücülüğünde şekillenen bir örüntüyü işaret eder. Bu bağlamda, gereksinim, fayda, amaç ve değerler, bu mantığı gerçekleştirdiği kurgu etrafında bir araya gelirler ve tutarlı bir biçimsel ifadeye ulaşırlar.

3.2. Mimarlığın Varlık Nedeni (Amaç)

İnsanın doğadan yabancılaşmasıyla eşzamanlı gerçekleşen yapay çevrenin oluşturulması, Dripps için insanın varoluşuna ilişkin bir paradigma değişimini de ifade etmektedir çünkü bu noktadan itibaren insan toplumlaşmış, dili ve kültürü yaratmıştır. Böylesi bir evrimsel sıçrama sonucunda oluşan bilinç, sadece barınmak ile yetinmeyip, kendi varoluşsal amacına hizmet edecek mimarlığı yaratmıştır.

“Mimarlık nedir?” sorusunun belirlediği probleme giriş olarak, mimarlığın insanın kendi ürettiği yapay bir çevreyle, kendini doğaya karşı ifade ettiği belirtildi. Bu yapay çevrenin, insanın hangi varoluşsal ihtiyacına karşılık verdiğinin ve hangi

varoluşsal amacını gerçekleştirdiğinin incelenmesi, bizlere mimarlığın, varoluşsal amacına ilişkin ipuçları verecektir.

Mimarlığın kökenini, ona ilişkin düzeni meydana getiren unsurları ve onların belirlediği değerleri inceledikten sonra, bu kısımda mimarlığın varoluşsal amaçlarından birini oluşturan toplumsal rolü irdelenecektir.

3.2.1. Toplumsal Boyut

Vitruvius, ateşin bulunuşuyla insanların bir araya gelişini ve toplumsallaşmasını şu şekilde anlatır:

“Alev söndükten sonra, yaklaştıklarında, sıcak ateşin önünde dururken çok rahat olduklarını fark ettiler; daha odun atarak ateşi canlı tutarlarken başka insanlar da geldiler; işaretlerle ateşin verdiği rahatlığı onlara anlattılar. İnsanların bu toplantılarında çıkarılan seslerin salt bireysel olduğu bir dönemde günlük düzenleri gerektirdikçe anlamlı sözcükler ürettiler. Sonra ortak olarak kullanılan nesneleri adlarla irdelerken rastlantısal biçimde konuşmaya başladılar ve böylece insanların birbiriyle sohbeti başlamış oldu” (Vitruvius).

Bu alıntıda ilk olarak, insanların münzevi yaşam biçimlerinden, ateşin kazandırdıklarının neticesinde sıyrılmalari, bir araya gelmeleri ve böylelikle dili, kültürü ve toplumu oluşturmaları göze çarpmaktadır.¹ Ateşin varlığı ile insanların bir araya gelişlerinin yeni bir “bilinç” oluşturarak, bir paradigma değişimini ifade ettiği belirtilmiştir. “Ateşin olasılığı, kaderin rol oynamasıyla, bu kişileri bir araya getirmiştir ve bunun meydana getirdiği bu kasıtlı toplanma, toplumsal bilinçliliğin gelişimini belirtmektedir” (Dripps, 1997). Bir araya gelişin oluşturduğu ortak hayat içerisinde paylaşımlar dil sayesinde gerçekleşir. Dil, topluluğun düzenli bütünlüğünü ve paylaşımların anlamlılığını sağlayan yapı taşlarını oluşturur. Sonuç olarak, toplumun meydana getirdiği paylaşımlar, dil, dolayısıyla konuşma üzerinden gerçekleşir.

Toplanma ve dilin, kültürü ve uygarlığı meydana getiren en önemli bileşenler olduğu belirtilmelidir. John Zerzan bu konu üzerine şunları söylemektedir: “Dil düşüncenin sembolleştirilmesi anlamına geldiği için ve semboller de kültürün temel bileşenleri

¹ Vitruvius’un öyküsünde anlatılanların gerçekte bu şekilde gerçekleşip gerçekleşmediğini bilemeyiz. Onun anlattıkları kesinlikle bilimsel bir gerçek olarak ele alınmamalıdır. Bu öykünün önemi, kesinliğinden ziyade, anlatılan oluşumların birbirleri arasındaki ilişkinin öznel betimlenmesinden gelmektedir. Fakat betimlemenin bu öznel niteliği, oluşumların birbiriyle ilişkileri neticesinde oluşan bütünlüğe dair genel bir fikir veya başka bir deyişle, hissiyat oluşturabilecek kadar güçlüdür. Mimarlığın ontik bütünlüğüne dair kesin gerçeklerin değil de, bizi o bütünlüğe yöneltebilecek ipuçlarının mevcudiyeti, katı gerçeklere dayanan kristalleşmiş bir yapıdan ziyade, kendi öznel yapılarımızı kurmamıza olanak verebilir

olduğu için, konuşma, uygarlık olarak adlandırdığımız şeyin vazgeçilmez kültürel fenomenidir” (Zerzan, 1994).

Toplumsallaşma ve dil, insanı içine alan yeni bir ortam oluşturduğundan, insan dünyayı ve çevresini bu ortamın meydana getirdiği ara yüzden bakmak durumunda kalmıştır. Toplumdan önceki yalnız varlığıyla, sadece yaşamsal ihtiyaçlarını yerine getirmekten oluşan rastlantısal dünya algılayışının yerine, bir düzenin meydana getirdiği yeni bir “anlama” sahip olmuştur. Dripps bu durumu şu şekilde açıklar:

“Konuşma olmadan, bir kişi politik bir varlık haline gelemez. (...) Diğerlerinin varlığına, topluma ihtiyacı vardır. Konuşma, insanların bir araya gelmesiyle oluşan toplumsal bir eylemdir. Bu bir araya geliş, kişinin biricikliğinin ve tekilliğinin sınanabildiği ve kolektifin çoğulluğuyla karşılaştırılabildiği yerdir. Bu kişinin insan olmanın ne demek olduğunu anlamak üzere uzlaştığı ve dolayısıyla kişinin dünyayı anlamaya başladığı yerdir” (Dripps, 1997).

Bu alıntıda iki nokta göze çarpmaktadır. İnsanın toplumlaşması, onun kendini toplum içerisinde bir birey olarak var edebilmesini sağlamaktadır. Birey kavramı, kuşkusuz, toplum oluşmadan önceki yalnız / münzevi insandan daha farklı bir gerçeği açıklamaktadır (Dripps, 1997). Toplumun yokluğunda münzeviliğin de bir anlamı yoktur çünkü bu durumun karşılaştırmasını yapacak bir ortam bulunmamaktadır. Ancak toplumun varlığıyla kişi kendi bireysel özelliklerini fark edebilir. Kendini tanımladığı, referans noktasını oluşturan bu ortam içerisinde varlığı, toplum öncesi koşullardaki farkındalık yoksunluğu ve rasgeleliğe dayanan varlığından sıyrılarak, bir anlam kazanmış olur. Çevresi ve çevresindeki şeyler de, bu referans noktasınca şekillenen anlamlara kavuşurlar. Toplumsallaşmanın yarattığı ortamın varlığı, insana verdiği bireysel kimlikle bir ara yüz oluşturmaktadır ve bu ara yüz, insanın çevresindeki şeyleri ve dünyayı bir anlamda da var etmektedir. Bu aşamadan sonra insan gerçekten kendini ve dünyayı anlamaya başladığı iddia edilebilir.

Dünyaya, toplum ve dil sebebiyle farklı bir ara yüzden bakarak onu tanımlamak, Heidegger’in bu konuyla ilgili söylediklerini akla getirmektedir. Önceki bölümde, Heidegger’in, dünyanın dil tarafından verilmediğini fakat dilin içinden anlaşılabilceği fikri belirtilmişti. Onun bahsettiği dil tanımı, dilin sıradan kullanımından ziyade, dilin şiirselliğini ve bu şiirselliğin dünyayı açıklayabilmesini ifade etmektedir. “Dil, ilk kez varlıkları adlandırarak, varlıkları ilk kez dünyaya getirerek ortaya çıkarır. Sadece bu adlandırma, varlıkları, onların varlığının dışından, onların varlığıyla atamaktadır” (Heidegger, 1971).

“Şeylerin” (things) varlıklarının, insanların bir araya gelmeleri ve dil tarafından ortaya çıkarılması meselesinde Heidegger, “şey” kelimesinin eski Almanca anlamına vurgu yaparak bir adım daha atar: “Eski Yüksek Almancada şey kelimesi, bir araya gelmek, özellikle bir mesele üzerine, meselenin doğruluğu üzerine, tartışmak için bir araya gelmek anlamına gelmektedir” (Heidegger, 1971).

Dil ve düşünme bir arada, eşzamanlı olarak var olup var olmadığını bilememekteyiz. Fakat insanoğlunun düşüncelerinin dil ile şekillendiği de bir gerçektir. Dilin aynı zamanda düşünceyi bir düzene soktuğu söylenebilir ve bu şekillendirme ve düzen neticesinde, insanın gözünde dünya yeni bir anlam boyutuna kavuşur. İnsanın dünyayı farklı bir şekilde anlamlandırması, muhakeme yoluyla kurulan yeni bir “düzenin” varlığını ifade etmektedir. Bu yeni düzen, toplumsal bir işbölümünü ve toplumsal örgütlenmeyi gerektirmektedir:

“Durkheim’ın “uygarlığın kaynağı” olarak adlandırdığı işbölümünü dilden hiçbir şekilde ayıramayacağımız aşamaların başında herhalde başlangıç aşaması olarak alınmalıdır. İşbölümü, grup eyleminin görece daha karmaşık bir denetime tabi tutulmasını gerektirir; pratikte tüm topluluğun örgütlenip yönetilmesini zorunlu kılar” (Zerzan, 1994).

“Konuşma olmadan, düşünmek bizim elimizden gelmez ve plan yapmaktan aciz oluruz. Sonuç olarak bizim eylemlerimiz, amaçlı faaliyet yerine davranışsal gereksinimlerle sınırlandırılır” (Dripps, 1997). Amaçlı faaliyet, burada muhakemenin varlığını, dolayısıyla dilin sadece bir araç işlevinden çok daha fazlasını ifade ettiğini göstermektedir. Tüm bunların neticesinde de, amaçlı faaliyet, insanın çevresini, sahip olduğu yeni dünya algılayışıyla düzenlemesini ve mimarlığı yaratmasını işaret etmektedir.

Vitruvius mitsel öyküsünde, mimarlığın gelişimini şu şekilde anlatır:

“O nedenle, insanoğlun ilk kez bir araya gelerek bilinçli toplantılar yapmasının ve sosyal ilişkiler geliştirmesinin kaynağı ateşin keşfidir. Böylelikle gittikçe artan sayılarda bir yerde toplanıp, (...) kendilerine barınak yapmaya giriştiler. (...) Zaman geçtikçe, birbirlerinin barınaklarından esinlenerek kendi ürünlerine yeni ayrıntılar eklediler ve daha iyi ve çeşitli kulübeler oluşturdular” (Vitruvius).

İnsanın bir topluma ait olması ve dünyaya ve çevresindekilere olan farkındalığı, onun eylemlerini de anlamlı kılar. Adolf Loos’un kültürü, iç ve dış arasındaki, makul düşünmenin ve eylemin teminatı olan armoni olarak tanımlaması belki de boşuna değildir. Mimarlığın da, bu farkındalık neticesinde oluşan dünyayı anlamaya yönelik eylemlerden biri olduğu pekâlâ söylenebilir. Vitruvius’un gerçekte vurguladığı ana

fikrin de bu olduğu belirtilmelidir: “Kuşkusuz bu, eylemlerin eğer tek başına yapılırsa fazla anlamlı olmayacağını, öykünerek ve övünerek göstermeyi amaçlamaktadır” (Dripps, 1997).

Toplumlaşma ve kültürün bir değerler sistemi yarattığından ve bunun içinden bakarak insanın kendini, çevresindekileri ve dünyayı yorumladığından, anlamlandırdığından bahsettikten sonra, bir kültürel olgu olarak mimarlığın, bu bağlamda, neleri var ettiğini irdeleyebiliriz. Dripps, mimarlığın temsil ettiklerini řu şekilde açıklar: “Böylelikle mimarlık, bu dünyada yaşayan insanlar için kararlı bir yer meydana getirebilmesi sebebiyle, dünyayı temsil etmektedir” (Dripps, 1997). Kuşkusuz Dripps’in bahsettiğı temsil etme, burada irdelenen dünyanın toplumsal ve kültürel bir ara yüzle yorumlanması iddiasıyla paralellikler göstermektedir. Özellikle dil ile benzerlikler görülebilir. Heidegger’de daha önce de görüldüğü üzere; dilin nesneleri temsil ederek onları bir anlamda var etmesine benzer şekilde, mimarlık da, Dripps için, temsil edici gücüyle, nesneleri ve dünyayı var etmektedir. Ona göre temsil (present) kelimesi iki şekilde anlaşılabilir. Birincisi kelimenin kökeniyle bağlantılı şekilde, nesneleri görünür kılan/var eden (presence) anlamına gelmektedir. Bu anlam, her zaman önümüzde olmasına rağmen, bu zamana kadar örtülü kalmış bir niteliğin veya değerin ortaya çıkmasını belirtmektedir (Dripps, 1997). Diğer bir anlam, “tipik” olanı çağrıştırmaktadır. Temsil etmek (to represent), nesneler veya fikirler sınıfının tipik örneğı olmaktır. Bu anlamın, mimarlığın yapılmasıyla doğrudan ilişkisi vardır. “Tipik olmak, belirli varlıkların, en azından minimum bir benzerlik paylaşımları anlamına gelmektedir” (Dripps, 1997). Bu anlamın mimarlık için önemi, mimarlığın kendisine ait, tutarlı bir bilgisinin olduğunu belirtmesidir. Bu bilgi kendi içinde birbiriyle ilişkili, birbirine benzer kategoriler, kurallar barındırmaktadır ve bu benzer bağıntılar, mimarının bir dil gibi işlev görerek, dünyanın dağılık yapısını bir araya getirebildiğinin ve onu düzene soktuğunun işareti olabilir. Dripps’in bu konu özelindeki yorumu řu şekildedir:

“Tipik olanı ararken, dünyada bulacağımız şeyin, var ettiğı belirli ihtiyacı karşılayan, yeterli bütünsel bir yapının olacağını ve daha büyük ve daha kavranabilen yapıların meydana getirilmesinde katkısı olabileceğini farz ederiz. Bu araştırmada, kendine özgü olanın parçaları, çevresinde yer alanlardan ayrılabilmesiyle anlam kazanmaz, fakat kendi farklılaştırıcı kabiliyetiyle, temel olarak benzer olanı ortaya çıkarmasıyla anlam kazanır. Bu ihtimal kendi başına, birbiriyle ilişkisiz şeylerin, tutarlı bir dünya

meydana getirmek üzere, bir araya gelişlerinin nedeni ve rehberi olabilir” (Dripps, 1997).

Mimarlığın kendi özüne ait bu bilgisi, toplumun mimarlığın amacını yorumlaması için de gereklidir. Mimarlığın toplum için ne anlam ifade ettiği, onun toplum içersinde bulunan bireyin varlığıyla ilgili neleri gerçekleştirdiği, mimarlık bilgisinin tutarlı bütününde mevcut ve okunabilir olmalıdır ki, mimarlık, yorumlanıp, “anlama” yönelen bir amaca hizmet edebilsin.

Böylelikle, mimarlığın toplum için, hem kendi bilgisine dair hem de gerçekleştirdiklerine dair bir temsil niteliğine sahip olduğu söylenebilir. İlkel toplumlarda mimarlığın temsile dayanan eylemi, bir tür toplumsal performans, başka bir deyişle ritüel olarak gerçekleştirilmiştir. Burada tekrar Semper’e başvurmak gerekmektedir.

“Semper için, sanatın kökenleri, insanın, oyun ve ritüelle, evrensel ihtiyacı olan düzeni yaratmasında yatmaktadır” (Hvattum, 2004). Ritüel, zamanın ve hareketin, ritme, dansa ve müzikal ifadeye dönüştürülmesidir. İnsanın hayatı, zamanı, dünyayı ve evreni algılayışı, ritüellerin temsil ediciliğiyle ifade edilmektedir. “Bunun karşılığında, ritüelin kendisinin dokunulabilir olana cisimleşmiş hali, pratik sanatların motiflerinde bulunur” (Hvattum, 2004). Bu sanatsal motifler daha sonrasında, mimari yapının içerisinde kaynaşırlar.

Ritüelin dokunulabilir olan biçime en basit dönüşümü, Semper’e göre dokuma sanatıdır. Bu, bir bütünü oluşturan parçaların birleştirilmesine ilişkin ritüel eylemin en ilkel cisimleştirilişidir. Ona göre düğüm, varlığın bütünüle olan ilişkisini belirleyen bağları simgeleyen en eski teknik semboldür. Ritüel bir davranış olarak, bu düğümlerin oluşturduğu dokuma, zamanın ritmi ve evrenle ilgili fikirleri bünyesinde barındırır: “Dokuma sanatı, böylelikle, ritüelin, ritmin ve dansın imitasyonudur – sadece pratik sanatların değil, mimarlığın da kaynağıdır” (Hvattum, 2004). Bu şekliyle Semper için, pratik gereksinim, güzellik ve simge birbiriyle kaynaşarak sanatı ve mimarlığı meydana getirir. “Semper mimarlığın kökenini, mimarlığın kendisine değil, daha ziyade sanatın motifleri ve onun ritüel eyleminin kökeni arasındaki esas olan bağ üzerinde ısrarla durarak, insan koşullarına yerleştirmiştir” (Hvattum, 2004).

Onun örnek verdiği Karayip kulübesi oluşturan dört eleman, farklı pratik sanatların böylesi bir dönüşümünün vücut bulmuş halidir. Örnek olarak perde duvar, ince dal ve sazların düğümlerle bir araya getirilerek oluşturulmuş ritüel bir eylemin sonucudur ve dokuma sanatına ilişkindir. “Bu motifler, insan eyleminin dokunulabilir biçime dönüşümünü temsil etmiştir yine de onlar öncelikli olarak biçimsel varlıklar değildir” (Hvattum, 2004). Mimari, kendi mekânsal ifadesini ve anlamını, böylesi bütünsel bir yapının temsiliyle oluşturmaktadır. Bu temsil kesinlikle ideal bir modelin imitasyonu değildir. Daha çok insanın koşullarını, eylemlerini, yaşantısını temsil eden işlevsel-sembolik motifin yorumlanmasıdır. (Hvattum, 2004). Bu şekilde Semper’in mimarlık anlayışı, insana, onun hayatına ve evrene dair bütünsel yapısıyla şiirsel bir boyut kazanır. Mimarlığın ve sanatın, gerçeklikten uzaklaştıran değil, tersine gerçekliği görünür kılan şiirsel özü vurgulanır.

3.2.2. Çevre – Dünya – Evren

Mimarlığın ontik bütünlüğünü kavrayabilmek için, onun sadece toplumsal boyutunu analiz etmek yeterli olmayacaktır. İnsanın sadece toplumsal bir varlık olmadığı, onun aynı zamanda bir dünyanın (evrenin) içinde bulunarak onunla ilişki içerisinde olduğu gerçeği burada tekrar vurgulanmalıdır. Onun evren ile olan ilişkisi, ilahi olanla olan ilişkisini de belirtir. İnsanın varlığı ancak bu ontik bütünlük içerisinde “anamlı” olmaktadır. İnsan ürünü olan mimarlık, kuşkusuz bu ontik bütünlük içerisinde ele alınmalıdır. İnsanın evren içindeki yerini kavraması ve bunun neticesinde kendi varlık nedenini fark ederek çevresini düzenlemesi, mimarlığın toplumsal amacı ile paralel giden ve bir anlamda birbirini var eden gelişimlerdir.

Gökyüzü, ilahi olanla kurulan ilişki açısından en belirleyici olandır. Dripps’in Vitruvius’un öyküsünden esinlenilerek oluşturduğu ilk yerleşimin şemasında da, çatının olmadığı, böylece insanın ilahi olanla doğrudan ilişki içerisinde olduğu belirtilmişti. Gökyüzünün, insan için ulaşılmaz olması, kendine ait görkemli düzeni (gece, gündüz, yıldızların ve gezegenlerin hareketleri), hayat vermesi (güneş, yağmur, v.s.) ve altında bulunan her şeyi kapsamasıyla, ilahi olarak algılanması doğaldır. Sadece insana özgü olan bu ilahi duygu, onun varlık nedenini biçimlendirmesi, toplumlaşması ve böylece tanımladığı bu anlamlı varoluş içerisinde

eylemde bulunması için öncelik taşımaktadır. Vitruvius bu durumu şu şekilde açıklar:

“(…), yüzleri yere dönük yürümek zorunda olmadan, dimdik ve yıldızlı göklerin parlaklığına bakarak yürüyebildiklerini ve dilediklerini el ve parmaklarıyla kolaylıkla yapabildiklerini görerek doğal yeteneklerinin diğer hayvanlardan üstün olduğunu fark ettiler ve kendilerine barınaklar yapmaya giriştiler” (Vitruvius).

Vitruvius’un bu alıntısında mimarlık eylemiyle, insanın kendi varoluşsal amacını fark etmesi arasında paralellik bulunmaktadır. Söz konusu olan, sadece dimdik yürüyebilmeleri sayesinde ellerini kullanabilmeleri değil, yukarıya bakarak, gökyüzü ile ilişki kurmaları ve böylece ilahi olarak adlandırdığının altında, kendisini başka bir nitelik içerisinde fark etmesidir. Kendisinin ulaşamadığı bu ilahi boyutun izdüşümünde kendi eyleminin amacı ortaya çıkar. Dripps aynı fenomeni şu şekilde yorumlar:

“Burada, bu insanlara kendi varoluşları için bir amaç verilmiştir. (...) Dimdik vaziyette, kendisini çevreleyen dünyayı araştırmak ve onun anlamını yorumlamak üzere, insanlar kendi biricikliklerine ulaşırlar. Mantık yürüten bir hayvan olarak insan, kendine dünyada bir yer yapabilir” (Dripps, 1997).

Bir araya gelme ve dilin gelişimiyle eşzamanlı olarak insanın kendi varlığını bu şekilde fark etmesi, ilahi olandan ilham almasına ve bu ilhamın verdikleriyle kendisi için çevresini düzenlemesine ve mimarlığı yaratmasına sebep olduğu iddia edilebilir. İlahi olandan alınan ilham, gökyüzünün izdüşümü olabilecek bir düzen anlayışının getirilmesine pekâlâ öncülük etmiş olabilir.

“(…) gökler kelimesi, gökyüzünün/cennetin kubbesi veya kemerini ifade etmektedir. Bu şekilde nitelendirilen gökyüzü/cennet kozmosun düzenli ve sistematik yapısına sahiptir. Dahası bu yapı, ilk konutun yapımının temelini oluşturan düzenli sistemde karşılığını bulmaktadır” (Dripps, 1997).

İlahi olanla kurulan ilişki, insanın, ontik bütünlüğü içerisinde, varoluşsal amacını besleyen manevi bir ihtiyacın varlığını işaret eder. Mimarlığın, bu anlamda, ruhsal gereksinimlerin de karşılanmasında önemli bir rol oynadığı belirtilmelidir. Korku ile karışık saygı uyandıran yıldızların ulaşılmaz, zamansız düzenine ait manzara ile ilk evin kökenini bağlayan Vitruvius, ilk evi herhangi bir hayvan barınağından ayıranın ne olduğuna dikkati çekmektedir: Bedensel varoluşumuzun ayrılmaz parçası olan fiziksel ihtiyaçlarımıza seslenmenin ötesinde, aynı zamanda ruhsal ihtiyaçlarımıza da seslenmektedir. “Sadece beden değil, ruhun da eve ihtiyacı vardır” (Harries, 1997). Bu ruhsal ihtiyacın bir ölçüde giderilmesi, mimarlığın bir yönünün de, ulaşılmaz olanı ulaşılabilir hale getirme gayreti olarak yorumlanabilir tıpkı doğaya ait

bilinmeyenin, ehlileştirilerek bilinen haline getirilmesi gibi. Harries, Rykwert'in Adam's House kitabını yorumlarken, ilk evin - ki bu Adem'in evidir - bir nevi arabuluculuk yaptığını belirtmektedir: “Bu ev, Adem'in bedeninin bir biçimi olduğu kadar, aynı zamanda cennetin bir biçimi olarak da düşünülmelidir” (Harries, 1997).

Manevi ihtiyaç, mimarının düzenini gerçekleştiren bir merkezin gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu ruhani merkez, önceki bölümde bahsi geçen ateşin veya totemin merkezi varlığıyla örtüşmektedir. Toplum içindeki insanın bireyselliğini aşkınlaştırmasını ve toplumu birleştirici özelliğini belirtmektedir. “Mimarlığın görevi, birleştirici bir merkez ile hem kişiselliği ve hem de bir araya gelmeyi sağlamak üzere, insanlık ve kutsal olan arasında köprüyü inşa etmektir” (Harries, 1997).

Heidegger ise “Yunan Tapınağı” örneğiyle, mimarlığın, dünya, ilahi olan ve insan arasındaki ilişki üzerinde durmuştur. “Tapınak-yapısı, orada bulunmasıyla, bir dünyayı açılar ve bu dünyayı tekrar yeryüzüne yerleştirir, (...) öncelikle şeylere onların görünüşünü ve insanlara kendilerine olan bakışını verir” (Heidegger, 1971). Heidegger burada bir sanat yapıtının, üstü örtülü değerleri göz önüne serebilmesini vurgulamaktadır. İnsanın kendini ve dünyayı anlaması, sanat yapıtının varoluş nedeni olarak yorumlanabilir. Onun örneğinde sanat yapıtı, mimari bir eser olan tapınaktır. Norberg-Schulz bu örneği şu şekilde yorumlar: “Sanat yapıtı temsil etmez; daha ziyade o, görünür kılar; bazı şeyleri görünür hale getirir Heidegger bu bazı şeyleri “hakikat” olarak tanımlar (...) Bir sanat yapıtı olarak, bina hakikati muhafaza eder” (Norberg-Schulz, 1988).

Heidegger'in “hakikat” tanımı bir bütünü belirtmektedir. Bu bütün önceden bahsedilen, “dördekatlanmış” (fourfold) kavramının ifade ettiği, yerküre, gökyüzü, ölümlüler ve ilahi olanlar olarak tanımlanmaktadır. Mimari, “dördekatlanmış” oluşturan ilişkileri, yapıları, ortaya çıkarabilmelidir. Heidegger'in anlayışı temel alınır, ilahi boyut olmadan, bu yapı tam olarak tasavvur edilemez:

“Tapınak vasıtasıyla, tanrı tapınağın içinde mevcuttur. (...) Tapınak yapısı ilk olarak, bir araya getirir ve aynı zamanda, insanlar için kaderin biçimini kazandıran, ölümün ve doğumun, felaketin ve kutsamanın, zaferin ve küçük düşmenin, sabrın ve düşüşün bulunduğu yolların ve ilişkilerin bütünlüğünü kendi etrafında toplar” (Norberg-Schulz, 1988).

Heidegger'in tarif ettiği yoldan gidip, sonuç olarak şöyle bir yorum yapılabilir: Tapınağın bulunduğu yer ve daha büyük ölçekte dünya/evren, gizli bir anlam

barındırmaktadır ve tapınak bunu açığa çıkarır. Bu anlam varoluşun ontik bütünlüğünün içinden ancak insana ulaşabilir ve mimarinin varlık nedeninin, bu bütünlüğü görünür kılmayı ve anlamı deşifre etmeyi sağlayan, mekânsal bir tektonik kurguyu yarattığı yorumu yapılabilir.

3.3. Mimarlığın Ontik Bütünlüğü ve Anlam

İnsanın varoluşundan hareketle, insanın ontik bütünlüğü için önem arz eden aidiyeti gerçekleştirebilecek olan mimarlık, kökeni ve varlık ilkeleri bağlamında bu bölüm içerisinde incelenmiştir: İnsanın toplumlaşması sonucunda kültürü yaratmasının, onun kendi varoluşunu doğanın bilinmeyenine karşı ortaya koyarak ifade etme gereksiniminden kaynaklanır. Bu bağlamda mimarlık da bu kültürel ifadenin sonucudur. Mimarlık doğanın bilinmeyenine karşı güvenlik sağlamış; insanın eylemleri için doğanın düzensizliğinden ayrılan yapay bir düzen tarif etmiştir. İnsan tarafından doğanın bilinmeyişi, mimarlık tarafından bilinene dönüştürülerek, manevi bir merkez ve aidiyet sağlanmıştır. Sonuç olarak, toplum ve çevre-evren içerisinde insanın kendi varoluşunu tanımlaması ve ifade etmesinde, mimarlığın önemli bir yeri olduğu söylenmelidir. Özellikle modern öncesi dönem bağlamında, insan, toplum, çevre-evren arasındaki ontolojik ilişki, diğer kültürel nesnelerde olduğu gibi, bütünlüğe yönelecek şekilde, mimarlık tarafından kurulmuştur.

İnsanın ontik bütünlüğü içerisinde, mimarlığın önemli bir yeri olduğu gibi, mimarlığın ontik bütünlüğü de, insanın varlığıyla ilintilidir: İnsanın varoluşu ile mimarlığın varlık ilkelerinin belirlendiğini söylemek mümkündür. Böylelikle mimarlık ve insan arasında kökensel bir ilişki olduğu vurgulanmalıdır. Mimarlığın ontik bütünlüğü, günümüzde belki unutulmuş olsa da, insanın temel ihtiyacına yönelir. Bu bakımdan, mimarinin ontik bütünlüğünün önemli bir bileşeni olan tektonik ilkelerinin, onun ihtiyacına yönelen varoluşsal amacını somutlaştırmaktadır. İnsan için anlam, ontik bütünlüğü içerisinde aidiyetiyle gerçekleşiyor ise, mimarlığın varoluşsal amacı, anlama yönelen bu aidiyeti gerçekleştirmektir.

Son söz olarak özellikle vurgulanması gereken nokta, ontik bütünlüğün, bilinçli olarak, ilk etapta soyut bir kavram olarak ele alınmış olması, sonrasında ise, daha çok modern öncesi dönemin koşulları içerisinde incelenmiş olmasıdır. Dolayısıyla önceki bölümlerdeki incelemeler sonucunda yapılan iddialar ve tanımlamalar, modern dönem koşulları içerisinde geçersiz kalabilmektedir. Bir sonraki bölümde, ontik

bütünlüğün modernite süreciyle birlikte parçalanması, bunun neticesinde ortaya çıkan anlam sorunu irdelenecek ve yeni bir anlam bütünlüğüne ilişkin ipuçları aranacaktır.

4. MODERN DÖNEM VE ANLAM SORUNU

Önceki bölümlerde, anlamın, tutarlı bir bütünlük ile kavranabileceği tartışıldı. Bu sebeple, öncelikle varlığı bir bütünlük içerisinde ele alan ontoloji disiplini irdelendi. Sonrasında ise, insanın ve onun ürettiği kültürel bir olgu olan mimarlığın ontik bütünlüğünü oluşturan koşullar, sebepler, inanışlar, v.b tartışıldı. Bu bölümde ise, modernliğin, toplumsal ilişkileri, üretim biçimleri, insanın kendine ve çevresindekilere bakışını tümüyle değiştirmesiyle, bütünlük duygusunu ve anlamı parçalamasının ve günümüzde yeni bir anlam bütünlüğünün olup olamayacağının tartışılması amaçlanmaktadır.

Yukarıda bahsi geçtiği şekilde, modern öncesi ile modern dönemi, birbirinden böylesine keskin bir şekilde ayırmak, bazı yanlış anlamalara yol açabilir. Bu kesin ayırımdan, modern dönem öncesinde yabancılaşma olgusu hiç varolmamış mıydı diye insan kendisine sorabilir. İnsanın kendisini doğaya karşı ifade etmeye, kültürü ve kendi düzenini oluşturmaya başladığı andan itibaren, doğal düzenden kopmaya başladığını ve yabancılaşma sürecine girdiğini pekâlâ söyleyebiliriz. Her bir tarihsel durum, öncesi ve sonrasıyla ilişki içerisinde ve birbirine bağlı tarihsel bir sürecinin bir bileşenini oluşturur. Bu bağlamda modern dönemi, modern öncesinden tamamen farklı, olağan dışı bir fenomen olarak ele almak doğru olmaz. Ne var ki, Aydınlanma ve Endüstri Devrimiyle beliren tarihsel dönem, öncesinde varolan tüm kalıpları öylesine ters yüz edip, parçalamıştır ki, bu büyük değişimi de farklı bir yere oturtmak, bazı gerçekleri açıklayabilmek açısından gereklidir.

4.1. Modern Dönem ve Ontik Bütünlüğün Parçalanması

H. Lefebvre, modern öncesi gündelik yaşamın, işlevleri, biçimleri ve yapısıyla, kendi içerisinde tutarlı bir bütün oluşturduğunu dile getirmiştir. Ona göre, tek tek şeyler ve onların oluşturdukları bütünsel yapı, özne ve nesnesiyle, içine nüfuz edilebilir ve tanımlanabilir biçimler sunmuştur. Başka bir ifadeyle, bütünü oluşturanların her biri, aynı zamanda birbirlerinden farklılık göstermeleriyle, o bütünün içerisindeki

amaçlarını ve anlamlarını net bir şekilde ifade edebiliyordu. “Birleşmiş olmaları ve farklılıklarıyla, birbirinden ayrılamayan bir bütünün parçalarıydılar” (Lefebvre, 1972). Modern öncesi dönemin, doğal yolla oluşmuş ve inşa edilmiş bu yapılar, insanın hem bireysel, hem de toplumsal icralarını belirlememiş, hem de bireyin ve toplumun daha yüksek yapılar, yani üst değerler (tanrı, din, v.s) ile bağlantısını sağlamıştır. Her bir nesnenin kendisi, bu bütünün parçasını oluşturur ama aynı zamanda kendi mikro düzeyine ait bir bütüne de sahiptir. Lefebvre bu durumu şu şekilde açıklar:

“Her bir karmaşık “bütün”, en küçük araçtan en büyük sanat yapıtına ve öğretiyeye kadar, onları en engin şekliyle anlama; ilahi olan ve insani olana, güç ve bilgeliğe, iyi ve kötüye, mutluluk ve ıstıraba, kalıcılık ve geçiciliğe, bağlayan sembolik bir değere sahip olmuştur. (...) Her nesne bir üsluba bağlı olmuştur ve bu sebeple, bir yapıt olarak, onun biçiminin birleştirici parçaları olan daha büyük işlevleri ve yapıları maskelerken onları kapsamıştır” (Lefebvre, 1972).

Lefebvre’in bu ifadesinin, Heidegger’i anımsatırcasına, varlığın ontik bütünlüğüne işaret ettiğini söylemek pekâlâ mümkündür. Öğretilerin, nesnelerin, toplumsal ilişkilerin hepsi, bütünü oluştururken, aynı zamanda o bütünün tümel özelliklerini kendilerinde bulundurmaları, kartezyen bir koordinat sisteminden çok, organik bir yapıyı ifade etmektedir. Lefebvre’in maskeleyen ifadesi, organik yapının belirttiği fakat ifşa edemediği yüksek sıklara karşılık gelmektedir. Bir bakıma, anlamın bu sıklara asla bilinmiyor oluşundan geldiği de söylenebilir, tıpkı önceki bölümde anlatılan, evrene ait sıklara açıklanamadığı fakat ifade edildiği dans, müzik, dokuma, v.s gibi ritüellerde olduğu gibi.

Modern öncesi döneme ait bütünsel dünyanın, homojen, tutarlı ve uzun dönemlere yayılan değişimlere sahip olduğu belirtilmelidir. O dönemi daha iyi anlayabilmek için dönemin bütünselliğini oluşturan bilgi alanını da ele almak gerekmektedir. Uğur Tanyeli, modern öncesi dönemde hakim olan düşünce yapısının normatif bilgiye dayalı bir sistem oluşturduğunu belirtmiştir. Normatif epistemoloji kendi içinde tutarlı, durağan ve tanımlı bir bütünlüğü belirtmesi açısından önemlidir. Tanyeli şöyle der:

“Modern-öncesi dünyada her bilgi alanı normatif bir sistem oluşturur. (...) Sayısız tekil duruma uyarlanabilir nitelikteki sınırlı sayıda kalıp (“pattern”) ve bunları bir araya getiren sistemler o bilgi ve etkinlik alanına ait her soruyu daha sorulmadan yanıtlamaktadır. (...) Dolayısıyla, normatif epistemolojik sistem tartışılmaz niteliktedir ve ait olduğu alanda kullanımı bir zorunluluktur” (Tanyeli, 1997).

Tanyeli'ne göre modernleşme, normatif bilgi dünyasının belirlediği bütünlükten spekülative epistemolojinin belirlediği döneme geçiş ile başlar:

“XVIII. Yüzyıl Avrupa'sında, hatta kimi alanlarda daha XVII. Yüzyılda sanatsal, kültürel, siyasal, ahlaki epistemolojik sistemlerin normatif yapıları yıkılır. Modern dünya bu yıkımla başlamaktadır. Yıkımın hem müsebbibi, hem de paradoksal olarak sonucu, dünyanın tüm boyutları ve bileşenleriyle akıl tarafından kavranabilir, yorumlanabilir ve yönetilebilir olduğuna duyulan pozitivist inançla temellenen yeni spekülative epistemolojidir” (Tanyeli, 1997).

4.1.1. Nesnenin Üretim Biçimlerindeki Değişim

Modern dönemi başlatan bir diğer önemli etken üretim biçimindeki köklü değişim olmuştur. Bilgi dünyasında yaşanan yıkım ve yeniden yapılanma, bilimsel ve teknik alanlardaki gelişmeler neticesinde üretim biçimlerine de yansımıştır. Üretici süreçlere en etkili belirleyici olarak makinelerin dahil olması, üretim hızını önceki dönemlerle kıyaslanamayacak ölçüde artırmasının yanı sıra, insanın nesne üretimindeki rolünü de ikinci plana atar. Bu üreticinin geleneksel anlamının da değişmesi demektir. İlk olarak, üretim araçları ve süreçleri üzerinde, ellerindeki etkin güç olan para ile denetim sahibi olmasıyla burjuva sınıfı, asıl üretici güç olarak belirir. Fakat üretimi salt kar amacı olarak görmeleri ve üretimle olan “dolaylı” ilişkileri neticesinde, üretici ve üretim arasındaki kökten ayrışma gerçekleşmiş olur. Bu şekilde üretimi gerçekleştirecek, makinenin yanında başka bir kitlenin varlığı da gereklidir. D. Harvey'e göre; “kar amacının (paranın, daha fazla para kazanmak saikıyla dolaşıma sürülmesi) toplumsal yaşamın yeniden üretiminin temel tarzı haline gelmesinden önce bazı tarihsel koşullar, özellikle ücretli emeğin varlığı gereklidir” (Harvey, 1997).

Yeni üretim koşullarının kaçınılmaz olarak işçi sınıfının varlığını gerektirmesi ve bu yeni kitlenin üretim süreçlerine dahil olması, insan – üretim – ürün arasındaki yabancılaşan ilişkiyi daha da derinleştirmiştir. İşçi sınıfının, yaşamak için para aldığı kaynağa, yani burjuvaziye olan bağımlılığı ve üretim süreci üzerindeki denetiminin son derece kısıtlı olması, ürettiği ürün ile arasındaki ilişkinin de doğal olarak kısıtlı olması anlamına gelir. (Harvey, 1997). Marx, emeğin ücretli emeğe dönüşümü ile emeğin ürününden ve emek gücünün üretim koşullarından ayrıldığını belirtmiştir. Önceki bölümde üzerinde durulan, antik anlamıyla çalışma kavramının belirttiği yapma ve düşünme arasındaki bütünsel ilişkinin parçalanması demektir. Tüm bunlarla birlikte, sanayi üretiminin örgütlenmiş bir işbölümünü gerektirmesi

neticesiyle oluşan üretim sürecinin parçalanması ve her bir işçinin bütünden haberi olmadan, sadece sorumlu olduğu parçalanmış iş üzerinde bilgisinin ve denetiminin olması, “techne” kelimesinin ifade ettiği ontik bütünlüğün (insan – malzeme – yapım biçimi – ürün arasındaki ilişkinin oluşturduğu) yok olması anlamına gelmektedir. Harvey’in tespitleri de bu iddiayı destekler niteliktedir:

“Tek bir emek sürecinde hem toplumsal, hem teknik olarak ortaya çıkan bu zorla dayatılmış parçalanma, üretim araçları üzerindeki denetimin yitilmesiyle daha da vurgulu hale gelir. Bu işçiyi pratik olarak makinenin bir “eklentisi” haline dönüştürür. Akıl (bilgi, bilim, teknik) makinede nesnelleşir; böylece zihin emeği kol emeğinden ayrışır, doğrudan üreticinin aklını kullanmasında bir azalma meydana gelir” (Harvey, 1997).

Nesnenin üretimindeki bu köklü değişim, nesnenin kendi özsel niteliklerinin de farklılaşmasına yol açmıştır. Başka bir deyişle, artık karşımızda geleneksel bütünlükten arındırılmış bir şekilde, yeni yöntemlerle üretilen yeni bir nesne vardır. Dolayısıyla, modern nesnenin, kendisini daha yüksek değerlere bağlayan ve aynı zamanda bütünsel ilişkileri ve değerleri bünyesinde barındırdığı halesinden bahsedilemez. Buna benzer şekilde Walter Benjamin de kitlesel olarak üretilenin aurasından bahsedilemeyeceğini söylememiş miydi (Benjamin, 1969)?

İşbölümü ve makineleşmenin, üretimi hızlandırması ve niceliksel olarak arttırması, tüketim ihtiyacını gerektirmektedir. Aslında bu kapitalist üretimin varoluş amacını oluşturur. Tüm üretim biçimlerini ve süreçlerini denetim altında tutan burjuvazinin daha fazla kar amacı güden ekonomi-politiği neticesinde, üretilenler tüketilmeli ve kar olarak burjuvaziye geri dönmelidir. Artık nesne, Lefebvre’in belirttiği gibi, kendini daha üst değerlere bağlayan simge özelliğinden arındırılarak, basit bir tüketim nesnesine indirgenir. Modern öncesi dönemdeki anlamıyla nesne ile modern çağın nesnesi arasındaki farkı Lefebvre şu şekilde açıklar: “Artık geçmişte kalan o dönemlerde, ürünlerden ziyade yapıtlar vardı. Şiddete dayalı baskının yerini sömürü alırken, yerini ticarileşen ürüne bırakan yapıt neredeyse ortadan kalktı” (Lefebvre, 1968). Ürün ile tüketici arasındaki ilişki, insan nesne yabancılaşmasının bir başka boyutunu oluşturur. Ürünün daha fazla tüketilebilmesi için ürüne olan talebi artıracak pazarlama yöntemleri gereklidir. Bu yöntemler (özellikle reklam) neticesinde geleneksel anlamıyla “simge” değerine sahip olmayan ürün adeta yeni bir haleye kavuşmuş olur. Yalnız bu hale yüksek değerleri ve sırları simgeleyerek anlamlı kılmak yerine, ürünün üretimiyle ilgili bilginin üstünü sahte imgelerle örterek, onu anlamsızlaştırır. “Reklâmcılık ve pazarlama kullandıkları imgelerde üretimin izlerini

silerek piyasadaki mübadele sürecinde otomatik olarak ortaya çıkan fetişizmi güçlendirirler” (Harvey, 1997). Böylelikle doyumsuzluğa (daha fazla kar = daha fazla tüketim) yönelen iştah açıcı halesi ile modern ürün metalaşır.

Modern üretim biçimlerinin, nesnenin ontik bütünlüğünü oluşturan ilişkileri parçalamasıyla onu nesnelleştirdiği söylenebilir. Tüm olumsuzlayıcı taraflarına rağmen nesnelleştirme, soyutlamayı da beraberinde getirir. Dolayısıyla nesnenin kendisi, onu anlam bütünlüğü içerisinde tek başına yorumlayabilmemizi olanaksız kılan yüksek değerlerle, dinsel bağlamla olan ilişkiden (normatif bilgi alanından), bu soyutlama neticesinde arınmış olur. Böylelikle modernite sürecinin, nesnenin yarı-özerk karakterini, yani onun geleneksel anlamdaki bütünsel ilişkilerden bağımsız ama tüketim ilişkilerine ve piyasa değerlerine bağımlı karakterini, meydana getirdiği ileri sürülebilir. Lefebvre’e göre nesneyi oluşturan işlevsellik, rasyonelleştirilerek, endüstriyel biçimde üretilmiş ve reklam ve pazarlamayla tüketiciye kabul ettirilmiştir. Yani işlev gibi nesneyi oluşturan tüm öğeler, tek başlarına ele alınıp, üretilebilir niteliklerdir ki, böyle bir duruma modern öncesi dünyada rastlamak mümkün değildir. Bu şekliyle modern nesne kendisine içkin ilişkilerini “üretildiği biçimiyle” ilan eder ve “ne olduğunu, rolünü ve yerini açıkça ortaya koyar” (Lefebvre, 1972). Tabi bunu pazarlamanın gerektirdiği şekilde, abartarak ve kendi anlamını yeniden üreterek yaptığını da Lefebvre belirtmeyi unutmaz. Bir anlamda modernite, Marx’ın metaforuyla anlatılmak istenirse, bir “peçeyi yırtarken”, başka bir “peçeyi” de nesnenin üzerine örter gibi gözükmektedir.

Bahsi geçen arınma ve özerkleşmenin nedenlerine, Marx’ın modernleşmenin mitolojiyi ortadan kaldırdığına yönelik ifadelerinde de rastlayabiliriz. Kültürün, doğanın bilinmeyenini kontrol etmek amacıyla yaratıldığına önceden değinilmişti. Marx’a göre de bir kültürel üretim olan mitoloji, doğanın bilinmeyen güçlerini hayalgücüyle denetim altında tutmaktadır. Modernleşmeyle beraber doğa üzerindeki hakimiyet arttıkça ve dolayısıyla doğanın sırları rasyonel bir mantık ile açıklanıp, doğa ile ilahi olan arasındaki bütünlük yok olunca, mitolojinin de işlevi kaçınılmaz olarak geçersiz kalmaktadır. Böylelikle insan, doğa, üretim biçimleri, nesne ve toplumsal ilişkilerin tümü, ilahi halelerinden arınarak, çıplak halleriyle ortaya çıkarlar. Harvey bu duruma şu şekilde açıklık getirir:

“İşbölümünün ve maddeci bilimlerin yükselişinin olanaklı kıldığı teknolojik devrimler, üretim süreçlerinin demistifikasyonuna (üretim süreçlerine modern-öncesi dönemde anlamlı biçimde “sırlar”

ya da “sanatlar” denirdi) ve toplumun kıtlıktan ve doğanın dayattığı zorunluluğun daha bunaltıcı nitelikteki yönlerinden kurtulması olanağının belirmesine yol açmıştır” (Harvey, 1997).

Harvey, Marx’ın asıl amacının ise, insanı piyasa fetişizmden halesinden arındırarak, “toplumsal ve tarihsel dünyayı demistifiye etmek” olduğunu belirtir.

Sonuç olarak, eğer tüketim fetişizminin perdesi aralanarak bakılacak olursa, nesnelerin, kavramların, bireylerin, v.s kendi arındırılmış yapıları içerisinde bir tür özerkliğe kavuştukları söylenebilir. Bu bir bakıma, özerkliğe kavuşmuş yapıların her birinin anlamının da kurgulanarak üretilebileceğinin belirtisidir. Bu kurgu, Lefebvre’in belirttiği gibi nesnenin anlamının yeniden üretilerek fetişleştirilmesi şeklinde olabileceği gibi insanın kendini gerçekleştirmesine de olanak verebilir. “Her şeyin ötesinde, üretici güçlerde, teknoloji ve bilimde devrimler, insanın gelişmesi ve kendini gerçekleştirmesi açısından yepyeni ufuklar açar” (Harvey, 1997).

4.1.2. Çoğaltılabilir Sanat ve Gerçekliğin Yeniden Üretimi

Modernleşme ile beraber, insan ve çevresinin en önemli belirleyicileri olan tüm üretim biçimlerinde, bilgi dünyalarında ve toplumsal ilişkilerde meydana gelen büyük değişim, sanatın ontolojik yapısında da kaçınılmaz olarak gerçekleşmiştir. Modern öncesi döneme ait sanat üretiminin gerçekliği temsil etme niteliğinin yerini, modern dönem sanatının gerçekliği yeniden üretmesine bıraktığı iddia edilebilir.

Fotoğraf ve sonrasında filmin ortaya çıkışı ve bunların yeni sanatsal ifadeler haline gelmeleri, Walter Benjamin için sanatın geleneksel olarak özsel niteliğinin yok olduğunun ve modern çağın kendi yapısınca şekillenen yeni sanatsal biçimlerin oluştuğunun göstergesidir. Bir anlamda fotoğraf ve sinema sanatı, sanatın yeni özsel niteliklerinin oluşması bakımından bir paradigma değişimini işaret etmektedir. Modern çağı belirleyen en önemli etkenlerden üretim biçimlerindeki değişimin, makineleşme ve kitlesel üretimin veya W. Benjamin’in ifadesi ile “mekanik çoğaltmanın”, kendi çağının özelliklerine uygun sanatın yeni ontolojik yapısını biçimlendirdiği söylenebilir. Fotoğraf ve filmin çoğaltılabilir doğası, onların özsel niteliklerini oluşturmaktadır (Benjamin, 1969).

Walter Benjamin’e göre mekanik çoğaltma olanakları sayesinde üretilen bir sanat yapıtının özgünlüğünden bahsedilemez. Bunun sebebi; geleneksel sanat yapıtını özgünlüğünü oluşturan zaman ve mekâna olan bağımlılığın bir tıpkıbasım için geçerli olmamasından kaynaklanır (Benjamin, 1969). Zaman ve mekânın

oluşturduğu nedenselliklerin meydana getirdiği ontik bütünlükten muaf, ayrı bir yapı içerisinde varolur bir tıpkıbasım. Bu nedensellikler ve değerlerce belirlenen “özgünlüğün bütünsel tabakası, tekniğin ve tabii ki sadece tekniğin değil, çoğaltılabilirliğin de alanı dışındadır” (Benjamin, 1969).

Kaçınılmaz olarak bu paradigmatic değişim, nesnenin kendi özünde barındırdığı kendinden yüksek toplumsal ve dini değerler bütünlüğünden, diğer bir deyişle “halesinden” yoksun olarak üretilmesine neden olmuştur. Nesnenin halesinden (Benjamin’in ifadesiyle aura) arındırılması, Benjamin için “çoğaltma tekniğinin, çoğaltılan nesneyi geleneğin alanından ayırması” ve “izleyen veya dinleyenin kendi özel durumları içerisinde onlara ulaşmasına izin verilerek, çoğaltılan nesnenin yeniden harekete geçirilmesi” ile iki aşamada gerçekleşir (Benjamin, 1969). Benjamin’in bu ifadesi, ilk aşamanın nesnenin geleneksel bağlamından kopmasını, ikinci aşamanın ise, onun yeni bir bağlam kazanmasını işaret etmesi bakımından önemlidir. Bu yeni bağlam, normatif bir kalıptan ziyade, izleyenin öznel anlamlandırması neticesinde kurulmaktadır. Bir bakıma, sanat yapıtının çoğaltılabilir oluşu, kendi özerk niteliğinin ve dolayısıyla kişinin öznel algılayışının başlıca sebebidir. Bu özerkleşme meselesi Walter Benjamin için de modern sanatın en önemli unsurunu oluşturmaktadır. Geleneksel sanatın bağlamsal bütünlüğünün gelenekten, dolayısıyla ritüelden kaynaklandığı ve bu şekilde toplumsal bir rolü olduğunu belirterek, “mekanik çoğaltmanın sanat yapıtını, onun ritüele olan parazitvari bağımlılığından özgürleştirdiğini” vurgular (Benjamin, 1969). Ona göre modern sanat yapıtı, bu özerkliğin ve “çoğaltılabilir olarak üretileceğinin” bilinciyle üretilir. Böylelikle kendisinin özsel niteliklerinin değişmesi sonucunda modern sanatın üretimi de ontolojik olarak başka bir boyut kazanmıştır. Aynı zamanda toplumsal bir ritüelden ziyade, çoğul üretimi neticesinde kitlesel boyutta sergileniyor oluşu, modern sanat yapıtını geleneksel bağlamdan koparan diğer bir unsurdur (Benjamin, 1969).

Geleneksel bağlamından yoksun bir şekilde üretilen modern sanat yapıtının yeni bir haleye kavuştuğu yine de söylenebilir. Fotoğrafın ve filmin gerçekliği manipüle ederek yeniden üretmesi onun yeni halesini oluşturduğu iddia edilebilir mi? Walter Benjamin özellikle fotoğraf makinesinin veya film kamerasının, gerçekliğin çıplak gözle görülemeyen taraflarını lens aracılığıyla gözlemciye ulaştırabildiğini vurgular. Gerçek görüntünün büyütülerek yeniden üretilmesinin ya da filmdeki yavaşlatılmış

ve hızlandırılmış kurgunun, gözlemci için gerçekliğin verebileceğinden daha farklı hissiyatlara yol açtığını belirtir. Aynı zamanda filmin sekanslardan oluşan bir bütünsel kurgu olarak farklı bir dünya yaratması, modern ürünün yeni ontolojik tanımını yapmasının yanında onun yeni anlam bütünlüğünün ifadesi olarak da algılanabilmesi mümkün müdür?²

4.2. Modern Dönem ve Mimarlık

Tarihsel süreç içerisinde modernleşme, önceki dönemlerin toplumsal ve kültürel yapısının, ekonomik ilişkilerinin, üretim süreçlerinin ve bilgi dünyasının yıkımıyla önemli bir paradigma değişimini işaret etmektedir. Tüm bu yapıların dönüşümüyle onlara bağlı olan mimarlığın; onun bilgisinin ve üretiminin de dönüşmemesi imkânsızdır. Mimarlık alanında yaşanan dönüşümün ipuçları Rönesans’a kadar uzanır. 15. yüzyılla birlikte Alberti’nin mimarı, bir tasarımcı, sanatçı ve entelektüel olarak tanımlamasıyla, mimarlığın yeni bir kavrayışa kavuştuğu ve modern anlamda bir meslek olarak varlığını oluşturduğu söylenebilir (Wilkinson, 1977).

Tasarım olgusunun, sorunlara özgün ve bireysel çözümler getirebilmesiyle ortaya çıkışı, modern öncesi dönemin, her tür soruna çözüm getiren normatif kalıpların, yani meslek loncalarının üretim sırlarının usta-çırak ilişkileriyle aktarılmasına dayanan meslek pratiğinin yıkıldığını göstermesi açısından önemlidir. Bir anlamda tasarım, sorunu nesnel bir bakışla soyutlayan, ona uygun özgün bir çözümü araştıran ve belirleyen bir eylem olmasıyla, soruna getirilen çözümü normatif kalıpların boyunduruğundan kurtarıp, özerkleştirmektedir. Böylelikle, özgün çözümün yaratıcısı olarak tasarımcının kendisi de, bireyselliğini ilan edip, özerkleşmektedir.

Alberti, tasarımı ve inşa etmeyi, birbiriyle ilişkili fakat birbirinden tamamen ayrı alanlar olarak tariflemiştir. Tasarımın soyutlamaya dayanan doğası neticesinde inşa etme eyleminden ayrışması, antik anlamıyla “çalışma” kavramının belirlediği, yapma ve düşünme arasındaki ontik bütünlüğün de artık geçerli olmadığı anlamına gelmektedir. Alberti, mimarı entelektüel olarak tanımlayarak, onu düşünmenin ve teorinin alanına çekmiştir ve dolayısıyla yapma edimi sadece zanaatkârın alanına kalır. Artık mimari tasarım, yapma ediminin kendisini de soyutlayarak, onun ilkelerini ortaya koyar. Rönesans ile düşünen, tasarlayan tasarımcı ile yapan, inşa

² Yeni ontoloji meselesine çok katmanlı yapılar bağlamında, beşinci bölümde değinilecektir.

eden zanaatkâr arasındaki çatlak, yani soyut alana ait olan ile somut olan arasındaki ayrım, geri dönülmez bir biçimde kesinlik kazanmıştır.

Fransız bir mimar ve düşünür olan Philibert Delorme, Alberti'den bir yüzyıl sonra, “işveren, mimar ve işçilerin alanlarını tanımlayarak, onların çalışma ilişkilerinin ana noktalarının düzenlemiştir” (Wilkinson, 1977). Böylelikle mimarlığın bir meslek olarak marangozluk ve taş ustalığı gibi zanaatlardan ayıran sorumlulukları ve mimarın işveren ile işçi arasındaki sosyal statüsü belirlenmiş olur. Aslında bu, tarihsel sürecin kaçınılmaz bir sonucudur. Soylu sınıfından farklı bir şekilde, elindeki ticari güç ve kapital ile burjuva sınıfının ortaya çıkması, normatif dünyanın belirlediği kalıplaşmış toplumsal ilişkilerin çözülmeye başlamasına sebep olmuştur. Yeni toplumsal ilişkilerin kurulmasının gerekliliği neticesinde, mimar kendi yerini, ortaya çıkan bu yeni sınıfa yakın bir konumda belirlemeye çalışmış ve zanaatkâr elbisesini bir kenara bırakmıştır. Bu bağlamda, Philibert Delorme mimarın yerini, pozisyonu belirlemek adına, “sosyal bir ayrım yapmaktadır” (Wilkinson, 1977). Böylelikle modern anlamda mimarlık mesleği, uzmanlık alanı belirlenmiş bir şekilde ortaya çıkar. Artık özerk bir alan olan tasarımda uzmanlaşmanın rol aldığı, bina yapım süreçlerinin soyut ilkeler olarak saptandığı ve işverenin bireysel isteklerinin de temel öge olarak ele alındığı yeni bir alan tariflenir.

Böylece 15.yüzyıl ile birlikte, özerk bir alan olarak ortaya çıkan tasarım ve yeni bir kimlik ile tariflenen mimarlık, daha sonraki yüzyıllarda, modern dönemin yeni belirleyici ilkeleri ile şekillenmeye başlar. Her bir normatif değer “akılcı” bir yaklaşım ile irdelenip yanlışlanması, mimarlık alanında da gerçekleşmiştir ve “tasarımın akılcı, hatta bilimsel olarak gerekçelendirilmesi ya da rasyonalizasyonu çabaları giderek” artmıştır. (Tanyeli, 1997). Tanyeli, özellikle M.A. Laugier üzerinde durarak, onun “mimarlık dünyasının yetiştirdiği ilk gerçek rasyonalist olarak seçkinleştiğini” ve modernist paradigmanın “akıl mutlak biçimlendirici iradesi” ne dayanan ilkelerinin onun tarafından belirlendiğini söyler.

Makineleşmeyle birlikte üretim biçimlerinde yaşanan büyük dönüşüm sonucunda, teknolojinin, akılcılığın yanında, mimarlığın en önemli belirleyicilerinden biri haline geldiği söylenebilir. Teknolojinin, nesnenin kendisinden ziyade, “onun üretim sürecini hesaba katması” neticesinde, “süreç nesneye egemen olmuş” ve bu şekilde teknoloji, “techne” kavramının belirlediği yapmanın logosu anlayışının yerini almıştır (Hartoonian, 1994). Böylelikle mimarının tektonik bütünlüğü, Hartoonian'ın

belirttiğine göre, yeni oluşan bina üretim teknikleriyle ortadan kalkmıştır. “Mimarının elemanlarının (duvar, kolon, kiriş, v.b) soyutlanarak, her birinin empirik ilişkiler içerisinde yerleştirilmesi”, arketip ile yapım arasındaki ontolojik ilişkinin de sona ermesi anlamına gelmektedir (Hartoonian, 1994). Arketiplerin soyutlanması neticesinde tektonik bütünlüğün ortadan kalkması ile mimarının doğayı ve ilahi olanı temsil eden mimetik niteliğinin de artık geçerli olmadığı söylenebilir. Örnek olarak, Semper’in Karayip Kulübesinin tektoniğini oluşturan elemanlarda (arketipler) bulunan, Hartoonian’ın tanımıyla, “metaforik öz”, bu elemanların rasyonel tasarım ve teknolojik süreçler ile soyutlanmasıyla onlardan ayrışacaktır. Fakat bu durum, aynı zamanda mimarının ve elemanlarının halelerinden arınıp, özerkleştiğinin de kanıtını oluşturmaktadır. Bir bakıma özerkleşmenin bedeli, geleneksel anlamın yok olmasıdır. Geleneksel ürünlerdeki her bir ayrıntıya kazınmış kendi tarihsel sürecine ait toplumsal ve dini referanslara karşıt olarak, modern üründe “ayrıntı, sadece kendini söyler” (Tanyeli, 1997).

Tasarımın rasyonalizasyonu ve teknolojinin yapım sürecine egemen olmasıyla mimarının tektonik bütünlüğünün ortadan kalkması, geleneksel anlam kavramının çözülmesine yol açmıştır. Peki, modern ürünün anlamını ne oluşturur? Geleneksel bütünlüğün çözülmesi ile özerkleşen öğelerin her biri, rasyonel mantığa dayanan bir empirizm ile bir araya getirildiklerine göre, bu bütünün kurulmasının (bir anlamda montaj) arka planını oluşturan özgün tasarım anlamlı olmalıdır. Geleneksel ürünün anlamını döneminin tarihsel koşulları normatif bir tarif içerisinde oluştururken, “modern üründe anlam düşünsel arka plandaki iddiaların ötesine geçmez” (Tanyeli, 1997).

4.2.1. Yeni Üslup Arayışları: Bütünsellik Kaygısı

Bilimsel ve endüstriyel devrimlerin tüm geleneksel yapıları altüst etmesiyle gündelik hayatta meydana gelen kargaşanın ve geleneksel anlam yapısının çözülüşünün getirdiği büyük boşluk duygusunun, kendi çağına ait bir üslubun yaratılması kaygısına sebep olduğu iddia edilebilir. Bu durumu Bülent Tanju şu şekilde açıklar:

“Bütün toplumsal/kültürel üretim biçimlerinin ve anlamlandırma yapılarının göreceli durağanlığının çözülmesi anlamına gelen modernlik, tüm bilgi alanlarında tek merkezli uzlaşma ve homojen üretim olasılıklarını yok eder. Geleneksel dünyanın kontrol altındaki donuk farklılıkları, bir anlamda serbest akışkanlıklar olarak dolaşıma geçmişlerdir. Bu dolaşım, tüm pratiklerde olduğu gibi, mimarlık pratiğinde de değer ve bununla bağlantılı bir karar(sızlık) sorunsalına yol açar. Söz konusu

karar(sızlık) sorunsalının çözülmesi ve yeniden homojen, tutarlı, bütünsel bir mimarlık pratiğinin temellendirilmesi arayışı, “klasik” estetiğin öncelikli, ancak çözümsüz temalarından biridir” (Tanju, 2003).

Laugier’in doğal temellere ve mantığa dayandırdığı temel mimari ilkelerin, bu bağlamda genel bir mimari üslup yaratmak için oluşturduğu söylenebilir. Charles Batteux ve özellikle Quatremere de Quincy, benzer şekilde doğanın özünü, insan aklı ile ve “mimesis’e” dayanarak ortaya çıkarmayı amaçlayan sanatsal üslupların teorisini oluşturmaya çalışmışlardır. Sanki mimarlığın “metaforik özü” ortadan kalktıkça, yerine yeni bütünsel ilişkiler kurulmak istenmiş gibi görünmektedir. Konuyu daha açmak gerekirse, öncelikle şu belirtilmelidir: “Her mimetik eylem, nesnesinde onun praksisini de barındırır” (Hvattum, 2004). Yani geleneksel anlamıyla, nesnenin toplumsal ve dini değerler ile ilişkisine dayanan üretiminin izlerini nesnenin kendisi taşımaktadır. Quatremere’in, böylesi bir praksisin teorisini yaratmaya çalıştığı ve böylelikle onun teorisinin “evrensel neoklasizm ile sanatın tarihsel ve bireysel özgünlüğüne yapılan vurgu arasında bir köprü görevi gördüğü” yorumu yapılabilir (Hvattum, 2004). Fakat modern öncesi döneminin yöresel sınırlar içerisinde hüküm sürmüş olan bütünlüğünün yerine geçebilecek böylesi bir evrensel anlam bütünlüğünden modern üründe bahsetmek ne kadar mümkündür? Praksisin belirlediği tüm geleneksel anlamlar, endüstriyel süreçlerinin ürettiği üründe varolamazlar. Önceden de belirtildiği gibi, modern ürün “sadece kendini söyler” ve bu bağlamda “her ölçekte düz anlamlıdır” (Tanyeli, 1997). Doğal özü ortaya çıkardığı savlanan her tür bezeme veya antik Yunan düzenine referans veren bir canlandırmacı mimari akım, modern dönemin koşulları içerisinde “anamlı” olabilmesi için yetersiz gözükmektedir.

20. yüzyılın başlarında, neoklasik üslupların çağın üretim biçimlerine, ekonomik ve toplumsal koşullarına cevap veremediğini düşünen “karşı-tarihselci modernistler” (Tanyeli, 1997) yeni bir üslubun yaratılması gerektiğini savunmuşlardır. “Modernist öncüler gerçekte, dönemin duygusal içeriğine ifade vermenin yeni yollarını ve yeni bir anlamı aramışlardır” (Norberg-Schulz, 1988).

4.2.1.1. Adolf Loos: “Süsleme Bir Suçtur”

Modernleşmenin kendi doğasınca belirlenen koşulları gündelik hayatta giderek baskın bir şekilde hissedilmesiyle beraber, bu koşullara uygun üslubun oluştuğunu belirten iddialar da ortaya çıkmaya başlamıştır. 1908 yılında Adolf Loos, “işte,

burada çağımızın ihtişamı yatmaktadır ki o, yeni bir süsleme üretememesidir. Süsleme için fazlasıyla büyüdük; süslemeden özgürleşme yolunda savaştık” diyecektir (Loos, 1908). Loos, süslemeden arınmayı insanın kültürel evriminin bir gerekliliği olarak görür ve bu bağlamda süslemenin yeniden canlandırılması ise insanlığın evrimi adına bir tehdit oluşturmaktadır. Ne de olsa, insanlığın gelişiminin son göstergesi olan endüstriyel üretim ile süslemenin üretilmesi arasında çelişki mevcuttur. Bu bakımdan süsleme geçmişe aittir. Ona göre süsleme ekonomik değildir çünkü daha fazla malzeme kullanılması sonucunda ürünün üretim masraflarını dolayısıyla fiyatını arttırmaktadır. Aynı zamanda süsleme gereksiz işgücüne yol açmaktadır ve bu sebeple sağlıksızdır (Loos, 1908). Ürünün belirli bir işleve sahip olmasına rağmen, yapılan süsleme sonucunda ekonomik olmaması, malzeme ve işgücünün harcanması, endüstriyel verimlilikle çatıştığını göstermektedir. Bu sebeplerle meşhur “süsleme bir suçtur” ifadesini kullanmıştır.

Her ne kadar Loos’un beyanları zaman zaman, sömürgeci bir tavrın sert ve dışlayıcı tonuna kavuşsa da, süslemenin veya canlandırmacılığın modern çağ için yeterli çözümler olamayacağını göstermesi açısından önemlidir. Süslemenin anlamının modern öncesi dönem için geçerli olduğunu kavramıştır: “Süslemenin bizim kültürümüzle organik bir bağı artık kalmamıştır, bunun yanı sıra o, bizim kültürümüzün artık bir ifadesi değildir” (Loos, 1908). Loos, çağının kendine ait bir üslubunun hâlihazırda var olduğunu belirtmiştir. Endüstriyel üretim koşullarına uygun şekilde üretilmiş, süslemeden tamamen arındırılmış ve işlevsel olan ürünler, ona göre bu çağın ifadesini oluşturmaktadır. Buradan hareketle, Loos’un endüstriyel üretim süreçlerinin, ekonomiyi, verimliliği ve işlevselliği amaçlayan epistemolojisi ile çağının üslubu arasında bağlantı kurduğu söylenebilir.

4.2.1.2. Le Corbusier: Yeni Bir Mimarlığa Doğru

Le Corbusier, dönemin koşullarına uyacak bir mimari ifadenin oluşturulmasına yönelik belki de en bütünlüklü ve nitelikli teoriyi, “Bir Mimarlığa Doğru” adlı yapıtında ortaya koyduğu söylenebilir. Onun teorisi, mimari nesnenin yapımının ve tasarlanmasının yeni ontolojisine ilişkin temel ilkeleri belirlemesi açısından önemlidir. Tabi ki böylesi bir ontolojik değişimi tamamıyla Le Corbusier’in belirlediğini söylemek yanlış bir anlamaya yol açacaktır. Kendisinin de belirttiği gibi, bu durum hâlihazırda mühendislik ürünlerinde görülmektedir. Modern sanayi

kendi gereçlerini zaten yaratmıştır. Fakat bu durumu mimari tasarım anlayışına en derin ve incelikli şekliyle, Le Corbusier'in adapte ettiği söylenebilir.

Corbusier yeni toplumsal ve ekonomik ilişkilerin endüstriyel üretim süreçlerince belirlendiğini ve yeni toplumsal yapıya hizmet edecek bir üslubun gerekliliğini ondan önceki tarihselci mimarlar ve teorisyenler gibi fark etmiştir. Onun tarihselcilerden ayrıldığı nokta, endüstriyel süreçleri ve ortaya konan endüstriyel ürünleri derinlikli bir şekilde analiz ederek, doğrudan bu süreçlere referans veren mimari ilkeleri belirlemeye çalışmasıdır. Oluşan yeni toplumsal yapıya bu ilkelere cevap verebileceğini ve böylelikle muhtemel bir toplumsal krizin önüne geçilebileceğini ummuştur. Yeni canlandırmacı çözümlerin ve süslemelerin modern üretim koşullarıyla bir ilişkisi olmaması neticesinde onların yeterli bir mimari çözüm getiremediğinin farkındadır ve bu sebeple onları gereksiz olarak nitelendirmiştir. “Dekor gerekli bir atıktır ve köylünün payına düşer, orantı gerekli bir atıktır ve kültürlü insanın payına düşer” (Le Corbusier, 1923) ifadesi, Loos'un sert tonunu andırırçasına, eski olanın geçersizliğini belirtmesi ve yeni çözümün ipucunu vermesi açısından önemlidir. Ona göre, eski mimari biçimlerin, eski kent anlayışının ve üretim biçimlerinin hala geçerli olmasıyla, düzensiz, sıkışık, ışıksız, dolayısıyla sağlıksız ortamların yaratılması devam etmektedir. Eğer çağ kendi üretim biçimlerini yarattıysa, eski ve geçersiz olanı kullanmaya devam etmenin bir anlamı yoktur. Onlar “ölmüş bir anlayışın artık dayanılmaz olan tanıklarıdır” (Le Corbusier, 1923).

Le Corbusier'e göre “modern yaşantımız (...) eylemlerimizin tümü için kendi nesnelerini yaratmıştır” ve bunlar keşfedilmeyi beklemektedir (Le Corbusier, 1923). L'Esprit Nouveau'nun bildirisinde şunları belirtmiştir:

“Modern sanayi ürünlerinin sonucu olarak orta çıkan estetiği bugün kimse yadsıyamaz Yapılar ve makine tasarımları, oran, hacimsel oyunlar ve malzeme açılarından giderek daha sağlam bir şekilde yerine oturmaktadır. Bunların arasından büyük bir bölümü gerçek sanat yapıtlarıdır çünkü bunlar sayıyı, yani düzeni içerirler” (Le Corbusier, 1920).

Böylelikle kendisinin, çağın getirdiği estetik değeri makine olarak nitelediği görülür. Corbusier'e cazip gelenin, makinenin kendisinde, onun ontolojik doğasını yani, bir amacı oluşturan işlevin, en net ve mükemmel şekilde yerine getirilişinin cisimleşmiş ifadesini görmesi olduğunu söyleyebiliriz. Makinenin belirli standartlara göre üretilmesi ve bu standartların rasyonel ilkelere belirlenmesi yani bilimsel verilere, matematiğe dayanması, ürünün ekonomik oluşunu, onun işlevinin

gerçekleştirmesindeki verimliliğini meydana getiren unsurlardır. “Bu bakış açısına göre makine, kusursuz yararlılığıyla, parçalarının ekonomikliğiyle, yalınlığı ve güzelliğiyle sanatsal yaratım için ideal bir model haline gelir” (Hartoonian, 1994). Büyük depolar veya köprüler gibi mühendislik ürünlerinde, uçak, gemi ve otomobil gibi makinelerin çalışma biçiminde ve işlevlerini yerine getirişinde (uçmak için bir makine gibi) ve seri üretim süreçlerinde bulunan ve onların özünü oluşturan akılcılık, matematik, düzen ve standardın uyumlu bütünlüğü, Corbusier için evrensel bir estetiğin temel ilkelerini belirtmektedir. Sonuç olarak, Le Corbusier’in “Bir Mimarlığa Doğru” adlı kitabını ile makinenin varlık ilkelerinin dönemi belirlemesine vurgu yaparak, o ilkelere mimarlığın ontolojisine ait bir teori oluşturmaya çalıştığı söylenebilir.

Kuşkusuz Corbusier için bu ilkelerden en temel olanı, matematiksel kurallarca oluşturulan asal geometridir. İnsanın içgüdüsel olarak geometrik düzene yatkın olduğunu, verdiği ilkel tapınak örneğinde belirtir. Bir bakıma, insan varlığıyla geometri arasında ontolojik bağ kurmaya çalışarak tezini temellendirmeye çalıştığını söylemek mümkündür. İkel insanın, tapınağı inşa edişini şu şekilde açıklar:

“Kulübenin çevresindeki çitin biçimini, kulübenin biçimini kararlaştırırken, sunağın ve donatıların konumlarını saptarken, dik açıları, eksenleri, kareyi ve daireyi sezgisel olarak seçiyordu. Çünkü ona bir şey yarattığı izlenimini veren nesneyi başka türlü yaratamazdı. Çünkü eksenler, daireler, dik açılar geometrik gerçeklerdir, gözümüzün ölçüp tanıyabileceği sonuçlar verirler; bunların dışında her sonuç rastlantısal, mantıksız ve keyfi olacaktır. Geometri insanın anlatım dilidir” (Le Corbusier, 1923).

Corbusier, bu temel anlatım dilinin insanla olan kökensel ilişkisi, doğa yasalarını en rasyonel şekliyle ifade etmesi ve yarattığı düzenle, evren ile oluşan uyum duygusunu harekete geçirdiğini belirtir. Bu uyum mimari üründe de kendini göstermelidir. Ne de olsa, mimarlığın varoluşsal amacı bu uyumun gerçekleştirilmesidir: “Mimarlık her şeyden önce bir sanattır, heyecan verici ilişkileriyle Platon görkemine, matematiksel düzene, kurguya, uyumun algılanmasına ulaşandır. İşte mimarlığın amacı budur” (Le Corbusier, 1923). Böylelikle Corbusier’in amacının temel varlık ilkelerini belirleyip, onların uyumlu ilişkileriyle oluşan bir kompozisyon ile mimaride bütünsel bir kurgu yaratmaktır. Dolayısıyla süslemelerle dolu anlamsızlıklardan sonra, çağa uygun anlamlı bir tutarlılık bu şekilde elde edilebilecektir.

Le Corbusier’in mimaride aradığı uyumlu bütünsellik fikri, kuşkusuz modern öncesi dönemin normatif bütünlüğünden radikal biçimde ayrılmaktadır. Kendisinin de açık

bir şekilde belirttiği üzere, mimarinin yaratılması, amaca net bir biçimde yönelen akılcılığın yürütücülüğünde ve geometrik ilkelerin belirlediği bir düzenin sonucunda elde edilen bir “kurguya” dayanır. Kurgunun özerk bir alan tarif ettiği burada tekrar vurgulanmalıdır. Rasyonel ve matematiksel bir bakışın, insan ile sorun arasında mesafe koyması ve bu şekilde sorunu nesnelleştirmesiyle, normatif dünyanın uyarlanabilir kalıplarından ayrılan bir tasarlama anlayışını işaret ettiği önceden de belirtilmişti. Aynı noktaya Le Corbusier de vurgu yapar: “Bir matematik sorunu çözerken kişi soruna tümüyle soyut bir bakış açısıyla yaklaşır. Böylesine katıksız bir bakış açısına sahip birinin beğenisi de doğru yolda ilerler” (Le Corbusier, 1923). Böylece onun teorisinde “kütle, yüzey ve plan”, amacına doğrudan yönelecek şekilde (bir makinede olduğu gibi) ve geometrik ilkelerce ortaya konmuş “düzenleyici” çizgilerin kılavuzluğunda şekillen bir oranlar ve eksenler düzeniyle ele alınır. Kütle, yüzey ve plan sanki özerkleşmiş ama birbiriyle bütünsel bir ilişkiyi de tanımlayan ayrı katmanlar olarak ele alınır. Denebilir ki, amacın analitik olarak ortaya konmasıyla belirlenen işlev ve geometri bu bağımsız katmanları bir bütüne ulaştırandır. İşleve yönelecek şekilde, plan temel ilkeleri saptar ve kütle ve yüzeyi oluşturur. Böylelikle, “mimarlık, ışık altında bir araya getirilen kütlelerin ustalıklı, doğru ve görkemli bir oyunudur” (Le Corbusier, 1923) söylemi doğrulanırcasına, mimarlık şiirsel bir boyuta ulaşır. Le Corbusier, dönemin ruhunu yakalayan şiirsel “anlaman”, bu bütünlüğün mimari ifadesiyle insanlara ulaşacağını düşündüğünü söylemek yanlış bir iddia olmayacaktır.

Le Corbusier’in uğruna savaştığı en önemli davalardan birinin dönemin konut sorununa çözüm getirmek olduğu bilinir. Modern dönemi belirleyen temel süreçleri analiz edip sorunu ortaya koymuştur:

“Sanayi, yazgısı doğrultusunda akıp giden bir sel gibi, bize yeni bir anlayışla canlanan, yeni çağa uyarlanmış, yeni gereçler sağlar. Ekonomi yasaları eylemlerimizi ve düşüncelerimizi buyurgan bir biçimde yönetir. Konut sorunu çağın sorunudur: Günümüzde toplumların dengesi bu sorunun çözümüne bağlıdır. Yenilenme çağında, mimarlığın üzerine düşen ilk görev, değer yargılarının ve konutu oluşturan öğelerin değiştirilmesini gerçekleştirmektir” (Le Corbusier, 1923).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, endüstrinin kitlesel üretim gücü ve hızı ve bunun sonucunda oluşan yapı teknolojisindeki ve süreçlerindeki devrimler, Corbusier’i bu sorunun çözümü olarak, konutun seri olarak üretilmesi fikrine götürür. Herhangi bir makinenin amacını net bir şekilde ifade etmesi gibi, mesela bir uçağın uçmak için bir

makine olması gibi, “konut içinde yaşamak için bir makinedir” (Le Corbusier, 1923). Bu anlamda konut da bir makine gibi seri olarak üretilmelidir.

Konutun kitlesel üretimi, kaçınılmaz olarak onun tasarlanma anlayışını da kökten değiştirir. Tam bu noktada, Walter Benjamin’in sanatın mekanik olarak çoğaltılması durumuna yaptığı vurgu ile bir paralellik görülebilir. Tıpkı Benjamin’in de belirtmiş olduğu şekilde, sanat nesnesinin mekanik çoğaltma ile geleneksel anlamda ontolojik bütünlüğünü oluşturan “aurasını” kaybetmesi gibi, konut da seri üretim süreçleri sonucunda eski “ev” olamayacaktır. Ve artık sanat yapıtının mekanik çoğaltmanın gerçeklerine göre, yani çoğaltılabilecek şekilde tasarlanıyor olması gibi, konutun tasarım anlayışı da, onun seri üretilen bir nesne olması gerçeğine uyacak şekilde değişime uğrayacaktır. Böylelikle bir yandan, mimari nesnenin yapımı (konstrüksiyon) ile olan, bir yandan da onun yapımının ilkelerini belirleyen tasarımı ile olan ontolojik bağ çözülmektedir. Bu çözülme kuşkusuz, insan ile evi arasındaki ontolojik ilişkiye de yansıyacaktır. Zaten Le Corbusier insana ait bu anlayışın değişimini de şart koşmuştur: “Eğer yüreğimizden ve aklımızdan konutun donmuş kavramlarını çekip çıkarırsak, soruna eleştirel ve tarafsız bir gözle yaklaşırsak, sonunda gereç-konuta, (...) seri üretilen konuta ulaşırız (Le Corbusier, 1923). “Konutun donmuş kavramlarının çekip çıkarılması”, konutun kendi ontolojik bağlamından, analitik bir bakışla soyutlanarak, o bağlamdan koparılması anlamına gelmektedir. Burada vurgulanması gerekli bir diğer nokta, kullanıcı olarak insanın da bu sürece katılmış olmasıdır. Başka bir deyişle, Corbusier’in bu ifadesi, insanın da varlık ilkelerinin modern çağın rasyonalitesiyle şekillendiğini göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Le Corbusier, “Domino Evi” diye bilinen prototip projesinde, seri üretilen konutun tasarımına ve yapımına ilişkin tüm temel ilkeleri belirler. Konutun sadece kendisi değil, konutu oluşturan tüm mimari öğeler de seri üretilen olacaktır. Öncelikle standart bir taşıyıcı sistem (kolon, kiriş ve döşemelerden oluşan iskelet) önerilir. Bu taşıyıcı sistem, betonarme olarak yerinde inşa edilecektir. Taşıyıcı sistem belli bir standarda sahip olması dolayısıyla, diğer tüm elemanlar (pencere, kapı, dolap, v.s) o standarda uygun modüller şeklinde üretilip, sisteme monte edilecektir. Mimariyi oluşturan her bir öğe belirli standartlara sahip olsa da, bu standartların işleve göre belirlenen sayısız varyasyonu ile elde edilen değişik tasarım imkânları, bir anlamda esnek bir mimari anlayışı da beraberinde getirecektir. Bu şekilde bir makine gibi ele alınıp

tasarlanan konutun üretimi de bir makinenin üretiminden farklı olmayacaktır. Sonuç olarak dönemin şartlarınca belirlenen böylesi bir mimari üretim, Corbusier için mimaride uyumun ve birliğin sağlanmasını sağlayacaktır: “Çok önemli bir mimari birliğin sağlanmasının yanı sıra, modül sayesinde, konut tasarımına orantı da girmiş olur” (Le Corbusier, 1923).

Domino Evi’nin işaret ettiği bir noktayı daha fazla açmak gerekiyor: Beton ile demirin bir arada kullanılması sonucunda yapının taşınması görevinin bağımsız bir betonarme iskelet tarafından yerine getirilmesi, sadece taşıyıcı sistem açısından değil, mimari tasarım alanında da büyük bir özgürlük getirmesi açısından devrimci bir öneme sahiptir. Taşıyıcının kendisi de artık plan, kütle, yüzey gibi, diğer öğelerle ilintili fakat özerkleşmiş bir “katman” olarak ele alınmaktadır. İşlevin ve planın belirleyiciliğinde taşıyıcı oluşturulur. Fakat böylesi bir gelişme bir yandan, betonarmenin potansiyel taşıma kapasitesi sayesinde daha büyük açıklıkların geçilebilmesiyle, mimarinin mekânsal ve biçimsel kurgulanmasında büyük bir esnekliğin sağlanması anlamına gelmektedir. Böylelikle, betonarme iskelet sistem, bütün bir mimari kurgunun yeni bir bakışla ele alınmasına neden olmaktadır. Geçmiş dönem bina yönetmeliklerinin belirlediği duvar konumlarının ve kalınlıklarının kesinliğinin yerine, duvarın artık taşıyıcı olmaması neticesinde, iç mekân kurgusu kesinlikten uzak, daha serbest bir şekilde belirlenip, mekânlar arası akışkanlık sağlanmakta, iç ve dış arasındaki ayrım giderek muğlâklaşmaktadır. Pencereilerin duvar ve kolonun dayatmasından kurtulması, pencere boyutlarının serbestçe ele alınmasına yol açmakta ve “içeriye” “dışarıya” yakınlaştırmaktadır. Ayrıca bu, ışığın da tek başına önemli bir tasarım öğesi haline gelmesine sebep olmaktadır. Tüm mimari öğelerin özerkleşmesi bir anlamda, tasarım olanaklarını genişletmektedir. Dolayısıyla Domino Evi, tasarım eyleminin kendisinin de daha serbestleşerek, özerkleştiğini göstermektedir.

Mimariyi oluşturan öğelerin birbirinden ayrışması, bütün bu bahsedilenlerin ötesinde, ontolojik bir çözülmeyi de ifade etmektedir. Duvar-kolon birlikteliğinin artık geçerli olmaması, geleneksel tektonik bütünlüğün yıkılması anlamına gelmektedir. Domino Evi’nin tektonik ifadesi, iç içe geçmiş bir örüntüden ziyade, özerk katmanların işlev ve standartlarca bir araya getirilmesiyle sağlanan başka türlü bir uyumu ve bütünlüğü belirtir.

Bu ayrışmanın ve özgürleşmenin belki de en yetkin şekliyle ifade edilişi Le Corbusier tarafından tasarlanan Villa Savoye’de görülür. “Taşıyıcı çerçevenin belirlediği konturlar” (Hartoonian, 1994) etrafında tüm mimari öğeler serbestçe dolanır: “Konturun çerçevesiyle plan kendini cepheden özgürleştirir ve duvarlar deri benzeri bir örtü haline gelir” (Hartoonian, 1994). İç mekan kurgusu serbest bir biçimde ele alınarak, adeta birbirinden bağımsızca varolan rampalar ve duvarlarla mekanlar arası akışkanlık sağlanmıştır. “Duvarlar artık yük taşıyıcı eleman olmaması sebebiyle, binayı yere bağlayan tarihsel rolünü terk eder. Gerçek olarak duvarlığını artık ifade etmez” (Hartoonian, 1994). Duvarın taşıyıcılığından soyutlanması, duvarın ontik özelliklerinden birinin kaybolması olarak da yorumlanabilir. Fakat öte yandan, duvarın artık sadece bölücü ve ayırıcı nitelikleriyle varolması, duvarın öz niteliğinin tek başına vurgulanması anlamına da gelebilir. Semper’in ilkel kulübesinde de duvar taşıyıcı değil, ayırıcıdır, dolayısıyla mekânı kapatması ve belirlemesiyle önemlidir. Kuşkusuz Semper’in kulübesinin örgü duvarları ile Corbusier’in endüstriyel tuğla veya prefabrik alçı levhadan yapılmış duvarı aynı ontolojik niteliği göstermez. Öyleyse niteliğin bu değişimi neyi anlatır? Bütün bu anlatılanlardan şöyle bir yorum yapmak pekala mümkündür: Kolonun taşıyıcı, duvarın ayırıcı olarak net şekilde ifade edilmeleri, Domino Evi’yle başlayan ve Villa Savoye ile nihai ifadesine dönüşen özgürleşme sürecini anlattığı söylenebilir. Bu öğelerin uyumlu bir şekilde serbest bir kurguyla bir araya getirilmeleri ise, yeni bir bütünselliği işaret etmektedir.

4.2.1.3. Mies Van Der Rohe: Tektoniğin Yeni Şiirsel İfadesi

Mies Van Der Rohe’nin mimarlığında, kuşkusuz tektoniğin en zarif ve en net şekilde ifade edilişini görürüz. Başka bir deyişle, modern süreçlerce geleneksel anlamlarından arındırılan öğelerin, bu arınmanın bir ifadesiymişçesine en sade şekilleriyle bir araya getirilmesi ve şiirsel bir bütün oluşturması, Mies’in mimarlığının, mimarlık tarihindeki önemini gösterir. Onun mimarlığında, tektonik dili oluşturan yapısal öğeler özellikle vurgulanır ve bu şekilde binanın yapımına ilişkin tüm düşünceler açık ve net bir biçimde okunur. Tektoniğin böylesi bir dışavurumu, modern çağın belirlediği koşullara referans vermesiyle, bu çağın ruhuna dair Mies’in görüşlerini de sanki anlatıyor gibidir. Hartoonian bu görüşlerin nihilist yanına özellikle dikkat çeker. Fakat ne var ki, Hartoonian’ın bu yorumuna ileride

değininilecektir. Bu kısımda sadece, Mies'in mimarlığı üzerinden, giderek birbirinden ayrışan ve özerkleşen yapısal öğelerin izi sürülecektir.

Tam bu noktada Corbusier ve Mies'in bir karşılaştırılmasının yapılması, Mies'i daha iyi anlayabilmek adına faydalı olabilir: Endüstriyel süreçlerin ve makine metaforunun, Le Corbusier'in mimarlığının ana fikrini oluşturduğu söylenebilir. Bu bağlamda onun mimarlığı, rasyonel akıl, işlev, verimlilik ve ekonomi tarafından belirlenir. Bu ilkeler neticesinde özerkleşen yapısal öğelerin her biri, tasarımın gerektirdiği şekilde birbirinden ayrışır. Daha açık bir şekilde anlatmak gerekirse, yapısal öğelerin birbirinden ayrışması, bir makine gibi ele alınan tasarımın sonucudur. Halbuki, Mies'in mimarlığında, yapısal öğelerinin kendisi tasarımı belirleyen ana unsurları oluşturur. Corbusier'de yapısal öğeler endüstriyel süreçlerce özerkleşip, birbirinden ayrışırken, Mies'de tam tersine, öğelerin her biri önce birbirinden ayrışıp, sonra kendi özerkliklerini ilan ettiği söylenebilir. Dolayısıyla tektonik ifade, Corbusier'de mimari bütünün ardında daha zor okunurken (bir makinenin üretilişinin/yapımının, onun işlev ve verimliliğin arkasında okunamaması gibi), Mies'in mimarlığında güçlü bir şekilde duyumsanır. Bu bağlamda Mies, Corbusier'in endüstriyel süreçlerin bir sonucu olan bir mimarlığa referans vermesinin ötesine geçerek, tektonik bir bütünlüğün ifadesi olarak mimarlığın kendisine de referans verir gibidir.

Kuşkusuz bu farklılık, Mies'in endüstriyel süreçlerden uzak olduğu anlamına gelmez. Onun mimarlığında da teknoloji ve kesinlik önemli rol oynar. Dahası, onun mimari yapıtlarının her birinde, çelik, cam ve tuğlanın endüstriyel gerçeklikleri en açık şekliyle ifade edilmiştir. Mies'in binalarının, kendi tektonik ifadelerinin açıkça dışa vurulmasıyla, teknolojinin şiirselliğini vurguladığını söylemek her halde abartılı olmayacaktır. Endüstriyel üretim süreçlerinin soyutlayıcı niteliği, onun mimarlığında, tektoniği oluşturan temel öğelerin varoluşsal özünü ortaya çıkaracak bir amaçla ele alınır.

Gevork Hartoonian, Mies'in mimarlığı özelinde, mimari öğelerin –duvar ve kolonun– birbirinden giderek ayrışıp, kendi özsel kimliklerine kavuşmaları sürecinin üzerinde durmuştur. Tuğla Kır Evi'yle birlikte duvarın tek başına bir tasarım öğesi olarak ele alınmasıyla, klasik tasarım anlayışının ötesine geçildiği görülür. Mekânlar, birbirinden bağımsız tuğla duvarların grafiksel düzenlenmesiyle meydana gelen boşluklar tarafından var edilmiş gibidir. Bu anlamda, doğrudan duvarlar ve onların

düzenlenmesinin üzerinden gidilerek, mekân oluşumu dolaylı bir biçimde ele alınmıştır. Fakat bu dolaylılık, yapının mekânsallığının yenilikçi ve güçlü niteliğinin de sebebidir. Duvarların serbestçe düzenlenmesiyle, mekânın geleneksel durağan karakteri tersyüz edilip, mekânlar arasında akışkan bir devinim sağlanmıştır. Bu bağlamda, “Mies’in tasarımı, evin geleneksel planı ile hiçbir şekilde ilişkili değildir. Plan örgütleyicisi olan oda eriyip, çözülmüştür ve merkez ortadan kalkmıştır” (Hartoonian, 1994). Bir diğer önemli nokta; mekânın yeni örgütleyici olan duvarların üçünün, binanın sınırlarının da dışına taşarak, araziye yayılmasıdır. Bu tavır bir bakıma, iç-dış ayrımının da çözülmesi anlamına gelmektedir. Geleneksel olarak iç mekânı belirleyen duvarlar, dış mekânı da belirler hale gelmiş, böylelikle dışın da bir anlamda iç olduğu (veya tam tersi) bir durum ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak Mies’in bu tasarımı, duvarın kendi varlığının belirgin ve baskın bir şekilde ilan edilmesiyle, önemli ontolojik değişimleri işaret etmektedir: Belirli bir alanın sınırlandırılıp, kapatılarak bir iç mekân yaratılmasına dayanan mimarlığın temel ilkesi, bu tasarım içersinde muğlâk bir şekilde var olmaktadır. İç-dış arasındaki, birbirlerinden kesin bir biçimde ayrılmalara dayanan ontolojik bütünlüğün çözülmesi, iç ve dışın birbiri içinde erimesine dayanan, başka bir bütünlüğün gerçekleşmesine yol açmıştır. “Mies’in asıl amacı, duvar sadece kendi özdeksel gerçekliğini belirtir hale gelene kadar, duvarı tüm mecazi ve yan anlamsal boyutlarından ayırmaktır” (Hartoonian, 1994). Bu durum, duvarın mimesis’e ve praksis’e dayanan geleneksel metaforik özünün kaybolması anlamına gelmektedir.

Mies’in Tuğla Kır Evi sonrasında gerçekleştirdiği Barselona Pavyonu ve Tugendhat Evi ile başlayan süreç içerisinde, Hartoonian duvar ve kolonun birbirinden giderek ayrılarak, kendi özerk varlıklarıyla, bu öğelerin minimum ilişkisine dayanan yeni bir tektonik bütünlüğü yaratması durumuna dikkat çeker. Bu iki evde de, “kolon biçimi oluşturan yapısal öge olarak” ele alınmış, “duvarlar ayırıcı durumuna indirgenmiş ve plan her türlü fazlalıktan arındırılmıştır” (Hartoonian, 1994). Hartoonian bu yaklaşımın, Alberti’nin klasik tektonik dili ile tamamen bir tezat oluşturduğunu belirtir. Alberti’nin binayı, onu oluşturan her bir ögenin bir diğeri olmadan varolamayacağı bir vücut olarak görmüştür. Bu durumda, Alberti’nin tektonik dilinde, duvar ve kolon ancak bir bütün içerisinde anlamlıdır (Hartoonian, 1994). Mies’in yapı öğelerini birbirinden soyutlayarak yarattığı dil, bu bağlamda Alberti’nin klasik sözdiziminin parçalanması anlamına gelmektedir: “Bu projelerde, kolon bir

yük-taşıyıcı öge olarak dururken, bu esnada duvar adeta, kolon ve duvarın tıpkılığını içeren düzenleyici mantıktan, kendi özgürleşmesini sergiler” (Hartoonian, 1994). Bu bağlamda, sanki her bir sözcüğün kendi başına, kesinlikten uzak, muğlâk anlamlar yaratarak oluşturduğu bütünde, birçok farklı anlamsal katmanın yer aldığı, soyut bir şiire benzetilebilir onun mimarlığı. Bu farklılaşmış anlamları, özellikle Barselona Pavyonu bağlamında, Hartoonain şu şeklide açıklar:

“Duvar, malzemesinin gerçekliğine indirgenmiştir” ve bu şekilde herhangi bir dini değere veya “herhangi bir düz anlama karşılık gelmez. (...) Toprak ile olan ontolojik bağını kaybeden duvar, Mies’in mimarlığında, “boş duvarı”, “saf duvarı” veya “sessiz duvarı” temsil etmektedir” Benzer şekilde taşıyıcı da “üslupsal bir metafor” değildir. “Bundan ziyade, soyutlamanın kendisine izin veren sürecinin içine çekilmiştir” (Hartoonian, 1994).

Sonuç olarak, taşıyıcı strüktür, ayırıcı duvar ve bunların çevresini bir deri gibi örten cam, ayrı “anlamsal” katmanlar olarak, özellikle Barselona Pavyonu’nda görüldüğü gibi, buyurgan bir klasik dilden ayrılan yeni bir tektonik dili oluşturur.

Hartoonian için klasik mimari dilin Mies tarafından tersyüz edilişinin nihai örneğini onun 50 x 50 Evi Projesi oluşturur. Daha önceden ele alınan tüm ontolojik çözümler (iç-dış ayrımının, yapı öğelerinin birlikteliğinin çözülüşü gibi) bu evde en belirgin şekliyle mevcuttur. Fakat bu yapı özelinde duvarın artık tamamen çözülmüş olması ve yok olmasıdır ve Hartoonian için asıl önemli olan noktayı bu oluşturur. Bu yapı, “Mies’in sessiz inşa sanatının gerçekleşmesinin, duvarın ortadan kaldırılmasını ve kolonun yönetici tektonik öge olarak varolmasını gerektirdiğini işaret etmektedir” (Hartoonian, 1994). Tamamen yok olan duvar yerine cam, bir deri gibi iç mekânın çevresini örtmektedir. Taşıyıcı sistem ise, dörtgen binanın köşelerinde konumlanacağı yerde, dörtgenin kenarlarının tam orta noktasına yerleştirilerek, “strüktür ile biçim arasındaki beklenen uyuma meydan okunmaktadır” (Hartoonian, 1994). Duvarın yok olması ve duvar yerine kapatma görevini üstlenen camın hafifliği ve saydamlığı neticesinde, mimari soyutlamanın nihai mertebesine ulaşıldığı pekâlâ söylenebilir. Sanki binanın tüm yapısal öğeleri veya “anlamsal” katmanları, soyutlanma neticesinde çözülüp, dağılmış ve sadece en temel “anlamsal” katman olan, binanın strüktürünün artakalmasıyla, mimarinin en yalın ve şiirsel ifadesine ulaşılmıştır: Mies’in 50 x 50 Evi’nin mimari dili, Laugier’in kolon, giriş ve çatıdan oluşan temel mimari arketipini hatırlatırcasına, sadece çarpıtılmış bir sözdizimine sahip olan taşıyıcı sistem ile ona neredeyse değmeyen camın belirlediği yalın bir biçim ve bir iç mekândan oluşmaktadır.

4.2.2. Modernist Toplumsal Sorumluluk: Kent ve İnsan

Yeni Üslup Arayışları kısmında, yoğunluklu olarak, modern koşullara uygun ve o koşulların oluşturduğu biçimsel dil üzerinden konu irdelendi. Biçimsel ifadeyi oluşturan düşünsel içeriğin, ekonomik, üretime ilişkin ve toplumsal boyutlar ile ilişkisine işaret edildiyse de, özellikle erken modernistler için önem arz eden, toplumsal boyut üzerinde daha fazla durmak, düşünsel içeriği daha fazla anlayabilmek adına gereklidir. Ne de olsa toplumsallığın, mimarlığın ve insanın ontolojisine ilişkin en önemli unsurlardan birini oluşturduğu bir gerçektir. Bu bakımdan modernist toplumsal amacın irdelenmesi, modern dönem için “anlamlılığın” oluşup oluşmadığının söylenebilmesi için gerekmektedir.

Modern öncesi dönem içerisinde, toplumsal gerekliliklerin, diğer bütün pratikler gibi, mimarlık pratiğinde de, normatif yapının belirlediği kalıplarca yerine getirildiği pekâlâ söylenebilir. Toplumsal gereksinimler, bugün bildiğimiz anlamıyla, belirlenmiş bir amaca yönelen bir formülün soyutlanmış girdisinden ziyade, değerler bütünüünün organik bir parçasını oluşturur. Böylelikle, bu gereksinimler, o bütünüün kendiliğinden gelen ve yine o bütüne hizmet eden cevaplarca eksiksiz bir biçimde karşılanmaktadır. Cevabın eksiksiz oluşu “anlamlılığı” da oluşturmaktadır, çünkü normatif bütünüün barındırdığı yüksek değerlere referans vermektedir. Örnek olarak, o dönem içerisinde, bir kilise veya tapınağın, dini değerleri barındırması ve insanların bir araya getirebilmesiyle, hem dikey (manevi), hem de yatay (toplumsal) vektörleri bütünleyen bir mekânsal anlamlılık yarattığını söylemek mümkündür.

Modernleşmeyle beraber, tüm normatif kalıpların geçerliliğini yitirmesi neticesinde, toplumsal beklentilerin yerine getirilememesinin, kitlesel bir bunalıma yol açtığı söylenebilir. Dahası, bahsi geçen tüm yapıların çözülmesi, farklılaşmış beklentilerin oluşmasına ve bunlara acil cevapların bulunması zorunluluğuna neden olmuştur. 18. ve 19. yüzyıl erken sanayi toplumlarında, yapı stokunun giderek artan kitleye nitelik ve nicelik yönünden yetersiz kaldığı bilinmektedir. Kuşkusuz bu durum, bunalımı daha da derinleştirirken, mimarlık özelinde yeni bir tür sorumluluğun gelişmesi sonucunu vermiştir. Ortaya çıkan yeni kitle (özellikle yeni üretici güç olan, işçi sınıfı) üzerine odaklanan toplumsal sorumluluk bilincinin, modern dönem mimarlığının en önemli eksenlerinden birini oluşturduğu ve böylelikle mesleğin yeni etik alanını tarif ettiği söylenebilir:

“Söz konusu toplumsal sorumluluk ilişkisi önce 19. yüzyıl ütöplastleri ve Erken Modernistler benzeri örneklerle, hümanist/aydınlanmacı bir kanal içinde madunlar adına ve onlar için öncülerin söz alması biçiminde kurulacak, daha sonra bu ilişki gittikçe teknokratik standartlar içinde donarak meslek olarak mimarlığı meşrulaştırma sürecinde araçsallaşan bir “meslek etiğı” ne dönüşecektir” (Tanju, 2003).

Modernist mimarlığın önemli düşünürlerinden Sigfried Giedion, toplumsal sorunun daha temel psikolojisine eğilerek, “modern insanın içinde yaşadığı dünya ile gerçek bağıını kaybettiğini” ve bu şekilde inanın bölünmüş kişiliğine vurgu yapmıştır (Norberg-Schulz, 1988). Bu şekilde problemi yabancılaşma olarak tanımlayarak, bu yabancılaşmayı bertaraf edecek bütünsel ilişkiler üzerinde durmuştur. Giedion’un mimarlığın yapılmasının dört aşamasını oluşturan; yeni konutun gerekliliğı, kentsel yaşamın insanileştirilmesi, insanın toplumsal yaşantısını simgeleyecek yeni anıtsallığın gerekliliğı ve aidiyeti amaçlayan yeni yöresellik kavramları ile bu bütünselliğe ve “anlamlılığa” yönelen bir teörinin altyapısını oluşturduğu iddia edilebilir. Aynı zamanda erken modernist mimarlığın tarihsel görevine de işaret ederek, biçimsel dilinin arkasındaki düşünsel içeriğini de tanımlamaktadır. Bu bağlamda, erken modernistlerin sorunu rasyonel bir şekilde ortaya koyarak, değer kaybını ve anlamsızlığı giderecek yeni yollar üzerinde durduğunu söylemek mümkündür: “Modern hareket bu değer kaybına bir itiraz olarak başlamıştır. Amaç, düşünce ve duygu arasındaki ayrımın üstesinden gelmek ve insanı bir bütün kişilik olarak yeniden kurmaktır” (Norberg-Schulz, 1988).

Yabancılaşmanın bir sonucu olarak artan toplumsal histeriye çare olamayan eski kentleri ve mimari pratiğı eleştiren Le Corbusier, durumu, “mimarlık veya devrim” diyerek özetlemiş ve çağın sorunu olan bina sorununu çözerek “devrimden kaçınabiliriz” demiştir (Le Corbusier, 1923). Bir Mimarlığa Doğru adlı kitabında bina sorununa ilişkin önerilerini ortaya koymuştur. Bir önceki bölüm içerisinde de bahsedilen bu öneriler, onun şehir ölçeğindeki fikirleriyle bir bütün oluşturmasıyla asıl anlamını ve önemini kazanmaktadır. Özellikle şehir kurgusu ile ilgili olan devrimci önerileri, toplumsal yapıyı doğrudan ilgilendirmesiyle ve geleneksel kentten keskin bir şekilde ayrılmasıyla, dikkat çekici olduğu kadar ürkütücüdür de. Gelişen bina yapım teknolojilerinin potansiyeli neticesinde, kolonlar üzerinde yerden yükseltilen bina tabanının altından tüm trafik ve altyapının geçmesi, üst düzlemde, yaya dolaşımı ve yaşama alanlarının (konutlar) yer almasıyla, şehir özelinde devrimci bir hiyerarşik düzenin amaçlandığı söylenebilir. Modern yaşamın tüm

unsurları, hiyerarşik bir kurguyla birbirinden ayrıştırılıp düzenlenmektedir ve toplumsal yapı bu kurguya uydurulmaktadır.

Le Corbusier için toplumsal sorunun, ancak modern çağın meydana getirdiği yeni koşullara ve totemlere, toplumsal yapının uydurulmasıyla çözüleceğine inandığını söylemek, abartılı bir iddia olmayacaktır. Çağın belirleyicisi olan makinedir, dolayısıyla, aynı konut ölçeğinde olduğu gibi, şehir de bir makine gibi işlemelidir. O halde, toplumsal uyum, çağın gereklerine uyarak, makine ile insanın birlikte yaşayabilmesi ile mümkün olacaktır. Bu makine metaforu, makro ölçekte şehrin kendisini işaret ettiği kadar, mikro ölçekte otomobili vurgulamaktadır. Bu şekilde, geleneksel kentin gerçekleştiremediği insan ile makinenin uyumu, hiyerarşik ilişkilerle kurgulanmış modern kent ile gerçekleşecektir. Bu uyumun sağlanması için öncelikle otomobil ele alınarak, şehir otomobile göre düzenlenmelidir. “Yeni insan, Le Corbusier’in deyimiyle “trafik için bir makine”, ya da temel eğretilmeyi biraz değiştirerek “trafik üreten bir fabrika” olan “yeni tip bir sokağa” ihtiyaç duymaktadır” (Berman, 1982). Mikro makinenin potansiyelini (otomobilin hızı) engelleyen, dolayısıyla makro makinenin (modern şehir) işleyişini engelleyen dar sokaklara, sokak kahvelerine tahammül edilemeyecektir: “Kahveler, dinlenme yerleri, vb. artık kaldırımları kemiren küflenmiş yerler değildir” (Le Corbusier, 1923) ifadesinde de anlaşılabacağı üzere, küfün kaldırılmasıyla birlikte, insanın eskiyle olan ilişkisi tamamen kesilecektir. Corbusier’in bu kurgusu neticesinde, insan, modern dönemin değişimine ayak uydurabilecek ve makine ile kaçınılmaz uyumu gerçekleştirecektir:

“Trafikğin arasından geçmek için uğraştıktan ve zor zoruna hayatta kalabildikten sonra aniden şaşırtıcı ve atak bir sıçrama yapar; üzerine gelen güçlüklerle tamamen özdeşleşir birden. (...) Bir an için trafikle boğuşan ve didişen aşına Baudelaire insanıyken, apansızın bakış açısı kökten değişiyor ve trafikğin içinde yaşamaya, hareket etmeye, konuşmaya başlıyor” (Berman, 1982).

Bir parantez açmak gerekirse, böylesi bir sıçrayışın, insan ile modern çağ arasındaki uyumu gerçekte ne kadar sağlayabileceği tartışma konusudur. Makinenin ön planda olduğu endüstriyel üretimin, insan ile üretim süreci arasındaki yabancılaşmayı yaratmasının makro ölçekteki bir izdüşümü olarak, şehir-makinenin de, kendi mekanik işleyişiyle, başka süreçleri gizlediğini ve başka tür bir yabancılaşmayı yarattığını söylemek mümkündür. Şöyle ki; makinenin üretim sürecini parçalamasında olduğu gibi, şehir-makine, insanın zaman ve mekâna dair deneyimini

parçalayarak, eski haleleri yok ederken, yeni bir yabancılaşma peçesini de insanın üstüne örtmektedir. İnsan makine ile özdeşleşerek, trafikteki yerini alırken, birbirinden ayrılmış diğer alanlar ile aidiyetini sadece trafik ağının sağladığı bağlantılar ile mi gerçekleştirecektir? Marshall Berman da benzer bir vurgu yapar:

“Mekânsal ve toplumsal olarak bölünmüş bir dünyada, insanlar burada, trafik şurada; işyerleri burada, evler şurada; zenginler burada, fakirler şurada; arada da çimen ve betondan bariyerler, böylece insanların kafalarında yeniden haleler büyüyebilir” (Berman, 1982).

Böylece soruların sadece tek bir düzlem içerisinde cevaplanması, başka bir düzlemde yeni soruların belirmesine yol açmaktadır: Şehri oluşturan unsurların her birinin bir makine parçasıymışçasına kurgulanışı, insan için ne tür “anlamalı” örtüşmeleri sağlayabilecektir? Başka bir deyişle, makinenin ontolojisi ile insan ontolojisinin birbiriyle örtüşebilmesi ne kadar olanaklıdır?

Her ne kadar Le Corbusier’in önerilerinin olumsuz görülebilecek veçheleri olsa da, bu öneriler o dönem için kaçınılmaz bazı gerçekleri de işaret etmektedir. Otomobilin modern hayata katılımı, kuşkusuz büyük değişimleri de beraberinde getirecektir. Bununla beraber, modern inşaat teknikleri elbette, kentin görünümü değiştirecektir. Vurgulanması gereken nokta, mimarlığın kendisinden ziyade, modern koşulların, değişimi, dolayısıyla yabancılaşmayı zorunlu kılmasıdır. Belki de modernist mimari söylemin ürkütücü tarafı, bu değişimi bütünlüğe götürecek lirik iyimserliğinin arkasındaki teknokrat vurgudan kaynaklanmaktadır.

CIAM kongrelerinde, modern çağa uygun mimarlığın ve kent planlamasının ilkeleri uluslararası bir boyutta ele alındığı görülür. Le Corbusier’in de içinde bulunduğu bu kongrelerde, dönemin kentlerinin kaotik durumuna ve sağlıksızlığına vurgu yapılarak, bu durumun düzenlenmesine ilişkin öneriler üzerinde durulmuştur. 1928 La Sarraz bildirisinde, mimarlığın genel ekonomik sistem ve endüstriyel üretim ile örtüşmesinin ve kentin işlevsel bir düzene göre (ikamet etme, üretim ve rahatlama) örgütlenmesinin gerekliliği belirtilmiştir (CIAM, 1928). Söz konusu sorunlar rasyonel bir biçimde ele alınıp, uygun çözümlerden bahsedilse de, sosyal yapıyı modern çağın koşullarına bu şekilde uydurma çabasının ardındaki, modernist retorikinin her bir soruna derman olabileceğine dair inanış, eğitici ve teknokrat bir tonda hissedilmektedir. Toplum yararını amaçlayan tüm bu önerilerin gerçekleştirilebilmesi için gerekirse toplum bile okullar tarafından eğitilmelidir (CIAM, 1928). Bu tarz bir eğilim, insanın aklına, modern çağın koşullarına ve o

koşullarca değişen toplumsal yapıya uygun bir mimarlığın mı amaçlandığına yoksa modern çağın totemlerince şekillenen bir mimarlığa, toplumsal yapının uydurulmaya mı çalışıldığına dair sorular gelebilir. Bir açıdan da böyle bir durumun dikte edilmesi, birey-toplum-mimarlık arasındaki, mimarlığın toplumsal ve ayinsel bir performans olarak algılanmasına dayanan ontolojik bütünlüğün de artık geçersiz olduğunu göstermektedir. İnsan ile endüstriyel ürün arasındaki ontolojik ilişkinin yok oluşu ve ilişkinin ancak metalaşan ürünün pazar tarafından dikte edilmesi ile kurulabilmesi gibi, mimarlık da kendi toplumsal işlevini, Bülent Tanju'nun da belirttiği gibi, böylesi bir direktmeyle gerçekleştirip, kendi meslek alanını etik bir düzlemde meşrulaştırdığı söylenebilir. Aynı zamanda, toplumsal gereksinimler de, soyutlama neticesinde eski halelerinden (bu bağlamda özellikle toplumsal bağından) özerkleşmiş, fakat mimari sonuca yönelen bir formülün işlevsel girdisinden öteye geçememektedir. Böylece, geleneksel dünyada, normatif olarak tariflenen ve bu şekilde toplumsal bir pratik olarak “anamlı” olabilen mimarlık, modern dünyada, toplum adına idealistçe öne atılıp, söz alması, ama onunla birebir ilişkiye girememesiyle, yeni bir ontolojik birlikteliği sağlayamadığı iddia edilebilir.

4.3. Modern Dönem, Mimarlık ve Anlam Sorunu

Tam bu noktada, tezin asıl tartışma konusunu oluşturan anlam meselesi üzerine doğrudan yoğunlaşmak, konuyu toparlamak adına faydalı olacaktır. Önceki bölümlerde anlamın ancak bir bütünlük içerisinde, o bütünü oluşturan karşılıklı ilişkilerin yarattığı aidiyet ile oluşabileceği belirtilmişti. Modern mimarlığın önemli düşünürlerinden Christian Norberg-Schulz da benzer şekilde, bütünsellik ya da bütüne “ait olma” ile anlam arasındaki doğrudan ilişkiyi vurgulamıştı. Kuşkusuz bu ilişki, insanın ontolojisini de tanımlaması açısından önem taşır. Schulz, bu ilişkiyi tarif edebilmek adına öncelikle Piaget’in algı psikolojisiyle ilgili bulgularından yola çıkar. Piaget, insanın, doğum anından itibaren, çevresini ve çevresindeki nesneleri birbirleri ile ilişkileri neticesinde anlamlandırarak tanımlamaya başladığını bulgulamıştır (Piaget, 1955). Böylelikle, insan kendi varlığını da bu karşılıklı ilişkiler ağının oluşturduğu bütünlük içerisinde tanımlar. Schulz, Piaget’den yola çıkarak değindiği “Varoluşçu Mekan” kavramında, bu bütünlük, fenomenolojik kuram içerisinde ele alınır: Varoluşçu Mekan kavramında, insanın soyut ve algısal bir bütünsel yapı oluşturmamasından ve bu yapı içerisinde kendini konumlandırmasından

bahsedilir. Varoluşsal mekânın merkezindeki aidiyetiyle insan, kendi içselliğinden (merkezden) uzaklaşarak, yatay düzlemde (toplumsal yaşam) ve kendi içselliğine yönelerek düşey eksen (manevi yaşam, üst değerler, v.s) hareket eder ve yaşamsal alanını oluşturur. Merkez, yatay düzlem ve düşey eksen, bir anlamda birbirleri ile olan ayrılmaz ilişkileri neticesinde, birbirlerini var eder (Norberg-Schulz, 1988). Aidiyeti oluşturan bu bütünsel mekân, bu şekliyle anlamı da var etmektedir.

Schulz'un dikkat çektiği birinci nokta, modern dönem ile birlikte bu bütünselliğin yok olmasıdır. Modern dönemde “varoluş anlamsızca deneyimlenmektedir ve insan “evsiz” olmaktadır çünkü anlamlı bir bütünlüğe ait değildir” (Norberg-Schulz, 1988). İnsanın evsizliği, onun ontolojisinin tehdit altında olduğunu belirtir. Daha açık olmak gerekirse, insanın varlık ilkelerini belirleyen bütünsel ilişkilerin, modern dönemin mutlak rasyonallitesi ve endüstriyel süreçlerce yıkılması ile insanın anlamsız bir varoluşa itildiği söylenebilir. Schulz'a göre, “tarihsel çevre koşulları hızlı bir şekilde parçalanmaktadır” ve bu şekilde, “insan kendine ve dünyaya yabancılaşır” (Norberg-Schulz, 1988). Schulz, anlamı vareden aidiyetin ve aidiyeti vareden “yer kavramının” yokoluşu üzerinden sorunun kaynağını tarif etmiştir. “Şeylerin ve yerlerin kaybolması, dünyanın kaybolmasına yol açmaktadır” (Norberg-Schulz, 1988).

Schulz'un değindiği ikinci nokta ise, modernlikle beraber dünyanın daha “sayısal” nitelikte bir yer haline gelmesidir. Başka bir deyişle, Aydınlanma Çağı'nın belirlediği yeni değerler olan analitik-pozitivist bakışın ve bilimselliğin öne çıkmasıyla, “dünyanın şiirsel ve hayal gücüne dayanan algılanışı” sona ermiştir (Norberg-Schulz, 1988). Modern öncesi döneme ilişkin değerler, Schulz'un anlatımında kimi zaman fazlasıyla romantik bir tonda yer alsa da, şiirsellik ve hayal gücü gibi ifadeler, o döneme ait bazı gerçekleri işaret etmektedir. Tam bu noktada bir hatırlatma yapılmalıdır: Daha önce de belirtildiği üzere, modern öncesi dönemde herhangi bir nesne, kendinden yüksek değerleri ve sırları kendi bünyesinde barındırması dolayısıyla, nesnenin yorumlanışın, bu sırların gücünü artıracak ve anlamlılığı oluşturacak şekilde, maneviyata yönelen ve belki de hayal gücüyle beslenen bir akılla gerçekleştirildiğini düşünmek mümkündür. Bu şekilde anlam, bilinmeyen ve evrene ait sırların, ritüel, büyü, v.s ile temsil niteliğine sahip olan nesne ile somutlaştırılarak, insanın evren içersindeki yerini ve aidiyeti belirtmesiyle oluşur. Fakat diğer yandan, bilimsel bir analizle nesnenin soyutlanarak, somut bir gerçek olarak ortaya konması, nesneye ilişkin tüm sırlarla ve onların oluşturduğu

bütünlükten nesnenin arındırılmasına sebep olmuştur. Schulz'un ifadesiyle, "bilimsel yaklaşım, dünyayı ihtiyaçların ve kaynakların karmaşasına indirgemektedir" ve her bir şeyin katı bir gerçek haline gelmesiyle, "varoluş anlamdan yoksun kalmaktadır" (Norberg-Schulz, 1988).

Kuşkusuz buradaki temel itiraz bilimin kendisine değildir. Daha çok, bilimin ve rasyonel mantığın, gerçekliği tek başına açıklayabileceğine duyulan inanıştır eleştirilen. Bilindiği üzere, gerçekliğin birçok boyutu vardır ve Schulz'un da belirttiği gibi, bilim bunlardan sadece bir kısmını açıklayabilir. Ayrıca gerçekliğin sürekli değişmesi, onun "bilimin iddia ettiği şekilde "olduğu gibi" deneyimlenmesini veya açıklanmasını" imkânsız kılar (Norberg-Schulz, 1988). Gerçekliğin bilimsel şemaya indirgenmesi ile onun anlamını, çok boyutluluğunu, hayalle şekillenen sırlar olarak kültürel semboller yoluyla iletmek, iki ayrı uçtaki anlayışı yansıtmaktadır. Gerçekliğin tek bir boyuta indirgenmesi ve bu tek boyutun bütün düşünsel alana hakim olmasıyla, diğer gerçeklik boyutlarının varoluş alanlarını kaybetmesi, asıl sorunu tarif eder gibidir. Aynı zamanda bu durum, insan, yaşamı ve dünya arasındaki bütünlüğe işaret eden tüm ontolojik ilişkilerin de geçersiz kılınması anlamına gelmektedir.

Mimarlık özeline yönelmek gerekirse, normatif yapıların yıkılması ile bu yapılarca belirlenen mimarlık alanında da parçalanmanın yaşandığı önceden belirtilmişti. Tarihselci ve Erken Modernistlerin yeni üslup arayışları ile mimarlığın evrensel ilkelerini belirlemek ve yeni bir bütünselliği amaçladıklarından bahsedilmişti. Erken Modernistlerin, mimariyi ve kenti, çoklu ilişkiler biçiminde ele alarak, bu bütünselliği bir ölçüde gerçekleştirebildiklerini söylemek mümkündür. Ne var ki, bu akımın öncülerinin de tutarlılık ve uyum uğruna, özellikle mimarlığın ontolojisine ilişkin birçok gerçeği göz ardı ettiklerini söylemek mümkündür. Özellikle "Gropius ve Le Corbusier, teknoloji ve mimarlık arasındaki ilişkiyi birbirine uygun hale, ya üretim hattının şartlarını ya da makine ürünlerin yalınlığını referans alarak getirmişlerdir" (Hartoonian, 1994). Bilim ve akıcılığın tüm gerçekliği tanımlamada eksik kalması gibi, işlev de hakim parametre olarak, mimariyi ve modern kent yaşamını belirlemede yetersiz kalmaktadır. Böylelikle, işleve yönelen mimari anlayış, modernist öncülerin bir ölçüde başardıkları bütünlüklü kurguların, sonrasında "modüler şematizme dönüşmesine" sebep olmuştur (Norberg-Schulz, 1988). Kentlerin parçalanmış işlevsel alanlar olarak örgütlenmesinin ve trafiğin

yarattığı hızın, insanın zaman ve mekân ile olan ontolojik bütünlüğünü yok edip, daha parçalı ve şizofrenik bir yapıyı yarattığı söylenebilir. Richard Sennett bu konuda, ürkütücü bir tonda ilginç bir tespit yapar:

“Otomobillerden kesintisiz uzayıp giden dökme beton otoyollara kadar uzanan hareket teknolojileri insan yerleşimlerinin sıkışık merkezlerden çevre mekânlara genişlemesini mümkün kılmıştır. Böylece mekân salt hareket amacının aracı haline gelmiştir – artık kent mekânlarını onların içinde araba kullanmanın, onlardan çıkmanın ne kadar kolay olduğuna bakarak değerlendiriyoruz. (...) Kent mekânı salt hareketin bir işlevi haline geldikçe, kendi içindeki uyarım kapasitesini de yitirir; sürücü mekânın içinden geçip gitmeyi ister, onun tarafından uyarılmayı değil. (...) Televizyon seyircisi gibi gezgin de, dünyayı uyuşturucu biçimde deneyimler; mekân içindeki hassasiyetini yitirmiş olan beden, parçalı ve süreksiz bir kent coğrafyası içine yerleştirilmiş hedeflere doğru pasif bir biçimde hareket eder” (Sennett, 1996).³

Mimarinin temel varlık nedenini oluşturan, belirli bir alanın sınırlar konularak dışarıya kapatılması durumu, modernist mimarlığın muğlâk sınırları ve akışkan mekânları ile birlikte mutlaklığını yitirmiştir. Bu paradigmatik sıçrayışa, özellikle Mies Van Der Rohe’nin irdelenmesi sırasında değinilmiştir. Tekrar vurgulamak gerekirse, mimari öğelerin giderek birbirinden ayrışması, duvarın giderek yok olması ve camın saydamlığının artmasıyla, iç dış ayrımı yok olurken, aynı zamanda bir ev içerisinde bile evde olmak imkânsızlaşmaktadır (Hartoonian, 1994). Bu durum, Schulz’un, insanın evsizleşmesi ifadesi ile paralellik taşımaktadır. Tüm öğelerin çözülüp yok olmasıyla, yapının sadece taşıyıcı sistemi ile vurgulanması ve mahremiyetin artık olmaması, Hartoonian için teknolojinin nihilist yanını ifade eder.

Buraya kadar anlatılanlar ile modern döneme veya bilimselliğe karşı bir tutumun sergilendiği yanlışlığı yaratılmış olabilir. Elbette ki, bu tezin amacı, naif bir nostalji duygusu ile, modern dönemi ve bilimselliği reddetmek değildir. Modernliğin insanın varlık ilkelerini oluşturan bütünlüğü çözmesi anlatılmak istenmiştir. Esas olarak

³ Bu alıntının karamsarlığı, insanı J.G. Ballard’ın “Çarpışma” kitabındaki, soğuk otoyol ağlarıyla kuşatılmış, dev beton binalardan oluşan modern şehrin karanlık atmosferine götürür. Kendilerine ve çevrelerine yabancılaşmış bu insanlar, Sennett’in metaforunu çağrıştırırcasına, “pasifleşmiş bedenlerini”, otoyolda hız yaparak ve otomobilin sahte iktidarını paylaşarak uyarmaya çalışırlar. Ballard’ın anlatımındaki insan ile makine arasındaki böylesi bir hastalıklı bütünleşme, kuşkusuz Le Corbusier’in tarif ettiği ilişkiyle (insan-otomobil-şehir) aynı durumu anlatmasa da, modern çağın aksaklıklarının önemli bir metaforunu oluşturmaktadır; belki de insanın varlık ilkelerinin, teknolojinin dayatmacı iktidarı ile belirlenmesindeki olumsuzluğa çarpık bir biçimde dikkat çekmektedir.

bütün bu anlatılanlardan sonra asıl soruya değinmek amaçlanmaktadır. Günümüzde mimarlık özelinde, çağın koşullarına uygun, insan ile anlamlı örtüşmeleri sağlayabilecek bir bütünselliği oluşturabilmek nasıl mümkün olabilir?

5. MODERN DÖNEMDE YENİ BİR ONTOLOJİ TANIMI

Anlamı, hegemonik bir düzlemde ve modern öncesi dönemin normatif koşullarıyla vareden bütünlüğün, modern dönemde bu koşulların yıkılması ile parçalandığı ve böylece büyük bir anlam sorununun yaşandığını söylemek mümkündür. Bu sorun, anlamlı bir bütünlük ile belirlenen, insanın varlık ilkelerinin ve varoluşsal özünün, dolayısıyla insanlığının tehdit altında olmasıyla açıklanabilir. Her ne kadar modern öncesi döneminin kalıplarının geçersiz olduğunun bilincinde olsa da insan, anlamlı bir varoluşu, dolayısıyla bir bütünlüğe ait olmayı her zaman arzular. Bu ihtiyacın bilinciyle, insanın varoluşsal bütünlüğüne yönelen, modern anlamda bir ontoloji kuramının oluşturulduğu söylenebilir. Bu tezin asıl sorusu ise, günümüz koşullarına uygun bir bütünlüğün mimarlık özelinde nasıl sağlanacağı ve insanın varoluşu ile nasıl anlamlı örtüşmeleri sağlayabileceğidir.

Bu bölümde, böylesi çetrefilli bir soruya verilecek kesin bir cevaptan ziyade, felsefe, sinema ve müzik gibi çeşitli konular üzerinden serbestçe dolaşarak, cevabı imgeleyen bazı ipuçlarının bulunacağı ümit edilmektedir. Bir arayış içerisinde bu tezin yazılmakta olduğu düşünülürse, bir cevabın büyük bir ihtiyaçla arzulandığını söylemek hiç de abartılı olmayacaktır. Yine de bu arzu, cevabın imkânsızlığı gerçeğini değiştiremez. Bu serbest dolaşmalar ile bir cevap değil, konu üzerinde bir tartışma yaratılmak istenmektedir.

5.1. Çok Katmanlı Yapılar ve Ontolojinin Yeniden Üretimi

Aydınlanma Çağı'nın olgulara mutlak akılcı bakışı ve endüstriyel üretim süreçleri ile normatif bütünü oluşturan her bir öge; olgular, bilgi alanları, değerler ve nesneler soyutlanıp, birbiri ile olan ontolojik bağlarından koparılmıştır. Bu durum içinden çıkılmaz bir soruyu da beraberinde getirir. Bütünün parçalanması, anlamın yok olması mı demektir? Bu soruya öznel bir yorumla şöyle bir cevap verilebilir: Birbirleriyle olan karşılıklı varlık ilişkilerinin yok olması, öğelerin sadece o bütünsel yapı içerisindeki anlamlarının yok olması demektir. Dolayısıyla bu parçalanma,

öğelerin kendi anlamlarından tümüyle yoksun kaldıklarını ispatlamaz. Bütünden ayrılmış her bir parça, bütünle ilişkisi kesilmesi neticesinde halesinin yoksun kalmış olsa da, varlık ilkelerinin bir kısmını hala taşımaktadır.

Her bir ögenin kendi başına özerk olarak varolması, özgür bir bilinç doğrultusunda kurgulanmış ilişkiler ile bir araya getirilmeleri olanağını da doğurmaktadır. Bu durum yeni ontik ilişkilerin kurgulanabileceği anlamına da gelebilir. Bu şekilde bütünselliğe yönelen bir kurgu, anlamlı bir varoluşu da oluşturabilir. Endüstriyel üretim süreçlerinin doğasına da uygun bir biçimde, bu özerk anlamsal katmanlar, bir örgü oluşturmaktan uzak bir biçimde, birbirlerine neredeyse değmeden, montajla bir araya getirilip, bütünsel bir yapı oluşturabilir. Bu şekilde belirli değerlere referanslar veren kesin anlamlardan ziyade, öznel, değişebilen anlamlar ortaya çıkabilir. Modern dönem filozoflarının varlığın özünün mutlak olmadığını belirterek yeni bir ontoloji tanımlı yapmalarına benzer şekilde, bahsi geçen çok katmanlı yapı da, mimarlığın muğlâk bir öze dayanan yeni ontolojisini yaratabilir.

5.1.1 İnsan Ontolojisi

Ontoloji disiplini, insanın varoluşunu açıklayabilmek için, onun varlık ilişkilerini oluşturan bütünlüğü irdelemiştir. Nikolai Hartmann insanın ontik bütünlüğünün üç varlık alanından oluştuğunu belirtir. Başka bir deyişle, bu üç varlık alanı arasındaki bağlantıyı ancak insan gerçekleştirebilmektedir. Bu özelliği de, onun varoluşsal özünü oluşturur. “İnsan mesela yalnız akıllı bir varlık değildir. Onun akıldan bağımsız duygusal yaşamı da vardır. Ve insan organizmadır da. Hatta aynı zamanda nesnel-maddesel bir yapıdır da” (Hartmann, 1942). Bahsi geçen varlık alanları şunlardır:

- 1) İnsanın güncel somut yaşamını yansıtan real varlık alanı,
- 2) İnsanın düşünsel yaşamını belirleyen irreal varlık alanı,
- 3) İnsanın sezgisel ifadeler alanı olan estetik varlık alanıdır (Hartmann, 1946).

Varlık alanları farklı katmanlarından oluşur. Organik, inorganik ve psişik katmanlar, real varlık alanını oluştururken, tinsel katman ise irreal alanın içindedir. Bu katmanlar, Hartmann’ın kuramında belli bir hiyerarşik düzen içerisinde konumlanırlar ve birbirleri arasındaki ilişki, her birinin sahip olduğu farklı kategorilerce sağlanır. Bu kategoriler, zaman, mekân, nitelik, nicelik, büyüme,

gelişme, yaratıcılık ve özgürlük olarak tanımlanır. Bu şekilde, mesela organik katmanda yalnızca zaman ve mekân geçerli olurken, her üst katmana geçişte, bir önceki katmana ait kategoriler eklenir. Tinsel varlık katmanı en özgür olandır ve diğer kategorileri kapsayarak, hiyerarşik olarak en üstte bulunur. İnsan tüm bu katmanlara dahil olmasıyla, kendini inceleme ve gerçekleştirme olanağına sahiptir (Hartmann, 1942).

Görüldüğü üzere, Nikolai Hartmann katmanlardan oluşan bir bütünsel yapı tanımlamıştır. Onun bu kuramı, her bir katmanın ayrı olarak analizine ve tarif edilmesine dayanan niteliği ile geleneksel anlayışın, öğelerin birbirinden ayrılamazlığına dayanan örüntüsel yapısından farklı bir tablo ortaya koymaktadır. Katmanların her biri ayrı bir durumu ve özerk bir alanı tarif etse de asıl anlamları, bir araya getirilişlerindeki bütünlükte ortaya çıkar.

Hartmann'ın ontoloji kuramı üzerine şöyle bir yorum yapılabilir: Bir katman diğerinin üstüne geldiği anda, öz değişime uğrar ve başka bir yapı oluşur. Diğer bir deyişle öz, katmanların kategorilerinin bir araya gelişleriyle şekillenir ve bu bakımdan her bir oluşan yapı, farklı varlık ilkeleriyle birbirinden ayrışır. İnsan bu şekilde bir hayvan değildir; farklı varlık ilkelerini ve bütünsel yapıyı ifade eder.

Martin Heidegger'in tüm varoluşu tanımlamak için kullandığı “dördekatlanmış” kavramında da, benzer bir katmansal anlayışı fark etmek mümkündür. Fakat aralarında önemli bir fark vardır: Hartmann'ın birbirini kapsayan, fakat sanki birbirine değmeyen katmanlarından farklı bir şekilde, Heidegger'in öğeleri, birbirinin üzerine katlanıp, iç içe geçmektedir. Kuşkusuz, Heidegger'in bu kavramı da, geleneksel anlayıştan oldukça farklıdır. “Dördekatlanmış”, birbirinden ancak sökülerek ayrılabilen ve bu şekilde varlığı da kaybolan bir örgüden ziyade, katların her biri açıldığında da anlamı yok olmayan, fakat anlamını artıracak şekilde katlanmaya yönelen bir bütünlüğü ifade eder.

5.1.2. Çok Katmanlı Sanat Anlayışı

Bahsi geçen çok katmanlı yapının, yeni bir estetik anlayışı da işaret ettiği söylenebilir. Özerk bir alanı tarif eden katmanların montajlanması ile elde edilen bütünde mutlak ve dayatmacı bir anlam oluşmaz. Geleneksel nesnenin sırları, açık olmamakla birlikte, belirli manevi alanları işaret etmesinden farklı olarak, çok katmanlı yapıların her kişide değişime uğrayan akışkan bir anlamı veya anlamları

çağrıştırdığı söylenebilir.⁴ Bu anlayışın aşırı ucunun, her bir durumun mubah kabul edilmesiyle ve muğlâklığın fetişleştirilmesiyle, başka tür bir anlam kaybına yol açacağı da bir gerçektir. Fakat bu durum, o kurgunun ardındaki kişinin niyetiyle ilgilidir; Genel anlamda bu estetik anlayışın tümünü değersizleştirmez.

Böylesi bir estetiğin izlerini sanatın tüm alanlarında da görebilsek de, bu bölüm dâhilinde sinema ve müzik özelindeki yansımaları incelenecektir.

5.1.2.1. Sinema

Modern bir sanat olması ve mekanik koşullarca üretilmesi neticesinde, mesela müzik gibi ontolojik bir değişimden sinema özelinde bahsedilemez. Bir film kendi ontolojisi dolayısıyla çok katmanlı bir biçimde ve montaja dayanan bir üretim ile yaratılmaktadır. Sinemanın üretiliş koşulları ve gerçeği yeniden üretilişi, Walter Benjamin'in bu konudaki incelemesinin tartışıldığı kısımda ele alınmıştı. Bu bağlamda bir filmin katmansal yapısına bakılacak olursa, filmin gerçek görüntüyü, kameranın vizöründen süzerek yeniden üretmesi (Benjamin, 1969), hâlihazırda bir katmanı meydana getirmektedir. Görüntülerin kaydedilmesi ile oluşan tüm katmanların birbirine montajlanması suretiyle, lineer bir düzen elde edilse de, kayıt ve montajın zaman boyutunu değiştirmesi, düşey düzlemde ikinci bir katmanın oluşmasına neden olur. Böylelikle biçimsel olarak, filmin gerçeği ontik bağlamından kopararak yeniden üretmesi ile iki katmanlı bir yapıyı tanımladığı söylenebilir. Bir diğer katman olarak kabul edilebilecek hikaye örgüsü, zaman ve mekan katmanlarınca varedilmesine rağmen, kendisi de bir anlamda onların varlığını şekillendirir. Bu şekilde birbiri ile ilintili üç katman, filmin bildik yapısını oluşturur.

1950'lerden itibaren hikâye örgüsünün giderek parçalanmakta olduğu görülmektedir. Bir çok küçük hikaye, birbirinden bağımsız şekilde varolup, bazı örneklerde birbirine hiç değmese de, çoğunda, özerk alanlarının kesiştiği anlarda, birbirlerinin tarif edilmiş yapısını tahrip edip, değiştirirler. Özellikle zaman boyutunun manipülasyonunun aşırı uçlara götürüldüğü örneklerde, katmanların sürekli yer değiştirmesiyle, bütünsel yapının özü giderek muğlaklaşır.

⁴ William S. Burroughs'un kes-yapıştırma dayanan roman kurgularında mesela belirli bir merkez bulunmaz. Okuyucu yapı bozuma uğratılmış her bir cümledeki özerk ama muğlâk alanda takılıp kalabilirken ve bunun keyfini çıkarırken, bütünün baş döndürücülüğünde öznel anlamı kesinlikten uzak bir hisle de kavrayabilir. Böylelikle, kendi belirsiz gerçeğini de kurabilir. Türkiye özelinde, İkinci Yeni şiiri, Oğuz Atay'ın romanları, bu duruma örnek oluşturabilir.

Sonuç olarak, sinemanın kendi doğasına yeni bir ontolojiyi tarif etmesi ve bu şekilde gerçekliği ve anlamı yeniden üretebilme potansiyeli ile yeni bir estetiğin üretilmesi adına önemli ipuçları verdiği söylenebilir.

5.1.2.2. Modern Müzik

Günümüzde müziğin, geleneksel yöntem ve kalıplarca oluşturulan yapısının giderek çözüldüğü, ses ve melodi katmanlarının üst üste bindirilmesine dayanan bir yapıya doğru evrildiği iddia edilebilir. Bu konuya açıklık getirebilmek için öncelikle modern öncesi dönem müziğinin yapısını açıklamak gerekmektedir. O dönemde biçimsel anlamda müzikal yapı, farklı melodik hattın, kesin bir hiyerarşi içinde, belirli bir tonal merkez etrafında kurgulanması ile oluşturulmaktaydı. Melodik hatlar, farklı ritimler ile yazılmış olsa da, aynı zaman çizelgesi ve ölçü değeri ile bütünleşmekteydi. Böylelikle, melodik hatların birbirine referans verilmesiyle elde edilen uyumlu bütünlük, tutarlı bir müzikal yapıyı tanımlamaktaydı.

19. yüzyılda, Romantik Dönem ile birlikte, tonalitenin sınırlarının sorgulandığı görülmektedir. Bu sorgulama, tüm müzikal yapıyı organize eden tek tonal merkezin ortadan kalkması ve tek boyutlu ritmik değerin kesinliğinin muğlâklaşması ile sonuçlanmıştır. Bu şekilde, bir merkezin etrafında dönen uyumlu bir dansa benzetilebilecek bir yapıdan ziyade, birçok tonal merkezin çatışması ile elde edilen bir müzikal yapıdan bahsedilebilir. Farklı tonal merkezin birbiri ile çarpıştığı ve kesiştiği anlarda oluşan müzikal etkinin, dinleyiciyi daha derin ve çok boyutlu hissi alana taşıdığı söylenebilir.⁵ Eğer bir benzetme yapılacak ise, modern öncesi dönem müziği kapalı bir mekânı belirtirken, modern müzik uçsuz bucaksız bir mekânı tanımlamaktadır.

Tüm normatif kalıpların çözülmesi sürecinde olduğu gibi, müzikal kalıpların çözülüşü de, armonik ve tonal yapıların analitik bir bakış ile soyutlanması neticesinde olmuştur. Bu soyutlama neticesinde, müzikal yapının üretiminin mekanikleştiği söylenebilir. Aynı mekanik durum, müziğin yarattığı hissiyat için de zaman zaman geçerli olmaktadır. Bu bağlamda katmanların yaratılması, alışagelmış armonik düzenden farklı bir biçimde, bir araya getirilen notalarla elde edilen grupların, bir makine parçasıymışçasına montajlanmasına dayanır. Nota grupları

⁵ Eğer örnek vermek gerekirse, özellikle Stravinsky'nin müziğinde, katmanlardan oluşan yapı fark edilebilir. "Rite of Spring" adlı eserinin ilk bölümünde, bütün müzikal katmanın birbirinin üstüne binmesi ve çarpışması ile elde edilen yoğun hissiyatı açıklayabilmek mümkün değildir.

veya blokların arasındaki kakafonik ilişki ise, bu grupların hareket ve süresinde yapılan müdahaleler ile elde edilmiştir (Baysal, 2004). Bu şekilde, müziğin kâğıt üzerindeki üretimi, mekanik bir doğaya bürünür ve bu durum, üretimin ontolojik olarak değişimine işaret etmesi açısından önem taşımaktadır.

Kayıt teknolojilerinin gelişmesi, müziğin katmanlarla üretilişinin başka bir veçhesini oluşturur. Öncelikle şu belirtilmelidir ki, bir müziğin kaydedilip üretilmesi ve bu şekilde bir “veri” olarak dinleyiciye ulaşması, dinleyici ile müzikal performans arasındaki ontolojik ilişkiyi değiştirir.⁶ Bu bakımdan her bir veri, bir katman olarak tanımlanabilir. Artık müzik, kaydedileceğinin ve bir veri haline getirileceğinin bilinciyle bestelenmektedir. Bir anlamda, müziğin ontolojik anlamı değişime uğramıştır. Bu durum, Walter Benjamin’in mekanik çoğaltma çağındaki sanatın yeni ontolojisini tanımlayışı ile benzerlik taşır. Müziğin yeniden üretilen ontolojisinin izlerini, elektronik müziğin öncülerinin ve minimalistlerin yapıtlarında görebilmek mümkündür.⁷

Günümüz popüler müziğinde, kayıt teknolojilerine dayanan müzikal üretimin hakimiyeti, tartışılmaz bir gerçektir. Fakat sesi, manipüle eden teknolojilerin de gelişmesi ile konvansiyonel enstrümantal kalıpların ve hatta nota değerinin bile giderek çözüldüğü söylenebilir. Teknolojik olanaklar ile bir notanın ifade edemeyeceği ses skalasındaki değerlere ulaşılmıştır. Böylece, notanın kendi aralığına bağımlı ses değerinden ziyade, müziğin temel ögesi olan sesin kendisi vurgulanır olmuştur. Bu gelişme ile birçok müzikal kalıbın, kaçınılmaz olarak sorgulanmaya başladığını söylemek mümkündür.⁸

Böylelikle günümüz müziğinde, hem müzikal yapı içerisinde hem de müziğin endüstriyel olarak üretiminde, çok katmanlı yapılardan bahsedilebilir. Melodik anlayışın geçerli olduğu fakat ses örgülerince oluşturulan katmanlarca anlamı

⁶ Bu durum aynı zamanda, başka bir ontolojik ilişkinin de değişmesi anlamına gelmektedir. Her bir enstrümanın çaldığı kısmın ayrı kaydedilmesi ve bu dataların bir araya getirilip, müzik parçasının oluşturulması, kayıt teknolojilerinin müzikal performansın tüm niteliğini değiştirdiğinin ispatıdır.

⁷ Örnek vermek gerekirse; bir keman partiyonu kaydedilip, veri haline getirilmesi ve bu datanın döngüsel bir devrim ile tekrar ettirilerek müzikal bir doku veya katman elde edilir. Katmanlar bu şekilde çoğaltılıp, müzikal yapı oluşturulur.

⁸ Popüler müzik özelinde, bazı müzisyenler Rock’n Roll müziğinin kalıplaşmış hiyerarşisini bu gelişmenin verdiği cesaretle yıkmaya çalışmışlardır. Mesela bir rock totemi olan gitar, ses teknolojileri ile bozulmuş, çarpıtılmış ses örgüleri veya yüksek ses duvarları üreten başkalaşmış bir alete dönüştürülmüştür. Enstrümanın bu şekilde bozulmasının temelleri, popüler müzikten daha gerilere, modern batı müziğinin vazgeçilmez ve zarif bir ögesi olan klasik piyanonun John Cage tarafından bozulmasına kadar uzanır.

derinleşen bir müzikal yapı, sadece entelektüel değil, popüler alanda da görülmektedir. Kuşkusuz, müzik alanındaki bu değişimin, insanı müzikten yabancılaştırdığı söylenemez. Kullanılan melodik yapılar, dinleyiciyi, hüzn, mutluluk gibi tanıdık hissiyatlara sürüklemekle ve bir anlamda “evde” hissettirmekle birlikte her bir katmanın çağrıştırdığı, seslerin birbirine karıştığı, muğlâklaştığı anlarda oluşan ucu açık, boş müzikal mekânlar, dinleyiciye kendi öznel hikâyesini yazmasına da olanak vermektedir.

5.2. Çok Katmanlı Kurgu ve Mimari Bütünsellik Fikri

Bütün bu anlatılanlardan sonra tekrar mimarlığın temel ilkelerine dönmek gerekmektedir. Mimarlık, temel belirleyici ilke olarak, belirli bir alanı sınırlandırarak ve kapatarak, bir iç yaşantı oluşturur; dışarıya karşı güvenli bir mekân yaratır. Bu basit anlatımda kastedilen, sadece barınma ihtiyacının karşılanması değildir kuşkusuz. Bir iç yaşantı oluşturmak, insanın fiziksel ihtiyacının ötesine geçerek, manevi alanı işaret eder. Aynı zamanda iç yaşantı, toplumsal bir eylemi, paylaşımı da belirler. Bu bakımdan mimarlık insanın varoluşsal ihtiyacına cevap vermektedir, dolayısıyla insanla ilgilidir. İnsanın varlık ilkeleri ile mimarlığın varlık ilkeleri birbiriyle son derece ilişkilidir.

Modernite sürecinin, mimarlığın ontolojik bağlarından bir kısmını çözmüş olduğu tartışılmaz bir gerçek olsa da, yukarıda bahsi geçen temel ilkeleri yerine getirmekte olduğunu söylemek mümkündür. Mimarlığın somut yapım anlamında ve soyut tasarım alanında üretiminin, modern öncesi dönemden farklı ilkelere tarif edilmesi veya bütünsel bir normatif alana referans veriyor olmaması, mimarlığın varoluşsal amacının tümüyle değiştiğini göstermez. Geçmiş halelerinin verdiği yüklerden arınmış olması, mimarlığın sadece işleve, verimliliğe, ekonomiye indirgenen, tek boyutlu bir yapıyla düşünülmesi gerektiği anlamına da gelmemelidir.

Mimarlığın temel ilkeleri belli de olsa, üretim süreçlerindeki büyük değişim, mimarlığın üretiminin ontolojik niteliğini de değiştirmiş ve yeni baştan kurgulanmasına sebep olmuştur. Tasarım yapma ediminden kopmuş, mimari öğeler birbirinden ayrılmış ve teknolojiye gelişmeler ile biçimsel olarak mimarlığın üretimi, mekanik süreçlerin belirlediği ilkeler ile ele alınmaya başlanmıştır. Özerkleşen mimari öğeler, geometrinin soyutlayıcı ilkeleri ve üretim süreçlerinin belirlediği standart normlar ile işleve yönelecek şekilde kurgulanıp, bir araya

getirilmiştir. Bir anlamda mimarlığın biçimsel üretimi de, sinema ve modern müzikte olduğu gibi, katmanlı bir anlayışa yönelmek durumunda kalmıştır. Mimari dili oluşturan taşıyıcı sistem, cephe, duvarlar, açıklıklar, v.s birbirinden bağımsız fakat standartların ve işlevin belirlediği bütünlüğe bağımlı bir şekilde bir araya getirilmiştir. Böylesi bir tavır, Le Corbusier’in Domino Evi ve Villa Savoye projelerinde, Mies Van Der Rohe’nin konut projelerinde görebilmek mümkündür.

Soyutlama neticesinde birbirlerinden ayrışan ve geçmiş hallerinden arınan bu öğelerin bu tez içerisinde katman olarak tanımlanmasının sebebi, her bir öğenin birbirini niteleyen ve bütünleyen parçalardan ziyade, özerk bir alanı, diğer bir deyişle, temel ontolojik ilkesinin varolduğu bilgi alanını tarif etmesindendir. Bu şekilde mimari öğeler (katmanlar), arketipik olarak temel anlamlarıyla varolur. Burada bir temsiliyetten bahsedilmektedir: Modern öncesi dönemde olduğu gibi belirli yüksek değerlerin ve manevi alanların veya modernistlerin mekanik süreçlerin hatta makinenin kendisinin temsil edilmesinden farklı olarak her bir katman, yalnızca kendi anlamsal varoluşunu temsil eder. Bu anlamda taşıyıcı, mimarinin tektonik ilkelerini belirtir. Duvar, bir mekânı sınırlandırır; iç dış ilişkisini belirler. Döşeme, yatay sınırı yaratırken, “bizi bir yerden diğerine yöneltir”. Çatı ise, “iç mekânı üstündeki ve çevresindeki dış mekândan korur” (Thiss-Evensen, 1987).

Katmanların sadece ontolojik ilkelerini ifade edecek şekilde ele alınması, kuşkusuz anlamlarının tek boyuta indirgenmesi demek değildir. Açık bir tavır içerisinde, herhangi bir başka değere işaret etmeksizin, mimari katman, kendisinin içerdiği insan varoluşu ile ilgili varlık amacının temel bilgisini anlatmaktadır. Aslında mimarlığın ne olduğunun, neye hizmet ettiğinin, insan varoluşu için neden önemli olduğunun ipuçlarını taşır.

Son olarak, katmanların bir araya getirilişlerini bir amaç dahilinde düzenleyecek, kurguya anlamını verecek, bir hikayeye ihtiyaç vardır. Burada, Nikolai Hartmann’ın kuramında da olduğu gibi, bir hiyerarşiden bahsedilebilir. Şöyle ki, bahsi geçen hikâye aslında, biçimsel katmanların üzerinde yer alıp, onları kapsayan ve kendi özerk anlamlarını, bütünsel bir anlama yönelecek şekilde bir araya getiren, içeriksel bir üst-katmandır. Her bir yapı özelinde değişebilen bu üst-katman, biçimsel katmanların üzerine geldiği anda onların temel anlamını değiştirmeden (çünkü onların özü mutlaktır) yapının kendi özünü oluşturur. Örnek olarak, fiziksel kontrol, işlevsel çerçeve, sosyal çevre ve simgesel çevre olarak dört boyuttan oluşan “bina

görevi” (Norberg-Schulz, 1988) diye de tanımlanabilecek olan ve varoluşsal amaca yönelen bir katmandan bahsedilebilir. Binanın işlevine, verimliliğine, v.s yöneldikten sonra, bu katman içindeki en yüksek kategori olan asıl amacına, insana yönelir. Onun modern dönemin değerlerine uygun bir şekilde, kendi bireyselliğini gerçekleştirebileceği, eylemlerini bir anlamda serbest bırakan fakat aynı zamanda kendini aidiyet içerisinde hissedebileceği, böylelikle onun varoluşsal amacına yönelerek, anlamı vareden bu en üst kategori, Hartmann’ın tinsel katmanında olduğu gibi, en kırılgan noktada durmaktadır. Kırılganlığı zarafeti çağrıştırmakla beraber, gerçekleştirilmesindeki zorluğu, belki de imkânsızlığı ve dikkatli bir şekilde ele alınması gerektiğini belirtmektedir.

6. SONUÇ

Giriş bölümünde dile getirilen mimarlıkta anlam sorununun, bu çalışma içerisinde irdelenmesi neticesinde şu sonuçlar elde edilmiştir:

1) Anlamlın, varlığın özü ve varoluş amacından oluştuğu düşünülerek, anlam meslesi, varlık kavramı içerisinde incelenmiştir. Varolanı, varlık ilkelerini inceleyerek tanımlayan ontoloji disiplinine başvurulmuştur. Ontoloji, varolanı varlık ilkelerinin bütünlüğü içerisinde ele alması sonucunda, ontik bütünlüğün, varoluş ve onun anlamı için şart koşul olduğu sonucu çıkarılmıştır. Mimarlığın, insanın varoluşsal ihtiyacından kaynaklandığı gerçeğinden yola çıkılarak, öncelikle insan ontolojisi üzerinde durulmuş ve onun, zaman, mekân, evren, dünya ve toplumsal boyutların bütünlüğü içerisinde kendi varoluşunu tanımladığı sonucuna varılmıştır. İnsanın böylesi bir bütünlük içerisinde, “ikamet edebileceği”, eylemleri ile kendisini ve çevresini yorumlayarak, varoluşu açıklayabileceği ve böylelikle kendi varoluşunu gerçekleştirebileceği anlaşılmıştır.

2) İnsanın varoluşundan hareketle, bahsi geçen bütünlüğü ve aidiyeti gerçekleştirebilecek olan mimarlık, kökeni ve varlık ilkeleri bağlamında incelenmiştir. Mimarlığın varlık ilkeleri açıklanmak istenmiş ve insanın varoluşu ile bu ilkeler arasındaki kökensel ilişki vurgulanmıştır. İnsan kendi varoluşunu fark etmesi ile onu yorumlayıp, kültürel nesneler olan sanat yoluyla ifade etmiştir. Aynı zamanda doğa ve evren içindeki yerini, onlarla olan bütünsel ilişkisini dışa vurmuş, böylelikle doğanın bilinmeyenini ehlileştirmiş ve kendi farklılığını ve biricikliğini vurgulamıştır. Bir kültürel nesne olan mimarlığın, hem fiziksel ihtiyaç, hem de böylesi bir manevi gereksinim sonucunda ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Bu bakımdan, mimarlık doğanın bilinmeyenine karşı güvenlik sağlamış; insanın eylemleri için doğanın düzensizliğinden ayrılan yapay bir düzen tarif etmiştir. İnsan tarafından doğanın bilinmeyenini, mimarlık tarafından bilinene dönüştürülerek, manevi bir merkez ve aidiyet sağlanmıştır. Böylece, insanın toplumlaşması ile mimarlığın kökenleri arasındaki ontolojik bağ tartışılmış, mimarlığın toplumsal ve manevi

mekân yaratarak, insan varoluşuna olan katkıları anlatılmıştır. Tektonik ilkelerin, mimarinin varoluşsal amacını somutlaştırması ve yapma edimine ilişkin değerleri barındırmasıyla, mimarlığın ontik bütünlüğünün önemli bir bileşeni olduğu da belirtilmiştir.

3) Modernite süreci ile birlikte, bahsi geçen ontik bütünlüğün parçalandığı belirtilmiştir. Bu meseleye iki açıdan yaklaşılmıştır. İlk olarak mutlak akılcılığın normatif yapıları yanlışlaması ile bilgi alanlarının kutsallığı ve bunun gündelik hayattaki yansıması olan toplumsal yapıdaki tutarlılık yok olmuştur. Üretim süreçlerindeki köklü değişim ise, bu parçalanma sürecini ileri bir boyuta taşıyarak, yaşamın tüm alanlarında hissedilmesine sebep olmuştur. Böylece bütünü oluşturan ontik bağların çözülmesi ile anlam sorunu ortaya çıkmıştır. Diğer bir bakış açısı ise, normatif bilgi alanlarından ve kutsal bağlarından parçalanma neticesinde kurtulan yapıların özerkleştiğini ortaya koymaktadır. Bunun neticesinde, bütünden bağımsızlaşan anlam kurgulanabilir olmaktadır. Modern dönem içerisinde, çağın koşullarına uyacak, anlama yönelen ve tutarlılığı araştıran kurgular oluşturulmuştur. Özellikle modernist öncülerin, çağın koşullarını iyi anladıklarını ve buna göre bütünsel kurgular yarattıklarını söylemek mümkündür. Fakat onların da, bu meseleye tek boyutlu bakmaları, diğer bir deyişle, anlam sorununun diğer boyutlarını göz ardı etmeleri neticesinde, meselenin özüne yönelen çözümlerin getirilmediği ortadadır. Modernist öncülerden özellikle Le Corbusier ve Mies Van Der Rohe'nin çağın koşulları ile şekillenmiş, biçimsel kurguları üzerinde durulmuştur. Onların yapılarında, mekanik üretim koşullarına uyan, çok katmanlı bir tasarlama anlayışının izleri görülmüştür. Fakat genel anlamda, modernist rasyonel bakışın, tutarlılığı sağlamadaki idealist tavrına rağmen, anlamlı bir bütünselliği çağrıştıran fikirleri oluşturmaktan ziyade, yetersiz, indirgemeci ve dikte edici bir yaklaşımda kaldıkları vurgulanmalıdır.

4) Beşinci bölümde, çok katmanlı yapıların bir araya montaj ile getirilmesine dayanan, ontik bütünlüğün yeni bir tanımı yapılmaya çalışılmıştır. Öncelikle felsefe alanında insan ontolojisinin katmanlı olarak kurgulanışı incelenmiş, daha sonra bu yaklaşımın sinema ve müzik üretimindeki yansımaları üzerinde durulmuştur. Çeşitli konular üzerinde tartışılarak çok katmanlı kurgu ile nasıl bir bütünlük oluşturulacağı üzerine, kesin bir cevap vermekten ziyade bir çağrışım veya his oluşturulmak istenmiştir. Kesin ve mutlak bir cevap vermenin tehlikelerinin bilinciyle, özellikle

çok katmanlı yapıların öznelliğe ve muğlaklığa dayanan doğaları üzerinde durulmasının sebebi, dikte edici olmayan bir bütünlük imgesinin aranmasındandır. Mimarlık özelinde de, biçimi oluşturan, birbirinden ve normatif bilgi alanlarından özerkleşen yapısal öğeler, ayrı anlamsal katmanlar olarak ele alınmıştır. Bu katmanların, halelerinden arınmaları sonucu, sadece kendi ontolojik ilkelerini temsil edebilecekleri ve bu şekilde onların özsel amaçlarını gerçekleştirebilecekleri düşünülmüştür. Mimarının varoluş amacına yönelen bir bilinç ile bir araya getirilip, bütünsel bir yapının oluşturulabileceği tasavvur edilmektedir. Buna göre, biçimsel katmanları bir amaç doğrultusunda düzenleyecek ve böylelikle bütüne anlamını verecek olan da üst-katmandır. Diğer bir deyişle, üst-katman, mimari yapının içeriğini oluşturur. Bu içerik, kuşkusuz bina ihtiyaçlarını düzenleyeceği gibi, esas olarak, mimarının varoluş amacına; insanın varoluşsal ihtiyacının karşılanmasına yönelir. Böylelikle, üst-katmanın belirleyiciliğinde düzenlenen diğer katmanlar ile bir bütün içerisinde aidiyet oluşturulması ve insanın kendi varoluşunu gerçekleştirmesi adına eylemleri için anlamlı bir alanın yaratılabileceği düşünülmektedir.

Günümüzün şizofrenik dünyası, anlamlı bir bütünsel bir sistemin yaratılmasını imkânsız kılmaktadır. Bu çalışma süresince bunun bilincinde olunarak hareket edilmiştir. Burada önerilen, mutlak ve geneli kapsayan bir bütünlük değildir. Daha akışkan ve muğlak bir yapıdan bahsedilmekte, insanın kendi öznel anlamını oluşturabilmesi için hareket alanının bırakılması öngörülmektedir. İçeriksel katman mutlak bir öz tanımlamaz. Fakat bu bütünsel imge ile, dikte edici veya yabancılaştırıcı bir yapıdan ziyade, kendi özünü ve anlamını, her bir bireyin öznel deneyimine göre şekillendirilmesini amaçlayan bir yapı tasavvur edilmektedir. Aynı zamanda şu da belirtilmelidir ki, burada önerilen mimarlık için düşünsel bir model değil, öznel modelleri çağrıştıran bir imge fikridir. Fakat bu fikrin altı kesinlikle boş değildir. Mimarlığın varlık ilkelerine ve varoluş amacına uzanmaktadır. Mimarlığın ne olduğunun ve ontolojisinin bilinciyle “anlamlı” bir mimarlık fikrinin oluşabileceği düşünülmektedir.

İtiraf edilmelidir ki, içten içe bir cevabın kesinliği arzulansa da, cevap vermenin imkânsızlığı bir yana, kesinliğin dikte edici ve değişimi donduran tehlikelerinin de bilincinde hareket edilmiştir. Sonuç olarak, mimarlıkta anlam sorunu tartışılmış, kesin bir cevap vermekten kaçınılarak, bir sonuçtan çok, belki iç rahatlatan bazı

ipuçları sunulmuştur. Belki de, insanı birdenbire çarpan bir aydınlanmanın kesin gerçeğinden ziyade, insanın içine usulca yayılan ve bazı ipuçları fısıldayan bir his, gelecek için daha fazla ümit vermektedir.

KAYNAKLAR

- Baysal, O.**, 2004. Analysis of Igor Stravinsky's Les Noces, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Müzik İleri Araştırmalar Merkezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Benjamin, W.**, 1969. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, in *Illuminatio* pp:217-251, Ed: Hannah Arendt, New York.
- Berman, M.**, 1982. Katı Olan Her şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi, 1994, İletişim Yayıncılık, İstanbul, Çev: Ümit Altuğ, Bülent Perker.
- CIAM, La Sarraz Dec**, 1928. *Programs and Manifestoes* pp: 109-113, Ed: Conrads, U., 1964, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Çotuksöken, B.** 2004. Öz Yerine Değişim ve İşlev. (<http://www.maltepe.edu.tr/basinda/makaleler/eylulbetul.asp>), 06.03.2005.
- Çüçen, K.**, 1997. Heidegger'de Varlık ve Zaman, Asa Kitabevi, Bursa.
- Dripps, R.D.**, 1997. The First House: Myth, Paradigm and the Task of Architecture, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Harries, K.** 1997. The Ethical Function of Architecture, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Hartmann, N.**, 1942. Ontolojide Yeni Yollar, 2001, İlya Yayınevi, İzmir, Çev: Lütü Yarbaş.
- Hartmann, N.**, 1946. Die Neue Ontologie in Deutschland, Velioğlu, S., *Dış Mekan Yaşantısına Bağlı Olarak Mimari Ölçekteki Fiziksel Biçimleniş Değerlendirmeye Yönelik Bir Model, Doktora Tezi*.
- Hartoonian, G.**, 1994. Ontology of Construction: On Nihilism of Technology in Theories of Modern Architecture, Cambridge University Press, Cambridge.
- Harvey, D.**, 1990. Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri, 1997, Metis Yayınları, İstanbul, Çev: Sungur Savran.
- Heidegger, M.**, 1954. Teknik ve Dönüş, 1998, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, Çev: Necati Aça.
- Heidegger, M.**, 1955. Nedir Bu Felsefe?, 1995, Afa Yayıncılık, İstanbul. Çev: Ali Irgat.
- Heidegger, M.**, 1971. Poetry, Language, Thought, Harper & Low Publishers, New York.
- Hvattum, M.**, 2004. Gottfried Semper and the Problem of Historicism, Cambridge University Press, Cambridge.

- Laugier, M. A.,** 1753. An Essay on Architecture, 1977, Hennesay & Ingalls, Los Angeles, Trans: Wolfgang and Anni Herrmann.
- Le Corbusier,** 1923. Bir Mimarlığa Doğru, 1999, YKY Yayınları, İstanbul, Çev: Serpil Merzi.
- Lefebvre, H.,** 1968. Modern Dünyada Gündelik Hayat, 1998, Metis Yayınları, İstanbul, Çev: Işın Gürbüz.
- Lefebvre, H.** 1972. The Everyday and Everydayness, in *Architecture of the Everyday* pp:33-37, Ed:Harries, S. and Berke D.,1997, Princeton Architectural Pres, New York.
- Loss, A.,** 1908. Ornament and Crime in *Programs and Manifestoes* pp: 19-24, Ed: Conrads, U., 1964, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Mallgrave, H. S.,** 1996. Gotfried Semper: Architect of the Nineteenth Century, in *Gottfried Semper and the Problem of Historism*, Hvattum, M.
- Mugeraur, R.,** 1994. Interpretation on Behalf of Place: Environmental Displacements and Alternative Responses, State University of New York Press, Albany, New York.
- Norberg-Schulz, C.,** 1965. Intentions in Architecture, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Norberg-Schulz, C.,** 1988. Meaning and Place: Selected Essays, Rizzoli International Publications, New York.
- Piaget, J.,** 1955. The Child's Construction of Reality, in *Meaning and Place: Selected Essays*, Norberg-Schulz, C.
- Semper, G.,** The Four Elements of Architecture and Other Writings, in *Gottfried Semper and the Problem of Historism*, Hvattum, M.
- Sennett, R.,** 1994. Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir, 2002, Metis Yayınları, İstanbul, Çev: Tuncay Birkan.
- Tanju, B.,** 2003. Mimarlık ve Toplumsal Sorumluluk, *Arredamento Mimarlık*, 2003/03, pp: 53-55.
- Tanyeli, U.,** 1997. Modernizm Sınırları ve Mimarlık, *Modernizmin Serüveni*, pp: 63-71, Ed: Batur, E., YKY Yayınları, İstanbul.
- Thiis-Evensen, T.,** 1987, Archetypes in Architecture, Oxford University Press, Oxford.
- Velioğlu, S.,** 1990. Dış Mekan Yaşantısına Bağlı Olarak Mimari Ölçekteki Fiziksel Biçimleniş Değerlendirmeye Yönelik Bir Model, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Vitruvius,** 1998, Mimarlık Üzerine On Kitap, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul, Çev: Suna Güven.
- Wilkinson, C.,** 1977. The New Professionalism in the Renaissance, in *The Architect: Chapters in the History of the Profession* pp:124-160 Ed: Kostoff, S., Oxford University Press, New York.
- Zerzan, J.,** 1994. Gelecekteki İlkel, 2000, Kaos Yayınları, İstanbul, Çev: Cemal Atila.

ÖZGEÇMİŞ

1978, İstanbul’da doğdu. 1996 senesinde Koç Özel Lisesi’nden mezun oldu. 2002’de Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü’nde lisans eğitimini tamamladı. Aynı sene İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimari Tasarım Ana Bilim Dalı’nda yüksek lisans eğitime başladı. 2003 senesinden itibaren Mim-Ar Ltd. Şirketi bünyesinde mimarlık yaşamına devam etmektedir. 2004 senesinden itibaren ise, “Bant” dergisinde müzik üzerine yazıları yayımlanmaktadır.

